

Gedenkrede

anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachgruft am 28. Juli 1950 in der St. Thomae-Kirche zu Leipzig gehalten von dem Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft
D. Dr. Christhard Mahrenholz

„Am 28. Juli 1750, des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr“ ist Joh. Seb. Bach „im sechs und sechzigsten Jahre seines Alters auf das Verdienst seines Erlösers sanft und selig“ verschieden — so beschreibt der Nekrolog das Ereignis, dessen Gedächtnis wir heute begehen und dessen Vorgeschichte trotz der dazwischen liegenden 200 Jahre uns in vielen Einzelheiten noch deutlich vor Augen liegt.

Die letzte Zeit vor dem Tode war für den alternden Bach mit manchem Kreuz verbunden gewesen. Schon im Mai 1749 hatte ihn die Krankheit so gepackt, daß in Dresden das Gerücht seines Ablebens auftauchte und ein Bewerber um die Nachfolge im Thomaskantorat in Marsch gesetzt wurde. Aber der Kranke erholte sich wieder. Es ist seltsam zu sehen, wie Bach gegen Ende des Lebens Publikation über Publikation in Angriff nimmt. Die Schüblerschen Choräle, das Musikalische Opfer, die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“, eine großangelegte Sammlung beispielhafter Choralvorspiele und schließlich die Kunst der Fuge, alles das wird seit 1747 für den Druck vorbereitet, zum Teil sogar eigenhändig in Kupfer gestochen. Mit neuer Energie geht der Leidende, dessen geistige Kräfte noch ungebrochen sind, an die Arbeit heran. Freilich, der Abschluß der Kunst der Fuge wird jetzt zurückgestellt. Bach kehrt zu dem Ausgangspunkt seines Schaffens in der Jugend, zur Orgel zurück. Und hier ist es die Choralbearbeitung, die ihn beschäftigt, genauso wie zuvor der Jahrgang Choral-kantaten seine Kantatenbearbeitungen gekrönt und abgeschlossen hatte. Auf 17 Nummern war die Sammlung der Choralbearbeitungen für die Orgel angewachsen. Eine davon ist von fremder Hand geschrieben. Die Augen Joh. Seb. Bachs versagen. Der im Januar 1750 unternommene Versuch, die drohende Erblindung durch zwei Operationen abzuwenden, mißlingt. Schweres Siechtum ist die Folge. Aber auch jetzt noch beschäftigt sich der Todkranke mit den Früchten seines Schaffens. Sein Schwiegersohn Altnikol, der aus dem nahen Naumburg herbeigeilt

ist, schreibt nach Bachs Diktat die 18., die letzte Nummer der Orgelsammlung nieder. Sie sollte eine Bearbeitung der Melodie „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ bringen. Bach wählt zur Melodie den Text des Morgenliedes „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

Das Lied sagt im Ursinn nicht mehr als jedes andere christliche Morgenlied: Der Mensch sammelt sich vor Beginn der Arbeit im Gebet vor Gott. Aber im Munde eines Mannes, der die Arbeit aus der Hand legt und von dieser Welt endgültig Abschied nimmt, bekommt der Text einen neuen Sinn. „Wend dein genädig Angesicht von mir blutarmen Sünder nicht“. Es ist das Bekenntnis Bachs zur christlichen Ewigkeitshoffnung, und darüber hinaus ein Bekenntnis zu dem Schlüsselpunkt der Lehre der evangelischen Kirche, zur Rechtfertigung des Sünders aus dem Glauben durch die Gnade Gottes.

Am 18. Juli gegen Abend bessern sich die Augen plötzlich: Bach kann wieder sehen, bis nach wenigen Stunden ein Schlaganfall ihm zeitweilig das Bewußtsein raubt und ihn aufs Sterbebett wirft.

