

Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele

Von Hans Joachim Moser (Berlin-Charlottenburg)

In einer Zeit, da statt Einzelfragen des Philosophierens immer ernster die Problematik der Wissenschaftslehre selbst als „Grundlagenforschung“ behandelt wird, kann man sich auch in der Kunst- und speziell Musikwissenschaft nicht damit zufrieden geben, einen größten Meister der Kunst wie Bach nur subjektiv aus ästhetischen Gründen solches Ehrentitels für würdig zu erachten, sondern wird bei Gelegenheit seiner Zweihundertjahrfeier dem Wesen seiner Musik wie dem Problem, was Musik überhaupt sei, nachzugehen haben — eine Frage, die so alt wie die bewußte Musikübung selbst erscheint, aber jedem Geschlecht neue Seiten zeigt und neue Antworten abverlangt.

Es wird weitgehend von unserem Musikbegriff abhängen, was uns an der Lebensleistung eines Bach das Entscheidende zu sein dünkt, und umgekehrt kann dieses Bachsche Schaffen, so zentral wie es heute zwischen uns aufragt, durchaus befähigt sein, die Formung unserer Musikvorstellung im ganzen entscheidend mitzubestimmen, vielleicht auch gegen Unklarheiten und tagesbegrenzte Fehlmeinungen abzuschirmen. Gehen wir den ersteren Weg und stellen wir das Wesen der Tonkunst als solcher zur Erörterung! Freilich sind der Tonkünste nach Ländern und Zeiten derart zahlreiche, daß man strenggenommen ebensoviel Definitionen erhalten müßte, als sich Zwecke und Anlässe des Musizierens quer durch die irdischen Kontinente und die Geschichtsepochen hin finden ließen — deshalb wird man die Schau vorteilhaft so eingrenzen, daß Bachs Oeuvre ungefähr in die Mitte des Blickfeldes gerückt erscheint.

Ich habe letzthin mehrfach versucht, das mancherlei Widersprüchliche, das unserer neueren abendländischen Musik innewohnt, dadurch zu bestimmen, daß ich zwei Hauptwurzeln bei der Herkunft der „Himmels-tochter Polyhymnia“ abzuleiten versuchte, und ich glaube, daß diese Polarität ihres Herkommens, ihrer realen wie ideellen Beheimatung, auch für dies vorliegende Thema von entscheidendem Vorteil sein wird: ihre Abkunft von der menschlichen Seele und aus dem jenseits alles Menschlich-Irdischen liegenden Weltraum, (kurz genannt:) dem „Kosmos“. (Daß diese Zweiteilung weder der christlichen noch der pantheistischen Weltanschauung zu widersprechen braucht, wird noch zu behandeln sein.)

Meine Opposition gegen jene „akustische Rechnerei“, mit der selbst neueste Tonsatzlehren immer wieder zu beginnen pflegen, um die Harmonieregeln und die Tonsystematik „objektiv zu untermauern“, begegnete sich mit erneuten Goestudien, die mir ergaben, daß der Weise von Weimar das „Tonreich ohne Physik“ als ein der naturwissenschaftlich-anorganischen Begründung prinzipiell nicht bedürfendes Gebiet von Urphänomenen ansah, das sich einfach aus sich selbst erklärt. Von dieser Überzeugung geleitet, versuchte ich (Ernst Kurths „Musikpsychologie“ diente mir obendrein zum Leitstern), eine rein „anthropozentrische“ Musikästhetik zu entwickeln, die sowohl die rhythmischen Phänomene von denen des physikalischen Zeitbegriffs abhob als auch die Intervallenlehre und das Konsonanz-Dissonanz-Problem unabhängig von den Berechnungen der reinen oder pythagoreischen oder wohltemperierten Stimmung einzig aus apriorischen Zweiklangmodellen unserer Musikseele ableitet.

