

Christoph Wolff

Bachs musikalisches Universum

Christoph Wolff

BACHS MUSIKALISCHES UNIVERSUM

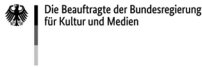
Die Meisterwerke in neuer Perspektive

Aus dem Amerikanischen von Sven Hiemke

Bärenreiter

Metzler

Die Arbeit des Übersetzers am vorliegenden Text wurde vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert im Rahmen des Programms »NEUSTART KULTUR« aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.



Publiziert mit finanzieller Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung

Auch als eBook erhältlich:

ISBN 978-3-7618-7243-7 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-662-65445-3 (Metzler)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2023 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,

und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: Gemälde von Elias Gottlob Haußmann, 1748, Ausschnitt (Bach-Archiv Leipzig)

Lektorat: Diana Rothaug, Daniel Lettgen

Innengestaltung: Dorothea Willerding, Christina Eiling

Satz: Christina Eiling, EDV+Grafik, Kaufungen

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2497-9 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-662-65444-6 (Metzler)

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	9
PROLOG	
Primat der »Vollstimmigkeit«	13
<i>Bachs Visitenkarte</i>	
KAPITEL 1	
Umriss eines musikalischen Universums	23
<i>Das erste Werkverzeichnis von 1750</i>	
Umfang des Nachlasses	28
Überlieferung der Originalmanuskripte	29
Referenzwerke	30
KAPITEL 2	
Transformative Ansätze für Kompositions- und Spielpraxis	34
<i>Drei Werkbücher für Tasteninstrumente</i>	
Aufschlussreiche Nachträge: Drei singuläre Titelblätter	35
Orgel-Büchlein: Eine Sammlung kurzer Choralvorspiele	41
Das Wohltemperierte Clavier: Präludien und Fugen in allen Tonarten	49
Aufrichtige Anleitung: Zwei- und dreistimmiger Kontrapunkt	58
KAPITEL 3	
Auf der Suche nach der autonomen Instrumentalform	68
<i>Toccata, Suite, Sonate, Konzert</i>	
Nicht nur Orgel und Clavier	70
Initial-Opus: Sechs Toccaten für Clavier	72

Opus-Sammlungen aus Weimar und Köthen	78
Zweimal sechs Cembalosuiten, mit und ohne Präludien	78
Zwei Bände mit Soli für Violine und für Violoncello	86
Sechs Konzerte für verschiedene Instrumente	98
Frühe Leipziger Nachklänge	104
Sechs Sonaten für Cembalo und Violine	105
Sechs Triosonaten für Orgel	108
KAPITEL 4	
Das ambitionierteste aller Projekte	115
<i>Choralkantaten durchs Kirchenjahr</i>	
Hintergrund, Konzeption und Zeitplan	117
Ein Reihen-Opus	124
Eingangssätze	129
Arien	136
Rezitative	139
Schlusschoräle	140
Unvollständig und doch monumental	143
KAPITEL 5	
»State of the Art« in der Tastenmusik	149
<i>Die Clavier-Übungen</i>	
Clavier-Übung I: Sechs Partiten mit Galanterien	152
Clavier-Übung II: Italienischer versus französischer Stil	162
Clavier-Übung III: Ein deutsches »Livre d'orgue«	168
Clavier-Übung IV: Ein Variationen-Zyklus sui generis	177
KAPITEL 6	
Ein großer liturgischer Messias-Zyklus	186
<i>Drei Passionen und eine Oratorien-Trilogie</i>	
Johannes-Passion	188
Christus der König: »Herr, unser Herrscher«	194
Der Schmerzensmann: »Betrachte, meine Seel«	196
Christus Victor: »Es ist vollbracht«	200
Die verschiedenen Fassungen der Johannes-Passion – eine Anmerkung	202
Matthäus-Passion	203
Komponist und Librettist: Eine produktive Partnerschaft	204
Chorempore als virtuelle Bühne	209
Menschliche Charaktere und Emotionen	213
Markus-Passion	215

