

## Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

### 24. Folge: „Was deutsch und echt“

#### Bach als nationales Denkmal

Herzlich willkommen! Nach seinem Tod im Juli 1750 gehörte Johann Sebastian Bach der Nachwelt – nun war sie es, die sich um den Erhalt seines Werkes kümmern und sich die Musik und Person immer wieder aufs Neue anverwandeln musste. Das geschah in den letzten zweieinhalb Jahrhunderten mit unterschiedlicher Vehemenz, aber spätestens seit der Berliner Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn im Jahr 1829 kam man an Bach nicht mehr vorbei. Man hat ihn mehr und mehr aufgeführt, hat seine Werke gesichtet und gedruckt – aber man hat ihn auch benutzt und missbraucht, um die Überlegenheit der deutschen Musik, später auch der deutschen Wesensart zu demonstrieren. Die humane Kraft von Bachs Musik hat diese Attacken überstanden; heute gibt es zum Glück nicht nur ein Bach-Bild, sondern unzählige. Ich will in der 24. Folge unserer Reihe einige exemplarische beschreiben.

<b>MUSIK 1</b> Tornato LC 05391 2696422 Track 1, 7, 9	Johann Sebastian Bach <i>Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach</i> Menuett BWV Anh. 114 Choral Musette BWV Anh. 126 João Carlos Martins (Klavier)	4'15
---	--	------

Der Brasilianer João Carlos Martins spielte drei Stücke aus dem Notenbüchlein, das Johann Sebastian Bach für und zusammen mit seiner zweiten Frau Anna Magdalena zusammengestellt hat. Generationen von Klavierschülern sind mit den Menuetten, Chorälen, Polonaisen und Musetten aus Anna Magdalenas Klavierbüchlein aufgewachsen, häufig auch getriezt worden. Aber meist haben sich die eingängigen Melodien in den Fingern und oft im Herzen festgesetzt – wie bei dem Mann, mit dessen Bach-Verehrung ich diese Sendung beginnen will.

Hans Werner Henze, einer der wichtigsten deutschen Komponisten im 20. Jahrhundert, wuchs in den 1930er Jahren in Gütersloh in einem Ambiente auf, das er als trist und lieblos empfand. An einem Weihnachtsfest bekam Henze vom Vater, einem humorlosen Lehrer und strammen Nationalsozialisten, das Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach geschenkt. In seiner Autobiografie erinnert er sich.

*Nachdem ich alle Stücke spielen konnte und sie im Kopfe behalten hatte, war mir der Weg zu Bach geöffnet. Wo immer Orgelmusik aus einer Kirche tönte, setzte ich mich hinein und hörte dem übenden Organisten zu. Die Bachsche Musik war für mich so etwas wie ein Licht in der Düsternis meiner Gegenwart, die sie mit feierlichem Ernst, aber auch mit Optimismus versah; es war das Gerechte und das Wahrhaftige, das Richtige und das Tröstende, das Heilbringende. Nicht von ungefähr kam es, dass ich nach dem Krieg evangelische Kirchenmusik, also vorwiegend Bach, studiert habe. Ein Komponiertag begann für mich fast regelmäßig und auch heute noch oftmals mit Bach, zur Einübung, Einstimmung gewissermaßen.*

[Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt/M. 1996, S. 25]

Wohlgemerkt: dies schrieb kein glaubensfester Protestant, sondern ein bekennender Atheist und langjähriger Kommunist, der die Institution Kirche ablehnte. Natürlich wusste Henze um Bachs Frömmigkeit und die liturgische Funktion seiner kirchlichen Vokalmusik. Aber diese Musik stand ihm nahe, weil er in ihr die Widersprüche seiner Herkunft erkannte: die Misere einer bigotten Gesellschaft, die im Zeichen der Bibel und in der Hoffnung auf das Jenseits ein entbehrungsreiches, moralinsaures Leben führte – und den Trost, den Bachs Musik den Leidenden und Zweifelnden, den Erniedrigten und Verfolgten gibt. 1983, in seiner Dankesrede zur Verleihung des Hamburger Bach-Preises, hat Henze die Modernität und Zeitlosigkeit von Bachs Musik noch einmal präzisiert.

*Es kommen ja in dieser Musik Dinge zur Sprache, die bis dahin mit Tönen zu sagen niemand gewagt, niemand vermocht oder auch nur versucht hatte. Mit einem Realismus sondergleichen ist da eine schmucklose Universalsprache entstanden, und es werden mit ihrer Hilfe und Vermittlung menschliche Gefühle und Zustände dargestellt, in denen sich - erst heute können wir es so sehen und reflektieren - nicht mehr allein die traditionelle christlich-bürgerliche Hörerschaft als Gemeinde erkennt, sondern gerade der moderne, einsam zweifelnde Mensch, dem der Glaube abhanden gekommen ist, der keinen festen Halt in der Gesellschaft weiß und der die größte Zeit seines Lebens sozusagen „ohne den Segen der Kirche“ zu verbringen hat.*

*Im Weinen und Greinen der Oboe d'amore und der Schalmeyen erkennen wir unser eigenes Weinen und Greinen wieder, als wir Kinder waren, und später auch noch hat es in uns so getönt, und wenn wir hungrig waren und uns so fror in den grauen nördlichen Kirchenschiffen, wo die Lust und Qual der Sünden und der Sünder durch die Toccaten und die Choräle hindurch unserer Psyche sich offenbarten, O Lamm Gottes, Trost und Strafe, Buß und Reu, Sein und Pein. Diese Musik vergibt uns armen Teufeln, sie verspricht uns neue Lust, sie weint für uns mit allen Seelen. Wir setzen uns mit ihr, zu ihr, mit Tränen nieder.*