Aber es wurde mir auch bald klar, daß sich damit wohl ein weiter Bezirk „subjektiver“ Musik, affekthaltiger und inhaltsnaher Tondichtung erklären lasse, daß jedoch eine „objektive“ Ergänzung, ein ausgleichendes Widerspiel angenommen werden müsse, um das Ganze der abendländischen Musik zu umspannen: die kosmische Musik, das „Tonreich mit und aus der Physik“. Man kann wohl behaupten, auf der anthropomorphen und anthroponomen Musik, die eine „Sprache“ sei und den andern Künsten deshalb sehr wesensnahe stehe (die romantische Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk gibt dem Ausdruck), sei die eigentlich empirisch-wirkliche Tonkunst, und die andere, kosmische Musik, stelle nur ein — um mit Kant zu reden — sittliches Postulat, eine notwendige Idee dar. Sei es drum — die Wirklichkeit und Wirksamkeit solcher Forderung wird ja dadurch nicht geringer. Die antike Mythe von der Harmonie der Sphären als *musica mundana* und *coelestis*, später christianisiert zur Engelsmusik, gibt diesem unbestimmten Ahnen anschaulich-greifbaren Ausdruck. Es ist jene Musik, die auf einfachsten Zahlen- und Saitenlängen-Verhältnissen beruht, auf den elementaren Konsonanzen und schlichtesten rhythmischen Proportionen, eine absolute Musik „*supra voces musicales*“ ohne nähere Bindung an die Sprache und Sprachmelodik, ohne menschliche Affekte und dichtungsverwandte Inhalte, dagegen mit mancherlei Beziehung zur kristallinen Form an sich, zu selbstzwecklicher Ornamentik, eben ein objektives Klingreich der Tonbauten und als solches gewiß fähig, bis zu „klassischer“, antiromantischer „Schönheit an sich“ gesteigert zu werden. Die „seelennahe“ Musik dagegen relativiert sich schon durch enge Nachbarlichkeit zu den übrigen menschlichen Künsten; ihr eignet weniger die Schönheit als der Reiz.

Mehrfach in der Geschichte der Musik sind Trennungen beider Möglichkeiten deutlich sichtbar geworden, so etwa bei Josquins *Musica reservata*, wo (in dunkler Rückbeziehung auf Platos Ethoslehre) die Renaissance die Tonkunst zu menschlichen „Inhalten“ erstmals bewußt humanisierte, die Musik jauchzen und weinen lehrte — von daher nahm sich die spätgotische Musik der Ockeghemzeit dann plötzlich wie ein rein spekulativer Konstruktivismus, wie eine seelenlose Künstelei an Proportionen, wie überständige Scholastik aus. Josquins und Senfls Lamentomotetten wurden erste Früchte dieser neuen Durchseelung des Tonreichs¹⁾, die dann in Monteverdis *Lamento d'Arianna* u. dgl. die nächste Stufe der Subjektivierung erstieg. Affektstudien des Mittelbarock wie Johann Kriegers „Weinender Heraklit und Lachender Demokrit“²⁾ führen von dort unmittelbar an die Schwelle der Bachschen Kunst weiter. Die Verpersönlichung des protestantischen Kirchenstils in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter den deutschen Schülern von Schütz und Carissimi, also bei Tunder, Weckmann, Bernhard, Rosenmüller, Buxtehude, Joh. Christoph Bach, bei Christian Geist, Georg Böhm, Christian Ritter, Erlebach, Zachow, Joh. Philipp Krieger usf., die ich als „Romantik des Mittelbarock“ bezeichnen möchte und die ausdrucksmäßig soviel Subjektives in Bachs Tonsprache hat vorbereiten helfen, führt auf die zweite Hauptgabelung kosmischer und seelischer Musik: in der nachmaligen Polarität zwischen Wiener Klassik und eigentlicher Musikromantik — eine Alternative, die noch bis in die heutige Musikproduktion hinein spurweise nachwirkt und wahrscheinlich in späteren Jahrhunderten ähnlich als die Wahlentscheidung zwischen zwei ewig möglichen Gegenwärtigkeiten weiterklingen wird.

Wie war es nun um Bach und seine Kunst in diesem Widerstreit der Möglichkeiten bestellt? War er dieserhalb nicht ein „Herkules am Scheideweg“ gleich seinem allegorie-belehrten Wettinerprinzen? Insofern schon würde der Vergleich hinken, als es bei jenem prinzlichen Herakles sehr einfach um die Wahl zwischen Gut und Böse in damaliger absolutistischer Schau ging, man aber bei Bach durchaus nicht die kosmische Musik als „gute“, die menschenbedingte als „böse“ setzen könnte. Gewiß, letztere ist die mehr sensualistische, nach damaliger Musiknomenklatur ein „*Stylus luxurians*“ gegen einen „*Stylus gravis*“. Aber merkwürdigerweise deckt sich das nun keineswegs einfach mit den damaligen Hauptstandpunkten der konfessionellen Kirchenmusik, wo man annehmen könnte, daß das Objektive dem Orthodoxen, das Subjektive dem Pietistischen parallelzusetzen wäre. Im Gegenteil ist aus den Äußerungen eines Joh. Georg

¹⁾ Vgl. das Kapitel „Die Lamentomotette von Josquin bis J. Gallus“ in meiner „Mehrstimmigen Vertonung des Evangeliums“ (1931) I S. 14 ff.