So liegt Joh. Seb. Bach in der Schlafstube des Thomaskantorates, mit dem Fenster zum Thomaskirchhof hin. Aus der Thomaskirche klingen altvertraute Klänge herüber; am Sonnabend, dem 25. Juli 1750, wurde das Fest des Apostels Jakobus d. Ä. begangen, und noch einmal hört Bach das für diesen Tag vorgeschriebene Tedeum in dem meisterlichen Satz seines Amtsvorgängers Joh. H. Schein. Ob man am nächsten Tage, dem 9. Trinitatissonntag, Bachs Kantate „Was frag ich nach der Welt“ singen ließ, die wie kaum eine andere eine Vorbereitung zum Sterben ist? Oder ob die Kantate „Tue Rechnung! Donnerwort!“ gewählt wurde mit dem so kraftvoll realistischen Schlußchoral „Stärk mich mit deinem Freudengeist, heil mich mit deinen Wunden, wasch mich mit deinem Todesschweiß in meiner letzten Stunden...?“ Wir wissen es nicht. Die Gemeinde sang vermutlich nach der Liedordnung des Leipziger Gesangbuches das Lied: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ mit der wunderbaren 2. Strophe „So Er uns denn sein'n Sohn geschenkt, / da wir sein' Feind' noch waren, / der für uns ist ans Kreuz gehenkt, / getöt't, gen Himmel gefahren, / dadurch wir sein / von Tod und Pein / erlöst; so wir vertrauen / auf diesen Hort, / des Vaters Wort: / wem wollt vorm Sterben grauen?“

Das war wohl das letzte, was der Todgeweihte aus dieser seiner Thomaskirche vernahm. Zwei Tage später, am Dienstag, dem 28. Juli, abends ein viertel nach 8 Uhr, tat er seinen letzten Atemzug. Am Donnerstag, dem 30. Juli, abends, wurden seine sterblichen Überreste zur Johanniskirche vor das Stadttor gebracht, wo man ihn am 31. Juli, am Landesbußtage, bestattete. Mit Rücksicht auf die Bußtagsgottesdienste mußte die Handlung in aller Frühe vollzogen werden, und die vier Abteilungen des Thomaner-

chores begaben sich anschließend in ihre Kirchen, um unter der Leitung der Präfekten ihren Dienst zu verrichten. Nach der Predigt wurde von der Kanzel Bachs Tod mit all seinen Titeln und Würden abgekündigt. Am Schluß heißt es: „Dessen enteelter Leichnam ist heutiges Tages Christlichem Gebrauche nach zur Erden bestattet worden.“

Und nun sind die sterblichen Überreste Bachs wieder dahin zurückgekehrt, wo der Lebende durch 27 Jahre seines Daseins hindurch gewirkt und geschaffen hat. Fürwahr, es gibt in der ganzen Welt keinen Ort, der geeigneter und würdiger wäre, die Gebeine Joh. Seb. Bachs aufzunehmen, als diese unsere Thomaskirche. Nicht deshalb, weil die beiden Begriffe, Bach und Thomaskirche, für jeden Wissenden zusammengehören, und weil man in der Erinnerung den Toten gern dort sucht, wo der Lebende tätig war. Auch nicht deshalb, weil hier über seiner Ruhestätte nun allwöchentlich die großen Schöpfungen erklingen, die er der Welt geschenkt hat. Auch nicht deshalb, weil diese Kirche die Wirkungsstätte des Thomanerchores ist, dem erst Joh. Seb. Bach den Glanz des Namens gegeben hat, der den Chor und die Nachfolger Bachs im Thomaskantorat unter allen anderen Einrichtungen ähnlicher Art heraushebt und sie in ganz besonderer Weise zu rechter und verantwortlicher Verwaltung des Bacherbes verpflichtet. Sondern die Gebeine Joh. Seb. Bachs gehören in die Thomaskirche, weil hier noch heute und — will's Gott — auch fürderhin der Gottesdienst gehalten wird, in dessen Rahmen Joh. Seb. Bach den Endzweck seines Lebens und Schaffens verwirklicht hat.