[Hans Werner Henze: *Diese Musik vergibt uns armen Teufeln* (Dankesrede zur Verleihung des Hamburger Bach-Preises), in: Die Zeit v. 28. Okt. 1983]

<p><b>MUSIK 2</b> Pier Paolo Pasolini: <i>Accattone</i> 1961</p>	<p>Johann Sebastian Bach <i>Matthäus-Passion</i> BWV 244 (Bearb. Carlo Rustichelli) Chor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ Filmmusik (Anfang)</p>	<p>0'20</p>
--	--	-------------

Was Bach im 20. Jahrhundert, nach den Erschütterungen und Verunsicherungen von zwei Weltkriegen, bedeuten kann, belegte Hans Werner Henze an einem Film von Pier Paolo Pasolini, dem erbitterten Kritiker der italienischen Nachkriegsgesellschaft. Für *Accattone* ließ sich Pasolini Musik von Bach zu Endlosschleifen zusammenstellen und unterlegte damit die Handlung um Zuhälter, Prostituierte und kleine Geschäftemacher aus dem römischen Subproletariat.

*Diese Musik steht, wie ihr Verfasser, auf der Seite des Volks, des erniedrigten und beleidigten, und spricht dessen Sprache. Alle Märtyrer der Welt können in diesen Notrufen und Klagegesängen sich erkennen und wiederfinden. Die Furcht der Verfolgten wird hier aufgefangen, die Musik weiß sich eins mit ihnen, macht ihnen Mut, gibt ihnen die nötige Festigkeit für die Annahme, daß es etwas gibt, das größer ist als alle Furcht, nämlich eine übergeordnete Idee, für die man leben und sterben kann. Die Pulsschläge des Generalbasses, diese schmerz erfüllte, hochexpressionistische Harmonik, der es auf die Dissonanzen ankommt, bei der die Konsonanz etwas Unglaubliches und daher immer nur Vorübergehendes ist, sind eine Antithese zum Hauptthema, das da heißt: Leid, die Darstellung und auch die Analyse und auch die Apotheose des Leids.*

[Hans Werner Henze: *Diese Musik vergibt uns armen Teufeln* (Dankesrede zur Verleihung des Hamburger Bach-Preises), in: Die Zeit v. 28. Okt. 1983]

Henze selbst, der wohl ein weltliches Requiem, aber nie ein Werk für die Kirche geschrieben hat, ist am Ende seines Lebens doch auf einen christlichen Stoff gekommen, der in engem Zusammenhang mit Bach steht – nicht durch ein Zitat oder eine Bearbeitung, sondern durch den Ort, für den das Werk komponiert wurde. Zu seinem 800-Jahr-Jubiläum hat der Leipziger Thomanerchor zeitgenössische Komponisten mit neuen Stücken beauftragt, Henze lieferte zusammen mit seinem Librettisten, dem theologisch ausgebildeten Schriftsteller Christian Lehnert, ein „Musikstück zu Pfingsten“, Titel: *An den Wind*. Es ist eine fünfteilige Kantate für Chor und Orchester, die im ersten Satz die Unsicherheit der von Gott verlassenen Jünger schildert – Henzes eigene Heimatlosigkeit in der deutschen Gesellschaft und Kultur findet hier einen letzten Nachhall. Und ganz kurz blitzt auch ein Bach-Zitat auf: der Beginn der Motette „Jesu meine Freunde“.

<b>MUSIK 3</b> Querstand LC 03722 VKJK1315 Track 1	Hans Werner Henze <i>An den Wind</i> (T: Christian Lehnert) 1) <i>Mein Himmel, du gespiegelter Abgrund.</i> <i>Wirrer Klagegesang der elf Jünger</i> Thomanerchor Leipzig Gewandhausorchester Leipzig Leitung: Georg Christoph Biller	10'00
--	---	-------

„Und sie wurden alle erfüllt von dem heiligen Geist und fingen an zu predigen“ heißt es im ersten Satz von Hans Werner Henzes „Musikstück zu Pfingsten“ mit dem Titel *An den Wind* – einem seiner letzten Werke, das der 2012 verstorbene Komponist zum 800-Jahr-Jubiläum des Leipziger Thomanerchores schrieb. Die Thomaner sangen, das Gewandhausorchester spielte unter Leitung von Georg Christoph Biller.

In der Wirkungsgeschichte von Johann Sebastian Bach im 20. und 21. Jahrhundert ist Henze deshalb ein interessanter Fall, weil er Musik von Bach nicht nur, wie viele seiner Kollegen, als handwerkliches Vorbild ansah, sondern weil er ihre humane Botschaft als ethischen Kontrapunkt in der Kunst seiner Zeit empfand. Für Henze war Bach ein typisch protestantischer, typisch deutscher Komponist, ohne dass er ihn zum nationalen Denkmal stilisierte – eine Versuchung, der vor ihm viele Komponisten, Musiker und Wissenschaftler erlagen.

Der erste war wohl der Göttinger Gelehrte Johann Nikolaus Forkel. Im Vorwort zu seiner Bach-Biographie von 1802, die als Werbemaßnahme für eine geplante Notenausgabe von Bachs Werken gedacht war, appellierte er inständig an das patriotische Gewissen einer Nation, die von der politischen Einheit noch weit entfernt war.

