

## ***Stichworte zu Bachs musikalischer Theologie***

I. Theologie wird im folgenden auf den ursprünglichen Wortsinn zurückgeführt, auf das Wort Gottes und über Gott: Von Menschen artikuliert, handelt es von ihrem Verhältnis zu Gott, und dies setzt das Nachdenken über das So und nicht Anders der Welt, über das So und nicht Anders der Menschen und jener Verhältnisse, die sie miteinander eingehen, unabdingbar voraus. Noch wenn, seit Augustinus, Gottes Reich von dem der Menschen scharf getrennt ist, steht der Zusammenhang beider Reiche im Zentrum theologischer Reflexion.

Bachs theologisches Denken in Tönen ist zu befragen als musikalisch artikuliertes Nachdenken über Gott, Welt, Mensch.

II. Trivial und folgenschwer: Bach ist Musiker, nicht Theologe. Dass er theologisch ausgebildet ist, lässt kaum sich als Besonderheit rubrizieren. Bereits der Schul-Unterricht garantiert dafür, insofern Gebete und – auswendig zu lernende, umfängliche und zitatentreiche – Predigten darin eine fundamentale Rolle spielen, lateinische Rhetorik u.a. anhand des Compendiums von Leonhard Hutter exemplifiziert wird, insofern die protestantische Liturgie mitsamt einer Vielzahl protestantischer Gesänge diesseits, jenseits der Gottesdienste zentralen Belang haben.

Theologisches Wissen ist der Tätigkeit eines Organisten und Kantors obligat, vor Amtsantritt denn auch überprüft, in der täglichen Arbeit gefordert. Der Selbstverständlichkeit überführen sich Verlautbarungen tiefer Gläubigkeit, der täglich-stündliche Umgang mit der Bibel, teilweise auch das Studium theologischer Schriften.

Aufmerken lässt indessen die Intensität, mit der J. S. Bach solchen Obliegenheiten nachkommt: In seiner Bibliothek sind Predigttexte und Streitschriften versammelt, die für die theologischen Auseinandersetzungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert erheblichen Belang haben. Anstreichungen und Randglossen, u.a. in der Calov-Bibel, weisen auf verschiedene Momente seiner Frömmigkeit und theologischen Reflexion<sup>1</sup>.

Dennoch wird man seine Anschauungen, ebenso wie jene seiner Zeitgenossen, nicht mit denen schulischer bzw. gottesdienstlicher Unterweisung, nicht mit jenen der konsultierten

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Herbst, *Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik*, Erlangen 1958; Martin Petzold (Hrsg.), *Bach als Ausleger der Bibel*, Berlin 1985; ders., „Bey einer andächtigen Musikque ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.“ *Bach und die Theologie*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel etc. 1999, S. 81–91; vgl. auch die Artikel *Bibel, Frömmigkeit, Gottesdienst, Theologie*, in: Michael Heine mann (Hrsg.), *Das Bach-Lexikon*, Laaber 2000.

Schriften identifizieren dürfen. Musiktheologie ist mehr und z. T. anderes denn Illustration verbal fixierter bzw. verbal fixierbarer Theologien durch Musik.

Dies resultiert aus Besonderheiten musikalischen Denkens, des Musizierens, Komponierens überhaupt. Sei es die mit der Polyphonie verbundene Mehrschichtigkeit, derzufolge unterschiedliche verbal fixierte Botschaften, unterschiedliche musikalische Affekte, Symbole nicht allein successiv, sondern simultan vermittelt, gleichsam zusammenschaltet sind. Ist derlei Synopsis in Bachs Kantaten, Passionen, aber auch in seinen Konzerten und Werken für Tasteninstrumente radikalisiert als Mit- und Gegeneinander unterschiedlicher Musik-Schichten, oft sogar verschiedenartiger Musiziersphären und stilistischer Traditionen, so paart sich dies mit ebenso großräumigen wie vielsträngigen musikalischen Prozessen, in denen tradierte Formen in die Krise getrieben werden, zugleich mit der substantiellen Konzentration auf wenige Tongruppen.

Ist in alldem von musikalischem Denken bzw. Denken in Tönen und durch Töne die Rede, so im Rekurs auf Traditionen europäischen Komponierens. Damit sind emotive, expressive Momente nicht ausgeschaltet. Es gilt, wie Georg Knepler 1982 gezeigt hat, das Miteinander unterschiedlicher Elemente bzw. Schichten, u. a. biogener, logogener, mimeogener Prinzipie<sup>2</sup>.

III. Bachs Eintrag in die Calov-Bibel lässt nachdenken: “Bey einer andächtigen Musique ist Gott allezeit mit seiner Gnaden Gegenwart”. Nicht: Bei einer Andacht, bei einem Gebet und einer beidem hinzugefügten, Andacht bzw. Gebet unterstützenden Musik sei Gott zugegen. Sondern: Bei einer andächtigen Musik! D.h. Musik selbst wird als Andacht, Gebet genommen; sie bedarf nicht des Wortes. Wie aber verhält sich Bachs Dictum zu Luthers Maxime, Gott sei vor allem im Wort zugegen? Luthers Affinität zu polyphoner Musik bezieht allein sich auf Motetten, Messen, auf Vokalmusik. Dem Orgelspiel hingegen gilt sein Argwohn – es sei eitel, gar Satans Werk<sup>3</sup>.