Dabei sei das Eine ohne weiteres zugegeben: Bachs Kunst ist schon an sich so groß und umfassend, daß auch der Hörer, der nur das rein Musikalische sucht, und dem die Texte, die weltanschaulichen, religiösen, christlichen und kirchlichen Beziehungen seiner Musik gleichgültig sind, gleichwohl in weitem Umfange auf seine Kosten kommt. Aber es liegt ja klar auf der Hand, daß solcher Genuß der Bachschen Musik doch in einem recht äußeren Bereich des Hörens beheimatet ist. Es ist so, als wenn man einen Band Lutherpredigten zur Hand nimmt und sich an dem wunderbaren Sprachrhythmus, an der Volkstümlichkeit der Bilder, an dem dichterischen Schwung der Perioden und an der Meisterschaft der Wortprägungen ergötzt. Aber diese künstlerisch und ästhetisch kostbaren Dinge sind für Luther doch nur Mittel im Dienst des Mittelpunktes, des Evangeliums von Jesus Christus. Und niemand hat Luther begriffen, ohne den Zweck zu erkennen, den der Einsatz dieser Mittel verfolgt.

So hat natürlich Joh. Seb. Bach für sein geistliches und weltliches Schaffen auch solch einen Mittelpunkt gehabt, mit seinem Musikschaffen eine Absicht, einen Zweck verfolgt. Und es dürfte ohne weiteres einleuchten, daß es zum Verständnis des Bachschen Schaffens entscheidend ist, diesen Zweck,

diese Zielsetzung zu kennen, wenn wir nicht mit unserem Bachverständnis im Vordergründigen stecken bleiben wollen.

Als der 22jährige nach den Sturm- und Drangjahren seiner Arnstädter Zeit im Jahre 1707 Organist in der freien Reichsstadt Mühlhausen wurde, da hatte er, menschlich gesprochen, das große Los gezogen: Ein außergewöhnlich gutes Gehalt, die Zusage auf eine hervorragende Orgel, einen bequemen Dienst, ein weitreichendes Arbeitsfeld. Mühlhausen ist die einzige Stadt, die zu Bachs Lebzeiten zwei seiner Kantaten auf Amtskosten im Druck veröffentlicht hat. Und doch scheidet Bach kaum ein Jahr nach seinem Amtsantritt aus dem Dienste aus. Die Begründung seines Entlassungsgesuches gebraucht das Wort von der „regulierten Kirchenmusik zur Ehre Gottes“, die er anstrebe. Bach spricht davon, daß es „zur Erhaltung seines Endzweckes wegen der wohlzufassenden Kirchenmusik“ notwendig sei, eine andere Stelle zu suchen. 22 Jahre später, in einer entscheidenden Situation der Leipziger Zeit, greift er das Wort von der „wohlbestallten“ Kirchenmusik nochmals auf. Wenn wir heute, hier in der Thomaskirche, an der Stätte von Bachs Wirksamkeit durch 27 Jahre seines Lebens danach fragen, was er unter „regulierter Kirchenmusik“ versteht, so gibt sein Werk nach vier Seiten hin eine Antwort.

I

Die Kirchenmusik dient, wie der ganze Gottesdienst, in erster Linie dem Lobe Gottes. Es ist das Geheimnis solches gottbezogenen Musizierens, daß es zugleich für den Spieler, Sänger und Hörer eine „Recreation des Gemütes“, eine Ergötzung im edelsten Sinne, eine Belehrung über Gott und göttliche Dinge in sich schließt. Und darum ist es wohlgetan, dieses Gotteslob in Kantoraten, Organistenämtern, Chören, Orgeln und anderen Instrumenten zu pflegen, es zu „regulieren“, d. h. für seinen ständigen und regelmäßigen Einsatz bestimmte Regeln aufzustellen und es damit der menschlichen Willkür zu entziehen. Das war die Anschauung der Reformationszeit, so hatte die Orthodoxie gelehrt, so schien zunächst auch die neue mächtige Geistesströmung der Aufklärung, die zu Bachs Lebenszeit auf den Plan trat und deren Einwirkung auch Joh. Seb. Bach sich keineswegs verschlossen hat, gesonnen zu sein. Auch sie erkennt die Musik als gottgegebene Größe an. Aber es zeigt sich gegenüber der früheren Zeit: Die deutsche Aufklärung betont mehr den göttlichen Ursprung der Musik, das Luthertum stellt stärker die Gott-zur-Ehre-Setzung der Musik heraus. Das hat seinen besonderen Grund. Für das Luthertum gibt es keinen freien Raum zwischen Gott und dem Satan. Der Mensch mit allen seinen gottgegebenen Kräften und Künsten „dient“ entweder hüben oder drüben. Und jede Übung der Musik geschieht entweder Gott zur Ehre und fördert

