

Johann Sebastian Bach und seine Musik im Jubiläumsjahr

„... klar, doch unerklärbar“

Meinrad Walter

Bach boomt! Besonders im Jubiläumsjahr 2000, seinem 250. Todesjahr. Gerade erschienen zwei ebenso dickleibige wie großartige neue Biografien (Martin Geck bei Rowohlt, Christoph Wolff bei S. Fischer), die der von Johann Nikolaus Forkel begründeten und von Philipp Spitta, Albert Schweitzer, Charles Sanford Terry und anderen fortgesetzten Tradition der Bach-Biografie neue Impulse vermitteln. Neben voluminösen Handbüchern und Lexika werben zwei komplette CD-Einspielungen (bei Hänssler und bei Teldec) um die Gunst der zahlreichen Bach-Fans.

Doch was könnte der Schwerpunkt dieses Bach-Jahres sein? Ein Blick in die beiden maßstabsetzenden Biografien berechtigt zur Hoffnung, dass die Zeit der polarisierenden Bach-Interpretationen fürs Erste vorbei ist. In der Tat haben ja die zahlreichen Bach-Bilder nach dem Muster „Entweder-oder“ (Bach als frommer Thomaskantor oder als fortschrittlicher Aufklärer; Bach als Abschluss einer Epoche oder als Impulsgeber für die Nachgeborenen und so weiter) nur wenig zur Erhellung des rätselhaften Phänomens Bach beigetragen. Die Größe Bachs besteht nicht zuletzt darin, dass er so vieles in einer Person war: Tastenvirtuose und Komponist, Pädagoge und Orgelsachverständiger, Musiker an Kirchen und Höfen. Und das Geheimnis seiner Person liegt wohl

letztlich darin, wie er diese vielen Aspekte zu einer Einheit bringen konnte, die auch im Jubiläumsjahr ebenso „klar wie unerklärbar“ (Carl Friedrich Zelter in einem Brief an Goethe) bleiben wird.

Zumindest Spuren in Richtung seines Erfolgsgeheimnisses lassen sich verfolgen. Martin Geck verweist auf eine für Leben wie Werk Bachs durchweg gültige Maxime, nämlich seine persönliche Zielsetzung, „im Einklang mit den jeweiligen Lebensumständen das Reich der Musik nach seinen Provinzen planmäßig zu erobern“, und Christoph Wolff bringt das unglaublich vielseitige Werk Bachs (über tausend Kompositionen listet das Bach-Werke-Verzeichnis auf) auf den Nenner der „musikalischen Wissenschaft“, nach deren „Vollkommenheit“ Bach zeitlebens ebenso konsequent wie erfolgreich strebte.

Im Übrigen bestätigt auch die neuere Entwicklung der Aufführungspraxis diese integrative Tendenz in der Bach-Interpretation. Polarisierungen (großer „bürgerlicher“ Chor oder kleines Ensemble? Herausarbeitung der großräumigen Architektur oder Akzentuierung der Binnendynamik? Knaben- oder Frauenstimmen? und so weiter) sind einem gegenseitigen Lernen gewichen und historistisch begründete Dogmatisierungen der Einsicht, dass es für die Bach-Interpretation keine Patentrezepte gibt, weil das in

sich stimmige klangliche Ergebnis zählt. Der „historischen Aufführungspraxis“ verdanken wir einen aufführungspraktischen Standard, hinter den es kein Zurück geben kann. Und dennoch ist jede Interpretation eine neue und deshalb im Ergebnis letztlich offene Auseinandersetzung mit Bach, dessen Größe sich nicht zuletzt an der Vielfalt seiner interpretatorischen Möglichkeiten erweist.

Bachs Biografie lässt sich verstehen als das Durchbuchstabieren der beruflichen Möglichkeiten, die damals einem Musiker offen standen (mit Ausnahme allerdings der Oper!). Die Weichen hierfür waren bekanntlich bereits durch die „musikalisch-Bachische Familie“ gelegt. Bach wuchs in einer von Musik geradezu überquellenden Umgebung auf, zunächst im väterlichen Stadtpfeiferhaus und dann – nach dem frühen Tod der Eltern – bei seinem älteren Bruder Johann Christoph, der Organist in Ohrdruf war. Als Lüneburger Mettensänger wurde er mit der geistlichen Vokalmusik vertraut, als Organist in Arnstadt und Mühlhausen nicht nur mit der Orgelliteratur, sondern auch mit der Improvisation an diesem Instrument sowie mit allen Fragen des Orgelbaus. Bachs Weimarer Schaffen umfasst sodann Musik für Kirche (Kantaten, Orgelwerke) und Hof (Brandenburgische Konzerte), seine Lebensstellung in Leipzig schließlich vereint eines der führenden kirchenmusikalischen Ämter Europas mit dem dortigen städtischen Musikdirektorat. Bachs letztes Lebensjahrzehnt bringt dann noch zusätzliche Akzente, die im Rahmen seines Amtes nicht gefordert, aber doch möglich waren: die Hinwendung zu prinzipiellen und gewissermaßen retrospektiven kompositorischen Fragestellungen (Kunst der Fuge) ebenso wie das Überschreiten konfessioneller Grenzen mit der h-Moll-Messe, Bachs

Opus *summum et ultimum*, das im Nachlassverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs als „große catholische Messe“ aufgeführt wird und letztlich als Bachs „Kunst der Messe“ gelten darf.

