

Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

1. Folge: Meer sollte er heißen!

Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen!

(Ludwig van Beethoven)

„No jokes with names“ lautet eine journalistische Grundregel: keine Späße mit Namen, für die niemand etwas kann. Wenn aber selbst Ludwig van Beethoven, ansonsten kein Freund von Kalauern, den „Bach“ zum „Meer“ aufrauschen ließ, hatte er dafür seine Gründe – egal, ob das griffige Bonmot wirklich auf sein Konto geht oder nicht. Zu Beethovens Lebzeiten war Johann Sebastian Bach schon ein halbes Jahrhundert tot und von der schnelllebigen Musikwelt vielfach vergessen. Die Experten aber wussten, was in diesem Ozean an musikalischen Einfällen und ihrer genialen Verarbeitung, an Gottergebenheit und Rebellentum steckte. Und so haben sich Legionen von Musikern und Musikliebhabern in den Fluten seiner Musik gebadet, ohne sie jemals auszuschöpfen – ganz zu schweigen von den Tieftauchern, die versucht haben, den letzten Geheimnissen seiner universellen Kunst auf den Grund zu gehen. In diesem unerschöpflichen Meer hat jeder seinen eigenen Bach gefunden – und ich hoffe, dass es Ihnen nach den 26 Folgen dieser Serie genauso gehen wird. Die Devise dieses Streifzugs durch Leben und Werk des Barockmusikers, der so weit in die Zukunft wies, gibt uns der Jazz-Klarinettist Benny Goodman mit auf den Weg: *Bach Goes to Town – Bach kommt zur Sache*.

MUSIK 1 CBS LC 00149 63089 Track 18	Alec Templeton <i>Bach Goes to Town</i> Benny Goodman und sein Orchester	2'39
---	--	------

Benny Goodman und sein Orchester spielten *Bach Goes to Town* von Alec Templeton: eine korrekt durchgeführte Fuge mit vielen „blue notes“ und Jazzrhythmen, die Benny Goodman noch Raum für ein keckes Solo gab. Templeton war überzeugt: Genauso hätte Bach komponiert, wenn er in die Swingära hineingeboren worden wäre. Typisch Bach, möchte man anmerken – denn weder Mozart noch Brahms lassen sich so ungewollt auf jeden anderen Stil adaptieren wie der barocke Meister aus Thüringen.

Jedem seinen eigenen Bach: diese Aneignung durch die Jahrhunderte steht im Zentrum der ersten Folge der Serie über Johann Sebastian Bach – beispielhaft gemacht durch eine Reihe von Zitaten berühmter Bach-Verehrer. Einer war der Pianist Glenn Gould, der eine Fernsehdiskussion in den sechziger Jahren mit genau diesem Titel versah: *To Every Man His Own Bach*. Da entwickelte der kanadische Exzentriker die Vision, dass eines Tages jeder Hörer in eine beliebige Bach-Interpretationen auf Schallplatten eingreifen und in seinem privaten „home-entertainment centre“ seine eigenen Bach-Auffassungen umsetzen könne: durch die Veränderung von Tempo, Tonhöhe oder Klangfarbe. Das war natürlich eine ziemlich ironische Heraufbeschwörung des durchtechnisierten Zeitalters, das dem Musiker alten Schlages die Deutungshoheit über das Musikwerk entriss.

Andererseits war sich Gould ziemlich sicher, dass gerade Bachs Musik diese massenhaften Manipulationen ohne wesentliche Einbußen überstehen würde. Denn die Substanz seiner Musik bliebe bestehen, unabhängig vom Instrument oder der Sing- und Spielweise. Diese Auffassung war nicht neu, auch wenn die Vertreter der historischen Aufführungspraxis vehement widersprachen. Für Gould aber stand Bach letztlich außerhalb seiner Epoche. In der Fernsehsendung *Gould On Bach* hat er es so formuliert:

Das Seltsame an Bach ist, dass er ganz und gar nicht in unsere Vorstellung vom verkannten Genie passt, das seiner Zeit um Jahrzehnte voraus ist. Natürlich hat man ihn verkannt – aber nicht, weil er seiner Zeit voraus war, sondern weil er für den musikalischen Geschmack der Epoche Generationen zurück lag. Und Bach machte keine Anstalten, seine Ansichten mit dem Zeitgeist zu versöhnen. Er war einer der größten Nonkonformisten in der Musik – und eines der strahlendsten Beispiele für die Unabhängigkeit des künstlerischen Bewusstseins, das völlig außerhalb der kollektiven Entwicklung steht.