damit die „Recreation“ des Menschen, oder dem Teufel zur Ehre und fördert damit die sündliche Verstrickung des Menschen. Die Verklammerung von „Gott zur Ehre“ und „Ergötzung des Gemütes“ ist also unaufgebbar.

Die Aufklärung dagegen schafft sich auf dem Schlachtfeld zwischen Gott und dem Teufel einen freien Raum zwischen den Fronten, auf dem man sich angeblich in voller Freiheit ohne Bindung nach rechts oder links bewegen kann. Die Kunst der Musik wird natürlich nicht zu Satans Ehre, aber auch nicht geradezu zu Gottes Ehre gebraucht, sondern sie ergötzt den Menschen auf dem „neutralen“ Felde. Die Bindung der Gemüts-ergötzung zwar nicht an den göttlichen Ursprung der Musik, wohl aber an die Zwecksetzung zu Gottes Ehre löst sich. Die Vokabel „Ergötzung“ bekommt jetzt einen neuen Klang in der Linie einer angenehmen Sinneserheiterung. Diese aufklärerische Wertung der Musik kennt daher auch nicht mehr die „Belehrung“, die Erziehung des Menschen zu Gott hin als die Konsequenz der Musikübung zu Gottes Ehre. Sie wirkt sich besonders in der Schule aus. Hatte noch die von Gebner entworfene Schulordnung (1730) die Übung der Kirchenmusik in den Leipziger Stadtkirchen als die Aufgabe der Thomana bestimmt, so verlagerte der aufklärerische Nachfolger Gebners das Schwergewicht der Schule von diesem „zwecklos“ gewordenen Musiktreiben auf die zweckhaftere Tätigkeit der Pflege der Wissenschaften. So hat es Bach in seiner eigenen Thomasschule erleben müssen, wie das Kantorat aus seiner Stellung als wichtigstes Amt nach dem Rektor an den Rand des Schullebens gedrückt wurde, weil für den Rektor Ernesti, der nebenbei die Leuchte der damaligen Leipziger theologischen Fakultät war und für die längst fällige Reorganisation des Schulwesens viel getan hat, die Musik zu den unnützen Nebendingen gehörte, unter denen die Wissenschaft litt.

Aber für Bach steht die Wertung der Musik als Dienerin zur Ehre Gottes und von da aus als Lehrerin des Menschen zum göttlichen Leben unerschütter fest. Eine Musik, die nicht auf Gottes Ehre und Recreation des Gemütes abgestellt ist, ist nach Bachs eigenen Worten keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier. Die Tatsache, daß Bach seine Werke nicht schuf, um das Wohlgefallen und die Anerkennung des „affektierten“ Leipziger Kirchenpublikums oder seiner „wunderlichen“ Ratsherren oder seiner zuchtlosen Thomaner zu gewinnen, sondern um damit Gott zu ehren, ist das Geheimnis für die unverständliche Tatsache, daß Bachs Kompositionen mit den Jahren nicht flügelahm oder matt, sondern immer inniger, durchbluteter und — wie wir heute sagen würden — vom Widerschein des Erfolges verklärter werden. Es muß mit der romantischen Vorstellung endlich aufgeräumt werden, als ob Joh. Seb. Bach die letzten Jahre seines Lebens als ein mit der Umwelt zerfallender, verärgerter und

verhärteter Mann verbracht und sich in jene seltsamen musikalisch-mathematischen Künsteleien und Verstiegenheiten eingesponnen hätte, die die Werke der letzten Zeit angeblich charakterisieren. Wo wird die Aufgabe des Gotteslobes so gelockert, so ohne Verkrampfung erfüllt, wie z. B. in den kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“! Und wo wird gleichzeitig die andere Aufgabe, die „Ergötzung des Gemütes“, schöner und überzeugender in Angriff genommen als hier!

