

Walther Vetter

DER KAPELLMEISTER BACH

Versuch einer Deutung Bachs
auf Grund seines Wirkens
als Kapellmeister in Köthen



Verlag Autonomie und Chaos
Leipzig – Berlin

Erstveröffentlichung bei der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion Potsdam (1950)
Diese erste Neuausgabe versteht sich als Leseausgabe für
an Johann Sebastian Bach interessierte Laien.
Deshalb wurde auf den Anmerkungsapparat sowie Stichwort- und Personenregister verzichtet.
Hinzugekommen sind mehrere Beiträge im Anhang, einige Abbildungen
sowie ein Nachwort des Herausgebers (MvL).

Das Titelbild zeigt mutmaßlich Johann Sebastian Bach in den Köthener Jahren;
es wird Ernst Rentsch d.Ä. (etwa 1715) zugeschrieben. Standort: Angermuseum, Erfurt

© 2020 für diese Neuausgabe
Verlag Autonomie und Chaos Leipzig – Berlin
© für die Texte bei den Rechteinhabern.

ISBN 978-3-945980-48-4

Diese online-Veröffentlichung kann
zum privaten Bedarf heruntergeladen werden.

INHALT

Vorwort Walther Vetter 6

Einleitung 8

Erstes Hauptstück:

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe 16

I. Die älteste biographische Nachricht 17

II. Die Meinung des Sohnes und der Schüler 19

III. Die Briefe Philipp Emanuels 27

IV. Der Angriff Johann Adolf Scheibes 30

V. Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Adam Hiller 34

VI. Forkels Bachbuch 38

1. Bachs Vielseitigkeit 39

2. Der "heilige Stil" 40

3. Das Instrumentale und Vokale 42

4. Die Köthener Krise 45

VII. Gerber im Tonkünstlerlexikon 49

VIII. Reichardt und Goethe 53

Zweites Hauptstück:

Der Weg nach Köthen

I. Weimar und Köthen 60

II. Mühlhausen und die regulierte Kirchenmusik 65

III. Weimarer Persönlichkeiten 69

IV. Die Jagdkantate 71

1. Das lyrische Rezitativ 74

2. Jagdkantate und Pfingstkantate 78

3. Bach und der kirchliche Stil 89

Drittes Hauptstück:

Köthen

I. Das Orgelbüchlein 99

1. Bestimmung, Stil und Gliederung 99

2. Das Christ-ist-erstanden-Ethos 103

II. Die Situation in Köthen. Die Geburtstagsserenade 107

III. "Wer sich selbst erhöht..." 114

IV. Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann 120

1. Klavierbüchlein und Wohltemperiertes Klavier 125

2. Klavierbüchlein und Inventionen 129

3. Die Mitarbeiter 135

- V. Das Notenbüchlein für Anna Magdalena von 1722 138
 - 1. Anticalvinismus und Antimelancholicus 138
 - 2. Das Nein zu Hamburg 141
 - 3. Der Inhalt des Notenbuchs 143
- VI. Anna Magdalenas Notenbuch von 1725
 - 1. Der menschliche und sittliche Gehalt 144
 - 2. Der instrumentale Anteil 149
 - 3. Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers 152
- VII. Das Wohltemperierte Klavier 156
 - 1. Johann Kaspar Ferdinand Fischers Ariadne musica 162
 - 2. Der psychologische Reiz der Tonart 165
 - 3. Dynamik und Ausdruckswert 176
 - 4. Planung und Größe 181
- VIII. Repräsentative Kunst 186
 - 1. Phantasie und Fuge g-moll 188
 - 2. Die Brandenburgischen Konzerte
 - a) Suite und Konzert 192
 - b) Dynamik, Rhythmik, motivische Arbeit 195
 - c) Die Fuge 212
 - d) Der Stil 220
 - e) "Ich liebe den Höchsten" 224
 - f) "Falsche Welt, dir trau' ich nicht" 227
 - 3. Die Orchestersuiten 229
 - a) Die Sprache der Instrumente 231
 - b) Der Stimmungsgehalt 233
 - c) "Unser Mund sei voll Lachens" 236

Viertes Hauptstück:

Der Weg seit Köthen 240

- I. Der Brief an Georg Erdmann 245
- II. Ringen ums Recht: der Fall Görner 248
- III. Köthenscher Kapellmeister von Haus aus 253
- IV. Geburtstags- und Adventskantate 255
- V. Die Trauermusik 259
- VI. Geburtstagsserenade und Pfingstkantate 265
- VII. Erneutes Ringen ums Recht
 - 1. Subdiakonus Gottlieb Gaudlitz 267
 - 2. Hofrat Steger 269
 - 3. Ernesti der Jüngere 273
 - 4. Fürsten und Könige; Scheibe und Birnbaum 280
 - 5. Zweimal sieben Jahre 282

VIII. Stud. theol. Elias Bach	283
1. Anna Magdalena	284
2. "Überaus gut komponierte Klaviersachen"	286
a) "Du sollt gläuben und nit wanken"	287
b) Vom Tanz über die Fuge zum Volkslied	292
3. "Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her"	296
IX. König und Künstler: Das Unzulängliche wird Ereignis	301

Fünftes Hauptstück:

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche 309

I. Goethe und Zelter	310
II. Friedrich Rochlitz	315
III. Robert Franz	320
1. Bachästhetik des Praktikers	321
2. Das Magnificat	323
a) Die Schmerzenreiche	325
b) Das Herz der Hoffärtigen	328
IV. Theodor Mosewius	331
V. Karl von Winterfeld	333
VI. Friedrich Nietzsche	337
1. Der moderne Wesenszug	338
2. Die musikalische Dreifaltigkeit	340
Ausklang	343

Anhang zur Neuauflage:

1 Friedrich Smend: Zum Verhältnis von "Weltlichem" und "Geistlichem" bei J.S.Bach	349
2 "Der Endzweck" – Das Entlassungsgesuch Bachs an den Rat der Stadt Mühlhausen	360
3 Johann Sebastian Bach: Zwei Briefe an Georg Erdmann, Danzig	362
4 Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century	372
5 Eta Harich-Schneider: Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft	378
6 Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin – Die Restauration der Arp Schnitger-Orgel in St. Jacobi Hamburg	385
Mondrian v. Lüttichau: Nachwort 2020	397

Vorwort Walther Vetter

Dieses Buch will etwas Vorläufiges sein. Man könnte es Präliminarien zu einer Bachbiographie nennen. Die Probleme um Bach sind zu einer solchen Fülle gediehen, daß nur derjenige Forscher sie in ihrer Gesamtheit meistern wird, der sich ihre Bewältigung zur Lebensaufgabe gemacht hat. Hier wird nur ein einziges dieser Probleme angeschnitten. Es heißt: Bach in Köthen, oder: Hofkapellmeister Bach, Bach und der Calvinismus, Bach und die Konfessionen, vielleicht auch: Bach und die Welt. Auch andere Fragen spielen hinein: Bach und das musikalische Parodieverfahren, Weltlich und Kirchlich bei Bach.

Der Verlag wünschte ganz allgemein ein Bachbuch. Das Sonderthema ist mein Eigentum und geht allein auf meine Verantwortung. Kein Dritter regte es an. Gleichwohl stand ich unter einem Zwange: dem des Gewissens. Es diktierte mir, endlich das Problem, das ich seit meiner Bachvorlesung an der Hamburgischen Universität im Wintersemester 1930/31 mit mir herumtrug, öffentlich zu behandeln, obwohl dies nach Vernichtung meiner sämtlichen Vorarbeiten durch den Krieg mit besonderen Schwierigkeiten verbunden war.

Die Eigenart des Themas machte eine verhältnismäßig weitgehende Auseinandersetzung mit dem Schrifttume notwendig. Polemischer Fürwitz kitzelte mich nicht. Polemik wäre höchstens gegenüber gewissen pseudowissenschaftlichen Schriftstellern, die im Hinblick auf das Bachjahr 1950 Morgenluft wittern, am Platze gewesen; es wurde für richtig befunden, diese Produkte zu ignorieren. Die Bachforschung ist so reich an tüchtigen Köpfen, daß ich es mir leisten konnte, nur solche Autoren zu zitieren, denen alle Welt Achtung, und mich mit einigen auseinanderzusetzen, denen sie Ehrerbietung entgegenbringt. In jedem Falle stand die Sache Bachs höher als das Forschungsergebnis des Gelehrten.

Auf Lesbarkeit und auch aufs äußere Druckbild wurde einige Sorgfalt verwendet. Das Buch will nicht nur in die Tiefe, sondern zugleich in die Breite wirken. Auf einen umfangreichen Anmerkungsapparat konnte nicht verzichtet, der Text durfte jedoch nicht mit ihm belastet werden. Gewiß enthält der Anhang manches Wesentliche, aber mehr für den Fachmann als für den Liebhaber; dieser braucht sich mit ihm zunächst nicht abzuquälen. Anführungsstriche wurden nur

bei längeren wörtlichen Zitaten gesetzt. Anführungen mittels indirekter Rede und Zitate wortgetreuer Bruchstücke wurden nicht besonders gekennzeichnet. Aber auch in diesen Fällen wurde natürlich auf die dazugehörige Anmerkung verwiesen, so daß der geistige Eigentümer jedes fremden Gedankens ausnahmslos festgestellt ist.¹

Alle lebenden Autoren, denen ich mich auch dort, wo ich andere Wege gehe als sie, zu Dank für wertvolle Anregung verbunden fühle, kann ich an dieser Stelle nicht besonders namhaft machen; zu ihnen gehören Bessler, Blume, Gurlitt, Moser, Steglich. Wo aber auch immer ich nachgrub, stieß ich auf große Namen wie Spitta, Kretzschmar, Abert und Schering, dabei innewerdend, daß ich in die Fußstapfen jener Inhaber des Berliner musikwissenschaftlichen Lehrstuhls einlenkte, deren Erbe das Geschick als schwere Bürde auf meine Schultern legte. So entstand das Buch über den Kapellmeister Bach.

Berlin, im Januar 1950

Walther Vetter

¹ Auf die Anmerkungen wurde für die Neuausgabe – die sich nach 70 Jahren nicht mehr an die fachwissenschaftliche Leserschaft richtet – verzichtet.

EINLEITUNG

Kein Bachbiograph ist um das Thema Bach in Köthen herumgekommen, aber keiner hat alle notwendigen Folgerungen daraus gezogen. Wenn nunmehr der Versuch, diese Folgerungen zu ziehen, gewagt wird, geschieht es nicht aus einem Gefühle der Überlegenheit heraus. Keiner, der die Verdienste der älteren Bachforschung kennt, wird sich in der Vorstellung sonnen, wie herrlich weit wir Heutige es gebracht hätten. Die moderne Einzelforschung hat zwar viele Teilergebnisse erzielt, aber Bachs Gesamterscheinung wird noch immer unter veralteter Perspektive betrachtet. Wenn der hervorragende englische Historiker Charles Sanford Terry nachholte, was die deutsche Bachforschung bis 1928 versäumt hatte, und im rein Biographischen einen großen Schritt über Philipp Spitta hinaustat, hat doch auch er jene Folgerungen, von denen hier die Rede ist, nicht gezogen, besonders auch nicht, was Bach in Köthen anlangt.

Man hat zwar längst bemerkt, daß die Rechnung Köthen nicht in jedem Punkte aufgeht. Bei dem Umfange der internationalen Bachforschung, die heute bereits ein Studium für sich erfordert, würde es auch mehr als verwunderlich sein, wenn dem nicht so wäre. Aber auch einsichtige Bachforscher machten sich nicht im erforderlichen Grade los von dem Bachbilde, das sich zwar dank dem Eigengewichte der lebensgeschichtlichen, soziologischen und künstlerischen Tatbestände jedem Unvoreingenommenen aufdrängte, dessen grundsätzliche Vernachlässigung auch für unsere Zeit verhängnisvoll werden müßte, dessen ausschließliche Berücksichtigung aber auch irreführend war: von dem Bilde des Leipziger Thomaskantors.

Zwischen der Kaprizierung auf dieses Bild und seiner Ignorierung gibt es nämlich eine große Anzahl Zwischenstufen, und eine dieser Zwischenstufen ergibt die richtige Plattform, von welcher aus das Problem Bach in Köthen zu untersuchen ist. Es muß sich zeigen, ob sich die traditionelle Gestalt des Thomaskantors überhaupt mit der Gesamterscheinung Johann Sebastian Bachs deckt, oder ob nicht zu ihr das Bild des Köthener Hofkapellmeisters einen wesentlichen Beitrag leistet. Es wird niemandem einfallen, nunmehr die Dinge auf den Kopf zu stellen und alles Tun und Lassen Bachs unter der Perspektive Köthen

Einleitung

zu betrachten. Auf diese Weise würde man nur den bisher gemachten, durch die besonderen Umstände begründeten und daher verständlichen Fehler durch einen neuen, diesmal jedoch ungerechtfertigten und unentschuldbaren Fehler übertrumpfen. Es gilt zunächst lediglich, dem Thema Bach in Köthen die erforderliche Aufmerksamkeit zu widmen und aus dem Ergebnis der Betrachtung rücksichtslos die Folgerungen zu ziehen. Immerhin muß man sich darüber klar sein, daß ein derartiges Verfahren dem Vorwurfe der Einseitigkeit ausgesetzt ist.

Eine bestimmte Art von Einseitigkeit wird jedoch zur notwendigen Methode, wenn die im Spiele befindlichen Kräfte ins Gleichgewicht gebracht werden sollen; sie verdient daher keinen Tadel. Diese Einseitigkeit wird erfordert, auf daß die andere Seite des Bachbildes sichtbar wird, von der man bisher im besten Falle gesprochen, die man aber nicht realisiert hat. Ein Gleichnis werde dem Stande der Dinge gerecht. Man kann ein beliebiges plastisches Kunstwerk von einer bestimmten Seite abbilden, aber auch wenn diese Seite die wahre Schauseite und als solche wesentlich ist, wird das Abbild, ohne im mindesten zu lügen, nicht die volle künstlerische Wahrheit vermitteln. Nahekommen wird man der Wahrheit erst, wenn man sich mindestens noch einer zweiten Seite von gleicher Wesentlichkeit bildlich versichert. Ähnlich ergeht es uns mit einer geistigen Erscheinung wie Bach. Mag das Thomaskantorat, wie Bach es auffaßte, Inbegriff sehr hoher Werte sein, es erschöpft nicht das Wesen des Meisters, der ihm nach seinem eigenen wiederholt geäußerten Willen weniger als Kantor, denn als Director musices den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte und damit erst jenen Wert verlieh, den wir ihm heute beimessen.

Hierdurch ergibt sich bereits innerhalb des Kantorates selbst ein Dualismus. Auf der einen Seite steht der Kirchenbeamte, auf der anderen Seite der musikalische Gotteshandwerker. Dieser schrieb die instrumentale und sogenannte weltliche Musik, jener komponierte die Kantaten. Der Beamte pochte immer wieder auf seine Musik, und der Handwerker bestand unentwegt auf seinem lieben Gott. Man handelt mehr als einseitig, wenn man jenen Dualismus unter dem schwarzen Kantorrock verschwinden läßt, den anzulegen Bach in Potsdam, als er zum preußischen König gerufen wurde, ominöserweise keine Zeit fand. Ein auch dem Theologen gewiß unverdächtiger Bachforscher, Hans Besch, warnt davor, Bachs Bild im falschen Sinne zu verkirchlichen. Er leugnet, daß Bach

Einleitung

in Köthen die Beschäftigung mit der Kirchenmusik entbehrt habe, ja er betont unter Berufung auf Max Schneider, was auch wir ausführlich zu behandeln Gelegenheit haben werden, daß nämlich der späte Bach sich mehr und mehr auf sich selbst zurückgezogen habe. Dieses Selbst ist nicht die Kirche, ist freilich auch nicht die Welt; dieses Selbst ist die Musica Aura, die uns beschäftigen soll: soli Deo gloria. Den erwähnten Dualismus aber wird man eher verstehen, wenn man einseitig genug ist, einmal die andere Seite ins Licht der Betrachtung zu rücken, indem man sich an den Hofkapellmeister Bach wendet.

Es wäre absurd, in Bach einen Fürstendiener sehen zu wollen. Für ihn gab es überhaupt nur einen einzigen Souverän, den, zu dessen Ruhm er alles schrieb. Nur für diesen musizierte er. Die Fürsten waren ihm Mittel zum Zweck, aber wenn sichs, wie in Köthen, günstig traf und der Fürst besondere menschliche Eigenschaften hatte, hielt es der Komponist nicht für einen Raub, sich mit ihm auf freundschaftlichen Fuß zu stellen. Solange der "durch-laucht'ste Leopold" ihm die Möglichkeit gab, Spielmann Gottes zu sein und nach Herzenslust zwar niemals unfromme, aber fortgesetzt unkirchliche Musik zu komponieren, hielt der Musiker zu ihm, aber keinen Tag länger. Es verschlug Bach auch nichts, sich um die Huld des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs zu bemühen, wenn er dadurch in die Lage versetzt wurde, eine Messe zu komponieren. Auch hier wollte er nur Spielmann Gottes sein. Daß der Lutheraner im einen Falle dem Calvinisten, im anderen dem Katholiken diene, spielte gar keine Rolle. Hier ergeben sich Fragen, die der Thomaskantor nur unzureichend, der Director musices schon befriedigender und der Köthener Hofkapellmeister endgültig beantworten kann.

Die Schwierigkeit liegt nun aber darin, daß Köthen alles andere als ein leicht zu handhabender Schlüssel zur Erschließung von Bachs Persönlichkeit ist. Köthen selbst ist ein Problem. Neuerdings zeigt sich die Neigung, diese Tatsache zu leugnen. Die Methode, Probleme zu lösen, indem man ihr Vorhandensein leugnet, ist ebenso bequem wie falsch. Man erklärt zum Beispiel: Köthen? Ein Problem? Nichts unproblematischer als Köthen: Bachs Sturm und Drang. Diese These wäre allenfalls diskutabel, wenn zweierlei nicht wäre: erstens Bachs feierliche Festlegung seines musikalischen Lebenszweckes rund neun Jahre vor Köthen und zweitens der Erdmannbrief rund sieben Jahre nach Köthen. Über die wahre Bedeutung dieser beiden Dokumente, die zu den wichtigsten der Musikgeschichte

Einleitung

gehören und die schlechtesten wichtigsten der Bachschen Lebensgeschichte sind, ist man schamhaft hinweggegangen, indem man auch sie einseitig unter der Suggestion des Thomaskantorbildes deutete und ihre Unvereinbarkeit mit der landläufigen Bachauffassung ignorierte. Der Leipziger Brief an Erdmann läßt sich alsdann ebensowenig mit der These von der exklusiven Bedeutung Leipzigs in Einklang bringen wie die Mühlhäuser Erklärung über den Endzweck mit dem Köthener Hofkapellmeistertum.

Es gibt keinen mehr oder weniger tragischen Bruch in Bachs Musikerdasein, am allerwenigsten einen Bruch, der sich aus dem Zwiespalt in der Brust eines ständig zwischen Extremen hin- und hergerissenen Künstlers herleiten würde. Das Organische in Bachs künstlerischer Entwicklung offenbart sich aber in keiner rechthaberischen Strenggläubigkeit formalistischer Prägung, innerhalb deren Köthen als eine Art kraftgenialischen Seitensprungs zu werten wäre; es offenbart sich vielmehr in der Fähigkeit dieses großen Musikers, jedwedes Ding, das seine schöpferische Hand berührte, zu heiligen, bei keiner wie auch immer gearteten Musik, die er machte, sich etwas Übles zu denken, denn der Wurm war ihm ein göttlich geschaffenes Wesen genau so wie der Mensch oder der Cherub. Aus diesem Bewußtsein entsprang ja auch Bachs Ehrfurcht vor dem Kleinen und Einfachen, dem Primitiven und Elementaren, dem Technischen und Handwerklichen. Der Komponist wich nicht um Haaresbreite von seinem 1708 formulierten Lebenszweck ab, als er 1717 Hofkapellmeister in Köthen wurde, aber wir betrügen uns selbst, wenn wir diesen Zweck ausschließlich von Leipzig her interpretieren. Wir müssen ihn einmal unter dem Gesichtspunkte Köthen prüfen, und umgekehrt ist Köthen am Maßstabe jener Formulierung zu messen.

Nicht viel anders verhält es sich mit dem Erdmannbrief.² Während man die Mühlhäuser Erklärung über den Endzweck, da man vom Bilde des Thomaskantors nicht loskam, im Sinne dieses Bildes deutete (was an und für sich verständlich ist) und sie mit Genugtuung bei allen Gelegenheiten wiederholte, bagatellierte man nach Kräften den Erdmannbrief, und auch diese Verkleinerung geschah unter der Suggestion jenes Bildes. Gibt doch der Brief klar Auskunft über Bachs Verhältnis zu Köthen, über die Gründe seines Scheidens aus Köthen, über seine Erfahrungen in Leipzig und über die Folgen seiner Leipziger Erlebnisse. Der Brief ist kein

² Siehe hier im Anhang.

Einleitung

Zornesausbruch, er entspringt überhaupt keiner plötzlichen Wallung des Temperamentes; er ist die wohlüberlegte und sorgfältig stilisierte, kraft- und saftvolle Bekundung eines eindeutigen Standpunktes. Man wird das Problem Bach in Köthen nicht lösen, wenn man diesen Brief nicht unter die Lupe nimmt. Es soll dabei gern berücksichtigt werden, daß die Lupe nicht nur verschärft, sondern auch vergrößert. Es wird sich jedoch deutlich zeigen, daß Bach, nachdem er maßvoll und besonnen sein Lebensprogramm entworfen und in Weimar den imposanten Grundstock seiner Orgelmusik geschaffen hatte, nicht plötzlich zum Stürmer und Dränger wurde und sich in die Flut weltlicher Zügellosigkeit stürzte. Es fehlten ihm zu dieser Zeit längst die Hörner, die er sich hätte abstoßen sollen. Er ging vielmehr auch, ja gerade in Köthen mit ebensoviel Energie wie Originalität an die Schritt um Schritt sich vollziehende Verwirklichung seines Endzweckes.

Es ist eigentlich merkwürdig, daß diejenigen, die nicht laut genug den angeblich instrumentalen Charakter der vokalen Schreibweise Bachs verkünden können, noch niemals auf den Gedanken verfallen sind, die Bedeutung Köthens für die Ausbildung der gesamten Schreibweise des Meisters zu ergründen. Nun wäre es allzu billig, wenn man behaupten wollte, daß der Stil der Leipziger Kantaten, Motetten und Messen gewissermaßen ein vokal getarnter Köthener Instrumentalstil sei. So einfach liegen die Dinge nicht. Die sinnfällige Gleichheit der Behandlung von Instrumenten und Singstimmen bei Bach ist nicht daraus zu erklären, daß er die menschliche Stimme wie eine Oboe oder Trompete, auch nicht dadurch, daß er die Violine oder das Violoncell wie die menschliche Stimme behandelt, sondern dadurch, daß er die eine wie die andere, die instrumentale wie die menschliche Stimme, auf ein Drittes, Höheres bezieht, welches das Materielle des Klanges überwunden hat. Diese Tonsprache freilich, das darf man sagen, wurzelt in Köthen. Sie entwickelt sich in den Klavierwerken, in den Suiten, besonders im Wohltemperierten Klavier und nach einer bestimmten Richtung in den berühmten Kompositionen für Violine und Violoncell allein. Letzte Ausprägung dieser immateriellen und in diesem Sinne metaphysischen Tonsprache ist natürlich die Kunst der Fuge, auf welche sich das gesamte Schaffen des Meisters deutlich zuspitzt. Der alte Bach kehrt dabei nicht zurück zu dem, was er in der menschlichen Vollkraft seiner Tage schuf. Auch Goethe kehrt im zweiten Teile des Faust nicht zum ersten zurück. Aber Bach vollendet das früh Begonnene,

Einleitung

indem er die überreichen künstlerischen Erfahrungen der Leipziger Jahrzehnte auswertet. Es gehört zur geheimnisvollen inneren Logik seines Schaffens, die uns noch beschäftigen soll, daß sich diese Vollendung in einem äußerlich unvollendeten Werk, in einem Torso vollzieht.

Indem Bach das Materielle des Klanges überwindet, zeigt er uns aber nur die eine Seite des uns hier interessierenden Vorgangs. Es gibt auch eine andere, entgegengesetzte. Diese hängt mit dem Parodieverfahren zusammen. Im Gesamtkomplex Köthen, der nicht auf die Jahre 1717 bis 1723 beschränkt ist, sondern zeitlich sowohl zurück- wie vorwärtsgreift, nimmt das Parodieverfahren eine wichtige Stellung ein. Über kein Problem ist von unberufener Seite soviel unsinniges Zeug geäußert worden wie über dieses; hierauf einzugehen erübrigt sich. Gleichwohl darf man auch hier nicht in den Fehler verfallen, das Problem dadurch lösen zu wollen, daß man sein Vorhandensein bestreitet. Gewiß gehört die Unterlegung eines geistlichen Textes unter eine ursprünglich weltlich textierte Musik zu den Gepflogenheiten der Zeit. Aber wenn ein Bach das Gleiche tut, was Hinz und Kunz auch tun, ist es eben doch etwas anderes. Hier zeigt sich drastisch die handwerklich-musikantische Seite der Bachschen Kunst, für welche das spekulative Moment zwar vorhanden, aber nicht in allen Schaffenszeiten gleich stark und niemals primär ist.

Bachs Parodiepraxis beschränkt sich bekanntlich nicht auf die Gesangsmusik. Welch ein extremer Einfall ist es zum Beispiel, aus dem Präludium der E-Dur-Partita für Violine allein zehn Jahre später eine Kantatensinfonie für obligate Orgel, Streicher, zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken und Continuo zu machen! Ungemein lehrreich ist, daß der Komponist sein Original nicht in erster Linie im Sinne linearer Polyphonie ausdeutet, was doch nahegelegen hätte, sondern im wesentlichen harmonisch. Die Violinkomposition ist von lebendiger Stimmigkeit durchwoben, die sich jedoch nicht, ohne daß sie ihren Charakter einbüßt, orchestral aktualisieren läßt. Bach übernimmt die Violinstimme so gut wie tongetreu, aber was die Orgel spielt, wirkt, obwohl natürlich die Baßstimme zusätzlich erklingt, dünn gegenüber dem, was wir von der Violine zu hören bekommen. Die Violinkomposition ist ein in sich geschlossenes Ganzes, die Kantatensinfonie hat etwas Zwitterhaftes. Ein echtes Orgelstück hätte der Komponist offenbar nur unter Verwendung neuen Rohstoffs schaffen können. Das

Einleitung

Gleichnis vom metallenen Holz ist hier am Platze. Bach tut natürlich, was er kann, und was ein Bach kann, das ist viel: den geigerischen Charakter der Solostimme ausmerzen, das kann auch er nicht, solange er sie tongetreu beibehält. Aber aus der Geigenpolyphonie macht er eine Art orchestraler Homophonie, welche dem auf die Orgel übertragenen Violinsolo die musikalisch notwendige Prävalenz gewährt, die durch strenge kontrapunktische Führung der Orchesterstimmen gefährdet gewesen wäre. Das Problem muß den Meister stark beschäftigt, ja beunruhigt haben, sonst hätte er es nicht in der Trauungskantate "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" erneut aufgerollt, wo er noch einmal das E-Dur-Präludium einer Orchestersinfonie zugrundelegt, diesmal in etwas bescheidenerer Form.

Da Bach nicht für ein Publikum, noch für die sogenannte Ewigkeit schrieb, sondern ganz einfach Musik machte, und zwar stets so gute Musik wie irgend möglich, konnte er sich ein solches Experimentieren, dessen ausnahmsweise zutage tretende künstlerische Schwächen nicht gelegnet zu werden brauchen, nicht nur leisten, sondern als der begnadete Handwerker, der er war, fühlte er sich sogar darauf angewiesen. Man soll vorsichtig sein mit Vergleichen zwischen zwei kunstanschaulich und soziologisch derart inkommensurablen Größen wie Bach und Beethoven, aber soviel steht fest, daß einem Beethoven die Parodie so wesensfremd war wie einem Bach das Skizzenbuch, wenn man vielleicht auch mit der Behauptung zu weit ginge, daß Bach dort parodierte, wo Beethoven sich an seine Skizzen hielt.

In Bachs Unfähigkeit, ein Geigenthema zu einem Orgelthema umzubiegen, in seiner Weigerung, aus der in gewissem Sinne künstlichen Geigenpolyphonie eine lebendige effektive Polyphonie zu machen, bewährt sich seine Materialtreue, der wir die Solidität der handwerklichen Grundlage seiner Kunst mit verdanken. In ihr offenbart sich die andere Seite des Bachschen Schaffensprozesses. Es ist eben falsch, zu sagen, Bachs Vokalität habe instrumentalen Charakter. Seine Singstimmen sind ebensowenig instrumental, wie seine Orgelmelodie geigerisch oder seine Violinpassage orgelmäßig ist. Deshalb wurde mit gutem Grunde nicht von der konkreten Geigen- oder Gesangsmelodie, sondern von einem Dritten, Höheren gesprochen, welches bei Bach das Materielle des Klanges überwunden habe und zu dem der Komponist seine instrumentalen oder vokalen Melodien

lediglich in eine bestimmte Beziehung bringt. Köthen als Wirkungsstätte und Köthen als Idee sind Voraussetzung für die Entwicklung und die gegenseitige Verschmelzung dieser beiden Seiten im schöpferischen Vorgange bei Bach.

Wer Köthen gleichberechtigt neben Leipzig stellt, und nichts weniger, aber auch nichts mehr soll in diesem Buche versucht werden, und wer damit die außerordentliche Bedeutung Köthens für das Gedeihen von Bachs Persönlichkeit und Kunst beleuchten will, gibt auf diese Weise Leipzig ganz von selbst alles, was ihm gebührt. In einem Zusammenhange jedoch, der sich ausschließlich mit Bach in Köthen befaßt, kann Leipzig natürlich nur unter dem Gesichtswinkel Köthen gewürdigt werden. Wenn Leipzig und Köthen in Bachs Werke zu einer untrennbaren Einheit zusammenfinden, wird Leipzig in solchem Zusammenhange sogar sehr ausgiebig vertreten sein; es wird auch dort vertreten sein, wo nur von Köthen die Rede ist, ebenso wie Köthen keinen Augenblick aus unserem Gesichtskreise verschwindet, auch wenn nur Leipziger Vorgänge zur Diskussion stehen. Eine ins Einzelne gehende Werkschilderung ist nicht beabsichtigt. Man beschreibt einen Wald schlecht, indem man seine Bäume aufzählt, das hat im Hinblick aufs Wohltemperierte Klavier bereits Albert Schweitzer betont. Wer jedes einzelne in Köthen entstandene Werk Bachs betrachtete, sähe bald den Wald vor Bäumen nicht; uns aber ist es um den Wald zu tun.

Wenn Hermann Abert recht hat, daß die Biographien großer Männer mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müssen, wird es bei Bach höchste Zeit, denn bei aller Würdigung von Arbeiten wie der Steglichschen und der Terryschen wird man nicht glauben, daß die beiden ausgezeichneten Autoren die Erfüllung der Abertschen Forderung im Sinne gehabt hätten. Das wird schon allein durch den Umstand vereitelt, daß der eine das leistet, was der andere unterläßt, und daß dieser das tut, worauf jener verzichtet. Man vermag aber nicht zwei Biographien zusammenzustellen, um aus ihnen das einheitliche Bild eines großen Mannes zu gewinnen.

Erstes Hauptstück

**DAS BACHBILD
VON JOHANN GOTTFRIED WALTHER BIS GOETHE**



Johann Gottfried Walther

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Das Bachbild des 18. Jahrhunderts ist außerordentlich lückenhaft. Viele Seiten von des Meisters Leben und Wirken bleiben unberücksichtigt. Es ist aber auch unscharf. Einige charakteristische Züge verschwimmen, andere werden entstellt. Auch das Bild des Köthener Bach, wie es die Zeitgenossen malen, ist lückenhaft, aber es ist vergleichsweise schärfer. Köthen tritt sogar unverhältnismäßig plastisch hervor. Dieser Umstand kommt uns zugute, denn auch bei der Würdigung der zeitgenössischen Bachporträtierung haben wir es auf den Köthener Bach abgesehen.

Die Gründe für die Blässe des allgemeinen Konterfeis sind so häufig und so ausführlich auseinandergesetzt worden, daß sich eine nähere Beschäftigung mit dieser Frage erübrigt. Nur wollen wir diese Gründe nicht von vornherein in einem Versagen der Zeitgenossen suchen. Kein Mensch vermag über seinen Schatten zu springen. Im übrigen sind nicht Walther, Philipp Emanuel, Agricola, Marpurg, Hiller, und wie sie alle heißen, weder im Guten noch im Schlimmen, Gegenstand der Aufmerksamkeit, sondern Bach ist es. Es kommt sogar der paradoxe Fall vor, daß sein Bild an Deutlichkeit gewinnt, obwohl der Blick desjenigen, der es zeichnet, weder durch Sachkunde, noch durch Wohlwollen getrübt ist. Im übrigen sind es durchaus nicht immer die eigentlichen Fachleute, die dem Meister am ehesten gerecht werden und den Schein vom Sein zu unterscheiden vermögen. Hier ist der Fall Goethe lehrreich. Ähnliche Fälle gibt es noch mehrere. Einer von ihnen wird zu behandeln sein, wenn von Nietzsche die Rede sein wird. Es gehört zur Universalität des Bachschen Geistes, daß er sich mit eigentümlicher Klarheit im Weltbilde solcher schöpferischen Persönlichkeiten spiegelt, die keine musikalischen Spezialisten sind.

I. Die älteste biographische Nachricht

Die älteste biographische Nachricht über Sebastian Bach verdanken wir dem fürstlich sächsischen Hofmusikus und Organisten an der Hauptpfarrkirche zu Sankt Petri und Pauli in Weimar, Johann Gottfried Walther. Wir erfahren aus dem lexikalisch knappen Artikel, daß Bach der Sohn des Hof- und Ratsmusikus Ambrosius Bach zu Eisenach sei und bei seinem ältesten Bruder Johann Christoph, dem Organisten und Schulkollegen zu Ohrdruf, die Anfangsgründe auf dem

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Klavier erlernt habe. Von seinen Organistenstellen in Arnstadt und Mühlhausen ist die Rede, seine Stellung am Hofe zu Weimar wird betont, ebenso sein Posten als hochfürstlicher Kapellmeister zu Köthen. Vom Leipziger Thomaskantorat ist auffallenderweise nicht die Rede. Bach wird als Musikdirektor in Leipzig und hochfürstlich Sachsen-Weißenfelsischer Kapellmeister bezeichnet. Das Komponistentum des Siebenundvierzigjährigen wird nur flüchtig gestreift. Die Klaviersachen findet der Lexikograph vortrefflich, nennt aber nur die in Kupfer herausgekommenen, nämlich die sechs Partiten der ersten Klavierübung, die 1726 bis 1730 erschienen waren.

Walthers Zeugnis ist besonders wichtig, weil er Bach genau kannte und mit ihm befreundet war. Als Bach 1708 nach Weimar kam, traf er dort Walther als Stadtorganisten an. Dieser war ein hervorragender Orgelspieler, und seine Choralvariationen und Orgelpräludien gehören nach den Bachschen Orgelwerken zum Besten, was das Zeitalter hervorgebracht hat. Übrigens waren beide Musiker miteinander verwandt, ihre Mütter stammten beide aus dem Geschlechte der Lämmerhirt. Der Verkehr zwischen Bach und Walther in Weimar war rege, und es ist undenkbar, daß er sich nicht auf den einen wie den andern fruchtbar ausgewirkt habe. Philipp Spittas von Hugo Riemann übernommener Verdacht, daß die lakonische Art des lexikalischen Berichtes darauf zurückzuführen sein dürfte, daß sich die Freundschaft der beiden Männer später stark abgekühlt habe, entbehrt einer hinreichenden Unterlage und findet in der Persönlichkeit Walthers keine Stütze. Hermann Kretzschmar trifft wohl das Richtige, wenn er betont, daß Walther vom gleichen Bildungstrieb erfüllt war, der Bach beseelte, jedoch wissenschaftlich, nämlich durch eine eminent praktische Geschichtsorientierung reguliert. Es ist schwer vorstellbar, daß dieser wissenschaftliche Bildungstrieb dort, wo er die Feuerprobe seiner Bewährung zu bestehen, nämlich dem großen Freunde Bach gerecht zu werden hatte, aus persönlichen Gründen schmählich versagen konnte. Ein kleiner Zug der biographischen Skizze zeugt übrigens dafür, daß sich Walther sehr wohl in die Seele Bachs zu versetzen vermochte: jene Stelle, wo er den Leipziger Bach, der sich selbst bekanntlich mit Vorliebe Director musices nannte, als Musikdirektor anführt.

Möglicherweise hat Bach die von Walther erbetene Biographie nicht eingesandt und dadurch die Knappheit des Artikels selbst verschuldet. Das würde zu Bachs Charakterbild stimmen. Die musikalische Charakteristik als solche hat

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

jedoch nichts mit der Vollständigkeit der biographischen Daten zu tun, und für sie war Walther zuständig wie kaum ein zweiter. Waren doch die künstlerischen Absichten der beiden Musiker und ihre Begabung verwandt. Walther war ein mit allen Ölen gesalbter Kontrapunktist, der seinem gleichaltrigen Verwandten und Kollegen damals noch etwas zu bieten hatte, und Bach, erfüllt von seinem noch nicht weit zurückliegenden Erlebnis der Böhmschen und Buxtehudeschen Orgelkunst, vermochte ein Spiel- und Kompositionsideal aufzustellen, das für den andern höchsten Reiz haben mußte. Kretzschmar geht so weit, zu behaupten, daß weder die Konzerte Bachs noch seine Kunst der Fuge ohne Walther zu denken seien! Wie eng sich Bach zeitweise an Walther anlehnte, geht auch daraus hervor, daß er bei der Herstellung von Klavierauszügen und bei der Bearbeitung italienischer Kammermusik dem Beispiele seines Kollegen folgte.

Walther erwähnt aber auch mit keiner Silbe Bachs Kirchenmusikertum. Es ist wenig wahrscheinlich, daß hier irgendeine Absicht vorliegt. Näher liegt es, anzunehmen, daß er lediglich das Selbstverständliche ungesagt sein ließ. Der heutige Begriff Kirchlich ist nicht gleichbedeutend mit dem damaligen. Kirchenmusikalisch ist für uns eine ästhetische Kategorie, und schon daß wir darüber diskutieren, beweist eine gewisse Lebensferne des Gegenstandes; für Bach, Walther und ihre Gesinnungsgenossen war es etwas Lebendiges, wovon Aufhebens zu machen kein Grund vorlag.

II. Die Meinung des Sohnes und der Schüler

Wichtiger ist die lebensgeschichtliche Skizze Bachs, die etwa vier Jahre nach seinem Tode erschien. Sie stammt aus der Feder von Bachs Sohne Karl Philipp Emanuel und von seinen persönlichen Schülern Johann Friedrich Agricola und Lorenz Christoph Mizler. Alle drei Verfasser standen in nächster Beziehung zu Bach, sie schrieben aus vertrauter Kenntnis seiner Persönlichkeit und seiner Werke. Der Meister wird zunächst als der im Orgelspielen weltberühmte hochedle Herr Johann Sebastian Bach, königlich polnischer und kurfürstlich sächsischer Hofkompositeur und Musikdirektor in Leipzig bezeichnet. Der Thomaskantor wird nicht erwähnt. Der Abstand zwischen diesem Nekrolog und der kleinen Biographie in Walthers Lexikon ist jedoch groß und nicht bloß durch den

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

beträchtlichen Unterschied im äußeren Umfange bedingt. Bei Walther ist das Bild eines tüchtigen Musikers gezeichnet, bei Mizler entsteht das Bild eines großen Künstlers und einer bedeutenden Persönlichkeit.

Wenn wir diesen Bach mit der heutigen Bachvorstellung vergleichen, zeigt sich der Unterschied nicht darin, daß man ihn damals maßlos unterschätzt hätte, während man heute seine ganze Größe ermißt oder sich doch in dem Glauben wiegt, es zu tun. Die Verschiedenheit der Auffassung tritt vielmehr zunächst darin zutage, daß die neuere Bacherkenntnis vom Thomaskantor ausgeht, während die sein Andenken ehrenden Zeitgenossen dies nicht tun. Hier zeigt sich sicherlich nicht nur die persönliche Einstellung Walthers und Mizlers und seiner beiden Autoren, sondern wir dürfen annehmen, daß zumindest diejenigen, die dem Verewigten einen Nachruf widmen, in seinem ihnen wohlvertrauten Sinne handelten.

Der Mizlersche Nekrolog gipfelt in dem Satze: "Solange man uns nichts als die bloße Möglichkeit des Daseins noch besserer Organisten und Klavieristen entgegensetzen kann, wird man uns nicht verdenken können, wenn wir kühn genug sind, immer noch zu behaupten, daß unser Bach der stärkste Orgel- und Klavierspieler gewesen sei, den man jemals gehabt hat." Den Komponisten nennt der Nachruf erst in zweiter Linie; der Virtuose steht voran. Das liegt in der allgemeinen Zeitrichtung. Man machte im Bachzeitalter keinen einschneidenden Unterschied zwischen der schöpferischen und nachschöpferischen Betätigung des Musikers, ja man schätzte diese besonders hoch und hatte vor jener nicht den übertriebenen Respekt, den wir uns seit den frühen Tagen der musikalischen Romantik angewöhnt haben und der dem wahren Wesen eines echten Kunstwerks ebensowenig wie eine überhebliche Geringschätzung gerecht wird.

Auch den komponierenden Bach erblickt der Nekrolog im Lichte seiner Betätigung als Orgel- und Klavierspieler: "Wer Bachens Orgel- und Klavierstücke, die er, wie überall bekannt ist, in der größten Vollkommenheit selbst ausführte, ansieht, wird ebenfalls nicht viel wider den obigen Satz einzuwenden haben. Wie fremd, wie neu, wie ausdrückend, wie schön waren nicht seine Einfälle im Phantasieren; wie vollkommen brachte er sie nicht heraus!" Während wir geneigt sein werden, Bachs Phantasieren auf Orgel und Klavier als Ausfluß seines schöpferischen Dranges zu würdigen, erblicken Bachs Schüler in seiner

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

künstlerischen Produktion in erster Linie den ihnen willkommenen Beweis für seine Virtuosität.

Wenn der Nekrolog bei aller Würdigung des Bachschen Komponistentums, ähnlich wie Johann Gottfried Walther, auf die kirchliche Seite des Schaffens nicht ausdrücklich zu sprechen kommt, geschieht das aus den gleichen Gründen wie im Artikel des Lexikons. Wesentliches Merkmal der Bachschen Musik sind zwei Eigenschaften: Polyphonie, "Vollstimmigkeit", und Harmonie. Ganz besonders werden die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie hervorgehoben, die der Komponist aufs künstlichste verwende. Sein Ideenreichtum verhalf ihm dazu, gewissen Kunststücken alle ihnen sonst anhaftende Trockenheit zu nehmen. Nicht geistlich und weltlich ist die Antithese, auf welche die Verfasser des Nachrufs ihre Charakterisierung des Bachschen Schöpfertums zuspitzen, sondern arbeitsam, ernsthaft und tiefsinnig auf der einen und leicht und scherzhaft auf der anderen Seite. Die zeitgenössischen Kenner Bachs und seiner Kunst schlugen das, was er geschaffen, nicht alles über den Leisten des Kirchlichen oder Nichtkirchlichen. Ihnen gilt das Wohltemperierte Klavier ebenso gearbeitet, ernst und tief wie etwa der Klavierübung Dritter Teil. Der Komponist, der diese instrumentale Messe mit dem nüchternen Titel Klavierübung versieht, beweist ja damit, daß er sie mit den anderen Teilen der Klavierübung auf eine Stufe stellt. Das schöne und zutreffende Wort Hermann Aberts, Bach habe sich stets, also auch wenn er weltliche Werke schrieb, als Diener seines Gottes gefühlt, starkgläubig ohne Muckertum und ohne Empfindelheit, ist umkehrbar: was und wie Bach auch immer komponierte, stets verkörperte sich in seiner Musik sein ganzes Selbst, sein Menschen- und Mannestum. Hierdurch erklärt es sich auch, daß er in der Tiefe seines Wesens Lyriker und nicht Dramatiker ist, und zwar auch dort, wo seine Musik, wie in gewissen Teilen der Passionen, zunächst darstellende und schildernde Aufgaben hat. Mit anderen Worten: das unteilbare Menschentum Bachs offenbart sich uns in der Matthäuspassion des Thomaskantors ebenso wie in den Orchestersuiten des Hofkapellmeisters.

Man muß dies wissen, wenn man sich des Eindrucks erwehren will, als ginge im Mizlerschen Nekrologe alles wie Kraut und Rüben durcheinander, Weltliches und Kirchliches, Geistliches und Profanes. Auffallend ist die lakonische Kürze, mit welcher das Mühlhäuser Jahr erledigt wird. Von den Anstrengungen des Sankt-Blasius-Organisten, der darniederliegenden Kirchenmusik aufzuhelfen, steht

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

merkwürdigerweise nichts darin; nichts vom Endzweck! Überhaupt wird der religiöse Grundzug des Bachschen Wesens völlig ignoriert. Es erscheint gewagt, wenn man hieraus folgert, daß der Mitwelt Bachs der Gehalt seiner Musik überhaupt verschlossen geblieben wäre und sie nur Sinn für seine rationalistische Formenwelt gehabt hätte, denn es erhebt sich bei Bach wie bei vielen anderen großen Meistern die Frage, wo denn nun eigentlich die Form aufhöre und der Inhalt beginne.

Um so wichtiger nimmt der Nachruf das Wirken des Weimarschen Kammermusikus und Hoforganisten; mit einer gewissen Breite malt er das gute Verhältnis des Musikers zu seinem Herzoge aus. Die Reise von Weimar nach Dresden zu dem dann nicht zustandekommenden musikalischen Wettstreit mit dem hervorragenden französischen Clavecinisten Louis Marchand wird unverhältnismäßig ausführlich, mit aller Behaglichkeit des Anekdotenerzählers, dargestellt, handelt es sich doch dabei um die Beleuchtung von Bachs virtuoser Kunst des Klavierspiels, namentlich des Improvisierens über ein gegebenes Thema. Der psychologische Anreiz zur breiten Ausmalung eines historisch fragwürdigen Ereignisses liegt sicherlich darin, daß derartige Geschichtchen dem Geschmacke der Zeit entsprachen und in diesem Falle die Erzählung der angeblich schmachvollen Niederlage des Franzosen, wenn sie ernsthafter historischer Nachprüfung auch kaum standhält, geeignet ist, das zu enthüllen, was die Zeitgenossen als Kern von Bachs Persönlichkeit empfanden.

Bachs Sohn Philipp Emanuel und Bachs Schüler Agricola scheinen sich im übrigen darüber einig zu sein, daß der lebenswürdige und zierliche Klavierstil eines Marchand den musikalischen Kennern des Jahres 1717 ungleich weniger imponiert haben würde als die fugierte Schreibweise Bachs. Hier ist wiederum der Gegensatz im Spiele: arbeitsam, ernsthaft und tiefsinnig auf Bachs, leicht und scherzhaft auf Marchands Seite. Uns interessiert nicht so sehr der Widerhall, den Bachs Spiel bei der aristokratischen Hörschaft im Palais des Dresdener Ministers fand; wichtiger ist der deutlich formulierte Standpunkt des Nachrufs, daß Bach mit seiner Vollstimmigkeit und mit seiner tiefsinnigen Harmonik den windigen Franzosen, wenn dieser nicht zuvor schon Reißaus genommen hätte, würde in die Flucht geschlagen haben. Dieser Standpunkt ist im Jahre 1754 so selbstverständlich nicht, und er versteht sich auch bei Philipp Emanuel nicht ohne weiteres, zumal

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

dieser in seiner eigenen Musik anderen Ufern zusteuerte als sein Vater und eher mit dem Franzosen als mit seinem Erzeuger sympathisierte.

Wie der Dresdener Besuch im Nekrolog den eigentlichen Akzent der Weimarer Zeit trägt, so liegt während der kurzen Schilderung der Köthener Zeit der Ton auf der Reise nach Hamburg. Auch dies hat seinen guten Grund, denn Bach fuhr wie nach Dresden, so auch nach Hamburg nicht als Komponist, sondern als Virtuose und ließ sich daselbst, wie es im Nachruf heißt, vor dem Magistrat und vielen anderen Vornehmen der Stadt auf der schönen Katharinenkirchenorgel mit allgemeiner Verwunderung mehr als zwei Stunden lang hören. Die ehrwürdige Persönlichkeit des ebenso berühmten wie hochbetagten Organisten Johann Adam Reincken war es, die den künftigen anhaltinischen Hofkapellmeister magisch herbeizog, während ihn nach Dresden der ausgezeichnete Geiger und spezielle Orchesterfachmann Jean Baptiste Volumier eingeladen hatte. In Dresden spielte Bach, wie der Nekrolog verkündet, im Hause des Marschalls Grafen von Flemming vielfache Fugen, um dem französischen Kollegen in absentia den Rang abzulaufen; in Hamburg lag es, wie der Nachruf durchblicken läßt, dem Orgelspieler daran, die in aller Welt berühmte Kunst des fast zu mythischer Höhe gestiegenen Orgel-Methusalem zu übertreffen. Er improvisierte fast eine halbe Stunde lang eine Phantasie über die Weise "An Wasserflüssen Babylon", die Reincken selbst, wie Bach genau wußte, kunstvoll bearbeitet hatte. Obwohl der Hamburger Organist angeblich von einer gewissen Neigung zu kollegialer Eifersucht nicht völlig frei war, nahm er diese kleine Herausforderung nicht für ungut, sondern äußerte mit weltmännischer Höflichkeit durch sein vielzitiertes Wort, er habe gedacht, diese Kunst sei ausgestorben, aber nun sähe er, daß sie in Bach noch lebe, seine Befriedigung darüber, daß ein Erbe seines Könnens existierte. In Hamburg wie in Dresden galt es den Trumpf des Virtuosen auszuspielen, das erkennt der Nekrolog klar; daß die Kunst der Improvisation hier an nicht näher bezeichneten vielfachen Fugen, dort an der Behandlung einer Choralmelodie demonstriert wurde, ändert am Wesen der Veranstaltung wenig.

Die drei Leipziger Jahrzehnte werden bei Mizler am stiefmütterlichsten bedacht. Sie werden mit wenigen Worten abgetan, obwohl sie doch den Verfassern nicht etwa bloß zeitlich am nächsten lagen.

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Hat doch Philipp Emanuel, der neun Jahre zählte, als sein Vater nach Leipzig übersiedelte, den entscheidenden Teil seiner Entwicklungsjahre in dieser Stadt verbracht, und Agricola hatte des Meisters Unterricht genossen. Es wäre beiden nicht nur ein Leichtes gewesen, interessante Einzelheiten mitzuteilen, sondern es hätte auch aus Gründen der Pietät nahegelegen. Fabulierlust bezeigen sie hinlänglich, und Mangel an Pietät kann man ihnen nicht vorwerfen. Wie ist ihre Schweigsamkeit in diesem Punkte zu erklären? Sie scheinen eine Überzeugung gehegt zu haben, der wir Heutige widersprechen müssen, die sie jedoch vertreten zu können glaubten: daß nämlich Leipzig dem von ihnen entworfenen großzügigen Bachbilde nichts Unentbehrliches hinzuzufügen habe. Die Grundlinien stehen allerdings in ihrer Zeichnung fest: die Verfasser hatten Bach als überragenden Polyphonisten, als tiefsinnigen Harmoniker, einzigartigen Orgel- und Klavierspieler, als Improvisator und darüber hinaus als Orgelfachmann und -prüfer gezeichnet –, was wollte man mehr? Im übrigen mochte die Anfügung eines wenn auch summarischen, so doch nicht ungründlichen Werkverzeichnisses genügen, in welchem zwar Weihnachtsoratorium, Johannes- und Matthäuspassion nicht namentlich erwähnt, wohl aber im Sammelbegriffe der vielen Oratorien und fünf Passionen mit eingeschlossen sind.

Während die Überschrift des Nekrologs vom Thomaskantorate nichts weiß, wird im Texte Bachs Wahl als Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule wenigstens erwähnt. Das ist aber auch alles. Ein warmherziger Rückblick auf Köthen; eine Andeutung des auch persönlichen Verlustes, den Bach durch den Tod seines Köthener Fürsten erlitt; die Erwähnung seiner Ernennung zum herzoglich Weißenfelsischen Kapellmeister, zum königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkompositeur und die verhältnismäßig ausführliche Würdigung der berühmten Reise nach Potsdam samt der Schilderung von Bachs musikalischem Erlebnis mit der Majestät von Preußen füllen den Abschnitt über Leipzig völlig aus, ehe die allmähliche Erblindung des Meisters und sein Sterben geschildert wird.

Im Namen der von Mizler begründeten Leipziger Sozietät der musikalischen Wissenschaften, deren Mitglied Bach seit 1747 gewesen war, schrieb Georg Wenzky ein Singgedicht, worin er ein mit dem Bachbilde des Nekrologs übereinstimmendes Porträt des Verewigten zeichnet. Man sollte sich nicht an der ungeschliffenen Form dieser Reimschmiederei stoßen, deren Inhalt doch über die

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

übliche Lobhudelei am Grabe hinausgeht. Es wäre ja auch unverständlich, wenn eine wissenschaftliche Gesellschaft wie die Mizlersche keinen Begriff vom geistigen Formate des bedeutendsten ihrer Mitglieder gehabt hätte. Der große Bach ist im Munde ihres Repräsentanten ganz gewiß keine gedankenlose Formel. Er wird als ein Name von europäischem Range gekennzeichnet, als ein Künstler, der mit seinem angenehmen Witz, mit seinem Saitenklang und mannigfaltigen Gesang die Jugend, Frauen, Männer, ja Fürsten, Könige und alle echten Kenner entzückte, lehrte, rührte. Es handelt sich um eine Kantate, wie sie später auch ein Goethe, zwar unähnlich im dichterischen Gehalt, aber vergleichbar im Prinzip, etwa zu Zelters siebzigstem Geburtstage schrieb, worin sich Bauende, Dichtende und Singende äußern. Hier, im Singgedichte des namenlosen Wenzky, treten außer der Stadt Leipzig die Komponisten, die Freunde der Tonkunst, die musikalische Gesellschaft und schließlich sogar der Verherrlichte selbst auf. Von den Liebhabern wird der Verstorbene als unsterblicher Geist gepriesen, der einst, ein Held der Virtuosen, die Kenner mit sich riß. Diese Übereinstimmung mit dem allgemeinen, auch im eigentlichen Nekrolog dokumentarisch bezeugten Zeiturteile geht so weit, daß in dem Singgedicht die hinterlassenen Kompositionen Bachs ausdrücklich als edler Rest bezeichnet werden, der die Freunde der Tonkunst nunmehr über den unwiederbringlichen Ausfall der Leistungen des Klavier- und Orgelspielers trösten soll! Wir sollten nicht nur belächeln, sondern auch bedenken, was das ans Rezitativ sich anschließende Arioso der Musikliebhaber in naiven Versen ausspricht:

Jehova lasse doch die Virtuosen leben,
Die noch geschickt, die sanften Künste zu erheben!

Indem das virtuose Spiel gewissermaßen zum Wertmesser dessen wird, was Bach seinen Zeitgenossen musikalisch gegeben hat, wird unwillkürlich eine besondere Seite seines Wirkens mit einem Gefühlsakzent versehen, von der wir nicht glauben sollen, daß sie dem Meister selber gleichgültig gewesen sei. Es ist nicht anzunehmen, daß die ehrenwerten Hamburger Senatoren, die im Jahre 1720 der polyphonierenden Improvisation Bachs lauschten und ihr beredten Beifall zollten, die verschlungenen kontrapunktischen Wege des Spielers zu verfolgen imstande waren und das Wesen dieser Kunst durchschauten, da gewiß sogar manchem Musiker beim ersten Hören — und wann handelte es sich bei dieser

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Kunst nicht um ein erstes Hören? — die tiefere Einsicht in die Struktur dieser wie eine Sturmflut hereinbrechenden und dahinschießenden Musik versagt bleiben mußte. Nichtsdestoweniger kann nicht der leiseste Zweifel bestehen, daß die Faszination des Bachschen Spiels tief und unmittelbar, daß der bewundernde Widerhall aus dem Kreise der Hörer echt war. Dies ist ohne weiteres erklärlich, weil sich polyphone Improvisationen überhaupt, besonders aber das Stegreifspiel eines Bach, bestimmt nicht ausschließlic, ja noch nicht einmal in erster Linie an Geist, Vernunft und Urteilskraft, sondern an die Sinne, an Phantasie und Gefühl des Hörenden wendeten. Bei Bach kommt der überwältigende Eindruck der Persönlichkeit hinzu. Nach den übereinstimmenden Zeugnissen der Zeitgenossen muß es um sein Spiel etwas Großes gewesen sein, welches Worte zu schildern unvermögend sind. Wir Heutige, die wir auf Bachs notenschriftlich fixierte Werke angewiesen sind, können in diesem Punkt überhaupt nicht mitreden, geschweige daß wir jene Begeisterten, die zuweilen den Improvisator über den Komponisten zu stellen scheinen, Lügen strafen dürften.

Es sind keine Äußerlichkeiten schlechthin, die hier wirksam werden, wohl aber ist es auch der der Außenseite anhaftende Glanz, ihre sinnliche Unmittelbarkeit und Fülle, ihre formale Repräsentanz, die den Hörer natürlicherweise berührten, und man bleibe sich, indem man dies zugibt, bewußt, daß Form und Gehalt in der Musik noch viel weniger als in jeder anderen Kunst absolut sind, noch ein für allemal von einander getrennt werden können. Menschen, die unter dem lebendigen Zauber des Bachschen Orgel- und Klavierspiels standen, hatten das subjektive Recht, in der wenn auch noch so authentischen Niederschrift des musikalischen Einfalls eine Art Notbehelf zu erblicken, und zwar einen Behelf, der damals völlig unzulänglich zur Verfügung stand, da zu Bachs Lebzeiten die Zahl seiner veröffentlichten Werke unverhältnismäßig gering war. Den Zeitgenossen erschien der Meister nicht unter der romantischen Vorstellung eines entrückt Schaffenden, nicht im Bilde des seine künstlerischen Visionen für die Nachwelt aufzeichnenden geistigen Schöpfers; je mehr sie ihn in jener Tätigkeit, die sie für seine im Grunde genommen einzig rechte und echte hielten, in seinem Orgel- und Klavierspiel, erlebt hatten, desto mehr mußte er ihnen als der souverän, glanzvoll, sinnenunmittelbar wirkende Musiker erscheinen, unvorstellbar am Schreibtisch einer stillen Studierstube. Etwas von solcher Vorstellung scheint auch in den Mizlerschen Nekrolog eingedrungen

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

zu sein, und zwar ganz unabsichtlich, ohne Plan und Zweck. So erklärt sich wohl auch das seine Sätze durchziehende stille Bemühen, die schlichte Schilderung mit einem wenn auch bescheidenen Widerscheine höfischen Schimmers, fürstlichen Glanzes und königlichen Prunkes zu tränken.

III. Die Briefe Philipp Emanuels

Philipp Emanuel hat seines Vaters Lebenslauf im Mizler als den vollkommensten anerkannt und gleichzeitig festgestellt, daß er von ihm und Agricola zusammengestoppelt sei (dies ist sein Ausdruck), während von Mizler lediglich der Zusatz am Schluß über Bachs Eintritt in die Sozietät stamme. Es gibt keinen authentischeren Bericht als den Mizlerschen Nachruf. Wenn Johannes Schreyer ihn ungenau und oberflächlich nennt und Arnold Schering ihm in diesem Falle beistimmt, hat der eine wie der andere solange recht, wie man die Anlegung eines absoluten Maßstabes für angemessen erachtet. Wenn man jedoch den Aufsatz als das nimmt, was er ist, als pietätvollen Nachruf, wird man ihm gewisse Ungenauigkeiten und Unvollständigkeiten um so eher nachsehen, als man auch aus ihnen sachlich wertvolle Schlüsse ziehen kann. Gerade die persönliche und subjektive Perspektive, unter welcher Bach und sein Schaffen geschaut werden, leiht den Betrachtungen ihren eigentümlichen Wert.

Philipp Emanuel hat den Nekrolog in einigen Punkten ergänzt. Er mochte fühlen, daß des Seligen Kirchensachen, wie er sie nennt, etwas kurz weggekommen seien, und er sucht das Versäumte mit der Bemerkung nachzuholen, daß sein Vater als Kirchenkomponist devot und dem Inhalte gemäß gearbeitet habe, ohne komische Verwerfung der Worte, ohne einzelne Worte auszudrücken, mit Hinterlassung des Ausdrucks des ganzen Verstandes, wodurch oft lächerliche Gedanken zum Vorschein kämen, welche zuweilen verständig sein Wollende und Unverständige zur Bewunderung hinrissen. Daß dieser Satz, wenn er gleich Richtiges enthält, von Zustimmung diktiert oder gar von Bewunderung eingegeben sei, kann man beim besten Willen nicht behaupten. Er kann sich auf die verschiedensten Ausdrucksformen der Bachschen Passionen, Oratorien, Kantaten und Motetten beziehen, aber man braucht bloß an das von lyrischem Atem durchglühte und von frommer Empfindung beseelte Kantaten- und

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Passionsrezitativ zu denken, in denen so mancher irrationale Verstoß gegen eine nüchtern-korrekte Deklamation vorkommt, um den Gedankengang des Bachsohnes zu verstehen, auch wenn man sich ihn nicht zu eigen macht. In seinem Kern bezieht er sich auf jenen Bach, der, gerade weil ihm jegliches Musizieren eine gläubige Handlung und ein Gottesdienst war, im vornehmst ausschließlichen Sinne des Wortes Musik machte und weder am Buchstaben noch am Einzelworte klebte.

Fünfundzwanzig Jahre nach des Meisters Tode war freilich auch dem eigenen Sohne das tiefere Verständnis für den metaphysischen Sinn dieses musikalischen Stils erloschen. Desto schärfer weiß dieser die konkreten individuellen Konturen des Musikertums seines Vaters zu zeichnen, der zunächst auf der Orgelbank zu Hause war wie kein zweiter neben ihm und als Orgelprüfer von den einen gesucht, von den anderen gefürchtet wurde. Nicht jedoch gehörte Bach zu jenen Organisten und Kantoren, deren Gesichtskreis über die Königin der Instrumente nicht hinausreicht, so daß sie das Orchester keiner ernsthaften Beachtung würdigen. In beiden Briefen betont Philipp Emanuel, was wir gar nicht nachdrücklich genug zur Kenntnis nehmen können, daß nämlich die Betreuung des Orchesters vornehmstes Augenmerk Sebastians war, der sich nicht ohne Grund in Leipzig mit besonderem Stolze Director musices nannte, nachdem er in Köthen Hofkapellmeister gewesen war. Aber er kam nicht ausschließlich vom Tasteninstrument zum Orchester, sondern ebenso sehr von den Streichinstrumenten. Vom Sohne wissen wir, daß sein Vater in seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter die Violine rein und durchdringend spielte und dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung hielt, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können. Damit nicht genug, spielte Bach nach Philipp Emanuels Zeugnis als der größte Kenner und Beurteiler der Harmonie am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärke und Schwäche.

Für den Kenner der Bachschen Orchestermusik und, mehr noch, seiner Kammermusik für Streichinstrumente haben diese Feststellungen Philipp Emanuels zwar durchaus nichts Überraschendes, aber sie sind gleichwohl wichtig, weil sie gewissermaßen in aller Form der Violine und der Bratsche eine symbolische Bedeutung für Bachs Wirken zuerkennen, wie sie im Bewußtsein aller Bachfreunde bisher nur die Orgel hatte. In diesem Zusammenhange sei daran erinnert, daß der Meister noch zu einem anderen Streichinstrument eine sehr nahe

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Beziehung hatte; er gilt bekanntlich als Erfinder der Viola pomposa. Bezeichnenderweise war es in Köthen, als er auf den Gedanken kam, für den Kammerviolagambisten Christian Ferdinand Abel, den Vater Karl Friedrich Abels, der später zusammen mit Bachs jüngstem Sohne in England weilte, die niedrige, breite fünfsaitige Viola da spalla in Quinten zu stimmen und sie so der viersaitigen Fagottgeige anzugleichen. Dieses Instrument fand als Viola pomposa viele Anhänger. In seiner Leipziger Zeit ist Bach, wie auf so viele andere Köthener Vorgänge, auch auf diese Erfindung zurückgekommen; hier ließ er der Viola pomposa die schmalere und höhere Bauart des Violoncells zugutekommen. So entstand das Leipziger Violoncello piccolo.

Nicht nur als Kantor war Bach Praktiker genug, um jedem Orgelbauer kritisch auf die Finger sehen zu können; auch als Musikdirektor hatte er von der Pike auf gedient und verstand sich auf das Handwerkliche. Sein Sohn versichert uns im besonderen, daß er das Arrangement des Orchesters durch die Aufführung sehr vieler starker Musiken in Kirchen, am Hofe und oft unter dem freien Himmel, bei wunderlichen und unbequemen Plätzen, ohne systematisches Studieren der Phonurgie, kennengelernt und daß er diese Erfahrung gut zu nutzen gewußt habe. Kann man deutlicher sein?

Auf die Leipziger Erlebnisse im einzelnen gehen auch diese brieflichen Ergänzungen zum Mizlerschen Nekrologe nicht weiter ein. Wir hören nur ganz allgemein, daß dem Meister nicht das brillianteste Glück beschieden gewesen sei. Philipp Emanuel beweist sein Gefühl für Wesentliches im Lebensgange seines Vaters, wenn er in diesem Zusammenhange dessen Verzicht auf die bei deutschen Musikern üblichen Auslandsreisen hervorhebt, denn wenn Sebastian hinausgegangen wäre in die Welt, hätte zweifellos auch er, was äußere Ehrungen anbelangt, sein Glück gemacht. So mußte er sich mit der Anerkennung zweier Könige innerhalb der deutschen Grenzpfähle und einiger deutscher Duodezfürsten begnügen, und Philipp Emanuel legt sogar besonderes Gewicht auf die Feststellung, daß Fürst Leopold in Köthen, Herzog Ernst August in Weimar, Herzog Christian in Weißenfels seinen Vater besonders geliebt und ihn nach Proportion beschenkt hätten; außerdem sei er in Berlin und Dresden besonders geehrt worden.

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

IV. Der Angriff Johann Adolf Scheibes

Die besondere Dresdener Ehrung erfuhr Bach am 19. November 1736. An diesem Tage unterfertigte August III., Kurfürstliche Durchlaucht zu Sachsen und Königliche Majestät in Polen, die Urkunde, durch welche der Leipziger Director musices und Thomaskantor zum Hofkompositeur ernannt wurde. Bach hatte auf diese Weise endlich erreicht, was er lange erstrebte. Die freudige Genugtuung über die Ehrung blieb jedoch nicht lange ungetrübt. Bald darauf nämlich, im Mai 1737, erfolgte der heftigste öffentliche Angriff, der jemals gegen den Meister geführt wurde. Johann Adolf Scheibe benützte seine neu ins Leben gerufene musikalische Zeitschrift *Der kritische Musikus*, um in dessen sechstem Stücke Bach tüchtig eins am Zeuge zu flicken.

Man hat im Bachschrifttum lange Zeit allzu einseitig das abfällige Urteil Scheibes bekämpft, ohne den Versuch zu machen, auch ihm gerecht zu werden. Der Komponist selbst tat das Klügste, was er tun konnte, da er in dem boshaften Artikel gar nicht mit Namen genannt war und infolgedessen die Jacke, die ihm nicht paßte, nicht anzuziehen brauchte: er schwieg. Bedauerlicherweise trat jedoch der ihm befreundete Magister Johann Abraham Birnbaum in einer nicht durchweg glücklichen Art und Weise für ihn ein, wodurch der wahre Sachverhalt nur verdunkelt wurde. Er hatte nicht das geistige Format, um überhaupt zu erfassen, worum es bei diesem Streitgespräche ging, und so leugnete er, was er lieber hätte bestätigen, begründen und als notwendig hätte beweisen sollen, nämlich die allzu große Kunst Bachs, die über den Verstand der Verständigen, das heißt über die Ratio der Rationalisten ging, die aber nichts anderes als die natürliche Funktion des musikalischen Gehaltes ist. Birnbaum begriff nicht, daß man ein schlechter Verteidiger Bachs ist, wenn man sein Werk als harmlos hinstellt.

Mag Scheibes Verhalten von Kleinlichkeit und Ranküne nicht völlig frei gewesen sein, er war ein Mann von Wissen und Können, scharfsinnig genug, um einer ablehnenden Beurteilung ganz bestimmte Tatbestände zugrundelegen zu können, die, mochte er sie noch so einseitig beleuchten, die Aufmerksamkeit der Nachwelt um so mehr verdienen, als diese aus ihnen durchaus andere Schlüsse ziehen wird als der hitzige Kritikus in Hamburg. Immerhin gehört dieser jedoch, was Gerhard Herz mit Recht unterstreicht, zu den besten deutschen Musikästhetikern des Rationalismus. Ludwig Gerber und sogar Lessing schätzten

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

ihn hoch. Er war ein erklärter Fortschrittsmann. Der Nachahmung der Natur, für die er eintritt, setzt er die gotische Barbarei der polyphonen Schreibweise gegenüber. Wes Geistes Kind Scheibe als Musiker war, geht am deutlichsten aus seiner Vorliebe für Hasse und Graun hervor. Hasse, in Italien als *Il caro Sassone* bewundert, repräsentiert mit seiner Opernmusik, die Bach mit einer bezeichnenden Mischung von Wohlwollen und Bewunderung Dresdener Liederchen nannte, die unpolyphon-sinnliche Melodiegestaltung und den bestrickenden Schönklang Italiens, und der jüngste der Gebrüder Graun, Karl Heinrich, dessen Musik vornehmlich in Rede steht, schrieb als besonders charakteristisches Zeugnis seines Geistes das Passionsoratorium *Der Tod Jesu*, das die Zeitgenossen als künstlerisches Dokument gesteigertster Empfindsamkeit in einen Rausch der Verzückerung versetzte. So wenig es uns heute mehr einfällt, über der Kunst eines außerordentlichen Talentes wie Grauns oder eines Genies vom Schlage Hasses den Stab zu brechen, nur weil sie unserem Geschmacke nicht mehr recht zusagt oder weil sie im Schatten einer inkommensurablen Erscheinung wie der Bachschen gedieh, ebensowenig kann man von vornherein ein absprechendes Urteil über einen Schriftsteller fällen, der ernsthaft um das Verständnis und die ästhetische Grundlegung der damals modernen natürlich-empfindsamen Kunst rang und dabei notgedrungen auf die Ablehnung ihres künstlerischen Gegenpols verfiel.

Neuerdings hat Jacques Handschin in seiner im übrigen seltsam herben und skeptischen Würdigung Bachs für die Zeitgenossen des Meisters eine Lanze gebrochen, wenn er betont, daß man Bach zu seiner Zeit in Deutschland als dem Meister des Kontrapunktes und der Orgel habe volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, die Anerkennung jedoch nicht weitergegangen sei. Ihrem eigentlichen Kunstideale nach habe Bachs Zeit etwas anderes gewollt als er. Seine Zeitgenossen seien hierfür von den Biographen abgekanzelt worden, aber historisch könnten wir nur sagen, daß das eine Kunstideal das andere wert sei und daß jedes Kunstideal den ihm von der Geschichte zugewiesenen Zeitort, seinen Kairos, habe.

Jedenfalls ist Scheibes kritische Auslassung ein Zeitdokument von beachtlicher Bedeutung, zwar ein wenig boshaft, aber nicht ohne Geist, zwar polemisch, aber voller Leben. Für Scheibe ist Bach zunächst das, was er für alle Zeitgenossen in erster Linie war, der große Klavier- und Orgelvirtuose. Scheibe kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß Bach seine Finger und seine Füße so

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

sonderbar und so behend ineinanderschränken, ausdehnen und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen. So etwas kann nur Bach und allenfalls noch Händel, den der Kritiker nicht nennt, aber mit jenem Einzigen meint, mit welchem Bach um den Vorzug streiten könne. Indem der Meister, so argumentiert sein Kritiker, die Virtuosität seines Spiels auf seine Kompositionen überträgt, wird er schwülstig, künstlich, dunkel und widervernünftig.

Scheibes Meinung wurde zweifellos von dem damals heranwachsenden Musikergeschlechte geteilt. Es bahnte sich jetzt die Schreibweise an, die, wenn man sie schlagwortmäßig und daher einseitig charakterisiert, durch den Wandel vom objektiv-stimmigen zum subjektiv-melodiösen Stil bedingt wurde. Das Gefühlte sollte das Gearbeitete ersetzen. Bereits im Lobe Scheibes verbirgt sich stirnrunzelndes Bedenken, denn der unverstellte Körper des Klavier- und Orgelspielers ist ja eben Ausdruck einer sachlichen Haltung, die unter keinen Umständen an die Tränendrüsen des Hörers appelliert, weder mit weltlicher noch mit kirchlicher Musik. Die thronende Ruhe des Orgelspielers hat nichts mit äußerlicher Frommtuerei zu tun, denn es ist die gleiche Ruhe wie die des Klavierspielers. Ob der Komponist im Orgelchoral jubelt "Erschienen ist der herrliche Tag, dran sich niemand g'nug freuen mag" oder in der Klaviervariation seinem Humor die Zügel schießen läßt und "Ich bin so lang nicht bei dir gewest, ruck her!" mit "Kraut und Rüben haben mich vertrieben" kombiniert, das ändert an der ethischen und weltanschaulichen Grundlage seines Musizierens gar nichts; in jedem Falle unterhält er sich mit der unsichtbaren Gemeinde der Gleichgesinnten und der Gleichbeladenen, sei es nun die Gemeinschaft der Heiligen oder die Gemeinde der menschlichen Sünder, eher aber immer die der Zöllner als die der Pharisäer.

Das alles sah Scheibe sehr genau, und er zog seine negativen Schlüsse daraus. Aber er sah noch mehr: er stellte tadelnd fest, daß Bach von den Sängern und Instrumentalisten verlange, sie sollten durch ihre Kehlen und Instrumente eben das machen, was er auf dem Klaviere spielen konnte. Auch hier sieht der hamburgische Kritiker zunächst ganz Richtiges. Den Vorwurf kennen wir, er klingt sogar reichlich modern. Ähnliches haben spätere Zeiten, die sich im übrigen hoch erhaben über Scheibe dünkten, von Bach auch behauptet, und sogar solche,

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

die bereits den nötigen Respekt vor ihm hatten, wie er sich nicht aus ihrer besseren Einsicht, sondern wie er sich aus der verlängerten zeitlichen Perspektive von selbst ergab. Allerdings bekrittelt man später mehr, daß die Bachsänger angeblich genötigt wären, sich instrumentaler Allüren zu befleißigen. Der Hamburger Kritikus ging noch weiter, denn er war zugleich ein Praktikus, und ihm taten die Kollegen leid, denen der Komponist zumutete, auf ihrem Instrument ebensoviel zu leisten wie er selbst.

Das Entscheidende bei all dem, das Scheibe wohl sieht, das er aber nicht durchschaut, ist, daß der Komponist weder dem Klavier- und Orgelspieler, noch dem Streicher und Bläser, aber auch dem Sänger nicht seine Musik auf den Leib schreibt, sondern sie gewissermaßen in eine neutrale geistige Sphäre emporstilisiert, so daß der Sänger mit einem gewissen Rechte sagen kann, das sei ja instrumental empfundene Melodik, der Instrumentalist aber in anderen Fällen mit nicht weniger Grund behaupten darf, aus dem Geiste seines Instruments erfunden sei die Melodieführung nicht.

Konzeptionen wie die Katechismus-Choräle, die Scheibe 1737 allerdings noch nicht kennen konnte, mußten dem geistigen Niveau des Kritischen Musikus unzugänglich bleiben, wenn dieses Niveau auch innerhalb des damaligen Zeitschriftenwesens unverächtlich war. Aber diese Choräle sind mit dem Maßstabe Vokal-instrumental ebenso wenig wie nach dem Schema Weltlich-kirchlich zu messen. Wenn aber Bach in einem Werke wie der Kunst der Fuge die Besetzungsfrage offen ließ, blieb zwar die Möglichkeit der vokalen Ausführung, weil die Textierung fehlt, ausgeschlossen, in "höherem Chore" jedoch sollte man sie singen, und spielen muß man sie, als ob man sie sänge.

Scheibe hat doch so unrecht nicht, wenn er sich darüber beklagt, daß Bachs Musik wider die Vernunft streitet. Er denkt und urteilt in vorgefaßten Kategorien. Solange wir das Gleiche tun, werden wir Bach immer nur von der einen Seite sehen, und die andere Seite bleibt für uns im Dunkeln. Wenn wir die geistige Erscheinung des großen Mannes in ihrer Ganzheit schauen und, soweit es uns gegeben ist, durchschauen wollen, müssen wir paradoxerweise die Urteilsgrundlagen der Scheibeschen Kritik anerkennen, aber wir dürfen es nur tun, wenn wir sein Urteil alsdann um so gründlicher revidieren.

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

V. Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Adam Hiller

Auf Anregung Philipp Emanuels schrieb Friedrich Wilhelm Marpurg sein berühmtes Vorwort zur zweiten Auflage der Kunst der Fuge.³ Es gehört zum Verständigsten, was Zeitgenossen über Bach geäußert haben. Allein die Tatsache, daß bereits 1752 eine neue Auflage des Werkes notwendig wurde, straft diejenigen Lügen, die ein völliges Unverständnis der Zeit für den großen Mann wahrhaben wollen. Der Zeitgeist war damals allerdings so beschaffen, daß er sich lieber mit einer gewissermaßen neutralen Schöpfung, als mit einem kirchlich abgestempelten Werk abgab. Ein um so besseres Zeichen für diesen Geist, daß der Gegenstand seines Interesses eines der Bachischsten aller Bachwerke war.

Marpurg, der um den nämlichen Zeitpunkt seine Abhandlung von der Fuge schrieb, war besonders berufen, das Geleitwort zu des Meisters letztem Werke abzufassen. Sein Bachbild weicht denn auch von dem gewohnten Klischee ganz erheblich ab. Er betont nicht so sehr die Künstlichkeit als die Schönheit von Bachs Fugen und hebt hervor, daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen. Das ist es aber gerade, was damals und zu allen Zeiten die Menschen am wenigsten begriffen. Es will in der damaligen Situation viel bedeuten, wenn Marpurg erklärt, daß niemand den Komponisten in der Durchführung natürlicher Gedanken übertreffen könne. Ja, er macht seine Leser ausdrücklich darauf aufmerksam, daß er von natürlichen Gedanken spreche und von solchen rede, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her, aus was für einem Lande er wolle, Beifall finden müßten.

Marpurg erhebt sich deutlich über das Niveau der rationalistischen Bachbetrachtung durch seine Einsicht, daß eine Melodie, die nur dem Geschmack einer bestimmten Zeit oder eines Landes entspreche, mit dem Wandel dieses Geschmacks notwendig verfallende, daß sich aber natürliche und bündige Gedanken wie die Bachschen allezeit bewähren. Hier ist geradezu ein Zentralproblem der Bacherkenntnis angepackt, und es wird, was noch viel erstaunlicher ist, in einer Weise behandelt, welche die kurzsichtigen Bachexegeten einer viel späteren Zeit beschämt. Nicht die zeitbedingte Form, an welcher die Bacherklärer allzu lange

³ Friedrich Wilhelm Marpurg: Vorbericht zur zweiten Ausgabe von J.S. Bach Die Kunst der Fuge, 1752 (in: Bach-Dokumente Band III, Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs; Kassel/Basel 1972) (MvL)

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

klebten, sondern die Schönheit und die innere Sangbarkeit der Musik, also ihr Gehalt, ist Gegenstand der Betrachtung.

Die *Reize* der Bachschen Fuge haben es Marpurg angetan. Er war ein beginnender Dreißiger, als er diesen Vorbericht schrieb, gehörte also zur jungen Generation, aber er unterschied sich von dieser in seiner Stellung zu Bach. Auch das heiße Eisen Weltlich-geistlich faßt er an. Die Bedeutung der Kunst der Fuge erblickt er nicht zuletzt darin, daß sie zu einer Zeit, die der Fuge bestenfalls noch ein Plätzchen innerhalb der Kirchenmusik gönnt, als rein kammermusikalisches Werk hervortritt. Das ist ein vortreffliches Argument, das natürlich ebensogut auf das Wohltemperierte Klavier paßt. Es zielt auf diejenige Seite von Bachs Kunst ab, für welche das Wort Köthen uns Inbegriff ist. Für Marpurg ist die Bachsche Fuge ein spezifisch männliches Kunstwerk, das den zärtlichen Ohren der galanten Zeit freilich mißfallen muß, weil es sich nach des Autors Meinung der einreißenden Trödelei eines weibischen Gesangs entgegensetzt.

Marpurg hätte es sich die Mühe dieses Geleitwortes nicht kosten zu lassen brauchen, wenn er hätte befürchten müssen, daß er tauben Ohren predige, ja die Neuauflage wäre sinnlos gewesen, wenn das Werk nicht sein Publikum gehabt hätte. Aber nicht nur an dieses Publikum glaubt er, sondern an die Zukunft von Bachs Kunst überhaupt. Hierin liegt das Außerordentliche seiner Stellungnahme, die den Standpunkt eines Philipp Emanuel und seiner Mitarbeiter merklich hinter sich läßt. Freilich ist der Bach, den die von Marpurg zitierten Erben der Mitwelt vorstellen, wiederum nicht der Thomaskantor, sondern, wie das Titelblatt es mit einer wenn auch wohl kaum beabsichtigten Geflissentlichkeit feststellt, der ehemalige Kapellmeister und der Musikdirektor zu Leipzig. Marpurg weiß nicht, wie sehr recht er hat, denn dieser Kapellmeister und Musikdirektor war es in der Tat gewesen, der mit seiner Kunst der Fuge auf die kompositorische Praxis des Köthener Lustrums zurückgriff.

Marpurg erkennt ähnlich wie Scheibe die Unvereinbarkeit der Kunst Bachs mit den künstlerischen Plänen und Zielen der Zeit. Der bedeutsame Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß sich Scheibe mit diesen Plänen und Zielen identifiziert, während Marpurg sie in erstaunlicher Weitsichtigkeit verwirft. Man kann sich bei der Lektüre dieses denkwürdigen Geleitwortes des Eindrucks nicht erwehren, daß der Verfasser noch stark unter den psychischen Einwirkungen von Bachs Tode steht, der, als diese Sätze formuliert wurden, noch keine zwei Jahre

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

zurücklag. Es spricht aus ihnen etwas wie das Gefühl, daß eine Lücke von unvorstellbarer Größe gerissen wurde, die zugleich unausfüllbar war. Etwas von der Wirkung des Menschen, vom Eindrucke der Persönlichkeit eines Johann Sebastian Bach klingt in Marpurgs Worten noch nach...

Was Adam Hiller, der berühmte Singspielkomponist, als solcher Anreger für Goethes reiches Singspielschaffen, über Bachs Leben, Wirken und Persönlichkeit schreibt, ist in seiner fleißig kompilierenden Art und in der Glätte seiner Form ein typisches Erzeugnis seines beweglichen Geistes und seiner vielseitigen Bildung. Es berührt uns besonders, weil der Autor 1789 selber Thomaskantor wurde. Es ehrt ihn, daß er sich bereits fünf Jahre vorher für Bach publizistisch einsetzte, obwohl es nicht zweifelhaft sein kann, daß diese beiden Thomaskantoren völlig verschiedenen Geistes waren. Zwischen beiden lag eine Welt, und die war, zunächst wenigstens, unüberbrückbar.

Das muß man berücksichtigen, wenn man der Hillerschen Lebensbeschreibung gerecht werden will. Charakteristisch ist ihr Beginn. Bach ist seinem Biographen der Koryphäus aller Orgelspieler. Das hat Hiller nicht aus eigener Erfahrung, das entstammt dem Aspekt des Literaten. Die einzelnen Lebensstationen werden gleichmäßig abgehandelt. Die Sache mit Marchand wird in beliebter Weise breitgetreten. Über Köthen wird ganz lakonisch berichtet, und die Reinckenaneddote trägt den üblichen Akzent. Dennoch klingt an einer Stelle etwas wie ein Ton tieferen Verständnisses für die besonderen Bindungen durch, die Bach an Köthen fesselten. Er folgte dem Ruf als Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule, ob er gleich seinen Fürsten ungern verließ, sagt Hiller und stellt es so dar, als habe die Vorsehung ihn noch vor dem bald darauf erfolgten Tode dieses Fürsten von Köthen entfernen wollen, damit er wenigstens bei diesem traurigen Falle nicht gegenwärtig wäre! Diese besondere Ausdrucksweise beweist ein wenn auch wohl nur unterbewußtes erstaunliches psychologisches Verständnis für des Meisters inneres Verhältnis zu Köthen; sie unterscheidet sich vorteilhaft von so mancher Verlegenheitsinterpretation der späteren Zeit.

Über Bachs Leipziger Wirken fällt bei Hiller kein Wort. Lediglich die Augenkrankheit füllt eine Seite. Die Berliner und Potsdamer Tage werden freilich wieder zum Anlaß genommen, Rühmliches von dem virtuosen Spieler zu berichten. Erst aus der wenn auch summarischen und lückenhaften, so doch mit Fleiß zusammengestellten Liste der Werke erfährt man, daß diese orgelspielende

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Koryphäe außer zahlreichen Orgel-, Klavier- und sonstigen Instrumentalkompositionen eine stattliche Zahl kirchlicher Werke geschrieben hat.

Hiller ist als Verfasser dieser Lebenswürdigung nicht nur zeitlich, vielmehr auch innerlich fühlbar entfernt vom Gegenstande seiner Schriftstellerei. Diese Distanz ergibt bei ihm aber alles andere als eine Art geschichtlicher Perspektive. Bach ist ihm ein fremdes und in seiner Fremdheit drückendes Phänomen. Im übrigen bewegt er sich durchaus in den Spuren des Mizlerschen Nachrufs, besonders wenn er schreibt, Bach habe als Komponist die Vollstimmigkeit in der größten Stärke gezeigt und die verborgensten Geheimnisse der Harmonie auf künstlichste ausgeübt. Bach ist für Hiller nicht nur der Virtuose, er ist auch ein Zauberer, natürlich nicht im Sinne der späteren Romantik, sondern eine Art Hexenmeister, und zwar auf Grund der von ihm ausgeführten musikalischen Kunststücke.

Die kirchliche Seite des Bachschen Schaffens wird von Hiller dort, wo er ein Bildnis der Persönlichkeit zu zeichnen sucht, nicht unterschlagen, jedoch nur durch die uns bereits bekannten mittelbaren Ausdrücke gekennzeichnet; er spricht von arbeitsamer, ernsthafter und tief sinniger Musik.

Das sind die Fugen, Präludien, das ist die Orgelmesse, das ist überhaupt die Kontrapunktik, die Polyphonie, die Vollstimmigkeit und die Harmonik in ihrer ganzen Tiefe und Vielseitigkeit. Das ist vor allem aber auch das Fremde und das Befremdende. Hiller hält sich denn auch bei diesem ihm irgendwie unheimlichen Thema nicht lange auf, sondern kommt bald wieder auf den Anfang zurück. Der Zirkel schließt sich: die ganze Bedeutung der Orgel- und Klavierkompositionen Bachs, welche, wie er hervorhebt, von jedem, der sie kennt, für schwer gehalten werden, erschöpft sich für ihn fast darin, daß sie jenes Virtuositum des Meisters bezeugen, das zu seiner Zeit seinesgleichen nicht hatte.

Friedrich Blume betont mit Albert Schweitzer, daß Hiller nur einiges sehr Oberflächliche über den Orgel- und Fugenmeister Bach berichtet. Der Biograph bleibt vor allem deshalb an der Oberfläche des gewaltigen Phänomens haften, weil Eigenes er offenkundig nicht zu berichten hat. Mit den Gedanken anderer vermag man einen Bach freilich nicht zu erfassen. Das Wesensfremde ist es, das dem Autor die Zunge lähmt. Aber aus seiner fragmentarischen Schilderung spricht doch so viel Respekt, daß man Zelter kaum vollen Glauben zu schenken geneigt ist, wenn

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

er es so darstellt, als habe Hiller später die Thomaner gegen die Schreibweise Bachs einzunehmen gesucht.

VI. Forkels Bachbuch

Gewissenhaft hat Johann Nikolaus Forkel den Inhalt der beiden Philipp-Emanuel-Briefe in seinem begeisterten Bachbuche von 1802 verarbeitet. Dieses Werkchen legt zum ersten Male gewisse Grundlinien der Bacherkenntnis fest, von denen einige Bestand gehabt haben. Es zeigt zum ersten Male wesentliche Eigentümlichkeiten des Bachbildes.⁴ Forkel kannte die beiden ältesten Söhne Sebastians gut, und wenn er sagt, die Welt wisse nicht, daß diese von der Kunst ihres Vaters bis an ihr Ende nie anders als mit Begeisterung und Ehrfurcht sprachen, sollte man sich dieses Satzes auch heute wieder erinnern, weil sich auch unsere Zeit zuweilen noch darin gefällt, die nachbachische Generation in einem schroffen und feindseligen Gegensatze zum Altmeister zu sehen. Künstlerisch und weltanschaulich gehörte sie gewiß einer anderen Welt an, und Philipp Emanuel ist bekanntlich einer der bedeutendsten Wegebahner der neuen Stimmungskunst mit ihrem subjektiven Ethos, ihrer seelischen Labilität und ihrem Hange zu nervös-sensibeln Regungen; hat er doch auch auf die Wiener Klassiker großen Eindruck gemacht. Hierdurch mußte sich ein natürlicher und sachlicher künstlerischer Gegensatz zu Sebastian Bachs Wollen und Wesen ergeben, aber zwischen einem solchen Gegensatz und einer abschätzig-gehässigen Beurteilung seiner Kunst besteht ein beträchtlicher Unterschied. Nur nach Klärung dieser Frage sind die Äußerungen Philipp Emanuels über die väterliche Musik in ihrem Gewicht und in ihrer Stichhaltigkeit richtig einzuschätzen. Forkels Bemerkung über die Gesinnung der zwei ältesten Söhne genügt, daß man jenen beiden Briefen den Charakter von Kronzeugnissen zuerkennt. Er selbst hat sie in seinem Bachbuch in diesem Sinne behandelt.

Forkels Arbeit ist Erzeugnis der jungen romantischen Musikgeschichtsauffassung. Sie bricht mit den Gewohnheiten des Rationalismus und ist Vorstoß in eine neue Zeit. Indem Forkel sein Wissen um Bach der Öffentlichkeit preisgibt, sagt Gerhard Herz, "tritt er heraus aus der Reihe der stillen Bachkämpfer. Er wird

⁴ https://de.wikisource.org/wiki/Ueber_Johann_Sebastian_Bachs_Leben,_Kunst_und_Kunstwerke

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

zum Vorkämpfer einer neuen Bachgesinnung, die Bach nicht mehr einigen wenigen Menschen belassen will, die wissen, um was es sich handelt, sondern die den Meister hinstellt als leuchtendes Vorbild, als ewigen Besitz eines ganzen Volkes".

1. Bachs Vielseitigkeit

Forkel erblickt in Bachs Lebenswerk ein unschätzbare nationales Erbgut, das die größte erzieherische Bedeutung für das Volk beanspruchen darf, denn es lehrt nicht zuletzt seichten Klingklang von wahrer Musik unterscheiden. Bach gilt seinem ersten Biographen als der Typus des vielseitigen Musikers, der den Umfang der Kunst erschöpft hat. Hier erscheint der Meister zum erstenmal als der universale Geist. Das Studium seiner Werke wird in Beziehung zur humanistischen Bildung gebracht. Der Historiker beklagt den Zeitgeist, der mehr aufs Kleine und den Genuß des Augenblicks gerichtet sei als auf das Große, das erst mit einiger Mühe und sogar Anstrengung errungen werden müsse. Empört nimmt er zur Kenntnis, daß man sogar schon den Vorschlag zur Verbannung der Griechen und Römer aus der Schule gemacht habe. Zweifellos seien diesem Zeitgeiste auch die musikalischen Klassiker ungeliebt, denn, bei Lichte besehen, müsse er sich in seiner Armut vor ihnen, am meisten vor unserem fast überreichen Bach, herzlich schämen! Forkel erblickt in der Durchtränkung der kunstvollen Kontrapunktik mit lebendigem Geiste das für die Bachsche Leistung ausschlaggebende Merkmal, durch welches er sich von den meisten anderen Kontrapunktikern unterscheidet.

Bezeichnend für den Blickwinkel, unter welchem Forkel gewisse fromme Gepflogenheiten der Bachschen Sippe in der älteren Generation betrachtet, ist seine Art der Charakterisierung der jährlichen Zusammenkünfte der aus allen Himmelsrichtungen nach Erfurt, Eisenach und Arnstadt strömenden Bache. Er unterstreicht den völlig musikalischen Charakter dieser Familientagungen und begründet ihre gewohnheitsmäßige Einleitung mittels eines Kirchenliedes damit, daß die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestanden habe, die sämtlich mit der Kirche zu tun gehabt hätten, und daß man damals alle Dinge gewohnheitsmäßig mit Religion angefangen hätte. Forkel betont, daß es im übrigen an diesen Tagen recht heiter hergegangen sei und man

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

mit Vorliebe Volkslieder-Quodlibets extemporiert habe. Die Veranstaltung hatte geselligen Charakter; je saftiger die gesungenen Texte waren, desto besser.

Hans Besch übertreibt, wenn er behauptet, es sei Forkel entgangen, daß zu Bachs deutschem Wesen auch sein christlicher Glaube gehöre, während im Gegensatz hierzu Friedrich Blume feststellt, daß Forkel den religiösen Kern in Bachs Natur wohl bemerkt, das Wesen der Bachschen Frömmigkeit allerdings nicht verstanden habe.

2. Der heilige Stil

Forkel erstrebt die Gewinnung eines Gesamteindrucks der einheitlichen Persönlichkeit des Komponisten. Er zieht nicht beliebig viele Einzelwerke heran, sondern analysiert den Stil als solchen. Die neuen Erkenntnisse, die den Rahmen der Bachvorstellung der Epoche sprengen, liegen nicht an der Oberfläche; dafür hält er sich auch zu eng an seine Gewährsleute. Vorangestellt freilich aller schöpferischen Betätigung bleibt des Meisters Leistung auf Klavier und Orgel, die auf eine feurige Neigung zurückgeführt wird. Das ist nicht etwa eine bloße örtliche Hintansetzung des Kompositorischen in der Buchanordnung; Forkel erblickt im schöpferischen Vorgang eigentlich nur das nachträgliche Niederschreiben der Improvisation, und er ist der — von uns durchaus ernst zu nehmenden! — Meinung, daß dabei mancherlei verloren ging; daß die Niederschrift viel an Unmittelbarkeit, dem höchsten Reiz der freien Phantasie, einbüße; daß diese andächtiger, feierlicher, würdiger und erhabener gewesen sei. Wir müssen uns darüber im klaren sein, daß wir diese These nicht nachprüfen, daß wir sie aber auch nicht bestreiten können.

Andacht, Feierlichkeit, Würde und Erhabenheit gelten Forkel als wesentliche Kriterien des Bachschen Orgelstils. Er spricht es nicht direkt aus, aber meint es offenbar, daß diese Eigenschaften Merkmal des Kirchlichen in Bachs Orgelschaffen sind. In den Brennpunkt des Problems führt er uns durch den Vergleich der Orgel- und Klavierkompositionen, die er namentlich in melodischer und harmonischer Beziehung voneinander unterschieden wissen will. Er läßt sich dabei nicht auf die Erörterung von Stimmungsmomenten oder kirchlichen, ethischen Gesichtspunkten ein, sondern geht nüchtern von instrumententechnischen und raumakustischen

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Erwägungen aus. Der große Orgelton und der Nachhall im weiten Kirchenraum zwangen den Orgelkomponisten Bach, so argumentiert er, zu besonderer Feierlichkeit, und diese drückt sich in der Ruhe des Zeitmaßes aus.

Es kommt hier nicht so sehr auf die sachliche Richtigkeit der Meinung an, als vielmehr auf die – streng musikalische und rein künstlerische – Methode der Behandlung des ungemein schwierigen Problems Weltlich und Kirchlich bei Bach. Zwar verbreitet sich Forkel nicht im einzelnen über den religiösen Bach und nicht über den Bach der Kantaten und Passionen, aber das Problem als solches streift er. Die Technik der Liedbegleitung und der Vor- und Nachspiele hält er, was besonders wichtig ist, in der weltlichen und kirchlichen Musik Bachs für nicht prinzipiell, sondern nur graduell verschieden. Er glaubt den Unterschied in der inneren Zusammensetzung und Verbindung der Töne zu finden. Diese ist hier nach seinem Dafürhalten ungewöhnlicher als dort, aber sie ist, wie er ausdrücklich feststellt, auch dort ungewöhnlich!

Forkels Wissen um diese heikeln Dinge ist zweifellos genauer als seine Ausdrucksweise; man spürt sein Ringen um Präzision. Für uns handelt es sich in erster Linie nicht um die Interpretation des Gehaltes seiner Gedanken, sondern nur um die Folgerungen, die man aus ihnen im Hinblick auf das spezifisch Kirchliche in Bachs Musik ziehen darf. Da zwischen Forkel und Bach die unmittelbare Tradition nicht nur nicht abgerissen, sondern durch zielbewußten persönlichen Austausch aufrechterhalten ist, dürfen wir über seine Feststellung, daß nicht die Verwendung der Kunstmittel als solcher, sondern nur ihre Dosierung den Unterschied zwischen Weltlich und Geistlich bei Bach ausmacht, nicht einfach zur Tagesordnung übergehen.

Als heiligen Stil bezeichnet Forkel diese über alle Konvention sich erhebende Schreibweise, und indem er von der Verneinung, der Ablehnung des Gewöhnlichen, zum Positiven fortschreitet, nennt er die Anwendung der Kirchentöne als Kriterium dieses Stils und gibt uns auf diese Weise ein Mittel in die Hand, nachzuprüfen, wie weit sich die Grenze zwischen Kirchlich und Weltlich bei Bach (im Rahmen der Forkelschen Ästhetik) tatsächlich verwischt. Bach war nicht Formalist genug, um die harmonischen Möglichkeiten des kirchlichen Tonsystems, denn um diese handelt es sich, ausschließlich der für kirchliche Zwecke bestimmten Musik dienstbar zu machen oder gar diese grundsätzlich im Sinne jenes Systems zu harmonisieren. Es braucht deshalb nicht

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

geleugnet zu werden, daß er Kirchenlieder besonders gern kirchentonlich bearbeitet, aber es muß andererseits zugegeben werden, daß auch die sogenannte weltliche Musik Bachs nicht kirchentonfremd ist. Bereits Philipp Spitta hat auf Kirnbergers Feststellung hingewiesen, daß sich die Modulation zum Beispiel im Wohltemperierten Klavier vielfach auf der Grundlage der Kirchentöne entwickelt.

Auch sonst halten Forkels Definitionen von Bachs feierlichem, ernsthaftem und hohem Stil nicht immer stich bei einem Vergleich seiner Orgel- und Klavier-, seiner kirchlichen und weltlichen Musik, schon gar nicht, wenn die weite Lage der Akkorde als Kennzeichen orgelmäßiger Schreibweise ausgegeben wird. Solche Unterscheidungen zu treffen und sie exakt zu begründen, ging über die Möglichkeiten des Biographen hinaus, der denn auch immer erst dann festen Boden unter den Füßen gewinnt, wenn er sein Augenmerk auf das Bachsche Musikertum als solches lenkt, wobei in seiner Vorstellung der musikalische Dichtergeist Bachs eine bedeutende Rolle spielt. Hier ist gleichsam die Hälfte des Albert Schweitzerschen Musicien-poète vorweggenommen, die Hälfte nur, weil es sich bei dem Forkelschen Dichtermusiker um einen Komponisten handelt, der mit seinen melodischen, harmonischen und kontrapunktischen Mitteln spezifisch musikalisch wirken will, während etwaige malerische Absichten unbeachtet bleiben, sei es, daß sie schlechthin ignoriert oder für nicht so wichtig gehalten werden.

3. Das Instrumentale und das Vokale

Die Steigerung der Ausdrucksmöglichkeit durch Bach, die Forkel hier im Sinne hat, bezieht sich zunächst auf den ernsthaften und hohen Stil, aber sie beschränkt sich nicht auf ihn, solange wir darunter den geistlichen Stil verstehen. Die letzten Konsequenzen seiner Ausdruckskunst zieht Bach dort, wo die aufgewandten Mittel im umgekehrt proportionalen Verhältnis zur erzielten Wirkung stehen, nämlich in seinen sechs Partiten und Sonaten für Violine allein und in seinen sechs Suiten für Violoncell allein. Der Meister erfüllt mit diesen Wunderwerken die Forderung der Zeit, daß jeder musikalische Satz, über wie viele oder wie wenige Stimmen er auch verfüge, satztechnisch so vollständig und inhaltlich so vollkommen sein müsse, daß seine Ergänzung durch eine oder gar

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

mehrere weitere Stimmen unnötig, ja unmöglich ist. In welchem Sinne unmöglich, hat uns unsere Betrachtung der Orgelbearbeitung des Präludiums der E-Dur-Partita gezeigt.

Forkel unterschätzt zwar die Leistungen der Vorgänger Bachs, wenn er annimmt, daß diese jener Forderung im mehrstimmigen Satze nur sehr mangelhaft genügt hätten, und er überschätzt seinen angebeteten Liebling Bach, wenn er annimmt, daß dieser die geigerische Polyphonie ohne Verbindung mit geschichtlichen Vorbildern gepflegt habe. Aber er hat doch den richtigen Begriff von der stilpsychologischen Bedeutung jener Sonaten, Suiten und Partiten, die, Ausprägungen klaren Willens und höchsten Könnens, ästhetische Kategorien wie Weltlich und Geistlich als blasse Schemen hinter sich lassen.

Diese Theorie von der spezifischen Ausdrucksmusik läßt erkennen, daß der Musikgeschichtsschreiber, auch wenn er eine Bachbiographie verfaßt, die Föhlung mit der angeblich bachfremden Wiener Klassik nicht völlig aufgibt. Mit Recht erblickt Gerhard Herz bereits in der Widmung der Forkelschen Schrift an den Baron van Swieten ein Zeichen dafür, daß der Verfasser auch den Wiener Kreis für die Sache Bachs gewinnen wolle. Aus gewissen Eigentümlichkeiten seiner Darstellung scheint allerdings hervorzugehen, daß er sich diese Aufgabe leichter vorstellte, als sie war. Einerseits läßt sich hier die Gefahr einer leichten Verzerrung des Bachbildes nicht leugnen; andererseits zeigt sich hierin doch ein sympathisch musikantischer Zug Forkels, welcher der inneren Wärme und Lebendigkeit seiner Schilderung zugutekommt.

Von den Orgelwerken unterscheidet Forkel, was wir uns merken wollen, die Kirchenmusik; unter dieser versteht er ausschließlich Gesangsmusik. Es ergibt sich also in jedem Falle der kirchliche Charakter aus dem Texte, wodurch das Problem sehr vereinfacht wird. Es wird ein wenn nicht äußerliches, so doch außerhalb des Musikalischen liegendes Merkmal gewählt. Auf die Kirchenmusik wird der andächtige und feierliche Charakter der Orgelmusik übertragen. Eine weitere Verbindung zwischen Kirchenmusik im eigentlichen Sinne und Orgelmusik ergibt sich, wenn hier wie dort eine Kirchenliedmelodie als gedanklicher Kern und Objekt der kontrapunktischen Künste erscheint.

Da es ein öffentliches Konzertleben zu Bachs Zeit nicht gab, sah er sich, wenn er seine Musik durch sich selbst sprechen lassen wollte, auf zufällige und unregelmäßige Gelegenheiten angewiesen. Häufig baten ihn durchreisende

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Fremde um eine Probe seiner Kunst, und diese gab er außerhalb des Gottesdienstes. In solchen Fällen hatte die Stunde der Improvisation geschlagen. Ihr wurde ein für alle Teile verbindliches Thema zugrundegelegt. An ihm bewährte Bach als Komponist seine Kunst des Fugierens, als Organist die des Registrierens, und diese war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten einen Schreck bekamen, wenn sie ihn beim Registrieren beobachteten. Der Tag in Potsdam sollte dereinst den Höhepunkt dieser Demonstrationen des Orgelvirtuosen, Klavierspielers und Stegreiferfinders bringen.

Wenn Forkel der Instrumentalmusik Bachs größere Aufmerksamkeit widmet als der Gesangsmusik, tut er dies aus seiner besseren Kenntnis von dieser Seite des Bachschen Schaffens und nicht etwa, weil er sich für die weltliche Musik zuungunsten der kirchlichen entschied. Einen tiefergehenden Dualismus, weder im rein künstlerischen, geschweige weltanschaulichen Sinne, erkennt er nicht. Damit ist freilich nicht gesagt, daß er nicht bestimmte stilistische Unterscheidungen trafe, die für uns um so wertvoller sind, als sie leidenschafts- und tendenzlos, im besten Sinne ohne Voraussetzung und ohne Zweck, festgesetzt sind. Zu ihnen gehört jene These von der Anlage der Orgelwerke auf vergleichsweise breites Zeitmaß und weite Akkordstruktur.

Noch entschiedener geht Forkel dem Problem zuleibe, wenn er gelegentlich und ohne viel Aufhebens davon zu machen, die Antithese Kirchen- und Kammermusik direkt aufstellt. Er vertritt den Satz, daß sich die harmonisch-modulatorische Fortschreitung in den Bachschen Kirchenkompositionen langsamer als in seiner Kammermusik vollziehe. Er erblickt hierin jedoch nicht ein Merkmal des Personalstils, sondern ist der Meinung, daß der Komponist hier einem allgemeinen Gesetze folge. Abgesehen davon, daß es an der Zeit wäre, diese Forkelsche Lehre einmal systematisch nachzuprüfen, ist der Hinweis notwendig, daß hier der erste auf diese Fragen näher eingehende Bachbiograph in seinem stilkritischen Urteil eine Konsequenz bewährt, die dessen Gewicht erhöht. Stützt sich doch diese generelle Feststellung ebenso wie die erwähnte These von der satztechnischen Struktur der Orgelkompositionen zum Beispiel auf die bemerkenswerte Voraussetzung, daß raumakustische, also rein technisch-physikalische, nichtsdestoweniger tief in die allgemeine künstlerische Anlage eingreifende Erwägungen den Komponisten zu einer bestimmten musikalischen Ausdrucksgebung und Inhaltsgestaltung veranlaßt haben.

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

4. Die Köthener Krise

Indem wir die einzelnen Lebensstationen Bachs als pädagogische Provinzen für seinen Geist und als Entwicklungsstätten für seine Kunst würdigen, bewegt sich unser Gedankengang einmal von Arnstadt, Mühlhausen und Weimar her, zum andern von Leipzig her auf die große, ebenso fruchtbar-ergiebige wie schwer erklärbare und rätselvolle Fragwürdigkeit zu, als welche uns das Wirken Bachs in Köthen zunächst erscheinen muß. Solange sein Entschluß, Köthen und seinen Hof als Stätte rastloser Arbeit an sich und an seinem Werke zu wählen, als Selbstverständlichkeit behandelt und solange die Mühseligkeit, ja halbe Widerwilligkeit seines Abschiedes von Köthen und seiner Bindung an Leipzig gleichsam als das Natürlichste von der Welt hingestellt wird, ist die Entsiegelung der entlegenen und zugleich entscheidenden Beweggründe des Bachschen Seins nicht möglich.

Wenn Bach in Köthen dem Kirchendienst entsagte, tat er dies nicht unter Aufopferung seiner Gesinnung, genau wie er umgekehrt kein Opfer des Verstandes zu bringen hatte, um als Musiker der Kirche zu dienen. Der gewissenhafte Bachbiograph aber muß sich fragen, wie dem Meister in dieser Situation die Freiheit der Entscheidung möglich wurde. Forkel hat diese Frage nicht ausdrücklich formuliert, aber sein Buch zeigt, daß er sie im Unterbewußtsein mit sich herumtrug und daß sie im Hintergrunde seiner kunsttheoretischen, aber von einem gesunden Empfinden für die lebendige Praxis durchwärmten Erörterungen lebendig ist. Wer nicht am Buchstaben klebt, sondern den Geist seiner Ausführungen erfaßt, wird bemerken, daß der ernsthafte und hohe Stil Bachs bei ihm ein doppeltes Gesicht hat. Einmal nennt er ihn heilig, und er ist bestimmt, religiöse Andacht zu wecken und zu nähren. Wenn er jedoch voll Feierlichkeit, Pracht und Würde ist, beschränkt er sich nicht mehr auf die Grenzen des dem Höchsten von Menschenhand geweihten Hauses, sondern wendet sich an die Welt, die in diesem Sinne freilich nicht im Gegensatz zur Kirche steht, vielmehr sie mit umfaßt. Natürlich vermag die Musik innerhalb dieser Entwicklung auch ein Stadium vollkommener Selbstgenügsamkeit zu erreichen, das wir freilich mißverstehen würden, wenn wir es Verweltlichung hießen;

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

vielleicht darf man es am ehesten Durchweltlichung nennen. Auf diese Erkenntnis steuert Forkel zum Beispiel mit seinen Ausführungen über die Fuge zu, die er überhaupt zum Lieblingsgegenstande seiner Betrachtungen macht. So kommt es, daß er dort, wo er sich über die Fuge äußert, wiederholt an Wesentliches rührt.

Ausgangspunkt ist der Rhythmus. Über der eingehenden Behandlung der Harmonik, Melodik und Stimmigkeit bei Bach hat man mitunter die rhythmische Seite seiner Kunst vernachlässigt. Was sie anbelangt, hätte man getrost an Forkel anknüpfen können, der hier Ideen äußert, die, mögen sie in Einzelheiten verständlichem Irrtume unterworfen sein, im Kern originell und zutreffend sind. Wir werden noch Gelegenheit finden, dem Rhythmus als der die Brandenburgischen Konzerte befruchtende Kraft den Vorrang vor Harmonik und Polyphonie zuzusprechen. Das Gleiche gilt für viele andere Kompositionen und WerkGattungen Bachs. Forkel zum Beispiel weist auf die rhythmische Vielseitigkeit der Suitenmusik mit ihren französischen Charakterstücken hin und auf die schöpferische Kraft, mit welcher Bach diese Entwicklung weitergetrieben habe. Keine Art von Zeitverhältnis habe Bach unversucht und unbenutzt gelassen, meint Forkel, um den Charakter seiner Stücke dadurch so verschieden wie möglich zu gestalten. Der Komponist habe hierin zuletzt eine solche Gewandtheit bekommen, daß er imstande gewesen sei, sogar seinen Fugen bei allem künstlichen Stimmengewebe ein so auffallendes, charaktervolles, vom Anfange bis ans Ende ununterbrochenes und leichtes rhythmisches Verhältnis zu geben, als wenn sie nur Menuetten wären. Die Fuge als Charakterstück, als Ausgeburt der reinen künstlerischen Phantasie, als Leistung eines Tondichters, als eine geistige Frucht von poetischem Gehalte: das ist keine Profanierung der ehrwürdigen Form, sondern ihre Erhebung ins Allgemeingültige und in diesem Sinn ihre Humanisierung ...

Forkel bewährt ein feines Gefühl für die Bedeutung der Jahre um 1720 als Krisenzeit in Bachs Leben. Er nennt dieses Jahr wiederholt im Sinne eines Wendepunktes. Man darf heute nicht über den eigentümlichen Charakter des Köthener Lustrums sprechen, ohne der frühen Erkenntnis Forkels zu gedenken. Diese ist freilich noch nicht zu bewußter Klarheit gediehen, und sie ist von teils mißverständlichen, teils irrtümlichen Spekulationen durchzogen. Es ist nur eine halbe Wahrheit, wenn Müller-Blattau einen Forkelschen Irrtum in der These erblickt, daß Bach wirkliche Meisterwerke erst nach 1720 geschrieben habe, denn

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

dieser Irrtum ist nur ein halber Irrtum. Es hieße offene Türen einstoßen, wenn man des langen und breiten beweisen wollte, daß der Meister längst vor 1720 Beträchtliches geschaffen habe. Hierum geht es nicht. Aber Forkel wittert mit echtem Spürsinn die geistigen Entscheidungen, die sich in der Epoche um 1720 in Bachs Schaffen vollziehen, und hierauf kommt es an. Forkels halber Irrtum vermag wünschenswerte Folgen zu zeitigen. Zu ihnen möge der Versuch der Bachforschung gehören, sich künftig mehr als bisher sowohl mit der lebens- wie mit der kunstgeschichtlichen Aufhellung der Köthener Periode zu beschäftigen.

Natürlich wäre es eine einigermaßen gewagte Behauptung, daß Bach erst seit etwa 1720 in seinen Werken den strengen kontrapunktischen Stil angewendet habe, den Forkel im Auge hat, wenn er von der Verwebung mehrerer wirklicher Melodien spricht, deren jede das Wort bald oben, bald in der Mitte und bald unten führe. Solche Ungereimtheit braucht man dem verdienten Bachbiographen, obgleich er sich durch die Begeisterung für seinen Gegenstand mitunter zu gewissen Übertreibungen hinreißen läßt, überhaupt nicht zuzutrauen. Seine eigentliche These jedoch erfährt durch die jüngste auf unsere kritische Epoche angewandte Betrachtungsweise sogar eine bemerkenswerte Stützung. So spricht Gurlitt von der — natürlich auch das Schaffen Bachs in sich verstrickenden — schicksalhaften Wende der deutschen Musik um 1720, indem er den Kampf gegen die Musikfeindlichkeit der Aufklärung und des Rationalismus mit dem Kampfe der Lutherschen Orthodoxie um die reine Lehre in Zusammenhang bringt.

Es kann Forkel auch bei unvollständiger Kenntnis dessen, was Bach vor 1720 geschrieben hat, nicht entgangen sein, daß in den beiden vorangehenden Jahrzehnten zahlreiche Klavier- und Orgelfugen entstanden, die seiner Melodieverwebungstheorie vollkommen entsprechen. Aber um jenes Jahr herum gewinnt Bachs Schaffen einen noch planvolleren Charakter als Ausdruck wachsender Konzentration auf bestimmte künstlerische, musikalisch-technische, ethische und pädagogische Ziele. Am Anfange dieser Entwicklung steht neben den Brandenburgischen Konzerten, den Orchesterouvertüren, den Sonaten und Suiten für ein einzelnes Streichinstrument, den beiden Klavierbüchlein und den Französischen und Englischen Suiten der Erste Teil des Wohltemperierten Klaviers, und am Ende ragt der Zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers neben den Vierundzwanzig Choralvorspielen, dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge. Der Komponist findet sein Genüge nicht mehr in der Schaffung von

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

wenn auch noch so großartigen Einzelwerken, sein spekulativer Geist zwingt ihn, jedes ihn reizende musikalische Problem durch allseitige Beleuchtung wirklich zu erschöpfen.

Gerbers Andeutung über die Entstehung des Wohltemperierten Klaviers ist vielsagend genug. Danach habe Bach dieses Werk an einem Orte geschrieben, wo ihm Unmut, Langeweile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnötigte. Wenn die Anekdote von der Beschäftigung des ins Gefängnis gesperrten Weimarer Häftlings mit dem Orgelbüchlein auf Tatsachen beruhen sollte, hätten wir hier einen merkwürdigen Parallelfall, dessen schaffenspsychologische Bedeutung hoch veranschlagt werden müßte: in weltabgeschiedener Lage, geplagt von Unmut, versenkt sich der Meister in sein Werk, beschwört in Weimar eines der größten Ereignisse in der Musik überhaupt herauf und schafft in Köthen mit den beschränkten Mitteln des Klaviers die in ihrer musikalischen Wirkung unbeschränkte Inkarnation des seinem Geiste vorschwebenden Fugeneideals. Indem Forkel hartnäckig auf dem Jahre 1720 als Wendepunkt besteht, wird er, bewußt oder unbewußt, dem Umstande gerecht, daß das Orgelbüchlein im Schaffen jener früheren Zeit eine Sonderstellung einnimmt, das Wohltemperierte Klavier jedoch im Verein mit den genannten anderen Werken einen neuen Schaffensgrundsatz verwirklicht, dem der Komponist fortan treu blieb.

Es ist schon etwas daran, daß um 1720, wenn man diesen Zeitpunkt nur mit einem Körnchen Salz interpretiert, die Reifejahre Sebastian Bachs anheben (also das Gegenteil von Sturm und Drang!). Die wahre Meisterschaft eines Komponisten von seinem Range kann sich nicht in der vollkommenen Beherrschung des Formalen und des Technischen erschöpfen, und es beweist Forkels Verständnis für die Rangordnung der das Kunstwerk erzeugenden Kräfte, daß er nicht die Künstlichkeit der technischen Anlage der Bachschen Fuge in den Vordergrund rückt, sondern ihr charaktervolles Thema und seine entsprechend charaktervolle Weiterspinnung. Die komplizierte Form tritt in wachsendem Maße in den Dienst der Idee. Das Wohltemperierte Klavier dient daher wirklich einem besonderen Zeitvertreib, wie es im Titel heißt, und es dient, weil es Musik als Ausdruck und nicht Fugenkunst um ihrer selbst willen ist, höherem erzieherischen Ziele. Hier gibt es keinen Starrsinn und keine künstlerische Dogmatik, hier waltet Freiheit unter dem als solchem unverbrüchlich gewahrten Gesetze; das Sittliche wird so im

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Mutterschoße höchster Kunst und edelster Künstlichkeit entbunden, und es zeigt sich ein tieferer Sinn in der Tatsache, daß von den achtundvierzig Fugen des Wohltemperierten Klaviers auch nicht zwei einander vollkommen gleichen. Es ist bei der Bachschen Fuge in der Tat nicht selten so, als ob, wie Forkel es gelegentlich so schön sagt, alle Töne in Geister verwandelt wären. Der materielle Klang wird zum metaphysischen Symbol. Des großen Sammelwerkes Erster Teil erscheint so als Niederschlag der tondichterischen Überzeugung, daß das der Fuge offenstehende geistige Bereich unbegrenzt sei, unbegrenzt freilich nur für den zur Reife gediehenen Meister.

Wichtig ist der Gesichtspunkt, unter welchem der um die Wende des 18. Jahrhunderts schreibende Biograph die Stimmbehandlung Bachs betrachtet. Die Polyphonie erscheint ihm lediglich als besondere Art der harmonischen Begleitung, als ihre höchste Stufe, auf welcher schließlich das Prinzip der bloß begleitenden Funktion ad absurdum geführt wird. Wie geartet auch immer die Stimmkombination ist, sie steht in unlöslicher Verbindung mit dem harmonischen Phänomen, und es wäre vermessen, ein für allemal die Entscheidung über die Frage zu treffen, ob in der Bachschen Fuge die Harmonik Ursache oder Wirkung ist, wenn es auch naheliegt, dieses zu behaupten und jenes zu leugnen. Es findet seine Begründung in der eigentümlichen Struktur der Fuge Bachs, daß Hugo Riemann seine bekannten Analysen des Wohltemperierten Klaviers wesentlich nach harmonischen Gesichtspunkten durchführt. Der Komponist nützt bekanntlich die durch die temperierte Stimmung gegebene Möglichkeit aus, auf dem Klavier in sämtlichen Tonarten mit der erforderlichen Reinheit zu spielen; es liegt nahe, daß ihn zunächst die intervallische, akkordische und klangliche Seite der neuen Errungenschaft gereizt hat und daß er von hier aus der Fuge neue Ausdrucksgebiete zu erschließen trachtete.

VII. Gerber im Tonkünstlerlexikon

In seinem Tonkünstlerlexikon führt uns Ernst Ludwig Gerber Bach zunächst als königlich polnischen Hofkomponisten, Kapellmeister des Herzogs von Weißenfels und des Fürsten von Köthen und als Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig vor. Auch im eigentlichen biographischen Teile steht

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

kein Wort vom Leipziger Kantorat. Um so mehr werden des Meisters Beziehungen zu Weißenfels, Dresden und Berlin betont. Auch durch ein längeres Zitat aus Johann Adam Hillers Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler kommt kein wesentlich neuer Zug in dieses einseitige Bild. Das der Ausgabe von 1790 angefügte Werkverzeichnis gibt, so unvollständig es ist, eine bessere Vorstellung von den Eigenschaften des Bachsehen Schaffens. Gerber wußte um die Kantaten, Motetten und Oratorien, Passionen und Messen, auch um die instrumentalen und vokalen Choralgesänge und den Dritten Teil der Klavierübung, und er kannte auch sicherlich manches davon. Dieses Wissen spielt jedoch nicht im wünschenswerten Maße hinein in die Vorstellung, die er sich von der Persönlichkeit und dem Komponistentum eines Bach macht.

Im neuen Tonkünstlerlexikon, das 1812, zweiundzwanzig Jahre nach dem ersten, erschien, ist zwar das Bild als Ganzes nicht wesentlich verändert, aber ein wichtiger Fortschritt gegenüber allen älteren Schilderungen ist unverkennbar: Bach rückt bereits ins Licht der Geschichte, man wird sich des zeitlichen Abstandes bewußt, die Konturen des geistigen Porträts werden schärfer, und die bekannte perspektivische Verzerrung, die sich bei zu großer Nähe des biographischen Gegenstandes leicht ergibt, wird allmählich korrigiert.