[zit. nach: *Sunday Music – Glenn Gould on Bach* (8. April 1962) – youtube.com]

<p>MUSIK 2 Sony Classical LC 06868 88725449652 Track 1-3</p>	<p>Johann Sebastian Bach Konzert d-Moll BWV 974 (nach Alessandro Marcello) Glenn Gould, Klavier</p>	<p>9'51</p>
---	---	-------------

Glenn Gould spielte das Concerto d-Moll von Johann Sebastian Bach, Werkverzeichnis 974 – die Interpretation eines Cembalowerks auf dem modernen Konzertflügel. Allerdings hatte schon Bach kein Originalwerk geschaffen, sondern ein Oboenkonzert des venezianischen Zeitgenossen Alessandro Marcello für Cembalo bearbeitet. Der Begriff des geistigen Eigentums, den das Barockzeitalter noch nicht als justifiable Größe kannte, wird in dieser Serie noch eine Rolle spielen. Jedenfalls ist Bachs Arrangement von Marcello so brillant und kunstvoll, dass die Kopie das Original mühelos übertrifft –

so wie Goulds prägnante Interpretation auf dem Yamaha-Flügel die meisten Cembaloverversionen aussticht.

Wer sich Bach aneignete, tat es immer aus seiner eigenen Zeit heraus. Und weil der Zeitgeist sich rasch ändert, finden sich bei einem Komponisten mit hohem künstlerischem Aktualitätssinn wie Paul Hindemith gleich mehrere Bach-Auffassungen. Am Beginn steht der kecke Traditionsverächter.

Können Sie auch Foxtrotts, Bostons, Rags und anderen Kitsch gebrauchen? Wenn mir keine anständige Musik mehr einfällt, schreibe ich immer solche Sachen.

[Paul Hindemith an den Schott-Verlag v. 22. März 1920, zit. nach: Giselher Schubert: *Hindemith*, Reinbek 1981]

Aber Hindemith verriet im Brief von 1920 an seinen Verleger nicht sofort, dass er in einem dieser Foxtrotts und Rags die c-Moll-Fuge aus dem ersten Teil von Bachs *Wohltemperierten Klavier* durch den modischen Wolf drehte.

MUSIK 3 EMI LC 06646 556970-2 Track 10	Paul Hindemith <i>Ragtime (wohltemperiert)</i> Philharmonisches Staatsorchester Hamburg Leitung: Ingo Metzmacher	3'15
---	---	------

Jedem seinen Bach – in der jungen Weimarer Republik klang er so oder ähnlich wie Paul Hindemiths *Ragtime (wohltemperiert)*, die raubauzige Verarbeitung einer Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*.

Dreißig Jahre später, nach Exil und überstandenen Krieg, wollte Hindemith von solchen Jugendsünden nichts mehr wissen. Die Tradition, in seinem ganz und gar nicht „wohltemperierten“ *Ragtime* mit grellen Farben und Rhythmen aufgepeppt, war ihm nach dem Krieg heilig – so heilig, dass er 1950, zum 200. Todestag von Johann Sebastian Bach, von einem „verpflichtenden Erbe“ sprach und seine Mitmusiker aufforderte, sich auf die Suche nach dem wahren Original zu machen.

Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohlfühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen. Es genügt dann nicht, das Cembalo als Continuo-Instrument zu nehmen. Unsere Streicher müßten wir anders besaiten; Blasinstrumente mit der damals üblichen Mensur müßten wir nehmen, und auch das Verhältnis zwischen Chorton und Kammerton müßte rekonstruiert werden.

