

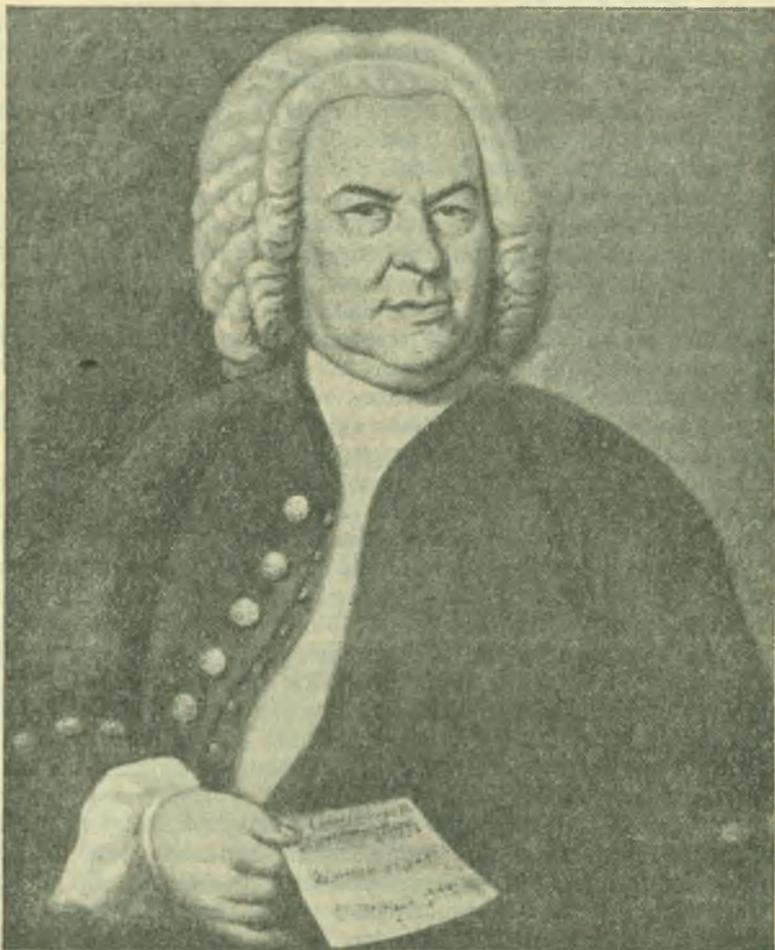
Johann Sebastian Bach als Christ.

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser,
Direktor des Städtischen Konservatoriums Berlin.

Dieser Beitrag wurde uns von dem Schriftleiter der brasilianischen Zeitschrift „*Intercambio*“ freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Eine der merkwürdigsten Feststellungen, die zu Bachs Lebensgeschichte gemacht worden sind, scheint mir die zu sein, daß der große Thomaskantor, den ein enthusiastischer Erzbischof von Schweden den „fünften Evangelisten“ genannt hat, in den 27 Jahren seiner Leipziger Amtsführung nur dreimal zum Abendmahl gegangen ist. Wäre es aus Lauheit geschehen, so besteht kein Zweifel, daß dies gegen sonstige Kommunikantenüblichkeit damals auffallende Verhalten zu Rügen seitens der Geistlichen und — bei der bekannten Trotzköpfigkeit des Tonmeisters — zu Konflikten geführt haben würde. So bleibt nur die gegenteilige Lösung, die auch den Pastoren von Sankt Thomas als die selbstverständliche gegolten haben muß: daß dem Kantor das Treten vor den Tisch des Herrn als eine Angelegenheit von so hochheiligem Ernst gegolten haben muß, daß er sie nur in einigen wenigen, aber innerlich entscheidenden Augenblicken seines religiösen Lebens und Erlebens zu verwirklichen unternommen hat. Gegenüber bloßem Gewohnheits-Frommtun und unerlebter Kirchengangsroutine ist in der Tat nicht vorstellbar, daß ein Bach sich aus bloßem Reputationsbestreben eingeordnet hätte — ein Mann, der in über 200 erhaltenen Kirchenkantaten, in Motetten und 2 1/2 herrlichen Passionsmusiken (tiefer religiöse Orgelchoräle in kaum übersehbarem Reichtum ungerechnet) lebenslang um die Heilswahrheiten des Christentums inbrünstig gerungen hat. Dazu stimmt die Nachricht seines Nekrologs: als Johann Sebastian in die letzte Krankheit gefallen, sei es ein Sterben gewesen, das aus jedem Atheisten als Augenzeugen einen Gläubigen hätte machen müssen. Nun, wir wissen zwar keine weiteren Einzelheiten über jene erhabene Stunde seines Hinübergehens; aber wir kennen das Choralvorspiel, das der Erblindete seinem Schwiegersohn, dem Naumburger Domorganisten Altnikol, in die Feder diktiert hat: „Vor deinen Thron tret ich hiermit“. Es ist ein Wunder — nicht nur an Kunstfertigkeit, sondern auch an inniger Empfindung. Aber die Künstlichkeit bedeutet mehr als bloße Satzvirtuosität des größten Kontrapunktisten: sie beweist die mystikerhafte Versenkung in das gottgegebene Problem dieser Melodie — die kanonischen Möglichkeiten, die aus den Wendungen jeder Singzeile erkundet und ausgewertet wurden, zeigen einen Denker in Tönen, der mit der Andächtigkeit eines Anachoreten sich in die Satzung, in das Thema eingegraben hat und mit den ihm verliehenen Mitteln der Genialität wie mit dem Pfunde jenes Herrengleichnisses wuchert. Und so ist ihm eigentlich jede Fuge, jeder Kanon, jede Passacaglia zu einer andächtigen Pflanzarbeit im Weinberg geworden, zumal da es sich ihm bei den streng eingegengten Kunstgesetzmäßigkeiten solcher klingenden Bauten immer wieder darum gehandelt haben muß, in der Ordnung solches Kunstwerks einen spiegelnden Abglanz des Augustinischen Gottesstaats hervorzuru-