Noch vor dreißig Jahren, darüber ist sich der Lexikograph im klaren, würde man nicht, wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, an eine umfassende Bachausgabe haben denken können, und zwar aus zwei Gründen: das Bachverständnis war damals noch ganz unzulänglich, und es hatte sich, nachdem die Aufführungspraxis des Bachzeitalters unter dem revolutionierenden Einflusse völlig neuer Musiziergewohnheiten vergessen war, noch kein angemessener Vortragsstil für eine Kunst gebildet, die um so unmoderner wirkte, je näher sie rein zeitlich den auf ein völlig anderes musikalisches Ideal eingeschworenen Musikern stand. Vor dreißig Jahren, so drückt es Gerber aus, würden im allgemeinen der Sinn für Bachs Arbeit sowohl, als auch die Kräfte, sie studieren und vortragen zu können, gemangelt haben. Indem er dies erkennt, schärft er sich den Blick für die stilistischen Eigentümlichkeiten der Kunst Bachs, und zugleich wächst ihm ein historischer Instinkt zu, der ihm bei der Würdigung der Umwelt des Meisters vortreffliche Dienste leistet. Auf diesem Gebiet ist der Lexikograph Gerber dem Historiker Forkel mindestens gewachsen.

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Eine fruchtbare Idee Gerbers zeigt sich dort, wo er den Unterschied zwischen reiner und angewandter Musik, das heißt zwischen *Musica Aura* und *Musica applicata*, im Anschluß an Triests Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst im 18. Jahrhundert erläutert. Er stellt die im Laufe des 18. Jahrhunderts gebildete, bereicherte und verschönerte Oberstimmenmelodie, den Exponenten eines konsequent homophonen Satzes, jener nur auf der Grundlage der Polyphonie gedeihenden Melodie gegenüber, von welcher Forkel so viel Wesens macht und die in dessen Harmoniebegriff eine so große Rolle spielt. Es ist eine durchaus richtige Beobachtung, daß jene Oberstimmenmelodik, auch wenn sie in der Instrumentalmusik verwendet wird, ihre sinnlich reizvolle Substanz aus der Gesangs-, das heißt in erster Linie aus der Opernmusik der Zeit herleitet. Gegenüber diesen pseudoinstrumentalen Melodien, diesen verkappten, letztlich nur in Verbindung mit den zugehörigen Texten voll verständlichen Theatergesängen, befand sich der Hörer nach Gerbers Meinung in derselben Situation wie gegenüber einer nur für Instrumente arrangierten Oper. Er erblickt darin zwecklos aufeinander folgende heterogene Ideen. Diese Art Musik ist *Musica applicata*. Bach pflegt nach Gerber ihr Gegenteil, die *Musica pura*. Diese gründet sich, so lesen wir im Lexikon, auf die Kunst, ein reichhaltiges Thema zu erfinden, selbiges zu zergliedern und in freier Manier oder nach den Regeln des Kontrapunktes und der Fuge ein schönes, selbständiges Ganzes zu bilden, dessen Einheit von der ersten bis zur letzten Zeile um so unverkennbarer sein müsse, als es durchaus der musikalische Ausdruck einer und der nämlichen Empfindung sei.

Hier wird in der Weise der älteren Zeit ganz das Gleiche festgestellt, was eines der Ergebnisse der jüngsten Erforschung des Bachschen Weltbildes ist, wenn zum Beispiel Max Dehnert begründet, daß Bach allen programmatischen Deutungsversuchen zum Trotz einer der größten absoluten Musiker bleibe. Jedoch ist dabei zu beachten, daß der Terminus *Musica pura* das Wesen der Sache schärfer umreißt als die anfechtbare Bezeichnung Absolute Musik. Mit dem Begriffe *Musica pura* oder auch *Musica applicata* werden wir daher auch im weiteren Verlaufe unserer Betrachtungen wiederholt zu operieren haben.

Mit der Kenntnis dieser Terminologie ist einiges gewonnen für jeden, der den Stand der Bachforschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ergründen will, und zwar um so mehr, als Bach gleichzeitig, wenn auch in einer für uns erstaunlichen Weise, mit Joseph Haydn nicht nur verglichen, sondern im Hinblick auf den

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

instrumentalen Charakter seiner Musik auf eine Stufe gestellt wird. Hier liegt keine bewußte Ignorierung der Vokalmusik, auch nicht Mangel an Kenntnis vor, so begrenzt diese zunächst auch noch war. Das kümmerliche Werkverzeichnis des alten Lexikons wird im neuen wesentlich ergänzt: an die Spitze treten jetzt die Singstücke.

In Kirche und Konzert wurden damals besonders Kantaten ans Licht gehoben, die man dem reichen Vorrat der Leipziger Thomasschulbibliothek entnahm. Man war sich der Versäumnis bewußt, deren man sich in der älteren Generation gegenüber diesen Werken schuldig gemacht hatte. Friedrich Rochlitz trat energisch für sie ein. Niemand, so äußert er sich, der mit diesen erhabenen und tiefen Produkten nicht bekannt sei, könne sagen, daß er Bach kenne, da dieser eben hier sein Eigenstes, Vorzüglichstes und gleichsam die Quintessenz seines Geistes niederlegte. Zugleich enthalten die Kantaten nach Rochlitz so innige und eindrucksvolle Stücke, besonders im Erhabenen und wehmütig Trauernden, daß auch keiner der unkundigsten Zuhörer nicht dadurch wäre ergriffen worden. Solche Sprache über die Kantaten war ungewohnt; die neue Zeit kündigt sich an.

Es ist durchaus nicht unfolgerichtig, wenn hier die Gesangsmusik als solche mit Wärme anerkannt, die Übertragung der Grundsätze ihrer Melodiebildung auf die Instrumentalmusik jedoch abgelehnt wird. Für die Bachforschung aber ist es wichtig, daß diese Ablehnung unter dem Eindrucke der Bachschen Instrumentalmusik erfolgt, deren vokaler Schwesterkunst man höchstes Lob zollt. Man hat es hier nicht mit Vorurteil noch mit Engherzigkeit zu tun, sondern mit jenem tiefgebenden Eindruck, welchen in den damaligen Menschen hervorzurufen die Musik Bachs doch irgendwie befähigt sein mußte. Man darf die musikalische Urteilskraft der Zeitgenossen Beethovens nicht grundsätzlich unterschätzen.

Als Muster reiner Instrumentalmusik wählt Gerber die f-moll-Fuge aus dem Zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers. Wir lernten die beiden Teile dieses weitschichtigen Werkes bereits als Ecksteine des gewaltigen Instrumentalschaffens würdigen, das sich von jener ominösen Zeitgrenze zu Beginn der zwanziger bis in die vierziger Jahre erstreckte, und wir dürfen dies um so mehr, wenn wir die Kunst der Fuge als höchste Steigerung und letzte Konsequenz der durch die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers repräsentierten Kunst interpretieren. Es bezeugt Fingerspitzengefühl für das bei Bach Wesentliche, wenn man sich aus diesen Klavierfugen das Muster wählt und aus ihm den Beweis für die These

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

schöpft, daß ein aus dem Geiste der Musica pura gewonnenes Thema reichhaltig genug zu sein pflegt, um ein abwechslungsreich gegliedertes einheitliches Ganzes von tiefster Ausdruckskraft erstehen zu lassen.

VIII. Reichardt und Goethe

Gerber stützt sich auf Reichardts Kunstmagazin, dessen erster Band jene Fuge im vierten Stück (mit vielen Fehlern) abdruckt. Auch aus dieser Quelle vermögen wir den eigentümlichen Eindruck der Bachschen Kunst auf die jüngere Generation zu rekonstruieren. Reichardt will seinen Lesern die Bekanntschaft mit merkwürdigen Stücken großer Meister verschiedener Zeiten und Völker vermitteln. An den Anfang stellt er die Kirchenmusik, an die zweite Stelle die Instrumentalmusik. Für jene gibt er je ein Beispiel von Leonardo Leo, Schultz, Kirnberger und Händel, für diese außer von Händel ein Beispiel von Bach, nämlich die f-moll-Fuge. Gewiß war es für ihn schwieriger, eine Gesangskomposition ausfindig zu machen, aber unmöglich war es nicht. Auch bloß ein Kirchenlied aus der Veröffentlichung Philipp Emanuels wäre schon beredt genug gewesen. Worauf Reichardt hinauswill, sagt er im übrigen selbst deutlich genug, und zwar zieht er mit Forkel durchaus am gleichen Strange. Er will beweisen, daß Bach als Harmoniker alle Möglichkeiten ausschöpft und in dieser Beziehung auch den besten Italiener übertrifft. Er scheint speziell das f-moll-Präludium im Sinne zu haben, wenn er erklärt, es sei fast kein Vorhalt möglich, den Bach nicht verwende; alle echte harmonische Kunst und alle unechten harmonischen Künsteleien habe der Meister in Ernst und Scherz tausendmal angewandt, und zwar mit solcher Kühnheit und Eigenheit, daß selbst der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz, wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben.

Von der Fuge sagt Reichardt, daß sie sich durch ihre ausdrucksvolle sprechende Melodie auszeichne und im Verlaufe der Stimmen natürlich und unverworren sei. Über einen solchen Satz darf man nicht flüchtig hinweglesen. Nicht mehr und nicht weniger ist darin gesagt, als daß man den alten Bach für die neue Zeit reklamiert! Es ist der Einschlag ins Galante und Gefühlvolle, der Reichardt gefällt, weil er seinem eigenen musikalischen Wesen näherliegt als die

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

gelehrtere Schreibweise, die er in anderen Fällen an der Bachschen Fuge beobachtet. Auch daß diese Fuge bequem in der Hand des Pianisten liegt, also gar nicht abstrakt, sondern durchaus klaviermäßig ist, hat ihr offenbar das Herz Reichardts gewonnen, der nach seinem eigenen Zeugnis, als er sie zum ersten Male spielte, in das tiefste und doch süßeste Trauergefühl versank. Man kann das Studium dieser Fuge und ihres Präludiums dem Bachsucher, der kein Klaviervirtuose ist, besonders empfehlen, weil ihre technischen Anforderungen gering sind und sich die Fuge besonders als Muster für jene Wesensart des Wohltemperierten Klaviers eignet, die sich darin zeigt, daß Kontrapunkt und klavieristische Technik dem musikalischen Gedanken und dem künstlerischen Geiste untergeordnet sind. Damals galt, was heute gilt: die unmittelbarste, speziell volkstümliche und nicht zuletzt jugendbildende Wirkung strahlen gewisse Teile des instrumentalen Werkes aus, und dies ganz gewiß nicht gegen des Komponisten Wunsch, der sein Wohltemperiertes Klavier der lernbegierigen musikalischen Jugend weihte.

Bei einzelnen Kompositionen von Händel und Bach ist es Reichardt oftmals so gegangen, wie es Goethe mit dem Straßburger Münster erging, versichert uns der Goetheenthusiast Reichardt, der dem näheren Umgange mit dem Dichter nach seinem eigenen Bekenntnis tausend Aufschlüsse und seelenerhebende Eindrücke dankte, die ihn als Menschen und Künstler hoben, festeten. Reichardt vergleicht den Eindruck, den das Straßburger Münster auf den jungen Goethe machte, mit dem Eindrücke, den in ihm die Bachsche (und Händelsche) Kunst hinterläßt. Ausgangspunkt ist ihm außer der Bachschen f-moll-Fuge Händels Thema Der harmonische Grobschmied mit den beiden ersten Variationen. Er nennt es ein liebes, herziges Allegretto, das den Leser dafür entschädigen soll, daß er statt eines Rondeau eine kunstvolle Fuge vorgesetzt bekam.

Ein gewisser innerer Widerspruch zwischen der Angelegenlichkeit, mit welcher Reichardt diesen Vergleich anstellt, und der Art und Weise, wie er auf die Kunst Bachs und Händels reagiert, wird bei näherem Zusehen deutlich. Sein Herz schlägt ungleich lebhafter für Händel als für Bach. Dieser ist gelehrt, jener natürlich, und Bach begegnet seinem uneingeschränkten Lobe nur dort, wo er so natürlich und so unverworren ist wie Händel, also zum Beispiel in der f-moll-Fuge. Goethes ausführlich zitierter Exkurs über das Münster stimmt jedoch ungleich besser zur Fuge als zur Aria, deren Schreibweise Reichardt als lieb und

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

herzig charakterisiert! Ein Musiker wie Reichardt verschrieb sich mit einem gewissen Widerstreben der Bachschen Musik: halb zog sie ihn, halb sank er hin.

Goethes Worte klingen, soweit Reichardt sie anführt, in eine Betonung jener Konflikte aus, denen sich der den Fesseln der Konvention langsam entschlüpfende Mensch des 18. Jahrhunderts unter dem Eindruck einer durch ihre Echtheit erdrückenden Kunst ausgesetzt fühlte. Nicht von ungefähr schließt der Musiker sein Zitat mit den folgenden Worten ab, weil er selbst sich durch Bachs Musik abgestoßen und angezogen, erdrückt und erhoben in einem fühlt: *"Aber zu dir, teurer Jüngling, gesell ich mich, der du bewegt dastehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne."*

Der Musiker zitiert nicht wahllos, indem er die Parallele der Musik zur Baukunst, der Fuge zum Münster, Sebastian Bachs zu Erwin von Steinbach zieht; er beginnt mitten im Goetheschen Aufsätze, läßt einen längeren Passus aus und schließt mitten im Gedankengange des Dichters, denn er weiß ganz genau, was er will und wo hinaus. Tief beunruhigt durch eine Musik, deren Größe und Tiefe er ahnt, ohne sie zu ermessen, sucht er Klarheit über das Wesen großer Kunst überhaupt und damit zugleich über seine eigene Unsicherheit und Zerrissenheit, und er spürt etwas von der Goetheschen Seelenverwandtschaft, der Grundlage ihrer späteren Freundschaft, und wo Goethe Klarheit gewinnt, dort ringt auch er sich durch. Zu seinem Trost fühlt gewissermaßen er selbst sich als teuren Jüngling angesprochen...

Der Begriff des Gotischen war dem jungen Goethe in Verruf gekommen, er hatte ihn im Sinne von unbestimmt, ungeordnet, unnatürlich, zusammengestoppelt, aufgeflickt, überladen, ganz von Zierat erdrückt mißverstanden, und nun ging ihm angesichts des Münsters sein positiver und sein nationaler Gehalt auf: *"Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos."* Diesen Satz überspringt Reichardt, ob er ihn gleich auf Bach fast noch eher als auf den Dom im Westen hätte anwenden können. Aber das Gotische zitiert er, ja er druckt es fett. Gotisch ist das einzige, was er neben Bach und Händel und anderen Eigennamen im Druck

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

hervorhebt. Die Parallele zu Bach läßt sich gar nicht unterdrücken. Man hat längst erkannt, daß der logische, architektonische und konstruktive, geschlossene und einheitliche, symmetrische und abgewogene Präludien- und Fugenstil Bachs, und zwar er ganz besonders und in höherem Grade als der Stil seiner anderen Werke, mit der Gotik verglichen werden kann.

Die Fülle des Zierats, die abenteuerlichen Schnörkel, die Krausborstigkeit sind in vielen Fällen nicht Überladenheit des Hochbarock, sondern Ausdruck des spekulativen Drangs einer sich einzig in der Vielgestaltigkeit kunstvoll-kombinatorischer Verflechtung voll auswirkenden Musikerseele. Der Vorwurf der Verworrenheit, Schwülstigkeit und Unvernunft, wie ihn beispielsweise Scheibe gegen Bach erhob, beweist, daß die auf der Höhe der Zeit stehenden Musiker einfach mit Bach nicht mehr mitkonnten; das Barocke nahmen sie gerade noch in Kauf, das aus weiteren Fernen und größeren Tiefen Heraufgeholte ging über ihren geistigen Horizont.

Unter diesen Umständen ist es einem Reichardt, der einer neuen, dem Verständnis Bachs ohnehin entrückten Generation angehört, nicht zu verdenken, wenn er unter gewissen Vorbehalten an Bach herangeht. Um so höher aber ist es ihm anzurechnen, daß er ernsthaft und nicht erfolglos um jenes Verständnis ringt. Es war ein glücklicher Griff von ihm, daß er Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* heranzog, der hinlänglich ins Allgemeine und Grundsätzliche geht, um auch in den von Reichardt angeschnittenen musikalischen Fragen klärend zu wirken.

Die verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen werden auch dem Hörer der Bachschen Instrumentalmusik zu tausend harmonierenden Einzelheiten, wenn er sich so treu und anhaltend in sie versenkt, wie Goethe in die beim ersten Anblick verwirrende Vielfalt des Münsters. Wer sich je mit Bachseher Musik ernsthaft vertraut gemacht hat, wer sich des ersten verstörenden Eindrucks entsinnt, den die eine oder andere Fuge des Wohltemperierten Klaviers auf ihn gemacht, und wer sich erinnert, wie dieser Eindruck bei häufigem Hören und eindringendem Studium sich ordnete, formte, um schließlich zu beglückendem Dauererlebnis zu werden, der wird auch die Sätze Goethes, obwohl sie nicht von Musik und nicht von Bach, sondern von deutscher Baukunst und von Meister Erwin handeln, wohl zu würdigen wissen, jene Sätze, die da beschreiben, wie oft er zum Münster zurückgekehrt, um von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

jedem Lichte des Tages zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Reichardt lauscht mit gutem Grunde auf die Gedanken, die der Dichter den Genius des großen Werkmeisters aussprechen läßt: *"Was staunst du?... Alle diese Massen waren notwendig... Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältnis erhoben... Das all' war notwendig, und ich bildete es schön."*

Goethes Verhältnis zu Bach hat sich namentlich in seiner späteren Zeit vertieft. Dem Wohltemperierten Klavier hat er besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Inspektor in Bad Berka mußte ihm täglich drei bis vier Stunden von Bach bis zu Beethoven vorspielen; der Dichter schaffte sich außer den Bachschen Chorälen das Wohltemperierte Klavier an und begrüßte es, zwei Exemplare des Werkes zu bekommen, von denen eines in Berka blieb, das andere in Weimar. Nun brauchte der gute Inspektor, wie wir bei Goethe lesen, wenn er den Dichter in der Stadt zum Vorspielen aufsuchte, nicht immer sein Exemplar von Berka hereinzuschleppen.

Man kann es kaum ernster mit dem Studium eines Kunstwerkes nehmen. Offenbar kommt es Goethe auf eine systematische Unterrichtung in den geheimnisvollen Schönheiten dieser Musik an. Das ist um so bemerkenswerter, als er mit Instrumentalmusik nur bedingt etwas anzufangen weiß, weil sie nach seiner Meinung allzu leicht über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinausgeht, und man ihr aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen kann. Das Wohltemperierte Klavier macht eine erstaunliche Ausnahme. Es hat seine Phantasie so angeregt, daß er seinen Präludien und Fugen doch, wenn wir seinen Ausdruck anwenden, eine Anschauung supponieren konnte.

Die von Gerber mit wissenschaftlicher Genauigkeit definierte und von Reichardt unter Anführung Bachs und Goethes des näheren umschriebene Musica Aura, die sich der Ausdrucksmittel des Gesangs geflissentlich enthält, erweist sich durch ihr auf innere Gesetzmäßigkeit sich gründendes organisches Gewachsensein als so beredt, daß sich Goethe von ihr angesprochen fühlt. Aus seinem eigenen Berichte dürfen wir schließen, daß er bei ihrem Studium vergleichsweise dasselbe Verfahren anwendet wie einst bei der Betrachtung des Straßburger Münsters.

Uns Heutigen will scheinen, als ob Gerber Inkommensurables auf einen Nenner zu bringen versuche, wenn er das f-moll-Fugenthema mit den vier ersten Takten des Hauptgedankens von Josef Haydns C-Dur-Klaviersonate op. 30.1 vergleicht und sogar eine gewisse Ähnlichkeit herausfindet, nur daß das

Das Bachbild von Johann Gottfried Walther bis Goethe

Fugenthema dort um ebenso viele Noten falle, wo das Sonatenthema steige. Hieraus ergibt sich für ihn, zumal wenn man die Gegensätzlichkeit der Tonarten beachtet, der Kontrast der süßen Traurigkeit bei Bach zur lauten Fröhlichkeit bei Haydn. Der tieferen Erkenntnis des in Rede stehenden Problems würde es jedoch wenig dienen, wenn man auf die wesensverschiedene Struktur der beiden Themen hinwiese, von denen das eine ein asymmetrisch angelegter, die Grenzen zwischen sich und dem Kontrasubjekt verwischender Dux, das andere die dominantisch auslaufende Hälfte eines in sich geschlossenen, in die Tonika einmündenden Sonatenhauptgedankens ist. Es handelt sich für den Musiker des 18. Jahrhunderts überhaupt nicht um die formaltechnische Eigenschaft des Themenmaterials, sondern um seine Eignung, selbständiger, eigenwüchsiger und selbstgenügsamer Exponent eines affektbestimmten seelischen Gehaltes zu sein.

Das Sonatenthema Haydns ist in seinen ersten acht Takten nichts als ein lustig geträllertes Lied, aber wir verstehen und genießen es, ohne der Assoziation zum Gesangs-, Theater- und Opernmäßigen zu bedürfen; es wirkt unmittelbar und ganz durch sich selbst. Bachs Fugenthema hat zwar mit einer Liedmelodie nichts zu tun, wenn auch zugegeben werden kann, daß die meisten anderen Fugenthemen Bachs *noch* weniger damit zu schaffen haben; aber es ist aus einer so klaren und bestimmten inneren Vorstellung heraus und so aus einem Gusse geformt, daß es nicht minder unmittelbar wirkt als die Haydnschen Takte und wir von ihm annehmen dürfen, daß es in Goethes Berkaidyll seine Rolle gespielt hat.

Die eigentliche Bedeutung von Gerbers Bemerkung liegt darin, daß sie durch die ganz naive Zusammenkoppelung von Bachthema und Haydnthema auf die übergeordnete Kategorie hindeutet, welcher beide angehören und innerhalb welcher sie sehr wohl miteinander vergleichbar sind: der Kategorie der Musica pura.

Die (süße) Traurigkeit ist synonym mit Forkels hohem, ernsthaftem und heiligem Stil. Das Kirchliche wird von diesem mit darunter verstanden, es wird jedenfalls nicht gesondert behandelt, und wo es einmal erwähnt wird, wandelt es sich zum raumakustischen Begriffe. Wenn Gerber kirchliche Werke im Auge hat, beruft er sich, wie wir sahen, auf Rochlitz, der den wehmütig-trauernden Charakter der Kantaten unterstreicht, also genau das gleiche Merkmal nennt, das Gerber für die f-moll-Fuge namhaft macht. Das schmückende Beiwort süß könnte als Hinweis auf den profanen Charakter der Fuge verstanden werden; als kirchenmusikalische Kennzeichnung träfe es auf das Schaffen allenfalls eines Karl Heinrich Graun, nicht aber eines Sebastian Bach zu.

ZWEITES HAUPTSTÜCK
DER WEG NACH KÖTHEN

Der Weg nach Köthen

I. Weimar und Köthen

Bachs Übersiedlung von Weimar nach Köthen erfolgte Ende des Jahres 1717 unter merkwürdigen Umständen. Es wehte damals im Bereiche der Musik ein neuer Wind. Was jung und begabt war, strebte danach, Kapellmeister zu sein. In Weimar hatte Bach hinlänglich Gelegenheit, die Möglichkeiten des Kapellmeistertums zu studieren und gleichzeitig die Unzulänglichkeit seiner Verwirklichung durch den überalterten Johann Samuel Dreesse tagtäglich vor Augen zu haben. Wie lebhaft sein Wunsch war, selbst Kapellmeister zu sein, zeigt die Geschichte seines Abschieds von Weimar. Als man ihm Dreeses Sohn, eine musikalische Null, vorzog, brach er mit dem Herzog.

Es ist kein Zweifel, Bach wurde damals von der allgemeinen Zeitströmung erfaßt, was jedoch außerordentlich merkwürdig ist, denn der Kapellmeistertypus repräsentierte eine sich von den kirchlichen Verpflichtungen freimachende, aus den Fesseln der Tradition lösende, durchaus neuartige Kunst: Bach, der sich doch bereits vor neun Jahren zu einem scheinbar völlig anderen Endzweck bekannt hatte, trug sich nunmehr mit dem Gedanken, am Köthener Hofe, wie er es später einmal ausdrücken sollte, seine Lebenszeit zu beschließen. 1723 kam es ihm alsdann, was neuerdings wieder Bessler betont hat, schwer an, Kirchenbeamter alten Stils zu werden. Hier liegt ein Problem vor, dem wir nicht auszuweichen gedenken.

In scharfen Umrissen und in leuchtenden Farben hat Wilibald Gurlitt den Meister als Repräsentanten des Neubürgerlichen Ideals des *glückseligen Musikers* geschildert, der die traditionellen kirchlichen Bindungen mit der Weltlichkeit in Einklang zu bringen trachtet: *„Zum vollen Bewußtsein der religiösen Würde seiner inneren Freiheit und Selbstverantwortung erwacht, unternimmt es der ‚glückselige Musiker‘, im eigenständigen Werk und im selbtherrlichen Musizieren das Schöpfungswerk Gottes nachzuschaffen. Sein Spielen und Singen wird zum Gleichnis der Schöpfung. Als ein solcher glückseliger Musiker fühlte Bach sich am Ausgang seiner Weimarer und zu Beginn seiner Köthener Zeit, auf dem Gipfel seines Lebens und Wirkens und seiner Meisterschaft, in der Sonne des fürstlichen Gnadentums..., umgeben von begeisterten Schülern, im Vollbesitz seiner genialen Jugendkraft, wie es das Bildnis des*

Der Weg nach Köthen

Hofkapellmeisters in dieser Zeit spiegelt mit seiner Weltoffenheit und Daseinsfreude, seiner Heiterkeit und Glückseligkeit, seinem weltmännischen Optimismus.“ Treffender und schöner kann man Punkt für Punkt das, was wir im Sinne haben, nicht kennzeichnen.

Es genügt jedoch nicht, den Kapellmeister und glückseligen Musiker dem Thomaskantor gegenüberzustellen. Das würde sogar dann nicht ausreichen, wenn Bach seinen Endzweck 1723 und nicht bereits 1708 formuliert hätte. Wenn dieses programmatische Bekenntnis aus dem Anfange der Leipziger Zeit stammte, müßte man versuchen, nach einer Sinneswandlung zu forschen und ihre Gründe ausfindig zu machen. Da jedoch der Endzweck am Ende der Mühlhäuser Zeit dokumentarisch niedergelegt ist, muß man, weil Bachs Persönlichkeit die Möglichkeit einer zweimaligen Sinnesänderung völlig ausschließt, den freilich schwierigen Versuch machen, die regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren in einer Weise zu interpretieren, die sich mit Bachs Verhalten in Einklang bringen läßt.

Wenn Hans Joachim Moser erklärt, die Köthener Jahre bedeuteten in mehr als einem Sinn ein Zwischenspiel, für das wir dem Schicksal danken dürften, verdient der Nachsatz uneingeschränkte Zustimmung, aber die Bezeichnung Zwischenspiel ist doch zu sehr vom Thomaskantorate her gewählt. Wenn man im musikalischen Bilde bleiben will, erblickt man am besten im Köthener Lustrum weniger ein Interludium, denn, und zwar auch in mehr als einem Sinn, eine gewaltige Fugendurchführung.

Die Kunst Bachs ist in ihrer Zeit und in der sogenannten Welt, das heißt im Diesseits, stark verwurzelt. Das nennt Max Dehnert das Urgesunde an ihr, und das ist es, was immer wieder im Auge behalten sein will, wenn man sich zur Lösung des Problems Köthen anschickt und es nicht einfach zu eskamotieren sucht. In seiner höchst lesenswerten Skizze von Bachs Leben deutet Friedrich Blume die Köthener Zeit auf Grund mancher bestechender Argumente, jedoch auch ausschließlich aus dem Leipziger Blickfelde heraus. Es entspricht durchaus den Umständen, wie sie wirklich waren, daß Bach die Hofkapellmeisterstelle als solche hoch bewertete und sie als ein seinen Fähigkeiten angemessenes Amt betrachtete; daß nicht im Wechsel Weimar-Köthen, wohl aber in der Umstellung Köthen-Leipzig für Bach ein Verzicht lag. Nicht so leicht einzusehen ist, daß sich Köthen dem Gesamtverlaufe des Bachschen Lebens folgerichtig einfüge, daß hier

Der Weg nach Köthen

überhaupt kein Problem vorliege und sich die Biographen, die hier ungelöste Fragen erblicken, überflüssigerweise Kopfzerbrechen machen.

Es muß doch erst bewiesen werden, ob es wirklich nur der Dunstkreis der Zukunftsmusik war, der den Komponisten lockte. Ernstlich geprüft verdient die Frage zu werden, ob sich der Thomaskantor diesem vermeintlichen Dunstkreise tatsächlich radikal entzogen hat und nicht vielmehr allzu gern zunächst episodisch, im letzten Jahrzehnt seines Schaffens – unter neuen Voraussetzungen und in verwandelter Gestalt – nachdrücklich in ihm untergetaucht ist. Freilich sollten wir unter Zukunftsmusik im Bachschen Sinne nicht ausschließlich das von Scheibe geahnte und herbeigewünschte, von Philipp Emanuel und seinen Zeitgenossen verwirklichte musikalische Ideal verstehen, sondern eine Kunst, die, gerade weil sie sich mit der modischen Strömung nicht identifizierte und teilweise zäh am bewährten Alten festhielt, weit hinaus wirkte über das, was der Hamburgische Kritikus auf seine Fahne geschrieben hatte. Wir sind zu sehr in der Vorstellung befangen, daß hinter Bach die Tür ins Schloß fiel; wir müssen uns mit dem Gedanken befreunden, daß er manche Pforte aufschloß.

Mögen im übrigen die Köthener Jahre noch so unbeschwert gewesen sein, sie zeugten bestimmt nicht lauter unbeschwerte Musik, und auf diese Musik kommt es an, nicht so sehr auf das fröhliche Treiben am Köthener Hofe, das wir nicht leugnen, aber weder im Orgelbüchlein, in Friedemanns Klavierbüchlein, in den Notenbüchern für Anna Magdalena, noch gar im Wohltemperierten Klavier wiederfinden, von der Kantate "Wer sich selbst erhöht" ganz zu schweigen. Indem Blume mit vollem Rechte die zwingende Macht äußerer Ereignisse, nämlich des Todes der Maria Barbara, der Vermählung Leopolds mit einer amüsischen Frau und der Notwendigkeit einer akademischen Ausbildung der Söhne, hervorhebt, berührt er den Nerv einer Entwicklung, in welcher Äußerliches und Innerliches unentwirrbar verstrickt sind, aber weder in der Lebensgeschichte, noch in der Kunst des Meisters gibt es eine zureichende Stütze für die These, daß Bach den inneren Zwang zu spezifisch kirchlicher Aufgabe empfunden haben müsse. Hier erhebt sich vielmehr die Frage, ob nicht der Schöpfer der Sonaten für Violine allein, des Wohltemperierten Klaviers, insbesondere des es-moll- und b-moll-Präludiums und der h-moll-Fuge, und ob nicht auch der Komponist gewisser langsamer Sätze in den Brandenburgischen sowohl wie in anderen Köthener

Der Weg nach Köthen

Konzerten der höchsten Aufgabe seines Lebens, seinem richtig verstandenen Endzweck, in auch späterhin niemals überbotener Frömmigkeit diene. —

Der allmählich zu hoher Meisterschaft heranreifende Organist hatte in der thüringischen Residenz Weimar unter der Sonne fürstlicher Huld ein geistiges Heimatsrecht erlangt. Zweimal und in zwei verschiedenen Stellungen hatte er Gelegenheit, sich mit den dortigen musikalischen Verhältnissen vertraut zu machen. 1703 war er wenige Monate Mitglied des Privatorchesters Johann Ernsts, des Bruders des regierenden Herzogs, gewesen. 1708, zu Beginn seiner zweiten Weimarer Zeit, konnte er an die alten Beziehungen anknüpfen. Jetzt wurde er Hoforganist und Kammermusikus des Herzogs Wilhelm Ernst. Besonderer Art muß das menschliche und geistige Verhältnis zu dem Neffen seines fürstlichen Herrn, dem jüngeren Sohne seines ehemaligen Weimarer Chefs, gewesen sein, dem Prinzen Johann Ernst, der einen guten Teil seiner musikalischen Ausbildung Bach verdankte. Diese Ausbildung erstreckte sich nicht zuletzt auch aufs Kompositorische. Hier entfaltete der prinzliche Musiker unter der Ägide des Bachschen Genius schnell seine Schwingen. Sein früher Tod (1715) setzte seiner vielversprechenden musikalischen Entwicklung ein jähes Ende.

Das Andenken des Prinzen ist in der Musikgeschichte dadurch gesichert, daß ihm sein um elf Jahre älterer Lehrer und Freund ein lange Zeit freilich unerkannt gebliebenes Denkmal setzte. Einige der sechzehn von Bach für Klavier bearbeiteten angeblich Vivaldischen Violinkonzerte stammen von ihm; mit Sicherheit Nummer 11 und 16, wahrscheinlich aber auch Nummer 13. Aus ihnen spricht eine bewegliche Phantasie, besonders im d-moll-Konzert (Nummer 16), dessen Großform nichts gemein hat mit der Gemessenheit und abgeklärten Klassizität des Vivaldischen Vorbildes. Die formale Zerklüftung wird durch die wiederholte Einschlebung getragener Sätze, die episodischen Charakter nicht überschreiten, hervorgerufen. Am straffsten geformt ist das C-Dur-Konzert (Nummer 13), dessen Adagio e affettuoso in f-moll das prinzliche Talent in günstigstem Licht erscheinen läßt. Es steckt in ihm etwas von jener süßen Traurigkeit, die Gerber aus der f-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers heraushört. Der Zusatz affettuoso ist aufschlußreich im Sinne der Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Die in diesen Bearbeitungen sich offenbarende geistige Berührung zwischen dem genialen Hoforganisten und dem begabten Prinzen hat psychologische Bedeutung. So sicher wie die Tatsache, daß Bach sich der Komposition seines

Der Weg nach Köthen

hohen Schülers annahm, für dessen weitere musikalische Entfaltung anspornend wirken mußte, ebenso gewiß mußte es dem zu ständiger tiefer Besinnung neigenden stürmisch heranreifenden Meister Anlaß zum Nachdenken geben, daß ihm hier ein fürstliches Geblüt achtbaren Vorwurf zu einer künstlerischen Betätigung darbot, aus welcher er selbst, wie ein tieferer Einblick in sein weiteres Schaffen lehrt, bedeutsame Anregungen gewann.

Man hat Bachs Autorschaft an den Bearbeitungen der Vivaldischen Konzerte für Klavier wiederholt in Zweifel gezogen, auch Schering hält es für möglich, daß einzelne dieser Arbeiten nicht von Bach selbst, sondern aus seinem Schülerkreise stammen, während er Johannes Schreyer, der die Bearbeitungen in Bausch und Bogen für apokryph erklärt, klar widerspricht. An der Tatsache, daß sich Bach in Weimar mit Vivaldi eingehend beschäftigte und sich mit dem musikalischen Prinzen auf dem Boden seiner Kunst zusammenfand, wird durch diese Kontroverse nichts geändert. Bach bewies hier wieder einmal seine geistige Beweglichkeit und die Unstarrheit seines künstlerischen Charakters.

Nun hieße es aber die Dinge auf den Kopf stellen, wenn man annähme, daß Bachs Weimarer Beschäftigung mit Vivaldi auf die Anregung des jungen Prinzen zurückzuführen sei. Hierfür sind die sachlichen Voraussetzungen schon deshalb nicht gegeben, weil Vivaldis Konzerte zu jener Zeit in Deutschland ganz allgemein großes Aufsehen erregten und alle Musiker, die mit ihrer Zeit mitzugehen wünschten, sich mit Feuereifer auf sie stürzten. Es sei nur an den berühmten Flötisten Johann Joachim Quantz erinnert, der die Konzerte 1714 zum ersten Male zu Gesicht bekam, durch ihre völlig neue Schreibart tief beeindruckt war, sie systematisch sammelte und sich zum Muster nahm. Es war gewissermaßen unmöglich, daß Bach, zumal er das Studium italienischer Meister in Weimar im Tagesprogramm hatte, an Vivaldi vorüberging.

Mit um so größerer Bestimmtheit dürfen wir jedoch annehmen, daß Vivaldis Konzerte einen der Gegenstände der regelmäßigen musikalischen Erörterungen zwischen Lehrer und Schüler bildeten und daß das Erlebnis der Musik Vivaldis für Bach allezeit mit der Erinnerung an den förderlichen geistigen Austausch und freundschaftlichen Verkehr mit dem jungen Fürsten verknüpft blieb. Der Nachhall aber jenes Erlebnisses reicht tief in die Köthener Zeit hinein. Man braucht nur den ersten Satz des Dritten Brandenburgischen Konzertes mit dem entsprechenden Satze des D-Dur-Konzertes von Vivaldi zu vergleichen, um eine Übereinstimmung

Der Weg nach Köthen

zu erkennen, welche, wenn sie auch nur den motivischen Rohstoff betrifft, die Fruchtbarkeit der Weimarschen Beschäftigung beweist. Bachs schöpferische Kraft ist natürlich unvergleichlich größer, seine gestaltende Phantasie viel reicher, die Urzelle aber ist Vivaldis Kunst.

So wächst die Köthener Schaffenszeit organisch aus den Weimarer Jahren des rapiden künstlerischen Reifens heraus. Der junge Meister war in Weimar in der Hofkapelle, in der Kammermusik, das heißt in dem besonders qualifizierten kleinen Privatstreichorchester des Herzogs, und nicht zuletzt als Organist tätig. Schöpferisch betätigte er sich vornehmlich für die Orgel, aber er komponierte auch eine Anzahl Kantaten. Während er als Orgelkomponist seiner Phantasie keine Zügel aufzuerlegen brauchte, mußte er sich in den Kantaten mit den verfügbaren beschränkten Mitteln begnügen. Was sich hier zwangsläufig, durch Gelegenheit und Zufall gefördert, anbahnt, nämlich die von Jahr zu Jahr gewichtiger werdende Beschäftigung mit der Instrumentalmusik und mit der weltlichen (Konzert-)Kunst, schließt jene Versenkung in die Musica pura teils in sich, teils bereitet sie sie vor, welche alsdann zu den großartigen Ergebnissen der Köthener Periode führen sollte.

II. Mühlhausen und die regulierte Kirchenmusik

Der ununterdrückbare Wunsch, sich freie Hand für seine Kunst zu schaffen, hatte einst für Bach den Anstoß gegeben, Mühlhausen den Rücken zu kehren. Die Gefahr, in die Streitigkeiten der Kirchenleute verwickelt zu werden, ließ ihn die Vorzüge einer Stellung nicht achten, in der er sich beruflich und menschlich wohlgeföhlt hatte. Die Mühlhäuser Situation erlaubt uns deshalb so wertvollen Einblick in die Hintergründe von Bachs künstlerischem Weltbild, weil sie sich aus seinem klar überlieferten Verhältnisse zu zwei markanten Persönlichkeiten, bestellten Dienern der Kirche, ergibt.

Nicht ohne Berechtigung sehen wir heute die Vorgänge unter dem kirchengeschichtlichen Gegensatz von Orthodoxie und Pietismus. Der orthodoxe Pastor Georg Christian Eilmar eiferte gegen den pietistischen Superintendenten und Bachs unmittelbaren Vorgesetzten Johann Adolph Frohne. Dieser Fall wird

Der Weg nach Köthen

noch zeigen, wie man einen an sich klaren Vorgang dadurch verunklären und verwirren kann, daß man ihn unter schieferm Gesichtswinkel betrachtet.

Den Mühlhäuser Geistlichen lag, gleichviel ob sie liberal oder konservativ gesinnt waren, die theologische Haarspalterei am Herzen. Dieser Gesichtspunkt scheidet bei der Beurteilung von Bachs Verhalten aus; in Widersprüche gerät man nur, wenn man ihn anwendet. Gewiß sind dem jungen Bach, als er in Ohrdruf unter der Obhut seines Bruders Johann Christoph heranwuchs und um die Bekanntschaft mit der Orgel- und Klavierkunst der Froberger, Kerll, Pachelbel rang und bald darauf im Mettenchore der Lüneburger Michaelisschule sang, die Grundsätze der lutherischen Orthodoxie nahegebracht worden; der aber kennt Bachsche Musik, insbesondere die fromme Ichbezogenheit seiner großen Kirchenwerke schlecht, der sein künstlerisches Wesen mit jener Streng-gläubigkeit seines Zeitalters gleichsetzt, die uns als engherzig und halsstarrig, rechthaberisch und streitsüchtig überliefert ist. Man verwechsele doch nicht den Bürger Bach samt seinen menschlichen Fehlern und Schwächen mit dem schaffenden Künstler, dem Schöpfer des Wohltemperierten Klaviers und der Matthäuspassion!

Spitta entwirft zwar ein etwas einseitiges und seither richtig-gestelltes Charakterbild der beiden Kirchenstreiter, indem er Eilmar zu schwarz und Frohne zu licht malt, aber er bringt den mystischen und transzendenten Zug der Bachschen Musik nicht mit Unrecht in Beziehung zur inbrünstigen Frömmigkeit der Pietisten, denn hier gibt es gewiß Berührungspunkte. Bessler spürt namentlich in den kleineren Kantaten und Adagiosätzen des jungen Bach bei aller zuchtvollen Beherrschtheit eine gewisse pietistische Schwärmerei, er betont mit treffenden Worten, wie uns hier die ekstatische Hingabe der gelösten Einzelseele, ihr Rückzug aus der Welt in ein Traumreich von Todesmystik tief berührt. Im übrigen würden es sich die Pietisten zu Bachs Zeit ernstlich verbeten haben, wenn man ihnen die Strenggläubigkeit abgesprochen hätte, ja im Pietismus stecken von jeher auch Keime der Orthodoxie strenger Observanz, was später, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, besonders deutlich wurde.

Umgekehrt nahmen es die Orthodoxen und zuweilen diejenigen, die am erbittertsten gegen die Pietisten eiferten, mit der Unbedingtheit der Lehre nicht immer so buchstäblich, wie manche literarischen Verteidiger ihres Standpunktes es wahrhaben wollen, ja sie gefielen sich mitunter in stark pietistisch angehauchten Gefühlsergüssen. Zahlreiche Bachsche Kantatentexte wimmeln von pietistischen

Der Weg nach Köthen

Verstiegenheiten, an denen sich der Komponist nicht gestoßen, über die er allerdings hinwegkomponiert hat. Vor allem aber gilt es, in dieser Frage mit gleichem Maße zu messen, das heißt, es geht nicht an, zwar in der Bevorzugung des reinen Bibeltextes durch Bach einen Beweis für seine orthodoxe Haltung zu erblicken, aber in der Vertonung zahlreicher pietistischer Texte nichts Bemerkenswertes zu sehen.

Wes Geistes Kind Johann Adolph Frohne auch immer gewesen sein mag, und er ermangelt gewiß nicht sympathischer menschlicher Züge und vortrefflicher beruflicher Eigenschaften, der Mann eines Bach konnte er unmöglich sein, weil seine geistliche Denkart ihm verwehrt, der Musik in der Kirche denjenigen Raum zu gönnen, den der Musiker fordern mußte. *Hier* liegt der Schlüssel zu Bachs Verhalten. Bach hätte Anlaß gehabt, seinen Vorgesetzten vorsichtig anzufassen, aber er verschmähte alle Weltklugheit und stieß ihn vor den Kopf, indem er sich auf die Seite von Frohnes Gegner Eilmar schlug. Eine weltanschauliche Demonstration lag hierin nicht. Der junge Komponist tat lediglich das Naheliegende. Der religiöse Charakter der Angelegenheit war für ihn nicht entscheidend. Den Ausschlag gab, daß Eilmar gegen das anspruchsvolle musikalische Programm des jungen Genies grundsätzlich nichts einzuwenden hatte. Aufs entschiedenste muß der Auffassung Gerhard Herz' widersprochen werden, daß sich Bach aus innerer Überzeugung auf die Seite des orthodoxen Eiferers und des Fanatikers des Buchstabens Eilmar gestellt habe. Der Schöpfer der h-moll=Messe war das Gegenteil eines Eiferers und Fanatikers. Um so mehr ist Herz beizustimmen, wenn er Bachs Festhalten an Luther damit begründet, daß dessen strenggläubige Jünger für die kunstvolle polyphone Kirchenmusik eintraten. Innerhalb des Pietismus war einfach kein Raum für den Musiker Bach. Oskar Söhngen begründet dies damit, daß eine echte Kirchenmusik nicht gedeihen könne in einer Kirche, die in den Mittelpunkt ihrer Theologie nicht das Wort, sondern das religiöse Erlebnis stelle.

Wenn man unter Orthodoxie schlichte Rechtgläubigkeit versteht, so war Bach freilich ein Orthodoxer. Aber die Praxis der Bachzeit verstand, ebenso wie der volkläufige Sprachgebrauch der Gegenwart, etwas anderes darunter, nämlich das starre Sichklammern an bestimmte Dogmen, die Unduldsamkeit gegen jeden, der auch nur gelinde abweicht von dem, was man selbst für richtig hält: Orthodoxie muß also ihrem Wesen nach intolerant sein. Bach aber, der nach Köthen ging und

Der Weg nach Köthen

dort die glücklichste Zeit seines Daseins verbrachte, war nicht intolerant; er war als Komponist in einem den Horizont jeder Durchschnittsfrömmigkeit weit übersteigenden Grade tolerant. Neuerdings hat Max Dehnert überzeugend dargelegt, daß Bachs Haltung mehr ist als religiöser Konservatismus, daß sich seine Religiosität nicht in ein dogmatisches System einspannen läßt und daß man den Meister nicht schlechthin als orthodoxen Christen bezeichnen kann. Die Musiker sollten endlich einsehen, was der Philosoph bereits vor Jahrzehnten erkannte: Bachs Religiosität stand jenseits von Orthodoxie und Pietismus.

Leider hatte derjenige, auf dessen Seite sich Bach schlug, Eilmar, nicht das letzte Wort in allen den Musiker angehenden Angelegenheiten zu sprechen, sondern dieses Wort stand jenem anderen zu, dem Superintendenten Frohne, dem der Komponist einen Affront zugefügt hatte, indem er offen mit seinem Gegner sympathisierte. Bach hatte gewissermaßen selbst den Boden unterminiert, auf welchem er sein Werk errichten wollte. Er durchschaute die Lage und zog die Konsequenzen, noch bevor die – in diesem Fall erstaunlich einsichtige – Stadtbehörde sein weiteres Wirken irgendwie in Frage gestellt hatte.

In seinem berühmten Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708⁵ geht er, indem er seinen Entschluß begründet, auf die Ziele dessen, was ihm als schöpferisches Vollbringen am Herzen liegt, ausführlich ein. Als *Endzweck* seiner Kunst bezeichnet er eine *regulierte Kirchenmusik Zu Gottes Ehren*, die Unterstützung der kirchenmusikalischen Bestrebungen auf den Dörfern und die Beschaffung eines zulänglichen Notenmaterials. Bach spricht hier als Organist von Sankt Blasius, und er denkt in den selbstverständlichen Kategorien der Zeit. Eine andere Musik als die zur Ehre Gottes ist ihm gar nicht vorstellbar, und sie schafft er, gleichviel ob er eine protestantische Kantate, eine katholische Messe oder ein profanes Konzert schreibt.

Eine orthodoxe Kirchenmusik zu Gottes Ehren konnte nur auf dem Boden des orthodoxen Luthertums und nicht auf dem des Pietismus entstehen, sagt Heinrich Bessler. Das ist völlig richtig. Damit ist jedoch nicht gelegnet, daß Bach die orthodoxe Lehre seiner Zeit in seinem Künstlerherzen nachdrücklich geläutert habe, als er die Köthener Kammer- und Orchestermusik schrieb, und damit ist auch nicht in Abrede gestellt, daß er sein Hofkapellmeistertum niemals auf dem Boden des orthodoxen Luthertums verwirklichen konnte. Das hier vorliegende Problem nähert sich seiner Lösung um ein Beträchtliches, wenn man gleichzeitig

⁵ Dokumentiert hier im Anhang

Der Weg nach Köthen

berücksichtigt, daß die Regulierung der Musik zu Gottes Ehren gleichbedeutend ist mit ihrer wohlüberlegten Einfügung in einen übergeordneten harmonischen Zusammenhang: die Leibnizsche prästabilierte Harmonie wird sinnvoll angewendet.

In den drei Sätzen von Bachs Endzweck liegt der Ton einmal auf reguliert, zum andern auf den Bemühungen um die Dorfschaften und drittens auf der Organisation des Repertoires. Worauf er hinauswill, ist ja die bedauernde Feststellung, daß sich's doch ohne Widrigkeit nicht fügen wollte, weil die Verdrießlichkeiten anderer, nämlich der streitbaren Theologen, ins Spiel gerieten. Nicht die Kirchenmusik als solche begegnete in Mühlhausen unter Bachs Ägide gewissen Widrigkeiten, und nicht sie verursachte die Verdrießlichkeiten, denn sogar Frohne dachte nicht daran, die gesamte Musik aus der Kirche zu verbannen; daß Bach als Sankt-Blasius-Organist Musik, und zwar Kirchenmusik machen mußte, war eine Selbstverständlichkeit, auf die zu dringen er gewiß keinen Anlaß hatte. Lediglich was den *Anteil* der Musik und die gesamte musikalische Organisation anbetraf, fürchtete er jedoch unter den obwaltenden Verhältnissen gewissen Schwierigkeiten entgegenzugehen, und mit dem Apparat an erlesenen, das heißt künstlerisch brauchbaren Kirchenstücken, scheint es auch schlecht bestellt gewesen zu sein. Eine systematische Musikpflege in den thüringischen Dorfkirchen, wie sie Bach geplant zu haben scheint, kann sicherlich ebenfalls nicht in Frohnes Sinn gelegen gewesen sein.

III. Weimarer Persönlichkeiten

Als Bach dieses Memoriale schrieb, stand sein Entschluß, Mühlhausen zu verlassen, fest. Er war mit Weimar längst ins Reine gekommen. Er wußte also genau Bescheid, welche beruflichen Möglichkeiten sich ihm dort eröffneten. Besonders wird ihn die Persönlichkeit des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar angezogen haben, denn sie gab ihm die Gewähr, daß sich in Weimar die Verdrießlichkeiten, wie sie ihm sein Mühlhäuser Dasein verleidet hatten, nicht wiederholten. Pastorales Gezänk war unter seinem Zepter nicht möglich, und er selbst hütete sich, einer der Parteien beizutreten, sondern hielt sich weislich in der Mitte. Ernster Gottesglaube bildete den ethischen Grundzug im

Der Weg nach Köthen

Wesen dieses guten Fürsten. Dadurch war die Atmosphäre gegeben, in welcher ein Bach atmen, musizieren und schaffen konnte. Trotz bestem Willen des vielköpfigen Mühlhäuser Magistrates waren die dortigen Verhältnisse im Vergleich zu den Weimarern zerfahren und im Hinblick auf des Komponisten künstlerische und kunsterzieherische Absichten durch einen verhängnisvollen Unsicherheitsfaktor belastet.

Aber auch sonst wirkten damals in Weimar Persönlichkeiten, deren glanzvoller Name Bach bestechen und seinen Entschluß zur Übersiedlung von Mühlhausen nach Weimar erleichtern mußte. Wie glücklich traf es sich für einen Mann, der, wie Bach, mit allen Fasern seines Wesens in seiner Sippe wurzelte, daß dort in Johann Gottfried Walther ein Angehöriger seiner Familie wirkte, der als Organist, Kontrapunktiker und Komponist einer der Besten der Epoche war. Bach wird das Belebende und Befeuernde des geistigen Austausches mit dem Weimarer Stadtkirchenorganisten stark empfunden haben, und der glückliche Verlauf ihres Wirkens Seite an Seite hat ihm rechtgegeben. Als äußerliches Zeichen dafür kann man die Tatsache werten, daß Bach 1712 Pate des ältesten Sohnes seines Freundes und Verwandten wurde.

Eine dritte Persönlichkeit von geistigem Formate, die dem Komponisten ein Wirken in Weimar verlockend erscheinen lassen konnte, war Salomon Franck, Vorsteher der herzoglichen Bibliothek und Münzsammlung. Er war ein Mensch von phrasenloser Frömmigkeit, frei von der fanatischen Buchstabengläubigkeit der Orthodoxen. Sein Glaube, wie er sich in seinen Liedern und Kantatendichtungen spiegelt, war ihm Angelegenheit persönlicher Erfahrung und nicht Gegenstand der Diskussion. In der Form seiner älteren Kantatentexte zeigt sich seine Persönlichkeit: sie bestehen aus dem Schriftwort und aus lyrischen Strophen. Erst später hat er sich der durch Erdmann Neumeister ins Leben gerufenen modernen Form genähert, die nach dessen eigener Formulierung ein Stück Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt, ist. Der ganze geistige und seelische Habitus Salomon Francks war, zwar nicht dem Grade und dem Rang, wohl aber der Art nach, der Bachschen Art verwandt, und wenn wir auch keine Einzelheiten über den persönlichen Verkehr der beiden in ihrem Schaffen auf Jahre hinaus verbundenen Männer kennen, dürfen wir doch annehmen, daß sie einander auf weltanschaulicher und menschlich-sittlicher Ebene begegneten.

Der Weg nach Köthen

Dieses Weimarer Dreigestirn verkörperte Möglichkeiten und Werte, die Bach in seiner damaligen Lage und nach seinen Mühlhäuser Erfahrungen hoch veranschlagen mußte. Der Fürst, zwar ein absoluter Herrscher im Sinne der Zeit, ermangelte nicht eines liberalen und humanen Einschlags, der despotische Anwandlungen freilich nur solange verhinderte, wie man ihm nicht rechthaberisch widerstand, das mußte Bach am Ende seiner Weimarer Zeit zu seinem Leidwesen am eigenen Leibe erfahren. Vor allem aber geriet des Herzogs Frömmigkeit niemals ins Böartige, weil sie nicht bloß formaler Natur war. Francks Charakterbild trägt einige Bach verwandte Züge. Besonders war die lyrische und subjektive Art seines Denkens und Fühlens danach angetan, die geistige Begegnung mit dem Komponisten zu fördern. Johann Gottfried Walther gesellte sich diesen Beiden, denen er an Intelligenz mehr als gewachsen ist, durch die Solidität seiner Bildung und durch seine von gedankenlosem Lippenbekenntnis ebensoweit wie von sturer Dogmengläubigkeit entfernte Frömmigkeit. Wir kennen sie aus seinem Orgelchoral, den man überhaupt nicht ohne wiederholten Hinweis auf den gleichen Ernst und die gleiche Echtheit des Kirchenliedauslegers Bach würdigen kann.

Der Meister fand in diesen Männern Art von seiner Art verkörpert, wenn auch in recht verschiedener Dosierung. Etwas Vergleichbares war ihm in Mühlhausen nicht vergönnt gewesen, denn man wird nicht im Ernst behaupten wollen, daß der Eiferer Eilmar, wenn er auch musikfreundlich gesinnt war und sich mit Bach vertrug, die Vorteile der geistigen Anregung aufwog, die Walther in Weimar zusammen mit Franck vermittelte.

IV. Die Jagdkantate

Bach glaubte, wie sein Memoriale klar feststellt, seinen Endzweck bei der Weimarer Hofkapelle und Kammermusik besser erreichen zu können als an Sankt Blasius in Mühlhausen. Das ist so selbstverständlich nicht, wenn man bedenkt, daß er die kirchliche Atmosphäre mit dem höfischen Milieu vertauschte, woran auch der Umstand nichts ändert, daß er in Weimar in erster Linie Hoforganist war. Ist doch bereits die Wandlung vom schlichten Organisten zum Hoforganisten für die Entwicklung bezeichnend, die sich jetzt anbahnt und die ihre Krönung in dem

Der Weg nach Köthen

Köthener Hofkapellmeisteramt, ihren Ausklang in den Titularwürden des Hochfürstlich Weißenfelsischen Kapellmeisters und des Kurfürstlich Sächsischen Hofkompositeurs fand. Als Bach den Staub Mühlhausens von den Füßen schüttelte, lenkte er in eine Bahn ein, an deren Endpunkt nach menschlichem Ermessen bestimmt nicht das Thomaskantorat stand, deren einigermaßen logischer Abschluß jedoch der berühmte Potsdamer Besuch ist, bei welchem er symbolischerweise keine Gelegenheit fand, das Reisekleid gegen den Kantorrock zu vertauschen.

Max Dehnert kritisiert mit Recht die vergrößernde Vereinfachung, mit welcher das Gedächtnis des Volkes die großen Männer der Vergangenheit bewahrt. Wir kennen die Klischees vom Papa Haydn, vom Titanen Beethoven oder gar von Hugo Wolf, dem Wagner des Liedes. Dehnert beurteilt die Bezeichnung Kirchenkomponist für Bach in gleichem Sinne. Er findet sie nicht falsch, jedoch unvollständig. Er will den Meister lieber einen religiösen Komponisten nennen, obwohl er sich der Fragwürdigkeit auch dieses Beiwortes bewußt ist. Zweifellos ist religiös treffender als kirchlich, aber erschöpfend ist der Begriff auch nicht. Er ignoriert, was wir unter dem Worte Köthen zusammenzufassen haben. Wir mißverstehen Bach und die Bachzeit, wenn wir wähnen, daß man damals zu Gottes Ehren nur Kirchenmusik geschrieben hätte. Hier liegt ein Kardinalirrtum vor.

Zur weiteren Klärung der sich aufdrängenden Problematik muß versucht werden, zunächst zwischen Bachs in Mühlhausen proklamiertem Endzweck und der Weimarer Hofkapelle und Kammermusik eine Beziehung herzustellen. Kirchliches im strengen Sinne hat Bach in dem Weimarer Jahrzehnt verhältnismäßig wenig, ja, gemessen an der späteren Leipziger Produktion, verschwindend wenig geschaffen: etwa anderthalb Dutzend Kantaten.

In einer der bekanntesten von diesen Kantaten, "Ich hatte viel Bekümmernis", kommt jenes Duett vor, das Spitta als wunden Punkt des Werkes bezeichnet. Der Kritiker geht mit seinen Ausstellungen zwar zu weit, aber er hat einen künstlerischen Sachverhalt im Auge, der uns deshalb interessiert, weil seine gerechte Würdigung zugleich Bachs inneres Verhältnis zum Begriffe Kirchenmusik beleuchtet.

Spitta vermißt in dem Duett, einem Zwiegespräch zwischen der Seele und dem Herrn, die Gemeinempfindung und tadelt, daß sich der Komponist durch

Der Weg nach Köthen

seine Lust am kontrapunktischen Stimmenspiel habe verleiten lassen, die Dramatik des Vorgangs in einer fast peinlichen Weise zuzuspitzen, so daß der Eindruck eines Liebesduetts entstände.

Es ist richtig, daß sich der Text auch anders hätte vertonen lassen und daß der Komponist gewisse textliche Merkmale ohne zwingenden äußeren Grund besonders scharf herausgearbeitet hat, aber die Dramatik muß man schon aufs Konto des Dichters setzen. Wenn der Musiker da hätte mildern wollen, hätte sich etwas ergeben, was nicht Fisch, nicht Vogel gewesen wäre. Das mit der Kontrapunktik hat seine Richtigkeit. Sie ist Ausfluß des unbändigen Dranges, alle Mittel des musikalischen Ausdrucks der Ausschöpfung bestimmter den Komponisten innerlich bewegender Vorstellungen dienstbar zu machen. Dabei fiel es für Bach nicht ins Gewicht, ob er auf diese Weise in Konflikt geriet mit gewissen, von Gehässigkeit diktierten Anschauungen seines Zeitgenossen Johann Mattheson oder mit einer etwas pedantischen und ängstlichen kirchenmusikalischen Ästhetik, wie sie Spitta zuweilen noch vertritt.

Für Bach hat das Zwiegespräch zwischen Jesus und der Seele den Zauber mystischer Wirklichkeit oder auch die Wirklichkeit mystischen Zaubers, insofern steckt auch hinter der Pseudodramatik dieses Duetts ein durchlebtes persönliches Gefühl. Dieses Gefühl aber wurde für ihn Ausgangspunkt einer Musik, deren rein musikalischer Reiz in dem kunstvollen und klangreichen Zusammenspiel einer Sopran- und einer Baßstimme liegt. Dieses Duett appelliert in erster Linie an das musikalische Auffassungsvermögen des Hörers und an seine Empfänglichkeit für reiche kombinatorische Wirkungen zweier menschlicher Stimmen. Wer ihm gegenüber Assoziationen mit naturalistischer Liebeslyrik spürt, unterschätzt die Naivität sowohl der Bachschen Religiosität wie seines Künstlertums: dem Reinen ist alles rein.

Bachs schöpferische Hauptleistung in Weimar besteht in Orgelmusik, also in *Musica pura* strengster Observanz. Außerdem schrieb der Weimarer Kammermusikus allerlei für Klavier, das teilweise den gleichen Geist atmet wie das Orgelschaffen (man kann es auch umgekehrt ausdrücken), zum andern Teile deutlich ins profan Weltliche vorstößt, sofern die Bezeichnung profan überhaupt für irgendeine musikalische Äußerung eines Bach zugelassen werden soll. Hierzu kann man zum Beispiel die *Aria variata alla maniera italiana* und die teilweise auf

Der Weg nach Köthen

Vivaldi zurückgehenden sechzehn Konzertarrangements und Klavierauszüge rechnen.

Charakteristische Ausprägung dieser weltlichen Schaffensseite ist die Jagdkantate. Sie belegt zunächst den allgemein geltenden Satz, daß sich weltliche und kirchliche Kantate bei Bach im wesentlichen nur dadurch unterscheiden, daß jene auf das Kirchenlied verzichtet, welches für diese bezeichnendes Merkmal ist. Der Komponist hat diese ganze Musik freilich ohne Rücksicht auf am Schreibtisch ersonnene Kategorien, er hat auch sie, wie er sich vorgenommen, zu Gottes Ehren geschrieben. Bei einer weltlichen wie bei einer kirchlichen Kantate glaubte er Gott aber stets am besten zu dienen, wenn er eine grundgute Musik schuf ...

1. Das lyrische Rezitativ

Den Text der Jagdkantate, "Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd", verfaßte Salomon Franck, und zwar auf Geheiß des Herzogs, der mit dem Werke die Feier des Geburtstages seines Freundes, des Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, verschönen wollte. Die Handlung wird von vier Personen bestritten: Diana, die sich, indem sie den fürstlichen Jägern zu Ehren ihrer sonstigen Würden uneingedenk ist, lediglich als Göttin der Jagd aufführt; ihrem Liebhaber Endymion, seines göttlichen Zeichens Jäger oder Hirt, der zwar zunächst aus ihrer einseitigen Jagdschwärmerei unliebsame Konsequenzen für ihre persönlichen Beziehungen befürchtet, dann aber bald, dem teuern Christian zuliebe, in ihr Horn stößt. Ihnen gesellen sich Pan und Pales, Hirtengott und Hirtengöttin, und stimmen in das Lob des fürstlichen Herrn ein.

Der Text ist abgeschmackt, wenn man ihn ernst nimmt und den ihm ungemäßen literarischen Maßstab einer späteren Zeit anlegt; er ist erträglich, ja stellenweise belustigend, wenn man seinen Humor gelten läßt. Dame Diana beginnt:

Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd.
Eh' noch Aurora pranget,
Eh' sie sich an den Himmel wagt,
Hat dieser Pfeil schon angenehme Beut' erlanget.

Der Weg nach Köthen

Ihr Liebhaber schmolzt:

Wie, schönste Göttin, wie? Kennst du nicht mehr dein vormals halbes
Leben?
Hast du nicht dem Endymion in seiner sanften Ruh' so manchen
Zuckerkuß gegeben?
Bist du dann, Schönste, nu von Liebesbanden frei
Und folgest nur der Jägerei?

Von textlichen Auswüchsen, zu deren größten der Wortlaut der ersten Arie des Pan gehört, wird noch zu reden sein. Im übrigen aber ist diese Reimerei um kein Haar unebener als die Texte zahlreicher Kirchenkantaten. Auch in ihnen wird zuweilen in einer für unsern Geschmack unerträglichen Weise geküßt und eine fromme Erotik getrieben, die sich der sexuellen Sphäre bedenklich nähert.

Es sei nur an die tausend Zuckerküsse der 87. Kantate erinnert. Bachs Verhältnis zu seinen Texten ist anders, als man noch immer vielfach annimmt. Der Text hat für ihn nicht jene mittelbar schöpferische Kraft, nicht jene inspirierende Bedeutung, die man heutzutage für die Wortgrundlage eines musikalischen Kunstwerkes voraussetzt. Für Bach ist der Text, wie Schering festgestellt hat, das Gefäß, das seinen eigentlichen Wert erst durch seinen musikalischen Inhalt gewinnt; ihm sind die Worte lediglich die äußere Stütze für seinen musikalischen Gedankenbau. Der Dichter war für Bach in der Regel nur der Vermittler zwischen der Musik und den im Komponisten angeregten allgemeinen Vorstellungen und Gefühlen. Nicht zuletzt hieraus erklärt sich die Art und Weise, wie sich der Komponist des Parodieverfahrens bedient. Was die Jagdkantate anbelangt, hat ihr Libretto den Musiker zu einem Werk inspiriert, das in nichts irgendeiner durchschnittlichen Kirchenkantate nachsteht.

Das einleitende Diana-Rezitativ ist Musik von reinstem Wasser, echte *Musica pura*. Ihm liegt, wie vielen Bachschen Rezitativen, eine ganz unrezitativische Melodie zugrunde, eine Tonfolge, die kein trockener Sprechgesang ist, die zunächst überhaupt nichts mit Sprechen, um so mehr aber mit Singen zu schaffen hat. Man könnte sie sich aber auch von einem Streich- oder Blasinstrument gespielt denken, sie bedarf zu ihrer Realisierung der menschlichen Kehle nicht unbedingt, denn sie ist beredt auch ohne Worte (*Beispiel 1*).

Der Weg nach Köthen

Das Rezitativ: Diana:
 Was mir be-hagt, ist nur die munt-re Jagd! Eh'
 Der melodische Gehalt:
 noch Au-ro-ra pran-get, eh' sie sich an den Him-mel wagt, hat die-ser
 Pfeil schon an-ge-neh-me Beut'er-lan-get, schon an-ge-
 neh-me Beut'er-lan-get, an-ge-neh-me Beut'er-lan-get.

Adagio *Presto*

Der Kern dieses Rezitativs ist eine sinnfällige Melodie, deren schlichte Viertaktigkeit durch die wechselseitige Verschränkung ihrer Glieder zwar verdunkelt, in ihrer Wirkung dadurch aber nicht aufgehoben wird. Diese Wirkung ist lyrisch-kantabel, sie hat etwas Weiches, Rührendes und ist gleichzeitig, besonders durch den den ersten Viertakter untermalenden Orgelpunkt, von einer herben und spröden Süße. Sie hat sogar etwas von jener bestrickenden Sinnlichkeit, an welcher die Zeitgenossen damals Geschmack zu gewinnen begannen; an ihr hätte sogar ein Johann Adolf Scheibe sicherlich nichts auszusetzen gehabt.

Das Prinzip, das Rezitativ aus einer vorgeprägten kantablen Melodie herauszuentwickeln, ist bachisch und ist bis in die Spätzeit zu beobachten, aber der Charakter der in diesem Falle zugrunde liegenden Kernmelodie unterscheidet sich von vergleichbaren späteren Melodien durch die innewohnende leis vibrierende Sentimentalität, die sie uns als spezifisch melodische Geste des jungen Bach

Der Weg nach Köthen

erscheinen läßt. Der Komponist hatte sein einunddreißigstes Lebensjahr noch nicht vollendet, als er diese Melodie niederschrieb.

Lyrisch ist jene Kernmelodie und lyrisch ist das ganze Diana-Rezitativ. Solche Lyrik ist nicht der musikalische Reflex der Gemütsverfassung Dianas. Diese spiegelt sich nicht als Persönlichkeit in den Tönen; die Situation wird nicht im dramatischen Sinne vergegenständlicht. Wovon diese Musik ergriffen ist, so daß sie den Hörer ergreift, sind nicht die scheinpathetischen Verse der Göttin, sondern die Empfindungen im Innern des Komponisten, die wir mangels irgendeines Anhaltes nicht näher bestimmen können. In den religiösen Werken Bachs gibt es in solchen Fällen einen Anhalt, er ist in der Regel aus dem Text unschwer herauszulesen. Die belanglose Deklamation Dianas hat den Komponisten bestimmt nicht nennenswert berührt, eher schon der höfische Anlaß der Worte. Wir müssen es uns genug sein lassen mit dem effektiven Ausdruck der Töne; er löst etwas in unserem Innern, wir fühlen uns angesprochen. Ähnlich könnte die Wirkung auf die feiernden Fürstlichkeiten gewesen sein.

Nicht der Art, nur dem Grade nach hebt sich das Diana-Rezitativ von entsprechenden Rezitativen nicht-weltlicher Kantaten ab. Auch in diesen nämlich spricht Bach selbst zu uns, und sogar in Schöpfungen wie der Matthäuspassion werden die Personen nicht objektiviert, die Vorgänge nicht vergegenständlicht. Der Widerhall der heiligen Geschehnisse, der Reflex der frommen oder unfrommen Handlungen in Bachs Herzen ist es, was sich in die Töne ergießt und womit diese unser Inneres bewegen. Es besteht in dieser Hinsicht kein Unterschied bei Bach zwischen Weltlich und Kirchlich. Kirchlich und Weltlich seien für Bach keine Gegensätze, betont ein in diesen Fragen besonders berufener Kronzeuge wie Hans Besch, und er fügt treffend hinzu, daß für denjenigen, der dies nicht für möglich halte, die Zeit in Köthen ein Rätsel sein müsse. Goldene Worte, die wir festhalten wollen. Max Dehnert bestätigt sie, indem er von der rührenden Doppelgesichtigkeit von Diesseits und Jenseits spricht, die in der damaligen Kunst (nicht nur Bachs!) zwischen Weltlich und Geistlich nicht unterschied.

Den Nerv dieses Fragenkomplexes berührt Arnold Schering, wenn er darauf hinweist, daß das religiöse Empfinden nichts Isoliertes sei, sondern nur eine bestimmte Richtung des menschlichen Empfindens überhaupt angebe. Wir kennen die Grenze und den Augenblick nicht, wo das sogenannte weltliche Empfinden ins ausgesprochen religiöse oder kirchliche übergehe. Auch der

Der Weg nach Köthen

Musiker kenne sie nicht. Größe, Erhabenheit, Feierlichkeit, Innigkeit, Hingebensein, Demut drücke er, da dies alles hohe Gefühle überhaupt seien und als solche den Sinn über die Alltäglichkeit weit hinausführten, in Tönen aus, die recht wohl in wie außerhalb der Kirche denkbar seien. Schering nennt als Beispiel nicht nur das Bachsche Verfahren, sondern verweist sehr richtig auch auf Mozart dessen feierliche Klänge zwischen Requiem und Zauberflöte ohne weiteres austauschbar sind.

Was Bach anbelangt, ist man sich heutzutage im Unterschied zur romantischen Bachauffassung darüber klar geworden, daß sich seine weltliche Kunst ebenbürtig seiner geistlichen gesellt, wobei wir uns zugleich darüber einig sind, daß für die Romantik Kirche und Kirchlichkeit etwas ganz anderes bedeuten als für uns. Vor allem hat Bach seine weltliche Musik grundsätzlich mit den nämlichen Mitteln bestritten wie seine geistliche, seine instrumentale mit den gleichen wie seine vokale. Wenn sich der Kontrapunkt *intra muros ecclesiae* entwickelt und in der Kirche seine geistige Heimstatt gefunden hatte, war das für Bach kein Grund, ihn nicht aus der Kirche herauszunehmen, ihn nicht in die Welt zu verpflanzen. Das Verhältnis der weltlichen zur geistlichen Kantate, insonderheit das der Bachschen Jagdkantate zu einer bestimmten Pfingstkantate, ist aufschlußreich für die Aufhellung der sich hier anhäufenden Problematik.

2. Jagdkantate und Pfingstkantate

Zwei Stücke aus der Jagdkantate hat Bach nämlich später in die Pfingstkantate "Also hat Gott die Welt geliebt" verpflanzt. Für die Pfingstmusik lieferte Mariane v. Ziegler den Text. Die Grundstimmung ist fröhlich und wohlgenut. "Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing', scherze!" beginnt die eine fromme Arie, und die ersten Verse der anderen lauten: "Du bist geboren mir zugute, das glaub' ich, mir ist wohl zumute." Das Urbild der frohlockenden Arie ist in der Jagdkantate die Arie der Pales:

Weil die wollenreichen Herden
Durch dies weitgepries'ne Feld
Lustig ausgetrieben werden,
Lebe dieser Sachsenheld.

Der Weg nach Köthen

Das Muster der anderen Pfingstarie ist die Arie des Pan "Ein Fürst ist seines Landes Pan". Den Grundcharakter der Musik bewahrt Bach hier wie dort. Trotzdem sind von ihm wesentliche Änderungen vorgenommen worden, und es kann keine Rede davon sein, daß er für einen immerhin stark abweichenden Text blindlings die alte Musik beibehalten hätte.

Die vier kurzen Verse der Hirtengöttin, die dem heutigen Leser leicht ein Lächeln entlocken, drücken auf idyllisch-pastoralem Hintergrund eine heitere und geruhige Stimmung aus. Wenn wir den Text der Pfingstarie mit diesen Franckschen Versen vergleichen, ist zunächst zu berücksichtigen, daß der Komponist das Zieglersche Original verbessert hat, wobei dahingestellt bleiben kann, ob diese Korrektur vielleicht sogar im Zusammenhange mit der Hereinnahme der Jagdkantatenmusik steht. Frau v. Ziegler schrieb "*Getröstetes Herze, frohlocke und scherze*", und statt Bachs Vers "Weg Jammer, weg Klagen" heißt es bei ihr ursprünglich "Weg Kummer und Plagen".

Die Zieglersche Fassung ist gut und schön gefühlt, genügte aber nicht dem nachdenklichen Bach. Ihm kam es hier, wie überall in seinem Musizieren, auf den Glauben an. An der Zieglerschen Chorstrophe hatte er denn auch folgerichtig nicht das geringste auszusetzen, denn dort heißt es schlicht "Wer sich im Glauben ihm ergibt" und "Wer glaubt,... der bleibet ewig unverloren". Marianes Arientext schließt sich beziehungslos mit seinem "getrösteten Herzen" an diese Chorstrophe an. Hier schafft der Komponist Abhilfe: "Mein gläubiges Herze".

Nicht minder bezeichnend sind die anderen Verbesserungen. Bach dient seinem Gotte musizierend, er kann das gar nicht deutlich genug ausdrücken. Deshalb läßt ers nicht beim Zieglerschen Frohlocken und Scherzen bewenden: er singt, auf die Musik kommts ihm an, und zwar in der Pfingst- nicht minder als in der Jagdkantate. Die letzte Korrektur ist logischer Art, zugleich tiefsinnig genug. Dem Kummer, der ihn plagt, und den Plagen, die ihn bekümmern, kann der Mensch nicht ohne weiteres, wie Mariane wähnt, den Laufpaß geben, wohl aber kann er sich, wenn er bachischen Glauben hat, des Jammerns und Klagens enthalten.

Und nun vergleiche man, was aus den läppischen Jagdkantatenversen unter Mithilfe Bachs in der Pfingstkantate geworden ist. Die geruhige Heiterkeit des Franckschen Textes, welche Ausfluß der mythologischen Situation und Szenerie

Der Weg nach Köthen

ist, webt, wenn man genauer hinsieht, auch in Mariane v. Zieglers Dichtung, aber sie hat eine tiefgreifende Umwandlung erfahren. Diese Wandlung ist religiös, aber auch menschlich und vor allem künstlerisch tief bedeutsam. Demjenigen, der die Pfingstkantate singt, dem Komponisten, der Dichterin, dem frommen Menschen, ist wohl zumute, mag gleich das Rund der Erde brechen. Auf diese Weise wird heiliger Lebensernst, was in der Jagdkantate mythologische Spielerei war. Aber den Grundton dieser Mythologie hat Bach als Komponist genau so ernst genommen, wie das Ethos der Pfingstbotschaft; das ist das ausschlaggebende Moment. Weil der Musiker nicht die Francksche Reimerei als solche, sondern das, was dahintersteckt, vertonte, brauchte, als die Parodie spruchreif wurde, die musikalische Wandlung nicht so tief in die lebende Substanz einzuschneiden, wie es der veränderte Text, rein für sich genommen, notwendig erscheinen ließ.

Man wird es Bach nicht zutrauen, daß er, der, bevor er den Zieglerschen Text vertonte, erst gründlich an ihm herumbastelte, nun einfach die Arie der Pales, wie sie liebt und lebt, dem Pfingstsopran in den Mund legt. So etwas hat Bach, den man geradezu einen Meister der musikalischen Parodie nennen kann, niemals getan. Da dieses Verfahren mit im Brennpunkte des Problems Geistlich und Weltlich bei Bach und dieses Problem im Zentrum des Fragenkomplexes Köthen steht, verlohnt es sich, an der Sopranarie der Pfingstkantate den Vorgang zu studieren, wie sich die beiden Seelen in Bachs Brust zur Einheit verbinden.

Das Grundgesetz der Arie, man kann es auch den roten Faden nennen, der sie durchzieht, oder die Achse, um die sich alles bewegt, ist bereits in der Jagdkantate ihr hartnäckig sich wiederholender Baß, der *Basso ostinato*, ein prächtiges Exemplar der Musica pura, gesondert, unvermischt und nur sich selber gleich, eine Melodie, durch sich selbst verständlich und keiner Erklärung bedürftig, eine Tonfolge, die so gar nichts Baßsteifes, Behäbiges, Schwerfälliges an sich hat, sondern beweglich und quicklebendig ist (*Beispiel 2*).

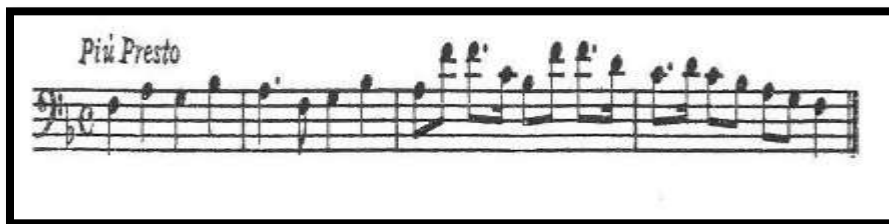


Der Weg nach Köthen

Nun denkt der fröhlich musizierende Komponist, der glückselige Musiker, der Spielmann Gottes, gar nicht daran, diese viertaktige Melodie so und so oft tongetreu zu wiederholen, wie das mancher ehrliche Vorgänger und Zeitgenosse Bachs und zahlreiche Komponisten des 19. Jahrhunderts taten, die, über einen ostinaten Baß komponierend, variierend und phantasierend, in die Fußstapfen des Altmeisters traten und sich bachischer als Bach gebärdeten. Der Meister galvanisiert die Tonfolge nicht, sondern er hütet und fördert das ihr eingehauchte Leben, er wendet sie nach der Ober- und Unterdominante, er spinnt namentlich den zweiten, bewegteren Teil weiter, und es kommt ihm im wesentlichen darauf an, dem roten Faden die hervorstechende Farbe zu wahren, kein Verblässen der charakteristischen Prägung der Melodie, kein Nachlassen ihrer inneren Spannung zu dulden, so daß sie unentwegt ihre treibende Kraft bewahrt und die Fähigkeit, die Arie mit ihrer melodischen Süßigkeit zu durchbluten.

Diese hartnäckige Baßmelodie hat es nämlich in sich. Etwas wie sie fällt so leicht nur einem Bach ein. Ihre Struktur läßt bereits eine Technik vorausahnen, die der Meister in seinen Sonaten und Partiten für Violine allein zur höchsten Vollendung ausgebildet hat, also in jenen Werken, die mit zu den Glanzleistungen der Köthener Zeit gehören, auf welche sich die lebensgeschichtliche Entwicklung Bachs jetzt immer mehr zuspitzt. Die Tonfolge ist Melodie und Begleitung in einem; sie begleitet sich also selbst. Ihre singende Seele ist authentisch nicht festgelegt, aber jedenfalls ist nicht alles Seele an ihr, sie hat auch einen Leib. Man könnte ihre eigentliche Melodie etwa so festlegen:

Beispiel 3



Sobald die Sängerin, in der weltlichen Fassung also die Hirtengöttin Pales, einsetzt, gibt es einen anmutigen Wettbewerb zweier Melodien. Die Baßmelodie

Der Weg nach Köthen

würde gar bald ins Hintertreffen geraten, wenn sie hartnäckig, wie es im Buche steht, auf ihrer einmal festgelegten viertaktigen Intervallfolge beharrte. Aber sie ist hinreichend mit Leben angefüllt, um es mit der gesungenen Melodie aufnehmen zu können. Diese ist mehr liedmäßig als arienhaft, und man könnte auf den Gedanken kommen, es sei schade um sie, daß sie für eine textliche Banalität vergeudet wird, wenn sie nicht im Verein mit der melodischen Genossin eine klingende Zweiheit ergäbe, welche des dritten Elementes, des Textes, völlig entbehren kann und dieses denn auch beim lebendigen Vortrage vergessen läßt. Bach zieht hier aus dem Prinzip der *Musica pura* die letzte Konsequenz.

Trotzdem ist dieser künstlerische Sachverhalt, das muß in diesem Falle zugegeben werden, alles andere als ein Idealzustand. Sobald der Sachsenheld, dem die gute Göttin ein Vivat darbringt, beim Vortrage der Arie einigermaßen sinnfällig wird, ist die ganze Illusion zerstört oder, besser gesagt, erweist sich der durch die Musik hervorgerufene wenn nicht tiefe, so doch harmonische und edle Eindruck als Illusion. Innerhalb des Rahmens der weltlichen Kantate war hier keine Abhilfe zu schaffen; sie war nur auf einer anderen künstlerischen Stufe möglich. Auf dieser stand der Komponist, als er fünfzehn Jahre später Mariane v. Zieglers Pfingsttext parodierte.

Man kann beim besten Willen nicht zugeben, daß im Jahre 1731, was unsere Arie anbelangt, aus Profanmusik nun plötzlich Kirchenmusik geworden sei. Die Pfingstkantatenarie ist keine Spur geistlicher als die Jagdkantatenarie, ja mit einer gewissen Dialektik könnte man der Pfingstmelodie einen gelösteren, fröhlicheren, wenn man will, weltlicheren Charakter zusprechen als der Jagdmelodie mit ihrem schlichten, rührenden Liedton (*Beispiel 4*).

Pfingstarie
Presto
 Sopran:
 a
 Mein gläu-bi - ges Her - ze, froh - lok - ke, - sing, scher - ze, dein Je - sus ist da.
 lok - ke, sing, scherze, froh -

Jagdarie
Più Presto
 Flauto:
 b
 Weil die wol - len - rei - chen Her - den durch dies weit - ge - pries - ne Feld.

Der Weg nach Köthen

Trotzdem ist es dem Komponisten in unvergleichlicher Weise gelungen, gegenüber der mythologischen Spielerei Salomon Francks den heiligen Lebensernst zur Geltung zu bringen, den Frau v. Ziegler aus warmem Herzen und aus tiefer Religiosität – nur die mit Herzlichkeit menschlich durchdrungene Religiosität ist die echte – ausdrucksvoll vorbildet und er selbst gedanklich vertieft. Die Mittel, deren er sich dabei bedient, sind rein musikalischer Natur. Kein assoziatives Moment spielt in den Vorgang, der rein künstlerisch ist, mit hinein. Die Mitwirkung der Orgel in der Pfingstkantate, obschon als stilistisches Moment nicht zu unterschätzen, ist gleichwohl nicht Ausfluß des innersten Wesens des Kunstwerkes.

Die Arie der Pfingstkantate ist aber auch sonst anders instrumentiert als die der weltlichen Kantate. Diese allgemeine Änderung der Instrumentierung ist durch die verwandelte musikalische Struktur, nicht durch den Aufführungsraum bedingt, sie ist aber auch nicht rein artistisch, koloristisch oder bloße Zutat. Man kann keinen größeren Irrtum begehen, als sie unter dem Gesichtspunkte der Instrumentierungskünste einer späteren Zeit zu beurteilen. Es bedeutet einen tiefen Eingriff in die musikalische Substanz der Arie, daß der ostinate Baß vom Continuo ins Violoncello piccolo hinüberwechselt, was nämlich zur Folge hat, daß zum Basso ostinato ein neuer Grundbaß hinzutritt. Dieser Grundbaß, der nunmehr den Continuo darstellt, duettiert von vornherein und ununterbrochen mit der ostinaten Violoncellmelodie, und wenn später der Sopran einsetzt, das gläubige Herz zu frohlocken und zu singen beginnt, ist aus dem Jagdduett ein Pfingstterzett geworden.

An diesem Punkt erinnern wir uns des doppelten Gesichtes der ostinaten Baßmelodie, bei welcher wir eine Seele und einen Leib unterschieden. Im Grunde war es bereits in der Jagdkantate um den Duettcharakter der Palesarie recht fragwürdig bestellt. Zwei Stimmen waren es, die im Gewande einer einzigen daherschritten. Zwar übernimmt der Komponist für seine Pfingstmusik jenen Ostinato tongetreu, aber wenn ein Musiker seines Ranges zweimal dasselbe sagt, so ist es nicht dasselbe. Durch die Hinzufügung eines *eigentlichen Basses* und durch die Zuweisung des Ostinato an ein spezifisches Soloinstrument wird die ostinate Melodie ihrer harmoniestützenden Aufgabe enthoben und dadurch entmaterialisiert, vergeistigt. Man kann es im Gedanken an die pfingstliche

Der Weg nach Köthen

Bestimmung der Kantate symbolisch nehmen, daß hier die Ausgießung eines neuen Geistes auf eine ursprünglich ganz anderen Zielen dienende Musik stattgefunden hat. In der Jagdkantate schuf Bach eine potentielle Dreistimmigkeit, in der Pfingstkantate aktualisierte er die Dreistimmigkeit: das ist *sein* Pfingstwunder.

Albert Schweitzer ist dieser Leistung Bachs nicht gerecht geworden. Ihn befriedigt die Überarbeitung nicht. Er findet die Palesarie in ihrer Art einheitlicher und schöner als die der Pfingstkantate, der man es anmerke, daß *ein neuer Lappen auf ein altes Kleid* gesetzt wurde. Im übrigen setzt sich der Verfasser mit dem musikalischen Sachverhalte nicht auseinander. Spitta kommt der Wirklichkeit näher, wenn er von des Meisters Gefühl spricht, daß sich aus der Palesarie *noch Schöneres* entwickeln ließe; ihre Melodie werde durch eine andere, viel schwunghaftere ersetzt, die mit ihrer *Frühlingsseligkeit* auch zu den Herzen der heutigen Musikwelt sich den Zutritt ohne Widerstand gewonnen habe. Die Frühlingsseligkeit scheint denn doch den melodischen Wesenskern schärfer zu treffen als der neue Lappen. Es ist ein Überschwang in dieser Musik, der den Hörer unmittelbar packt. Im übrigen ist die Devisentechnik niemals poetischer und überzeugender angewendet worden als hier. Die hübsche und nicht unedle Melodie der Jagdkantatenarie ist verhältnismäßig blaß dagegen.

Kirchlich im Sinne der Bachzeit ist die Pfingstmelodie nun freilich nicht, wohl aber religiös im Sinne des musikliebenden Reformators. Die lutherische Religiosität der Pfingstarie zeigt sich zum Beispiel in der Verschlingung von Sopran und Violoncell, auf welche die Worte von den Stimmen trefflich passen, die um eine Weise gleich als mit Jauchzen ringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich Herzen und lieblich umfassen. Mit Luther kann Bach es gerade in einer Pfingstkantate einfach nicht lassen: er muß fröhlich und mit Lust davon singen und sagen.

Außer dem Violoncell treten noch Violine und Oboe in der Pfingstarie neu hinzu. Wiederum ist es nicht auf einen spezifischen Instrumentierungseffekt abgesehen, denn auch sie leisten lediglich einen Beitrag zur Verinnerlichung der Palesarie, die zwar, rein musikalisch genommen, nicht profaner ist als ihre pfingstliche Schwester, die aber vieles nur im Ansatz und in der Möglichkeit

Der Weg nach Köthen

enthält, was in dem späteren Werke voll entbunden wird. Auch die Palesarie hat je ein instrumentales Vor- und Nachspiel, aber sie begnügt sich mit der ostinaten Baßmelodie. Durch die absolute Entsprechung von Beginn und Schluß bekommt die weltliche Arie etwas besonders Abgerundetes; ihr Gesangsteil wirkt wie ein Edelstein in kostbarer Fassung.

In der Pflingstarie ist es mit diesem gesättigten Insichruhen vorbei. In ihr quillt das Gefühl über, denn dort, wo Bachs Glaube in seiner Tiefe berührt und bewegt wurde, gab es für seine Empfindung keine selbstgenügsame Sättigkeit. Die Pflingstarie vollzieht keinen Kreislauf wie ihr Vorbild, sie drängt einem Höhepunkt zu: die ostinate Baßmelodie steigt aus ihrer Tiefe zu lichter Diskanthöhe empor, das zweite Pflingstwunder vollzieht sich in dieser Musik, und zu seiner Verwirklichung bedarf es der Violine und der Oboe, die nun, im Wettstreit mit dem Violoncell jauchzend, wiederum ihren himmlischen Tanzreigen ausführen.

Mit der Überarbeitung der Arie des Pan, "Ein Fürst ist seines Landes Pan", und ihrer Verwertung in der Baßarie der Pflingstkantate, "Du bist geboren mir zugute", ist Spitta, ob er ihr schon einige Anerkennung zollt, nicht völlig einverstanden. Es ist zwar richtig, daß der Komponist die Minderwertigkeit des Textes erkannt hat; das beweist die Art seiner Vertonung. Für unmöglich hat er ihn jedoch bestimmt nicht gehalten, zumal seine Musik durchaus der Pflingstkantate würdig ist. Was uns Heutigen am Texte fast wie ein unfreiwilliger Witz erscheint, ist, mit den Augen der Zeit betrachtet, sicherlich viel weniger komisch. Nottut nicht apodiktische Verurteilung, sondern sachliches Eingehen auf die Absicht des Textverfassers und ein Vergleich seines Librettos mit jenem anderen der Mariane v. Ziegler, dem die verjüngte Panmusik angepaßt wurde.

So drückt sich Franck aus:

Ein Fürst ist seines Landes Pan!
Gleich wie der Körper ohne Seele
Nicht leben noch sich regen kann,
So ist das Land die Totenhöhle,
Das sonder Haupt und Fürsten ist
Und so das beste Teil vermißt.

Der Weg nach Köthen

Mariane v. Ziegler reimt folgendermaßen:

Du bist geboren mir zugute,
 Ich glaub' es, mir ist wohl zumute,
 Weil du für mich genug getan.
 Das Rund der Erde mag gleich brechen,
 Will mir der Satan widersprechen,
 So bet' ich dich, mein Heiland, an.

Für die Vertonung hat Bach den zweiten Zieglerschen Vers leicht verbessert; er läßt ihn beginnen "Das glaub' ich". Diese geringfügige Korrektur verdient erwähnt zu werden, weil sie wieder einmal zeigt, wie sehr es dem Musiker auf die leiseste Färbung der Diktion ankam, sobald es um den Glauben ging.

Rein technisch ließ sich die Zieglersche Strophe der ursprünglich auf die Franckschen Verse komponierten Melodie unschwer anpassen. Der Umstand, daß Frau v. Ziegler an Stelle der männlichen Vers-Endigungen Francks zweimal weibliche setzt und eine andere Reimanordnung hat, ist so gut wie belanglos. Natürlich zieht der Komponist aus der leicht veränderten Versstruktur gewisse Konsequenzen, aber es kommt nicht darauf an, *daß* er sie zieht, sondern *wie* er sie zieht. Dem rein technischen Erfordernis wäre auf unverhältnismäßig einfachere und nichtssagendere Weise zu genügen gewesen.

Bach übernimmt auch diesmal die Arie der weltlichen Kantate nicht in Bausch und Bogen, aber seine weltliche Musik ist tief-geföhlt genug, um sich als Ganzes und im Prinzip dem Rahmen der Pfingstkantate zu fügen. Die Varianten gestalten also nicht etwa die musikalische Substanz in ihrem Kerne um. Es ist wiederum lediglich die gesteigerte Intensität des Gefühlserlebnisses, die dem Komponisten eine entsprechend vertiefte musikalische Sprache abnötigt. Im übrigen liegt hier kein ähnliches musikalisches Problem vor wie in der Sopranarie mit ihrem doppelgesichtigen Ostinato, wo die seelische Vertiefung eine Ausdehnung der Arie auf über das Doppelte ihres ursprünglichen Umfanges zur Folge hatte. Immerhin übertrifft auch die Baßarie der Kirchenkantate ihr weltliches Vorbild an Ausdehnung. An musikalischem Gehalt und an formaler Gediegenheit steht das Vorbild seiner Nachbildung in nichts nach. Wenn der Komponist in der Pfingstarie aus irgendeinem Grunde mehr geben wollte, mußte er den Umfang erweitern. So kamen die zehn zusätzlichen Takte zustande.

Der Weg nach Köthen

Es ist Bach zunächst um die Begründung seines Glaubens zu tun. Auf den dritten Vers kommt's ihm an: "weil du für mich genug getan". Dieses positive Bekenntnis entspricht dem aus lauter Negationen bestehenden Franckschen Verse: "nicht leben noch sich regen kann". Das bejahende Ethos zwingt den Komponisten in seiner Wahrhaftigkeit, die musikalische Substanz des Verses der Pfingstkantate zu mehren. Dies geschieht auf zwiefache Weise. Während er den Vers der weltlichen Kantate ohne große Wortwiederholung deklamiert, fließt ihm in der Pfingstkantate, weil sein Herz voll ist, der Mund förmlich über: "weil du für mich genug getan, weil du für mich genug getan, genug, genug, weil du für mich genug getan, für mich genug getan." Dieser sprachlichen Emphase entspricht aufs getreueste die Vertonung. Während Pan seinen Vers mit dem elf Viertel langen Tone d, dem noch zwei Viertel d folgen, einigermaßen flügelhalm auf der Dominante ausklingen läßt und erst die Instrumente den unerläßlichen tonikalen Abschluß bringen, setzt der Baßsänger der Pfingstarie den melodischen Faden in packender motivischer Steigerung fort und schließt seinen feierlich bejahenden Satz sinngemäß auf der Tonika:

Beispiel 5

Jagdarie
Pan:
nicht le - - - ben, noch sich re - - -

Pfingstarie
Baß:
weil du für mich ge - nug ge - tan, -
- gen, noch sich re - - - - -
- weil du für mich ge-nug ge - tan, ge-nug, ge-nug,
- - - - - gen kann.

Oboe I

weil du für mich ge-nug ge-tan, für mich ge-nug ge-tan.

Der Weg nach Köthen

Wenn der Komponist in der Kirchenkantate zwischen drittem und viertem Vers ein zweitaktiges Zwischenspiel einschaltet, das in der Jagdkantate fehlt, so ist dies, weit entfernt, ein Zugeständnis an den kirchlichen Stil zu sein, lediglich der Beweis, daß Bach gar nicht daran denkt, die ältere Arie unbesehen in die neue Kantate zu übernehmen. In Francks Strophe bilden die Verse zwei bis sechs einen einheitlichen Satz; hier liegt zu einem instrumentalen Zwischenspiel kein Anlaß vor. Mariane v. Zieglers Text besteht aus zwei deutlich voneinander geschiedenen Teilen; der erste spricht vom Glauben, der zweite von der Anbetung. Hier lag es nahe, ein paar instrumentale Takte einzuschieben.

In der Arie des Pan hat der Text nahezu ausschließlich die Funktion, artikulierte Lautmaterial zu sein, stoffliche Voraussetzung für den Gesang: ohne Worte kein Singen. Der Komponist ist weitgehend uninteressiert an ihm, aber nicht weil er weltlich ist, sondern weil er nichts taugt. Die dick aufgetragene Schmeichelei an die Adresse des Fürsten Christian war der Muse Salomon Francks, der in anderen Fällen Poetischeres zutage förderte, vielleicht zuviel geworden. Wenn sich der Komponist diesem Arientext eng angeschlossen hätte, würde er sich in Niederungen begeben haben, in denen seiner Musik der Lebensatem ausgegangen wäre. Seine sorgsam gearbeitete Musik konnte überhaupt nur bei einiger Ignorierung dieses Versgestammels gedeihen. Gerade deshalb eignete sie sich aber zur Verpflanzung in ein anderes Werk, das ihr eine gemäßigere Umgebung bot, nicht weil sein Text kirchlich, sondern weil er echter und auch poetisch besser war.

In der Jagdkantate quält sich die Dichtung in sinn- und endlosen Wiederholungen dahin, sie wird zum gestaltlosen, molluskenhaften Gebilde, über welches sich die Musik so gut wie beziehungslos erhebt. Es gehört zum Schaffensgeheimnis des Komponisten, das sich jeder näheren Kontrolle entzieht, wenn er, wie wir bereits erkannten, gleichwohl gewisse Stimmungswerte ausfindig macht, um sich von ihnen anregen zu lassen. In der Pfingstkantate kommen alsdann Sinn und Ordnung in die Beziehung von Wort und Ton; es entfalten sich neue gliedernde und gestaltende Kräfte. Eine wichtige künstlerische und ethische Wirkung wird hier durch die Wiederholung des ersten Strophenabschnitts erzielt, wodurch dem Komponisten ermöglicht wird, das ihm am Herzen liegende Glaubensmotiv wirksam zu betonen. Hier der Glaube, die Grundkraft seines Daseins, die zu entfalten er keiner wie auch immer gearteten Vermittlung bedurfte;

Der Weg nach Köthen

dort, in der weltlichen Kantate, ein fades Bekenntnis der Loyalität, eine Sache reiner Konvention, die er erst auf mühseligem Umwege zu seiner Sache machen mußte.

3. Bach und der kirchliche Stil

Spitta trifft mit seiner Erklärung den Nagel auf den Kopf, daß es, wenn ein Austausch wie der zwischen der Jagd- und der Pfingstkantate überhaupt möglich war, einen stilistischen Unterschied zwischen Bachs geistlichen und weltlichen Kompositionen nicht geben könne. Seine weitere Folgerung ist jedoch mit Vorsicht aufzunehmen. Er behauptet nämlich, der Bachsche Stil sei der kirchliche und der kirchliche Stil der Bachsche. Gewiß ist auch an dieser These etwas Wahres. Sie hat auf den ersten Blick etwas Bestechendes, und kein Kenner Bachscher Musik wird sie von vornherein ablehnen. Ein wesentlicher Teil des Bachschen Lebenswerkes ist kirchlich, der Kern der Bachschen Persönlichkeit ist religiös. Ein ansehnlicher Teil von Bachs weltlicher Musik erweist sich, denn die Jagdkantate ist beileibe keine Ausnahme, als verpflanzbar in den Bereich des Kirchlichen, folglich, so lautet dieser Schluß, ist die weltliche Musik Bachs ebenfalls kirchlich. Hier liegt ein Fehlschluß vor.

Aus des Meisters Verhalten in kirchlichen Fragen, besonders aus seiner Behandlung der an ihn herantretenden konfessionellen Probleme, wie sie sich in seinem Verhalten gegenüber dem Köthener Calvinismus und gegenüber dem Dresdener Katholizismus zeigt, ergibt sich die Notwendigkeit, seine kirchliche Gebundenheit nicht überzubetonen. Man darf die Sache mit der h-moll-Messe nicht leicht, man kann sie kaum ernst genug nehmen.

Dem Anspruch der evangelischen Kirche entzieht sich die h-moll-Messe durch ihre formale, geistige und musikalische Zugehörigkeit zum Katholizismus. Spitta gibt sich zwar die größte Mühe, Bach vom Odium eines katholischen Kirchenkomponisten zu befreien, aber seit Arnold Scherings tiefgründiger Untersuchung über die h-moll-Messe kann man nicht mehr bezweifeln, daß der Meister niemals auf den absurden Gedanken verfallen sein kann, die einzelnen Sätze bruchstückweise auf den evangelischen Gottesdienst zu verteilen; daß vielmehr eine vollständige katholische Missa im Plane des künstlerischen

Der Weg nach Köthen

Schöpfers gelegen hat. Dies kann auch durchaus bei einem Meister nicht wundernehmen, der zum Beispiel durch seine Bearbeitung der *Missa sine nomine* des Palestrina bewiesen hat, daß er sich mit dem Großmeister der römischen Kirchenmusik innerlich verbunden fühlte. Vermischte doch der Komponist der h-moll-Messe seinen persönlichen Stil sinnfällig mit dem *Stile antico*, das heißt, mit dem Palestrinastil. Der Einbau der altkirchlichen liturgischen Weisen "Credo in unum deum" und "Confiteor unum baptisma" als *cantus firmi* in den Anfangs- und Schlußchor des Credo spricht für sich selbst. Für sich selbst spricht ferner die Tatsache, daß der Komponist der h-moll-Messe im Widerspruch zur Struktur seiner sonstigen Kirchenmusik auf das Kirchenlied verzichtet.

Schweitzer hat mit seiner Erklärung recht, es sei, als habe Bach wirklich eine katholische Messe schreiben wollen, und, bei Lichte besehen, sei die h-moll-Messe katholisch und protestantisch zugleich. Wenn eines der bedeutendsten Bachschen Kirchenwerke beides in einem ist, so kann es doch nur keines von beiden sein. Eine der glücklichsten Formulierungen des wirklichen Sachverhaltes hat Rudolf Gerber gefunden: Bei seinem Schöpfungsakte sei dem Komponisten das ererbte Luthertum, das heißt in diesem Falle, Luther selbst lebendig geworden, wie er, auf der Grenze zweier Zeitalter stehend, Altes und Neues miteinander verband, und so habe er über die konfessionellen Grenzen hinaus den Blick auf den Ursprung und auf das Ganze des christlichen Glaubensgebäudes richten und klaren Auges die Gestalten des alten und neuen Bundes, das Trennende und Einigende der alten und neuen Kirche sehen und unterscheiden können. Ähnlich betont Max Dehnert, daß Bach weder den Ehrgeiz hatte, in katholischer Weise zu komponieren, noch die Absicht, den uralten Text durch protestantische Musik zu vergewaltigen, sondern daß er etwas Neues schuf, indem er den gemeinsamen religiösen Urgrund beider Bekenntnisse entdeckte. Er zieht am gleichen Strange mit Steglich: Dieser spricht von dem für den Meister der h-moll-Messe wichtigen gemeinsamen Grund der beiden Bekenntnisse, und Thomaskantor Günter Ramin sagt nichts anderes, wenn er die Souveränität rühmt, aus der heraus Bach es wagen konnte, ein überkonfessionelles Werk zu schaffen.

Das Prinzip, das dem Komponisten selbst beim Begriffe der regulierten Kirchenmusik vorschwebte und daher recht eigentlich ein regulatives Prinzip genannt zu werden verdient, wird zum allgemeinen Ordnungsgesetz und erscheint zwar manchmal als das Konfessionelle, jedoch nicht im theologischen

Der Weg nach Köthen

Sinne⁶⁴. Letztlich ist es etwas undefinierbar Höheres, das wir nicht näher bezeichnen können. Als geistiger Gefolgsmann Martin Luthers schrieb Bach seine h-moll-Messe, nicht als Anhänger irgendeiner konfessionellen oder theologischen Richtung. So wurde sein Werk zum Vermächtnis eines universellen Geistes an eine überkonfessionelle Kunstgemeinde. Auf den Scheringschen Begriff Kunstgemeinde kommt es an; er steht in klarem Gegensatz zur Kirchengemeinde. In früherer Zeit hat es der hervorragende Bachforscher noch drastischer ausgedrückt. Damals sagte er nämlich, Bachs Hohe Messe passe in die kirchliche Liturgie wie ein Chopinscher Walzer in den Ballsaal.

Von jener Spittaschen These, daß der Bachsche Stil der kirchliche und der kirchliche Stil der Bachsche sei, bleibt als stichhaltiger Rest lediglich die Erkenntnis übrig, daß es zwischen Bachs geistlichen und weltlichen Kompositionen keine tiefeinschneidenden, grundsätzlichen Stilverschiedenheiten gibt. Jacques Handschin drückt einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er behauptet, es bedinge keinen wesentlichen Unterschied, welches Gebiet des Bachschen Schaffens man herausgreife, um sich zu vergegenwärtigen, wie der Komponist darauf aus sei, gegebene Möglichkeiten bis zum Höchstmaß auszunützen, verstreute Glieder in einem System zusammenzufassen. Hier taucht ein Problem auf, das mit der vielerörterten Frage zusammenhängt, ob es bei Bach einen Unterschied zwischen Instrumental- und Vokalstil gibt.

Eine befriedigende Lösung der aufgeworfenen Fragen vermag nur zu finden, wer sich von dem Wahne freimacht, als habe sich Bach ähnlichen Entscheidungen gegenübergesehen, wie sie die Bachkritik der späteren Zeit treffen zu müssen glaubte. Für den Komponisten Bach existierte die Fragestellung Kirchlich und Weltlich in der heutigen und besonders in der gestrigen Form überhaupt nicht. Er zerbrach sich nicht den Kopf, wie er sich im herzoglichen Weimar gegenüber dem städtischen Mühlhausen oder wie er sich im Calvinistischen Köthen gegenüber dem Lutherischen Weimar umzustellen habe. Das sind Schreibtischüberlegungen der Schriftgelehrten.

Bach ging an die Jagd- wie an die Pfingstkantate als ganz der gleiche Musiker heran. Bach blieb Bach, auch wenn er eine Burleske, "Mer hahn en neue Oberkeet", oder eine Kaffeekantate schrieb. Von den Komponisten des 19. Jahrhunderts, denen wir in mehr als einem Sinne näherstehen und die daher leicht unser Urteil verwirren, kann man dasselbe nur sehr bedingt behaupten. Natürlich wird man im

Der Weg nach Köthen

Elias den Komponisten der Schottischen Sinfonie, im Liebesmahl der Apostel den Meister des Tannhäuser wiedererkennen, aber der Musiker des 19. Jahrhunderts war viel zu beschwert von historischer Bildung und stilgeschichtlichem Wissen, daß er nicht zwischen Kirchlich und Weltlich bewußt einen Unterschied gemacht hätte. Überdies war die Einheit zwischen Kirche und Leben, die für Bach noch existierte, völlig zerrissen. Wir dürfen von Bachs Bildung und den Erkenntnissen seines spekulativen Geistes gewiß nicht gering denken, aber historische Einsichten verwirklichte er, wenn er komponierte, bestimmt nicht.

Mitbestimmend, wenn auch nicht entscheidend für die Anlage eines Bachschen Werkes war einmal die Gelegenheit, aus welcher es sich ergab, Gelegenheit im äußerlichen und im ganz innerlichen Sinne verstanden, sowie die Art und der Grad des Widerhalls, den der Text in seinem Innern weckte. In einem besonderen Fall, auf welchen Arnold Schering die Aufmerksamkeit gelenkt hat, war dieser Widerhall so stark, daß sein Ergebnis die Grenze des Anstößigen zu berühren scheint.

In der 94. Kantate nämlich, "Was frag ich nach der Welt", ist die an letzter Stelle stehende Sopranarie über einen Text komponiert, dessen beide Teile schärfstens gegensätzlich gehalten sind:

Es halt' es mit der blinden Welt,
Wer nichts auf seine Seele hält,
Mir ekelt vor der Erden. —
Ich will nur meinen Jesum lieben
Und mich in Buß und Glauben üben,
So kann ich reich und selig werden.

Der Komponist hat diesen Gegensatz drastisch wiedergegeben. Rhythmisch und melodisch ist der erste Arienabschnitt von tanzmäßigem und betont unedlem, insofern weltlichem Charakter. Der Orgelpunkt wird gewollt primitiv verwendet, das Ganze trägt die Merkmale des Gassenhauers. Schering nennt diesen Arienabschnitt eine der frechen Bourrées nach französischem Geschmack. Satire, Spott und Hohn, aber auch wohl ein Quentchen Humor stecken in dieser merkwürdigen Musik, die Teil einer Kirchenkantate, sogar einer sehr frommen, mit der Melodie "O Gott, du frommer Gott" durchflochtenen, die aber ganz und gar keine Kirchenmusik ist.

Der Weg nach Köthen

Schering weist in geistreichen Ausführungen nach, daß dieser Fall über die Grenzen der Musik hinausgreife. Er vergleicht Bachs Vorgehen mit dem Verhalten eines modernen Kirchenkomponisten, der unter ähnlichen Voraussetzungen Foxtrottrhythmen anwende.

Dieser Vergleich wäre stichhaltig, wenn der heutige Hörer eine fromme Arie mit der gleichen Naivität und Selbstverständlichkeit anhörte, wie der Kirchgänger des 18. Jahrhunderts. Das trifft aber nicht zu. Was sich Bach auf diesem Gebiete leisten konnte, darf sich ein moderner Komponist noch lange nicht herausnehmen. Die in ihren Grundlagen angenagte Frömmigkeit des 20. Jahrhunderts würde eine solche Belastungsprobe nicht aushalten. Überdies besteht zwischen der Bourrée des 18. und dem Foxtrott des 20. Jahrhunderts für das jeweilige musikalische Zeitempfinden ein riesengroßer Unterschied. Ob Bach im übrigen wirklich die spöttische Verstellung als Spielart der Ironie bewußt angewandt hat, mag dahingestellt bleiben. Sicherlich aber war ihm daran gelegen, der blinden Welt ein Bild ihrer selbst, so kraß wie nur irgend möglich, entgegenzuhalten:

(Beispiel 6)

Arie Sopran: Es halt' es mit der blinden Welt, wer
 nichts auf sei-ne See-le hält, es halt' es mit der blinden Welt, wer
 nichts auf sei-ne Seele hält, mir e - - - kelt vor der Er - - den.

piano
 Oboe d'amore Solo
piano

Der Weg nach Köthen

Natürlich steigert der musikalisch völlig anders geartete zweite Abschnitt den Eindruck dieses frivolen Geträllers noch bedeutend.

Bachs Verhalten ist diesmal besonders lehrreich, weil der spezifisch weltliche Charakter seiner Musik ausnahmsweise einmal absolut deutlich ist. Scherings theoretisch unanfechtbare gelehrte Gedankengänge und jeglichen Anstoß, den wir an Bachs Verfahren nehmen können, würde der Komponist kaum verstanden haben. Sein Glaube war stark und seine Frömmigkeit tief genug, um nimmermehr der Besorgnis Raum zu geben, die Kirche könne Schaden leiden, wenn eine Musik, die der Historiker des 20. Jahrhunderts eine freche Bourree nennt, in ihren Mauern ertönte. Derartiges konnte den Bezirk des Allerheiligsten überhaupt nicht berühren. Aber die krasse Gegenüberstellung von Fromm und Unfromm tat den Lauen und Schwankenden gut, denen der Meister, mit Schering zu sprechen, die Savonarolapredigt dieser merkwürdigen Kantate hielt. "Welt, schäme dich!", ist ihr Leitgedanke. Bach erachtete es nicht für Raub, diese Welt in ihrer Nacktheit zu zeigen. Wie die Bibel, die er von Grund auf kannte, durch Bilder und Schilderungen der Unkeuschheit und Unzucht nicht entweiht wird, so ward das Ethos seiner Kantate nicht angetastet, weil er ihr eine Art Schlager einverleibte.

Reine Musik in Gerbers Sinne ist dies freilich nicht mehr. Im Wesen der Musica pura lag für den Komponisten die Möglichkeit beschlossen, sich bis zu einem bestimmten Grade der Textwirkung zu entziehen, wie wir es bei der Panarie beobachteten. Je präziser jedoch der Text eine eindeutige Stimmung, ein bestimmtes Gefühl, einen klaren Affekt ausdrückt, desto deutlicher werden sich die stilistischen Umrisse der Bachschen Musik abheben, und wenn sich in der Dichtung unzweideutig heitere Lebensfreude ausprägt, wird diese den Komponisten am ehesten zu einer Musik inspirieren, die der unbefangene Hörer als weltlich empfindet, obgleich Bach in jeder beliebigen kirchlichen Schöpfung, deren Text von wenn auch frommer Fröhlichkeit erfüllt ist, möglicherweise ganz verwandte Töne anstimmen wird. Wenn man die Dinge so betrachtet, wird man in der Weimarer Jagdkantate mehr als eine Probe musikalischer Weltlichkeit entdecken.

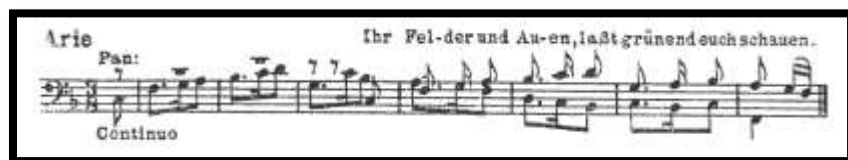
Pan singt noch eine andere Arie. Sie ist textlich weniger geschraubt als seine erste:

Der Weg nach Köthen

Ihr Felder und Auen,
 Laßt grünend euch schauen,
 Ruft vivat itzt zu,
 Es lebe der Herzog in Segen und Ruh'.

Vom Herzog sieht Bach ab. Widerhall allein erweckt in seinem Innern die pastorale Stimmung der grünenden Auen. Sie ist es, die in seiner Musik webt. Die Arie ist gleichsam eine Zwiesprache zwischen Pan-Baß und Continuo-Baß. Der wiegende Dreiachteltakt verleiht ihr den Charakter des Siciliano:

(Beispiel 7)



Diese Verquickung von Pastorale und Siciliano mit weltlichem Kantatenstil offenbart Gründe und Hintergründe. Das Pastorale ist seiner Herkunft nach weltlich. Es weist zurück in die Frühzeit der Oper (16. – 17. Jahrh.), in die Epoche der Ars nova mit ihren Madrigalen (14. Jahrh.) und der Troubadoure mit ihren Pastourellen (11. – 13. Jahrh.). Früh erscheint es in weihnachtlicher Musik. Wie bei Schütz, so ist es bei Bach für den Stil des Weihnachtsoratoriums mitbestimmend, insofern dieser zwischen kirchlicher Strenge und weltlicher Heiterkeit, zwischen religiösem Ernst und rein menschlichem Fühlen die Mitte hält. Wenn in der Jagdkantate die grünenden Felder und Auen den Komponisten zu einer liebevoll gearbeiteten, satztechnisch eigentümlichen Hirtenmusik inspirieren, die mit dem Geiste des Textes nur wenig zu schaffen hat, fällt von hier ein Lichtstrahl auf das fast um zwei Jahrzehnte jüngere Weihnachtsoratorium, in dessen Viertem Teile, wenn wir Wilhelm Dilthey folgen, die äußerste Grenze weltlicher Musik erreicht wird ...

Der Textverfasser ist wiederholt bestrebt, des konventionellen höfischen Tones ledig zu werden und einfachen Empfindungen Raum zu geben. Den Fürsten Christian flicht er so oberflächlich wie möglich ein und trachtet im übrigen von ihm loszukommen. Der Komponist kommt wirklich von ihm los. Im Texte des

Der Weg nach Köthen

Duettes Dianas und Endymions werden Entzücken, Freude, lachender Himmel, lieblichste Rosen und das Freisein vom Leide gepriesen, und diese Empfindungen sind es, die Bach zu seinem holden Zwiegesang anregen: die beiden Singstimmen vermögen die Fülle Musik nicht zu bewältigen, eine Solovioline tritt hinzu. Bach läßt das Soloinstrument mit jener zarten Deutlichkeit, die für ihn bezeichnend ist, diejenigen Vorstellungen und Empfindungen betonen, auf die es ihm ankommt. Zweimal nämlich stockt der sonst ununterbrochene Achtelfluß der Geige, diese ruht auf langgezogenen tiefen Tönen aus, um den Singstimmen, mit denen sie sonst wetteifert, den Vorrang zu lassen, nämlich bei den lieblichsten Rosen und den Strahlen der Freude. Am Schlusse spielt der Komponist seinen Trumpf aus. Er läßt die Violine abrupt abbrechen und zwei Takte pausieren, während welcher die Sänger allein das Wort führen: "entzucket uns beide". Hier zeigt sich ein liebenswürdiger Zug Bachs, den wir spezifisch weltlich zu nennen nicht zögern würden, wenn nicht auch seine kirchlichen Werke reich an derartigen launigen Feinheiten und Zartheiten wären.

Diana, Pan e tutti quanti sind letztlich nichts weiter als die Staffage einer Landschaft, die man sich auch durch weniger mythologische und weniger heidnische Figuren belebt denken könnte. An der Bachschen Musik ist nichts Heidnisches noch Mythologisches zu entdecken. Im pastoralen Siciliano wird die seelische Nachbarschaft zur fröhlichen Weihnachtsbotschaft sinnfällig. Manchmal scheint es sogar, als ob auch Salomon Franck ein fromm-fröhliches Versteckspiel triebe. Der Text der ersten Palesarie, worin die beiden Flöten in süßen Terzen und Sexten gehen, ruft biblische Assoziationen hervor, sobald man ihn losgelöst von der mythologischen Umgebung empfindet: "Schafe können sicher weiden, wo ein guter Hirte wacht". Auch sonst findet sich in dieser Arie keine Stelle, wo der Hörer durch eine Anspielung auf die heidnische Göttergesellschaft aus seiner Illusion gerissen würde. Bachs Vertonung läßt uns "Ruh' und Frieden spüren" und würde auch jeder Kirchenkantate wohl anstehen.

Auch der Komponist der Jagdkantate setzt seine Musik zu Gottes Ehren ein. Zwischen Bachs feierlich proklamiertem Endzweck und der herzoglich-weimarschen Hofkapelle und Kammermusik besteht eine innere Beziehung. Der Meister blieb sich selbst treu, auch als er das herzogliche Schloß mit der Sankt-Blasius-Kirche vertauschte. —

Der Weg nach Köthen

Wir können dem Bachschen Parodieverfahren nur gerecht werden, wenn wir es in die geschichtliche Perspektive rücken. Zu Bachs Zeit war die Umtextierung der verschiedensten Gesangskompositionen und besonders die Umwandlung weltlicher Stücke in geistliche gang und gäbe. Diese Praxis hat also mit des Meisters persönlicher Kunstanschauung zunächst nichts zu tun. Man zog damals die letzten Folgerungen aus einer alten Gepflogenheit, die sich im Reformationszeitalter allerdings im Rahmen des Liedes hielt. Das hatte seinen guten Grund. Zu Bachs Lebzeiten hatten, wie Schering es dargestellt hat, "die Stilelemente der Barockmusik den Zustand einer solchen gegenseitigen Durchdringung erfahren, daß ... nicht mehr zu unterscheiden war, aus welchem Bereich die einen, aus welchem die andern stammten. Die Fuge, der künstliche Kontrapunkt, das Rezitativ, die Arie, die große Orchesterbegleitung ... war gleicherweise der kirchlichen wie der weltlichen Musik geläufig." Schering macht mit Recht auf den viel zu wenig beachteten Umstand aufmerksam, daß eine in den Kirchenraum verpflanzte weltliche Musik, auch wenn keine einzige Note verändert wird, eine neue Klangphysiognomie erhält. Die raumakustischen Gegebenheiten der Kirche finden sich in keiner denkbaren anderen Aufführungsstätte, und der in der Regel neu hinzukommende Orgelton läßt einen veränderten Gehörseindruck entstehen. In vielen Fällen pflegt die Raumakustik überdies eine Modifizierung des Zeitmaßes zu erzwingen. Wenn also zweimal dieselbe Musik ausgeführt wurde, das eine Mal im häuslichen Raume, im höfischen Saale oder gar unter freiem Himmel, das andere Mal in der Kirche, so war es eben nicht dieselbe Musik, und aus dem weltlichen Stücke war ein kirchliches geworden. Das Problem spitzt sich schließlich auf Fragen der Interpretation und der Aufführungspraxis zu. Die ausführenden Instrumentisten und Sänger müssen das ihre dazu beitragen, daß der Welt zuteil wird, was ihr gehört, und der Kirche, was der Kirche ist. Bach hatte auch bei seinen Parodien die lebendige Praxis im Sinne, seine Musik stand ihm nicht bloß auf dem Papier. Was er niederschrieb, war vieldeutiges Symbol.



DRITTES HAUPTSTÜCK

KÖTHEN

I. Das Orgelbüchlein

Eine eingehendere Betrachtung des Orgelbüchleins kann dazu beitragen, daß wir Bachs Schritt von Weimar nach Köthen verstehen. In ihm spiegelt sich ein charakteristischer Teil von Bachs Persönlichkeit. Zeitlich, musikalisch und psychologisch steht es hüben und drüben zugleich. In Weimar entwarf und begann der Komponist das Werk, und nach Terrys und Luedtkes Untersuchungen gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, daß Bach in seiner Weimarer Gefängniszeit eifrig daran gearbeitet hat. Bestechend ist das Argument, daß die verhältnismäßig große Anzahl der Weihnachtslieder auf die vorweihnachtliche Stimmung jener novemberlichen Kerkertage zurückgeführt werden könnte. Bei dem Konflikt mit dem Herzog handelte es sich um des Komponisten künstlerische Daseinsmöglichkeit oder, wie Dehnert es ausdrückt, um den Sinn seines Lebens: ein Niederschlag dieses Lebenssinnes findet sich im Orgelbüchlein.⁶ Bach ließ das Werk schließlich unvollendet liegen. Merkwürdig, daß in der Musik die Unvollendeten so häufig voll sind an innerer Vollendung. Wie hier bei Bach, so später bei Schubert und Bruckner.

