

Theologische Implikationen Bachscher Musik

Johann Sebastian Bach ist im Konzertsaal, auf Tonträgern, in der Forschung und in der Musiktheorie schier allgegenwärtig, und dies nicht nur im Jahr des Gedenkens an seinen 250. Todestag am 28. Juli. Dabei kann sich jeder „seinen“ Bach aussuchen: Die Möglichkeiten der Bachinterpretation scheinen unbegrenzt. Auch in der mittlerweile weltweiten Bachforschung ist die Zahl der Veröffentlichungen dermaßen angewachsen, daß ein einzelner sie nicht mehr überblicken kann. Neben tiefgreifenden Korrekturen und Ergänzungen hat auch die Forschung – wie die musikalische Interpretation – sich aufgefaltet in mannigfaltig divergierende Richtungen, und unser Bachbild – sofern man im Singular davon sprechen will – ist daher so vielfältig wie gespalten. Bach, so scheint es, gibt jedem, was er sucht. Und wer darf schon behaupten, er habe den „wahren“ Bach gefunden? Gewiß, die Reichhaltigkeit des Bachschen Œuvres ist ein Grund für die Pluralität der Deutungen – große Werke der Kunst sind prinzipiell nicht ausschöpfbar –, aber es scheint doch, daß wir um so verwirrter und hilfloser werden, je mehr Details die Forschung zutage fördert¹.

Bach heute

Die Lage ist paradox: Einerseits hat Bach dem Menschen von heute offenbar viel zu sagen – warum sonst gäbe es so viele Aufführungen und CDs und so vielerlei Forschung? Andererseits jedoch ist bei all dem Bemühen eher noch unklarer geworden oder ganz in den Hintergrund getreten, *was* er sagen will. Der Respekt vor dem Werk und seinem Verfasser erfordert das eingehende Bemühen um das Erfassen seiner Intentionen – und das ist gewiß schwerer geworden, auch wenn sich da und dort der Verdacht aufdrängt, es gehe nicht so sehr um Bach und seine Botschaft, sondern um das „Ego“ des „Interpreten“. Bachs Zeit und ihr Geist liegen weit zurück, unser Abstand zu ihnen ist vermutlich weit größer, als wir meinen.

In besonderem Maß gilt dies für Bachs Glaubensfundament. Der Leipziger Theologe Martin Petzoldt weist mit Recht darauf hin, daß bei heutigen Deutungen Zeittypisches gern außer acht gelassen wird: Zu Bachs Zeit war es für viele Berufe selbstverständlich, „Christ zu sein und theologischen Sachverstand zu haben“², besonders natürlich für einen Organisten – und noch mehr für einen Kantor, der ja sogar eine theologische Prüfung abzulegen hatte. In unserer säkulari-

sierten Welt ist das nicht oder kaum mehr nachzuvollziehen. Ein Großteil des Bachschen Schaffens war „geistlich“ intendiert, und viel davon basiert auf Texten, die in Form und Inhalt heute für die meisten unverständlich, ja sogar anstößig sind. Seinerseits aber hätte Bach darüber, daß Mauricio Kagel seiner Rede zum Gedenkjahr 1985 den Titel gab „An Gott zweifeln – an Bach glauben“, nur fassungslos den Kopf geschüttelt.

In den ideologischen Spaltungen der Bachforschung seit den 1950er Jahren spielt auch die (Wieder-)Entdeckung eine Rolle, daß Bachs Musik auf der rhetorischen Grundlage barocken Musikdenkens aufgebaut ist. Glaubten die einen, damit den Schlüssel zur semantischen Erschließung von Bachs Musik gefunden zu haben, lehnten die anderen diesen Forschungszweig ab, nicht nur, weil begeisterte wissenschaftliche Laien sich dabei zu phantasievollen Übertreibungen und Einseitigkeiten hatten hinreißen lassen. Dahinter steckte vielmehr die alte Frage nach dem rechten Verständnis Bachscher Musik. Aus diesen Auseinandersetzungen ist unter anderem die „theologische Bachforschung“ hervorgegangen, von der noch einiges zu erwarten sein dürfte. Wie „sprechend“ und „viel-sagend“ Bachs Musik ist und welche Fülle von theologischen Gedanken darin enthalten sind, die an durchaus handgreiflichen Gegebenheiten festzumachen sind, dafür sollen im folgenden einige Beispiele gegeben werden.

Musikalisch-rhetorische Figuren

Im Vortrag eines bekannten englischen Spezialisten für Alte Musik war unter anderem von Johann Jakob Frobergers „Lamento“ auf den Tod König Ferdinands IV. (1656) die Rede. Dieses Stück endet einstimmig mit einer C-Dur-Tonleiter aufwärts durch drei ganze Oktaven bis zum höchsten Ton. Der Vortragende sprach zunächst davon, daß dieser Schluß des Lamentos doch etwas merkwürdig sei und keinen rechten Sinn habe. Dann zeigte er folgendes Blatt:

J.J. Froberger, Lamento (Schluß), Originalhandschrift



Dazu gab er die Erklärung, *nur* die Zeichnung am Ende des Stückes mache den Sinn dieses eigenartigen Schlusses deutlich: Die Tonleiterlinie – und damit symbolisch der Verstorbene – entschwinde in den Wolken. (Die Putti seien übliche barocke Zutat.) Diese Erklärung läßt erahnen, was da an Wissen verlorengegangen ist, das einmal zum selbstverständlichen Allgemeinbesitz gehörte und ohne das barocke Kunst schlechthin unverstanden bleiben muß.

