

Während die Romane, die wichtigsten religiösen Essays und die Arthur-Dichtungen von Charles Williams in England und Amerika immer wieder nachgedruckt werden und in preiswerten Taschenbuchausgaben zu haben sind, blieb dieser faszinierende Autor in Deutschland bislang fast unbekannt. 1968 setzte sich Ida Friederike Görres im »Hochland« für ihn ein; drei deutsche Anglisten veröffentlichten Aufsätze über ihn; von seinen Büchern sind nur zwei Romane auf deutsch erschienen, nicht die besten und leider in schlechter Übersetzung. Alles in allem eine kümmerliche Rezeption. Immerhin gibt es etliche Persönlichkeiten im deutschen Sprachgebiet, die keine Mühe scheuen, diesem christlichen Autor bei uns eine breitere Leserschaft zu gewinnen. Nicht nur, weil er es verdient, sondern vor allem, weil die Leser außerordentlichen Gewinn davontragen würden. Ab Dezember 1985 bringt der Bastei-Verlag alle sieben Romane von Charles Williams auf deutsch heraus, die beiden anderswo bereits erschienenen in neuer Übersetzung. Ebenfalls sind die beiden Zyklen Arthur-Gedichte inzwischen übersetzt; der erste Teil ist im September erschienen.²³

Die Werke von Williams, Tolkien und C. S. Lewis sind vor allem bei Studenten sehr beliebt. Tolkien- und C. S. Lewis-Societies gibt es heute in allen Erdteilen, in England auch eine *Charles Williams Society*. Außerdem widmen sich weitere Gesellschaften allen Inklings-Autoren, so in Kalifornien die *Mythopoeic Society*, in Australien *The Inner Ring*. Alle diese Gesellschaften haben ihre eigenen Zeitschriften. Im Sommer 1983 wurde auch in Deutschland eine Inklings-Gesellschaft gegründet, die inzwischen weit über dreihundert Mitglieder zählt, meist Studenten, Universitätsprofessoren und Schriftsteller, und zwar aller politischen, religiösen und weltanschaulichen Richtungen. Das gemeinsame Band ist das Interesse an den Büchern der Inklings-Autoren.²⁴

Erfahrungen mit Johann Sebastian Bach*

Von Hans Maier

. . . Was also erzähle ich Ihnen? Nun, ich will einfach von Erfahrungen mit Johann Sebastian Bach berichten – Hör- und Spielerfahrungen eines Liebhabermusikers aus einigen Jahrzehnten der Beschäftigung mit diesem Meister, vermischt mit Biographischem und Zeitgeschichtlichem, auch mit Erwägungen zu Bachs Leben, Werk und Umwelt. Und ich will das nicht in feierlicher Andacht und erzählerischer Strenge tun, sondern fast im Plauderton; denn wenn irgendwo, so darf uns hier in Ansbach J. S. B. menschlich und familiär begegnen; er ist ja kein Heros auf einem fernen Thron, sondern ein höchst lebendiger musikalischer Zeitgenosse.

23 im Inklings-Jahrbuch 3 (1985), Lüdenscheid.

24 Adresse: Inklings-Gesellschaft für Literatur und Ästhetik e.V., Erster Rote-Haag-Weg 31, D-5100 Aachen. Ein Organ der Inklings-Gesellschaft ist das interdisziplinäre zweisprachige »Inklings-Jahrbuch für Literatur und Ästhetik«, das kritische Artikel über die Inklings-Autoren, Miscellen, Rezensionen und Leserbriefe veröffentlicht. Bisher 3 Bde. Band 3 (1985), 262 S., 49,80 DM, Verlag Michael Claren, Lüdenscheid. Für Mitglieder frei.

* Vortrag auf der Bachwoche Ansbach am 4. August 1985.

I

Ein Klavier, mühsam abgestottert in Inflations- und Rentenmarkzeiten, war die Hinterlassenschaft meines früh verstorbenen Vaters für seine Töchter und seinen Sohn. Meine Mutter bewahrte und pflegte es treulich; meine Schwestern, Klavierschülerinnen, malträtierten es nicht übermäßig. Mir, dem Jüngsten, fiel es sozusagen in die Hand; ich lernte darauf zu spielen, zu improvisieren, zu experimentieren. Gelegentlich baute ich auch einen kleinen Hausaltar darauf und ging davor auf und ab, um mich im Ministrieren zu üben.

Die Zeit war keineswegs idyllisch, es war Krieg. Dennoch fand ich neben der Schule viel Zeit zum Musizieren – so viel wie niemals mehr im späteren Leben. Noten hatte ich mit »Mozarts kleiner Notenschule« gelernt, meine Klavierlehrerin brachte mir Tonleitern, Fingersätze, Anschlag und alles Nötige bei – aus einem Klavierbuch, in dem Stücke von Bach und Händel, Mozart und Schumann enthalten waren. Händel, Mozart und Schumann gingen ins Ohr und in die Finger – Bach war schwieriger. Vor allem die linke Hand hatte zu arbeiten; kein Wackelbaß, keine Dudelsackquinten, keine Terzenketten, sondern die gleiche Bewegung wie in der rechten Hand! Ich hörte etwas von Polyphonie, Fugensatz und Engführung – begriff es noch nicht recht; ich spürte nur, daß da eine Bewegung war, die durch beide Hände hindurchging, nicht sich akkordisch staute und zusammenfaßte wie in der anderen Musik. Diese Dynamik fesselte mich, obwohl die musikalischen Linien Bachs spröder, abstrakter schienen als die in Sanglichkeit getauchten Händels oder Mozarts. Jedenfalls, die zweistimmigen Inventionen, später die Französischen Suiten und dann das Wohltemperierte Klavier wurden mein Klavier-Exercitium – sie sind es bis heute geblieben. Ja, ich steigerte mich ins ordentliche, genaue, pünktliche Bachspiel so hinein, daß mir ein Freund – er ist später Pianist geworden – einmal verzweifelt zurief: »Mein Gott, kannst du nicht einmal rubato spielen, nimm halt Chopin oder die Impromptus von Schubert, die täten dir gut!« Wie recht er hatte! Aber Bach hatte mich schon in seinen Fängen. Es kam noch schlimmer. Ich begann Orgel zu spielen und war damit fürs Klavier, das wolkige, weiche, stimmungsvolle, zunächst verloren.

