

1 Warum Bach?

Warum eigentlich Bach, 1685 – 1750 ? Ein streng blickender Herr mit barocker Perücke, zuletzt Kantor der berühmten Leipziger Thomasschule; Organist, vor dem der französische Virtuose Louis Marchand lieber gleich vor dem Austragen des Tasten-Duells floh; einer, der in Zeiten äußerst mühsamen Reisens seine Wohnungen in Lübeck, Mühlhausen, Weimar und Köthen aufschlug und wieder abbrach; der bereits zu Beginn seiner Organisten-Laufbahn aufbrausend reagierte, wenn ein Musiker oder Sänger seinen Qualitätsansprüchen nicht genügen wollte, derart, daß nur das Dazwischentreten der Kollegen ein Duell zwischen ihm und dem unbotmäßigen Fagottisten Geiersbach verhindern konnte; Bach, der für jedes wesentliche Instrument seiner Zeit beispielhafte Werke eines noch heute respekteinflößenden Schwierigkeitsgrades komponierte und der gegen Ende seines Lebens Musik schrieb, die für kein bestimmtes Instrument mehr geschrieben war, die keiner Öffentlichkeit mehr zugedacht war, sondern nur noch Gott, von so kristallklarer Logik und Dichte, daß sie sich zur Sphärenmusik emporschwingen wollte, bei von Innen abgeschlossener Kirchentür, damit auch kein unwürdiger Zuhörer den Dialog zwischen Bach und seinem Schöpfer zu stören drohte ?

Und dann auch noch eine Musikerbiographie mit Originalmusik Eine Grenzüberschreitung auch für das Atze-Theater, das zum zehnjährigen Bestehen zum ersten Mal so konsequent auf das Terrain der sogenannten "ernsten" Musik wagt.

In einem Punkt können wir beruhigt sein: "Bach would have liked it" (Jon Lord, Kopf der Rock-Gruppe „Deep Purple“ über seine Bach-Reflexionen in "Sarabande" und "Windows" 1974/76). War Bach doch selbst ein Komponist, der neben der Matthäus-Passion auch die Bauernkantate schrieb, der musikalische Einfälle befreundeter Komponisten, sofern sie ihm gefielen, in seinen Werken weiterverwendete, bedenkenloser, als es dem Geniekult des folgenden 19. Jahrhunderts lieb war. Was Atze hier als Theaterstück aus Bachs Leben und musikalischem Werk zusammenträgt, hätte damals ohne viel Federlesens als Pasticcio oder Quodlibet die ästhetischen Kategorien passiert.

2 1730 – 2005: Einstieg in ein anderes musikalisches Zeitalter

Damit enden aber auch schon die Gemeinsamkeiten zwischen heute und damals. Wir befinden uns im frühen 18. Jahrhundert in einer Welt, die noch an den Folgen des Dreißigjährigen Krieges krankt, eine Welt, in der Musik kostbares Gut ist, Orgeln, die dem reformatorisch-calvinistischen Bildersturm zum Opfer gefallen sind, erst wieder aufgebaut werden – Bach macht sich bereits früh einen Namen als Examiner, Gutachter jener Orgelrestorationen. Eine Alltagswelt ohne Düsenjets und Technobeats, ohne Radiojingles, in der Musik in der Regel ein einmaliges Ereignis war – oder aber ein über Generationen bewahrter Schatz der Tradition, während heute uns die Allgegenwärtigkeit von Musik als Überangebot von Pop-Charts wie fünf Jahrhunderten Kunstmusik, Hotline-Warteschleifen und bruchlos überblendeten Radio-feelgood-Klangflächen die Stille wieder zum Wert werden läßt. Während Ohropax am 15.4.2005 folgenlos den Tag der Stille ausruft, haben wir mit I-pod und MP3 bereits die neueste Qualität der Verfügbarkeit unserer jeweiligen persönlichen Songbibliothek von mindestens 4.000 Titeln erreicht: unbegrenzte Flexibilität, Mobilität, Miniaturisierung und Diversifizierung.

Um 1730 dagegen ist Musik eine knappe Ressource, sie wurde gebraucht (im doppelten Sinne von "benötigt" und "genutzt") und diente mannigfaltigen Anlässen, sie wurde unter Zeitdruck "gesetzt", das heißt in einem viel eher handwerklich als genialisch-inspiriert verstandenen Prozeß unter oft großem Zeitdruck hergestellt, oft auch "recycelt", wiederverwendet und von Komponisten-Kollegen "ausgeborgt". Welche Arbeitslast und welcher Zeitdruck etwa für einen Komponisten im Amt eines Kirchenmusikers ein solches Verfahren der mehrfachen Verwendung geradezu zur Notwendigkeit machte, wird deutlich, wenn wir uns vor Augen halten, daß Bach für die von ihm musikalisch betreuten sonntäglichen Gottesdienste allein fünf vollständige Kantatenjahrgänge schrieb, von denen etwa die Hälfte erhalten ist.

3 Aspekte historischer Distanz

Schauen wir uns, um ein ungefähres Bild jener so fremden Epoche zu skizzieren, noch einige Aspekte an, die um folgende Begriffe zentriert sein sollen:

Hören, Funktion von Musik, ökonomische und gesellschaftliche Stellung des Musikers und Komponisten, Reproduktion und Verwertung.