Was mit der aufsteigenden Linie tatsächlich gemeint ist: Musikalisch handelt es sich um eine „Hypotyposis“ (= Abbildung). In der Literatur ist die Hypotyposis eine der eindrucksvollsten rhetorischen Figuren, weil sie nämlich das, was da ausgesagt wird, lebendig (als Szene bzw. Geschehen) und anschaulich (als Bild) *vor Augen* stellt und den Leser bzw. den Zuschauer unmittelbar miterleben läßt. In der Musik ist es nicht anders. Im vorliegenden Fall hören (und sehen wir auf dem Notenbild) eine „Anabasis“, eine lange aufsteigende Linie. Eine Anabasis durch drei ganze Oktaven ist keine zufällige Angelegenheit. Diese lange aufsteigende Linie hier hat alle Merkmale einer „klassischen“ musikalisch-rhetorischen Figur. Und als solche ist sie schon lange vor Frobergers Komposition fester Bestandteil der musikalischen Figurenlehre.

Athanasius Kircher, der universalgelehrte Jesuit, dessen „Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni“ (Rom 1650) mehrfach ins Deutsche übersetzt wurde und sich auch im protestantischen Deutschland großer Wertschätzung erfreute, beschreibt diese Figur als musikalischen Ausdruck für „exaltatio“ (Erhöhung), „ascensio“ (Aufstieg, Himmelfahrt) sowie für alles Hohe, Erhabene und Herausragende und zitiert als Beispieltext „Ascendens Christus in altum“ (Christus steigt in die Höhe)³. Die Anabasis steht also für den Vorgang des Hinaufsteigens, aber auch für das, was bereits „oben“ ist, und zwar sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn; letztlich also für „Himmel“ – oder anders gesagt, für das Eingehen in die Herrlichkeit Gottes.

Für den zeitgenössischen Hörer des Lamentos, der mit der Musiksprache seiner Zeit einigermaßen vertraut war, stellte also die lange aufsteigende Linie nichts Rätselhaftes dar. Sie führte ihm vielmehr in unmißverständlicher Weise vor Augen und Ohren, daß der Verstorbene „in den Himmel gekommen“ war. Die Musik, und zwar die Musik allein, brachte dies mit ihrer Anabasis-Figur ins Bewußtsein. Die Zeichnung fügt für das Verständnis überhaupt nichts hinzu, genauso wenig wie die Abbildung einer Trauerweide zu Beginn des Lamentos. Beide sind nur eine Doppelung der musikalischen Aussage. Dergleichen gehörte zur prächtigen optischen Bereicherung, wie sie dem Widmungsträger des Notenbandes, Kaiser Ferdinand III., geschuldet war.

Musikalisch-rhetorische Figuren und die Verwendung von Satztechniken als „Symbolen“ geben dem Komponisten der Barockzeit die Möglichkeit, mit seiner Kunst gleichsam zu „reden“ und dabei dem Hörer auch die tiefere Bedeutung des jeweiligen Musikstückes zu vermitteln. Musikalisch-rhetorische Figuren haben in

der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts eine ähnliche Funktion wie die seit der Antike systematisierten rhetorischen Figuren in der Sprache. Sie machen auf sich aufmerksam als Abweichungen von der gewöhnlichen, einfachen Ausdrucksweise, vom normalen Satz. Sie schmücken bestimmte Inhalte, Gedanken, Wörter aus, heben sie emphatisch hervor und verdeutlichen so den Sinngehalt – den „scopus“ – des Textes und zugleich seinen Affekt. Sie stehen also beide im Dienst des „*docere, movere*“ (belehren, bewegen) und oft zugleich auch des „*delectare*“ (erfreuen).

Eine musikalische Figur wird am leichtesten erkannt in der mehr oder weniger veränderten Wiederholung. Da die Musik nicht – wie die Sprache – mit Begriffen arbeitet, enthüllen die meisten Figuren ihren tieferen Sinn erst durch den Zusammenhang mit einem Text, also in der wortgebundenen Musik. Sie werden dann aber auch in die Instrumentalmusik des Barock übernommen und machen diese zu einer echten „Klang-Rede“. Die Kenntnis solcher Dinge war, wie gesagt, früher Allgemeingut. Heute braucht es dafür Fachleute und Spezialisten. Artikulation, Bogenstrich usw. sind eben nur *ein* Aspekt, und nicht unbedingt der wichtigste.

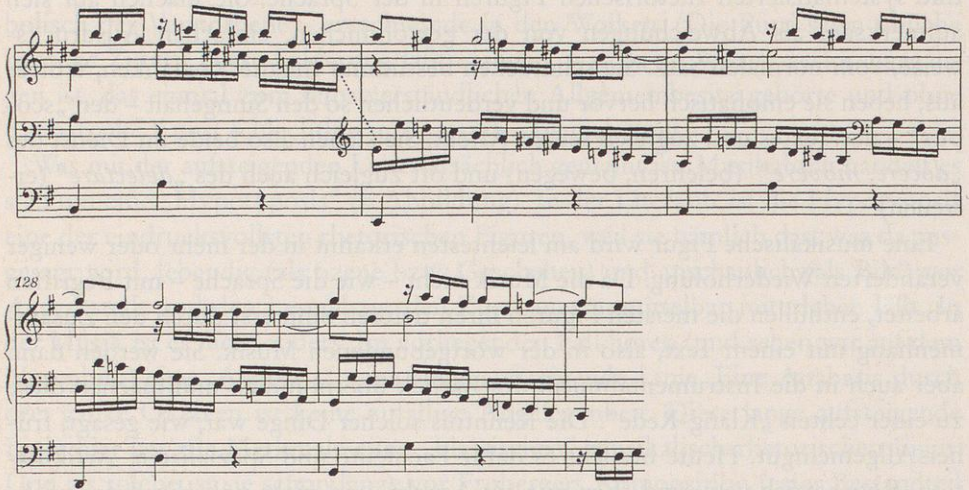
Beispiele wie das eingangs angeführte zeigen, wie groß der Traditionsverlust ist, anders gesagt, wie weit wir heute von unserer Geschichte und früheren Epochen unserer Kultur entfernt sind, und daß auch Bachs Musik uns ferner steht, als wir meinen. (Schon der erwähnte immense Forschungsaufwand, der sich mit seiner Musik und ihrer historischen Aufführungspraxis befaßt, ist ein sprechender Beweis dafür.)