Die Oratorien-Trilogie	220
Weihnachts-Oratorium	223
Oster-Oratorium	230
Himmelfahrts-Oratorium	233
KAPITEL 7	
Kritischer Rückblick	237
<i>Revisionen, Transkriptionen, Umarbeitungen</i>	
Entsorgen oder bewahren	238
Keine zufällige Auslese	240
Achtzehn Choräle für Orgel	240
Sechs »Schübler-Choräle« für Orgel	246
Cembalokonzerte	248
Kyrie-Gloria-Messen	255
Das Wohltemperierte Clavier, Teil II	263
KAPITEL 8	
Instrumentale und vokale Polyphonie im Zenit	269
<i>Kunst der Fuge und h-Moll-Messe</i>	
Die Kunst der Fuge – vollendet: Manuskriptfassung	274
Kanonische Intermezzi	283
Vierzehn Kanons über die »Goldberg«-Aria	283
Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch«	287
Die Kanons im Musikalischen Opfer	291
Die Kunst der Fuge – unvollendet: Druckfassung	295
Die Messe in h-Moll	302
Ein stilistisches Panorama für eine zeitlose Gattung	305
Die Teile und das Ganze	308
Vermächtnis	315
EPILOG	
»Praxis cum theoria«	317
<i>Die Maxime des gelehrten Musikers</i>	
ANHANG	
Zeittafel	327
Anmerkungen	330
Bibliographie	343
Abbildungsnachweise	347
Register	348

Kapitel 2

Transformative Ansätze für Kompositions- und Spielpraxis

Drei Werkbücher für Tasteninstrumente

Betrachtet man Bachs Œuvre aus der Vogelperspektive, so fällt vor allem seine transformative Natur und sein ausgesprochen origineller Charakter auf. Es ist diese wahrhaft gestaltwandelnde Herangehensweise, die Bachs Schaffen von seinen frühen bis zu den späten Werken prägt, die seiner Kunst eine solche Kraft und dauerhafte Geltung verleiht und die der weiteren Kompositionsgeschichte Orientierung und neue Anregungen gegeben hat. Wenn Bach aber einem Umdenken in den kompositorischen Grundprinzipien weit über die konventionellen Kategorien der instrumentalen und vokalen Stile und Gattungen hinaus die Richtung gewiesen hat, dann stellt sich die Frage, wie, wo und wann sich diese prägende Linie seines musikalischen Denkens in den eigenen Werken herauskristallisierte.

Bachs reflektierte Haltung und sein intensives Nachdenken über kompositorische Fragen, die zuvor gar nicht gestellt worden waren – zumindest nicht auf solch *kühne Weise* –, zeigt sich besonders eindrucksvoll in drei Sammlungen von Tastenkompositionen, die in den 1710er-Jahren entstanden. Aus Gründen, auf die später noch einzugehen sein wird, erhielten sie erst um die Jahreswende 1723 die Titel, unter denen sie bekannt wurden: *Orgel-Büchlein* (mit gut 40 kurzen Choralvorspielen über lutherische Kirchenlieder), *Das Wohltemperierte Clavier* (mit 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten) und *Aufrichtige Anleitung* (mit je 15 zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien). Die Entstehungsgeschichte der drei Werke lässt vermuten, dass der Komponist an jeder dieser Sammlungen mehrere Jahre gearbeitet hat, ohne jedoch von Beginn an ihre Doppelfunktion zu benennen: einerseits als attraktive Spielstücke und andererseits als Arbeitsmaterial zum Studieren und Lernen. Für Bach, der schon früh als brillanter Orgel- und Tastenvirtuose auftrat, wurden die beiden sich ergänzenden Aspekte des Spielens und Komponierens zunehmend wichtiger. Alle drei Werkbücher behandeln

darum beide Aspekte, geben aber grundlegenden kompositorischen Prinzipien eindeutig den Vorrang: der Etablierung und Aufrechterhaltung der inneren Logik eines musikalischen Satzes sowie dem Formen einer musikalischen Sprache von höchst flexiblem Ausdrucksgehalt. Doch auch wenn Bachs intellektuelle Beherrschung der Kompositionskunst überwiegt, tragen alle drei Sammlungen auch entscheidend zur Weiterentwicklung der Spieltechnik bei.

Aufschlussreiche Nachträge: Drei singuläre Titelblätter

Im Herbst 1722 dachte der Köthener Kapellmeister Bach ernsthaft über einen größeren Karriereschritt nach und beschloss, sich auf die angesehene Stelle des Thomaskantors und Musikdirektors in Leipzig zu bewerben. Am Hof von Anhalt-Köthen schien er sich anfangs sehr wohlgefühlt zu haben, denn in Fürst Leopold hatte er einen äußerst wohlgesinnten Förderer und Gönner. Fünf Jahre später aber sahen die Dinge ganz anders aus. Eine neue Steuererhebung des benachbarten Königreichs Preußen belastete das Budget des Hofes schwer und ging vor allem auf Kosten der Musik. Außerdem lockte die Leipziger Stelle mit dem weithin anerkannten Ruf des Thomaskantorats und den damit verbundenen vielfältigen Tätigkeitsfeldern, ferner mit dem allgemeinen Reiz des Lebens in einer Großstadt und vor allem mit wesentlich besseren Bildungsmöglichkeiten für die heranwachsenden Kinder der Familie Bach. Kurzum: Nach dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara im Jahr 1720 und seiner Wiederverheiratung mit Anna Magdalena fühlte sich Bach offensichtlich bereit für einen Neuanfang.