Wer in jungen Jahren vom Klavier zur Orgel übergeht – und ich tat es einfach, weil unser Pfarrherr mich darum bat, der Organist war im Krieg! –, der gewinnt und verliert. Er gewinnt an Übersicht, an handwerklicher Universalität: Jetzt haben Hände und Füße Gelegenheit, sich zu bewegen; man sitzt auf der Orgelbank »im Regimente« wie bei keinem anderen Instrument. Die Präzision, unentbehrlich bei einem so großen und komplexen Organismus, steigert sich ein anderes Mal. Zugleich aber verliert man leicht das Gefühl für den Anschlag, der einmal angeschlagene Ton ist starr, man kann allenfalls mit Staccato- und Portato-Subtilitäten ein wenig Lebendigkeit und Individualität hineinbringen. Oder vielmehr: die Klangmischungen, und es gibt ja bei der Orgel entsprechend der Vielheit der Register fast unendlich viele, sind objektiviert, sie werden »eingestellt«, vorüberlegt, festgelegt – nicht aus dem Augenblick durch Anschlag erzeugt wie beim modernen Flügel und der ihm zugeordneten Musik. Wir sind hier im Reich des Objektiven, in einer Welt »tönend bewegter« Formen – und in einer sehr direkten, sehr gegenwärtigen Form begann Bach aus der Orgel zu mir zu sprechen.

1943/44 und nach dem Krieg habe ich mir fast das gesamte Orgelwerk erarbeitet, unter der klugen Anleitung von Margarete Ritschl und Kurt Boßler – Präludien und

Fugen, Choralvorspiele und Triosonaten. Es war ein wahrer Rausch. Viele Stunden, halbe Tage (die Schule fiel seit dem Sommer 1944 aus) habe ich auf der Orgel verbracht. Dazwischen Bomben- und Jagdfliegerangriffe, die Zerstörung Freiburgs am 27. November 1944, Seelenämter für ums Leben Gekommene frühmorgens (merkwürdigerweise fand sich immer noch ein Chor, und auch der Strom für die Orgel fiel nicht immer aus); endlich die Besetzung Freiburgs durch die Franzosen, Kriegsende, Nachkriegszeit. Ich überlegte nach der Mittleren Reife einen Augenblick, ob ich Musik (im Zweifel: Kirchenmusik!) betreiben sollte, blieb aber doch auf dem Gymnasium bis zum Abitur und wandte mich später der Geschichtswissenschaft und den Sprachen zu; die Musik blieb Begleiterin – »socio non domina«.

II

Wer war dieser Bach, dessen Musik meine Hände und Füße in Bewegung gebracht und meine Phantasie gefesselt hatte? Als Klavierschüler spielte ich die Stücke nach, die er für seine Frau und seine Kinder geschrieben hatte. Manches klingt mit den Gefühlen und Erinnerungen der Kindheit bis heute in mir nach: die samtene Allemande aus der Französischen Suite Es-Dur; die fröhlich auf- und abjagende Courante aus der E-Dur-Suite; das selig zitternde Cis-Dur-Präludium aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers; die unerhörte Klage des Rezitativs aus der Chromatischen Fantasie; der melancholische Zauber der a-Moll-Partita. Ich verwende romantisierende Worte und scheue mich dessen nicht. Persönlicher noch, häuslicher und intimer werden meine Erinnerungen, wenn ich das Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach aufschlage. Ich freue mich an der naiven Spielfreude der Menuetts, an den munter tänzelnden Polonaisen – dazwischen eingestreut ein Choral »Gib dich zufrieden und sei stille«; ich lese mit Vergnügen wiederum die »Erbaulichen Gedanken eines Tabakrauchers«, die einen weiten Bogen schlagen von philoströser Zufriedenheit zu jenseitigen Schauern; ich lasse mich vom »Solo per il Cembalo« in früheste Kinderzeiten entführen, in denen ich an diesem Stück Triolen und verminderte Septimen kennenlernte. Bachs Gestalt wird sichtbar. Ein eng umschränktes Leben: Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen und die Leipziger Komponierstube; kaum über Thüringen-Sachsen hinausgekommen, nur ein wenig nach Norddeutschland in der Jugendzeit; unendlich nach innen geöffnet, sehr endlich nach außen begrenzt; ein Kantorenleben, nur im protestantischen Deutschland denkbar; Musik und Gelehrsamkeit im häuslich-schulischen Kreis, flankiert vom auf- und abschreitenden Kirchenjahr, seinen Festen und Kantaten, und vom bescheidenen höfischen Glanz und Zeremoniell kleiner und mittlerer Residenzen, für die er Konzerte und Solostücke schrieb.

Aus den Briefen Bachs erfährt man wenig über seine Person – von Gefühl, Individualität, Künstlertum gar nicht zu reden. Das alles gab es damals durchaus schon. Aber Bach machte wenig Aufhebens von seiner Person. Wieviel blutwarme, fröhliche, traurige, kindische Briefe hat später Mozart geschrieben; wie sehr lebt sein Witz und seine Komik in den vielen Wortspielen, Scherzen, Bosheiten, Obszönitäten seiner Korrespondenz. Bei Bach dagegen: eine lederne, von französischem Wortzierat überladene Sprache; ganz selten, daß ihm einmal ein spontanes Wort entfährt wie in den oft zitierten Sätzen über den Generalbaß. Fast scheint Bachs Subjektivität in einer Flut des Objektiven und Überpersönlichen zu verschwinden – sie wird nur manchmal eifernd sichtbar in Auseinandersetzungen mit mancherlei Obrigkeiten (von denen er

sich ungern beschränken ließ), im Kampf um Stellen und Personal, im lebenslangen Ringen um vernünftige Bedingungen für eine »regulierte« Kirchenmusik. So wie »die Bache« in Erfurt zum Synonym des Stadtpfeifertums geworden waren, so objektiviert sich in Johann Sebastian ein ganzer Entwicklungsgang der Musik: Er faßt zusammen, bündelt, schließt ab – jedoch ganz ohne das Gefühl, ein »Letzter« zu sein, ja mit erfrischendem Selbstbewußtsein gegenüber den nachdrängenden anmutigen und gefälligen Meistern und ihren leichten »Dresdener Liederchen«.