Das genaue Gegenstück – das Antitheton – zur Anabasis ist die „Katabasis“. Diese bildet Texte wie „*descendit de coelis*“ (er ist vom Himmel herabgestiegen) musikalisch nach. Ihr Bedeutungsfeld ist ähnlich weit ausgedehnt wie das der Anabasis. Es erstreckt sich auch ebenso auf den Zustand, der mit dem Abstieg erreicht wird, bedeutet also auch Erniedrigung, Demütigung, Niedrigkeit, Unterwerfung, Hölle und bringt zugleich den Affekt der Unterwürfigkeit, der Demut, auch Mutlosigkeit usw. zum Ausdruck.

Selbstverständlich ist nicht jede Aufwärts- oder Abwärtsbewegung schon eine Anabasis oder eine Katabasis. Ein gewisses Maß an Auf und Ab ist ja für die Melodiebildung unverzichtbar. Deutlichkeit der Absicht, sozusagen eine Mindestgröße ist schon erforderlich, damit die Bewegung als eine rhetorische Figur erkannt werden kann.

Ist eine Katabasis so extrem wie im Präludium e-Moll, BWV 548, Takte 125 bis 130, die auf dem höchstmöglichen Ton beginnt und durch alle Klangregister bis zum allertiefsten hinabsteigt, dabei – immer als dieselbe Stimme! – vom Diskant zum Alt, vom Alt zum Tenor und schließlich zum Baß wird, dann geschieht das nicht ohne rhetorische Absicht.

Präludium e-Moll, BWV 548, T. 125–130



Dergleichen kann kein Zufall oder eine Laune sein, nicht bei Bach, weil Bach in der Behandlung der Stimmen überaus genau war und ein „unordentliches Untereinanderwerfen der Stimmen“, ein „Mantschen“, wie er es nannte, weder sich noch seinen Schülern auch nur im geringsten gestattete⁴. Schließlich hat er „seine Stimmen gleichsam als Personen“ angesehen, die miteinander ein (geordnetes) Gespräch führen⁵. Ein solches „Untereinanderwerfen der Stimmen“ ist nur zu rechtfertigen, wenn es als „Heterolepsis“ verstanden werden soll. Heterolepsis bezeichnet das Eingreifen einer Stimme in die Lage einer anderen und wird daher positiv als (hilfreicher) „Eingriff“ bzw. negativ als (unberechtigter) „Übergriff“ verstanden. In unserem Beispiel steigt einer aus den höchsten Höhen herab, greift nacheinander in die Bereiche aller anderen ein, macht sich dabei ihnen gleich und führt seinen ungeheuren Abstieg bis zum tiefstmöglichen Punkt – noch unter die Pedalstimme! – durch den gesamten Klangraum.

Nimmt man die barocke Musikanschauung, die keine autonome, „absolute“ Musik kennt, ernst, dann verweist diese höchst ungewöhnliche Katabasis in Verbindung mit der Heterolepsis auf einen Sinn, der über die Musik hinausgeht. Hinzu kommt eine Reihe von Figuren, die „Sünde“, „Erlösung“ und „Passion“ als thematischen Bezug dieser Klang-Rede anzeigen. Welche bessere Möglichkeit hätte in diesem Kontext ein Komponist der Barockzeit gehabt, die Botschaft des Evangeliums „abzubilden“: daß der Sohn Gottes vom Himmel (= von ganz oben) herabkommt, dabei Menschengestalt annimmt und unser aller Bruder wird (= Heterolepsis vom Diskant zum Alt, zum Tenor, zum Baß), sich dabei so tief erniedrigt, daß er der geringste von allen wird (= bis zum tiefsten Ton) – und damit zugleich zum Fundament (im musikalischen wie im übertragenen Sinn). Zur Botschaft des Evangeliums gehört auch, daß dieser „Eingriff“ und die Selbsterniedrigung Jesu bis hin zur größten Schmach, dem Tod am Kreuz, un-

sere Erlösung bewirkt hat (vgl. Phil 2, 6–8.). So einmalig und einzigartig wie der Bericht des Evangeliums von Jesu Katabasis ist auch die musikalische Katabasis hier.

Eine andere Gruppe der musikalisch-rhetorischen Figuren sind die der „Emphasis“, d. h. die Figuren des Nachdrucks, des gesteigerten Ausdrucks, und unter diesen besonders diejenigen der „Pathopoiia“, der Erweckung von Mitleid, von affektiver Anteilnahme am Schmerz des Mitmenschen.

Crucifixus (h-Moll-Messe), T. 17-21

Fl. I trvs.

II

VI. I

VI. II

Vla

S. II

A.

T.

B.

Cont.

20

pro - no - bis, - xus e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

Das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe, BWV 232, ist in Form einer sogenannten Ostinato-Variation gebaut: Das heißt, das Thema wird nahtlos mehrmals wiederholt, während die anderen Stimmen immer neue Variationen dazu bilden. Das Thema hier ist viertaktig, es liegt in der Fundamentstimme, wird zwölf Mal wörtlich wiederholt (beim 13. Mal wird es aus Gründen der Modulation zum „Et resurrexit“ hin am Schluß verändert).