Hören

Die Abwesenheit moderner Aufnahme- und Wiedergabetechniken in den Jahrhunderten vor dem 20. ist sicherlich der gravierendste Unterschied zu unserem heutigen Umgang mit Musik, die im 18. Jahrhundert als in der Regel nur einmal Erklingendes zugleich gehört, genossen und verstanden werden mußte: Das erste war meist auch das letzte Hören. Freilich gab es die gesamte Bandbreite zwischen der Wahrnehmung von Musik als Untermalung, etwa bei bestimmten Hörergruppen der fürstlichen Repräsentationsmusik oder sogar der Oper, bei denen das gesellschaftlich Ereignis die Musik zur Kulisse degradierte, bis hin zum konzentriertesten geistigen Mitvollzug einer komplexen Komposition ebenso wie heute. Wer sich allerdings für das verstehende Hören entschied, war auf die besondere Flüchtigkeit des Mediums zurückgeworfen, da die Verbreitung von Musik durch den gedruckten Notentext ebenfalls nicht die Regel war.

Dies wird noch dadurch verschärft, daß seit dem Spätmittelalter bestimmte kompositionstechnische Kunstfertigkeiten oft gar nicht auf ihre Hörbarkeit hin angelegt waren – eine Tradition, die in den kontrapunktischen Künsten Bachs stark fortlebte. Nicht die menschliche Intelligenz eines noch so geschulten Hörers, sondern allein Gott kann etwa eine sogenannte Krebsumkehrung eines Fugenthemas (eine Themenvariante, die von rückwärts nach vorwärts gespielt und dazu noch im Melodieverlauf gespiegelt wird) ohne Studium des Notentextes wahrnehmen.

Neben dem quasi alltäglichen einmaligen Hören von Musik im Gottesdienst, am Fürstenhof oder als Tanzmusik verschiedener Kunstfertigungsgrade bildete sich im 18. Jahrhundert sehr bewußt eine Vorstellung des Musikhörens als Kommunikationsprozeß heraus, die auf dem seit der Renaissance in Erscheinung getretenen Hörertypus des Kenners und Amateurs einerseits und der zunftmäßigen Organisation der Weitergabe musikalischer Bildung in den Städten andererseits basierte. So konnte der ästhetisch zentrale Begriff der Musik als "Klangrede" entstehen, der Musik als exklusiven Gegenstand des Studiums eines genießenden Experten auswies, der sowohl Muße wie auch Bildungshorizont zu ihrer Wahrnehmung mitbrachte – in diese Sphäre gehört etwa die Gattung der Kammermusik, aber auch der komplizierteren, über die reine Choralbegleitung hinausgehenden Kirchenmusik.

Dieses Verhältnis von einmaligem Hören und sorgfältigem Studium wandelte sich erst nach Bach mit der Entstehung des bürgerlichen Symphoniekonzertes: Verlangte in der Bach-Zeit das Verständnis komplexerer und eben noch nicht unbegrenzt reproduzierbarer und konservierbarer Kompositionen nach einem umgrenzten Repertoire und einem klar abgesteckten Bildungshorizont, so ermöglichte das Phänomen des Symphoniekonzertes als kultureller Institution im Verein mit der Entstehung eines bürgerlichen Bildungskanons die hörende Wahrnehmung auch komplexerer Konzerte oder Symphonien durch Wiederholung im Repertoire und häusliche musikalische Vorbildung, die meist durch mehrhändiges Klavierspiel oder häusliche Kammermusik auch von breiten Schichten der Bevölkerung erworben werden konnte.

Mit dem Aufstieg des popularisierten Geniekultes und dem Siegeszug von Musik als Kunstreligion wurde das Konzert zum Zeremoniell, das zu musealer Erstarrung führte und das Hören immer mehr zum passiven Akt werden ließ. Auch heute kennen wir als eine Seite des Musiklebens jene museale Extremform, bei der Abonnenten das Immergleiche in möglichst vertrauten Interpretationen hören wollen ebenso, wie die andere Seite der sich immer stärker beschleunigenden industriellen Produktion von Musik, gipfelnd im kalkulierten Formatdesign der Hits und dem Casting von Stars, die diesen Begriff durch die immer schneller werdende Frequenz von Entdeckt- und Vergessenwerden entwerten. Der Raum für kreative Musikproduktion und -wahrnehmung hat sich somit noch weiter verengt, gebiert tröstlicherweise jedoch auch immer wieder seine Gegenbewegungen, sei es in der Suche nach historischer Wahrhaftigkeit oder auch gegenwärtiger Lebendigkeit.

Funktion

Im Klammergriff zwischen Musealität und Konfektionierung ist schwer zu sagen, welche Funktion Musik heute hat, sie ist ebenso Bildungs- wie Repräsentations- und Wellnessfaktor, sie dient als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer der unzähligen Untergruppen unserer überdiversifizierten Gesellschaft, sie stiftet Sinn und dient der Herstellung echter und lancierter Träumen und Transzendenz.