1. Bestimmung, Stil und Gliederung

Doppelt sind Sinn und Zweck des Orgelbüchleins, zu welchem der Komponist wiederholt in Köthen zurückkehrte, um es weiterzuführen. Er vermerkte sie auf dem Titelblatte: *Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren*. Der erste Satz steht über jeglichem Schaffen Sebastians und bedarf keiner Erläuterung. Den zweiten Satz erklärt der Meister selbst: *"Worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedalstudio zu habitieren, indem in solchen darinnen befindlichen Chorälen das Pedal ganz obligat traktiert wird."* Deutlicher kann es nicht formuliert werden: das Orgelbüchlein, ein Buch für Anfänger; die Pedalbehandlung in erster Linie zu instruktivem Zwecke. Der Autor des Orgelbüchleins knüpft auf diese Weise an seine Weimarer Tätigkeit als Lehrer und

⁶ Wolfgang Zerer an der Arp Schnitger-Orgel der Martinikerk Groningen: <https://youtu.be/whnTkKiXqM0>

Köthen

an seine Gepflogenheit an, gewisse Klavier- und Orgelkompositionen dem Unterrichte dienstbar zu machen. Das Werk steht am Beginn einer Reihe von Sammlungen, die alle von gleichem erzieherischen Geiste durchdrungen sind. Zu ihnen gehören das Klavierbüchlein für Friedemann, die Notenbücher der Anna Magdalena, die Inventionen, das Wohltemperierte Klavier. Bessler hat darauf hingewiesen, daß eine so bewundernswerte Einheit von Schaffen und Lehren, wie sie der Schöpfer dieser Werke verkörpert, nach Bachs Tode nirgends mehr anzutreffen sei. Er betont, "daß die schöpferische Kraft des Meisters sich am Lehren entzündete... So entspricht der Tradition... das zukunftssträchtige Vorbild... Sie wird zum Werktypus verdichtet, der selbst wieder Tradition schafft". Das heißt also, wir haben es hier nicht mit dem abschließenden, sondern mit dem bahnbrechenden Bach zu tun.

Vom Lehrer Bach hat Arnold Schmitz neuerdings eine besondere Seite ins Licht der Betrachtung gerückt, indem er die Auswirkung der zeitgenössischen Rhetorik auf Bachs Kunst beleuchtet. Speziell das Orgelbüchlein wird berücksichtigt. Dem universalen Geist eines Bach ist es zweifellos zuzutrauen, daß er seine Schüler unter anderem auch, wie Schmitz will, über Adams Fall zu belehren trachtet. Das ändert jedoch nichts daran, daß der Komponist auf dem Titelblatte mit aller wünschenswerten Deutlichkeit seine pädagogischen Absichten enthüllt: er will den Schüler die Choraldurchführung lehren und in der Pedaltechnik vervollkommen. Nichtsdestoweniger trifft es zu, daß zuweilen auch der theologische Exeget in Bach erwacht, aber er tritt zurück hinter dem sein goldenes Handwerk traktierenden Musiker. Dabei ist die Musik des Orgelbüchleins eingegeben vom Zufall; dank der Gelegenheit fiel sie dem Meister zu. Begriffe wie äußerlich und innerlich werden hier ebenso wesenlos wie kirchlich und weltlich. Eine derartige Kunst bezeichnet Max Dehnert als Auftragsmusik in jenem höheren Sinne, der die weltliche Kunstaübung in die göttliche Ordnung mit einbezog. Hier zeigt sich Bach wiederum, und zwar insbesondere der Köthener Bach, als Sohn des Leibniz-Zeitalters.

Für die Kirche ist das Orgelbüchlein nicht geschrieben, wenigstens nicht vornehmlich. Auch Spitta betont, daß sich der Komponist an einen ganz kleinen Kreis wenden, also nicht an die Gemeinde, sondern an junge Künstler, an Musiker, gleichviel welcher Konfession. Er bemerkt gleichzeitig, daß Bach um so tiefsinniger

Köthen

wurde, je kleiner die Hörschaft war, an die er sich wandte. Also ein Buch für die Intimen; je weniger, desto erlesener.

Wenn Bach in Köthen das Orgelbüchlein kräftig förderte, war das nicht zuletzt dem Umstande zu verdanken, daß ihm zwei brauchbare Orgeln zur Verfügung standen. Ihr Tonumfang übertraf in Manualen wie Pedal denjenigen der früheren Bachorgeln. Es waren dies die alte Orgel der Schloßkapelle und die Orgel der lutherischen Kirche. Wilhelm Rust hat aus dieser Tatsache naheliegende Schlüsse hinsichtlich der Entstehungszeit jener Choräle gezogen, deren Umfang nur auf den Köthener Orgeln reproduzierbar ist. Diese Zusammenhänge sind auch deshalb wichtig, weil sie ein Licht auf die Anpassungsfähigkeit Bachs fallen lassen, dem es darauf ankam, die vorhandenen Mittel bis zur Neige auszunützen, dem es aber umgekehrt nur wenig Abbruch tat, wenn die Beschränktheit der technischen Möglichkeiten ihn zwang, sich mit Wenigem genügen zu lassen, so daß er sich schließlich in seiner Spätzeit auf die Frage der physischen Klangverwirklichung überhaupt nicht mehr einließ und sich in die abstrakte Sphäre der Kunst der Fuge flüchtete.

Die Weimar-Köthener Orgelchoräle entsprechen dem Gerberschen Ideale der Musica Aura. Ihre ideelle Verbindung mit dem jeweiligen Kirchenliedtexte beeinträchtigt nicht ihren instrumentalen Charakter. Spitta hat ebenso klar wie entschieden die Tendenz des Bachschen Orgelchorals gekennzeichnet, den Choral auf das rein musikalische Gebiet herüberzuziehen, und er hebt mit Recht hervor, daß der Schwerpunkt beim Orgelchoral innerhalb des Instrumentalsatzes liege. Diese Frage berührt die biographische, psychologische und künstlerische Bedeutung des Orgelbüchleins. Das zeigt sich auch bei Spittas Polemik gegen Rusts Beurteilung von Bachs Verhältnis zum Gemeindegeseunge, bei welcher sich der Bachbiograph als der Besonnenere und Sachkundigere bewährt.

Rust ist im wesentlichen von einer absoluten formalen Korrektheit Bachs bei der Übernahme der jeweiligen Kirchenliedmelodie überzeugt. Er glaubt, daß Bach das betreffende Lied mit gleichsam philologischer Genauigkeit zugrundelegt, nämlich so, wie es an dem Orte, wo er lebte, gerade gesungen wurde. Spitta wird dem wahren Wesen Bachs viel gerechter, wenn er von einer gewissen protestantischen Freiheit spricht, mit welcher der Komponist die melodische Lesart behandelt habe. Diese sogenannte protestantische Freiheit ist nichts anderes als das Selbstbestimmungsrecht des schöpferischen Künstlers, das sich auch

Köthen

gegenüber der Gesangspraxis der Gemeinde durchsetzt, da diese in den meisten Fällen von außerkünstlerischen Gesichtspunkten abhängig ist.

Selbstverständlich verfährt Bach mit einem ihm teuern Gebilde wie dem Kirchenlied nicht willkürlich, aber in Einzelheiten muß dieses sich, wie Spitta mit Recht sagt, seinem subjektiven Bedürfnisse fügen. Sobald er jedoch eine Melodie zum Kerngedanken einer Komposition erhoben hat, bleibt die von ihm gewählte Lesart in der Regel unantastbar, im übrigen aber verfährt er nach Spittas an unzähligen Beispielen nachprüfbarer Feststellung bei der Wahl der einen oder anderen melodischen Form auf Grund seines künstlerischen Ermessens. Diese Tatsache kann gar nicht hell genug beleuchtet werden.

Das Orgelbüchlein ist nach bestimmten Gesichtspunkten gegliedert. Die einzelnen Stücke stehen nicht völlig beziehungslos nebeneinander, sondern werden zu größeren Gruppen geordnet. Albert Schweitzer hat die sinnvolle Großgliederung des Werkes nachgewiesen. Er spricht von drei Gruppen: einer Passion, einem Weihnachts- und einem Osteroratorium. Hier wirkt sich der bekannte Trieb des Instrumentalkomponisten zu zyklischer Gruppierung aus. So wird das Orgelbüchlein Seitenstück zur Orgelmesse im Dritten Teile der Klavierübung, wo die Lutherschen Katechismuslieder den Komponisten veranlassen, dort, wo das Wort ausbleibt, mit den Mitteln der Musica pura auszuhelfen und eine Messe zu zelebrieren, die nichts mehr aussagt, sondern nur noch tönt.

Wir haben hier zwei der nicht allzu häufigen Fälle der hohen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, in denen der Komponist den Schleier lüftet, der gemeinhin die Hintergründe seines Schaffens verhüllt. Arnold Schering hat auf dem Wege intuitiver Einfühlung, mit esoterischen und daher vielfach angefochtenen Mitteln versucht, die Anregungen ausfindig zu machen und begrifflich zu fixieren, die hinter der Entstehung großer Instrumentalkompositionen der neueren Zeit wirksam sind. Die uns hier angehenden Orgelwerke Bachs rechtfertigen wenn nicht die Methode, so das Prinzip des Scheringschen Versuchs. Aber weder hier noch dort darf eine unmittelbare Beziehung zwischen dem zur Deutung herangezogenen Texte hergestellt oder gar der autochthone Charakter des betreffenden Instrumentalwerkes in Frage gezogen werden.

Köthen

Die von Schweitzer zum Osteroratorium zusammengefaßten sechs Orgelchoräle können nicht nur nach ihrem Stimmungsgehalte und nach ihrer kirchentonlich-tonalen Anlage als eine aus je drei Stücken bestehende Einheit verstanden werden, sondern auch im Hinblick auf ihre Großform, innerhalb derer das etwa in der Mitte stehende dreiteilige "Christ ist erstanden" den natürlichen Akzent erhält. Es ist das einzige Stück des Orgelbüchleins, das über mehrere, nämlich drei Verse verfügt, also eine Liedvariation ist. Mit größerem künstlerischen Nachdruck kann der Glaubensgehalt des "Christ ist erstanden" wirklich nicht symbolisiert werden.

2. Das Christ-ist-erstanden-Ethos

Wir werden einer wichtigen Seite des Bachschen Christ-ist-erstanden-Ethos gerecht, wenn wir uns des ehrwürdigen Alters der Weise erinnern und der entscheidenden Bedeutung gedenken, welche die der Melodie zugehörigen Worte in Goethes Faust gewannen. Die Tonfolge reicht ziemlich weit ins Mittelalter zurück. Da ihre Religiosität auf der Grundlage jubelnder Freude gedeiht, stimmte man sie auch beim Mahle, sogar zu Kampf und Sieg an. Ihr wohnt jene gesammelte Fröhlichkeit inne, wie Luther sie so an der Musik liebte. Das hat Goethe gewußt, als er jene drei empfindungsschweren Worte fortsetzte:

Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwandeln.

Und Faust erwidert diesen unter Glockenklang und Chorgesang an sein Ohr dringenden Worten:

Ihr Chöre, singt ihr schon den tröstlichen Gesang,
Der einst um Grabesnacht von Engelslippen klang,
Gewißheit einem neuen Bunde?

Und seine letzten Worte in dieser Szene:

Köthen

O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder.

Man muß sich, wenn man Bachs Musik verstehen will, zwischen ihr und ihrem Schöpfer ein Verhältnis denken, durchaus unvergleichbar mit der seelischen Beziehung etwa zwischen Beethoven und seiner Musik. Infolgedessen kann man nicht erwarten, daß der pathetische Faustlyrismus in irgendeiner Vorform aus Bachs Tönen herausklingt. Trotzdem liegt ein Ausgleich zwischen Bach und Goethe nicht außerhalb jeder Denkbareit, und was das Christ-ist-erstanden-Ethos angeht, ließe diese Möglichkeit sich vielleicht auf die Formel bringen, daß Bach bis in etwa die gleiche Tiefenschicht des Menschlichen vorgedrungen sein mag wie Goethe in die des Religiösen.

Nach Gundolf hat Goethe von dem Erlebnis eigener tragischer Schuld aus den zentralen Gedanken des Christentums ergriffen, den Gedanken der Erlösung. Von jenem faustischen Engelchor des Ersten bis zu den Engeln des Zweiten Teils durchwirkt das Weltgedicht der Erlösungsgedanke:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Von hier aus erscheint es nicht als gewagt, den Bachschen Ostermorgen des instrumentalen Osteroratoriums und den österlichen Glockenklang und Chorgesang des Faust auf ein vom Dichter und vom Musiker zwar grundverschieden gestaltetes, aber durchaus unteilbares Urgefühl zurückzuführen.

Die zentrale Anordnung dieser Auferstehungsmelodie ist nur für denjenigen voll verständlich, der Bachs besondere Art der Frömmigkeit würdigt. Diese gründet sich nicht zuletzt auf sein Verhältnis zum Tode. Einmal erfüllt ihn eine tiefe Todessehnsucht, zum anderen erhebt ihn über alles Irdische die Gewißheit, daß der Tod verschlungen ist in den Sieg. So lutherisch dieser Gedanke ist, so undogmatisch und überkonfessionell wird er durch die Bachsche Musik und im vorliegenden Falle durch die Art der Verwendung jener Auferstehungsmelodie künstlerisch verklärt. Schöpfungen wie das Orgelbüchlein und später die

Köthen

Orgelmesse sind lebendiges Zeugnis dafür, daß ein Bach aus der christlichen Lehre durchaus andere Folgerungen zog als der Durchschnittsmensch.

Die vom Komponisten benützte österliche Melodie, die man auch heute noch fast unverändert singt, ist in Münchener Handschriften überliefert. Auch in unseren Tagen wird sie noch sowohl von Katholiken wie Protestanten gesungen. Diese konfessionelle Ungebundenheit wird sie Bach besonders teuer gemacht haben. Es ist eine am Leben gebliebene mittelalterliche Volksweise. Sie ist seit alters, den drei Strophen entsprechend, dreiteilig. Die melodischen Varianten der zweiten Strophe sind geringfügig und beschränken sich im Hinblick auf die veränderte Silbenzahl des Textes auf rhythmische Spaltung eines Tones in mehrere oder rhythmische Dehnung. Erst die dritte Strophe bringt melodische Abweichungen und den Vorstoß aus kirchentonlichem Bereich ins Durmäßige.

Bach hält sich unter Wahrung seiner musikalischen Selbständigkeit ziemlich gewissenhaft an den melodischen Duktus. Seine rhythmische Vereinfachung, im Grundsatz zweifellos eine Verarmung, ist nicht in erster Linie ein Zugeständnis an die Zeittendenz, sondern es spielt dabei die Absicht mit, die Gesangs-melodie ins abstrakt Instrumentale zu entrücken:

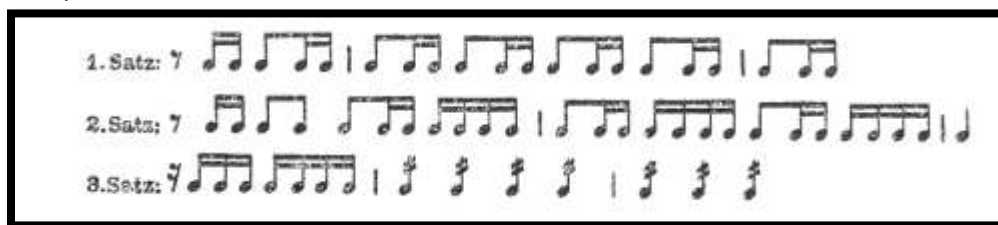
(Beispiel 8)

Bach stellt also in den Mittelpunkt seines instrumentalen Osteroratoriums und damit in das Zentrum seines Orgelbüchleins eine überkonfessionelle Weise. Ihre Dreiteiligkeit wird mit einer gewissermaßen feierlichen Umständlichkeit gewahrt, so daß schon dadurch das Osterlied von vornherein in dem sonst nur einteilige Sätze enthaltenden Orgelbüchlein einen besonderen Akzent erhält.

Köthen

Die Vertonung nimmt, getreu dem Gesamtstil, auf Vers- und Wortfügung keine Rücksicht. Zwar wäre das Mitsingen des Textes, wenn es dabei auch über Stock und Stein ginge, technisch möglich, aber ästhetisch unbefriedigend. Um so wichtiger nimmt der Komponist den ethischen Gehalt und die Gefühlsstimmung der Verse. Die drei vierstimmigen Sätze durchlaufen keinen Kreis in dem Sinne, daß der zweite im Mittelpunkt stünde und der dritte dem ersten entspräche. Sie bilden vielmehr ein Gefühlscrescendo von packender Wirkung, welches sich am deutlichsten an der rhythmischen Anlage der drei Sätze demonstrieren läßt:

(Beispiel 9)



Dieses Crescendo entspricht dem Gefühlsverlaufe der Dichtung.

Bei der musikalischen Verarbeitung dieser ehrwürdigen Melodie bewährt sich jene für Bach kennzeichnende Freiheit im Gesetz. Das der Tonfolge immanente Gesetz bleibt unangetastet, aber auch der sinngemäßen künstlerischen Gestaltung dieser Tonfolge wohnt die Kraft verpflichtenden Gesetzes inne.

So trägt die Kunst Bachs um die Wende von der Weimarer zur Köthener Zeit besonders deutlich ein Janusgesicht. Es gilt die Symbolik des Umstandes zu würdigen, daß der Komponist am Orgelbüchlein sowohl hier wie dort arbeitete und daß er in Köthen das Werk immer wieder, ergänzend und vervollständigend, zur Hand nahm. Hier wurde es vorläufig abgeschlossen; auf dem Autograph des Titelblattes nennt sich Bach Capellae magister Cotheniensis. In Leipzig nahm er es nicht wieder vor, obwohl es längst nicht vollendet wurde. In Leipzig waren die Würfel gefallen. Hier galt es zunächst keine Janusköpfigkeit instrumentalen Orgelchorals mehr, hier galt es die Eindeutigkeit des riesenhaften Kantatenwerkes, denn hier war er, ob es ihm nun zwar anfänglich gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor geworden.

Köthen

II. Die Situation in Köthen

Die Geburtstagsserenade

Als Bach in den letzten Tagen des Jahres 1717 sein Amt in Köthen antrat, hatte sich die von Melanchthon so genannte Wut der Theologen, die sich einst in dem Streite der einzelnen evangelischen Richtungen austobte, längst einigermaßen gelegt, nachdem sie fast genau hundert Jahre zuvor einen ihrer Höhepunkte erreicht hatte, als lutherische Eiferer sich lieber mit den Katholiken ausgesöhnt als mit den Calvinisten eingelassen hätten. Nichtsdestoweniger klaffte zwischen diesen und den Lutheranern eine Kluft, die sich besonders auch auf musikalischem Gebiete bemerklich machte.

Die Nüchternheit des Calvinismus konnte sich im künstlerischen Bereiche nur destruktiv auswirken. Man lehnte folgerichtig die Tonkunst, sogar das Orgelspiel, ab und duldete nur das schlichte Gemeindelied. Das hohe Musikverständnis des Fürsten Leopold jedoch mochte Bach von vornherein die Gewähr bieten, daß die Musik am Hofe unter den Anschauungen der Kirche nicht litte. Aber auch die menschliche Persönlichkeit des Fürsten garantierte dem Kapellmeister volle Entfaltungsmöglichkeit. Bach hatte eine geradezu intime Stellung bei Hofe, und sein fürstlicher Gönner wußte, was er an ihm hatte und zeichnete ihn jederzeit vor anderen aus. Es liegen zahlreiche Äußerungen vor, die das liebenswerte Wesen des Fürsten und Bachs menschliche Verbundenheit mit ihm belegen. Zu den künstlerisch belangvollen Dokumenten dieser Art gehört auch die Geburtstagsserenade "Durchlauchtster Leopold". Köthen vermochte also auf den Meister, obwohl diesem jede kirchenmusikalische Betätigung verwehrt war, eine ganz bestimmte Anziehungskraft auszuüben.

Für die angeblich starr orthodoxe Einstellung Bachs führt man immer wieder ein Argument an, das an Fadenscheinigkeit nicht zu überbieten ist. Man weist darauf hin, daß er seine Kinder in Köthen nicht die reformierte, sondern die lutherische Schule besuchen ließ. Man sollte doch bedenken, daß Bach, der die Wahl zwischen diesen beiden Schulen hatte, einfach unverständlich gehandelt hätte, wenn er seine Kinder, statt in diese, in jene Schule geschickt hätte, und es entbehrt jeder logischen Beweiskraft, wenn man erklärt, er habe so gehandelt, obgleich er am reformierten Hofe angestellt gewesen sei. Genau umgekehrt liegen

Köthen

die Dinge: obwohl Bach Lutheraner war und obwohl er infolgedessen, was platterdings selbstverständlich war, seine Kinder lutherisch erziehen ließ, sah er kein Arg darin, einem Calvinistischen Fürsten zu dienen! Gerhard Herz hält es anscheinend für die natürlichste Sache der Welt, daß Bach am reformierten Hofe in Köthen seines Amtes waltet; dafür fällt es ihm seltsamerweise um so mehr auf, daß der Lutheraner Bach seine Kinder auf die Lutherische Schule schickt.

Die zuweilen geäußerte Ansicht, daß der Boden in Weimar dem Komponisten gewissermaßen zu heiß geworden sei, heißt den inneren Antrieb zu der großen Entscheidung allzu sehr ins Negative schieben. Es darf nicht vergessen werden, daß Bach Weimar nicht verließ, weil Herzog Wilhelm Ernst ihn ins Gefängnis setzte, sondern daß der Herzog Haft über ihn verhängte, weil er allzu stürmisch aus Weimar wegstrebte. Man mag die Dinge drehen und wenden, wie man will, der Schein spricht zunächst dafür, daß sich Bach von seinem Endzweck abwandte. Das hat auch Bessler erkannt, wenn er sagt, daß die Köthener Kapellmeisterjahre wie eine Preisgabe des ursprünglich erlebten Auftrags anmuten: in der fruchtbarsten Manneszeit entstand kaum ein kirchliches Werk. Es könne fast scheinen, fügt er später ausdrücklich hinzu, als sei für Bach der Endzweck seiner Kunst schwankend geworden.

In Wirklichkeit stand der Endzweck fest wie ein bronzener Fels. Nur muß man den wahren Beweggrund zur Annahme der Hofkapellmeisterstelle ganz in der Tiefe suchen. Seinen Kern enthüllt uns Aberts Wort über Bachs Glaubenswelt. Bach war so starkgläubig, daß er seinem Gotte auch als weltlicher Komponist nicht nur eben noch, sondern ebensogut wie mit kirchlichen Werken diene, denn wie er sich seines zukünftigen Heils absolut sicher war, so wurzelte er doch auch fest im Diesseits, und dieses Diesseits, dem er, weil er auch in ihm die Schöpfung Gottes ehrte, innerlich zugetan war, in Köthen durchzukosten, das mag es gewesen sein, was ihn lockte. Das Fehlen des kirchlichen Elementes war ein objektiver Mangel, aber kein Mangel, den auszugleichen Bach außerstande gewesen wäre. Es mußte vielmehr des Meisters schöpferischen Genius in seiner Tiefe reizen, seine Kräfte an dieser Aufgabe zu erproben, die ihm auferlegte, weltlich zu sein, ohne profan zu werden. Bachs Instrumentalwerke seien stets Sinnbild und Gleichnis, sagt Heinrich Bessler, denn sie stünden im Dienste einer Weltanschauung, deren Mittelpunkt unverrückbar die Majestät und gesetzgebende Macht Gottes bilde.

Köthen

Im übrigen hielt sich der Meister an das ihm in Köthen positiv Gebotene, und das war nicht wenig. Das stellt auch Rudolf Steglich fest, der das Problem Köthen überhaupt von der richtigen Seite aus anpackt. Auch am lutherischen, kirchlich und musikalisch regulierten Weimarer Hof hatte sich Bach nicht voll durchsetzen können, und deshalb quittierte er den Dienst. Gewagt lediglich erscheint die Annahme, als hätte der Komponist nunmehr resigniert und wäre unter Aufgabe seines Endzwecks zum Calvinistischen Hofe hinübergewechselt. Weder aus den Briefen und Eingaben noch aus den Werken Bachs ergibt sich hierfür der geringste Anhalt. Im übrigen erinnert sich Steglich einige Seiten später, daß der Köthener Bach auch die eigentliche regulierte Kirchenmusik nicht vergessen habe. Wenn er ferner betont, wie sehr der Meister menschlicher und künstlerischer Harmonie mit der Umwelt bedürftig war und wie sein Schaffen unter stetem einengenden Drucke litt, so stellt er den musikalisch im höchsten Maße regulierten Köthener Verhältnissen mittelbar ein glänzendes Zeugnis aus, und über gewisse höchst unregelte Zustände der Leipziger Zeit ist damit gleichfalls das Urteil gesprochen. Was also vermochte Köthen dem unbegrenzten Betätigungs- und Schaffensdrang eines Sebastian Bach zu bieten?

In erster Linie eine kleine, aber künstlerisch leistungsfähige Hofkapelle.⁷ Sie konnte der Meister seinen künstlerischen Zielen weitgehend dienstbar machen, weil ein durch und durch musischer Fürst an der Spitze stand, der für diese Ziele Verständnis hatte. Leopold von Anhalt-Köthen gab seinem Kapellmeister mannigfache Beweise nicht etwa überheblicher Huld, sondern künstlerischer Hochschätzung und menschlicher Freundschaft. Auf seinen Badereisen nach Karlsbad ließ er sich von ihm begleiten. Bachs früh verstorbener Sohn Leopold August, das letzte Kind Maria Barbaras, leitet seinen Namen von seinem fürstlichen Paten her. Für Bachs gesellschaftliche Stellung am Köthener Hof ist es bezeichnend, daß unter den Paten dieses Kindes auch die herzoglichen Geschwister, eine Ministersgattin und ein Geheimer Rat waren. Wenn sich Leopold ein für sein Ländchen luxuriöses Orchester hielt, wenn er für seinen Kapellmeister ein besonders gutes Klavier in Berlin herstellen ließ, handelte es sich nicht um kostspielige Seitensprünge eines gelangweilten Serenissimus. Max Dehnert nennt es richtig das harmonische Zusammenspiel von geistigen Kräften,

⁷ Hierzu forscht Friedrich Schmend (Bach in Köthen; Berlin 1951) in „äußerster Nuanciertheit!“

Köthen

die in der Zeit des Absolutismus die Empfänglichkeit aller für das Wunder der Kunst vorbereiteten.

Wie die soziale, so war die wirtschaftliche Stellung, nicht als Selbstzweck, wohl aber als Voraussetzung gedeihlichen künstlerischen Schaffens, danach angetan, auf den Komponisten eine gewisse Anziehungskraft auszuüben. Er bezog ein hohes Gehalt, und wenn Terry recht hat, daß Bach wahrscheinlich schöne Gemächer im Schlosse bewohnt hat, so schließt sich eigentlich bereits die Kette des Beweises, daß der Entschluß, in Köthen Hofkapellmeister zu werden, für eine Persönlichkeit von der geistigen Vorurteilslosigkeit unseres Meisters nichts Absurdes an sich hat. Man kann annehmen, daß Bach die sich in Köthen ergebenden Schaffensmöglichkeiten wohl voraussah und es ihn reizte, hier einmal so recht aus dem Vollen zu musizieren.

Die erwähnte Geburtstagsserenade spiegelt uns in etwas die ausgeglichene heitere Stimmung der Köthener Zeit wider, und sie ist gleichzeitig schaffenspsychologisch bedeutsam, weil sie zu jenen weltlichen Werken gehört, die der Komponist später in sein geistliches Schaffen aufgenommen hat. Bachs Parodieverfahren hat namentlich in jüngerer Zeit viel Staub aufgewirbelt. Soweit es zu Köthen in Beziehung steht, läßt es sich enträtseln. Der Serenadentext ist recht verschieden beurteilt worden. Spitta nennt ihn jämmerlich, Schweitzer ironisiert ihn, Terry nennt ihn zwar konventionell, spürt aber seine schlichte Herzlichkeit, und Wustmann tritt im Zusammenhange mit der Würdigung des Serenadentextes und seiner geistlichen Umdichtung für Bach ein, der ja als Textdichter seinen Mann stünde.

Es dürfte ratsam sein, Wustmann zu folgen. Manches, was in diesen wahrscheinlich Bachsehen Versen wie plumpe Schmeichelei anmutet, könnte sogar von des dilettierenden Dichters Humor zeugen. Man darf sich das Verhältnis Bachs zu seinem Fürsten nicht zu formell vorstellen. Es scheint mit der Stellung Goethes zu Karl August wenigstens entfernt vergleichbar zu sein und hätte sich sicherlich weiter in diesem Sinn entwickelt, wenn die beiden Männer nicht nach fünf Jahren getrennt worden wären. So ist ein Arientext zu verstehen wie dieser, aus dessen Versen es uns hell und heiter anweht:

Güldner Sonnen frohe Stunden,
Die der Himmel selbst gebunden,
Sich von neuem eingefunden.

Köthen

Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruhm auszubreiten.

Es ist etwas in diesen Versen, das sie wie ein Motto für die ganze Serenade erscheinen läßt, denn von diesem Geiste ist die ganze Musik erfüllt. Man könnte sie mit den Eigenschaftswörtern gütlich, sonnig, froh kennzeichnen. Wenn man von gewissen zeitstilistischen Floskeln absieht, dringt man zum Kerne dieser Musik hindurch und spürt eine neue, gelöste musikalische Sprache Bachs. Die beiden Rezitative, das eine für Sopran, das andere ein Duett für Sopran und Baß, werden ihrem Gattungscharakter nur ganz von fern gerecht. In ihnen ist wiederum jener liedhafte Zug, der nichts mit Sprechgesang zu tun hat; wir kennen ihn bereits aus der Jagdkantate. Nur Taktgliederung und Periodenbau haben etwas vom irrationalen Charakter des Sprechgesangs, während die Linienführung der Singstimme spezifisch melodisch ist:

(Beispiel 10)



Mindestens ebensoweit vom eigentlichen Rezitativtyp entfernt sich das duettierende Rezitativ. Hier verselbständigt sich die rein musikalische Intention in einem Grade, daß sich schließlich ein echtes Terzett zwischen Sopran, Baß und Continuo ergibt. Der Generalbaßspieler hat seine Akkorde in diesem Falle besonders diskret anzubringen, denn in erster Linie kommt es nicht auf sie, sondern auf die melodische Baßführung an. Natürlich ist die Verstärkung des Cembalobasses durch ein Streichinstrument zu empfehlen. Dieses Rivalisieren des Instrumentes mit den Singstimmen, das zugleich im Prinzip seine Gleichberechtigung begründet, entlastet in einem bestimmten Sinne den Text. Er ist Ausgangspunkt, jedoch nicht "Endzweck" des gesamten Musizierens.

Unter den Arien der Serenade ist der Zwiesengesang von Sopran und Baß besonders originell. Er steht al tempo di Menuetto, ist dreiteilig, und seine drei

Köthen

Teile steigern sich von G- über D- nach A-Dur. Dieser Drang zur Dominante hat etwas Schwungvolles, ja Mitreißendes. Die erste Strophe singt von der Freude, die zweite von der Beglückung des Landes durch seinen Fürsten und die dritte von dem Lichte, das vom Landesherrn ausgeht und die Landeskinder fröhlich macht. Dieses Lichtes hat sich der Meister in späteren dunkleren Tagen erinnert, als Köthen längst hinter ihm lag und er sich anschickte, das Pfingstfest musikalisch zu feiern. Es war die Zeit, da er die Kantate "Erhöhtes Fleisch und Blut" aus der reichen musikalischen Substanz der Köthener Geburtstagsserenade entstehen ließ. Köthen blieb noch lange in doppeltem Sinne Lichtspender für ihn.

Das Werk lobt seinen Meister im Hinblick auf die innere Notwendigkeit seines schicksalhaften Entschlusses: was Bach in Köthen geschaffen hat, trägt den Stempel nicht nur meisterlicher Reife, sondern auch hoher Ursprünglichkeit. Es vermag sich mit den großen Orgelwerken der Weimarer Zeit, die vor ihm lediglich den jugendlichen Elan voraushaben, durchaus zu messen. In Leipzig werden es alsdann die Motetten und einige Kantaten, die Matthäuspassion und die h-moll-Messe, besonders schließlich die Kunst der Fuge sein, die mit zunehmender geistiger Energie und seelischer Kraft in neue Gebiete vorstoßen, sich aber nur selten in Sphären erheben, an welche das ältere Schaffen in keinem seiner Teile langt. An künstlerischen Dauerwerten hat das kurze Köthener Lustrum kaum minder Bedeutendes gezeitigt als die Leipziger Jahrzehnte. Just das Badische Beispiel ist es ja gerade, das uns zwingt, in den Kategorien Weltlich und Kirchlich keine Wertbegriffe zu erblicken.

Es braucht nicht geleugnet, es darf betont werden, daß die Behandlung, die Bach schließlich in Weimar widerfuhr, ihm den Abschied erleichterte. Ein Mann von seinem Selbstbewußtsein und ein Künstler seines Ranges läßt es sich nicht bieten, daß man ihm den höheren Posten, den er wegen Kränklichkeit des Inhabers seit langem verwaltete, im Augenblick entzieht, als er frei wird, um ihn einem Dritten in die Hände zu spielen, dem er sich in jeder Beziehung überlegen weiß. Das nämlich mußte Bach nach dem Tode des Hofkapellmeisters Drese erleben, dessen Nachfolger nicht er, sondern der Sohn des Verstorbenen wurde. Alles gut und schön. Der innere Zwang, sich von Weimar zu lösen, konnte aber nicht dazu führen, daß der Meister Verrat an sich selbst beging und die erste beste Stellung auf die Gefahr hin annahm, dem Endzweck seines Lebens untreu zu werden. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel: dieser Endzweck erschien dem Musiker

Köthen

Bach von vornherein auch in Köthen gewährleistet. Der Umstand, daß er in Köthen mindestens eine Kirchenkantate geschrieben hat, verdient in diesem Zusammenhang, wenn er natürlich auch den Ausschlag nicht gibt, wenigstens Erwähnung, denn er bezeugt eine volle künstlerische Bewegungsfreiheit, und diese war es, die für Bach allezeit im Vordergrund stand.

Bach war sich, als er in seinem dunkeln Drange Köthen als Wirkungsstätte akzeptierte, des rechten Weges bewußt. Gleichzeitig ist es aber unvorstellbar, daß er sich nicht von Jahr zu Jahr über den krisenhaften Charakter dieser Lebensstation klarer geworden wäre. Wenn irgendwo, so mußte hier in höfischem Glanze die Entscheidung seines Lebens reifen. An seiner tiefen Verwurzelung im Glauben konnte sich nichts ändern und hat sich während seines Lebens und in seinem Schaffen niemals etwas geändert. Für jeden, der den Mut zur Wahrheit, das heißt in diesem Falle: zur Erforschung der Bachschen Kunst ohne Voraussetzung und ohne Zweck hat, erhebt sich angesichts des durch den Namen Köthen symbolisierten lebensgeschichtlichen und kunstpsychologischen Tatsachenkomplexes die Frage, ob jene in ihrer Tragweite kaum zu überschätzende Mühlhäuser Formulierung des Endzwecks wirklich allen Ton auf den Begriff Kirchenmusik legt, oder ob dieser Begriff lediglich durch die örtliche Situation gegeben ist, da es sich in Mühlhausen um nichts anderes als Kirchenmusik handeln konnte. Wenn der Ton aber nicht auf der Kirche liegt, so desto nachdrücklicher auf den Worten Zu Gottes Ehren, und just eine solche briefliche Wendung scheint ganz vortrefflich zu des Schreibers ganzem Charakter, zu seiner geistigen und zu seiner moralischen Haltung zu stimmen.

Das für Bachs Verhältnisse sehr verbindliche Schreiben sucht jede Klippe zu vermeiden, an welcher der hohe Rat der Stadt, der ihn ja in Gnaden entlassen sollte, Anstoß nehmen könnte, und so macht er den Stadtvätern das Zugeständnis, daß er eine ordentliche Musik *nach ihrem Willen* habe einrichten wollen. Auf daß er sich aber um keinen Preis mißverständlich ausdrücke, setzt er vor den stadtväterlichen Willen die auch diesem übergeordnete Instanz und schreibt, er habe eine Musik zu Gottes Ehren und ihrem Willen nach erstrebt.

Man wird auch bei kritischster Prüfung des Bachschen Verhaltens in allen Lebenslagen und seinen zahlreichen beruflichen Auseinandersetzungen und Konflikten in keinem Fall einen Mangel an Loyalität gegenüber dem Vorgesetzten bemerken; er wäre auch unvereinbar mit des Meisters Weltanschauung. Bach

Köthen

behielt auch in dieser Beziehung seinen Endzweck im Auge. Wo es aber zu Schwierigkeiten kam mit den bürgerlichen, fürstlichen oder kirchlichen Herren, die über sein Werk gesetzt waren, geschah es, weil der Komponist den andern Punkt seines Mühlhäuser Programms gefährdet glaubte; geschah es, weil er fürchtete, daß er gehindert werde, seine vom Schauer des Göttlichen durchwehte Musik in ihrer Reinheit zu erhalten ...

III. "Wer sich selbst erhöht ..."

Man hat lange Zeit angenommen, daß Bach die beiden Kantaten "Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden" und "Das ist je gewißlich wahr" in Köthen komponiert habe. Noch Schweitzer und Terry sind sich hierin mit Spitta einig. Allerdings hat man an der letztgenannten Kantate niemals rechte Freude gehabt. Spitta spricht von eiliger Arbeit und schlechter Textunterlegung, Schweitzer wird aus dem Werke nicht recht klug und Terry registriert es lediglich im Anhang. Johannes Schreyer hält die Komposition für apokryph, Rudolf Wustmann sucht sie zu retten. Jedenfalls kann man über sie zur Tagesordnung übergehen, zumal sie mit der Köthener Kantate "Wer sich selbst erhöht", für welche Bachs Urheberschaft feststeht, künstlerisch überhaupt nicht verglichen werden kann.

Im wesentlichen ist es der erste Chor dieser Kantate, der den Stand der Bachschen Kirchenmusik in Köthen bezeugt. Es kann sein, daß der Meister sie für Hamburg schrieb, wohin er Ende 1720 reiste. Von ihrer dortigen Aufführung wissen wir nichts. Wenn der Eröffnungchor die andere Musik des Werkes zwar nicht erdrückt, so doch überragt, liegt das sicherlich nicht zuletzt am Texte, der, ethisch bedeutsam, Bibelwort ist, während die folgenden Rezitativ- und Arientexte unzulängliches Erzeugnis des Eisenacher Poeten Johann Friedrich Helbig sind. Für ein Genie, das sich in seinem Schaffen täglich und stündlich erhöht fühlen mußte, um Nichtigkeit und Niedrigkeit aller äußeren Lebensumstände desto klarer zu durchschauen, wurden solche Sätze zum Ausdruck persönlicher Erfahrung: "Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden, und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden."

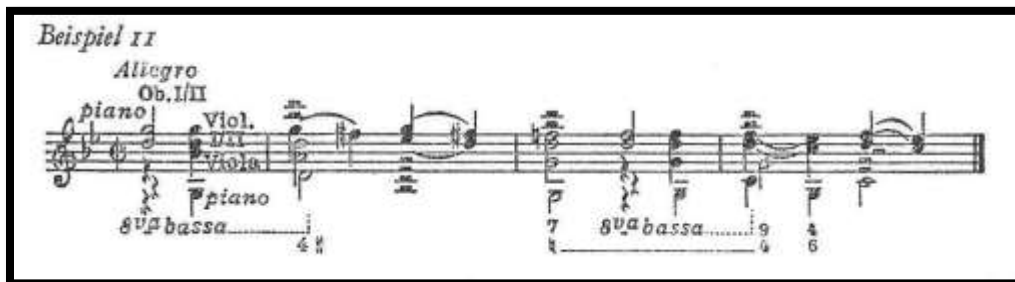
Köthen

Der Komponist legt sich denn auch gewaltig ins Zeug. Der Hörer dieses Chors gewinnt geradezu den Eindruck, daß Bach bis dahin noch nie so packende kirchliche Musik geschrieben habe wie jetzt in der weltlichen Atmosphäre des Köthener Hofes. Damit soll freilich nicht geleugnet werden, daß die Köthener Weltlichkeit in dieser großartigen Chormusik Spuren hinterlassen hat. Es ist jene Weltlichkeit, wie Johann Sebastian Bach sie auffaßt. Zwei stilistische Merkmale kennzeichnen diesen Köthener Kantatenchor: die Selbständigkeit des Orchesters und der ebenso strenge wie kühne Fugensatz. Mit einer derartigen Orchestereinleitung hatte bis dahin noch keine Kantate angefangen. Dem Kapellmeister Bach sind die Schwingen gewachsen, das ist unverkennbar. Charakteristisch ist die Bemerkung Spittas, daß man zunächst durchaus nicht auf das spätere Erklängen menschlicher Stimmen gefaßt sei, sondern den Beginn eines italienischen Konzertes zu vernehmen glaube. Gerber würde von *Musica pura* sprechen.

Die Kunst und die Strenge der vokalen Fugearbeit werden im Orchester dieses merkwürdigen Chors durch gewisse gegensätzliche homophone Elemente ergänzt, die mit dem zunächst konzertant wirkenden instrumentalen Beginne zusammenhängen, sich mit seiner stilistischen Struktur aber nicht völlig decken. Es steckt zugleich etwas Symphonisches darin, eine in den früheren und auch in den späteren Schöpfungen Bachs nicht so leicht wiederzufindende Musizierfreudigkeit, die aus der gleichen seelischen Wurzel entsprossen sein mag wie das sprühende Tonleben der dem nächsten Jahre angehörenden Brandenburgischen Konzerte. Auch die Köthener Orchestersuiten sind teilweise aus ähnlichem Stoffe gebildet.

Die Instrumente bewahren auch im vokalen Teile des Chors weitgehende Selbständigkeit, wobei ihr stimmiger Satz fortwährend um einige Grade lockerer ist als derjenige der Singstimmen. Wenn der Tenor das weit sich hinschwingende Fugenthema anstimmt, bleiben die Instrumente unbeirrt in ihrem Bereiche und steuern ihre Seufzer-motivik bei, womit sie bereits im konzertant-symphonischen Stile die Kantate eröffneten:

Köthen



In der Weimarer Zeit finden sich lediglich Ansätze zu diesem sich in Köthen in hoher Ursprünglichkeit entfaltenden Kantatenstil. Gerade wo der Komponist in älterer Zeit, wie im Eingangschor der 1714 entstandenen schönen Kantate "Ich hatte viel Bekümmernis", die Instrumente mit besonderer Liebe bedenkt, entspricht der Erfolg noch nicht dem Ernste der Eingebung. Das symphonische Zusammenspiel von Vokal- und Instrumentalkörper, das gleich den Beginn des Köthener Werkes charakterisiert, fehlt in der Weimarer Kantate, wo beim Einsetze des Engführungsthemas die Instrumente den Singstimmen den Vortritt lassen. Im weiteren Verlaufe nehmen die Instrumente immer wieder einen Anlauf zu selbständiger Beteiligung und erzielen auch prächtige Wirkungen, aber die von ihnen beigeordneten Motive haben den Charakter von Einwürfen, nicht von unwegdenkbaren Bestandteilen. Wenn der Höhepunkt des Satzes erreicht und inhaltlich der Trumpf ausgespielt wird, verschmelzen Instrumente und Singstimmen zu unisonen Linien, nämlich in dem packenden Vivace "Deine Tröstungen erquicken meine Seele". In der vergleichbaren Schlußpartie der Köthener Kantate befinden sich die Instrumente, ohne auf polyphone Eigenständigkeit zu pochen, mit den Singstimmen in ununterbrochenem symphonischen Wettbewerbe.

Die Übereinstimmungen im Stile der beiden Kantaten zeigen sich in dem vom Komponisten ins Auge gefaßten Ziel, die Unterschiede im Grade der Verwirklichung dieses Ziels. In beiden Fällen ist der Meister durch den Text innerlich tief berührt, und er setzt den Hebel dort an, wo die tiefsten Quellen seines Schöpfertums rauschen: in der leidenschaftlichen Lyrik frommen Bekenntums. Ein bestimmter Parallelismus ist deutlich. Das eine Mal kündigt er von seiner Bekümmernis und den Tröstungen, die ihm von oben kamen; das

Köthen

andere Mal von der Erniedrigung und von der Erhöhung. Bezeichnend ist die Aufteilung des Textes. In Weimar stellt der Musiker zwei Empfindungsgegensätze schroff nebeneinander: a) "Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen", b) "Aber deine Tröstungen erquicken meine Seele". Der erste Teil ist ganz der Bekümmernis geweiht, wir müssen ihn uns als einen der üblichen Allegrosätze in breiten Vierteln vorstellen; der zweite Teil gilt ausschließlich den Tröstungen, und der Komponist schreibt für ihn ausdrücklich *Vivace* vor. Wenn er zwischen den beiden Teilen das Wörtchen *Aber* im *Adagio* auf zwei Septakkorde singen läßt, dient er damit jenem drastischen Ausdruck, der für die Eindringlichkeit seines Weimarer Musizierens bezeichnend ist (in ihm wirkt sich rein musikalisch die Vollkraft der Jugend aus) ... Der Text wird hier zu einem die musikalische Disposition nicht bloß mitbestimmenden, sondern sie entscheidend beeinflussenden Faktor. Die formenden Kräfte sind primär dichterisch.

In einer bestimmten Hinsicht dokumentiert sich hier ein künstlerischer Idealzustand, aber er ist völlig anderer Art als das Niveau, das Bach in Köthen erreicht. Um dieses richtig zu würdigen, muß man berücksichtigen, daß die textliche Struktur der Köthener Kantate ganz ähnlich ist und eine gleiche musikalische Formbildung nahelegt: a) "Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden", b) "und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden". Die Entsprechung ist vollständig, sogar für das Weimarer *Aber* gibt es in dem Köthener *Und* ein Gegenstück. Der Komponist packt seine musikalische Aufgabe diesmal jedoch grundsätzlich anders an. In Köthen ist er weit entfernt davon, Satz für Satz zu vertonen. Bevor er eine einzige Note niederschreibt, verarbeitet er in seinem Innern den ganzen seelischen Gehalt des Jesuswortes, und seine gesamte Musik ist ein einheitlicher Widerhall des in seinem Herzen lebendigen Gefühls. In Weimar gibt der Komponist ein vollkommenes musikalisches Äquivalent zur Dichtung; in Köthen unterstellt er seine Musik selbstgenügsamem eigenen Gesetze und leistet etwas, was überhaupt nur die Musik zu leisten vermag. Aus diesem Gestaltungsprinzip heraus ist jeder auch bloß formale Dualismus ausgeschlossen. Hier stellt sich die Fuge gleichsam von selbst als Idealform ein. Diese für den Köthener Bach repräsentative Fuge hat ein im Schrifttume wiederholt erwähntes, aber noch nie in seiner vollen Bedeutung gewürdigtes Doppelthema:

(Beispiel 12) → Seite 118

Köthen

von Symmetrie ergibt sich daraus, daß sich zwei Neuntakter gegenübertreten, die sich allerdings miteinander verschränken: der letzte Takt des ersten Neuntakters wird dadurch um drei Viertel verkürzt, daß der erste Takt des zweiten Neuntakters bereits auf dem zweiten Viertel dieses Taktes einsetzt.

Zweitens zeigt sich das Wunderbare des Chores darin, daß durch dieses vielseitige Doppelthema, durch seine Verarbeitung zur Fuge und durch seine Verflechtung mit dem selbständigen Gewebe der Instrumentalstimmen der vollkommene Ausdruck einer bestimmten seelischen Verfassung erzielt wird. Dieser seelische Zustand gründet sich eindeutig auf die Schlußworte "der soll erhöht werden"; er ist durch und durch positiv. Der Erniedrigung tut der Komponist mit der erwähnten – an sich selbstverständlichen – Melodieführung genüge. Sie wird im Thema gleichsam nur sachlich registriert und kommt im übrigen für das, was Bach mit diesem Kantatenchor im Sinne hat, nicht in Betracht. Da die Musik Widerhall der persönlichen Empfindungen des Musikers ist, konnte sie das biblische Wort ausschließlich nach seinem positiven Gehalte deuten, denn Bach war sich der ihm durch seinen Genius zuteilgewordenen Erhöhung zu deutlich bewußt, um der Gefahr eitler Selbsterhöhung ausgesetzt zu sein.

Diese Chorfuge ist mehr als eine bloße Fuge, aber auch mehr als eine reine Kantateneinleitung. Was nach ihr folgt, nämlich zwei Arien, ein Rezitativ und ein Kirchenlied, vermag ihr nicht die Waage zu halten. Helbig's Gereim kann sich nicht nur formal mit dem kernigen Bibelworte nicht messen, es ist ihm auch inhaltlich nicht gewachsen. Es ist eine allzu zeitgebundene, philiströse und nackt-rationale Ausdeutung des an die Spitze gestellten Chortextes. Es ist vor allem ethisch kraftlos. Monumentalität oder aber Innerlichkeit im Sinne des Erzmusikers Bach steckt in keiner einzigen dieser kümmerlichen Strophen, obwohl den markanten Intervallen des Baßrezitativs etwas von der zornigen Drastik einer Kapuzinerpredigt innewohnt.

So schließt sich die Kantate nicht zu einem einheitlichen Kunstwerke zusammen, sondern besteht aus zwei heterogenen Teilen, in deren erstem sich der Komponist, inspiriert durch die saftvolle Luthersche Formulierung der im biblischen Worte sich bergenden höheren, allgemeingültigen Wahrheit, ungehindert selbst geben kann, während er im zweiten ausgleichen, glätten und umdeuten muß, um ein ihm genügendes künstlerisches Ergebnis zu erzielen. Ein derartiges Verfahren ist nur in einer Kunst möglich, für welche völlig andere

Köthen

soziologische Voraussetzungen gelten als für die neuere Tonkunst. Bach komponierte nicht für eine sich im Konzertsaal versammelnde, mit ästhetischem Urteil und Vorurteil vollgepfropfte, mit kritischen Aspirationen auftretende Hörschaft. Wenn er aber zu Gottes Ehren Musik machte und sein Tun und Lassen in diesem Sinne regulierte, heißt das nicht nur, daß er keine Rücksicht auf eine kritisierende Öffentlichkeit nahm, sondern das bedeutet zugleich, daß er Chorfugen schrieb, die über das Begriffsvermögen der geistlichen Oberen sowohl wie der Kirchgänger hinausgingen und den Rahmen der Kirchenmusik sprengten. Unsere Chorfuge steht infolgedessen über den menschlichen Institutionen.

IV. Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann

Die Köthener Jahre brachten einschneidende Veränderungen auch in Bachs menschlicher Sphäre. Maria Barbara, die erste Frau des Meisters, die Mutter Wilhelm Friedemanns und Karl Philipp Emanuels, starb im Jahre 1720, und gegen Ende des nächsten Jahres verband sich der Komponist zu glücklicher Ehe mit Anna Magdalena Wölken, fürstlicher Sängerin, die Christoph Friedrichs und Christians, des Bückeburger und des Mailänder Bach, Mutter werden sollte. Der friedvolle häusliche Kreis, den wir uns von lebendiger Musik durchdrungen vorzustellen haben, war für Bach ein seelischer und zugleich ein geistiger Bezirk, unwegdenkbar, lebensnotwendig. Mit Recht hat man gesagt, daß das Bild von Bach im Hauskittel nicht unwichtiger sei als die Vorstellung von Bach dem Titanen. Wenn der große Mann nur etwa anderthalb Jahre verstreichen ließ, um sich alsdann zum zweiten Male zu vermählen, bekunden sich hierin der Ernst seiner Lebensauffassung und die Tiefe seines fester menschlicher Bindung bedürftigen Wesens. Natürlich brauchten die Kinder zumal in einem Hause wie dem Bachschen, wo anderen als bloß bürgerlichen Interessen gedient wurde, die mütterliche Obhut und Führung. Aber auch Bach selbst verlangte nach einer häuslichen Atmosphäre voll Bewegung und Leben, nicht zuletzt voll Musik, die er sich denn auch in den kommenden Jahren mit Hingabe und Genuß schuf, so daß er nach seinen eigenen Worten gar bald ein Konzert vocaliter und instrumentaliter mit den Seinen formieren konnte, besonders da Anna Magdalena gar einen sauberen Sopran sang und auch seine älteste Tochter gut einschlug.

Köthen

Charakteristisch für diese Atmosphäre ist, daß sie auch künstlerisch fruchtbar wurde. In je einem bedeutsamen Werke spiegelt sich der Mann Maria Magdalenas und der Vater Wilhelm Friedemanns wider.

Väterliche Liebe und erzieherische Sorge schufen die denkwürdige Sammlung: *Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, angefangen in Köthen den zz. Januar Anno 1720. Wer offenen Auges in diese kostbarste und merkwürdigste aller Klavierschulen hineinschaut, findet in ihr einen Schlüssel zu Bachschem Wesen. Bessler erblickt im Klavierbüchlein die Keimzelle der großen Lehrwerke für Klavier, in denen sich die Auseinandersetzung Bachs mit den Grundfragen seiner Kunst kundgibt; er findet hier geradezu den Mittelpunkt, von dem aus das Köthener Schaffen seine Einheit empfangt. Wenn es bei Bach einer Entscheidung über die Frage Weltlich – Kirchlich bedurft hätte, spätestens zwischen Weimar und Köthen hätte sie fallen müssen und in diesem stattlichen Büchlein hätte sie ihren Niederschlag gefunden. Bach der Präzeptor schrieb dieses Buch, der gestrenge Lehrer seiner Kinder, die höchste Autorität im engen häuslichen Kreise; nicht schrieb es der Hofkapellmeister, kein Kantor und kein Organist schrieb es. Der weltliche Charakter, die profane Bestimmung können keinen Zweifel leiden. Aber so trocken die erste Übung, so ledern und völlig aufs Handwerkliche gerichtet das Fingersatzstudium der den Band einleitenden Applicatio auch sein mag, der Lehrer beginnt es, wie jedes Tagewerk: I – N – I, das heißt In nomine Jesu. Ist doch dieses weltliche Werk so geistig und so geistlich, wie etwa das ganze Orgelschaffen des Meisters auch, zumal dieses Orgelwerk zwar in seiner Ganzheit unvergleichlich ragendere künstlerische Höhen erreicht, jedoch auch nicht reineren Wollens und ernsteren Wesens sein kann als diese weltliche instruktive Musik.

Die Sorge um den richtigen Fingersatz haben wir als ein lebendiges Teil des Bachschen Musikertums zu respektieren. Diesen großen Mann dünkte nichts gering, was der Erziehung des Schülers und der handwerklich gediegenen und kunstgerechten Wiedergabe seines Werkes förderlich sein konnte. Nur der Stümper wähnt sich zu schade, sein Handwerkszeug zu richten und in Ordnung zu halten. Man lese Hermann Kretzschmars prächtige Ausführungen über des Meisters Fürsorge für die Nebensachen, zu denen eben auch der bis in seine Zeit hinein vernachlässigte Fingersatz gehört. Erst die Schüler Sweelincks und Couperin der Große modernisierten ihn; erst Bach gab ihm die letzte Feile. Kretzschmar spitzt diese Erkenntnis dahin zu, daß Bach den methodischen

Köthen

Gebrauch des Daumens erfunden und damit die neue Handhaltung eingeführt habe, auf der die ganze moderne Klaviertechnik beruhe! Es ist also ein Geschenk von großer Tragweite, das der Vater seinem Ältesten mit dieser Applicatio macht.

An jenen feierlichen Initialen ist nichts Verwunderliches, sie waren dem Autor des Klavierbüchleins selbstverständlich. Ebenso natürlich ist es, daß es unter den 6z Stücken der Sammlung nur zwei Kirchenliedbearbeitungen gibt. Die eine von ihnen, "Jesu, meine Freude", schrieb der fröhliche Christ, der in der anderen mit der gleichen Unbefangenheit seinen Glauben manifestiert: "Wer nur den lieben Gott läßt walten". Es will vermerkt sein, daß es sich um einen fröhlichen Glauben handelt. Ganz nach dem Herzen Bachs singt der Dichter: "Sei stets in deinem Gott vergnügt ... Wir machen unser Kreuz und Leid nur größer durch die Traurigkeit ... Er kennt die rechten Freudenstunden ..." Wer nur den lieben Gott läßt walten, der kann sich, wenn er Sebastian Bach ist, seines Lebens freuen; der kann getrosten Sinnes Hofkapellmeister werden, denn auch Köthen liegt nicht außerhalb der Reichweite des lieben Gottes.

Daß es im Köthener Lehr- und Lernbuch mit diesen beiden Liedbearbeitungen sein Bewenden hat, liegt an der erzieherischen Tendenz des Werkes: kein künftiger Geistlicher, sondern ein künftiger Musiker soll sich daran üben. Die Musik war Bach in diesem Falle nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck, und der bewußte Endzweck konnte um so besser durchgesetzt werden, je gründlicher das musikalische Handwerk gelehrt und erlernt wurde. Statt eine Reihe von Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier und statt die vielen zwei- und dreistimmigen Inventionen heranzuziehen, hätte der Meister, das lag in Köthen sogar einigermaßen nahe, in Anlehnung an den tiefsinnigen Gehalt des ja auch nicht der Kirche engherzig verhafteten Orgelbüchleins eine Art Klavierchoral entwickeln können. Aber was auf der Orgel stilgerecht und künstlerisch begründet war, war es auf dem Klaviere noch lange nicht. Das Orgelbüchlein war immerhin einem anfahenden⁸ Organisten zgedacht, das Klavierbüchlein jedoch dem werdenden Musiker —, hier lag der Unterschied, den der nicht nur fromme, sondern auch kluge und, wenn es darauf ankam, auch weltkluge Komponist im Sinne hatte, als er sich in seinem Klavierbüchlein für

⁸ Im Sinne von "zukünftigen". Diesen Begriff kommt bei JSB vor; Vetter benutzt ihn in seinem Werk noch mehrfach. Ansonsten in Wörterbüchern nicht zu finden.

Köthen

Friedemann auf zwei winzige und durchaus nicht besonders tiefsinnige Beispiele für seine Kunst der instrumentalen Kirchenliedbearbeitung beschränkte.

Man kann dieses Klavier- und jenes Orgelbüchlein bei der Betrachtung nicht auf die gleiche geistige Plattform stellen, ohne dem einen oder dem andern Werk etwas schuldig zu bleiben. Hier überwiegt durchaus die künstlerische, dort die pädagogische Absicht. Die Klaviersammlung ist nicht nur für den Unterricht, sondern sicherlich auch aus ihm heraus geschaffen. Das trifft für das Orgelbüchlein nicht zu. Aus diesem Grunde fällt vom Klavierbüchlein her helles Licht auf eine Seite der Bachschen Persönlichkeit, die sich in Köthen kraftvoll herausbildete. Nicht ist es die lyrische, empfindungstiefe und gefühlsunmittelbare Seite, die belichtet wird, auch nicht die spekulativ-grüblerische, wie sie sich namentlich in der späteren Leipziger Zeit entwickelte. Es zeigt sich vielmehr das Nüchterne und Lehrhafte, das Menschliche und unsentimental Väterliche, das Berechnende und Vorausschauende des Bachschen Wesens. Ja, man sieht es dem Aufbau und der Gliederung, der Gestalt und dem Gehalte des Klavierbüchleins an, daß sein Autor fest im Diesseits wurzelte und daß er als Glied der Gesellschaft, namentlich als Mitglied und Haupt seiner Familie, unverrückbar mit beiden Füßen auf der wohlgegründeten, dauernden Erde stand.

Der Lehrer schenkt seinem Zöglinge nichts. Wir gedachten des trockenen und ledernen Beginns dieser Klavierschule. Dem heutigen Klavierschüler stiegen, soweit haben wirs glücklich in der Musikerziehung der vergangenen zweihundert Jahre gebracht, die Haare zu Berge, wenn er sich vor diese Fülle von Schlüsseln gestellt sähe, die zu bewältigen wären, bevor er die ersten Klavierübungen machen dürfte. Der heutige Schüler würde fragen, was diese Schlüssel mit seinem Klavierspiel zu schaffen hätten, und er würde sich von Bach belehren lassen müssen, daß sie, wenn nicht unmittelbar für den Pianisten, so um so mehr für den künftigen Musiker wichtig seien.

Bach hält es durchaus für vereinbar mit seiner künstlerischen, besonders aber mit seiner väterlichen Würde, daß er dem eigentlichen musikalischen Inhalte seiner klavierpädagogischen Provinz die drei Gruppen der Claves signatae voransetzt, den g'-, c'- und f-Schlüssel. Von der ersten Gattung verlangt er die Kenntnis nur des Violinschlüssels, von der zweiten die des Sopran-, Alt-, Tenor- und des Mezzosopranschlüssels und von der dritten außer dem ordinären Baßschlüssel auch den Hoch- und Tiefbaß- (Bariton- und Subbaß-) Schlüssel. Ob

Köthen

dieses verwirrende Gewimmel von Schlüsseln im Klavierbüchlein praktisch vorkommt oder nicht, ist nicht so wichtig. Hier zeigt es sich: kein einseitiger Tastenheld, sondern ein Musiker soll der Absolvent dieser Klavierschule werden. Diesem Vorbilde haben sich später Philipp Emanuel, Quantz und Leopold Mozart in ihren Lehrwerken angeschlossen. Im Geiste dieser Jüngerer handelt ein gutes Menschenalter vor ihnen Sebastian Bach auch dort, wo er eine Explikation unterschiedlicher Zeichen gibt, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten. Aus ihnen kann auch unsere Zeit noch einiges für die Erkenntnis des Bachstils lernen, wenn auch ein allzu pedantisches Bewahren gewisser akzessorischer Spielmanieren des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf den völlig veränderten Anschlagsmechanismus und Resonanzcharakter des heutigen Klaviers, bei Lichte besehen, unbachisch wäre.

Bereits Spitta hat darauffingewiesen, daß der reich verzierte dreistimmige Satz "Wer nur den lieben Gott läßt walten" hauptsächlich instruktiven Charakter hat. Zwar erscheint der gleiche Satz unter den Choralvorspielen in Kirnbergers Sammlung, aber gerade in dieser Umgebung nimmt er sich mit seiner Ornamentik fremd aus; der typische kirchliche Orgelstil Bachs ist das nicht. Verglichen mit den reifen Orgelchorälen des Meisters, ist das eine etwas steife und zopfige Kunst, deren Sinn sich im Klavierbüchlein offenbart. Vom weiteren Inhalte sind elf Präludien aus dem Wohltemperierten Klaviere wichtig, die noch ins erste Drittel des Unterrichtswerkes gehören, also verhältnismäßig früh an die Reihe kommen.

Es kann nämlich kaum bezweifelt werden, daß der Komponist die Stücke nach dem Schwierigkeitsgrad oder besser nach dem, was ein Bach darunter verstand, angeordnet hat, denn der leitende Gesichtspunkt ist für den heutigen Benutzer des Buches nicht immer sofort ersichtlich. Der Pädagoge Bach zeigt einen erfrischenden Mangel an Pedanterie. Fingerdressur liegt zwar durchaus nicht außerhalb seines Gesichtskreises, und auch für Bach gilt der Satz der alten Griechen, daß von wahrer Erziehung keine Rede sein kann, wenn nicht eine gewisse Plage damit verbunden ist. Aber die technische Ausbildung geht mit der Schulung des Geistigen und der Pflege des Seelischen zusammen. So soll der Zögling aus dem Schatze des Wohltemperierten Klaviers nicht nur nippen, und der Eindruck der Präludien soll sich nicht verzetteln. Gewiß stellen diese so verschiedene Anforderungen an die Spielgewandtheit, daß sie, streng genommen, einzeln über das ganze Werk hin verteilt werden müßten; aber es genügt dem

Köthen

Klavierpädagogen Bach, sie in sich nach dem Schwierigkeitsgrad anzuordnen, im übrigen jedoch alle elf zusammenzustellen, so daß der Spielende einen Gesamteindruck gewinnt. Künstler und Erzieher reichen sich bei dieser Anordnung die Hand. Die authentische Ordnung wird so weit wie möglich innegehalten, lediglich die Präludien in Cis-Dur, cis-moll, es-moll und f-moll hinken nach.

1. Klavierbüchlein und Wohltemperiertes Klavier

Die Stücke des Klavierbüchleins liegen in einer älteren Gestalt vor. Die Abweichung dieser Gestalt von der endgültigen Form kann auch auf den instruktiven Zweck des Werkes zurückgeführt werden. Es handelt sich nämlich durchweg um Vereinfachungen. In jedem Falle führt ein Vergleich jener elf Präludien des Klavierbüchleins mit den entsprechenden elf Stücken des Wohltemperierten Klaviers zu tieferem Einblick in Bachs Schaffenspsychologie.

Gleich das C-Dur-Präludium ist ein Musterbeispiel für die Tatsache, daß aus einer Akkordfiguration, die an Simplizität nichts zu wünschen übrig läßt, ein an harmonischer Bewegtheit und dissonanter Reizwirkung reiches Tonstück entsteht, würdig, einen hervorragenden Platz in einem der gehaltreichsten Werke der klavieristischen Weltliteratur einzunehmen. Wenn Ernst Kurth dieses Präludium zu jenen Bachschen Werken rechnet, aus deren nur äußerlich akkordlicher Form Zusammenhänge herauszutönen begännen, die linear zu verstehen seien, so trifft das annähernd zwar auf beide Fassungen zu, aber erst in der endgültigen Gestalt wird eine gewisse lineare Tendenz bereits in der Notierung deutlich.

Hier zeigt es sich, daß die Abweichung von der späteren Fassung nicht lediglich auf das Urformphänomen zurückzuführen ist, denn wenn die einzelnen Töne der Mittelstimme im Klavierbüchlein jeweils um ein Viertel verkürzt erscheinen, geschieht dies möglicherweise in der Absicht, diese Töne durch die rechte Hand anschlagen zu lassen. Auf diese Weise entstünde ein bestimmtes technisches Problem, das etüdenmäßig durchgeführt wird. In der späteren, lineareren Fassung können diese Töne nur durch die linke Hand gegriffen werden, weil sie um je ein Viertel verlängert sind und für die rechte Hand wiederholt zu

Köthen

unmöglichen Spannungen führen würden. In diesem Augenblick ist es um den Etüdencharakter des Präludiums geschehen.

Auch das c-moll-Präludium des Klavierbüchleins weist gegenüber seiner ausgewachsenen Form im Wohltemperierten Klavier embryonale Gestalt auf. Die ganze Coda mit ihrem gewissermaßen frei phantasierenden Stil fällt weg. Das mag auch technische Gründe haben, aber sicherlich nicht ausschließlich. Der Spieler soll sich auf seine Spielfigur konzentrieren und nicht durch neue technische Probleme von ihnen ablenken lassen. Zugleich zeigt sich hierin jedoch eine deutliche ethische, erzieherische Absicht des Musikpädagogen Bach. Was der köstliche Reiz des freien und reinen Kunstwerks ist, das entfesselte Schweifen im Tonraume (zugleich ein souveränes gedankliches Abschweifen), das wäre am Lernstücke der Klavierschule Zeichen des Mangels an pädagogischer Konsequenz, denn der Schüler soll sich nicht an die genießerische Abwechslung gewöhnen, sondern zuchtvoll bei der Stange bleiben. Als der Komponist die endgültige Fassung für das Wohltemperierte Klavier niederschrieb, entledigte er sich der sich einst freiwillig auferlegten Fesseln und schuf aus dem, Goethisch gesprochen, rasselnden Trott der Urfassung ein poetisches Charakterstück, und zwar dank der lösenden, lockernden Wirkung der breiten Coda.

Deshalb soll der rein künstlerische Wert der in höherem Grade etüdenhaften Fassung des Klavierbüchlein-Präludiums nicht geringgeschätzt werden. Es steckt mehr in dieser Sechzehntelfiguration, als der erste Blick vermuten läßt. Dieses Mehr, nämlich die in den Sechzehnteln versteckte Stimmigkeit, beim Spiel, ohne sie grob herauszuhämmern, wirklich herauszufühlen und nachzuerleben, ist die feine erzieherische Lockung, die der Komponist seiner Musik eingepflanzt hat. Auf diese Weise in eine erste Berührung mit der Spannungsintensität der Bachschen Linienkunst zu kommen, muß für den jungen Friedemann eine Erfahrung von weittragender Bedeutung gewesen sein.

Das d-moll-Präludium des Klavierbüchleins macht etwa die Hälfte der späteren Fassung aus. Es bricht dort ab, wo das Wohltemperierte Klavier interessant zu werden beginnt und wo offenbar der Unterrichtszweck, den der Klavierlehrer im Sinne hat, erreicht ist. Bach will zunächst über die — hin und wieder leicht modifizierte — Zweistimmigkeit nicht hinausgehen; das beweist ja auch das erste. Präludium mit seiner stark beschnittenen Mittelstimme. Im Wohltemperierten Klaviere machen die letzten Takte des d-moll-Präludiums

Köthen

Miene zur Dreistimmigkeit. Aber das ist es nicht allein. Die strenge Etüdenform lockert sich in der Letztfassung vom 15. Takte an, und ein künstlerischer Wind beginnt sich zu regen. Also macht das Lernstück im fünfzehnten Takte Schluß.

Wer dem Komponisten bis hierher gefolgt ist, wird durch keine der späteren Abweichungen der Erst- von der Letztform überrascht werden. Es herrscht überall das gleiche Prinzip. Die Urgestalt ist knapper und schlichter, das Gesetz der Etüde hat die Vorhand. Das D-Dur-Präludium, das im Klavierbüchlein aus guten Gründen erst nach dem d-moll-Präludium erscheint, ist um dreizehn Takte kürzer. Es werden hier, wenn man vom Wohltemperierten Klavier aus urteilt, sogar ziemlich schmerzhaft Schnitte gemacht, und der Orgelpunkt auf A wird hier zum energischen Signal für den Abschluß, während im Wohltemperierten Klaviere gerade das Absinken des Basses zum Gis von drastischer künstlerischer Wirkung ist, deren Erschütterung in der frei kadenzierenden Diskantpassage des drittletzten Taktes nachklingt. Derlei Extravaganzen gestattet sich der Pädagoge Bach nicht. Er verbietet sie sich um des musikalischen Seelenheils seines Zöglings willen, das nur auf der Grundlage strenger Selbstzucht gedeihen kann.

Fast auf das Doppelte wird das e-moll-Präludium des Klavierbüchleins im Wohltemperierten Klavier erweitert. Die Urform wirkt wie eine dürre Skizze. Man wird ihr aber nicht gerecht, wenn man in ihr gleichsam die verkrüppelte Gestalt der allgemein bekannten Idealfassung erblickt. Im Grunde genommen, schlummert in diesen kargen dreiundzwanzig Takten der ganze leidenschaftlich erregte, schmerzlich zuckende, heftige Gehalt des e-moll-Präludiums, wie es im Wohltemperierten Klavier erscheint. Der Komponist ist es diesmal selbst, der uns die Möglichkeit der Immanenz eines ausdrucks gesättigten musikalischen Gedankens innerhalb eines scheinbar blutleeren Tongerippes beweist. Bereits im Klavierbüchlein ist an sprechender Melodik potentiell alles vorhanden, was der Meister des Wohltemperierten Klaviers alsdann aktualisiert. In der ausgereiften Fassung wird auch der Baß vom melodischen Schwunge des Oberstimmengesanges mitgerissen:

(Beispiel 13) → Seite 128

Köthen



Es ist das abgezogene technische Problem, was Bach seinem Sohne vorsetzt, und zugleich wird die technische Aufgabe feinsinnig auf ihre einfachste Formel gebracht. Wenn einer das Muster einer technischen Vorstufe und Vorstudie erfinden wollte, er könnte auf nichts Besseres geraten als auf dieses Stück des Klavierbüchleins.

Wo sich die Technik auf die Erzielung einer gesangvollen Melodiegebung beschränkt, wie im E-Dur-Präludium, dort zeigt uns Bach, daß sich einfach nichts weglassen und nichts kürzen oder reduzieren läßt. Das ganze E-Dur-Präludium ist wie aus Einem Gusse, und so tritt es uns gleich im Klavierbüchlein in seiner Vollkommenheit entgegen.

Bach dringt bis zum F-Dur-Präludium vor, um sich alsdann zurück nach Cis-Dur und über cis- und es-moll nach f-moll zu wenden. Vom Augenblick der Umkehr an scheint der rein künstlerische Gesichtspunkt die Oberhand gewonnen zu haben; in Wirklichkeit sind nunmehr Technik und Gehalt Eines geworden. Der Schüler, der ja nicht ein bloßer gewandter Klavierspieler, der vielmehr Musiker werden soll, hat bei der einundzwanzigsten Lektion des Klavierbüchleins das Niveau erreicht, auf welchem die Fingerdressur abgeschlossen ist und alle Technik unmittelbar in den Dienst des Geistigen tritt.

Die Schärfe der erzieherischen Einsicht Bachs ist bewundernswert. Er merzt gewisse Präludien, die der Tonart nach an den Anfang gehörten, zunächst aus. Er tut es erstens, weil aus ihnen sich der technische Kern nicht einfach herauslösen läßt, und zweitens, weil sie eine dermaßen geschlossene musikalische Einheit bilden, daß eine Kürzung diesmal wirklich einer Verstümmelung gleichkommen

Köthen

würde. Wer wollte es wagen, aus dem cis-moll-Präludium eine Etüde herauszudestillieren! Die handwerkliche Möglichkeit wäre für einen Könnner vom Range Bachs auch hier gegeben, aber in diesem Falle zeigt es sich einmal, wer Schulmeister und wer Pädagoge, wer musikalischer Handwerker (im abschätzigen Sinne) und wer Künstler ist. Sogar am Kirchenlied "vergriff" sich der Meister, wir sahen es bei dem Liede "Wer nur den lieben Gott läßt walten". Er konnte das Recht dazu aus alter geschichtlicher Praxis herleiten, die bis ins Cinquecento, bis ins Zeitalter der Koloristen, zurückreicht. Für Erzeugnisse höchster Kunst jedoch wie die Präludien in cis- und es-moll des Wohltemperierten Klaviers gibt es eine derartige rechtfertigende Überlieferung nicht. Mit ihnen führte der Vater den Sohn zugleich in die tiefsten Geheimnisse seiner geistigen Werkstatt ein. Es muß ein großer Augenblick gewesen sein, als sich Wilhelm Friedemann unter der Anleitung Johann Sebastians mit dieser Musik vertraut machen durfte, und er hat später in seinem instrumentalen Schaffen bewiesen, daß des Vaters Unterrichtsmethode die erstrebten Früchte getragen hat:

(Beispiel 14)



2. Klavierbüchlein und Inventionen

Die fünfzehn zweistimmigen Inventionen erscheinen im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann vollständig, während von den fünfzehn dreistimmigen Sinfonien, die hier als Fantasien bezeichnet werden, die in c-moll, die zweite der endgültigen Fassung, ausgelassen wird. Vielleicht verzichtete Bach auf die c-moll-Fantasie, weil ihr Thema ausnahmsweise nicht quintal beantwortet wird und er den Schüler am Gesetze nicht irremachen wollte? Allerdings wäre hier einzuwenden, daß sich in den dreistimmigen Inventionen noch weitere, wenn auch vereinzelt vergleichbare Ausnahmen finden. Trotzdem ist das c-moll-Stück ein besonderer Fall, weil es im übrigen die Fugierung stark betont. Exakt festzulegen ist der Grund seiner Auslassung nicht, wobei es wenig wahrscheinlich

Köthen

ist, daß die c-moll-Sinfonia im Jahre 1720 noch nicht vorgelegen habe. Jedenfalls läßt Bachs sonstige Methode bei der Auswahl und Behandlung der einzelnen Stücke des Klavierbüchleins die These glaubwürdig erscheinen, daß kein Zufall das eine Stück verwehte.

Die enge Zusammenstellung von Inventionen und Stücken des Wohltemperierten Klaviers ist nicht zufällig. Auch bei dieser Maßnahme reichen sich Künstler und Pädagoge die Hand. In ihrer Art sind die Inventionen innerlich ebenso vollendet wie das Wohl-temperierte Klavier. Der Komponist hat mit diesen an Umfange geringen Werken einen Schaffenshöhepunkt erklommen. Alles Brausende und Gärende, auch der spezifisch jugendliche Schwung, der das Weimarer Schaffen auszeichnet, liegt hinter ihm, und der Vorstoß ins Grüblerische, Abstrakte und Metaphysische liegt noch in weiter Ferne. Eine Abgeklärtheit kennzeichnet diese Musik, die man als Frucht männlicher Reife empfindet. Für den Meister dieser Kunst gibt es keine kompositorischen noch instrumententechnische Probleme mehr, die er nicht spielend gelöst hätte. Die Fülle des Lebens, und was für eines Lebens, spiegelt sich in diesen Stücken, die der Vater nun in irgendeiner Vor- oder Frühform dem Sohne gleichsam ins Stammbuch schreibt. Sein Bestes legt er seinem Ältesten in die Hände, dieses Beste aber trägt zugleich den Keim der Zukunft in sich. Vollkommen recht hat Reinhard Oppel, wenn er sagt, daß die thematische und rhythmische Arbeit der dreistimmigen Inventionen geradezu auf Beethoven hindeute und daß sie den reinsten Niederschlag einer unberührten Frische und einer unerschöpflichen Phantasie darstelle. Oppel unterstreicht die für die damalige Zeit unerhört neue Form der Inventionen und betont die Tatsache, daß Bach den Inventionentyp teilweise auch im Wohltemperierten Klavier verwendet und beide Sammelwerke einander inhaltlich gleichgesetzt werden können. Der Verfasser verdient auch unsere uneingeschränkte Zustimmung, wenn er die Schaffensperiode, der die Inventionen angehören, als in ihrer inneren Tragweite einzig hinstellt.

Übrigens steht auch der Komponist der Inventionen, nicht nur der des Wohltemperierten Klaviers, in einem bestimmten geistigen Austausch mit Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Es gilt, die Bedeutung dieses Austauschs richtig einzuschätzen, denn gerade sie rückt die Eigenart der Bachschen Leistung ins rechte Licht. Bach entnimmt zum Beispiel das thematische Material zu seiner B-Dur-Invention der siebzehnten Ariadne-Fuge gleicher Tonart. Oppel nimmt

Köthen

diesen Vorgang zum Anlaß, um zu zeigen, wie Bach mit dem Stoff seiner Vorgänger verfuhr, über sie zu Gericht saß und ihnen doch Ehre widerfahren ließ, indem er ihren oftmals nur keimhaften Ideen durch sein Genie zur größten Wirkung verhalf. Hiermit ist das Wesentliche gesagt. Der Meister vollendet das Werk der Vergangenheit, er denkt es buchstäblich zu Ende, und er gibt auf diese Weise der Zukunft Anregungen, die von seinen Vorgängern niemals ausgegangen wären.

Fast noch bewundernswerter als die dreistimmigen Inventionen sind, namentlich im Hinblick auf die bescheideneren kompositorischen Mittel, die zweistimmigen Inventionen, die Präambula des Klavierbüchleins, deren innere Bedeutung sich umgekehrt proportional zu ihrem formalen Anspruch verhält. Auch sie sind für ihre Zeit etwas völlig Neues. Mit diesen äußerlich unscheinbaren Gebilden unternimmt der Komponist ebenfalls einen energischen Vorstoß in die Zukunft und straft diejenigen Lügen, die da wähnen, zwar führe alles zu Bach hin, aber nichts ginge von ihm aus. Das Prinzip der motivischen Entwicklung, das wir aus der großen deutschen Instrumentalmusik von Haydn bis Brahms kennen, führt Kretzschmar geradezu auf die zweistimmigen Inventionen zurück. Obwohl in diesem Urteil das künstlerische Temperament vor der geschichtlichen Einsicht den Vorrang hat, steckt in ihm doch ein wahrer Kern.

Weil Kretzschmar in der Köthener Klaviermusik einen historischen Beginn erblickt, ist sein Urteil für den Forscher wichtig, dem es um Bach in Köthen zu tun ist. Die Bachforschung hat kein Recht, an gewissen Kretzschmarschen Intuitionen achtlos vorüberzugehen, nur weil sie sich mit dem einseitigen Thomaskantorenbilde absolut nicht vertragen. Es gewinnt die Bedeutung einer Kundgebung, wenn der Verfasser des Bachkollegs erklärt, daß die Bachschen Inventionen eine neue Epoche der Musik, ein Zeitalter der Vertiefung und äußersten Ausnützung der Leitgedanken eingeleitet hätten und daß die ganze Vorherrschaft der deutschen Musik, die auf diesem Prinzip beruhe, mit den Inventionen beginne. Je genauer man das Problem Köthen studiert, desto mehr wird man sich veranlaßt fühlen, von Bachs Schaffen aus nicht nur rückwärts, sondern vor allem vorwärts zu blicken.

Hiermit verträgt sich allerdings die Einstellung von Gerhard Herz schlecht, der Bachs angebliche seelische Rückgewandtheit und den Abschlußcharakter seiner Musik nachdrücklich betont. Hier zeigt sich eine seltsame Diskrepanz

Köthen

zwischen der modernen soziologischen Betrachtungsweise, über deren Möglichkeiten es keine Diskussion geben kann, und der Neigung, alte Schlagworte aufzuwärmen. Was die Köthener Kunst anbelangt, so scheinen rückwärtsgewandt bestenfalls gewisse rein formale Tatbestände zu sein, aber vielfach trägt auch hier der Schein, und auf keine einzige Köthener Instrumentalkomposition trifft jene Feststellung in gleichem Maße zu wie auf das gesamte Leipziger Kantatenschaffen, dem man freilich nicht gerecht würde, wenn man seinen künstlerischen Wert durch den Charakter einer bestimmten formalen Gebundenheit wesentlich beeinträchtigt wähnte. Auf die Kantaten trifft auch nicht zu, was für den Köthener Instrumentalstil gilt, der im Verein mit den an Köthen wiederum anknüpfenden großen Instrumentalkompositionen des letzten Leipziger Jahrzehntes die schöpferischen Geister der Musik des 20. Jahrhunderts angeregt und aus den letzten Umstrickungen der Romantik des 19. Jahrhunderts befreit hat...

Die endgültige Form der späteren Inventionen steht im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann wiederum noch nicht fest. Der Unterschied zwischen dieser frühen und jener späteren Fassung ist jedoch im allgemeinen geringer als bei den Vorformen zum Wohltemperierten Klavier und ihrer endgültigen Gestalt. Der pädagogische Gedankengang Bachs ist hinreichend klar. Zu den eigentlichen fugierten Formen kommt der Verfasser erst zu Beginn des zweiten Teils, genau in der Mitte. Von den zweiundsechzig Nummern ist es die einunddreißigste (und einzige des ganzen Werkes!), die ausdrücklich als Fuge bezeichnet wird. Unmittelbar darauf folgen die Inventionen.

Dieses C-Dur-Stück ist eine der frischesten und nettesten Fugen des Meisters, eine leichte und harmlose Musik, die dem Spieler, und hierin liegt wiederum ein schalkhaft erzieherischer Zug, den Gefallen tut, daß sie schwerer klingt, als sie ist. Nur ganz wenige dreistimmige Klippen sind darin, und an Stellen, wo sich sonst bei Bach die Klaue des Löwen zu zeigen beginnt, sind es wie mit Katzenpfötchen hingetupfte Stimmandeutungen, die gegen das dahinrollende Thema kontrapunktieren:

(Beispiel 15) → Seite 133

Köthen



Das virtuose und spieltechnische Moment tritt in den zwei- und dreistimmigen Inventionen zurück. Die Es-Dur-Fantasie bezeugt dies besonders eindringlich. Sie ist die schlichtere, wesentlichere, den musikalischen Kern deutlicher herauschälende Vorform der Letztfassung, die ihr gegenüber fast überladen wirkt. Bereits die ersten Seiten des Büchleins lehren, daß Bach seinem Schüler, was den Verzierungsdrill anbelangt, nichts schenkt. Aber jedes an seinem Orte. Es ist etwas ganz anderes, ob man eine Kirchen- oder Volksweise, die der Schüler genau kennt, mit Manieren verbrämt, oder ob ein ad hoc erfundenes Imitationsthema, das plastisch herauszumeißeln ist, durch allerlei trillo, mordant, cadence und accent verdunkelt wird. Überhaupt scheint Bach in diesem Klavierkursus die Tendenz zu verfolgen: je mehr Gehalt, desto weniger Flitter. Wenn er später die Inventionen ohne unmittelbaren pädagogischen Zweck zusammenstellt, läßt er hier und dort den Manieren wieder breiteren Raum.

Bach zeigt sich als Autor des Klavierbüchleins bestrebt, knapp und sachlich zum jeweiligen Schlusse zu kommen. Nicht als ob er sonst weitschweifig wäre. Aber er liebt es in seiner Instrumentalmusik, besonders der Köthener, gegen Ende ein retardierendes und zugleich erregendes Moment einzuschalten, den Ablauf zu hemmen, sich die Klangfluten aufstauen und sie erst nach Überwindung solchen Hemmnisses in die Schlußkadenz einmünden zu lassen. In einem Falle wie dem des Schlußsatzes des Zweiten Brandenburgischen Konzertes ist die Wucht der aufgestauten Klangfluten so gewaltig, daß diese, als schließlich die Kadenz erreicht ist, gewissermaßen über ihr Ziel hinauschießen, so daß noch einige zusätzliche Takte entstehen.

Solcher Vitalität, wie sie für die Köthener Musica pura kennzeichnend ist, legt Bach weise in seinem Erziehungsbüchlein Zügel an. Handelt es sich hier doch letztlich gar nicht um reine Musik, sondern um Musik, die auf ein bestimmtes, nämlich pädagogisches Ziel angewandt wird, also um Musica applicata. Sie hat zwar nichts mit dem Gerberschen Begriffe der Theatergesänge zu schaffen, wohl

Köthen

aber mit Zwecken, die außerhalb des streng Kunsthaften liegen. Man kann daher im Klavierbüchlein beobachten, wie gewisse erregende, ja effektvolle Schlußwendungen der uns vertrauten Letztform der Inventionen vermieden sind, denn der Endzweck dieser Übungsstücke wird am promptesten unter Ausschaltung aller jener Wirkungen erreicht, die des Schülers Aufmerksamkeit vom nächstliegenden Zwecke des Studiums ablenken könnten. So suchen wir im letzten Abschnitte des e-moll-Präambulums jene beiden Takte vergeblich, die den nicht geringsten Reiz des Ausklangs der entsprechenden Invention bilden. Der Grund ihrer Auslassung mag darin liegen, daß sie noch zu guter Letzt eine neue melodische Geste einführen, die nichts mit den technischen Problemen gemein hat, mit welchen sich der Spieler bis dahin auseinanderzusetzen hatte:

(Beispiel 16)

The image shows a musical score for two pieces by J.S. Bach. The first system is titled "Präambulum III Aus dem Klavierbüchlein für Friedemann" and the second is "Inventio III Aus den Fünfzehn Inventionen". Both are in G major and 3/4 time. The score is presented in a piano reduction format with treble and bass staves. Annotations include circled numbers (1), (2), and (3) pointing to specific measures. A text box on the right states: "Von hier ab die beiden bekannten Schlußakte der 7. Invention." and another below it says: "Es folgen Takt 2/3 des obenstehenden Präambulums." The score ends with a double bar line.

Köthen

Die Originalhandschrift der zwei- und dreistimmigen Inventionen führt einen Titel, in welchem es heißt: *Aufrichtige Anleitung..., gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine kantable Art im Spielen zu erlangen und daneben einen starken Vorgeschmack von der Komposition zu überkommen.*

Schon die bloße Formulierung dieser Sätze ist ein Meisterstück. Sie zeigt den konsequenten Denker und Erzieher, der keine Musik schafft, welcher Art auch immer sie sei, ohne an den Endzweck zu denken. Auch dem Komponisten der Inventionen kommt es aufs Regulieren an. Er haßt jedes undisziplinierte Drumherummusizieren, er ist ein Feind jedes Geschmäcklertums, er will ein Ziel ins Auge gefaßt, und er will es erreicht sehen. Hier wird Pestalozzi vorgegriffen. Der Erzieher Bach will keine Menschen dressieren, sie nicht nach seinem Sinne modeln, sondern ihnen lediglich mit seinem Beispiel eine Hilfe zu ihrer *Selbstentfaltung* angedeihen lassen.

Welch ein umstürzlerischer Gedanke: Etüden zur Belebung der Erfindungsgabe (daher der Name Inventionen), Etüden als Vorgeschmack der Komposition und Etüden, man beachte das, die kantabel gespielt sein wollen; welche Weisheit aber liegt darin, daß der Komponist die Inventionen und Sinfonien, ehe er sie 1723 als selbständiges Werk für Liebhaber und Lehrbegierige zusammenstellt, seinem Sohn als Studienmaterial in die Hand gibt. Erst hat sich die Arbeit im engsten Kreise zu bewähren, bevor sie der Allgemeinheit zugute komme. Niemals hat ein Künstler sein Schaffen gewissenhafter und erfolgreicher reguliert.

3. Die Mitarbeiter

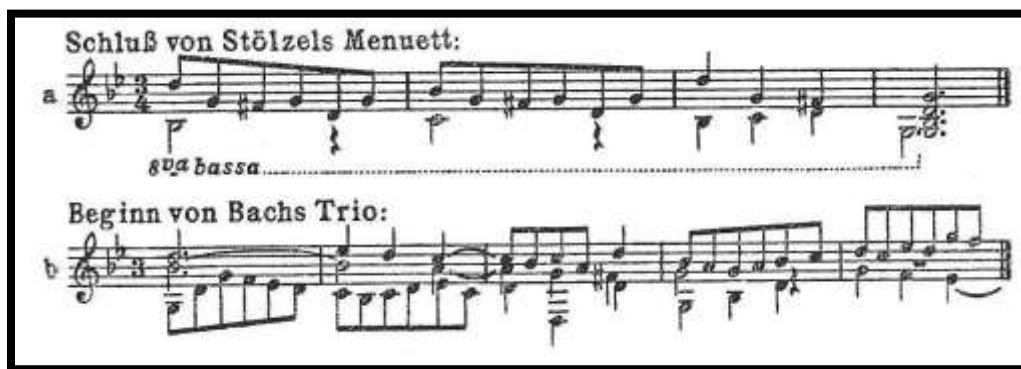
Hauptbestand des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann sind Stücke von Bach. Es sind ihrer neunundfünfzig. Außerdem begegnet uns je eine Komposition von Johann Christoph Richter, dem Dresdener Hoforganisten, von Georg Philipp Telemann, dem berühmten späteren Mitbewerber Bachs um das Leipziger Thomaskantorat, und von dem Gothaer Hofkapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel. Dieser steuerte eine viersätzliche Partita bei, Telemann die lange Zeit unter Bachs Namen gehende dreisätzliche A-Dur-Suite und Richter zwei Suitensätze in C-Dur, die das Klavierbüchlein unter dem Titel *Piece pour le clavecin*

Köthen

zusammenfaßt. Offenbar will der Autor des Werkes von vornherein den Gesichtskreis des eigenen Sohns über das väterliche Schaffen hinausführen.

Deutlicher kann der Charakter dieser Klavierschule, die zwar Kunstwerke enthält, aber als Ganzes kein Kunstwerk, sondern ein instruktives Sammelwerk sein will, nicht präzisiert werden als durch eine derartige Heranziehung von Mitarbeitern. Ein besonders liebenswerter Zug von Bachs Menschlichkeit offenbart sich bei dieser Gelegenheit darin, daß der Meister zu dem Menuett der Stölzelschen Partita ein Trio beisteuert, das sich so vollkommen in den Stil des jüngeren Kollegen hineinfühlt, daß man nicht weiß, ob man mehr die Geschicklichkeit dieser Kopie oder die sich in ihr ausdrückende Selbstverleugnung bewundern soll, obwohl man auch nicht sagen kann, daß dieses Menuett trio völlig unbachisch wäre. Aber es sticht in einer merkwürdigen, gewissermaßen echt Stölzelschen Weise von allem anderen ab, was im übrigen im Klavierbüchlein aus der Feder Bachs stammt:

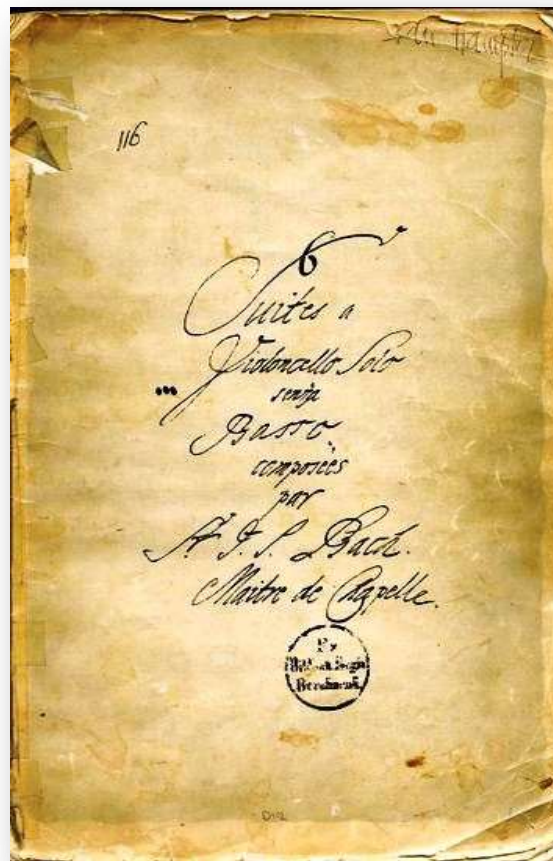
(Beispiel 17)



Richter steht an fünfundzwanzigster, Telemann an siebenundvierzigster und Stölzel an achtundvierzigster Stelle. Telemanns Suite ist eine dankbare Klavierkomposition, durchsichtig im Satz, aber nicht eigentlich dünn, in einzelnen Zügen bereits auf die kommende galante Zeitweisend. Die Berücksichtigung dieser Suite beweist, daß Bach weit davon entfernt war, seinen Sohn im Unterricht ausschließlich auf seine eigene Schreibweise festzulegen. Wie man lange Zeit Telemanns Komposition für bachisch gehalten hat, so könnte man ungekehrt jenes notorisch von Bach stammende Trio getrost dem biedereren Stölzel zuschreiben. Die

Köthen

rein künstlerischen Maßstäbe geraten angesichts eines Werkes ins Wanken, das nicht so sehr Kunst sein als zur Kunst hinführen will. Wenn die heutige Zeit aus dem Tatbestande dieses Klavierbüchleins die ihr zukömmlichste Lehre ziehen wollte, würde sie, bevor sie das Wohltemperierte Klavier der lehrbegierigen musikalischen Jugend in die Hand gäbe, diese authentische Vorschule zum Wohltemperierten Klavier benützen.



JSB: Suites für Violoncello solo (Manuskript Anna Magdalena Bach, ca. 1727-31)

https://imslp.org/wiki/Suites_for_Violoncello_Solo,_BWV_1007-1012_%28Bach,_Johann_Sebastian%29

V. Das Notenbüchlein für Anna Magdalena von 1722

Den sachlich bemühten, unsentimentalen Vater läßt uns Friedemanns Klavierbüchlein erkennen, wenn wir es von Stufe zu Stufe durchgehen und Stück für Stück spielen. Vom Wesen des Sohnes ist in diesem Buche kaum etwas zu verspüren. Anders in den Notenbüchern für Anna Magdalena aus den Jahren 1722 und 1725, aus denen Spina nicht mit Unrecht ein inniges Verhältnis der beiden Eheleute herausliest.

Ehefrau und Familie gehören ebenso zu Bachs Gesamtexistenz wie seine Kantaten und Passionen. Die beiden Notenbücher zeigen deutlich, daß der Komponist Bach und die Sängerin Anna Magdalena keine sogenannte Künstlerehe führten, wie man das heute nennt, in welcher jeder Teil, Kunst und Geschäft nicht selten geschickt vereinigend, seine eigenen Wege geht. Max Dehnert hat diese Zusammenhänge klar erkannt, wenn er sagt, daß beide Daseinsformen, die bürgerlich menschliche und die künstlerische, nicht getrennt nebeneinander laufen, sondern sich zu einem kraftvollen Lebensstrom vereinigen: "Die Musik ist keine gelegentliche Verbrämung des Familienlebens, sie ist das Element, in dem alle Glieder dieser Gemeinschaft leben. In Bachs zweiter Ehe... schafft sich ein menschlich-künstlerischer Wille die bürgerliche Ausdrucksform, die seither beispielhaft für das deutsche Kantorenhaus geworden ist."

1. Anticalvinismus und Antimelancholicus

Den Titel des Notenbuches von 1722 schrieb ein Unbekannter: *Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin anno 1722*. Wichtig ist ein Vermerk von Bachs eigener Hand, von welchem bezweifelt werden kann, ob er wirklich, wie man vielfach annimmt, ganz ohne innere Verbindung zum Inhalte des Buches ist: *Anticalvinismus, Christenschule item, Antimelancholicus von D. Pfeifern*.

Diese Wörter sind Buchtitel und beziehen sich auf Schriften des Leipziger Professors D. theol. August Pfeifer. Möglicherweise hat der Inhalt dieser Bücher eine ähnliche Beziehung zu Bach und seiner jungen Frau wie der Inhalt der zwei Notenbüchlein, den die Beiden nicht nur gemeinsam zusammengestellt, sondern auch zusammen gespielt und gesungen haben. Auch weltanschauliche Fragen

Köthen

werden die Eheleute erörtert haben, und zuweilen mag das beim gemeinschaftlichen Musizieren geschehen sein. Bei solcher Gelegenheit könnte jener Vermerk just in dasjenige Buch geraten sein, das gerade zur Hand war.

Der Titel der beiden Antischriften ist beredt genug. Gegen den Calvinismus und gegen die Melancholie, das sind Themen, von denen das eine für den Meister ein allgemeines, das andere in Köthen ein höchst aktuelles Interesse hatte. Bachs Glaube, der ein fröhlicher Glaube war und sich mit einer gesunden Diesseitsfreude wohl vertrug, erwuchs seiner Natur nach auf einem Erdreich, worauf Melancholie nicht gedeihen konnte. Nach dem Antimelancholicus wird er in der Erwartung gegriffen haben, eine Erhärtung persönlicher Empfindungen zu erfahren, die freilich im Grunde einer Bestätigung gar nicht bedurften.

Anders verhält es sich mit dem Anticalvinismus. Es wäre ein voreiliger Schluß, wollte man folgern, daß diese Lektüre aus einer gegnerischen Einstellung gegen die reformierte Kirche zu erklären sei. War Bach doch überhaupt kein Freund eines wie auch immer gefärbten Anti. Abgesehen davon, daß im Antimelancholicus ein gewisser humoristischer Unterton mitschwingt, ist des Meisters Ablehnung der Melancholie, wie sie sich, man darf sagen, in seinen sämtlichen Werken ausdrückt, ein eminent positiver Vorgang. Eine strikte Ablehnung des Calvinismus hätte nichts vergleichbar Positives an sich und wäre im Hinblick auf Bachs Köthener Stellung unverständlich. Es ließe sich mit der Geradheit und Lauterkeit der Bachschen Persönlichkeit nicht vereinbaren, daß er dort berufliche Bindungen einging und freundschaftlichen Verkehr pflegte, wo er aus konfessionellen Gründen schroff opponierte.

Das Interesse des Komponisten für ein calvinfeindliches Buch beweist etwas ganz anderes: die vorurteilslose Festigkeit seines Charakters und die Männlichkeit⁹ seiner Ethik, die ihm die Auseinandersetzung auch mit Andersdenkenden geboten und die ihm verboten, in einer so kritischen Situation wie der Köthenschen den Kopf in den Sand zu stecken. Die Beschäftigung mit Pfeifers Anticalvinismus, einem der Bücher, die sich in Bachs Nachlaß fanden, beweist, was allerdings kaum eines besonderen Beweises bedarf, daß er sich der eigentümlichen Köthener Problematik wohl bewußt war, und sie beweist ferner, daß er, allen unentwegten Anticalvinisten zum Trotz, sein Amt am Calvinistischen Hofe zwar gewiß nicht zu Calvins Ehren und nicht zu jedes eingefleischten Lutheraners Freude, wohl aber zu

⁹ wie?

Köthen

Gottes Ehren, getreu der Mühlhäuser Formel über die regulierte Kirchenmusik, durchzuführen gedachte.

Bachs literarischer Nachlaß ist verschiedentlich zum Gegenstand von Erörterungen gemacht worden, die den Meister als Orthodoxen strengster Observanz hinstellen. Dabei laufen die merkwürdigsten Trugschlüsse unter. Einer der beliebtesten bewegt sich auf der gleichen Ebene wie das immer wieder auftauchende Argument von der Lutherschen Schule, auf die Bach seine Kinder in Köthen schickte. Es ist wahrhaftig nicht merkwürdig und kaum der Hervorhebung wert, daß der Lutheraner Bach die Schriften Luthers und seiner Nachfolger las; würdig, daß man sichs merke und hervorhebenswert in hohem Maße ist jedoch, daß der Meister, wie aus seinem Nachlasse hervorgeht, auch die pietistischen Schriften von August Hermann Francke und Philipp Jakob Spener studierte. Von diesem interessierte ihn der Gerechte Eifer wider das Papsttum und von jenem das vierbändige Werk Predigten und Traktätlein.

Was von Bachs Bibliothek überblickbar ist, zeigt den tiefreligiösen Menschen, es genügt aber nicht, um daraus den strengen Lutheraner im Sinne Gerhard Herz' zu erschließen. Es beweist jedoch aufs klarste, daß sich Bach unbeschadet seines von keinem Einsichtigen bestrittenen unerschütterlichen Luthertums auch über andere christliche Lehren zu unterrichten bestrebt war; daß er als Christ, wie als schaffender Künstler auch, den Drang verspürte, über die Grenzen der eigenen Konfession hinauszublicken. Dabei liegt es in der Natur der Sache, daß sein künstlerischer Horizont noch ungleich weitergespannt war als sein kirchlicher, aber auch als traditionsgebundenes Gemeindeglied strafte er den schaffenden Musiker niemals Lügen.

Köthen

Johann Adam Reincken
(1643!–1722)



2. Das Nein zu Hamburg

Nicht allzu lange vor dem ersten Anna-Magdalena-Büchlein hätte Bach Gelegenheit gehabt, Köthen den Rücken zu kehren. Die Organistenstelle an der Hamburger Jakobikirche war 1720 frei geworden, und der Köthener Hofkapellmeister fuhr nach der Hansestadt, um die dortigen Verhältnisse kennenzulernen. Damals fand die denkwürdige Begegnung mit dem uralten Reincken statt. Es kann kein Zweifel sein, daß das Auftreten des berühmten Bach in Hamburg großes Aufsehen erregte.

Was die Stelle an Sankt Jakobi anlangt, zeigte der Gast aus Köthen, wie es den Anschein hat, eine merkwürdige Zurückhaltung. Erst Charles Sanford Terry hat bei der biographischen Behandlung der Hamburger Angelegenheit, die durch Anlegung romantischer Maßstäbe allzu lange verzerrt dargestellt worden war, das

Köthen

nötige Fingerspitzengefühl bewiesen und sie in die richtige Beleuchtung gerückt. Es ist nicht so, daß Bach, dessen Ruf als Organist damals längst fest gegründet war, bei den Hamburgern auf völliges Unverständnis gestoßen sei und an gewissen ihm sicherlich von vornherein vertrauten finanziellen Klauseln hinterdrein Anstoß genommen habe. Trotz Erdmann Neumeisters berühmtem Kanzelsarkasmus von den bethlehemitischen Engeln darf man sich heute einig darüber sein, daß nicht Hamburg Bach, sondern Bach Hamburg abgelehnt hat.

Wie wenig der Köthener Hofkapellmeister im Grunde an Hamburg interessiert war, beweist zur Genüge die Tatsache, daß er bereits vor dem für das Probespiel angesetzten Termine die Hansestadt wieder verließ. Diese vorzeitige Abreise wird nicht ausreichend dadurch erklärt, daß ihn sein Köthener Fürst drängte, denn erstens stand er sich mit seinem hohen Chef so gut, daß dieser in aller Freundschaft mit sich hätte reden lassen, und zweitens war Bach eigensinnig, ja hartköpfig genug, um fürstlichem Gebote zu widerstreben, zumal wenn er ohnehin Köthen hätte verlassen wollen. In Weimar hatte er, um seinen Willen durchzusetzen, wochenlang Haft in Kauf genommen, und seine Arnstädter Kirchenleute hatte er einst durch maßlose Überschreitung seines Lübecker Urlaubs unbedenklich vor den Kopf gestoßen. Damals hatte es sich für ihn um den großen Dietrich Buxtehude gehandelt, diesmal, in Hamburg, ging es für ihn um den ragenden Meister Reincken —, die Parallele ist so deutlich, und die späteren Leipziger Geschehnisse zeigen Bachs Kampflust so ungebrochen, daß es aller Psychologie hohnsprechen hieße, wollte man annehmen, der Meister habe lediglich dem fürstlichen Winke gehorcht, um aufs dienstfertigste Hamburg unverrichteter Dinge zu verlassen: nein, er gehorchte der Stimme im eigenen Innern.

Als das Hamburger Probespiel Ende November des Jahres 1720 ergebnislos verlaufen war und man vorsichtig bei ihm vorfühlte, erhielt man aus seinem Munde ein glattes Nein. Dieses Nein aber ist gleichbedeutend mit einem ebenso entschiedenen Ja zu Köthen. Bach hielt es für angebracht, sich mit den Theorien der Anticalvinisten zu beschäftigen, aber hat durch die Tat bewiesen, daß er selbst kein Anticalvinist war.

Köthen

3. Der Inhalt des Notenbuches

Den Kern des ersten Notenbuches für Anna Magdalena machen fünf Französische Suiten aus. Die Englischen Suiten sind später, die Klavierpartiten sogar erst in Leipzig entstanden. Es ist gewissermaßen Neuland, das der Komponist hier bebaut. Freude über Neuerrungenes mag ihn veranlaßt haben, gerade mit diesen Folgen stilisierter Tänze sich und seine junge Frau zu beschäftigen. Nirgends steht geschrieben, daß Bach dieses Büchlein komponiert und zusammengestellt habe, auf daß Anna Magdalena es Seite für Seite spiele. Für seinen Sohn schrieb er eine Klavierschule, für sein junges Weib nicht. Es ist schulmeisterlich, Bach für einen Schulmeister zu halten und an der Bestimmung des Buches für Anna Magdalena zu zweifeln, weil diese angeblich den klaviertechnischen Anforderungen des Inhaltes nicht gewachsen gewesen wäre. Die Begründung der Mangelhaftigkeit ihres Klavierspiels ist anfechtbar. Warum muß, wer sich beim Notenabschreiben flüchtig zeigt, ein schlechter Klavierspieler sein? Aber das Problem unseres Klavierbüchleins ist ja ganz anders gelagert. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß der Komponist es für Anna Magdalena und für sich zusammenstellte. Auch Spittas Frage, ob der Meister denn die an sechster Stelle aufgenommene Orgelphantasie gewählt habe, weil seine Frau habe Orgel spielen wollen, geht von der irrigen Voraussetzung aus, daß dieses Buch eine Schule, ein Unterrichtswerk sei.

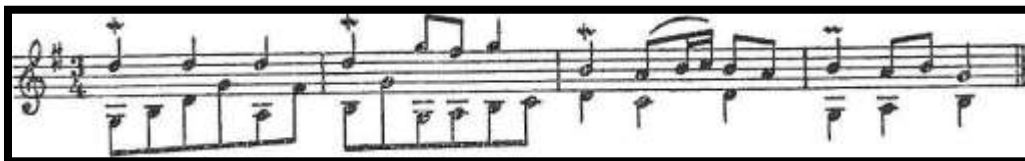
Lassen wir Klavier und Orgel beiseite und begnügen wir uns mit der authentischen Tatsache, daß Anna Magdalena eine vortreffliche Sängerin war, daß sie also zum Geschlechte der Musiker gehörte. Dieser Umstand genügte einem Bach, um seine Ehegefährtin in den Kreis seiner musikalischen Interessen einzubeziehen, das Neueste, was er geschrieben hatte, übersichtlich zusammenzustellen und es gemeinsam mit ihr zu genießen. Daß die C-Dur-Phantasie nach zwölf Takten abbricht, bezeugt den privaten und impulsiven Charakter der Sammlung, aber nicht, wie Johannes Schreyer komischerweise gesagt hat, ein ungalantes Verhalten des Ehemanns!

Das am Ende der Sammlung stehende Menuett schrieb Anna Magdalena selbst. Das ist ein kleiner Zug von freundlicher Intimität. Vielleicht schrieb sie ungerne Noten und machte deshalb auch die ihr von kritischer Seite angekreideten Fehler, aber ein Stück wenigstens, wenn auch das vergleichsweise kürzeste und

Köthen

einfachste, schreibend beizutragen, ließ sie sich nicht nehmen, und so ist das Notenbuch von 1722 mit diesem Menuett beschlossen und gekrönt, das allerdings auch klavierspielende Anfänger bewältigen können:

(Beispiel 18)



VI. Anna Magdalenas Notenbuch von 1725

1. Der menschliche und sittliche Gehalt

Das Notenbuch von 1725 ist besonders aufschlußreich, weil es viel textierte Musik und darüber hinaus auch bloße Dichtungen enthält. Man wird vergebens nach einem bigotten oder duckmäuserischen Satze, nach nur dem leisesten unechten Tone fahnden. Zuversicht, Zufriedenheit, Fröhlichkeit und auch dem Tode gegenüber vollkommene Gelassenheit bilden die ethische Grundlage der Bachschen Frömmigkeit. Sie sticht gegen die geistige Verfassung gewisser Theologen der Zeit deutlich ab. Daß Bach weder in Mühlhausen noch sonst irgendwo an diesen theologischen Auseinandersetzungen teilhaben konnte, wird jeder begreifen, der sich von dieser Frömmigkeit innerlich berühren ließ. Wer kann sich daher wundern, daß der Wahrspruch des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann im Anna-Magdalena-Buche wiederkehrt, nämlich jenes Lied, das man mit gutem Recht als ein Beispiel geistlicher Hausmusik bezeichnet hat: "Wer nur den lieben Gott läßt walten". Das ist die lebendige Formel, auf die Bach sich selbst, auf die er seinen Sohn und nun sein junges Weib vereidigt, und er tut es im Sinne des nächsten Liedes: "Gib dich zufrieden und sei stille in dem Gotte deines Lebens, in ihm ruht aller Freuden Fülle".

Solche Freude wird einem Bach durch den Gedanken an den Tod nicht im geringsten verkümmert. Dieser Gedanke nimmt im Notenbuche der Eheleute

Köthen

einen großen Raum ein. Er ist unmittelbar mit rein menschlichen Empfindungen verwoben. Die Liebe der jungen Eheleute schimmert hindurch, zuweilen ist auch ein Anflug von Sinnlichkeit nicht zu verkennen. Wie natürlich und wie gesund ist die in diesem Buche sich spiegelnde Atmosphäre, so in dem Liede mit der leisen Zärtlichkeit von den *schönen Händen* Anna Magdalenas.

Welche künstlerische Bewandnis es mit diesem Liede hat, lehrt ein Vergleich seiner melodischen Motivik mit gewissen motivischen Passagen im Finale des Dritten Brandenburgischen Konzertes, die uns noch beschäftigen werden. Schaffenspsychologisch bedeutsam ist der Umstand, daß sich zwischen diesem verschämt-intimen Liede und der repräsentativen Kunst der Brandenburgischen Konzerte überhaupt Berührungspunkte ergeben. Die das gesamte Schaffen zu einer musikalischen Konfession zusammenfügende Einheit des den schöpferischen Akt inspirierenden Grundgefühls wird an solcher Übereinstimmung deutlich.

Anna Magdalena selbst schrieb dieses zärtliche Lied nieder, wie das meiste andere in diesem Buche auch, und sein Inhalt scheint sie so verwirrt zu haben, daß sie in der Hast, es zu Ende zu schreiben, beim Umblättern zwei Seiten überschlug:

(Beispiel 19)

Mittelteil des Liedes

Ach, wie ver-gnügt wir' so mein En-de, es drück-ten
dei-ne schö-nen Hän-de mir die getreu-en Au-gen zu.

Ach, wie ver-gnügt wir' so mein En-de, es drück-ten
dei-ne schö-nen Hän-de mir die getreu-en Au-gen zu.

Köthen

Wenn Bach aus der Kantate "Ich habe genug" Rezitativ und Arie ins Notenbuch aufnimmt und seine Frau die beiden Stücke kopiert (und sich beim Transponieren natürlich versieht), liegt darin nichts Rührseliges, sondern etwas völlig Selbstverständliches:

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu.

Die Arie steht sogar zweimal im Buche; ob aus Versehen oder mit einer schalkhaften Absicht, denn der Schalk lacht auf manchen Seiten der Niederschrift, das ist nicht auszumachen.

Auch in einer gewissen Doppeldeutigkeit der Texte scheint sich ein lächelnder Humor der Liebenden mit ihrer frommen Todesbereitschaft zu mischen, denn, wie es im Leben nun einmal zugeht, sie wissen zwar vom Tode, aber in ihrer augenblicklichen Lebenslage glauben sie noch lange nicht an ihn. Beim ersten Verse des Liedes "Bist du bei mir" kann man zum Beispiel schwanken, ob der Angeredete nicht Christus sei, denn die Musik sagt darüber nichts Eindeutiges aus; erst wenn der Komponist die schönen Hände seiner Frau besingt, weiß man, wen er meint. Nicht anders ist es bei dem Liede "Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen", das Anna Magdalena ihrem Manne singt. Hier hat sie beim Niederschreiben sogar den ursprünglichen Wortlaut des Gedichtes in ihrem Sinne abgeändert! Statt "Die Liebe strahlt aus deiner Brust" schreibt sie "Die Liebe strahlt aus meiner Brust", und statt "der in dir suchet Ruh' und Lust" heißt es bei ihr "der in dir findet Ruh' und Lust". Deutlicher und zugleich zarter vermochte sie ihr Herz nicht zu enthüllen, und eindeutiger konnte sie nicht sagen, wen eigentlich sie unter ihrem Seelenfreund versteht:

(Beispiel 20) → Seite 147

Köthen

Zweiter Teil des Liedes

Da muß die Nacht des Trau - rens schei - den, wenn mit so an - ge -
sva bassa... *sva bassa*.....

neh - men Freu - den die Lie - be strahlt aus mei - ner Brust.
sva bassa.....

Hier ist mein Him - mel schon auf Er - den: wer woll - te nicht ver -
sva.....

gnü - get wer - den, der in dir fin - det Ruh' und Lust.
sva.....

Auch die Aria di Giovannini¹⁰ gestattet einen Einblick in die menschliche Sphäre Sebastians. Es ist verständlich, daß man dieses echte Liebeslied Bach zuschreiben wollte. Sein musikalischer Stil jedoch ist nichts weniger als bachisch. Auch der Dichter ist nicht zweifelsfrei ermittelt, möglicherweise ist es Sperontes, der Mann der Singenden Muse an der Pleiße. Man kann es mit manchen anderen Liedern der Zeit auf einen Urtyp zurückführen, nämlich auf das Lied "Ich hab' ein Wort geredt, mein Kind" aus Christian Weises Schauspiel *Des Jephtah Tochter-Mord*. Ähnliche Texte gingen von Mund zu Mund und wurden mit mancherlei Varianten volkläufig. Hier erfolgt also von seiten der Dichtung ein Einbruch des volkstümlichen Elementes in das Notenbuch.

Die Musik der Aria hat mit echtem Volksliede nichts zu schaffen. Sie erinnert in ihrem Gesamthabitus eher an das einst berühmte Ismenelied, welches Goethe in einem Briefe an Herder ausdrücklich in Gegensatz zum Volkslied stellt. Das Stück wurde zusammen mit anderem von unbekannter Hand aus dem Notenbuch entfernt. Welche Bewandnis es mit diesem Eingriff hat, ist nicht bekannt. Es könnte sowohl geschehen sein, weil man es besonders liebte, als auch weil man

¹⁰ BWV 518

Köthen

nichts von ihm wissen wollte. Es mag genügen, daß das Liebesgedicht zu seiner Zeit im Kreise Bachs besonders beachtet wurde. Unzählige Liebende haben es einst gesungen; Sebastian und Anna Magdalena wußten sich mit ihnen eins, als auch sie sangen:

Willst du dein Herz mir schenken,
So fang es heimlich an,
Daß unser beider Denken
Niemand erraten kann.
Die Liebe muß bei beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schließ die größten Freuden
In deinem Herzen ein.
Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,
Lieb' innerlich und zeige
Dich außen unbekannt.
Kein Argwohn muß du geben,
Verstellung nötig ist,
Genug, daß du, mein Leben,
Der Treu versichert bist.
Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neid hat viele Stricke
Auf unser Tun gericht.
Du mußt die Brust verschließen,
Halt deine Neigung ein,
Die Lust, die wir genießen,
Muß ein Geheimnis sein.
Zu frei sein, sich ergehen
Hat oft Gefahr gebracht.
Man muß sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du mußt den Spruch bedenken,
Den ich zuvor getan:
Willst du dein Herz mir schenken,
So fang es heimlich an.

Köthen

2. Der instrumentale Anteil

An Instrumentalmusik enthält das zweite Notenbuch zunächst außer der a- und e-moll-Partita aus der Klavierübung Erstem Teile die Französischen Suiten in d- und c-moll. Auffallend ist einmal die Bevorzugung des moll-Geschlechtes in einer musikalischen Umgebung, in welcher, wie wir sahen, nirgends Trübsal geblasen wird, und zum andern die Wiederholung zweier Suiten, die bereits zu den Glanzstücken des ersten Notenbuches gehört haben.

Das mit dem moll-Geschlechte beruht nun freilich auf einem trügerischen, für die Mentalität einer überholten Geschichtsbetrachtung charakteristischen Schlusse. Bach hatte mit den Tongeschlechtern andere Dinge im Sinne als das 19. Jahrhundert und seine sich im wesentlichen an der Musik der Wiener Klassik orientierende Ästhetik. Bei Bach ist das, was wir Heutige unter Tonart verstehen, und besonders die moll-Tonalität noch in einer wenn auch nicht konstanten und vielfach nur mittelbaren Berührung mit dem Kirchentonsystem, und dieses ist ihm viel zu eng mit dem Positivsten und Bejahendsten, was er kannte, nämlich mit seinem jenseitsgewissen und diesseitsfrohen Glauben, verbunden, als daß er notwendig ins Trübe geriete, sobald er in moll komponierte.

Man zeige uns die Stelle, wo Bach etwa in der a-moll-Partita, diesem quicklebendigen Werke, Trübsal bliese! Etwa in der Burlesca? Oder im Scherzo? Oder in der sprudelnden Gigue? Daß die Burlesca in Menuett umbenannt wird, tut natürlich nichts zur Sache, und mit der Auslassung des Scherzos im Notenbuche wird die Partita zwar gekürzt, aber nicht in ihrem Charakter geändert. Man könnte eher die Bachin im Verdachte haben, daß sie, die bei ihrer sauern Kopistenarbeit gar manche Noten, Takte und Teile ausließ, diesmal in gutem Glauben einen ganzen Satz unterschlug.

Die Wiederholung ganzer Suiten aus dem ersten Notenbuch bezeugt doch wohl den Nachdruck, den der Meister gerade auf diese Werke gelegt haben muß. Man sollte diese Notenbüchlein nicht mit dem Auge eines geschulten Kunstpublikums betrachten. Lasse man doch von der Fiktion, als habe der Komponist zwei Originalsammlungen zusammengestellt, mit denen er die Welt habe beglücken wollen! Intime Dokumente wie diese Zeugnisse Bachschen Familiensinns wenden sich nicht an unser papiernes Zeitalter, und wer sich mit

Köthen

ihnen beschäftigen will, darf es nicht mit beckmesserischem Stirnrunzeln, sondern er muß es mit dem erforderlichen inneren Abstand tun. Wir beschäftigen uns, indem wir die psychologischen Hintergründe dieser Zeugnisse aufzudecken unternehmen, mit allerprivatesten Äußerungen, die so beschaffen sind, daß man ihnen durch jede haarspalterische Kritik zunahetritt. Aber sie sind nicht unter der Kritik, sondern sie stehen über ihr.

Die Wiederholung zweier Suiten ist lehrreich. Die beiden Notenbücher sind Unterlagen und Reflex des geistigen und musikalischen Austausches zwischen Sebastian und Anna Magdalena, und wenn man sie als solche betrachtet, erscheint es einleuchtend, daß die beiden Eheleute sich anno 1722 mit insgesamt fünf Französischen Suiten hintereinander beschäftigten und daß sie anno 1725 die beiden ersten erneut hervorholten, um sie mit den beiden Partiten, die es 1722 noch gar nicht gab, zu vergleichen. Wer die Bedeutung dieses Vergleichs zu würdigen weiß, wird in ihm einen der Vorgänge erkennen, die uns berechtigen, auch das zweite Notenbuch unter dem Stichwort Köthen zu betrachten. Von hier aus fällt ein Licht auf die Konsequenz der Tonartenwahl: zwei moll-Partiten stimmten am besten zu zwei moll-Suiten.