Er war in Leipzig kein Unbekannter: 1717 hatte er die neue große Orgel der Universitätskirche abgenommen und reiste wohl auch später aus dem nahen Köthen zu Gast auftritten in die Stadt.¹ Bei seiner Bewerbung an St. Thomas konnte er davon ausgehen, dass seine Kapellmeistererfahrung, sein guter Ruf in Köthen sowie seine Erfahrungen als Organist und Konzertmeister in Weimar für ihn sprechen würden. Zugleich muss ihm aber auch klar gewesen sein, dass ihm ohne universitäre Ausbildung eine wichtige Voraussetzung für die Eignung als potenzieller Stelleninhaber fehlte. Das Kantorat war in erster Linie eine Schulstelle, die eine Lehrbefähigung voraussetzte, und seit dem 16. Jahrhundert hatten alle bisherigen Kantoren der angesehenen Thomasschule eine Universität besucht – einige von ihnen hatten sogar einen höheren Abschluss. Zwei Hauptbewerber für die Stelle, Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner, hatten in den frühen 1700er-Jahren an der Universität Leipzig studiert. Im Gegensatz dazu hatte Bach zwar eine solide humanistische Ausbildung genossen und die renommierte Lateinschule von St. Michael in Lüneburg absolviert, eine Universität jedoch hatte er nicht besucht. Er musste also seine akademische Bildung und Lehrbefähigung gegenüber den Behörden in St. Thomas nachweisen. Zwar konnte er belegen, dass er seit etwa 1705 mehr als ein Dutzend Privatschüler unterrichtet hatte,² von denen die meisten später in respektablen beruflichen Positionen gelandet waren, doch war fraglich, ob ein solcher Hintergrund als ausreichend gelten würde. Vorzulegen waren vielmehr handfeste

Belege seines wissenschaftlichen Engagements und seiner Unterrichtserfahrung – dies umso mehr, als der langjährige Rektor der Schule, Johann Heinrich Ernesti, ein angesehener und vielfältig publizierender klassischer Philologe, Philosoph, Theologe und Professor für Poetik an der Universität Leipzig war.

Im Hinblick darauf sah Bach seinen Werkbestand offenbar auf Kompositionen durch, die seine Gelehrtheit, seine Interessen, seine didaktischen Fähigkeiten und seine Lehrmethoden belegten. Er reichte seine Bewerbung für das Leipziger Kantorat im November 1722 ein, nachdem ihn die Nachricht von Telemanns Ablehnung der Stelle erreicht hatte, und wurde nach seiner Kantoratsprobe am 8. Februar 1723 ernsthaft für die Stelle in Betracht gezogen. Allerdings musste er offenbar innerhalb weniger Monate weitere Unterlagen einreichen, die seine Kompetenz belegten. In diesem knappen Zeitfenster brachte Bach nun eilig drei Claviersammlungen in eine vorzeigbare Form. Die Sammlung mit Choralvorspielen war bereits in einem zufriedenstellenden Zustand, von den beiden anderen Werkmanuskripten aber mussten noch Reinschriften angefertigt werden. Außerdem musste er alle drei Sammlungen mit aussagekräftigen Titelblättern versehen, die ihren pädagogischen Nutzen erklärten und die Leipziger Behörden beeindrucken konnten – ein Schritt, der ihm schließlich wohl half, das prestigeträchtige Amt zu erhalten.³

Die Thomasschule war nicht nur eine exklusive Lateinschule. Sie war zu dieser Zeit auch – und das schon seit mehr als einem Jahrhundert – das herausragende »geheime« Konservatorium für Musik in den deutschen Landen.⁴ In Anbetracht der zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen seiner potenziellen künftigen Kollegen entschied sich Bach für drei spezielle Tastenwerke, die nichts mit seinen Dienstpflichten an den Höfen in Weimar und Köthen zu tun hatten und die sich sowohl vom traditionellen Auführungsrepertoire als auch von den konventionellen Lehrbüchern abhoben. Alle drei dokumentierten zweifelsfrei sein ausgeprägtes Profil als ideenreicher musikalischer Lehrer und eigneten sich, sowohl was die pädagogische Zweckmäßigkeit als auch die didaktische Vielfalt betrifft, hervorragend als Ausbildungsmaterial für die Thomaner. Eine dieser drei Werksammlungen war ein unvollständiges Buch, die beiden anderen waren Arbeitsmanuskripte. Allen dreien fehlten nur noch beschreibende Titel, die sie als pädagogische Werke klassifizierten.