Abgesehen davon, was sich der Muße des musikalisch gebildeten Amateurs verdankte, war die Musik des 18. Jahrhundert dagegen auf sehr konkrete Weise anlaß- und bedarfsgebunden: Die Notwendigkeit der umfangreichen Choral- und Kantatenkomposition war gespeist aus dem ungebrochenen und flächendeckenden Erfordernis zu geistlicher "Versorgung" der Bevölkerung. Musik, Bühnenwerke, Maskenaufzüge und andere aufwändige Schauspiele, die man ruhig mit dem Begriff des Events um-

schreiben kann, waren ein bedeutender Baustein fürstlicher Repräsentation, je glanzvoller und phantastischer, desto größer die Bedeutung und das Ansehen des Fürsten, den sie verherrlichten.

Gerade das umfangreiche musikalische Werk Bachs, seit dem 19. Jahrhundert Inbegriff des Fundaments unserer klassischen Musikkultur, verdankt sich *fast* durchgehend dieser Bedarfsorientiertheit – über die Einschränkung innerhalb dieser Formulierung wird noch zu reden sein: Seine Orgelmusik diente dem kirchlichen und schulischen Bedarf, die Klavier- und Kammermusik der fürstlichen oder auch häuslichen Unterhaltung, die weltlichen Kantaten der Heraushebung wichtiger höfischer oder städtischer Ereignisse.

Nicht zuletzt war jedoch im beschwerlichen und harten Alltag des 18. Jahrhunderts neben dem Gottesdienst selbst Musik einer der entscheidendsten Faktoren, mit deren Hilfe sich die Menschen einigermaßen standesunabhängig in die Sphäre der Transzendenz oder in die Welt der vergeistigten Gefühle versetzen konnten. Bach selbst formuliert, *daß aller Music Finis und End Ursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüthes* zu denken sei.

Hiermit ist allerdings auch die Grenze dessen bezeichnet, was Musik wollte und durfte. Stilistische Grenzziehungen wie in der Schütz-Generation, die strenge Trennung zwischen Kirchen-, weltlichem und Opernstil lösten sich in Bachs Zeit auf, die seit dem Mittelalter gültige Gleichung "weltliche Musik = einfach, geistliche Musik = komplex" war schon allein durch das oben erwähnte Verfahren der Parodie, die Umtextierung oder andersartigen Verwendung bereits existenter Kompositionen, außer Kraft gesetzt. Der Text konnte geändert werden, wenn die Grundstimmung, der Affekt gleich blieben, unter dieser Bedingung konnte aus einem Konzertsatz ein Chor innerhalb einer Kantate werden, die Richtung war jedoch strikt vorgegeben. Musikalische Elemente einer weltlichen Komposition konnten in einem geistlichen Werk Verwendung finden, das Umgekehrte war jedoch undenkbar, für eine biblische oder geistliche Thematik komponierte Musik durfte keinesfalls durch eine Parodie in die weltliche Sphäre hinein herabgewürdigt werden.

Ökonomie

Der Musikerberuf genoß in früheren Jahrhunderten keinen guten Ruf, Musiker rangierten ebenso wie Komponisten auf der Prestigeskala nur knapp über Schauspielern und Angehörigen des fahrenden Volkes. Groß ist die Zahl jener Komponisten, die meist auf Drängen ihrer Familien zunächst ein ordentliches Studium mit Aussicht auf finanziellen Erfolg und sozialen Aufstieg aufnahmen, wie etwa Heinrich Schütz oder Georg Friedrich Händel, bevor sie schließlich ihrer Neigung zur Musik folgten. Während seit der Renaissance in anderen Künsten wie der Malerei deren hervorragendsten Vertretern ein finanziell zumindest zeitweise auskömmliches Leben dadurch offenstand, daß sie entweder von Aufträgen leben oder aber selbst umfangreiche Werkstattstrukturen aufbauen konnten, stand diese Möglichkeit Musikern und Komponisten nicht zur Verfügung.

Nicht vernachlässigen darf man allerdings die Rolle, die Musik für das erstarkende Selbstbewußtsein der Städte und des protestantischen Bürgertums spielte. So, wie die Konsistorien die Hüter der Kirchenmusikpflege waren, waren die Städte die Träger der Stadtpfeife, jener Zunft, in der eine heute verlorene Einheit von musikalischer Praxis und kompositionstechnischer Grundkompetenz gelehrt wurde, die den Nährboden für jene weiterverzweigten Musikerfamilien darstellte, von denen die Bachsche nur die berühmteste, nicht aber die einzigste war. Die Berufung berühmter Organisten an die städtischen Hauptkirchen, die Entsendung virtuoser Musiker als Zusatzpersonal an die Hoforchester und die Auftragserteilung an den Stadtmusikdirektor anläßlich besonderer Ereignisse wie etwa der Ratswahl verhalf dem Wirken der städtischen Entscheidungsträger zu einem repräsentativen Glanz, der zwar im Vergleich zur höfischen Sphäre weniger prächtig, so doch von erklecklichem Stolz über die bürgerliche Leistung und Unabhängigkeit geprägt war.