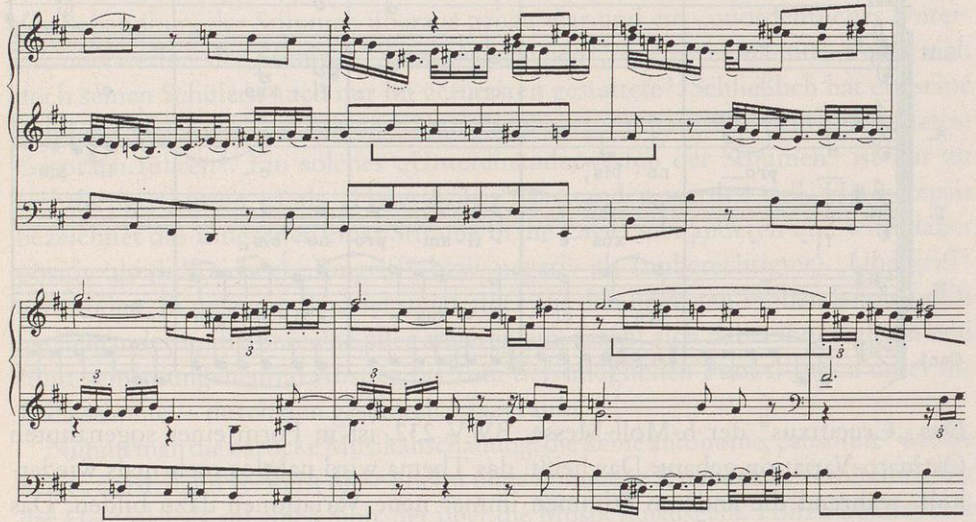
Das Thema geht chromatisch eine Quart abwärts und stellt so eine der ausdrucksstärksten musikalisch-rhetorischen Figuren dar, den „passus duriusculus“. Es ist die eindringlichste Variante des sogenannten Lamento-Basses. Dieser Baß wurde nämlich auch oft als Grundlage eines Klagegesanges verwendet (so von Henry Purcell im 3. Akt von „Dido and Aeneas“, 1689, „When I am laid in earth“). Bach selbst hat für das „Crucifixus“ auf ein früheres Werk zurückgegrif-

fen, die Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12), die 1714 in Weimar uraufgeführt worden war. Der Affekt der Klage wird im vierstimmigen Chorsatz durch Vorhaltbildungen, starke Dissonanzen, Chromatik und Synkopen noch weiter intensiviert. Dazu bringen die hohen Instrumente abwärtsgerichtete Dreiklangsbrechungen, jeweils durch Pausen getrennt. Sie bekommen damit den Charakter von Seufzern.

Auch an diesem Beispiel sieht man, daß der Komponist eine Kombination verschiedener Figuren gleicher Aussagerichtung wählt, damit sie gemeinsam den intendierten Affekt um so intensiver zum Ausdruck bringen und den Hörer bewegen. (Auch das gehört ja zur barocken Musik, daß sie eine „ars combinatoria“ ist.)

Das große fünfstimmige Choralvorspiel über „Vater unser im Himmelreich“ aus Clavierübung III, BWV 682, steht in e-Moll (der Cantus firmus ist dorisch), der Tonart, in der auch das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe und der Eingangssatz der Matthäus-Passion stehen – und auch das Präludium, von dessen ganz außerordentlicher Katabasis oben die Rede war.

Vater unser, BWV 682, T. 36–42



Die Harmonik ist ungemein dissonanzenreich, der Kontrapunkt stark chromatisch. Der „passus duriusculus“, den wir schon vom Ostinato des „Crucifixus“ kennen, spielt auch hier eine auffallende Rolle. Der Satz basiert auf einem zweistimmigen Kanon, und auch die beiden anderen Manualstimmen sind imitatorisch komponiert, so daß ein sehr komplexes Stimmengewebe entsteht. Diese Komplexität wird durch eine ebenso komplexe rhythmische Differenzierung gesteigert. Die verschiedenen Rhythmen stehen teilweise im Konflikt miteinander und heben sich daher deutlich voneinander ab.

Bachs Intention erschließt sich am ehesten, wenn wir hart am Text bleiben, und zwar nicht nur an den Noten, sondern gerade auch am Choraltext. Man kannte früher (vorab im protestantischen Raum) die Choräle mit allen ihren Strophen. Heute dagegen sind selbst im evangelischen Gesangbuch von vielen Chorälen nur noch ein paar Strophen enthalten. Wenn die Choräle aber nicht nur oberflächlich, sondern nach dem Affekt der Worte zu spielen sind, wie das J. S. Bach seinen Schülern beizubringen suchte⁶ und wie er es natürlich auch selbst praktizierte⁷, so müssen der Organist und auch die Gemeinde die Texte kennen. Der Komponist kann mit seinem Text ja auf ganz unterschiedliche Weise umgehen. Er kann bei seiner Choralbearbeitung *eine* bestimmte Strophe im Sinn haben, deren Aussage er mit einer (oder jedenfalls nur ganz wenigen) musikalisch-rhetorischen Figur durchstrukturiert oder vielleicht auch Textzeile für -zeile in musikalische Bilder umsetzt. Diese Strophe *kann* die erste Strophe sein, es kann aber auch eine andere sein, die dem Komponisten wichtig ist. Der Komponist kann aber natürlich auch (nur) den nach seiner Meinung entscheidenden Gedanken des *ganzen* Liedes, also *aller* Strophen herausarbeiten.