[Paul Hindemith: *Johann Sebastian Bach: Ein verpflichtendes Erbe. Festrede auf der Bachfeier der Hansestadt Hamburg 1950*, S. 11]

Erklärte Paul Hindemith auf der Hamburger Bachfeier des Jahres 1950. Da hatten schon Barockpioniere in Frankreich, Deutschland und der Schweiz darüber nachgedacht, ob der romantische Bach dem Geist der Meisterwerke wirklich gerecht wurde oder sie nicht in allzu expressivem Pathos ertränkte. Ein Dirigent wie Wilhelm Furtwängler hielt auch nach dem Krieg am monumentalen Bach fest, der bei ihm eher wie Bruckner klang. Hier eine Kostprobe aus der dritten Orchestersuite D-Dur, musiziert mit breitem Strich und schwerfälligem Tempo.

MUSIK 4 Electrola LC 00193 1C027-01570 Track 1	Johann Sebastian Bach Ouvertüre Nr. 3 D-Dur BWV 1068 1) Ouvertüre (Beginn) Berliner Philharmoniker Leitung: Wilhelm Furtwängler (Aufn. 1948)	3'00
---	---	------

Wilhelm Furtwänglers Art, Bach zu musizieren, war nicht nur Geschmackssache. Sie entsprach einem Geschichtsbild, das in Bach den größten deutschen Musiker des Barock sah, dessen Musik direkt zu Brahms, Bruckner und Wagner hinführte. Mit diesem patriotisch getränkten Geschichtsbild wollten viele Musiker nach den von Deutschland ausgelösten Katastrophen nach 1945 nichts mehr zu tun haben. Ganz ähnlich wie die musikalische Avantgarde suchten sie nach einem radikalen Neuanfang: nach einem so zu sagen „unbelasteten“ Bach, den auch Paul Hindemith in seiner Bachrede von 1950 durch die Rückkehr zu den authentischen Stilmitteln und Instrumenten forderte. Durch Cembali, Streicher mit Darmsaiten und barocke Blasinstrumente sollte Bach die falsche Vertrautheit genommen werden. Das klang für damalige Ohren fremd, aber irgendwie auch aufregend modern. Der Bach der Nachkriegszeit war schlanker im Klang, reicher in der Artikulation, mit mehr Temperament und Spiellaune. Der Schweizer Gambist August Wenzinger war ein früher Verfechter dieses Neuanfangs. Und klang Wenzingers Bach nicht wie befreites Aufatmen nach der lähmenden Festlichkeit, die ihm die Vorgänger aufgeladen hatten?

MUSIK 5 WDR EP Archiv-Nr. 6102561102 Track 2	Johann Sebastian Bach Ouvertüre Nr. 1 C-Dur BWV 1066 1 Ouvertüre Cappella Coloniensis Leitung: August Wenzinger (Aufn. 1954)	7'34
---	---	------

Der Einleitungssatz der Ouvertüre C-Dur von Johann Sebastian Bach, gespielt im Jahr 1954 von August Wenzinger und die Cappella Coloniensis, dem damals noch jungen Orchester des Nordwestdeutschen Rundfunks mit historischem Instrumentarium. Auch wenn die Musiker der Cappella im Laufe der Jahrzehnte noch eine Menge über

die barocke Spielpraxis und das Feeling für den Gestus dieser Musik dazugelernt haben, wehte hier schon ein merklich frischer Wind durch die alten Noten. Und bald schwollen die vereinzelt Versuche einer historisch informierten Neudeutung der Barockmusik zur folgenreichsten Musikrevolution des späten 20. Jahrhunderts an: der Alte-Musik-Bewegung mit Bach im Zentrum.

Diese Bewegung war international, und sie hat die internationalen stilistischen Elemente in Bachs Musik – hörbar an der französisch beschwingten Ouvertüre der C-Dur-Suite – eher betont als verschwiegen. Man kann diese Tendenz zur Öffnung des historischen Horizonts nach dem Zweiten Weltkrieg nicht hoch genug bewerten. Denn fast anderthalb Jahrhunderte lang, bis hin zu den Nationalsozialisten, hatte man Bach in Deutschland als patriotische Angelegenheit betrachtet.

Begonnen hatte das um 1800, als Deutschland sich nicht durch geografische Einheit, sondern durch die Einheit der Sprache und Kultur definierte. An Johann Sebastian Bach dachte damals kaum jemand – bis der Göttinger Musikgelehrte Johann Nikolaus Forkel im Jahr 1802 seine Biografie des Thomaskantors veröffentlichte, die er mit den Worten schloss:

Und dieser Mann – der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich geben wird – war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey auf ihn stolz, aber, sey auch seiner werth!

[Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, hrsg. von Axel Fischer, Kassel etc. 1999, S. 69]

Bach und seine Kunst als Identitätsklammer der deutschen Nation – das war eine ziemliche Bürde für einen Komponisten, der sich selbst als Eisenacher und Mitglied des weitverzweigten Bach-Clans, vielleicht noch als sächsischer Untertan verstanden hatte – kaum aber als deutscher Staatsbürger. Doch die Aufklärung hatte nicht nur das Selbstbewusstsein des Einzelnen, sondern auch das Gefühl für die nationale Gemeinschaft gestärkt. Die Bach-Biografie von Johann Nikolaus Forkel, eigentlich eine Werbemaßnahme für eine geplante Notenausgabe von Bachs Werken, errichtete das erste patriotische Denkmal für den Komponisten – auch wenn vorerst, was Forkel geahnt hatte, nur die Kenner des Orgel- und Klavierkomponisten Bach seine Bedeutung erkannten.

Die rühmliche Unternehmung, eine vollständige und kritisch-correcte Ausgabe der Sebastian Bachschen Werke zu veranstalten, ist nicht nur der Kunst selbst in jedem Betrachte äußerst vortheilhaft, sondern muß auch mehr als irgend eines der Art zur Ehre des deutschen Namens gereichen. Wer sie der Gefahr entreißt, allmählig der Vergessenheit und dem Untergangen entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein

unvergängliches Denkmahl, und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland. Die Werke, die uns Johann Sebastian Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann. Was ich in meiner Geschichte der Musik von Bach zu sagen habe, möchte vielleicht bloß von dem kleinen Kreise der Kunstgelehrten gelesen werden, und doch ist die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann – man erlaube mir, es noch ein Mahl zu wiederholen – nicht bloß Kunst-Angelegenheit – sie ist National-Angelegenheit.

[Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, hrsg. von Axel Fischer, Kassel etc. 1999, S. Vf.]

So Forkel im Vorwort seiner Bach-Biografie von 1802. „Jedem seinen eigenen Bach“, diese Forderung des Pianisten Glenn Gould hat der erste Bach-Forscher von Bedeutung gleich zum Politikum erweitert: Für Forkel sollte nicht nur jeder Einzelne seinen Bach haben, sondern die ganze Nation.

MUSIK 6 Opus 111 LC 05718 30/72-73 CD 1: Track 38	Johann Sebastian Bach <i>Matthäus-Passion</i> BWV 244 Bearbeitung von Felix Mendelssohn Bartholdy (Leipzig, 1841) 1. Teil: Chor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ Chorus Musicus Das Neue Orchester Leitung: Christoph Sperring	6'45
--	---	------

Den echten Durchbruch für das Werk und die Person von Johann Sebastian Bach bescherte nicht die theoretische Schrift des Musikwissenschaftlers Forkel, sondern die praktische Tat des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Kompositionslehrer Carl Friedrich Zelter hatte ihn mit der nahezu unbekanntem Chormusik von Bach bekannt gemacht, im Familienbesitz befand sich eine Abschrift der *Matthäus-Passion*. Mendelssohn richtete die Passion behutsam für ein modernes Instrumentarium inklusive Klarinetten ein, kürzte vor allem bei den Arien und führte das Werk erstmals nach Bachs Tod im März 1829 in der Berliner Singakademie auf – zum Erstaunen der Creme de la crème des Berliner Kultur- und Geisteslebens. Damit war bewiesen, dass Bachs Vokalmusik aufführbar war. Die Folgen waren unübersehbar: Das rührige deutsche Chorwesen entdeckte Bachs Passionen und Motetten für sich, gut zwanzig Jahre nach Mendelssohns Aufführung erschien der erste Band einer Gesamtausgabe aller Werke von Bach. Das nationale Denkmal, von dem Forkel träumte, nahm Gestalt an. Dennoch entsprang Mendelssohns Bach nicht in erster Linie patriotischen Gefühlen, sondern der Bewunderung eines Musikers für einen genialen Kollegen. Es war diese Verehrung für einen Lehrmeister der Vergangenheit, die Mendelssohn auch die Idee

zum ersten Bach-Denkmal in Leipzig eingab. An seinen Freund Karl Klingemann schrieb er:

Johann Sebastian Bach ist doch ein alter Prachtkerl gewesen. Wir wollen ihm jetzt hier vor der Thomasschule ein kleines Denkmal aufrichten lassen, aber ganz unter uns, ohne Zeitungsbettelei und Konzertalmosen und dergl. ... drunter muß stehen „von seinen dankbaren Nachkommen 1838“. Gefällt dir das nicht gut?

[Felix Mendelssohn an Karl Klingemann, Anfang 1838]

Es war diese Dankbarkeit der musikalischen Nachkommen, die auch Mendelssohns Freund und Gesinnungsgenosse Robert Schumann empfand. Der glühende Bach-Verehrer Schumann ging noch weiter: Er sah in Bach den Ursprung der zeitgenössischen, sprich: romantischen Musik und erlebte die Bachsche Kontrapunktik und Harmonik als ein künstlerisches Reinigungsbad.

Mozart und Haydn kannten Bach nur seiten- und stellenweise, und es ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Größe gekannt, auf ihre Productivität gewirkt haben würde. Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung aber zumeist in Bach: Mendelssohn und die gesammten sogenannten Romantiker stehen in ihrer Musik Bach weit näher, als Mozart, wie diese denn sämmtlich auch Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und stärken trachte. Bach ist nach meiner Ueberzeugung überhaupt nicht beizukommen; er ist incommensurabel.

[Robert Schumann an Gustav Adolph Keferstein v. 31. Jan. 1840, in: Schumann: Briefe Neue Folge, 1886, S. 150-153]

Trotz dieser Unergündlichkeit haben sich Schumann und die Romantiker immer wieder am kontrapunktischen Stil von Bach abgearbeitet, in dem jede Stimme thematisch und nichts nebensächlich ist. 1845 schrieb Schumann seine vier Fugen op. 72, die er zunächst als „Characterfugen“ bezeichnete: eine Mischung also aus polyphoner Strenge und romantischer Poesie. Und eine Hommage an Bach.

<p>MUSIK 7 ALPHA LC 00516 EAN 3760014191350 Track 9-12</p>	<p>Robert Schumann Vier Fugen op. 72 Eric Le Sage, Klavier</p>	<p>11'05</p>
---	--	--------------

Vier Fugen op. 72 von Robert Schumann – Musik in der Nachfolge von Schumanns musikalischem Hausgott Johann Sebastian Bach.

Sie hören die erste Folge eine Reihe über Johann Sebastian Bach; am Mikrofon ist Michael Struck-Schloen. Und das Motto dieser Folge: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen!“, das Ludwig van Beethoven zugeschrieben wird, steht beispielhaft für die Suche von Musikern, Denkern und Musikliebhabern nach dem eigenen Bach.

Wie bei den meisten seiner komponierenden Zeitgenossen war Schumanns Bachbild bestimmt von seiner Musik für Tasteninstrumente, vor allem vom *Wohltemperierten Klavier*, das auch Mozart und Beethoven intensiv studiert haben. Hier kristallisierte sich für die Nachgeborenen eine musikalische Kombinatorik und souverän behandelte Gesetzmäßigkeit, wie sie in den Generationen nach Johann Sebastian Bach in dieser Meisterschaft verlorengegangen war. Und es steht fest, dass die Musik von Brahms, Reger, Schönberg und Messiaen ohne das Bach-Erlebnis eine andere geworden wäre. Anders stand es um Bachs Vokalmusik, die den meisten Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts nur als kleiner Ausschnitt eines riesenhaften Œuvres bekannt war. Seine Motetten, für Bach eher eine Randgattung, waren im Repertoire der Kirchenchöre, die *Matthäuspassion* galt nach Mendelssohns Einsatz als viel bewundertes Großwerk. Für die weltlichen und geistlichen Kantaten dagegen interessierten sich zunächst nur wenige. Hin und wieder findet man anerkennende Worte über die Eingangschöre und Choralverarbeitungen, aber man stieß sich an den barocken Arientexten, die als abstoßender reformatorischer Schwulst empfunden wurde.