²⁾ Mein „Corydon“ (Litloff 1933) I 81.

Ahle oder Joh. Kuhnau zu entnehmen, daß man den *Stylus luxurians*, die ornamentale Konzertierlust, als Ausfluß der Orthodoxie verstand, und für den jungen Pietismus eine „bewegliche“, aber zugleich beinahe asketische Musik beanspruchte, was zu Bachs Entscheidung, die ihn aus den Mühlhauser Parteikämpfen gen Weimar entfliehen ließ, entscheidend zugunsten der orthodox-figurativen Kirchenkantate beigetragen zu haben scheint. Also verstand man wohl das Ornamentale (wie wir es ja auch oben definiert haben) mehr als Konsequenz der kosmisch-kristallinisch-formalen Musikhaltung. Daß das Affektgeladene des Pietismus als eines stark subjektivierten Bekenntnisses sich statt dessen im Sprachgezeugten der Musik zu erlösen suchte, dürfte danach einleuchten, und so könnte man in Anwendung auf die Kantatenwelt Bachs sagen, daß das Kosmische in der formal kreisenden, statischen Arie, das Anthropozentrische dagegen im dynamisierten Zielen des Rezitativs als einer „offenen Form“ wesensgetreue Verwirklichung gefunden habe.

Hier wird wohl schon deutlich, was sich uns bei dieser ganzen Fragestellung als zwingendes Ergebnis entgegendrängt: Bach gibt uns kein „aut-aut“, sondern ein „et-et“ zu schmecken, wie denn überhaupt seine komplexe Künstlerpersönlichkeit den denkbar rundesten und völligsten Kosmos rings um sein subjektives Zentrum her vermerken läßt. Gegenüber all jenen Teilgenies der Romantik ist er ein barockes Universalgenie, von köstlicher Ausgewogenheit nach allen Seiten.

Zu dieser inneren Balance gehört bei ihm, auf der längsten Wesensachse des Schaffenden, auch dieses „mitten inne zwischen Kosmos und Seele“, zwischen Objektiv und Subjektiv, zwischen Absolutheit und menschlichem Einbezogensein. Man kann das schon bei Betrachtung seiner Persönlichkeit auffällig bestätigt finden: der Zornnickel, der den Arnstädter Zippelfagottisten in die Ecke ficht, der dem Serenissimus von Weimar den Abschied stürmisch abfordert, der die Präfektenschlacht mit Ernesti jun. durchkämpft, ist ebenso ein Anthropozentriker wie der biderbe Hausvater, der soviel Kinder zeugt und mit ihnen sein Hauskonzert formiert, sich über die allzugesunde Leipziger Luft ägriert, die ihm die Begräbnissporteln verkürzt, oder dem Vetter Elias vorrechnet, daß ihm der Schweinfurter Süßwein zu hohe Transportkosten verursache. Ist es zu glauben, daß dies derselbe Jenseitssüchtige sein könne, dessen feierliches h-moll das alte Wort auf die höchste Ebene verpflanzt: *Mea patria coelum* — „der Himmel ist mein Vaterland“?!

Unter den großen Vokalwerken Bachs ist das wohl am meisten als kosmisch zu bezeichnende die h-moll-Messe, wie es schon im Wesen des Hochamts begründet lag — es sind bezeichnend genug die einzigen Kantaten Bachs ohne Rezitative (zum Vergleich sehe man als subjektivste