*Die rühmliche Unternehmung, eine vollständige und kritisch-correcte Ausgabe der Sebastian Bachschen Werke zu veranstalten, ist nicht nur der Kunst selbst in jedem Betracht äußerst vortheilhaft, sondern muß auch mehr als irgend eines der Art zur Ehre des deutschen Namens gereichen. Wer sie der Gefahr entreißt, allmählig der Vergessenheit und dem Untergange entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmahl, und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland.*

[Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, hrsg. von Axel Fischer, Kassel etc. 1999, S. Vf.]

Das war recht dick aufgetragen, zumal das Vaterland um 1800 von Johann Sebastian Bach nicht viel mehr kannte als einige Motetten und die Klavierwerke, die von Bachs zahlreiche Schülern verbreitet wurden. Ludwig van Beethovens rekonstruierte Bibliothek gibt vom Kenntnisstand der Zeit ein anschauliches Bild: Neben Bachs Motetten besaß er die dreistimmigen Sinfonien für Klavier, das *Wohltemperierte Clavier* und die *Kunst der Fuge* in Ausgaben der Jahre um 1800 – es war die Phase, in der die ersten

*Œuvres complètes* erschienen, wie man die Auswahlgaben etwas marktschreierisch nannte.

Der Effekt dieser Ausgaben auf die Komponisten der Zeit ist nicht zu unterschätzen. Baron Gottfried van Swieten – ein Wiener Diplomat und Musikenthusiast, dem Forkels Biografie gewidmet ist – pflegte Bekanntschaft mit Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin und Hamburg, durch van Swieten lernte Mozart etliche Klavierwerke des Thomaskantors kennen. Beethoven selbst war schon seit der Bonner Lehrzeit mit dem *Wohltemperierten Clavier* vertraut, später hat er bei Johann Georg Albrechtsberger, dem „Bach von Wien“, Kontrapunkt studiert und Lehrbücher von Kirnberger und Marpurg durchgearbeitet, in denen die Bachsche Fugentechnik einen breiten Raum einnimmt. Kein Wunder, dass Beethoven seine Musik nicht nur generell kontrapunktisch fundierte, sondern auch zahlreiche selbstständige Fugensätze in seine Messen, Klaviersonaten und Streichquartette einfügte.

<b>MUSIK 4</b> Audite LC 04480 92.689 Track 8	Ludwig van Beethoven Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3 4) Allegro molto Quartetto di Cremona	5'41
---	--	------

Das Quartetto di Cremona spielte das Finale von Beethovens Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3, eine imposante Fuge, die mit ihrer kompositorischen und spieltechnischen Virtuosität jede akademische Trockenheit abwirft – was zweifellos nach dem Geschmack von Johann Sebastian Bach gewesen wäre.

Bachs *Wohltemperiertes Clavier* und seine *Kunst die Fuge* waren zu Beethovens Lebzeiten als Abschrift oder im Druck zu bekommen. Weniger günstig stand es um vokale Hauptwerke wie die Passionen, die *h-Moll-Messe* oder die Oratorien, von denen man höchstens in Fach- und Sammlerkreisen raunen hörte. Das lag vor allem daran, dass es für den künstlerischen Nachlass von Bach keine zentrale Anlaufstelle, geschweige denn ein detailliertes Verzeichnis gab.

Nach dem Tod des Thomaskantors wurden seine handschriftlichen und gedruckten Noten unter die Haupterben nach einem System verteilt, das offenbar Bach selbst vor seinem Tod festgelegt hatte. Seine Frau Anna Magdalena etwa bekam die Stimmen des Choralkantaten-Jahrgangs, die sie zu einem Spottpreis an die Thomasschule verkaufte, um überleben zu können. Der älteste Sohn Wilhelm Friedemann erhielt ein Großteil der Vokalwerke, die er als Organist und Musikdirektor in Halle zum Teil auch aufführte. Nach der Kündigung der Stelle geriet sein Künstlerleben jedoch gefährlich ins Trudeln. Friedemann ging auf Konzertreisen, aber der Gewinn entsprach nicht den Erwartungen, seine Frau musste ihren Grundbesitz veräußern, das Erbe des Vaters wurde peu à peu versetzt – und verschwand oft spurlos, darunter Großwerke wie die

*Markus-Passion*. Auch vom Erbe seines Halbbruders Johann Christoph Friedrich, der am Ende des Jahrhunderts in Bückeburg starb, hat sich betrüblich wenig erhalten. Wesentlich besser ging der zweitälteste Sohn Carl Philipp Emanuel mit dem kostbaren Erbe um. Wie seinen Augapfel hütete der Hamburger Musikdirektor die an ihn gegangenen Kantaten, die Passionen nach Matthäus und Johannes, das *Weihnachts-Oratorium* und die *h-Moll-Messe*, aus der er kurz vor seinem Tod Auszüge aufführte. Vieles davon wurde vom Sammler Georg Poelchau, manches auch vom Bankier Abraham Mendelssohn erworben, dem Vater von Felix, der seine Frau Lea Salomon in der Berliner Singakademie kennen gelernt hatte. Die Singakademie wurde zum Dreh- und Angelpunkt der Berliner Bach-Pflege: Hier studierte ein fähiger Leiter, der Komponist und Goethe-Freund Carl Friedrich Zelter, Bachs Vokal- und Instrumentalwerke ein; und in der Singakademie landeten viele Originalmanuskripte, die später an die Königliche Bibliothek verkauft wurden – die Vorgängerinstitution der Berliner Staatsbibliothek, die heute weltweit die meisten Bach-Handschriften verwahrt.