Diesem teilweisen Aufschwung des Ansehens entsprach jedoch keine Verbesserung der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen. Der Musikerberuf war und blieb unsicher. Man hatte als Musiker und Komponist grundsätzlich die Wahl zwischen einer Position als Hofmusiker oder Hofkomponist oder aber als städtischer oder Kirchenmusiker. Mußte man im ersten Falle – je nach Bedeutung des Fürstenhofes und subjektiver Wertschätzung durch den Herrscher – schlimmstenfalls als Lakai und niederer Bediensteter leben, konnte man bestenfalls aber auch bis zur Funktion als gut dotierter Hofkapellmeister aufsteigen, demgegenüber waren die städtischen und kirchlichen Posten meist schlechter entlohnt und wurden im Vergleich sogar als sozialer Abstieg empfunden (so etwa Bach vor der Übernahme des Leipziger Kantorats).

Im günstigsten Falle erhielt ein Hofkomponist neben einem Basisgehalt die Chance zu weiteren Honoraren aus Einzelaufträgen und Leistungen für Wohnung, Kleidung, Verpflegung und Gesundheitsfür-

sorge, die sich oft auch auf seine engsten Familienangehörigen erstreckten. Weitere Sonderzahlungen konnte er durch die geschickte Wahl von Widmungsträgern gewinnen, die sich die Ehre der Dedikation eines Musikstückes etwas kosten ließen. Unter Umständen hatte er einen größeren Freiraum für künstlerische Experimente und Freiheiten als in der Zwangsjacke städtischer oder kirchlicher Vorschriften zur Musikpflege. Höfische Feste mit zahlreichen Mitwirkenden ermöglichten oft das Zusammentreffen und den produktiven Austausch mit Musikerkollegen.

Im ungünstigen Falle konnte sich jedoch das Blatt durch negative Veränderung der fürstlichen Vermögensverhältnisse, durch familiäre dynastische Veränderungen oder durch den Tod des Dienstherrn mit einem Male wenden – auch ein Hofkapellmeister war immer noch Bediensteter: So verdüsterten sich etwa Bachs Aussichten am Hof mit einem Schlage, als der musikliebende Prinz Leopold von Köthen eine *Amusa* zur Frau nahm, in Weimar war er vor dem Weggang nach Köthen Ende 1717 sogar gefangen gesetzt worden, um ihn an der Übernahme eines neuen Postens zu hindern.

Größere Sicherheit und Kontinuität boten demgegenüber die städtischen Institutionen, die eben nicht nur von Geschmack und Willkür eines Einzelnen bestimmt wurden, auch wenn hier wiederum oft engere Vorgaben und Verwaltungsvorschriften die künstlerische Freiheit auf andere Weise einschränkten. Diverse Streitigkeiten mit den städtischen oder kirchlichen Autoritäten durchziehen alle Stationen von Bachs Berufsweges, sei es, daß das Konsistorium in Arnstadt seine Reise zu Buxtehude nach Hamburg im Sinne einer Vernachlässigung seiner Amtspflichten rügt, sei es, daß die Art von Kirchenmusik, die er in Mühlhausen zu etablieren sucht, als zu kompliziert und unverständlich zurückgewiesen wird, sei es, daß selbst in Leipzig, objektiv einer der berühmtesten Positionen im deutschen Musikleben, sein Budget für die Hinzuziehung weiterer Instrumentalsolisten und virtuoser Sänger schließlich gestrichen wird, da seine Kompositionen nur von ihm spielbar und für niemanden verständlich empfunden werden, und Bach wiederum die Vernachlässigung seiner Unterrichtspflichten vorgeworfen wird.

Reproduktion und Verwertung

Heutzutage ist nicht allein die allgegenwärtige Verfügbarkeit von Musik als klangliches Ereignis Realität, dies gilt ebenso für die anderen Manifestationen eines musikalischen Werkes, den verschiedenen Interpretationen, Notenausgaben und Aufführungsmaterialien. Der Remastering-Markt erschließt nicht nur Kompositionen aus gut anderthalb Jahrtausenden, flankiert vom Weltmusikangebot auf dem außereuropäischen Sektor und von oft gut bis zu einem Dutzend historisch relevanter Interpretationen auf dem Gebiet der westeuropäischen Kunstmusik, auch das Notenmaterial ist im Zeitalter des Internetbuchhandels – allen Unkenrufen über das Sterben der Musikverlage zum Trotz – binnen Tagesfrist verfügbar. Kehrseite dieser geradezu paradiesischen Unabhängigkeit der musikalischen Reproduktion von Zeit und Ort und ihrer egalitären Verteilung im Netz ist freilich eine postmoderne Nivellierung dessen, was es gibt und jemals gegeben hat, Historisches steht neben Trivialem, Avantgarde neben Massenkultur, einerseits unverbunden in der gegeneinander in beharrlicher Blindheit geleugneten Selbstverständnissen verschiedener Musikkulturen, andererseits in seinen Abgrenzungen verschwimmend bis hin zur Auflösung von Begriffen wie "avanciert" und "populär".

Autonome Kunstproduktion wird – wie der österreichische Musiksoziologe Manfred Wagner es resignativ formuliert – *quasi von der Kulturindustrie als Entwicklungslaboratorium verstanden, als Institution der Grundlagenforschung, deren Ergebnisse – wie immer wie sie aussehen – rasend schnell für den Konsumtionsmarkt annektiert und adaptiert* werden. Im *Disneyland der eigenen Geschichte* ist die Klage über das schädliche Wirken der "Kulturindustrie" bereits müßig geworden, wir haben uns an einen Zustand längst gewöhnt, den Theodor W. Adorno vor mehr als vier Jahrzehnten noch beklagte, als eine *Enttäuschung über eine Entwicklung, in der "Kultur" zum eingegrenzten, isolierten Bereich geworden ist, dessen Manifestationen man duldet und sogar unterstützt, aber um den Preis, daß sie in die Realität der ökonomisch-sozialen Beziehungen zwischen den Menschen nicht ernstlich eingreifen*.