(1) Ein gebundenes Manuskript mit gut 40 kurzen Choralvorspielen für Orgel, begonnen zwischen 1708 und 1710, war nur teilweise gefüllt, doch schien sein Inhalt ausreichend repräsentativ zu sein. Die Titelseite war noch leer und viele Jahre lang so belassen worden, vielleicht weil der Komponist warten wollte, bis das Projekt abgeschlossen war. Nun beschriftete es Bach mit einem recht neutralen Haupttitel: *Orgel-Büchlein*. Die folgenden Zeilen führen jedoch Konzept und Funktion der Sammlung weiter aus und enden mit einem gereimten geistlichen Widmungscouplet (Abb. 2-1). Ganz am Schluss bezieht sich der Komponist bemerkenswerterweise auf sich selbst, bezeichnet sich erstmalig als »Author« und gliedert sich damit stolz als Urheber eines geschriebenen Werkes in die akademische Gesellschaft ein.⁵

Die beiden späteren Sammlungen waren deutlich weniger präsentabel als das *Orgel-Büchlein* und existierten nur in teilweise schwer lesbaren Arbeitsmanuskripten. Bach

Kapitel 4

Das ambitionierteste aller Projekte

Choralkantaten durchs Kirchenjahr

Den Choralkantaten-Jahrgang von 1724/25¹ als Bachs ambitioniertestes Kompositionsprojekt zu bezeichnen, mag zunächst übertrieben erscheinen. Doch schon ein flüchtiger Blick auf diese Werkreihe bestätigt diese Charakterisierung. Rein statistisch gesehen bildet dieser zweite Kantatenjahrgang mit seinen mehreren Dutzend zusammengehörigen Werken die mit Abstand größte Einheit in Bachs Schaffen. Sie besteht aus einer Kette komplexer und höchst eindrucksvoller Kompositionen über ausgewählte lutherische Kirchenlieder² und entstand in einem Zeitraum von nur etwa zehn Monaten. Zu keiner anderen Zeit hat Bach ununterbrochen so viele Kantaten komponiert, mindestens eine pro Woche. Und weder vorher noch nachher widmete er sich einem Kantatenjahrgang, der auf einer übergreifenden Idee als Grundlage einer »Opus«-Produktion beruhte – ein Modell, das Bach im Wesentlichen von seinem befreundeten Kollegen Georg Philipp Telemann übernahm.

Bis zum Ende seines ersten Amtsjahres als Leipziger Thomaskantor hatte Bach einen durchaus nennenswerten Bestand an geistlicher und weltlicher Vokalmusik geschaffen. Obgleich er seine Laufbahn als Organist und Instrumentalvirtuose begonnen hatte, komponierte er bereits in Arnstadt und Mühlhausen Vokalmusik, hauptsächlich Kirchenkantaten – damals eine neue Gattung, die in protestantischen Kirchen gerade in Mode kam. Für den herzoglichen Hof in Weimar komponierte er solche Stücke dann regelmäßig, vor allem nach seiner Beförderung zum Konzertmeister 1714, die ihm die Möglichkeit bot, monatlich eine Kantate zu präsentieren. Demgegenüber schrieb Bach als Köthener Kapellmeister im Dienst eines calvinistischen Hofes von 1717 bis 1723 praktisch keine Kirchenkantaten, sondern widmete sich vor allem der weltlichen Kammerkantate. Doch nie zuvor hatte er sich so intensiv mit Vokalmusik beschäftigt wie während der ersten Leipziger Jahre.

Es gehörte zu seinen vornehmsten Pflichten, an den etwa 60 Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres Kantaten aufzuführen, mit Ausnahme der drei Sonntage nach dem

1. Advent und der siebenwöchigen Fastenzeit nach dem Sonntag Estomihi. Die regelmäßig vorzutragenden Kantaten mussten nicht unbedingt aus eigener Feder stammen, doch gleich zu Beginn entschloss sich Bach, in den ersten Jahren seiner Amtszeit ein Repertoire an eigener Musik aufzubauen, das er in den Folgejahren wieder aufführen konnte. Ganz offenkundig betrachtete er diese Kantaten nicht als bloße Gebrauchsmusik, sondern investierte aus vollem Herzen in Werke von kompositorischer Exzellenz, einheitlicher musikalischer Qualität und spiritueller Tiefe. Auch in aufführungspraktischer Hinsicht ging er keine Kompromisse ein, sondern verlangte den Vokalisten und Instrumentalisten ein Höchstmaß an technischem Können und professioneller Finesse ab.