Bachs Sitz im Leben, seinen Stand in der Tradition, seinen Werdegang, seine Herkunft, seine Umwelt – das hat mir in den fünfziger Jahren Willibald Gurlitt in seinen Vorlesungen nahegebracht, ein Mann, der mit der Orgelbewegung der zwanziger Jahre eng verbunden war (er rekonstruierte damals die Orgel aus dem Syntagma musicum des Michael Praetorius). Bachs Vorfahren, sorgfältig verbucht in der von der Familie geführten Chronik, saßen als Bauern und Handwerker in der meißnisch-thüringisch-sächsischen Landschaft, in einem Raum der deutschen Mystik also und im Kernland der Reformation Martin Luthers. »Auf dem einzigen erhaltenen Bildnis von Sebastian Bachs Vater erblickt man durch ein Fenster im Hintergrund die Wartburg der Markgrafzeit, des Sängerkrieges, der heiligen Elisabeth, des Junkers Jörg als Wahrzeichen über diesem Raum. In seiner Mitte fanden die Familientage der Bache mit ihrer alten Überlieferung im gemeinsamen Musizieren und Quodlibet-Singen statt, in Arnstadt, Erfurt, Eisenach« (W. Gurlitt).

Ostmitteldeutschland als Heimat, das Luthertum als Glaubenstradition, die Berufswelt des stadtbürgerlichen Spielmanns als handwerklich-zünftischen Hintergrund – so müßte man den Steckbrief der Bache abfassen (deren Stammvater, Vitus Bach, übrigens im 16. Jahrhundert als verfolgter Lutheraner aus Ungarn nach Thüringen kam und sich in Wechmar bei Gotha niederließ). Es ist eine lange Geschichte – und ein kleines Lehrstück der Soziologie dazu –, wie die mittelalterlichen Spielleute sich von den Bierfiedlern und Leiermännern absondern, wie sie als Kunstpfeifer »ehrlich« werden, einen eigenen Berufsstand begründen und sich in einer »Rats-Musicanten-Compagnie« unter einem Direktor zusammenschließen – jeweils vier bis sechs Mann, entsprechend der Vier- bis Sechsstimmigkeit ihrer Kanzonen, Sonaten, Suiten und Tänze. Auf dem Erfurter »Junkersand«, im Musikantenwinkel, wohnten damals Spielleute, Stadtpfeifer und Organisten dicht beisammen; hier stehen (z. T. noch heute) die Wohnhäuser der Großeltern, Eltern und nächsten Verwandten von Johann Sebastian Bach. Die bürgerliche Welt der Stadtpfeifer und Organisten grenzte an die akademische Welt der Kirchen- und Schulkantoren – über beiden erhob sich mit der aufsteigenden Fürstenmacht die höfische Welt des Kapellmeisters. Bach hat alle drei Welten durchwandert – er kam aus der Spielmannswelt und stieg über das Organistentum zum höfischen Konzert- und Kapellmeister auf.

Mit der sozialen läuft eine ästhetische Wandlung parallel. Die Musik wird »künstlicher«, löst sich von spontaner, improvisierter Übung. Musizierte der Spielmann, oft ein Fahrender, noch auswendig, auch im Ensemble, so hatte der Stadtpfeifer meist »ein Buch vor der Nase liegen«; er spielte und blies nach Noten. Erst recht gilt das für Organisten und Kantoren, die nicht nur nach fremden Vorlagen spielten und einübten, sondern ihre eigenen Werke schufen; und vollends der Kapellmeister war nicht, was wir heute unter einem Kapellmeister verstehen – er war in erster Linie Komponist, dann Musikdirektor, Impresario, Dirigent, Musikunternehmer.

Noch eine andere Erkenntnis verdanke ich den Vorlesungen Willibald Gurlitts: die Einsicht nämlich, daß sich in Bach – und in der Orgel seiner Zeit – ein Klangideal verkörpert, das sich von den vorausgehenden und den nachfolgenden Epochen kräftig und eigenständig abhebt. Vorher: der reine A-cappella-Chorklang, die vokal erfundene Kunst der großen Niederländer und der deutschen Meister des 16. Jahrhunderts. Nachher: der Klang des modernen Orchesters mit seiner Dominanz der Streicher, seiner Dynamik, seinem affettuoso – nobler Ausdruck einer ganz menschlich gewordenen, den Leidenschaften, Empfindungen, Passionen zugewandten Musik. Dazwischen in der Barockzeit (und Bach führt diese Epoche auf ihre Höhe und schließt sie ab): der stille, durchscheinende, »gleichförmige« Bläserklang in »seiner ätherischen, allem Seelischen und Gefühlshaften gleichsam fremd gegenüberstehenden, mildfeierlichen Strahlung«. (W. Gurlitt) Die Orgel, als Zusammenfassung aller blasenden Instrumente auf einem oder mehreren »Clavieren« (was damals einfach Spielwerk heißt), läßt dieses Klangideal ein letztes Mal hörbar werden – Bachs große Orgelwerke sind der Abschluß eines Zeitalters.