Ist Bach, bei allem Rekurs auf Luthers Gottesvorstellungen, Lutheraner auch in seiner musikalischen Theologie? Oder kommen in seinem Musik-Denken Vorstellungen ans Tageslicht, die im katholischen Mittelalter zuhause sind?

Diese Vorstellungen jedoch sind in sich kontrovers. Auf der einen Seite Augustinus’ Rührung angesichts gesungener Psalmen, halb zurückgenommen in seinem Dictum, es handle sich um das gesungene Wort; wenn aber die lieblichen Gesänge dem Wort nicht dienen, das Wort verunklaren, so wünschte er sich den Sänger von seinem Ohre und von seiner Kirche

---

<sup>2</sup> Vgl. Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1982, S. 30ff.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist*, Kassel 1968.

ferne. Freilich darf das Konjunktiv nicht übersehen werden: Augustinus wünschte, nicht: wünscht! Offenkundig ist Augustinus hin und her gerissen zwischen Argwohn und Affinität – der liebe Sängers macht ihn misstrauisch, wenn das Wort verunklart wird, zugleich gilt ihm letztlich alle Rührung. Eben diese Auffassung mitsamt ihrer Ambivalenz, mitsamt dem eingelassenen Zweifel wird für Luther verbindlich: Daher sein Plädoyer für polyphone Musik, darin die Stimmen einander Herzen zum Lobe Gottes, indessen für eine Polyphonie, die das Wort niemals verdeckt; daher sein Argwohn gegen Orgelmusik im Gottesdienst.

Auf der anderen Seite Boetius' Vorstellung einer in Zahlen geordneten Harmonie der Welt, für die die *Musica mundana* entsteht: Ihr zufolge ist die *Musica instrumentalis* das Abbild eben dieser *Musica mundana* und *Musica humana*, deren Vergegenwärtigung, Repräsentation, und dies ganz unabhängig von den musizierten Wort-Texten. Diese Vorstellung dürfte wichtig sein für das So und nicht Anders komponierter Mehrstimmigkeit in Europa seit dem 11., vor allem 13., 14. Jahrhundert, namentlich für die Konstruktionsprinzipie der komponierten Messen und Motetten von Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Josquin des Prez, Nicolaus Gombert, Palestrina etc. Wiederum für die *Cantiones sacrae* und Geistliche Chormusik von Heinrich Schütz<sup>4</sup>. Möglicherweise aufs Neue für Bachs Kantaten, Passionen und Instrumentalwerke: Ihr theologischer Gehalt lässt sich mithin nicht allein, oft nicht einmal primär anhand der Wort-Ton-Beziehungen, sondern ganz entscheidend anhand so genannt innermusikalischer Gefüge und der ihnen zugrundeliegenden Konstrukte erschließen, und das theologisch Bedeutsame erlischt nicht, wenn ohne Text, wenn – realiter oder scheinbar – am Text vorbei komponiert wird.

Daraus jedoch resultieren gravierende, vor allem objektive Kollisionen mit nahezu allen Vertretern lutherischer Theologie: Sie nämlich haben als Lutheraner davon auszugehen, dass Gott zuvörderst im Wort sich offenbare, dass gottgefällige Musik dem Wort zu dienen habe. Es sind bedeutende Theologen, denen Bach begegnet, auch und gerade jener Aufklärungstheologe Ernesti, der ihm in die Parade fährt. Eben deshalb lassen Bachs Kollisionen sich nicht als märtyrerhaft erduldetes Leiden erklären – im Dissens haben grundsätzlich beide Seiten recht.

IV. Unterscheidet Musik-Theologie sich von verbalsprachlich fixierten Theologien, so ist sie von ihnen keineswegs unabhängig. Folgerichtig sind, Bachs musikalische Theologie zu erkunden, zeitgenössische protestantische Theologien, mehr noch, jene des 16. und 17.

---

<sup>4</sup> Vgl. Wolfram Steude auf dem Dresdener Schütz-Kolloquium 1985 in seinem Referat und in mehreren Diskussionsbeiträgen.

Jahrhunderts zu befragen: Dies umso mehr, als Bach während seiner Schulzeit mit unterschiedlichen Lehrkonzepten protestantischer Orthodoxie in Berührung kam, später sich für lutherisch-orthodoxe Konzepte zu entscheiden hatte, vor Antritt des Thomaskantorats eine theologische Prüfung ablegte und wichtige theologische Schriften in seiner Bibliothek versammelte (für die Texte zur Matthäuspassion spielen die Predigten von Heinrich Müller eine fundamentale Rolle!).

Gleichzeitig müssen Prinzipie zeitgenössischer und älterer Sprachsysteme der Musik, etwa der musikalischen Rhetorik, der Zahlenordnungen und Zahlensymbole erkundet werden<sup>5</sup>. Freilich hat man das Besondere der Bachschen Musik, auch der in ihr sich artikulierenden Theologie nicht in der Hand: Dieses offenbart sich erst, wenn alle Parameter des Komponierten, alle Dimensionen der kompositorischen Auseinandersetzung mit sehr unterschiedlichen Traditionsfeldern und die, immer noch bestürzenden musikalischen Innovationen, in alldem Bachs rigorose, oft konfliktäre Verhaltensmodalitäten befragt werden – und dies nicht allein nach geläufigen rhetorischen Figuren, sondern nach Musik gewordenen Lebensmodellen, gleichgültig darum, inwieweit der Komponist darum weiß.