Bach weihte seine Ehegefährtin auf diese Weise in die Geheimnisse seiner Klaviermusik ein, der man wenig gerecht wird, wenn man sich damit begnügt, sie nach berühmtem Muster an das Ende einer langen geschichtlichen Entwicklung zu stellen. Führt Bach doch ganz im Gegenteil speziell in den Partiten, wie Wilibald Gurlitt scharf erkennt, die Klaviersuite mit ihren bestimmten Tanztypen in die Nähe des klassisch-romantischen Charakterstücks: "zum Beispiel die Sarabande in Auseinandersetzung mit der Klavierkunst Scarlattis in die Richtung des langsamen Sonatensatzes". Gurlitt zielt hier offenbar auf den gleichen entwicklungsgeschichtlichen Vorgang ab, den Günther Oberst im Sinne hat, wenn er von der Zersetzung und Auflösung der in den zwanziger Jahren bereits verfallenden Suitenform als von der geschichtlichen Voraussetzung der Partiten spricht und gleichfalls auf Domenico Scarlattis Einfluß hinweist. Es wird gut sein, künftig die positive Seite dieses Prozesses hervorzuheben. Aus den Zersetzungsprodukten entstehen Zukunftskeime. Durch seine schöpferische Kritik am überlieferten Schema eröffnet Bach neue Perspektiven.

Eine andere bezeichnende Wiederholung ist das C-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier. Es begegnete uns bereits im Klavierbüchlein für

Köthen

Friedemann. Auch diese Wiederholung ist sinnvoll, aber sie hat einen anderen Sinn als jene. Für den Sohn kam lediglich eine beträchtlich gekürzte Fassung in Frage, denn hier waltete der instruktive Gedanke als vornehmstes Gesetz. Seinem Weibe gegenüber kehrt Bach jedoch nicht den Lehrer heraus; es darf das ganze Präludium in seiner vollkommenen Gestalt – abschreiben. Ist es nun aber nicht ein Begebnis voll heitersten Humores, daß die vielgeplagte Kopistin gerade in diesem Präludium, das gewissermaßen exemplarisch in voller Ausgewachsenheit prangen soll, fünf der wichtigsten und am wonnigsten dissonierenden Takte spurlos unter den Tisch fallen läßt?!

Natürlich hat die gute Frau sich wieder einmal ein Seitenende ausgesucht, um die kleine Unterschlagung so unauffällig wie möglich zu machen. Oder der Zufall kam ihr zu Hilfe. Sei dem wie ihm wolle, die in Rede stehenden Takte sind es gerade, wo Bach für Wilhelm Friedemann verschleift und vereinfacht, mildert und kürzt und die er nunmehr in ihrer figurativen Konsequenz und harmonischen Strenge wiederherstellt. Durch ihre Ausmerzungen gibt Anna Magdalena nunmehr dem ganzen Präludium ein neues, freilich recht unbachisches Gesicht.

Bach hat seine Frau auch mit dem Schaffen jenes großen französischen Clavecinisten vertraut gemacht, in das er sich selbst mit besonderer Liebe zu versenken pflegte, um ihm hin und wieder in seinem Werke gewisse Huldigungen darzubringen: dem Schaffen Francois Couperins. Das sechste Stück des Notenbüchleins, ein Rondeau in B-Dur, entstammt dem 6. Ordre der Couperinschen Klavierstücke, wo es an sechster Stelle steht und den Titel *Les Bergeries* führt. Bach hat das Original ziemlich getreu übernommen, jedoch, und das ist bezeichnend, das Notenbild vereinfacht und die Fülle der Verzierungen auf ein bescheideneres Maß zurückgeführt. Bei Lichte betrachtet, handelt es sich um eine pietätvolle, aber deutlich den eigenen Standpunkt wahrende Bearbeitung der Vorlage. Man kann aus ihr Schlüsse ziehen auf die Art, wie der Meister seine Frau in die französische Klaviermusik einführte.

Richard Buchmayer, dem wir den Hinweis auf die Herkunft dieses Rondeau danken, betont den merkwürdigen Umstand, daß auch Louis Marchand die Autorschaft dieses Stückes beansprucht haben soll. Sei dem wie ihm wolle, einen vergleichbaren Anspruch hat Bach niemals gestellt, denn das Notenbüchlein ist eine viel zu persönliche Angelegenheit zwischen ihm und Anna Magdalena, als daß im Hinblick auf seinen Inhalt gewissermaßen die urheberrechtliche Frage

Köthen

aufgeworfen werden könnte. Im übrigen dachte die Bachepoche über diese Frage völlig anders als unser Zeitalter. Ein solches Zitat hatte eher den Charakter einer Ehrung als einer widerrechtlichen Entlehnung.

In Beziehung auf das Notenbüchlein ergibt sich aber noch ein anderer Gesichtspunkt. Couperins Musik, von der Bach hier seiner Frau eine Stichprobe gibt, ist besonders danach angetan, jeden, der sich ernstlich mit ihr beschäftigt, auf Bachs Kunst vorzubereiten, und zwar technisch genau so wie geistig. Bach und Couperin sind als Klavierkomponisten Brüder im Geiste und haben das gleiche Marschziel.

3. Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers¹¹

Wenn in jener von Anna Magdalena vorgenommenen Kürzung ein unfreiwilliger Humor vorliegt, so ist die heitere Wirkung der Erbaulichen Gedanken eines Tabakrauchers beabsichtigt, und sie will sich ebenso in den bunten und vielgestaltigen Inhalt des Notenbuches fügen wie jener:

(Beispiel 21) → Seite 153

¹¹ BWV 515; wohl nach anonymer Vorlage, evtl. Gottfried Heinrich Bach (lt Wolff/Helm: Die Bach-Familie (Stuttgart 1993, Werkverzeichnis S. 193, # 515)

Köthen

So oft ich mei - ne Ta - baks - pfei - fe, mit gu - tem Kna - ster
Zeit - ver - treib er - grei - fe, so gibt sie mir ein

sua bassa

an - ge - füllt, zur Lust und bild und fü - get
Trauer -

sua *sua bassa*

die - se Leh - re bei, daß ich der -
sua *sua b...*

sel - - ben ähn - lich sei, und fü - get sei.

sua

Das Lied zeigt, daß das Notenbuch der Anna Magdalena Bach eben nicht ausschließlich und einseitig das Buch Anna Magdalenas, sondern ebensogut das Buch Sebastians ist, denn ihr kann man das Lied wahrhaftig nicht in den Mund legen. Zugleich beweist der Diskantschlüssel dieses Liedes, daß man sich über den gleichen Schlüssel bei dem die schönen Hände besingenden Liede den Kopf nicht zu zerbrechen braucht. Dieses wie das Tabaklied sind in jeder Hinsicht geistiges Eigentum Bachs.

Die Gedanken des Tabakrauchers wollen trotz ihrer spaßhaften Einkleidung ernst genommen sein. Sie spiegeln, wie Hans Joachim Moser es treffend formuliert hat, nicht nur Bachs Wirklichkeitssinn und Humor, sondern auch seine auf Tod und Jenseits gerichtete Gedankenwelt. Namentlich die zweite bis fünfte Strophe verdienen genauere Betrachtung, während die sechste inhaltlich nichts Neues bringt. Bach nimmt sich, indem er diesem Gedichte einen Platz im Notenbuch einräumt, die geistige Freiheit, in heiterer Weise, die kein Verständiger für ungut nehmen kann, heilige Dinge, denen er im übrigen allen Respekt entgegenzubringen pflegt, leise zu persiflieren.

Köthen

Die Frage des Todes, eine der Haupt- und Kardinalfragen des Buches, wird abwechslungsreicher einmal humorvoll angeschnitten, und die Hitze der Hölle wird in einer Art und Weise paraphrasiert, bei welcher es den konfessionellen Eiferern kalt über den Rücken gelaufen sein mag:

So oft ich meine Tabakspfeife,
Mit gutem Knaster angefüllt,
Zu Lust und Zeitvertreib ergreife,
So giebt sie mir ein Trauerbild,
und füget diese Lehre bei,
Daß ich derselben ähnlich sei.¹²

Die Pfeife stammt von Ton und Erde,
Auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
Auch ich muß einst zur Erde werden,
Sie fällt und bricht, eh' ihr gedacht,
Mir oftmals in der Hand entzwei.
Mein Schicksal ist auch einerlei.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,
Sie bleibet weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleinst im Sterben
Dem Leibe nach erblassen muß.
Im Grabe wird der Körper auch
So schwarz, wie sie nach langem Brauch.

Wenn man die Pfeife angezündet,
So sieht man, wie im Augenblick
Der Rauch in freier Luft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück.
So wird des Menschen Ruhm verzehrt
Und dessen Leib in Staub verkehrt.

¹² Diese erste Strophe fehlt bei Vetter; hinzugefügt nach Philipp Spitta: JOHANN SEBASTIAN BACH, Leipzig 1873-79; zitiert nach einer Neuauflage: Altenmünster bzw. Indien o.J.: Jazzybee-Verlag

Köthen

Wie oft geschiehts nicht bei dem Rauchen,
Daß, wenn der Stopfer nicht zur Hand,
Man pflegt den Finger zu gebrauchen.
Dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O, macht die Kohle solche Pein,
Wie heiß mag erst die Hölle sein?

Spitta wird dem Ethos dieses Tabakraucherliedes nicht gerecht, wenn er von ernsten Betrachtungen und bürgerlicher Behaglichkeit spricht, ohne den Humor zu erwähnen, mit welchem die ernsten Fragen hier angeschnitten werden, und gerade dieser ist es, der uns über Bachs Persönlichkeit wichtige Aufschlüsse gibt. Der Humorist Bach will sich nicht recht in die Vorstellung fügen, die sich Spitta unter dem Einflusse der Romantik von dem Meister macht. Die Kehrseite zeigt sich dort, wo der Bachbiograph bei der Würdigung einiger frommer Lieder des Notenbuches von melancholisch beleuchteter Gedankenwelt spricht. Die Grundstimmung dieser Lieder darf niemand ignorieren, der Bach verstehen will, aber mit Melancholie hat sie nicht das geringste zu tun. Wer Bachs Bild nicht durch die romantische Brille betrachtet, wird es entschieden ablehnen, daß der Antimelancholicus ganz von ungefähr auf die Titelseite des Notenbuches von 1722 geraten sei.

Tanz und Lied prägen das Gesicht der beiden Notenbücher, die Anna Magdalenas Namen tragen. Präludium und Fuge machen den Charakter des Klavierbüchleins aus, das Bach für seinen ältesten Sohn zusammenstellte. Klar zeichnen sich die Linien des Planes ab, den er einmal beim Musikunterrichte Wilhelm Friedemanns und zum andern beim musikalischen Austausch mit seiner Frau im Sinne hatte. Erzieher von hohem ethischen Format war er in jedem Falle. Seine Autorität mußte für die junge Frau um so selbstverständlicher sein, als diese ihrerseits Musikerin war. Aber es war keine Autorität, die er geltend machen mußte, sondern eine, die von sich aus galt. Ihre solide Grundlage war das menschliche Verhältnis zwischen den Eheleuten.

Symbolisch sind die letzten Eintragungen in das Notenbuch von 1725 : einige höchst nötige Regeln vom *Generalbasso di J. S. B.* und ein Brautlied, dessen Dichterin wir nicht kennen, ein Lied auf Anna Magdalena, das diese selbst aufschrieb:

Köthen

Wer sie in ihrem Kränzchen schaut
Und schönen Hochzeitkleide,
Dem lacht das Herz vor lauter Lust
Bei ihrem Wohlergehen.

Hier stehen die trockenen Regeln und das herzliche menschliche Bekenntnis dicht beisammen; sie wirken wie eine knappe Zusammenfassung des Gehaltes dieses Notenbuches.

VII. Das Wohltemperierte Klavier

Wir bemerkten die Fäden, die von Friedemanns Klavierbüchlein zum Wohltemperierten Klavier laufen, und wir überhörten nicht den wenn auch nur episodischen Anklang an das gleiche Werk im zweiten Notenbuche Anna Magdalenas, wo uns das in aller Unschuld mißhandelte C-Dur-Präludium auffiel. Auch das Wohltemperierte Klavier entbehrt nicht des pädagogischen Einschlags. Hierin liegt ein Beweis für die Konsequenz, mit welcher der Komponist seinen Endzweck auch in Köthen im Auge behält, denn wenn schon die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers keine Kirchenmusik sind, so sind sie doch regulierte, das heißt geregelte und strengst geordnete Musik, und die Geschichte der beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers und ihrer Handschriften beweist, daß Bach mit einer fast an Beethovens späteres Verfahren gemahnenden Hartnäckigkeit immer und immer wieder daran feilte, änderte, ordnete.

Der Titel des ersten, in Köthen entstandenen Teils und die am Schlusse der letzten Fuge stehenden drei Buchstaben weisen deutlich daraufhin, worauf der Meister mit dieser Musik hinauswill: *Das Wohltemperierte Klavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil Seienden besonderen Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget.*

Die Buchstaben S. D. G. aber künden den weiteren Zweck. Das ist zwar keine Kirchenmusik, aber eine Musik mit dem für Bach einzig vorstellbaren höchsten Ziele: Soli Deo gloria, Gott allein zur Ehre. Hier wird dem Mißverständnis vorgebeugt, als seien diese Präludien und Fugen, weil weltlich, auch profan. Ein anderes Mißverständnis wäre es freilich, wenn man die sich im Titel deutlich

Köthen

ausdrückende erzieherische Absicht auch dieses Werkes gleichsetzen wollte mit der Sohnesschulung im Klavierbüchlein oder der liebevollen Absicht des Urhebers der beiden Notenbücher, mit der Ehefrau geistigen Austausch zu pflegen. Das Wohltemperierte Klavier will mit anderem Maße gemessen sein.

Nicht als ob nicht auch der Gehalt jener drei Sammlungen Gewicht hätte. Aber derjenige des Klavierbüchleins ist zu streng nach Schulungsgrundsätzen aufgebaut und derjenige der beiden Notenbücher zu bunt, als daß er künstlerisch mit dem Wohltemperierten Klavier verglichen werden könnte, welches jedem direkten Unterrichtsziel entsagt, in seinem Stile einheitlich ist und sowohl die Verbindung von Präludium und Fuge wie vor allem auch den Typus der Klavierfuge als solchen auf lange Zeit hinaus sanktioniert. Diese Fuge ist in ihrem Wesen weder ein bloßes Rechenexempel oder rationales Kunststück, noch, weil sie des Textes entbehrt, ein inhaltloses Spiel von im Sinne Hanslicks tönend bewegter Form. Die Bachsche Fuge ist *absolute Musik*, nicht weil sie etwas rein Abstraktes wäre, sondern sie ist absolut, weil sie eigenständig musikalisch ist. Sie hat eine seelische und geistige Haltung, von der sich jeder musikalisch gesund empfindende Hörer angesprochen fühlt, sobald er sich mit der erforderlichen inneren Sammlung in sie versenkt.

Nach mehr denn zwei Jahrzehnten ist Bach noch einmal auf die Problematik des Wohltemperierten Klaviers zurückgekommen. Er stellte abermals je vierundzwanzig Präludien und Fugen zusammen, und zwar zu einer Zeit, 1744, als sein gewaltiges Kantatenschaffen so gut wie abgeschlossen war. Die *Musica pura* übte aufs neue magische Gewalt auf ihn aus, die Musik, die an keinen äußerlichen, vom Amte hergeleiteten Auftrag geknüpft war und, um mit Gerber zu reden, mit Theatergesängen auch nicht die mindeste Verbindung hatte. Vom zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers aber läuft eine psychologisch bemerkenswerte Linie über die kanonischen Veränderungen des Weihnachtsliedes "Vom Himmel hoch" zum Musikalischen Opfer und zur Kunst der Fuge. Die Wurzel dieser Entwicklung ist im Köthener Teile des Wohltemperierten Klaviers zu suchen.

Die lehrbegierige musikalische Jugend ist trotz allem aus dem Titel des Wohltemperierten Klaviers nicht wegzudisputieren. Sie ist zwar nicht ohne weiteres mit den Anfahenden ¹³ gleichzusetzen, aber sie steht doch im

¹³ Bezug zu einer früher zitierten Formulierung Bachs, gemeint ist: nicht konkret mit zukünftigen Organisten gleichzusetzen.

Köthen

ausdrücklichen Gegensätze zu den schon habil Seienden. Wenn man berücksichtigt, daß Bach im Klavierbüchlein für Friedemann nur mit aller Vorsicht eine größere Anzahl von Präludien einführt, obwohl er hier den Unterricht eines ungewöhnlich begabten Zöglings im Auge hatte, so leuchtet es ein, daß die Annahme, der Komponist habe sein Wohltemperiertes Klavier in die Hände stümpernder Schüler gewünscht, völlig absurd ist. Worüber sich die musikalische Jugend im Wohltemperierten Klaviere belehren lassen kann, sind nicht Handhaltung, Fingersetzung, Geläufigkeit und Anschlagstechnik, die samt und sonders notorisch zum Unterrichtsgegenstand des Klavierbüchleins gehören, sondern im allein denkbaren Falle Aufbau und Wesen der Fuge und ihr Verhältnis zum Präludium, der polyphone Satz im allgemeinen und die Kunst des vielstimmigen Charakterstückes im besonderen. Dadurch jedoch, daß sich das Wohltemperierte Klavier auch, das heißt im wesentlichen und recht eigentlich, an die Könnenden und Wissenden wendet, unterscheidet es sich von den beiden Notenbüchern und dem Klavierbüchlein grundsätzlich: hinter dieser Sammlung steht der ganze Bach.

Der Komponist hat die Arbeit an diesem Werke sehr ernst genommen. Die endgültige Form namentlich der Präludien ist vielfach das Ergebnis eines sich über einen beträchtlichen Zeitraum erstreckenden emsigen Feilens und Bastelns. Häufig liegt eine einschneidende Umarbeitung vor. Zwei und mehr Gestalten des gleichen Stückes beweisen, daß der Meister mit dem Stoffe rang.

Der Vergleich mit Beethoven liegt verführerisch nahe, aber er läßt sich nicht konsequent durchführen, weil die zeitgeschichtlichen und die persönlichen Voraussetzungen für das scheinbar gleiche Verhalten allzu verschieden sind. Bei Beethoven ist das, was sich abspielt, wirklich ein oft erbittertes Ringen mit der Materie; der Möglichkeiten der Abwandlung seiner musikalischen Gedanken sind Legion, und die bessere, packendere, zugespitztere pflegt häufig die ursprüngliche zu verdrängen. Bei Bach ist das alles ganz anders. Sein Ringen mit dem Stoffe, wie es zeitweise zu beobachten ist, kann mit der zähen Auseinandersetzung Beethovens nicht gleichgesetzt werden. Bei Bach ist die Harmonie des Kunstwerkes, das heißt, nicht die Harmonie im spezifisch musikalischen, sondern im allgemeinen Sinne, durch das Thema weitgehend prästabiliert. Skizzen im Sinne Beethovens wird man daher in den Bachschen Handschriften vergebens suchen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß die

Köthen

Manuskripte nicht charakteristische Änderungen, Besserungen, vielfach auch Vereinfachungen rein technischer Natur aufwies. Die handwerkliche Genauigkeit des Meisters erfährt eine bemerkenswerte Beleuchtung. Georg Schünemann wies nach, daß Bach vielfach ein Thema oder die Art seiner instrumentalen Einkleidung durch einen völlig anderen Gedanken oder eine völlig neue Instrumentierung ersetzt, wenn dadurch seine künstlerische Eingebug besser verwirklicht wird. Es mag schwierig sein, diese Methode mit seinem Parodieverfahren in Einklang zu bringen, jedenfalls verbietet sie uns aber, in diesem Verfahren den Ausdruck einer völligen Unbekümmertheit um den spezifischen Ausdruckswert musikalischer Themengestaltung zu erblicken.

Die Tatsache, daß Bach in zahllosen Fällen an eigenen oder fremden Gedanken wiederholt geändert, gefeilt, verbessert hat, ist geeignet, uns einen Blick in seine geistige und seine nicht minder wichtige technische Werkstatt werfen zu lassen. Auch dieser souveräne, mit den geheimsten Kniffen seines Handwerks unglaublich vertraute Techniker, dieser vollkommenste aller Stegreifspieler, fand, sobald er sich an die schriftliche Festlegung seiner ihn durch ihre Zahl und Fülle schier bedrängenden künstlerischen Gesichte machte, oftmals nur schwer und nur langsam ein volles Genüge.

Es steht damit ein Schaffensprinzip in Rede, das nicht etwa nur für das Wohltemperierte Klavier und für die Inventionen, das vielmehr für Bachs Lebenswerk überhaupt gilt, nicht zuletzt für eine seiner erhabensten Schöpfungen, die Matthäuspassion, in welcher sich seine verschiedenen Schaffensepochen deutlich widerspiegeln, so daß Friedrich Smend am Schlusse seiner tiefeschürfenden Untersuchung¹⁴ mit Recht sagen kann, wir stünden einem Denkmal allergrößten Stiles gegenüber, dessen Geschlossenheit uns um so mehr Ehrfurcht einflöße, je klarer wir erkannten, daß sein Werden fast die ganze Leipziger Zeit umspanne! Die richtige Einschätzung solcher Schaffensweise gibt uns einen wenn ungewohnten, so um so zuverlässigeren Maßstab auch für die Größe der Kunst des Wohltemperierten Klaviers in die Hand.

Die außerordentliche Verschiedenheit der formalen Struktur der Fugen wie der Präludien dieses Werkes bietet unter diesem Gesichtspunkt einen ganz neuen Aspekt. Die Möglichkeit, daß sich die zahllosen Spielarten der Präludien und Fugen, die so stark voneinander abweichen, daß man von einem bestimmten

¹⁴ Bachjahrbuch 1928 (Leipzig 1928, S. 94) (WV)

Köthen

Fugen- oder Präludentypus des Wohltemperierten Klaviers kaum sprechen kann, rein gelegentlich und zufällig ergäben, scheidet aus. Der Komponist hätte genug Zeit und mehr als genug kompositorisches Geschick gehabt, eine einheitliche Durchgestaltung zu erzielen; er hat diese jedoch niemals im Sinne gehabt. Planvoll durchkreuzte er die Vorherrschaft irgendeines bestimmten Schemas, wie er es aus der großen Fugenüberlieferung der Vergangenheit sehr wohl hätte abziehen können. Die formale Fassade bestimmt nicht den Gehalt, sondern dieser legt jene fest. Die Verschiedenheit der Formstruktur spiegelt den bei jedem Stücke neu sich bewährenden Reichtum des Gehaltes.

Im Kampfe um die temperierte Stimmung, das heißt bei der Erörterung und Durchfechtung des Problems, ob man auf dem Klaviere gewisse Intervalle physikalisch rein, die übrigen dafür so unrein stimmen sollte, daß sie praktisch unverwendbar sind, oder aber ob man sämtliche Intervalle durch Einteilung der Oktav in zwölf gleiche Stufen leicht verstimmen und auf diese Weise ausnahmslos brauchbar machen sollte: gelegentlich dieser Auseinandersetzung schlug sich Bach auf die Seite des Fortschritts. Dieser wurde damals durch Andreas Werckmeister vertreten; seine 1691 erschienene Schrift kannte der Meister sicherlich nicht nur vom Hörensagen: *Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Klavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wohltemperiert stimmen könne.*

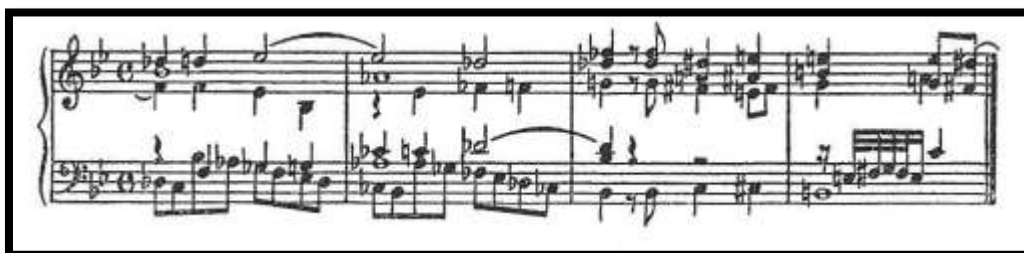
Bald überzeugte sich Bach von der Bedeutung der neuen Errungenschaft. Es handelte sich um einen ungeheuren Fortschritt innerhalb der Instrumentalmusik. Die Kirchenmusik ging er weiter nicht an, denn erstens ist diese ihrem Wesen nach vornehmlich Gesangsmusik, und zweitens war sie an der Frage, ob man sämtliche Tonarten praktisch verwerten könne, völlig uninteressiert. Die Temperatur ist gewissermaßen ein spezifisch Köthener Problem. Freilich ist es eine naive Annahme, daß Bach mit seinem Wohltemperierten Klavier den Beweis für die Stichhaltigkeit einer These oder eine Art von Musterbeispiel für eine wissenschaftliche Theorie liefern wollte. Was er tat, war lediglich, daß er die Folgerung aus der genialen Entdeckung anderer zog. Präludien und namentlich Fugen auch in den entlegensten Tonarten zu schreiben, mochte seinen spekulativen Geist reizen, aber der Reiz lag für ihn ausschließlich auf musikalischem Gebiete. Es ist auch nicht anzunehmen, daß er die Lockung

Köthen

verspürt hätte, einen Beitrag zur Ton-artencharakteristik zu liefern, wie das Riemanns Analysen3-09 durchblicken lassen. Bach hat gerade im Wohltemperierten Klavier die Tonarten mehrdeutig verwendet.

Freilich würde man Bachs kunsthandwerkliche Veranlagung unterschätzen, wenn man annähme, daß er, gewissermaßen ein in der reinen Sphäre des Geistigen thronender Künstler, die Werckmeistersche Errungenschaft vom Hörensagen aufgenommen und aus ihr in aller Naivität den Nutzen gezogen hätte. Nichts wäre unbachischer. Der Komponist bewährte vielmehr als Schöpfer des Wohltemperierten Klaviers sein natürliches Talent, physikalische, akustische und instrumententechnische Probleme, die zu durchdenken seinem beweglichen Geiste nicht schwer fiel, praktisch auszuwerten. Er verwirklichte hier technische Tendenzen dank einer persönlichen Anlage, die auszunützen Köthen ihm eher Gelegenheit und Muße gab als irgendeine seiner anderen Wirkungsstätten. Die Bekanntschaft mit Werckmeister löste allenfalls aus, was an Forderung und Planung ihn unterbewußt schon lange beschäftigt hatte. Das beweist zum Beispiel die zur großen g-moll-Fuge gehörige in Weimar komponierte und dem alten Reincken in Hamburg vorgetragene Phantasie. Sie enthält Stellen von einer harmonischen Kühnheit und enharmonischen Geschmeidigkeit, die unverkennbar die Wegrichtung auf die temperierte Stimmung bezeichnen:

(Beispiel 22)



Kretzschmar erblickt hierin den Beweis, daß Bach längst vor dem Wohltemperierten Klavier nach dem neuen Weg ausgeblickt habe.

Köthen

1. Johann Kaspar Ferdinand Fischers Ariadne musica

Im Jahre 1715 hatte Johann Kaspar Ferdinand Fischer unter dem Titel Ariadne musica ein Neo-Organoedum herausgegeben, das in je zwanzig Präludien und Fugen von der Möglichkeit, auf dem Tasteninstrumente auch in entlegenen Tonarten zu spielen, Gebrauch machte.¹⁵ Zweifellos hat Bach dieses Werk in Händen gehabt, und er hat, was zu seiner Zeit nichts Besonderes war, seinem Vorgänger auch die Ehre erwiesen, nicht nur einige Motive des Wohltemperierten Klaviers an die Ariadne anklingen zu lassen, sondern auch gewisse musikalische Gedanken Fischers aufzunehmen und zu Ende zu denken. Das genaue Studium gewisser motivischer Übereinstimmungen führt zu einer tieferen Einsicht in den Unterschied der Arbeitsweise von Genie und Talent. Dieses gibt, wenn eine abkürzende und vergrößernde Betrachtungsweise erlaubt ist, den Einfall als solchen, jenes zieht aus ihm weitgehende und gegebenenfalls die letztmöglichen Folgerungen.

Im übrigen zeigt der Vergleich zwischen Bach und Fischer, auch wenn man einmal vom rein künstlerischen Unterschied absieht, mit welcher ungleich größeren Kühnheit der jüngere Meister die Möglichkeiten der temperierten Stimmung ausnützt. An die extremen Tonarten geht Fischer doch nur zaghaft heran; wo Bach aus dem Vollen schöpft, dort nippt er vorsichtig, und wo jener Kolossalgemälde entwirft, begnügt er sich mit Miniaturen. Es hieße Fischer Unrecht tun, wenn man es bei diesem Vergleiche bewenden ließe. Die Ariadne hat nicht nur geschichtliche Bedeutung, sondern auch künstlerischen Rang, und gerade daß der Meister des Wohltemperierten Klaviers sie beachtete, beweist nicht nur seine Aufgeschlossenheit gegenüber charakteristischen Erscheinungen seiner Zeit, sondern auch die starke musikalische Wirkung des älteren Werkes. Diese können auch wir Heutige noch verstehen.

Fischers Ariadne kann nicht schlechthin als Vorstufe zum Wohltemperierten Klavier angesehen werden. Wohl aber kann ihre Würdigung uns dazu verhelfen, daß wir die Wesensumrisse von Bachs Musik schärfer erfassen. Allein Bach führt das neue Prinzip bis zur letzten Folgerung durch. Fischer wagt sich weder an Fis-, noch an Cis- oder Des-Dur, ebensowenig an dis- (es-) oder b-moll heran. Aber das wäre noch nicht entscheidend. Entscheidend allein ist, wozu der Komponist im

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=KORGpuot-zk>

Köthen

ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die neue Errungenschaft gebraucht; ob er die neuen technischen Möglichkeiten in den Dienst eines neuen geistigen Gehaltes stellt. Hier scheiden sich die Geister. Mit elf Takten eines H-Dur-Präludiums und mit einer H-Dur-Fuge von sechzehn Takten erobert man kein musikalisches Neuland, am allerwenigsten, wenn man sich mit einem Fugenthema von dieser Gestalt begnügt:

(Beispiel 23)



Nichts gegen diese Musik, die in ihrer Art sehr anständig ist. Sie verkörpert den Typus einer gesunden Spielmusik, die auch heute noch natürlich und frisch wirkt. Aber gerade durch die Naivität, mit welcher sie sich der neuen tonartlichen Möglichkeiten bedient, ohne ihren eigentlichen Zauber auszukosten, zeigt sie uns, daß sie einem Bach keinen wirklichen geistigen Antrieb zu vermitteln vermag. Da längst vor Fischer unzählige Fugen ungleich größeren künstlerischen Formates geschrieben worden sind, kann man sein Werk auch nur bedingt als geschichtlichen Abschluß anerkennen. Gleichwohl hat es in einem begrenzten Verstande viel eher abschließenden als eröffnenden Charakter. Dieser Charakter aber ist es gerade, den wir dem Wohltetnperierten Klaviere zuschreiben müssen.

Es hat sich nachgerade eingebürgert, in Bach den großen Vollender zu erblicken, der auf allen Schaffensgebieten das letzte Wort gesprochen und seinen Nachfahren nichts zu vollenden übrig gelassen habe. Die gründliche Revision aller Stilgrundlagen, die während seiner zweiten Schaffenshälfte einsetzte und an denen er keinen Teil hatte, läßt dieses Urteil verständlich erscheinen. Die musikalischen und geistigen Ausmaße Bachs sind dermaßen überdimensioniert, daß man hundert Jahre lang und länger, zumal man unter dem Eindruck einer teilweise nur zum Scheine und gewissermaßen lediglich aus Anstandsgründen die Bachsche Kunst respektierenden neuen Musik stand, einen viel zu geringen Abstand von ihr hatte, um ihr mehr als billiges und konventionelles Lob zollen zu können. Erst seit

Köthen

der Jahrhundertwende beginnt sich die perspektivische Verzerrung zurückzubilden und zurechtzurücken, und im 20. Jahrhundert lernen wir allmählich einsehen, daß Bachs Kunst ein Janusgesicht trägt, von welchem vergangene Zeiten immer nur die eine Seite kannten und anerkannten, während wir dessen innezuwerden beginnen, daß dieses Gesicht sich auch unserer Gegenwart zuwendet.

Zu den Werken, die nicht abschließen, sondern eröffnen, deren geistige Physiognomie keine Altersrunzeln zeigt, gehören die meisten in Köthen geschaffenen Instrumentalkompositionen und mit an erster Stelle das Wohltemperierte Klavier. Natürlich soll nicht geleugnet werden, daß auf seinen Präludien und Fugen ein gewisser Edelrost liegt, wie das Alter ihn zu erzeugen pflegt, aber dieses Alter ist es ja gerade, das die Atmosphäre schafft, aus welcher die Gegenwart die sie verjüngenden Kräfte zieht. Des Wohltemperierten Klaviers Erster Teil ist eines der großen zyklischen Kunstwerke, welche auf Grund der vollen praktischen Ausnützbarkeit des Quintenzirkels neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten inaugurieren, und zwar in diesem Fall im Rahmen der strengen Schreibweise. Die Folgezeit brauchte nicht, um an dieses epochale Werk anzuknüpfen, ihrerseits Präludien und Fugen zu komponieren. Gerade darin liegt ja das Großartige des Vorbildes, daß es nicht zur Zwangsjacke für den schöpferischen Nachbildner wurde. Beethoven zum Beispiel ist mitnichten zu Bach zurückgekehrt, und er brauchte keine Fugen zu dreheln, wenn er stimmig schreiben wollte; wenn er aber wirklich einmal Fugen schrieb, waren es keine Bachischen, und gerade dadurch näherte er sich dem Urvater der Harmonie unvergleichlich mehr als jener fugenschreibende Epigone, der dem Altmeister das Räuspern glücklich abguckt.

Das Verhältnis des Wohltemperierten Klaviers zu Fischers Ariadne ist völlig klar. Aber es sind nicht immer die handgreiflichen Beziehungen, deren Kenntnis uns dem Wesen eines derartig verwickelten Kunstwerkes am nächsten bringt. Die Tatsache, daß dank der Temperierung keine wenn auch noch so entfernte Tonart dem Klaviere mehr verschlossen war, mußte den Klavierkomponisten Bach reizen, und sie hat ihn gereizt, eines seiner umfassendsten Werke zu schaffen. Fischers Vorgang regte ihn an, eine Ultra-Ariadne zu komponieren. Wenn man jedoch den Begriff des musikalischen Gehaltes ernst nimmt, hat man zwischen beiden Werken nur eine äußerst begrenzte Vergleichsmöglichkeit.

Köthen

Ungleich tiefere Anregungen gingen von der Klaviermusik der Franzosen aus, die zwar kein Wohltemperiertes Klavier schrieben, die aber in anderem Rahmen die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers und der Klavierkomposition ungemein erweiterten. Hier ist erneut auf die von Bach bewunderte Kunst Couperins hinzuweisen. Unter den frühesten Bachverehrer hat Zelter, und zwar besser als Forkel, die Bedeutung des französischen Clavecinisten für den deutschen Meister erkannt. Neuerdings sprach es Wanda Landowska aus, daß Couperins Stücke zuviel Reiz, Noblesse und Anmut, zuviel melodische Schönheiten und harmonische Raffiniertheiten enthalten, als daß Bach nicht davon hätte entzückt sein sollen, abgesehen davon, daß ihn sicherlich auch jene Geheimnisse interessiert hätten, die der Clavecinist Ludwigs XIV. seinem Instrumente abgelauscht habe. Aufschlußreich ist der Vergleich der Bachschen As-Dur-Fuge aus dem Zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers mit der Allemande aus dem ersten Concert royal des Couperin. Aber auch in anderen Werken, so in den Englischen Suiten, spiegelt sich die Wirkung der Kunst des Franzosen auf Bach, wenn dieser sich zum Beispiel einmal das Vergnügen gönnt, im zweiten Menuett der F-Dur-Suite den zweiten Air des zweiundzwanzigsten Ordre Couperins zu paraphrasieren.

2. Der psychologische Reiz der Tonart

Das Köthener Wohltemperierte Klavier als Inauguralschöpfung einer neuen Zeit! Unter den neueren Forschern hat Bessler es mit am eindrucksvollsten formuliert, daß Bach nicht so sehr der Vollender, als vielmehr der Retter und Erhalter der Fuge ist. Er setzt des näheren auseinander, wie der Meister der Klavierfuge die neuen Kräfte der Zeit zuführe. Er verwendet im Hinblick auf ihren Bauplan das ominöse Wort reguliert, stellt die Neuartigkeit ihrer Themenbildung fest und skizziert ihre Entwicklung zum Charakterstück, dem der Bereich des Menschlichen nicht mehr fernbleibe. Rudolf Steglich leitet in gleichem Sinne aus der Fugenkunst des Musikalischen Opfers die Zuversicht Bachs ab, nicht nur für die Gegenwart, sondern für die Zukunft zu schaffen. Gleichzeitig gilt aber auch für die Bachschen Fugen, was Max Dehnert mit Nachdruck erklärt: sie sind nichts als Musik; in ihnen drückt sich das Wesen dieses großen Musikers am reinsten aus, in ihnen offenbart sich am unmittelbarsten sein universales Künstlertum.

Köthen

Ein solches Werk konnte nur aus einer unerhörten geistigen Anspannung und seelischen Konzentration heraus entstehen; es mußte vor Leipzig in die Scheuer gebracht werden, denn die Leipziger Amtspflichten ließen für die *Musica pura* zunächst nicht unbegrenzt Raum; sie ließen den Komponisten nicht in dem Maße zu sich selbst kommen wie das Köthener Amt, das ihm erlaubte, ein Werk wie das Wohltemperierte Klavier ganz für sich selbst zu schreiben. Die Sonntagskantate, die abwechselnd in der Thomas- und der Nikolaikirche gesungen wurde, bildete das Hauptpensum der Thomaner, für dessen Erledigung der Kantor verantwortlich war; in den ersten Jahren mußte Bach jeden Monat eine neue Kantate schreiben. Mit diesem Schaffen, ähnlich wie mit dem Wohltemperierten Klavier, eine in die Zukunft reichende Wirkung zu üben, war schon im Hinblick auf die für eine solche Funktion teilweise wenig geschickten Texte von vornherein ausgeschlossen. Es liegt tief in den lebensgeschichtlichen Voraussetzungen begründet, daß Bach erst im letzten Leipziger Jahrzehnt an die Vollendung und Zusammenstellung eines Gegenstückes zu dem großen Präludien- und Fugenwerke der Köthener Jahre gehen konnte.

Bach bedurfte gewiß keiner entlegenen Tonart, um musikalische Einfälle zu haben, und die Präludien und Fugen mit zahlreichen Vorzeichen haben den anderen Stücken, was die Originalität der Thematik und ihrer Verarbeitung anbelangt, prinzipiell nichts voraus. Aber Cis-Dur, es-moll, dis-moll, Fis-Dur, gis-moll, b-moll inspirierten den Komponisten zu Tongebilden, zu denen ihn nähergelegene Tonarten mutmaßlich nicht angeregt hätten. Diese Hypothese, die einen bestimmten psychologischen Reiz der Tonart voraussetzt, ist exakt nicht beweisbar, aber sie wird durch den musikalischen Tatbestand wahrscheinlich gemacht.

Die Tonartencharakteristik ist im Hinblick auf die ältere Zeit, als die absolute Tonhöhe noch durch keinen Kammerton fixiert war, ebenso wie auf die Zeit nach 1885, dem Jahre der Wiener Stimmtongkonferenz, nach welchem man den Kammerton in der Praxis ständig höher hinauftrieb, weniger ein musikalisches, geschweige physiologisches, als ein psychologisches Problem. Tonarten wie die sechs genannten waren für die Tonartensymbolik der Bachzeit durchaus nicht der gegebene Gegenstand. Bezeichnenderweise läßt sie Mattheson in seiner bekannten Charakteristik unberücksichtigt. Seine Kennzeichnung des Ausdruckswertes und Symbolgehaltes der einzelnen Tonart, von der dahingestellt bleiben muß, ob sie

Köthen

wirklich Gemeingut der Zeit war, ist in der Regel recht allgemein, und daher ist es nicht schwierig, für jede Charakteristik Matthesons ein Beispiel aus den zahllosen Kompositionen Bachs ausfindig zu machen, aber ebenso leicht wäre es, Bachs Werke anzuführen, auf welche Matthesons Tonartencharakteristik paßt wie die Faust aufs Auge. Wo wäre zum Beispiel die verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit des E-Dur-Präludiums? Die ganze Matthesonsche Tonartensymbolik baut sich auf schwankendem Grunde auf. Daher windet sich der Schlauberger bei seinen Beschreibungen auch wie ein Aal und nimmt nicht selten mit der einen Hand zurück, was er mit der anderen gab. Sein e-moll ist zum Beispiel tiefdenkend, betrübt und traurig, doch so, daß man sich noch dabei zu trösten hoffe, es hat nach seiner Meinung zwar etwas Hurtiges, jedoch ist es darum nicht gleich lustig, und sein g-moll ist zu mäßigen Klagen und temperierter Fröhlichkeit bequem. Mit einer derartigen Tonartenästhetik vermag man alles zu beweisen.

Bach hat mit Mattheson höchstens insofern übereingestimmt, als er sich in der Praxis allerdings die Freiheit wahrte, innerhalb der gleichen Tonart den verschiedensten Seelenstimmungen (Affekten) Raum zu geben, das heißt, diese weniger durch die Tonart als durch die Thematik und die Art ihrer harmonischen und kontrapunktischen Verarbeitung zu versinnlichen. Wir können uns den Komponisten Bach, der unbeschwert von gefühlshafter Phantastik war, gar nicht sachergeben und in diesem Sinne gar nicht nüchtern genug vorstellen. Ihn, der durch und durch Orgel- und Klavierfachmann war, reizten die Möglichkeiten der temperierten Stimmung zu sofortiger praktischer Ausnützung. Er fand es verlockend, in Cis- und Fis-Dur zu komponieren, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil das bisher nicht möglich und nicht üblich gewesen und auch von Fischer nur ganz zaghaft versucht worden war.

Es ist keineswegs ketzerisch, wenn man es für wahrscheinlich hält, daß Bach zuweilen auch aus rein pädagogischen Erwägungen, zur Förderung der klavieristischen Technik, die Möglichkeit wahrnahm, besonders viele Obertasten heranzuziehen und der lehrbegierigen Jugend auf diese Weise einige Nüsse zu knacken zu geben, und so wählte er denn relativ entfernte Tonarten für einige Stücke, die er unter anderen Voraussetzungen auch in G- oder F-Dur geschrieben hätte. Hier haben wir den äußersten Gegensatz zu jenem Falle, da die bewußten sechs Tonarten den Komponisten zu besonders tiefschürfenden Stücken anregten. Alle von Vorzeichen wimmelnden Tonarten waren, als Bach sie verwendete, für

Köthen

seine Zeit Neuland. Die Aufgabe, die sie stellten, war das eine Mal technischer Natur; der Reiz, den sie ausübten, war das andere Mal im wesentlichen psychologisch.

Der Themakern des Cis-Dur-Präludiums ist auf das Konto der absoluten musikalischen Phantasie, seine Figurierung jedoch auf Rechnung der psychologischen Wirkung der Tonart zu setzen. Der Kerngedanke ist so einfach wie nur möglich:

(Beispiel 24)



Ihn treibt der Komponist, das Gesetz der Fuge vorwegnehmend, ja es überbietend, quintal in die Höhe:

(Beispiel 25)



Soweit ist alles im alten, das heißt im Bachischen Geleise. Mit diesem Thema ist der musikalische Gehalt des Stücks aber nicht erschöpft, ebensowenig mit der Figurierung des Themas als solcher. Es ist vielmehr das unruhig Oszillierende, Flimmernde und Schwirrende dieser Figuration, das ein neues und zwar zukunftsvolles Element in diese Musik bringt. Von hier aus ergeben sich Fernwirkungen bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts. Es liegt etwas Atmosphärisches in diesen Intervallfolgen, wie es die Musik des Zeitalters im allgemeinen nicht kennt.

Köthen

Wenn die Melodie im Beispiel herauspräpariert wurde, geschah es, um die Schärfe des auch hier waltenden gliedernden Kunstverstandes zu betonen; nicht geschah es, um den Pianisten auf akzentuierungsbedürftige melodische Spitztöne hinzuweisen. Hier eine melodische Linie herauszuhämmern, hieße den zarten Duft dieser in einem besonderen, unromantischen Sinne tiefpoetischen Klaviermusik zerstören. Das Ohr des Hörers soll diese Linie nicht eigentlich hören, sondern nur ahnen. Die Figuration ist in dieser Musik nicht barocke Überfüllung noch rokokohafte Zierat; sie ist in keiner Weise Zutat, sondern substanz- und wesenhaft, und ihre künstlerische Wirkung will eine verschleiernde sein.

Die dieser Musik innewohnende Poesie ist nicht suggeriert durch den obertonreichen Klang des heutigen Klaviers, der auf den leisesten Fingerdruck reagiert und sei es durch die Verschiebung, sei es durch Aufhebung der Dämpfung auf die verschiedenste Weise nuanciert werden kann. Sie wird im Gegenteil erst bei Benützung des Cembalo deutlich. Sie ist vom Komponisten festgelegt und daher in hohem Grade unabhängig von der spezifischen Kunst, aber auch von der Willkür des Interpreten.

Indem man die Frage der Heranziehung des modernen Klaviers einmal auf sich beruhen läßt und es lediglich keinem heutigen Künstler verübelt, wenn er Bachsche Klavierwerke auf dem Bechstein vorträgt, verliert das Problem der Wiedergabe des Wohltemperierten Klaviers seine Kompliziertheit, sobald man es vom Ausdrucksgehalte des jeweiligen Stückes her zu lösen sucht. Man sollte nicht bachischer sein wollen als Bach, der die Wahl des Instrumentes in unser Belieben stellt. Er trat damit in die Fußtapfen seiner Vorgänger Kuhnau, Johann Krieger und Johann Kaspar Ferdinand Fischer.

Die bekannte Feststellung Forkels, daß Bach am liebsten das Klavichord gespielt, es dem seelenlosen Cembalo vorgezogen und es namentlich zum Studieren, zur musikalischen Privatunterhaltung und für besonders feine Gedanken verwendet habe, ist neuerdings kritisch unter die Lupe genommen und auf das rechte Maß zurückgeführt worden. Man muß vor allem berücksichtigen, daß das Klavichord zwar durch die Ausdrucksfähigkeit seines Tons dem modernen Klavier nähersteht als das Cembalo, daß es aber an Fülle und Kraft des Tons weit hinter ihm und auch hinterm Cembalo zurückbleibt. Namentlich wo das Wohltemperierte Klavier Baßtöne verlangt, die längere Zeit nachklingen, hat der

Köthen

Meister wahrscheinlich ans Cembalo gedacht. Auch für unser Cis-Dur-Präludium und die anschließende Fuge möchte man sich das Cembalo denken.

Es gehört mit zur stilistischen Eigenart der Köthener Instrumentalmusik, besonders des Wohltemperierten Klaviers, daß alles Handwerkliche und Technische, alles Stoffliche und bloß Formale in einem Grade durchgeistigt und von Musik durchwirkt ist, der es keine Eigenexistenz mehr führen läßt. Die Formdifferenzen zwischen den einzelnen Fugen sind nicht etwa mit der Lupe zu suchen, sondern sie sind wesentlich und für den künstlerischen Charakter des Gesamtwerkes mitentscheidend: sie werden nämlich vom Gehalte diktiert.

Wenn wir heute erkennen, daß man allzu lange auch in einer Bachschen Fuge vornehmlich das Kunststück sah, und wenn wir heute dessen innewerden, daß in dieser Fuge auch nicht mehr Mathematik steckt als in einer Beethovenschen Sonate und daß diese nicht minder planvoll-errechnend angelegt ist als eine Bachsche Fuge, sollten wir uns daran erinnern, daß sich bereits vor geraumer Zeit Stimmen erhoben, die eine Absage an die einseitig formalistische Bachinterpretation waren. Einer der wenigen, die mit richtigem Instinkte das spezifisch künstlerische Moment von Bachs Polyphonie betonten, war in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts Karl van Bruyck mit seinem Buch über das Wohltemperierte Klavier, das durch Riemanns Analysen stark in den Hintergrund gedrängt wurde, was verstanden werden kann, aber bedauert werden muß.

Bruyck hebt hervor, daß jede Fuge in erster Linie ein auf unser ästhetisches, das heißt sinnlich-geistiges Wohlgefallen abzielendes Kunstwerk sei. Er leugnet es mit Recht, daß die Eigenschaften, die eine Komposition wertvoll machen sollen, mit denjenigen, durch welche uns ein Tonstück überhaupt gefallen könne, in Widerspruch stehen dürften. Eine schulmäßig korrekte Fuge braucht noch lange nicht ein wertvolles Musikstück zu sein, und wenn eine Komposition künstlerisch unbefriedigend ist, so hilft ihr auch alle auf sie verwandte kontrapunktische Fertigkeit nichts.

Man hat die Dinge geradezu auf den Kopf gestellt und es fertiggebracht, über in ihrer Art vollendete klassische Kompositionen die Nase zu rümpfen, weil die in ihnen vorübergehend angewandte fugierte Schreibweise einem willkürlich aufgestellten Formideal nicht entsprach. Wenn man sich auch hüten sollte, der Bachschen Fuge auf Kosten seiner Vorgänger gerecht zu werden, darf doch an dieser Stelle wiederholt werden, daß Bach die ältere Fuge nicht einfach fortsetzt.

Köthen

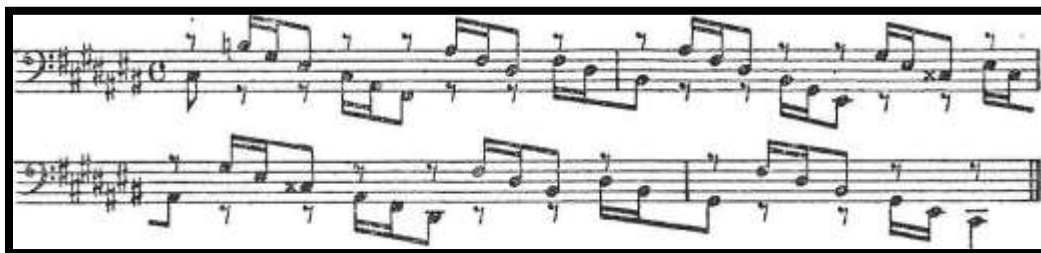
Das gilt nicht nur für sein Verhältnis zu Fischer. Gutzkows banales Ben-Akiba-Wort, daß alles schon dagewesen sei, trifft auf das Wohltemperierte Klavier nicht zu. Bachs Werk ist, obgleich eine Vereinigung von lauter in sich selbständigen, immer nur paarweise zusammenhängenden Stücken, ein Kosmos, beherrscht von der einen Idee, das einzelne Thema in einer ganz unrechnerischen und unmathematischen, das heißt in einer rein musikalischen Weise auszuschöpfen. Man kann wiederum den Begriff der Musica pura zu Hilfe nehmen, und zwar indem man ihn nicht nur gegenüber den Gerberschen Theatergesängen, der Gesangs- und der Programmmusik, sondern vor allem auch gegenüber jeder Musikarithmetik abgrenzt. Nicht in der Aufstellung, sondern in der kompromißlosen Durchführung dieses Prinzips, die nur einem Genie von höchsten Gnaden möglich war, liegt das Neue bei Bach. Wenn Bruyck betont, daß Bach die Fugenform technisch zur höchsten Höhe geführt, beseelt und durchgeistigt und dadurch vollendet habe, fehlt nur noch die Einsicht, daß er auf diese Weise gleichzeitig das Tor zu musikalischem Neuland weit aufgetan hat.

Der poetische Duft des Cis-Dur-Fugenthemas, der zugleich sein musikalischer Gehalt ist, durchzieht die ganze Fuge. Es bleibt nicht bei der schematischen Wiederholung des Themas und seiner Motive. Die in Köthen zu höchster Reife gedeihende Kunst der motivischen Verarbeitung, die sich innerhalb des freien Stils besonders glänzend in den Brandenburgischen Konzerten bewährt, zeigt sich in dieser Fuge dort am deutlichsten, wo das Thema zurücktritt, also in den Zwischenspielen. Hier lockert der Komponist das Stimmgefüge gern zur Zweistimmigkeit, wobei die Reduzierung der Mittel Hand in Hand mit einer Verstärkung der Funktion und einer Vertiefung des Ausdrucks der einzelnen Stimme geht. Der Komponist wendet dabei im Klaviersatz ein Verfahren an, das seinen eigentlichen technischen Sinn in den etwa gleichzeitigen Sonaten und Partiten für Violine allein bewährt. Die eine Stimme wird nämlich so geführt, daß sie die Funktion eines Stimmenpaares übernimmt. Was im polyphonen Satze für das Melodieinstrument eine Art genialen Notbehelfes ist, das ist in der für das Akkordinstrument bestimmten Fuge eine rein musikalische Maßregel, insofern die betreffenden Partien die Leichtigkeit und Eleganz des zweistimmigen Spiels mit der ästhetischen Wirkung polyphonen Geflechtes und der mit ihm verbundenen harmonischen Fülle vereinigen.

Köthen

Aber auch die umgekehrte Methode macht sich in der Cis-Dur-Fuge bemerkbar. Der Komponist entwickelt aus einem kurzen drei-tönigen Motiv zwei parallel laufende Stimmen, von denen die eine den Tenor-, die andere den Baßbereich ausfüllt, aber da die eine Stimme stets schweigt, während die andere das Motiv bringt, bilden beide zusammen für das Ohr eine Einheit. Diese komplementäre Rhythmik ist ursprünglich im Satze für verschiedene Instrumente zu Hause, wo der Effekt ein anderer ist, weil die unterscheidende Klangfarbe und die Lokalisierung der Klangquellen mitsprechen. Ihr klavieristischer Sinn kann nur sein, den Spieler zu einer sinnvollen Deklamation anzuregen, die, wenn man ans Cembalo als ausführendes Organ denkt, in entsprechender Phrasierung, und, wenn man das Klavichord oder das moderne Klavier im Auge hat, in einer vorsichtigen, nicht zu gefühlvollen und alles Crescendo und Diminuendo vermeidenden dynamischen Schattierung zu bestehen hätte. Es liefe auf ein völliges Mißverstehen des linearen Charakters dieser Klaviermusik hinaus, wenn man diese Intervallfolgen

(Beispiel 26)



als gewaltige ausgefüllte Undezimensprünge deuten wollte. Als solche hätten sie ihren Platz in einem Beethovenschen oder Lisztschen Klavierkonzert, aber nicht in einem zartgliedrigen und schimmernden Tonstück wie der den psychologischen Reiz ihrer fernen Tonart atmenden Cis-Dur-Fuge. Jene Tonfolgen bilden zwar für das physische Ohr eine einzige Stimme, aber der Vortrag muß sie dem inneren Hören als das plausibel machen, was sie sein wollen, als zweistimmig.

Der Meister des Wohltemperierten Klaviers behält als Polyphonist stets das Heft in der Hand; er diktiert dem Kontrapunkt und nicht dieser ihm das Gesetz des Handelns. Das bekannte Wort Luthers über seinen Lieblingskomponisten Josquin Despres darf auch auf Sebastian Bach gemünzt werden: *er ist der Noten*

Köthen

Meister, die müssen es machen, wie er will; die andern Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen. Bach nimmt die Vielstimmigkeit nicht so ernst, daß er nicht gelegentlich mit ihr nach Belieben umspränge und bald die Zwei- als Drei-, bald die Drei- als Zweistimmigkeit auffrisierte. Es handelt sich um ein ingeniöses Spiel mit Scheinbarkeiten, dessen ästhetischem Reiz sich weder der Spieler noch der Hörer entziehen kann. Für den intelligenten Pianisten gibt es kaum eine größere Anregung, als sie die spiel- und ausdrucks-technische Versenkung ins Wohltemperierte Klavier ihm bietet.

Der psychologische Reiz der Tonart vermag den Komponisten, wie schon erwähnt, nicht zu bestimmen, Tonartencharakteristik im heutigen Sinne zu treiben. Dies lehrt zum Beispiel auch ein Vergleich zahlreicher in derselben Tonart stehender, aber in ihrem musikalischen Charakter grundverschiedener Stücke des ersten und zweiten Teils. Wer die Cis-Dur- oder auch die C-Dur-Kompositionen mit einander konfrontiert, müßte die Tatsachen schon arg zurechtbiegen, wenn er mehr Gleichheiten entdeckte als die der Tonarten.

Besonders die beiden C-Dur-Präludien unterscheiden sich sowohl in ihrer Schreibart wie in ihrer musikalischen Substanz so gründlich voneinander, daß man sich versucht fühlt, an eine besondere Absicht des Komponisten zu glauben. Das den Ersten Teil eröffnende Präludium ist im Grunde ein Paradoxon. Ein großes vielteiliges Sammelwerk, worin der Akzent auf der Polyphonie strengster Observanz liegt, wird durch eine Einleitungsmusik eröffnet, in welcher von Stimmigkeit nicht gut die Rede sein kann. Auch die bekannte Melodiespitzentheorie vermag keine echten Linien in diese zielbewußt auf harmonische Wirkung ausgehenden Akkordbrechungen zu zaubern. Als abschreckendes Beispiel für einen scheinbar schöpferischen, aber durchaus trügerischen und irreführenden Versuch, eine Melodie aus den Bachschen Tonfolgen herauszuhören, muß hier die kuriose Meditation für Solosopran, Violine, Klavier und Harmonium von Charles Gounod erwähnt werden. Ernst Kurth äußert mit Recht seinen Unmut darüber, daß sich "allenthalben, sogar an Schulen, ein so frivoles und zugleich höchst lächerliches Machwerk wärmster Pflege erfreut, wie die sehr berühmte, über Bachs C-Dur-Präludium... entworfene Meditation (Ave Maria) von Gounod, eine sentimentale Schmachtmelodie, die das akkordlich gehaltene Präludium Bachs zur Begleitung herabdrückt, um sich über

Köthen

ihm in einer vollständigen Verkennung des abgeklärten Werkes und seines Stils aufdringlich breitzumachen".

Das kommt davon, wenn man sich nicht die Mühe nimmt, das Kunstwerk aus den Entstehungsbedingungen seiner Zeit und aus der Intention seines Urhebers, um die man sich allerdings ernstlich bemühen muß, heraus zu interpretieren. Im C-Dur-Präludium ist die Harmonik so drastisch zum nährenden Prinzip gemacht, daß jedes Heraushören selbständiger horizontaler Linien, geschweige die eigenmächtige Hinzufügung einer noch dazu geschmacklosen Melodie, einem pietätlosen Verstoß gegen den deutlich dokumentierten Willen des künstlerischen Autors gleichkommt.

Man kann nur die Weite des geistigen Horizontes eines musikalischen Genius bewundern, für welchen kein noch so strenges Kompositionsgesetz zur Zwangsjacke wird, sondern viele Möglichkeiten einer ausschließlich von künstlerischen Gesichtspunkten diktierten Abwandlung zuläßt. Dieser geistigen Freiheit wird durch das erste Präludium, welches auf diese Weise den Rang eines kunstethischen Programms erhält, sofort eine Bresche geöffnet.

Der äußerste Gegensatz zu diesem Einleitungstück in C-Dur wird durch das Es-Dur-Präludium festgelegt, dessen Charakter als Fuge aufgedeckt und entsprechend gewürdigt zu haben, das Verdienst Hugo Riemanns ist. Zwischen diesen Polen pendelt der Stil der Präludien dieses in seiner Mannigfaltigkeit unüberbietbaren Werkes. Etwa in der Mitte zwischen den Akkordbrechungen des C-Dur- und den Fugendurchführungen des Es-Dur-Präludiums bewegt sich stilistisch das es-moll-Präludium. In ihm offenbart sich eine verklärte Homophonie. Das rhythmische Gleichmaß der jeweils auf die Zählzeiten des Dreihalbetrakts fallenden Akkorde, die bald im Diskant, bald im Baß, bald auch in der Mittellage lokalisiert sind, ist unwegdenkbarer Bestandteil des musikalischen Gehaltes und nichts weniger als banale Begleitung, und die sich ihm zugesellende markant rhythmisierte und reich figurierte Stimme ist nicht eine unorganisch wuchernde Melodie, die man durch übertriebene Ausdrucksgebung ungestraft verweichlichen dürfte:

Köthen

(Beispiel 27)

Im Anschluß an Beispiel 14

Diese eine Stimme und die akkordisch geballten Harmonien sind die beiden konstituierenden Bauelemente des Präludiums, die einander selbständig und gleichberechtigt gegenüber treten. Sie wollen wohlweislich gegeneinander ab- und ausgewogen sein und dulden nur eines nicht, nämlich ein mittels dynamischer Mätzchen und raffinierter Anschlagsdifferenzierung erzielt modernes *Espressivo*. Bachs lyrisches Ethos ist frei von Sentimentalität. Die ihm innewohnende Größe hat nichts gemein mit dem Pathos späterer Nervenmusik. Vor allem fehlt ihm völlig der erotische Einschlag.

Musik wie dieses Präludium und wie viele Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier verlangt vom Interpreten ein besonders hohes Maß von Disziplin, ja von Selbstentäußerung. Hierin liegt ihr besonderer ethischer und erzieherischer Wert. Es ist leicht, das *es-moll*-Präludium zu einem dankbaren Vortragsstück zu degradieren, und es ist schwer, seine ganze herbe Größe zu entbinden. Sie beruht auf der Verknüpfung jenes rhythmischen Gleichmaßes der Akkorde mit einer sich rhythmisch um so ungehemmter entfaltenden

Köthen

Einzelstimme. Als Vorbild darf das abgestufte Spiel auf verschiedenen Manualen gelten.

Des Komponisten innere Einstellung zur Tonart es-moll ist eine andere als etwa zu a-, e- oder d-moll. Er steht jedoch nicht unter dem Eindruck des moll-Geschlechtes als solchen. Sämtliche Obertasten kommen ins Spiel und zwingen den Spieler, Wege zu gehen, die einst unbetretbar waren. Der Bachsche Geist zieht aus der Fremdheit des Tastengeländes seine Folgerungen. Der psychologische Reiz der Tonart bewährt sich.

3. Dynamik und Ausdruckswert

Bach schreibt im Wohltemperierten Klavier keine Veränderung des Stärkegrades vor, diese ist trotzdem häufig vorzunehmen. Sie darf aber nicht der Willkür des Spielenden ausgeliefert werden, sie ergibt sich aus dem vom Komponisten fixierten musikalischen Tatbestande. Wie im Bachschen Orchester die Verringerung des Stärkegrades in der Regel mit der Verminderung der Instrumentenzahl gleichbedeutend ist und beide Momente sich wechselseitig bedingen, so läuft im Klaviersatz die Herabsetzung der Stimmen- oder Tonzahl und die Vermehrung der Pausen vielfach mit einer Dämpfung der Dynamik parallel.

Die beiden Takte in der Mitte des b-moll-Präludiums sind beispielsweise, wenn man es einmal so bezeichnen will, dünner instrumentiert. Sie wirken daher auch wenn man sie mit der gleichen Tonstärke spielt, wie die vorangehenden und nachfolgenden Takte, unwillkürlich leiser, und es bedarf nur einer ganz behutsamen Nachhilfe durch den Interpreten, um eine deutliche dynamische Schattierung zu erzielen. Setzt man jedoch gegen ein vorangehendes Forte ein plötzliches Pianissimo ab, so ergibt sich ein stilwidriges Gesäusel. Johann Sebastian Bach aber säuselt nicht, am wenigsten in Köthen.

Wie imponierend wirkt dieses musikalische Verfahren, wenn man es einmal als innere Haltung würdigt. Wie sachlich und schlicht gibt sich das Bachsche Notenbild, wenn man es mit dem Eindrucke vergleicht, den die mit Vortragsbezeichnungen angefüllten und späterhin überladenen Notenseiten des 19. Jahrhunderts machen. Der neuere Komponist gängelt seinen Interpreten oder versucht es wenigstens; Bach läßt ihm bis zu einem hohen Grade freie Hand.

Köthen

Gewiß dürfen wir nicht die Gepflogenheiten des Zeitalters mit dem Kunstwollen des schöpferischen Individuums verwechseln. Das Notenbild ist bekanntlich im 18. Jahrhundert ganz allgemein kahler als im 19. Aber selten ist diese Kahlheit in gleichem Maße wie bei Bach Reflex innerster Sammlung auf die Sache. Außerdem führt sie der Komponist des Wohltemperierten Klaviers mit einer auch bei ihm nicht immer zu beobachtenden Konsequenz durch.

So begegnen uns in der kurz nach der Fertigstellung des Wohltemperierten Klaviers komponierten Kantate "Du wahrer Gott" außer Zeitmaßbezeichnungen wie Adagio molto, Recitativo in tempo, Adagio zahlreiche dynamische Vorschriften. Hinzukommt hier als natürliches Orientierungsmittel für den Vortrag der Text. Das Wohltemperierte Klavier verzichtet auf das erklärende Wort zur Musik oder über sie und gibt nur diese selbst. Zwei Ausnahmen erleidet diese Regel. Von ganz verschiedener Art, sind sie höchst aufschlußreich.

Die erste Ausnahme begegnet uns im c-moll-Präludium, und zwar bezeichnenderweise am Beginne seiner gleichsam frei phantasierenden Coda, die bekanntlich im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann noch nicht existiert. Über eine dreitaktige einstimmige Passage gerät der Komponist ganz plötzlich, denn diese Passage ist nicht etwa *accelerando* zu spielen, ins Presto, und dieses mündet in eine Adagiokadenz. Die ausklingenden Takte sind alsdann als Allegro bezeichnet, worunter in diesem Falle Tempo primo zu verstehen ist.

Der Sinn dieser gehäuften Zeitmaßvorschriften liegt am Tage. Das Präludium sticht durch seine stürmisch ausbrechende, im Adagiotakte gewaltsam gezügelte und schließlich im Ursprungstempo ausklingende Coda von den meisten seinesgleichen ab.

Außergewöhnliche Verhältnisse erfordern ungewöhnliche Maßregeln. Das – nicht im üblen Sinne – Angestückte dieser elf Takte, ihr die Grenze der von Bach geprägten Klavierpräludienform irgendwie überschreitender Charakter, welcher, wenn man will, durch seinen *sprechenden* Ausdruck sogar über das Prinzip der Musica pura des guten Gerber hinauszugehen scheint –, all das kann nicht besser berücksichtigt und zugleich gerechtfertigt werden als durch diese ungewöhnlichen Beischriften.

Bruyck, der nichts vom Wilhelm-Friedemann-Buche weiß, bezeichnet den Hauptteil des Präludiums als ganz etüdenartig und ein wenig einförmig, um alsdann das höhere poetische Interesse zu betonen, das der Satz in seiner Coda

Köthen

gewinnt. Das ist richtig. Wir fügen hinzu: die höhere Poesie gehört nach Bachs Kunstanschauung offenbar nicht in die Klavierschule; aber das überwiegend Etüdenhafte fordert im Rahmen des Wohltemperierten Klaviers einen Ausgleich. Ihn stellt der Komponist her. Die Beischriften beweisen das Bewußte des kompositorischen Vorgangs.

Zum anderen Male wendet Bach in den beiden sein Köthener Wohltemperiertes Klavier abschließenden und krönenden Stücken Zeitmaßbezeichnungen an. Ihre Bedeutung ist diesmal eine andere als im c-moll-Präludium. Es scheint seinen guten Grund zu haben, daß der Komponist hier aus seiner Zurückhaltung herausgeht, h-moll-Präludium und -Fuge mit Andante und Largo bezeichnet und vor den anderen Stücken auszeichnet. Trägt doch selbst jenes c-moll-Präludium die Zeitmaßbezeichnung nicht an seiner Stirne, sondern führt sie erst dort, wo die Musik ein wenig aus dem Geleise gerät und mißverständlich wird. Da aber besonders die Fuge in h-moll ein Kunstwerk außerhalb der durch das Wohltemperierte Klavier festgelegten Ordnung ist, steht ihr das Largo als eine auszeichnende Überschrift gut zu Gesichte.

Spitta, Bruyck und Riemann haben, einer wie der andere, das Ungewöhnliche dieser Fuge empfunden. Jene beiden wurden innerlich mit ihr nicht restlos fertig. Riemann verleiht seinen Beobachtungen als erster eine uneingeschränkt zustimmende, ja bewundernde Note, aber auch er verschließt sein Ohr nicht gegenüber gewissen Kühnheiten und Schroffheiten der melodischen Bildung des Themas und der aus ihnen sich ergebenden dissonanten harmonischen Verbindungen.

Es ist kein Zufall, sondern scheint im Plane des ganzen Werkes zu liegen, daß an seinem Ausgange die harmonische Problematik betont wird. Der Prolog des Ganzen, das C-Dur-Präludium, deutet, wenn wir es richtig verstehen, Derartiges bereits an. Das Wohltemperierte Klavier ist nicht ausschließlich eine Hohe Schule der Fuge, es ist zugleich ein Dokument, das uns eine große und weite Welt des Harmonischen erschließt. Das zuvor Ungehörte wird hier zum Unerhörten.

Natürlich liegt es mit am Thema. Seine Struktur ist alles andere als althergebracht. Der Komponist führt es von der moll-Terz über die Dur-Terz zur erhöhten Prim, das ist schon eine ziemlich starke Zumutung, und es ist gut, daß das vorgeschriebene Largo jeder spielerischen Eilfertigkeit Einhalt gebietet, denn im bewegten Tempo würde dieses Thema ungenießbar. Seine verschiedenen Vor-

Köthen

haltsbildungen lösen naturgemäß beim drei- und vierstimmigen Zusammenklingen Dissonanzen aus, die nur aus dem linearen Verlaufe heraus verstanden werden können.

Lege man nun den Stimmungsgehalt dieser einzigartigen Fuge als menschlichen Jammer oder als Schmerz im allgemeinen aus, Spittas schönes Wort, daß der Meister mit ihr seinem Werke eine Dornenkrone aufgesetzt habe, bezeugt tiefe Einfühlung. Diese Largofuge symbolisiert den tragischen Ausgang, sie eröffnet ernste Perspektiven. Es leuchtet ein, daß dies nicht allein an der Tonart liegt, auf welche die Erklärer gern mit einem ehrfürchtigen Seitenblick auf die h-moll-Messe hinweisen. Als Bach diese Fuge schrieb, hatte es mit der Hohen Messe noch gute Weile, und als er diese Messe längst hinter sich hatte und sich für ihn mit der h-moll-Tonart, die in ihr zwar nicht vorherrscht, aber eine wichtige Funktion erfüllt, ein ganz bestimmter Gefühls- und Vorstellungskreis verwoben haben mochte, schloß er den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers ebenfalls mit einer h-moll-Fuge ab und — dachte gar nicht daran, in ihr Töne von vergleichbarer Schmerzlichkeit anzustimmen. Wenn man doch endlich begreifen wollte, daß Bachs Gedanken nicht unsere Gedanken und seine Wege nicht unsere Wege sind...

Der mit feierlichem Ernste gepaarte Schmerz der h-moll-Fuge kommt nicht von ungefähr in des Wohltemperierten Klaviers Ersten Teil. Er ist unter anderem durch die Präludien und Fugen in f- und b-moll vorbereitet. Der aufmerksame Hörer dieser Stücke ist auf ihn gefaßt. Hierdurch unterscheidet sich das Köthener von dem *Leipziger Wohltemperierten Klavier*; in diesem sind die einzelnen Teile lockerer aneinandergefügt als in jenem. Besonders sinnfällig ist der Gegensatz der f-moll-Präludien und -Fugen. Er wäre nicht möglich, noch dazu innerhalb der beiden Teile eines und desselben Großwerkes, wenn, was erneut hervorgehoben sei, die Tonart einen bestimmenden Einfluß auf die Phantasie des Komponisten ausgeübt hätte. Der Charakter der f-moll-Stücke des Zweiten Teils ist vergleichsweise harmlos und er steht in gar keiner Beziehung zur Großartigkeit der beiden b-moll-Werke dieses Teils, und die in Leipzig als Abschluß gewählten Stücke sind Leistungen voll Gediegenheit, aber ohne Bachsche Größe und Originalität.

Der große Bogen ist in Köthen, gleichviel ob unwillkürlich oder beabsichtigt, ungleich eindrucksvoller gewahrt. Einzelne Stücke des Zweiten Teils mögen

Köthen

anspruchsvoller und imponierender sein, dafür hat der erste Teil, der zugleich ursprünglicher und frischer wirkt, das einheitlichere Gesicht. Zu ihm gehört der musikalisch wohl vorbereitete schmerzliche Ausklang.

Dieser Sachverhalt gibt uns das Recht zu der These, daß der Meister in sein Wohltemperiertes Klavier keine geringeren Werte eingeschmolzen hat als in irgendeines seiner großen Orgelwerke. Diese Sammlung von Präludien und Fugen ist ein vollgewichtiges Teil seiner Kunst überhaupt, deren geistige Spannweite Max Dehnert daran erkannt wissen will, daß der Komponist sie der weltlichen Anerkennung für genau so wert halte, wie er ihres religiösen Urgrundes gewiß sei.

Es ist unwahrscheinlich, daß die einen bedeutenden Teil des Köthener Wohltemperierten Klaviers durchwaltende schmerzliche Stimmung mit persönlicher Erfahrung zusammenhängt. Es läge nahe, an Maria Barbaras Tod zu denken. Aber Bach gehört nicht zu jener Art von Komponisten, die ihre privaten Erlebnisse in ihrer Musik abreagieren. Es wäre ein Mißverständnis, wenn man die lyrische Grundhaltung seines Schaffens in diesem Sinne interpretieren wollte. Trotzdem mag uns der Verlust, den der Meister in Köthen erlitt, an den dunklen Hintergrund erinnern, gegen welchen sich der Köthener Glanz abhebt.

Einen tieferen Einschnitt hat Bachs menschliches Dasein nicht erfahren als in jenen Sommertagen, über die uns der Mizlersche Nachruf berichtet: "Nachdem er mit... seiner ersten Ehegattin dreizehn Jahre eine vergnügte Ehe geführt hatte, widerfuhr ihm in Köthen, im Jahre 1720, der empfindliche Schmerz, dieselbe bei seiner Rückkunft von einer Reise mit seinem Fürsten nach dem Karlsbade tot und begraben zu finden, ohngeachtet er sie bei der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er beim Eintritte in sein Haus".

Solche Schicksalsschläge müssen den Ahnungslosen zunächst umwerfen. Kein Blatt, kein Buch kündigt von dem, was damals in des Meisters Innern vorgegangen sein muß. Aber so unwahrscheinlich, ja innerlich unmöglich es ist, daß er unter dem frischen Eindruck der ungeheuerlichen Botschaft ans Schreibpult getreten sei und sich den Schmerz, wie man das platterweise zu nennen liebt, von der Seele komponiert oder sich ans Instrument gesetzt und seiner Erschütterung in einer freien Phantasie Luft gemacht habe, ebenso gewiß ist es, daß Bach niemals wieder in seinem Leben dem Schmerz in seiner Musik Raum gegeben haben kann, ohne daß darin ein Ton aus jener Stunde der Prüfung nachgezittert hätte.

Köthen

Bach muß nach jenem Erlebnis als Mensch ein anderer geworden sein, und dieser andere ist es, der das f-moll-, b-moll- und h-moll-Präludium samt der dazugehörigen Fuge mit jenem Gehalte füllte, welcher den Spieler einfach nicht wieder loszulassen pflegt. Hier öffnet sich uns die Welt der Bachschen Fuge, in welcher Hans Besch das Formgestalten unaussprechbaren Ringens und verzehrender Leidenschaften wahrnimmt. Aber auch der Meister des Crucifixus der h-moll-Messe bewährte eine seelische Reife, wie sie dem Menschen nur nach der Begegnung mit den dunkeln Mächten des Lebens beschieden ist.

4. Planung und Größe

Die absolute Größe des Wohltemperierten Klaviers als Dokumentierung reiner, in sich ruhender Instrumentalmusik zeigt sich nun aber gerade darin, daß es einer engen und unmittelbaren Verquickung mit biographischen Tatsachen oder gar anekdotischen Einzelheiten weder bedürftig noch fähig ist. Diese Musik spricht durch sich selbst. Was Hermann Abert von der Arienmelodik der Kantaten sagt, daß sie nämlich nichts als Musik vom reinsten Wasser sein wolle, gilt in noch höherem Grade für die instrumentale Kunst des Wohltemperierten Klaviers.

Wenn Wilhelm Wercker in seinen zwar problematischen und mit Vorsicht zu genießenden, jedoch manche beherzigenswerte Einzelbeobachtung enthaltenden Studien behauptet, daß der Gesamtplan des Wohltemperierten Klaviers unerschütterlich festgestanden habe, ehe Bach an seine Ausführung gegangen sei, so ist das zwar eine durch nichts, am wenigsten mit Werckerschen Rechenkunststückchen zu beweisende Übertreibung, aber ein Körnchen Wahrheit steckt darin. Man müßte diese Musik schon mit völlig verhärtetem Herzen und verknöchertem Ohre über sich ergehen lassen, wenn man nicht bedeutsame Zusammenhänge verspüren würde, die freilich ebensogut auf unterbewußte schöpferische Regungen wie auf einen klaren Gesamtplan zurückgehen können.

Im Augenblick, da die h-moll-Fuge erklingt, hat die Musik die letzte im Plane liegende Tonart erreicht, und wenn sich von hier aus überhaupt eine Perspektive ergäbe, wiese sie auf C-Dur. Dieses C-Dur würde zwar auf einem ungemein langwierigen chromatischen Wege (wieder-)erreicht sein, zugleich aber wäre es die nächste im Halbtonabstand sich ergebende Tonart. Diesem Tatbestand trägt der Komponist Rechnung; die h-moll-Fuge ist dem C-Dur-Präludium fern und nah

Köthen

zugleich. Von Menschenleid weiß das Präludium nichts. Es ist sachlich, fast indifferent, es ist bloße Musik, *Musica pura*, und schweigsam im Sinne des Musikerpoeten. Es läßt uns, wie wir sahen, ahnen, daß in diesem polyphonen Sammelwerke auch harmonische Probleme aufgerollt werden, aber alles dies ist ja nichts als Musik. Die h-moll-Fuge ist von all dem das Gegenteil. Jene köstliche innere Unbeteiligtheit, die aus den dahinwallenden Figuren des Präludiums herausklingt, ist ihr fremd. Schon in der einstimmigen Intonation des Themas zuckt, zerrt und zieht es seufzend, gequält, und wenn selbstverständlich auch diese Fuge zur Gattung der Nurmusik, der *Musica pura*, gehört, wähen wir doch hinter diesen Tönen den Herzschlag eines keineswegs kühlen und indifferenten menschlichen Wesens zu vernehmen.

So fern scheint diese Musik derjenigen des C-Dur-Präludiums zu sein, und zwar um so ferner, je tiefer man sich in sie hineinhört. Zunächst mag man an keine Verbindungsmöglichkeit zwischen hüben und drüben glauben. Ja, dieser scheinbar unüberbrückbare Gegensatz scheint durch den Komponisten bewußt dadurch symbolisiert worden zu sein, daß die Fuge mit dem fallenden h-moll-, das Präludium mit dem steigenden C-Dur-Klang anhebt. Die Polarität der Tongeschlechter konnte nicht eindrucksvoller sinnfällig gemacht werden. Aber gerade indem wir dies feststellen, nähern wir uns bereits dem Punkte, wo die Kluft zwischen beiden Stücken überbrückt wird und sich die Affinität zwischen h-moll-Fuge und C-Dur-Präludium ergibt.

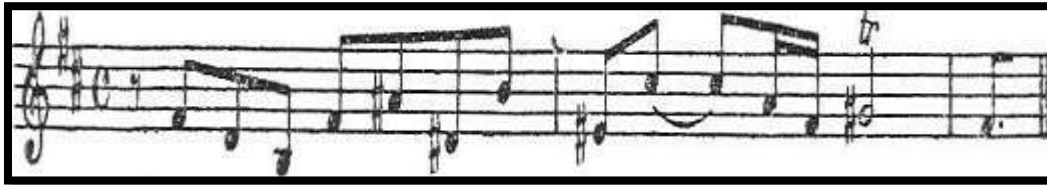
Das Prinzip der akkordischen Brechung, das bereits in den ersten thematischen Tönen waltet, beherrscht das ganze C-Dur-Präludium und ist auch im Fugenthema und damit in der ganzen Fuge lebendig. In der Fuge ist es durch die Vorhaltsbildungen lediglich verschleiert. Sobald man dieses Thema

(*Beispiel 28*)



seiner Vorhalte entkleidet, ergibt sich eine Kette von Intervallsprüngen:

Köthen

(Beispiel 29)

und damit die Möglichkeit eines Vergleichs mit der Motivführung des Präludiums :

(Beispiel 30)

Umgekehrt kann man dieses Präludium der Struktur des Fugenthemas angleichen, indem man die betreffenden Vorhalte anbringt:

(Beispiel 31)

Die Vorhalte sind es nun aber freilich, die nicht nur den rein technischen Unterschied zwischen den beiden Themen bedingen, sondern darüber hinaus erstens den schmerzlichen Eindruck der linearen Melodie hervorrufen und zweitens zu den herben Dissonanzen im Verlaufe der Fuge führen.

Die geistige Höhe des Köthener Instrumentalstils zeigt sich im Wohltemperierten Klavier besonders deutlich. Wichtig ist die Beschränkung auf das eine Tasteninstrument. Für Orgel hat Bach in Köthen bekanntlich ganz wenig geschrieben. Nur in den drei Sonaten und den drei Partiten für Violine allein und

Köthen

in den sechs Suiten für Violoncell allein verfolgt er ähnliche Ziele. In diesen Werken ist er jedoch gezwungen, die technischen Anforderungen so hoch zu schrauben, daß die Ausführung virtuosem Können überlassen bleiben muß. Zwar wendet sich auch das Wohltemperierte Klavier ausschließlich an Könner, aber eigentlich virtuosen Einschlag wird man vergebens suchen. Bezeichnend für seinen künstlerischen Rang ist die mit den verhältnismäßig kargen Mitteln des Klaviers erreichte Vertiefung und Verinnerlichung des Gehaltes.

Ein Vergleich der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers mit jenen anderen Präludien und Fugen, die der Meister für Orgel geschrieben hat, lehrt zweierlei: Bach geht im Klavierwerke völlig andere Wege, aber er bleibt, was den musikalischen Gehalt anbelangt, nicht hinter dem Orgelschaffen zurück. Die Königin der Instrumente regt seine schöpferische Phantasie an, in die Breite zu schweifen, die Eigenwerte des Klanglichen auszunützen. In seinen Orgelwerken bettet er den musikalischen Gehalt in die wogenden Klangfluten, und viele von ihm erstrebte Wirkungen gründen sich auf jene Eigenschaft der Orgel, auf welche er bei seinen Orgelprüfungen großen Wert zu legen pflegte, auf ihre gate Lunge.

Das Klavier Bachs, so wohl temperiert es immer gewesen sein mag, sein Klavichord, sein Cembalo, wies sicherlich manche guten und löblichen Eigenschaften auf, aber eine gute Lunge hatte es bestimmt nicht. Es ist daher auch keine Idealforderung, das gesamte Wohltemperierte Klavier auf einem modernen Flügel und nun gar in einem kleinen Raume herunterzudonnern; auf dröhnende Effekte ist es nicht angelegt, auch dort nicht, wo moderne Herausgeber Oktavverdoppelungen des Basses vorzuschlagen belieben. Hierin aber drückt sich sein Wesen aus. Der vielmißbrauchte und in musikgeschichtlichen Zusammenhängen nur bedingt zulässige Terminus barock hat bei der künstlerischen Einordnung des Wohltemperierten Klaviers nichts zu suchen, während er für die Charakterisierung einer bestimmten Seite von Bachs Orgelschaffen allenfalls verwendbar ist: hierdurch wird jenes Wesen des weiteren bestimmt.

Wir wissen, in welchen Jubel sich Bachs Gotteslob auf dem kirchlichen Instrumente hineinsteigern kann. Das Wohltemperierte Klavier ist die Verwirklichung eines tiefsinnigen Wortes der Bergpredigt, indem sich sein Schöpfer in sein Kämmerlein zurückzieht und seine Andacht im Verborgenen verrichtet. Seine geistigen und seelischen Kräfte wuchsen mit der Verringerung

Köthen

seiner Mittel, und die tiefgehenden musikalischen Wirkungen, die er vor kurzem noch, in den Weimarer Jahren, diesen Mitteln verdankte, sie erzielte er nunmehr durch eine noch kompromißlosere Versenkung in die Möglichkeiten der Polyphonie und nicht zuletzt, auch im Wohltemperierten Klavier und gerade in ihm, der Harmonie.

Worin zeigt sich nun aber der zukunftsweisende Charakter dieses außerordentlichen Werkes? Worin dokumentiert sich die erschreckende Neuigkeit, Heutigkeit und Unmittelbarkeit dieser Musik, von der Moser spricht? Damit ist das Thema von Bach und der Gegenwart angeschnitten, das hier nicht erschöpfend behandelt werden kann, obwohl es im Thema Bach in Köthen mit enthalten ist. Schuberts und Schumanns lyrisches Klavierstück nährt sich an Kraftströmen, die vom Wohltemperierten Klavier ausgehen. Um jedoch bei dem für die moderne musikgeschichtliche Entwicklung einschneidend wichtigen Übergang von der musikalischen Klassik zur Romantik zu bleiben: der späte Beethoven hat sich auffallend gründlich mit Bach beschäftigt, und zwar speziell mit dem Wohltemperierten Klavier. Reinhard Oppel hat nachgewiesen, daß Beethoven in seiner letzten Zeit die Neigung bekundet, auf die Einthematik der Sonate zurückzugreifen; er erblickt darin ein Bekenntnis zum Modernismus. Er stützt seine Behauptung durch den Vergleich der As-Dur-Klaviersonate opus 110 mit der A-Dur-Fuge aus dem Zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers. Nicht nur Beethovens Sonatenfuge, seine ganze Sonate enthüllt sich als Ergebnis tiefer Versenkung in Bachs Fuge. Hier scheint geradezu ein systematisches Bachstudium Beethovens vorzuliegen. Es ist belanglos, daß es sich in diesem Einzelfalle nicht um den in Köthen, sondern um den in Leipzig komponierten Teil des Wohltemperierten Klaviers handelt, weil dieser ja den Geist Köthens wieder heraufbeschwört.

Was Bach anbetrifft, liegt hier ein Symptom vor. Es verrät sich eine bestimmte innere Beschaffenheit seiner Fuge. Ihre Vitalität ist so stark, daß sie nach rund hundert Jahren einen Beethoven zu eindringlicher Auseinandersetzung mit sich nötigt. Was auch immer an Kraftströmen vom Schaffen des letzten Beethoven auf die Folgezeit übergegangen ist, ein wesentlicher Teil davon ist aufs Konto Bachs und seines Wohltemperierten Klaviers zu setzen. Wo Beethoven auch der Gegenwart noch besonders harte Aufgaben stellt, dort erweist sich seine Musik nicht selten als durchtränkt vom Geiste Bachs.

VIII. Repräsentative Kunst

Orchestersuiten und Brandenburgische Konzerte sind die repräsentative Köthener Kunst. Die sechs Konzerte haben zusammen mit den stilistisch ganz anders gearteten Händelschen Concerti grossi den Weltruf der deutschen Instrumentalmusik begründen helfen.¹⁶ Sie zeigen uns, "wie die gestaltende Kraft eines Genies Zeitliches und Überzeitliches in einem neuen gültigen Ausdruck eint; wie fremde Einflüsse das Arteigene nicht stören, sondern befruchten und fördern". Sie sind mit dem zeitgenössischen Schaffen ungleich lockerer verbunden, als gewisse repräsentative Schöpfungen der Leipziger Zeit, etwa die Matthäuspassion, deren Komponist sich der neuen Formen des Zeitalters ohne Arg bedient, so daß deutliche Spuren des Zeitstils erkennbar werden. In den Brandenburgischen Konzerten und in den Orchestersuiten werden diese Elemente rücksichtsloser im Schmelzofen der Bachschen Kunst umgeglüht.

Der Köthener orchestrale Apparat ist nicht groß, jedoch reich und mannigfaltig. Man soll nicht glauben, daß der Meister den Weg zu dieser Orchesterkunst beschritt, die gleichzeitig alle Reize des Kammermusikalischen entfaltet, weil er die Vielheit der von der Kirche bereitgestellten Mittel habe ersetzen, weil er die Lücke habe ausfüllen, den Mangel habe ausgleichen wollen. Wir müssen uns vielmehr darüber klar sein, daß Bach, wie so viele andere große Musiker auch, lediglich jede sich ihm bietende Gelegenheit ausnützte. Er verschmähte nicht die ihm in der höfischen Atmosphäre dargebotenen Möglichkeiten, und er ging darin so weit, daß sich ein sinnliches, ja genießerisches Moment in seine Partituren einschlich. Der Kerzenglanz und die Farbenpracht der Hoffeste wird in seinen großen Instrumentalwerken ebenso wie der intimere Schimmer der fürstlichen Privatgemächer reflektiert. Der Kapellmeister Bach war hier wie dort zu Hause.

Aber wir haben es nicht nur mit dem Hofkapellmeister, sondern mit der ganzen Persönlichkeit zu tun. Hofluft zu atmen, war dem Meister auf die Dauer nur möglich, wenn die Atmosphäre so musisch und so menschlich war wie in Köthen unter dem Fürsten Leopold. Unter dem günstigen Köthener Sterne aber

¹⁶ Zumal Händel als Komponist Engländer ist.

Köthen

bewährte sich die Künstlerschaft Bachs in ihrer Reinheit und Absolutheit. Seine Phantasie schöpfte mit einer Lebhaftigkeit sondergleichen alle Anregung aus der Gelegenheit des Ortes und der Stunde. Das war nur möglich, weil er auch in Köthen er selbst bleiben konnte und nicht anzubeten brauchte, was er zuvor verbrannt hatte. Mit anderen Worten: im Klavierbüchlein, in den Notenbüchern, in den Französischen Suiten, im Wohltemperierten Klavier, in den Inventionen und Sinfonien; aber auch in den polyphonen Kompositionen für ein einzelnes Melodieinstrument und ganz besonders in dem packenden Doppelwerke der g-moll-Phantasie und -Fuge steckt mancherlei auch vom Geiste der großen Weimarer und Mühlhäuser Kunst, freilich zugleich viel Neues, vor Köthen weder Gewolltes noch Gekonntes, denn auch beim größten Künstler hängt das Vermögen ab vom Glücke der Stunde...



Dietrich Buxtehude (1637–1707)

Köthen

1. Phantasie und Fuge g-moll

Nach Spittas Beweisführung gehören g-moll-Phantasie und -Fuge¹⁷ in die Köthener Zeit. Sie sind möglicherweise das einzige große Orgelwerk, das hier entstand. Es wird für die Hamburger Fahrt bestimmt gewesen sein. Namentlich in der Phantasie steckt etwas von dem unruhvollen Geiste, der uns romantisch berührenden Glut des Gefühls und der Farbigkeit der Harmonik Buxtehudes. Es lebt also etwas vom musikalischen Norden in dieser für den Norden bestimmten Musik, das ist ohne weiteres erklärlich. Aber auch eine starke Dosis unverfälscht Köthener Fluidums hat sich dieser Orgelmusik beigemischt. Die satten Harmonien, die rauschenden Passagen, die Unmittelbarkeit der Melodik sind Merkmale, die uns in anderen großen Köthener Werken ähnlich faszinieren, die in dieser Häufung im früheren Schaffen Bachs selten, allerdings einige Male in den Weimarer Orgelwerken erscheinen und in der Leipziger Zeit noch seltener wiederkehren.

Die Art der in das polyphone Geflecht homophone Elemente mischenden Stimmverbindung zusammen mit dem ansprechenden Charakter des melodischen Ausdrucks haben gewisse Partien der Phantasie mit einer Musik gemein, wie sie Bach zum Beispiel im Mittelsatze des zweiten Brandenburgischen Konzertes schreibt. Es kommt nicht auf die eine oder andere Ähnlichkeit melodischer Wendungen an, sondern auf die behagliche Fröhlichkeit und die fröhliche Behaglichkeit des Stimmungsuntergrundes, der einmal ins organistisch Strenge und zum anderen ins kammermusikalisch Bewegliche abgewandelt ist.

Und was die Fuge anbelangt; ist dem Komponisten jemals ein froher gestimmter, melodisch packenderer und unproblematischerer Dux aus der Feder geflossen als dieser prächtige Einfall, den man sich geradezu gesungen, getrommelt und gepfiffen vorstellen kann? :

¹⁷ BWV 542

Köthen

(Beispiel 32)

Dieses auf eine niederländische Volksweise zurückgehende, melodisch und rhythmisch kraftvoll geprägte Thema war bereits zu Bachs Lebzeiten außerordentlich bekannt und beliebt; Johann Mattheson führt es in seiner Vorbereitung zur Organistenprobe in einem bemerkenswerten Zusammenhange an. Es heißt dort im 59. Kapitel: "Im Jahre 1725, den 24. Oktober, werden sich die um den erledigten Organistendienst an der Hamburgischen Domkirche anhaltenden Personen belieben lassen, ...gegenwärtiges Fugenthema", nämlich das der g-moll-Fuge, "aus dem Stegreif wohl durch- und auszuführen; auch dabei folgenden Gegensatz zugleich einzuführen, zu versetzen und füglich anzubringen":

(Beispiel 33)

Auch der Gegensatz ist der originale Kontrapunkt Bachs, dessen Namen Mattheson verschweigt. Er fügt jedoch in einer Fußnote hinzu: "Ich wußte wohl, wo dieses Thema zu Hause gehörte und wer es vormals künstlich zu Papier gebracht hatte; aber ich wollte nur sehen, wie der eine oder andere damit umgehen würde. Denn mit fremden Sätzen die Leute zu scheren, halte ich für keine Kunst; lieber was Bekanntes und Fließendes genommen, damit es desto besser bearbeitet werden möge. Darauf kömmt es an, und es gefällt dem Zuhörer besser, als ein chromatisches Gezerre."

Köthen

Es will schon etwas heißen, daß Mattheson, der bekanntlich nicht gut auf Bach zu sprechen war und gern an ihm allerlei auszusetzen hatte, dieses in der Tat fließende Thema seinen Prüflingen vorsetzte. Auffallend ist, daß er zwar den Kontrapunkt, nicht aber den Dux korrekt notiert. Wir finden in seiner Generalbaßschule diese Lesart:

(Beispiel 34)



Hier ist der Gedanke plötzlich flügelahm geworden. Spitta zieht aus dieser abweichenden Form die Folgerung, daß die Fuge in der jetzt vorliegenden Gestalt eine spätere Überarbeitung sein müsse, denn das Thema sei durch zwei kleine Änderungen auf das überraschendste verbessert. Es fällt schwer, an diese Überarbeitung zu glauben, weil dann die ursprüngliche Fassung von einer Platitude wäre, die Bach nicht anstünde. Außerdem irrt Spitta, wenn er von zwei Änderungen, noch dazu von zwei kleinen Änderungen, spricht. Es handelt sich vielmehr um drei tief in die organische Substanz des musikalischen Gedankens einschneidende Eingriffe, die höchstwahrscheinlich aufs Konto Matthesons zu setzen sind, wobei es dahingestellt bleiben muß, ob der Hamburger Autor falsch aus dem Gedächtnis zitiert oder aber Bach verbessern zu müssen glaubt. Durch Änderung einer einzigen Note kann man einen tiefsinnigen Gedanken zu einem Gemeinplatz machen; hier aber ist das ganze melodische und rhythmische Gefüge banalisiert.

Zur Klärung dieser Frage, welche die wahre Bedeutung des Bachschen Themas beleuchtet, muß man berücksichtigen, daß die Tonfolge in der Matthesonschen Mißgestalt entsprechende Strukturänderungen der ganzen Fuge bedingen würde. Nicht mit einigen flüchtigen Retuschen wäre es getan gewesen, sondern Bach hätte eine zweite g-moll-Fuge schreiben müssen, wenn er jene Mißbildung durch den Charakterkopf seines Dux hätte ersetzen wollen. Was Mattheson gibt, vermag nur unvollkommen als thematische Unterlage eines

Köthen

mehrfach kontrapunktischen Satzes zu fungieren. Es ist eine ausgesprochene Ober- und notfalls Mittelstimme, ungeeignet, als tragendes Fundament einer komplizierten polyphonen Architektur zu dienen. Seine musikalische Pfuscherei läßt uns die Einzigartigkeit der Bachschen Eingebung erst voll würdigen. Das Geheimnis des Bachthemas ist seine geistige und technische Vielseitigkeit, seine Bildsamkeit und Anpassungsfähigkeit. Es ist eine makellose Oberstimme und gleichzeitig, als Baß dienend, eine tönende Grundlage von eherner Kraft.

Diese Köthener Orgelfuge macht keine Anleihe bei der Gesangsmusik, sondern verläuft nach eigenen Gesetzen, aber wenn das Fugenthema als Oberstimme erklingt, hat es die Beredtheit einer gesungenen Weise, und wenn es als Baß dient, schreitet es in voller instrumentaler Eigenständigkeit dahin. Es weiß nichts von der Beschwerne mühsamer Errechnung und klügelnder Kombination, sondern wird zum Symbol einer menschlichen Unbeschwertheit, wie sie den Komponisten in Köthen zeitweise erfüllt haben muß, ihm aber in seinem späteren Leben kaum jemals wieder beschieden war.

Wie die Fuge, so ist auch die g-moll-Phantasie unbelastet, und ihr schweifend modulatorisches Wesen, ihre sprechenden Stegreif-passagen, ihr Schwanken zwischen zuchtvoll stimmiger Melodik und einer den Tonraum scheinbar planlos durchmessenden Figuration; all das entstammt keiner bohrenden Spekulation, keiner faustischen Grübeleie, sondern ist ein sich seiner Kräfte heiter bewußtes, frei sich tummelndes musikalisches Spiel, das sich mit der organistischen Strenge des Stimmungshintergrundes sehr wohl vereinigen läßt, denn dieses Spiel ist recht eigentlich vordergründiger Natur. Hinter- aber und untergründig hallt der Klang der Bachorgel, der noch nichts von der orchestermäßigen Zwiespältigkeit ihrer romantischen Nachfahrin anhaftet. Die Aufgelockertheit des Brandenburgischen Konzertklangs ist für diese Orgelkunst weder erreichbar noch erstrebenswert.

Köthen

2. Die Brandenburgischen Konzerte

a) Suite und Konzert

Bach hat die Orchestersuite so wenig erfunden wie alle anderen von ihm gepflegten großen Formen. Ihre Geschichte ist, wie die Geschichte der Suite überhaupt, alt und an innerem Geschehen reich. Im 17. Jahrhundert bildeten sich zwei Typen heraus, der italienische, auch Kammeronate genannt, und der französische, der durch eine Ouvertüre in Lullyscher Form eingeleitet und daher auch kurzweg Ouvertüre genannt wird. Als Schöpfer solcher Ouvertüren schließt sich Bach an eine Reihe von Komponisten an zu denen unter anderen Johann Sigmund Kusser, Reinhard Keiser, Philipp Heinrich Erlebach, Georg Muffat, Johann Kaspar Ferdinand Fischer und Georg Philipp Telemann gehören.

Unser Meister bindet sich also an eine lange Überlieferung, und es ist nichts Erstaunliches dabei, wenn er sein reiches Klaviersuitenwerk durch vier Prachtexemplare von Orchestersuiten ergänzt. Es ist jedoch die Frage, ob er diese Ergänzung jemals vorgenommen hätte, wenn es ihm die Köthener Situation nicht nahegelegt hätte. Zwar sind in der Bachliteratur Zweifel lautgeworden, ob diese Ouvertüren wirklich in Köthen entstanden seien. Es sprechen keine schwerwiegenden Gründe dagegen, manche inneren Gründe dafür. Es läßt sich keine Periode seines Schaffens denken, aus welcher heraus sie sich ebenso ungezwungen ergäben. Terrys These, daß die beiden D-Dur-Ouvertüren in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre für die Dresdener Königliche Hofkapelle geschrieben seien, ist ebenso unsicher wie geistreich.

Im übrigen sind sie in mancher Hinsicht Ergänzung und Seitenstück zu den Brandenburgischen Konzerten, über deren Datierung Einigkeit besteht. Der stilistische Sachverhalt ist so eindeutig, daß sie Köthenisch genannt werden müßten, auch wenn sie etwa erst in Leipzig entstanden wären. Köthen bedeutet im Bachsehen Schaffen mehr als eine ziffernmäßig begrenzbare Zeitspanne. Es ist Stilbegriff, symbolisches Merkmal der Krise, Höhe- und Wendepunkt in des Meisters gesamtem Dasein, zugleich integrierende Substanz seiner Musik bis hin zur Kunst der Fuge.

In den Brandenburgischen Konzerten sind kammermusikalische: Züge aufs feinste mit orchestralen Wirkungen in Einklang gebracht. Mit dem

Köthen

Gebetskammerlein des Wohltemperierten Klaviers hat die Kammer, für welche diese Musik gedacht ist, freilich nichts zu schaffen. Die Fugen und Präludien des Wohltemperierten Klaviers verdanken ihr Dasein einem Vorgange der Vergeistigung und der Abstraktion. Des Komponisten gestalterische Kraft erfuhr höchste Verfeinerung, als sich ihr statt der Orgel das Klavier zum Mittler seiner künstlerischen Gesichte darbot. So treten die Klavierfugen und -präludien trotz Reduzierung der Klangmittel den entsprechenden Orgelwerken ebenbürtig zur Seite.

Insofern die Brandenburgischen Konzerte einen kammermusikalischen Einschlag haben, handelt es sich nicht um die Verflüchtigung ins rein Geistige, geschweige ins Abstrakte; diese Musik hat in jedem Fall ihren Platz im Rahmen einer großartigen Monumentalisierung. Wo wären die Orchestersuiten der Küsser und Erlebach, der Muffat und Fischer, die sich an äußerem Glanze und innerer Größe mit diesen Emanationen einer schwelgerischen Tonphantasie messen könnten! Die ganze Suitentradition, deren Bedeutung keinem Einsichtigen unbewußt ist, bleibt angesichts dieser schwellenden, prallen, prunkenden Musik weit hinter Bach in wesenlosem Scheine. Die Stimmdichte und Klangfülle dieser Musik sind es, die nach Wilibald Gurlitts schönem und zutreffendem Worte von Daseinsfreude und weltmännischem Optimismus des glückseligen Musikers nur so strahlen. Es ist auch viel Wahres an Hans Joachim Mosers Worte vom seligen Klangzauber, den Bach zwar nicht als Manier konsequent durchführe und in dem er nicht schwelge wie der Romantiker, den er aber auch habe, über welchen er verfügt, ganz einfach weil er der universale und der nicht nur abschließende und krönende, sondern neue Ziele weisende Musiker ist. Moser sucht den überrationalen Kosmiker, den Teilhaber und Mitverwalter an überirdischen Gesetzmäßigkeiten des ewigen Musikstroms auf solche Weise zu würdigen.

In der Köthener Orchestermusik kostet Bach die von ihm so hoch veranschlagte Wonne aus, das volle Werk in Gang zu setzen. Man prüfe einmal die Köthener Partituren daraufhin, ob das Orchester Bachs eine gute Lunge hatte, und zwar ungeachtet aller kammermusikalischen Merkmale. Deshalb braucht man noch lange nicht im Köthener Orchester eine Art Orgelersatz zu erblicken. Dieses Orchester ist nicht stellvertretend, sondern eigenständig. Trotzdem verbietet nichts, den großen Orgelmeister wiederzuerkennen in der Art, wie sich Bach des orchestralen Apparates bedient. Sehr richtig sagt Steglich, daß der Meister der

Köthen

Brandenburgischen Konzerte die Registrierkunst des Organisten an den Stimmen des Orchesters erprobt habe.

Den vergleichsweise zart ziselierten Französischen Suiten steht das gleichsam geschmiedete Gebilde der orchestralen Suiten gegenüber. Suitengeist ist ja auch den Brandenburgischen Konzerten nicht völlig fremd, und es gewinnt in diesem Zusammenhange besondere Bedeutung, daß der Komponist dem Ersten Brandenburgischen Konzert einige Tänze anfügte. So gelangt der Meister unter den besonderen Auspizien Köthens dazu, die Formen der Suite ins Monumentale zu steigern, so wie er Präludium und Fuge der Orgel im Wohltemperierten Klavier ins Absolute vergeistigt.

Zu diesem Endzweck bediente Bach sich einer instrumentalen Einkleidung, für welche wieder einmal die Freiheit innerhalb des klar ins Auge gefaßten (Klang-)Gesetzes bezeichnend ist. Vielfältig wie der musikalische Ideengehalt dieser Kunst ist auch ihre klangliche Gewandung. Gesetz, nicht Dogma, ist der objektive Orchesterklang der Epoche, bedingt durch die klare Abgrenzung der einzelnen Klanggruppen. Diese ist Voraussetzung zur Erzielung der terrassendynamischen Wirkungen. Jener Orchesterklang wird ferner gewonnen durch den Verzicht auf den (einer jüngeren Zeit angehörigen) Pedaleffekt der Blechbläser und durch den infolgedessen notwendigen Einbau des Generalbaßcembalos. Aber welchen Spielraum behält sich der Komponist vor für die Ausfüllung dieses vermeintlich starren und spröden Klanggefäßes mit einer in allen Farben schillernden Substanz, die aus dem Erbe des deutschen Stadtpfeifertums mit seiner vielfältigen Verbindung von Streicher- und Bläserkolorit gespeist wird.

Bach war nicht nur einer der ersten Orgelfachmänner seiner Zeit, er bewies in Köthen auch, daß er sich ebensogut in die verschiedensten Orchesterinstrumente, und zwar nicht nur in ihre Seele, sondern auch in ihren Klangkörper hineinzudenken fähig war. Nicht nur das Geheimnis der Streichinstrumententechnik war ihm entsiegelt. Mit Recht betont Christian Döbereiner, daß es der Meister verstanden habe, alle Instrumente, die sich zur Erzielung einer besonderen Klangfarbe oder eines besonderen Ausdrucks eigneten, wirkungsvoll zu verwenden.

Köthen

b) Dynamik, Rhythmik, motivische Arbeit

Die von sinfonischem Geist erfüllten, mit kammermusikalischen Feinheiten ausgestatteten Brandenburgischen Konzerte sind Gelegenheitsmusik und entstanden im direkten Auftrage des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, eines Sohnes des Großen Kurfürsten. Sie verdanken ihre Frische und Unmittelbarkeit der Art ihrer Entstehung. Unmittelbar aus dem Leben heraus mußte der Auftrag dem Komponisten zufallen, um ihn ein Werk schaffen zu lassen, völlig andersartig, aber ebenbürtig seinen anderen großen Gelegenheitsschöpfungen, deren berühmteste die Hohe Messe in h-moll ist. Wir beachten den soziologisch bemerkenswerten Umstand: Bach "kannte keine Konzertkunst im heutigen Sinne, sondern nur Gelegenheitsmusik, Begleitkunst, eine Kunst für alle, für den Reichen wie für den Mittellosen, denn sie schloß sich innig an das Leben und seine Wechselfälle an und war nicht für Geld feil".

Es ist bisher nicht aufgeklärt, wie die persönliche Beziehung zwischen dem Markgrafen und dem Komponisten zustande gekommen ist. Man vermutet, daß Leopold von Köthen und Bach mit dem Brandenburger in Karlsbad zusammentrafen und daß dieser beim gemeinschaftlichen Musizieren Gefallen an Bach gefunden habe. Die häufig abgedruckte Zueignung *à Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis* ist kein Dokument Bachsches Geistes, sondern ein für ihn völlig uncharakteristischer, im schlechten Serenissimusfranzösisch der Zeit stilisiertes Schriftstück.

Die Bachsche Musik redet eine andere Sprache. Auch ihr kann man eine Ahnenreihe nachrechnen, aber deren Vertreter haben sich nicht träumen lassen, daß am Ende ihrer glatten Kunst dermaleinst Schöpfungen von so gewaltigem Wuchse stehen könnten. Man darf von einer Kreuzung verschiedener Arten und Gattungen sprechen, vielleicht sogar von einer gewissen Experimentierlust des Komponisten, wie sie Jacques Handschin für solche Fälle annimmt.

Was ist aus der Dreisätzigkeit des fruchtbaren Venezianers Antonio Vivaldi geworden: eine ähnliche Form, die es sich jedoch herausnehmen kann, sich das eine Mal zu erweitern, das andere Mal zu verkürzen, und deren unerhört neuer Gehalt sich unter durchaus veränderten Bedingungen entfaltet. Neu vor allem ist

Köthen

bei Bach die schillernde Vielfalt der orchestralen Einkleidung, die man schlecht begreifen würde, wenn man sie als etwas Äußerliches abtäte.

Die Brandenburgischen Konzerte sind durch und durch eigenständige Schöpfungen. Ihr Stil ist weder von der Klavier-, noch, was näher läge, von der Orgelmusik direkt herzuleiten, aber auch nicht von der Kammermusik für mehrere Instrumente, geschweige von der Gesangsmusik. Sie mit Schweitzer als reinste Offenbarung des polyphonen Stils zu kennzeichnen, ist auch wenig angebracht. Sie sind in dieser Beziehung nicht nur nicht reiner als des Meisters polyphone Klavier-, Orgel- und Gesangsmusik, sondern merklich weniger rein als diese.

Es ist charakteristisch für Bachs spezifisch orchestrale Phantasie, daß er die Vielheit der Instrumente mit einer gewissen Vorliebe für Akkordballungen und unisone Linienführung ausnützt. Das hängt natürlich auch mit der Eigenart seiner Instrumentierung zusammen, die so gar nichts mit der Gefälligkeit und Glätte der orchestralen Schreibweise der Italiener gemein hat. Freilich waren die Köthener Möglichkeiten immerhin begrenzt, und der Komponist machte zuweilen aus der Not eine Tugend, aber die Tugenden seines Orchesters sind so reich, daß man die Not darüber vergißt. Je weniger Instrumente ihm zur Verfügung standen, desto höher stiegen die Anforderungen, die er an die einzelnen stellte.

Jedes Brandenburgische Konzert und jede Orchesterouvertüre trägt ein besonderes instrumentales Gewand, und innerhalb des zyklischen Werkes unterscheiden sich die einzelnen Sätze wiederum durch ihre Instrumentierung voneinander. Unbeschadet der Errungenschaften des klassischen, romantischen und modernen Orchesters darf gesagt werden, daß nach Bach, was die Vielfalt der klanglichen Einkleidung anbelangt, zunächst eine Verarmung eingetreten war, die erst sehr allmählich im Laufe der Zeit behoben wurde. Die praktische Realisierung der vom Komponisten beabsichtigten Klangwirkungen, die auch heutzutage noch viel zu wünschen übrigläßt, ist zu seiner Zeit in der Regel sicherlich ebenfalls recht unvollkommen gewesen. Immerhin waren die in Köthen verfügbaren orchestralen Mittel nach Güte und Zahl befriedigender als später in Leipzig, was jedoch nichts an der Tatsache ändert, daß das Leipziger Kantatenorchester Bachs viel von den Köthener Erfahrungen profitiert hat.

Von Dresden her wehte ein anderer Wind, der das stagnierende Leipziger Klima aufzufrischen geeignet war, und Bach tat das Seine, ihn in die Segel zu bekommen. Am 23. August 1730 unterbreitete er dem Rate der Stadt jenen kuren,

Köthen

jedoch höchst nötigen Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik nebst einigem unvorgreiflichen Bedenken von dem Verfall derselben, worin er der Behörde erklärt, man brauche nur nach Dresden zu gehen, um zu erkennen, woran allem es in Leipzig fehle, zumal *„der itzige status musices ganz anders wie der ehemdem beschaffen, die Kunst um so sehr viel gestiegen, der Gusto sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Art von Musik unseren Ohren nicht mehr klingen will“*. Hier handelt es sich also um die vokale und instrumentale Besetzung des Klangkörpers. Bach hatte sich in Köthen gewöhnt, mit dem *itzigen status* im Einklang zu bleiben, das heißt, seine orchestralen Anforderungen mit ihm in Einklang zu bringen.

Bei Bachs Brandenburgischem Orchester zeigt es sich, wie erneut festzustellen ist, daß er, für den die Orgel niemals ein komprimiertes Orchester ist, umgekehrt das Orchester nicht als Abart der Orgel behandelt. So wäre eine rhythmische Vielgestaltigkeit, wie sie den Beginn des ersten Konzertes kennzeichnet, auf dem Tasteninstrument unausführbar und gegebenenfalls wirkungslos :

(Beispiel 35)

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Corni I/II, Oboi I/II/III, and Fagotto. The score is written in a single system with three staves. The top staff is for Corni I/II, the middle for Oboi I/II/III, and the bottom for Fagotto. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets, which is noted as being difficult to play on a keyboard instrument.

Der Kontrast zwischen Ripienisten und Concertino läßt jede Vergleichsmöglichkeit mit der strengen Polyphonie vermissen. Es fehlt das Gegenstück sowohl in der Klavier- wie in der Orgelmusik Bachs und erst recht in der Gesangsmusik. Der Komponist teilt den Ripienisten ganz eigentümliche Aufgaben zu, die darauf hinauslaufen, einen nur mit den Mitteln des Orchesters zu ermöglichenden, gleichwohl an die flächenhafte Farbigkeit des Orgelklangs

Köthen

erinnernden, rhythmisch und dynamisch abgestuften *Klangteppich* auszubreiten, gegen welchen sich die solistischen Künste der konzertierenden Instrumente deutlich abheben. Das ist keine kontrapunktische Linearität, sondern gepreßte Folie, die dem Zwecke dient, den von den Bläsern verarbeiteten Hauptmotiven stärkeren Glanz zu leihen. Durch die bei Bach besonders auffallenden gehäuften dynamischen Vorschriften, *piano* und *pianissimo*, wird das ausdrücklich betont:

(Beispiel 36)

The image shows a musical score for Example 36. It consists of two staves. The top staff is for Violins I/II and Viola di ripieno, with dynamics *piano* and *pianissimo*. The bottom staff is for Violone di ripieno, Violoncello, and Cembalo all' unisono, with dynamics *sua*, *simo*, *piano*, and *pianissimo*. The score is in G major and 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Die dynamischen Vorschriften, die im Grunde nur eine Selbstverständlichkeit betonen, könnten fast die Vermutung nahelegen, daß der Komponist einem Mißbrauche vorbeugen wollte, wie er heute vielfach mit stilwidrig aufgebauchtem Orchesterapparat getrieben wird.

Der Komponist erzielt den sinfonischen Charakter seiner Musik nicht mit äußeren Mitteln, auch nicht mit klanglichem Aufwand. Was er im Dienste des sinfonischen Gedankens erstaunlich fördert, ist die motivische Arbeit. Noch darf diese nicht mit der berühmten, thematischen Arbeit der klassischen Sonaten- und Sinfoniedurchführung verwechselt werden. Sie ist nicht, wie diese, schillernd, geistreich, dialektisch; sie ist eher durch eine gewisse Schwere und Derbheit ausgezeichnet und eine Funktion weniger des Temperamentes als des Willens. In ihrer Art ist sie Ergebnis einer Kunstgesinnung, die sich von allen außermusikalischen Anregungen und Assoziationen freigemacht hat.

Bach eröffnet der reinen Instrumentalmusik in Köthen Perspektiven, weil er sie in den Brandenburgischen Konzerten von allen wie auch immer gearteten Krücken befreit hat, nicht zuletzt den tänzerischen, denn das Hineinspielen von

Köthen

Suitenelementen ins erste Konzert bleibt Episode. Die Kunst jener motivischen Arbeit erlaubt es dem Komponisten, in verschiedenen Konzerten die nämlichen oder doch nahe verwandte Kurzgedanken zu verwenden, und es ist bewundernswert, wie er aus ganz ähnlichem Rohstoffe Werke schafft, von denen sich ein jedes durch die ausgeprägte Sonderart seiner geistigen Physiognomie auszeichnet.

Die alles durchdringende und befruchtende Kraft ist in den sechs Brandenburgischen Konzerten der Rhythmus, nicht die Harmonik und nicht die Polyphonie: diese sind nur Funktionen des Rhythmus. Wenn man will, darf man sagen, daß diese Konzerte reinste Offenbarung von Bachs rhythmischem Stile sind. An sie könnte Carl Maria v. Weber gedacht haben, als er schrieb, Bachs Stil sei von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmführungen und den dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmus suchte. Solchem Rhythmus dient schlechterdings alles in dieser Musik; ihm dienen auch die lapidaren Unisoni, ihm die völlig unpolyphonen klumpigen Akkorde:

(Beispiel 37)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Violino I/II/III', the middle 'Viola I/II/III', and the bottom 'Violoncello I/II/III: / Violone e Cembalo:'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The rhythm is characterized by frequent accents and a driving, somewhat irregular pulse. The first staff has a melodic line with many accents, while the other two staves provide harmonic support with chords and moving lines, also featuring accents.

Der hier akkordisch ausgepolsterte Rhythmus zieht sich, verschiedentlich abgewandelt, durch sämtliche Brandenburgische Konzerte. Wir kennen diesen Rhythmus. Bach rückt ihn in jenem Werke, das auf der Wende von der Weimarer zur Köthener Zeit entstand, in den Mittelpunkt seines instrumentalen Osteroratoriums, welches seinerseits das geistige und musikalische Zentrum des Orgelbüchleins bildet. Es ist kein kopfhängerischer, sondern ein aktiver und lebendiger, jasagender und froher Rhythmus: "des solln wir alle froh sein!" war die

Köthen

Devise jener mittelalterlichen österlichen Volksweise. Jasagend ist auch das Ethos der Brandenburgischen Konzerte.

Gleich dem Kopfmotiv des ersten Satzes des ersten Konzertes liegt dieser Anapäst zugrunde, und er sprudelt und strudelt so lebhaft, daß seine beiden ersten Kürzen dreimal hintereinander erklingen:

(Beispiel 38)



Im Verlaufe der motivischen Arbeit isoliert der Komponist den Anapäst mehr und mehr:

(Beispiel 39)



und schließlich intoniert er ihn in voller Klarheit:

(Beispiel 40)



Das Kopfmotiv des Finalthemas ist rhythmisch die Kopie vom Kopfmotiv des Hauptthemas des ersten Satzes, nur metrisch ist es abgewandelt, während es sich melodisch teilweise spiegelbildlich zu ihm verhält:

Köthen

(Beispiel 41)

In den beiden ausdrucksvollen Adagiotakten dieses Schlußsatzes setzen die Bässe ihr klangliches Schwergewicht für den rhythmischen Gedanken ein:

(Beispiel 42)

Das zweite Konzert, das in der Tonart des ersten steht, schmettert den Anapäst gleich im Hauptthema ganz unverblümt heraus:

(Beispiel 43)

In diesem Satz erscheint alsdann jenes Klangbild, welches sich dadurch kennzeichnet, daß die Ripienisten einen Teppich ausbreiten, der die Folie gegenüber dem von der Trompete geschmetterten Hauptgedanken bildet, und während das Trompetenthema sich frei entfaltet, kehrt das anapästische Teppichmuster ornamenthaft immer wieder:

Köthen

(Beispiel 44)

The image shows a musical score for a Tromba (trumpet) and a group of Ripienisten (including the Continuo). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The dynamics are marked as *piano* and *pianissimo*. A reference to "vgl. Bsp. 36" is written in the upper right corner. The score is enclosed in a black rectangular border.

Kann ein Komponist deutlicher ausdrücken, worauf es ihm ankommt? Im weiteren Verlaufe kommt es zuweilen zu einem das ganze Orchester erfassenden anapästischen Ansturm. Die im Vergleich zum ersten Brandenburgischen Konzert plastischere Ausprägung des rhythmischen Motivs ist nicht zuletzt auf die Hinzuziehung der Trompete zurückzuführen, deren eherner Mund die Töne besonders scharf markiert, zumal hier mittels des Zungenschlages auch reine Tonwiederholungen rhythmisch höchst effektiv ausgeführt werden können:

(Beispiel 45)

The image shows a musical score for a Tromba (trumpet). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, some with slurs. The score is enclosed in a black rectangular border.

Die innige Melodie des schönen Andante, das der Geiger freilich ganz schlicht und ohne übertriebenes Vibrato zu spielen hat, gewinnt ihr besonderes Gesicht durch nichts anderes als dieses ana-pästische Motiv, wie überhaupt der spezielle ästhetische Reiz dieses Mittelsatzes weniger in seiner rührenden Melodik liegt, die man, sie mißverstehend, gar noch ins Sentimentale steigert, als vielmehr in seiner zarten rhythmischen Bewegtheit:

Köthen

(Beispiel 46)

The image shows a musical score for an 'Andante' movement. It features three staves: Violino (Violin), Oboe, and Flauto (Flute). The tempo is marked 'Andante'. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Violino part has a trill (tr) over a note. The Oboe and Flauto parts also have trills. The score is enclosed in a black rectangular border.