Mit solchen Einsichten bewaffnet, ging ich in den fünfziger und sechziger Jahren an die übrige, die nicht-bachische Orgelmusik heran, an die ganz alte italienische und französische wie auch an die des 19. Jahrhunderts. Mendelssohn, noch an den barocken Orgeln der Bachzeit orientiert, die er in Leipzig vorfand, schien mir am sichersten in der Tradition zu stehen; César Franck, wohl der größte Orgelkomponist des 19. Jahrhunderts – von Debussy als »Germane« gescholten –, schlägt eine Brücke zwischen niederländischer Kontrapunktik und welschem Sentiment. Bei Reger tritt, fast erschütternd, in archaisierendem Rückgriff der Choral wieder in den Vordergrund – mit harmonischem Raffinement verfremdet und doch zugleich Beschwörung einer versunkenen Ordnung. Ich lernte auch die Bläserchöre in romantischen Opern mit den Ohren des Organisten zu hören – als sehnsüchtiges Zitat, als Widerklang vergangener Objektivität –, so im »Freischütz«, im »Parsifal«, ja noch in Pfitzners »Palestrina« und in Bergs »Lulu«.

III

Das Klavier- und Orgelwerk Bachs – oder doch vieles davon – konnte ich im Spielen erleben und nachvollziehen; an der Orgel, am Klavier, am Cembalo. Die Vokalmusik Bachs dagegen erlebte ich vor allem hörend, zuhörend – im Konzert, im Radio und auf Schallplatten. Zwar habe ich vereinzelt auch in Chören mitgesungen, aber eine dauernde Übung wurde das nicht. So muß ich also hier von Hörerfahrungen mit Bach berichten – und bin damit mitteninne im nie endenden Streit um die richtige Aufführungspraxis, um Wiedergabe und Interpretation.

Die frühesten Eindrücke liegen auch hier in meiner Kindheit, in der Kriegszeit. Im Freiburger Münster hörte ich zum ersten Mal die Matthäuspasion. Theo Egel hatte sie mit einem nicht allzu großen Chor von begeisterten jungen Leuten aufgeführt. Mich ergriff das Oratorien-, ja Theaterhafte des Werks, ich verfolgte die bald innig strahlenden, bald düster brodelnden Chöre, die Choräle, die »Turbae«; doch am meisten fesselten mich die Arien in ihrem Zusammenklang von Instrument und Singstimme. »Ich will bei meinem Jesus wachen«: welch ein entschlossener Aufschwung der Oboe und des ihr folgenden Tenors: »Gebet mir meinen Jesum wieder« –

welcher Schmerz der Verzweiflung im hellen Dur der Geige und dem erschreckend sich um sich selbst drehenden taumelnden Baß! Ich versuchte alles auf dem Klavier nachzuspielen, aber das Klavier war zu dumpf für Bachs scharf zeichnende, farbige, chörige Instrumentation. Ein zweites Mal, 1947, hörte ich die Matthäuspasion in Freiburg in einer unvergeßlichen Aufführung mit der serenem Evangelistenstimme des alten Karl Erb. Und von da an begleiteten mich Matthäus- und Johannespassion und Weihnachtsoratorium samt dem Kantatenschatz des Kirchenjahres fast regelmäßig durch die Zeiten. Ich muß sagen: begleiteten *uns*; denn die ersten Konzerte, die ich gemeinsam mit meiner Verlobten, meiner späteren Frau besuchte, waren Bach- und Händelkonzerte.

Denke ich zurück, so hat sich im Lauf der Jahre vieles verändert. Die Chöre sind größer geworden, die Solisten perfekter, man experimentierte mit Tempi, Dynamik, Phrasierung – der Moloch der Kritik verlangte nach immer neuen Kreationen und verzehrte sie wieder, kaum daß sie da waren. Zwar hat uns ein gnädiges Schicksal »Soltis Johannespassion«, »Bernsteins Matthäuspasion«, »Maazels Weihnachtsoratorium« erspart – was bei Beethoven, Bruckner, Mahler möglich war, scheiterte an Bachs grandioser Objektivität. Doch ein Hauch von Geschmäcklertum hat sich doch ausgebreitet, vor allem wenn Bachs Kirchenmusik in Konzertsälen kennerisch angehört und diskutiert wird, wenn man sich, manchmal in Pelz und Diamanten, von seiner Trauer erschüttern, von seinem Jubel mitreißen läßt, wobei doch alles recht unverbindlich bleibt. Ich lobe mir die alten, technisch unzulänglichen Schallplattenaufnahmen der Thomaner, die in ihrer schmucklosen Einfachheit und Frömmigkeit noch immer am besten einen Eindruck dessen vermitteln, was der Kantor von St. Thomas unter einer »regulierten Kirchenmusik« verstanden hat.

Als Student habe ich in München die ersten Konzerte Karl Richters gehört – der ja, als Thomasorganist, aus Leipzig kam. Er hat, nach Döbereiners früher Pionierarbeit, Bachs Werk endgültig in München verankert. Er war ein Besessener, er gab sich hin an Bachs Musik, als Organist wie als Dirigent. Und wieviel Hingabe, wieviel Selbstentäußerung ist nötig bei Werken, die nicht subjektiver Künstlerschaft und Künstlerfreiheit ihre Existenz verdanken, deren »Finis und Endursache« vielmehr liturgischer Vollzug, Gotteslob, ja Gottesdienst ist. Ich habe die leise romantische Rückwendung Richters in den siebziger Jahren ebenso gespannt verfolgt wie den gleichzeitigen Versuch Nikolaus Harnoncourts, das gewaltige Erbe mittelalterlicher Monodie, mittelalterlicher Spielmusik in Bachs Werk sichtbar und hörbar zu machen – wobei mir die didaktische Nachdrücklichkeit freilich manchmal zu weit ging. Ich verfolge heute den expressiven Stil von Guttenbergs mit ähnlichem Interesse – und nicht minder die herbe Klarheit und lebendige Zeichnung, in der die Gächinger Kantorei und das Bach-Kollegium Stuttgart mit Helmuth Rilling das unerschöpfliche Vokalwerk Bachs präsentieren.