Hier in unserem Choralvorspiel hat Bach offenbar die vierte Strophe in Musik umgesetzt. Denn nur in dieser vierten Strophe stimmt alles zusammen: „Dein Will geschehe, Herr Gott, zugleich / auf Erden wie im Himmelreich“ erklärt den Kanon und die durchgehende Imitation der Manualstimmen: Kanon ist ja „die Richtschnur“, nach der etwas ausgerichtet werden soll; und Imitation heißt Nachahmung, d. h. Nach-Tun des Willens Gottes; „gib uns Geduld in Leidenszeit / gehorsam sein in Lieb und Leid“ erklärt die so auffallend schmerzvolle Harmonik und die spannungsgeladene Konflikt-Rhythmik; „wehr und steur allem Fleisch und Blut, das wider deinen Willen tut“ erklärt die Intensivierung der Ausdrucksmittel (Parallelführung im Sinn von „Unterstreichen“ der Aussage, Steigerung durch Wiederholungen bei gleichzeitigem Höherschrauben, Synkopierungen bei der Textstelle „wider“ deinen Willen) und dergleichen mehr.

Warum spielt der „passus duriusculus“, der bei Bach so häufig das Leiden Jesu bzw. die Sünde (als den Grund für Jesu Leiden) bedeutet, hier eine so auffallende Rolle? Eine Erklärung finden wir, wenn wir einen Blick werfen in Luthers „Deutsche Auslegung des Vaterunsers“ (1519), die Bach natürlich vertraut war. Dort heißt es: „Von den Sünden wird man frei, wenn unser Wille ausgewurzelt wird und allein Gottes Wille in uns ist.“⁸ Und weiter: „Darum wird in diesem Gebet nichts anderes gesucht als das Kreuz, Marter, Widerwärtigkeit und allerlei Leiden, das da zur Zerstörung unseres Willens dienet.“ Also auch hier wieder der Verweis auf die vierte Strophe: „Dein Will geschehe, Herr Gott, ... wehr und steur allem Fleisch und Blut, das wider deinen Willen tut.“

Das Choralvorspiel „Durch Adams Fall“, BWV 537 aus dem Orgelbüchlein bietet ein plastisches Beispiel einer Hypotyposis – und zugleich der Pathopoiia.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 537 Baß (Pedalstimme T. 7-12)



Die Figur kennzeichnet die Baßstimme durch und durch und bestimmt damit das ganze Choralvorspiel. Der Baß hier ist genauso durch und durch verdorben wie der Zustand der Menschheit durch Adams Fall. Dabei hat man sich vor Augen zu halten, daß der Baß im Generalbaß-Zeitalter die wichtigste Stimme ist, weil er das Fundament des ganzen Satzes bildet und so die Harmonik garantiert. Auf diesen Baß hier aber kann keiner bauen. Die Sprünge sind fast ausnahmslos sogenannte „saltus duriusculi“, „harte Sprünge“ in verminderten oder übermäßigen Intervallen. Es wäre oberflächlich – und im übrigen der Figur und ihrer Bedeutung hier völlig unangemessen –, etwa nur ein „Fall-Motiv“ zu konstatieren: Der Fall Adams ist vielmehr deutlich durch die Menge und Drastik der „saltus duriusculi“ charakterisiert als radikaler, fataler Sturz⁹.

Symbolik

Neben musikalisch-rhetorischen Figuren im engeren Wortsinn verwendet Bach auch verschiedene Satztechniken, um beim Hörer ganz bestimmte Gedanken zu wecken, d. h. auch „übertragene“ Bedeutungen und symbolhafte Zusammenhänge ins Bewußtsein zu rufen. Die Kantate zum 1. Advent „Nun komm, der Heiden Heiland“, BWV 61 von 1714 hat als Eingangssatz eine sogenannte „Französische Ouvertüre“. Diese ist unverkennbar vor allem durch ihren Rhythmus.

In diese Ouvertüre ist die erste Strophe des Hymnus „Veni redemptor gentium“, zu deutsch „Nun komm, der Heiden Heiland“ hineinverwoben. Dieses Lied war lange Zeit *das* Adventslied der lutherischen Kirche. Daß Bach mit einer Ouvertüre das Kirchenjahr eröffnet, ist an sich schon sehr sinnreich. Eine theologische Bedeutung ergibt sich jedoch dadurch, daß die Französische Ouvertüre eine ganz bestimmte Funktion hatte: Sie wurde nämlich in der französischen Hofoper immer dann gespielt, wenn der Sonnenkönig Ludwig XIV. seine Loge betrat. Sie war also zugleich Signal und Begrüßung. Weil sie ursprünglich ausschließlich für den König gespielt wurde und mit ihrem charakteristischen, nur ihr eigenen Rhythmus auch prächtig und majestätisch wirkte, verband man in ganz Europa damit die Vorstellung von einer Huldigung der Majestät. Für den barocken Menschen mit seinem Denken in der „*analogia entis*“ lag eine Übertragung von der irdischen

Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland“, BWV 61

Nun komm, der Heiden Heiland

BWV Nr. 61

1. Ouverture

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello e Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo (Organo)

5

der Hei - den Hei - land,

Nun komm,

Majestät auf die Majestät Gottes auf der Hand. In unserer Kantate wird also dem Hörer das Kommen des höchsten Königs signalisiert. Und es wird ihm zugleich die Herrlichkeit und die Majestät dieses Königs verdeutlicht.

Bach hat die Französische Ouvertüre öfter verwendet, zum Beispiel auch im Präludium Es-Dur, BWV 552, dem Eröffnungswerk seines großen Zyklus „Dritter Theil der Clavierübung“. Dieses Präludium wurde zusammen mit der dazugehörigen Fuge schon sehr früh als „Dreifaltigkeitspräludium und -fuge“ bezeichnet. Das Präludium führt denn auch mit seinem Rückgriff auf die Französische Ouvertüre die Herrlichkeit der göttlichen Majestät plastisch vor Augen bzw. Ohren.