Gerade das Spätwerk verdeutlicht eine Tendenz, die Bachs gesamtes Schaffen bestimmt, nämlich das Streben nach nicht nur gültigen, sondern im wahrsten Sinne des Wortes mustergültigen und deshalb die Zeiten überdauernden Werken. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Bandenburgerischen Konzerte als Bachs Kunst des instrumentalen Konzertierens und der Jahrgang seiner Choralkantaten – Bachs insgesamt umfangreichstes zyklisches Werk – als seine Kunst der vokal-instrumentalen Choralbearbeitung, zu der ihn wohl die reizvolle Kombination von Tradition und Innovation angeregt haben könnte. Die Passionen nach Johannes und Matthäus sind Musik von Leid und Leidenschaft, während das Weihnachtsoratorium die Spannung von Erwartung und Erfüllung in Musik übersetzt.

Bach ist nicht nur eine Gestalt der Musikgeschichte, sondern auch der Kirchengeschichte, weil er einer der faszinierendsten musikalischen Ausleger der Bibel ist. Eines seiner Ziele war es, „aus lutherischer Theologie gute Musik zu machen“ (Martin Geck), wobei er sich mit Selbstverständlichkeit am liturgisch vorgegebenen Rhythmus des Kirchenjahres orientiert. Was Bachs geistliche Musik näherhin auszeichnet, ist die integrative Verbindung von musikalischer Qualität und textbezogener Aussage. Dabei sagt er jedoch nicht nur, was Glauben heißt, sondern er zeigt, wie Glauben geschieht, etwa als Ringen zwischen Furcht und Hoffnung angesichts des Todes in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60). Indem er den christlich-biblichen Glauben auslegt, lotet Bach das ge-

samte menschlich-emotionale Ausdruckspektrum aus: von der Erwartung der Adventskantaten über die Freude des Weihnachtsjubels und die Sprache des Leidens in den Passionen bis zur eschatologischen Erwartung am Ende des Kirchenjahres, die er – im Einklang mit der damaligen Theologie – mit einem zusätzlichen mystisch-erotischen Akzent versieht, etwa im innigen Liebesduett „Mein Freund ist mein; und ich bin sein“ aus der Choralkantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140).

Bachs musikalische Bibelauslegung verdankt sich in gewisser Weise dem biblisch fundierten und im damaligen Luthertum einzigartig intensivierten Konzept „Musik und Religion“. In diesem Sinne war Bach ein – im Übrigen höchst selbstbewusster – „Diener am Evangelium“ (Walter Blankenburg), und seine Musik war und ist eine „Sprache des Glaubens“. Wieder entdeckt wurden diese Werke jedoch mit einer nicht unerheblichen Akzentverschiebung, nämlich im Rahmen der romantischen Idee von der „Musik als Religion“. Der französische Skeptiker Emile Michel Cioran hört Bachs geistliche Vokalmusik gar als den „eigentlichen Gottesbeweis“, und der Komponist Maurizio Kagel ersetzt in seiner „Sankt-Bach-Passion“ (1985) das Wort „Gott“ durch den Namen „Bach“, sodass „Ein feste Burg ist unser Bach“ erklingt.

Diese Rezeptionen sind Anreiz zum Hören wie zum Nachdenken. Ebenso wie Bachs Musik selbst, die jedoch zusätzlich Musik zum Glauben ist. Für die wortgebundene Musik Bachs gilt dies fraglos. Ob auch seine instrumentalen Werke, bei denen kein Text erklingt, in einem spirituellen Sinne zu hören sind, mag offen bleiben. Der komposi-

torische und interpretatorische Weg hierzu wäre jedenfalls nicht die biblisch-wortgebundene Theologie im Sinne einer „Predigt in Tönen“, sondern die auf Weish („Du aber hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“) sich berufende theologisch-musikalische Ästhetik im Rahmen einer irgendwie gearteten „natürlichen Theologie“, deren protestantische Ablehnung in der Musik des Luthertums nie mitvollzogen wurde. Was hier an Spiritualität bei Bach zu entdecken ist, bleibt vorerst noch offen. Dass jedoch auch der renommierte Bach-Forscher Christoph Wolff im Zusammenhang eines Kanons von einem „klingenden Gottesbeweis“ spricht, lässt ebenso aufhorchen wie seine – Polarisierungen zwischen Musik und Theologie überwindende – These, dass für Bach „theologische und musikalische Wissenschaft zwei Seiten ein und derselben Medaille“ waren. Auf dieser Basis der Interpretation (aufführungspraktisch wie musikalisch-theologisch) lässt sich noch vieles in Bachs Werken entdecken, was das gegenwärtige Spektrum biblisch fundierter Spiritualität zu bereichern vermag.

In einem dreifachen Sinne spricht Bachs ebenso sinnliche wie sinnvolle Musik ihre Hörer an: als Musik zum *Hören*, weil sie voller ästhetischer Ereignisse ist, deren Wahrnehmung immer weiter vertieft und verfeinert werden kann; als Musik zum *Denken*, weil sie bei aller Sinnlichkeit und Ausdruckskraft immer zugleich rational geordnet bleibt; und drittens als Musik zum *Glauben*, weil sie in Wort und Ton den biblisch fundierten Glauben in Bachs spezifisch lutherischer Akzentuierung zur Geltung bringt.