Solche Erkundungen stehen großenteils aus und leiden unter empfindlichen Defiziten aller daran beteiligter Wissenschaftsdisziplinen, namentlich an Komplikationen ihres notwendigen Zusammenwirkens. Dies schlägt auf den substantiellen Gehalt ihrer Forschungen zurück: Haben Musikologen Bachs Musik vorab nach immanent musikalischen Regulativen befragt, ohne die in ihnen sich artikulierenden theologischen Momente zureichend mitzudenken, so haben mit Bachs Musik befasste Theologen meist einzelne Symbole bzw. Symbolschichten (häufig auf Zahlenordnungen und Zahlensymbole reduziert!) im Blick, um durch ihre Konfiguration Botschaften herauszufiltern, die mit denen verbal fixierter Theologien sich in Einklang bringen lassen (Musikologen weisen dies wiederum als Versuch zurück, Bach zum Erbauungsmusiker zu stilisieren). Ulrich Meyers Begriff musikalischer Theonomie sucht unterschiedliche Symbolschichten und so genannt autonome Gestaltungsprinzipie zu vermitteln – er bedarf weiterhin der analytischen Entfaltung.

V. Bachs Verhalten gegenüber Vorgegebenem – seien es vorgegebene Ämter, seien es vorgegebene Texte oder vorgegebene Regulative des Musizierens und Komponierens – lässt sich als Abfolge und Verschränkung mehrerer Stufen begreifen:

---

<sup>5</sup> Vgl. Ulrich Meyer, *Johann Sebastian Bachs Musik als theonome Kunst*, Wiesbaden 1979; ferner Arbeiten von Lothar und Renate Steiger, Meinrad Walter, Martin Petzoldt, Konrad Prautzsch, Herta Kluge-Kahn, Ulrich Siegele etc., namentlich auf ältere und neuere Arbeiten theologischer Bach-Forschung, zugleich auf deren kritische Reflexion.

Die erste: Emphatische Zuwendung, gepaart dem Versuch, das Vorgegebene so genau wie möglich, so intensiv wie möglich wahrzunehmen, es zugleich abzuklopfen nach Möglichkeiten des Musizierens. Zwangsläufig ist Bach zu selektivem Verhalten genötigt; zwangsläufig resultieren daraus Kollisionen – mit den Auftraggebern und ihren Maximen diesseits, jenseits des Amtes, mit bestimmten Parametern musikalischer und außermusikalischer Traditionen, mit den Implikationen vorgegebener Texte etc.

Die zweite Stufe: Jene Kollisionen, die aus dem selektiven Verhalten entspringen, werden zunehmend als solche wahrgenommen, thematisiert, umgepolt in widersätzliches Verhalten, darin zugespitzt – bis hin zu harschen Zusammenstößen mit den Vorgesetzten oder mit der protestantischen Gemeinde, bis hin zu unverblühten Provokationen, die den gottesdienstlichen Ablauf und Zusammenhalt empfindlich verletzen<sup>6</sup>.

Die dritte Stufe: Mehrmalige Versuche des Ausbruchs – sei es, dass Bach sich nach anderen Ämtern umsieht<sup>7</sup>, sei es, dass er einen Teil der Obliegenheiten schlicht unter den Tisch kehrt, Pflichten vernachlässigt, sich anderen musikalischen Aufgabenfeldern, anderen musikalischen Gattungen zuwendet<sup>8</sup> oder am Vorgegebenen vorbei komponiert.

Die vierte Stufe: Einkehr, die freilich das jeweils Andere, das Unterwegs einbezieht.

Mehr und mehr verschränken sich Ausbruch und Einkehr: Dies gilt für Bachs Verhalten gegenüber den Obliegenheiten des Thomaskantorates, gegenüber vorgegebenen Texten, Besetzungen, Formen, Gattungen. Einerseits wird das Vorgegebene angespannt bis zum Äußersten, dergestalt in die Krise gebracht, damit es in ihr ein letztesmal sich bewährt. Zum anderen konfrontiert Bach verschiedene Gegebenheiten, um sie zunehmend übereinander zu schichten. Das zeigt sich in jenen gekurvten Architekturen vieler Konzertsätze, darin verschiedene Ablaufmodelle ineinander verschachtelt sind, im Mit-, Gegen-, Übereinander verschiedener Mu-

---

<sup>6</sup> Der so genannte Präfektenstreit erweist sich als Spitze von Eisbergen. Als Bach im Sterben lag und die Vorgesetzten sich um einen Nachfolger im Thomaskantorat bemühten, ließen sie durchblicken, Bach sei nie ein rechter Schul-Mann gewesen. Ulrich Siegele macht in mehreren Aufsätzen darauf aufmerksam, dass Bach während der Leipziger Jahre seitens der „Kantoren-Partei“, d. h. Repräsentanten des Leipziger Stadtbürgertums von Anfang an nicht akzeptiert und nach Maßgabe mit Kundgaben des Argwohns, ja, mit disziplinarischen Maßnahmen bedacht wurde. Favorisiert hingegen hatte ihn die „Kapellmeister-Partei“; sie bedauerte zwar, dass Bach kein Opernkomponist war, rühmte jedoch seine Virtuosität, vergleich die Kantaten- und Passionsaufführungen mit Präsentationen der Hofmusik. Vgl. hierzu Ulrich Siegele, *Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*, in: *Bach-Jahrbuch* 1983, S. 7–50, 1984, S. 7–43, 1986, S. 33–67; ders., *Bachs politisches Profil oder Wo bleibt die Musik?*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, S. 6–30.