Wenn der höfische Charakter und der gesellschaftliche Glanz, die ein Merkmal des Brandenburgischen Zyklus sind, stilistisch nicht den Ausschlag geben, ist das nicht zuletzt Sätzen wie diesem Andante zuzuschreiben. Auch das schwermütige *De profundis* des Adagio des ersten und das *Adagio ma non tanto* des letzten Konzertes, für dessen hymnenartige Schreibweise Walther Krüger das Vorbild Corellis und Händels heranzieht:

(Beispiel 47)

The image shows a musical score for an 'Adagio ma non tanto' movement. It features four staves: Viola da braccio II, Violoncello (Cello), Violone e Cembalo (Viola and Harpsichord), and Viola da braccio I. The tempo is marked 'Adagio ma non tanto'. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Viola da braccio II part has a trill (tr) over a note. The score is enclosed in a black rectangular border.

Köthen

gehören zu dieser sich aus dem sozialen Milieu der zufälligen Lebensumstände in gewissem Grade emanzipierenden Musik. Hier schlägt der Hofkapellmeister dem Köthener Calvinismus, wenn man so will, einmal ein Schnippchen und singt als guter Lutheraner seinem Herrgott ein frommes Lied.

Dieses Durchbrechen der geistigen Schranken der Gesellschaftsmusik in den Langsamen Sätzen der Brandenburgischen Konzerte hat namentlich Hermann Kretzschmar ernst genommen, wenn er zum Beispiel erklärt, Bach beschwöre an dieser Stelle den Geist des Kirchenkonzertes und komponiere oftmals erschütternde Gebete. Wir wollen darüber aber nicht vergessen, daß er jene Schranken nicht durchbrach aus irgendeiner Animosität gegen die fürstliche Atmosphäre, der er so viel und nicht zuletzt die weitgespannte Muße zu freiem Schaffen verdankte, sondern daß er es aus dem Grunde seiner Natur heraus tat, die ihn zwang, seinen Glauben zu betätigen, auch wenn er sogenannte weltliche Werke komponierte, und umgekehrt der Welt nicht gänzlich zu vergessen, auch wenn er unverdrossen seinen Kantatenjahrgang schuf. Johann Sebastian Bach war Kategorienverächter und Schrankendurchbrecher von Natur. Aus diesem Grunde fällt es den auf Kategorien erpichten Schulästhetikern so schwer, sich in Bachs Konzerten, Sonaten, Präludien und Fugen auszukennen, die alle miteinander keine schulgerechten Konzerte, Sonaten, Präludien und Fugen sind.

Der fromme Grundton dieser Langsamen Sätze ist jedoch nichts Absolutes, und vor allem ist er nicht kirchlich gebunden. Das hat unter anderen Wilhelm Dilthey, der den religiösen Urgrund des Bachschen Schaffens scharf herausgearbeitet hat, deutlich ausgesprochen. Für ihn drückt sich im Andante des zweiten Brandenburgischen Konzertes die höchste Süßigkeit einer im Gefühl verlorenen Stimmung aus; wenn man will, eine Gefühlsinnigkeit, wie sie viel eher der pietistischen als der orthodoxen Grundhaltung nahekommt. Aber das sind Gleichnisse, wie sie hier lieber außer Betracht bleiben, denn der Komponist dieses Andante und zahlloser anderer Teile der Brandenburgischen Konzerte musiziert nach Diltheys schönem Worte ganz einfach, als gäbe es in der Welt nichts Wichtigeres, als die Schönheit des Tones zu genießen! Dieser Ton- und Klangkult ist ein spezifisch Köthensches Stilmoment; er hat seine geistige Heimat nicht innerhalb der Mauern der Kirche, auch nicht der Lutherschen.

Die Drastik rhythmischer Gestaltung erreicht im Finale des zweiten Konzertes ihren Höhepunkt dort, wo Baß, Violoncell und Cembalo sich nicht

Köthen

genug tun können, um den Rhythmus des von der Trompete geblasenen urfidelen Themas nicht nur zu unterstreichen, sondern zu überbieten:

(Beispiel 48)

The image shows a musical score for two instruments: Tromba (Trumpet) and Violoncello e Cembalo (Violoncello and Cembalo). The tempo is marked 'Allegro assai'. The Tromba part features a melodic line with trills (tr) and a '8va bassa' (8th octave lower) marking at the end. The Violoncello e Cembalo part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Später kommt es, immer auf Grundlage des Anapästes, zu wahren rhythmischen Orgien, das Ganze hat humoristischen Anstrich, es begibt sich, mit Thomas Mann zu sprechen, ein großer Jokus. Hier zeigt sich die Fähigkeit des genialen Phantasiemenschen, von der Wilhelm Dilthey bei seiner Würdigung von Bachs Instrumentalmusik handelt, die Fähigkeit, sich der Heiterkeit des Lebens rückhaltlos zu überlassen. In unserm Konzertfinale rumpeln die Bässe eine ganze Anapästkette, Trompete aber und Flöte, diese in höchsten Tönen, hinken um zwei Achtel nach, wandeln, ihrer beweglicheren Natur gemäß, die melodische Linie leicht ab, um die Rhythmik desto präziser herauszuarbeiten:

(Beispiel 49)

The image shows a musical score for Flauto (die Außenstimmen des vollen Orchesters) and Violone, Violoncello, Cembalo. The tempo is marked 'Allegro assai'. The Flauto part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Violone, Violoncello, and Cembalo parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Köthen

Nun ist dieser anapästische Rhythmus durchaus kein Privileg der Brandenburgischen Konzerte, er gehört zu den mit am häufigsten angewandten Rhythmen des Zeitalters. Man könnte zahllose Stücke von Bach anführen, für die er charakteristisch ist, zum Beispiel die c-moll-Fuge und das b-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers und, um nur dieses noch zu nennen, das d-moll-Klavierkonzert. Bereits Ernst Kurth hat die auffallend häufige Wiederkehr solcher anapästischen Bildungen bei Bach betont und auf die b-moll-Präludien in beiden Teilen des Wohltemperierten Klaviers hingewiesen. Allerdings kommt es ihm weniger auf das rhythmische Phänomen als solches als auf den spezifischen Bewegungsvorgang an. Aber auch wenn man viele andere Notenbücher jener Zeiten aufschlägt, zum Beispiel Fischers *Ariadne musica*, tönt uns aus allen Ecken und Enden der Anapäst entgegen.

Es kommt nun aber natürlich nicht darauf an, daß der eine oder andere Rhythmus mehr oder weniger gewohnheitsmäßig angewendet, sondern wie er ausgewertet wird; es kommt, um mit Bach selbst zu sprechen, darauf an, rhythmische Invention, nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen. Bach hat der Welt bewiesen, auf wie grundoriginelle Art und mit welcher völlig neuartiger faszinierender Wirkung er rhythmische Eingebungen durchzuführen weiß.

Bei Fischer ist es ein ergötzliches Spiel, was unser Ohr trifft, tönend bewegte Form, mit Hanslick zu sprechen; es fehlt die pralle Aktivität, das entladungsfreudige Temperament, die ethische Wucht. In der *Ariadne* ist ein lebenswürdiger artistischer Zug, wie er der Bachsehen Musik fernliegt. Wenn zwei Meister von so verschiedenem geistigen Formate wie Bach und Fischer dasselbe sagen, so ist es eben nicht dasselbe.

Im Wohltemperierten Klavier liegen die Dinge bereits anders. Hier wird der Anapäst weder artistisch als reine Spielfigur, noch als ein für die Sinnggebung des Gesamtwerkes wichtiger Themakopf verwendet, sondern von Fall zu Fall mit unterschiedlichen Funktionen betraut. In der c-moll-Fuge fördert der Anapäst die graziöse Elastizität des Ausdrucks, in der g-moll-Fuge den nachdenklichen Ernst¹⁸¹ des Themas, im b-moll-Präludium die tiefe Frömmigkeit der melodischen Sprache. Es fehlt die einheitliche Zielsetzung, wie sie für die Brandenburgischen Konzerte charakteristisch ist. Eine andere Beleuchtung erheischt das d-moll-Klavierkonzert mit einigen seiner um 1730 entstandenen Schwesterwerke.

Köthen

In diesen Konzerten erwacht der Köthener Geist, und in ihnen steckt manches gewissermaßen brandenburgische Element. Sie gehören einem Schaffensabschnitt des Meisters an, der auch sonst, wie noch eingehend begründet werden wird, durch die Wiederaufnahme innerer Beziehungen zu Köthen gekennzeichnet ist.

Wenn man die ersten drei Konzerte miteinander vergleicht und zunächst ihre rhythmische Anlage zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Wertung macht, so kann man den Beginn des ersten Satzes des G-Dur-Konzertes nur als die endgültige Auswertung eines Motivs betrachten, das der rhythmische Keimgedanke auch der vorangehenden beiden Konzerte ist:

(Beispiel 50)

Durch eine solche konsequente motivische Arbeit wird sogar den konventionellen und schablonenhaften Schlußfällen ein frisches Gesicht gegeben. Wer wollte es wagen, den ersten tonikalen Ganzschluß im Eröffnungssatze des G-Dur-Konzertes für eine durch jahrhundertlange Übung galvanisierte Tongebärde, das heißt für eitel Konvention zu erklären! Aber der Komponist greift auch zu ungewöhnlichen Mitteln. Von Konzertieren ist ebensowenig mehr die Rede wie von Polyphonie. Er faßt die drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelli, Violone und Cembalo, welches letzteres nicht etwa Generalbaßakkorde greifen darf, zu einer Einheit zusammen und führt sie in einer wahrhaft gigantischen Tonleiter zur Kadenz, welche er über den ominösen Anapäst erreicht. Selbstverständlich sind diese ersten acht Takte in einem klaren, saftigen, kernigen Forte und ohne die geringste dynamische Schattierung auszuführen. Nur so kommt die Größe dieser Musik zu ihrem Rechte.

Köthen

Im Finale dieses dritten Brandenburgischen Konzertes begegnet uns jener motivische Anklang an die Melodie des verschämten Liebesliedes "Bist du bei mir" aus Anna Magdalenas Notenbuch von 1725, auf welchen hingedeutet wurde. Die Erste Viola ist es, welche die Indiskretion begeht:

(Beispiel 51)



Diese Phrase erklingt im Liede fünf- oder, wenn man die Wiederholungen einbezieht, achtmal:

(Beispiel 52)



Es mag dahingestellt bleiben, ob die Liedmelodie oder die melodische Wendung des Konzertes den zeitlichen Vorrang hat und ob der ganze Vorgang sich etwa bewußt vollzog. Darauf kommt es nicht an. Als solcher ist er nicht zu bestreiten, und er lehrt uns Verschiedenes.

Bestimmte melodische Wendungen sind dem Komponisten so ans Herz gewachsen, daß sie ihm dort, wo er innerlich besonders beteiligt ist, erneut in den Sinn kommen. Was er das eine Mal mit großer Gebärde der Welt verkündet, kleidet er das andere Mal in die Form eines intimen Austausches zwischen sich und seinem Weibe. Wer das Lied wirklich in sich aufgenommen hat, vermag sich dem Anklang der den ganzen Konzertsatz beherrschenden melodischen Figuration an die Liedweise nicht zu entziehen. Zugleich aber wird er dessen innwerden, daß dieses Passagenwerk etwas völlig anderes ist als eine beliebige

Köthen

Figuration à la mode. Diesen personalstilistisch außerordentlich wichtigen Umstand hat Benedikt Szabolcsi gebührend betont, wenn er hervorhebt, daß sich diese Art der Figuration im Dritten Brandenburgischen Konzert scharf von derjenigen der italienischen Meister des 18. Jahrhunderts, aber auch Hesses, Haydns und Mozarts, unterscheidet; daß sie Hauptmaterial, souveräner Gedanke, streng durchdachter Grundstoff ist.

Das Zweite und das Dritte Konzert gehören zwar zwei durchaus verschiedenen Gedanken-, Ausdrucks- und Klangwelten an, werden aber gleichzeitig durch sinnfällige Bande miteinander verknüpft. Die Kunstwerke sind zwar Organismen von durchaus abweichender Gestalt, aber in ihrem Geäder pulst das gleiche Temperament. Das innerhalb des Zeitstils Bemerkenswerte ist nicht die Gleichheit bestimmter in verschiedenen Konzerten wiederkehrender rhythmischer Grundrisse, sondern die unerschöpfliche Wandlungsfähigkeit der Mittel, mit welchen jene Verschiedenheit erzielt wird. Man vergleiche Takt 46 und 47 des ersten Satzes des Zweiten mit Takt 26 und 27 des ersten Satzes des Dritten Konzertes. Ihr rhythmischer Grundriß unterscheidet sich in nichts, auch die Kombination des Anapästes mit laufenden Sechzehnteln ist hier wie dort die gleiche, und die dynamische Behandlung, sogar die besondere Sorgfalt, mit welcher die Stärkegrade vorgeschrieben sind, ist die nämliche. Klang aber, Ausdruck und gedanklicher Gehalt können gar nicht verschiedener sein. Im F-Dur-Konzert erklingt das Hauptthema zum erstenmal in der dreigestrichenen Oktav der Grundtonart, im G-Dur-Konzert wird der Hauptgedanke motivisch zerpflückt; hier ist der Ausdruck differenziert-vereinzelnd, dort kompakt-vereinheitlichend.

(Beispiel 53) → Seite 210

Köthen

a: Zweites Brandenburgisches Konzert, 1. Satz

Flauto }
Oboe }
Tromba }

Violino

Violine I/II, Viola,
Violoncello e Cembalo
all' unisono

b: Drittes Brandenburgisches Konzert, 1. Satz

Violino I/III

Violino II

Viola I/II/III

Violoncello I/II/III
Violone e Cembalo

*) Man beachte die authentische Artikulation. Sie schält aus der Sechzehntelpassage den Anapäst heraus. (WV)

Man braucht bloß das musikalische Gesicht der sechs Brandenburgischen Konzerte mit dem der vierundzwanzig Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers zu vergleichen, um die künstlerische Tragweite und den beträchtlichen geistigen Radius des von Bach in Köthen bis in seine letzten Folgerungen durchgebildeten absoluten Instrumentalstils zu ermessen. Gegenüber dieser persönlichen Leistung und ihrer individuellen Durchschlagskraft verblassen alle zeitstilistischen Merkmale dieser Musik. Im Wohltemperierten Klavier ist es die Idee der strengen Polyphonie, insbesondere die Formidee der Fuge, von welcher sich eine solistische Ausdruckskunst von noch nicht dagewesener Eindringlichkeit nährt, und der Zahl der Fugen entspricht die Zahl der Abwandlungen der Idee. Die Mannigfaltigkeit der rhythmisch-intervallischen

Köthen

Grundierung der einzelnen Stücke ist nicht minder groß, denn alle Einfälle werden auf das eine Akkordinstrument projiziert, dem die Mittel zur klanglichen Differenzierung eines einheitlichen rhythmischen Grundrisses versagt sind.

In den Brandenburgischen Konzerten ist es die Funktion des (Kammer-) Orchesterklangs, die der motivischen Arbeit einer mehr oder weniger mit solistischen Elementen durchsetzten, das konzertierende Prinzip mit größter Freiheit verwertenden chorischen Instrumentalkunst aufs intensivste dient. Dieses klangliche Element, dem der Komponist immer neue Seiten abgewinnt, ermöglicht ihm durch seine schillernde Vielfalt die geschilderte einheitliche rhythmische Grundierung. Das Orchester der Brandenburgischen Konzerte ist zwar, wie bereits hervorgehoben wurde, kein Orgelersatz, aber in der Verwendung der orchestralen Register als solcher wetteifert Bach hier mit seinen eigenen großartigsten Orgeleingebungen.

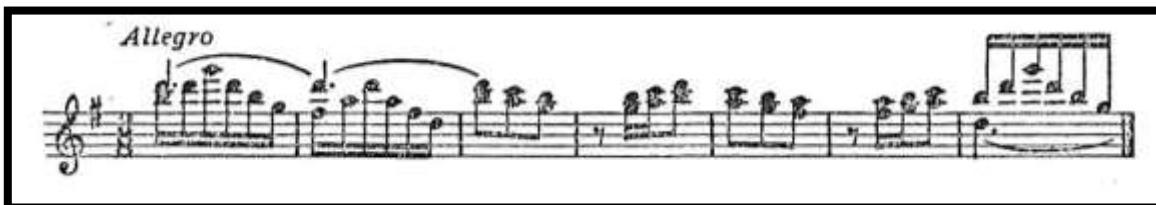
Reine Streicherkonzerte, wenn auch nicht spezifisch italienischer Art, sind nur das dritte und sechste. Von der italienischen Concerto-grosso-Form unterscheiden sie sich nicht zuletzt dadurch, daß der traditionelle Gegensatz von Concertino und Ripieno verschwimmt und sich gerade dadurch eine neue Klangwelt auftut, obgleich hier das spezifisch Klangliche durch den Wegfall der Bläser von vornherein weniger betont wird. Aber es gelingt der musikalischen Phantasie des Komponisten, einmal durch die Gruppierung von je drei Violinen, Violen und Violoncelli, das andere Mal durch die ausschließliche Verwendung von tiefen Streichern, nämlich Violen, Gamben, Violoncello und Violone, eine jeweilig besonders schattierte Sattigkeit und innere Ausgewogenheit des Klanges zu erzielen.

In solcher Mannigfaltigkeit wird die Einheit durch die Rhythmik gewahrt. In den drei ersten Konzerten wird aus der Ähnlichkeit der rhythmischen Anlage zuguterletzt eine Verwandtschaft auch der Thematik. Daß diese für Bach jedoch nicht die notwendige Konsequenz von jener ist, zeigt die gedankliche Struktur des Vierten Konzerts, das ebenso wie das dritte in G-Dur steht, obwohl es in seinem musikalischen Gehalte nicht weniger gegen das dritte, als gegen die beiden ersten absticht. Für Bach ist die Tonart mehrdeutig; die exakte Tonartencharakteristik kommt bei ihm nicht auf ihre Rechnung. In ihrer Motivik aber lassen sich die Ecksätze des Vierten Konzertes wiederum von jenem Anapäst beflügeln, denn

Köthen

seine Physiognomie gewinnt der Hauptgedanke des ersten Satzes erst im vierten Takte:

(Beispiel 54)



c) Die Fuge

Gegengewicht zu diesem anapästisch beschwingten Eingangssatz ist die ebenso imposante wie freie Schlußfuge des Vierten Konzertes. Ihr Thema wird selbstverständlich vom nämlichen Rhythmus durchpulst; seine zündende Wirkung beruht sogar ausschließlich auf der in ihrer Einfachheit geradezu raffinierten Ausnützung dieses Rhythmus:

(Beispiel 55)



Diese Konzertfuge ist im übrigen ein beredter Zeuge für Bachs Unterscheidung von Klavier- und Orchesterfuge, seiner Chorfugen nicht zu gedenken, welche ihrerseits wieder von eigener Art sind. Es finden sich Stellen in diesem fugierten Finale, wie sie sowohl im Wohltemperierten Klaviere wie in irgendeiner gesungenen Fuge Bachs unvorstellbar sind, wie sie aber gerade diese Orchesterfuge zu dem machen, was sie ist, nämlich zu einer sich dem Gesamtrahmen der Musica pura einfügenden Fuga applicata, das heißt zu einer Fuge, die sich dem konzertanten Köthener Orchesterstile Bachs anpaßt.

Köthen

Dieser Konzertfinalfuge den Charakter als Fuge absprechen, wäre gleichbedeutend mit dem Versuche, einem Johann Sebastian Bach das Recht zur Schaffung einer Fuge sich zum Bilde zu versagen. Deshalb braucht jedoch die sich ergebende Problematik nicht geleugnet zu werden. Walther Krüger sagt nicht unzutreffend, Fuge und Konzert seien zwei Kulturen der Musik, die einander im Grunde ihres Wesens ausschließen, und Marc-Andre Souchay sieht in seiner Betrachtung über das Thema in der Fuge Bachs im Hinblick auf die stark homophonen Einschiebsel in unserem Schlußsatze davon ab, ihn als Konzertfuge in Betracht zu ziehen! Wir interessieren uns dem gegenüber für des Meisters eigentliche schöpferische Leistung; sie besteht in einer Auflockerung des Fugenprinzips, die mit einer Konsolidierung des Konzertelementes verbunden ist. Der Komponist schafft der Freiheit Raum innerhalb des Gesetzes, und er erlegt dem konzertanten Wechsel- und Widerspiel das regulierende, veredelnde Gesetz auf.

Eine jener weder singbaren noch auf dem Klaviere denkbaren Stellen, ein Brennpunkt des bewegten Finalegeschehens, ist das Takt 87 beginnende große Zwischenspiel. Episoden wie diese haben mit der Fugenvorstellung, wie sie gang und gäbe ist, ebensowenig zu tun wie gewisse Partien Beethovenscher Fugen, über welche das eine oder andere nachgeborene Schulmeisterlein die Achseln zucken zu dürfen wähnte, obwohl der Komponist nicht umsonst *con alcune licenze* danebengeschrieben hat. In seinem Buche MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES hat Nietzsche in einem nicht ganz unrichtigen Gefühle vorgeschlagen, man solle die Hammerklaviersonate durch Orchestrierung zum Leben erwecken. Vielleicht ist es das Los der einen oder der anderen Fuge Beethovens, daß sie fürs falsche Instrument geschrieben ist. Für Bachs Verfahren kommt etwas Vergleichbares nicht in Frage.

Episoden wie die in Rede stehende sind tief in Bachs persönlichem Stile verwurzelt. Ernst Kurth sagt von ihresgleichen, daß hier Bachs Persönlichkeit in ihren dämonischen Tiefen am gewaltigsten aus dem Kunstwerk herausleuchte und daß in diesen großen Zwischenspielentwicklungen ein ungeheurer Aufschwung liege: "die Befreiung von der Thematik und die Abstreifung von der besonderen Prägung bestimmter motivischer Gestaltung, das Aufschweben zu freiestem, immateriellerem Formen, von allen Fesseln gelöster Bewegungsausdruck."

Köthen

Bach hat dank dem größeren Abstand, den er zu dem von ihm zu gestaltenden Stoff einnahm, bei der Wahl der Klangquelle, wenn überhaupt und soweit er sie wählte und bestimmte, niemals einen Fehlgriff getan. Insonderheit die Finalfuge des Vierten Brandenburgischen Konzertes ist ganz aus dem Geist und der Technik des Orchesters heraus empfunden, jenes der schöpferischen Phantasie des Meisters vorschwebenden vielzungigen Instrumentes, das wir in einem idealen Sinn als das Köthener Orchester Bachs bezeichnen dürfen.

Jene Zwischenspielepisode würde auf dem Klavier ihren ganzen Reiz einbüßen, und gesanglichem Vortrage ist sie überhaupt unzugänglich. Gewiß hat Bach diese Kunst nicht aus dem Boden gestampft; italienische Einflüsse, namentlich solche Corellis, sind nicht spurlos an ihm vorübergegangen, aber er bewegt sich hier auf einem von ihm selbst in seinen früheren Jahren nicht betretenen Gebiete, und als Fugenkomponist stößt er die Pforte zu neuen Möglichkeiten auf.

Der Komponist gewinnt dem alten konzertanten Kontraste des Ripien- und Concertinospiels, indem er das überlieferte Schema nur teilweise wahr, neue Wirkungen ab. Er koppelt in einigen Takten die Schnabelflöten mit den Ripienisten, um sie samt Violinen und Violen der alles beherrschenden Solovioline gegenüberzustellen. Gerade in diesen Takten erfüllt sich das Schicksal der Fuge im Sinne der Loslösung von jenen Gesetzen, die das Wohltemperierte Klavier noch immer gewissenhaft wahr. Fuxscher Orthodoxie wird hier eine Absage erteilt.

(Beispiel 56) → Seite 215

Köthen

Presto
Violino principale

Violino I/II
Viola

Violoncello, Violone
Continuo

Flauto I/II

Fl. I/II

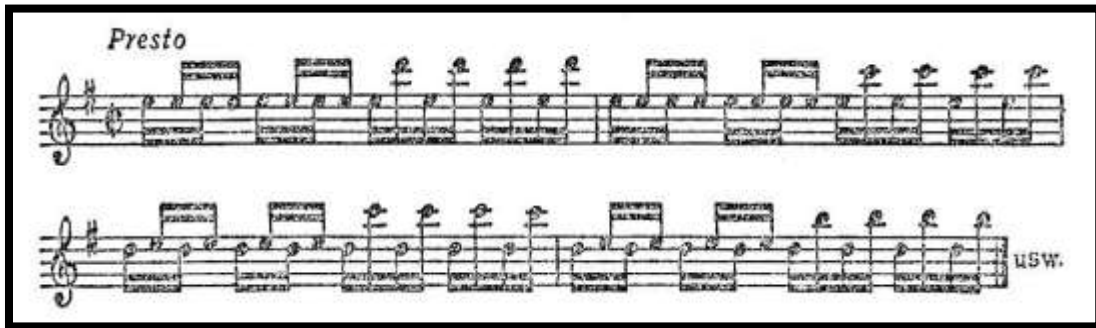
Violino I/II
Viola

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Beethoven diese Fuge gekannt oder gar studiert hat, aber es ist gewiß, daß etwas von ihrem Geiste, vermehrt, erweitert und beflügelt, in seiner Musik dort, wo sie dem strengen Satze huldigt, lebendig ist. Der akkordisch-harmonische Stil einer vergeistigten Homophonie ergreift Besitz von Bachs Fuge (*Beispiel 56*), und gleichzeitig lebt darin das Fluidum des Violinkonzertes und jene eigenartig oszillierende Mehrstimmigkeit, wie sie der Köthener Bach, anknüpfend an die spezifisch deutsche Überlieferung der Schop,

Köthen

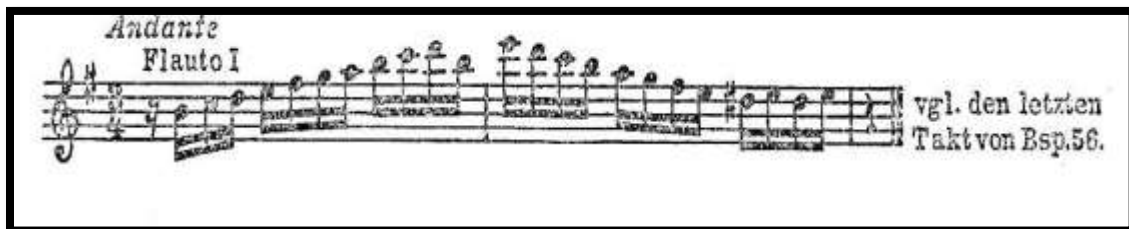
Biber, Walther und Westhoff, in seinen Partiten und Sonaten für Violine allein zu höchster Vollkommenheit ausbildete:

(Beispiel 57)



Man kann, wenn man will, dieses merkwürdige Fugenzwischenspiel als eine ungemein verbreiterte, gesteigerte und vertiefte Konzertkadenz interpretieren, die denn auch im Gesamtorganismus des Konzertes verankert ist, denn die am Ende des Andante aufschimmernde Soloskala der Ersten Flöte ist eine Vorahnung der entsprechenden Passagen der Solovioline in der Fuge:

(Beispiel 58)



Die dem Markgrafen Christian Ludwig gewidmeten sechs Konzerte sind auf einen einheitlichen Plan gegründet. Hierfür spricht auch die Art der Behandlung des Fugenproblems. Aus verschiedenen Anzeichen kann man zum Beispiel schließen, daß die Schlußfuge des Zweiten Brandenburgischen Konzertes früher als die des Vierten entstanden ist. Die architektonischen Verhältnisse sind bescheidener, die ganze Anlage ist knapper, der musikalische Ausdruck

Köthen

spielerischer, aber der dem Ganzen zugrundeliegende Plan ist der gleiche. Er lautet: Unterordnung des Fugenprinzips unter das orchestrale Stilgesetz.

Mit diesem Gesetze hält es Bach nicht für vereinbar, die Fuge einstimmig beginnen zu lassen. Der Dux tritt zugleich mit einer kontrapunktierenden Baßfigur auf, die nicht die Bedeutung eines Zweiten Themas hat, sondern den Charakter einer echten Fundamentalstütze. Allerdings verarbeitet sie das motivische Material des Dux. Wesentlich ist, daß diese Baßfigur in beiden Fugen auch Continuo ist, also dem Cembalo überantwortet wird und akkordisch ergänzt werden muß. Für Bach sind die Gegensätze Generalbaß und Fuge nicht unvereinbar, und er vereinigt sie dort, wo jenes Stilgesetz es erfordert.

Wenn der Komponist den Orchestersatz als solchen von der Akkordik unberührt ließe, könnte die Beteiligung des Continuo als äußerlicher Zusatz gelten; er sorgt aber dafür, daß sich auch die Streicher und Bläser zu rein akkordisch-harmonischen Wirkungen zusammenschließen :

(Beispiel 60)

The image shows a musical score for a section titled "Allegro assai". The score is written for two staves. The top staff is for Violin I/II, Viola, and Tromba. The bottom staff is for Violone, Violoncello, and Cembalo. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Cembalo part is particularly prominent, showing a series of chords and arpeggios that support the melodic lines of the other instruments.

Bach hat diese Technik nicht erfunden, aber er hat sie auf neue und fortschrittliche Weise planvoll verwendet. Der strenge Stil verliert dadurch viel von seiner Abstraktheit, die Polyphonie viel von ihrer Künstlichkeit. Die Fuge streift hier auch die letzten Rudimente des Rechenexempels ab.

Der einheitliche Plan, der beiden Fugen und den Brandenburgischen Konzerten überhaupt zugrundeliegt, zeigt sich auch dort, wo die beiden Fugenthemen eine strukturelle Verwandtschaft aufweisen, die noch weit über den durch den gleichen anapästischen Rhythmus bedingten Anklang hinausgeht. Die rhythmische Identität führt zu einer intervallisch-melodischen Gleichheit:

Köthen

(Beispiel 60)

The image shows two musical excerpts side-by-side. The left excerpt, labeled 'a', is titled 'Allegro assai' and 'Tromba'. It is identified as the 'Finale des 2. Brandenburgischen Konzerts' and is marked 'Dux'. The right excerpt, labeled 'b', is titled 'Presto' and 'Violino II'. It is identified as the 'Finale des 4. Brandenburgischen Konzerts' and is marked 'Comes'. Both excerpts are written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Die Verwandtschaft dieser beiden Themen ist unmittelbar sinnfällig. Gleichwohl stechen sie in ihrem weiteren Verlaufe auch wieder charakteristisch voneinander ab. Das liegt nicht zuletzt daran, daß das Trompetenthema des Zweiten Konzertes in spielerische diatonische Sechzehntelläufe, das Bratschentema des Vierten Konzertes jedoch in breite Sprünge einmündet. Hier herrscht eine kraft- und schwungvolle Pathetik, dort eine joviale Lustigkeit.

Bach inauguriert in Köthen einen musikalischen Stil, der elastisch und deshalb zukunftsreich ist. Auch in einem Fugenthema schlummern nicht nur kontrapunktische und satztechnische, sondern ebenso charakterologische und ethische Möglichkeiten, und es kommt nur auf die Wahl der für ihre Verarbeitung aufgewandten Mittel und auf deren Dosierung an, um völlig verschiedene Ausdrucksergebnisse zu erzielen.

Hiermit wird wiederum das für das Problem Weltlich-Kirchlich aufschlußreiche Parodieverfahren berührt. In vielen Fällen war es überhaupt nur möglich und führte es nur deshalb zu einem künstlerisch brauchbaren Ergebnis, weil der Komponist die in einem und demselben Thema schlummernden verschiedenen Möglichkeiten zu aktualisieren sich gewöhnt hatte und von vornherein mit Themen arbeitete, die mehrere Deutungen offenließen.

Während im Vierten Brandenburgischen Konzerte der Geist des Soloviolenkonzertes nur vorübergehend und eigentlich nur zum Zwecke der Auflockerung der Fugenform heraufbeschworen wird, prägt sich der Charakter eines wenn auch stark modifizierten Klavierkonzertes im fünften Werke des Brandenburgischen Zyklus bereits etwas deutlicher aus. Im Mittelsatze verbindet der Komponist das konzertierende Cembalo mit der Querflöte und der Solovioline zu einem echten Trio; in den Ecksätzen tritt noch ein Streichorchester von

Köthen

kammermusikalischem Ausmaße hinzu. Das durch Punktierung leicht abgewandelte anapästische Motiv beherrscht jenes melodiose und klangschöne Trio:

(Beispiel 61)

Im letzten Konzerte kehrt der Komponist zur ursprünglichen Form des Rhythmus zurück. Gleich im Kopfmotiv meldet sich der Anapäst zum Worte. Der erste Satz wird zum Tummelplatz des Rhythmus, aber auch im Adagio und Finale kehrt dieser, immer neue Bildungen zeugend, wieder und lenkt Gedanken und Gefühle dessen, der alle sechs Werke an seinem Innern bewußt hat vorüberziehen lassen, zurück zu den vorangehenden Offenbarungen einer unerschöpflichen musikalischen Phantasie:

(Beispiel 62)

*) Man beachte die authentische Artikulation. Vgl. Bsp. 53 b. —
Bsp. 47 belegt die zeugende Kraft des Anapästes auch für das Adagio des B-Dur-Konzertes. (WV)

Köthen

d) Der Stil

Die Wahrung der stilistischen Einheitlichkeit bei gleichzeitiger schier unbegrenzter Mannigfaltigkeit des musikalischen Gehaltes gehört zu den Merkmalen der Köthener Orchesterkunst Bachs. Eine vergleichbare Einheitlichkeit weist das Wohltemperierte Klavier nicht auf, und dies aus gutem Grunde. An den Klavierkomponisten ist das Problem der Abfolge aller vierundzwanzig Tonarten von außen her herangetragen worden. Die chromatische Anordnung ergab sich von selbst, aber sie verwirklicht keinen eigentlich geistigen Plan. Selbstverständlich läßt sich auch für Bach nicht in jeder Tonart alles sagen. So war seine Marschroute von vornherein begrenzt, und selbst wenn er für seine vierundzwanzig Präludien und Fugen einen einheitlichen Anstrich erstrebt hätte, würde er ihn niemals so haben durchführen können wie in den Brandenburgischen Konzerten.

Die Tonarten der sechs Konzerte lenken unsere Aufmerksamkeit auf die weise Beschränkung des Komponisten. Er begnügt sich mit dem Nächstliegenden und Meistgebrauchten, um alsdann in Gehalt und Gestalt Fernliegendes und Seltengeleistetes zu schaffen und dieses in ein Gewand zu kleiden, dessen Faltenwurf einem einheitlichen Ideal entspricht.

Kein Konzert steht in moll. Die berücksichtigten Tonarten sind G-, D-, F- und B-Dur; F- und G-Dur sind je zweimal verwendet. Die innere Logik dieser Sparsamkeit leuchtet ein. Sie führt zwar nicht zwangsläufig zur stilistischen Einheit, aber diese wäre ohne sie kaum möglich. Es waltet ein wohlausgewogenes Verhältnis von stimmlicher Gleichberechtigung und melodischer Bevorrechtung, von Akkordik und Linearität, von Homophonie und Polyphonie, von klangverschmelzender und klangspaltender Tendenz in diesen Partituren.

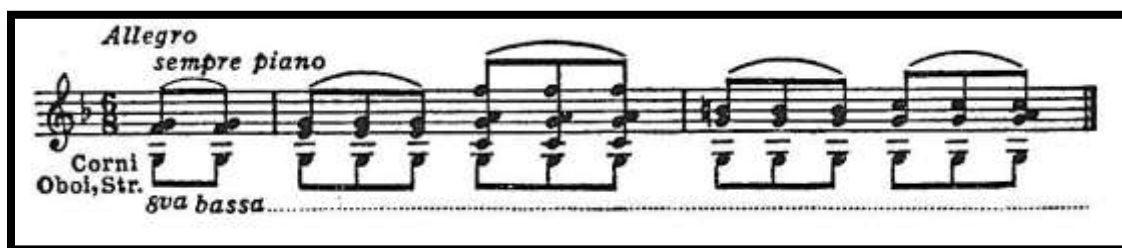
Es brauchen durchaus nicht immer persönlich bachische Einfälle zu sein, denen gewisse stilbestimmende Techniken zu danken sind. Ging doch das 18. Jahrhundert, was die Originalität des Einfalls anbelangt, andere Wege als die auf Erst- und Einmaligkeit um jeden Preis erpichte neuere Zeit. Aber man darf dem einen oder anderen Stilmoment noch so häufig bei dem einen oder anderen sogenannten Vorgänger begegnen, die Art und Weise, wie es Bach höheren

Köthen

künstlerischen Zwecken dienstbar macht, ist stets sein unteilbares geistiges Eigentum.

So sind ständige Wiederholungen gewisser sanft gestoßener Bläser- oder Streicherakkorde, die in allen sechs Konzerten auftreten, gewiß nichts eigentümlich Bachisches, aber die Hartnäckigkeit ihrer Wiederkehr entspricht künstlerischer Planung. Dabei ist vielfach eine von Konzert zu Konzert zunehmende Plastizität zu beobachten. Im ersten Konzerte verwischt das Wirbeln der Sechzehntelthematik im Sechachteltakt des Schlußsatzes verhältnismäßig schnell den Eindruck dieser Akkorde:

(Beispiel 63)



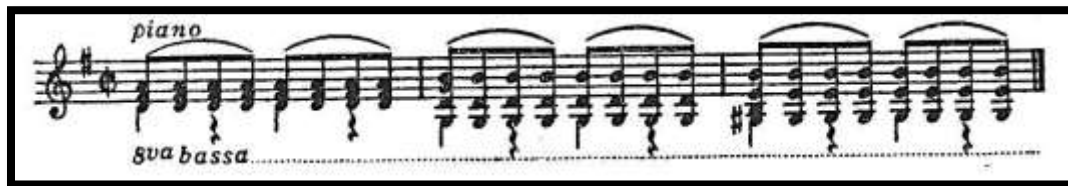
aber nicht in einem Maße, daß man sich ihrer nicht erinnerte, wenn man im ersten Satze des nächsten Konzertes diese wogenden Akkorde als Fundament der motivischen Arbeit wahrnimmt:

(Beispiel 64)

Die gleiche Idee erzeugt im dritten Konzerte zunächst bloße Ton-, später wiederum Dreiklangswiederholungen:

Köthen

(Beispiel 65)



Im ersten Satze des Sechsten Konzertes wird das dunkle Kolorit durch das fast unablässige Gewoge der tiefen Akkorde besonders betont, und das vorübergehende Aussetzen der Akkorde hebt diejenigen Partien hervor, in welchen sich ein durchsichtiges Filigran selbständiger Stimmen entfaltet. Hier wird die Homophonie zur Folie, gegen welche sich das stimmige Geflecht um so wirksamer abhebt. Die Logik dieses Verfahrens entstammt anderen Voraussetzungen als die Folgerichtigkeit der motivischen Arbeit in der klassischen Sinfonik, aber sie ist ebenso ausgeprägt wie diese.

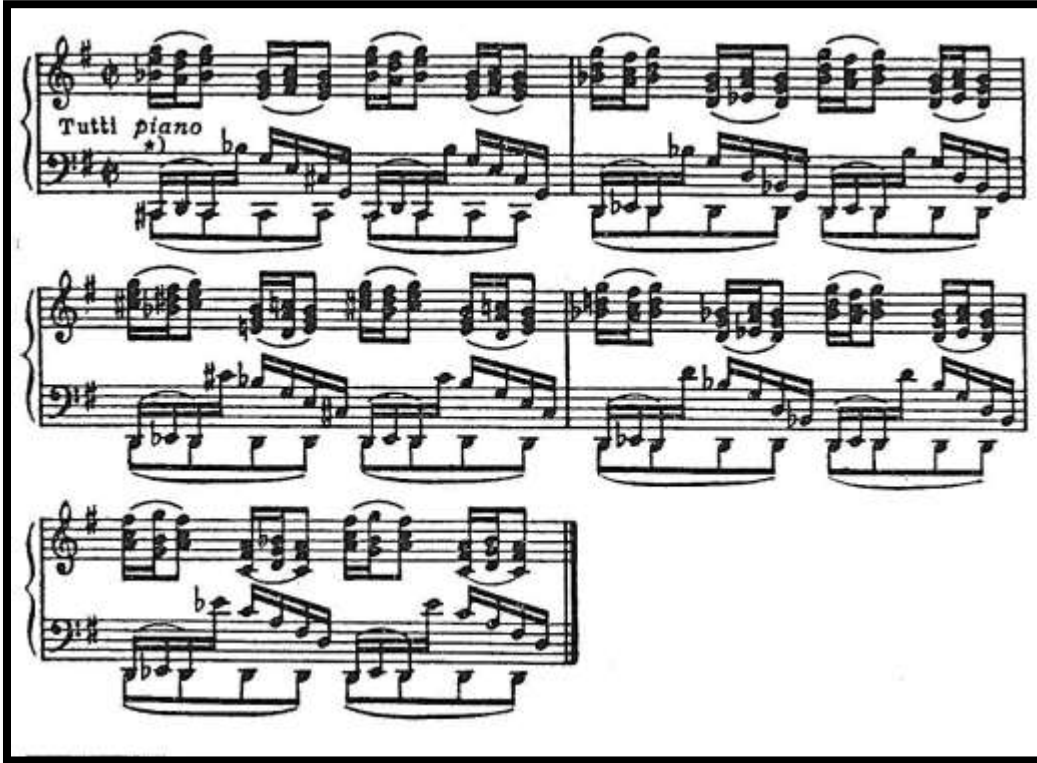
Durch keine dynamischen Feinheiten, durch kein pathetisches Fortissimo und kein verhauchendes Pianissimo und erst recht nicht durch ein kontinuierliches Crescendo oder Diminuendo erzielt der Instrumentalkomponist Bach seine Wirkungen. Dennoch ist die Eindringlichkeit dieser Wirkungen vergleichbar mit jenem seelischen Nachhall, den die spätere Orchesterkunst nicht zuletzt diesen dynamischen Feinheiten verdankt. Das Geheimnis des Bachschen Instrumentalstils beruht auf einer periodischen Bereicherung der musikalischen Substanz, welche raffinierter Vortragsnuancen nicht nur entraten kann, sondern sich mit ihnen nicht verträgt.

Einsame Höhe erreicht die orchestrale Kunst Bachs im Ausklänge des ersten Satzes des Dritten Konzertes.¹⁸ Gegenüber dieser Ballung von harmonischen, akkordischen und motivischen Wirkungen; gegenüber dieser Massierung von musikalischem und nurmusikalischem Ausdruck muß jeder Versuch zu einer äquivalenten Deutung versagen. Takte wie diese:

¹⁸ https://youtu.be/OLj_gMBqHX8

Köthen

(Beispiel 66)



*) Vgl. Anmerkung zu 53b und 62 b. (WV)

gehören zu den großen Einzel- und Ausnahmefällen europäischer Instrumentalmusik. Inhaltsschwanger, geisterfüllt, empfindungsgeladen ist jeder Ton, jedes Intervall, jedes Motiv. Takte wie diese gehören zu jenen leuchtenden Partien der Brandenburgischen Konzerte, von denen Hans Besch sagt, daß sie Schlachtfeldern des Geistes glichen, auf denen unbändige Kämpfe ausgetragen und unerschütterliche Siege verkündet würden.

Köthen

e) "Ich liebe den Höchsten"

Diese Musik wurde von Bach zehn Jahre später als Sinfonia an den Beginn der Kantate "Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte"¹⁹ gestellt. Es ist ein Sonderfall des bekannten Verfahrens, sogenannte weltliche Kompositionen in für die Kirche bestimmte Werke zu verpflanzen. In der Regel handelt es sich um Gesangsmusik, die entsprechend umtextiert wird. Hier übernimmt der Komponist ein Instrumentalstück, weist auf seine Herkunft durch die Beischrift Concerto ausdrücklich hin und – nimmt ganz bestimmte Veränderungen vor, natürlich um der neuen Bestimmung seiner Musik gerecht zu werden.

Der Kantatenkomponist begnügt sich nicht mit der Köthener Streicherbesetzung. Nun ist das dreichörige Streichorchester des Dritten Brandenburgischen Konzertes alles andere als Ausdruck der Resignation. Es ist überhaupt nur im Zusammenhange mit den fünf anderen Konzerten und in seiner Beziehung zu dem anderen reinen Streicherkonzerte, dem Sechsten, wirklich zu verstehen. Wenn das Konzert und noch dazu nur sein erster Satz durch den Komponisten aus dem Zusammenhang, in den es gehört, herausgerissen wird, wäre seine Uminstrumentierung auch dann erklärbar, wenn es nicht als Einleitungsmusik zu einer Kirchenkantate verwendet würde. Schweitzers Meinung, daß dem Komponisten ein einfaches Stück für Streicher für die Kirche nicht reich genug besetzt vorgekommen wäre, wird durch Bachs Praxis, für Kirchenkantaten gelegentlich auch Streicherbesetzung zu verwenden, als irrig erwiesen. Mit der Kirche als solcher hat die Hinzufügung zweier Hörner und dreier Holzbläser nichts zu tun, wohl aber, was auch Schweitzer nicht entgangen ist, mit dem Pfingstmontag, für welchen die Kantate geschrieben ist.

Das Ethos des durch die Kantate verherrlichten Festes nötigt den Komponisten, den Bläserklang heranzuziehen. Zwei Sätze des Kantatentextes drücken dieses Ethos klar aus : "Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" und "Glaubt getreu bis an das Ende". Liebe, Glaube, Treue –, Grundempfindungen von tiefster menschlicher wie religiöser Bedeutung, überstrahlen jede Gefühlsregung, die man der Köthener Konzertmusik unterlegen kann. Von hier aus ist die Bereicherung der Partitur zu verstehen.

¹⁹ BWV 174

Köthen

Diese Bereicherung gewinnt eine besondere Bedeutung, weil sie ein neues Licht auf den Köthener Instrumentalstil fallen läßt. Sie hat wesentlich verdeutlichenden Charakter. Dem Meister ist es nicht bloß um die prächtigere Klangwirkung zu tun; er erstrebt vor allem auch eine plastischere Motivwirkung. Das Wesen der motivischen Arbeit Bachs ist uns vertraut geworden; die neu hinzutretenden fünf Bläser bilden den Kommentar dazu. Der Komponist begnügt sich nicht mit Unisonoführung oder ausgehaltenen Bläserharmonien. Von Anfang an sind es die Holzbläser, die den vitalen Schwung des anapästischen Rhythmus verstärken:

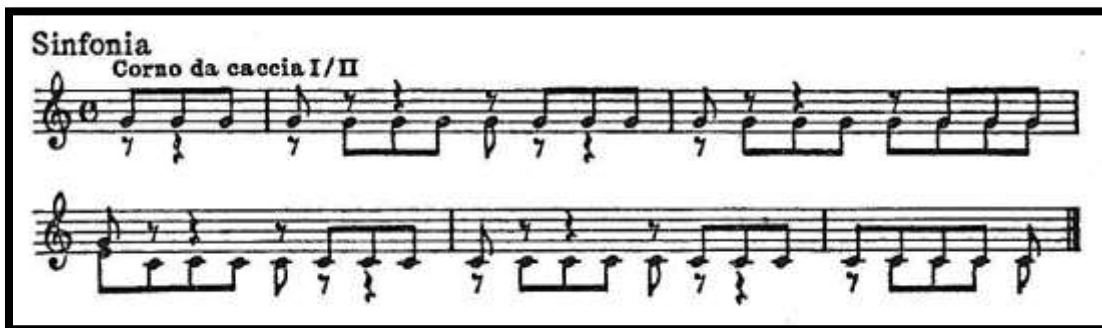
(*Beispiel 67*)

*) Vgl. Anmerkung zu Bsp. 66, 53 b und 62 b. (WV)

Später beteiligen sich auch die Hörner eifrig an dieser Verdeutlichung des tondichterischen Willens. Auch sonst ist es der Rhythmus, den die Bläser besonders plastisch herausarbeiten. Freilich wollen die Hornrhythmen richtig verstanden sein (*Beispiel 68*). Sie nehmen sich aus, als seien sie Beethovens Fünfter aus dem Gesicht geschnitten. Aber der Schein trügt. Einzig die Auftaktigkeit haben sie mit Beethovens "Schicksalsrhythmus" gemein, aber nichts von seinem Elan. Sie gehören nicht zur musikalischen Substanz des Satzes, sie fördern lediglich ganz allgemein die Aktivität des Tongeschehens. Sie werden auch an jenem den Satzausklang einleitenden Höhepunkt verwendet (*Beispiel 66*). Hier werden die Holzbläser zum ersten Male mit langgesponnenen Harmonien eingesetzt, wodurch die mystische Spannung der Stelle vertieft wird.

Köthen

(Beispiel 68)



Allerdings wird die ursprüngliche kompositorische Absicht an einigen Stellen durch die Bläser merkwürdig verdunkelt. Von elementarer Wirkung sind im Brandenburgischen Konzert einige orchestrale Unisoni. Zu ihnen gehört die Kadenz gleich im siebenten und achten Takte und der Generalabschluß des ersten Satzes. Beide Male mischen sich die Bläser in einer Weise ein, daß diese elementare Wirkung gefährdet wird. Dort, wo es sogar dem Continuospieler selbstverständlich ist, auf Füllstimmen zu verzichten und *tasto solo* zu spielen, kümmern sie sich überhaupt nicht um das Unisono, sondern blasen in Gegenbewegung, in Terzparallelen, in Akkorden, oder schmetterten fanfarenartig dazwischen! Hier wird die ursprüngliche künstlerische Absicht nicht nur verdunkelt, sondern geradezu umgebogen.

Es ist klar: der elementare Charakter der in Rede stehenden Stellen verleiht der Konzertmusik etwas Selbstherrliches, und diese Selbstherrlichkeit schien dem Meister in einer Kantateneinleitung offenbar nicht recht am Platze zu sein. Handelt es sich doch wieder einmal um angewandte und nicht um im strengen Sinne reine Musik mehr; soll doch diese Kantatensinfonia nicht sich selbst in den Vordergrund rücken, sondern auf ein Kommendes hinweisen, nicht alles sagen, sondern auch den sich anschließenden Gesängen etwas zu sagen übrig lassen. Vielleicht will Bach hier unbewußt den Fehler vermeiden, den man — mit größerem oder geringerem Rechte — dem Komponisten der drei Leonorenouvertüren vorwirft: daß er mit jeder von ihnen soviel ausdrücke, daß der anschließenden Oper Wesentliches vorweggenommen würde.

Köthen

f) "Falsche Welt, dir trau' ich nicht"

Weniger plausibel als die Verpflanzung des ersten Satzes des Dritten Brandenburgischen Konzertes an den Anfang der 174. Kantate ist die Verwendung des ersten Satzes des Ersten Brandenburgischen Konzertes als Sinfonia der 52. Kantate "Falsche Welt, dir trau' ich nicht". Diesmal wird die höfische Konzertmusik ohne wesentliche Modifizierung übernommen. Allerdings streicht der Komponist die Quartgeige (*Violino piccolo*), obwohl er sie zum Beispiel in der möglicherweise zur gleichen Zeit, um 1730, entstandenen Kantate "Wachet auf, ruft uns die Stimme" verwendet und sie hier sogar mit einer wichtigen Aufgabe betraut. Die heute übrigens ganz außer Gebrauch gekommene Quartgeige hat im Brandenburgischen Konzert aber keine so wichtige Funktion, daß ihr Wegfall in der Kantatensinfonie von besonderem Gewichte wäre.

Es scheint sich zunächst die Vermutung aufzudrängen, daß sich der Meister mit dem Köthener Konzertsatz aus der Verlegenheit geholfen habe. Man sollte jedoch bei aller Würdigung schlicht und unpathetisch bastelnder Handwerklichkeit, wie sie einen großen Teil des Bachschen Schaffens kennzeichnet, dem Komponisten niemals ein gedankenloses Zusammenstückeln heterogener Bestandteile zutrauen. Darauf aber liefe es hinaus, wenn Bach ein Glanzstück der Köthener Zeit mit dem Stichworte "Falsche Welt, dir trau' ich nicht" versehen hätte. Nicht Weltverneinung, sondern Lebensbejahung tönt uns aus dem ersten Satze des Ersten Brandenburgischen Konzertes entgegen, und es wirkt zunächst geradezu als Verspottung des sinfonischen Gehaltes und ethischen Sinnes der Köthener Musik, wenn das Rezitativ im Anschluß an *diese* Musik loslegt:

Falsche Welt, dir trau' ich nicht!
Hier muß ich unter Skorpionen
Und unter falschen Schlangen wohnen...
Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt,
Die Falschheit hat sie fortgetrieben,
Nun ist die Heuchelei an ihrer Stelle blieben.

Köthen

Die Prägnanz der Bachschen Deklamation tut das Ihre, um uns die Verruchtheit einer Welt empfinden zu lassen, deren hochgestimmten Preisgesang wir soeben in der einleitenden Sinfonie vernommen haben. Hier könnte man also auf den Gedanken kommen, daß es der Komponist darauf angelegt hätte, in der instrumentalen Einleitung ein Bild der Welt zu malen, welches er alsdann zum Gegenstand seiner frommen Verdammung gemacht hätte. Ein derartiger Gedanke, der dem Meister die gleichsam dramatische Konfrontierung des religiösen Gehaltes der Kantate mit dem weltliche Ethos der Ouvertüre unterschöbe, wäre jedoch eine typisch moderne Verkennung der ästhetischen Möglichkeiten des 18. Jahrhunderts.

Die sich hier zeigenden Widersprüche lösen sich nur, wenn wir von dem rezitativischen Beginne der Kantate und erst recht von ihrer aus diesem abgeleiteten Überschrift völlig absehen und wir uns vor allem klar machen, daß der Komponist davon abgesehen hat. Ihm kam es auf etwas ganz anderes, und zwar auf etwas Ähnliches an, wie in der Kantate Nr. 174, wo es sich um die Liebe zum Höchsten, um den Glauben an ihn und um die Treue handelte. Das zweite Rezitativ der Kantate Nr. 5a beginnt: "Gott ist getreu!" und es heißt weiter: "Auf seine Freundschaft will ich bauen und ... alles, was ich bin, ihm anvertrauen." In diesen Ton stimmt auch das Schlußlied ein: "In dich hab' ich gehoffet, Herr!"

Wahrscheinlich kam es Bach darauf an, von vornherein dieses bejahende Ethos festzustellen, und hierzu diente ihm der Konzertsatz. Seine Welt war nicht die verabscheuungswürdige Welt des ersten Rezitativs. Auch seine Köthener Welt, in welcher es bestimmt zuweilen recht weltlich zuging, hatte mit dieser teuflischen Welt nichts zu schaffen, sie erst recht nicht, denn auch in ihr blieb sein Glaube lebendig, auch zu ihr gehörte sein Gott. Dieser bachische Glaube und dieser bachische Gott waren ohne weiteres vereinbar mit allen reinen weltlichen Freuden, vereinbar mit dem Glanze und der Schönheit, wie sie den Meister in Köthen umgaben. Daher war es keine Verpflanzung in fremdes Erdreich, als der Konzertsatz an die Spitze der Kirchenkantate gestellt ward. Dieser Vorgang ist Symbol dafür, daß sich der Inbegriff des Bachschen Glaubens freundlich zu einer Welt verhält, in welcher auch für den Geist der Brandenburgischen Konzerte Raum ist.

Zu Beginn der dreißiger Jahre, das heißt um die Zeit, als jene beiden Kantaten entstanden, hatte Bach, wie es scheint, besondere Gründe, sich des in Köthen

Köthen

aufgestapelten Schatzes an Instrumentalmusik zu erinnern. Die Ausstrahlungskraft des in Köthen Unternommenen erwies sich als die Faszinierung eines in einem tieferen Sinn erst Begonnenen und nach Weiterführung Verlangenden. Nach außen hin dokumentiert sich das natürlich im zweiten Notenbuche Anna Magdalenas und in der Wiederaufnahme der Idee des Wohltemperierten Klaviers. Um diese Zeit waren es die Brandenburgischen Konzerte, die, indem zwei ihrer repräsentativen Sätze aus der fürstlichen Sphäre herausgenommen und in den liturgischen Rahmen gespannt wurden, plötzlich eine neue Belichtung erfuhren, die wir wahrhaftig schlecht deuten, wenn wir, wie es die Erörterung des Parodieverfahrens im Bachschrifttume vielfach durchblicken läßt, an eine aus Willkür und Zufall resultierende Verlegenheitslösung denken.

Das erste Leipziger Jahrzehnt war eine unruhige Zeit, es ballte sich allerlei Gewölk über des Meisters Haupt zusammen. In der Ratssitzung vom 2. August 1730 richtete ein Leipziger Hofrat, den wir noch des näheren kennenlernen werden, einen heftigen Angriff gegen den Thomaskantor und warf ihm grobe Dienstvernachlässigung vor. So etwas blieb dem Köthener Hofkapellmeister erspart. Vielleicht hatte der Hofrat recht —, um so schlimmer für den Hofrat: die Leipziger Arbeitsbedingungen müssen zeitweise so beschaffen gewesen sein, daß sie für Bach unerträglich wurden. In Köthen vernachlässigte Bach seinen Dienst nicht. Um 1730 aber mag Bach an das Köthener Lustrum als an die gute alte Zeit gedacht, und vieles mag sich ihm in der Erinnerung verklärt haben. Es tat auch dem Menschen Bach gut, daß er nach jenen Köthener Konzertsätzen greifen konnte, um seine Leipziger Kantaten mit ihnen einzuleiten...

3. Die Orchestersuiten

Als Bach in Köthen keine Orgel zur Verfügung hatte, komponierte er für Orchester; als ihm in Leipzig das Orchester fehlte, schrieb er für Klavier: man kann die Köthener Orchestersuiten als al-fresco-Seitenstücke zu den in Köthen geschaffenen Französischen und Englischen Suiten, man kann sie als monumentalen Übergang von diesen zum Ersten Teile der Klavierübung mit ihren sechs Partiten, oder man kann diese als einen verinnerlichten Nachklang jener vier Orchestersuiten auffassen —, immer wird man zu dem Ergebnis kommen, daß es

Köthen

ein besonders sinn- und planvolles Schaffen gewesen ist, das dem Meister in Köthen beschieden war.

Trotzdem erfuhr dieses Schaffen in späterer Zeit noch eine Vervollendung, deren Weisheit sich teilweise in der Verringerung der Klangmittel zeigt. Bach machte nämlich nicht aus der Not eine Tugend, als er Klavier- statt Orchesterpartien schrieb, genau so wenig wie das Orchester ihm eine bloße Ausflucht geworden war, als er ohne Orgel in Köthen saß. Die Partiten des Ersten Teils der Klavierübung unterscheiden sich von den Französischen und Englischen Suiten nicht, wie man wohl angenommen hat, durch ihren spezifisch deutschen Charakter, es sei denn, daß man diesen aus ihrem weniger flüssigen, ihrem etwas härteren, kantigeren Duktus heraushören will; sie unterscheiden sich jedoch durch die großzügigere Planung, wie sie sich namentlich in den vorausgeschickten großen Einleitungssätzen zeigt. Hier scheint sich die Phantasie des Komponisten überhaupt nicht genug tun, geschweige erschöpfen zu können. Der verschiedene Gehalt dieser Einleitungen wird durch die verschiedene Benennung angedeutet: Präludium, Sinfonia, Fantasia, Ouvertüre, Präambulum, Toccata.

In dem vergleichbaren Köthener Werkzyklus dominiert die Ouvertüre. Es ist eine alte deutsche Sitte und hat zugleich einen guten Sinn, daß diese Orchestersuiten schlechtweg Ouvertüren genannt werden. Die folgenden Suitensätze sind zwar nicht bloße Anhängsel wie im Ersten Brandenburgischen Konzert, aber höchstens in ihrer Gesamtheit vermögen sie der Ouvertüre das Gegengewicht zu halten. Geist und Stil dieser Tänze dringen nicht in die Ouvertüre ein, eher verhält es sich hier und da umgekehrt. Die hiermit angeschnittene Ouvertürenproblematik wird in der Klavierübung erweitert und auf mannigfaltigere Weise gelöst.

Als Mendelssohn einst Goethe auf dem Klavier eine Bachsche Orchesterouvertüre vorspielte, erschienen vor des Dichters geistigem Auge viele festlich angetane Menschen, die feierlich eine große Treppe herabwandelten. Goethe, einer der ersten Menschen, die der Musik eines Sebastian Bach auf den Grund zu blicken vermochten, hat hier in erstaunlicher Intuition den eigentlichen Wesenskern dieser Orchestermusik erfaßt. Diese Musik hat wahrhaftig der Vorstellung des Festes, der Feier und der Bewegung ebenso sehr wie der Bewegtheit, das heißt der bewegenden und der bewegten Kraft, ein dauerndes Symbol geliehen.

Köthen

Bach hat die Gelegenheit, solange sie sich ihm bot, wahrgenommen, das Instrument des vielstimmigen Orchesters, das ihm zugleich vieldeutig und wandelbar war, in den Dienst dessen zu stellen, was sein Inneres aufs lebhafteste bewegte, so lebhaft wie eh und je eine fromme Empfindung. Seine Orchestersuiten setzen deutlich und kraftvoll höchste Kunst, in der eigentlichen Ouvertüre, und echte Volkstümlichkeit, in den folgenden Tänzen, gegen einander ab, womit freilich nicht geleugnet werden soll, daß der Komponist auch in die Tänze ein gut Teil Kunst hineinschmuggelt.

a) Die Sprache der Instrumente

Die vier Suiten sind verschieden instrumentiert; die Steigerung von der ersten zur letzten ist nicht zu verkennen. Die Bläser wachsen an Zahl und Bedeutung. Zuerst sind es nur zwei Oboen und Fagott, in der h-moll-Ouvertüre gar nur eine Querflöte; in der ersten D-Dur-Ouvertüre treten außerdem drei Trompeten mit den zugehörigen Pauken hinzu, und in der zweiten D-Dur-Ouvertüre wird darüber hinaus noch der Holzbläserchor verstärkt. Diese aus der Kunstpfeifertradition herauswachsende Musik ist nicht für zimperliche Ohren geschrieben; es ist keine verschwommen gefühlsselige, sondern eine zwar empfindungssatte, aber kraftvolle Kunst.

Man hat Bachs große Kompositionen zutreffend als musikalische Bauten gekennzeichnet, sie mit Michelangelos Schöpfungen verglichen und sie in diesem Sinne als Ergebnis eines bis ins letzte gekonnten Handwerks bezeichnet: "Von Michelangelo wird gesagt, er sei selbst nach Carrara gegangen, um die Marmorblöcke für seine Zwecke auszusuchen... Damit ist ausgesprochen, daß der Schaffende im tiefsten Gehorsam gegenüber dem Element steht und sein Handwerk bis ins letzte beherrschen muß, um ganz erfüllen zu können, was ihm aufgetragen ist." Ähnliches trifft auf Bachs Orchestersuiten zu. Der Gotteshandwerker Bach ist hier an der Arbeit, der ein innerlich ausgewogenes, äußerlich abgerundetes und bis in die Einzelheiten materialgerechtes Kunstwerk herstellt. Solches Werk ist die Leistung eines Genies, dessen musikalisches Erbgut und dessen gesamte Schaffensgrundlage zunächst als Handwerk sichtbar ward. Als Bach, ein Knabe noch, sich auf den beschwerlichen Weg nach Lüneburg machte, ging es ihm, wie Dehnert es treffend ausdrückt, nicht um den Ruhm,

Köthen

sondern ums edle Handwerk. Derselbe Autor zitiert Bachs Ausspruch, er habe fleißig sein müssen; wer ebenso fleißig sei, werde es ebenso weit bringen können, und fügt hinzu: "Dieses nüchterne Wort, das auch ein tüchtiger Kaufmann oder Handwerker gesprochen haben könnte, gewinnt aus dem Munde Johann Sebastian Bachs seine besondere Bedeutung. Es ist ein Loblied auf das Handwerkliche der Kunst". So wird es schließlich zur Gesinnungssache, Werke wie diese Orchestersuiten zu komponieren.

Die drei Oboen der letzten, am sattesten instrumentierten Suite pfeifen ihre Viertakter in den Tänzen mit jener Selbstverständlichkeit, für die gerade der Mann aus dem Volke ein Ohr hat. Eine Bläsermelodie wie diese der zweiten Bourree gibt einem Hörer, der für die natürliche Anmut einer schlichten Tonfolge Sinn hat, keinerlei Nüsse zu knacken.

(Beispiel 69)

The image displays a musical score for an orchestral suite, specifically the second Bourree. The score is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The instruments are labeled as Oboe I/II/III, VII/II Viola, Fagotto, and Continuo. The music is in G major and 4/4 time. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents, while the Viola, Fagotto, and Continuo parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Continuo part includes a trill in the first measure of the second system.

Köthen

Vom französischen Ursprunge der Tanzformen merkt man hier bei Bach nur noch wenig. Anders bei der einleitenden Ouvertüre. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß Bach die Musik Lullys ausgiebig studiert hat. Man war damals allenthalben in Deutschland stark angetan von ihr; auch Komponisten wie Mattheson und Telemann erwärmten sich für sie.

Bach durchgeistigt die Lullysche Form und lockert sie auf. Bessler spricht von der Eindeutschung des fremden Vorbildes und seiner Angleichung an den einheimischen Rhythmus, Lied- und Tanzstil. An der Auflockerung haben das Trompetentrio, zu dem die Pauken hinzukommen, und das Oboentrio, das durchs Fagott ergänzt wird, ihren beträchtlichen Anteil. Im prachtvollen Orchestertutti beginnt das Ganze, aber bald schweigen Trompeten und Pauken, und zu Beginn des fugierten Allegro sind nur noch zwei Oboen, die Zweiten Violinen und die Bratschen übriggeblieben. Diese anfängliche Reduzierung des Orchesters ermöglicht eine wirkungsvolle terrassendynamische Steigerung. Die Parallele zur orgelmäßigen Registrierdynamik ergibt sich von selbst; Klangwerte, die sich im kirchlichen Rahmen bewährt haben, vermögen auch eine weltlich gestimmte Hörschaft zu ergreifen.

b) Der Stimmungsgehalt

Der geistige Umfang und der Gefühlsradius dieser Orchestermusik sind so beträchtlich, daß neben ganz leichten Stücken von spezifischem Tanzcharakter auch so innige Sätze wie der berühmte Air Raum in ihr haben. Dieses Stück zeichnet sich ebensowohl durch die Selbständigkeit wie durch die Kantabilität seiner vier Stimmen aus. Der Komponist läßt jede einzelne Stimme ungemein viel, aber nur die Stimmen in ihrer Gesamtheit Alles sagen:

(Beispiel 70) → Seite 234

Köthen

Air

Viol. I
Viol. II
Viola
Continuo

Besonders in der ersten Orchestersuite sind die einzelnen auf die Ouvertüre folgenden Teile Muster wirklicher Gebrauchstanzmusik. Hierdurch unterscheidet sich diese Suite von den Klaviersuiten, in denen die einzelnen Tanzformen viel mehr stilisiert sind. Diese Forlane :

(Beispiel 71)

Forlane

Oboe I/II, Viol. I
Viol. II
Viola
Continuo

usw.

Köthen

fordert mit ihrem rhythmischen Schwung direkt zum Tanzen auf. Fast fühlen wir uns anachronistisch an Wiener Weisen, wohl gar an Schubert, erinnert, wenn wir diese vom Komponisten sorgfältig mit Artikulationsbögen versehene ausdrucksvolle Menuett-melodie mit ihren gefühlvollen Vorhalten hören:

(Beispiel 72)



Keiner hat ein feineres Empfinden für den Kerngehalt dieser orchestralen Suitenkunst bewiesen als Wilhelm Dilthey, der die h-moll-Suite zu jenen Bachschen Kompositionen rechnet, in denen die Phantasie rein in der Schönheit der Tonwelt schwebt: "Der Rhythmus der einzelnen Tänze, die Bilder, die aus diesem in der Phantasie entstehen, die Heiterkeit, die in einer völlig befreienden Phantasie liegt, die gegenstandslos, von keiner Stimmungsfolge gebunden, gleichsam im blauen Äther spielt —, das konnte so keine spätere Zeit genießen".

Mendelssohn verrät uns in seinem Brief an Zelter nicht, welche von den beiden D-Dur-Ouvertüren "mit den Trompeten" er Goethe vorgespielt hat, denn Trompeten haben sie beide. Auch des Dichters Charakterisierung mit Ausdrücken wie pompös und vornehm paßt auf beide Werke; Goethe hört bezeichnenderweise nicht die individuellen, sondern die typischen Merkmale heraus. Was sein inneres Auge schaut, ist das Milieu, aus welchem heraus diese Werke und besonders die beiden Trompetenouvertüren entstanden. Hieran würde sich auch nichts Wesentliches ändern, wenn die Bachphilologie eines Tages entdeckte, daß alle oder einige Orchestersuiten erst in Leipzig entstanden seien.

Sehr wahrscheinlich ist das aber nicht. Es würde jedoch gegebenenfalls lediglich bestätigen, was zu beweisen wir uns angelegen sein lassen: daß sich der

Köthen

Meister auch unter der Last der Leipziger Schaffensaufträge von dem pompösen, vornehmen und festlichen Stil der Köthener Jahre nicht so schnell und nicht so entschlossen, wie es die äußeren Umstände wohl erforderten, loszureißen vermochte. Es war nur zu natürlich, daß der Komponist, als er 1729 zum Leiter des Telemannschen Collegium musicum gewählt worden war, mit den ihm hier in die Hand gegebenen Mitteln auch seine Ouvertüren aufführte. Das ist kein Zeichen für ihre Leipziger Entstehung, sondern nur ein neuer Beweis dafür, daß Bach das Alte festzuhalten pflegte, wenn es so voll junger Kraft war wie diese Kunst, und daß er auch in Leipzig nicht verbrannte, was er zuvor angebetet, sondern im Geiste seiner Vorfahren handelte, von denen der Besten einer, Johann Christoph in Eisenach, in einer fünfstimmigen Motette sinnspruchhaft die Worte vertonte: "Halte fest und sei getreu"!

c) "Unser Mund sei voll Lachens"

Zu jenem pompösen und festlichen Ouvertürenstil kehrte der Meister in Leipzig zurück, als er die vierte Orchesterouvertüre als Einleitungsmusik zur Weihnachtskantate "Unser Mund sei voll Lachens" (BWV 110)²⁰ verwendete, indem er in sie einen Chor einbaute. Es ist dies eines der kühnsten und zugleich gelungensten Experimente des Parodisten Bach. Textlich liegen der zweite und der dritte Vers des 126. Psalms zugrunde. Der Wortlaut der Bibel ist jedoch nicht getreu bewahrt. Die einzelnen Änderungen hat wahrscheinlich der Komponist selbst ausgeführt; zumindest gehen sie auf seinen Willen zurück.

Drastischer hat Bach nie bewiesen, daß er nicht am Worte klebt; auch nicht am Bibelworte. Er singt, genau wie der Psalmist, ein Lied im höhern Chor, aber er entkleidet dieses Lied des besonderen Anlasses und erhebt es ins Allgemeine. Für ihn handelt es sich in seiner Weihnachtsmusik nicht um die Erlösung der Gefangenen Zions; er will sich und seine Gemeinde nicht mit den Träumenden des Psalters verwechselt wissen. In der Bibel ist das Lachen bedingt, in der Kantate ist es unbedingt. Im Psalm heißt es: "Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie die Träumenden; dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens sein. Da wird man sagen unter den Heiden: Der Herr hat Großes an ihnen getan." Bach faßt sich kürzer: "Unser Mund

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=q8u2H4H9jeQ>

Köthen

sei voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens, denn der Herr hat Großes an uns getan." Die hier im Lachen symbolisierte Fröhlichkeit erkannten wir als bezeichnend für Bach als Christen und Menschen. Aus ihr heraus müssen wir die Aufnahme der weltlichen Festmusik in die festliche Kirchenkantate verstehen; jedoch wird sich dabei zeigen, daß des Meisters fromme Fröhlichkeit nicht unvertraut mit dem Schmerz ist, und zwar auch am Weihnachtstage nicht.

Jene Änderung des biblischen Wortlautes ist besonders auffällig, weil Bach für die beiden Rezitative der Kantate, von denen er das eine dem Alten, das andere dem Neuen Testament entnimmt, den Text wortgetreu verwendet. Er erstrebt offenbar eine Formulierung, die den seelischen Vorgang in seiner Absolutheit verdeutlicht. Nicht nur das biblische *Wenn... dann* fällt weg, sondern auch die Mittelbarkeit der Ausdrucksweise des Psalmisten. An den Heiden ist Bach vollends uninteressiert. Es schält sich bei dem ganzen Vorgange wieder einmal ein rein künstlerisches Problem heraus : wenn er, um seine Weihnachtskantate würdig einzuleiten, seine vierte Orchesterouvertüre parodiert, ist die Aufgabe nur dadurch zu meistern, das heißt zu regulieren, daß er den authentischen Bibeltext umschreibt. Er schreibt ihn um.

Auch diesmal ist die Parodierung keine Verlegenheitsausflucht. Der Rückgriff auf das ältere Werk bedeutet hier geradezu die ideale künstlerische Lösung. Die Parallele zur Verpflanzung des ersten Satzes des Ersten und des gleichen Satzes des Dritten Brandenburgischen Konzertes aus der höfischen Sphäre in die kirchliche Welt der Kantate drängt sich auf. Um die Mitte der dreißiger Jahre, als die 110. Kantate entstand, kündigen sich in des Komponisten alltäglichem Dasein neue schwere Depressionen an: es hatte gerade der verhängnisvolle Rektorwechsel Gesner-Ernesti stattgefunden. Obwohl das Verhältnis zwischen Rektor und Kantor zunächst noch korrekt war, hat Bach die sich anbahnende Krise zweifellos gespürt. Sein Sinn stand damals wenig nach Lachen, und man versteht es, daß er sich den musikalischen Stoff für seinen Weihnachtskantatenchor aus der weniger beschwerten Vergangenheit holte.

Man kann es wiederum nur mit der Befangenheit erklären, mit welcher man lange Zeit dem Parodieverfahren Bachs gegenüberstand, wenn Kretzschmar in seinem Konzertführer behauptet, Bach lasse in dem Kantatenchore die Instrumente, wie sie gewesen wären, und komponiere die Singstimmen einfach hinzu. Gerade das tut Bach nicht. Er denkt gar nicht daran, Flickwerk zu bieten;

Köthen

sein Kantatensatz ist ein organisches Kunstwerk. Er modifiziert die Instrumentierung gründlich. An zahlreichen Stellen verändert er den musikalischen Gehalt melodisch, harmonisch, modulatorisch. Er läßt an einer Stelle mehrere Takte aus, an einer anderen fügt er etliche hinzu. Kurzum, er präpariert die musikalische Substanz sorgfältig für ihre Bestimmung. Kretzschmars Charakterisierung der Bachschen Parodiemethode ist irreführend, weil sie der künstlerischen Intention alles schuldig bleibt. Bach hat selten eine sauberere, materialgerechtere Arbeit geliefert als mit dieser erstaunlichen Parodie.

Nicht bloß die Orgel, die lediglich ihre in der Kirche selbstverständliche Funktion ausübt, bereichert das Orchester des Kantatenchors. Zwei Flöten treten außerdem hinzu; ihr Klang ist sorgfältig dosiert. Was die Oboen angeht, plädiert Kretzschmar für chorische Besetzung. Sie ist überflüssig, wenn man den Fehler vermeidet, einen Massenchor heranzuziehen. Sie wäre auch der Wirkung des feinst ziselierten Stimmengewebes abträglich. Wie sehr es dem Komponisten auf zarte Schattierungen ankommt, erhellt daraus, wie er die klangliche Struktur des Kantatensatzes gegenüber dem Klangbilde der Ouvertüre abtönt. Die Singstimmen werden zum Medium einer Uminstrumentierung, an welcher nicht zuletzt sie selber teilhaben. Die dem Ouvertürenkomponisten vorschwebende künstlerische Idee wird nicht etwa umgedeutet, sondern nur noch vollkommener verwirklicht. Helligkeit, Fröhlichkeit, Lebendigkeit und, wenn man will, auch Weltlichkeit bestimmen den Charakter der Ouvertüre. Die Hinzuziehung der menschlichen Stimme schafft Klangwerte, die diesen Charakter um ein Erkleckliches vertiefen. Der Gesangstext, der dieser Musik angepaßt werden soll, muß von einer Stimmung erfüllt sein, die Äquivalent dieser Klangwerte ist. Der Bibelkenner Bach greift deshalb zu Luthers Sprachkunstwerk, tut ihm bei allem Respekt gelinde Gewalt an und beschafft auf diese Weise die angemessene Textgrundlage.

An diesem Texte wird Bach zum musikalischen Exegeten, so sehr dem die bloße Tatsache der Parodierung entgegenzustehen scheint. Die Durchsichtigkeit des Stimmenfiligrans dieses Preisgesangs ist nämlich alles andere als selbstverständlich. Wie anders pflegt Händel in solcher Situation zu rühmen und zu jubeln! Seltsam berührt der schmerzliche Ton, den die chromatische Führung bald der drei Oboen, bald der Bratsche in alles Rühmen mischt; es ist jener Ton, welchen hernach die Altarie erklärt: "Ach Herr, was ist dein Menschenkind, daß

Köthen

du sein Heil so schmerzlich suchest?" Den lachenden Triolen der Ouvertüre gesellt sich die wehe Chromatik des Kontrapunktes; der sauberen Handwerklichkeit des spezifisch Technischen entspricht die Durchbildung des künstlerischen Organismus und des geistigen Profils. Für Bach ist das Geheimnis der Geburt Christi mit einem Schimmer der Tragik und einer Gloriole des Schmerzes umwoben. Geburt und Tod gehören für ihn zusammen; er ist nicht gedankenlos genug, Golgatha über Bethlehem zu vergessen. Seine Fröhlichkeit wird hierdurch nicht getrübt, sondern vertieft; sie erhält auf diese Weise ihr zuverlässiges ethisches Fundament.

Eine Parodie solcher Art ist das Gegenteil einer Notlösung. Fast könnte es scheinen, als habe Bach auf seine Ouvertüre nicht zurückgegriffen, weil er eine passende Musik zu einer Weihnachtskantate brauchte, sondern als habe er den weihnachtlichen Kantatenauftrag dazu benützt, um sein Orchesterwerk abzurunden. Gewisse Strecken der Ouvertüre erhalten durch die Gesangsstimmen überhaupt erst ihren vollen Sinn, und zwar nicht in erster Linie durch die Textworte, sondern durch die von der klanglichen Substanz des Chorsatzes ausstrahlende Wirkung. Damit soll die Eigenständigkeit der Ouvertüre nicht etwa angezweifelt, ihre Wiedergeburt als Kantateneröffnungsschor darf jedoch nicht unterschätzt werden. Die Gediegenheit des Bachschen Musikertums, die Tiefe und Schärfe seines Geistes, die absolute, allem Spintisieren abholde Natürlichkeit seines Glaubens ermöglichen eine Verbindung von geistlichem und weltlichem Werke, die weder dem vorurteilslosen frommen, noch dem unbefangenen musikalischen Menschen anstößig sein kann.

Viertes Hauptstück

DER WEG SEIT KÖTHEN

Wir wissen genau, wie es in Bach aussah,²¹ als er Köthen verließ und das Leipziger Amt antrat. Arnold Schering bezweifelt mit Recht, daß der Meister vom Fürsten Leopold leichten Herzens Abschied genommen habe, aber er drückt sich in der Absicht, den Leipziger Verhältnissen und ihren Lenkern auch dort, wo diese das dem Bachbiographen recht schwer machen, Verständnis entgegenzubringen, allzu vorsichtig aus, wenn er sagt, die Köthener Jahre wären die *bis jetzt*, das heißt bis zum Antritte des Thomaskantorates, schönsten und ruhevollsten seines Lebens gewesen. Das klingt ja beinahe so, als ob ihm die wahrhaft schönen und ruhevollen Jahre erst in Leipzig bevorgestanden hätten! Leider ist es nicht an dem. Die Leipziger Zeit war als Ganzes für Bach weder schön noch ruhevoll. Gewiß schloß auch sie für einen Menschen und Meister wie ihn ungezählte Stunden der Daseinsfreude und des Schaffensglückes in sich —, wie sollte es auch anders sein. Johann Sebastian Bach hat der Menschheit während der Leipziger Dezennien Unermeßliches gegeben. Gar manches davon mußte er jedoch dem Genius loci in bitterem und oftmals unwürdigem Kampfe abringen. Das ist eine nackte geschichtliche Tatsache, die man nicht verbrämen sollte. Auch Scherings mildernde und ausgleichende, sachliche und versöhnliche Schilderung der Leipziger Jahrzehnte vermag die Bitternisse der ersten Hälfte dieses Zeitraums nicht wegzudisputieren. Und was dann kam, war der Lebensabend mit seinen gewaltigen Schaffenshöhepunkten, die so viel vom Köthener Geiste fruchtbar werden ließen.

²¹ so?

Der Weg seit Köthen

Diesem Geiste wird insbesondere Hermann Kretzschmar gerecht, der wahrhaft goldene Worte über die Köthener Zeit findet, die er den künstlerisch reichsten und schaffensfrischesten Abschnitt in Bachs Leben nennt. Hier genoß der Komponist eine geistige Freiheit wie weder in Arnstadt und Mühlhausen noch in Weimar oder Leipzig. Sehr richtig betont Kretzschmar, daß in Köthen lauter Zyklen und nummernreiche Sammlungen entstanden: "Das sind Arbeiten nach weitem, breitem Plan, Unternehmungen großen Stils, zusammenhängende Durchführungen wichtiger, gliederreicher Ideen..., Arbeiten mit einem Inhalt, dessen Bedeutung ästhetisch und geschichtlich gleich groß ist, Arbeiten von bahnbrechender Neuheit und Originalität. Köthener Werke sind es denn auch gewesen, die den Namen Bach vor dem Untergang gerettet haben." Kretzschmar spricht eine musikgeschichtliche Wahrheit von höchster Tragweite aus, wenn er feststellt, daß die Köthener Zeit Bachs "eigentlichen künstlerischen Charakter am klarsten und bis auf den letzten Grund" erschließt. Kretzschmar berührt den Nerv des ganzen Problems, wenn er erklärt, daß Bachs Gedankenarbeit in Köthen in ihrer radikalen Kühnheit und Konsequenz auch den Umsturz nicht scheut.

Hermann Kretzschmar fühlt sich versucht, Bachs Scheiden aus Köthen zu beklagen. Er hätte nichts dagegen, wenn der Meister uns die fünffache Anzahl instrumentaler Werke hinterlassen hätte, an deren Entstehen er nicht zweifelt, wenn Bach in Köthen geblieben wäre: "denkt man daran", ruft der Künstlergelehrte in liebenswerter Aufwallung seines Temperamentes aus, "was das Wohltemperierte Klavier der deutschen Musik geworden ist, was die Inventionen, was die Violinkonzerte und die Brandenburgischen Konzerte für die Förderung instrumentaler Phantasie zu bedeuten haben, so möchte man es beklagen, daß die Köthener Zeit schon... 1723 schließt."

Wenn die jüngste amerikanische Musikgeschichtsforschung bemüht ist, Bach in die großen Zusammenhänge von Jahrtausenden abendländischer Gesittung einzureihen, kommt sie, den Gedankengang Kretzschmars fortsetzend, zu dem bemerkenswerten Schluß, daß der Meister als Gesangskomponist trotz seiner fast erdrückenden Größe zwar "unbestreitbare Schwächen" aufweise, als Instrumentalkomponist jedoch unerreicht sei, "erhaben über jede ästhetische und technische Kritik".²² Es kommt nicht darauf an, ob das buchstäblich zutrifft; entscheidend ist, daß hier diejenige Seite des Bachschen Schaffens, für welche uns

²² Paul Henry Lang: DIE MUSIK IM ABENDLAND (Augsburg 1947, S. 603) (WV)

Der Weg seit Köthen

Köthen Inbegriff ist, in ihrer Bedeutung scharf erkannt ist. Diese Bedeutung ist europäisch, weltweit, universal.

Ober die Gründe für Bachs Entschluß, Köthen den Rücken zu kehren, denkt Kretzschmar sehr nüchtern. Der eine hängt mit der Wiederverheiratung seines Fürsten, der andere mit Bachs Wunsche zusammen, seinen Söhnen das Universitätsstudium zu ermöglichen. Diese Behandlung des Problems, so kurz angebunden sie ist, hat das Gute, daß sie die beiden entscheidenden Grundlagen des Bachschen Schöpferturns und seiner gesamten geistigen Existenz schlaglichtartig beleuchtet: das Können und das Wissen, die Kunst und die Wissenschaft. Die letztere freilich nicht im Sinne irgendwelcher Kathedergelehrsamkeit, sondern im Geiste einer Musik, die nur dank einer die Phantasietätigkeit ergänzenden systematischen und folgerichtigen Denkarbeit realisiert werden kann, einer Arbeit, für die Arnold Schering an vielen Stellen seiner tiefeindringenden Schilderung der Leipziger Zeit überzeugende Worte findet, wenn er zum Beispiel des Meisters innere Auseinandersetzung mit dem Esoterischen, Geheimnisvollen, Philosophischen der Musik behandelt Angesichts des künstlerischen Ergebnisses von Köthen kommt Kretzschmar übrigens überhaupt gar nicht auf den Gedanken, Bach könne gehofft haben, sein Genius würde sich in Leipzig freier als in Köthen entfalten. Es genügt ihm, wie uns, daß Bachs Frömmigkeit und Glaube am fürstlichen Hofe künstlerische Ergebnisse von gleicher Größe und Herrlichkeit zeitigten wie an der Thomaskirche.

Niemand scheint berufener zu sein, in dieser Frage mitzureden, als der Nachfolger Bachs in unseren Tagen, Thomaskantor Günther Ramin. Wenn aber schon ein kühler Gelehrter wie Arnold Schering, sobald er sich für die Musikgeschichte Leipzigs erwärmt, an einigen Punkten seiner Darstellung das Interesse Leipzigs und der Leipziger um etliche Haaresbreiten zu lebhaft und die Belange Bachs um ebensoviele Grade zu lau wahrnimmt, um wieviel verständlicher ist es, wenn ein Musiker vom Range und vom Temperament eines Ramin dort, wo er in eigener Sache spricht (und es ist eine gute Sache: die Sache des Leipziger Thomaskantors, die Sache Bachs!), weniger die Dinge so darstellt, wie sie wirklich gewesen sind, als wie wir alle wünschten, daß sie gewesen wären..

Nach Ramin hat sich Bach aus tiefen inneren Gründen bewußt von seiner Hofkapellmeisterstätigkeit abgewandt, war der Wechsel Leipzig—Köthen eine Herzensangelegenheit, gab der Meister planmäßig die weltliche Musik auf, um

Der Weg seit Köthen

sich der Musica sacra zu verschreiben. Wo steht das geschrieben? Geschrieben steht das Gegenteil. Gar nicht anständig, so steht von Johann Sebastian Bachs Hand geschrieben, wollte ihm dieser Wechsel erscheinen. Ihn zu vollziehen, entschloß er sich erst, als man ihm die Leipziger Stellung besonders favorable beschrieb, und aus dem Brief an Erdmann, der uns noch beschäftigen soll, geht so deutlich hervor, wie überhaupt irgend etwas aus geschriebenen Zeilen hervorgehen kann, daß man ihm Aussichten machte und Vorteile vorspiegelte, die sich hinterdrein als blauer Dunst erwiesen: vor Tische las man's anders. Fast liest sich jene Interpretation so (wenn sie wohl auch nicht so gemeint ist), als habe Bach in Sack und Asche Buße getan und der weltlichen Musik abgeschworen, um nur noch Kantaten komponieren zu dürfen. Uns liegt dem gegenüber der Nachweis am Herzen, daß Bach Zeit seines Lebens die Unterscheidung weltlich-kirchlich, wie man sie vom grünen Tische aus zu treffen pflegt, überhaupt nicht kannte, sondern daß es ihm um die regulierte, das heißt geordnete und ordentliche, nicht zuletzt auch handwerklich bis aufs i-Tüpfelchen ausgearbeitete Musik zu Gottes Ehren zu tun war. Uns liegt am Herzen, den Gotteshandwerker in Köthen ebenso wie in Leipzig am Werke zu sehen und seinem Wohltemperierten Klavier, seinen Sonaten und Suiten, seinen Konzerten und Ouvertüren, überhaupt all seinem sogenannten weltlichen Schaffen die nämliche Ehrfurcht angedeihen zu lassen, wie seinen Leipziger Kantaten, Messen, Motetten und Oratorien, vor denen sich im übrigen der Respekt ganz von selbst versteht.

Den richtigen Ausgleich zwischen Köthen und Leipzig findet Heinrich Bessler. Er betont, daß wir Bachs unvollständig überlieferte Werke nicht mit dem Zollstock messen dürfen. Er warnt davor, des Meisters Gesamterscheinung aus dem in Leipzig verwirklichten Endzweck zu deuten. Er erblickt eine Gefahr darin, wenn das frühere Schaffen Bachs durch den Leipziger Reifestil überschattet würde. Hinzuzufügen wäre dem nur, daß der Endzweck, wie ihn der universale Musiker Bach verstand, nicht ausschließlich in Leipzig realisiert worden ist.

Mit all dem ist nicht geleugnet, daß Bach das Thomaskantorat voller Hoffnung antrat; daß er mit vollen Segeln neuen Ufern zusteuerte. Mehr als das, er hat diese Ufer auch erreicht. Über die feurig bewegte und tiefempfundene Lyrik seiner Passionen, über die Freudenbotschaft seiner Weihnachtsmusik, über das ragende Massiv seiner h-moll-Messe, über die Schönheit und die Tiefsinnigkeit seiner Motetten, den Reichtum seiner Kantaten und die Fülle seiner immer neue

Der Weg seit Köthen

Triebe ansetzenden Orgel-, Klavier- und Kammermusik gelangt er schließlich in die tiefe Einsamkeit seiner Kunst der Fuge, deren zeitlose geistige Werte erst das 20. Jahrhundert langsam auszukosten begann.

Man darf den Leipziger Bach und den Thomaskantor Bach nicht miteinander gleichsetzen. Es ist unzulässig, zu behaupten, daß Bachs Schaffen in Leipzig fast ausschließlich der Kirche gehört habe. Das ist noch nicht einmal richtig, selbst wenn man den berüchtigten Zollstock anwendet. Diese Behauptung schließt eine kaum für möglich zu haltende Unterschätzung des stattlichen Anteils nichtkirchlicher Musik am Leipziger Gesamtwerk ein: der anderthalb Dutzend weltlicher und der italienischen Kantaten, der zahlreichen Klavierkonzerte verschiedenster Besetzung, der Klavierübung I, II und IV, des Zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers, des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge, um nur diese zu nennen. Als psychologisches Argument kommt hinzu, daß Bach seine Kirchenkantaten in Erfüllung vertraglicher Verpflichtung, den größten Teil der nichtkirchlichen Musik jedoch von Fall zu Fall für besondere Gelegenheit oder aber rein spontan geschrieben hat.

Im Interesse der Tiefen- und Breitenwirkung des Bachschen Schaffens, an welcher es dem heutigen Menschen mehr denn je gelegen sein sollte, heißt es im übrigen vorsichtig sein mit Formulierungen wie jener, daß der Kern des Bachschen Werkes der Kirche gehöre. Im Munde des Geistlichen mag sie zu Recht bestehen, im Munde des Historikers nicht. Dieser wird eher die These aufstellen, daß nicht die Kirche Bach, sondern Bach die Kirche mache. Eine Zeit, die das "Bachkonzert", das heißt, das Musizieren Bachseher Musik in der Kirche, paritätisch neben den Gottesdienst stellen will, beschritt einen Weg, über den wir Heutige nachdenken sollten.

I. Der Brief an Georg Erdmann

In dem Briefe, den Bach am 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann richtete, geht er des näheren auf die Leipziger Verhältnisse ein. Alfred Einstein hat vollkommen recht, wenn er sagt, daß sich diese wichtige briefliche Äußerung Bachs in nichts über bürgerliche Enge erhöbe. Es ist die bürgerliche Enge der ganzen Leipziger Situation, die bedrückend aus den Zeilen zu uns

Der Weg seit Köthen

spricht. Ein vergleichbarer Brief, den er in Köthen geschrieben hätte, würde anders gelautet haben. Der übertrieben respektvolle Ton des Schreibers an den einstigen Mitschüler auf dem Gymnasium zu Ohrdruf ist auch aus der beklemmenden Lage des Briefschreibers zu erklären.²³

Bach unterscheidet, indem er sich auf ein um vier Jahre zurückliegendes Schreiben an Erdmann und auf dessen ihn beglückende Antwort bezieht, zwischen seinen Fata und seinen Fatalitäten. Zu diesen rechnet er den Umstand, daß sich Fürst Leopold einst mit einer Prinzessin verheiratet hatte, die von Musik nichts wissen wollte. Nur dieses Verhängnis ließ in ihm den Entschluß reifen, seinen fürstlichen Musikliebhaber und -kenner zu verlassen, bei welchem er, wie er ausdrücklich hervorhebt, seine Lebenszeit zu beschließen gehofft hatte.

Wenn Worte einen Sinn haben, so geht aus den Bachschen Sätzen klar hervor, daß einzig und allein die fürstliche Amusa und ihr von Bach sicherlich doch wohl mit guten Gründen befürchteter Einfluß auf den Fürsten, dessen musikalische Inklinaton nach der brieflichen Formulierung in etwas laulicht werden wollte, den Meister veranlaßten, den Köthener Staub von den Füßen zu schütteln, ähnlich wie er es einst, wenn auch unter erheblich drastischeren Begleiterscheinungen, in Weimar getan hatte. Willi Kahl ist anderer Meinung. Die ungezwungene Deutung der Briefsätze fügt sich nicht in das überkommene Bild vom Thomaskantor. Kahl behauptet, daß die Rückwirkung der Heirat auf das Köthener Musikleben nur ein äußerer Anstoß für Bach gewesen sei; entscheidend sei "zweifellos" des Meisters Bewußtsein gewesen, daß er sich in den engen Köthener Verhältnissen von jeder kirchenmusikalischen Betätigung ausgeschlossen gesehen habe! Abgesehen davon, daß das notorisch unrichtig ist, denn wir sahen bereits, daß Bach in Köthen sogar unbehelligt Kirchenmusik komponiert hat, muß man hier fragen: Woraus ist Derartiges zu schließen? Das Köthener Schaffen ist alles andere als eine Verlegenheits- oder Notbetätigung, und es findet sich nicht die Spur einer Äußerung Bachs, daß er die kirchenmusikalische Tätigkeit schwer entbehrt hätte. Um so mehr Anzeichen aber sind vorhanden, daß die typisch bachische Frömmigkeit und der typisch bachische Glaube im Köthener Werke zwar in einer anderen Gestalt, aber in keiner geringeren Innigkeit und Tiefe gediehen als in irgendeiner im kirchlichen Auftrag entstandenen Schöpfung. Auch ein gewiß unverdächtiger Gewährsmann wie Hans Besch erklärt es für feststehend, daß Bach

²³ Erst 1982 wurde ein früherer Brief an Erdmann (1726) aufgefunden. Beide Briefe sind hier im Anhang dokumentiert.

Der Weg seit Köthen

in Köthen seine Befriedigung gefunden und daß er dort die Beschäftigung mit der Kirchenmusik nicht entbehrt habe.

Wir wollen den Spieß nicht umkehren und behaupten, daß sich Bach in den Leipziger Verhältnissen, deren bürgerliche Enge durch Einstein treffend attestiert wird, zu seinem Leidwesen von jeder intensiveren außerkirchlichen Betätigung ausgeschlossen gefühlt hätte, und es liegt uns auch fern, überzubetonen, was ebenfalls Besch zugibt, daß der Meister nämlich während seines Leipziger kirchenmusikalischen Schaffens nicht immer auf gleicher Höhe stünde und daß er zuweilen ermüdete und erlahmte; aber nachdrücklich muß gegen den Versuch Verwahrung eingelegt werden, Bachs klare Aussage zu verdunkeln, daß die Situation in Köthen für ihn kritisch wurde, nicht weil sie unkirchlich war, sondern weil sie amüsich wurde.

Ähnlich verhält es sich mit der Titelfrage. Bei ihr handelt es sich nur scheinbar um den Titel, in Wirklichkeit um ganz andere Dinge. Aus folgendem Satze des Briefes darf man nicht herauslesen, daß es sich für den Briefschreiber nur um die Anredeform und nicht um das handelte, was dahintersteht: *"Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden"*. Anfänglich nämlich schien ihm das Köthener Kapellmeisteramt gehaltvoller und umfassender zu sein, als das Amt des Leipziger Kantors. Bach will damit sicherlich nicht sagen, daß Kantorsein unter allen Umständen weniger bedeute als Kapellmeisterspielen, aber er will offenbar sagen und sagt es sehr deutlich, daß er sich in seine Köthener Wirksamkeit so eingelebt hatte, daß der Wechsel von Köthen nach Leipzig ihm zunächst als ein schlechter Tausch erschien. Allerdings kam sicherlich hinzu, daß Bach ein Gefühl hatte für die sich gewissermaßen vor seinen sehenden Augen vollziehende gesellschaftliche Umschichtung, innerhalb welcher sich das Kapellmeistertum in aufsteigender, das Kantorentum jedoch in absteigender Richtung entwickelte. Als Musiker ahnte er, was er sich als Christ ungerne eingestand, daß die Zukunft nicht diesem, sondern jenem gehörte.

Nicht das kirchliche Amt als solches kann Bach gelockt haben, denn sonst hätte er dieses Argument in seinem Erdmannbriefe sicherlich nicht vergessen, statt daß er begründend hervorhob, die Studienmöglichkeiten seien für seine heranwachsenden Söhne in Leipzig ungleich günstiger gewesen als in dem kleinen Köthen. Wer könnte das dem Familienvater nicht nachfühlen. Aber dieser Vorzug

Der Weg seit Köthen

erwies sich in den ersten sieben, acht Jahren nicht als stichhaltig genug, und so erwägt er nunmehr den Gedanken, sein Glück anderweitig zu suchen, zumal, wie er sich ausdrückt, eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit das ihre dazu beiträgt, daß er fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß.

Der Thomaskantor Bach richtet an seinen Jugendkameraden die Frage, ob er für ihn eine Stelle in Danzig wisse. Es ist müßig, zu fragen, was Bach denn ausgerechnet in Danzig gesucht habe. Hierauf kommt es nicht an. Wichtig ist allein, daß er im Jahre 1730 mit allen Fibern aus Leipzig wegstrebte und daß ihm damals sogar eine am Rande des gewöhnlichen geographischen Horizontes gelegene Stadt begehrenswerter erschien als Leipzig und sein Thomaskantorat.

Angesichts dieses Tatbestandes ist es schwer verständlich, wie man auf den Gedanken verfallen kann, zu behaupten, es spräche seine eigene Sprache, daß Bach den Hauptteil seines Lebens in Leipzig zugebracht habe, obwohl ihm dort mancherlei Arger und Konflikt nicht erspart geblieben sei. Gerhard Herz will hiermit be-weisen, daß es Bachs unwiderstehlicher Hang zur altehrbaren Tradition gewesen sei, der ihn an Leipzig gefesselt habe. Er behauptet darüber hinaus, daß es den Meister an die großen Höfe von Berlin und Dresden nicht gezogen habe. Abgesehen davon, daß Bach sich gerade von diesen Höfen magisch angezogen fühlte und sich einen entsprechenden Ruf sicherlich reiflich überlegt hätte; abgesehen auch davon, daß er in seiner späteren Leipziger Zeit vielleicht sogar einmal, worauf noch zurückzukommen sein wird, mit einer Berufung nach Berlin liebäugelte: sieben Leipziger Jahre reichten hin, daß er der altehrbaren Tradition von Herzen satt und, wenn es denn schon Berlin und Dresden nicht sein sollten, nach Danzig zu gehen bereit war. Im übrigen ist der Brief viel zu ausführlich und zu besonnen angelegt, als daß man ihn auf eine augenblickliche Verstimmung zurückführen und als überstürzten Temperamentsausbruch beurteilen könnte. Es war ein grimmiger und tiefsitzender Zorn, der ihm die Feder führte. Was war geschehen?

Der Weg seit Köthen

II. Ringen ums Recht. Der Fall Görner

Bach wollte in Leipzig Director musices sein, das heißt, er wollte mehr sein als bloß Thomaskantor, obwohl er, wie Dehnert mit Recht betont, am göttlichen Ursprung seiner Kunst nie irre wurde. Der Ton liegt auf Musik. Er wollte in Leipzig, genau wie in Köthen, mit nichts anderem zu tun haben als mit seiner geliebten Musik, in der sein ganzes Sein wurzelte. Was er nicht sein wollte, war Kantor im Sinne des Präzeptors. Wir wissen um seine erzieherische Begabung, um das erzieherische Ethos seines Musizierens. Sein Herz gehörte den Anfahenden und den Lehrbegierigen, und in seinen vier Wänden war er auch Lehrer im engen und eigentlichen Sinne. Aber eine ungebärdige Jugend die Grundbegriffe des Latein zu lehren, von denen wir nicht recht wissen, wie weit er selbst sie beherrschte, das war nicht nach seinem Wunsche. Zu einem halben Dilettanten schickte er sich schlecht. Hiermit begann.

Das Amt des Kantors war nicht unangesehen, es rangierte unter neun Stellen als dritte: nach Rektor und Konrektor kam der Kantor, ihm schlossen sich noch vier ordentliche und zwei außerordentliche Kollegen an, die Kollaboratoren. Aber gerade diese mit hierarchischer Strenge durchgeführte Ordnung konnte leicht etwas Bedrückendes annehmen. Die Ordnung der Schule zu Sankt Thomä von 1723 hat es in sich. Der Tageslauf war streng eingeteilt, die allgemeine Zucht außerordentlich straff. Der Kantor war mit an vorderster Stelle zum Hüter solcher Zucht bestellt. Bach suchte von Anfang an in die Reihe der Bestimmungen, soweit sie ihn angingen, Bresche zu legen. Wie unbehaglich es ihm bei der Aufgabe war, den Zöglingen Latein beizubringen, geht aus zwei Berichten des Superintendenten Deyling an den Rat hervor.

Wir erfahren, "daß der neue Herr Kantor die Information in der Schule nicht abwarten werde, sondern mit dem Herrn Tertio sich deshalb verglichen habe, daß er gegen jährliche fünfzig Rthr. dergleichen Schularbeit an seiner statt über sich nehmen wolle." So im Juni 1723. Nach Verlauf von acht Monaten stellt Deyling fest, "daß erwähnter Herr Tertius die dem Cantori zukommende Schulinformation nicht allein wirklich übernommen, sondern daß auch der Kantor Bach in dem Fall, wenn der Tertius wegen Krankheit oder anderer Hindernisse absens sein müsse, die Klasse besucht und denen Knaben ein Exercitium zu elaborieren diktieret." "Dergleichen Schularbeit" von sich abzuwälzen, setzte Bach von vornherein alle

Der Weg seit Köthen

Hebel in Bewegung. Aber die "anderen Hindernisse" des jüngeren Kollegen scheinen ihn doch recht häufig ins Schuljoch gezwungen zu haben. Und nun stelle man sich einmal den Schöpfer der Brandenburgischen Konzerte lateinische Extemporalia diktierend vor!

Aber auch in Bachs eigenstem Bereiche stellten sich bald Mißhelligkeiten ein. Ungefähr drei Jahre lang mußte er um musikalische Rechte kämpfen, die nur Unwissenheit oder Kleinlichkeit ihm vorenthalten konnten. Daß beide Parteien sich im Rechte glaubten und die Gegenpartei nicht selten das buchstäbliche Recht auf ihrer Seite hatte, kann von vornherein zugegeben werden. Der Streit drehte sich um die Kirchenmusik der Universität. Seine Wurzeln führen zurück in die Wirkungszeit Johann Kuhnaus. Diesem war es nach Überwindung zahlreicher Schwierigkeiten schließlich gelungen, musikalischer Leiter nicht nur des alten, sondern auch des 1710 ins Leben gerufenen neuen Gottesdienstes zu werden. Bach mußte es als Affront empfinden, daß man zwar mit seinem Mitbewerber Telemann eine sogenannte Ausnahme machte und diesem die durch Kuhnau verbrieften Rechte gleichfalls zugestand, ihm selbst gegenüber jedoch von einer solchen Regelung nichts wissen wollte. Das war für den Meister besonders kränkend, weil man ihm in dem Thomasorganisten Johann Gottlieb Görner einen Mann vorzog, gegen den als biedereren, korrekten Vertreter seines Faches wenig einzuwenden ist, der aber als Musiker einem Bach nicht das Wasser reichen konnte, zumal seine Kompositionen besser ungeschrieben geblieben wären. Eine gewisse Betriebsamkeit, die ja auch ihre guten Seiten haben kann, ist ihm nicht abzusprechen, und von sich selbst scheint er mehr überzeugt gewesen zu sein, als es dem Amtsnachbar Bachs bei einiger Selbstkritik angestanden hätte.

Görners Bereitschaft, es mit Bach aufzunehmen, beweist ein ungewöhnliches Maß an Verblendung. Bernhard Friedrich Richter sagt²⁰ sehr bezeichnend, daß es Görner jedenfalls nicht gewagt hätte, einem Telemann oder Graupner in den Weg zu treten; einem Bach gegenüber hatte er keine Hemmungen. Dieses Wagnis unternahm er freilich noch vor Bachs Amtsübernahme. Hier liegt alles Übels Wurzel; hieraus ist auch sein späteres Verhalten zu erklären.

In seiner aufschlußreichen Studie über Bachs Musik für den Leipziger Universitätsgottesdienst spricht Arnold Schering ein aufklärendes Wort über das Verhältnis Bachs zu Görner: "In fast allen neueren Bachbiographien (bis zur jüngsten) ist es Mode geworden, Bestrebungen, die sich einer hemmungslosen

Der Weg seit Köthen

Entfaltung Bachschen Künstlertums in Leipzig anscheinend entgegengesetzten, grundsätzlich als häßliche Intrigen... zu brandmarken und damit der sentimental Auffassung Vorschub zu leisten, daß das Genie nicht nur als künstlerische, sondern auch als menschliche Erscheinung unbedingt der Ungerechtigkeit der Umwelt preisgegeben ist." Diese "romantische Modeauffassung" ist sicherlich abwegig. Der geschichtlichen Betrachtung unterliegen zweifellos hauptsächlich jene Schwierigkeiten, auf welche Bach als Künstler stieß, und ausschließlich sie stehen hier zur Diskussion. Eine Künstler- und Musikgeschichte wird allerdings eine absolute Hemmungslosigkeit der Entfaltung Bachschen Künstlertums nur begrüßen, wenn sie auch Einsicht genug haben wird, die ihr in der Realität entgegenstehenden Hindernisse sachlich zu würdigen.

Es hieße nach Schering die Bedeutung der Unstimmigkeiten überschätzen, wenn man sie tragisch nähme und die Kleinlichkeit einer wenig kunstverständigen Behörde als angezettelten Widerstand gegen das Genie auslegte. Es soll durchaus nichts tragisch genommen und das Andenken an den Menschen Görner nicht verdunkelt werden. Aber die von Schering zugegebene Kleinlichkeit der Behörde und ihr Mangel an Kunstverständnis sind es, die Bach das Leben in Leipzig bis an die Grenze des Erträglichen erschwerten. Man kann sie, zumal wenn man von Köthen her kommt, unmöglich verschweigen. Was aber die künstlerische Unzulänglichkeit des Mannes anbelangt, dem gegenüber Bach in einer von ihm selbst wichtig genommenen Angelegenheit den Kürzeren zog, so ist es nicht zuletzt Schering selbst, der ihm einige bittere Wahrheiten ins Stammbuch schreibt. Auf sie wird sogleich eingegangen werden.

Nichts stünde unserer Zeit schlechter an als der Versuch, das bürgerlich-behäßige Bachbild wiederzubeleben, das Philipp Spitta und seine Epigonen zeichneten und das Friedrich Blume mit kräftigen Strichen korrigiert hat. Bachs Biographie auf die Durchschnittlichkeit des Lebenslaufs eines verkannten Genies zuzuspitzen, ist barer Kitsch, vor welchem der Meister jedoch im 20. Jahrhundert ganz von selbst bewahrt bleiben dürfte. Worauf es ankommt, ist, die Funktion dessen, wofür innerhalb von Bachs Dasein Leipzig Inbegriff ist, gegenüber der Funktion jenes anderen, wofür Köthen Inbegriff ist, sorgfältig abzuwägen. Leipzig war auf die Dauer nicht imstande, Köthen zu verdrängen. Die Entwicklung der zwanziger und dreißiger Jahre spitzte sich auf eine Synthese zwischen Leipzig und

Der Weg seit Köthen

Köthen zu. Der Versuch, diese Entwicklung auch biographisch zu deuten, hat nichts gemein mit dem sentimental Unterfangen einer Verkitschung des Bachbildes.

Im übrigen geht Schering selbst keineswegs glimpflich mit Görner um. Er attestiert ihm künstlerisch "erschreckende Mittelmäßigkeit", die schwer begreifen lasse, daß er überhaupt mit Bach in Wettbewerb treten konnte, und zitiert des Meisters Wort über Görner: *"er hätte lieber sollen ein Schuhflicker werden!"* Flüchtigkeit seiner Naturanlage und Gewandtheit der Umgangsformen wird diesem Gegenspieler Bachs bescheinigt —, eine nicht ungefährliche Mischung! Als abschließendes Urteil bleibt die künstlerische Minderwertigkeit des Organisten bestehen, der jedoch in seiner Art noch immer Philosoph geblieben wäre, wenn er wenigstens als Komponist geschwiegen hätte. Aber er betätigte sich auch als Schaffender mit der ihm eigentümlichen betriebsamen Flüchtigkeit. Von dem wenigen Erhaltenen gibt Schering einige Proben. Sie starren, wie er bemerkt, von Ungeschicklichkeiten, sind erbärmlich in Melodik, Klang, Stimmführung und Modulation, "sind wie das Lallen eines, dem nie die Zucht strengen Unterrichts zuteil ward".

Schering verdenkt es der damaligen Leipziger Kunstgemeinde, daß sich vor ihr, gewissermaßen auf gleichem Fuße mit Bach, auch ein stümperhafter Komponist wie Görner über ein Vierteljahrhundert produzieren durfte. Neuerdings hat Friedrich Smend die Ehre des Leipziger Publikums insofern wiederhergestellt, als er nachweisen konnte, daß Görner viel schwächer und Bach viel stärker an den offiziellen Akten der Universität, sowie an den Veranstaltungen der Studentenschaft und ihrer Collegia musica beteiligt war, als noch Schering annahm. Auch im weltlichen Musikleben Leipzigs nahm Bach den ihm gebührenden ersten Platz ein. An Scherings Charakterisierung der absoluten kompositorischen Unfähigkeit Görners wird hierdurch natürlich nichts geändert.

Am drastischsten drückt sich Johann Adolf Scheibe über Görner aus, der ihm gleich in seinem Register einen Denkkzettel verabreicht, indem er lakonisch vermerkt: Görner, ein elender Komponist. Im Texte steht alsdann: "es ist nichts Unordentlicheres als seine Musik. Das innere Wesen der verschiedenen Schreibarten nach ihren verschiedenen Abteilungen ist ihm ganz unbekannt...; er setzt keine reine Zeile; die größten Schnitzer sind die Zieraten aller Takte". An anderer Stelle stehen bei Scheibe die vernichtenden Sätze: "... sie müssen noch

Der Weg seit Köthen

niemals erkannt haben, daß ein feuriger Witz, ein erhabener Geist und ein sinnreicher Kopf, der zugleich die Schönheiten eines guten Gedichtes kennt, allerdings auch die gemeinen Wege verlassen müsse, wenn er sich von dem gemeinen und kriechenden Haufen erheben und wenn er seinem musikalischen Stücke die Eigenschaften eines feurigen und nachdrücklichen Gedichtes erteilen und folglich weder wie ein Görner noch wie ein Mizler schreiben will."

Es muß in der Tat, wie Schering sagt, damals etwas am Stamme der Leipziger Kunstpflege ungesund gewesen sein, weil ein Genie von Gottes Gnaden wie Bach und ein Stümper wie Görner jahrzehntelang nebeneinander und vor dem gleichen Publikum wirken durften. Daß gelegentlich der Unfähige dem Genie vorgezogen wurde, macht die Sache nicht besser. Die Beleuchtung dieser Zustände ist keine Aufbauschung, dafür reden Bachs Worte in seinen Eingaben eine zu deutliche Sprache.

Energischer konnte ein loyaler Staatsdiener seinem Könige und Kurfürsten nicht schreiben, als es Bach am 24. September 1725 tat. Er betont, er sei es *"sonst nicht gewohnt"*, daß man den Versuch mache, ihm bestimmte ihm zustehende Rechte *"entweder gänzlich zu entziehen oder auch zu verkürzen"*. Bach verstand sich von Köthen und auch von Weimar her gut darauf, einem fürstlichen Herrn reinen Wein einzuschenken, und er nahm kein Blatt vor den Mund, wenn es galt, sich durchzusetzen. Es bedurfte freilich noch eines längeren Hin und Her, ehe die Angelegenheit einigermaßen bereinigt wurde, und als Bach von einem Bericht erfuhr, den die Universität dem Kurfürsten erstattet hatte, machte er kurzen Prozeß und setzte ein neues Schreiben von wahrhaft lapidarer Knappheit auf, in welchem er den Landesherrn ersuchte, ihm eine Abschrift des Berichtes zuzustellen! Offenbar hegte er tiefgegründeten Zweifel in die Objektivität der Berichterstattung; Bach mochte sich darüber im Klaren sein, daß sich die Theologische Fakultät nicht in erster Linie von künstlerischen Erwägungen leiten ließ.

Silvester 1725 schrieb er ein Memorandum nieder, das den Sachverhalt, so wie er ihn sah, darstellte. Er spricht von seiner gegen die Universität geführten *"Beschwerde"*, und er weigert sich, anzuerkennen, was die Universität zu ihrer Entschuldigung anführt. Alles was diese gegen ihn vorbringe, sei leicht zu widerlegen. Er betont schroff sein Befremden. Nachdrücklich wendet er sich gegen die Unterstellung, daß sich die Studenten weigerten, mit ihm

Der Weg seit Köthen

zusammenzuarbeiten. Man wisse, daß diese sich allzeit und willig bereitfänden; es babe sich zwischen ihm und den Studenten niemals *"einiges Unvernehmen"* ergeben.

Görner wird nur flüchtig erwähnt. Es ist kein Zweifel, daß Bach die Brüchigkeit seines Musikertums durchschaute, aber es war unter seiner Würde, sie an die große Glocke zu hängen. Ihm kam es eben auf die Sache an. Sein persönliches Verhältnis zu dem Organisten scheint nicht auf die Dauer getrübt gewesen zu sein. Voll befriedigend war der Ausgang des Prozesses übrigens nicht, ein Stachel blieb zurück, denn Bach wurde lediglich die musikalische Leitung des alten Gottesdienstes zugestanden, völlig die Segel zu streichen brauchte Görner nicht.

III. Köthenscher Kapellmeister von Haus aus

Johann Gottlieb Görners Name würde heute vergessen sein, wenn er nicht Bachs nächster Amtsgenosse gewesen wäre, und eine gewisse Berühmtheit hat er nur erlangt, weil er, mehr auf Grund einer bestimmten Konstellation der Verhältnisse als aus bösem Willen, dem Meister jahrelang das Leben schwer gemacht hat. In Weimar und in Köthen war Vergleichbares nicht vorgekommen. Dort gab es keine zu künstlicher Bedeutung und ungesundem Einfluß emporgezüchteten Unzulänglichkeiten. Freilich fehlten in Köthen auch Persönlichkeiten von größerem Format, es sei denn, daß man an den Fürsten selbst dächte. Er hatte sich im Ausland umgetan, hatte nicht nur Liebe zur Tonkunst, sondern verfügte auch über eine gewisse musikalische Bildung. Er hat seinem Kapellmeister niemals einen Stein in den Weg gelegt. Leopold ist die zentrale Gestalt der Köthener Jahre. Das Einvernehmen Bachs mit den Mitgliedern der Kapelle scheint ungetrübt geblieben zu sein. Weimar aber beweist uns, daß die solideste Grundlage für jedes kollegiale Zusammenwirken die hohe fachliche Qualifikation des Kollegen war, und wenn etwas tragisch in Bachs beruflichem Lebensgange ist, so die Tatsache, daß er zwar in Weimar, nicht aber in Leipzig mit einem Künstler vom Range eines Johann Gottfried Walther zusammenwirkte.

Es ist schwer vorstellbar, daß sich Bach bei seinem Umgange mit Görner nicht jener Weimarer Tage erinnert hätte, als er und Walther sich gegenseitig

Der Weg seit Köthen

inspirierten. In Leipzig konnte sein Blick lange auf die Suche gehen, er fiel nicht auf einen Musiker von diesem Können und solcher geistigen Höhe. Wenn in den Jahren 1725/27 ein merklicher Rückgang in seinem Kantatenschaffen zu verzeichnen ist, ist dies unzweifelhaft eine Folge der Auseinandersetzungen mit den Forderungen des Alltags, die seine Nervenkraft allzu sehr beanspruchten.

Psychologisch bemerkenswert ist es, daß der Meister in diesen Jahren nach und nach seine Klavierpartiten schrieb und mit ihnen an die Köthener Schaffenszeit anknüpfte. Er verwandte auf sie einen Teil der Zeit, die er als Kantatenkomponist einsparte. Hier eroberte er sich von neuem eine Welt, die ihm einst vertraut gewesen war, und er gewann ihr eine neue Seite ab, indem er seinen Partiten eine Gestalt gab, die ihnen eine Art stilistischer Mittelstellung zwischen den Französischen und Englischen Suiten einerseits und den Orchestersuiten andererseits verleiht. Bach setzt mit der Klavierübung Erstem Teile das auf dem Gebiete der weltlichen Instrumentalmusik in Köthen groß Begonnene nunmehr mitten in der Leipziger Zeit ebenso originell wie zielbewußt fort.

Es ist mehr als eine bloße Laune des Zufalls, daß Bach die erste dieser Partiten einem Mitgliede des Köthenschen Fürstenhauses dedizierte. Dem Fürsten Leopold war von seiner zweiten Gemahlin, Charlotte, der Erbprinz Emanuel Ludwig geboren worden. Die Widmung der ersten Partita an diesen kleinen Erdenbürger und ganz besonders das Widmungsgedicht, von wem auch immer dieses verfaßt sein möge, beweisen, daß Bach mit herzlichen Gefühlen seinem Köthener Fürstenhause verbunden blieb und über den Leipziger Mißhelligkeiten seinen Humor nicht verloren hatte:

Durchlauchtigst zarter Prinz, den zwar die Windeln decken,
Doch den sein Fürstenblick mehr als erwachsen zeigt,
Verzeihe, wenn ich Dich im Schlafe sollte wecken,
Indem mein spielend Blatt vor Dir sich niederbeugt.
Es ist die erste Frucht, die meine Saiten bringen,
Du bist der erste Prinz, den Deine Fürstin küßt,
Dir soll sie auch zuerst zu Deinen Ehren singen,
Weil Du, wie dieses Blatt, der Welt ein Erstling bist.
Die Weisen dieser Zeit erschrecken uns und sagen,
Wir kämen auf die Welt mit Winseln und Geschrei,
Gleichsam als wollten wir zum voraus schon beklagen,

Der Weg seit Köthen

Daß dieses kurze Ziel betrübt und kläglich sei!
 Doch dieses kehr ich um und sage, das Getöne,
 Das deine Kindheit macht, ist lieblich, klar und rein,
 Drum wird Dein Lebenslauf vergnügt, beglückt und schöne
 Und eine Harmonie voll eitel Freude sein.
 So, hoffnungsvoller Prinz, will ich Dir ferner spielen,
 Wenn Dein Ergötzungen noch mehr als tausendfach.
 Nur fleh ich, alle Zeit, wie jetzt, den Trieb zu fühlen,
 Ich sei, Durchlauchter Prinz, Dein tiefster Diener Bach.

In dieser Zeit wird es besonders deutlich, wie innig der Meister mit dem Köthener Fürstenhause auch nach seiner Übersiedlung nach Leipzig verbunden geblieben ist. Bach hat an zahlreichen Orten gelebt und gewirkt, aber die Verbindung mit Köthen, zeitlich zu den kürzeren gehörend, übertrifft alle anderen von ihm eingegangenen Bindungen an Intensität. An und für sich ist es eine bloße Formalität, daß Bach, auch nachdem er Thomaskantor geworden war, in seiner Eigenschaft als Köthenscher Kapellmeister von Haus aus zugehörig zum Anhaltinischen Fürstentume blieb; unter den gegebenen Verhältnissen jedoch wird diese Tatsache zum Symbol für den inneren Zustand des Menschen und Musikers.

IV. Geburtstags- und Adventskantate

Gegen Ende des Jahres 1726 feierte die Fürstin ihren Geburtstag, und Bach komponierte ihr eine Festkantate, die er mit einigen Leipziger Sängern in Köthen aufführte. Terry vermutet, daß der Komponist seine Frau auf diese Fahrt in die alte Heimat mitgenommen habe. Das hat viel innere Wahrscheinlichkeit. Er würde Magdalena als dann die Worte der Sopranarie und des vorausgehenden Rezitativs in den Mund gelegt haben. Es steckt in den gedrechselten Versen zwar viel rein höfische Phraseologie, aber in manchen Wendungen klingt doch auch etwas wie ein persönlicherer Ton an:

Denn daß das Herz Dir süße Wünsche streut,
 Der Mund Dir lauter Heil verspricht,
 Das ist, Durchlauchtste, unsrer Pflicht

Der Weg seit Köthen

Nur ein' Erinnerung.