Zu Bachs Zeiten war dagegen selbst das Verlagswesen im Vergleich zu den europäischen Nachbarländern unterentwickelt. Ein Werk zu drucken war extrem kostspielig, gerade bei komplexeren Werken kam das Risiko der Fehleranfälligkeit hinzu, wenn der Komponist sich nicht in jeder Phase in die Korrekturvorgänge einschaltete. Die Auflagen lagen bei Werken hinreichender Popularität bei durchschnittlich 500 Stück, der Erlös konnte bei guter Abnahme an einen halben Jahresverdienst eines Organisten einer größeren mitteldeutschen Stadt heranreichen. Chancenreich waren vergleichsweise Drucke populärer Tanz- oder Instrumentalmusik, die dann auch die Mehrzahl der Drucke jener Zeit ausmachten. Alternativen zu der finanziell risikobehafteten Verbreitung durch Druck waren einerseits der Selbstverlag – eine Möglichkeit, zu der Georg Philipp Telemann häufig griff – oder das kostenpflichtige Abgeben handschriftlicher Kopien. Letztere werden etwa in den Katalogen der Leipziger

Verlage unter dem Namen Bach durchaus annonciert. Bei besonderen Anlässen, zu denen textgebundene Werke zu fürstlichen Ehrentagen oder städtischen Feiertagen komponiert wurden, beschränkte man sich auf den Druck des Textes – erst Bach selbst sollte hiermit brechen, als er 1708 anlässlich der Ratswahl in Mühlhausen nicht nur den Text, sondern auch die Musik seiner Kantate veröffentlichen ließ.

4 Aufbruch eines mitteldeutschen Organisten

Vor diesem Hintergrund sehen wir in der Musikerbiographie des Atze-Theaters Bach seinen Weg machen. Bachs Herkunft aus der Tradition der Stadtmusiker und Organisten, aus einer der weitverzweigtsten Musikerfamilien Mitteldeutschlands, die seit 1520 nachzuweisen war und nach ihm bis 1845 musikalisch aktiv sein sollte, ist untrennbar verbunden mit jenem anfangs noch berufsgruppeninternen Selbstbewußtsein, das sich unter anderem im Vorhandensein einer umfassenden Infrastruktur humanistischer Lateinschulbildung, Einrichtungen wie dem Leipziger collegium musicum oder der Societät der musikalischen Wissenschaften ausdrückte. Hiermit wurde Bach fähig, neben dem Studium der alten Meister durch Kopien exemplarischer Kompositionen auch jenen Horizont zu erwerben, der ihn ästhetisch auf die Höhe seiner Zeit brachte und von dem aus er schließlich den langen und dornenreichen Weg antrat, der ihn auf die Höhe einzigartiger Genialität führen sollte.

Bereits von den frühesten Stationen seiner Laufbahn an, dort, wo die biographischen Quellen noch lückenhaft und widersprüchlich sind, ist gleichwohl überliefert, daß Bachs Drang zur Musik ebenso unverbrüchlich war wie seine kompromißlose Gradlinigkeit, mit der er *seine* Vorstellungen von qualitativ hochstehender Kirchenmusik durchsetzte: Bezeichnend jene Anekdote, nach der er als Waise bei seinem Bruder in Ohrdruf untergekommen die Kopie eines ihm nicht zugänglich gemachten Werkes heimlich doch noch bei Mondlicht abschrieb, bezeichnend auch, wie er seit Arnstadt jenen lauen Kompromiß aufkündigte, der sich in so mancher mitteldeutschen Gemeinde zwischen gewohnheitsmäßiger Choralbegleitung und den oft recht begrenzten Fertigkeiten der Chorscholaren und Studenten in einen bequemen Schlendrian eingependelt hatte. Zahlreiche Verfahren und Verweise wie auch die oben angesprochenen Konflikte mit der Obrigkeit können somit nur teilweise als Indiz für Kleinlichkeit und Engstirnigkeit der Autoritäten gewertet werden, vielmehr verbanden sich bei Bach Gewissenhaftigkeit und Starrköpfigkeit zu einer brisanten Mischung, die oft genug erst zu einer Eskalation der Zwistigkeiten führte: Das Verlangen nach Unabhängigkeit und künstlerischem Freiraum mußte mit vorgefundenen bürokratischen Regularien zwangsläufig kollidieren.