<sup>7</sup> Bachs Brief an seinen Jugendfreund Erdmann allerdings gehorcht nicht der Absicht, Leipzig zu verlassen. Vielmehr geht es darum, den Vorgesetzten lukrativere Arbeitsbedingungen abzunötigen. Eben deshalb ist der Brief den Behörden zugespielt worden. So heftig Bach sich an den Gegebenheiten gerieben hat, so sehr sah er in Leipzig Möglichkeiten des Wirkens, die ihm an anderen Orten nicht beschieden waren.

<sup>8</sup> Seine erneute Beschäftigung mit Instrumentalwerken macht dies beredt, erst recht sein Weg zu großräumigen zyklischen Gebilden, darin verschiedene Gattungen und Prinzipie der Instrumentalmusik zusammengeführt, einander vermittelt sind: Etwa der mehrteilige Zyklus „Clavierübung“, das „Musicalische Opfer“ und die „Kunst der Fuge“. Als vokales Gegenstück instrumentaler Zyklen kann die sogenannte h-moll-Messe angesehen werden.

sikschichten in den Choralchören – mit der Tendenz zur latenten und offenen Mehrtextigkeit, aber auch darin, dass vorgegebene, aufgenommene Stile und Prinzipie derart angespannt, überspannt werden, dass die Gefüge zu bersten drohen. Dass sie gerade noch zusammenhalten, verdankt sich der Ökonomie des kompositorischen Materials, nicht zuletzt der strikten Ableitung sämtlicher Konfigurationen aus wenigen Tongruppen.

Wie sich Ausbruch und Einkehr verschränken, wird zugespitzt an Bachs Spätwerk offenbar – in ihm wird der *Stile antico*<sup>9</sup> heraufbeschworen und zugleich in die Krise gebracht, zum anderen werden der „alte“ und „neue“ Stil einander konfrontiert, miteinander kombiniert.

VI. Aufschlussreich ist Bachs Umgang mit protestantischen Chorälen: Auf der einen Seite deren Präsenz, ja, fundamentale Bedeutung in nahezu allen „Kirchen-Stücken“, in allen Passionen, ihre Anwesenheit im Orgelbüchlein, im dritten Teil der Clavier-Übung, auch die Rolle geistlicher Lieder in mehreren Instrumentalsätzen, etwa in Sarabanden für Laute oder für Tasteninstrumente<sup>10</sup>, die ganz und gar als instrumentale Versionen des Geistlichen Liedes komponiert sind.

Auf der anderen Seite Bachs nicht nur differenzierter, sondern höchst eigenwilliger Umgang mit der Choral-Substanz: Im Kantionalsatz durch musikalisierte Affekte, Symbole, die der verbalen Botschaft scheinbar oder wirklich zuwiderlaufen, im motettischen, erst recht im vokal-instrumentalen motettisch-konzertanten Satz vieler Choralchöre durch das Mit- und Gegeneinander unterschiedlicher Musik-Schichten bei gleichzeitiger Ableitung aller Partikel aus Segmenten des zugrundeliegenden Chorals; in der Kontextualisierung zum einen durch die Hinführung zum Choral, durch dessen Vorbereitung, zum anderen durch Eingriffe in die verbale und musikalische Choralsubstanz: Als ob nicht nur der Choral sein Umfeld beeinflusst, prägt, kommentiert, sondern das Umfeld seinerseits den Choral bestimmt, nötigenfalls beschädigt, wenn er ihm sich nicht bruchlos fügen will<sup>11</sup>.

Inwieweit kehren in solch merkwürdigem Umgang mit dem Choral jene Stufen wieder, die Bachs Verhalten gegenüber allen Gegebenheiten bestimmen? Inwieweit lässt sich die weiter oben erörterte Verschränkung von Ausbruch und Einkehr auch und gerade in Bachs Choral-Behandlung, Choral-Arbeit festmachen?

---

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Siegfried Oechsle, *Johann Sebastian Bachs Rezeption des Stile antico. Zwischen Traditionalismus und Geschichtsbewusstsein*, in: *Bach und die Stile*, Dortmund 1999, S. 103ff.

<sup>10</sup> Vgl. Christiane Herfurth, *Analysen zu Bachs Suiten für Laute*, Diplomarbeit Ms. Berlin 1986.

<sup>11</sup> Vgl. Gerd Rienäcker, *Choralsätze im Dialog- und Kommentationsfeld Bachscher Passionen*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 25. – 27. März 1985*, Leipzig 1988, S. 193–200.