Auf diesem Weg gelangte auch die Solokantate Nr. 170 für Altstimme und Ensemble aus der Bibliothek von Carl Philipp Emanuel in die heutige Staatsbibliothek. Offenbar hatte auch Wilhelm Friedemann Zugang zu dem Werk, das er so zu sagen als Steinbruch benutzte: Die Eingangsarie hat er für Bass bearbeitet und mit einem neuen Rezitativ und dem Eingangschor der Kantate 147 vom Vater kombiniert – „Pasticcio / Pastete“ nannte man solche Collagen, bei denen Friedemann offenbar keine Skrupel kannte. Hören wir die Arie „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ jetzt in der Originalfassung mit dem Altus Andreas Scholl.

<p><b>MUSIK 5</b>          Harmonia mundi France          LC 07045          901644          Track 1</p>	<p>Johann Sebastian Bach          Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ BWV 170          1) Arie „Vergnügte Ruh“          Andreas Scholl (Altus)          Orchester des Collegium Vocale Gent          Leitung: Philippe Herreweghe</p>	<p>6'43</p>
---	--	-------------

*Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust!*  
*Dich kann man nicht bei Höllensünden,*  
*Wohl aber Himmelseintracht finden.*

Johann Sebastian Bach hat in seiner Kantate von 1726 einen Text von Georg Christian Lehms vertont. Andreas Scholl sang die Eingangsarie der Solokantate Nr. 170, Philippe Herreweghe begleitete mit dem Orchester des Collegium Vocale Gent.

Als diese Kantate zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach über den Handschriftensammler Georg Poelchau in die Berliner Singakademie gelangte, war von einer Aufführung oder Edition noch lange keine Rede; erst 1887

erschien das Werk im 33. Band der ersten Bach-Gesamtausgabe. Überhaupt waren Carl Friedrich Zelter, dem Chef der Singakademie, die bilderreichen und drastischen Barockdichtungen ein Graus. Schon Picanders Texte für die *Matthäus-Passion* müssen ihn einige Überwindung gekostet haben, so dass Bachs Chorwerke in der Singakademie vorerst nur geprobt, aber nicht öffentlich aufgeführt wurden.

Den Wendepunkt markiert die legendäre Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Zelters Schüler Felix Mendelssohn am 11. März 1829 – ein Ereignis, zu dem sich ganz Berlin bis hinauf zum König mit seinem Hofstaat im neuen, schönen Haus der Singakademie einfand. Der stark besetzte Chor der Singakademie war durch Zelters Bach-Begeisterung bestens vorbereitet, Mendelssohn selbst leitete das Werk vom Hammerflügel aus. Diese glorreiche Aufführung, auf die ich in der nächsten Folge zur Aufführungspraxis Bachscher Werke noch zurückkommen werde, brachte eine Wende für die Wiederentdeckung Bachs – vor allem aus zwei Gründen.

Erstens hatte Mendelssohn mit Rücksicht auf den Zeitgeschmack und auf Zelters Abneigung gegen die Poesie der Barockzeit einen Großteil der Arien mit Dichtungen Picanders gestrichen. Die theologisch und musikalisch sensibel abgewogene Folge von Evangelienbericht, arienhaften Kommentaren, Chören und Chorälen geriet damit in eine Schiefelage: der Scherpunkt lag auf der Bibelgeschichte, was die Passion für Hörer des 19. Jahrhunderts besser verdaulich machte. Andererseits hatte Mendelssohn mit seiner Aufführung gezeigt, dass Bachs Chorwerke auch außerhalb der Kirche tragfähig waren – die Voraussetzung für ihren Siegeszug in der aufblühenden bürgerlichen Chorbewegung.

Neben der *Matthäus-Passion*, die trotz ihrer Schwierigkeit und aufwändigen Besetzung zum erfolgreichsten Bachschen Chorwerk im 19. Jahrhundert wurde, fielen die *Johannes-Passion* und die *h-Moll-Messe* in der Beliebtheit deutlich ab. Glühende Bach-Verehrer wie Robert Schumann ließen sich davon nicht abschrecken. Als Düsseldorfer Musikdirektor setzte Schumann 1851 die *Johannes-Passion* aufs Programm und griff dafür diskret in die Instrumentierung und die Dynamik ein. Das Ergebnis klingt – etwa im Eingangschor – immer noch nach Bach, wirkt aber fülliger und ist auf große, sinfonische Bögen bedacht.

<p><b>MUSIK 6</b> cpo LC 08492 777091-2 Track 1</p>	<p>Johann Sebastian Bach <i>Johannes-Passion</i> BWV 245 (Bearb. Robert Schumann) 1) Chor „Herr, unser Herrscher“ Rheinische Kantorei Das Kleine Konzert Leitung: Hermann Max</p>	<p>9'39</p>
---	---	-------------

„Herr, unser Herrscher“, der Eingangschor der *Johannes-Passion* von Johann Sebastian Bach in der Fassung, die Robert Schumann 1851 in Düsseldorf zur Aufführung brachte. Hermann Max leitete die Rheinische Kantorei und „Das Kleine Konzert“.

Als Schumann seine Fassung dirigierte, war einer der wichtigsten Motoren der Bachbewegung, Schumanns Freund Felix Mendelssohn, seit vier Jahren tot. Was er für die praktische Wiederbelebung Bachs getan hatte, war unschätzbar: Zweimal hatte Mendelssohn die *Matthäus-Passion* in unterschiedlichen Bearbeitungen aufgeführt, Bachs Orchesterwerke waren auf den Programmen seiner historischen Konzerte erschienen, und auch das erste Bachdenkmal von 1843 geht auf Mendelssohns Initiative zurück.