Bachs Wertvorstellungen von unbedingter musikalischer Qualität speisten sich aus der Erfahrung seines musikalischen Bildungsganges: Basis seines kompositionstechnischen Wissens war die konventionelle Musikausbildung gewesen, die vom Studium meisterhafter Werke der Vergangenheit ausging und ihm das Wissen über die Leistungen der drei bis vier letzten Generationen und die herausragenden gegenwärtigen Komponisten vermittelte. Der oft reichhaltige Fundus der Scholabibliotheken bot ebenso Anstöße wie die oft beschwerlichen Reisen zu den Konzerten berühmter Organisten seiner Zeit. Bach eignete sich die Musiksprache aller bedeutenden Traditionen und Schulen systematisch an. Die norddeutsch-niederländische Orgelschule, das Werk von Schütz und Pachelbel, der Stil der französischen Ouvertüren und Suiten sowie des italienischen Concertos bildeten den Grundstein des kompositionstechnischen Kosmos Johann Sebastian Bachs, der sich schließlich zum Universalen weitete: Bach hatte in stärkerem Maße als die Komponisten vor ihm eine klangliche Idee der Musik der Vergangenheit, sein musikgeschichtlicher Horizont reichte bis zu den Messenkompositionen Palestrinas und der frühen Instrumentalmusik Frescobaldis, somit bis ins 16. Jahrhundert zurück, im Credo seiner h-moll-Messe erweist er dieser ehrwürdigen Tradition des älteren polyphonen Kirchenstils seine deutliche Referenz. Ebenso wie bereits Schütz die Grenzen zwischen den streng geschiedenen Stil kategorien der traditionell-kirchlichen, der modernen chromatischen und der theatralisch-dramatischen Schreibweise nivelliert hatte, liegt Bachs Bedeutung in der konsequenten Weiterführung der Integration und Einschmelzung aller bekannten kompositionstechnischen Möglichkeiten, die schließlich sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik zu einer homogenen Musiksprache von bisher ungeahnter Dichte und Komplexität führte.

Ohne hierauf umfassend eingehen zu können, sei nur erwähnt, daß Bach, anders als etwa Telemann oder Händel, dem Mittel der dramatisch-außenwirksamen Wiederholung in der Musik sehr reserviert gegenüberstand, sein Grundsatz "höchstens ähnlich – niemals gleich" ist einer der bedeutenden Motoren dauernder thematischer Variation und Entwicklung in seiner Musik. Neu ist auch Bachs Prinzip, alle Verzierungen und Kadenzen in seinen Werken auszunotieren, also nicht mehr dem Geschmack des Sängers oder Musikers zur freien Verfügung zu überlassen. Nikolaus Harnoncourt, dessen Verdienste für die Rekonstruktion der authentischen Aufführungspraxis älterer Musik nicht hoch genug

veranschlagt werden können, bewertet dies in aller Deutlichkeit: *Hier tritt erstmals eine neue, sehr autoritäre Gesinnung des Komponisten zutage; denn indem er dem Interpreten sein Ureigenstes, die Verzerrungen, wegnimmt, hebt er endgültig die vordem so wichtige Grenze zwischen Werk und Ausführung auf.*

Eine weitere, geradezu revolutionäre Neuerung seiner Zeit, die Bach begierig aufgriff, darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, die Veränderung der Stimmung der Tasteninstrumente durch die sogenannte temperierte Stimmung. Die Basis der abendländischen Musik hatten bis ins 17. Jahrhundert die natürlichen Schwingungsverhältnisse der Naturtonreihe gebildet. Ein Problem lag jedoch darin, daß man unerheblich davon, ob man sich für reine Quinten oder aber für reine Terzen als Grundlage der Stimmung entschied, bei beiden Möglichkeiten jeweils eine geringe Abweichung aufeinandergeschichteter Quinten oder Terzen den Zirkelschluß, das Wiederankommen bei der reinen Oktave verunmöglichte. Die Folge war, daß nur eine bestimmte Bandbreite von Tonarten für die Komposition benutzbar war, da sich die Abweichungen bei von C-dur weit entfernten Tonarten schlichtweg zum Mißklang addierten. Mit mehreren Stimmkonzepten war bereits ausführlich experimentiert worden, bis schließlich Andreas Werckmeister 1695 die rettende Idee hatte, von der Orientierung an die natürliche Frequenz der reinen Quinte oder der reinen Terz abzugehen und die Oktave in zwölf genau gleiche Halbtöne zu teilen. Hiermit war es möglich, innerhalb nur einer Komposition alle Tonarten des gesamten Quintenzirkels zu verwenden und jeden Ton mehrdeutig zu erfassen, also damit zu spielen, daß er in einer Tonart die eine, in einer anderen Tonart eine gänzlich andere Position und Funktion hatte, zu spielen. Bachs Präludium- und Fugensammlung "Das Wohltemperierte Klavier", in dem er die Möglichkeit zur Fugenkomposition in allen 24 Tonarten des Quintenzirkels demonstriert, ist schlechterdings ein Dokument des Triumphes, in allen Tonarten harmonisch komponieren zu können und ein Spektrum wechselnder Grundtonarten in einem Stück in nie gekannter Breite zu durchwandern, d.h. in weit entfernte Tonarten zu modulieren.