VII. Fraglos gründet Bachs musikalische Theologie auf Luthers Einsichten und Irrtümern gleichermaßen. Zugleich ist sie durch politische und soziale Kollisionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts beeinflusst. So lassen die Bilder eines drohend-straftenden Gottes, die Visionen universalisierter Sündhaftigkeit der Welt und Menschen, die angstgeschüttelte Suche nach einem Gott, der permanent vom Menschen sich abwendet, die Visionen des jüngsten Gerichts, auch die Auslegungen der Passion Jesu Christi als Stellvertretung für die strafwürdige Menschheit ohne die Verheerungen des dreißigjährigen Krieges und seiner Nachfolgeaktionen nicht verstehen – auch dann, wenn Luthers Zweifel als Teil seines Glaubens (s.u.) darin aufgenommen und reflektiert sind: Bachs musikalischer Theologie erwachsen daraus erschütternde Visionen der Angst, Verzweiflung, Zerrissenheit, des Unbehausten, Visionen des Schreckens diesseits, jenseits des göttlichen Strafgerichts, Konflikte, die alles Bisherige weit überschreiten und sich nicht mehr ohne weiteres lösen lassen, kurz, Visionen, die an die des modernen entfremdeten Menschen heranreichen. Visionen allverzeihender, beschützender, auch den Sündigen unverlierbar zugewandter Liebe hingegen spielen eine weitaus geringere Rolle – möglicherweise geben die prosaischen Ereignisse der Zeit hierzu wenig Ansatzpunkte.

Dass nicht nur Luthers Einsichten, sondern auch Irrtümer, ja, Bornierungen mitsamt denen seiner Vorgänger und Nachfahren aufgenommen sind, bezieht sich u.a. auf den Antijudaismus: In Bachs Johannespassion ist er geradezu mit Händen zu greifen – in jenen Turbae-Sätzen, die den Juden das Wort geben, stehen Prinzipie musikalischer Demontage, Verzerrung dafür ein, etwa die potenzierte und eben deshalb sich demontierende Fugentechnik im Chor „Wir haben ein Gesetz“ (damit soll das Gesetzeswerk der Thora als defekt, grundfalsch ausgewiesen werden!) und die Imitation animalischen Geheuls in den Kreuzige-Rufen. Überdies gibt er sich in den auffälligen Symmetriebeziehungen rings um den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ zu erkennen, insofern die in der musikalischen Wiederkehr der turba wirkende Figur der perfidia als Symbol jüdischer Verstocktheit – als *perfidia judaica* – gelesen werden kann<sup>12</sup>. Ähnliches gilt für die Wiederkehr der Turba „Laßt ihn kreuzigen“ in der Matthäuspassion.

Es fragt sich allerdings, ob die Botschaften dieser Turbae darin aufgehen; erst recht gilt das für die Botschaften beider Passionen insgesamt. Die Eingangschöre wissen es anders. Symbolisiert das Übereinander von Anrufung, Lobpreis und Schmerz im Eingangschor der Johannespassion, dass Jesu Erhöhung, Verherrlichung nicht nur seine Hinrichtung

---

<sup>12</sup> Vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Bach und die Perfidia judaica. Zur Symmetrie der Judenchöre in der Johannespassion*, in: *Neue Züricher Zeitung* 2. April 1994; Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, Freiburg 1999, insbes. S. 169ff.; Michael Marissen, *Lutherism, Antijudaism and Bachs St. John Passion*, New York 1998.

voraussetzt, sondern allein in ihr, am Kreuze sich vollzieht, so verkündet das Miteinander verschiedener Texte und Musizierschichten im Eingangschor der Matthäuspassion, dass nur der Geschundene, zur Hinrichtung Geführte anderen Geschundenen helfen kann. Folgerichtig ist, im zweiten Teil beider Passionen, Jesu Sterben die Botschaft vorangesetzt, dass Golgatha die Verlassenen aufnehme, erlöse, dass Jesus am Kreuze die Hand uns zu fassen ausgestreckt hat. Auch gilt das – verbaliter in den Choralversen und madrigalischen Texten, kompositorisch allenthalben symbolisierte – Schuldbekennnis nicht allein den Juden, sondern den Christen; in gemeinschaftlicher Betroffenheit, Trauer, Verzweiflung können die Antijudaismen sich größtenteils auflösen.

VIII. Bachs musikalische Theologie gründet auf Luthers Einsicht, dass Glaube und Zweifel einander bedingen. Folgerichtig ist die Zwiesprache des Gläubigen mit Gott durchzogen von Gewissheit und Ungewissheit, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit, Zuversicht und Verzweiflung, durchzogen auch von der Einsicht, dass Gott sich schauen oder begreifen lässt, dass beides jedoch miteinander kollidiert. Bachs musikalisierte Gebete nehmen daher Gott in die Suche, in die Verzweiflung hinein. Mehr noch, sie erlauben nicht, dass der Weg vom Ungewissen ins Gewisse, von der Verzweiflung zur Hoffnung *nur einmal* beschritten würde: Er ist nicht unumkehrbar, und dies zeigt sich in zweierlei Version: zum einem im vielfachen Pendelschlag zwischen den Polen (vgl. die für die tonalen Prozesse der Matthäuspassion eigentümliche, oftmals beklemmende Zurücknahme vormals erreichter Durtonart!), zum anderen in deren simultaner Schichtung. Kraft der Mehrstimmigkeit, in der Traditionen der Mehrtextigkeit überleben, ist es möglich, Freude und Trauer, Lobpreis und Verdammung, Lachen und Weinen gleichzeitig zu setzen.

IX. Bachs zentrales Thema ist Jesu Passion, weil darin das Welt-Ganze, der Sinn des Lebens und Sterbens, das Verhältnis zwischen Gott und Mensch sich offenbart.