Es war die Zeit der Denkmäler, die nach dem Sieg über Napoleon trotz der feudalen Restauration den Nationalgedanken spiegelten. Nicht nur Staatsmänner, auch Geistesgrößen dienten als ideelle Klammer der deutschen Nation, die politisch noch in viele kleine Fürstentümer zersplittert war. Johannes Gutenberg, Friedrich Schiller und Albrecht Dürer waren die ersten Kulturhéroen, die es auf den Sockel geschafft hatten – eine Entwicklung, von der Mendelssohn eigentlich nicht begeistert war, wie er einem Freund in England schrieb:

*Wenn Du sähest, wie häßlich sie's in Deutschland jetzt mit den Monumenten treiben. Sie speculiren auf die großen Männer, um sich von ihren Namen einen Namen zu machen, posaunen in den Zeitungen und machen schlechte Musik mit den wirklichen Posaunen. Wenn sie in Halle für Händel, in Salzburg für Mozart, in Bonn für Beethoven ein ordentliches Orchester bilden wollten, die die Werke ordentlich spielen und verstehen können, da bin ich dabei – aber nicht bei ihren Steinen.*

[Brief Mendelssohns an Ignaz Moscheles v. 30. Nov. 1839, zit. nach: *Ein Denkmal für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, hrsg. von Peter Wollny. Leipzig 2004, S. 11f.]

Obwohl die Kunst für Mendelssohn immer wichtiger war als der Kult, war ihm doch so viel am Andenken an den Thomaskantor gelegen, dass er auf seinen alten Plan eines Bachdenkmals zurückkam. Er verhandelte mit Künstlern um die Gestalt und das Bildprogramm, suchte Sponsoren, gab Benefizkonzerte und lud zur feierlichen Einweihung am 23. April 1843 Wilhelm Friedrich Ernst Bach, einen damals fast 84-jährigen Enkel des Thomaskantors, als Ehrengast ein. Die Enthüllung des relativ schlichten Sandstein-Denkmal mit Bachs Büste und den naiven Darstellungen orgelspielender und unterrichtender Engel war ein Ereignis, das die gesamte Stadt im Zeichen ihres einstigen Musikdirektors versammelte – die gemeinschaftsstiftende Rolle der Kultur wurde deutlich.

Mendelssohn flankierte den Festakt mit einem Benefizkonzert im Gewandhaus, bei dem er ein bemerkenswertes Spektrum Bachscher Werke dirigierte: darunter eine Motette, Sätze aus der *h-Moll-Messe* und der *Matthäus-Passion*, eine vollständige Kantate und –

als Beispiele für Bachs Instrumentalschaffen – ein Klavierkonzert, ein Präludium für Violine solo und die Suite D-Dur mit der populären Air. Interessanterweise hat Mendelssohn die fünf Teile der Suite auf dem Programmzettel so zusammengefasst, dass sie wie viersätzliche Sinfonie anmutete.

Ähnlich „sinfonisch“ hat auch Gustav Mahler gedacht, als er im Jahr 1909 zwei Sätze aus Bachs D-Dur-Suite und zwei Sätze aus der Suite h-Moll mit Soloflöte zu einer Suite kombinierte. Nach der Ouvertüre aus der D-Dur-Suite folgen Rondeau und Badinerie aus der h-Moll-Suite als eine Art Scherzo, die Air bildet den langsamen Satz und die beiden Gavotten der D-Dur-Suite das Finale. Im Continuo-Untergrund wirkt, damals ganz „modern“, ein Cembalo, teilweise verstärkt durch eine Orgel – beide Stimmen hat Mahler akkordisch ausgesetzt und die Dynamik genau bezeichnet. Mahlers Suite ist eine skurrile „best of“-Bearbeitung, die aber ihre Wirkung nicht verfehlt. Riccardo Chailly leitet das Königliche Concertgebouw-Orchester Amsterdam.

<b>MUSIK 7</b> Decca LC 00171 000233602 Track II/4-7	Gustav Mahler <i>Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach</i> Royal Concertgebouw Orchestra Leitung: Riccardo Chailly	18'50
--	--	-------

Das Königliche Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Leitung Riccardo Chailly, spielte eine Kuriosität der Bach-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert: Gustav Mahlers *Suite aus Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach*, zusammengestellt im Jahr 1909 aus Sätzen der Suiten BWV 1067 und 1068.

Wie weiland Felix Mendelssohn hat Mahler die barocke Ouvertüre und mehrere Tanzsätze in das Formmodell der Sinfonie gepresst. Gegen solche Vergewaltigungen Bachscher Ideen, aber auch gegen allzu gutwillige Bearbeitungen und Neuinstrumentierungen seiner Musik ging schon Mitte des 19. Jahrhunderts eine Gruppe von Denkmalpflegern auf die Barrikaden, die den originalen Bach wollten. Otto Jahn, der Philologe und Mozart-Forscher, machte klar, was der stetig anschwellenden Bach-Bewegung und der deutschen Nation noch fehlte.