II

Regulierte Kirchenmusik, das heißt für Bach zum Zweiten ein volles Ja zum Gemeindelied der Reformation. Für die lutherische Kirche war der Gemeindegesang ein notwendiges Stück im Organismus des Gottesdienstes. Hier wurde das allgemeine Priestertum aller Gläubigen gottesdienstlich realisiert. Wer zur Gemeinde gehört, hat das ihm durch die Taufe übertragene Priesteramt auch aktiv im Gesang des Lied-Cantus-firmus zu betätigen. Dieser Lied-Cantus-firmus geht von der Gemeinde als einer geschlossenen Gesamtheit aus, er repräsentiert den Typ des Volksliedes. Entscheidend ist aber nun, daß diese allen Getauften zugängliche Melodie zugleich die sakrosankte Basis für die mehrstimmige Kunstübung im Gottesdienst ist und den schlichten Gesang der Gemeinde mit der großen Kunst verklammert, die in Orgelwerken und Vokalstücken dargeboten wurde. Dieser Volkslied-Cantus-firmus stellt für Pfarrer und Gemeindeglieder, Kantoren und Laiensänger die gemeinsame Basis der kirchenmusikalischen Arbeit dar.

Auch hier brachte die Bachzeit einen Wandel der Anschauungen. Der radikale Pietismus, der an alle Äußerungen des kirchlichen Lebens seine unerbitterliche scharfe Sonde legte, macht auch vor dem Gottesdienst nicht Halt. Der öffentliche Gottesdienst ist nicht mehr notwendig, der Kirchgang nicht mehr von Wert. Wie der Humanismus den Versuch unternahm, die Kirchenglieder in Gelehrte und Ungelehrte aufzuspalten, so scheidet der Pietismus zwischen den Bekehrten, die all diese Dinge nicht mehr nötig haben, und den Unbekehrten, die noch zum Gottesdienst kommen sollen, aber nicht um als Gemeinde der Getauften und als aktive liturgische Funktionäre Gott ihr Loblied darzubringen. Der Zweck des Gottesdienstes besteht eigentlich nur noch darin, den Unbekehrten zur Bekehrung zu verhelfen. Zur Bekehrung des einzelnen Christen ist ein Einsatz von musikalischen Mitteln nicht nötig, vielleicht sogar gefährlich, zum mindesten fragwürdig. Damit haben nicht nur die Kunstmusik, sondern auch der Gemeindegesang ihre Funktion als notwendige gottesdienstliche Stücke verloren. Die Gemeinde als Gesamtheit der Getauften entfällt und damit der Cantus-firmus des deutschen Gemeindeliedes als die Klammer, die

Chor und Volk als „Gemeinde“ verbindet. Gemeindelied und kirchliche Kunstmusik fallen auseinander. Und weder das eine noch das andere läßt sich von der neuen Aufgabensetzung des Gottesdienstes aus noch zweckhaft begründen.