Auch Spittas Ansicht, daß die Baßarie "Sei uns willkommen, schönster Tag!" für den Fürsten selbst bestimmt sei, zumal sie die Fürstin Charlotte direkt anredet, möchte man sich gern zu eigen machen. Das Thema des Schlußchors ist mit der Melodie von Beethovens Chorphantasie opus 80 verwandt:

(Beispiel 73)

a: Bach: Grü-ne, blü-he, le-be lan-ge

*Allegretto ma non troppo
(quasi Andante con moto)*

b: Beethoven: Schmeichelnd, hold und lieblich klingen

Natürlich kann keine Rede davon sein, daß Beethoven die Bachsche Kantate gekannt habe. Da jedoch die zugrundeliegenden Texte in ihrer Gefühlshaltung nah verwandt sind, kann man die melodische Übereinstimmung kaum als bloßen Zufall abtun. Auch die Worte bei Beethoven könnten auf die Fürstin gemünzt sein:

Schmeichelnd, hold und lieblich klingen
 Unsers Lebens Harmonien,
 Und dem Schönheitssinn entschwingen
 Blumen sich, die ewig blühen.
 Fried' und Freude gleiten freundlich
 Wie der Wellen Wechselspiel;
 Was sich drängte rauh und feindlich,
 Ordnet sich zu Hochgefühl.

Bach muß an dieser Kantate besonders geangen haben, denn er kam verschiedentlich auf sie zurück. Wichtig ist ihre Beziehung zur Adventskantate

Der Weg seit Köthen

"Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen". Der musikalisch tiefste Eingriff in die ursprüngliche Struktur des Werkes erfolgt durch die radikale Streichung der Rezitative und ihre Ersetzung durch Kirchenliedstrophen. Auf diese Weise wird das Milieu von Grund auf geändert, innerhalb dessen die ursprünglich weltlichen Arien erklingen. Die Rezitative sind nach der zeitgenössischen Terminologie ein operistisches Element. Ihre Ausschaltung betont den veränderten Charakter des ganzen Werkes. Von Bedeutung für die Adventskantate ist auch der Hinzutritt der Orgel. Wie der ursprüngliche Text durch nur ganz geringfügige Schattierungen des Wortlautes ins Geistliche umgebogen wird, so genügt die relative Geringfügigkeit dieser Uminstrumentierung, um die weltliche Geburtstagsmusik in eine geistliche Musik zu verwandeln, deren Grundzug ebenfalls heiteren Charakters ist.

Ein Vergleich der beiden Choranfänge rein vom Wortsinn und Empfindungsgehalte des Textes her lehrt, daß der Komponist in der Tat keinen Grund zu einschneidenden musikalischen Änderungen hatte:

Steigt freudig in die Luft
Zu den erhabnen Höhen,
Ihr Wünsche, die ihr jetzt
In unsern Herzen wallt.

Schwingt freudig euch empor
Zu den erhabnen Sternen,
Ihr Zungen, die ihr jetzt
In Zion fröhlich seid.

Der geistliche Charakter wird nach dem Verklingen des Freudenchores durch die sich anschließende Vertonung der Liedstrophe "Nun komm, der Heiden Heiland" nachdrücklich festgelegt. Der Komponist begnügt sich hierbei nicht mit einem einfachen Choralsatz, sondern bringt eine kunstvolle Bearbeitung. Außer zwei einfach gesetzten Kirchenliedstrophen erscheint noch eine Phantasie für zwei Oboen und Orgel über die gleiche Melodie, die diesmal der Tenor als cantus firmus singt. Von einer mechanischen Übernahme weltlicher Musik in die Kirchenkantate kann hier also nicht die Rede sein. Die Intensität, mit welcher der Einbau des Kirchenliedes in den Organismus des Kunstwerks vollzogen wird, schaltet jeden Gedanken an die Vermischung heterogener Stilelemente aus.

Die Baßarie übernimmt der Komponist nicht tongetreu: er verändert sie und erweitert sie um zehn Takte. In der Sopranarie ersetzt er die Viola d'amore durch eine sordinierte Solovioline und wählt statt der A-Dur die G-Dur-Tonart, und auch der melodischen Veränderungen sind verhältnismäßig viele. Der auf Beethoven

Der Weg seit Köthen

weisende Schlußchor fehlt, und an seine Stelle tritt ein schlichtes Kirchenlied. Wenn auch die effektiven Änderungen geringfügig sind, die Auslassungen wiegen bereits schwerer, und die Kantate als Ganzes hat ein neues Gesicht bekommen.

Das ändert freilich nichts an der Tatsache, daß Bach eine zu weltlichem und höfischem Zweck erfundene Musik, wenn auch mit gewissen Einschränkungen, unbedenklich in die Kirche verpflanzt. Das zutiefst Menschliche wirkt als Nährboden in seiner Kunst sowohl hier wie dort. Daher bedarf es für ihn keiner schroffen Umstellung, zumal sein kritischer Kunstverstand, wie die Modifikationen im einzelnen beweisen, stets wach bleibt.

Eines kommt hinzu. Die Adventskantate ist ungefähr um jene Zeit anzusetzen, als der Meister den Brief an Georg Erdmann schrieb, worin Köthen so bedeutsam erwähnt wird. Damals schweiften Bachs Gedanken offenbar viel um die sich von Jahr zu Jahr verklärende Vergangenheit. Man sollte bei der Würdigung des Bachschen Parodieverfahrens nicht soviel von Verlegenheit, Willkür und Zufall sprechen. Gewiß waren der gesunde Menschenverstand und der auch im Künstlerischen sich bewährende Sinn des sparsamen Hausvaters, wie im praktischen Leben, so in des Meisters Komponierstube lebendig, und im Drange der Geschäfte mochte der Kantatenkomponist hin und wieder gern zu einer bequem sich bietenden Aushilfe greifen. Aber auch wo der Vielgeplagte aus der Not eine Tugend machte, verließ ihn sicherlich nicht das — wenn auch nicht romantisch verbräunte — künstlerische Verantwortungsgefühl. Mit ihm hat er es für vereinbar gehalten, der Leipziger Kantate aus der Köthener Musik neues Blut zuzuführen.

Im übrigen sollte man nicht bachischer sein wollen als Bach. Man sollte sich an Hermann Aberts Wort erinnern, daß der Meister in seinen Kantaten ja auch sonst oftmals gar nicht die Worte seiner Dichter in Musik setze, sondern häufig über die Perücken dieser Leute hinweg auf die Grundstimmung des betreffenden Tages vorgreife, so daß die Dichterworte manchmal bloß wie blutlose Schatten neben seinen Tönen herzuschweben schienen. Diese Abertsche Erkenntnis gilt es sich zu vergegenwärtigen, wenn man feststellt, daß die Grundstimmung unserer beiden Kantaten, soweit sie musikalisch fixiert werden kann, identisch ist.

Der Weg seit Köthen

V. Die Trauermusik

Unumstritten ist die Verpflanzung weltlicher Musik durch Bach in die Kirche. Es gilt aber auch die umgekehrte Möglichkeit, die von noch größerer Tragweite wäre, in Betracht zu ziehen. Hat der Meister auch Musik, die durch ihre Bestimmung fürs Gotteshaus geweiht war, nachträglich zu weltlichem Zwecke verwendet?

Wenn Bach in Leipzig innerlich von Köthen nicht loskam, hatte das seine besonderen Gründe. Er hatte sich am anhaltinischen Hofe einen Fundus geschaffen, den er nicht brach liegen lassen konnte. Er kam als der Gebende nach Leipzig; Leipzig war der – wenn auch zuweilen widerstrebend – Empfangende. Mochte die Stadt bereits zu Beginn der zwanziger Jahre einen guten Ruf unter den musikalischen Plätzen Deutschlands haben, einzig ihr neuberufener Kantor war es, der ihr für die norddeutsche musikalische Schreibweise einen Namen einbrachte, der mit dem Rufe Dresdens als des Hortes des italienischen Stils rivalisieren konnte. Diese geschichtliche Tatsache hat Arnold Schering im Auge, wenn er erklärt, daß der Meister im Jahre 1723 als Wissender und Weiser den sächsischen Boden betreten habe und daß es an der Pleiße niemanden gab, der ihn Neues zu lehren vermocht hätte. Des Wohltemperierten Klaviers Zweiter Teil ist weder eine Ausnahme noch ein peripherer Fall; er ist nur das besonders einleuchtende Beispiel für diese musikalischen, geistigen, seelischen und soziologischen Zusammenhänge. Bach blieb Köthenscher Kapellmeister von Haus aus, und er blieb es nicht nur dem Titel nach. Er blieb gebunden.

Als Fürst Leopold im November 1728 gestorben war, widmete Bach ihm eine Trauermusik. Es scheint sich, obwohl die Forschung hier noch nicht das letzte Wort gesprochen hat, um einige Teile aus der Matthäuspassion gehandelt zu haben, denen der Komponist durch Henrici einen auf die veränderte Situation passenden Text unterlegen ließ. Wenn diese Version zutrifft, und sie hat viel für sich, haben wir es mit einer Parodie nach dem Schema kirchlich – weltlich zu tun, oder, in den Augen mancher Zeitgenossen schlimmer als das: lutherisch – calvinistisch.

Nun ist eine Trauermusik immerhin eine ernste Sache, und wo es einem Bach um menschliche und seelische Bindung ging, war er nicht spitzfindig genug, in

Der Weg seit Köthen

konfessionellen Kategorien zu denken. Es leuchtet ein, daß ihm zu diesem Zwecke das Beste, was er geben konnte, gerade gut genug sein mochte. An diesem Entschlusse gibt es eigentlich nichts zu mäkeln. Man sollte aus ihm lieber die gegebenen Folgerungen im Hinblick auf Bachs Künstler-, Menschen- und Christentum ziehen.

Indem man zur Tatsache der Parodierung Stellung nimmt, greift man wieder nach der abgebrauchten Formel von der Parodie als Ausflucht, als Verlegenheitslösung: Bach soll keine Zeit gehabt haben, dem Manne, dem er Unendliches dankte und bei Lebzeiten immer wieder huldigte, im Tode mit seiner Musik Ehre zu bezeigen, er, der, wenn es darauf ankam, außer seinen vielen anderen Werken alle vierzehn Tage eine Kantate schrieb! Merkwürdigerweise kommt der fleißigste und gewissenhafteste Bachbiograph unserer Tage, Charles Sanford Terry, auf diesen unmöglichen Gedanken: "Es mag ihm an Zeit und Stimmung gefehlt haben, ein neues Werk für die Trauerfeier zu komponieren." Dabei hatte er vier Monate Zeit, vier Monate —, für den komponierenden Bach ein wahrer Überfluß an Zeit, ein Zeitraum, während dessen er in der Musik Berge zu versetzen imstande war. Terry selbst gibt diese Frist an, die nach ihm vom 19. November 1728 bis 24. März 1729 reicht. Und an Stimmung soll es ihm einhundertundzwanzig Tage lang gemangelt haben. Sebastian Bach soll, wie ein nervenschwacher Sohn der dahinsiechenden Spätromantik, geschlagene vier Monate lang keine Stimmung zum Komponieren gehabt haben! Nein, dieses Bachbild ist denn doch arg verzeichnet.

Es berührt uns durchaus nicht mit Terry eigentümlich, daß diese heilige Musik außerkirchlichen Zwecken dienstbar gemacht wurde. Dieser Zug paßt ganz vortrefflich zu dem Bilde des Köthener Hofkapellmeisters. Bachs in diesem Falle befolgte Praxis steht in allzu organischem Zusammenhange mit der gesamten Art seines Reagierens auf die Köthener Vergangenheit, daß vielmehr der umgekehrte Schluß naheliegt: indem der Komponist seine heilige Passionsmusik in einen inneren Zusammenhang mit einem ihn als Menschen und Künstler tief berührenden Ereignis brachte, mit dem Tode Leopolds, der ein kleiner Fürst und ein großer Förderer hoher Kunst gewesen war, lieh er dieser Musik noch eine zusätzliche Weihe. Es hat noch nie der Größe eines Kunstwerks Abbruch getan, wenn sich seine Entstehungsgeschichte mit der Lebensgeschichte seines geistigen Urhebers eng verschränkte und es selbst aus tiefstem menschlichen Bezirke

Der Weg seit Köthen

gespeist wurde. Das gilt ebenso für den großen Musiker Bach wie für den großen Dichter Goethe.

Wenn sich, wie ein englischer Forscher annimmt, die Dinge wirklich umgekehrt verhielten und Bach die ursprünglich für die Köthener Trauerfeier komponierte Musik nachträglich für die Matthäuspassion verwendet hätte, würde sich an unseren Schlußfolgerungen hinsichtlich der Bachschen Weltanschauung nichts Wesentliches ändern. Der Tod war ein Zentralbegriff des Bachschen Glaubens, und wenn ihm die abstrakte Vorstellung des Todes im Hinscheiden des fürstlichen Gönners und Freundes zum konkreten Erlebnis wurde, schuf er in seines Herzens Einfalt eine Musik, die würdig war, auch die Passion des Herrn künstlerisch zu verklären.

Um die innere Möglichkeit der Robinsonschen These, die sich übrigens im Prinzip mit der von Schering zuletzt vertretenen Anschauung deckt, zu verstehen, braucht man sich nur daran zu erinnern, daß Bach den Anfang der Trauerode auf die (protestantische!) Kurfürstin Christiane Eberhardine im einleitenden Adagio des Kyrie der h-moll-Messe wiederverwendet, welches Schering zusammen mit dem Gloria als Huldigungsmusik für den (katholischen!) König Friedrich August II. bestimmt wissen will. Max Dehnert beleuchtet diese ganze Problematik von der soziologischen Seite, wenn er betont, daß der Geist des Barock "die musikalischen Elemente als typisierende Formeln empfand, welche ... viel mehr Allgemeinverbindliches aussprachen, als wir aus der Musik heraushören", und er nennt das "ein Beispiel dafür, wie die soziale Struktur die Kunst beeinflusst, wie aber auch wiederum in einer sinnvollen Rückläufigkeit dem Kunstwerk gesellschaftsbildende Mächte innewohnen.

Dem wahren Verständnis Bachschen Wesens leistet einen schlechten Dienst, wer von einem abstrakt künstlerischen Standpunkt aus, auch wenn er damit einer noch so pietätvollen a priori konstruierten Bachvorstellung huldigt, für den Meister ein ideales Schaffensschema aufstellt, um es ihm als Verstoß gegen die heiligsten Gesetze seiner Kunst anzurechnen, wenn sich sein reales Schaffen jenem idealen Schema nicht fügen will. Ist es wirklich an dem, daß Bach in der Trauermusik die Musik der Matthäuspassion "mit allem, was sie ausdrückt, ... mit Füßen trat"?! Gibt es wirklich keine Handhabe, dem, was Bach tat, gerecht zu werden? Sollte es sich nicht lohnen, ein Bachbild zu revidieren, das auch den

Der Weg seit Köthen

Klügsten und Frömmsten unter uns in Versuchung führt, ihm vorzuwerfen, er habe seine eigene Kunst mit Füßen getreten?

Die vielberegten "poetischen und malerischen Intentionen", die das A und O alles Bachschen Schaffens sein sollen, sind fragwürdig genug. Wenn man sie nämlich als Ausgangspunkt der Überlegungen wählt, wird man allzu leicht Verstöße des parodierenden Komponisten gegen die exakte Anpassung von Wort und Ton rügen können. Diese Anschauung trifft jedoch die Schale und nicht den Kern von Bachs Kunst.

Wenn der Meister ausgangs der dreißiger Jahre, als er in Leben und Wirken eine weitere Stufe erklommen und manche Unzulänglichkeit des Alltags hinter sich gelassen hatte, indem er sie sich zum Ereignis werden ließ: wenn er damals im Dritten Teile der Klavierübung eine ganze Messe im reinen Klange der Orgel Gestalt annehmen ließ, scheint dieser Verzicht auf das Wort doch wohl zu beweisen, daß alle malerischen Züge von Bachs Musik nicht auf einer platten Assoziation von Wort, Wortbild und Begriff auf der einen und von Tonfiguren auf der anderen Seite beruhen. Diese rein instrumentale Meßmusik war nur möglich, weil der religiöse Gedankengehalt der Messe sich in rein musikalischen Gehaltsinhalt wandelte, recht eigentlich transsubstantiierte, und weil sich der Komponist zu einer geistigen Höhe emporschwingt, wo es weder konfessionelle Splitterrichterei noch kirchliche Haarspalterei mehr gibt.

Es kann sich bei der Beurteilung des Parodieproblems im Hinblick auf die Matthäuspassion nur um die Frage handeln, ob die Parodierung gegen den Geist, oder, im eigentlichen Sinne des Wortes, lediglich gegen den Buchstaben verstößt. Über die dichterische Eignung des trefflichen Henrici braucht kein Wort verloren zu werden. Es gereichte der Matthäuspassion sehr zum Vorteil, daß seiner librettistischen Betätigung enge Grenzen gesetzt waren, und es ist ein Nachteil für den Text der Trauermusik, daß für ihn Henrici ausschließlich verantwortlich zeichnet.

Wer wollte behaupten, daß die berühmte Altarie "Erbarme dich" nichts wäre als eine vollkommene Ausschöpfung des Textes oder daß ihr Wortlaut auch nur im entferntesten an das heranreiche, was der Komponist aus ihm hat erstehen lassen? Der Text der entsprechenden Trauermusikarie "Erhalte mich" ist der Musik geistig ebenfalls nicht kongruent, und seine Distanz zu ihr mag noch größer sein. Aber diese Beziehung rührt nicht an das Wesen der Dinge. Bachs Musik zieht in diesem

Der Weg seit Köthen

wie in jenem Fall ihre eigenen Kreise, und wenn sie dank dem Genie des Komponisten die Fühlung mit dem Gehalte des Textes nirgends verliert, so geschieht dies nicht zuletzt, weil sie den Text zu sich hinanzieht. Dieses Wunder verrichtet sie in beiden Fällen in gleichem Maße.

Wie gering der Unterschied zwischen den beiden verschiedenen Gedichten ist, lehre der Vergleich:

Erbarme dich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen.
Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
Bitterlich.
Erbarme dich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen.

Erhalte mich,
Gott, in der Hälfte meiner Tage;
Schone doch,
Meiner Seele fällt das Joch
Jämmerlich.
Erhalte mich,
Gott, in der Hälfte meiner Tage.

Der zweite Text ist banaler als der erste, und wo dem Textverfasser die Übereinstimmung der Diktion glückt, dort geht diese doch nicht soweit, daß das gleiche Wort auf den nämlichen Melodieton käme. Hier können die Vertreter der sogenannten malerischen Auffassung der Bachschen Kunst einhaken. Sie irren sich jedoch, wenn sie wähnen, auf diese Weise eine wunde Stelle der Bachschen Parodie zu treffen. Wenn ein Mensch mit leidlichem musikalischen Einfühlungsvermögen auch nur das instrumentale Vorspiel der Altarie gehört, alsdann das "Erbarme dich" in sich aufgenommen hat und, bis ins Innerste seiner Seele erschüttert, noch immer nicht weiß, worum es in dieser Musik geht, so ist ihm nicht zu helfen.²⁴ Man kann ihm auch nicht dadurch helfen, daß man ihn auf den Zusammenhang von Wort und Ton im einzelnen aufmerksam macht und ihm rät, diesen Zusammenhang beim Anhören der Musik gewissenhaft zu kontrollieren.

Das "Erhalte mich" ist gewiß um mehrere Schwebungen ausdrucksärmer als das "Erbarme dich", aber wenn man aus der Trauersituation heraus das Ethos jener Bitte nachempfindet, wird sie uns im Zusammenhange mit der Musik innerlich kaum weniger durchrütteln als das Flehen um Erbarmen. In andern Fällen wird die Verweltlichung zu einer Art naiven Kommentars. "Aus Liebe will mein Heiland sterben" heißt es in der Matthäuspasion, "Mit Freuden sei die Welt

²⁴ <https://youtu.be/aPAiH9XhTHc> (Julia Hamari)

Der Weg seit Köthen

verlassen" in der Trauermusik. Diese Freude wäre für den gläubigen Bach ohne jene Liebe nicht möglich. Es gehört auch kaum irgendwelche theologische Spitzfindigkeit dazu, zwischen anderen korrespondierenden Versen eine ähnliche Beziehung zu entdecken: "Von einer Sünde weiß er nichts " und "Der Tod kommt mir recht tröstlich für", oder: "Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh' !" und "Die Augen sehn nach deiner Leiche, Der Mund ruft in die Gruft hinein: Schlafe süße, ruhe fein!"

Es ist nicht nur möglich, sondern auch höchst einfach, an solchem Gereime Kritik zu üben. Es läßt sich aber auch sachlich werten. Man hätte dem toten Fürsten ja auch den Schlußchor der Matthäuspassion mit seinem originalen Wortlaut in die Gruft nachsingen können, aber gerade weil dieser Wortlaut, wenn man ihn rein buchstäblich nimmt, vortrefflich gepaßt hätte, wäre seine Aufnahme in die fürstliche Trauermusik eine Entgleisung gewesen, und gerade deshalb zeugt die Umdichtung, so platt ihre Form uns auch anmuten mag, von einem richtigen Gefühl. Was bleibt, ist die Weihe einer Musik, die als Totenehrung einen besonderen Sinn hatte, weil sie zugleich die Erinnerung an Köthen verklärte.

VI. Geburtstagsserenade und Pfingstkantate

Es war wieder in jener kritischen Zeit um 1730, als sich Bach erneut aus dem in Köthen angesammelten Schatz musikalischen Zustrom holte. Es galt eine fröhliche Pfingstmusik. In ihm selbst sah es damals, wie wir wissen, wenig fröhlich aus. Aber eine Kantate von heller, froher Stimmung wollte geschrieben sein. Köthen lag ihm ohnehin im Sinne, wie der Brief an Erdmann lehrt. Da gedachte er jener Geburtstagsserenade, die uns bereits vertraut wurde. Sie atmete so viel Glück und Heiterkeit, daß dem Meister warm ums Herz wurde, wenn er nur daran dachte. War das nicht ein Glück und eine Heiterkeit, die gänzlich dem Geiste des Pfingstfestes entsprachen? Vor die Alternative kirchlich – profan oder geistlich – weltlich fühlte sich Bach sicherlich überhaupt nicht gestellt. War es möglich, daß eine freudeglänzende und glückstrahlende Serenadenmusik in einer Pfingstkantate fehl am Platze sei? Für Bach war das nicht möglich...

So griff denn der Meister ums Jahr 1730 nach jener Schöpfung seiner ersten glücklichen Köthener Jahre, blätterte sie aufmerksam durch und – erlebte ein

Der Weg seit Köthen

musikalisches Pfingstwunder. Auf diese Musik ließ sich nämlich ohne weiteres ein Pfingsttext dichten, und wenn wir Rudolf Wustmann folgen dürfen, machte sich der Komponist persönlich ans Werk. Wustmann hält es für unglaublich, daß Bach den jungen Henrici mit der Herstellung des Kantatentextes betraut habe: "Beobachtet man, mit welcher musikalischen Feinfühligkeit und Sicherheit der neue Text sich der alten Musik anschließt, wie sparsam an dem alten Text ändernd er in diesen hineinschlüpft, so ist es viel wahrscheinlicher, daß Bach selber, der ja als Textdichter seinen Mann stand, den zweiten Text unterlegt habe... Die Umdichtung ist ein Meisterstück."

Spitta liest aus der erneuten Verwendung der Serenadenmusik Bachs Bestreben heraus, die Köthener Musik nicht an ihrem Texte verkommen zu lassen, und Schweitzer stößt in Spittas Horn, indem er sagt, der Komponist besann sich auf die Musik von einst, um sie nicht verlorengehen zu lassen. Wenn der Leipziger Bach wirklich als Dichter eine Art Meisterstück vollbracht hat, ist möglicherweise die ihm ebenso zugeschriebene Köthener Dichtung ihrerseits nicht eitel Stümperei. Ihren Spruch von den güldenen Sonnen und frohen Stunden lernten wir bereits kennen. Die Erinnerung an weit zurückliegende frohe Stunden mag es gewesen sein, die ihn zu seiner von Wustmann so gelobten Umdichtung inspiriert hat. Sollte der im Serenadentext deutlich spürbare Glanz wirklich der Rede nicht wert sein, da doch sein Leipziger Abglanz das Lob der Nachwelt fand? Was wir am Originaltexte nicht ohne weiteres verstehen können und vielleicht mißverstehen müssen, könnten humoristische Intimitäten sein, die, noch dazu in einem geschraubten Zeitstil, leicht skurril wirken.

Bach nimmt keinen Anstand, auch die Arie *Al tempo di Menuetto* in die Kirche zu verpflanzen, aber er macht dem geweihten Raume das Zugeständnis, daß er die *Menuett*-bezeichnung streicht. Die Freude, die alle drei Strophen des Serenadenduetts erfüllt, wird in der geistlichen Nachdichtung weniger wortreich umschrieben, wodurch das Ganze an Würde gewinnt. Ihr entspricht der Orgelklang, von dem wir annehmen dürfen, daß er auch das *Menuett*-zeitmaß zügelt. Der im Prinzip gewährte Tanzschritt bekommt etwas Feierliches. Die Freude und das Glück, die Fröhlichkeit und das Licht sind reguliert, des Meisters Endzweck taucht im Hintergrunde auf. Auch der Tanz, mit gebührender Würde verwirklicht, ist durch sich selbst nicht profan und vermag nicht zu profanieren.

Der Weg seit Köthen

Nichts aber erweist so deutlich wie dieses Serenadenduett, daß es dem Köthener Bach darum zu tun war, seine Kunst auch dort, wo es sich um eitel Freude und Glück handelt, nicht ins uferlos Schweifende ausarten zu lassen; daß er auch als Hofkapellmeister dem Endzweck nicht abtrünnig wurde und seinem musikalischen Landesherrn und fürstlichen Freunde eine in ihrer Art durchaus regulierte Musik zu seinem Geburtstage präsentierte.

Das Duett mit seinen drei über die Dominante zur doppelten Dominante sich steigernden Teilen gehört zu den geformtesten Kompositionen des Meisters. Während es in seiner tonartlichen Entwicklung eine ekstatische Steigerung durchläuft, ist es gleichzeitig formal streng gezügelt. Jeder der drei Abschnitte hat einen gesungenen Kernteil von vierundzwanzig Takten, der von je einem zwölftaktigen instrumentalen Ritornell eingeleitet und abgeschlossen wird. Der melodische Gedanke, den im ersten (G-Dur-) Teil der Baß singt, wird im zweiten (D-Dur-) Teil leicht variiert vom Sopran vorgetragen, und im dritten (A-Dur-) Teil übernimmt ihn wieder der Baß, während der Sopran gegen ihn kontrapunktiert. Das nur im zweiten und dritten Teil durch zwei Querflöten vervollständigte Streichorchester sorgt für ein immer dichter werdendes Stimmengeflecht. Die Variationsform, die Stimmigkeit und die Instrumentation sind mit gleicher Sorgfalt reguliert.

Wenn aber der geistliche Text der Musik würdig und sogar ein Meisterwerk ist, so kann der weltliche ihrer nicht ganz unwürdig sein. Allerdings hätte der Komponist den neuen Text seiner alten Musik nicht unterlegen können, wenn er bei der Vertonung an jedem einzelnen Worte gehaftet und nicht den allgemeinen Gehalt der Verse berücksichtigt hätte: in Köthen die Freude schenkende Fürstenhuld, in Leipzig die göttliche Liebe, deren Verkörperung Bach nicht zufällig in seiner Motette "Jesu, meine Freude" besang.

Der Weg seit Köthen

VII. Erneutes Ringen ums Recht

1. Subdiakonus Gottlieb Gaudlitz

Auch in Leipzig behielt Bach seinen Endzweck im Auge. Die Vertreter der Stadt und der Kirche hatten jedoch zuweilen eine andere Meinung als er über die regulierte Kirchenmusik. Auf dem dienstlichen Dornenpfade, den der Meister zu wandeln hatte, begegnete ihm im frühen Herbst des Jahres 1728 der Subdiakonus Gottlieb Gaudlitz. Der Fall Gaudlitz ist ein Beispiel für die Widerwärtigkeiten, die den großen Mann schließlich veranlaßten, sich brieflich an seinen Jugendfreund Georg Erdmann zu wenden.

Es handelte sich darum, daß der Meister auf dem bereits von seinen Vorgängern ausgeübten Gewohnheitsrechte bestand, daß der Kantor – im selbstverständlichen Einvernehmen mit dem amtierenden Geistlichen – die abzusingenden Gemeindelieder bestimmte. Bach hielt sich an das "Neuaufgelegte Dresdnische Gesangbuch", und er lehnte es ab, Lieder singen zu lassen, die er für musikalisch oder textlich unzulänglich hielt. Gaudlitz, in mancher Beziehung ein zweiter Görner, war mit dieser Regelung nicht einverstanden. Der Vorgang ist für die Verhältnisse, unter denen der Komponist in Leipzig zu leiden hatte, typisch: Bach übte ein Gewohnheitsrecht aus, sein Gegner bestand auf dem mehr oder weniger in Vergessenheit geratenen kodifizierten Recht; dieses entsprach dem Geltungsbedürfnis des Privilegierten, jenes dem Interesse der Sache und der Würde des Gegenstandes. Den Subdiakonus trifft kein Vorwurf, wenn er als Unwissender das höhere Recht des Genies schmälerte. Aber er schmälerte es.

Gaudlitz beschwert sich, er zieht dabei das geistliche Register: Vor Jahresfrist hatte ihm Bach das Zugeständnis gemacht, daß er als Geistlicher in der Vesperpredigt das Lied angab. Neuerdings wünscht er dieses Recht allgemein und ausnahmslos auszuüben. Gott, so betont er, dessen Ruhm gesucht werde, werde es vergelten. Diese Redewendung ist tief symbolisch. Die Verherrlichung des göttlichen Ruhms war oberstes Gesetz alles Bachschen Tun und Lassens. Der Geistliche, der es auf diesem Gebiete mit Bach aufnehmen wollte, war zwar amtlich dazu legitimiert, geriet aber vor einer höheren Instanz in eine schwierige Lage, zumal es sich um das Singen eines Liedes handelte.

Der Weg seit Köthen

Es handelt sich nicht um das juristische Problem. Gaudlitz steht vor keinem Tribunal, geschweige Bach. Wir wollen wissen, unter welchen Verhältnissen der Meister in Leipzig wirkte. Es steht die regulierte Kirchenmusik in Rede. Offenbar verstand Bach etwas anderes darunter als der Mann der Kirche. Drastisch und beweiskräftig wird der Fall dadurch, daß Pastor und Kantor sich der gleichen Formulierung bedienen, wenn es sich um den Endzweck handelt. Bach war der Meinung, daß man Gott am besten durch gute Musik ehre, während Gaudlitz meinte, daß es dabei auf die Musik und ihre Qualität nicht so sehr ankäme. Im Gegenteil, der Subdiakonus baute fest darauf, daß es Gott dem Konsistorium vergelten werde, wenn es den Kantor mitsamt seiner regulierten Kirchenmusik in seine Schranken verwies.

Das Konsistorium konnte sich den Argumenten des Subdiakonus nicht verschließen und erließ bereits am nächsten Tage an den Superintendenten Deyling die Weisung, daß sich der Kantor an die von den Geistlichen angesagten Lieder zu halten habe. Diese Wendung war für Bach insofern nicht ganz ungünstig, als Deyling ein friedvoller und besonnener Mann mit dem erforderlichen Sinn für Gerechtigkeit war. Er mag sogar die geistige Bedeutung seines Kantors geahnt haben und von dem Bestreben beseelt gewesen sein, ihm in den verschiedenen Konfliktsfällen gerecht zu werden. Nach Scherings Urteil gehörte Deyling "zu den nicht gerade vielen Theologen Sachsens, die ihre Sendung nicht im Streiten und Eifern" erblickten. Schon Rochlitz ist gut auf den Superintendenten zu sprechen, der einst dem Vorgänger Bachs, Johann Kuhnau, freie Hand ließ, eine moderne Figuralpassion zu komponieren und aufzuführen, nachdem das zuvor verhindert worden war (so entstand Kuhnaus Markuspassion). So sehr sich Deyling aber auch als ehrlicher Vermittler bewährt haben mag, das den Meister niederdrückende Gewicht der sich ständig erneuenden Konflikte konnte auch er nicht aus der Welt schaffen.

Bach dachte nicht daran, sich an der Regulierung des Gemeindegesangs behindern und sich den Endzweck seines Wirkens durchkreuzen zu lassen. Er schrieb eine seiner geharnischten Antworten, in welcher er daran erinnerte, daß man ihm bei seiner Berufung versprochen habe, in den bewährten Gebräuchen und Gewohnheiten, zu denen das Liedbestimmungsrecht des Kantors gehörte, keine Neuerungen einzuführen. Aus dem Bachschen Einspruch geht klar hervor, welcher Art die Belange waren, für die er sich einsetzte. Offenbar war der

Der Weg seit Köthen

Subdiakonus mehr auf Zahl und Umfang denn auf Qualität der Kirchenlieder bedacht, denn der Kantor begründet seinen Protest damit, "daß, wenn bei Kirchenmusiken außerordentlich lange Lieder gesungen werden sollen, der Gottesdienst aufgehoben und also allerhand Unordnung zu besorgen stehen würde".

Im Grunde genommen paßte es Bach überhaupt nicht, daß die Geistlichkeit in die musikalische Ordnung des Gottesdienstes hineinredete; dadurch wurde nach seiner Überzeugung ein irreguläres Moment in die Kirchenmusik gebracht, deren Regulierung der Endzweck seiner Tätigkeit war. Der Thomaskantor wünschte Kirchenmusik unter Ausschaltung des geistlichen Mitbestimmungsrechtes. Das war zweifellos ein starkes Stück. Den Bachbiographen geht jedoch nicht so sehr der gerechte Zorn der Geistlichkeit an, als die These des Musikers, der nicht Kantor, sondern Director musicæ sein und Gott mit seiner Musik ohne jegliche Behinderung oder Beschränkung dienen wollte.

Der Ausgang der ganzen Angelegenheit war wenigstens nicht völlig unbefriedigend. Sowohl die kirchliche Behörde, die jene Verordnung gegen Bach erließ, wie der Rat der Stadt, an den sich der Einspruch des Kantors auf dem Dienstwege richtete, bewiesen ein beachtliches Maß an Einsicht, indem sie sowohl dem Musiker wie dem Theologen gerecht zu werden trachteten und ein Kompromiß schlossen".

2. Hofrat Steger

Während Bachs Leipziger Amtszeit vollzog sich sowohl in der Kirche wie in der Schule ein Wandel im Hinblick auf die musikalischen Zuständigkeiten des Kantors. In der Kirche wurden sie zugunsten der Geistlichkeit, in der Schule zugunsten der Vertreter der wissenschaftlichen Fächer eingeschränkt. Das mußte um so peinlichere Folgen haben, als bereits zu Kuhnaus Zeit von außen her die Zuständigkeit des Kantors bedroht worden war. So hatte der in Leipzig studierende Telemann dem Vorgänger Bachs das Wasser abgegraben, indem er seine dem Kantor aushelfenden Kommilitonen zur Oper herüberzog. Mehr als das: dieser zweiundzwanzigjährige Studiosus, freilich ein genialischer Gesell, organisierte an der Neuen Kirche eine Musikerschar, mit der er dem Städtischen

Der Weg seit Köthen

Kantor dirigierend und komponierend Widerpart hielt. Hier lagen Präzedenzfälle vor, denen gegenüber der weltkluge Praktikus Bach auf der Hut sein mußte.

Johann Sebastian Bach empfand das Recht der Görner, Gaudlitz e tutti quanti als Unrecht. Sache des Historikers ist es nicht, sich zum Advokaten der bürgerlich untadeligen Ignoranten und Stümper aufzuwerfen, die sich unter das schützende Dach des kodifizierten Gesetzes flüchteten, sondern dem Genius auf die Spur zu kommen, dessen volks- und menscheitsbeglückendes Schaffen sich trotz der Rechthaberei der menschlichen Kümmerlichkeit durchsetzte. Bach mußte es erleben, daß man ihn um ein Gutachten über die Eignung einer größeren Anzahl von Bewerbern um freigewordene Alumnenstellen ersuchte, daß er dieses Gutachten erstattete und daß man darüber zur Tagesordnung überging. Natürlich hatte er die jungen Menschen auf ihre musikalische Befähigung geprüft, aber daß man sich ausgerechnet für diejenigen entschied, die er für untauglich erklärt hatte, mußte ihn verletzen. Es mußten ihm Zweifel kommen, ob der Endzweck unter solchen Umständen überhaupt erreichbar war. Sein reiches Kantatenschaffen scheint keinen tieferen Eindruck auf die Stadtväter gemacht zu haben. Hermann Abert vermutet, daß die Bachsche Musik die Räte der Stadt manchmal sogar unsanft aus dem kirchlichen Stilleben aufgeschreckt habe und diese daher anno 1750 aufgeatmet hätten, als sie den "unheimlichen und unbequemen Mann" endlich loswaren. Vorläufig aber seufzten sie noch unter der Last, die sie sich durch die Berufung Bachs nichtsahnend aufgebürdet hatten.

Der schroffe Gegensatz zu Köthen ist deutlich. In der kleinen Residenzstadt hatte der Komponist das Glück, keiner despotischen Laune eines amusischen Fürsten unterworfen, vielmehr mit einem durch und durch musikalischen Manne, der nebenbei regierender Fürst war, freundschaftlich verbunden zu sein. Ist es ein Wunder, daß er 1730 das Lob Köthens sang; daß er versicherte, er habe gehofft, dort sein Leben beschließen zu können? Nur weil sich der musische Fürst mit einer amusischen Frau verband, zog er nach Leipzig, und hier mußte er erleben, daß die amusischen Vorgesetzten wie Pilze aus dem Boden schossen.

Wir nähern uns dem verhängnisvollen Termine des 28. Oktobers 1730, als der Thomaskantor zur Feder griff, um dem einstigen Schulkameraden sein Herz auszuschütten. Am z. August fand die erwähnte Ratssitzung statt, in welcher ein Hofrat namens Steger erklärte, der Kantor tue nichts, halte die Singstunden nicht ein und verweigere jede Rechenschaft. Man erklärte sich ziemlich einhellig gegen

Der Weg seit Köthen

Bach. Ein Stiftsrat namens Born und einige andere Ratsmitglieder schlossen sich ihrem Kollegen Steger ausdrücklich an. Man beschloß für den widerspenstigen Kantor Gehaltskürzung, zumal er, wie der Syndikus Job unterstrich, inkorrigibel sei! Es ist das alte Bild: der Genius hatte sich in den Maschen der Gesetzesparagrafen verfangen.

In den nächsten Wochen verhandelte man mit Bach. Darüber berichtete der Vizekanzler und Bürgermeister Dr. Born. Er habe mit dem Kantor geredet, der bezeige jedoch schlechte Lust zur Arbeit. Hiermit traf Magnificus zweifellos das Richtige. Dem Thomaskantor war die Lust zur Arbeit vergangen, weil er es, wie er Erdmann nach wenigen Wochen berichtete, mit einer wunderlichen und der Musik wenig ergebenden Obrigkeit zu tun hatte und daher fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben mußte.

Am 23. August 1730 kam Bach in einer neuen Form auf die regulierte Kirchenmusik zurück. Er schrieb einen *"Kurzen, jedoch höchst nötigen Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik, nebst einigem unvorgreiflichen Bedenken von dem Verfall derselben"*. Man merkt es diesem Schriftstück an, wie es in ihm kocht. Er sieht sich veranlaßt, denjenigen, die über das Wohl und Wehe der Musik zu befinden haben, das musikalische ABC beizubringen, ihnen ein Licht aufzustecken über Voraussetzungen, Wesen und Ziele der Kirchenmusik. Die Herren müssen sich zum Beispiel sagen lassen, daß zu jedem musikalischen Chore mindestens drei Sopranisten, drei Altisten und ebensoviele Tenöre und Bässe gehören. Von Qualität und Sachkenntnis der zur Kirchenmusik gehörigen Instrumentisten wahrheitsgemäß zu berichten, verbietet ihm, wie er sarkastisch feststellt, seine Bescheidenheit! Die klaffenden Lücken im Orchester konnten nur notdürftig durch Studenten und Alumnus ausgefüllt werden. Wir würden unser blaues Wunder erleben, wenn wir uns den Klang und die Leistung dieses Orchesters rekonstruieren könnten, mit welchem Bach seine Kantaten aufzuführen gezwungen war...

Der entscheidende Mißstand war, daß man vom Kantor zwar eine zufriedenstellende musikalische Tätigkeit erwartete, aber nicht nur nicht für die Erfüllung der notwendigen Voraussetzungen sorgte, sondern bei der Aufnahme neuer Schüler eine Praxis anwendete, die den musikalischen Interessen direkt zuwiderlief. Man ließ *"untüchtige"* und *"zur Musik sich gar nicht schickende"* Knaben zu und stopfte sie in den Chor.

Der Weg seit Köthen

Bach formuliert bei dieser Gelegenheit goldene Grundsätze, die an Aktualität auch im dritten Jahrhundert nach seinem Tode nichts eingebüßt haben. Er betont, *"daß ein Knabe, so gar nichts von der Musik weiß, ja nicht einmal eine Secundam im Halse formieren kann, auch kein musikalisch Naturell haben könne, consequenter niemaln zur Musik zu gebrauchen sei"*. Natürlich muß eine musikalische Institution bei chronischem Nachwuchsmangel eingehen. Wenn *"alljährlich einige von denen, so in musicis was getan haben, von der Schule ziehen und deren Stellen mit anderen ersetzt werden, so einesteils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrenteils aber gar nichts können, so ist leicht zu schließen, daß der Chorus musicus sich verringern müsse."*

Bach klärt seine Vorgesetzten darüber auf, daß sich die Zeiten geändert haben, daß heute nicht mehr Schelle und Kuhnau am Ruder seien, daß aber diese seine Vorgänger, obwohl sie eine anspruchslosere Musik machten, mehr Verständnis und Unterstützung gefunden hätten als er, dem man große Dinge abverlangte, aber unzulängliche Mittel zur Verfügung stellte: *"Da nun aber der itzige status musices ganz anders" wie "ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Art von Musik unseren Ohren nicht mehr klingen will und man um so mehr einer erklecklichen Beihilfe benötigt ist..., hat man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro musico gar entzogen. Es ist ohnedem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen Musicis praetendiret, sie sollen capable sein, allerhand Arten von Musik, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Polen, sofort ex tempore zu musizieren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzt ist und welche es lange vorher studieret, ja fast auswendig können, überdem auch, quod notandum, in schwerem Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestieren können, man solches doch nicht considerieren will, sondern lässet sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kann, um sich zu perfektionieren, noch weniger zu distinguieren."*

Bach faßt den Inhalt seiner Denkschrift dahin zusammen, daß er, wenn man weiterhin mit finanziellen Zuwendungen knausert, die Musik in keinen besseren Stand zu versetzen vermöge. Das bedeutet nicht mehr und nicht weniger als eine Bankerotterklärung der regulierten Musik, die durch die Umstände erzwungene Aufgabe des Endzwecks. Bach appelliert an die *"reifere Überlegung"* seiner Vorgesetzten, die bisher allzu unüberlegt handelten und kritisierten. Er unterläßt es nicht, Schlußfolgerungen zu ziehen und Namen zu nennen. Er teilt das ihm zur

Der Weg seit Köthen

Verfügung stehende Menschenmaterial in drei Kategorien ein. Von den 54 Knaben sind 17 zu gebrauchen, 20 noch nicht zu gebrauchen und 57 unbrauchbar. Wir haben also genaue Unterlagen für die Beurteilung der materiellen, technischen und künstlerischen Möglichkeiten, auf die sich der Thomaskantor stützen konnte. Sie waren kümmerlich. Unangenehme Wahrheiten lassen sich vorgesetzte Dienststellen ungern sagen. Bach predigte denn auch tauben Ohren. Es blieb alles beim Alten.

Diese Bachschen Dokumente, durch die er sich als Künstler seiner Haut wehrte, sind mehr als trockene Belege von Tatsachen; sie sind zugleich Zeugnisse seines Geistes, seines Charakters, seiner Sittlichkeit. Sie zeigen uns das Bild einer sich aus der Menschlichkeit zum Mannestum, aus der Bürgerlichkeit zum Künstlertum emporreckenden Persönlichkeit. Bach mußte, wie Dehnert es treffend ausdrückt, in erster Linie, um sich in seinem Wirkungskreise behaupten zu können, Mann sein: "Das Männliche ist in seiner Lebensführung und in seiner Kunst als eine wesentlich gestaltende Kraft wirksam." In solchen Augenblicken ist Bach nicht mehr der Bürger, der auf einer bestimmten Sprosse der ständischen Stufenleiter seiner Zeit steht, "sondern er spricht als Souverän in eigener Angelegenheit eine eindeutige Sprache. Er hat die Biegsamkeit, aber auch die Zähigkeit des mitteldeutschen²⁵ Menschen...".

3. Ernesti der Jüngere

Der Erdmannbrief [1730] ist nicht ausschließlich Jeremiade. Er zeigt uns auch, wo während der ersten und unerfreulichsten Leipziger Jahre die Quellen der Bachschen Kraft rauschten. Der Meister kommt auf seine häuslichen Verhältnisse zu sprechen. Er gedenkt des Todes seiner ersten Frau, und er spricht von seiner Tochter und seinen drei Söhnen aus erster und seinen drei Kindern aus zweiter Ehe. Man spürt die Liebe und den Stolz des Vaters: *"Mein ältester Sohn ist ein Studiosus juris, die andern beiden frequentieren noch einer primam und der andere secundam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheiratet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgeboren sechs Jahr alt."*

²⁵ "Männlichkeit" und der "(mittel-)deutsche Mensch": über derlei NS-nahe Ideologismen sollte hinweggesehen werden; sie wirken sich m.E. nicht oder kaum aus auf Veters Erkenntnisgang.

Der Weg seit Köthen

Und nun der Trumpf: *"Insgesamt aber sind sie geborene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann, zumal da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget."* Die seelische Auffrischung, die dem Thomaskantor im amtlichen Bezirke versagt blieb, war ihm im Kreise der Familie vergönnt. In der bürgerlichen Kantorenstube zu Leipzig tut sich uns eine Welt auf, die er sich aus Köthen herübergerettet hat und die er sich zu bewahren weiß.

Solange die geborenen Musici sich noch vollzählig um die Eltern scharten, war die Kantorwohnung in der Thomasschule nicht nur die Geburtsstätte der großen Schöpfungen, sondern in manchen Fällen auch der Ort, für welchen diese recht eigentlich bestimmt waren. Hat der Komponist doch nicht wenige seiner Kantaten nicht für die Kirche, sondern für Frau und Kinder geschrieben, auf daß sie sich singend ihrer annähmen, als bescheidene, aber zutiefst in ihr Wesen eingeweihte Gemeinde. So zog sich der Meister mit seinem Werk in einen Bezirk zurück., an welchem die Görner, Gaudlitz, Steger und wie sie alle heißen, nicht zu rühren vermochten...

Im Krisenjahre 1730 schien das Geschick zunächst ein Einsehen zu haben. An der Thomasschule erfolgte ein Rektoratswechsel. Auf den gelehrten, aber wenig energischen und pädagogisch unbegabten Johann Heinrich Ernesti folgte der nicht minder gelehrte, zugleich kluge und besonnene, feinsinnige und erzieherisch vortrefflich beanlagte Johann Mathias Gesner, der ein Herz für die Musik hatte und Bach von Weimar her kannte und schätzte. Durch eine Anmerkung zum zwölften Kapitel des ersten Buches seiner Ausgabe von Quintilians Institutio oratoria hat er sich und seiner Wissenschaft für alle Zeiten Ehre gemacht, indem er schreibt, er sei zwar ein großer Verehrer des Altertums, glaube jedoch, daß ein Bach viele Sängler wie Orpheus und Anion in sich schließe.

Im nächsten Jahre schloß der Komponist seine seit 1726 nach und nach herausgekommenen Klavierpartiten unter der Bezeichnung Klavierübung zusammen und erneuerte auf diese Weise produktiv das Andenken an die Köthener Hochblüte der Suiten. Das unter Gesners Ägide sich vielversprechend entwickelnde Leipziger Idyll wurde 1734 jedoch jäh zerstört, als der verdiente Schulmann an die Universität Göttingen berufen wurde. Nunmehr wurde mit Johann August Ernesti ein Theologe und klassischer Philologe Bachs Vorgesetzter, der nur zu bald bewies, daß er ein erklärter Gegner der Musik als vollberechtigter

Der Weg seit Köthen

Disziplin im Lehrplan der Schule war. Moser nennt ihn in ehrlichem Zorn einen der schlimmsten Banausen der deutschen Schulgeschichte. Schärfster Antagonismus zwischen Kantor und Rektor war die Folge. Leider blieb es nicht beim sachlichen Gegensatz. Es kam in der Frage der Präfektenernennung zu jenen höchst unerquicklichen Reibereien, die zeitweilig ein groteskes Ausmaß annahmen, als sich der Rektor anmaßte, den von Bach zum Ersten Präfekten ernannten Gottfried Theodor Krause, weil er sich in der Ausführung einer Bachschen Anordnung von seinem Temperamente zu weit hatte hinreißen lassen, mit entehrender Strafe zu belegen. An dieses häßliche Vorkommnis, dessen Spitze sich in niedriger Weise gegen Bach richtete, schloß sich ein Rattenkönig von Vorgängen, peinlich zum Nacherzählen, unerträglich für den Meister, den man in einen Pfuhl von Niedertracht hinabzuzerren trachtete, während sein rastloser Geist mit dem Osteratorium und dem Schemellischen Gesangbuche beschäftigt war, dessen Herausgeber übrigens, der Zeitzer Schloßkantor, in der Mitte zwischen den Parteien stand und eine versöhnliche Stellung einnahm.

Weder die breite Ausmalung dieser Vorgänge noch ihre Bagatellisierung dient dem wahren Interesse der Bachbiographie. Der jüngere Ernesti mußte die Tragweite seiner Handlungsweise abschätzen können. Als Schulmann wie als Theologe mußte er in der Lage sein, sich von der Persönlichkeit Bachs annähernd eine Vorstellung zu machen. Görner und andere *Dii minorum gentium* dürfen sich entschuldigend auf ihre Unzulänglichkeit berufen; Ernesti der Jüngere jedoch gehört durch Bildung und Amt zu den Höheren Göttern. Der Dolus ist offenbar: den jungen Vertrauensmann Bachs wollte er demütigen und den Kantor wollte er auf diese Weise treffen. Wenn es mit rechten Dingen zugegangen wäre, hätte die Tatsache, daß Bach hinter dem Präfekten stand und sich auch während des Konfliktes für ihn einsetzte, seinen unpädagogischen Erzieherzorn besänftigen müssen, aber das Gegenteil war der Fall: sie entfachte diesen Zorn erst richtig. Zwischen Ernesti, dem Begründer eines elegant-literaturkritischen Philologismus, und Bach, dem Schöpfer der Matthäuspasion, tat sich eine unüberbrückbare Kluft auf. Die Köthener Amusa, die in ihrer Unwissenheit den Meister vom Hofe vertrieb, wird zu einer Lichtgestalt gegenüber dem Leipziger Rektor, der sich wissend am größten Manne seines Zeitalters versündigte.

Bach hat das alles genau empfunden und entsprechend reagiert. Wir wissen, er hatte einen harten Kopf und ein aufbrausendes Temperament. Er nahm keinen

Der Weg seit Köthen

Anstand, es im Gotteshause zu skandalösen Auftritten kommen zu lassen. In seiner zornigen Wallung ist er hier, wie in anderen Fällen, übers Ziel hinausgeschossen. Daß er sogar eine reichlich turbulente Szene in der Kirche nicht scheute, beweist, daß ihm nicht nur Duckmäuserei und Bigotterie, sondern in Augenblicken zorniger Aufwallung sogar der natürliche und notwendige Gehorsam gegenüber den elementarsten Gesetzen kirchlicher Zucht mangelte. Man muß zugeben, daß sich hier die Kehrseite der von ihm allezeit für sich beanspruchten Freiheit eines Christenmenschen zeigte, hier, wo seine Peiniger ihn zum Äußersten trieben.

Wilhelm Dilthey schreibt: "Sebastian Bach war aus einem starken, eigenwilligen Geschlecht, und die Konflikte, in die er mit seinen Obrigkeiten immer wieder geriet, lassen vermuten, daß mit dem gewaltigen Manne schwer zu leben war, wieviel Schuld auch die andern treffen mag".

Das ist richtig. Aber man soll auch die Kehrseite des Bildes berücksichtigen: dem Durchschnitt fiel es alleweil schwer, mit dem Genie auszukommen; dem subalternen Geiste hat es immerdar mißfallen, sich dem überlegenen unterzuordnen; dem Stümper kam es allezeit sauer an, den Könnner anzuerkennen. Freilich ist es auch richtig, daß Bach nicht das Zeug zum Märtyrer hatte, sondern unter Umständen dort, wo er als Musiker stets den rechten Ton fand, als Mann gegen den guten Ton verstieß, mit der Faust auf den Tisch und insofern über die Stränge schlug.

Beweiskräftiger als solche Ausbrüche sind mehrere Briefe, die Bach an den Rat der Stadt richtete. Sie wirken um so überzeugender, als sie nicht im ersten Zorne, sondern offenbar nach reiflicher Überlegung aufgesetzt wurden. Am 12. August spricht er von der Anmaßung Ernestis, am 13. von der höchsten Ungebühr, mit der er behelligt worden sei, und er beschwert sich, daß sich der Rektor erneut unterstanden habe, die Schüler zum Ungehorsam gegen ihn, den Kantor, zu bewegen. Bach spricht von seinem größten *despect und prostitution* und betont, daß Ernesti "*in modo procedendi gar sehr sich vergangen*", ihn in seinem Amte zum höchsten gekränkt und alle Autorität, die er über die Schüler in der Kirchen- und anderen Musik haben müsse, zu schwächen, ja gar abzuschneiden gesucht. Er weist die vorgesetzte Behörde nachdrücklich daraufhin, "*daß bei dergleichen fortwährenden unverantwortlichen Unternehmen die Sacra möchten gestöret und die Kirchenmusiken in größten Verfall kommen.*" Erschütternd ist der Schlußsatz: "*Also*

Der Weg seit Köthen

ergehet... mein nochmaliges ganz gehorsamstes und flehendes Bitten, dem Herrn Rectori das fördersamste, weile periculum in mora, dahin zu weisen, daß er in meinem Amte mich forthin nicht turbiere, die alumnos gegen mich an ihre obedience... nicht ferner mehr hindere, sondern vielmehr dahin sehe, daß... die Schule und der Chorus musicus mehr verbessert als verschlimmert werde".

Länger als zwei Jahre zog sich die leidige Affäre hin. Im Oktober 1737 sah sich Bach schließlich zu einer Eingabe an den König und Kurfürsten August III. genötigt. Er sucht Hilfe gegen die ihm angetanen Bedrückungen. Der Vorgang ist buchenswert: Bach sucht als Hofkomponist das Recht, das man ihm als Kantor verweigert. Er macht der seit Jahr und Tag in ihm aufgespeicherten Entrüstung Luft. Er weist auf die Ungeheuerlichkeit hin, daß man ihm die selbstverständlichsten musikalischen Kompetenzen beschneidet. Er muß dem Landesherrn auseinandersetzen, daß es zu allen Zeiten die Kantoren waren, die die Chorpräfekten ernannten, weil allein sie über die erforderliche musikalische Sachkenntnis verfügen, um jeweilig den tüchtigsten herauszufinden. Es blieb den Mitarbeitern Bachs vorbehalten, hiergegen Einspruch zu erheben. Bach spricht in hellem Zorne von seiner größten Beschränkung und Prostitution. Schließlich ersucht er die Majestät, den Rektor zu einer Abbitte anzuhalten und den Schülern durch den Superintendenten Respekt und Gehorsam beibringen zu lassen.

Der Dresdener Hof tat alles Mögliche. Innerhalb der verhältnismäßig kurzen Frist von zwei Monaten richtete er an das Leipziger Konsistorium einen Erlaß, der sich ziemlich genau an den Wortlaut von Bachs Beschwerde hielt. Des Thomaskantors hieb- und stichfeste Argumentierung hatte Eindruck gemacht. Den schließlichen Ausgang der Affäre kennen wir in seinen Einzelheiten nicht. Der moralische Sieger jedoch war Bach. Rat und Konsistorium scheinen nach bestem Vermögen einen Ausgleich herbeigeführt zu haben. Der Meister hatte bewiesen, daß mit ihm nicht zu spaßen war und er sein Recht bis zum letzten verteidigte.

Die verhängnisvollen Jahre 1736–37 bilden genau die Mitte der Leipziger Zeit. Vierzehn langer Jahre hatte es bedurft, bis sich Bach unter andauernden Mißhelligkeiten die ihm gebührende Stellung erkämpft hatte. In den zweiten vierzehn Jahren wagte man nicht mehr, die Versuche zu seiner Kränkung und Prostitution zu wiederholen.. .

Solche unerfreulichen Erfahrungen fanden übrigens einen um so erfreulicheren heiteren Niederschlag in Bachs Schaffen. Widersachern wie Ernesti

Der Weg seit Köthen

dem Jüngeren und sturen Musikfeinden wie dem Freiburger Rektor Biedermann, der sich nicht entblödete, die Musik für eine dem Unterrichte schädliche Kunst und die musiktreibenden Schüler für minderwertige Kreaturen zu erklären, schrieb der Meister mit Werken wie der Parodiekantate "O angenehme Melodei"²⁶ einige Wahrheiten ins Stammbuch:

Wiewohl, beliebte Musica,
 So angenehm dein Spiel so vielen Ohren ist,
 So bist du doch betrübt und stehest in Gedanken da,
 Denn es sind ihr' viel, denen du verächtlich bist...

Kompositionen wie diese Kantate oder wie *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* mit seiner noch handgreiflicheren Satire sind Dokumente von zugleich autobiographischem Werte. Sie wirken in dieser Beziehung wie Vorläufer von Richard Wagners Meistersingern oder Strauß' Feuersnot. Natürlich ist der Vergleich nur schaffenspsychologisch und nicht entwicklungsgeschichtlich möglich. Wichtig für die Erkenntnis des Endzwecks ist die Unbefangenheit, mit welcher Bach die vitalen Kräfte seiner Kunst entbindet, um gewissen tauben Ohren das Wesen dieser Kunst und ihrer Kräfte zu predigen...

In Arnold Schering hat Ernesti einen bei aller Sachlichkeit überaus wohlwollenden Beurteiler gefunden, der ihn als einen der besten philologisch geschulten Köpfe seines Zeitalters rühmt. Schering betont, daß Ernesti der Thomasschule einen neuen Rang als Gelehrtschule zu geben bestrebt war. Die Musik mußte unter diesen Bestrebungen leiden. Aber auch Schering gibt zu, daß Ernesti vor Denunziation und Verleumdung nicht zurückgeschreckt sei, so daß er sich unsere Sympathie völlig verscherze.

Ernesti der Jüngere war Exponent eines geschichtlichen Vorgangs, aus welchem sich die Problematik von Bachs Leipziger Stellung ergab. Diese Problematik zu erleiden, wäre für den Thomaskantor bedeutend leichter gewesen, wenn der Rektor gewisse vielleicht unvermeidliche Eingriffe in die musikalischen Zuständigkeiten großzügiger und taktvoller vollzogen hätte. Der geschichtliche Prozeß als solcher war nicht aufzuhalten. Es handelte sich darum, daß die Fundamente des Thomaskantors allmählich ins Wanken gerieten. Die

²⁶ BWV 210a (<https://youtu.be/VSSsmrUCoxM>)

Der Weg seit Köthen

Voraussetzungen, unter denen der Köthener Hofkapellmeister das Kantorat übernommen hatte, begannen langsam illusorisch zu werden. Bach wußte genau, warum er nicht Kantor, sondern Director musices heißen wollte. Diese Bezeichnung betonte den musikalischen Charakter des Kantorates, das daneben ja auch ein wissenschaftliches Lehr- und Erzieheramt war.

Es handelt sich um Bachs musikalische Sendung, die Max Dehnert als seinen großen Auftrag bezeichnet und erläutert. Dieser Auftrag wird durch kein Schlagwort erschöpft, auch nicht durch das vielzitierte Wort von der regulierten Kirchenmusik. Er hat kosmisches Ausmaß. Wenn sich der Leipziger Bach mit einem Nachdruck, den wir nicht ignorieren sollten, Director musices nennt, zielt er damit auf den inneren Umfang dieses Auftrags. "Er ist nicht nur der Kantor der Thomasschule, er ist auch mehr als der oberste kirchenmusikalische Beamte der Thomasschule, er ist ein musikalischer Souverän." Daß er dies war, nicht daß er ein großer Komponist und eine eigenwillige Persönlichkeit war, wurde zum Anstoß für seine Umgebung.

Es war nur folgerichtig, daß zehn Tage nach Bachs Tode der Leipziger Bürgermeister Dr. Stieglitz auf die dem Rate unbequemen Aspirationen des Verstorbenen anspielte, indem er gelegentlich der Wahl des Nachfolgers erklärte, die Schule brauche einen Kantor und keinen Kapellmeister. Immerhin war er großzügig genug, einzuräumen, daß der Kantor auch die Musik verstehen müsse! Hier wird die Atmosphäre, in der Bach arbeiten mußte, schlaglichtartig beleuchtet.

Zum ersten Male grundsätzlich in Frage gestellt wurde der durch Bach immer wieder betonte musikalische Charakter seiner Stellung, als man unter Johann August Ernestis Agide damit begann, die geistige und erzieherische Bedeutung der Musik anzuzweifeln. Ernesti wollte, wie Schering stark hervorhebt, mit seinen allgemeinen erzieherischen Maßnahmen einem neuen Bildungsideale gerecht werden. Der musikalische Unterricht und die praktische musikalische Betätigung hatten an der Thomasschule allmählich einen Umfang angenommen, der dem Institut etwas von einer Fachschule lieh. Es ist schon etwas Tragisches daran, daß man die zweifellos vorhandenen Schattenseiten dieser Entwicklung in dem Augenblicke zu bemerken begann, als aus ihr ein Mann wie Bach die Folgerungen für sein Lebenswerk ziehen wollte.

Es wirkt wie eine üble Laune des Geschicks, daß bis an die Schwelle des Bachzeitalters die sogenannten Lateinschulen die Musik auf breitester Grundlage

Der Weg seit Köthen

pflegten und daß sich in dieser schulischen Methode in dem Augenblick der Umschwung zuungunsten der Musik anbahnte, als sich Bach anschickte, Nutznießer der alten Überlieferung zu werden. Früher waren allgemeines Musikleben und Schule unlösbar miteinander verbunden, die große mitteldeutsche Organisten- und Kantorentradition wurzelt in der Schule. Mit all dem war es zu Bachs Leipziger Zeit zwar nicht mit einem Schlage vorbei, aber das musikalische Fundament der Schule wurde den beträchtlichsten Erschütterungen genau zu jener Stunde ausgesetzt, als es durch den Musiker Bach der größten Bewährungsprobe unterworfen wurde. Fast sah es aus, als ob die Musik aufs tote Gleis geschoben werden sollte. Wie konnte unter solchem Umständen der Endzweck durchgesetzt werden? Niemals in Bachs Leben war er so gefährdet wie jetzt, da der Meister als Kantor an Sankt Thomas zu Leipzig amtierte...

4. Fürsten und Könige; Scheibe und Birnbaum

Bach hat seine Freude an weltlichen Titulaturen gehabt, und er hat sich unter der Huld musischer Fürsten wohlgeföhlt. Diese Freude ließ er sich auch in Leipzig nicht verkümmern. Trotzdem steckt hinter dem offenkundigen Bestreben, von weltlichen Größen anerkannt zu sein, mehr als eitle Titelsucht. Die psychologischen Wurzeln liegen viel tiefer. Der Thomaskantor mußte sich um jeden Preis die Hindernisse aus dem Wege räumen, die sich der Vollendung seines Lebenswerkes, der Erledigung seines Auftrags, entgegenstellten. Er war viel zu weltklug, um nicht zu wissen, wie sehr ihn noch so äußerliche Anerkennungen von höchster Stelle seinem Endziele näherbringen konnten, welches er alsdann endgültig und für alle Zeiten mit seinen Vierundzwanzig Choralvorspielen einschließlich der Schüblerschen, dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge erreichen sollte. In diesem Zusammenhange gewinnt es symbolische Bedeutung, daß königliche Gunst und königlicher Wille das Musikalische Opfer inspirierten.

Ehe aber der Preußenkönig seine Mission an Bach erfüllte, waren es kleinere Souveräne, deren Gunst der Meister suchte und fand. Vom Weimarschen Hofe über den anhaltinischen Duodezstaat führt den Musiker sein Schicksalsweg über Weißenfels und Dresden nach Berlin. An allen diesen Höfen erkannte man Bachs Bedeutung wenigstens der höflichen Form nach an, und auch in Leipzig fand er

Der Weg seit Köthen

natürlich manchen Widerhall und manche Förderung. Die Leipziger Schwierigkeiten aber mußten dazu beitragen, daß sich der Meister doch irgendwie erhoben fühlte, als er 1733 Kapellmeister von Haus aus des Herzogs von Weißenfels wurde und im November 1736 ein Dekret der Königlichen Majestät in Polen und Kurfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen in Händen hielt: die Ernennung zum Kompositeur bei der Königlichen Hofkapelle zu Dresden. August III. vollzog die Ernennung just im selben Jahre, in welchem er als König von Polen anerkannt worden war. Bachs hartnäckiges Ringen um das königliche Diplom war nichts anderes als eine besondere Form seiner Bemühung um die Durchsetzung des Endzwecks.

Der Director musices war es auch und nicht der Thomaskantor, der sich immer wieder von dem glanzvollen Dresdener Musikleben angezogen fühlte. Wiederholt machte er sich auf den Weg in die Residenzstadt, wo es die italienische Oper und die durch sie nicht unberührte katholische Kirchenmusik zu hören gab. Gern nahm der erzieherisch bemühte Vater seine beiden ältesten Söhne mit, um auch sie teilhaben zu lassen an der keineswegs verachteten höfischen Pracht des Musizierens. Nichts ist falscher als dem bekannten Ausspruche Sebastians über die *schönen Dresdener Liederchen* einen tadelnden Sinn zu unterlegen.

Der Hamburger kritische Musikus Scheibe, dessen Pamphlet wir bereits betrachteten, hat wahrscheinlich mit dazu beigetragen, daß Bach die Freude an der ihm zuteilgewordenen weltlichen Ehrung ein wenig vergällt wurde. Bach reagierte überhaupt nicht auf die Kundgebung, deren hämischer Charakter dadurch nicht aus der Welt geschafft wird, daß sie uns einige objektiv brauchbare Unterlagen für die Ergänzung des Bachbildes an die Hand gibt.

Es ist ein Treppenwitz der Musikgeschichte, daß dem angegriffenen Thomaskantor im Magister Birnbaum ein Verteidiger erstand, der zwar die Bedeutung seines Klienten dumpf ahnen mochte, in der Tiefe seines Wesens aber zu den ewig Gestrigen gehörte, die am allerwenigsten in der Lage sind, einen Genius vom Range Bachs zu verteidigen, weil dieser einer Zukunft gehört, mit welcher sie selbst keine Fühlung haben, für die sich aber auch der Fortschrittsmann Scheibe letztlich mit untauglichen Mitteln einsetzte.

Der Weg seit Köthen

5. Zweimal sieben Jahre

Zweimal sieben Jahre währte es, bis Bachs Stellung in Leipzig soweit gefestigt war, daß seine Mitarbeiter und Oberen begriffen, mit wem sie es zu tun hatten. Wenn sie ihn auch als Orgel- und Klavierspieler längst zu schätzen gewußt, so fehlte ihnen doch lange Zeit der rechte Maßstab für sein schöpferisches Genie, seinen menschlichen Charakter und seinen männlichen Stolz. Wenn die neuere soziologische Überprüfung der damaligen Leipziger Verhältnisse mit Recht feststellt, daß die grundsätzliche Bedeutung der Auseinandersetzung zwischen Bach und Ernesti in der sich immer stärker bemerkbar machenden Gleichgültigkeit gegenüber der Kirchenmusik liege, deren Zentralstellung im Leben der Zeit bereits erschüttert gewesen sei, so entlastet sie zwar bis zu einem gewissen Grade Bachs Widersacher, entbindet uns aber nicht von der Verpflichtung, die Schwere und die Härte des Drucks zu ermessen, unter dem Bach jahrzehntelang litt.

In die Winkel des hin- und herwogenden Verfahrens hineinzuleuchten, ist nicht unsere Aufgabe, und anekdotische Züge sollen nicht ernster genommen werden, als sie es verdienen. Der Erdmannbrief ist aber keine Anekdote, sondern eine harte Tatsache. Jedoch wir übersahen auch nicht den versöhnenden Einschlag in diesem denkwürdigen Briefe, den man kaum ernst genug nehmen kann. Das Schreiben ist naturgemäß ungleich menschlicher und gemütvoller, als alle die an städtische, kirchliche, fürstliche und königliche Behörden gerichteten Eingaben, Memoranden und Beschwerden. Bach stak mitten drin im Ärgernis der zweimal sieben Jahre, als er sich diese Zeilen abrang, die fast genau sieben Jahre nach seinem Leipziger Amtsantritt geschrieben wurden. Wir erfuhren aus seinen Worten, woher der große Mann die Kraft nahm, den ganzen Wust an Widrigkeit durchzustehen, ohne Schaden zu nehmen an seiner Schaffensfreude. Es ist die von Einstein angedeutete bürgerliche Enge, die sich doch schließlich als weit genug erwies, dem Vielgeplagten Raum zur Erfrischung der Seele zu geben.

In sein häusliches Konzert konnten ihm kein Rektor und kein Rat noch Konsistorium hineinreden, und diesem Chore junger Stimmen wurde bestimmt kein unfähiger Präfekt aufgezwungen. Die mit liebevollem Lobe bedachte Tochter ist die damals zweiundzwanzigjährige Katharina Dorothea, und unter den Söhnen, die im häuslichen Konzerte mitwirkten, sind die beiden später berühmt gewordenen Wilhelm Friedemann und Karl Philipp Emanuel. Dieser war, als der

Der Weg seit Köthen

Vater sich an Erdmann wandte, sechzehn, jener gerade zwanzig Jahre alt. Anna Magdalena war ihrem ältesten Stiefkind an Jahren nicht weit voraus; sie zählte an diesem kritischen Punkte von Sebastians Leben neunundzwanzig Lenze.

"Eine Familie von patriarchalischem Ausmaße wächst vor. unsern Augen auf", sagt Max Dehnert: "diesem Manne war die Familie keine hemmende Last, sie war ihm auch nicht nur der rettende Hafen..., sie war ihm... Lebenselement und Kraftquelle." Lebenselement und Kraftquelle besonders während der zweimal sieben Jahre...

VIII. Stud. theol. Elias Bach

Das königliche Schreiben aus Dresden, im Verlaufe von dessen Bearbeitung durch die Leipziger Instanzen sich die Wogen des Streites langsam geglättet zu haben scheinen, trägt den Eingangsvermerk des 1. Februar 1738. In diesem Jahre der Befriedung trat ein jüngerer Verwandter in eine nähere Beziehung zum Bachschen Hause, der damalige Theologiestudent Johann Elias Bach, der 1705 als Sohn des Schweinfurter Stadtmusikus und Obertürmers Johann Valentin Bach geboren war. Valentin und Sebastian waren Vettern.

Elias wohnte seit dem Frühjahr 1738 im Hause seines (von ihm allerdings gern als Vetter bezeichneten) Onkels, "des Herrn Kapellmeisters am Thomaskirchhof". Er war ein aufrechter, hilfsbereiter Mensch von einer natürlichen Frömmigkeit. Diese wird ihm nichtzuletzt den Weg zu Sebastians Herzen und zu seiner Gastfreundschaft geebnet haben. Bis zum Herbst 1742 hielt er sich in Leipzig auf.

Obwohl Elias Bach später Kantor in Schweinfurt wurde, scheint er kein besonderes musikalisches Licht gewesen zu sein, denn er schreibt 1741 an den Syndikus Segnitz, er mache sich hierdurch mit gutem Bedacht anheischig, seiner wertesten Vaterstadt mit seinem wenigen Talent bestmöglichst zu dienen, besonders wenn man ihm ein Schulamt übertragen würde, da die Musik sein Hauptwerk keineswegs sei, wie vielleicht mancher denken könnte.

Der Weg seit Köthen

1. Anna Magdalena

Eine besondere Stütze der Bachschen Hausmusik scheint Elias also nicht gewesen zu sein. Der junge Verwandte hatte das Herz auf dem rechten Flecke, das genügte dem Thomaskantor in diesem Fall. Es bildete sich zwischen den beiden Bachen ein herzliches Verhältnis heraus. Elias leistete seinem Gastgeber mancherlei wichtige Dienste; sie gingen sogar einen förmlichen Vertrag miteinander ein. Der theologisch beschlagene und musikalisch interessierte Elias wird sich der jüngeren Kinder angenommen haben, also eine Art Hauslehrer gewesen sein. Er ist auch für das leibliche Wohl seiner Gastgeber besorgt, sucht seinem Herrn Vetter, wie er Sebastian nennt, eine Flasche recht guten Hefebranntweins und seiner Frau Muhme, die eine große Liebhaberin der Gärtnerei war, drei gelbe Nelken zu verschaffen, weil er weiß, er würde ihr damit eine große Freude machen.

So lernen wir Anna Magdalena, die Sängerin mit dem sauberen Sopran, die Schreiberin am Notenbuche, die musikalische Gehilfin Sebastians, auch als Blumenfreundin kennen. Wir erfahren von Elias, daß die Frau Base ihn vielmals an die Nelken erinnerte; sie freute sich darauf wie ein kleines Kind auf den Heiligen Christ. Schließlich hütete sie die Blumen, wie man kleine Kinder zu warten pflegt, damit ja keines davon einginge. Auch in ihrer Tierliebe zeigt sich die sympathische Persönlichkeit von Bachs zweiter Frau. Namentlich von Singvögeln ist sie eine Freundin, und Elias gibt sich daher auch die größte Mühe, ihr einen Hänfling zu besorgen.

Der Gesundheitszustand Anna Magdalenas war um diese Zeit nicht der beste. Einer Einladung des Kammerkonsulenten Schneider nach Weißenfels, ihrer Vaterstadt, konnte sie nicht folgen. Auch diesmal ist es wieder Elias, der sich als Privatsekretär betätigt und nach ihren Angaben oder ihrem Diktat das Schreiben entwirft: "Ew. Hochedl. höchstgeehrte Zuschrift vom 8. September hat mit allem Rechte eine so starke Veränderung in meinem Gemüte gewirket, daß ich beinahe wo nicht gar die empfindlichsten Schmerzen des Leibes hierüber vergessen habe... Das Vergnügen, das ich mir in dem geliebten Weißenfels mit ... meinen Angehörigen allemal zum voraus versprechen darf, kämmt ohnedem bei mir mit anderen erlaubten Ergötzlichkeiten niemals in einige Vergleichung. Jedoch mein bisheriger und fortwährender kränklicher Zustand beraubet mich leider solcher

Der Weg seit Köthen

vergnügten Stunden, und das Einraten der Meinigen will nicht gestatten, mir solche Reise vorzunehmen, wovon nach ihrer Meinung entweder eine merkliche Besserung oder gänzlicher Ruin meiner Gesundheit abhängen könnte." Schließlich kommt Anna Magdalena auf ihren und ihres Liebsten gemeinsamen Wunsch zu sprechen, daß der Weißenfelder Gönner und Freund sie in ihrem Hause besuchen möge.

Bachs Lebensgefährtin hat sich im Laufe der Jahre von ihrem Leiden erholt und überlebte ihren Mann um zehn Jahre. Aus Elias' Briefentwürfen geht hervor, mit welcher Liebe sie umhegt wurde. Als der Meister 1741 in Berlin weilte, ließ er sich durch seinen Hausgenossen auf dem Laufenden halten. Am 9. August empfing er diese Zeilen: "Der Herr Vetter haben zu unser aller Beruhigung Dero Frau Liebste eine abermalige gute Nachricht und zugleich den Tag ihrer Abreise bestimmen wollen; allein so viel Vergnügen uns hieraus erwachsen, so viel Schmerz empfinden wir gleichwohl über die zunehmende Schwachheit unserer hochverehrtesten Frau Mama, indem dieselbe schon seither vierzehn Tag nicht eine einzige Nacht nur eine Stunde Ruhe gehabt und weder sitzen noch liegen kann, so gar, daß man mich in vergangener Nacht gerufen und wir nicht anders meinten, wir würden sie zu unserem größten Leidwesen gar verlieren. Es dränget uns daher die äußerste Not, solches in schuldigster Nachricht zu melden, damit dieselben Dero Reise eventualiter (ohne Maßgebung) beschleunigen und uns insgesamt durch Dero erwünschte Gegenwart erfreuen möchten ...".

Der Briefschreiber sah zu schwarz. Das Kreuz, auch seine zweite Gattin im Tode zu verlieren, ging an dem Meister vorüber. Wer zwischen den Zeilen dieses Briefes zu lesen versteht, kann ermessen, was es ihm bedeutete, daß ihm Anna Magdalena erhalten blieb...

Bachs Berliner Aufenthalt im Sommer 1741 ist erst neuerdings beachtet worden. Er verdient unsere besondere Aufmerksamkeit. Er scheint verhältnismäßig lange gewährt zu haben; Bach wird dort wichtige Geschäfte zu erledigen gehabt haben. Wir wissen nicht, welcher Art sie waren, aber gerade weil der Meister mitten im Ersten Schlesischen Kriege die unter diesen Umständen besonders beschwerliche Reise unternahm, sie ziemlich lange ausdehnte und erst auf mehrmalige Mahnung des Elias abbrach, müssen sie schwerwiegend gewesen sein.

Der Weg seit Köthen

Arnold Schering wirft die bezeichnende Frage auf, ob Bach etwa nähere Beziehungen zur Hofmusik Friedrichs II. habe anknüpfen wollen, der ein Jahr zuvor den Thron bestiegen und Philipp Emanuel als Ersten Cembalisten verpflichtet hatte. Schering fügt hinzu, daß der Thomaskantor damals möglicherweise eine Vorahnung vom künftigen Glanze der preußischen Kapelle gehabt und infolgedessen die Sehnsucht verspürt haben könnte, Leipzig bei günstiger Gelegenheit mit Berlin zu vertauschen. Die These des bedeutenden Bachforschers ist ungemein beachtenswert. Welche Perspektive! Einst erwog der Hofkapellmeister Hamburg; diesmal erwägt der Thomaskantor Berlin. Den Endzweck am friderizianischen Hofe durchsetzen zu wollen, war weniger paradox, als es den Anschein hat. Am Horizonte taucht der Potsdamer Tag auf. Auch vor den Ohren des königlichen Freigeistes musizierte der Leipziger Director musices, wie er immer tat: zu Gottes Ehren...

Scherings Frage bleibt auch heute noch offen. Ihre positive Beantwortung ist unter der Köthener Perspektive sogar wahrscheinlicher denn je. Sicherlich hat der Vater seinen Sohn besuchen wollen. Udenkbar jedoch ist es, daß er sich viele Wochen lang zu ihm gesetzt und lediglich mit ihm Familienerinnerungen ausgetauscht hat. Für familiäre Sentimentalitäten hatte die Zeit wenig und Bach sicherlich noch weniger übrig. Die Scheringsche Hypothese läßt Raum für einen noch ganz allgemeinen Plan Bachs; er hat psychologisch viel Wahrscheinlichkeit. Die ärgste Leipziger Drangsal lag um die Zeit dieser Berliner Fahrt zwar hinter Bach, man ließ den mählich Alternden gewähren; aber die königliche Hofmusik in Berlin mag Erinnerung an freiere und glücklichere Tage wachgerufen, mag wirklich Sehnsucht in ihm geweckt haben. War anfangs der dreißiger Jahre die Sache mit Danzig fehlgeschlagen, mochte zu Beginn der vierziger der Berliner Plan gelingen, der ja auch ungleich konkreter und köthenähnlicher war als die vage Hoffnung auf die ferne Stadt im Osten...

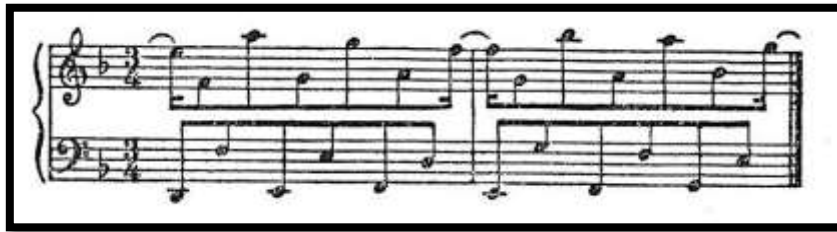
2. "Überaus gut komponierte Klaviersachen"

In den Eliasbriefen wird jenes Werk erwähnt, welches zu den merkwürdigsten des Mannes mit den vielen und einander scheinbar widerstreitenden Ämtern, Würden und Titeln, des Köthener Kapellmeisters, des Dresdener Hofkompositeurs und des Leipziger Thomaskantors, gehört und das

Der Weg seit Köthen

Später kommt es zu dieser Doppelbildung, einer bewußt angelegten Steigerung, ja Übersteigerung:

(Beispiel 75)



Spitta zieht die fünfte Strophe des Liedes zur Erklärung dieser zunächst verblüffenden Maßlosigkeit heran: *"Du sollt gläuben und nit wanken..."* Das ist es. Du sollt glauben! Hier ist kein Unterschied zwischen Bach und Luther. Der Glaube als A und O. Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Es sind Riesenschritte, die Schritte eines Riesen, die hier den Raum tönend durchmessen. Du sollst glauben! dröhnt es unter diesem Tritt, du sollst unerschütterlich stehen im Glauben und unbeirrt deinen Weg schreiten.

Nichts da von Malerei. Solch ein Kontrapunkt malt und schildert nicht, er drückt ein Sein oder ein Geschehen aus, er *ist* ein Sein, er ist das Geschehen selbst. Wir stehen bei dieser Musik unter unmittelbarer sinnlicher Wirkung, jeder Weg über menschliches Denken und Spekulieren, den zu durchlaufen wir sie zwingen, ist ein Umweg. Es bedarf keines wie auch immer gearteten Mittlerturns zwischen ihr und uns.

Dieser Musik wohnt Lutherscher Geist inne, aber man kommt beim Studium des Werkes schwerlich auf den Gedanken, daß sich der Komponist aus dogmatischen Gründen so eng an Luther angeschlossen habe. Nur äußerlich-formal trifft es zu, daß, wie Gerhard Herz sich ausdrückt, der Dritte Teil der Klavierübung ein Bekenntnis zum lutherischen Dogma sei. In Wirklichkeit handelt es sich um einen Umschmelzungsprozeß. Das hat Max Dehnert scharf erkannt, wenn er erklärt, daß hier die lutherische Dogmatik, die zehn Gebote, das Glaubensbekenntnis und die Sakramente zu musikalischer Offenbarung umgeschmolzen würden.

Der Weg seit Köthen

Es ist zuzugeben, daß die Form in diesem grandiosen Werke wichtig und vorn Inhalte nicht einfach zu trennen ist (wo wäre sie dies in wahrer Kunst jemals?). Trotzdem darf es dem Musiker unverwehrt sein, die Katechismuslieder vom musikalischen Gehalte her zu betrachten. Es liegt zweifellos ein lehrgerechter Grundriß, ein entsprechendes formales Schema vor, und das Gerüst der Disposition entspricht der speziellen Lehre Luthers. Aber bereits Präludium und Tripelfuge quellen über jeglichen orthodoxen Rahmen hinaus.

Die Orgelmesse ist nicht nur lutherisch, sondern vor allem bachisch. Die Doppelgestalt der Lieder ermöglicht es dem Musiker, sich voll auszugeben, nämlich der Künstler, der Mensch, der Mann und der glühende Gläubige zu sein, der er war. Da sein Musiker-, Mannes-, Menschtum und seine Glaubenswelt Exponent der einen schöpferischen Grundkraft seines Wesens, da sie, kurz gesagt, eine Einheit sind, kann die bewegende Kraft auch der Katechismuslieder und ihres großartigen Drum und Dran immer nur rein künstlerischer Natur sein, und wer sich in sie versenkt, wird die streng künstlerische Logik jener Liedzweifaltigkeit unmittelbar spüren.

Dehnert betont mit Recht, daß die zeugende Kraft des von Bach allenthalben verwandten evangelischen Kirchenliedes auch seine rein musikalische Substanz sei, und er hebt darüber hinaus den weltlichen Ursprung eines beträchtlichen Teils der Liedweisen hervor. Hiermit steht durchaus im Einklang, was Hans Luedtke über die Anordnung des Dritten Teils der Klavierübung sagt, wo die großen Bearbeitungen stets vor den kleinen stehen: daß nämlich auf diese Weise "besonders den Kennern von dergleichen Arbeit" der musikalische Formenreichtum zu Bewußtsein gebracht werden soll, mit dem der Komponist "auf allerhand Art einen Choral durchzuführen" weiß.

Bach wußte, wie jeder andere große Vokalkomponist, daß sich der Gedanken- und Gefühlsgehalt eines bedeutenden Textes nicht auf eine musikalische Formel bringen läßt. Wie seine großen Werke allesamt Bruchstücke der einen großen Konfession sind, das eine gewissermaßen das andere erklärt und kein einzelnes in seiner Gänze zu verstehen ist, wenn man nicht das Gesamtwerk kennt, so deutet sich hier die große Liedbearbeitung durch die kleine und diese durch jene. Schweitzer sagt schlicht und schön, daß in der großen Bearbeitung eine weltüberfliegende, einzig auf die Darstellung der Zentralidee des betreffenden

Der Weg seit Köthen

Lehrstücks gerichtete Tonsymbolik herrsche, während die kleinen von bezaubernder Einfachheit seien.

Aber auch einfach kann man den geistigen Flug über die Welt antreten. Im Zehn-Gebote-Lied ist zum Beispiel die kleine Fassung eine beschwingte Gigue in Fugenform, in welcher sich die Freude über die verheißene "Gnade und alles Gute" ganz naiv Luft macht. Dem heiligen Ernste der Situation wird gewissermaßen nur die fugierte Form gerecht. In der großen Fassung ist dieser Ernst durch den ehernen Schritt des im Oktavkanon dahinziehenden cantus firmus tief in das Stimmengewebe eingepägt. Das Du-mußt-es-zweimal-sagen des cantus firmus ist von einer bezwingenden Sinnfälligkeit.

Eine derartige Symbolik liegt der sprechenden Musik Bachs nahe, aber über ihr waltet wie über jeder Fuge des Wohltemperierten Klaviers und wie über den großen Kammer- und Orchesterwerken der Köthener Zeit der nach dem ihm innewohnenden Gesetze sich vollziehende künstlerische Schaffenswille. Bachs Kunst ist hier um so sprechender und um so vielsagender, als sie zwar auf Gedanken, Gesetze und Gebote hindeutet, aber sich des Wortes enthält. In dieser Enthaltung liegt Entfesselung, Entstofflichung, Vergeistigung. Die Überschriften der einzelnen Sätze erlauben keinen Zweifel am frommen Gehalte der Musik und entheben uns der Versuchung, von uns aus einen Gehalt zu unterlegen.

Die Hinwendung zum rein Instrumentalen hat darüber hinaus ihre eigene Bewandnis: Das Ganze darf man als erzprotestantisch kennzeichnen, als erzprotestantisch freilich im freiheitlichsten Sinne; denn hier wurde der religiöse Gedankengehalt der Messe reinster musikalischer Gefühlsinhalt, hier schwingt sich Bach zu einer geistigen Höhe empor, wo keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib, wo es keine konfessionelle Splitterrichterei, keine kirchliche Haarspalterei mehr gibt.

So fällt vom Dritten Teile der Klavierübung her ein Licht auf Bachs Schaffen überhaupt. Wenn ein Mann wie der Belgier Edgar Tinel sich 1902 in seiner Schrift LA MUSIQUE FIGURÉE À L'EGLISE und 1908 in einem Vortrag über PIE X. ET LA MUSIQUE SACRÉE nachdrücklich für Bach einsetzt und die Reform der katholischen Figuralmusik weniger durch die Musik Palestrinas als durch die Kunst Bachs verwirklichen zu können glaubt, so stützt er sich dabei auf diese universale Seite des Meisters. Zugleich hat er aber auch das richtige Gefühl für den vorwärtsgewandten, modernen Zug dieser Kunst. Tinel erklärt, daß es keinen

Der Weg seit Köthen

Meister nach Bach gäbe, der nicht irgendetwas seinem universalen Stile verdanke. Wie der Meister sich gewissermaßen das ganze Mark der Musik der Vergangenheit zu eigen gemacht habe, so enthalte er auch die ganze Substanz der Musik der Gegenwart, und wahrscheinlich werde er auch die Achse bleiben, um die sich die Spirale aller künftigen Entwicklung drehen werde.

So spricht ein Katholik in einer die katholische Kirchenmusik betreffenden Angelegenheit über Bach. Nach seiner Überzeugung wird der liturgische Musikstil der Zukunft, der universale Stil, wie Pius X. ihn im Auge hat, von Bach kommen. Es ist unwichtig, ob Tinel im einzelnen recht hat. Beistimmen müssen wir ihm jedoch, wenn er sich ausdrücklich weigert, die Bachsche Musik als Ausdruck einer theologischen Lehre anzuerkennen. Er beruft sich dabei auf René de Récy, der in der *Revue des deux Mondes* vom 15. November 1885 erklärt hat, es hieße Bach verkleinern, wollte man ihn für eine religiöse Sekte in Anspruch nehmen.

Der Dritte Teil der Klavierübung gehört nicht in dem Sinne zum Tages- und Wochenpensum des Komponisten wie sein Kantatenwerk, das er in der ersten Hälfte der Leipziger Zeit aufs eifrigste förderte, während er später vom Vorrat zehrte. Wir sind über die spätleipziger Vorgänge im einzelnen zu wenig unterrichtet, um die Gründe für die Absolutierung seines Schaffens, für dessen Loslösung von den Dienstobliegenheiten im engeren Sinne, Punkt für Punkt anführen zu können. Die sich über den langen Zeitraum von 1726 bis 1742 erstreckenden vier Teile der Klavierübung umfassen recht heterogene Bestandteile, als Ganzes aber sind sie aus jenem Geiste heraus entstanden, der sich in seiner ganzen Fülle zum ersten Male in Köthen entfaltete. Auch die vier Duette stehen mit diesem Geiste in Einklang, von denen Rudolf Steglich sicherlich mit Recht annimmt, daß sie nicht versehentlich in diesen Zusammenhang geraten seien.

Der spontane Charakter der Klavierübung wird auch dadurch nicht in Frage gestellt, daß die Aria mit den dreißig Veränderungen der Vierten Klavierübung angeblich als eine Art Schlafmittel für den leidenden Grafen Kaiserling gedacht war. Auch die Goldbergvariationen sind, genau wie die Partiten, das — aus den Klavierbearbeitungen Vivaldischer Konzerte die letzten Folgerungen ziehende — Italienische Konzert und die Katechismuslieder, keinem amtlichen Auftrage entsprungen. Bezeichnend ist ihre Beziehung zum Notenbuche für Anna Magdalena von 1725, nicht zuletzt deshalb, weil dieses frühe Leipziger Notenbuch zwei Partiten aus dem Ersten Teile der Klavierübung enthält und weil das

Der Weg seit Köthen

Variationsthema, die Aria, jenem Buch entnommen ist, wo es als Sarabande bezeichnet ist. Notenbuch und Goldberg-Variationen haben den besonderen menschlichen Zug gemeinsam. Sie geben sich deutlich als Bruchstück der einen großen Konfession. Das kann man zwar vom Kantatenwerk als Ganzem genau so sagen. Aber an einzelnen Zügen der Kantaten hat der Wurm der Zeit mehr genagt, als er an irgendeinem Wesenszug der verschiedenen Teile der Klavierübung jemals wird nagen können.

Schering bezeichnet die Klavierübung als Hausmusik.²⁷ Auch der Dritte Teil, den Wilibald Gurlitt eine Art zweiten Teils des Orgelbüchleins nennt, ist keine Musik für die Öffentlichkeit, auch nicht für die Gemeinde. So überzeugend wie anschaulich ist die Schilderung in der Musikgeschichte Leipzigs: "Die Praxis des Gottesdienstes hielt die Belastung mit solchen gewaltigen Nummern nicht aus. War er jedoch zu Ende und ein paar sonderliche Musikenthusiasten stiegen, nachdem sich die Kirche geleert, hinauf zum Chore, dann war der Augenblick da, in dem der Künstler an der Orgel alle dämonischen Kräfte seines Instruments an Bachs Phantasien erproben konnte —, zum Staunen und zur Bewunderung derer, die sprachlos um ihn standen." Eine Musik für sonderliche Enthusiasten —, eine Musik, die erklingt, nachdem die Gemeinde die Kirche verlassen —, eine Musik, der nur der Künstler an der Orgel gerecht zu werden vermag —, eine Musik, die vom Spiele dämonischer Kräfte erfüllt ist —: wahrhaftig, das ist in der Tat die Musik der Klavierübung...

b) Vom Tanz über die Fuge zum Volkslied

Bach hat häufig bewiesen, daß er seinem Genius nach den Erfordernissen der verschiedensten Lebenssituationen zu gebieten vermochte. Die Klavierübung gehorcht keinem derartigen willkürlichen Erfordernis. Hier drängt sich der Ausdruck seiner Musik zu unerhörter Dichtigkeit zusammen; diese Musik wird etwas wie die Quinta essentia des gesamten Bachsehen Schaffens. Der Komponist hat das sicherlich auch selbst empfunden. Es liegt eine tiefe Symbolik darin, daß die Klavierübung zu den wenigen Werken gehört, die er selbst veröffentlicht hat.²⁸

²⁷ Arnold Schering: J.S. BACH UND DAS MUSIKLEBEN LEIPZIGS IM 18. JAHRHUNDERT. DER MUSIKGESCHICHTE LEIPZIGS DRITTER BAND. VON 1723 BIS 1800 (Leipzig 1941, S.229) (WV)

²⁸ Clavierübung Teil I: Partita I bis VI (BWV 825-830)

Clavierübung Teil II: Ouvertüre h-Moll (BWV 831); Italienisches Konzert F-Dur (BWV 971)

Der Weg seit Köthen

Diese vierteilige und vielschichtige Schöpfung reiht zwar nicht die Ergebnisse etwa der wichtigsten Schaffensgebiete aneinander, sie ist alles andere als eine Art künstlerischen Rechenschaftsberichtes, aber sie ist lebendiges Zeugnis der Universalität des Bachschen Geistes. Bezeichnend für diesen Geist ist die Beschränkung auf die Instrumentalmusik, wie sie zum Beispiel bei Händel unvorstellbar wäre. Im Dritten Teile der Klavierübung läßt der Meister die metaphysische Seite der Vokalmusik, auf deren physische Mittel er verzichtet, Gestalt gewinnen; hier enthüllt sich eine wesentliche Seite jenes Geistes.²⁹

Bach konnte zu seiner Zeit den religiösen, moralischen und erzieherischen Gehalt des Lutherschen Katechismus als bekannt voraussetzen. Trotzdem bleibt es ein Zeugnis ungewöhnlicher Ausdrucksfähigkeit und Symbolkraft seiner Instrumentalmusik, daß er mit ihr, die in diesem Falle zu dem Tiefsten gehört, was er geschrieben hat, unter Verzicht auf die begriffsbildende Sprache den Versuch unternimmt, hinter die äußere Erscheinung der Dinge, die ihm glühend am Herzen liegen, nämlich der Glaubensdinge, zu leuchten. Er tat auf diese Weise für alle Menschen den Zugang auf zu dem ihm Allerheiligsten; er räumte Steine des Mißverständnisses und jeglichen denkbaren Anstoßes beiseite, indem er eine Musik schrieb, die durch irgendeine Wortzutat weder geklärt zu werden brauchte noch verunklärt zu werden in Gefahr stand. Man kann auch nicht behaupten, daß die Beschränkung auf die Orgel direkt im Geiste Luthers geschehe und die Katechismuslieder in dieser Beziehung orthodox lutherisch wären, zumal sich der Reformator keineswegs freundlich über die Orgel ausgelassen hat.

Bach erreicht hier einen Grad der Vergeistigung, der bereits auf die letzte Gipfelung, die Kunst der Fuge, hinweist. Der Fuge blieb denn auch im Dritten Teil ein besonderer Platz vorbehalten, nachdem der Erste die altherwürdige Tanzüberlieferung der Suitenkunst über sich selbst hinausgeführt und der Zweite durch höchste Vergeistigung des Vivaldischen Konzertprinzips, durch geniale Projizierung des konzertanten Kompositionsgesetzes auf das Soloinstrument, im Italienischen Konzert eine reiche Entwicklung abschloß, um neue Perspektiven zu eröffnen, Ausblicke nämlich auf die Entwicklung der modernen Klaviersonate.

Clavierübung Teil III: Präludium und Fuge Es-Dur (BWV 552); Choralbearbeitungen ("Orgelmesse") (BWV 669–689); Vier Duette (BWV 802–805)

Clavierübung Teil IV: Goldberg-Variationen (BWV 988)

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XFW9wU8Ht3U> (von GERUBACH/The Scrolling Bach Project, mit den zugrundeliegenden Chorälen)

Der Weg seit Köthen

Die alte, am nachdrücklichsten im Wohltemperierten Klavier verankerte Verbindung von Präludium und Fuge taucht im Dritten Teil in verlebendiger Form wieder auf. Es-Dur-Präludium und Es-Dur-Fuge umklammern den Zyklus dieser Liedbearbeitungen, aus denen eine Reihe von Fughetten und die große f-moll-Fuge am Schlusse hervorstechen. Hinter dieser Christusfuge verflüchtigt sich die Gerbersche Terminologie in wesenlosem Scheine, und wenn diese Fuge als *Musica applicata* gedeutet werden darf, die das reine Fugenprinzip auf die musikalische Ausschöpfung des dem Liede immanenten Gehaltes an Gefühlen, Vorstellungen und Begriffen anwendet, ohne jedoch zum Worte ihre Zuflucht zu nehmen, so ermißt man den Fortschritt, den Bach über alle seine Vorbilder erzielt hat. Unsere Fuge kann man schon nicht mehr die kleine Fassung des Abendmahlsgesangs heißen; sie ist gleichgewichtiges Gegenstück zu jener Choralbearbeitung mit dem machtvoll ausschreitenden (Doppel-) Kontrapunkte.

Der Komponist beschwört, bevor er die monumentale Ausgangsfuge anstimmt, den Geist seiner strengsten und festestgefügten Kunstform noch besonders herauf, um erneut seine Gläubigkeit festzulegen. Aus jeder Note dieser f-moll-Fuge, besonders aber aus dem der Liedmelodie entnommenen Fugenthema, spricht der erzene Vers der Lutherstrophe: "Du sollt gläuben und nit wanken!" Zum übrigen Gehalte dieses Liedes scheint sich die f-moll-Fuge ebensowenig fügen zu wollen wie die vorangehende Choralphantasie. Aber es ist von jeher das Vorrecht des Strophenliedkomponisten gewesen, sich aus dem Gedichte jenen Kerngedanken herauszugreifen, an dem sich seine Melodie am ehesten entzündete. Charakteristisch für Bach ist, wo er diesen Gedanken fand.

Im Vierten Teile der Klavierübung, den Goldberg-Variationen, knüpft der Komponist, man sollte das nicht unbeachtet lassen, mit zahlreichen kunstvollen Kanons, aber auch mit der Fughetta der zehnten Variation, an den strengen, starken und frommen Geist des Dritten Teils und mit der Ouvertüre der sechzehnten Variation an den Suitegeist des Ersten Teils an. Er greift auf sein eigenes Werk im engeren und weiteren Sinne, und er greift auf das breit, massiv hingelagerte Variationenwerk zurück, das Ahnen und Urahn schufen, um gleichzeitig das Tor der Zukunft aufzureißen: über Beethoven bis hin zu Franz Liszt reicht die Perspektive, die er uns eröffnet.

Es ist viel Wahres an dem, was Oskar Bie enthusiastisch verkündet, wenn er die Goldberg-Variationen ein Musteralbum nennt von dreißig technischen

Der Weg seit Köthen

Gedanken, in denen vom Arioso bis zum Kanon, vom Grave bis zum Presto alles an Tonmaterial enthalten sei, was Bach zur Gestaltung seiner Ideen jemals herangezogen habe: die neunundzwanzigste Variation bringe ineinandergreifende Akkorde, die Liszt vorbereiteten. Abschließend stellt Bie fest, daß Bachs Genialität auch in der Technik über Jahrhunderte reicht.

Diese Einsicht, die hier ein Kunstschriftsteller von feinem musikalischen Instinkte verkündet, hat der Musikwissenschaft gefehlt, solange sie das Dogma von der abschließenden Funktion des Bachschen Schaffens aufstellte. Sie ist für uns besonders wichtig, die wir Bachs Werk aus seiner Tätigkeit als Köthener Kapellmeister zu deuten versuchen. Man kann natürlich nicht behaupten, daß der Meister die Klavierübung niemals komponiert hätte, wenn ihm nicht gewisse in Köthen gemachte Erfahrungen zugute gekommen wären; fest jedoch steht, daß die Klavierübung nach Technik und Geist Erzeugnis einer Schaffenspraxis ist, wie sie sich zunächst in den Weimarer und dann vor allem in den Köthener Jahren konsolidierte.

Eines zu erwähnen hat Bie allerdings versäumt, nämlich den Ausklang der Variationen mit dem Volkslieder-Quodlibet, ohne welchen die Klavierübung nicht das lebendige Zeugnis der Universalität des Bachschen Geistes wäre, als welches wir sie würdigten. Die Welt Sebastian Bachs universal nennen darf nur der, der als einen ihrer integrierenden Wesensbestandteile den Humor erkannt hat. Ebenso vermag man die Sonderwelt der Bachschen Kantaten nur richtig einzuschätzen, wenn man auch den Humor der weltlichen Kantaten kennt und zugleich den Geist, durch dessen Walten sich die Wechselwirkung zwischen den weltlichen Kantaten und dem religiösen Schaffen vollzieht.

In diesem einen wesentlichen Punkte ist zwischen Bach und Beethoven kein Unterschied. Hier ist es das subjektive Pathos, dort das fromme Ethos, das erst durch das Hinzutreten des Humors die Voraussetzungen für eine weltumfassende Kunst schafft. Die in den Goldberg-Variationen entwickelten Künste des Kanons, der Fuge, der Französischen Ouvertüre und der Variation verdanken ihren tiefen Ernst und ihre ernste Tiefe keinem Weltfremdling, sondern dem frommen und frohen Bejaher der Welt und ihrer Freuden, und sie gipfeln nicht bloß rein formal in dem Schlußstück, sondern erfahren in ihm durch die imitatorisch-polyphone Technik ihre letzte Bestätigung:

Der Weg seit Köthen

Ich bin so lang' nicht bei dir gewest,
 Ruck her, ruck her, ruck her!
 Mit einem tumpfen Flederwisch
 Drüber her, drüber her, drüber her!

und:

Kraut und Rüben
 Haben mich vertrieben;
 Hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht,
 So wär' ich länger blieben.

(Beispiel 76)



3. "Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her"

Die Obrigkeit scheint Bachs Kreise im letzten Jahrzehnte seines Wirkens nicht mehr gestört zu haben, und Bach scheint in diesem abschließenden Dezennium weniger denn je gewillt gewesen zu sein, sich seine Kreise stören zu lassen. Der Meister kehrte zurück in jene Sphäre, in welcher er einst in Köthen als Musiker glücklich gewesen war, in die Symbolwelt der reinen Instrumentalmusik. Wenn Friedrich Blume sagt, das Beste seines Alters gebe Bach für eine Gemeinde, die längst nicht mehr bestanden haben, so ist das wohl in dem von Blume gemeinten Sinne zutreffend, aber es trifft nicht auf dasjenige zu, was uns der Meister der Fuge Abschließendes zu sagen hat: die Gemeinde, an welche diese Kunst sich wendet, bestand damals so gut wie heute und in Zukunft. Die Gemeinde der Kunst der Fuge darf zu keiner Zeit mit der Kirchengemeinde verwechselt werden.

Der Weg seit Köthen

Die Eliasbriefe sind die wichtigste und teilweise einzige Quelle für unsere Kenntnis der wachsenden Lockerung der einst so eifervoll gehüteten Amtsdisciplin. Der Meister war nunmehr auch häufiger von Leipzig abwesend. Das Kantatenschaffen war und blieb um 1740 so gut wie abgeschlossen. Das Interesse der Zeitgenossen an Kirchenmusik solcher Gestalt war zudem völlig erlahmt. Der Thomaskantor Johann Sebastian Bach wandte sich langsam von den Realitäten des Lebens ab. Blume erblickt in dem Verzicht auf Wirklichkeit geradezu die Voraussetzung von Bachs Spätwerken. Zu dieser Wirklichkeit gehört das Thomaskantorat mit allem Drum und Dran. Zu ihr gehören selbstverständlich nicht die Symbolwerte dieses Amtes und vor allem nicht der Glaube, auf den es sich gründete. Dies sind ja die Werte, die der Mühlhäuser Organist einst in aller Form verkündete, die das sittliche Fundament seines Wirkens auch in Köthen bildeten und denen der über alles menschliche Gezänk hinausgewachsene Komponist, nunmehr uneingeschränkt zum Director musices geworden, im Musikalischen Opfer und in der Kunst der Fuge letzte Weihe und Würde lieh. Wo Bach auch immer in Köthen Musica Aura strenger polyphoner Observanz geschrieben hatte, waren Ansatzpunkte entstanden, von denen aus sich der großartige Bogen hin zur letzten Leipziger Vollendung wölbte. Der Endzweck stand hier wie dort über seinem Werke, das hier wie dort Werk seines Geistes und Werk seiner Hände, Gotteshandwerk, war. Indem er ihm bis zum letzten Atemzuge treu blieb, vollendete Bach sich in einem tiefsinnigerweise unvollendet gebliebenen letzten großen Werke. Dies alles vollzog sich Ende der vierziger Jahre.

Zu Beginn dieses Jahrzehntes lassen Stücke wie die Bauernkantate, "Mer han en neue Oberkeet", einen Ton von einer bis dahin kaum gekannten Schalkheit aufblitzen. An diesen Ton wird Hermann Abert gedacht haben, wenn er sagt, daß die behagliche thüringische Lebensfreude bei Bach stark entwickelt sei und daß der volksfreundliche Zug, der gerade den deutschen Kantor jener Tage im Gegensatz zu dem italienischen aristokratischen Ideale beseelt habe, ihm in hohem Maße zu eigen gewesen sei. In der Bauernkantate zeigt sich diese Volksfreundlichkeit im hellsten Lichte, der alte Bach musiziert hier, just wie dem Volke der Schnabel gewachsen ist, er schreibt eine burleske Dorfmusik. Aus der Musica pura der stilisierten Suitentänze wird auf lebendige und erheiterndste Weise die Musica applicata dieses Gelegenheitswerkes, das jedoch wieder einmal nicht bachisch wäre, wenn es nicht durch unterirdische Fäden mit einer

Der Weg seit Köthen

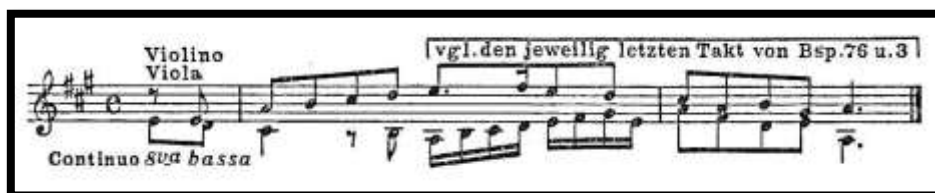
zurückliegenden und in diesem Fall ernsthafteren Kunst verbunden wäre, nämlich mit der Klavierübung Viertem Teile, und zwar mit ihrem Ausklang.

Gleich das erste Rezitativ mit seinem anheimelnden Dialog:

Nu Mieke, gib dein Guschel immer her! —
 Wenns das alleine wär';
 Ich kenn dich schon, du Bärenhäuter,
 Du willst hernach nur immer weiter!

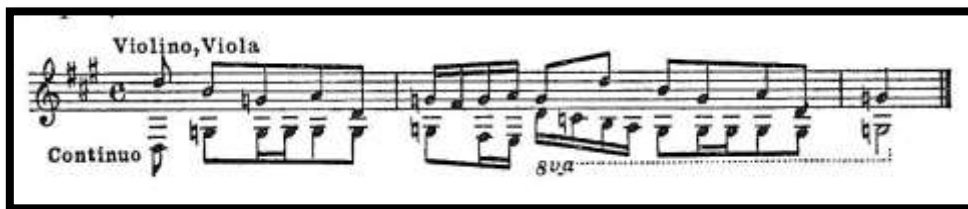
klingt instrumental mit der Melodie "Ich bin so lang' nicht bei dir gewest" des Goldberg-Quodlibets aus —, ein ebenso sinn- wie humorvolles Zitat:

(Beispiel 77)



Und schon stellt sich in diesem Rezitativ ein Volksliedritornell ein:

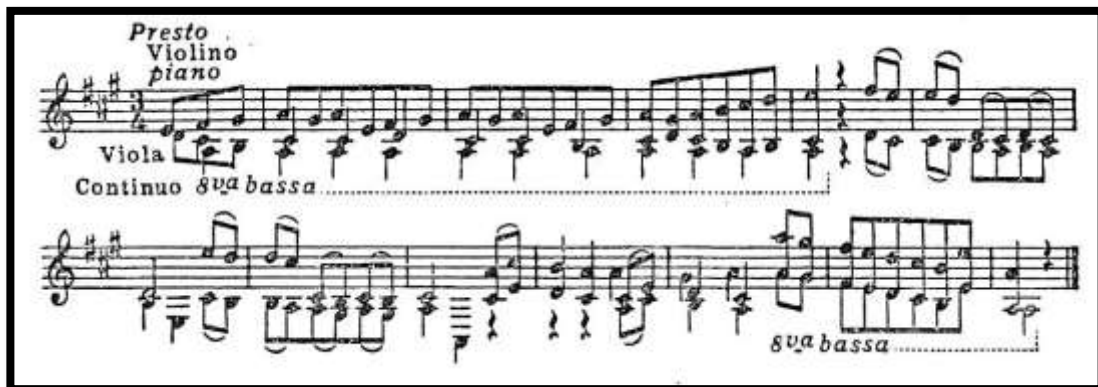
(Beispiel 78)



und auch sonst finden sich zahlreiche Melodien von volkstümlichem Charakter und fast Wienerischer Grazie und Wärme, nicht zuletzt in der Einleitungsmusik, welche die verschiedensten Tanz-, auch Walzer- und Polka-Rhythmen, potpourrihaft zusammenfügt:

(Beispiel 79)

Der Weg seit Köthen



Hier wird dem universalen Charakter der Bachschen Musik ein just noch fälliger letzter winziger Zug hinzugefügt. Der von Goethe bewunderten höfischen Pracht der festlichen Köthener Orchesterouvertüren tritt hier in des Meisters Spätzeit die fröhliche bäuerlich-bürgerliche Derbheit von Klein-Zschocher gegenüber. Der Kreis schließt, die Entwicklung vollendet sich. Einem Kammerherrn gilt die Musik, die jedoch keine Spur von Kammerherrlichkeit in sich trägt.

Welche Spanne durchmaß der Komponist von 1721 bis 1742: vom markgräflich Brandenburgischen Konzert zur waschechten sächsischen Dorfmusik, und der Weg von dort hierher führt über die Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium und die Hohe Messe! Gewiß werden auf diese Weise inkommensurable Werke in einem Atem genannt und wider alles Kunstgesetz zusammengespannt. Immerhin soll man die Bauernkantate Bachs ebensowenig mißachten, wie man irgend ein Singspiel Goethes über die Achseln ansehen darf, zumal nicht ausgemacht ist, ob nicht Bach an seiner Dorfmusik ähnlich mit dem Herzen gegangen hat, wie Goethe an vielen seiner Singspiele. Wenn Bach die Unvergleichbarkeiten nicht in sich getragen hätte, hätte sein Geist sie nicht austragen können.

Natürlich stellt die Bauernkantate künstlerisch kein Ziel dar. Aber ihr musikalischer Gehalt ist auch nicht unbeträchtlich genug, daß man sie nicht als Baustein seines Lebenswerkes würdigen dürfte. Entscheidend in jedem Fall ist ihre Bedeutung für die Wertung der seelischen Kapazität des Bachschen Schaffens. Ist sie künstlerisch ein Baustein unter vielen und zweifellos der minderen einer, so

Der Weg seit Köthen

ward das Musikalische Opfer, zu dem der Komponist weiterschritt, ein Eckstein, und so ward ebenso zum Eckstein die Kunst der Fuge.

Das zweite Viertel des 20. Jahrhunderts zeigt das Bild eines fast verbissenen Ringens um das tiefere Verstehen dieser beiden Schöpfungen. Man versuchte sie als letzte Gipfelungen des Bachschen Lebenswerkes zu begreifen, ja, man wagte es, alle älteren Kompositionen des Meisters ihnen irgendwie unterzuordnen, insbesondere in allen vorangegangenen Fugen lediglich die notwendigen Vorstufen zu dieser Höhe zu erblicken. So sagt Max Dehnert: "Das instrumentale Werk, die Motetten, Kantaten und Passionen sind zu einem wesentlichen Teile die großartigste Gebrauchs- und Auftragsmusik des Jahrhunderts, wir sind weit davon entfernt, hier den inneren Auftrag zu verneinen, aber seinen erhabensten Ausdruck hat dieser in der Kunst der Fuge gefunden." Indem wir nunmehr, am Ausgange der Leipziger Zeit, zurück nach Köthen blicken, wo im stillen Kämmerlein so manche Musik aus innerstem Auftrag entstand, scheint sich der unerhörte Anstieg zum Gipfel gleichzeitig auf dem Wege eines organischen Kreislaufs zu vollziehen.

Das Pendel in Urteil und Wertung schlägt wieder einmal nach der entgegengesetzten Seite aus. Auch die noch so berechtigte künstlerische Begeisterung vermag den Historiker nicht zu Übertreibungen zu verleiten. Angesichts des gesamten Bachschen Lebenswerkes kann nicht behauptet werden, daß die letzten großen Instrumentalwerke einen Vorrang vor den großen Gesangswerken, den Motetten, der h-moll-Messe, den Passionen, beanspruchen dürfen. Sehr wohl jedoch kann gesagt werden, daß sie sich von ihnen ganz erheblich unterscheiden. Sie sind die letzte, reife und völlig klare Ausprägung des Köthen-Ideals. Eine glückliche Formulierung dessen, was hier in Rede steht, hat Rudolf Steglich gefunden, wenn er sagt, daß die letzten Werke Bachs eine in höherem Grade noch als die Kantate regulierte Musik seien, nämlich eine Kunst, die nicht mehr den Menschlichkeiten des Kirchenwesens verhaftet sei.

Wir vergessen jedoch darüber nicht, daß Matthäuspassion wie Wohltemperiertes Klavier, Messe wie Kunst der Fuge Bruchstücke der einen, letztlich unteilbaren großen Konfession sind. Es ist nicht anzunehmen, daß der Meister mit seinen in der Spätzeit überarbeiteten Orgelwerken seinen Söhnen ein musikalisches Erbe überantworten wollte, und noch viel weniger, daß er seine Kantaten und Passionen als für die Nachwelt verloren ansah. Solche Theorien

Der Weg seit Köthen

stimmen nur ganz äußerlich und nur scheinbar zu unserem Gedankengang; sie sind abzulehnen. An die sogenannte Nachwelt hat Bach überhaupt nicht gedacht. Wenn er um den Stich des einen oder anderen Werkes besorgt war, dachte er an keine Nachwelt, mit welcher der Begriff des Nachruhms unlösbar verknüpft ist, sondern handelte praktisch-pädagogisch, indem er den Jüngeren in solider, haltbarer Form das Mittel an die Hand gab, sich an dem, was er als gut erkannt hatte, weiterzubilden. Den unmittelbar erzieherischen – beileibe nicht den künstlerischen – Wert der Matthäuspasion mag er, und das mit Recht, niedriger eingeschätzt haben als den der Kunst der Fuge, und so lag ihm der Stich dieses Werkes bis in seine letzten Tage besonders am Herzen...

IX. König und Künstler:**Das Unzulängliche wird Ereignis**

Immerdar ist es das Zeichen schöpferischer Geister gewesen, daß sie behutsam mit ihrem Pfunde wucherten. Bach wüstete nicht mit dem Gute seiner Gedanken. Das Wort vom verschwenderischen Ausstreuen ist eine leere Phrase. Epigonen, denen Schätze, die nicht sie erwarben, in den Schoß fielen, pflegen Verschwender zu sein. Große Schöpfer wie Bach lassen nichts umkommen; im Fortschreiten Schritt um Schritt erzielen sie den Fortschritt. Sie kennen Umwege und greifen nicht selten zurück. Bach griff häufig zurück, und er griff als Kirchenkomponist sogar auf weltliche Werke zurück. Früher hat man ihm das wiederholt verdacht, und ein so kluger und tiefgründiger Bachforscher wie Albert Schweitzer spricht das wenig verständnisvolle Wort von des Meisters leidiger Neigung zum Parodieren. Neuerdings glaubt man gar Bachs geistliches Schaffen nicht mehr ernstnehmen zu brauchen, weil seine universale – Welt auch den diesseitigen Bezirk mit in sich begreift, weil sie keine starren Grenzen hat und ihr Erzeuger keine kirchlichen Scheuklappen trägt.

Die textbegleitete und in größerem oder geringerem Grade wortgezeugte Vokalmusik begünstigt die Schnüffelei nach Kirchlich und Weltlich, deren Gegenstandslosigkeit in zahlreichen Fällen dadurch bewiesen wird, daß der weltliche Charakter oder das kirchliche Merkmal der einen oder anderen Melodie,

Der Weg seit Köthen

des einen oder anderen Satzes sich als etwas nicht Absolutes erweist, sondern lediglich aus der Relation der Musik zu ihrem Texte gefolgert wird. Natürlich verdienen die Begriffe Weltlich und Kirchlich ernste Aufmerksamkeit; sie verführen aber leicht dazu, daß man Mißbrauch mit ihnen treibt. Gewiß ist eine Musik geheiligt, wenn sie ein schöpferischer Künstler wie Bach oder Schütz, Lassus oder Palestrina durch einen konkreten ehrwürdigen Text für bestimmte Zwecke weiht. Aber diese Weihe wird auch wirksam, wenn sie sich an einer zuvor weltlichem Ziele dienenden Musik betätigt, und ihre Wirksamkeit wird nur um so tiefer reichen, wenn sie eine Persönlichkeit von der klaren Gläubigkeit und der unanfechtbaren Ethik eines Bach vollzieht.

Die letzten Werke Bachs sind weder weltliche noch kirchliche Musik, sie sind mehr als beides zusammengenommen. Weil der große Komponist voll seines Gottes war, war er begnadet, sein Schaffen in seinen letzten Lebensjahren in einer nicht voraussehenden Weise abzurunden und Schöpfungen wie die Kunst der Fuge ans Licht zu geben. Man kann diese Fügung nicht besser kennzeichnen als mit Max Dehnerts Worten: "Weil er mit Gott im Bunde war, hat ihm dieser das letzte Geheimnis anvertraut, und er, Bach, durfte es in der ihm verliehenen Sprache der Menschheit verkünden. Er übte damit ein Mittleramt aus, dessen Wirkungskreis mit herkömmlichen fachlichen Berufsbezeichnungen, wie etwa Kirchenmusiker, Kirchenkomponist, nur angetastet wird."

Von der äußeren Welt wendet sich Bach in seinen letzten Lebensjahren in zunehmendem Grade ab. Er erinnert in dieser Hinsicht wieder einmal an den späten Beethoven. Indem er dem Wahlspruche *Soli Deo gloria* treu bleibt, komponiert er nur noch für sich selbst, denn die Kirchengemeinde versteht ihn nicht mehr. Wenn er die *Musica pura* dieser Spätzeit in Druck zu geben bestrebt ist, mag ihn dabei außer dem pädagogischen noch ein anderer Beweggrund leiten: zu beweisen, daß er dem Auftrage seines Lebens gerecht ward.

Die beiden Spätwerke, das Musikalische Opfer und Die Kunst der Fuge, gedeihen in einer Atmosphäre von einer Absolutheit, die das Wort ausschaltet, aber auch das instrumentale Gewand gleichsam nur lose überstreift. Die Kunst der Fuge ist in Tönen versinnlichte höchste Vergeistigung. Man hat Philipp Emanuels Bemerkung, daß sein Vater seine Werke in tiefem Nachsinnen zu schreiben pflegte und bloß eigenes Nachsinnen ihn bereits in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht habe, speziell auf die Kunst der Fuge bezogen. Wenn wir des

Der Weg seit Köthen

größten Baus architektonischer Musik, der Kunst der Fuge, gedächten, sagt Johann Nepomuk David, so könnten wir nachempfinden, daß diese Arbeit in tiefem Nachsinnen entstanden sei; tiefes Nachsinnen aber sei ein gutes Wort für Konzentration. Solche hochkonzentrierte Kunst war nun freilich nicht die geeignete Kost für den schwachen Magen des heraufziehenden papierenen Zeitalters. Ihr konnte kein anderes Los fallen als Ignorierung und Ablehnung durch die Ästhetiker und Theoretiker fast zweier Jahrhunderte. Einzig das schlichte Wort Musik stimmt zu dieser schlechthin außerordentlichen geistigen Leistung.