*Am 28. Juli 1750 starb in Leipzig Johann Sebastian Bach. Die Wiederkehr dieses Tages nach hundert Jahren richtet an alle Freunde wahrer, echt deutscher Tonkunst die Mahnung, dem großen Mann ein Denkmal zu setzen, das seiner und der Nation würdig sei. Eine durch Vollständigkeit und kritische Behandlung den Anforderungen der Wissenschaft und Kunst genügende Ausgabe seiner Werke wird diesen Zweck am reinsten erfüllen. Die Aufgabe ist, alle Werke Johann Sebastian Bachs, welche durch sichere Überlieferungen und kritische Untersuchungen als von ihm herrührend nachgewiesen sind, in einer gemeinsamen Ausgabe zu veröffentlichen. Jede Willkür in Änderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.*

[Otto Jahn: Aufruf zur Ausgabe sämtlicher Bach-Werke]

Im Jubiläumsjahr 1850 wurde denn eine Bach-Gesellschaft gegründet, die sich der ersten echten Gesamtausgabe aller erhaltenen Bachschen Werke widmete. So stapelte sich das Bachsche Œuvre allmählich, aber stetig vor dem staunenden Fach- und Laienpublikum zur imposanten Höhe von 46 Bänden auf. In den seltensten Fällen waren sie nach dem heute geltenden wissenschaftlichen Standard ediert; aber die Herausgeber konnten sich oft noch auf Quellen berufen, die heute zerstört oder verschollen sind. Diese Quellen wurden im Vorwort jedes Bandes detailliert beschrieben und kommentiert, die Probleme der Aufführungspraxis in wesentlichen Aspekten aufgeblättert. So lieferte die Bach-Gesamtausgabe die Grundlagen für das Fach Musikwissenschaft, das sich als Universitätsdisziplin erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelte und vor allem an einen Namen geknüpft war: den des Bach-Biografen Philipp Spitta.

<p><b>MUSIK 8</b> EMI LC 06646 754286-2 Track 10</p>	<p>Johannes Brahms <i>Variationen über ein Thema von Joseph Haydn</i> op. 56a 9) Finale London Classical Players Leitung: Roger Norrington</p>	<p>3'30</p>
--	--	-------------

Die London Classical Players, Leitung Roger Norrington spielten das Finale der *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn*, komponiert von Johannes Brahms. Ein glühender Bewunderer des Komponisten und dieser Musik, die auf dem Prinzip der barocken Passacaglia basiert, war der junge Theologiestudent und Musiker Philipp Spitta, der sich bald mit seinem Idol in Verbindung setzte. Die Begegnung war für Spitta eher enttäuschend, denn Brahms riet ihm, lieber als Musikforscher Karriere zu machen. Dennoch blieb man in Kontakt, denn wie Spitta, der allmählich den Kirchenmusiker Bach für sich entdeckte, hatte auch Brahms ein Interesse am Thomaskantor; er war Subskribent der Gesamtausgabe und zeitweise Mitglied der Redaktionsleitung.

So kam es zu einem inspirierenden Austausch zwischen Wissenschaft und Kunst, der schon damals eine Seltenheit war. Philipp Spitta suchte häufig den Kontakt mit der Praxis und stritt mit den Kollegen heftig über die „wahre“ barocke Aufführungspraxis. Vor allem aber hat er dafür gesorgt, dass man Musik auch wissenschaftlich erforschen und an der Universität vermitteln kann.

In den 1860er Jahren begann Spitta sein monumentales Hauptwerk über Johann Sebastian Bach in zwei Bänden, das am Ende rund 2000 Seiten umfasste. Er korrespondierte mit halb Europa, reiste zu Bachs Wirkungsstätten, besuchte Bibliotheken und Archive und nahm jedes Werk in Augenschein, um es detailliert zu beschreiben – eine titanische Arbeit, von der er selbst zugab, dass sie ihn schier unerträgliche Entbehrungen kostete.

Kein Forscher hat seither wieder diesen kolossalen Zugriff gewagt. Der Detailreichtum der Bach-Biografie ist legendär – allerdings auch die tendenziöse Art, mit der Spitta den Thomaskantor zur nationalen Identifikationsfigur aufbaute.

*Fest lebt in mir der Glaube an die stetig wachsende Bedeutung Bachs für die deutsche Nation, der er in all seinem Denken, Thun und Fühlen mit einer Entschiedenheit angehörte, wie kein anderer Künstler mehr.*

[Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, 1. Band, Vorwort, zit. nach: [www.zeno.org](http://www.zeno.org), aufgeht. am 12. Dez. 2016]

So schrieb Spitta im Vorwort seiner Bach-Biografie mit dem Datum 1873. Frankreich war bezwungen, das Deutsche Reich im einstigen Machtzentrum des Erzfeindes, dem Spiegelsaal von Schloss Versailles, ausgerufen worden. Da beschlichen Großmachtgefühle selbst die Besonnenen unter den Intellektuellen. Philipp Spitta stimmte ins patriotische Konzert ein – und lieferte gleich den Nationalheiligen dazu: Johann Sebastian Bach, einen Mann der Deutschen, vor allem aber einen Mann Gottes. Von seiner Wiederentdeckung erhoffte sich Spitta die geistliche Genesung Deutschlands.