Mendelssohns Kompositionslehrer Carl Friedrich Zelter, der in der Bibliothek der Berliner Singakademie so manchen Schatz von Johann Sebastian Bach hütete, hat vor allem die Vokalwerke nachhaltig bearbeitet und war überzeugt, dass der verständige Bach diese Eingriffe gnädig abgenickt hätte. Im Brief an seinen Freund Goethe in Weimar begründete Zelter das selbstherrliche Vorgehen:

Das größte Hindernis in unserer Zeit liegt in den ganz verruchten deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen, indem sie durch einen dicken Glaubensqualm den Unglauben aufstören, den niemand verlangt. Daß ein Genie, dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist hat aufgehen lassen, der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nun das außerordentliche an ihm.

[Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe v. 8. April 1827, in: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, S. 514]

Diese „tiefe Wurzel“, die Zelter in Bachs Vokalmusik vermutete, war die reine, absolute Musik – und die waltete nach Zelters Ansicht ganz unabhängig vom nationalen oder religiösen Kontext im Werk des Meisters. Die verruchten Kirchentexte schienen entbehrlich angesichts von Bachs grandioser Tonsprache. Heute weiß man, dass Bach damit gründlich missverstanden wurde. Denn Text und Musik bilden bei ihm eine untrennbare Einheit; und man kann Bachs Musik nur verstehen, wenn man die musikalische

sche Sprache als Abbild und Ergänzung der Verse versteht – Glaubensqualm hin oder her.

Nehmen wir als Beispiel die Kantate „Liebster Gott, wenn wird ich sterben“, Werkverzeichnis 8, die Bach 1724 zum 16. Sonntag nach Trinitatis komponierte – einem Tag, der traditionell der Meditation über den Tod vorbehalten war. Bach findet dafür eine fantasievolle und doch schlagkräftige Form. Schon im Eingangschor entwirft er ein faszinierendes Ton-Bild: Zwei Oboi d’amore, im lieblich-gedeckten Klang dem heutigen Englischhorn nahe, stellen im ausdrucksvollen Dialog die Frage nach der Todesstunde, die jedem unbekannt, aber gewiss ist. Über diesem wortlosen Gesang tickt so zu sagen die ablaufende Zeit: eine Querflöte symbolisiert die Sterbeglöckchen. Und erst nach einiger Zeit setzt der Chor ein mit einer in Leipzig wohlbekannten Melodie: „Liebster Gott, wenn wird ich sterben? Meine Zeit läuft immer hin ..“

Es folgen Rezitative und zwei Arien: eine für Tenor, in der die Angst vor dem Tod geäußert wird – und eine geradezu heitere Arie für den Solobass, der die frohe Botschaft formuliert: Der Mensch muss sterben, doch „Gottes Vattertreu“ wird jeden Morgen neu. Ein Choral bekräftigt die Botschaft: „Herrscher über Tod und Leben / Mach einmal mein Ende gut / Lehre mich den Geist aufgeben / Mit recht wohlgefaßtem Mut!“. So wie bemalte Kirchenfenster die christliche Botschaft auf sinnliche Weise illustrieren, so stellt Bach seine bildhafte und rührende Musik in den Dienst einer theologischen Kernaussage. Es ist eine Predigt mit und durch Musik.

MUSIK 8 Soli Deo Gloria LC 13772 843183010424 Track 13-18	Johann Sebastian Bach Kantate „Liebster Gott, wenn wird ich sterben“ BWV 8 (T: unbek.) Katharine Fuge, Sopran Robin Tyson, Alt Mark Padmore, Tenor Thomas Guthrie, Bass Monteverdi Choir English Baroque Soloists Leitung: John Eliot Gardiner	18'45
--	---	-------

„Hilf, daß ich ein ehrlich Grab / Neben frommen Christen hab / Und auch endlich in der Erde / Nimmermehr zuschanden werde!“ Mit diesem Choral und der Zuversicht auf einen sinnvollen Tod endet Johann Sebastian Bachs Kantate „Liebster Gott, wenn wird ich sterben“, BWV 8. (*Absage Interpreten*)

Die Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert, die ihren Höhepunkt in der ersten Gesamtausgabe eines barocken Musikers fand, öffnete nicht nur ein neues Verständnis für die theologische Poesie der Texte. Auch die Musik von Werken wie den Passionen oder der Messe h-Moll öffnete den Musikern die Ohren für eine ganz neue Welt an geistiger Größe und musikalischem Sinn. In diesem Zusammenhang wurde immer

wieder ein Text herbeizitiert, der eigentlich gar nicht auf alte Musik, sondern auf historische Architektur gemünzt war.

In seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* hat Johann Wolfgang Goethe 1772, 22 Jahre nach Bachs Tod, dem mittelalterlichen Baumeister Erwin von Steinbach und seinem Hauptwerk, dem Straßburger Münster, ein Loblied gesungen. Goethes Annäherung an die Wunder der gotischen Kathedrale hebt an mit einer Irritation, die auch am Beginn der Wiedererweckung von Bach stand: mit dem Befremden durch den scheinbar willkürlichen Überfluss an Ornamenten, deren höhere, genialische Ordnung sich dem Betrachter zunächst verschließt. Wobei man das Adjektiv „gotisch“ getrost durch „barock“ ersetzen kann.

Als ich das erste Mal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter die Rubrik „Gotisch“ häufte ich alle Missverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladnem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles „Gotisch“, was nicht in mein System passte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlass einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierrat erdrückt!“, und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines missgeformten krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davortrat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, dass es also mit den Freuden des Himmels sei, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit!

[Johann Wolfgang Goethe: *Von deutscher Baukunst*, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, Hamburg 1960, S. 7f.]

Diesen Prozess der Erkenntnis in die Ordnung und Genialität des Kunstwerks, den Goethe angesichts des Straßburger Münsters zu seinem eigenen Entzücken durchlief, machten auch viele Hörer im 19. Jahrhundert durch, die Bach eigentlich für eine alte Perücke gehalten hatten. Auch die Vokalwerke von Johann Sebastian Bach, die den Anhängern von Aufklärung und Klassik zuvor als „krausborstiges Ungeheuer“ er-

schienen, offenbaren, aus der Nähe betrachtet, eine musikalische Meisterschaft, Vielfalt und Intensität, die niemand hinter den liturgischen Texten vermutet hätte. Treten wir also ein wenig näher an ein Werk wie die Messe G-Dur, BWV 233, heran: Sie beginnt mit einer streng gebauten, harmonisch kühnen „Kyrie“-Fuge im alten Kirchenstil und holt im „Gloria“ den brillanten Stil barocker Solokonzerte in die Kirche.

MUSIK 9 Virgin Classics LC 07873 PM 518 Track 7-8	Johann Sebastian Bach Missa G-Dur BWV 233 1) Kyrie 2) Gloria in excelsis Deo Chor und Orchester des Collegium Vocale Gent Leitung: Philippe Herreweghe	9'02
--	---	------

Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium.
[Friedrich Nietzsche]

Ausgerechnet der Mann, der die Devise „Gott ist tot!“ ausgab wurde von der Musik Johann Sebastian Bachs wieder zum Glauben zurückgeführt. Allerdings bezog sich Friedrich Nietzsche damals nicht auf die eben gehörte Messe G-Dur, sondern auf die *Matthäus-Passion*, die er 1870 in konzertanten Aufführungen erlebte ...

... jedesmal mit demselben Gefühl der unermeßlichen Verwunderung.

So stimmte der prominenteste Antichrist unter den Philosophen, der erst Richard Wagner und später Georges Bizet zu seinen musikalischen Göttern erklärte, in den Chor derer ein, denen Bach als Verkünder Gottes auf Erden erschien. 1921 schließlich prägte Nathan Söderblom, das Oberhaupt der schwedischen Kirche, das Etikett, das den Kirchenmusiker Bach in den Vordergrund und seine weltliche Musik in den Hintergrund rückte:

Fragt man mich nach dem fünften Evangelium, so nenne ich ohne Zögern die musikalische Übersetzung der Erlösungsgeschichte, die ihren Höhepunkt in Johann Sebastian Bach erreicht hat.