Da ist es nun bedeutsam zu sehen, wie Joh. Seb. Bach bei aller Aufgeschlossenheit für viele Anliegen des Pietismus doch in diesem entscheidenden Punkt andere Wege geht. Es zeigt sich das nicht nur darin, daß er in allen Denkschriften und Eingaben an seine Vorgesetzten die unaufgebare Zugehörigkeit der regulierten und wohlbestallten Musik zum christlichen Gottesdienst fordert. Wichtiger ist die Tatsache, daß Bach je länger um so entscheidender sein Schaffen an den deutschen Gemeindechoral bindet — zu einer Zeit, wo solches Tun keineswegs mehr „modern“ war. Man denke nur an die Cantus-firmus-gebundene Kunst in den großen Einleitungschören der Kantaten, in den schlicht gestalteten und darum so eindrucksvollen Schlußchorälen, besonders aber in den Orgelwerken, wo er sich zeitlebens um neue moderne Formen für die Cantus-firmus-Bearbeitung bemüht. Die Bedeutung des Kirchenliedes für Bach erkennt man auch an den vielen Zitaten in den Kantaten, wo oft ein ganzer Lied-Cantus-firmus (vgl. z. B. den Eingangschor zur Matthäus-Passion), oft aber nur ein Teilstück aus dem Cantus firmus in das kunstvolle Gewebe des Satzes hineinragt und dem Hörer auf geheimnisvolle und doch für den Kundigen so offenbare und unvergeßliche Weise ein Zitat aus dem Gesangbuch zuruft. Das unbedingte Festhalten an der Liedordnung seiner Kirche, das sich in allen seinen Kantaten, insbesondere in den Choral-kantaten zeigt, erstreckt sich bei Bach, wie der bekannte Streit mit dem Pastor Gaudlitz um die Bestimmung der Gemeindegesänge zeigt, auch auf den Gemeindegesang und beweist damit, daß es ihm nicht nur um die kunstmusikalische Seite der regulierten Kirchenmusik zu tun gewesen ist.

Man mag es als jugendlichen Überschwang belächeln, wenn der 23jährige Bach so entschieden den ihm aus dem Schulunterricht bekannten theologischen Begriff vom „Endzweck“ gebraucht; man mag die Betonung der wohlbestallten Kirchenmusik in der Denkschrift von 1730 als überspitzt einseitige Formulierung auf dem Höhepunkt einer Krisis kennzeichnen; das letzte Jahrzehnt des Bachschen Schaffens mit seiner Hinwendung zur liturgisch gebundenen Cantus-firmus-Musik etwa im Choral-kantatenjahrgang, in den Katechismuschorälen usw. und die darin zum Ausdruck kommende Bevorzugung gerade des reformatorischen Chorales spricht eine unüberhörbar deutliche Sprache: Bach bekennt sich in den Werken, die sein Schaffen krönen, eindeutig und radikal zu den Grundsätzen, die er in der Jugend und im Mannesalter mit Worten ausgesprochen hat.

III

Wir würden jedoch das, was Bach unter regulierter Kirchenmusik versteht, nur unvollkommen beschreiben, wenn wir unbeachtet ließen, daß auch für ihn das reformatorische Nebeneinander von überkommenem Gut und aktuellem Musikschaffen verbindlich ist. Im lutherischen Gottesdienst tritt neben die Schriftlesungen aus der weit über ein Jahrtausend alten Bibel die Predigt als das lebendige Gegenwartszeugnis von Christus, neben Hymnus und Sequenz, die eine Geschichte von mehreren Jahrhunderten aufzuweisen haben, das gegenwärtige Gemeindelied. Dieses Miteinander von geschichtlich überkommenem Gut und aktueller Bezogenheit gilt nicht nur für Predigt und Gemeindelied, sondern auch für Chor und Orgel. Bach hält an der Leipziger Übung fest, zu Beginn des Gottesdienstes eine Motette aus dem über 100 Jahre alten Florilegium Portense, also eine Motette alter Meister singen zu lassen; er hat nie den Versuch gemacht, hier eigene oder andere zeitgenössische Kompositionen aufzuführen oder die von seinen Vorgängern Calvisius und Schein geschaffenen Sätze zu den altüberkommenen liturgischen Stücken zu ändern. Aber für die sonntägliche Hauptmusik, die Kantate, kommt für ihn nur moderne, zeitgemäße Kirchenmusik in Frage, die den Einsatz aller neuzeitlichen Stil- und Klangmittel bringt, ja, bringen muß, wenn sie, der Aufgabe der Musik im lutherischen Gottesdienst entsprechend, ihre der Predigt parallele Aktualität entfalten will. Diese Gegenwartsbezogenheit der Musik wird von Bach geradezu forciert. Schon bei seiner Einstellung in Leipzig äußerte ein Ratsherr die Befürchtung, daß Bachs Musik allzu theatralisch sein würde; der Anstellungsrevers verpflichtet ihn, nicht „opernhaftig“ zu musizieren. Und doch hört man bei der ersten Aufführung der Matthäus-Passion den entsetzten Ruf, daß das ja keine Kirchenmusik, sondern eine „Opera-Komödie“ sei. Darum wendet auch die allzeit für das Moderne begeisterte akademische Jugend Leipzigs ihre Aufträge Joh. Seb. Bach zu, während der Universitäts-Senat sich lieber an den in traditionellen Pfaden wandernden Kuhnau-Schüler Görner hält. Aber Bach hat keine Sorge, daß die gottesdienstliche Musik in der Ausdrucksform zu weltlich würde. Mit welcher Inbrunst hat sich Bach zu der damaligen musikalischen Jugendbewegung, zu der Musik der Italiener, wie z. B. Vivaldi, bekannt; wie hat er alle Mittel kühner Harmonik angewandt und ist z. B. in seinem Orgelschaffen Wege gegangen, die unmittelbar auf die Wiener Klassik hinsteuern!