Ob und wie Bach, lebte er heute, sein Werk aufführen würde – darüber wird wohl so lange diskutiert werden, wie es Bach-Aufführungen gibt. Der Auffassungen sind viele. Die Argumente sind längst ausgetauscht, Patentlösungen gibt es keine. Die Meinung Hegels, der auf Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspasion (1829) betroffen reagierte (und nicht sonderlich kundig, wenn wir Zelters Bericht glauben wollen) – das »sey keine rechte Musik; man sey jetzt weiter gekommen, wiewohl noch lange nicht aufs Rechte . . .« –, diese Meinung teilen wir gewiß nicht

mehr. Auch Adornos Angriffe auf die Barockorgel in den fünfziger Jahren sind lange vergessen – ich erinnere mich noch, wie sie die Organistenzunft verärgerten und verstörten. Was sollte auch der Hinweis auf das Schnarrende, Pfeifende, Archaische der alten Orgelregister, wenn man weiß, daß solche Evokation des Vor- und Außermenschlichen, solche Abhebung vom menschlichen Singen und Spielen mit seinen Affekten und Passionen in jener Musik gerade gewollt ist? Die Vox humana ist ja kein zentraler Bestandteil der älteren Orgel, ihre Ausbreitung im Orgelbau des 18. Jahrhunderts eher ein Vorbote des Verfalls . . . In einem Punkt haben die Dialektiker, die Anti-Historisten freilich recht behalten: Man steigt nicht zweimal in denselben Fluß, man hört nicht zweimal in verschiedenen Epochen dasselbe Werk auf dieselbe Art. Wir hören Bachs Musik nicht mehr mit Bachs Ohren, auch nicht mit denen Mendelssohns. Vieles hat sich dazwischengeschoben – Klassik, Romantik, Wagner, die Moderne. Ein Tritonus, ein verminderter Septimakkord, ein Arpeggio in einem Cembalostück – sie klingen uns anders im Ohr als zu Bachs Zeiten. Verfremdung kann daher oft durchaus nützlich sein, will man das »ganz andere« wieder hörbar machen. In meiner Jugend kam manchmal Albert Schweitzer von seinen sommerlichen Besuchen im Elsaß nach Freiburg herüber – er spielte Bachs Orgelwerke mit demonstrativer Langsamkeit, gelegentlich von Profis verspottet (»der kann nicht schneller«). Schweitzer wußte natürlich, daß Bach, nach Ohrenzeugen, ziemlich schnelle Tempi bevorzugt hatte – sein eindringliches, »didaktisches« Spiel hatte nur den Sinn, auf etwas hinzuweisen, was in der Neuzeit, in der Allgegenwart des Beethovenschen Brio, verlorengegangen war.

Auch die alten Aufführungsbedingungen sind im Grunde unwiederholbar. So hatte Bach Knabenstimmen, die erst im Alter von 15 bis 17 Jahren mutierten, während bei unseren Buben der Stimmbruch bereits zwischen 11 und 13 eintritt. Daher waren Bachs Knaben natürlich länger und intensiver geübt, musikalisch sicherer, belastbarer, ausdrucksfähiger – worauf Helmuth Rilling immer wieder hingewiesen hat. Und so könnte man fortfahren.

IV

Nur im Vorübergehen habe ich bisher von Bach, dem Glaubenszeugen, dem Verkünder, dem »fünften Evangelisten« gesprochen. Ich gestehe, daß mir diese Kennzeichnungen immer ein gewisses Unbehagen einflößen. Da ich mit Bach und seinem Werk aufgewachsen bin – einem Werk, in dem Geistliches und Weltliches nicht geschieden sind –, empfinde ich die Vorstellung, Bach habe nicht nur Musik geschrieben, sondern dazu auch noch »eine Botschaft vermittelt«, als unangemessen. Handelt es sich bei diesem Topos nicht um ein recht junges Produkt weltanschaulicher Sehnsüchte – erstonnen und verbreitet von säkularisierten Zeitgenossen nach dem Motto »An Gott zweifeln, an Bach glauben«? Nietzsche war wohl der erste, der Bach auf solche Weise zum kerygmatischen Heros stilisiert hat – Brecht steuerte die profanere Variante der Bachschen Fähigkeit zur »Propaganda« bei. Sogar bei Karl Barth finde ich einen Niederschlag solcher Gedanken, wenn er in seinem Mozartbuch schreibt: »Mozarts Musik ist im Unterschied zu der von Bach keine Botschaft . . . Er musiziert keine Lehren . . . Und so drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine

Entscheidungen und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei.«¹ Barth pflegte im Gespräch die Vermutung zu äußern, daß die Engel im Himmel am liebsten Mozart spielten – jedoch pflichtschuldigst auf Bach übergingen, wenn Gott gerade vorbeigehe. Man kann Barths Gedanken noch weitertreiben; so könnte man sich einen Gott vorstellen, der geduldig viele Stunden lang Kantaten und Passionen von Bach anhört, um schließlich sanft abwehrend zu sagen: »Genug, mein Lieber, auch ich bin evangelisch!«

Nun, ich werde mich hüten, der Barthschen Mozart-Begeisterung und Bach-Abwehr mit konfessioneller Tiefenpsychologie zu Leibe zu rücken. Es ist ja zuzugeben, daß die religiöse Ausdruckskraft des Kantors Bach, die gewaltige, »anredende« Wirkung seiner Musik nicht nur Menschen des 20. Jahrhunderts überraschen, verblüffen, verstören kann – auch Zeitgenossen, ja selbst die Söhne Bachs wiegten da schon bedenklich oder verständnislos das Haupt. Vom »Glaubensqualm« der Kantaten sprach Zelter, als er das Bachsche Werk zu inspizieren begann, das ein halbes Jahrhundert lang vergessen war – und Zelter war beileibe keiner, dem Bachs Musik gleichgültig oder fremd gewesen wäre! Kein Zweifel: Bachs Absicht, alle Musik (also keineswegs nur die kirchliche!) in den Dienst Gottes zu stellen, Gottes Ehre als »Finis und Endursache« der Musik zu begreifen, war schon zu seiner Zeit umstritten, war für viele fast eine Provokation. Für Bach freilich nicht, denn er lebte und arbeitete noch ganz selbstverständlich in der überlieferten Anschauung, die in der Musik ein *Donum Dei*, ein Geschenk Gottes sah – und daher gehen moderne Redewendungen vom Verkünder, Missionar, Propagandisten Bach an seiner so entschiedenen wie gelassenen Religiosität vorbei. Sie legen ihm etwas Willentliches bei, einen großen Glaubensentschluß; aber Bach lebte ganz selbstverständlich in seinem überlieferten Glauben.