[Nathan Söderblom: *Zur religiösen Frage der Gegenwart*, dt. von P. Katz, Leipzig 1921, S. 30]

Diese recht einseitige Verortung von Bachs Leben und Werk hatte Folgen. Positiv daran war sicher, dass die Passionen, die h-Moll-Messe und sogar manche Kantaten endgültig ins Repertoire der Kirchen- und Konzertchöre eingingen. Zu den eher fragwürdigen Nebenwirkungen gehörte, dass auch ein völlig unkirchliches Werk wie das erste Präludium C-Dur aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* als Aussage des gottes-

fürchtigen Evangelisten in Tönen verbucht wurde. So meditierte der Opern- und Kirchenkomponist Charles Gounod darüber, ob den gebrochenen Akkorden des Präludiums nicht eine geistliche Melodie fehlte. Gounod wählte das *Ave Maria* – zum Entzücken des Salons und zum Schrecken der musikalischen Geschmacksrichter wie Theodor W. Adorno, der Gounods *Méditation sur le premier prélude de Bach* erbost als Kinomusik brandmarkte.

Ein Engländer hat als Maxime der Music Hall formuliert: Put three half-naked girls on a revolving stage. Then play the organ. Dieses Tonbild kündigt in der Méditation sich an. Sie ist ein Sakralschlager, vom Stamme jener Magdalenen, deren Buße und Busen zusammengehören. Sie entblößen sich aus Zerknirschung. Die versüßte Religion wird zum bürgerlichen Vorwand der tolerierten Pornographie. Man sagt Bach und meint Gounod. Man hat das strenge Präludium und hört die schmachtende Melodie heraus. Am liebsten auf der Orgel, aber mit der obligaten Geige zur Singstimme. Es ist die Geburt Wurlitzers aus dem faustischen Geiste: Urkinomusik.

[Theodor W. Adorno: *Musikalische Warenanalysen*, in: *Quasi una fantasia. Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/M. 1997, S. 284]

<p>MUSIK 10 Philips LC 00305 6545016 Track 14</p>	<p>Charles Gounod <i>Méditation sur le premier prélude de Bach</i> (T: Ave Maria) Elisabeth Ebert, Sopran Egon Morbitzer, Violine Robert Hässler, Orgel Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig Leitung: Siegfried Stöckigt</p>	<p>6'23</p>
--	---	-------------

Charles Gounods *Meditation über das erste Präludium von Bach*, ein Werk religiöser Verzückung, wie man sie sich derart exhibitionistisch wohl nur im 19. Jahrhundert erlaubte. Wobei man zu Gounods Ehrenrettung sagen muss, dass die Solovioline samt Streicher- und Orgelbegleitung eine spätere Zutat ist.

To Every Man His Own Bach – Jedem seinen eigenen Bach hatte der Pianist Glenn Gould mit satirischem Unterton gefordert. Natürlich war ihm klar, dass 200 Jahre nach Bachs Tod kein anderer Komponist so viele unterschiedliche Interpretationen, Anverwandlungen und Missdeutungen erfahren hatte. Albert Einstein, Physik-Nobelpreisträger und Hobbygeiger hatte die Auseinandersetzung um jedes iTüpfelchen in Bachs Musik gründlich satt. Als man ihn 1928 nach seiner Einstellung zu Bach fragte, fiel seine Antwort lakonisch aus:

Was ich zu Bachs Lebenswerk zu sagen habe: Hören, spielen, lieben, verehren und – das Maul halten!

[Antwort Albert Einsteins auf eine Anfrage der Zeitschrift *Reclams Universum. Illustrierte Wochenschrift* vom 24. März 1928]

Maul halten geht nicht im Rundfunk, aber spielen: Pianist und Komponist Friedrich Gulda hat seinen Bach-Kommentar in Tönen abgeliefert:

MUSIK 11 MPS LC 00979 9828945 Track 6	Friedrich Gulda <i>Prelude and Fugue</i> Friedrich Gulda, Klavier	4'05
--	---	------

Prelude and Fugue von und mit Friedrich Gulda – eine Musik im Geiste Bachs und des Jazz. Die Zitate sprach Joachim Schönfeld, einen schönen Abend wünscht Ihnen Michael Struck-Schloen.