Zwischen der Beendigung seines Dienstes am fürstlichen Hof in Köthen und seinem Leipziger Neuanfang blieb Bach nur wenig Zeit, um seine ehrgeizigen Projekte für die Kirchenmusik in der neuen Stadt vorzubereiten. Und da sein Amtsantritt am 1. Sonntag nach Trinitatis (30. Mai 1723) mit dem Beginn des Schuljahrs der Thomasschule zusammenfiel, geriet er sofort unter einen gewissen Druck. Er reagierte darauf, indem er in diesem ersten Jahr eine eher heterogene Reihe neu komponierter Kantaten auf Texte verschiedener Autoren zusammenstellte, daneben aber auch auf bereits vorhandenes Material zurückgriff, und zwar indem er sowohl Kantaten aus der Weimarer Zeit wiederaufführte als auch neu gefasste geistliche Parodien auf weltliche Köthener Kantaten präsentierte. Vor allem die ganz neu komponierten Werke zeigen jedoch sein Bestreben, die Gattung der geistlichen Kantate auf eine neue Ebene kompositorischen Verfeinerung zu heben, die das in Weimar erreichte Niveau noch deutlich überragen sollte. Schon in der zweiten Gruppe der neuen Kantaten für den 8. bis 10. Sonntag nach Trinitatis – *Erforsche mich, Gott* BWV 136, *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105 und *Schauet doch und sehet* BWV 46 – mit ihren intrikaten und opulenten Eingangschören ging er neuen überzeugenden musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten nach. Darüber hinaus umfasste sein Schaffen im ersten Jahr zwei groß angelegte Werke: das Magnificat BWV 243 (in einer Normalfassung für die hohen Feiertage und einer erweiterten Fassung speziell für Weihnachten) und die *Johannes-Passion* BWV 245 für den Karfreitag 1724.

Bei der Planung des zweiten Amtsjahrs orientierte sich Bach an dem schon von Telemann umgesetzten Modell, einen kompletten Kantatenjahrgang nach einem übergreifenden Organisationsprinzip zu gestalten. Telemann hatte als Kapellmeister in Eisenach, einem herzoglichen Nachbarhof von Weimar, im Jahr 1710/11 den Kantatenjahrgang *Geistliches Singen und Spielen* komponiert und hierin Texte eines einzigen Dichters, des Theologen Erdmann Neumeister, vertont. Als Musikdirektor in Frankfurt schrieb Telemann dann weitere Kantatenjahrgänge auf Texte von Neumeister und anderen, in denen er zudem gezielt französische, italienische oder andere Musikstile adaptierte: in den Sammlungen *Französischer Jahrgang* (1714/15), *Concertenjahrgang* (1716/17) und *Sicilianischer Jahrgang* (1718/19).³

Bach nahm nun für sein zweites Jahr in Leipzig ein Kantatenprojekt in Angriff, das sich auf den reichen Fundus an traditionellen Choraltexen und -melodien des lutherischen Gesangbuchs konzentrierte. Als Organist hatte er auf der Grundlage dieser Melodien zahlreiche und oft höchst kunstvolle Orgelchoräle improvisiert und komponiert,

auch nutzte er das Gesangbuch und sein eigenes *Orgel-Büchlein* als zentrales Unterrichtsmaterial. Die lutherischen Choräle, vor allem ihre Melodien, faszinierten ihn zeitlebens. Jedoch markiert die Idee, einen ganzen Kantatenjahrgang über die Melodien und Texte dieser Choräle anzulegen, zumal er nie zuvor etwas auch nur annähernd Ähnliches unternommen hatte, einen bemerkenswerten Wendepunkt in der Entfaltung seines beständig expandierenden musikalischen Universums. Mit dem Gesamtplan, der weit über Telemanns Modelle hinausging, war Bachs Entwurf des Choralkantaten-Jahrgangs ein bemerkenswerter Schritt vorwärts. Er bestimmte nicht nur den Zusammenhang der Kantatenreihe insgesamt mit ihrer Abfolge wechselnder Melodien, sondern auch den inneren Zusammenhang der Kantaten selbst, von denen jede ihre unverwechselbare musikalische Identität aus der jeweils zugrunde liegenden Chormelodie erhielt. Mit anderen Worten: Jede Kantate ist zu verstehen als selbstständige Einheit und zugleich als Teil der übergreifenden Jahrgangsidee.