Es ist in den vergangenen Jahren bei Gelegenheit reformatorischer Jubiläen viel die Rede gewesen vom schwierigen Verhältnis der Reformation zu den bildenden Künsten – von der Bild-Scheu, Bild-Armut, Bild-Verneinung zumindest der ersten reformatorischen Generationen. Für die Musik gilt das nicht – ja man darf vermuten, daß die reformatorische Rückwendung vom Bild zum Wort gerade ihr zugute kam. Nirgends jedenfalls verbinden sich Mittelalter und Reformation so bruchlos wie in der Musikanschauung und Musikübung der nachreformatorischen Theologen und Schulleute. Hans Heinrich Eggebrecht hat gezeigt, wie in den reformatorisch geprägten deutschen Staaten die mittelalterlichen Musiklehren fast unverändert weitergegeben wurden bis in Bachs Zeiten hinein: so die *Musica practica*, die als *ars cantus* an den Schulen gelehrt wurde; so die *Musica theórica*, die als Lehre von den Zahlen in ihrer kosmologischen Bedeutung die Grundlage höherer musikalischer Bildung war. Wurde der Schüler in der praktischen Musiklehre – die dem Trivium, den sprachlichen Grundwissenschaften zugehörte – ins Singen und Spielen, in die musikalische *ars dicendi* eingeführt, erfuhr er dort von der Klangwirklichkeit der Musik, ihrer Bedeutung als Gotteslob und Teufelsbann, als Recreation des Gemüts und Aufmunterung des Herzens, so wurde in der Musiktheorie (im Rahmen des Quadriviums) die Musik als eine »doctrina numeris inclusa« (Luther) zur Quelle spekulativer Erkenntnis über die gottgewollte Ordnung der Welt. Noch zu Bachs Zeit hat Andreas Werckmei-

1 Karl Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, ¹¹1982, S. 25f.

ster, den wir als Schöpfer der temperierten Stimmung kennen, in seinem »Cribrum musicum« (1700) diese Zusammenhänge hervorgehoben, ganz in der Nachfolge mittelalterlicher Theologen: »Es kann aber in Musicis nichts natürliches geschlossen und erkandt werden, wo nicht ratio, das ist Arithmetica und Mathesis vorher den rechten Weg zeigten . . . Wie nun die Musicalischen Intervalle nichts anderes als Zahlen und Proportiones und Gott alles in Zahlen, Maß und Gewicht (Lib. sap. 11,21), und alles in gute Ordnung gesetzt und gebracht hat, so muß ja ein Musicus, ja ein jeder Mensch sich befeißigen und studieren, wie er solcher herrlicher Ordnung nachfolget.«² In dieser Musikanschauung wuchs der junge Bach auf, sie wurde ihm nahegebracht in den Schulen in Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg. Wir werden uns also nicht darüber wundern, daß aus ihm ein – im musikalischen Sinne – oratorisch gebildeter, mit Figuren, Topoi, rhetorischen Gliederungsprinzipien wohlvertrauter Mann wurde – und daß sein Werk bis heute eine unerschöpfliche Ausbeute für Symmetrien und Asymmetrien, für Zahlenverhältnisse und Zahlenspekulationen bildet. Es kommt aber ein Weiteres hinzu. Die reformatorischen Länder und Schulen übernahmen nämlich nicht nur die mittelalterlichen Musiklehren im Rahmen der überlieferten sieben freien Künste – sie setzten in diese Tradition zugleich ein neues Glied ein, die *ars compositionis*. Diese hatte sich im 16. Jahrhundert im Umkreis humanistischer Universitäten und Schulen als eigene Disziplin entwickelt. Hier tauchen so moderne Dinge auf wie der Gedanke des schöpferischen Hervorbringens (*poiein*), die Vorstellung des Werkes als eines *opus perfectum et absolutum*, die Idee des künstlerischen Ingeniums des Komponisten und seines Nachruhms, ja sogar ein früher Expressionsbegriff (*exprimere scopum textus, sensum et affectus verborum*). Bald bürgert sich für diese *Ars compositionis* in den Handbüchern der Name *Musica poetica* ein, die *musica practica* und *theorica* ergänzend – und dieser Begriff der (frei übersetzt) »schöpferischen Musik« bestimmt mit wachsender Kraft die reformatorische Musiktradition, von Luthers Zeitgenossen Listenius bis zu Bachs Zeitgenossen Johann Gottfried Walther. Man hat diesen Begriff, der übrigens nur im protestantischen Deutschland vorkommt, umschrieben als »Lehre von der sprachgerechten und wortauslegenden Komposition«.³ In ihm zeigt sich ein anderes Mal die verstetigende, verschmelzende Kraft reformatorischer Musiküberlieferung, die das mittelalterliche Modell der Musiklehre nicht einfach sprengt, sondern es erweitert und differenziert, indem sie neuzeitlichen Ausdruck, neuzeitliche Subjektivität entbindet, sie aber zugleich entschieden in den Dienst der »Ehre Gottes« stellt, oder richtiger: diesen Ausdruck und diese Subjektivität ganz im überlieferten Sinn im Dienste Gottes, in der alterwürdigen *laudatio Dei* beläßt.