Gleichzeitig stehen wir hier jedoch wiederum an einem bedeutenden Meilenstein dessen, was wir als Komplexität und Schwierigkeit Bachscher Musik wahrnehmen: Eröffnete die temperierte Stimmung eine Fülle neuer Möglichkeiten für den Komponisten, so stellte sie zugleich eine nicht unbeträchtliche Herausforderung für Komponist und Hörer dar: Damit die freigesetzte schweifende melodische Phantasie sich nicht im Haltlosen verließ, wurden neue Anforderungen an die musikalische Logik gestellt insofern jeder Ton sich durch seine Stellung im Zusammenhang des Tonartengefüges selbst unmißverständlich definieren mußte. Für den Hörer bedeutete dies, jedes Intervall, jede harmonische Wendung unter Umständen erst im Nachhinein durch den musikalischen Zusammenhang zu begreifen. Verstehendes Hören verlangte somit einen neuen Grad an geistiger Aktivität und musikalischem Wissen.

Hieraus mag aber auch verständlich werden, weshalb Bach, der einerseits im Zwiespalt mit städtischen und kirchlichen Amtsträgern lag und von der breiten Masse als zu schwierig und unverständlich empfunden wurde, bald zu einer in Musikkreisen anerkannten Autorität wurde: War es Bachs seit Arnstadt und Mühlhausen zunehmend weitere Kreise ziehende Tätigkeit als Examinator restaurierter Orgeln, waren es die Berichte über seine ungewöhnlichen Ambitionen zur Verbesserung des Standards der Kirchenmusik, bereits 1717 erwähnt der Musikkritiker und Lexikograph Johann Mattheson den damals in Weimar Tätigen als berühmten Organisten, zwei Jahre später bittet er Bach sogar um biographische Daten – eine Anfrage, der Bach jedoch nicht entspricht. Ein Übriges tut das weitverzweigte Netz kollegialer Kontakte zwischen Musikern, Komponisten und Organisten, das den Erfahrungsaustausch ebenso einschloß wie Konkurrenz und Rivalität. Das Interesse an Bachs Werken zeigt die steigende Anzahl der in den Verlagskatalogen annoncierten handschriftlichen Vervielfältigungen, auch wenn Bach erst spät seine Zurückhaltung auf diesem Sektor aufgab und lediglich einige besonders beispielhafte und spekulative Spätwerke in Druck gab. Erst gegen Ende seines Lebens ließ er ein größeres Interesse an der Veröffentlichung seiner Werke erkennen, schließlich zeigt ihn das in Kopie erhaltene authentische Bildnis von Elias Gottlob Haussmann von 1746 auf der Höhe seines künstlerischen Selbstbewußtseins, das einen für die damalige Zeit ungewöhnlichen entwickelten Grad emanzipierten Selbstwertgefühls ikonographisch umsetzt: Nicht allein Kleidung und Pose des gut situierten Bürgers der Stadt Leipzig, sondern vor allem die Handschrift des sechsstimmigen Tripelkanons über das Kirchenlied "Vom Himmel hoch" demonstriert Bachs Selbstverständnis: Mit diesem in Haussmanns Bild deutlich zu identifizierenden kontrapunktischen Kunststück empfahl er sich für den Eintritt in die Leipziger Societät der Musikalischen Wissenschaften.

5 Anknüpfungspunkte: Bachs Weg als Meilenstein einer künstlerischen Befreiungsgeschichte

Der in Haussmanns dargestellten stolzen Pose ungeachtet zieht sich durch Bachs Leben die Tendenz zur Introversion und Versenkung statt die der Bemühung um Wirkung und Selbstdarstellung wie ein roter Faden. Die musikgeschichtliche Entwicklung ging schließlich über Bach hinweg, sie wurde seit den 1740er Jahren durch die Bewegung des "Sturm und Drang" nachhaltig beeinflusst, das Verhältnis zwischen Musik, gedanklicher Logik und Emotion verschob sich hin zur Vorherrschaft der musikalischen Empfindsamkeit, der Hörer sollte nicht mehr vordringlich im Nachvollzug musikalischer Logik seinen Genuß finden, er wurde ähnlich wie später durch die romantische Musik aufgefordert, sich hinzugeben, zu erleben anstatt zu verstehen.

Bach komponierte in diesem Klima seine Werke nur noch weitgehend für sich oder einen ausgewählten Schüler- und Kollegenkreis. Anders als etwa bei Georg Friedrich Händel, dem großen Zeitgenossen, der durch Weltläufigkeit, ausgedehnte Reisen durch ganz Europa und die unternehmerische Tätigkeit als künstlerischer Leiter diverser Opernhäuser dezidiert am öffentlichen Leben teilnahm, führte Bachs Lebensweg nicht aus dem engen Kreis der mitteldeutschen Organistentradition hinaus. Seine Reise führte nach innen und zu einem nur ihm bekannten Ziel noch größerer Vergeistigung der Musik: Die Tendenz zur Abschottung, das nochmalige Studium alter Meister und die Neigung zu kontrapunktischen Künsten und Rätseln bestimmten seine letzten Leipziger Jahre. Nach außen trat er lediglich noch durch besonders beispielhafte Kompositionen, die das Bemühen, die Summe der damaligen Möglichkeiten der Kompositionstechnik zu ziehen, exemplarisch im Begriff der "Übung" zeigen: Der letzte Teil der *Clavierübung* genannten Sammlung verstanden sich – ähnlich wie die *Goldberg-Variationen* oder das *Musikalische Opfer* als Übung der spieltechnischen und zugleich der kompositionstechnischen Möglichkeiten seiner Zeit.