Hintergrund, Konzeption und Zeitplan

Die Geschichte vokal-instrumentaler Choralbearbeitungen beginnt eigentlich mit den choralgebundenen geistlichen Konzerten von Johann Hermann Schein, einem Leipziger Amtsvorgänger Bachs; die betreffenden Werke erschienen 1618 und 1626 in zwei Bänden als *Opella Nova* im Druck. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts zählten Dieterich Buxtehude und Johann Pachelbel unter jene protestantischen deutschen Komponisten, die choralgebundene und kantatenartige Werke »per omnes versus« (durch alle Strophen) eines Kirchenliedes schrieben. Dabei handelt es sich um mehrsätzliche Stücke mit einer Folge verschiedener Choralbearbeitungen, die jeweils einer Strophe eines vollständigen Kirchenliedes gewidmet sind. Bachs Osterkantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, sein Probestück von 1707 für die Organistenstelle in Mühlhausen, repräsentiert diesen älteren Typus der reinen Choralkantate. Viele strukturelle und musikalische Details dieses Werkes ähneln der gleichnamigen Kantate von Johann Pachelbel.⁴ Bach griff diesen Kantatentypus jedoch nicht wieder auf, bis er 17 Jahre später, am Ostersonntag 1724, erneut auf BWV 4 zurückgriff und die Kantate dann noch einmal 1725, ganz am Ende des Choralkantatenjahrgangs aufführte.

Der Leitgedanke, den Bach für die Choralkantaten seines zweiten Jahrgangs entwickelte, ist von dem »per omnes versus«-Ansatz deutlich unterschieden. Um den formalen Kriterien der modernen Kirchenkantate zu genügen, teilte er die Strophen des gewählten Kirchenliedes so auf, dass jeweils die erste und die letzte in Text und Melodie unverändert beibehalten wurden (Tab. 4-1). Sie bilden auf diese Weise einen festen Rahmen, wobei die gewählte Chormelodie im Eröffnungssatz der Kantate als musikalische Grundlage einer komplexen Bearbeitung dient und im abschließenden Satz in Form einer schlichten vierstimmigen Harmonisierung vortragen wird – beide Sätze führt das gesamte vokal-instrumentale Ensemble aus. Die Texte der Binnenstrophen, deren Anzahl stark variiert (von zwei oder drei bis zu einem Dutzend und mehr), wurden umge-

Ein großer liturgischer Messias-Zyklus

Drei Passionen und eine Oratorien-Trilogie

Die sechs oratorischen Werke Bachs und seine vier *Clavier-Übungen* entstanden in der gleichen Zeitspanne der 1720er- und 1730er-Jahre. Diese zeitliche Überschneidung mag Assoziationen zwischen den beiden Werkreihen nahelegen, auch wenn es sich natürlich um ganz unterschiedliche Gruppen von opusartigen Kompositionen handelt. In beiden Fällen schlug Bach neue Wege ein, konzipierte und realisierte Instrumental- und Vokalmusik von beispiellosem Ausmaß. Und in beiden Fällen sah der Komponist zu Beginn noch nicht voraus, wie sich die Werkreihen schließlich entwickeln würde. Als er die *Johannes-Passion* entwarf, hatte er sicherlich die Absicht, ihr im Laufe der Zeit ein oder mehrere ähnliche Werke auf der Grundlage anderer Evangelien hinzuzufügen. Und in der Tat folgten auf die *Johannes-Passion* von 1724 zwei weitere oratorische Passionen – die *Matthäus-Passion* 1727 und die *Markus-Passion* 1731 –, die unter ganz verschiedenen Bedingungen entstanden und bei denen Bach je eigene kompositorische Verfahren anwandte. Nachdem er sich mit der dramatischen Geschichte und der zentralen theologischen Botschaft vom Leiden und Sterben Jesu Christi dreimal auseinandergesetzt hatte, wandte er sich zwischen 1734 und 1738 einem parallelen Oratorienprojekt zu, indem er Werke zu den drei anderen Hauptereignissen im Leben des biblischen Jesus komponierte, wie sie traditionell an Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt gefeiert werden. Auch wenn jedes der sechs oratorischen Werke als eigenständiges Opus gedacht war, bildete die Oratorien-Trilogie gemeinsam mit den drei Passionen einen übergreifenden liturgischen Zyklus der vier großen Christus-Feste des Kirchenjahres – eine logische Abfolge von Einzelwerken mit genau jener thematischen Bandbreite, die Charles Jennens und Georg Friedrich Händel einige Jahre später in ihrem Oratorium *Messiah* von 1741 abdecken würden.