Von hier aus werden zwei Züge in Bachs Person verständlich, die modernen Biographen oft Schwierigkeiten gemacht haben, weil sie nicht leicht auf einen Nenner zu bringen sind: seine – durchaus modern wirkende – künstlerische Reizbarkeit auf der einen und seine geradezu mittelalterliche Amts- und Dienstgebundenheit auf der anderen Seite. Bach verfügte über ein kräftiges, choleresches Temperament, er ließ

2 Zitiert nach: Hans Heinrich Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort. In: W. Blankenburg (Hrsg.), Johann Sebastian Bach, 1970 (= Wege der Forschung CLXX). S. 247ff. (266).

3 H. Zenck, zit. bei Eggebrecht, a. a. O., S. 267.

sich nichts gefallen, er wirkte in der Jugend oft arrogant, im Mannesalter oft streitsüchtig, er ging, so in Weimar, lieber ins Gefängnis, als sich einschränken zu lassen, er verlangte zeitlebens, ganz wie ein moderner Künstler, nach Mitarbeitern, Unterstützung, Geld. Freilich eben alles für seinen »Endzweck«! Und dieser Endzweck war, in der Formulierung seines Mühlhauser Entlassungsgesuchs von 1708, »eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren«.

Hier trennen sich die Wege zwischen den beiden mitteldeutschen Zeitgenossen Bach und Händel. »Während Händel sich damals der Oper und damit dem Saeculum als Welt und Zeit zuwandte, bindet Bach die Musik an den Auftrag der Kirche, trachtet nach einer »wohlzufassenden Kirchenmusik«, danach, sie zu »regulieren«, d. h. ihr die geregelte und verpflichtende Ordnung zu geben, in jenem altüberlieferten Sinne, wie man von »regulierten« Kanonikern, Chor- und Stiftsherren sprach, von solchen, die noch in der *Vita canonica*, in der klösterlichen oder klosterähnlichen Ordnung und Gemeinschaft lebten. Musik und Musizieren bedeutet ihm . . . ein künstlerisches Geschehen nicht aus der bloßen Subjektivität des religiösen Erlebnisses und dem Individualismus pietistischer Herzenserfahrung, gerichtet auf die persönliche Erbauung des einzelnen, sondern ein solches aus der Objektivität der einmaligen biblischen Offenbarung in Gottes Wort und dem . . . tragenden und bindenden Grund der schöpferischen Gemeinschaft der Gläubigen, d. h. der Kirche Christi, gerichtet auf die Ehre Gottes des Schöpfers und Herrn: »ad maiorem Dei gloriam.«⁴

Wir empfinden von hier aus wohl auch deutlicher, weshalb die Rede vom »Verkündiger«, vom »Evangelisten«, ja »Propagandisten« Bach an der Sache vorbeigeht. Bach war kein trotziger Glaubens-Dezisionist. Er lebte im sichernden Rhythmus kirchlicher Überlieferungen: mittelalterliche Glaubensgewißheit verkörpernd in einer langsam sich modernisierenden Welt. Sein stilles und gleichförmiges Leben bedarf der Dramatisierung nicht. Obwohl Bachs letzte Leipziger Werke sich ins Esoterische zurückziehen und einen Hauch von Resignation verspüren lassen – als Monument wider die Zeit hat Bach sie wohl kaum verstanden. Eher als einen Ausklang, eine Zusammenfassung; und in der Tat sind sie Abschluß und Gipfel einer zweihundertjährigen Musiktradition im evangelischen Raum zwischen Nürnberg/Frankfurt und Hamburg/Rostock – einer Tradition, die mit dem Leipziger Thomaskantor einsam und fast isoliert in die musikalische Weltgeschichte hineinreicht.

Ein Gipfel – und freilich auch ein Ende. Denn nach Bach ist das alles plötzlich vorbei; schon die Söhne, ich sagte es, gehen andere Wege. Italien dominiert aufs neue in der europäischen Musik; die dort sich entwickelnden »schönen Künste« drängen das mittelalterliche Überlieferungsgut, die in den *septem artes* eingeschlossene Musiklehre, zurück. Die Stile geistlicher und weltlicher Musik – bei Bach noch eins – beginnen sich zu trennen; die Sprache der Empfindungen (im Madrigal, im Theater) wird zu einer eigenen autonomen Wirklichkeit, die nicht mehr im Dienst liturgischer Zwecke, biblischer Wort- und Sinnauslegung steht. Alte Überlieferungen werden abgebaut. Strukturen verblassen; die Expression tritt in den Vordergrund. Eine musikalische Klassik entsteht – nicht im norddeutsch-protestantischen, sondern im italienisch-süddeutsch-katholischen Raum. Wer Hegelsche Linien durch das musikalisi-

4 Willibald Gurlitt, Johann Sebastian Bach, 1947, S. 28 ff.

sche Weltgeschehen zu ziehen liebt, wird es beachten, daß Carl Philipp Emanuel Bach das Andenken seines Vaters ohne große Gegenwehr verkümmern läßt, daß Johann Christian sich der Oper zuwendet, in Italien studiert, katholisch wird und später in London den jungen Mozart mit seinem »singenden Allegro« beeindruckt. Für Mozart selbst vollends ist die zweimalige Begegnung mit Bachs Musik (1782 durch den Baron van Swieten in Wien und 1789 durch den Besuch der Leipziger Thomaskirche) schon eine Begegnung mit der Geschichte: Er erlebt Bach als den »ganz anderen« und setzt seine Fugentechnik bewußt als eine archaisierende Stilmöglichkeit in seinem Musikdrama ein. So evoziert der Gesang der »geharnischten Männer« in der »Zauberflöte« den protestantischen Choral und Bachs Kunst der Choralbearbeitung – er dient als Charakterisierungsmittel, um die Objektivität eines freimaurerischen Ritus, die althergebrachte Gültigkeit einer Tradition zu veranschaulichen.