In derselben „Clavierübung“ findet sich der charakteristische Ouvertüren-Rhythmus auch noch in der Fugette über den Choral „Wir glauben all an einen Gott“, BWV 681. Diese Fugette steht genau in der Mitte des Gesamtwerks. (Zur Bedeutung dieser Symmetriestruktur siehe unten.) Der zugrunde liegende Choral handelt in seinen drei Strophen von den drei göttlichen Personen. Die Fugette ist denn auch dreistimmig und ihr Rhythmus verweist auf die Vorstellung von der göttlichen Majestät als dem Zentrum des ganzen Werkes.

Ein anderes Stilmittel ist der „stile antico“, auch „Kirchenstyl“, „stylus gravis“ oder „stylus praenestinus“ – seit dem 19. Jahrhundert „Palestrinastil“ – genannt. Die Satztechnik dieses Stils galt zu Bachs Zeit nicht nur als das große Vorbild für jegliche kontrapunktische Musik, sondern zugleich auch als der Ursprung und Urquell allen Kontrapunkts. In übertragener Bedeutung steht diese Satztechnik für den Ursprung und den Urquell allen Seins, für Gott, insbesondere für Gott Vater. In diesem Sinne hat Bach den „stile antico“ im folgenden Beispiel verwendet. (Natürlich ist es kein „unverwechselbarer“ Palestrina-Stil, sondern das, was man zu Bachs Zeiten eben darunter verstanden hat.)

Credo (h-Moll-Messe), T. 1–7

Nº 12 III. CREDO.

Tenore Cre - - - do in u - - num

Continuo

A. Cre - - - do in

T. De - - um, in unum De - - um, in u - num De - um, in u - - num

B. Cre - - - do in u - - num De - - um, in

Cont.

Erkennbar ist dieser Stil für den Nichtfachmann an der Linearität der Stimmführung, der relativen Einfachheit seiner Harmonik, dem ruhigen Dahinströmen, an der Dichte der Themeneinsätze, auch am „a cappella“, d. h. am reinen Vokalsatz. Es fehlen also die konzertierenden Instrumente. Hier begleitet nur der Continuo – ohne Continuo konnte man sich im Barock Musik nicht vorstellen, auch keine A-cappella-Musik. Die Violinen, die als einzige Instrumente zu den Singstimmen hinzutreten, sind hier notwendig, weil eine siebenstimmige reine Vokalfuge nur sehr schwer realisierbar ist. Bei einem Blick in die Partitur ist der „stile antico“ zudem leicht erkennbar an seiner Taktart (hier der sogenannte „große Vierer“, d. h. vier Halbe) und den daraus resultierenden großen Notenwerten.

Eine weitere naheliegende Möglichkeit, auf einen ganz bestimmten Sinn zu verweisen, besteht im Zitat. Bach zitiert in einer Reihe von Kantaten einen Choral und gibt damit einen deutlichen „Hintergrund“-Kommentar zum jeweiligen musikalischen „Vordergrund“. Zum Beispiel: In der Kantate 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ für den Sonntag Jubilate beginnt in Satz 6 unmittelbar nach dem Einsetzen des Tenorsolos (mit dem Text „Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein ...“) die Trompete mit dem Choral „Jesu, meine Freude“.

Oder: In der Kantate 19 „Es erhub sich ein Streit“ auf das Fest des Erzengels Michael trägt im fünften Satz die Trompete zum Tenorsolo („Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir! Führet mich auf beiden Seiten ...“) zeilenweise die Chormelodie von „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ vor, was den damaligen Kirchenbesucher wohl an die dritte Strophe dieses Chorals denken ließ: „Ach Herr, laß dein lieb Englein / am letzten End die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen ...“

Ein letztes Beispiel: In der Kantate Nr. 31 zum Ostersonntag „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“ zitieren die Streicher unisono zum Sopransolo „Letzte Stunde, brich herein“ den Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“.

Für ein Denken in der „*analogia entis*“ bietet natürlich der Kanon interessante Möglichkeiten, dem musikalischen Satz eine symbolische Bedeutung zu geben. Aus der satztechnischen Eigenschaft, daß die zweite Stimme der ersten nachfolgt und von dieser vollkommen abhängig ist, leitet sich der Gedanke einer denkbar großen Verbundenheit, ja Identität ab sowie natürlich auch der Gedanke des Nachfolgens („*Imitatio Christi*“), des Gehorsams – aber auch der eines gedankenlosen Nachsprechens (zum Beispiel die zwei falschen Zeugen in der Matthäus-Passion im Kanon mit ihrem „Er hat gesagt“).

Et in unum Dominum (h-Moll-Messe), T. 1–3, 9–12

Nº 14. DUETTO
Andante

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

VI. I

VI. II

Vla.

S.
Et in unum, in unum Do -

A.
Et in unum, in unum Do -

Cont.

In diesem Beispiel ist die Aussage der Kanontechnik höchst subtil: Die Devise, wie wir sie in den Anfangstakten hören und sehen, kehrt zu Beginn aller Abschnitte wieder. Charakteristisch für sie ist die imitatorisch-kanonische Faktur bei gleichzeitiger, systematisch unterschiedlicher Artikulationsbezeichnung in den Instrumenten.

Das Duett besteht aus vier Abschnitten, die – auf teilweise verschiedenen Tonstufen – alle so beginnen wie im Notenbeispiel. Der Kanon beginnt in den Instrumenten immer im Einklang, ebenso im ersten Abschnitt in den Singstimmen. Ansonsten aber wechselt dann das Kanon-Intervall häufig, zum Beispiel in die Unterquart, in die Unterterz, die Oberquint usw. Außerdem wechseln sich die beiden Stimmen in der Führung des Kanons ab.