*Mehr fast noch als jene glänzenden politischen Errungenschaften verkünden die mächtigen religiösen Regungen das Herannahen einer neuen großen Zeit. Und wie immer und überall den Mutterschoß der Kunst die Religion gebildet hat, so wird sie uns auch dieses Mal die Keime zeitigen, aus denen einst die Musik neuen Idealen entgegenwächst.*

[Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, 1. Band, Vorwort, zit. nach: [www.zeno.org](http://www.zeno.org), aufgeht. am 12. Dez. 2016]

Damit spielt Spitta auf die Welle protestantischer Religiosität an, die mit dem Aufstieg des Hauses Hohenzollern und Bismarcks Kulturkampf gegen die Katholiken an Kraft gewann. Jetzt sollte auch die Musik helfen, die Kirchen wieder zu füllen – weshalb Spitta den Universalmusiker Johann Sebastian Bach in seiner Biografie ebenso einseitig wie gezielt zum geborenen Kirchenkomponisten stempelte. Später wurde daraus der „fünfte Evangelist“: ein Irrtum, wie man heute weiß – aber ein langlebiger.

<p><b>MUSIK 9</b> SWR music LC 13312 93.221 Track 6-8</p>	<p>Charles Koechlin <i>Offrande musicale sur e nom de BACH</i> op. 187 6) Polyphonie en imitations accompagnant le thème: BACH 7) Feuillet d'album 8) Deux lecons d'harmonie sur le nom de BACH Michael Korstick (Klavier) Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart des SWR</p>	<p>8'25</p>
---	---	-------------

	Leitung: Heinz Holliger	
--	-------------------------	--

Eine Bach-Huldigung von einem Komponisten des 20. Jahrhunderts: *Offrande musicale sur le nom de BACH – Musikalisches Opfer über den Namen BACH* hat Charles Koechlin anspielungsreich eine monumentale Suite aus dem Jahr 1942 überschrieben. Die Namensbuchstaben des Thomaskantors werden hier in allen möglichen Formen und Instrumentalfarben verarbeitet; der Pianist Michael Korstick und das Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart des SWR unter Leitung von Heinz Holliger spielten die Sätze *Polyphonie in Kanonform als Begleitung des Themas BACH*, *Albumblatt* für Klavier solo und *Zwei Lektionen in Harmonielehre über den Namen BACH*.

In der Zeit des Zweiten Weltkriegs, als Frankreich von den Landsleuten Bachs besetzt war, betrachtete der Humanist und Exzentriker Koechlin den Thomaskantor nicht als Nationalheiligen, sondern als musikalischen Urvater, der seine Strahlkraft auf Musiker in aller Welt nicht verloren hatte. Sicher sahen das die meisten Komponistenkollegen im frühen 20. Jahrhundert ähnlich, doch hatte man gerade in Deutschland die Figur Bachs zunehmend politisiert und missbraucht. Kunde davon geben die Denkmäler, die man ihm in der Jahrzehnte widmete. Nach der eher unheroischen Bildsäule, die Mendelssohn 1843 in Leipzig errichten ließ, erlebte die Bach-Stadt im Jahr 1908 die Errichtung der überlebensgroßen Statue von Carl Ludwig Seffner: hier blickt Bach den Betrachter nicht mehr auf Augenhöhe an, sondern gleicht all den Geistesgrößen und Staatsmännern mit und ohne Pickelhaube, die damals deutsche Plätze und Parks bevölkerten.

Nach dem Ersten Weltkrieg brach die Denkmälerbewegung in sich zusammen, doch flammte sie während der Nazizeit kurz wieder auf – auch für Bach. Linientreue Kulturpolitiker, Musiker und Musikwissenschaftler versuchten, Bach zum Herold nordischen Wesens zu erklären und in seinen Chorälen die Sublimierung des deutschen Volksliedes zu erkennen. Den getreuen Abguss dieses rassistischen Bachbildes schuf der Bildhauer Paul Birr mit seiner Bronzestatue des Komponisten, die 1939 vor Bachs Taufkirche in Eisenach aufgestellt wurde. Noch heute kann man sie im Vorraum der Kirche betrachten.

*Eine dunkle Bronzestatue auf dem Sockel, ein weit über zwei Meter hoher Mann in monumentalen Schnallenschuhen, mit muskelgeschwellten Waden, mit Umhang und Perücke, mit einem brutal strengen Gesicht, die rechte Hand wie eine Kralle vorgereckt. Das ist der Nazi-Bach. So wollten sie ihn sehen, die kommenden Massenmörder: ein unerbittlicher Meister aus Deutschland, der ihnen voranschritt, der die Überlegenheit dieser Nation verkörperte, der die Welt bereits beherrschte.*

[Volker Hagedorn: *Bachs Welt. Die Familiengeschichte eines Genies*, Reinbek 2016, S. 229]

So empfand es der Musikautor Volker Hagedorn, als er Thüringen auf den Spuren Bachs durchreiste. Dabei konnte er einige Kilometer weiter – in Arnstadt, wo Bach seine erste Organistenstelle bekleidet hatte – einem ganz anderen Bach begegnen. 1985, in der Spätzeit der DDR, hatte der Bildhauer Bernd Göbel den jungen Bach als leger gekleideten, provokant hingeflätzten bürgerlichen Rebell in Bronze gegossen. Es war der Todesstoß für den heroischen Bach, der ausgerechnet in dem Teil Deutschlands geführt wurde, der sich eigentlich etwas auf die würdige Pflege des klassischen Erbes zugute hielt.

Paul Dessau, neben Hanns Eisler der wichtigste DDR-Komponist aus der älteren Generation, hat in seinen *Bach-Variationen* von 1963 die Verwirrungen und Verwerfungen des Bachbildes durch die Jahrhunderte auf den tönenden Punkt gebracht. Themen von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach purzeln übereinander, teilweise übermalt mit Zitaten von Dessaus Zeitgenossen. Man vernimmt den lächerlichen Marschtritt der Kaisertreuen, die romantische Überdrehung, aber auch die Zartheit, die von Bachs Musik ausgeht. Hören wir die dritte bis sechste Variation, dirigiert vom Komponisten.