1. Als Grundlage figuriert die nicht erst in der barocken Theologie artikulierte Einsicht, dass Jesu Kreuzestod als Tod des Verdammten den sündigen Menschen erspart, gleichermaßen verdammt zu sterben. Daraus resultiert lebenslanges Nachdenken über sinnvolles, d.h. erlöstes, und sinnloses, d.h. unerlöstes Sterben; jegliche Frage nach sinnvollem Leben muss darin einmünden, weil das Leben als vergänglich, als Zwischenfeld zwischen Geburt und Tod genommen wird. Ein Großteil der Kantatentexte ist der Frage nach erlöstem Sterben gewidmet, als Todesüchtigkeit gänzlich missverstanden. Die Musik freilich setzt Erlöstheit und Unerlöstheit

ineinander – der Weg ins „gelobte Land“ ist nicht nur der Weg ins Erlöste, sondern auch ins Land der Tränen, wenn man der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ glauben will: Ist das Sterben der Weg ins Andere, so dürfen die Schmerzen des Abschieds, die Schmerzen eben dieses Weges nicht verschwiegen werden.

2. Unterhalb dieses Themas ist große Musik nur mit Abstrichen möglich. Blanke Huldigungen „kleiner“ Menschen bedürfen verdeckter, teilweise auch offener Ironie (vgl. die Bauernkantate, die Kaffeekantate, die Kantate „Der zufriedengestellte Äolus“).

Große Musik aber ist nicht allein der Sakralmusik reserviert, wie denn jegliche ideelle oder gar ideologische Gegenüberstellung von „geistlich“ und „weltlich“ sich als unangemessen erweist. Ganz offenkundig erinnern denn auch die Mittelsätze einiger Suiten für Laute an geistliche Lieder, und mehrere Fugen des Wohltemperierten Claviers lassen ohne weiteres mit liturgischen Texten sich unterlegen. Zum anderen enthalten die Kantaten, Motetten, Passionen alle je verfügbaren Ingredientien höfischer Musik, und es ist kein Zufall, dass Apologeten des Dresdener Hofes Bachs Figuralmusiken deshalb favorisierten, weil sie an prächtigste Hofmusik erinnere. Inwieweit Bachs Sakralmusik opernhafte Züge enthalte, ist nicht eindeutig festzumachen.

3. Große Themen bedürfen musikalisierter Universalität, also der Vereinigung aller je verfügbarer musikalischer Stile oder, mit U. Siegele, eines „vermischten Geschmacks“, der der Multikulturalität Leipzigs und Dresdens entspricht<sup>13</sup>. Mehr noch, sie bedürfen radikaler Dialektik, soll die stilistische Vielfalt nicht im Nebeneinander des Unterschiedlichen verbleiben.

Hierfür stehen vor allem drei Besonderheiten ein: Zum einem die seit der mehrtextigen Motette des 13., 14., 15. Jahrhunderts virulente Fähigkeit zur Polyphonie als „Intertextualität“, der zufolge verschiedene, ja, einander entgegengesetzte Botschaften gleichzeitig musiziert werden können. Zum anderen Prinzipie so genannt innermusikalischer Ableitung und Entwicklung, der zufolge das eine ins andere umschlagen, das eine zum anderen sich entwickeln kann. Zum dritten – und dies hängt mit der Ableitung zusammen –, die Arbeit mit Vorgegebenem, mit oft winzigen Tongruppen, die Ausnutzung, aber auch Brechung vorgegebener Gattungen und Stile.

In alldem ist Radikalität erlebbar; sie bedarf des Rückblicks und der Vorausschau zugleich.

Aufgenommen sind musikalische Altersschichten, die manchen Zeitgenossen obsolet zu werden drohen – vgl. die Problematik des Stile antico nicht nur im Spätwerk<sup>14</sup> –, aber sie wer-

---

<sup>13</sup> Vgl. Ulrich Siegele, *Bachs vermischter Geschmack*, in: *Bach und die Stile*, S. 9ff.

<sup>14</sup> Vgl. Siegfried Oechsle, *Johann Bachs Rezeption des Stile antico*, in: *Bach und die Stile*, S. 103ff.

den gebrochen. Dass gerade den quasi archaischen Gebilden besondere Expressivität inne-  
wohne, hat vor einem Halbjahrhundert Theodor W. Adorno erkannt<sup>15</sup>. Gehören Rückblick und  
Vorausschau zusammen, so können Zusammenhänge formiert werden, die verbalsprachlich  
sich ungleich schwieriger thematisieren lassen. Korrespondiert dies eigentümlich mit überlan-  
gen und vielfach verschachtelten Verbalsätzen in Bachs Eingaben (insoweit sie Bach selbst  
geschrieben hat!), so findet es in ihnen doch kein wirkliches Korrelat. Ob Bach seine musika-  
lisierten Botschaften verbal angemessen formulieren kann, sei dahingestellt. Den verbalen  
Bekundungen auch kompetenter Zeitgenossen jedoch lässt sich anhören, dass sie Bachs  
musikalische Gefüge und Botschaften kaum verstehen. Wie sonst wäre es möglich, dass J. A.  
Scheibe Bach die Fähigkeit abspricht, mit Texten angemessen umzugehen, um Bachs Musik  
als schwülstig, verworren zu beklagen, um sie mit den Gedichten des Freiherrn von  
Lohenstein gleichzusetzen?!