Bachs stilles und schnelles Vergessenwerden und seine überraschende Wiederentdeckung nach fast 80 Jahren – »Tod und Auferstehung« des Komponisten, wie Albert Schweitzer ein wenig pathetisch, aber nicht unrichtig formuliert – werden immer zu den Merkwürdigkeiten der Geschichte zählen. Nicht zufällig fällt diese Wiederentdeckung in die Zeit des sich ausbreitenden historischen Bewußtseins – in jene Jahrzehnte des späten 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, in denen Winckelmann die Einheit aller Kunst proklamiert, Goethe den Gedanken der Welt-Literatur entwickelt. Die Großtat des zwanzigjährigen Mendelssohn, die Wiederaufführung der Matthäuspasion, darf jenen Initiativen und Neubegründungen als musikalisches Komplement an die Seite gestellt werden. Bach ist der erste Meister der Musik, der nicht aus lebendiger Überlieferung, aus einer nie unterbrochenen Aufführungspraxis heraus zu unserem heutigen Besitz wurde, der vielmehr seine heutige Geltung einem bewußt gesetzten Akt neuer Aneignung verdankt. Romantische Liebe und Verehrung und gelehrte historische Erschließung haben an diesem Vorgang gleichen Anteil, denn vergessen wir nicht: mit der Wiederaufführung der Passionen, der h-Moll-Messe und (viel später!) der Kantaten und der Instrumentalmusik war es nicht getan; die gewaltige Arbeit der Editionen, der Forschung, der musikalischen Analyse mußte hinzukommen; nur so konnte der »ganze Bach« zurückgewonnen werden.

Erfahrungen mit Johann Sebastian Bach: Die meisten von uns hören Bach, wenn sie ihm das erste Mal begegnen, noch immer mit den Ohren der Romantiker. Das ist legitim; denn ohne die liebende Hinwendung jener Musiker zu jenen alten Notenbüchern hätten wir Bach nicht mehr – oder doch jedenfalls nur einen Teil von ihm, nur kümmerliche, verstümmelte Reste. Ich verstehe heute besser als in meinen Kinderjahren, warum ich bei den Bachschen Klavierstücken romantisierende Assoziationen hatte. Ein Schumann geriet ins Schwärmen, als ihm Mendelssohn Bachs »Schmücke dich, o liebe Seele« auf der Orgel vorspielte: »Um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde, und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: Wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen.« Es ist kein Zufall, daß gerade das expressive Element, jene Ausdrucksformen der »musica poetica« in Bachs Werk die Romantiker ergriff – daß sie zur historischen Brücke wurde, auf der die Musik des fast vergessenen Meisters ins Musikleben des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zurückkehrte. Erst von hier aus – noch einmal – konnte dann der ganze Bach

zurückgewonnen werden – der erratische, gelehrte, mittelalterliche, der fremde und »ganz andere« Bach.

Bach gehört heute allen, er ist, wie nur noch Mozart, »allen alles geworden«; Afrikaner, Lateinamerikaner, Japaner besitzen ihn ebenso wie Europäer, Katholiken ebenso wie Protestanten. Der große »Gesetzgeber der Musik« (Claude Debussy) ist heute überall gegenwärtig. Seine Werke erklingen in aller Welt. Aber wir Deutsche dürfen uns an seinem 300. Geburtstag auch an seine bescheidenen Ursprünge, seinen von wenig Glanz erhellten Lebensweg, sein Ende und sein Fast-Vergessensein erinnern – an jene mitteldeutsche Kantorentadition, aus der er kam, in der er lebte.

Wir Deutsche feiern Bachs Geburtstag in zwei getrennten Staaten. Bachs Musik kann den Schmerz der Trennung nicht wegnehmen. Dennoch bleibt sein Werk ein Hoffnungszeichen für die Zukunft. Denn was wir gemeinsam verehren, das eint uns.

Aufstieg und Ende der katholischen Volksbewegungen in Ungarn

Von Stefan Vida

Obwohl sich Sozial- und Zeitgeschichte seit langem unter den verschiedensten Aspekten mit der sowjetischen Gleichschaltung Ostmitteleuropas befassen, ist das Schicksal der katholischen Volksbewegungen in Ungarn bisher weitgehend unbeachtet geblieben. Dabei begann die Sprengung des Katholizismus stets mit der gewaltsamen Auflösung gerade jener Gruppierungen, die im Geiste des Christlichen Humanismus tatkräftig für die Beseitigung sozialer Mißstände kämpften. Die Enteignung kirchlicher Güter, der Klöster und Institutionen oder die Verstaatlichung von Druck- und Pressewesen wie auch sämtlicher konfessioneller Schulen: all dies folgte erst später, wenn auch binnen wenigen Jahren. (Für marxistische Christen bedenkliche Tatsachen.)

Bei den katholischen Volksbewegungen Ungarns sollte man auch wissen, daß sie keine Lieblinge der Kirchenleitung waren und von den Aktivisten des Nazismus hart bekämpft, schließlich viele führende Mitglieder auch verfolgt, eingekerkert und verschleppt wurden. Obwohl es also auch an »Antifaschismus« nicht fehlte, nutzte das alles nichts. 1985 waren es eben 50 Jahre, daß die wichtigsten Reformbewegungen, unabhängig voneinander, ihren Ursprung nahmen. Die eine bezeichnete sich schlicht »Arbeitergruppen der Kirchengemeinden«, auf ungarisch »Egyházközségi Munkásszakosztályok«, abgekürzt *EMSZO*, Geburtsort Budapest. Die andere entstand in Szeged als katholische Bauernjugendbewegung, ungarisch meist unter der Abkürzung *KALOT* (»Katolikus Agrárfjúsági Legényegyletek Országos Testülete«) bekannt geworden. Aus beiden Bewegungen gingen Entwicklungen hervor, die ohne Zweifel in eine gesunde Reformepoche gemündet wären, wenn die kommunistische Machtergreifung das Volk inzwischen nicht in Fesseln geschlagen hätte.