Stelle der Beethovenschen *Missa solennis* jene rezitativische Gestaltung des *Dona nobis pacem*, die dieser Großmeister einer Haydn'schen *Missa in tempore belli* von 1796 nachgeformt hat). Das Kosmische in Bachs h-moll-Dom, das sich mit dem Dogmatischen als dem Überpersönlichen als Göttliche Satzung deckt, spricht sich schon in dem *Alla breve* des zweiten *Kyrie*, des *Gratias* und *Dona nobis* (das hier wieder eine *Gratiarum actio* sein soll), in beiden Credosätzen, und dem *Confiteor*, also allem besonders Katechismusnahen, bezeichnend aus, und es stammt wohl von hier, wenn Rob. Schumann für den *Chorus mysticus* der Faustszenen und Brahms für die Fugen des „Deutschen Requiems“ den damals schon altertümlichen Vierhalbetakt als Symbol des Feierlichen herangezogen haben. Ich habe immer im *Et resurrexit* der h-moll-Messe die „nackten“ Tanzakte als „kosmische Wirbel“ empfunden, ebenso das Schnellmenuett des *Gloria*, wobei die Frage der Contrafakturen beiseite bleiben kann, obwohl sie diese Auffassung bestätigen dürfte. Auch die Ziersamkeit des *Laudamus te*, des *Domine Deus*, des *Benedictus* und des so bildhaft trinitarischen „*Qui sedes*“ hat etwas von jener erwähnten kosmischen Zierfreudigkeit – man erwäge, daß Kosmos nicht nur „Weltordnung“, sondern auch „Schmuck“ bedeutet. Lange bevor ich etwas von meiner jetzigen kosmischen Hypothese ahnte, spann sich mir immer eine Gedankenbrücke von der oft selbstgesungenen Baßarie „*Quoniam tu*“ mit D-Horn und herben Fagotten zum „Jäger Orion“, und bei dem Oboenpastoral des barytonalen „*Et in spiritum*“ schienen mir die *Prophetæ* für das Hirtengepräge kaum zur Erklärung hinzureichen, vielmehr dachte ich mir den Heiligen Geist als auf einer Himmelswiese über die Lämmerwölkchen der Seelen wachend. Und gibt es in aller Musik einen tieferen Blick in den Riesentempel des Kosmos als bei der gewaltigen, sechsflügligen Jesaiasvision des Bachschen *Sanctus*? Gerade von dieser grundlegenden kosmischen Beheimatung der h-moll-Messe in D-dur gewinnen diejenigen Sätze, die sich mit der Erdenfahrt Christi befassen, durch ihre Menschengefühls-Nähe besonders ergreifende Macht – das *Qui tollis* (gleich dem ganz anthropozentrischen ersten *Kyrie* in h-moll stehend!), das im gleichen, privat-Bachschen Tonbereich ertönende *Et incarnatus*, das *Crucifixus* (e-moll) und das *Agnus dei* (g-moll). Man erinnere sich bei dieser Gruppierung des Goethischen Ausspruchs, daß Dur ins Objekt, Moll ins Subjekt treibe: Dur als Bereich des physikalistischen Obertonprimas, Moll als das in der Seelenerfahrung nicht geringere Gegenreich des Subjektiven...

Es wäre reizvoll, den Weg von Bachs Johannespassion zu jener nach Matthäus als einen Weg von stärkerer Ichbezogenheit des jungen Meisters

zu vermehrter Objektivierung des Abgeklärteren, vom Willen zur Anschauung, vom Affekt flammenden religiösen Mit-Leidens zu erhöhter Darstellung des ewigen Erlösermysteriums nachzuweisen. Und welche Fülle der Ausdeutungsmöglichkeiten eröffnet sich, wenn man die Bögen der Bachschen Lebenskurve noch weiter anlegt, von den Weimarerischen Früh-Kantaten zu den Choralkantaten der Leipziger Spätzeit, von den noch Buxtehude benachbarten frühen Orgeldichtungen bis zur letzten Weisheit und Materialbezwungung der „Kunst der Fuge“! Gerade hier, etwa in den Wundern der Spiegelfugen, bekommt der Begriff des Kosmischen, einer kristallinen Ausgewogenheit, seinen reichsten Sinn. Man spürt, daß hier, weit über die Virtuosität äußerster Kontrapunkt-künste, über den Triumph des stupendesten satztechnischen Könnens hinaus ein tönendes Abbild des Augustinischen Gottesstaats (um über ein völlig Unsagbares wenigstens andeutend auszusagen) durch den begnadeten Seher Bach gestaltet worden ist.

Man könnte sagen: der kosmische Schaffensanteil bei Bach, bewahrt in fugenhaften Satzkünstlichkeiten, in Zahlensymbolen, in unterbewußter Kristallinik des Goldenen Schnitts und ähnlichen Gesetzmäßigkeiten, sichert seine objektiven Dauerwerte. Der nicht geringere Anteil glühender Frömmigkeit und innigster Empfindung aber bewahrt ihm ebenso in den Menschenherzen, in den Seelen spätgeborener Hörer die anredende Nähe, den rüttelnden Kontakt, die ewige Aktualität der Verkündigung. Seine Kosmik schafft ihm die Bewunderung der Forscher, seine Menschlichkeit sichert ihm die Liebe und Erschütterung der Gemüter, die er mit seinen Harmonien und Melodien aufschließt — er zeigt uns Gott als gestirnten Himmel über uns und als Gesetz in uns, und so bewährt er sich stets neu als der unvergleichliche Kunder alles ewig Gott-Menschlichen.