X. Demut vor Gott, Einbekenntnis in die Unwürdigkeit des Menschen vor Gott fordert nicht  
Demut im Leben. Für Bach ist eher kennzeichnend, dass er der Umwelt Forderungen auflädt,  
die zu bewältigen ihr Vermögen überschreitet. Daher die Kollisionen mit Auftraggebern und  
Rezipienten, gepaart dem Insistieren auf der Kompetenz des Musikers, auf ihrer  
Gleichrangigkeit im Zusammenwirken verschiedener Medien und Akteure. Im Gottesdienst  
nimmt Bach für sich die Rechte des Predigers in Tönen wahr: Nicht nur sind die Kantaten  
zwei- oder dreimal so lang wie die seiner Vorgänger, sondern sie ordnen sich dem  
Vorangehenden und Nachfolgenden kaum noch unter. Der Expansivität des Komponierten  
steht jene des Musikers zur Seite, was in vielfachen Konflikten zwischen den Amtsträgern,  
auch in Bachs häufigen Verstößen gegen Amtspflichten des Kantors an St. Thomae sich  
drastisch zeigt. Freilich geht es nicht um zweckfreie, ideell autonome, sondern um  
theologiehaltige Musik, die auch funktionell gebunden ist. Der Einspruch dagegen meint noch  
nicht die Loslösung, eher wird funktionelle Bindung als krisenhafte bewahrt.

Die Expansivität jedoch macht Bachs Musik sowohl für die Aufklärung als auch für zeitge-  
nössische Theologen fast unannehmbar, zumindest unverständlich. Kein Wunder, dass Bachs  
Musik am ehesten über so genannte Außenfelder annehmbar wird, etwa über die Virtuosität  
oder quasi höfische Klangpracht: Sie allerdings, das Zeichen wohl außergewöhnlicher Profes-  
sionalität – für Bach Gottes Pfund, mit dem es haushälterisch umzugehen, das es zu mehrten

---

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*,  
hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd 10,1, Frankfurt/M 1998, S. 144ff.

gilt, zugleich Resultat unermüdlicher Arbeit („Ich habe fleißig sein müssen“) –, verschafft dem Komponisten und „Director musices“, zuvor dem Organisten erhebliche Reputation<sup>16</sup>.

Es sind aber Demut und Selbstanspruch, Gehorsam und Ungehorsam, Ein- bzw. Unterordnung und Aufbegehren, bedingungsloser Glaube und (nicht nur kompositorisch manifeste!) kritische Frage zwei Seiten einer Medaille.

XI. Von hier aus lässt sich – mit aller Vorsicht – Bachs Interpretation einiger Kategorien der protestantischen Theologie rekonstruieren.

1. Ist Leben der Übergang zwischen Geburt und Tod, beschwerlicher Weg zur Ewigkeit, so bedarf es der Negation, die das Vergängliche kenntlich macht, der Bejahung, die es nicht nur als notwendiges Übel, sondern als Feld sinnlicher und intellektueller Genüsse ausweist. Leben ist Quelle unaufhörlicher Mühe, unsäglicher Leiden und übergroßer Freuden zugleich; Lebensleid und Lebensfreude gehen unauflöslich ineinander.

Ist das Irdische eitel, daher abzuwerfen, so nimmt Bachs Musik dies auf halbem Wege zurück: Das Irdische ist wohl vergänglich, aber Quelle unbändiger Lust (der „falschen Welt“, der nicht zu trauen sei, wird ausgerechnet der Kopfsatz des ersten Brandenburgischen Konzertes zugeeignet: Entfaltung sinnlicher und geistiger Potenzen, die sich nicht verneinen oder zurücknehmen lassen!).

Ist das Fleischliche des Menschen die Quelle seines Verderbens, so geht es darin nicht auf. Folgerichtig ist das Klangsinnliche, die Klangpracht der Bachschen Musik einerseits die Hülle, darunter sich äußerste Vergeistigung der Substanz verbirgt (hierfür stehen Zahlenordnungen und Zahlensymbole ein!), andererseits Teil ihres Wesens. (Auch darauf weisen Bachs Eintragungen in der Calov-Bibel hin: Sie fixieren Maße, d. h. in Zahlen gefasste Ordnungen, zugleich geben sie den Psalmen Anweisungen zum Musizieren, d.h. konkrete, klangsinnliche Gestalt.

2. Ist Arbeit Mühe, auferlegte Bürde, Last, in alldem notwendiges Übel, da es „im Schweiß deines Angesichts“ das Brot zu essen und steinige Äcker zu bestellen gilt, so ist sie zugleich die Entfaltung sinnlichen und intellektuellen Vermögens, d. h. erweiterte Reproduktion des Menschen. Und es gesellt sich der Mühe – symbolisiert u. a. in Figuren des Tragens schwerer Last und des Wechsels von Aufrichten und Zusammenbruch – die unbändige Lust am Hervor-

---

<sup>16</sup> Vgl. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 2. Auflage, Frankfurt/ M 2000; Martin Geck, *Bach, Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2001.

bringen materiellen und geistigen Reichtums, am Bewältigen von Schwierigkeit, am Setzen und Lösen von Problemen, an der Konstruktion und Errichtung wahrhaft zyklischer Bauwerke, am Zusammenbringen dessen, was kaum noch sich zusammenbringen lässt, die Besessenheit, aus jeder Einzelheit das Äußerste herauszuholen:

Dies freilich ist nur möglich, weil künstlerische Produktion sich als Modell, Vorwegnahme „befreiter Arbeit“ begreifen lässt. Für solche „travail attractif“<sup>17</sup> steht u.a. Bachs Hantierung mit winzigen Bausteinen, die oft gebirgshafte Aufschichtung von Symbolen, musikalischen Idiomen, Form- und Ablaufmodellen ein – ob Bach darum weiß, ist gleichgültig.