Kanon heißt, daß die zweite Stimme aus der ersten hervorgeht, ihr gleich ist,

aber dennoch zugleich eine eigene Stimme ist. Kanon heißt auch, daß die Stimmen, die zusammen den Kanon bilden, eine harmonische Einheit ergeben. (Ein Kanon, der nicht auf ein harmonisches Ergebnis hin angelegt ist, hat keinen Sinn.) Die Gleichwertigkeit der Stimmen wird hervorgehoben, wenn – wie hier – die Stimmen abwechselnd die Führung übernehmen. Die Eigenständigkeit der Stimmen wird unterstrichen, wenn die zweite Stimme nicht detailgenau von der ersten abhängt, sondern in rhythmischer, intervallischer oder artikulatorischer Hinsicht Eigenheiten aufweist – so wie hier.

Der Text des Glaubensbekenntnisses spricht in diesem Abschnitt vom Hervorgehen des Sohnes aus dem Vater, von der Gleichheit von Vater und Sohn im Wesen und der Verschiedenheit in der Person. Die Musik stellt uns genau diese drei aufs engste miteinander verbundenen Momente vor. Der Text spricht gegen Ende aber auch von der Menschwerdung um unseres Heiles willen. Bachs Vertonung könnte von daher auch Bezug nehmen auf die zwei Naturen Jesu („wahr' Mensch und wahrer Gott“)¹⁰. Musikalisch läßt sich das nicht entscheiden, eine so „eindeutige“ Sprache sprechen die musikalisch-rhetorischen Figuren denn doch nicht. Daß Bach sich – auch bei den Choralvorspielen – streng an den Text und seinen „scopus“ zu halten pflegt, spricht für die erste Deutung.

Nicht zuletzt kann auch der Aufbau eines Werkes symbolische Bedeutung haben, so zum Beispiel eine symmetrische Anlage. Die symmetrische Anordnung hebt das Element, das im Zentrum steht, deutlich hervor und veranschaulicht damit die hierarchische Ordnung des Dargestellten.

Ursprünglich hatte Bach den Text des „Symbolum Nicenum“¹¹ in acht Teile gegliedert (Credo in unum Deum – Patrem omnipotentem – Et in unum Dominum Iesum Christum – Crucifixus – Et resurrexit – Et in Spiritum Sanctum – Confiteor unum baptisma – Et exspecto resurrectionem mortuorum). Später hat er dann aus dem Duett „Et in unum Dominum“ das „Et incarnatus est“ herausgenommen und mit einem neuen Chorsatz auskomponiert. Damit hat er eine neunteilige symmetrische Gesamtanlage erreicht, deren Zentrum und Mittelachse das „Crucifixus“ ist. Daß der „gekreuzigte Christus“ im Mittelpunkt steht und nicht der „triumphierende auferstandene“, erklärt sich aus dem lutherischen Glaubensverständnis, nach dem Jesus, der Gekreuzigte, der Dreh- und Angelpunkt unserer Erlösung ist.

Und noch etwas kommt hinzu: Das „Crucifixus“ steht jetzt an *fünfter* Stelle innerhalb des Credos. Die Zahl 5 kommt in der lutherischen Theologie vor als Symbol für die Passion und den Kreuzestod Jesu¹², womit Luther gewissermaßen die mittelalterliche Andacht zu den fünf Wunden Christi weiterführt.

Bach hat die Symmetrieform öfters angewandt. Dergleichen ist nicht weiter erstaunlich, denn barocke Kunst basiert auf dem Prinzip der Proportionen der einzelnen Teile, auf dem Prinzip der mathematischen Ordnung. (Am deutlichsten ist das in der Architektur zu sehen: Alle, auch die komplexesten Formen beruhen

auf den grundlegenden geometrischen Formen.) Ein Beispiel haben wir schon gesehen: die Fugette über den Choral „Wir glauben all an einen Gott“ mit dem majestätischen Rhythmus der Französischen Ouvertüre als Zentrum der Clavierübung III. Teil, dieser großartigen Sammlung von 27 Stücken mit ihren vielfältigen proportionalen Beziehungen zur „heiligen Zahl 3“, dem Symbol der Sanctissima Trinitas¹³. Auch die großartige c-Moll-Passacaglia für Orgel, BWV 582, ist achsensymmetrisch.

Zahlen und Zahlenverhältnisse spielen in barocker Kunst, nicht zuletzt in der Musik, eine bedeutende Rolle. Wie in vielen alten Kulturen sind sie dabei auch im Barock – und selbstverständlich auch bei Bach – nicht nur im Sinn von Proportionen verwendet worden; sie wurden auch immer wieder mit (durchaus verschiedenen) symbolischen Bedeutungen verknüpft. Nur: Es gibt auf diesem Feld sehr viel Spekulatives, Überzogenes. Daher sei nur ganz kurz auf ein unbestrittenes Beispiel eingegangen.

Die Zahl 7 gilt seit alters als eine der vollkommenen Zahlen. Sie steht – unter vielen anderen Bedeutungen – auch für den siebten Tag, an dem Gott von seinem Schöpfungswerk ausruht, weil dieses vollendet ist¹⁴.

Der Kopfsatz des „Credo“ der h-Moll-Messe basiert unverkennbar auf der Zahl 7: Das Thema besteht aus sieben Tönen. (Es ist gregorianisch, war in Leipzig zu Bachs Zeiten noch bekannt und wurde auch gelegentlich in der lutherischen Liturgie verwendet.) Und: Der Satz ist eine siebenstimmige Fuge. Die Musik sagt also: Der eine Gott, an den wir glauben, ist vollkommen.