<b>MUSIK 10</b> Berlin Classics LC 06203 0021822 Track 8-11	Paul Dessau <i>Bach-Variationen</i> 3.-6. Veränderung Gewandhausorchester Leipzig Leitung: Paul Dessau	6'20
---	--	------

Das waren die dritte bis sechste Veränderung aus Pauls Dessaus *Bach-Variationen*, einem Werk, das 1963 zum 3. Bachfest der DDR komponiert wurde und die verschiedenen Annäherungen an Bach spiegelt.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hat sich mit der ideologischen Auseinanderentwicklung von West- und Ostdeutschland auch die Bach-Deutung gespalten. In der DDR wurden Aspekte der bürgerlichen Unangepasstheit des Thomaskantors in einer repressiven Feudalgesellschaft in den Vordergrund gerückt, während man in der Bundesrepublik zunächst am Bild des Kirchenmusikers festhielt. Glücklicherweise konnten alle politischen Einflussnahmen nicht verhindern, dass die beiden deutschen Bach-Institute, das angestammte in Leipzig und das neu gegründete in Göttingen, kooperierten, um eine Neue Bachausgabe nach den jüngsten wissenschaftlichen Methoden herauszugeben. Wolfgang Schmieder veröffentlichte das erste verlässliche Werkverzeichnis – katalogisiert unter den bis heute gebräuchlichen BWV-Nummern –; vor allem aber begann das Göttinger Forscherteam um Alfred Dürr und Georg von Dadelsen mit einer grundlegenden Revision der Datierung von Bachs Kompositionen, die auf die Bachforschung wie ein Erdbeben wirkte: denn es wurde klar, dass Bach seinen Beruf und seine Berufung nicht ausschließlich in der Kirchenmusik sah, sondern sich mit gleicher Energie dem höfischen Musikleben oder den bürgerlichen Konzerten seines Collegium Musicum

widmete. Nach der Wende ist das Leipziger Bach-Archiv wieder die zentrale Forschungsstelle, in der alle Bemühungen um Werk, Person und Umfeld des Komponisten zusammenlaufen.

Für die Komponisten unserer Zeit ist Bach immer noch ein wichtiges Vorbild, ohne dass es zu emphatischen oder gar nationalen Bekenntnissen käme. Einer der letzten, der sich zu Bach in einem großen Werk *bekannte*, war der in Deutschland lebende Argentinier Mauricio Kagel. Zu Bachs dreihundertstem Geburtstag im Jahr 1985 lieferte Kagel mit seiner *Sankt-Bach-Passion* eine monumentale Huldigung an den Thomaskantor, die wie eine barocke Passion aufgebaut ist: mit einem Erzähler als Nachkomme des Evangelisten, mit Arien, Chören und Chorälen. Nur dass Kagel nicht mehr Jesus Christus auf den Weg nach Golgatha schickt, sondern Bach selber - der Komponist wird zum Heiland unserer Zeit. Deshalb ersetzt Kagel die Bibelstellen durch Dokumente aus dem Leben Bachs - einer Existenz zwischen Orgelbank und Schreibtisch, Kirchendienst und Familienleben. Historisches und Bekennerhaftes vermischen sich mit einer Musiksprache, die sich auf Bach bezieht, ohne sie zu zitieren.

*Auf dem ersten Skizzenblatt steht das frei erfundene Motto „Es mag sein, daß nicht alle Musiker an Gott glauben; an Bach jedoch alle“. Der Gedanke animierte mich, eine Leidensgeschichte zu komponieren, gleich einer Heiligsprechung für die einzige Figur, die meine Zunft ohne Widerspruch einigt. Im Grunde sind alle Komponisten nach 1750 ihm auf eine oder andere Weise zu Dank verpflichtet, daß Familienbande nicht zählen dürfen, wenn man von Erben spricht. Wir alle, die diese abnorme Existenz des komponieren weiterführen, sind die eigentlichen Nachkommen.*

[Mauricio Kagel: *An Gott zweifeln – an Bach glauben* (1985) in: *Worte über Musik*, München 1991, S. 195f.]

<p><b>MUSIK 11</b>          Auvidis-Montaigne          LC 07496          MO 782044</p>	<p>Mauricio Kagel  <i>Sankt-Bach-Passion</i>          Ausschnitt          Hans-Peter Blochwitz (Tenor)          Anne Sofie von Otter (Mezzosopran)          NDR-Chor Hamburg, Südfunk-Chor          Stuttgart          Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart          Leitung: Mauricio Kagel</p>	<p>2'30</p>
--	--	-------------

*Sankt-Bach-Passion*, komponiert zu seinem 300. Geburtstag von Mauricio Kagel. Sie hörten den Schluss mit dem NDR-Chor Hamburg, dem Südfunk-Chor Stuttgart und dem Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart unter Leitung des Komponisten. „Was deutsch und echt“ - ein Zitat von Richard Wagner stand heute über der 24. Folge der Bach-Reihe, Bach als nationales Denkmal. Das Manuskript mit detaillierten Angaben zu Aufnahmen und Interpreten gibt es wie immer im Internet.

Am nächsten Sonntag geht es dann um die einzig wahre Aufführungspraxis von Johann Sebastian Bach, die es natürlich gar nicht gibt. Mein Name ist Michael Struck-Schloen, ich freue mich auf ein Wiederhören.