3. Ist der Mensch als unwürdig erkannt, erwählt, erlöst aufgehoben nur durch Gottes Gnadenwahl – dies der Kern der Rechtfertigungslehre –, so wird dies beim Worte genommen durch Bilder des Niederwerfens und Aufhebens, bis in die Qual gesteigerter Demut, unentwegter Selbstanklage. Zugleich wird es in die Frage gestellt durch den Aufweis menschlicher (emotiver, sinnlicher, intellektueller) Potenz, also auch der Würde des Menschen vor Gott, und der Gebeugtheit ist ihr Gegenteil beigestellt; die Gnadenwahl also trifft einen, der kraft sinnvoller Arbeit Gott entgegenkommt.

Ist verbaliter – auch in den Kantatentexten – der Mensch zur Hinnahme des Leidens, zu duldsamen Fügung aufgerufen, so stellt Bachs Musik dies in die Frage, bejahend und verneinend zugleich: In ihr manifestiert sich unbändige Aktivität, und der Einordnung steht ihr Gegenteil zur Seite: Aufbegehren.

4. Ist das erlöste Sterben der Übergang ins Paradies, dergestalt lebenslang herbeigesehnt („Liebster Gott, wann werd’ ich sterben?“), so zugleich das qual-, mitunter auch lustvolle Aufbäumen des Lebens gegen den Tod, der schmerzhaft Kampf zwischen Leben und Tod, der Abschied im sehnsuchtsvollen Blick zurück und nach vorn. Und der Weg ins Andere ist der ins Paradies und ins Land der Tränen zugleich.

5. Gesetzlichkeit – göttliche und menschliche als Abbild der göttlichen – ist dem Leben und Sterben zentral, also auch der Passion Jesu Christi und der Menschen. Ihr sich unterzuordnen, heißt alle Konflikte aufzunehmen und zu bewältigen, die sie für die Menschen bereithält, schließt die Bereitschaft zur Krise ein: Zur Krise des Menschen im Verhältnis zum Gesetz, zur Krise der Gesetze selbst, weil nur darin sie sich bewähren.

---

<sup>17</sup> Begriff von Karl Marx, in: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie 1857/58*, Berlin 1953, S. 505.

Musikalisch artikuliert sich dies im Verhältnis zu kompositorischen Normen, Traditionen, in dialektischer Exegese vorgegebener, mitunter als Gottes Wort genommener Texte, in der klang sinnlichen Arbeit mit heiligen, weil Gottes Weltordnung umreißenden Zahlen, mit Zahlenordnungen und Zahlensymbolen zugleich: Dass ihnen nicht nur der Wohlklang, sondern sein krasses Gegenteil, schmerzhaft Dissonanz zu Gesichte steht, ihr Durchstehen nicht nur mit der Verdichtung des Satzes, sondern oft mit der Zunahme schier unerträglicher Spannungen sich paart (vgl. Eingangschor „Du sollst Gott deinen Herrn lieben“), setzt Ordnungen als schmerzhaft notwendig: Sich ihnen zu stellen, ist freilich im ungebrochenen Gehorsam nicht möglich. Oder, mit Adorno zu reden<sup>18</sup>, der Gehorsam erweist sich im (wenigstens teilweisen!) Ungehorsam (gegenüber dem Status quo): Inwieweit Bach darum weiß, liegt im Dunkeln; jedoch artikuliert sich sein dialektischer Gehorsam nicht nur im Kompositorischen, sondern geradewegs in der Wahrnehmung seiner Amtspflichten – d.h. als ineinander von Wahrnehmung und Verweigerung –, im Verhalten zu den Vorgesetzten.

XII. Fazit: Bachs musikalische Theologie, auch seine Lesart grundsätzlicher Kategorien lässt nicht anders als dialektisch sich begreifen, gleichgültig um die zeitgenössische Relevanz dieses Begriffs. Dies verleiht ihr, diesseits und jenseits ihrer Zeitgebundenheit, ungewöhnliche Sprengkraft, gereicht ihr zu rebellischem Verhalten, ohne dass Bach je mit Strömungen politischer Rebellion in Berührung käme.

Dies jedoch gehorcht wesentlichen Maximen europäischer Komposition seit dem Hochmittelalter – auch und gerade der mehrstimmigen Figuralmusik, insofern komponierte Messen und Motetten sich einerseits dem katholischen Hochamt zuordnen, andererseits durch unübersehbare Selbstverweise davon sich abheben. Zugleich sind Maximen und Traditionen theologischen Denkens seit der Hochscholastik darin aufgenommen. Ohnehin hängen scholastische Dialektik und komponierte Mehrstimmigkeit bzw. Intertextualität miteinander zusammen<sup>19</sup>.

Indem Bach diese Traditionen – bewusst und unbewusst – in sich trägt, stellt er, daran anknüpfend, sie in die Krise – darin sie (noch einmal?) sich kräftigen.

Gerd Rienäcker, April 2004

---

<sup>18</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* 1948, vor allem das Kapitel „Schönberg und der Fortschritt“.

<sup>19</sup> Vgl. Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel etc. 1993, S. 104–139.