Obgleich Bach in seinem ersten Jahr als Thomaskantor mit der wöchentlichen Kirchenmusik ein beträchtliches Arbeitspensum zu bewältigen hatte, scheute er von Anfang an nicht vor zusätzlichen und recht ambitionierten Projekten zurück. Schon we-

nige Monate nach seinem Amtsantritt eröffnete er die Weihnachtszeit 1723 mit einem opulenten und groß besetzten lateinischen Magnificat, das im Vespertagesgottesdienst des 1. Weihnachtstages uraufgeführt wurde. Doppelt so lang wie eine normale Kantate und für fünf statt der üblichen vier Stimmen komponiert, war es das umfangreichste Stück, das Bachs bis dahin in Leipzig aufgeführt hatte. Bei der musikalischen Gestaltung richtete er seine Aufmerksamkeit besonders auf die Großform und ihren Bezug zum Inhalt des altherwürdigen Lobgesangs der Maria. So wiederholte er die Musik des Eingangssatzes »Magnificat anima mea Dominum« (»Meine Seele preist den Herrn«) sinnfällig am Ende des Werks mit dem Text des Schlussverses »Sicut erat in principio« (»Wie es war im Anfang«). Diese Art der Bezugnahme und der architektonischen Rahmung sollte zu einem seiner Markenzeichen im Umgang mit ausgedehnten musikalischen Strukturen werden, vor allem in den Werken im Oratorienstil.

Nach Weihnachten 1723 war der nächste Anlass für eine große musikalische Aufführung der Karfreitag, der höchste lutherische Feiertag, und Bach nutzte diese Gelegenheit 1724 auf bewundernswürdige Weise. Dem Osterfest ging traditionell das »Tempus clausum« voraus: die siebenwöchige Fastenzeit, während der keine konzertante Musik in den Gottesdiensten aufgeführt wurde (mit Ausnahme des Festes Mariä Verkündigung am 25. März). Diese Pause bot Bach die Zeit, gegen Ende seines ersten Amtsjahres erneut seine unverminderten kirchenmusikalischen Ambitionen unter Beweis zu stellen und das prachtvolle Magnificat sogar noch zu überbieten. Nunmehr verantwortlich für die älteste und wohl bedeutendste kirchenmusikalische Institution im lutherischen Deutschland, erweiterte der Komponist seinen Horizont beträchtlich, indem er sich der ausgedehntesten – und damals modernsten – Gattung der geistlichen Musik zuwandte. Erst drei Jahre zuvor, 1721, hatte Bachs Vorgänger Johann Kuhnau an den Leipziger Hauptkirchen erstmals eine konzertante oratorische Passion aufgeführt – gewissermaßen eine verspätete Reaktion auf die 1718 erfolgte Aufführung eines Passionsoratoriums von Georg Philipp Telemann in der Leipziger Neuen Kirche (einer der kleineren Kirchen Leipzigs) unter Leitung ihres Musikdirektors Johann Gottfried Vogler. Die überaus positive Aufnahme des Telemann'schen Werkes beim Leipziger Publikum veranlasste 1721 die Leipziger Hauptkirchen zur Errichtung einer Sonderstiftung zur Förderung der Aufführung eines Passionsoratoriums in der Karfreitagsvesper. Dieser neue Vespertagesgottesdienst, der im jährlichen Wechsel zwischen Thomas- und Nikolaikirche stattfand, ersetzte die langjährige Tradition eines musikalischen Nachmittagsgottesdienstes mit einer schlichten Liturgie aus Gebeten, Lesungen und vor allem Gemeindegang aus dem reichen Repertoire der Passionslieder, dem umfangreichsten Teil des lutherischen Gesangbuchs.

Auf Wunsch der Leipziger Geistlichkeit sollte Kuhnaus *Markus-Passion* den unveränderten Text der biblischen Passionsgeschichte, zudem Choralstrophen aus dem lutherischen Gesangbuch und lyrische Betrachtungen enthalten. Diese Form stand im bewussten Gegensatz zum Hamburger Prototyp des »modernen« Passionsoratoriums, wie es Barthold Heinrich Brockes geschaffen hatte und in dem der Wortlaut des Evangelientextes durch eine poetische Umdichtung ersetzt wurde. Brockes' Libretto *Der für die*

Die beiden Werke entstanden nicht unmittelbar parallel zueinander, da Bach in den 1740er-Jahren immer wieder an den verschiedenen Stadien der *Kunst der Fuge* arbeitete und sich zu dieser Zeit weitgehend von der schöpferischen Arbeit an der Kirchenmusik zurückzog. Während der ersten 15 Jahre in Leipzig hatte er enorme Anstrengungen unternommen, um den musikalischen Bedarf der Thomas- und der Nikolaikirche reichlich zu decken; nun aber gehörte das Schreiben von Kantaten, Oratorien, Kyrie-Gloria-Messen und anderen Stücken für den regelmäßigen praktischen Gebrauch für ihn der Vergangenheit an. Gewiss zögerte er nicht, bei Wiederaufführungen solcher Werke hier und da nachzubessern, und insofern hörte seine Hingabe an die Kirchenmusik nie auf. Die Verbesserungen, die er vornahm, entsprachen jedoch seinen ganz eigenen musikalischen Prioritäten und ästhetischen Werten. In seinem letzten Lebensjahrzehnt nahm sich Bach zunehmend die Freiheit, seine Agenda selbst zu bestimmen. Und selbst als er die laufende Arbeit an der *Kunst der Fuge* intensivierte und sich zudem fortschreitenden gesundheitlichen Problemen gegenüber sah, nahm er die beträchtliche Herausforderung auf sich, zu der jahrhundertealten Tradition der Messe einen eigenen Beitrag zu leisten.