Man zieht diese Kunst in die Niederung fruchtloser Diskussion, wenn man sie, weil sie des (geistlichen) Wortes ermangelt, weltlich nennt, wie uns ja die Bachsche schöpferische Leistung immer wieder warnt, instrumental und weltlich gleichzusetzen. Aber man degradiert diese erhabenste Emanation Bachschen Geistes ganz im gleichen Sinne, wenn man sie einseitig als Kirchenmusik ausgibt. Geradezu eine Zumutung aber ist es, wenn man den von Bach kurz vor seinem Tode seinem Schwiegersohne diktierten Orgelchoral "Vor deinen Thron tret' ich hiemit" heranzieht, um damit den kirchlichen Abschluß des Bachschen Schaffens zu beweisen! Moser bezeichnet den Sachverhalt mit der wünschenswerten Schärfe, wenn er sagt, daß dieses Lied zwar mit menschlicher, nicht aber mit künstlerischer Berechtigung ans Ende der Kunst der Fuge geraten sei. Er hofft, es werde bald die Überzeugung Allgemeingut werden, daß der Choral aus dem Organismus dieses Kunstwerks auszuschneiden habe; die Rührszene *Bach auf dem Sterbelager* gehöre wirklich anderswohin. Man beruft sich zu Unrecht auf Philipp Emanuel, um diese kitschige Ergänzung zu verteidigen. Der Sohn hat, wie Alfred Einstein mit Recht hervorhebt, einen Akt der Pietät vollzogen, als er den letzten Orgelchoral seines Vaters anfügte. Das war eine symbolische, aber keine künstlerische Handlung. Wem es ernst ist mit seinem Bach, der verzichte auf jene "schauerliche melodramatische Verquickung".

Bach diktierte jenes Lied dem Altnikol in die Feder, das heißt: er sandte, als sich die physische Nacht bereits auf ihn gesenkt hatte, er erblindet war und die Nacht des Todes langsam herabsank, ein letztes Stoßgebet in die Ewigkeit. Das ist gewißlich wahr. Unzutreffend ist es, daß er sein Lebenswerk im Raume der Kirche beendet hätte. Das mag in einem ganz äußerlichen und rein buchstäblichen Sinne für den Theologen oder den eingefleischten Philologen stimmen; für den Musiker

Der Weg seit Köthen

und für den Künstler, denen man in Sachen Bachs mitzureden nicht verwehren wird, stimmt es nicht. Das Diktat jenes Liedes ist eine rein menschliche Handlung von intimster, zartester Prägung, die man mit innerer Bewegung zur Kenntnis nimmt. Bachs letzte schöpferische Tat ist die Kunst der Fuge. Jenes Lied ist Gespräch zwischen Bach und seinem Gott; wir treten leise zurück und belauschen es nicht. Hier zu hören, zu kritisieren, zu kommentieren und Schlüsse zu ziehen, darf man empfinden wie ein Sakrileg. Die Kunst der Fuge ist das abschließende Gespräch zwischen dem großen Musiker Bach und der Menschheit. Sie wird durch Anstückelung des Liedes nicht zur Kirchenmusik, aber sie gerät auf diese Weise ins Romantische, Sentimentale und erleidet einen Stilbruch.

Die Kunst der Fuge ist an keine festgelegten Klangvermittler gebunden. Wenn der Komponist eine bestimmte instrumentale Besetzung im Sinne gehabt hätte, würde er sie angegeben haben. Er hat sich wohl nicht ganz zufällig vom Problem der Materialisation seiner musikalischen Gesichte distanziert. Da es einen äquivalenten Klangvermittler nicht gibt, muß man sich mit dem, was vorhanden ist, behelfen. Jede Diskussion über die Besetzung der Kunst der Fuge sollte von der Voraussetzung ausgehen, daß es sich um eine ausschließlich praktische Frage handelt, um die Frage der von uns allen gewünschten klanglichen Verwirklichung des Werkes. Bachs Geist wird diejenige Aufführung sanktionieren, die ihm, ganz gleich mit welchen Klangmitteln, am besten gerecht wird.

Das *Musikalische Opfer*, das in der Person Friedrichs II. einen weltlichen und notorisch unkirchlichen Anreger hat, tut den gediegen-dilettantischen Neigungen des Königs den einen und anderen Gefallen. Der künstlerisch bedeutendste ist die Triosonate in c-moll mit ihrer Flauto-traverso-Melodie, die dem Schüler Johann Joachim Quantzens gewissermaßen auf den Leib geschrieben ist. Wenn der Alte Fritz mit Recht als unkirchlich bezeichnet wird, soll damit nicht, Goethisch gesprochen, der *fritzische* Charakter der ganzen Schöpfung, noch nicht einmal der Triosonate, angedeutet werden. Dieses Thema:

(Beispiel 80)

Der Weg seit Köthen



ist aber auch nicht königlich, und eigentlich bachisch möchte man es auch nicht heißen, so gelegen das käme, da man in der chromatischen Haltung sehr wohl eine Anknüpfung an die Weimar-Köthensche Zeit erblicken könnte. Sollte gar etwas von der chromatischen Durchwärmtheit der g-moll-Phantasie und -Fuge wiederaufklingen? So schön und sinnvoll dies wäre, es ist wenig wahrscheinlich.

Dem Könige kann dieser musikalische Gedanke, oder doch mindestens sein Keim, viel eher zugetraut werden, wenn ihn der Meister wohl auch für das Musikalische Opfer gründlich redigiert haben könnte. Wenn wirklich der Philosoph von Sanssouci dieses Thema oder doch seine ihm sehr ähnliche Urgestalt seinem Gast in die Tasten diktiert hat, könnte man darin einen kleinen Zynismus des sarkastischen Menschenverächters erblicken, der sehr wohl wissen konnte, daß er mit dieser in gequälte Chromatik sich verlierenden klingenden Sensibilität dem alten Fugenmeister eine Nuß zu knacken gab, die wenig dessen Reifestil entsprach. Schering wirft die Frage auf, ob das Königsthema wirklich von Friedrich erfunden sei, und bejaht sie. Der König habe wohl gewußt, worum es ging. Aus derartigem damals gewissermaßen in der Luft liegenden Motivmaterial wird er, als er sich auf den Besuch Bachs vorbereitete, sein Thema schmunzelnd zusammengebastelt haben.³⁰

Der Meister, das sollte man doch beachten, bewies dem Könige gegenüber wieder einmal Männerstolz vor Königsthronen.³¹ Er lehnte es ab, die gewünschte Fuge über das ausgeklügelte Thema zu extemporieren. Diese Ablehnung ist für Bachs männliche³² und furchtlose Haltung bezeichnender als ein gewisser Passus des an den König gerichteten Begleitschreibens bei Übersendung des Musikalischen Opfers. Abert interpretiert diesen Passus schief: Bach hat am 7. Juli

³⁰ Gerne möchte ich die Gelegenheit nutzen, hier auf eine sehr lesenswerte Veröffentlichung zu diesem Umkreis hinzuweisen: James R. Gaines: DAS MUSIKALISCHE OPFER. JOHANN SEBASTIAN BACH TRIFFT FRIEDRICH DEN GROßEN AM ABEND DER AUFKLÄRUNG (Frankfurt/M. 2008) (*Dank an Petra Bern für den Hinweis!*)

³¹ Die devoten Redewendungen in seinen Briefen an gekrönte Häupter kommen nicht auf sein Konto. Es sind vorgeschriebene Formeln, längst erstarrt, gedankewnlos und absichtslos hingesetzt. (WV)

³² ??

Der Weg seit Köthen

ein wenig nachhilft!) aufs Papier bannen kann, und er tut ihm den Gefallen und liefert schwarz auf weiß ein sechsstimmiges Ricercar.

Aber Bach spricht damit nicht sein letztes Wort. Dieses spricht er in dem andern Werke, das eine Fülle kunstvoller Fugen über das aus dem königlichen Thema herausdestillierte Bachthema enthält und seine letzte und endgültige Legitimierung in der abschließenden Tripelfuge erfährt, wo der sterbende Komponist im Augenblicke, da ihm die Feder für immer entsinkt, dem Fridericus Rex jenes Ricercare seinen eigenen in Noten ausgeschriebenen Namenszug entgegenstellt, um mit diesem beurkundenden Akte die Fuge unvollendet abzurechnen:

(Beispiel 82)



Hier also wird das Unzulängliche Ereignis. Bach löst die Potsdamer Aufgabe Schritt für Schritt. Im Stegreifspiel umgeht er sie. In der dem Könige zugeordneten Dedikationsfuge löst er sie mit höchster handwerklicher Fertigkeit. In der Kunst der Fuge, dem erhabenen Mysterienspiel in Tönen, führt er sie ad absurdum, indem er sie zunächst modifiziert, um alsdann ungezählte Erfüllungen, immer tiefsinniger als die andere, Klang werden zu lassen. Aus eines winzigen Gedankens noch winzigerem Teil erstet die endgültige Emanation des Fugengedankens.

Angesichts dieses erstaunlichsten Torsos der Musikgeschichte will es uns erscheinen, als sei jenes bei der Würdigung des Orgelbüchleins erwähnte Wort Oswald Spenglers eigens auf die Kunst der Fuge zugeschnitten. Sie gehört jener Form des geistigen Erlebnisses an, über welche der echte Künstler keine Gewalt hat. Das Talent, der Routinier, sie vollenden im günstigen Fall ihre *Werke*; das Genie vollendet *sich*.

In der vornehmen und zurückhaltenden, distanzierten und altersweisen Art, die für die späten Kunsturteile Arnold Scherings bezeichnend ist; in jener Art, die so durchdrungen von der Größe des Gegenstandes ist, daß sie auch den leisesten Anflug

Der Weg seit Köthen

von Überschwang meidet, kennzeichnet der kundige Bachforscher das Thema der Kunst der Fuge herb als farblos und weltfremd. Man darf sich dieses Wort zu eigen machen. Keine Kleider, keine Falten, keine Farbe umgeben den verklärten Leib dieses musikalischen Gedankens, und mit der Welt hat er herzlich wenig zu tun. Wer untersteht sich, wenn er dieses Thema hört und das, was der Meister aus ihm macht, an Abstraktionen wie Weltlich und Kirchlich zu denken?! Fremd der Welt mit allem Drum und Dran, Drinnen und Draußen ist diese Musik.

Kein Menschenwort vermag den Gehalt des Bachschen Torsos zu erschöpfen, auch das Wort Scherings nicht; aber eine wesentliche Seite beleuchtet dieser Satzlab: "Bachs Absicht war, ... darzutun, welchen verborgenen elementaren Gesetzmäßigkeiten sich das Tonreich erschließt, wenn ein spekulativer Geist die letzten verbergenden Hüllen wegzieht. Hier tut sich noch einmal ein Stück spätes Mittelalter auf mit seiner Ars combinatoria, seinem Hang zum Esoterischen, seiner Entdeckung, daß auch vom niedergeschriebenen Schaubilde einer Musik... ein unbegreiflicher Reiz ausgehen kann". Das ist die eine Seite der Kunst der Fuge. Jede neue Aufführung des Werkes führt uns jedoch zu Gemüte, daß der Meister das Wunder vollbrachte, aus der Augenmusik reinen Klang, aus der mittelalterlichen Kunst eine lebendige Erfahrung des modernen Menschen werden zu lassen.³³

Die Einthematigkeit des vielschichtigen Fugenwerkes ist die letzte Konsequenz. Indem die einzelnen Stücke an individuellem Gepräge einbüßen, werden sie dem höheren Gesetze gerecht, das Unterordnung unter einen Gedanken fordert, zugleich jedoch die Fähigkeit zur Entfaltung zahlloser durchgeistigender und beseelender Kräfte entbindet. Wie jedes große Einzelwerk und wie das Gesamtschaffen Bachs Spiegelung der einen unteilbaren Persönlichkeit und in diesem Sinne Bruchstück der einen großen Konfession ist, so ist, im engeren Rahmen, jedes einzelne Teil der Kunst der Fuge Spiegelung des einen Themas, das in seiner Urform den Witz eines Königs zur Entfesselung artistischer Kunststücke und in seiner gereinigten Gestalt die beschränkende Weisheit und die weise Beschränkung eines großen Künstlers offenbart.

³³ <https://youtu.be/xuzJg66ITPM> (Modern String Quartet)

Fünftes Hauptstück

DAS BACHBILD VON GOETHE BIS NIETZSCHE

Als wir den Widerhall prüften, den die Bachsche Musik bei einigen hervorstechenden musikalischen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts gefunden hat, mündete unsere Betrachtung über Reichardt bei Goethe. Elf Monate vor Bachs Tode wurde Goethe geboren, im selben Jahre wie Forkel, der erste Schriftsteller, der sich mit allem damals erreichbaren methodischen Rüstzeug um die Musikgeschichte im allgemeinen und um die geschichtliche Erkenntnis der erdrückenden Erscheinung Sebastian Bachs im besonderen mühte.

Um 1750 kam überhaupt manch ein Stein ins Rollen. Goethe anlangend, bedarf es keiner feierlichen Erläuterungen. Ihm gilt unser Gedankengang, weil er uns auch in musikalischen Fragen Wichtiges zu sagen hat und sich weitgehend darüber im Reinen war, was es mit Bach auf sich hat.

Die Jahrhundertmitte sah den Tod Bachs, und zugleich vollzog sich fast schlagartig, wenn auch seit langem vorbereitet und zum Beispiel von einem Manne wie Scheibe lebhaft geahnt, der große Wandel in der ganzen Art des musikalischen Empfindens und Reagierens, in welchen kein lebender Bach mehr eingreifen konnte und in welchen einzugreifen seinem nur von Wenigen dumpf begriffenen Werke zunächst nicht beschieden war. Das Dogma von der abschließenden Funktion des Bachschen Schaffens hätte sich niemals so tief einnisten können, wenn nicht der neue musikalische Geist mit einer unvoraussehbaren und unvorstellbaren Plötzlichkeit und Vehemenz von den Gemütern Besitz ergriffen und infolgedessen die kräftigen Zukunftstribe der Musik Bachs für die Nächstbeteiligten übertönt hätte.

Aber die Jahrhundertmitte gebar auch den ersten deutschen Musikhistoriker großen Stils, der von einer höheren Warte aus Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke beleuchtete und zu einer Zeit, da Goethe noch aus guten Gründen in Bach am liebsten ein geschichtsloses Phänomen bewundert hätten, die geschichtszeugten und geschichtebildenden Kräfte der Persönlichkeit Bachs

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

erkannte. Was die Gegenwart des Meisters unmöglich erfassen konnte, das ahnte der Göttinger Universitätsmusikdirektor. Die Arbeit des 19. Jahrhunderts an Bach war intensiv und erfolgreich. Aufgabe des 20. Jahrhunderts wird es sein, das Wesen des Phänomens Bach zum Gemeingut jeder wahren Bildung zu machen, die im Innern des großen Musikers vollzogene *Coincidentia oppositorum* zu erkennen und zu würdigen, das heißt das Zusammenfallen der Gegensätze in seinem Wirken und Werk und die zuguterletzt verwirk- und ver-werklichte Aufhebung dieser Gegensätze in einer höchsten Vereinigung. Diese Gegensätze sind das, was wir mit den Vorstellungsinhalten Köthen und Leipzig verbanden und was man am grünen Tische als profan und kirchlich, als weltlich und geistlich bezeichnet; sie sind das, was, wenn wir auf der Analyse verharren, das Verstehen Bachs zumindest aufs äußerste erschwert, was aber, wenn wir die Synthese wagen, zur Erkenntnis eben jenes Wesens von Bachs Kunst führen kann.

Die nationale Note, die Forkel in die langsam sich anbahnende Bachdiskussion bringt, indem er sich mit seiner Bachschrift an die patriotischen Verehrer echter musikalischer Kunst wendet, braucht dieser Erkenntnis durchaus nicht abträglich zu sein, denn säbelrasselnd ist sie nicht, ja, sie stimmt sogar merkwürdig zusammen mit dem Tone des jungen Goethe. Das ist deutsche Musik, unsere Musik, dürfen wir, indem wir Goethes Worte von der Bau- auf die Tonkunst übertragen, von Bachs Werk wohl sagen, solange wir als Musiker nicht vergessen, den Goetheschen Nachsatz zu streichen, denn der Italiener und der Franzose können sich nicht nur einer eigenen Tonkunst rühmen, sondern Bach hat sogar, obwohl er sie niemals hofierte, ihre Klänge wohl vernommen und – in sich aufgenommen.

I. Goethe und Zelter

Als Zelter im Briefe an Goethe gelegentlich den französischen Schaum erwähnt, den man angeblich bei Bach vom deutschen Grundelement absondern müsse, wundert sich Goethe, daß der grundoriginale Bach doch auch einen fremden Einfluß auf sich habe wirken lassen. Er hat nichts Eiligeres zu tun, als sofort im Biographischen Lexikon (wahrscheinlich Gerbers) nachzulesen und festzustellen, "wie, bei damaliger großer Bewegung in Künsten und

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Wissenschaften, etwas Gallicinisches herüberwehen konnte". Er las: Couperin "tat sich nicht weniger durch seine gefällige Komposition, als durch seinen rührenden Vortrag auf dem Klavier und durch sein gelehrtes Orgelspielen hervor... Seine Klaviersachen, die der große Sebastian Bach besonders schätzte und seinen Schülern empfahl, sind noch in unsern Zeiten von Herrn Reichardt in seinem Magazine der Vergessenheit entzogen worden und haben daselbst ihr verdientes Lob erhalten. Franz war auch der erste, so seinen gestochenen Klavierwerken eine Erklärung von Spielmanieren beifügte, die Sebastian Bach in seinem eigenen Vortrage größtenteils beibehalten hat..."

Goethe erblickte in Bach zunächst etwas wie ein geschichtsloses Phänomen. Daß er jedoch im Couperin-Artikel des Lexikons zweimal den Namen Sebastian fettgedruckt las, schien die Bemerkung Zelters zu bekräftigen. Der Passus von den Spielmanieren setzte dem Ganzen die Krone auf; hier handelte es sich möglicherweise um den französischen Schaum. Zelter fing den ihm zugeworfenen Ball auf und erwiderte im Briefe vom 9. Juni 1827 in seiner manchmal ein wenig mokanten Weise: da nun doch alle Menschen französisch sein müßten, wenn sie leben wollten, so ließe auch Bach seine Söhne die kleinen feinen niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben, ja, er selber versuche sich mit größtem Glücke als Komponist in dieser Manier, und so schliche sich das französische Gekräusel bei ihm ein.

Goethes Bachkenntnis, die in einem erstaunlichen Grade Bacherkenntnis war, fügte sich zu ungleichen Teilen aus genialer Intuition und aus kritischer Rezeption der nicht selten mit einer guten Dosis gesunden Menschen- und Musikerverstandes durchsetzten Zelterschen Erläuterungen. Es nimmt nicht wunder, daß wir zuweilen aus Goetheschem Munde Zeltersche Thesen vernehmen. In diesem Sinne geht uns die Meinung des alten Praktikus an: "Bach gilt für den größten Harmonisten, und das mit Recht. Daß er ein Dichter ist, der höchsten Art, dürfte man noch kaum aussprechen, und doch gehört er zu denen, die, wie Dein Shakespeare, hoch erhaben sind über kindischem Brettgestelle. Als Kirchendiener hat er nur für die Kirche geschrieben und doch nicht, was man kirchlich nennt. Sein Stil ist Bachisch, wie alles, was sein ist."

Goethes musikalischer Rat hebt hier in seinem dunklen Drange Entscheidendes hervor, er tut es klarer und bewußter als Walther, Philipp Emanuel, Agricola, Mizler, als Scheibe, Forkel, Gerber, und wo er eine gewisse

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

kritische Einstellung zeigt, wird er manchmal noch deutlicher. In den Singstücken, so meint er, komme oft anderes heraus als die Worte besagten. Auch sei Bach nicht streng in Beobachtung der harmonischen und melodischen Regeln, die er sich mit größter Keckheit untertan mache. Zelter geht noch weiter, indem er sich auf die Leipziger und Züricher Ausgabe von Bachs Werken bezieht, die den Vermerk Im strengen Stile trugen. Das seien sie jedoch nur, weil sie bachisch seien, das heißt, insofern sie ihm allein gehörten!

Bei gewissen Kantatenchören auf biblische Texte ist Zelter geneigt, zu bewundern, mit welcher heiligen Unbefangenheit, ja apostolischen Ironie ein ganz Unerwartetes heraustrete. Zelters Unterscheidung zwischen dieser Kantatenkunst, die von einer Aufgabe abhängig sei, und der instrumentalen Kunst, namentlich der Orgelmusik, die in der Regel an keinen Auftrag gebunden sei, beruht auf Gedankengängen, die wir als wichtig erkannten. In diesem Zusammenhang zitiert er Wilhelm Friedemann: "Gegen diesen bleiben wir alle Kinder". Am Ende dieses wichtigen Briefes aber kommt Zelter auf etwas dem Goetheschen Urgefühl von Bachs Geschichtslosigkeit Verwandtes hinaus, indem er das Wort prägt: "Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Kantor eine Erscheinung Gottes : klar, doch unerklärbar."

Hier hat Goethe viel Gutes aus seinem Berliner Freunde herausgelockt. Wesentliches haftete in ihm, so das Wort vom größten Harmonisten. Der Satz, daß Bach für die Kirche nicht kirchlich komponiert habe, ist bisher nicht hinlänglich beachtet worden. Richtig verstanden, trifft er Richtiges. Der Dichter führt, genau so wie Zelter, wenn er über Bach nachdenkt, gern das Wort Gott im Munde. Der Leipziger Kantor ist eine Erscheinung Gottes, und in seinem Innern geht, wenn er die Harmonien in Bewegung setzt, etwas vor, vergleichbar jenem in Begriffe nicht faßbaren Vorgange, der sich kurz vor der Weltenschöpfung in Gottes Busen abgespielt haben mag.

In diesen brieflichen Gesprächen sind Bezeichnungen wie Gott und göttlich keine schalen schmückenden Beiwörter. Es ist denn auch keine Blasphemie, wenn man sagt, daß die großen Klavier- und auch die Orgelwerke Bachs Goethes Innere auf göttliche, auf gottvolle Weise in Bewegung setzten. Man nehme des Dichters bildhaften Vergleich doch einmal in seiner ganzen Tragweite : Bach, Gott und sich selbst bringt er in enge Beziehung. Der mit Superlativen sparsame Goethe nennt Bach ehrfürchtig "Euern großen Meister" —, nicht "unsern", er nimmt sich aus, er ist

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

kein Kenner. Musik kann er zwar, wie er am 13. Juni 1796 an Madame Unger schreibt, nicht beurteilen, aber er steht unter ihrer sei es aufrüttelnden, sei es besänftigenden Gewalt, wie sich beim Anhören der Milder und der Szymanowska und des Bach spielenden Organisten zu Berka erweist. Der Dichter hätte eine derartige Wirkung niemals verspüren können, wenn Jacques Handschin Recht hätte mit seiner Interpretation jenes Wortes von Gottes Busen, die darauf hinausläuft, daß die Bachsche Musik als etwas Vorschöpfungsmäßiges die Äußerung einer relativ reinen, außerhalb des Lebens stehenden, nicht im menschlichen Herzen verwurzelten Vernunft sei.

Seine passive Musikbegabung zwingt den Dichter, bescheiden von "Euerm" und nicht von unserm oder gar von seinem Meister zu sprechen. Wenn aber der Musiker den Harmonien seinen Willen aufzwingt, geht es zu, wie einst in Gottes Busen, und so bewegte sich auch in seinem Innern. Im Augenblick, da Goethe, dank Bach, der Erscheinung Gottes, Gotterfülltheit spürt, entäußert sich der große Sinnenmensch seiner selbst: es ist ihm plötzlich, als ob er weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte ...

Hier fühlt sich der sinnenfroheste Mensch auf eine neue Weise angesprochen. Es wirkt fast paradox, daß es die unbegriffliche, ihrer Natur nach stark auf das sinnliche Aufnahmevermögen angewiesene Tonkunst, und zwar in ihrer abstraktesten Form als Instrumentalmusik, ist, die den Dichter so tief berührt. Gemüt, Seele, Geist fühlen sich getroffen durch die Präludien und Fugen Bachs. Das physische Organ, das Ohr, ist lediglich Mittler, aber nicht Empfänger des künstlerischen Eindrucks. Auch das sonnenhafte Auge, das, in übertragenem Sinne, Goethe so oft zum Verständnis von Musik verhalf, ist ausgeschaltet. Das ist ein für den musikhörenden Goethe nicht typischer Vorgang. Er pflegt Musik sonst ganz anders aufzunehmen; das Bacherlebnis zu Berka³⁴ ist eine Ausnahme, die uns zeigt, nicht wie Goethe zu Musik überhaupt, sondern wie er zu Bach steht. Wenn er zum Beispiel in den Ulrike-von-Levetzow-Tagen seine große Katharsis durchmacht und die Szymanowska klavierspielen hört, vernimmt er das Klangreiche der großen Virtuosin als solches, macht ihm das spezifisch Hörbare unmittelbaren Eindruck, und – er gönnt, der echte Goethe, auch dem Auge sein Teil. Dieses Augenerlebnis steht dem Gehörten in nichts nach. Nicht ohne Humor

³⁴ Vgl. auch Katharina Mommsen: EIN GEDICHT GOETHES ZU EHREN VON JOHANN SEBASTIAN BACH? PLÄDOYER FÜR SEINE ECHTHEIT (in: Goethe-Jahrbuch 1996) <http://egw.unc.edu/km/pdf/1996-EinGoetheszuEhrentonJohannSebastianBach.pdf>

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

gibt Goethe selbst zu, daß er eigentlich nach ihrem Spiel nicht recht wußte, ob er sich nicht glücklich preisen sollte, daß sie aufgehört, weil er sich nun endlich an der schönen liebenswürdigen polnischen Frau, die einen so vielsagend ansehen konnte, seinerseits sattzusehen vermochte!

Bach hatte die Szymanowska bestimmt nicht gespielt. Der Dichter hatte in diesem Falle seine Freude lediglich an der virtuosen Interpretin und ihrem Spiel. Einem Bach gegenüber ist die Situation von Grund auf gewandelt. Während die Zeitgenossen gerade in ihm hauptsächlich den überragenden Virtuosen erblickten, erkennt Goethe den Geist dieses grundoriginalen Musikers. Hier offenbart sich die Tiefe seiner Schau. Hier zeigt sich eine nicht nur außerhalb, sondern zugleich über aller fachlichen Einsicht in das Bachsche Werk stehende Bacherkenntnis neuen Gepräges, die viele Wege zur modernen Erforschung dieses Werkes offenläßt und nicht einen einzigen versperrt. Goethe ist selbst, wie Lynkeus im Faust, der auf des Turmes hoher Warte Stehende und fühlt sich zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt, aber das Treffen in Berka mit Bach wird ihm zur reinen geistigen Begegnung, er vermag auf den Dienst des sonnenhaften Auges, das ihn die Entzückung durch Göttliches lehrte, zu verzichten, weil sich der Gott selbst seiner bemächtigt...³⁵

³⁵ Einige Jahre später hat sich der Theologe und Bachforscher Friedrich Smend (siehe hierzu im Anhang sowie meinem Nachwort) ausführlich mit GOETHE'S VERHÄLTNIS ZU BACH befaßt (Berlin und Darmstadt 1955). Er kommt ultimativ zu dem Schluß, daß Goethe mit JSB eigentlich nichts anfangen konnte und sich nur auf der Ebene seines allgegenwärtigen Erkenntnisinteresses und beeinflußt von seinem Freund Carl Friedrich Zelter mit Bach beschäftigt habe. Bei dem Musiker, Professor, Musikpädagogen, Komponisten und Dirigenten Zelter diagnostiziert Smend eine "dichterisch-romantische Betrachtung", der der "übersinnliche Gehalt" der bachschen Musik verschlossen bleiben müsse. – Die dichterische Verinnerlichung (d.h. auch Verwandlung) zunächst äußerlicher Impulse ist jedoch gerade bei Goethe eine Grundlage seiner Kreativität. Selbst die bei Smend ausführlich zitierten Stellen lassen sich sich unschwer auch im Sinne solcher lernenden Verinnerlichung interpretieren, sicher zunächst motiviert durch Zelters Begeisterung für Bach (so wie er ihn verstand), also ähnlich wie hier bei Vetter. – Die wohl tiefgründigste Intention Smends wird in den letzten Sätzen seines Aufsatzes (es war eine Antrittsrede als Rektor der Kirchlichen Hochschule Berlin) sehr deutlich: "Neben der erneuten sorgsam text- und quellenkritischen Erforschung muß es, wie ich glaube, unser Hauptanliegen sein, die tiefe Verwurzelung der Bachschen Musik in der Reformation und dem Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts klarzustellen, indem die enge Verbindung dieser Kunst mit dem Kultus und der Lehre der lutherischen Kirche aufgezeigt, und dadurch diese Bemühung auch für die Theologie und die Kirche unserer Tage fruchtbar gemacht wird." Für dieses Anliegen war Goethe allerdings kein Gewährsmann.

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

II. Friedrich Rochlitz

Friedrich Rochlitz, auf dessen Stimme Goethe gern hörte, Rochlitz, der verdiente Herausgeber der Allgemeinen musikalischen Zeitung, hat sich, wie um Beethoven, so um Bach zu einer Zeit Gedanken gemacht und diese Gedanken tapfer vertreten, da Bachs Kunst gerade angefangen hatte, Gegenstand öffentlicher Gespräche zu werden. Was wir bei Goethe häufig zwischen den Zeilen lesen müssen und überhaupt nur bei genauerer Vertrautheit mit seiner die Musik betreffenden Denkweise verstehen können, das setzt Rochlitz des langen und breiten auseinander.

Nach seiner Meinung gibt es zwei von Grund aus verschiedene Gattungen von Musik: Die eine will lediglich durch Töne und Rhythmen sinnlich erregen, sie hat stark virtuosens Einschlag; sie dient zur angenehmen Unterhaltung. Hierher gehört die Musik der Szymanowska. Diese von Rochlitz verhältnismäßig niedrig eingestufte Kunst ist nichtsdestoweniger imstande, auf den sich sinnlichem Eindrücke ganz naiv hingebenden Dichter tiefe Wirkung auszuüben. Die andere musikalische Gattung spricht Ideen und Gefühle aus und bietet nach Rochlitz Bilder des gesamten, geistig erregten und gesteigerten Innern des Menschen, des Verstandes auch, und nimmt damit das gesamte Innere des Menschen in Beschlag, den Verstand auch.

Die erste Gattung wird für Rochlitz durch das Gesetz des Wohllautes bestimmt. Das ist ganz das Nämliche, was Goethe das Klangreiche der Szymanowska nennt. Für die andere Gattung läßt Rochlitz höhere Gesetze gelten, sicherlich auch solche dem Wohllaute widersprechende und vor allem geistige. Diese Musik dringt tief ein, ruft alle Kräfte des Menschen auf. Bach gebe zur Reizung und Ergötzung der Sinnlichkeit wenig, sagt Rochlitz und stützt auf diese Weise die Bachauffassung Goethes: der Meister wendet sich an Gefühl und Verstand, an Geist und Herz. Auf diese Terminologie kommt Rochlitz wiederholt zurück. Um Geist und Herz auf ihre Rechnung kommen zu lassen, sagt er ein andermal, genüge es nicht, ein Werk Bachs einmal zu hören.

Zu dieser Bachinterpretation fügt sich vortrefflich Rochlitzens Einteilung der Musikhörenden in vier Klassen: die am tiefsten Stehenden hören nur aus Eitelkeit und Mode, die nächsten nur mit dem Verstande, die dritten ausschließlich mit dem Ohre und die Höchststehenden mit der ganzen Seele: sie wollen, so drückt sich

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Rochlitz aus, beim sinnlichen Genuß auch den geistigen. So hört Rochlitz Bach; so hört auch Goethe Bach.

Es ist kein Zufall, daß Rochlitz gerade bei seiner Betrachtung über die Fuge, die sich zunächst, wie er betont, an Dilettanten und Laien wendet, das Denken als für den musikalischen Genuß notwendig bezeichnet. Weit entfernt, diesen zu stören, mehrt und erhöht es ihn. Kompositionen, wo die dazugehörige Dichtung nachhilft, erleichtern nach Rochlitz diese Verstandestätigkeit, soll doch auch der Fromme, dem man im Gottesdienst eine Kantate vorsetzt, nicht so sehr über sie nachdenken, als vielmehr sich an ihr erbauen und durch sie in seiner Andacht bestärkt werden. Musikalische Werke jedoch, die des Textes entbehren, stellen höhere Anforderungen. Es ist für Rochlitz der schlechte und gemeine Hörer, der von der Musik bloß ihren sinnlichen Reiz für das Ohr verlangt, im Hören unbestimmt dahinträumen, einen leichten Kitzel der Phantasie empfinden und sich durch instrumentale Effekte überraschen lassen will.

Man spürt, daß sich hier eine Ästhetik vorbereitet, die namentlich dem instrumentalen, also nicht zuletzt dem Köthener Schaffen Bachs gewachsen ist, und man hat den Eindruck, daß diese Ästhetik, die sich mit Vorliebe nicht nur, sondern auch mit Geschick der Bachschen Instrumentalmusik zuwendet, wohl kaum in schroffem Gegensatz zu Goethe steht, sondern dessen Standpunkt ergänzt und erweitert. Es ist zwar reichlich ertüfelt, wenn Rochlitz, indem er auf die Fuge lossteuert, zwischen Instrumentalkompositionen unterscheidet, die das Empfinden mehr als das Denken, und solchen, die das Denken mehr als das Empfinden beanspruchen. Offenbar hat er selbst vor der Musik, für welche er so beredt eintritt, noch immer einen mit einem gewissen Gruseln vermischten Heidenrespekt. Er verrät sich, wenn er an anderer Stelle von dem oft dunkeln, aber überreichen Schacht des Wohltemperierten Klaviers spricht. Freilich ist dieser Schacht nur dunkel vor Gewöhnung des Auges: dieses — im übrigen gänzlich Goethesche — Bild enthält eine ebenso tiefe wie schöne Wahrheit.

In diesem Zusammenhange wird Vater Sebastian Bach mit romantisch-patriotischem Akzent als der Albrecht Dürer deutscher Tonkunst apostrophiert. Er wird gefeiert als der Repräsentant einer Kunst, die den Ausdruck des Großen im Gegensatz zur neueren Zeit durch die tiefe Entwicklung und die unerschöpfliche Kombination des einfach Erfundenen erreicht, in der das Denkvermögen vorherrscht, während in der Musik der zwanziger Jahre die Phantasie dominiert.

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Bach wird als Vertreter einer musikalischen Richtung gewürdigt, die nicht hinreißende Wirkung auf jeden Empfänglichen, sondern Befriedigung des an Denken auch beim Genießen Gewöhnten erstrebt, die sich nicht um das eigene und fremde Subjekt, sondern um das Objekt bemüht.

Es ist dem Ästhetiker einer so frühen Zeit, der sich noch dazu auf einen nur kümmerlichen Bruchteil des Bachschen Schaffens stützen kann, ohne weiteres nachzusehen, daß ihm der subjektive Gehalt der Bachschen Musik, den wir heute als ihren lyrischen Wesensbestandteil interpretieren, ebenso verborgen geblieben ist, wie der übermenschliche und mit keinen Mitteln des analysierenden Verstandes begreifliche Zug seiner Kunst. Kein Kritiker, und sei seine Absicht noch so konstruktiv, vermag über seinen eigenen Schatten zu springen. Wir müssen es schon hoch veranschlagen, daß Rochlitz, der erklärte Bewunderer zum Beispiel Händels, Bach als Repräsentanten dieser Kunst den ersten Platz einräumt. Wenn er in Bachs Musik das Vollendetste, was in dieser Art je geleistet worden, und das Entscheidende, was in ihr überhaupt geleistet werden kann, erblickt, so schränkt er diese Feststellung zwar insofern ein, als er sie nur für denjenigen gelten läßt, der sich an des Meisters Werk gewöhnt habe, aber damit will er diese nicht entwerten, sondern lediglich der in ihrem Kerne richtigen Überzeugung Ausdruck leihen, daß man die Kunst Bachs nicht zu Hinz und Kunz herunterholen, sondern diese zu ihr emporziehen müsse.

Rochlitz spricht einen überraschend modernen und besonders in seinem positiven Teil absolut zutreffenden Gedanken aus, welcher Erkenntnisse einer späteren Zeit verblüffend vorausahnt und vorwegnimmt, indem er jene Grundbedingung für die wahrhaftige Wirkung Bachscher Musik erkennt, durch deren Ignorierung ein Mann wie Robert Franz ungleich später trotz hellster Bachbegeisterung in eine Sackgasse geriet. Nach Rochlitzens Meinung darf man zwar zur Not Musik von Händel oder Durante mit dem Ohr eines an moderne Musik gewöhnten Hörers aufnehmen; Bachs Werke erlauben dies nicht, am wenigsten seine größten. Ihr Resultat würde in solchem Falle für Ohr und Empfindung kaum mehr sein als das eines gähnenden, verwirrenden, übertäubenden Chaos : "Finsternis ruht auf der Tiefe." Es ist noch nicht allzu lange her, da brütete wirklich über mancher Bachaufführung eine solche Finsternis. Rochlitz hat sich hier sogar als guter Prophet erwiesen.

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Die Erkenntnisgrundlage dieses Bachästheten war, wie gesagt, außerordentlich dünn. Seine Fehlurteile sind, wo wir ihnen begegnen, nur allzu verständlich, dort aber, wo er ins Schwarze trifft, hat er Anspruch auf unsere Beachtung. Er weist zunächst auf die Orgel- und Klavierwerke, freilich nicht aus kritischer Einsicht, sondern weil nur sie ohne weiteres greifbar waren. Möglicherweise war das natürlich auch der Grund, der Goethe veranlaßte, sich besonders mit dem Wohltemperierten Klaviere zu beschäftigen. Von den Kantaten scheint Rochlitz damals, um 1825, nur die über "Ein' feste Burg" zu kennen, die ihm sehr am Herzen liegt und über die er bereits 1822 ausführlich seine Ansicht geäußert hat. Namentlich scheinen ihm aber auch die Motetten und Messen dazu zu dienen, daß man Bach des näheren würdigen und genießen lernt.

Es hängt mit der rapide fortschreitenden kirchlichen Entwurzelung des Menschen des 19. Jahrhunderts zusammen, wenn die künstlerische Bedeutung und die geistige, nicht etwa bloß geistliche Funktion der Kirchenlieder in etwas matter Beleuchtung erscheint. Die Kantaten, so heißt es, "Ergebnisse des höchsten Aufschwungs seines reichen Geistes, frommen Herzens und kaum begreiflichen Fleißes, sind zum Teil ... über Melodien bekannter, vorzüglich geliebter Kirchenchoräle geschrieben, damit die Gemeinde, die freilich seiner Ausarbeitung nicht folgen konnte, an diesen überall hindurchklingenden Melodien doch etwas hätte."

Für einen Autor, der nach seinem eigenen Geständnis zu diesem Zeitpunkt angeblich nur vier Kantaten hat entdecken können, in Wirklichkeit aber nur eine einzige kennt, weil von den drei andern von ihm genannten Werken das eine, "Jesu, meine Freude", eine Motette, das zweite und dritte jedoch apokryph sind, ist es zwar eine erstaunliche divinitorische Leistung, wenn er das gesamte, von ihm selbst auf über hundert Stücke geschätzte, in Wahrheit rund das Dreifache umfassende Kantatenwerk als Ergebnis höchsten Aufschwungs, reichen Geistes und frommen Herzens anerkennt, aber das vom Komponisten so vielseitig und so tief sinnig verwendete Kirchenlied ist deshalb natürlich keine bloße Eselsbrücke für eine begriffsstutzige Gemeinde, welche letztere vielmehr dank ihrer ungleich lebendigeren Glaubensbindung auch den rein musikalischen Wegen Bachs um 1725 zweifellos wesentlich müheloser zu folgen vermochte als die Kirchgänger hundert Jahre später. Hier interpretiert Rochlitz offenbar die Hilflosigkeit seiner

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

eigenen Zeitgenossen in die Menschen der Bachzeit hinein. Bachs Wesenskern blieb ihm, wie Blume sagt, hinter der Begrenztheit des eigenen Horizontes verborgen.

Die Unbegreiflichkeit des Bachschen Fleißes würde sich für den vernünftelnden und ausgleichenden Rochlitz ins schlechthin Wunderbare, ja Anzweifelungswürdige gesteigert haben, wenn er sich darüber klar gewesen wäre, gegen welche materiellen und ideellen Widerstände der Komponist in vielen Fällen seine Kantaten schuf, Widerstände, die deshalb nicht geringer wurden, weil sie von der gleichen Bürokratie ausgingen, in deren Auftrag er komponierte. Die Romantik konnte unmöglich einsehen, daß es das unerschütterliche weltanschauliche Fundament war, das die Voraussetzung für das Entstehen dieser keineswegs ausschließlich durch ihre textliche Grundlage als fromm legitimierten Kunst abgab, daß aber den Ewigkeitsgehalt dieser Kunst nicht ihre gewiß hoch zu veranschlagende geistliche Würde, sondern ihre musikalische Qualität bestimmt.

Allzuviel aber wäre es verlangt von Rochlitz und seinen Zeitgenossen, daß sie die Geltung jener Voraussetzung auch für das außerkirchliche Schaffen Bachs hätten erkennen sollen, mit welchem er zwar genau so wie mit seinen Kirchenwerken seinem Gotte zu dienen bestrebt war, für deren – allein den Ausschlag gebenden – künstlerischen Wert aber in erster Linie sein Genie verantwortlich gemacht zu werden verdient. Rochlitz konnte nicht ahnen, daß in dieser Beziehung zwischen Matthäuspassion und Wohltemperiertem Klavier kein Unterschied besteht.

Verblüffend klar sieht der Literat des beginnenden 19. Jahrhunderts dort, wo er die tiefe Entwicklung und die unerschöpfliche Kombination des einfach Erfundenen als charakteristisch für Bachs Kunst bezeichnet. Diese Kombination ist es gewesen, die uns bei der Betrachtung der rhythmischen Struktur der Brandenburgischen Konzerte zur Bewunderung zwang. Das einfach Erfundene machte aber auch das tiefere Wesen der Kunst der Fuge aus. Hier werden dem überaus schlichten Thema durch das schier unbegrenzte kombinatorische Vermögen des Komponisten ungeahnte Wirkungen entlockt. Der Schritt vom Musikalischen Opfer zur Kunst der Fuge ist, wenn man ihn unter der Perspektive des Themas betrachtet, ein Schritt zur Vereinfachung; gleichzeitig jedoch wird das ältere Werk durch das jüngere, was den Grad der kontrapunktischen Durchtränkung und der polyphonen Sättigung anbelangt, in den Schatten gestellt, denn für Bachs Kunst gilt das nur dem Uneingeweihten paradox erscheinende Gesetz, daß die zugespitzte satztechnische Spekulation am ehesten auf einfältigem Boden gedeiht.

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

III. Robert Franz

Bereits Zelter zeigt eine verdächtige Neigung, Bachs Musik für den Geschmack seiner Zeit zurechtzumachen. Es ist kein Wunder, daß sein Schüler Mendelssohn in seine Fußtapfen trat. Sein Verdienst, für die Matthäuspassion eingetreten zu sein, wird dadurch nicht berührt. Wir wissen heute, daß die Mendelssohnsche Matthäuspassion nicht die Bachsche war, aber sie rüttelte die Geister wach, und das war damals das dringendste Gebot. Liebe und Bewunderung aus Mißverständnis —, ein uraltes menschliches Problem, das hier im Bereiche der hohen Kunst beschworen wird.

Seine merkwürdigsten Konsequenzen zeitigte dieses Problem bei Robert Franz, dessen Enthusiasmus für Bach die gleichen Ausmaße hatte wie seine Modernisierungssucht, die von der These ausging, daß Bachs Werke in skizzenhafter Form auf uns gekommen seien. Er frönte ihr in bester Absicht, denn er war überzeugt, daß man Bachs Kirchensachen in der überlieferten Form praktisch nicht gebrauchen könne, weil die damaligen Gewohnheiten mit den Einrichtungen seiner Zeit im grellsten Widerspruch stünden. Er meinte, es sei unbedingt ein Bearbeiter notwendig, der diese Wunderwerke dem Publikum mundgerecht zu machen habe!

Das mit dem Widerspruche stimmt. Man bedachte nur nicht, daß durch radikale Beseitigung des Basso continuo, etwa durch seine orchestrale Ausführung, ein Eingriff in die innere Struktur des Werkes erfolgte, weil man die Symbolkraft unterschätzte oder gar völlig ignorierte, die beispielsweise im Rezitativ dem Streicher- oder Bläserklang innewohnt. Verallgemeinerung solcher Wirkungen bedeutet Nivellierung des Gehaltes. Bach hat in Köthen bewiesen, wie sehr er auf Abstufung des Instrumentalklangs bedacht ist. Das klassische und romantische Orchester erstrebt völlig andere Wirkungen, aber Robert Franz wiegte sich in einem verhängnisvollen Irrtum, wenn er wähnte, daß es dem Bachorchester in jeder Beziehung und namentlich auch als Vermittler Bachscher Musik überlegen sei.

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

1. Bachästhetik des Praktikers

Bacherkenntnisse, die Forkel und Rochlitz anbahnten, wurden zwar durch die von Robert Franz erbittert bekämpften Musikhistoriker gehütet und weiterentwickelt, vom Hallischen Universitätsmusikdirektor, dem Manne der goldenen Praxis, jedoch völlig unbeachtet gelassen. Man hatte damals in der musikalischen Praxis überhaupt die Neigung, in der Musikwissenschaft nichts als graue Theorie zu sehen. Gewisse ästhetische Grundsätze Franzens sind nur so lange beachtenswert, als man sich nicht verleiten läßt, aus ihnen unbachische Folgerungen zu ziehen. Schließlich ist es eine Binsenwahrheit, daß man über den Einzelheiten das Ganze nicht vernachlässigen dürfe. Gefährlich wirkt sich eine derartige Wahrheit jedoch aus, wenn man die verführerischen kunstgeschichtlichen Vergleiche ins Feld führt, die nur solange stichhaltig sind, als man gewisse naturgegebene Unterschiede zweier Künste berücksichtigt, deren Schöpfungen im einen Fall im Raume ruhen, im anderen sich in der Zeit bewegen.

Der Beschauer des Domes kann bestimmte Einzelheiten und Verzierungen, wie sie Robert Franz im Sinne hat, auf sich beruhen lassen, um das Ganze zu genießen, denn er kann auf jene jederzeit beschaulich zurückkommen. Kein Hörer wird sich vermessen, jede Einzelheit und Feinheit einer Bachschen Schöpfung – etwa gar beim ersten Hören – deutlich wahrzunehmen, aber er wird doch gut tun, sie sich nicht durch modernisierende Bearbeitungen überkleistern zu lassen, sondern lieber mit Rochlitz verständig aufzumerken und mit Hugo Riemann aktiv zu hören, denn ihm ist in der Regel keine Gelegenheit geboten, sie sich hörend zu rekapitulieren.

Die Bachbearbeitungen von Robert Franz dürfen trotzdem das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, daß sie das Interesse breiter Schichten für Bach wachgerufen haben, wenn auch zunächst für einen verfälschten Bach. Im Grunde trifft dies ja auch bereits auf das Eintreten Zelters und Mendelssohns für die Matthäuspassion zu, und doch ist niemals ernstlich daran gezweifelt worden, daß sich im Jahre 1829 ein Ereignis von geschichtlicher Tragweite begab. Franz ist im übrigen als einer der ersten mit dem Gedanken hervorgetreten, daß der Bachschen Tonsprache speziell in den großen Vokalwerken eine tiefsinnige Symbolik zugrundeliege, daß hinter jedem ungewöhnlichen Ausdruck ein ebenso

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

überraschender Gedanke verborgen liege. Er befürwortet ein poetisches Eingehen auf den Sinn der Worte.

Der Virtuose Bach, der einst lebendige Wirklichkeit war, wird damals in zunehmendem Maße Gegenstand anekdotischer Betrachtung, und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit tritt das Gesangswerk. In der Würdigung von Bachs vokalem Schaffen hat auch der Schriftsteller Robert Franz, der ja als Liedkomponist, auch wenn ers selbst nicht wahrhaben mochte, dem Altmeister schöpferischen Zoll entrichtete, seine großen Momente. Sobald er sich von seiner Bearbeitungsmanie losmacht, zeigt er den gesunden Sinn des im Studium Bachscher Musik herangereiften Praktikers, und hier können umgekehrt manche Historiker und viele Bachästheten von ihm lernen.

Robert Franz bekämpft nachdrücklich den Wahn, Bach behandle seine Singstimmen instrumental, und er bekämpft ihn mit guten Argumenten²³. Er spricht zunächst davon, daß es sich um Mißgriffe und Verirrungen handeln würde, die man einem Künstler vom Range Bachs einfach nicht zutrauen könne. Franzens Hauptbeweisgrund verdient jedoch unsere ganz besondere Aufmerksamkeit. Er glaubt darauf hinweisen zu können, daß Bach die verschiedensten Instrumente, Orgel, Klavier, Streicher, Bläser, durchaus individuell behandle und es daher unvorstellbar sei, daß er die Singstimme instrumentaliter mißbraucht habe. Vielleicht hätte er seinen Beweis direkter, unmittelbar aus dem Charakter der vokalen Kompositionsweise heraus und damit überzeugender anlegen können, als belangvoll erscheint hier jedenfalls der Versuch eines für die Bachsche Vokalmusik entflammten Kleinmeisters des 19. Jahrhunderts, *Bachs instrumentale Meisterschaft* als Argument zugunsten seiner vokalen Arbeiten auszuwerten.

Dieser Versuch wiegt um so schwerer, als er sich zu der in der Folgezeit immer wieder vernachlässigten Erkenntnis zuspitzt, daß Bach, weit entfernt, mit seiner Kunst ausschließlich rückwärtsgewandt zu sein, in mehr als einem Betracht neue Perspektiven eröffnet. Franz beruft sich auf die Autorität Joseph Joachims, der da erklärt habe, Bach wäre seiner Zeit zum Beispiel in dem, was er der Violine bietet, weit vorausgeeilt; er habe im Geiste bereits alle Möglichkeiten späterer technischer Entwicklungen vorausgesehen und angewendet. Grundsätzlich ist mit diesem Satze Zutreffendes gesagt. Die geigerischen Errungenschaften Bachs wären damit auf eine Stufe gestellt mit den bereits gewürdigten klaviertechnischen

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Leistungen des Meisters, deren schöpferische Originalität bis hinein in die Hochblüte der pianistischen Virtuosität des 19. Jahrhunderts nachwirkt.

2. Das Magnificat

Robert Franz hat sich in seinen Mitteilungen über das Magnificat, auf die er große Stücke hielt, über einige Probleme geäußert, die den Kern von Bachs Schaffen berühren. Das Magnificat ist unter dem Gesichtspunkte der lebensgeschichtlichen Chronologie ein Grenzwerk. Es entstand 1723, Leipzig stand in den ersten Anfängen, Köthen in frischester Erinnerung. Die kritische Entscheidung war getroffen, aber die Krise wirkte noch nach. In solcher seelischen Lage pflegt sich das Wesen des schöpferischen Menschen, das, worauf es ihm ankommt, spontan und schlackenlos zu enthüllen. Bach brachte in den ersten Leipziger Jahren natürlich manches in die Scheuer, was er in Köthen, ohne es auszugeben, innerlich angesammelt hatte. Köthen verschwand nicht plötzlich in der Versenkung. Hatte es ihm doch Gelegenheit gegeben, sein Wachstum ins Universale zu fördern, ihm die Möglichkeit gewährt, den Trennungsstrich zwischen Weltlich und Geistlich innerlich zu überwinden und zu erfahren, daß sich echte Religiosität am unmittelbarsten in der Berührung mit dem Weltlichen bewährt.

Aus solcher geistigen Reife schuf sich Bach die Plattform, auf welcher nunmehr seine großen Gesangswerke, die Passionen, die Kantaten, die Motetten und mit zu allererst das Magnificat entstehen konnten. Die Urfassung dieses Werkes stand übrigens in Es-Dur und wich durch die schlichtere Instrumentierung und in einigen anderen Punkten von der heute gebräuchlichen Fassung in D-Dur ab. Diese entstand bezeichnenderweise in der kritischen Zeit um 1730. Robert Franz tat einen guten Griff, als er 1863 das Magnificat wählte, um es der nahezu allgemeinen Nichtbeachtung zu entreißen und an ihm charakteristische Wesenszüge des Bachschen Schaffens zu zeigen.

Der Komponist bestimmte sein Magnificat für das Weihnachtsfest 1723. Er schrieb es in dem Augenblicke, als er sich kraft seines neuen Amtes angeschickt hatte, das Ideal der regulierten Kirchenmusik mit spezifischen Mitteln zu verwirklichen. Dem Magnificat liegt bekanntlich der Lobgesang Mariä zugrunde. Maria macht sich auf und geht über die Berge zu Elisabeth, der künftigen Mutter

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Johannis des Täufers. Diese wird sich bei ihrem Anblicke nicht nur der eigenen Schwangerschaft selig bewußt, sondern auch der Auserlesenheit Marias, die sie gebenedeiet unter den Weibern nennt und die sie selig preist, weil sie in ihr die Mutter des Herrn erkennt. Hierauf folgt Mariä Lobgesang. Seinen zehn Versen fügt Bach die Doxologie hinzu. Wer denkt bei diesem jubelnden "Ehre sei Gott!" nicht an das feierliche Programm, den Lebens- und Arbeitsplan des Komponisten, nicht an sein Ideal einer Musik zu Gottes Ehren?³⁶

Wenn Bachs Magnificat formal auch nichts Neues darstellt und namentlich italienische Meister wie Albinoni, Durante, Lotti Ähnliches geschaffen haben, sollten wir doch diejenigen Seiten des Werkes zu beleuchten nicht aufhören, in denen sich Bachs Persönlichkeit in ihrer ganzen Eigenart und Größe zeigt. Es ist die Größe eines universalen Künstlers, der seine Kunst nach allen Seiten hin durchlebt hat und der das kirchenmusikalische Ideal nicht als einseitige Spezialität, sondern aus der Fülle seines Wesens heraus zu verwirklichen trachtet. Der große Kenner Arnold Schering spricht von gewaltigen Bildern spätmittelalterlicher Marienglorien, die dem Meister bei der Erschaffung dieses Werkes vor Augen gestanden haben müßten. Es wäre falsch, hierin eine Art von Katholisierung der regulierten Kirchenmusik zu erblicken, wohl aber offenbart sich in dem sich in der Seele des Komponisten abspielenden Vorgang eine Weitherzigkeit des frommen Glaubens, die, ohne die protestantische Grundlage des Kunstideals als solchen aufzugeben, im individuellen Kunstwerke die konfessionellen Grenzen aufhebt.

Marias Worte "Meine Seele erhebt den Herrn" werden in einem vielstimmigen Chore verarbeitet, aus dessen Orchester der Meister der glanzvollen Köthener Konzerte und Ouvertüren zu uns spricht. Hier stimmt Maria keinen individuellen Lobgesang an. Kein wenn auch noch so vergeistigtes Theater enthüllt sich hier unserem inneren Auge. Die ganze Glut der Empfindungen, die Bach beim Nacherleben der Heimsuchung Mariä erschauern macht, strömt uns aus diesen Klängen entgegen. Das Untheatralische und Nichtnaturalistische erhellt auch daraus, daß der Komponist einzelnen Männerstimmen, dem Solotenor und dem Solobaß, Worte Marias in den Mund legt.

³⁶ <https://youtu.be/41bllyHQ0hs>

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

a) Die Schmerzenreiche

Eine besondere Vertiefung des seelischen Aspektes bietet die h-moll-Arie, in der sich Maria darüber klar wird, daß der Herr die Niedrigkeit seiner Magd angesehen habe. Der Komponist vollzieht eine tief sinnige Kombination. Bachs Musik führt uns aus der menschlichen Sphäre von Marias Magdtum zu einer erneuten Lobpreisung, diesmal zum Lobe der Mutter Gottes, also zugleich des von tiefer irdischer Tragik berührten Menschenweibes. Dem trägt die Musik Rechnung. Ihr Text schließt mit einem subjektlosen Satzbruchstück, auf daß sich im anschließenden fünfstimmigen fis-moll-Chor die Seligpreisung jubelnd vollziehe: "Von nun an werden mich selig preisen..." – "... alle Geschlechter." Die über der h-moll-Arie ausgebreitete Wehmut:

(Beispiel 83)

The image shows a musical score for a section of the 'Die Schmerzenreiche' (Arie in h-moll) by Johann Sebastian Bach. The score is for Oboe d'amore solo, Soprano I, and Organo e Continuo. The tempo is Adagio. The lyrics are: "Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae." The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The Oboe d'amore part is in the top staff, Soprano I in the middle staff, and Organo e Continuo in the bottom staff. The lyrics are written below the Soprano I staff.

ist aus dem Texte heraus, etwa dem Worte Niedrigkeit, überhaupt nicht zu erklären, wenn man sich nicht vergegenwärtigt, daß der Komponist, der diese Schmerzensmelodien in Oboe d'amore, Sopran und Basso continuo ersann, um die Tragik im Leben Marias weiß. So erzeugt die Musik eine Stimmung, die an die Gretchenverse aus dem Faust denken läßt:

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Ach neige,
 Du Schmerzenreiche,
 Dein Antlitz gnädig meiner Not!
 Das Schwert im Herzen,
 Mit tausend Schmerzen
 Blickst auf zu deines Sohnes Tod.
 Zum Vater blickst du,
 Und Seufzer schickst du
 Hinauf um sein' und deine Not.

Diese Problematik der h-moll-Arie, deren Erkenntnis zugleich einen Blick in Bachs Inneres ermöglicht, hat Robert Franz bereits 1863 richtig gedeutet, denn er erblickt in Maria "nicht nur die demütige, niedrige Magd, welcher soeben der Weltheiland verkündigt ist und die sich dieses Glückes in seligem Frieden bewußt wird"; er sieht in ihr vielmehr jene "Muttergottes, deren Sohn die Sünden der Welt in Knechtesgestalt tragen und sühnen soll. Wie wäre sonst wohl der unheimliche, bange Klagelaut, der wie ein dunkler Schleier über all der stillen Ruhe und Ergebung lagert, zu erklären?"

Diese Auffassung trifft den Kern des Problems, und es tut ihrer Verdienstlichkeit wenig Abbruch, es ist vielmehr verständlich, daß Robert Franz die seelische Größe der Bachschen Konzeption noch nicht in ihrer Gänze begreift. Nicht nur seliger Friede, Ruhe und Ergebung erfüllen den Satz Marias, vielmehr auch Stolz und Jubel, und nichtsdestoweniger schreibt der Meister eine Musik von echtestem h-moll-Ethos, um dann freilich mitten im Satz abubrechen und den Jubel in den pausenlos anschließenden Chor einströmen zu lassen, dessen freudige Aktivität lediglich durch die fis-moll-Tonart leicht gedämpft wird.

Hier machen sich das offene Herz, der weite Sinn, der überlegene Geist des großen Mannes bemerkbar, der in Köthen, ohne auch nur einen Augenblick der Wurzeln seiner Kraft uneingedenk zu werden, aus bedeutenden weltlichen und menschlichen Erfahrungen heraus sein Wesen erweiterte und seine Natur stählte. Hieraus wuchs dem Komponisten eine künstlerische Potenz zu, kraft welcher er die verwickeltsten seelischen Zustände durch eine Gestaltung von höchster kombinatorischer Kunst zu versinnlichen befähigt wurde.

Die Problematik der h-moll-Arie führt uns, das hat bereits Robert Franz erkannt, zu tieferem Verständnis nicht nur des ganzen Magnificat, sondern der

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Bachschen Kunst überhaupt. Der Komponist haftet nicht am Gegenständlichen oder an der augenblicklichen Situation. Der Sinn seiner Kunst ist im Hintergründigen zu suchen. Der Augenblick des Lobgesangs Mariä weiß nichts von Schwert im Herzen, von Seufzer und Schmerz, aber Bach weiß darum, und so beschwört er in seiner Musik die Vision der schmerzbeladenen Muttergottes herauf. Hier erinnern wir uns jenes schmerzlichen Tons im weihnachtlichen Lobgesang "Unser Mund sei voll Lachens" und bewundern die tiefsinnige Folgerichtigkeit im Schaffen Bachs.

Wiederum ist es ein Stück in h-moll, das Terzett von "seinem Diener Israel", wo vertiefte Textauffassung Ursprung nachhaltiger Wirkung wird. Der Komponist läßt zwei Oboen eine alte liturgische (natürlich katholische) Weise blasen, die ehrwürdige Choralmelodie des Magnificat:

(Beispiel 84)



Die archaische Weise schafft gleichsam eine klingende Patina, sie umgibt den Namen Israel, wenn man will, mit einer historischen Aura. Das dem Munde Marias leichthin entschlüpfende Wort ruft in Bachs Phantasie eine Kette von Assoziationen hervor, die sich in der Verquickung von altkirchlichem Cantus firmus mit dem kunstvollen Frauentertzett symbolisieren. Robert Franz spricht hier ahnungsvoll von einer tiefsinnigen Konzeption, die in entlegene Fernen, in eine andere Welt einführe, von einem musikalischen Satze, der wohl den eigentlichen Mittel- und Kernpunkt des Ganzen ausmache —, mehr, fügen wir hinzu: der den Mittelpunkt des gesamten nachköthenschen Schaffens des Meisters andeutet. Von hier aus führt der Weg zur h-moll-Messe der dreißiger Jahre . . .

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

b) Das Herz der Hoffärtigen

Wenn wir in diesen beiden h-moll-Stücken den spekulativen Geist Sebastian Bachs zu bewundern haben, müssen wir uns jedoch in anderen Fällen hüten, in seine Musik Beziehungen hineinzugeheimnissen, die nichts mit dem Wesen seiner Kunst gemein haben. Dieser Versuchung haben manche Bacherklärer des 19. Jahrhunderts, zu denen sich auch Robert Franz gesellt, nicht immer widerstanden. Des Meisters musikalisches Denken bewegt sich bei allem mystischen Einschlage niemals in Bahnen einer gesuchten Künstelei.

Man muß jenen Interpreten widersprechen, die den Adagio-Ausklang des Chores "Fecit potentiam" nur durch eine gewundene philologische Tüftelei retten zu können wähnen. Luthers Verdeutschung entspricht dem natürlichen Sinn: "Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn." Zu den letzten Worten, "mente cordis sui", fordert der Komponist Adagio. Robert Franz nimmt hieran Anstoß. Er äußert Bedenken, daß Bach in diesem Adagio den Sinn der Hoffärtigen mit den gewaltigsten und erhabensten Ausdrucksmitteln seiner Kunst verherrlicht habe, und glaubt den vermeintlichen Widerspruch dadurch lösen zu können, daß er sagt, man dürfe nicht ihres, sondern müsse seines Herzens Sinn übersetzen und die Worte nicht auf die Hoffärtigen, sondern auf Gott beziehen. Seltsamerweise schließt sich Hermann Kretzschmar dieser Deutung an. Mit Recht hält Spitta ihr entgegen, daß ein solches Mißverstehen des eindeutigen Evangelientextes bei dem bibelkundigen Komponisten undenkbar sei.

Robert Franz begeht den für seine Zeit bezeichnenden und verständlichen Fehler, daß er sich durch die Bezeichnung Adagio irreführen läßt. Er mißt ihr einen Gefühlsgehalt und ein geistiges Gewicht bei, die sie bei Bach nicht hat, sondern erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ganz allmählich annimmt. Man kann sich ungefähr vorstellen, wie die Hallische Singakademie unter Franz diesen Chorschluß gesungen hat! Man kann ihn romantisieren bis zur weichlichen Empfindelei:

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

(Beispiel 85)

Beispiel 85

Flauto traverso I/II
Oboe I/II

Violino I/II
Viola

Soprano I/II
Alto

Tenore
Basso

Organo e Continuo

Adagio

men - - te cor - dis su -

men - - te cor - dis su -

di - sper - sit
di - sper - sit di - sper - sit su - per - bos
di - sper - sit su - per - bos
su - per - bos

1. Trp.
Fl. I, Ob. I

mit 3 Tromp. und Pauken

1. Trp.
Fl. I/II, Ob. I

- i, men - te cor - dis su - - - - i

- i, men - te cor - dis su - - - - i

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Der wahre Ausdrucksgehalt dieser paar Adagiotakte ist weder besonders gewaltig noch besonders erhaben. Außerdem tritt in Wirklichkeit praktisch kaum eine Zeitmaßrückung ein. Es liegt im Grunde nur ein Verzicht auf bewegte Melismatik vor, die Notenwerte werden verlängert, es ist eine Art ausgeschriebenen Ritardandos; die Viertel bleiben Zählzeit, das Zeitmaß ihrer Abfolge nahezu unverändert. Mit dem Worte Adagio wird eigentlich nur vor einer Beschleunigung des Tempos gewarnt. Der entscheidende Ausdruckswert der sieben abschließenden Takte, das hat Robert Franz völlig übersehen, liegt überhaupt nicht in der Weihe des Melodischen (sie hätte den Hoffärtigen allerdings übel angestanden), sondern in der Drastik der Harmonik. Drastik und nicht Erhabenheit —, weder die schrillen übermäßigen Dreiklänge noch die schroffen verminderten Septharmonien sind erhaben; sie kennzeichnen vielmehr ganz vortrefflich den Sinn der Hoffärtigen.

Natürlich will der Komponist durch das ausgeschriebene Ritardando, wie wir es einmal bezeichnen wollen, den ihm vorschwebenden Sinn des Evangelienverses besonders betonen. Es liegt eine echt bachische tiefsinnige Exegese der Bibelstelle vor. Der Höchste, so interpretiert der Komponist den Vers, bestraft nur diejenigen, die durch und durch, bis in die Tiefe ihrer Seele, hoffärtig sind; den gelegentlich aus menschlicher Schwäche Hochmütigen läßt er Barmherzigkeit widerfahren.

Hier liegt die Frage nahe, ob sich der Meister mit dieser Interpretation auf den Boden der Religiosität und der orthodoxen Theologie seiner Zeit bewegte. Man möchte glauben, daß der Schöpfer des Magnificat auf einer höheren Ebene steht. Das Werk entstand noch im kühlen und erfrischenden Schatten Köthens. In seiner calvinistischen Atmosphäre errang Bach in kirchlichen und konfessionellen Fragen eine Vorurteilslosigkeit, die ihn befähigte, zum eigentlichen Kerne aller Religiosität hindurchzudringen: dem unbedingten Vertrauen in eine über allem Irdischen waltende ewige Gerechtigkeit. In ihr verkörpert sich die Macht, der er sein Magnificat weiht, die Macht, welche die Hungrigen sättigt und die Reichen leer läßt ..

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

IV. Theodor Mosewius

Für das Bild, welches man sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Bach machte, sind die biographischen Mitteilungen bezeichnend, die der um die Bachpflege verdiente Breslauer Universitätsmusikdirektor Johann Theodor Mosewius seiner Schrift über Bachs Kirchenkantaten und Choralgesänge voranschickt. Als Seitenstück zu den Äußerungen der Biographen und Lexikographen des 18. Jahrhunderts ist dieser lebensgeschichtliche Abriß recht lehrreich.

Abgesehen von dem breit ausgewalzten Bericht über das geplante Treffen mit Marchand, dessen Bedeutung aufzubauchen sich die Bachschriftsteller ein Jahrhundert lang angelegen sein ließen, legt diese Skizze den Nachdruck auf die kirchliche Seite von Bachs Schaffen. Da die ganze Schrift dem gleichen Thema gilt, wäre dies nur zu natürlich, wenn die außerkirchliche Tätigkeit des Meisters wenigstens zur Kenntnis genommen würde. Die Köthener Zeit wird jedoch nur mit ganz knappen Worten gestreift und ihre Bedeutung für Bachs Schaffen unerwähnt gelassen.

Nichtsdestoweniger steht Mosewius an der Spitze der neueren Bachästhetik. Er tritt nachdrücklich für den spezifisch kirchlichen Charakter von Bachs Musik ein und tut das von einer hohen geistigen Warte aus. Charakteristisch ist seine Feststellung, daß ein Jahrhundert verfließen mußte, bevor man diese Eigenart der Bachschen Kunst erkannte! Was er in seiner biographischen Einleitung versäumt, holt er im weiteren Verlaufe seiner Darstellung nach, indem er des Komponisten Beziehung zu Kirche und Kunst und das Verhältnis seiner Kunst zum Kirchlichen und zum Weltlichen wenigstens streift.

Mosewius stellt fest, daß Bachs Vokalmusik formell dem widerspreche, was man einst unter Kirchenstil verstand: Die Theoretiker, welche aus seinen Werken die Norm für den Satz, die Scheidung eines Kirchen- und Kammerstils entwickelt hätten, lehnt Mosewius ab, weil sie sich dem tiefen poetischen Sinn seiner Kunstwerke verschlossen. Vorher steht der aus lebendiger Bacherkenntnis fließende Satz: "... an Sebastian Bach kann man es recht deutlich erkennen, daß nicht eine oder die andere Schreibart allein auf die Bezeichnung Kirchenstil Anspruch machen darf, sondern daß eben nur der mit dem Heiligsten und

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Höchsten erfüllte Geist die Sprache zu reden vermag, welche das Erhabenste anschaulich macht ..."

Mosewius scheint hier an Forkel anzuknüpfen, wenn dieser von Bachs heiligem Stil spricht, und wie Forkel das Gewöhnliche ablehnt, so schließt Mosewius das Niedrige und Unwürdige aus. Der Jüngere stützt sich teilweise auch auf die Klavierwerke, wenn er sie freilich auch nicht, geschweige die anderen großen Instrumentalkompositionen, für seine Betrachtungen voll auswertet.

Großen Nachdruck legt Mosewius darauf, daß die durch Philipp Emanuel herausgegebenen Choralgesänge Sebastians nicht für die Begleitung des Gemeindegesangs bestimmt sind, und besonders ereifert er sich gegen die merkwürdigen Verfechter der seltsamen Theorie, daß für den Choral einzig die kirchliche Praxis maßgebend und daher die ganze Form der Bachschen Bearbeitungen unkünstlerisch sei! Bei seiner Würdigung der Matthäuspasion sucht er den Beweis zu führen, daß der Komponist die gebräuchlichen Chormelodien, dem Text angemessen, künstlerisch vierstimmig bearbeitet und an geeigneten Stellen dem größeren Kunstwerke als integrierende Teile einverleibt habe.

Die Frömmigkeit des Meisters und die Heiligkeit des Werkes, das Geistliche und das Geistige, zusammengefaßt: das Künstlerische stehen im Vordergrund dieser Bachinterpretation, die zwar noch nicht zur Synthese zwischen Weltlichem und Geistlichem gelangt, wie Bach sie vollzog und wie sie in den Begriffen Köthen und Leipzig symbolisiert ist, die jedoch solche Synthese anbahnt. Es hat schon etwas auf sich mit der Behauptung, die der Breslauer Bachpionier am Schlusse seiner ästhetischen Betrachtungen über die Matthäuspasion formuliert: daß Bach nichts erfunden habe. Er brauchte nichts zu erfinden, auch nicht, als der Ruf an ihn erging, für einen calvinistischen Hof Musik zu machen, denn er trug alles in sich: "Er hat aus dem Schatze seines Besitztums immer, wenn er es bedurfte, Herrliches und Großes für den Ausdruck dessen, was er schaute, dachte und fühlte, ergriffen, und aus dem unerschöpflichen Born seiner in steter Ursprünglichkeit quellenden Tonbilder hat ihm der Genius stets das Rechte zugeführt."

Hier ist bereits die demütig-stolze Ichbezogenheit der Bachschen Kunst intuitiv erfaßt. Bach hat sich niemals um die Welt bemüht, wie sie war, vielmehr wie er sie schaute und fühlte und sich dachte, gleichviel, welche Welt auch immer. Aus dem Inbegriffe seines Glaubens war ja die eine wie die andere entstanden. Für

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

die nüchterne Menschheit von heute ist es außerordentlich schwer geworden, dies alles lebendig nachzuempfinden; aber wir können versuchen, es zu verstehen.

V. Karl von Winterfeld

Auf dem Widmungsblatte von Mosewius' Kantatenbuche prangt der Name Karl³⁷ von Winterfelds, des anderen Breslauer Bachkenners und -förderers, des großen Kirchenmusikgeschichtsschreibers. Im Augenblicke, da Bach diesen ausgezeichneten Kenner des evangelischen Kirchengesangs gefangen hielt, als dieser die schwierige Aufgabe in Angriff nahm, die Bedeutung des Meisters für den evangelisch-kirchlichen Kunstgesang in Worte zu fassen, schrieb er die schwerwiegenden Sätze: "Mit der großen Verehrung für den unvergleichlichen Meister ... werden wohl seine Freunde sich einverstanden erklären; ob aber die ausschließenden unter ihnen das Ergebnis meiner Forschungen sich werden gefallen lassen, steht dahin; denn als die höchste Blüte evangelisch-kirchlicher Kunsts kann ich seine, obgleich außerordentlichen, ja, wahrhaft frommen Kantaten nicht fassen. Mit aller Wärme innerster Überzeugung suche ich ihren großen Wert anschaulich zu machen, aber der Wahrheit, wie ich sie erkenne, darf ich nichts vergeben."

Diese Wahrheit ist in Winterfelds monumentalem Hauptwerke niedergelegt und ausführlich begründet mit der ganzen Gewissenhaftigkeit eines unermüdlischen forschenden und an sein eigenes Gewissen appellierenden Gelehrten. Die Meinung maßgeblicher Bachforscher ist heute eine andere. Aber keiner von ihnen kann es sich leisten, an Winterfelds Erkenntnissen achtlos vorüberzugehen; denn sie sind in jedem Falle tiefbegründete Äußerungen einer Überzeugung, mit welcher sich die langsam erstarkende Bachpflege auseinandersetzen hatte. Aber auch heute noch ist die Stimme Winterfelds nicht verhallt. Sein großartiges Werk wurde in Einzelheiten überholt, ist als Ganzes aber noch nicht ersetzt.

Bachs kirchliche Schöpfungen sind für Winterfeld zu lebendige Spiegelungen ihrer Gegenwart, als daß sie dauernde kirchliche Gültigkeit haben könnten. Sie sind Abglanz der starken Empfindung einer glaubensreichen und kräftigen Zeit.

³⁷ Auch "Carl"

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Sie taugen nicht für Winterfelds Gegenwart. Einen nicht zu unterschätzenden Eideshelfer findet der Forscher in der Kirche selbst. Diese bekundete damals für die Sache Bachs eine unverhohlene Abneigung. Ihr waren die instrumentalen Ansprüche seiner Musik verdächtig. Sie war ihr zu differenziert, zu farbig, zu laut und in diesem Sinne zu weltlich. In jenen Tagen wurde die Kunst Bachs zu einer Angelegenheit ausschließlich der Musiker.

Besonders wichtig aber ist Winterfeld ein anderer Einwand: Bach schreibt nach seiner Meinung nur eine Musik für die Kundigen, das heißt eine im evangelischen Sinne nicht kirchliche Musik. Bach gibt uns nach Winterfelds Ansicht eine Kunst, in der nicht alles zu einem klingenden Körper verschmelze, so daß der Ausführende an ihr überall größere Freude haben werde als der Zuhörer, die Mehrzahl aber ihr jederzeit als einem verschlossenen Buche gegenüberstehen werde.

Wie Mosewius, so unterstreicht auch Winterfeld das kunsthafte Moment in Bachs Schaffen, aber er steigert es noch fast bis ins esoterisch Künstliche hinein. Er nimmt daran Anstoß, daß selbst die Musikkundigen beim Aufnehmen der Bachschen Musik einen Grad von Selbsttätigkeit, also von Aktivität des Hörens, aufbringen müßten, welcher die Aufmerksamkeit vom Inhalte ablenke und insofern zerstreudend wirke. Winterfeld gibt Ausnahmen zu, und die glänzendste ist ihm die Matthäuspasion, ob er gleich auch an ihr manches auszustellen hat, namentlich die angebliche Vermischung von Epischem und Dramatischem. Letztlich sei das Bachsche Verfahren jedoch künstlerisch gerechtfertigt.

In diesem Sinne stellt der namhafte Historiker fest, daß der zu seiner Zeit, um die dreißiger, vierziger Jahre, wachsende Beifall der Bachhörer dem wiederbelebten Werke ausschließlich aus künstlerischen Gründen huldige. Allein auch Zweifel hätten sich vernehmen lassen; sie hätten, das künstlerisch Geleistete anerkennend, in kirchlichem Sinne es doch nicht billigen wollen, weil der darstellende Teil des Werkes die Grenze des Dramatischen zu nahe berühre, ja, sie überschreite. Der Forscher spricht, wenn auch nur mittelbar, von der Überfülle der Kunst. Dürfen wir uns dieses Urteil vielleicht zu eigen machen, ohne die Winterfeldschen Folgerungen daraus zu ziehen? ..

Hier drängt sich die Frage auf, ob Karl von Winterfeld die Matthäuspasion und die Kantaten wirklich aus dem Grunde für unkirchlich erklärt, weil er sich vom Dogma freigemacht habe und infolgedessen Bachs dogmatische Kunst nicht

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

habe verstehen können. Der Kritiker leugnet nicht den überwältigenden Eindruck der Bachschen Kunst, sondern er betont ihn, hält es aber für kirchlich unzulässig, sich durch rein künstlerische oder gar dramatische Mittel beeindrucken zu lassen, und gar eine Überwältigung durch sie verabscheut er. In der Kirche soll man sich, so folgert der Forscher, durch Gottes Wort anrühren, aber nicht durch musikalisch versinnlichte sündige Ungehörigkeiten wie Bosheit, Ingrimm, Gleißnerei, Lästerung, frechen Spott fesseln lassen.

Winterfeld würde höchlich erstaunt sein, wenn man ihn glauben machen wollte, daß sich Bach durch das Dogma zur realistischen Darstellung solches Argernisses habe anregen lassen. Er würde eher umgekehrt argumentieren. Er stößt sich nicht an der Begrenztheit der Bachschen Kunst, sondern daran, daß sie nach seiner Meinung die ihr gezogenen kirchlichen Grenzen nichtachte.

Ein Körnchen Wahrheit scheint auch an der Sache zu sein. Für jeden musikalisch interessierten Menschen ist Johann Sebastian Bach heutzutage sakrosankt, aber seine dogmatische Bindung braucht man deshalb nicht zum Dogma zu erheben. Wenn man sich seit Spitta und Abert auch über die lyrische Grundhaltung der Bachschen Kunst im Reinen sein dürfte, wäre es doch ein Fehler, jede darstellende, vergegenständlichende, objektivierende Technik bei Bach in Abrede stellen zu wollen und auf diese Weise das Dogma vom Lyriker Bach festzulegen. Immerhin vermag man bei richtiger Einfühlung in die lyrische Struktur nicht zuletzt auch des Bachschen Rezitativs manche Gegenargumente gegen die überspitzte Kritik Winterfelds ausfindig zu machen. Gleichwohl bleiben gewisse Einwände bestehen, sobald man sich auf den kirchlichen Standpunkt stellt, denn der Komponist hat es in der Tat nicht für unzulässig erachtet, mittels schroff realistischer Wendungen sowohl in den Kantaten wie in den Passionen einen Einbruch in die Welt rein menschlicher Leidenschaften zu vollziehen. Nichts anderes will Winterfeld sagen. Die tatsächliche Grundlage seiner Feststellung liegt am Tage, die daraus gezogenen, für ihn und seine Zeit charakteristischen Folgerungen sind heutzutage in den meisten Punkten überholt.

Die Belange der Kirche werden in diesem speziellen Falle nicht von Bach, sondern von Winterfeld wahrgenommen, wie sehr dieser auch immer als moderner Historiker dem 19. Jahrhundert angehören mag, und woran er Anstoß nimmt, ist die spezifisch künstlerische Seite des Bachschen Schaffens. Es ist ihm ein Ärgernis, daß das Werk an die Ausführenden die Zumutung stellt, die

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Äußerungen des Gehässigsten mit der vollen Macht des Ausdrucks, die der Meister in seine Töne gelegt habe, wiederzugeben, sich künstlerisch hineinlebend in die Gemüter derjenigen, aus denen der unreine Strom solcher inneren Bewegungen hervorgezogen sei. In seinem frommen Eifer versteigt sich Winterfeld zu der Erklärung, die Teilnehmer an der Ausführung eines in dem Sinne des Bachschen geschaffenen Werkes seien durch die ihnen zugemutete Aufgabe notwendig außerhalb des heiligen Kreises gestellt! Das klingt doch recht dogmatisch.

Winterfeld war viel zu klug und viel zu gebildet, um hier Dinge zu behaupten, die unbeweisbar gewesen wären. Was er sagt, stimmt Punkt für Punkt. Fünf gute Jahre, damals in Köthen, hatte Bach keine Kirche zur Verfügung, auch keine rechte Orgel; da ging er in sein Kämmerlein und betete im Verborgenen, und Gott, der in das Verborgene sah, gab seiner Musik den Segen. *Soli Deo gloria* —, das steht, wie wir wiederholt festgestellt haben, über dem Wohltemperierten Klavier, den Brandenburgischen Konzerten, den Orchesterouvertüren und ganz besonders über den häuslich-intimen Notenbüchern, überhaupt über aller im Kämmerlein entstandenen Kammermusik. Umgekehrt aber steckt in seiner Kirchenmusik viel Menschliches, Leidenschaftliches und, um mit Winterfeld zu reden, viel unreine Bewegung, viel Schauer, Abscheu, Entsetzen Erregendes, kurzum: viel Weltliches.

Bach schaltet mit den Mitteln des abwägenden, ausgleichenden, die Gegensätze weise ausnützenden Künstlers, nicht in erster Linie des vereidigten Kirchenmusikers, und das ist es, was man ihm vorwirft. Winterfeld räumt ein, daß der Meister in der Heiligen Schrift, in dem geistlichen Lieder- und Melodienschatze der evangelisch-lutherischen Kirche, der er in voller Treue angehangen habe, einen unversieglichen Quell echter Freude und Erbauung gefunden habe. Er räumt das ein, wir unterstreichen und betonen es. Daraus ergibt sich für ihn aber nicht die unbedingte Kirchlichkeit aller dieser Werke.

Nicht zu folgen vermögen wir Winterfeld heutzutage dort, wo er gleichsam eine Entweihung des heiligen Ortes durch Bachs Musik und eine Wirkung auf die Hörer befürchtet, die sie ihren frommen Absichten entfremde. Wir sind vielmehr der Überzeugung, daß jeder andächtige Hörer des 20. Jahrhunderts durch die Weihe der Bachschen Kunst zu einer geistigen Sphäre emporgehoben wird,

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

innerhalb welcher er auch die Versinnlichung menschlicher Leidenschaften zu ertragen vermag, ohne Schaden zu nehmen an seiner Seele.

Wie in seiner Sippe und in seiner Heimat, so wurzelte Bach in der Welt des Glaubens, das lehrten uns unsere Betrachtungen immer erneut, aber tiefer im Glauben als im Dogma, fester im Religiösen als im Kirchlichen. Nie und nimmer schuf Bach Kunst um der Kunst willen, aber in zunehmendem Maße will es heute scheinen, als ob sich Bachs Musik nicht zur Kirche oder die Kirche sich nicht zu Bach füge. Der Historiker erkennt, daß Kirchenmusik ein wandlungsfähiger Begriff ist. Einer Kirchenarie, einer ganzen Kantate oder Motette, die zu Bachs Zeit als kirchlich und nur als kirchlich empfunden wurde, stehen wir heute mit den gleichen künstlerischen und kritischen Anforderungen gegenüber wie einem beliebigen Streichquartett oder Klavierkonzert. Die religiöse Stimmung, die sich in vielen Fällen einstellen wird, ist nicht wesensverschieden von der Weihe, die zum Beispiel von vielen Adagiosätzen Beethovens ausstrahlt, auf welche Hermann Abert Goethes Verse, Goethes nicht minder auf manches Bachsche Adagio passende Verse münzt:

Könnt' ich doch ausgefüllt einmal
Von dir, o Ewiger, werden –
Ach, diese lange, tiefe Qual,
Wie dauert sie auf Erden!

Bachs Musik ist unter uns im äußersten Fall als religiöse Kunst lebendig und wendet sich an ein ästhetisch gestimmtes modernes Publikum, wie Abert einleuchtend betont: "Was der heutigen Kirche nottut, ist ein neuer Bach, der ihren modernen Bedürfnissen genügt, der alte hat weder die Aufgabe noch die Fähigkeit dazu."

VI. Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche, aus dessen Munde neben zahlreichen anderen kirchenfeindlichen Aussprüchen der böse Satz stammt, die Kirche sei exakt das, wogegen Jesus gepredigt habe und wogegen er seine Jünger kämpfen lehrte, steigerte sich zwar gegen den Parsifalkomponisten in einen heftigen, aus

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Bewunderung und Haß seltsam gemischten Zorn hinein, dachte aber merkwürdig positiv über Sebastian Bach. Man darf an seinen Worten nicht einfach als an den launischen Einfällen eines Außenseiters und Unzuständigen vorbeigehen. Wie er im Falle Wagner manches ungleich tiefer und schärfer gesehen hat als manche Wagnerianer und vor allem manche Musiker, so sind auch seine Gedanken über Bach nicht deshalb a priori zu ignorieren, weil sie mehr der Intuition als der sachlichen oder gar fachlichen Einsicht entstammen.

1. Der moderne Wesenszug

So lesen wir in dem Buche *MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES* dort, wo es Fragen aus der Seele der Künstler und Schriftsteller behandelt, die These, daß die *seelenvolle Musik* im Katholizismus nach dem Tridentinum durch Palestrina entstehe, später, mit Bach, auch im Protestantismus, *soweit dieser von seinem ursprünglichen dogmatischen Grundcharakter losgebunden worden wäre*.

Die weiteren Gedankengänge sind noch substantiierter und ermangeln nicht überraschender Einblicke: Der Philosoph erkennt nämlich, daß erstens die sich vor der Renaissance zeigende gelehrte Beschäftigung mit Musik und die wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung, zweitens aber die Oper, in welcher der Laie seinen Protest gegen eine zu gelehrt gewordene kalte Musik zu erkennen gegeben habe, wesentliche Voraussetzung für Bach seien. Nur ein Pedant kann vor gewissen Schiefheiten der Ausdrucksweise den richtigen Kern dieser Bemerkungen übersehen, zumal Bachs Musik wenn nicht mit nackten Worten, so doch unmißverständlich als weder gelehrt noch opernhaf, sondern als tief religiös bezeichnet und der modernen Musik zugezählt wird.

Dieses ist vielleicht das Verblüffendste. In einem Zeitalter, da man die angeblich skizzenhaft überlieferte, verblaßte Bachsche Musik nur durch kräftige Retusche und Modernisierung genießbar machen zu können wähnte, äußert hier der sich scheinbar in trunkenen Tiraden ergehende philosophierende Außenseiter der Musik Erkenntnisse, die sich in konkreter Form erst ein halbes Jahrhundert später anzubahnen begannen. Ist es doch dem Sinne nach ganz dasselbe, wenn zum Beispiel Hermann Abert betont, daß Bach kraft seines Genius das Unerhörte wahrgemacht und damit bis in die neueste Zeit ein unerreichtes Beispiel dafür

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

gegeben habe, wie man in der Tonkunst konservativ und doch einer der Allmodernsten sein könne. Es hat etwas Erschütterndes, wenn in diesem Zusammenhange der große Amoralist und Kirchengegner in den Ruf ausbricht: "So tief sind wir dem religiösen Leben verschuldet."

Das Gewicht solcher Intuition wird dadurch nicht vermindert, daß sich Nietzsche auf keinen Geringeren als Goethe beruft, dessen Bachaphorismus es ihm mit gutem Grunde angetan hat: "Sofern man Bachs Musik nicht als vollkommener und gewitziger Kenner des Kontrapunktes und aller Arten des fugierten Stils hört und demgemäß des eigentlichen artistischen Genusses entraten muß, wird es uns als Hörern seiner Musik zumute sein (um uns grandios mit Goethe auszudrücken), als ob wir dabei wären, *wie Gott die Welt schuf*.³⁸ Das heißt: wir fühlen, wie hier etwas Großes im Werden ist, aber noch nicht ist: unsere große moderne Musik. Sie hat schon die Welt überwunden, dadurch daß sie die Kirche, die Nationalitäten und den Kontrapunkt überwand." Bach "steht an der Schwelle der europäischen (modernen) Musik, aber schaut sich von hier nach dem Mittelalter um".

Bach anlangend, geht ein großer Zug durch die verschiedenen Abschnitte des Buches MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES. Das Eine steht fest, der große Aphorist hat ein unverhältnismäßig klares Bild von Bach, an dem er sich nicht irremachen läßt. Die entscheidenden Stationen im Gedankengange des letzten Ausspruchs sind doch offenbar: Gott im Zusammenhange mit Goethe, moderne Musik, Überwindung der Kirche, Mittelalter —, von Überwindung des Religiösen ist nicht die Rede.

Der problematische Begriff ist hier natürlich die *moderne Musik*. Es ist zu fragen, was Nietzsche unter moderner Musik versteht, in welcher Weise er Bach zur modernen Musik in Beziehung gesetzt wissen will und was er sich überhaupt unter einer derartigen Beziehung vorstellt. Bachs Schaffen hat er sicherlich nur ganz bruchstückhaft gekannt, und eine eigentliche musikgeschichtliche Perspektive, die solide begründet gewesen wäre, hatte er nicht.

In der musikalisch auch sonst ziemlich ergiebigen Schrift DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN³⁹ begegnet man einem merkwürdigen Satz über den modernsten Vortrag der Musik. Der große tragische Vortrag bekomme in der Musik, so meint Nietzsche, seinen Charakter durch Nachahmung der Gebärden des großen

³⁸ Die Hervorhebung der Worte durch Nietzsche. (WV)

³⁹ in der Gesamtausgabe Leipzig 1900, Erste Abteilung, Band III: MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES (Zweiter Band, Zweite Abtheilung, S. 190ff.)

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Sünders, wie ihn sich das Christentum denke: des leidenschaftlich Grübelnden, von Gewissensqual Hin- und Hergeworfenen, des entsetzt Fliehenden oder verzweifelt Stillestehenden, und was sonst Merkmale des großen Sündertums seien.

Hier scheint Nietzsches Ideenverbindung einzusetzen: Bach – tiefreligiös – moderne Musik – christliches Sündenbewußtsein. Der Philosoph findet sein Vergleichsmoment nicht im substantiell Musikalischen, sondern im Metaphysischen. Auch Winterfelds These vom allzu menschlich Leidenschaftlichen in Bachs musikalischer Darstellung, die ohnehin an Nietzsches MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES anklingt, berührt sich mit diesem philosophischen Gedankengange. Winterfeld erblickt offenbar die Gefahr der Bachschen Musik, um deretwillen er sie aus der Kirche verbannt wissen will, in ihrer drastischen Fähigkeit, den Frommen von seiner Andacht abzulenken; Nietzsche bezeichnet es in seiner bilderreichen Sprache, und das ist doch im Prinzip ganz das Nämliche, als die Gefahr der modernen Musik, daß sie uns den Becher des Wonnigen und Großartigen so hinreißend und mit einem Anscheine von sittlicher Ekstase an die Lippen setze, daß auch der Mäßige und Edle immer einige Tropfen zu viel von ihr trinke.

2. Die musikalische Dreifaltigkeit

Als Nietzsche im Jahre 1888, es war höchste Zeit für ihn, im ECCE HOMO daranging, sich sein Leben zu erzählen und sich Rechenschaft zu geben, "wie man wird, was man ist", kam er natürlich auch auf seine wahrhaft unglückliche Liebe zur Musik zu sprechen. Diesmal weigert er sich, je zuzulassen, daß ein Deutscher wissen *könne*,⁴⁰ was Musik sei. Kaum hat er dieses ungeheuerliche Wort ausgesprochen, als er eine Ausnahme zugibt: Musiker sein können die zu Nietzsches Zeit ausgestorbenen Deutschen der starken Rasse. Er nennt ihrer drei als Beispiel, in Wirklichkeit sind es also mehr, diese Drei aber sind: Schütz, Bach und Händel.

Nietzsche denkt sich hier eine Art musikalischer Dreifaltigkeit. Ihre Inkarnationen standen in mehr oder weniger enger Fühlung mit der Kirche, und das wußte Nietzsche recht wohl, aber sein Haß gegen die Kirche verleitete ihn

⁴⁰ Hervorhebung durch Nietzsche (WV)

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

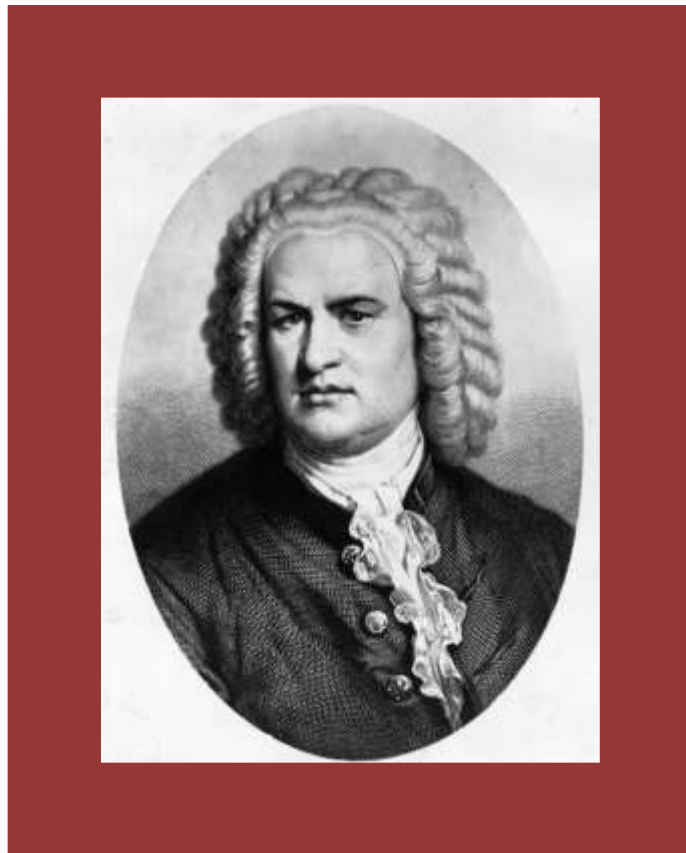
nicht, das Musikertum dieser ganz Großen zu verkennen. Wer einige Erfahrung mit Nietzsches Art zu denken hat, der weiß: er hat alle Drei, weil er sie nie gehaßt hat, wie er zeitweilig Richard Wagner haßte, auch niemals so geliebt, wie er den Bayreuther Zauberer geliebt hatte und unter dem Deckmantel des Hasses zeitlebens weiterliebte. Dem Parsifalkomponisten glaubte er den angeblichen Niederbruch vorm Kreuze nicht verzeihen zu können —, daß Johann Sebastian Bach in seinem Glauben sein Kreuz auf sich nahm, sein Werk Jahr um Jahr wirkte und schließlich vollendete, trug er ihm nicht nach. Bach gegenüber trübte ihm kein Haß den Blick und machte ihn keine Liebe blind. In seiner letzten abgeschlossenen Arbeit, deren selbstbiographische Färbung rückblickende Prüfung bedingt und ein gewisses Maß von objektivierender Betrachtung der eigenen Entwicklung voraussetzt, knüpft er, sofern er sein musikalisches Weltbild ins Licht rückt, an seine geniale Erstlingsschrift an, DIE GEBURT DER TRAGÖDIE.

Wer diesen Erstling aus dem Anfange der siebziger Jahre mit jenem in die ausgehenden achtziger Jahre gehörenden Spätling im Hinblick auf des Autors Bachauffassung vergleicht, wird erkennen, daß sich Nietzsche hier treu geblieben ist, das heißt, er bestätigt im ECCE HOMO ziemlich kurz und bündig, was er in der Geburt verhältnismäßig ausführlich auseinandersetzte und begründete. Einst ist ihm die deutsche Musik "inmitten aller unserer Kultur der einzige reine, lautere und läuternde Feuergeist, von dem aus und zu dem hin ... sich alle Dinge ... bewegen", und ihren mächtigen Sonnenlauf hat sie für den jungen Nietzsche mit keinem anderen als Bach begonnen. Zuletzt ist ihm die deutsche Musik überhaupt nur noch in Bach und seinesgleichen verkörpert.

Wenn Nietzsche später noch Heinrich Schütz heranzieht, ändert sich dadurch am Kerne seines Gedankens nicht das geringste, im Gegenteil, dieser Gedanke erscheint nunmehr geschichtlich folgerichtiger, logisch zwingender. Und wenn er im ECCE HOMO mitten in seinem gegen die deutsche Musik geschleuderten Anathema innehält, sich einen Ruck gibt und Bach neben Händel und Schütz von seinem Bannfluche ausnimmt, um alsdann sofort wieder in sein gewohntes Fahrwasser stilistisch überfeilter geistreich ironisierender Paradoxie einzumünden, beweist er, daß er in den kurzen zwei Dezennien seiner kometengleich aufleuchtenden und jäh ins Dunkel schießenden schriftstellerischen Laufbahn der künstlerische Mensch geblieben ist, als welcher er sie einst antrat.

Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche

Die Musik Johann Sebastian Bachs traf das Gefühl, ja vielleicht nur das Ahnungsvermögen dieses künstlerischen Menschen so unmittelbar, daß dem gegenüber alle nur zu nahe liegenden Einwände als belanglose theoretische Grillen in Nichts zerstoben. Das vermochte Bach aber nur, weil sein universales Musikertum alles in sich begriff, was die musikalische Sensibilität eines Nietzsche zur Bejahung zwang. Diesem Musikertum und dieser Universalität galten unsere Betrachtungen.



Eventuell ein (geschöntes) zeitgenössisches Bild (um 1722), über das ich nichts herausfinden konnte. Immerhin wird es von einigen seriösen Institutionen verwendet.

AUSKLANG

Köthen steht in schroffem Gegensatze zu der in Mühlhausen formulierten These vom Endzweck, und Bachs Entschluß vorn Jahre 1717 ist unvereinbar mit seiner Erklärung vom Jahre 1708, solange man diese Manifestierung seines Lebenszieles in der bisher üblichen Form interpretiert. Wer sich jedoch an den deutlichen Buchstaben und den klaren Geist des Dokumentes vorn 15. Juni 1708 hält; wer einsieht, daß es Bach erstens auf die Ordnung (Regulierung) der *Musik*, in Mühlhausen der evangelischen Kirchenmusik, in Köthen der Musik des calvinistischen Hofes, in Dresden der Musik des katholischen Kurfürsten, in Potsdam der spirituellen Musik des Philosophen von Sanssouci ankam, und zwar immer der Musik überhaupt und natürlich einer möglichst guten Musik; daß er zweitens die Segnung solcher Ordnung nicht auf den engsten Kreis beschränkt wissen, sondern den Dorfschaften, das heißt der erreichbaren Allgemeinheit, wir würden heute sagen: dem Volke zugute kommen lassen wollte und drittens auf die Bereitstellung eines angemessenen Aufführungsmaterials bedacht war —, wer die Mühlhäuser Erklärung auf diese nüchterne und realistische Weise nach ihrem erstaunlich wirklichkeitsnahen und handwerksgerechten Inhalt interpretiert, empfindet sofort, wie ihm die Schuppen von den Augen fallen und Köthen sich aufs beste mit Mühlhausen in Einklang bringen läßt. Wer jedoch, um die Dinge zurechtzubiegen, Köthen als Intermezzo, als Bagatelle, als Sturm und Drang behandelt, betreibt Mohrenwäsche. Man muß der einfachen und alltäglichen, der unromantischen Wirklichkeit ins Auge schauen und Bach als den Meister der *Musica pura* erkennen, alsdann wird man keinen Augenblick mehr angesichts der vermeintlich wunderlichen Parodien stutzen. Wenn einst auch die Ästhetiker und die Theologen die Stirn runzelten, Bach und der liebe Gott hatten ihre Freude daran.

Bachs Proklamierung seines Lebenszweckes einseitig unter der Suggestion einer sich erst fünfzehn Jahre später vollziehenden Lebenswende zu deuten, ist die gleiche Versündigung an seinem Geiste, wie sie ängstlich zu unterdrücken. Der Biograph hat in den Spuren des Mannes zu wandeln, dem seine Arbeit gilt; Bach war ein Feind von Leisetreterei und krummen Wegen. Es muß daher mit der

Ausklang

erforderlichen Lautstärke der Welt erklärt werden, daß, falls dem Erdmannbriefe billig ist, was dem Mühlhäuser Dokumente recht ist, man jenen also genau so ernst nimmt wie dieses, Bach nach den ersten sieben Jahren in Leipzig eine erschütternde Bilanz zog. Als Thomaskantor war es ihm nach seinem eigenen Gefühle bis dahin nicht gelungen, die ihm vorschwebende Ordnung in den musikalischen Betrieb zu bringen und sich namentlich als Director musices im erwünschten Maße durchzusetzen; es war ihm nicht geglückt, die Allgemeinheit in dem ersehnten Maße zu gewinnen; es war ihm endlich nicht beschieden gewesen, alle ihm am Herzen liegende Musik zu beschaffen und aufzuführen. Das Programm von Mühlhausen hatte sich zwar in Köthen, nicht aber im Leipzig als durchführbar erwiesen.

Diese Einzelheiten stehen nicht Punkt für Punkt im Erdmannbriefe. Aber wir haben uns vorgenommen, ihn sachlich und nüchtern unter die Lupe zu nehmen, die zwar vergrößert, zugleich aber schärft und klärt. Das Leipziger Dokument ist genau so eindeutig wie die Mühlhäuser Erklärung. Bach war drauf und dran, Leipzig den Rücken zu kehren, auch wenn ihn sein Weg gewissermaßen ans Ende der Welt geführt hätte. Nur fort von Leipzig —, das steht klipp und klar in diesem wohlüberlegten, ruhigen. und besonnenen Briefe. Es steht darin, weil Gefahr in Verzug war, Gefahr, daß der Briefschreiber mitsamt seinem Endzweck scheiterte.

Je mehr aber es dem Meister in den nächsten und abernächsten sieben Jahren gelang, Leipzig und Köthen miteinander in Einklang zu bringen, desto bereitwilliger wird er dem Schicksal gedankt haben, das ihm schließlich trotz allem vergönnte, seinen Endzweck zu erreichen. Zu den vom Geiste Köthens berührten Leipziger Werken gehören in diesem Sinne nicht nur die großen, sich bis zum verklärten Ende steigenden und vertiefenden Instrumentalkompositionen; zu ihnen gehört, um von vielen nur eine Schöpfung zu nennen, die h-moll-Messe.

Wenn man bis zu dieser Erkenntnis durchgedrungen ist, darf man sich nicht scheuen, auch die letzten Konsequenzen zu ziehen. Sie betreffen das Fundament von Bachs Leben und Wirken, seinen Glauben. Es soll nicht wiederholt und erneut belegt werden, was unzählige Male behauptet und begründet und an keiner Stelle dieses Buches geleugnet wurde: daß Bach nach Erziehung und Bildung strenggläubiger Lutheraner war. Man hat jedoch zwischen Haupt- und Beiwort zu unterscheiden, ohne daß dessen Bedeutung gemindert werden soll. Bach hielt sich, ja er klammerte sich an Luther. Der Musiker Bach, der glückselige Musiker, der Spielmann Gottes, der Director musices und nicht zuletzt der Thomaskantor

Ausklang

konnte sich keinen bessern Schutzpatron suchen als Martin Luther, den Freund und den Kenner der Musik. Wer wollte deshalb leugnen, daß er sich auch dem Gottesstreiter anschloß? Nichts lag dem Gotteshandwerker näher. Wo Luther musikalisch begann, dort setzte auch Bach den Hebel an: bei den alten Niederländern. Das waren bekanntlich sehr fromme und sehr gelehrte, aber auch recht weltliche Leute, die, wie ihre Messen beweisen, bei aller dazugehörigen Weltlichkeit mit dem Herrgott auf gutem Fuße standen. In dieser Sphäre und in dieser Lehre hat Bach sein Handwerkzeug zugerichtet.

Wenn der Meister sich, freilich nicht fanatisch und nicht ausschließlich, aber mit deutlich erkennbarer Vorliebe des Bibelwortes bediente, tat er dies zwar sicherlich in der Gewißheit, das Rauschen der Quellen seines Glaubens zu vernehmen, aber er war Künstler, Musiker und Handwerker genug, daß er gleichzeitig zu schätzen wußte, wie vorteilhaft sich das kernige und kräftige, schöne und grundgute Deutsch Martin Luthers von dem Gestammel seiner Librettisten unterschied. Einzig bei Vertonung des Bibelwortes kamen auch sein künstlerischer Geschmack und musikalisches Gefühl voll auf ihre Rechnung.

Der Glaube stand dahinter; er war die Grundlage, das sei unvergessen. So oft man ihn auf Herz und Nieren prüfte, was und wie er glaube, und das geschah damals regelmäßig bei Antritt eines kirchlichen Amtes, werden seine Antworten Inbegriff korrekter Strenggläubigkeit gewesen sein, hieran ist nicht zu zweifeln; ein katholisches oder calvinistisches, bestimmt auch ein pietistisches Bekenntnis hat er in solcher Situation niemals abgegeben. Aber wir laden Bach nicht vor den theologischen Richterstuhl; wir fühlen uns vielmehr allezeit von ihm vor den Richterstuhl geladen. Was wir tun können, ist, uns in sein Schaffen zu versenken und auch den Spuren seines Lebens nachzugehen.

Korrekt im Sinne des Buchstabens ist dieser Komponist, der sich sogar ohne die mindeste Rücksicht auf das empfindliche Ohr späterer Quintparallelenjäger, Verstöße gegen die Reinheit des Satzes erlaubte, niemals gewesen. Bach hat das gehabt, was wir heute Lebensstil nennen; er hatte eine klare Anschauung von den Dingen des Lebens und der Welt, und er kannte seinen Weg so genau, daß er ihn schon als Dreiundzwanzigjähriger klar aufzeichnete. Er wußte, daß sein Wesen und sein Werk nicht von dieser Welt waren und unmöglich im Getriebe dieser Welt zermahlen werden konnten: *Soli Deo gloria*. Aus diesem Wissen schöpfte er die Kraft zu seinem Werke, das er, und hierin zeigt sich die ganze Größe seines Menschentums, allen Widerständen zum Trotz durchsetzte. Dieses Werk ist

Ausklang

infolgedessen vollkommen frei von Müdigkeit, Zweifel, von Feigheit und von Verneinung jeglicher Art. Es ist in seinem tiefsten Grunde auch frei von Angst und Leid, quillt über von Freude und Glück. Wo diese Musik Nein sagt, ist es stets um eines höheren und heiligen Ja willen: und wenn die Welt voll Teufel wär'.

Bachs Glaube ist ein echter Glaube, das heißt, er hat mit Vernunft nichts zu schaffen. Wir dürfen seinen Abglanz daher auch nicht in den kontrapunktischen Finessen seines Werkes suchen. Wohl aber lebt er in der polyphonen Dichte, in der harmonischen Tiefe und im mitreißenden rhythmischen Schwunge seiner Musik. Bachs Glaube ist kein Sonderrecht des Künstlers, er wirkt sich lediglich, da sein Träger Künstler ist, in seiner Kunst aus. Die Grundkräfte dieses Glaubens jedoch sind Teil seines in den Leipziger Kämpfen immer erneut bewährten Menschturns. Man darf aus diesem Grunde die Glaubensfreude eines Bach mit dem Glauben eines Martin Luther, der bei aller sich aufdrängenden Ähnlichkeit doch kein Musiker vom Schlage und vom Gewichte Bachs war, ohne weiteres vergleichen. Es steht auch nichts im Wege, in dieser einen Beziehung, und vielleicht nicht nur in dieser einen, Bach mit jedem großen sozialen Denker auf eine Stufe zu stellen, denn auch dieser pflegt seine Kraft einem Glauben zu verdanken, der über seine Verstandeskräfte hinausgeht, und zwar "aus einem Vertrauen auf Eigenschaften und Möglichkeiten im Menschen, für welche die materielle Welt an sich keine Beweise zu bieten hat".

Arnold Schering hat in den letzten Jahren seines reichen Forscherlebens die spekulative, ja geradezu die wissenschaftliche Komponente des Bachschen Denkens stark hervorgehoben. Hier ist Zurückhaltung geboten. Ein Glaube von der Tiefe und Kraft des Bachschen läßt sich schlecht vereinigen mit eigentlichem Denkertum, so nahe rationales Prüfen und Begründen dem spezifisch protestantischen Standpunkt auch liegen mag. Man soll aus dem Musiker Bach weder einen Theologen noch einen Philosophen machen. Alles was er zu sagen hatte, sagte er in seiner Musik; diese ist die primäre Äußerung seines Wesens.

Auch der unleugbar exakt-rechnerische Einschlag einer bestimmten Seite dieser Musik läßt diese nicht die Grenzen ihres spezifischen Bereiches überschreiten. Das gilt auch für den durch Arnold Schmitz scharfsinnig herausgearbeiteten Zusammenhang seiner Kunst mit der Rhetorik, für seine sogenannte musikalische Oratorie, die wir angemessen einschätzen, aber nicht überschätzen wollen. Die Aufdeckung solcher Verbindungen ist von hohem geistesgeschichtlichen Interesse, aber ein zu tiefer Blick in die

Ausklang

Handwerksgeheimnisse des Komponisten bringt die Gefahr mit sich, daß man Mittel und Zweck verwechselt. Wesentlich allein bleibt, was musikalisch bei all dem herauskommt.

Die Musiker zogen aus den Musiklehren des 17. bis 18. Jahrhunderts mit sehr verschiedenem Geschick recht unterschiedliche Folgerungen. Johann Sebastian Bach ist einer der wenigen, dessen Folgerungen Herz und Sinn auch noch des 20. Jahrhunderts auf das Nachhaltigste beschäftigen, und nur darauf kommt es letztlich an. Aus diesem Grunde ist Bachs Glaube wichtiger als sein Einblick in die verzwickten Lehren der Rhetorik und seine Vertrautheit mit ihrer greulichen Terminologie.

Ein Streit zwischen Wissen und Glauben, selbst die bloße Antithese, an welche Goethe seine bekannte Auseinandersetzung knüpft⁴¹, gab es für Bach überhaupt nicht; aber des Dichters Wort, der Glaube sei ein großes Gefühl von Sicherheit für die Gegenwart und Zukunft, diese Sicherheit entspringe aus dem Zutrauen auf ein übergroßes, übermächtiges und unerforschliches Wesen, und auf die Unerschütterlichkeit dieses Zutrauens komme alles an, trifft auf niemanden besser zu als auf Bach.

Freilich hat auch Bach als Mensch seine Anfechtungen, aber wenn er sie hat, muß es sehr schlimm und alles auf des Messers Schneide stehen. Daher kommt jenem Erdmannbriefe ja eine so unermeßliche Bedeutung zu. Bach hätte ihn nicht schreiben können, wenn ihm nicht Zweifel, unberechtigte Zweifel, wie wir Spätgeborene es heute erkennen, gekommen wären an der Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges. Um Bach zu verstehen, kommt es nicht so sehr darauf an, zu wissen, daß er in Leipzig allen Gewalten zum Trotz am richtigen Platze war, sondern darauf, zu erkennen, daß man es in Leipzig dahingebraucht hatte, ihn zweifeln zu machen. Gerade aber weil er vorübergehend schwanken konnte und nur deshalb ist sein alles, auch den Zweifel schließlich überwindender Glaube so groß und so schöpferisch.

Bachs Werk steht festgegründet in der Gegenwart. Das Wirken der alten und der neuen Bachgesellschaft, die unermüdliche Arbeit der internationalen Bachforschung hat große Ergebnisse erzielt, aber auch wenn alle Musikgelehrten der Welt mit Menschen- und mit Engelszungen redeten, es wäre eitel Schall und Rauch, und kein moderner Chordirigent noch Kapellmeister würde für Bach die Hand rühren, wenn sich des Meisters Werk auf irgendeine heute längst überlebte

⁴¹ DICHTUNG UNG WAHRHEIT III, 14. (WV)

Ausklang

kirchliche Richtung festgelegt hätte. Die meisten Bachbiographen geben dies, soweit sie es nicht ausdrücklich feststellen, mehr oder weniger zögernd zu, oder sie lassen es wenigstens durchblicken.

Die Mystik wurde in einigen Fällen letzter Ausweg. Gewiß, die mystischen Elemente von Bachs Kunst sind wichtig genug. Wenn von ihnen in diesem Buche nicht viel die Rede war, so lag das am Thema: *Bach in Köthen* hat wenig Berührung mit mystischen Strömungen. Wer die Bedeutung Köthens für Bach erkannt hat, darf konsequenterweise den Einfluß der Mystik auf ihn auch in den sonstigen Phasen seines Lebens und Wirkens nicht überschätzen. Wenn Bach in Leipzig der Welt innerlich abgestorben wäre, um so schlimmer für Leipzig; er brachte aber soviel Köthener Substanz nach Leipzig mit, daß die Todessehnsucht seiner Kantaten, die uns tief berührt und dem ernstesten Menschen unserer Zeit ein Trost ist, zwar zu einem wichtigen Wesenszuge seines Schaffens wurde, aber nicht zu dessen entscheidendem Merkmal.

Johann Sebastian Bachs Kunst steigt aus den Tiefen der Gläubigkeit auf und dringt, das ist ihr wichtigstes Kennzeichen, empor zu den Höhen der Universalität. Sie wendet sich an den Juden wie an den Christen, und sie steht, wenn diese musikalisch den Weg zu ihr finden, dem Hindu und dem Moslem offen. Ethisch und geistig gehört sie der Menschheit, und das danken wir nicht zuletzt Köthen.

ANHANG ZUR NEUAUSGABE

*Anhang 1***Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen⁴²**

Ich habe in der bisherigen Darstellung verschiedentlich den Terminus "weltliche Kompositionen" Bachs gebraucht, als verstände es sich von selbst, was damit gemeint ist. Sobald wir aber über die bloße Aufzählung von Beispielen hinaus zu einer Klarstellung des unter "weltlicher" Musik Bachs Verstandenen, d.h. sobald wir zu einer Definition zu gelangen versuchen, bemerken wir, daß sie einen rein negativen Charakter hat und etwa folgendermaßen lautet: Unter "weltlichen Kompositionen" Bachs verstehen wir diejenigen, die er nicht für die Kirche, nicht für den Gottesdienst und nicht in spezifisch-erbaulicher Absicht geschaffen hat. Einer solchen Begriffsbestimmung aber liegt ein Gesamtverständnis Bachs zugrunde, dessen Legitimität erst erwiesen werden müßte. Dabei ist es von relativ geringer Bedeutung, ob wir bei der Unterscheidung der "weltlichen" und der "geistlich-kirchlichen" Schöpfungen den Akzent auf die eine oder die andere Seite legen.

Die Einen nämlich – und das ist immer wieder, meist aus sehr unsachlichen Gründen, an der Tagesordnung – sehen in Bach zunächst ganz allgemein den Musiker, den Künstler, der, wenn er Muße hat, wenn er nicht an Aufträge und deren Begrenzung gebunden ist, sich dem Höhenfluge seiner künstlerischen Eingebung überläßt und dabei die vollkommensten Werke rein-musikalischen Gehaltes schafft, d.h. aber nach unserer Definition ganz überwiegend "weltliche" Kompositionen. Daneben wird das für die Kirche Geschaffene zu einem bloßen Gelegenheitswerk, wohl gar um des Broterwerbs willen hervorgebracht. Die Köthener Jahre, jedoch nur so, wie man sie bisher betrachtete, werden dann der wahre Höhepunkt von Bachs Leben. Dies Bild der Köthener Epoche aber ist zerstört.⁴³ Sie war für Bach erfüllt von unerhört gedrängter produktiver Arbeit. Die

⁴² Auszüge aus Friedrich Smend: BACH IN KÖTHEN (Berlin [o.J.] 1951: Christlicher Zeitschriftenverlag). Titel vom Herausgeber (MvL) nach der Formulierung im Inhaltsverzeichnis.

⁴³ Smend bezieht sich hier auf seine eigene vorhergehende Darstellung. Die hier dokumentierte Passage gehört zu den abschließenden Kapiteln. (Seite 114ff.)

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

dort geschaffenen Kompositionen waren keineswegs Produkte frei waltenden Künstlertums. Der Meister war vielmehr an die ihm zuteil werdenden Aufträge und sicherlich auch an bestimmte Lieferungstermine gebunden, wie nur je in seinem Leben. Er verfügte zudem noch keineswegs über einen größeren Vorrat an eigenen Kompositionen, auf die er, wie in späteren Jahren, sei es zur unveränderten, sei es zur nur schwach überarbeiteten, sei es zur vollständig parodierten Wiederaufführung hätte zurückgreifen können. Alles mußte original hervorgebracht werden. Bei diesem Schaffen aber mußte auf die zur Verfügung stehenden Aufführungsmittel weitestgehend Rücksicht genommen werden. Wir sahen dieses gleichermaßen am Instrumental- wie am Vokalwerk.

Betrachten wir Bach aber von der anderen Seite, d.h. primär als Kirchenkomponisten, der zwar auch – nebenher – viele kostbare "weltliche" Musik hervorgebracht hat, so kommen wir in nicht geringere Bedrängnis. Und wieder sind es die Köthener Jahre, wie wir sie jetzt kennengelernt haben, die uns die Schwierigkeiten bereiten. Bisher war nämlich dieser Lebensabschnitt für alle diejenigen, denen Bach einfach als Gipfel der evangelischen Kirchenmusik erschien, ebenfalls symbolhaft; und zwar in dem Sinne, daß der Meister – bezeichnenderweise aber auch nur kurze Zeit – sich in rein weltlichem Dienst befand und daher hier auch rein "weltliche" Musik schuf. Kaum mehr als ein halbes Jahrzehnt sei er auf dieser Bahn gewandert, dann aber auf die große Hauptstraße seines Lebens zurückgekehrt. An die Stelle des Schöpfers der weltlichen Instrumentalwerke sei danach der große Meister der Kirchenkantaten, der Motetten, der Passionen, des fünfstimmigen Kyrie und Gloria, des Symbolum Nicenum, des sechsstimmigen Sanctus, schließlich der Kirchenchorkantaten getreten. Damit aber wird Bachs Werk nicht nur zeitlich, sondern auch sachlich in zwei Teile zertrennt; und daß dies unmöglich ist, haben gerade die am Köthener Werk getroffenen Feststellungen bewiesen.

Nun könnte man zur Lösung des uns bewegenden Problems rein biographisch vorgehen und Johann Sebastian Bach selber befragen, wie er denn sein Schaffen beurteilt wissen will. Aber es ist eine bekannte Tatsache, daß wir hier keine direkten Auskünfte erhalten. Sowohl die noch vorhandenen Briefe von seiner Hand, wie die spärlichen Mitteilungen über Gespräche mit ihm oder die Nachrichten über die Art und Methode seines Unterrichtens sind für uns, wenn wir

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

nach der Mitte, dem Wesenskern seines Schaffens fragen, unergiebig.⁴⁴ (Diese eigentümliche Schweigsamkeit aber schließt wenigstens jedes individualistisch-humanistische Verständnis aus.) – Müssen wir denn auf unmittelbare Zeugnisse verzichten, so bleiben uns doch mittelbare, indirekte über. Drei Gelehrte, deren Namen in der Bach-Forschung mit Ehren genannt werden, Wilhelm Rust, Bernhard Friedrich Richter und Rudolf Wustmann, haben, jeder von seiner Fragestellung aus, gesagt, für unser Bach-Verständnis sei schon viel gewonnen, wenn wir wüßten, in welcher Ordnung er die Handschriften seiner Werke aufzubewahren pflegte. Am Ende seines Lebens müssen sich ja große Mengen von Manuskripten in seiner Komponierstube zusammengefunden haben. Und daß sie nicht ungeordnet waren, dürfen wir mit aller Bestimmtheit annehmen, schon aus dem äußerlichen Grunde, weil Bach sie zum großen Teil immer wieder gebrauchte. Ich glaube, daß die von Rust, Richter und Wustmann aufgeworfene Frage in großen Zügen zu beantworten ist, und daß sich daraus für unser Problem einiges von Bedeutung ergibt.

Ich gehe dabei von der ersten etwas umfangreicheren gedruckten Lebensbeschreibung Bachs aus, von dem Nekrolog, den sein Sohn Carl Philipp Emanuel gemeinsam mit Johann Friedrich Agricola verfaßte, und der im Jahre 1754 in Mizlers MUSICALISCHER BIBLIOTHEK erschien. Dieser NEKROLOG bietet ein zwar summarisches, aber sehr sorgfältig geordnetes Verzeichnis der Werke des Verstorbenen. Die Gruppierung, in der die Kompositionen hier aufgezählt werden, gibt uns ein Bild davon, in welcher Ordnung diese Werke am Ende von Bachs Leben aufbewahrt waren. Zum Beweise dieser These ziehe ich das Verzeichnis der Kompositionen Johann Sebastians heran, die sich nach dem Tode Carl Philipp Emanuels in dessen Hinterlassenschaft fanden, wie es in dem zwei Jahre nach dem Tode des Erblässers zusammengestellten und gedruckten Nachlaßverzeichnis C.P.E. Bachs zu lesen ist. C.P.E. Bach hatte sich nach dem Tode seines Vaters dessen Manuskripte mit Wilhelm Friedemann geteilt. Nicht alles, was der damalige Kammercembalist Friedrichs des Großen erbt, war bei seinem Tode noch vorhanden, aber doch die große Mehrzahl der Handschriften. Ihre

⁴⁴ Daß ich Bachs Äußerung über den "Endzweck" seines Schaffens (Mühlhäuser Entlassungsgesuch von 1708) nur in bedingter Weise eine auf sein ganzes Leben bezügliche programmatische Bedeutung beimesse, wurde schon ausgeführt. (Anm. FS) – Dieser Widerspruch Smends richtete sich insbesondere gegen Walther Veters Interpretation. Der Text des Entlassungsgesuchs wird hier folgend dokumentiert.