Die *Kunst der Fuge* schließlich war für eine öffentliche Aufführung kaum mehr gedacht, wie die Notierung in alten, bereits für die Bach-Zeit archaisch wirkenden C-Schlüsseln signalisiert. Sie gilt sicherlich als jenes Werk Bachs, das als vornehmlich geistig zu durchdringende Komposition die Weiterentwicklung des musikalischen Werkbegriffs zeigt, mit dem Bach einen der am schwersten zu überholenden Grenzmarken auf dem weiten Terrain musikalischen Denkens bis heute gesetzt hat. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus formuliert es im Kontext der Frage, ob Musik nur präsent sei, wenn sie aufgeführt wird, folgendermaßen: *Erstens existiert Musik nicht ausschließlich in Aufführungen (...), sondern auch dadurch, daß man über musikalische Werke – ähnlich wie über vergangene politische Vorgänge, die zur Vorgeschichte der Gegenwart gehören – etwas weiß und sich im Denken über Musik, das die Musikkultur konstituiert, durch sie beeinflussen läßt. Auch ohne die Bestätigung des Ruhms durch Aufführungen (die durchaus sekundär bleiben) wäre Bachs "Kunst der Fuge" eines der Werke, die das Bewußtsein davon, was Musik überhaupt ist, entscheidend mitprägen.*

In der dauernden gedanklichen Weiterentwicklung seiner Werke, in der buchstäblichen Revision bereits behandelter Themen etwa durch neue Fassungen bereits früher aufgegriffener Choralvariationen als Ausdruck tendenziell unvollendbarer künstlerischer Perfektion hatte Bach schließlich am Ende seines Weges auch strukturell die zeitgenössischen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen musikalischer Produktion transzendiert. Auf dem langen Weg vom Vertreter der musikalischen Zunft, der lediglich unter den sozialen Bedingungen verschiedenartiger Abhängigkeit wählen kann, war Bach ein immenser Sprung in jene Sphäre künstlerischer Unabhängigkeit gelungen, die für Haydn, Mozart und Beethoven zum Orientierungspunkt ihres schöpferischen Selbstverständnisses werden sollte: Die nach und nach aufgegebene Bindung des Komponisten an Dienstherrn und Mäzene, sollte bei Haydn glücklich, bei Mozart materiell prekär und bei Beethoven schließlich in verzweifelterm Ringen entschieden werden – zugunsten jener Freiheit, die wir seit dem 19. Jahrhundert als vornehmstes Kennzeichen des Künstlers kennen.

Diese Modernität und die Universalität von Bachs Musik sind verantwortlich dafür, daß wir ihn als durchaus gegenwärtig empfinden können. Mag das Interesse an älterer, vorbachscher Musik längst aus dem Bereich eng umgrenzter Expertenzirkel herausgetreten sein, erst mit Bach beginnt, wie Paul Bekker es in den 20er Jahren formulierte, unsere eigene Musik: *So fangen wir also an, von uns selbst zu sprechen, während alles andere bis dahin wie eine Art Präexistenz erscheint, uns innerlich verwandt, aber doch äußerlich seltsam und befremdend.*

Sicherlich ist uns die Musik vor Bach heute noch wiederum ein Stück weit fremder als vor 80 Jahren und Bach selbst nicht ohne Mühen der Annäherung zu verstehen. Doch auch wir können heute von Bach lernen, daß Musik ein ganzes Leben durchdringen kann, daß trotz aller Widerstände künstlerisches Wollen sich schließlich seinen Weg bahnt, daß es sich für ein erfülltes Leben lohnen kann, an seinen Träumen festzuhalten. Bei aller Industrialisierung und musealen Erstarrung unserer heutigen

Musikkultur sehen wir – an prominenter Stelle etwa im education-Projekt der Berliner Philharmoniker, wie auch heute für unerreichbar gehaltene Gruppen unserer Gesellschaft durch den schöpferischen Kontakt mit der Musik der Klassik, Romantik und Moderne eine Erfahrung von in ihnen schlummern-der Kreativität machen können, die Außenstehende und sie selbst sich niemals zugetraut hätten.

Auch, wenn es so medienwirksam und spektakulär nicht immer zugehen braucht, warum sich die Möglichkeit entgehen lassen, sich angestoßen vom Bach in die entfernte Welt von Bachs musikalischen Kosmos hineinlocken zu lassen. Allenthalben greift die Sehnsucht nach der elementaren Erfahrung des Singens und des Musikmachens wieder um sich, sei es im Kult der Castingshows oder in der unaufhaltsam durch ausgezehnte Kirchengemeinden rollenden Gospel-Welle. Das, was die Persönlichkeit und die Musik Bachs neuen Hörern für die eigene Wahrnehmung und für ihr Denken über Musik bieten können, ist keine Einbahnstraße. Hören wir Bach entrümpelt von Konventionen weihevoller Andacht, im Atze-Theater statt im Tempel symphonischer Kunstreligionsausübung. Ein Symposium im Rahmen des diesjährigen *Maerz Musik Festivals für aktuelle Musik* stellte sich jene Frage, die so viele heute umtreibt: *Singing in a sampled world – Die lebendige Stimme im digitalen Zeitalter* – wie geht das? Fangen wir an, diese Frage zu beantworten – vielleicht mit Bach.

© Susanne Grünberg Juli 2005