In Takt 33 ff. kommt noch etwas hinzu: Hier bringt der Baß das Thema über sieben Takte in Vergrößerung. Der Baß ist das Fundament des barocken musikalischen Satzes und wird daher auch als Stimme bzw. Symbol Jesu verstanden (wie übrigens schon seit dem Mittelalter in der gesungenen Passion der Karliturgie). 33 ist die Zahl der Jahre des irdischen Lebens Jesu. Vergrößerung (Augmentation) bedeutet Verdoppelung des Gewichts und damit außerordentlichen Nachdruck. Und zwar sowohl bezüglich dessen, was ausgesagt wird, als auch bezüglich der Person, die die Aussage macht. Das heißt also: Jesus, das Fundament unseres Glaubens, hat uns den einen Gott geoffenbart und bezeugt. Und dieser Gott ist die Vollkommenheit selbst.

Ausblick

Soweit einige Beispiele dafür, wie Bach außermusikalische, also auch theologische Gedanken in Musik umgesetzt hat. Bei allen ist der Text Grundlage und Ausgangspunkt für die Komposition. Doch gibt es ja auch Werke, die keinen direkten Textbezug haben, zum Beispiel die Präludien und Fugen, die Toccaten, Fantasien usw. Sind diese „reine“, „absolute“ Musik?

Das ist eine schwierige Frage. Eine „absolute“ Musik, wie sie seit dem 19. Jahrhundert unterstellt wird, gibt es im Weltbild des Barock nicht. *Jedes* Werk ist „Rede“, Klang-Rede. (Erinnert sei an das Präludium e-Moll mit seiner einzigartigen Katabasis!) Warum sollte ein Orgelpräludium denn nicht von theologischen Gedanken sprechen, wo es doch vorbereiten soll auf den Gottesdienst eines ganz konkreten Sonn- oder Feiertags? Wo es sogar in einer Reihe von Fällen thematisch Bezug nimmt auf eine ganz bestimmte Kantate? Kein Präludium paßt für den Advent genauso wie für die Weihnachtszeit *und* die Passionszeit *und* Ostern *und* Pfingsten usw. – auch wenn das häufig so praktiziert wird. Derlei Praxis zeigt nur, wie fremd und nichtssagend Bachs Sprache in Wirklichkeit für uns geworden ist.

Es *gibt* Präludien und Fugen, deren theologische Aussage mit Hilfe der Kenntnis der musikalisch-rhetorischen Figuren erfaßt werden kann, und unter Zuhilfenahme der Hinweise, die Bach selbst gibt. Dazu ein allerletztes Beispiel:

Fuge in C-Dur, BWV 547



Dieses Thema basiert auf einem Choral. Wohl niemand würde den Choral heraus hören. Aber Bach hat genau über dieses Thema im III. Teil der Clavierübung eine Fugette geschrieben: die „Fughetta super Allein Gott in der Höh’ sei Ehr“.

Fugette super „Allein Gott in der Höh’ sei Ehr“, BWV 677



Also über dasselbe Thema wie in der Fuge BWV 547. Wer die musikalisch-rhetorischen Figuren kennt, wird in Präludium & Fuge C-Dur, BWV 547, noch etliche weitere Hinweise auf einen theologischen Inhalt finden¹⁵. Aber das wäre schon wieder ein eigenes Thema.

ANMERKUNGEN

- ¹ Einen umfassenden Überblick über die Bachrezeption gibt: H.-J. Hinrichsen, „Urvater der Harmonie“? Die Bach-Rezeption, in: Bach-Handbuch, hg. v. K. Küster (Kassel 1999) 32–64. – Einen kürzeren, aktualisierten und teilweise erweiterten Überblick über die letzten 100 Jahre hat derselbe Verf. in der Neuen Zürcher Zeitung vom 29./30. Juli 2000 auf den Seiten 49f. unter dem Titel „Unser Bach / Wandel des Bach-Bilds im 20. Jahrhundert“ veröffentlicht.
- ² Vgl. M. Petzoldt, „Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart“. Bach und die Theologie, in: Bach-Handbuch (A. 1) 82.
- ³ A. Kircher, Musurgia universalis, Liber VIII (Rom 1650) 145.
- ⁴ J. N. Forkel, Über Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke (Leipzig 1802, ND Kassel 1950) 56.
- ⁵ Ebd. 56f.
- ⁶ So der Bachschüler J. G. Ziegler an die Kirchenbehörde U. L. Frauen in Halle, in: Bach-Dokumente II/542, hg. v. Bach-Archiv (Leipzig 1963).
- ⁷ Bach-Dokumente III/764 (Leipzig 1972).
- ⁸ Weimarer Ausgabe 2, 105, zit. n. A. Clement, Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik, Text, Theologie (Middelburg 1999) 194f.
- ⁹ Vgl. auch A. Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs (Mainz 1950) 68 ff.
- ¹⁰ So deutet M. Petzoldt die Stelle: (A. 2) 88.
- ¹¹ So hat Bach das Credo selbst bezeichnet.
- ¹² Vgl. Clement (A. 8) 166.
- ¹³ Zum Bauplan der Clavierübung III vgl. ebd. 10–38.
- ¹⁴ Zur Zahl 7 in der Bibel, in Alter Kirche u. Mittelalter vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. E. Kirschbaum (Rom 1972) Bd. 4, Sp. 154f.
- ¹⁵ Zur Analyse und zum theologischen Gehalt des Doppelsatzes Präludium und Fuge in C-Dur, BWV 547, vgl. H. Meister, Musikalische Rhetorik u. ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J. S. Bachs (Sonderdruck aus „Musica Sacra“) (Regensburg 1995) 54–68.