fen. Was der große Philosoph des deutschen Barock, Leibniz, mit seiner „prästabilierten Harmonie“ auszudrücken versuchte, was frommen Mechanici unter den schwäbischen Pfarrern als astronomische Kunstuhren von erstaunlich weitgreifender Fähigkeit zu formen unternahmen, das hat auch Sebastian Bach in seinem Klangreich abzubilden sich bestrebt.



Erst in den letzten zehn bis zwanzig Jahren sind der Bach-Forschung überraschende Einbrüche in die Geheimnisse von Bachs privater Symbolik gelungen: die merkwürdigsten, ja fast rätselhaften Zahlenbeziehungen sind an den Takt- und Notenziffern gewisser Kantaten kund geworden — die Tageszahlen aller Monate in einem Jahreswende-Werk, die Nummern der Erdbebensalmen bei den Stimmeinsätzen des Karfreitagsbebens in der Matthäus-Passion, gewisse Chronogramme und Ziffern-Wahrzeichen, die ein „fecit Bach“ ausdrücken sollten. Man fragt

sich: für wen? Cui bono? Kaum ein getreuer Schüler wird diese Bedeutung gekannt und erfaßt haben (daß derlei aber tatsächlich damals geübt worden ist, gleich den gotischen Bauhüttentraditionen des Goldenen Schnittes, steht fest) — es handelt sich offenbar um ganz geheime Devotionalien eines tief einsamen Werkstattbosslers zu des Schöpfers Preis und Ehre, um erschwerende Bedingungen, die sich ein größter Könner noch über die ohnehin, anderen kaum lösbaren Problemstellungen hinaus auferlegt hat als religiösen Dienst, als Opfer des formenden Geistes.

Bach war auch ein Einsamer in schwerer und kühner Selbstverantwortung zwischen den konfessionellen Hauptrichtungen seines Zeitalters: hinsichtlich Pietismus und Orthodoxie. Alle Innigkeit und Gefühlswärme des Francke-Spenerschen Konventikelchristentums glaubt man oft aus seinen Kantatenarien hervorströmend zu spüren — Welch heiße Jesusminne in den Dialogen zwischen dem Heiland und der Seele! Aber die ablehnende Stellung der „Stillen im Lande“ gegenüber Bachs beruflichem Lebensziel, einer reichbestellten und kunstgerechten Figuralmusik für Chor, Orchester, Orgel, drängte ihn auf die Seite der protestantischen Orthodoxie, die sich hierin zu Luthers Musikfreudigkeit schlug. Doch auch hier hielt sich Bach, wie noch der Katalog seiner Hausbibliothek bestätigt, nicht an eine vielleicht etwas knöcherne Geradgläubigkeit, sondern an die Pansophik Johann Arnds und dgl. Gegenüber den allamodisch-galanten Bibelparaphrasen empfindsamer Modernisten von Brockes bis Ramler hielt er sich — in seltsam eigenwilliger Abseiterstellung — an Bibeloriginal und Gesangbuch; daß er in der Reinschrift der Matthäus-Passion für den Urtext der Schriftstellen rote Tinte benutzt hat, spricht eine ebenso beredte Sprache wie die unverkennbare Tatsache, daß er, je älter desto ausschließlicher, die reine Choralkantate ohne alle „madrigalischen“ Betrachtungseinschübe der Literaten vom Schlage Henrici-Picanders als sein eigentliches Ideal angesehen hat. Man kann sagen, Bach habe damals in solitärer Weise die Luthersche Christologie, die wahrhaft altreformatorische Theologie Crucis vertreten; gegenüber der damals zeitgemäßen Färbung, wie sie die oft verkünstelten Rezitativtexte etwa der Neumeisterschen Kantatenbücher zeigen, hätte er einen Ehrenplatz in Gottfr. Arnolds Ketzerhistorie als einer der wahrhaft Geisterfüllten, ewig Unzeitgemäßen verdient. Es ist oft erfrischend und beglückend, zu beobachten, wie sich in das Rokoko jener Kantaten-Dichterlinge plötzlich volksliednahe, quaderhaft schlichte und echte Reimpaare schieben, deren Naturklang nur auf Bach selbst und seine Eingriffe zurückgehen kann — etwa:

„Sonn und Mond sind vor Schmerzen untergangen —“
oder „den falschen Verräter, das mörd'rische Blut.“

Und wie weiß Bach nur etwa die Christusgestalt in seinen Passionshistorien zu zeichnen! In einer Geschichte der Frömmigkeit sollten überhaupt nicht immer nur die Theologen und Dichter, sondern gleich den Malern und Bildhauern auch die religiös inspirierten Musiker, ein Joh. Walter, Prätorius, Eccard, Schütz, Buxtehude und Bach gebührende

Würdigung erfahren. Der auf die Dauer gewaltigste evangelische Prediger des 17. Jahrhunderts ist Heinrich Schütz gewesen — der ebenso rützelnde und erschütternde des 18. Saeculums war Sebastian Bach. Man bewundert mit Recht, wie Schütz es verstanden hat, die Charaktere der Evangelisten Lukas, Johannes und Matthäus schon durch die Wahl der ihrem Wesen gemähesten Kirchentönen von einander abzuheben. Nicht geringer sind die Abstände der Johannes- und Matthäuspasion bei Bach und hier zumal in der unterschiedlichen Zeichnung der Heilandsgestalt: bei Johannes bald wild, bald in ekstatischer Verklärung, bei Matthäus in rührender Gefäßtheit und göttlich-menschlicher Würde. Und beidemal voll herber Kraft, voll tiefen Leidens an der Unvollkommenheit der zu erlösenden Menschheit — bei Johannes wie von Grunewald gemalt, bei Matthäus wie mit Dürers Griffel gezeichnet, nirgends aber mit der sanften Süße von Guido Reni, Carlo Dolce oder in Thorwaldsens Nazarenerglatte.

Das ist eine der merkwürdigsten Beobachtungen, die man an Bachs Künstlertum ablesen kann: die Mehrzeitigkeit der Epochen-Zuordnung; gewiß ein Mann des kraftvollen Hochbarock (zumal in seiner bürgerlich-urkräftigen Bodenverwurzelung), aber auch mit den ziersamen, feingliedrigen Rokoko-Einschlägen einer zarten Intimität, ja Nervosität. Andererseits zugleich ein Gotiker nach Ekstase, Fernensüchtigkeit, von einer Leidenschaft, die manchmal geradezu expressionistisch, heißen kann. Nichts dafür bezeichnender, als daß seine Lieblings- und Heimattonart h-moll, gewesen ist, in der fast all seine höchsten religiösen wie musikalischen Eingebungen gestaltet worden sind (während z. B. bei Mozart g-moll, bei Beethoven c-moll als erdhaftere Bereiche die entsprechende Rolle gespielt haben). h-moll ist, die gesteigerte Erbin des mittelalterlichen Phrygisch, jener Tonart, in der z. B. Luthers Weise zu „Aus tiefer Not“ gehalten ist — es ist der Symbolort alles Jenseitigen, Un- und Überirdischen; diese h-moll-Gestimmtheit bedeutet, und dies bezeichnend genug durchaus unbewußt, etwa das, was der Straßburger Reformator Joh. Bucer in den Wahlspruch gefaßt hat, den Michael Prätorius Creutzburgensis dann als schicksal'smäßige Ausdeutung seines Monogramms hingenommen hat: „Mea patria coelum“ — „Der Himmel ist mein Vaterland“. Das ist der Grundklang von Bachs Christentum gewesen: zwar von Gott mitten in diese Welt hineingestellt zu sein, aber ständig mit dem Unterbewusstsein, daß dies doch nur eine Gastrolle sei, ein „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ — aber der Urstand der Seele sei doch drüben, im Kosmos, in Gottes Land.



„Die Kunst des objektiven Künstlers ist nicht unpersönlich, sondern überpersönlich. Es ist als hätte er nur einen Drang, alles was er vorfindet in einzigartiger Vollkommenheit noch einmal und definitiv darzustellen. Nicht er lebt, sondern der Geist der Zeit lebt in ihm. Alles künstlerische Suchen, Wollen, Schaffen, Sehnen und Irren vergangener und gegenwärtiger Generationen ist in ihnen zusammengefaßt und wirkt sich in ihm aus.“

Albert Schweitzer in „J. S. Bach“, 1928, S. 1.