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

Beschreibung in dem erwähnten Nachlaßverzeichnis von 1790 ist sehr viel ausführlicher als die im Nekrolog von 1754. Manches ist auch offensichtlich im Laufe der Jahrzehnte in Unordnung geraten, vor alle diejenigen Stücke, die der Sohn praktisch gebrauchen konnte. Ganze Gruppen von Werken sind 1790 dem älteren Katalog gegenüber umgestellt. Und doch läßt sich dessen Grundanordnung immer noch erkennen. Verfasser des Nachlaßverzeichnisses von 1790 waren die Verwalter der Erbschaft. Diese aber sind – das kann man noch feststellen –, als sie den Katalog anfertigten, den Notenschränken entlanggegangen und haben katalogisiert, was da stand, und zwar in der Reihenfolge der Aufstellung. Wir sehen daraus, daß noch vierzig Jahre nach Johann Sebastian Bachs Tode ein ganz beträchtlicher Teil seiner Handschriften in derselben Ordnung nebeneinander stand, wie er sie selber aufzubewahren pflegte. Damit aber gewinnen diese beiden Werkkataloge, der von 1754 und der von 1790, für uns ein besonderes Interesse. Beide aber kennen keine Trennung von "weltlichen" und "geistlich-kirchlichen" Kompositionen. In Bachs Stube standen also nicht zwei verschiedene Notenschränke für diese beiden Gruppen von Werken. Bach selber machte den prinzipiellen Unterschied, den wir unter seinen Werken so wichtig nehmen, keineswegs.

Soviel ich sehe, ist diese Unterscheidung zum erstenmal bei der Redaktion der Gesamtausgabe von Bachs Werken vorgenommen worden.⁴⁵ In dieser Edition werden regelmäßig entweder geistlich-kirchliche oder weltliche Kompositionen bandweise zusammengefaßt. Und selbst hier war das Prinzip nicht durchführbar. Das zeigt schon der dritte Band der großen Ausgabe, der u.a. die vier Teile der "Klavier-Übung" enthält. Bach hatte die hier aneinandergereihten Stücke unter dem gemeinsamen "Titel veröffentlicht. Während die beiden ersten und der sogenannte vierte (Bach hat es unterlassen, ihm einen Namen zu geben)⁴⁶ eindeutig weltliche, nichtkirchliche Stücke bieten, enthält der dritte eins der größten Kirchenwerke des Meisters. Von dieser geschichtlichen Seite betrachtet ist also

⁴⁵ Hier ist zweifellos die alte, 1899 abgeschlossene Gesamtausgabe gemeint. Das erst 1950 von Wolfgang Schmieder vorgelegte Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) gliedert in: *Vokalwerke – Orgelwerke – Cembalowerke – Kammermusik – Orchesterwerke – Kontrapunktische Werke – Weitere Werke*. (Die "Orgelmesse" als dritter Teil der Klavier-Übung steht dort unter den Orgelwerken.) – Ein grundlegend revidiertes BWV soll noch im Jahr 2020 bei Breitkopf & Härtel erscheinen.

⁴⁶ Goldberg-Variationen (BWV 988)

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

unsere heutige Unterscheidung und grundsätzliche Trennung des "Weltlichen" vom "Kirchlichen" bei Bach nicht legitim.

Und dennoch wird der Versuch dieser Unterscheidung immer wieder unternommen, insbesondere von kirchlicher Seite. Dabei pflegt man auf die Tatsache hinzuweisen, daß die uns erhaltenen, in der großen Ausgabe zusammengefaßten Werke des Meisters in ihrer ganz großen Überzahl Kirchenkompositionen sind. Wir haben aber sogleich zu fragen, ob dies Bild, wie wir es aus den noch vorhandenen Stücken gewinnen, dem ursprünglichen Befunde entspricht. Gerade aus dem Nekrolog-Verzeichnis von 1754 können wir erkennen, daß hier seit Bachs Tod große Verluste eingetreten sind. Diese Verluste aber sind mengenmäßig nur zum Teil abschätzbar. Von dem, was an Kirchenkompositionen inzwischen verschollen ist, können wir uns ein viel genaueres Bild machen, als dies den nichtkirchlichen Werken gegenüber möglich ist. Wir lesen, daß 1750 fünf Jahrgänge von "Kirchenstücken" (Kirchenkantaten), daß fünf Passionen vorhanden waren. Da wir noch rund 190 kirchliche Kantaten und zwei Passionen besitzen, ist uns die Menge der nicht mehr vorhandenen "Kirchenstücke" deutlich. Bei den nichtkirchlichen Stücken aber steht es nicht so günstig. Der Nekrolog verzeichnet die hierher gehörigen Werke, sowohl instrumentale wie vokale, nur ganz summarisch und ohne Zahlenangaben. Dieser Umstand aber erschwert es uns, den ehemaligen Bestand an nichtkirchlichen Kompositionen zu ermessen. Er muß jedenfalls sehr viel größer gewesen sein, als die Gesamtausgabe erkennen läßt; der Verlust an weltlichen Werken Bachs überstieg mengenmäßig den an Kirchenkompositionen beträchtlich. Dies bestätigt sich gerade in letzter Zeit immer von neuem. Unter den seit Abschluß der großen Ausgabe handschriftlich zu Tage gekommenen oder literarisch nachgewiesenen Schöpfungen Bachs überwiegen die weltlichen sehr stark. Genau dasselbe Bild aber haben wir aus der Untersuchung der Köthener Jahre gewonnen. Sicherlich sind auch hier zahlreiche Kantaten vorhanden gewesen, aber von ihnen doch nur zur Hälfte Kirchenkantaten; und neben diesen verschollenen Vokalwerken stand ein – fraglos "weltliches" – Instrumentalwerk von ganz großem Ausmaß, von dem doch nur verhältnismäßig wenige Stücke auf uns gekommen sind. Und was die Leipziger Jahre angeht, so habe ich schon an anderer Stelle gezeigt, daß Bachs Beteiligung am öffentlichen nichtkirchlichen Musizieren sehr viel umfangreicher

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

war, als z.B. Schering im 3. Bande seiner Musikgeschichte Leipzigs noch annahm. Wir kennen überhaupt keinen Abschnitt in Bachs Leben, der nicht "weltliche" Kompositionen hervorgebracht hätte. In Arnstadt schrieb er das humorvolle Capriccio auf die Abreise seines Bruders Johann Jakob. Die Weimarer Jahre bringen, um nur dies zu nennen, die Bearbeitungen von italienischen Instrumentalkonzerten für Cembalo, dazu auch die älteste uns erhaltene weltliche Kantate: "Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd". Dennoch nimmt die Köthener Zeit insofern eine Sonderstellung ein, als hier das nichtkirchliche Werk entschieden den Vorrang vor dem kirchlichen hat. Dies ist ja auch der Grund, weshalb wir uns in diesem Zusammenhang mit dem Problem Weltlich-Geistlich auseinandersetzen müssen.

Ausführlich ist in dieser Studie vom Parodieverfahren gesprochen worden. Und dies bereitet vielen, denen es darum zu tun ist, den "kirchlichen" Bach zu "retten", nicht geringe Schwierigkeiten. Man pflegt bei diesem Versuch etwa folgendermaßen vorzugehen: Zunächst weist man mit Recht darauf hin, daß die Zeiten vorüber sind, in denen man ein Parodiewerk um dieses seines Charakters willen schon als minder wertvoll ansah. Bach selber und seine Zeit haben jedenfalls nicht so geurteilt. Und wenn hier auch nicht die Behauptung aufgestellt werden soll, daß sämtliche Parodien Bachs künstlerisch bis ins Letzte als gelungen zu bezeichnen sind, so darf man gleichwohl sagen, daß in vielen Fällen erst die Umarbeitung und die damit verbundene Neutextierung die musikalischen Keime, die im Urbild schlummerten, zur vollen Entfaltung brachten, so daß die Parodie ihr Vorbild an künstlerischem Rang gar nicht selten beträchtlich überragt. – Oder man macht darauf aufmerksam – und auch dies ist richtig – daß beim Parodieren nur in einem Teil der Fälle ein Übergang des Werkes aus dem nichtkirchlichen Raum in den kirchlichen stattgefunden habe. Oft wird ein weltliches Werk rein weltlich parodiert, ein kirchliches kirchlich. – Weiter kann man darauf hinweisen, daß Bach von dem Parodieverfahren zu verschiedenen Zeiten einen dem Umfang und der Methode nach verschiedenen Gebrauch gemacht hat. Im ganzen trat diese Umarbeitungsweise, nachdem sie um 1730 einen gewissen Höhepunkt erreicht hatte, gegen das Ende von Bachs Leben völlig zurück. Und während der Meister, zumal in den ersten Leipziger Jahren, zunächst ganze Werke durch Neutextierung in andere verwandelt, wird er, wie wir jetzt wissen, mit der Zeit immer

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich-Geistlich" in Bachs Schaffen

bedächtiger. Nur bis zum Jahre 1726 können wir Parodierung auch von Recitativen feststellen. Später unterläßt er sie und schreibt, wenn er geschlossene Zusammenhänge aus älteren Kompositionen in neue parodierend übernimmt, neue Recitativsätze, parodiert also nur noch die Chöre, die Arien u.a. ausgearbeitete Stücke. Der nächste Schritt in der Entwicklung ist der, daß Bach bei der Herstellung eines Werkes, zu dem er älteres Material wiederverwenden will, dies nicht mehr nur einem einzigen Urbilde entnimmt, sondern verschiedenen, und dabei die Quellen mit großem Bedacht auswählt, um wirklich die neuen Texte mit möglichst genau passenden Tonstätzen auszustatten. Charakteristische Beispiele hierfür sind das Weihnachts-Oratorium oder die kleinen Messen. Hier ist, im Gegensatz etwa zu den parodierten Köthener Kantaten, von denen wir sprachen, jedesmal nicht nur ein einziges älteres Werk in das neue hineingeschlüpft; die Parodiesätze gehen vielmehr innerhalb der Werke auf Urbilder zurück, die verschiedenen Zusammenhängen entnommen sind.

All dies ist durchaus richtig. Aber wenn wir auf diesem Wege das uns beschäftigende Problem des Parodierens, wenn ich es einmal so nennen darf, verharmlosen wollen, so fühlen wir das Unzulängliche, das jeder derartigen, im Grunde ungunstigen Apologetik anhaftet. Vor allem aber stellt sich heraus daß, auch wenn eine solche Verharmlosung des Parodieverfahrens gelingen sollte, damit unsere Frage nicht beantwortet ist. Gerade die Feststellungen, die sich aus der Untersuchung der Köthener Werke Bachs ergaben, zeigen, daß es um sehr viel mehr geht als bloß um die Erscheinung, die den Namen "Parodieverfahren" trägt. Denn auch die original für die Kirche geschaffenen Kompositionen Bachs, und unter ihnen gerade die allerbedeutendsten z.B. die Johannes-Passion, tragen in ihrer eigenen Struktur die Merkmale der im weltlichen Raum konzipierten und ausgebildeten Musikformen an sich. Zur Bedeutung dieser Erscheinung verweist man – wiederum mit Recht – auf die Einheitlichkeit des Barockstiles, der alle Lebensgebiete künstlerisch umfaßt, die Mode der Kleidung und der Möbelformen ebenso wie die liturgischen Kunstwerke. Schloß, Palast und Kirche zeigen in ihren Großformen ebenso wie in der Ornamentik im kleinen diese Einheitlichkeit in überzeugender Weise. Gerade durch die Fähigkeit, das Ganze der Existenz zu umfassen und zu gestalten, erweist sich das Barock als echter, vielleicht als der letzte echte Stil.

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

Daß Bach, kunstgeschichtlich betrachtet, dem Barockstil zuzurechnen ist, steht heute eindeutig fest. Aber diese Aussage ist derart in aller Leute Mund, daß darüber die Frage, ob ihn und seine Kunst nicht auch Wichtiges, ganz Wesenhaftes, vom Barock scheidet, so gut wie vergessen ist.⁴⁷ Wir haben neu zu untersuchen, was ihn von diesem "Stil" trennt, und wo die Grenzlinie verläuft. Denn dies müßte für unser Problem des Verhältnisses zwischen Weltlichem und Geistlichem von ausschlaggebender Bedeutung sein. – Versuchen wir es, die uns beschäftigende Epoche der Kunstgeschichte ganz allgemein zu charakterisieren, so gehört zu ihren Wesensmerkmalen die Verherrlichung des Menschen als des homo divinus. Eine Lebensbejahung und damit eine Weltbejahung von stärkster Intensität beherrscht das Feld. Das Leiden, die Not, der Tod sind keine zentralen Themen des Barock-Kunstwerkes. Es bildet allenfalls in der Gestalt des Macabren das abschreckende, Grausen erregende Gegenbild am Rande des Ganzen dieser Kunst. Nicht zufällig sieht Leibniz in dieser unserer Welt eine der besten denkbaren. Wie in der weltlichen, so wirkt sich dies auch in der christlichen Kunst durch die Wahl der Themen aus. Der Gemarterte, der Gekreuzigte wird nicht in den Mittelpunkt gerückt, sondern der Sieger, der Held Christus. Der Überwinder aller Not, der gen Himmel Fahrende ist dem Künstler wichtiger als der in die Tiefe der verlorenen Welt Herabsteigende, der den bittersten Kelch Trinkende, der als Verbrecher Hingerichtete. Die Menschheit aber, repräsentiert durch ihre Großen, die Mächtigen und die Heiligen, nimmt an dieser Verherrlichung teil. Apotheosen der Fürsten und Himmelfahrten der vollendeten Frommen werden bevorzugte Objekte der Darstellung. Im Zusammenhang damit steht ein ganz bestimmtes heroisierendes Verständnis der Antike, zu der die bildende Kunst ebenso greift die die Musik, die in der Oper, dieser schlechthin originalen Schöpfung der Barockmusik, glorifiziert wird. Greift man aber zu biblischen Stoffen, so treten die alttestamentlichen stark in den Vordergrund, und zwar geformt nach dem Heroenideal. Heracles und Julius Caesar, Samson und Judas Maccabaeus werden eigentümlich nahe Verwandte; ja selbst der Messias und sein Bild wird in diesem heroischen Sinne verstanden und geformt.

⁴⁷ Vgl. hierzu von Theodor W. Adorno: BACH GEGEN SEINE LIEBHABER VERTEIDIGT (ursprünglich in MERKUR 40, 1951; jetzt: GS 10)

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

Ich bin mir dessen bewußt, hiermit keineswegs eine vollständige Charakterisierung des Barockstiles gegeben zu haben. Aber ebenso sicher ist, daß diese Merkmale innerste Wesenszüge des Barocks bezeichnen. Keiner dieser Züge aber will sich zum Bilde Bachs schicken! Der homo divinus ist kein zentrales Thema seiner Werke, weder der Mächtige, noch der Heilige. Gewiß lassen sich wichtige Verbindungen zwischen Leibniz und Bach ziehen. Aber den charakteristischen Optimismus der Leibnizschen Weltbeurteilung teilt Johann Sebastian Bach nicht. Die Welt ist für ihn die von Gott abgefallene, die verlorene, die Sünderwelt, zugleich aber die durch Christus errettete. Gewißlich hat Bach auch hervorragende Osterkompositionen geschaffen; aber wenn wir ein einziges Thema als das zentrale der Bachschen Kunst bezeichnen wollen, so ist es das Kreuz und der Gekreuzigte. Nicht zufällig ist das Bekenntnis "crucifixus pro nobis" auch künstlerisch, architektonisch der Mittelpunkt von Bachs Vertonung des Symbolum Nicenum.⁴⁸ Und es will mir auch nicht zufällig erscheinen, daß unter allen Osterkompositionen Bachs die Kantate "Christ lag in Todesbanden" (Nr. 4) die weitaus bedeutende ist. Dies aber liegt nicht nur an dem grandiosen Text von Luthers Osterliede, das hier durchkomponiert ist, sondern an der Thematik, in der Karfreitag und Ostern zugleich gefeiert, das "rechte Osterlamm" als "hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten" bezeichnet wird. Nicht zufällig bilden die Passionen die hochragenden Gipfelwerke von Bachs Schaffen. Und wenn das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts Bach einfach mit der Matthäus-Passion identifizierte, so liegt in dieser historisch verständlichen Verkürzung und Verengung des Bachbildes dennoch zugleich etwas zentral Richtiges. Wenn der Thomaskantor, in den Kantaten oder in den Orgelwerken, Bußlieder gestaltet, so greift er zu den durchgearbeitetsten Formen; sowohl im dritten Teil der Klavier-Übung wie in der späten Kantate "Aus tiefer Not" (Nr. 38) erscheint der Tonsatz zu Luthers Nachdichtung des 130. Psalms im Pachelbelschen Typus komponiert.

Die Welt ist die von Gott abgefallene Welt. Der Gottlose aber wird aus Gnaden allein als ein Gerechter von Gott angenommen; denn Christus ist für die Sünde in den Tod gegangen. Allein unter diesem Gesichtspunkt ist auch die unverkennbare, ganz eigentümlich nahe Beziehung Bachs zum Tode zu verstehen,

⁴⁸ Nicäisches Glaubensbekenntnis, in der Messe b-moll ("Credo").

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich–Geistlich" in Bachs Schaffen

die nicht erst die späteren Werke charakterisiert, sondern die sein ganzes Schaffen durchzieht. Sie ist also auch nicht Ausdruck irgendwelcher Resignation, von der bei Bach, einer der vitalsten Erscheinungen, keine Rede sein kann. Mit den auf die Erregung des Grauens und des Abscheus zielenden Bildern des Todes im Barock aber hat sie erst recht nichts zu tun.

Wie bezeichnend ist es, daß Bach – ganz im Gegensatz etwa zu Händel – keinerlei ernsthafte Beziehung zur Antike hat. Nur selten behandelt er, dem Zeitgeschmack folgend, antike Stoffe; aber von irgendwelcher Heroisierung ist dabei nichts zu spüren; eher ein kräftiger Humor. Und dies nicht nur in kleinen Gelegenheitswerken privaten Charakters, wie in der Köthener Hochzeitskantate "Weichet nur, betrübte Schatten" mit der entzückenden Miniaturausgabe der "schnellen Pferde" des Phöbus. In den zur Aufführung in der Öffentlichkeit und zu Festtagen hochgestellter Personen komponierten Kantaten Bachs sieht es nicht anders aus. Weder im "Streit zwischen Phöbus und Pan" oder im "Zufriedengestellten Aeolus" noch in einem der anderen verwandten Werke wird der antike Stoff wirklich ernst genommen. Gänzlich fehlt das für die barocke Behandlung der Antike so charakteristische Moment des Tragischen. Und ebensowenig kann von einer Heroisierung oder gar Apotheose der durch Bachs Kompositionen gefeierten Fürsten die Rede sein. In engstem Zusammenhang damit steht Bachs völlige Uninteressiertheit an der Oper. Ja auch die geschichtlichen Stoffe des Alten Testaments sind nicht Gegenstand seiner Kompositionen. Wenn er alttestamentliche Worte vertont, so sind es Psalmen- oder Prophetentexte, und diese werden christozentrisch verstanden, wie es das Kirchenlied ebenfalls tut. Bachs Luthertum, das gerade in der Fundamentierung seines ganzen Werkes im Choral zum deutlichsten Ausdruck kommt, überwiegt entscheidend sein Teilhaben an allem, was man für die Geistigkeit des Barocks charakteristisch finden kann.⁴⁹

[Bach] lebt in einer noch nicht in geistliche und weltliche Bezirke aufgespaltenen, sondern in der innerlichst geschlossenen, aus dem Zentrum des lutherisch-reformatorischen Glaubens gespeisten Existenz.

⁴⁹ Friedrich Smend: BACH IN KÖTHEN (S. 114-122)

Friedrich Smend:
Das Problem "Weltlich-Geistlich" in Bachs Schaffen

Die Frage nach dem "weltlichen" Bach war uns durch die Untersuchung der Köthener Jahre mit besonderer Eindringlichkeit gestellt. (...) Soweit hier ein Problem vorliegt und auch ungelöst ist, bezieht es sich nicht auf Bach, sondern auf uns selber, die Menschen des 20. Jahrhunderts. Damit wird die Aktualität der uns beschäftigenden Frage deutlich. Dem modernen Menschen ist die für Bach noch völlig selbstverständliche Einheit des Daseins verloren gegangen. Er befindet sich der Wirklichkeit gegenüber ständig in einer doppelten Gefahr. Entweder versucht er die vermeintliche Enge des Kirchenraumes durch die Flucht in einer vorgetäuschten Freiheit zu entkommen. Das Ergebnis ist unausweichlich die Verabsolutierung und religiöse Verherrlichung des Säkularen. Oder aber er glaubt als "Frommer" der Welt mit all ihrem Grauen durch den Rückzug in den, wie er wähnt, umfriedeten Bezirk des "Religiösen" entgehen zu können, und sei es auch nur für die Dauer eines Gottesdienstes oder einer "geistlichen" Musikaufführung. Daß beides unmöglich ist, haben tiefere Geister unserer Tage längst erkannt. Johann Sebastian Bach aber, und gerade der Bach, den uns die Beschäftigung mit seiner Köthener Zeit kennen lehrte, ist das große Gegenbeispiel zur Zerrissenheit der heutigen Existenz. (...) ⁵⁰

⁵⁰ Friedrich Smend: BACH IN KÖTHEN (S. 142f.)

Anhang 2

**"Der Endzweck" – Das Entlassungsgesuch Bachs
an den Rat der Stadt Mühlhausen, am 25. Juni 1708)** ⁵¹

Magnifice, Hoch und WohlEdle, Hoch und
Wohlgelahrte, Hoch und Wohlweise Herrn,
Hochgeneigte *Patroni* und Herrn.

Welcher gestallt Eüre: *Magnificenz*, und Hochgeschätzte *Patronen* zu dem vor dem Jahre verledigtem *Organisten* Dienste *D: Blasii* meine Wenigkeit hochgeneigt haben bestellen, darneben auch Dero Milde zu meiner besseren *subsistenz* mich genießen laßen wollen, habe mit gehorsahmen Danck iederzeit zu erkennen. Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine *regulirte* kirchen *music* zu Gottes Ehren, und Ihren Willen nach, gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen vermögen der fast auf allen Dorfschafftten anwachsenden kirchen *music*, und oft besser, als allhier *fasonierten harmonie* möglichst aufgeholfen hätte, und darümb weit u. breit, nicht sonder kosten, einen guthen *apparat* der auserleßten kirchen Stücken mir angeschaffet, wie nichts weniger das *project* zu denen abzuhelfenden nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmäßig überreichet habe, und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit Lust nachkommen wäre: so hat sichs doch ohne wiedrigkeit nicht fügen wollen, | gestalt auch zur zeit die wenigste *apparence* ist, daß es sich anders, obwohl zu dieser kirchen selbst eigenen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte, über dießes demüthig anheim gebende, wie so schlecht auch meine Lebensarth ist, bey dem Abgange des Haußzinses, und anderer eüßerst nöthigen *consumtionen*, ich nothdürfftig leben könne.

Alß hat es Gott gefüget, daß eine Enderung mir unvermuthet zu handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren *subsistence* und Erhaltung meines endzweckes wegen der wohlzufaßenden kirchen*music* ohne verdrießligkeit anderer ersehe, Wenn bey Ihro HochFürstlichen Durchlaucht zu Sachsen Weymar zu dero Hoffcapell und Cammer *music* das *entree* gnädigst erhalten habe.

⁵¹ Quelle: Werner Neumann/Hans-Joachim Schulze: SCHRIFTSTÜCKE VON DER HAND JOHANN SEBASTIAN BACHS (Kassel 1963: Bärenreiter; S. 19-21) Standort des Originals: Stadtarchiv Mühlhausen/Thüringen.

"Der Endzweck"

Wannhero solches Vorhaben meinen Hochgeneigtesten *Patronen* ich hiermit in gehorsamen *respect* habe hinterbringen und zugleich bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor dießesmahls vor willen zu nehmen, und mich mit einer gütigen *dimission* förderlichst zu versehen. Kan ich ferner etwas zu Dero Kirchen Dienst *contribuiren*, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen, verharrende lebenslang

HochEdler Herr,
Hochgeneigte *Patronen* und Herrn,
Deroselben

dienstgehohrsamster
Joh: Seb: Bach.

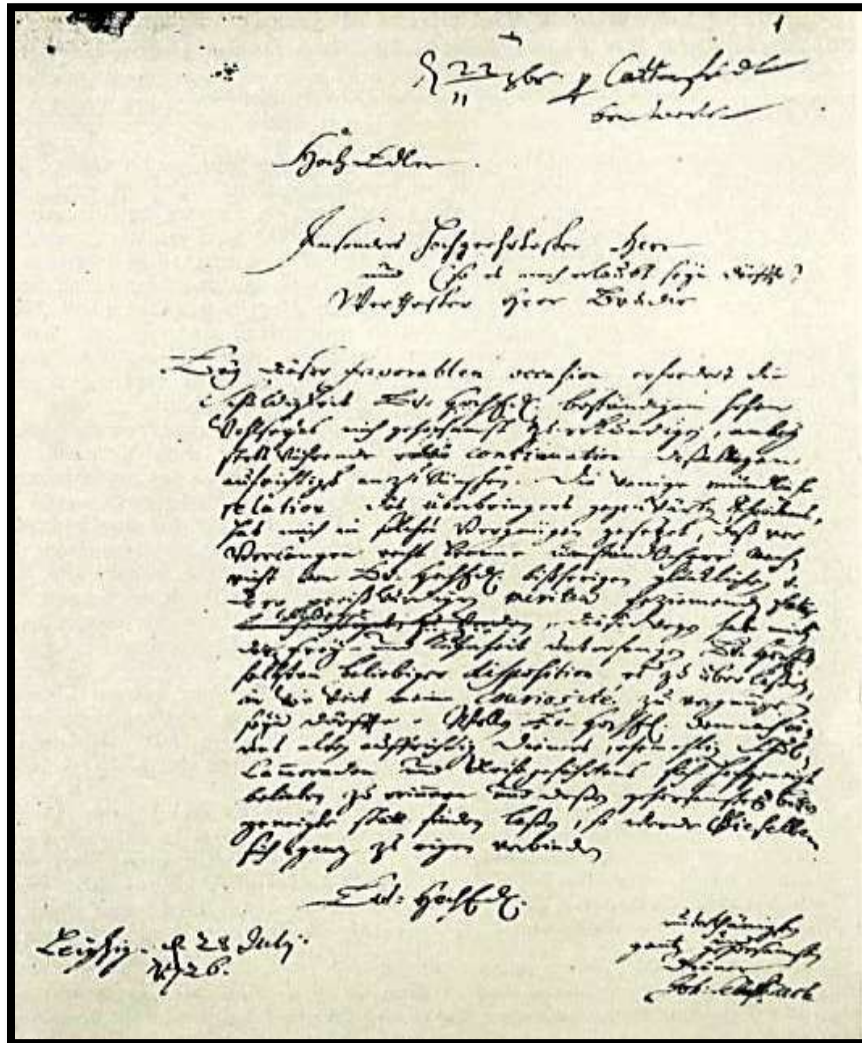
Mühlhausen.
den 25 Jun:
anno 1708.

An die
Allerseits *respectivè*
Höchst und Hochgeschätzten
Herrn Eingepfarrten
D: Blasii,
unterthäniges
Memoriale.

Anhang 3

Johann Sebastian Bach: Zwei Briefe an Georg Erdmann, Danzig

Brief vom 28. Juli 1726⁵²



⁵² Dieser Brief wurde erst 1982 im Zentralen historischen Staatsarchiv Moskau (CGADA) gefunden und identifiziert. Durch den Entdecker Grigorij Ja. Pantijelew wurde er im Bach-Jahrbuch 1985 veröffentlicht: JOHANN SEBASTIANS BACHS BRIEFE AN GEORG ERDMANN. NEBST BEITRÄGEN ZUR LEBENSGESCHICHTE VON BACHS JUGENDFREUND (S. 83-97). Dieser Beitrag enthält sowohl die hier dokumentierte Faksimile-Abbildung des Briefes (entnommen einem pdf des Beitrags im Netz) als auch die Transkription.

Zwei Briefe an Georg Erdmann

HochEdler,
Insbesonders hochgeehrtester Herr
und (so es noch erlaubt seyn dörrfte)
Werthester Herr Bruder.

Bey dieser favorablen occasion erfordert die Schuldigkeit Ew: HochEdlen beständigem hohen Wohlseyns mich gehorsamst zu erkundigen, anbey stets währende continuation deßelbigen aufrichtigst anzuwünschen. Die wenige mündliche relation des Überbringers gegenwärtigen Schreibens, hat mich in solches Vergnügen gesetzt, daß vor Verlangen recht brenne ümständlichere Nachricht von Ew. HochEdlen bißherigen glücklichen v. Dero preißwürdigen meriten geziemenden fatis wißend zu werden, dieserwegen habe mich der Frey- und Kühnheit unterfangen Ew: HochEdlen selbstem beliebiger disposition es zu überlaßen, in wie weit meine curiosité zu vergnügen seyn dörrfte. Wollen Ew. Hochedlen demnach eines alten aufrichtigen Dieners, ehemahligen SchulCammeraden und Reisegefährten sich hochgeneigt belieben zu erinnern und deßen gehorsamstes Bitten geneigte statt finden laßen, so werde Dieselben sich ganz zu eigen verbinden,

Ew: HochEdlen

unterthänigsten
und
gantz gehorsamsten
Diener

Joh: Sebast: Bach

Leipzig, den 28. Julij
1726.

Zwei Briefe an Georg Erdmann

Im Rahmen der ausführlichen Angaben über Erdmann schreibt Pantijelew: >Durch die Antwort Erdmanns hatte Bach offenkundig von den "preiwrdigen meriten" seines "ehemahligen SchICammeraden" erfahren und entsprechend dem neuen Rang Erdmanns seine Anrede an ihn geändert und einen ehrerbietigeren Ton angeschlagen. Der Brief von 1726 benutzt hingegen lediglich die damals üblichen Hflichkeitsformeln. Hinter dieser Schicht tritt eine in Bachs Briefen selten anzutreffende Gefhlswrme hervor, die Freude über die Möglichkeit, sich mit dem Jugendfreund wengstens schriftlich austauschen zu können. Aus beiden Briefen an Erdmann, aus ihrem vertraulichen Ton geht klar hervor, daß Bach Erdmann als nahestehenden Menschen betrachtete – die Anrede "Werthester Herr Bruder" ist in Bachs Briefen lediglich dieses eine Mal anzutreffen – und so unser verstärktes Interesse an der Person Erdmanns nur zu berechtigt ist. Darüber hinaus bestätigt der Brief von 1726 durch den Gebrauch der Bezeichnung "Reisegefährte", daß Bach und Erdmann tatsächlich gemeinsam nach Lüneburg gegangen sind.< (a.a.O., S.91/2)

Grigorij Pantijelew kommt aus einer russisch-jüdischen Familie, er promovierte am Moskauer Konservatorium. Nach dem Zerfall der Sowjetunion wanderte er nach Deutschland aus; er arbeitet heute in Bremen als Dirigent des Alt-Hastedter Kammerorchesters und als Musikdozent im Bereich der Weiterbildung. Er ist stv. Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde Bremen.

Zwei Briefe an Georg Erdmann

Seite 2

Inclination. Ich besayten Jüngst in etwelcher
 Luft Verden, welche, zumeist, da die meine Person
 Ihnen ein Amuse zu seyn ist, nicht ist, so
 daß ich persönlich Director Musices & Cantor
 an der Thomaskirche vocirt wurde. Ob
 ich mir nunmehr anfänglich gar nicht anständig
 seyn wollte, aus einem Cavallmeister ein Cantor
 zu werden. Doch bey einer meine resolution
 auf ein Director Post trainiret, zutun, Verden
 mich diese station vermehr favorable be-
 sprachen, daß endlich Gewußt, da meine Person
 einem Studium ist inclinieren, so in
 der Jüngst, nachdem, das, d. mich nach
 die, meine Probe abgelegt, d. so dann
 die mutation vornehmlich. Gesehelt, da
 nach gethet, nicht, amoch, beständig. Da aber
 mich (1) finde, nach dieser, nicht, bei, Verden
 nicht, so, vollkall, all, wenn, mich, die, bespreibung
 (2) viele accidentia dieser station ent-
 gangen (3) ein, post, Verden, d. d. d. d. d.
 Wunderliche, und, der, Music, wenig, orgeln

Zwei Briefe an Georg Erdmann

Seite 3

Obrigkeit ist, mittlen best. in solchem Vorworte, wird
 eine Verfolgung loben muß, all Worte genügt
 Worte, mit der geistl. Dignität meine Fortan
 an der Wirklichkeit zu setzen. Kolben St. Gesellschaft
 vor einem alten Herrn Diner Desjard's Arbeit
 eine coverable station wissen oder finden,
 so selbst ganz gekonnt vor mit fast ganzer
 Recommendation anzulegen; an mir soll es
 nicht manquiren, daß dem folgenden Vor
 wort die Interception einiger Satisfaction
 zu geben, mit besond. beifolgendem Vorw.
 Mein eigene station beläuft sich auf etwa
 auf 700 R., und das ist ein etw. m. d. m.
 all ordinärem, Eisen gilt, so strengt
 auf nach proportion rein accidentia
 ist aber eine gewisse Zeit, so sehr gering
 auf diese, die den vorigen Satz an ordina
 rein Eisen accidentie über 100 R. find
 gefalt. In Thüring das ist mit 400 R. der
 der Raum, all Desjard's Arbeit mit ungenü
 maße so sehr findlich, vor der exception.

Zwei Briefe an Georg Erdmann

Hoch Wohlgebohrner Herr.⁵⁴

Ew: Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens *excusieren*, daß er sich die Freyheit nimmet Ihnen mit diesen zu *incommodieren*. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verfloßen seyn, da E: Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelaßenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; Wenn mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner *Fatalitäten* einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlangt wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine *Fata* bestens bewusst, biß auf die *mutation*, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe.

Daselbst hatte einen gnädigen und *Music* so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter *Serenißimus* sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wollte, als ob die *musicalische* | Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahln da die neüe Fürstin schiene eine *amusa* zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem *Directore Musices* u. *Cantore* an der *Thomas Schule vociret* wurde.

Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständnig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein *Cantor* zu werden, weißwegen auch meine *resolution* auf ein vierthel Jahr *trainirete*, jedoch wurde mr diese *station* dermaßen *favorible* beschrieben, daß endlich (zumahln da meine Söhne denen *studiis* zu *incliniren* schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u.

⁵⁴ Quelle der Transkription: Werner Neumann/Hans-Joachim Schulze: SCHRIFTSTÜCKE VON DER HAND JOHANN SEBASTIAN BACHS (Kassel 1963, S. 67-70)

Zwei Briefe an Georg Erdmann

mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, u. so dann die *mutation* vornahm. Hieselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig.

Da aber nun (1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als man mir Ihn beschrieben, (2) viele *accidentia* dieser station entgangen, (3) ein sehr theurer Orth u. (4) eine wunderliche und der *Music* wenig ergebene | Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen.

Solten Eu: Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Ohrtes eine *convenable station* wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte *recommendation* einzulegen; an mir soll es nicht *manquieren*, daß dem hochgeneigten Vorspruch und *intercession* einige *satisfaction* zu geben, mich bestens befließen seyn werde.

Meine itzige *station* belaufet sich etwa auf 700 rthl., und wenn es mehrere, als *ordinairement* Leichen gibt, so steigen auch nach *proportion* die *accidentia*; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an *ordinairen* Leichen *accidentien* über 100 rthl. Einbuße gehabt. In Thüringen kan ich mit 400 rthl. weiter kommen als hiesigen Ohrtes mit noch einmahl so vielen hundertern, wegen der *excessiven* | kostbahren Lebensahrt. Nunmehr muß doch auch mit noch wenigen von meinem häußlichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet und ist meine erstere Frau seelig in Cöthen gestorben.

Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne u. eine Tochter, wie solche Eu: Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2ter Ehe sind am Leben 1 Sohn u. 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein *Studiosus Juris*, die anderen beyden *frequentieren* noch, einer *primam*, der andere *2dam Classe*, und die

Zwei Briefe an Georg Erdmann

älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder
anderer Ehe sind noch klein, u. der Knabe als erstegeborener
6 Jahre alt. Insgesamt aber sind sie gebohrne *Musici*,
u. kann versichern, daß schon ein *Concert Vocaliter* u. *Instrumentaliter*
mit meiner Famillie *formiren* kann, zumahl da
meine itzige Frau gar einen sauberen *Soprano* singet, auch
meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.
Ich überschreite fast das Maaß der Höflichkeit wenn Eu:
Hochwohlgebohren mit mehreren *incommodire*, derowegen
eile zum Schluß mit allem ergebenen *respekt* zeit Lebens
verharrend
Eu: Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst
ergebener Diener
Joh.: Sebast: Bach.

Leipzig. den 28. *Octobr.* 1730.

*Anhang 4***Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century⁵⁵**

The controversy about whether Bach's music should be performed on baroque or modern instruments has carried with it the assumption that one school of thought rules out the other. Several years ago at a press conference in Edinburgh a journalist asked me: "Wouldn't you like to take an axe to the harpsichord?" This attitude is nonsense in my opinion. On the other hand, I have in public played Bach on the piano almost exclusively, and in view of the long-standing expectancy that a Bach pianist would inevitably rule out the earlier instruments, this questioner may not be entirely condemned for his naivety. The fact is that I have played the harpsichord and clavichord since I was sixteen, and have never entered the partisan groups which keep the fires of controversy alive, and which attempt to place me in a specific, enclosed category.

That I was not a pianist who had come to Bach via the 19th century was obvious to the informed public, and my discovery and development of a new pianistic style has been recognized as emanating from knowledge of Bach's music and period, not from the romantic or virtuoso pianistic styles. But the sheer appearance of a piano on the stage for a Bach program still provokes extreme anxiety in some quarters, and sometimes extreme antipathy—just as the appearance of a harpsichord evokes a state of reverence and a sense of assurance that an authentic performance is bound to follow. The latter reaction is as untrue as the former is unnecessary.

In the last two years I have been performing publicly on harpsichord and clavichord. The inevitable question has already been put: "Does this mean you are coming over to our side?" For me, this "either-or" attitude has always been deplorable. All evidence shows that Bach's attitude towards instruments was inclusive rather than exclusive, and this evidence forms one of the historical and musical bases of validity from which I work.

⁵⁵ Quelle: Rosalyn Tureck Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University. – Das Tureck Bach Research Institute ist assoziiert mit dem CURTIS INSTITUTE OF MUSIC. Auf der Website finden sich eine Fülle von Aufsätzen Turecks sowie weiterführenden Informationen zu dieser bedeutenden Bach-Forscherin und Bach-Interpreten. <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/>

Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century

Bach's music is fundamentally abstract: not abstract in the theoretical sense, but in that its existence and endurance is based on its fundamental musical terms, rather than that of a confined period or instrumental style—as for instance Couperin's is, or Chopin's. Therefore Bach's music can be performed on all instruments worthy of this honour, provided the scholarship and artistry brought to performance are equal to the high level of his art. Although I have developed a style of playing Bach on the piano, my performance on harpsichord and clavichord as well as piano emphasizes the all-embracing view of Bach as music which reaches beyond the confinement of a particular instrument or period.

In the field of Bach performance today, and in the future, the chasm between baroque practices and contemporary musical communication must be bridged. The need is for less division, more breadth of view. I see the champions of baroque instruments narrowing and deflecting the conception of the true baroque period more and more; instead of performing on an increasing number of period instruments under more finely considered baroque conditions of performance, which would widen and deepen the understanding and empathy of the public with Bach's period, they are compromising his period with the inevitable requirements of current concert conditions, and claiming an authenticity which is not present.

Most harpsichords are made today with modern material; most harpsichord makers strive for a big tone which will fill the large modern concert hall and satisfy 20th-century ears. Latterly the addition of a microphone does not appear to worry those who use it, despite the fact that electrical amplification changes the effect and quality of the instrument. The modern harpsichord-plus-amplification produces, on the whole, a tonal sonority and atmosphere which are not those that Bach heard. Yet, if these instruments are to be brought into the concert field, it is inevitable that modern harpsichords and microphones be used; it cannot, however, be claimed that the sound is authentic or representative of Bach's intentions. If these claims are to be made, there is only one way: manufacture or restore as well as possible the types of instruments which Bach played and heard within his confined geographical travels, perform in the style of his time upon them, and present concerts in the proper size rooms under the acoustical conditions of his time.

Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century

The only admissible claim for modern concert-hall performances on modern harpsichords played by contemporary performers is: this is a 20th-century effort to approximate a particular baroque sonority under modern conditions of manufacture, concert hall requirements and 20th-century scholastic and artistic orientation. A true claim and, with the effort that sometimes attends these performances, an honorable one.

The clavichord is almost never employed and seldom mentioned, with the result that the larger part of audiences throughout the world who are interested in Bach and attend harpsichord performances have never heard a clavichord. Bach's keyboard music takes on a single-tone conception by the harpsichord champions, and this conception is not authentic Bach. It is not possible to turn away from the evidence of his own scores which employ the same movements or works for different solo instruments over and over again. The historical facts are that the clavichord had an equal, and in Germany a greater place in the performance of most of Bach's clavier music than the harpsichord; and that Bach's employment of keyboard as well as other instruments was much more flexible than that of 19th- and 20th-century composers. To place Bach's clavier conception mainly in the realm of harpsichord sound, whether in the authentic 18th-century or the modern 20th-century harpsichord sonority, is to limit his enormously broad vision to a single track. And since Bach's own creative flexibility was at the opposite pole to the process of narrowing down to a specialized prescribed sonority, this is a step away from Bach's own conceptions and practices, rather than a fulfilment of them.

The need today is for amalgamation of ideas rather than separation, for inclusiveness which leads to breadth of vision, rather than exclusion which places restraint upon Bach's creative vision. The piano, harpsichord and clavichord have always lived together in my mind without clash. Fundamentally they need not conflict, because of their individually distinctive characteristics. The difference between clavichord and harpsichord is actually greater than the difference between piano and harpsichord, or piano and clavichord. Yet the earlier instruments lived together happily for centuries among musicians of varying styles.

The attitude of immutability nourished by harpsichord champions affects the attitude towards the interpretation of Bach's music, and this is one of the most important factors in its narrowing influence. The harpsichord has serious

Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century

limitations about which 18th-century musicians did not hesitate to complain. Why should we, then, consider the harpsichord as so ideally fulfilling the sounds envisaged by the 18th-century composer? Would a 20th-century harpsichordist say of his instrument as did Couperin, the greatest harpsichord composer of his time as well as a great performer, in his treatise *L'art de toucher le clavecin*:

As the sounds of the harpsichord are isolated one from the other and as the power of each sound cannot be increased or diminished, it has hitherto appeared almost *inconceivable* that a player can play with expression upon the instrument (*donne de l'ame a cet instrument*—literally 'give soul to this instrument').⁵⁶

We in turn do not hesitate to complain about the piano. No doubt several centuries hence, when inevitably instruments will be different from those we know now, the aura of reverence will shine upon the piano as it does upon the harpsichord today, two centuries removed from Bach.

The clavichord on the other hand, so beloved in Germany, had the singing expressive attributes which the harpsichord lacked. Even more important, the same works played on these two fundamentally different instruments can often inspire different moods and influence differences of tempo, phrasing, dynamics, and ornamentation. On the harpsichord the inner phrasing of a line cannot be produced through the play with tone on one or more notes so natural to the clavichord, on which the player thus binds the line, instead of dividing it as is often necessary on the harpsichord for the same structural and musical effect. On the piano the possibilities of tonal accent and binding a line in legato are much closer to the ways of the clavichord than of the harpsichord.

Tempo is also affected. Couperin recommends that lyrical and tender pieces be taken somewhat faster on the harpsichord than on other instruments. Because of the nature of the instruments, the same type of works may be played a good deal more slowly on the clavichord; on the piano, a tempo somewhere between the two may suggest itself. Similar considerations apply to lively movements. For the C-sharp major Prelude and Fugue from Book I of *The Well-Tempered Clavier* the clavichord could not possibly bear as fast a tempo as is possible on the harpsichord. The piano can bear the harpsichord tempo, and the touch may be varied from legato to any degree of staccato. The dynamic level may range from *p* to *f* as on the harpsichord, according to the individual's choice of character,

⁵⁶ Nicht nur Eta Harich-Schneider würde widersprechen!

Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century

for the Prelude and Fugue may be played delicately or brilliantly. The clavichord would not allow expansion of dynamics or brilliance. Thus the concepts of interpretation and the possibilities of performance vary among the instruments of Bach's time as well as of ours.

That piano tone is objected to on grounds of its being woolly is less the fault of the piano than of the pianist; transparency can be achieved on the piano through touch. But critics of our time forget how transparent the tone of the piano was from Mozart's time right down to Chopin's. Only after Chopin did it take on its purple hues demanded by the styles of later composers. In its present stage of development, emphasis on the tonal clarity of the piano is again returning, and heaviness of sonority, at its height in the years between the wars, is not to be found in pianos manufactured during the last ten years. A pianist who knows the possibilities of his instrument and the delights of touch can produce a transparent quality more naturally on our mid-century piano than on the type manufactured before 1940. Actually the reverse of hot woolly tone is more often the case; complaints against the cold tone of today's pianists is frequent. This coldness is due to forcing the contemporary piano's tone beyond its natural clarity or brilliance. Tone cannot be pushed or forced to any desired quality or quantity on any instrument. Its nature must first be understood, and when it is, it yields to proper touch. If it is forced, an alien or opposite quality such as hardness or coldness usually appears.

For Bach performance, piano playing need not be academically imitative of harpsichord or clavichord. Ideally, the performer incorporates the qualities and styles of sonority of the earlier instruments in his musical approach. These form a complex and rich frame of sonority which is unconsciously absorbed, yet ever-present in the imagination and which can be translated through almost endless possibilities of variety of touch on the piano.

C. P. E. Bach embraced all the keyboard instruments. In the introduction to the second part of his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, his opening statement, point 1, is: the organ, harpsichord, pianoforte and clavichord are the keyboard instruments most commonly used for accompaniment. Point 2 refers to the bowed clavier, which he admired and hoped would be added to the current list of accompanying instruments. Point 3 refers to the indispensability of the organ in church music; point 4, to the effectiveness of a harpsichord for

Rosalyn Tureck: Bach in the Twentieth Century

recitatives and arias, particularly those in which a simple accompaniment permits free variation on the part of the singer; point 5, it is also used for arias and recitatives in chamber and theatrical music. These quotations are employed today to justify the use of the harpsichord although the specification about 'simple accompaniment' is not emphasized. Point 6 receives little attention; 'the pianoforte and clavichord provide the best accompaniments in performances that require the most elegant taste. Some singers, however, prefer the support of the clavichord or harpsichord'.

This musician, with one foot in his father's past and the other in the more modern future, is catholic in his taste, education and musical demands. We today would benefit by emulating the wider vision of the Bachs.

Anhang 5

**Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft** ⁵⁷

In der Leibnizschen Definition, nach der in der Musik die ewigen Gesetze der kosmischen Ordnung sich geheimnisvoll widerspiegeln, während der die Musik ersinnende menschliche Geist, unbewußt-fruchtbar, nur seiner dunklen Schöpfungskraft folgt, ist die Ästhetik der Bachschen Musik philosophisch ausgedrückt, die Bachsche Mystik tiefer erklärt als durch den Pietismus der Zeit, dessen verweichlichender, irrationaler Grundzug dem Wesen Bachs eigentlich fremd bleiben mußte, und der des Meisters menschliche Sympathie wohl erwecken, nicht aber die klare, rationale Ordnung seiner Schaffensart stören konnte.

Dies erkannte Goethe, als er – noch ganz leibnizisch – den Eindruck beschreibt, den er aus Bachs Musik gewann:

"Ich sprach's mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Welterschöpfung möge zugetragen haben. So bewegte sich auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren noch Augen, und wieder keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."⁵⁸

Auch die Musik Rameaus ist durchtränkt von Cartesianischem Geist. Aber sie spiegelt vor allem das Lichtvoll-Vernünftige der rationalen Ästhetik wider. Sie besitzt den gewissermaßen "französischen" Anteil an ihr, jene Gescheitheit und jenen untrüglichen bon goût, der nach der Definition eines geistreichen deutschen Schriftstellers: "der Sinn für Grenzen ist, und zwar für Grenzen, die niemals als Einengung oder als Hindernis gelten dürfen, die, im Gegenteil, ein Ausdruck der Vernunft für das Mögliche sind."⁵⁹

⁵⁷Die abschließenden Passagen von Eta Harich-Schneider: DIE KUNST DES CEMBALOSPIELS (Kassel ²1958, S. 216–221); der Titel stammt vom Herausgeber (MvL). Die Autorin (1894–1986) war Cembalistin, Musikwissenschaftlerin und Japanologin. Sie gehörte zu den Protagonistinnen der Wiederentdeckung des Cembalo als historisch angemessenes Instrument zur Interpretation von Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Sie veröffentlichte Standardwerke zum Cembalospiel und zur alten japanischen Musik sowie eine sehr informative und lesenswerte Autobiographie: CHARAKTERE UND KATASTROPHEN. AUGENZEUGENBERICHTE EINER REISENDEN MUSIKERIN (Berlin 1978).

⁵⁸Die Stelle findet sich in Goethes Briefwechsel mit Zelter. Siehe dazu im Fünften Hauptstück das Kapitel *Das Bachbild von Goethe bis Nietzsche. I. Goethe und Zelter*.

⁵⁹Eine Kant-Paraphrase?

Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft

Bei Bachs Musik aber empfindet man darüber hinaus weit stärker die Gottgebundenheit dieser "Ästhetik der Vernunft", von der Wilhelm Dilthey sagt:

"Die rationale Ästhetik begreift das Schöne als die Erscheinung des Logischen im Sinnlichen und die Kunst als eine sinnliche Vergegenwärtigung des harmonischen Weltzusammenhangs. Aber freilich weist diese Bedingung der ästhetischen Anschauung in ein Unergründliches, in einen Urquell der Harmonie, der unserem Denken unnahbar ist."

In Bachs Schöpfungen, zumal in dem berühmten Spätwerk für Cembalo, den sogenannten Goldberg-Variationen, haben die Maße, die Proportionen und Beziehungen, hat jeder Kontrapunkt eine weit tiefere Bedeutung als die rein formale. Form und Inhalt sind eins. Wer die große Symmetrie in den Goldbergvariationen nicht begreift, die Freude an diesen Proportionen nicht fühlt und diesen logisch-schönen Aufbau durch eine moderne eigenwillige Interpretation angreift, der zerschlägt im wahrsten Sinne des Wortes eine Welt. Die 30 Variationen, auf einem durchgehenden Passacaglia-Baß aufgebaut, scheiden sich zunächst in zwei Hauptteile, deren zweiter bei dem zahlenmäßigen Mittelpunkt, der 16. Variation, mit einer französischen Ouverture beginnt. Jeder dieser Hauptteile enthält 5 Gruppen von je drei Variationen. Wie um Anfang und Ende des Werkes besonders zu fundamentieren, hat Bach die erste und die letzte Gruppe etwas anders und gewichtiger gestaltet als die übrigen: während von der zweiten bis zur vorletzten Gruppe alle mit einer Variation in wechselnden freien Formen (Gigue, Fuge, Larghetto, Ouverture etc.) beginnen, in der Mitte eine für zwei Manuale gedachte figurierende Variation haben, die meist im zweistimmigen Kontrapunkt geschrieben ist, und als Conclusion das tiefsinnigste: den Kanon; so hat die erste Gruppe in der Mitte noch nicht das brillante Figurenwerk, sondern eine gewichtige Dreistimmigkeit, und die letzte Gruppe bringt nach zwei gewaltig steigenden, den Schluß vorbereitenden Variationen zuletzt statt eines Kanons das Quodlibet über zwei Volkslieder – den Ausdruck größter Lebensfreude. Anfang und Ende des Werks bildet die Aria. –

Man hat die Goldbergvariationen geistreich einem Gebets-Rosenkranz verglichen, eine gleichmäßig aufgeteilte Perlenreihe zur musikalischen Meditation genannt, die bei jeder ihrer Unterabteilungen mit einem neuen "Geheimnis" beginnt, ihm die immer gleiche Anrufung folgen läßt und mit dem

Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft

konzentriertesten "Gebete" schließt; – man hat sie als einen Säulengang gesehen und ihre Symmetrie in der Architektur zu versinnbildlichen versucht – man hat sie in einer mathematischen Zeichnung auf eine Formel bringen wollen: immer aber muß man als ihr Wesen die Einheit von Geist und Form und die Unantastbarkeit ihrer Symmetrie anerkennen.⁶⁰

Die Ästhetik, die aus der Philosophie von Descartes und Leibniz entstand, hat wie diese Philosophie einen internationalen Zug. Vernunft ist über nationalen Eigentümlichkeiten – die Ästhetik der Vernunft, in Frankreich geboren, trat einen internationalen Siegeszug an und prägte der gesamten Kulturwelt einen französischen Stempel auf. Daher ist eine gewisse ästhetische Einheit in der Blütezeit des Rationalismus den Kunstwerken aller Nationen eigen: Die Klarheit, die Logik, die anmutige Beherrschung des Gefühls. diesen "französischen" Stempel tragen in gewisser Weise auch die Werke eines so urdeutschen Musikers wie Bach, eines so typischen Italieners wie Scarlatti.

Die Ästhetik der Renaissance und des frühen Barock kennt eine Einheit der Kultur längst nicht in diesem Maße – weswegen wir auch bei der Musik vor Anbruch der sogenannten französischen Klassik (man rechnet deren Beginn gewöhnlich mit dem Jahr 1660) beobachten können, daß sie viel stärkere nationale Farben hat als die Musik zwischen 1660 und 1750, dem Todesjahre Bachs. Im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert haben alle Länder, besonders vielleicht Spanien und England, eine nationale Musik, die sich bei allen Gemeinsamkeiten doch stark und eigentümlich von derjenigen der übrigen europäischen Länder abhebt.

Man pflegt von Spanien zu sagen, daß es in seiner Kunst eigentlich keine Renaissance gehabt habe, daß es vom Mittelalter gleich in ein barockes Stadium übergegangen sei, und wahrhaftig enthält die merkwürdige, eigenständige Musik

⁶⁰ Am 26. September 1810 erschien in der Allgemeinen Musikzeitung von Rochlitz E. Th. A. Hoffmanns Aufsatz JOHANN KREISLER, DES KAPELLEMEISTERS, MUSIKALISCHE LEIDEN. Er schildert die Wirkung der Goldbergvariationen auf ein völlig unvorbereitetes Publikum, dem nicht einmal mehr der Name des Autors (geschweige denn das Werk!) bekannt ist, und das während des Spiels allmählich die Flucht ergreift. Aber auch heute noch hat das Werk im Konzertleben nicht den Rang, der ihm gebührt, es gilt als unverständlich und allzu lang – aber nur aus dem Grunde: weil man es kürzt, um es in ein richtiges Klavierprogramm, zwischen Schubert und Chopin, einzwängen zu können. Bringt man die Goldbergvariationen unter Berücksichtigung der klaren Vorschriften Bachs zum Vortrage, d.h. mit allen Wiederholungen, so ist die Möglichkeit des Verständnisses für ihren Aufbau wesentlich erleichtert. (Anm. d. A.) – Einspielungen der Goldbergvariationen variieren zwischen etwa 37' – *Glen Gould live Salzburg 1959*; 47' – *Gustav Leonhardt, Cembalo*; 79' – *Alexis Weissenberg*; 90' – *Glen Gould 1955, Studio-Einspielung*; Rosalyn Turecks Cembalo-Einspielungen dauerten alle um 90', auch die Live-Einspielung in Petersburg 1995). Harich-Schneiders eigene Einspielung (Philips 1971, eine weitere Einspielung entstand wohl durch die Galerie Ariadne, Wien) konnte ich leider bisher nicht aufspüren.

Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft

Cabezóns die ganze Askese des Mittelalters neben stolzestem "Barock". Die englische Renaissance ist für uns charakterisiert in den Begriffen "Theater" – "Marlowe" – "Shakespeare", und die ästhetischen Vorstellungen, die sich mit ihnen verknüpfen: Starker Gegensatz von Licht und Schatten, Naturalismus und Gelehrsamkeit, Clownerie und Tiefsinn, Leidenschaft und ätherische Zartheit im Lyrischen – wir finden sie alle wieder der Musik jener Zeit.

Aber so stark auch die Musik jedes Landes die nationalen Eigentümlichkeiten ausprägt, eins ist ihr überall in gleicher Weise eigen: Leidenschaft und Phantasie, und zwar in einer merkwürdigen Verschmelzung mit universeller Gelehrsamkeit.

"Die großen Männer dieser Zeit sind alle Enzyklopädisten", schreibt Emile Krantz. Margarete von Navarra⁶¹ war zugleich Prosaschriftstellerin und Dichterin, Wissenschaftlerin und Diplomatin, Mystikerin und Freidenkerin, theologisch orthodox mit Briçonnet und protestantisch mit Marot – sie liest Platon auf griechisch und die Bibel hebräisch, sie hat einen Lehrer für Geometrie und einen für Musik. –

Charakteristisch für die wunderliche Mischung von dramatischem Realismus und Spitzfindigkeit in der Kunst der Renaissance ist die Schlußszene aus Marlowes Faust, diesem naturalistischen Spiel, wo Faust in dem erschütternden letzten Monolog sich angstgejagt an jeden Augenblick halten möchte:

"O Faustus –
nur eine arme Stunde noch zum Leben – "

und in dieser äußersten Verzweiflung anfängt, die "Pferde der Nacht" auf lateinisch zu beschwören:

"O lente, lente currite,
noctis equi!"⁶²

⁶¹ Margarete von Navarra (auch Margarete von Angoulême, französisch Marguerite de Navarre; * 11. April 1492 in Angoulême; † 21. Dezember 1549 in Odos) war die Tochter des Grafen Karl von Angoulême und ältere Schwester König Franz' I. von Frankreich. Durch Heirat wurde sie 1509 Herzogin von Alençon und 1527 Königin von Navarra. Sie förderte Dichter, Künstler und Gelehrte und war auch selbst Schriftstellerin. Ihr bekanntestes literarisches Werk ist das Heptaméron.

⁶² Ovid: ARS AMATORIA (Buch I, XIII, Zeile 40)

Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft

Dilthey⁶³ teilt mit, daß die Renaissance in ihrer Ästhetik viel stärker als von Aristoteles von der späteren ästhetischen Literatur beeinflusst worden ist, die Stimmungen und Sätze enthält, welche dem 16. Jahrhundert weit gemäßer waren als Aristoteles.

"Insbesondere war in ihr die Imagination, welche das Außerordentliche frei hervorbringt, stärker betont worden. – Sie betont das Erhabene, das Malerische, den individuellen und bewegten Ausdruck."

"Die Zeitgenossen der pergamenischen Schule heben in den Gesichtskreis der ästhetischen Erscheinung die Phantasie, welche nach der Einsicht des ästhetisch genialen Plotin die schaffende Tätigkeit der Natur fortsetzt. Nun verbinden sich aber wie in der Kunst, so auch in der ästhetischen Reflexion das gewaltige kraftstrotzende Lebensgefühl dieser Menschen des 16. Jahrhunderts, ihre naive Freude an dem Ungeheuren, wie an der barocken Komik, mit dem Formensinn und den Regeln der Alten Welt."

Auch die Musik dieser Zeit ist weit entfernt von jeder Formlosigkeit; sie ist sogar in gewisser Weise "formüberladen", spitzfindig, gelehrt. Bulls Walsingham-Variationen, Byrds Variationen über "John come kisse me now" sind Beispiele für diese Freude an scholastischer Gelehrsamkeit. Jedoch – bei aller Behutsamkeit, mit der der Spieler diese wunderlichen Verknüpfungen zu entwirren, diese gelehrten Rätsel zu durchleuchten hat – seine Aufgabe ist erst gelöst, wenn er darüber hinaus das Erhabene, das Malerische, das Phantastische, den großen und bewegten Ausdruck wieder ins Leben zurückzurufen weiß, den diese Musik besaß.

Wir fanden das musikalische Ausdrucksideal jener Epoche genial symbolisiert in einem merkwürdigen Gedicht von Richard Crashaw; "Musicks Duell" – Zweikampf der Musik.⁶⁴

Apollo, im Schatten einer Eiche nahe des Tiber, will über seinem Lautenspiel die Tageshitze und seine eigenen Sorgen vergessen. – In den Blättern verborgen lauscht eine

⁶³ Entgegen dem zu seiner Zeit stark verbreiteten Naturalismus entwickelte der Philosoph Wilhelm Dilthey (1833-1911) ein lebensphilosophisches Fundament, welches das menschliche Leben und die Formen seines Ausdrucks nicht mehr nur nach Naturgesetzmäßigkeiten erklärte, sondern vielmehr die Eigengesetzlichkeit des menschlichen Geisteslebens zu verstehen suchte. Dilthey baute diesen Ansatz wissenschaftstheoretisch aus und formulierte in Abgrenzung zu den Naturwissenschaften eine Theorie der Geisteswissenschaften, als deren Begründer er gilt. Als deren Methode entwickelte er die Hermeneutik und die verstehende Psychologie in wesentlicher Weise weiter. (Wikipedia)

⁶⁴ Oxford Book of 17th Century Verse (Anm. d. A.)

Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft

nahe Nachtigall – bezaubert von den Klängen, versucht sie, alles, was seine kunstvollen Finger spielen, mit ihrer Stimme zu beantworten. Der Mann bemerkt seine Rivalin und ihre Kunst, und wie um sie aufzumuntern, "erweckt er seine Laute", stürmt in ein Präludium, jagt über alle Saiten – und sie läßt ihre süße Stimme bereitwillig ausschwingen "in tausend vielfachen Tönen, in Variationen, in ganzen Bänden wilder Noten". Apollo zeigt sich nun als Virtuose in heiteren Tänzen – dann überrascht er durch Glissandi, in denen alles verschmilzt, durch gelehrte Verschlingungen, kunstvolle Pausen. Die Nachtigall begegnet der Kunst mit Kunst, in lang hingezogenen Tönen flötet sie eine eindringliche ungeschmückte Melodie, gibt ihr rührende Akzente, plötzliche kurze Schnörkel. Der Gott ist bestürzt über so viel Ausdrucksgewalt in diesem zarten Instrument, aber er treibt sie weiter und weiter, alle seine Kunst bietet er auf, seine phantastische Improvisation bäumt sich zuletzt zur größten Leidenschaft auf, bis er sie in einem vollen Dreiklang ausklingen läßt. Unermüdlich hat die Nachtigall geantwortet und den Strom ihrer Stimme fluten lassen – jetzt, da er schweigt, will sie – obwohl erschöpft – alle ihre Kräfte noch für einen einzigen Ton sammeln, aber er ist ihr versagt; der übermäßige Wunsch sprengt ihre zarte Brust, so daß sie sterbend dem Gott auf die Laute sinkt. –

Welten des Herzens, des Geistes und der Phantasie hat die Cembalomusik jener drei Jahrhunderte dem nachschaffenden Künstler zu eröffnen; Welten, die unerschöpflich reich sind, weil sie in jedem großen Komponisten dieser Epochen durch die Eigenprägung seiner Persönlichkeit immer wieder neu und anders erscheinen.

Um aber für den modernen Musikfreund eine wahrhaftige innere Verbindung mit diesen Welten zu schaffen, muß noch viel geschehen. Viel zu viel ist bisher in der öffentlichen Pflege Alter Musik das Podium mit dem musikwissenschaftlichen Seminar verwechselt worden. In der Sucht, auf jedem Programm mit irgend einer "Ausgrabung" nach dem Manuskript zu prangen, vergessen die Künstler oft ihre eigentliche Aufgabe: die Übermittlung der bedeutenden, der überzeitlich großen Musik, und verzetteln sich in ungesundem Historismus an der Mittelmäßigkeit, an der Spreu in den Werken der großen Meister und an den schwächeren Epigonen.

Welcher Interpret der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts würde wohl daran denken, ganz Abende mit der Musik von Beethoven-Schülern, von Liszt-Schülern oder Reger-Schülern auszufüllen? Nein: Beethoven, Liszt und Reger selbst sind der

Eta Harich-Schneider:
Bach, das Cembalo und die Ästhetik der Vernunft

Gegenstand seiner künstlerischen Bemühung. Und dabei haben diese Meister vor denen früherer Epochen noch etwas Wichtiges voraus: Man kennt sie. Von Johann Sebastian Bach aber ist auch heute nur ein kleiner Teil der Klavierwerke wirklich bekannt. Wer kennt die Wunderwelt, in die François Couperin sich verspannt? Von der Größe eines Rameau, eines Froberger oder eines Cabezón⁶⁵ wissen nur wenige Spezialisten unter den Musikerin.

Man wolle doch die mittelmäßige Musik der früheren Jahrhunderte genau so vom Konzertpodium fernhalten, wie die des 19. Jahrhunderts. Unsere Musikliebhaber haben ein Recht darauf, nur solche Alte Musik zu hören, deren künstlerische Bedeutung durch nichts Modernes aufgewogen werden kann.

Wir brauchen Cembalisten, die ernsthaft und unbeirrt studieren, und die den Mut besitzen, ihre Gestaltungskraft an großen Aufgaben zu erproben; vor allem aber an Bach, dessen Toccaten, Partiten und Konzerte alle Schönheiten des Cembalo aufstrahlen lassen und in dem Spieler das Entzücken an der Virtuosität, aber auch den großen Ernst, die Ergriffenheit zu wecken vermögen, deren er als Künstler bedarf.

⁶⁵Antonio de Cabezón: Obras de Musica: Duviensela (Glen Wilson) <https://youtu.be/L8BvUXGXEzM>



Georg Böhm (1661–1733)

Anhang 6

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin⁶⁶
Die Restauration der Arp Schnitger-Orgel
in St. Jacobi Hamburg

Als der Krieg 1918 zu Ende gegangen war, kehrte ich, beladen mit Plänen vielerlei Art, aus Norwegen nach Deutschland zurück. Ich hatte mich unter anderem theoretisch mit dem Orgelbau beschäftigt und war zu dem Schluß gekommen, daß die Praxis dieser Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Instrument entwickelt hatte, das für musikalische Zwecke gültiger Art völlig ungeeignet war.

⁶⁶ Hans Henny Jahnn: WERKE UND TAGEBÜCHER IN SIEBEN BÄNDEN (Hamburg 1974; Band 7, S. 319-328). Erstdruck in: SINN UND FORM, Berlin 1956 (8. Jg., Heft 3), S. 425-436) – Der Untertitel wurde für diese Veröffentlichung hinzugefügt. Der letzte Absatz des Aufsatzes beschäftigt sich in sehr unterkomplexer Weise mit Karl Straube und dem Leipziger Thomanerchor; hierauf wurde für diese Dokumentation verzichtet.

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

Von der Erkenntnis, daß die Orgelkunst in Verfall geraten sei, bis zum Durchbruch der Orgelreform, fünf Jahre später, war es ein langer und dornenvoller Weg. Die musikalisch und technisch grobschlächtige Orgel war nicht ohne weiteres zu beseitigen, weil die Verteidiger des Klangungeheuers sehr zahlreich waren. Es bleibt erstaunlich, daß wenige Menschen, gegen den Widerstand der sogenannten Fachwelt, neue Ideen durchsetzten, die sich als so stark erwiesen, daß die amüsischen Tendenzen des industrialisierten Orgelbaus unhaltbar wurden und eine Reform in allen Teilen begann.

Einer der Menschen, denen das Verdienst zukommt, mitgeholfen zu haben, daß das Unerwartete gelang, war Günther Ramin; – freilich nicht in seiner Eigenschaft als Orgelkenner, sondern als eminenter vorurteilsloser Orgelspieler, der sich ohne Bedenken der Realität jener Klangwelt hingab, deren Verwirklichung angestrebt wurde. – Einstweilen waren die Instrumente noch nicht vorhanden. Allenfalls bestanden sie als Pläne, die kaum zu verwirklichen waren. In dieser kritischen Situation "entdeckten" mein Mitarbeiter [Gottlieb] Harms und ich die Jacobi-Orgel in Hamburg. Wir fanden eine schon Halbtote, die zudem zum Tode verurteilt war. Diese kaum noch Lebende war eine der beiden größten Orgeln des ehemals – und jetzt wieder – berühmten Meisters Arp Schnitger aus Neuenfelde bei Hamburg. Heute, wo dieser Name bekannt, gleichsam im Munde aller Orgelkenner ist, wo neben ihm andere aus der Gruft des Vergessenen und Vergangenen wieder heraufgestiegen sind, begreift man kaum noch, daß es als verfehlt galt, jene Orgel vor der Zertrümmerung zu bewahren, sie wiederherzustellen.

Es soll daran erinnert werden, daß sich das 19. Jahrhundert darin gefiel, alte Meisterwerke der Orgelbaukunst abzutragen, unter der Vorgabe, sie seien abgenutzt, für das Musizieren ungeeignet, kurz: veraltet, und man könne etwas viel Besseres bieten. Die Kirchengemeinden, in deren Obhut diese Orgeln ausnahmslos waren (das Klangmaterial war nicht unter Denkmalschutz gestellt, allenfalls das Gesicht der Orgel), haben das ihnen anvertraute Kulturgut nicht zu bewahren verstanden. Ihre Vertreter oder Instanzen waren nicht sachkundig oder musisch begabt; am wenigsten vielleicht die Organisten, die im allgemeinen so handelten, wie man es von schlecht bezahlten Musikbeamten erwarten kann.

Wir haben indessen keinen Grund, mit Hochmut auf jene finstere Vergangenheit der Orgelgeschichte zurückzublicken. Auch heute noch oder schon

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

wieder sind einzelne der uns gebliebenen historischen Orgeln in Gefahr, zugrunde zu gehen, weil für ihre Erhaltung nichts oder zuwenig getan wird.⁶⁷ Ich möchte nur das Beispiel der Orgel Hans Scherers d.J. in Tangermünde nennen. Dies außerordentliche Werk, 1624 in Hamburg erbaut, ist in einem solchen Zustand, daß das durch die Jahrhunderte bewahrte Pfeifenwerk binnen kurzem tot sein wird, wenn nicht eine Wiederherstellung von Grund auf unverzüglich vorgenommen wird.⁶⁸ –

Doch zurück zur Jacobi-Orgel Arp Schnitgers. Während des Krieges waren die herrlichen Prospekt-Prinzipalpfeifen, aus reinem Zinn gearbeitet, herausgenommen und eingeschmolzen worden. Bei der Wiederherstellung fanden wir unter dem Fußboden einen Teil der herausgeschnittenen Kerne, die jemand dorthin versteckt hatte. Daraus ergaben sich nicht nur verlässliche Mensurmaße, sondern auch der Beweis für die Solidität der Arbeit. Die größten Pfeifen hatten am Fuße eine Wandstärke von etwa einem Zentimeter. – Die erste Station unserer Bemühungen war, von der Kirchenverwaltung die Erlaubnis zu erhalten, durch privat herbeigeschaffte Geldmittel die Orgel so weit wiederherzustellen, daß das ursprüngliche Klangbild unverfälscht erkennbar würde. Eine erste mühevollen Umintonation wurde gemeinsam mit dem Orgelbaumeister Karl Kemper aus Lübeck durchgeführt. Um die Allgemeinheit von der Großartigkeit und Flüssigkeit der Klänge zu überzeugen, mußte die Orgel sinngemäß vorgeführt, gespielt werden. Klangfarbendarbietungen im kleinen Kreise hätten von der Richtigkeit unserer Arbeit und von der lebendigen Ausdruckskraft des Werkes keine ausreichende Vorstellung gegeben. Wir sahen uns nach einem Orgelspieler um, der jung, elastisch, phantasievoll, virtuos und einer neuen Klangwelt zugänglich war. Wir machten die Bekanntschaft Günther Ramins. Was sich aus dieser Bekanntschaft binnen kurzem ergab, ist sicherlich in der Geschichte des Orgelspiels in neuerer Zeit einmalig. In den komplizierten Jahren der Inflation machte Ramin etwa dreißigmal die Reise von Leipzig nach Hamburg, um die

⁶⁷ So konnte die Silbermann-Orgel in der St.Georg-Kirche Großmehlen gerettet und 1995/6 umfassend restauriert werden wohl nur durch einen privaten Spender (Hubert Hofer aus Bonn).

⁶⁸ Nachdem dieses Instrument kaum noch spielbar war, fand 1983 eine Instandsetzung statt. Der Spieltisch wurde 1988 stabilisiert und das Gehäuse 1990/92 restauriert. Von 1991 bis 1994 wurde die Orgel von der Orgelbaufirma Alexander Schuke Potsdam umfassend restauriert. Dabei wurde das vermutete ursprüngliche Klangbild rekonstruiert. Diese Annäherung an den Ursprungszustand konnte unter anderem angestrebt werden, da noch 50 % der Originalpfeifen vorhanden waren. – Die Orgel in St. Stephan ist eines der bedeutendsten Orgeln aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, am Übergang von Renaissance zu Frühbarock. Von allen Scherer-Orgeln verfügt sie neben dem originalen Gehäuse über den größten erhaltenen Pfeifenbestand. Sie wurde als "Orgeldenkmal von europäischem Rang" bezeichnet (Wikipedia)

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

Jacobi-Orgel in Abendkonzerten vorzuführen. Der Ugrino Verlag, der 1921 von Gottlieb Harms und mir gegründet worden war, veröffentlichte damals die Werke Vincent Lübecks, jenes großen hamburgischen Komponisten, der bei St. Nicolai die Schwesterorgel von St. Jacobi gespielt hatte und der, als Ratgeber Arp Schnitgers seit dem Orgelbau von St. Cosmas und Damian in Stade, die großen Hamburger fünfklavierigen Orgeln mitgeprägt hatte. Die klare, aufs Erhabene gerichtete Musik des Hamburger Meisters bringt wie kaum eine andere den prinzipialen Untergrund der großen Schnitger-Orgeln zum Strahlen. Der Klang ist nicht etwa silbern – gewiß, das Silberne schimmert hindurch –, er ist vor alle fest, rein, würdig, feierlich ohne jede Sentimentalität.

Schon die ersten Konzerte Ramins zeigten Orgelkompositionen Vincent Lübecks. Der Erfolg in der Öffentlichkeit war groß. In Hamburg war eine so kühne Registriertechnik noch nicht gehört worden. Ein ähnlich lockeres Spiel wie das Ramins auf einer mechanischen Orgel hatte man noch nicht kennengelernt. Was sich darbot, war nicht zufällig entstanden. Tagelange, immer wiederholte Diskussionen und Klangexperimente waren vorangegangen. Gemeinsam mit Harms entwickelten wir eine anfangs befremdliche Art der Registrierkunst, die den Möglichkeiten dieser alten großen Orgel entsprang. Diese Klangwelten waren seit jeher in der Orgel enthalten gewesen, aber sie erscheinen als neu. Das dahinterperlende "Gerede", auf zeitgenössischen Orgeln nicht denkbar, nicht ausführbar, zählte mit zu den neuen Orgelerlebnissen. Ungewöhnliche Kombinationen, ich nenne nur eine einzige: Holzflöte 8' in Verbindung mit dem weiten konischen Nasat 2 $\frac{2}{3}$ ' und dem überweiten Nachthorn 2', womöglich mit dem Tremulanten vorgetragen, ergaben längst vergessene Farben von unausdenkbarer Süßigkeit. Die Trompetenrohrstimmen mit natürlicher Körperlänge brachten vor allem dem Pedal einen orchesterfernen Tuttiklang, mit einer schmerzlosen Lautstärke, in der die Frage saugender Quinten vernehmbar blieb. – Kurz, keine der vielen tausend Klangfarben hatte die Eigenschaft, daß sie das Ohr ermüdete. Die Farbengesetzlichkeit der fünf Klaviere war immer wieder erstaunlich, unerwartet, zauberhaft. Einzig die dreifache Terzzimbel eines Scherer, die Krönung der Klangpyramide, unterbrach den ausgewogenen Klang der vollen Orgel. –

Hier habe ich den Namen jener Hamburger Orgelbauerfamilie genannt, die als die bedeutendste des ganzen norddeutschen Raumes gelten muß. Hans Scherer

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

d.Ä., Jacob Scherer, Hans Scherer d.J. Sie haben ihr Teil zum klingenden Material der Jacobi-Orgel gegeben. Vor allem die Gedackte, einzelne Rohrwerke, Mixturen, Nachthorn stammen aus den Werkstätten der Hamburger Schule. Alles in allem ist etwa die Hälfte der Register aus der älteren Orgel übernommen worden. Unter diesen Lehnstimmen sind zwei, die vielleicht die ältesten noch lebenden Register überhaupt sind: Prinzipal 8' und Rohrflöte 4', beide nur bis zum F hinabreichend, dem ehemaligen Hauptwerk der alten Orgel entstammend, von Schnitger wieder seinem Hauptwerk eingefügt. Die Entstehungszeit dieser kostbaren Pfeifenreihe ist um 1480. Die Tonqualität ist kaum zu überbieten.

Daß die Wiederherstellung der Schnitger-Orgel einem Eindringen in die Geschichte der Orgelbaukunst gleichkam, soll hier nur angedeutet werden. Es wurde der Anstoß zu weiterem Forschen, das allmählich auch von anderer Seite aufgenommen wurde. Hierbei soll der Name Christhard Mahrenholz' nicht vergessen sein.

Diese alte Orgel gab die Rechtfertigung für einen neuen Registrier- und Spielstil, dem sich später auch Karl Straube nicht verschloß. Ich möchte ihn kurz den "musikalischen" nennen, im Gegensatz zum "historisch-kultischen", der sich nach dem Siege der Orgelreform leider durchsetzte, meines Erachtens zu unermeßlichem Schaden für die Sache der Orgelmusik. Dieser "kultische" Vortragsstil führt schließlich dazu, daß selbst die losgelöste, abstrakte, gegenstandslose Musik zu einer Gebetsübung umgedeutet wird. Diese Umdeutung erträgt vielleicht am wenigsten die Kompositionsweise Johann Sebastian Bachs. Seine vorwiegend dunkle oder sogar schwarze Musik gerinnt dann zu etwas Ermüdetem, das nicht mehr ergreift. Beispiele für diese so abstumpfende Vortragsübung erfährt man jetzt allerorten. Dietrich Buxtehude zum Beispiel ist etwas widerstandsfähiger gegen die Einengung.

Nun, jene dreißig Konzerte Ramins in Hamburg waren nichts Dürres oder Dürftiges. Ältere Orgelkompositionen, die auch Max Seiffert⁶⁹ nur als historische Denkmale genommen hatte, wie die Samuel Scheidts, erwiesen sich nicht nur als lebendig, sondern geradezu als aktuell. Als Ramin, einige Jahre später, den Passomezzo Scheidts auf der neuen, von mir konstruierten, durch W. Sauer gebauten St. Pauli-Orgel spielte, schrieb Professor Hans Roth, daß er niemals etwas ähnlich Eindrucksvolles an Orgelmusik gehört habe. Die Wildheit dieser

⁶⁹ Musikwissenschaftler und Herausgeber *Alter Musik*

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

Variationen, die durch das Bloßlegen der Stimmführung zutage kam, vernichtete jeden Vorbehalt dem unkomplizierten harmonischen Geschehen gegenüber.

Einmal gab es für uns eine Enttäuschung. Auf dem Programm standen ausschließlich Kompositionen der Familie Cabezón: Antonios, seines Sohnes Hernando, seines Bruders Juan. Auch das musikbeflissene Publikum wußte nicht, wer diese waren, und es war nicht neugierig. Es wurden weniger als zehn Eintrittskarten gekauft. Damit die Kirche nicht leer bliebe, wurden in aller Eile Schüler und Leute von der Straße in die Kirche gebracht. So begann jener Orgelabend, der wohl den Höhepunkt in der Spielkunst Ramins bedeutete. Juan de Cabezóns bis zum Hinsinken tragische Strophen "pues à mi desconsolado tantos males me rodean" schienen der Ausdruck einer unbekannt Dimension. Die riesigen sechsstimmigen Kompositionen Antonios und Hernandos mit den gedrängt dahineilenden Läufen bei doppeltem Pedalspiel waren eine neu entdeckte musikalische Landschaft, unerhört, atemraubend, in ihrer Expansion scheinbar unbegrenzt. Ein Ausklang wie der dritte Teil des *Benedicta es regina coelorum* vergleichbar einem magischen Feuer, das mit Trompetenklängen gemischt ist.⁷⁰

Mancher, der die Konzerte besuchte, mag sich noch daran erinnern, wie, auf welche Weise der junge Ramin spielte. Er saß an den Klaviaturen hinter dem Gehäuse des Rückpositivs, unsichtbar. Der Spiegel, seitlich über ihm, war mit einem Tuch verhängt, damit man von der Kirche aus nicht sehen konnte, daß er sich den Rock auszog. Die Kraftanstrengung, die Tasten mit der schwerfälligen Taktur zu drücken, war groß. Und Ramin verlangsamte nicht etwa die Tempi, weil der Mechanismus seiner Absicht nicht entgegenkam. Er berücksichtigte einzig den vorgestellten musikalischen Ausdruck. Am Ende eines solchen Konzerts war er in Schweiß gebadet. Gelegentlich vergaß mein prächtiger Orgelbaugehilfe Willi Roloff, den Spiegel zu verdecken. Dann sahen Neugierige, wie es an der Orgelbank zugeht. Links und rechts vom Spieler standen die beiden Registranten, Ramins Füße stapften über die Pedaltasten mit jener Schnelligkeit und ausgelassenen Besessenheit, die man auch Bachs Pedalspiel nachsagt. – 1925 schrieb Ramin selbst dazu: "... absolute Klarheit der musikalischen Linie ist die erste Forderung, die man bei der Reproduktion der alten polyphon-linearen Musik stellen muß. Das Eigenleben einer jeden Stimme wird verschüttet, wenn die Dumpfheit des Klanges dominiert. Auch daß man

⁷⁰ <https://youtu.be/cvBfTvMg5w>

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

Doppelpedal kannte, geht aus den Werken der Alten hervor, und zwar nicht in dem Sinne einer bloßen Oktavenverdoppelung, sondern einer selbständigen Zweistimmigkeit. Man soll nur endlich mit dem Vorurteil brechen, daß die Schwerfälligkeit der klassischen Orgeln Doppelpedal unmöglich gemacht hätte ... Also gewöhne man sich doch daran, das Pedal nicht mehr lediglich als finsternen Baßvertreter zu betrachten, sondern räume ihm ruhig die selbständige Rolle wieder ein, die es in frühen Jahrhunderten gespielt hat. ..."

Johann Sebastian Bach hat an ebendieser Orgel gesessen.⁷¹ Die lederbezogene Bank war noch die gleiche; nicht einmal das Leder war erneuert worden. Bei ebendieser Orgel hatte er Organist werden wollen. Weil das Amt, das vor noch nicht allzulanger Zeit der große Matthias Weckmann innegehabt hatte, ausgehandelt, verkauft wurde, fiel es einem Manne zu, der überhaupt nicht spielen konnte und der sich deshalb bis an sein Lebensende durch einen Orgelschüler vertreten ließ. Wie sich der Kompositionsstil Bachs entwickelt haben würde, wenn sich die Freie und Hansestadt nicht so widerspenstig gezeigt hätte, man kann es allenfalls träumen. Jedenfalls wäre die Zahl seiner freien Orgelkompositionen eine größere geworden. Ramin spielte an dieser gleichsam dafür bestimmten Orgel viele der Kompositionen Bachs. Ich entsinne mich mit großer Deutlichkeit, wie er in verblüffender Virtuosität mit seinen Händen über die vier Manuale hinwegeilt und ungewöhnliche Wirkungen hervorbrachte. Er ist wegen der Kühnheit in den Klangfarben getadelt worden. Nicht damals schon, doch später, als ein angeblich genauerer, starrer Vortragsstil die Oberhand gewann.

Weil er so außerordentlich spielen konnte, weil sein Musiziertemperament nicht das historisch Richtige (das ja bekanntermaßen nur die Neunmalklugen kennen), sondern das erkennbar Gemäße suchte, ist es zu Mißverständnissen

⁷¹ Nein. – JSB gab im November 1720 ein Orgelkonzert an der hamburgener Katharinenkirche. Vermutlich stand seine Reise nach Hamburg im Zusammenhang mit einer freigewordenen Planstelle an der Jacobikirche; die Hintergründe sind nicht restlos geklärt. Anteil an der Einladung nach Hamburg hatte zweifellos Johann Adam Reincken, der zu diesem Zeitpunkt 77jährige [nicht 97jährige, wie oft fälschlich angegeben] ehemalige Organist an der Katharinenkirche, selbst ein nicht unwichtiger Komponist. Dessen zustimmende Reaktion auf Bachs Orgelspiel ("ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben...") ging in die Musikgeschichte ein. (Bach und Reincken kannten einander jedoch längst. Als JSB 1700-1702 in Lüneburg war (unter anderem als Orgelschüler Georg Böhms), machte er öfters Abstecher nach Hamburg, um Reincken zu besuchen und an der Orgel der Katharinenkirche spielen zu hören bzw. selbst dort zu spielen! Nach Wolff JOHANN SEBASTIAN BACH (Frankfurt/M. 2005, S.67-72) –

Am 28. November 1720 fand an der Arp Schnitger-Orgel von St. Jacobi ein Probespiel der Kandidaten für die dort zu besetzende Stelle statt; JSB war jedoch bereits wieder nach Köthen abgereist! Nach überlieferten Äußerungen von Zeitzeugen aus dem fachlichen Umkreis lag der Grund wohl tatsächlich in dem Druck auf Bewerber, für derartige Stellen Schmiergelder zu bezahlen. (Wolff, a.a.O., S.231-236) – Die bedeutende Orgel der Katharinenkirche, auf der JSB definitiv gespielt hatte, wurde 1943 zerstört. Unter Verwendung einer großen Anzahl erhaltener Pfeifen wurde bis 2013 eine wissenschaftlich fundierte Rekonstruktion erbaut. (Wikipedia)

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

gekommen. – Als ob Bach an der Orgel oder am Cembalo ein ruhig gelassener Mittelpunkt für hinströmende Klänge gewesen wäre.⁷² Wir ahnen nicht nur, wir wissen sehr bestimmt das Gegenteil. Die etwas bösertige Nase in seinem Gesicht macht es glaubhaft, daß er mit Perücken warf. – Ich zitiere Ramin: *„Daß die alten Orgelmeister Gefühl für eine in unserem Sinne geradezu raffinierte Klanggestaltung hatten, geht aus den Orgeldispositionen hervor ... Wenn Bach in der Eingangsarie der Kantate Nr. 161 'Komm du süße Todesstunde' als Zusatz für den Orgelcontinuo hinschreibt 'Sesquialtera ad continuo', so zeigt dies, daß man wirklich kühn in der Anwendung der vorhandenen Mittel war ...“*

Ramin spielte auch in Lübeck, vor allem auf der kleinen Jacobi-Orgel. Es mußte bewiesen werden, daß nicht nur das Hamburger Werk des großen Arp Schnitger richtungsweisend für eine Reform werden konnte: man mußte die Ausdehnung einer fast verschollenen Orgelkultur zeigen. Die genannte Lübecker Orgel hatte im Laufe der Zeit große Veränderungen und Verstümmelungen erfahren müssen. Der gotische Teil, die Register des "Werks" waren nicht mehr für das Hauptmanual und Pedal gleichermaßen bestimmt; man hatte die Pedalkanzellen verleimt und einzig das Manual bewahrt. Nur ein paar Register waren für die Füße vorhanden; der Klang war primitiv, zu schwach. Das Brustwerk, ebenfalls schwach besetzt, hatte wenigstens Rohrwerksklang und die knappe Würze weniger hoher Register. Das Rückpositiv Stellwagens, sehr eng angelegt, von großer Beweglichkeit, war schließlich das Hauptstück der entstellten, doch immer noch lebenden Orgel. Ein zylindrisch gebautes Krummhorn von salzig zauberhafter Farbe. Die akustischen Verhältnisse der Kirche waren gut, und die Orgel war am günstigsten Platz des Raumes an der Längswand aufgehängt. Das gab den Ausschlag. Kein der Musik aufgeschlossener Mensch konnte sich der Wirkung entziehen, wenn Ramin Laufwerk und Figuren in gläserner Registrierung dahinrieseln ließ. Es gab kein Verschmieren der Klänge. Wie Kugeln reihten sich die Töne aneinander, berührten sich, aber durchdrangen sich nicht. Hier war es, wo Ramin seinen Registranten, Harms und mir, die Anweisung gab: *„Die fehlenden Pedaltöne singen wir zu dritt; dann sind sie wenigstens da, und niemand wird merken, daß wir die Pfeifen sind.“*

⁷² Günther Ramin: Cembalo-Recital in Moskau (1954) <https://www.youtube.com/watch?v=FqfvTeq-lrc> Die hierauf enthaltene Improvisation Ramins zeigt deutlich die erwähnte "Kühnheit der Klangfarben". Er spielt hier das Cembalo, daß es gelegentlich eher an eine Orgel erinnert! Enthalten auch auf der CD GÜNTHER RAMIN INTERPRET IMPROVISATOR KOMPONIST (Ars Vivendi / magmamedia Berlin).

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

Ein namhafter Kritiker äußerte mir gegenüber seine Bewunderung für die köstliche, schier vollkommene Orgel. Ich antwortete ihm: "Sie wissen nicht, daß Sie den Reiz einer Ruine bewundern." Und mit Zuversicht fügte ich hinzu: "Würde die gleiche Orgel heute neu gebaut, so würde sie noch unerwarteter klingen." Er glaubte mir nicht.⁷³

Mit dem Jahr 1925 war die Zeit für die Hamburg-Lübecker Orgeltagung reif geworden. Es wurde die Geburtsstunde einer allgemeineren Orgelreform. Ein Jahr zuvor war durch Dr. Oskar Walcker, auf Betreiben Professor W. Gurlitts, im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg die Praetorius-Orgel gebaut worden, ein Werk, dessen Disposition dem Syntagma musicum entnommen war, dem schriftlichen Wunschbild des gelehrten Verfassers. Man konnte dem Unternehmen nur zustimmen. Doch manche Orgelkenner verbargen nur aus Solidarität ihre Enttäuschung, denn es wurde kein vertretbarer Versuch, eher ein Ausweichen. Diese Orgel besaß das Kernstück der angestrebten Reform nicht, das von Einsichtigen, unter anderen Albert Schweitzer, seit 1905 gefordert worden war: die Schleifenwindlade. Man hatte sich in Freiburg mit üblichen pneumatischen Laden begnügt. Auch die mechanische Traktur war (selbstverständlich) nicht vorhanden; Röhren liefen statt der Abstrakten von den Tasten zu den Ventilen. Praetorius' Angaben waren eindeutig; er wollte die vorgeschlagenen Register auf drei Manuale und Pedal verteilt wissen. Die Nachbildung hatte nur zwei Manuale; statt des dritten gab es eine Umschaltung, die dem Wesen des gegeneinander Ausspielens der Klangfarben widersprach. Man hatte also die Grenzen des Experiments so eng gesteckt, daß das Abweichen vom Gewohnten sich auf neuartige (altertümliche) Klangfarben beschränkte.

An dieser Orgel lernte ich Karl Straube kennen. Wir sprachen miteinander. Ich legte ihm meine Ideen zum Orgelbau dar. Sogleich oder etwas später versprach er, die schon geplante Hamburg-Lübecker Tagung nicht nur zu besuchen, sondern nach Möglichkeit an ihrem Gelingen mitzuwirken.

Man darf fragen, warum die Kritik an der Praetorius-Orgel von seiten etwa Chr. Mahrenholz' und mir ausblieb oder zögernd, verspätet einsetzte. Nun, wir besaßen noch keine Erfahrungen im modernen Schleifladenbau, exakte Untersuchungen, die die Vorzüge auch den Zweiflern bewiesen, waren kaum

⁷³ Die "kleine Jacobi-Orgel" (Stellwagenorgel; Nordorgel) ging aus einer mittelalterlichen Orgel hervor (1467), wurde aber 1636/1637 von Friedrich Stellwagen umgebaut und erweitert. Sie zählt heute zu den bedeutendsten Orgeln Europas.

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

angestellt. Mechanische Trakturen modernerer Konstruktion waren noch nicht erprobt. Wir mußten sozusagen mit der Nachahmung einer mittelalterlichen Konstruktionsidee beginnen – ohne doch auf eine Tradition bei der Herstellung zurückgreifen zu können, ohne dafür ausgebildete Handwerker zu haben. Hinderlich war auch das bestehende ökonomische System, das einer Kunstübung, wie wir sie anstrebten, die Berechtigung absprach. Es ist nicht verwunderlich, daß die ersten Schleifladenorgeln mit mechanischer Traktur zum Teil Mißerfolge erbrachten. Ausdehnungsfugen im Rahmenmassiv der Kanzellen und Spunde, ausgefräste Schiede, Beledungen, die Störungen ausschlossen, die Erfindung des pneumatischen Balanciers, die bewegliche Gewichtspulpete⁷⁴, Dutzende von kleinen Zweckmäßigkeiten – wir kamen dahin, all das anzuwenden; aber es wurde uns nicht als Offenbarung geschenkt. Konstruktionsumwege, wie etwa die Erprobung der Drehschleife, wurden uns nicht erspart.

Einstweilen waren wir optimistisch. Dieser Optimismus, die Überzeugung, daß wir den inneren Auftrag nicht unerledigt an andere weitergeben konnten, machte uns zu Eiferern. Damals schloß sich uns Erwin Zillinger, Domorganist zu Schleswig, an. Ich entsinne mich nicht mehr, weshalb Chr. Mahrenholz der Tagung fernblieb; aber ich weiß noch von der Enttäuschung, die es uns, den Veranstaltern, und wohl auch einem Teil der Geladenen, bereitete, daß Karl Straube im letzten Augenblick – ich erinnere mich nicht mehr der Gründe, die ihn dazu zwangen – eine Absage telegrafierte. Ramin übernahm es, Straube vor der Versammlung zu entschuldigen und statt seiner zu sprechen. Er beschwichtigte nicht nur, er gab ein Bekenntnis. Als ich nach ihm das Rednerpult bestieg, um einen vorbereiteten Vortrag mit Lichtbildern zu halten, spürte ich, daß die Zuhörerschaft recht einmütig entschlossen war, das kaum genannte Ziel, die Orgelreform, zu verwerfen. Ich entschloß mich, vom Manuskript abzuweichen und in die Folge der Lichtbilder frei hineinzusprechen. Es war ein Wagnis, auf das ich mich im Vorgefühl der Niederlage einließ. Und sonderbarerweise, es gelang. Ich überzeugte.

Die klanglichen Darbietungen, die nun auf den alten Orgeln in Hamburg und Lübeck folgten, waren von solcher Art, daß fast für jeden Hörer galt, was Erwin Zillinger vorausgesagt hatte: *„Er erfährt mit großer Überraschung, welche Schönheit, welche Klarheit und Plastik auf solcher Orgel möglich ist. Er erlebt staunend, wie sich ihm*

⁷⁴ Im Original "Gewichtspalpete".

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

hier die komplizierteste Polyphonie mühelos erschließt, als wäre sie durchsichtig wie Glas. Er vernimmt einen vorher nicht geahnten Farbenreichtum, der grundsätzlich verschieden ist von der Farbigkeit des Orchesters und der gerade in der durchaus orgelmäßigen Eigenart seine besondere Stärke hat ... Die Intensität und Leuchtkraft ungebrochener Farben, die unverschleierte Kontrastwirkung harter, klarer Klänge wird als ein beglückender Reichtum empfunden, dessen Schönheit sich nur mit der unerreichten Pracht alter Glasgemälde vergleichen läßt. Eine Fülle verborgenen Lebens wird offenbar, da nichts verlorengeht, nichts erdrückt wird, jede Stimme in freier Selbständigkeit sich auswirken kann ... Vor allem aber: der geistige Gehalt der Orgelwerke offenbart sich auf solchem Instrument mit einer Unmittelbarkeit, die in Erstaunen setzt, und erfaßt auch den ungeübten Hörer ohne weiteres mit eindeutiger zwingender Gewalt ..."

Es ist müßig, nachträglich feststellen zu wollen, wessen Einsatz damals die größte Wirkung hatte. Ramin jedenfalls spielte überzeugt, voll phantastischer Bereitschaft, mit hinreißender Jugendlichkeit.

Am Ende jener Julitage war etwas eingeleitet, wenn ich so sagen darf: in die Welt gesetzt worden, das die Orgel als Musikinstrument vor dem Untergang rettete: die Reform. – In den Jahren danach beugten sich auch die anfänglich Widerstrebenden den klanglichen und konstruktiven Erkenntnissen. Unter den Orgelbauunternehmen waren es in Deutschland vor allem Kemper & Sohn, Walcker & Cie., W. Sauer, Furtwängler & Hammer, die den Bau auch großer Schleifenwindladenorgeln durchführten. Marcussen & Sohn in Aabenraa nahmen das angestrebte Konstruktionsprinzip auf und führten die Dispositionereform mit großer Konsequenz durch. Frobenius & Co., Kopenhagen, folgten. Hier wirkte ich selbst zweiundzwanzig Jahre als Ratgeber.

Um 1930 etwa beabsichtigte Ramin, die Renaissance-Orgel von Langwarden durch die Kirchenverwaltung von St. Thomas ankaufen zu lassen. Das Werk war recht verfallen; die kleine oldenburgische Gemeinde glaubte sich außerstande, die bedeutenden Kosten für eine Wiederherstellung aufbringen zu können. – Es handelte sich dabei um eine der letzten Orgeln Deutschlands, deren Pfeifen, mit Ausnahme der Brustwerksregister, auf Springladen gestellt waren.⁷⁵ Ich wurde

⁷⁵ Die Orgel in der Laurentius-Kirche in Langwarden ist das einzige weitgehend unverändert erhaltene Werk aus jener Werkstatt, in die Arp Schnitger später als Lehrling eintrat. Sie repräsentiert einen wesentlichen Ausgangspunkt des Schnitgerstils und ermöglicht, wichtige Entwicklungslinien der norddeutschen Orgelbaukunst des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Sie ist in der Kirche geblieben und konnte in mehreren Phasen bis heute restauriert werden. <https://www.edition-falkenberg.de/produkt/harald-vogel-spielt-die-springladen-orgel-in-langwarden>

Hans Henny Jahnn: Frühe Begegnung mit Günther Ramin

beauftragt, mit der Langwardener Gemeinde zu verhandeln. Am Ende kam der Kauf nicht zustande; die Thomaskirche erhielt keine "historische" Orgel.⁷⁶

Günther Ramin gab den Plan nicht auf, neben der großen Orgel W. Sauers eine zweite, kleinere zu beschaffen, die für ältere Orgelmusik brauchbarer sein würde. Ich antwortete ihm, daß ich keine bessere Lösung wisse, als die Disposition der längst verschollenen Orgel der Bützower Stiftskirche nachzubauen. Das in seiner Art vollkommene schriftliche Bild dieser Orgel mit einem gotischen "Werk" (Hauptwerk und Pedal) und den Renaissance-Erweiterungen von Brustwerk und Rückpositiv (1490/1618) fordert wie kein anderes dazu heraus, daß man es als Klang auferstehen läßt.⁷⁷ (...)

⁷⁶ Im Bachjahr 2000 errichtete der Orgelbauer Gerald Woehl (Marburg) auf der Nordempore der leipziger Thomaskirche die "Bach-Orgel". Das Instrument orientiert sich klanglich an Orgeln des mitteleutschen Orgelbaus des 18. Jahrhunderts. Grundlage für die Disposition war der Entwurf von Johann Christoph Bach I (1642–1703) für die Stertzing-Orgel der Georgenkirche Eisenach. <https://youtu.be/NU5mGcRIZg>

⁷⁷ Stattdessen entstand 1967 eine zusätzliche neue Orgel von Alexander Schuke. Im Zusammenhang mit der Bach-Orgel wurde sie abgebaut. Ein Großteil des Pfeifenwerks (42 Register) und die Windladen wurden für den Neubau einer großen Orgel am Fürstenwalder St-Marien-Dom genutzt.

Nachwort zur Neuauflage (2020)

Das Schöne an der Musik und das, was sie von fast allen anderen menschliche Bestrebungen unterscheidet, besteht natürlich darin, daß sie auf die Sprache der Ideen nicht angewiesen ist; so viel sie auch auszudrücken vermag, sie erfordert keine Erklärung, und sie bietet auch keine. Vielleicht ist dies der Grund dafür, daß eine Musik, die aus einer Welt stammt, in der das Unsichtbare greifbar war und mächtige kosmische Kräfte stets und überall ihre Rolle spielten, ein Publikum, das von der Zeit Bachs weit entfernt ist, immer noch tief zu ergreifen vermag. Ob im mitreißenden Überschwang seines polyphonen Credos oder in der einsamen Stimme eines unbegleiteten Cellos, in Werken von überbordender Ausdruckskraft oder einer Intimität, die einem Flüstern gleichkommt: Bachs Musik behauptet es nicht – und doch gelingt es ihr, keinen Zweifel daran zu lassen, daß die Welt mehr ist als ein tickendes Uhrwerk.

James R. Gaines: Das musikalische Opfer

Mein drittes Semester, während dessen ich das 20. Lebensjahr vollendete, verbrachte ich in Leipzig. Was dort am stärksten auf mich gewirkt hat, war zweifellos das Hören von Bachs Musik (...). Aber ich würde vergeblich zu sagen unternehmen, ja, ich kann es nicht einmal mir selbst klarmachen, auf welche Weise Bach mein Leben beeinflußt hat; offenbar wurde der Grundton meines Lebens irgendwie modifiziert und erst von da aus auch der Gedanke. (...) Langsam, zaghaft, beharrlich wuchs die Einsicht in die Wirklichkeit menschlichen Daseins und in die spröde Möglichkeit, ihr gerecht zu werden. Bach half mir.

Martin Buber: Ein Vortrag (in: Begegnung)

Man soll aus dem Musiker Bach weder einen Theologen noch einen Philosophen machen. Alles was er zu sagen hatte, sagte er in seiner Musik; diese ist die primäre Äußerung seines Wesens.

Walther Vetter

Der Musikwissenschaftler Walther Hermann Vetter (1891–1967) war Hochschullehrer in Halle, Hamburg, Breslau, Greifswald und (1941) Posen. Dokumentiert sind Meinungsäußerungen und Vorträge im Sinne des nationalsozialistischen Regimes. Im März 1946 erhielt er nach einjährigem Berufungsverfahren den seit dem Tode Arnold Scherings 1941 unbesetzten ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin. Vetter verfaßte Studien zur antiken Musik, zu Johann Sebastian Bach, Franz Schubert und Christoph Willibald Gluck. Außerdem publizierte er Lexikonartikel für die *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (ab 1927), die *Musik in Geschichte und Gegenwart* (ab 1949) und die *Neue Deutsche Biographie* (ab 1955). Er war Mitherausgeber der *Musikforschung* sowie des *Deutschen Jahrbuchs der Musikwissenschaft*. Von 1948 bis 1958 war er Vizepräsident und ab 1961 Ehrenmitglied der *Gesellschaft für Musikforschung*, von 1950 bis 1960 Vorstandsmitglied des *Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler*. Er wurde Mitglied des 1949 konstituierten *Deutschen Bach-Ausschusses*. 1950

Nachwort zur Neuauflage (2020)

übernahm er die Leitung der wissenschaftlichen Bachtagung in Leipzig. Ab 1952 gehörte er dann dem Herausgeberkollegium der Neuen Bach-Ausgabe an, indem er bis zu seinem Tode verblieb. Im Jahre 1958 wurde er emeritiert.⁷⁸

Vetters 1950 erschienene musikwissenschaftliche Arbeit BACH ALS KAPELLMEISTER macht Johann Sebastian Bach als künstlerische Persönlichkeit auch für nichtfachliche Musikhörer greifbar in einer Weise, wie es streng philologischen, theologischen und geschichtswissenschaftlichen Arbeiten kaum je gelingt. Aus diesem Grund wird das Buch jetzt – 70 Jahre später – online wiederveröffentlicht.

Obwohl Vetters Argumentation den Bezug zur musikwissenschaftlichen Forschung nie verliert (zumindest empfinde ich als Laie dies so), entfaltet sie sich an vielen Stellen zu erfrischender essayistischer Freiheit, dies gerade dann, wenn er einen Zusammenhang aus prima vista inkompatibel erscheinenden Blickwinkeln beleuchtet. Manchmal drängte es mich dazu, Vetters Sätze laut zu lesen und dadurch die musikalische, rhythmische, beschwingte Lebendigkeit seines Schreibens auch mit dem äußeren Ohr zu hören.

Friedrich Smend, seinerzeit Professor für Liturgie und Kirchengeschichte in Heidelberg, äußerte sich 1951 in seiner Monographie BACH IN KÖTHEN⁷⁹ streckenweise äußerst negativ über Vetters hier wiederveröffentlichtes Werk.⁸⁰ Vetter begründete seine musikwissenschaftlichen Einschätzungen nicht zuletzt durch über 500 Fußnoten⁸¹ mit Hinweisen auf Argumentationen anderer

⁷⁸ Bis hier nach Wikipedia (Abruf 7.9.20, 12:33); dort auch Quellenangaben.

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Walther_Vetter&oldid=202840386

⁷⁹ (Berlin o.J. [1951]: Christlicher Zeitschriftenverlag) Die Kritik an Vetter findet sich vor allem in einer fünf gesamte Druckseiten langen, ausschließlich Vetters Buch gewidmeten Fußnote (# 5, S. 144-149).

⁸⁰ Andere Autoren (siehe Wikipedia) hielten Walther Vetter für einen überzeugten Nazi. Ich sehe ihn, was dies angeht, eher als einen der vielen taktischen Mitläufer, die während des Nationalsozialismus vor allem die Kontinuität ihrer beruflichen Arbeit schützen wollten. In Vetters Bach-Buch gibt es sporadische Hinweise auf "deutscher Musik", "Männlichkeit" und "Genie"; auf die Dichte und Schlüssigkeit der inhaltlichen Argumentation hat dieses Geschwätz im Stil seiner Generation m.E. keinen Einfluß.

⁸¹ Diese Neuveröffentlichung versteht sich als Leseausgabe für Interessierte ohne musikwissenschaftliche Ambitionen. Auf die Wiedergabe der allermeisten Verweise wurde aus diesem Grund verzichtet. Einige Vetter'sche Hinweise wurden jedoch übernommen (vermerkt mit WV). Die anderen, teilweise durchaus subjektiv-spontanen Fußnoten stammen vom Herausgeber der Neuauflage (MvL).

Nachwort zur Neuauflage (2020)

Bachforscher begründet; fachliche Kritik an seiner Arbeit müßte sich natürlich auch mit diesen Quellen auseinandersetzen. Pauschale Behauptungen, wie sie sich in Friedrich Smends ausufernder Fußnote finden (vor allem zu Vetters angeblich pauschaler Aversion gegen Kirchenkreise sowie seine mutmaßliche SED-Parteigängerschaft) wirken demgegenüber einigermaßen unterkomplex.⁸² Daß ein westdeutscher Theologe und Fachmann für Liturgie (dazu aus alter Theologenfamilie und während des NS aktiv in der Bekennenden Kirche) in theologischen Spezialfragen rund um JSB zu anderen Schlußfolgerungen kommt als ein prominenter ostdeutscher Musikwissenschaftler, eingebunden ins akademische Establishment der jungen DDR (der zugleich mindestens NS-Mitläufer war), ist plausibel.⁸³ Vetter allerdings war alles andere als ein Vertreter des bekannten Marx'schen Satzes vom Opium des Volkes. Er versteht Bach durchweg und explizit als religiösen Menschen und Komponisten, – was nicht ausschließt, daß er ihn zugleich als Akteur im sozialen, zwischenmenschlichen sowie kirchen- und machtpolitischen gesellschaftlichen Umfeld diskutiert. Auch hierbei kann Vetter in jedem einzelnen Punkt widersprochen werden, allerdings nicht einseitig auf Grundlage theologisch-liturgischer Überlegungen. Mich wundert, wie weitgehend Friedrich Smend die Fülle der differenzierten (und auf Arbeiten anderer Musikwissenschaftler bezogenen) Argumentationen Vetters in seinen kritischen Behauptungen ignoriert.

⁸² Worum es Smend bei seiner Kritik ging, wird vielleicht nachvollziehbar angesichts folgender Formulierungen Vetters: "Im Grunde genommen paßte es Bach überhaupt nicht, daß die Geistlichkeit in die musikalische Ordnung des Gottesdienstes hineinredete; dadurch wurde nach seiner Überzeugung ein irreguläres Moment in die Kirchenmusik gebracht, deren Regulierung der Endzweck seiner Tätigkeit war. Der Thomaskantor wünschte Kirchenmusik unter Ausschaltung des geistlichen Mitbestimmungsrechtes. Das war zweifellos ein starkes Stück. Den Bachbiographen geht jedoch nicht so sehr der gerechte Zorn der Geistlichkeit an, als die These des Musikers, der nicht Kantor, sondern Director musices sein und Gott mit seiner Musik ohne jegliche Behinderung oder Beschränkung dienen wollte." (Originalausgabe Seite 271) – In einer nachfolgenden Fußnote betont Vetter: "Für uns stehe die Ehrenhaftigkeit der Männer, die Bachs Weg kreuzten und sich ihm zuweilen auch bewußt in den Weg stellten, überhaupt nicht zur Diskussion; und in keinem einzigen Falle sei sie bezweifelt; unser Thema verlangt jedoch genaue Abwägung der Bachschen Reaktion auf das Verhalten seiner Umwelt, gleichviel ob es sich um bloße Maßregeln oder um Maßregelungen handelt. Das subjektive Gefühl erlittenen Unrechtes hat auch dann Anspruch auf unsere Berücksichtigung, wenn der Anlaß objektiv geringfügig ist." (Endnote 52, S. 379 in der Originalausgabe)

⁸³ Smends eigenartige Aversion gegen "individualistisch humanistisches Verständnis" (oder was er darunter verstand) ist es weniger; siehe in seiner hier dokumentierten Textpassage.

Nachwort zur Neuauflage (2020)

Smends Arbeit ist mir mangels entsprechender Fachkenntnisse im einzelnen kaum zugänglich; seine abschließenden Überlegungen zum grundlegenden Verhältnis von "Weltlichem" und "Geistlichem" bei Bach haben mir allerdings gefallen; hier scheint Smend in Wesentlichem gar nicht so weit entfernt von Vetter. Obwohl sein konsequent theologischer Blickwinkel diese Nähe möglicherweise kaum zu erkennen vermag, ergänzen und bereichern diese Passagen Veters Darstellung.⁸⁴

Als Autoren musikwissenschaftlicher Auseinandersetzung dürften Smend wie Vetter nur noch der Wissenschaftsgeschichte angehören; für mich (der ich nichtmal Noten lesen kann und Musik nur ganz naiv mit dem Herzen höre) wurde Veters Arbeit wieder ein neuer Zugang zur Musik Johann Sebastian Bachs – und wohl auch zu ihrem Komponisten. Walther Veters Monographie beschränkt sich nicht auf die notwendige musikwissenschaftlich-philologische Dimension. Er begibt sich auf die Suche nach dem Komponisten JSB in seinem künstlerischen Entwicklungsweg, der "schaffenspsychologischen" (Vetter) Dimension. Dies wird an unzähligen Stellen des Buches deutlich. Beispielsweise, wenn er die musikpädagogische Konzeption des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann erläutert und dabei die Weiterentwicklung dortiger kompositorischer Ideen im Wohltemperierten Klavier einbezieht.⁸⁵ Mit dieser Intention zieht der Autor auch immer wieder nach-Köthensche Kompositionen zu seiner Argumentation heran. Schon der vollständige Titel seines Werkes verweist ja darauf, daß es keineswegs nur um Köthen geht: DER KAPELLMEISTER BACH. VERSUCH EINER DEUTUNG BACHS AUF GRUND SEINES WIRKENS ALS KAPELLMEISTER IN KÖTHEN. Walther Veters Aufmerksamkeit liegt deutlich auf dem gesamten Leben und Wirken Bachs. Der von Smend hervorgehobene theologisch-kirchliche Blickwinkel liegt ihm zwar kaum; jedoch ist seine spirituelle Achtsamkeit, ja: Tiefgründigkeit für mich offensichtlich.

⁸⁴ Die Abschnitte sind hier im Anhang dokumentiert.

⁸⁵ Dieses Kapitel (ebenso wie die Ausführungen zu den Brandenburgischen Konzerten) wird selbst von Veters Kritiker Friedrich Smend gelobt (Smend a.a.O., S. 145).

Nachwort zur Neuauflage (2020)

Sich einem umfassend und vielschichtig verwandelnden und neuschöpfenden Künstler wie JSB auf unterschiedlichen Blickwinkeln zu nähern, ist zweifellos angemessen. Nicht zuletzt daher rührt die Überfülle an Sekundärliteratur zu Bach und seinem Werk. Die Erkenntnisse und Erfahrungen, die sich aus solchen unterschiedlichen Blickwinkeln ergeben, mögen einander widersprechen – und doch tragen sie meist Wahrheiten in sich, die auf andere Weise kaum gefunden werden konnten. (Es ist wie mit dem Elefant, dem sich mehrere Blinde nähern – diese bekannte buddhistische Parabel.) Friedrich Smends liturgisch-theologischer Blick auf Bach trägt genauso bei zur Annäherung an Bach wie Vettters eher kompositionspsychologisches Verständnis oder Christoph Wolffs geschichtswissenschaftlicher Fokus. Nicht anders ist es bei den InterpretInnen. Rosalyn Tureck oder Glen Gould⁸⁶, João Carlos Martins oder Walter Gieseking? Helmut Walcha oder Wolfgang Rübsam? Eta Harich-Schneider oder Gustav Leonhardt, Glen Wilson oder Zuzana Růžicková? Nikolaus Harnoncourt oder Karl Richter? Natalie Stutzmann oder Kathleen Ferrier? Sie und viele andere stehen für unterschiedliche, in bestimmten Aspekten miteinander unvereinbare, in anderer Weise einander ergänzende Einblicke in Johann Sebastian Bachs Musik.

Vor allem Friedrich Smends Stellungnahme soll innerhalb dieser Wiederveröffentlichung des Vettterschen Buches etwas von der höchst weltlichen Auseinandersetzung über spirituelle/geistliche/kirchliche, auch politisch-ideologische – vor allem aber: musikalische Standpunkte der Zeit vermitteln, für die Vetter geschrieben hat. So nimmt die Beziehung zwischen "Weltlichem" und "Geistlich-Kirchlichem" bei Bach in Smends Buch einen hohen Stellenwert ein.

⁸⁶ Glen Gould hatte (in einem Telefoninterview mit Jonathan Cott: TELEFONGESPRÄCHE MIT GLENN GOULD; Berlin ³1999, S.62f.) auf Rosalyn Turecks Einfluß während seiner frühen Beschäftigung mit JSB hingewiesen. Mindestens zweimal hat Tureck sich zu diesem Thema öffentlich geäußert. Eine Stelle wurde bei Michael Stegemann dokumentiert (GLENN GOULD. LEBEN UND WERK; München 1992), bei der anderen handelt es sich um ein Interview, das der kanadische Musikkritiker Ken Winters 1992 zu diesem Thema mit Tureck führte. Das Interview wurde vom kanadischen Rundfunk (CBC) im September 1992 gesendet, als Teil von "Glenn Gould: A Radio Celebration". – Den Hinweis darauf verdanke ich einem emsigen Gould-Fan, Bruce Cross, der diese Sendung mit weiterführenden Kommentaren auf youtube gestellt hatte; leider ist sie dort mittlerweile wieder weg – vermutlich wegen Urheberrechtsproblemen. Auf seinen wunderbaren youtube-Kanal zu Glen Gould möchte ich gerne hinweisen! <https://www.youtube.com/channel/UChCwHtdayqMTulwbo1IXdTA/videos>

Nachwort zur Neuauflage (2020)

Immer wieder kommt er darauf zurück (zwei schlüssige Passagen werden im Anhang dokumentiert). Sein Bemühen, "Luthertum" und "Rationalismus oder gar Aufklärung" scharf voneinander zu scheiden und Bach eindeutig ersterem zuzuordnen, hat allerdings für mein Empfinden gelegentlich etwas Verbissen-Ideologisches. Wenn Bach "weltliche Elemente in die kirchliche Musik" hereinnimmt, verwahrt sich Smend dagegen, dies als "Merkmal besonders fortschrittlicher Gesinnung" zu interpretieren. Er begründet: "Der Gang der Entwicklung führte zu einer immer schärferen Trennung der 'kirchlichen' Musik von der weltlichen."⁸⁷ Diese Tatsache einer zunehmenden Ausdifferenzierung von Lebens- und Alltagsmomenten hat Norbert Elias als generelle gesellschaftliche Entwicklungstendenz erforscht und konzeptionell begründet.⁸⁸ "Fortschritt" kann bekanntlich höchst verschieden definiert werden, auch "Aufklärung" wird heute anders (umfassender, enger, kritischer) verstanden als noch vor 50 oder 100 Jahren. Zugleich ist religiös (spirituell) bestimmte Musik nicht unbedingt Kirchenmusik (wenngleich sie zu Bachs Zeiten nur als "Kirchenmusik" denkbar war); allerdings wurde Religiosität (Spiritualität) jenseits der organisierten Kirchen in der Geschichte wohl zumeist konsequent ausgegrenzt.⁸⁹ – Hier nun, nicht zwischen Luthertum und Aufklärung, liegen Nuancen, die weiterführen könnten! Es scheint, daß zwischen "religiösem" (jedoch nicht unbedingt kirchlich organisiertem) und "weltlichem" Leben im 20. Jahrhundert sacht wieder Brücken geschlagen werden; auch im Bereich der Musik.⁹⁰ Im Hinblick auf diese (mögliche) Entwicklung, deren Dimension wir noch nicht übersehen können, läßt sich Johann Sebastian Bachs Musik in ihrer auch "diesseitigen" Verwurzelung (von der Walther Vetter viel

⁸⁷ Beides bei Smend S. 135.

⁸⁸ Norbert Elias: ÜBER DEN PROZESS DER ZIVILISATION. Band 1 und 2 (Frankfurt/M. 1976)

⁸⁹ Siehe unter anderem das Schicksal des christlichen Mystikers Jakob Böhme.

⁹⁰ Bereits im 19. Jahrhundert gab es die Psalmensinfonien von Liszt und Strawinsky oder das Requiem von Brahms. Spontan fällt mir dazu die Gesangskultur in Taizé ein, auch Kompositionen von Penderecki und Gorecki, aber ich denke genauso an Gospelmusik oder die "Rockoper" *Jesus Christ Superstar* (1971) sowie die neue Tradition der Blues- und Rock-Gottesdienste.

Nachwort zur Neuauflage (2020)

schreibt) durchaus als Protagonistin einer "besonders fortschrittlichen Gesinnung" verstehen.⁹¹ 1951 war dies alles allerdings noch – Zukunftsmusik.

Vier Beigaben enthält diese Neuauflage: Texte des Theologen und Musikwissenschaftlers Friedrich Smend, der Bachforscherin und -interpretin Rosalyn Tureck, der Cembaloforscherin und -spielerin Eta Harich-Schneider sowie des Schriftstellers und Orgelbauforschers Hans Henny Jahnn: unterschiedliche Plädoyers, der sogenannten Alten Musik einen ihnen gemäßen Raum in unserer Zeit zu ermöglichen. Die Standpunkte ergänzen einander durchaus, auch wenn gelegentlich Unvereinbarkeiten im Vordergrund stehen mögen.

Sehr gerne hinweisen möchte ich auch auf den Film *Johann Sebastian Bach* (Regisseur Lothar Bellag, Fernsehen der DDR 1985, als Gemeinschaftsproduktion mit Magyar Televízió Budapest).

*Diese Wiederveröffentlichung ist der Erinnerung
an Rosalyn Tureck und Eta Harich-Schneider gewidmet.
Auch für Greta (1989–2020)*⁹²

Mondrian Graf v. Lüttichau

14. September 2020

⁹¹ Übrigens heißt eine Veröffentlichung der Psychoanalytikerin und Traumatherapeutin Luise Reddemann: ÜBERLEBENSKUNST. VON JOHANN SEBASTIAN BACH LERNEN UND SELBSTHEILUNGSKRÄFTE ENTWICKELN (Stuttgart 2006: Klett-Cotta).

⁹² <https://youtu.be/R7m7gwZpREY>



Leipzig, Thomaskirche (2001)

Blick von den Arkaden des alten Rathauses. Soeben war ein altes Messehaus abgerissen worden (blauer Bauzaun).

Kurze Zeit später wurden hier umfangreiche neues Gebäude errichtet,
die den Blick auf diese Front der Thomaskirche sowie rechterhand (Thomaskirchhof/Klostergasse) auf
das ehemalige Konfektionshaus Franz Ebert (1903/4) wieder versperrt.

Im Vordergrund ein Barkas B 1000.