Die *Kunst der Fuge* veranschaulicht die höchsten und persönlichsten Ideale Bachs in der Kunst des instrumentalen Kontrapunkts, dargestellt in Form eines systematisch organisierten und vielfältigen Zyklus von Clavierfugen. Die vollendete Partitur der h-Moll-Messe mit ihrem Zyklus von 27 Sätzen (davon elf Chorfugen) übertrifft alle anderen groß dimensionierten Bach'schen Vokalwerke und setzt in der Beherrschung der Vokalpolyphonie einen neuen Maßstab. Diese Einschätzung bezieht sich nicht nur auf die große kompositorische, stilistische und klangliche Vielfalt der Messe, sondern auch auf die theologisch tief sinnige, inhaltlich bewegende und ausdrucksstarke Vertonung des altherwürdigen Kirchentextes, der konfessionelle Grenzen transzendiert. In der *Kunst der Fuge* experimentierte Bach mit Form, Inhalt und musikalischer Logik und bewegte sich darin schließlich in völliger Freiheit. Hingegen setzte ihm die Messe als musikalische Gattung Rahmenbedingungen, die keinen Raum für kompositorische Strategien im Sinne einer abstrakten Systematik ließen, nichtsdestoweniger aber stellte sie ein weites Areal bereit für Bachs einzigartige musikalische Großarchitektur und für seinen souveränen Umgang mit allen möglichen Spielarten der Vokalpolyphonie.

Mit ihrem Überfluss an kompositorischen Techniken und stilistischen Ansätzen repräsentieren die *Kunst der Fuge* und die h-Moll-Messe gleichermaßen Gipfelpunkte handwerklicher Meisterschaft im Verbund mit intellektueller Durchdringung des musikalischen Materials. Bach selbst muss sich bewusst gewesen sein, was er in diesen beiden Werken erreicht hatte, die sein künstlerisches Credo auf so glänzende Weise verewigen.

Epilog

»Praxis cum theoria«

Die Maxime des gelehrten Musikers

Im Zeitalter des Rationalismus konnte sich kein intellektuell aufgeschlossener Mensch in der Stadt Leipzig, damals Sitz der größten deutschen Universität, der Idee entziehen, Wissenschaft mit praktischer Anwendung zu verbinden. Der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz hatte diese Verbindung ausdrücklich angesprochen in seinem berühmten Diktum »theoria cum praxi«. So waren öffentliche Veranstaltungen wie die Vorführung elektrischer Experimente mit einer Glaskugelmaschine durch den jungen, aufsehen-erregenden Philosophie- und Physikprofessor Georg Matthias Bose von der Universität Wittenberg in den späten 1730er-Jahren ein Publikumsmagnet. Die Präsentationen fanden im großen Musikzimmer des stattlichen Hauses am Thomaskirchhof statt, das seinem Vater, dem wohlhabenden Kaufmann Georg Heinrich Bose, einem Freund und Förderer Bachs, gehörte. Die beiden Familien wohnten in unmittelbarer Nachbarschaft, und Anna Magdalena Bach war die »Herzens-Freundin« von Boses Tochter Christiana Sybilla.¹ Wer im Einzelnen an diesen wissenschaftlichen Vorführungen teilnahm, ist nicht überliefert, doch darf als sicher gelten, dass etwa Johann Heinrich Winckler, angesehenener Philosophie- und Physikprofessor der Universität Leipzig und Mitglied des Lehrkörpers der Thomasschule, sich unter den Anwesenden befand. Winckler wurde 1747 in die Royal Society zu London gewählt, und seine Forschungen zur Elektrizität bildeten die Grundlage für Boses Experimente. Als ein enger Kollege Bachs schrieb er 1732 anlässlich der Wiedereröffnung der renovierten Thomasschule das Libretto für die (verlorene) Kantate *Froher Tag, verlangte Stunden* BWV 1162.

Sollte Bach jemals einer solchen wissenschaftlichen Demonstration beigewohnt haben, muss ihm sofort klar geworden sein, dass die empirische Methode der Naturwissenschaften, mit praktischen Experimenten nach Beweisen zu suchen, wenig mit den »musicalischen Wissenschaften« gemein hatte, die er vertrat (und wie in seinem Brief an den sächsischen Kurfürsten von 1733 ausdrücklich erwähnt; S. 257). Wissend