So kommt die ganz eigentümliche Situation zustande, daß Joh. Seb. Bach auf der einen Seite mit entschiedenen Schritten nach vorne geht, auf der anderen Seite aber mit eben solcher Entschiedenheit nach rückwärts orientiert ist. In diesem Verpflichtetsein gegenüber den vorgegebenen Größen

des lutherischen Gottesdienstes, dem Schriftwort, dem Kirchenlied-Cantus-firmus, und dem Verpflichtetsein, alle diese Größen in aktueller Verkündigung mit den modernsten Mitteln der Gemeinde nahe zu bringen, in diesem doppelten Verpflichtetsein zeigt sich der lutherische Mensch in Bach. Während Aufklärung und Pietismus die Brücken nach rückwärts abbrechen, hält Bach auch um den Preis des Unpopulären an dieser Bindung fest, weil allein diese Bindung das „Gott zu Ehren“ aller Musik, soweit das menschlich möglich ist, sicherstellt.

IV

Wie aber Martin Luther den Begriff „Gottesdienst“ nicht auf den liturgischen Ablauf einer zu Wort und Sakrament versammelten Gemeinde beschränkt, sondern das ganze Leben und Tun des Christen als einen Gottesdienst bezeichnet, so bedeutet Bachs Bindung an den lutherischen Gottesdienst das Recht und die Pflicht zum Tätigwerden auch im außerliturgischen, im weltlichen Raum. Dieses Tätigwerden vollzieht sich im doppelten Sinne: Einmal in den Stücken, die den Rahmen der herkömmlichen Liturgie sprengen. Nicht erst Bach ist zu solchen Großformen gekommen, wie sie etwa im 3. Teil der Klavierübung oder in der h-moll-Messe vorliegen. Schon in den geistlichen Variationsreihen J. P. Sweelincks und Samuel Scheidts sind Stücke, die im Gottesdienst nur einzeln genommen ausführbar sind, in zyklischer Form nach einem bestimmten Kunstgesetz reihenmäßig angeordnet. Wie der Prediger seine kirchenjahrsbezogenen Predigtsammlungen oder der Theologe sein wohlgebautes System, so bietet der Kantor in regulierter, nach einem bestimmten liturgischen (Kirchenjahr, Messeordnung, Katechismus u. dergl.) oder kunstmusikalischen Prinzip wohlgeordneter Form die Früchte seines Schaffens dar. Hier geht die Kirchenmusik über das vordergründig Zweckhafte ihrer Betätigung in der gleichen Weise hinaus, wie das der Theologie immer zugestanden war. Es ist nicht der gottesdienstliche, aber der theologisch-systematische Einsatz der Kirchenmusik, der in diesen Großformen deutlich wird. Das Wichtigste ist, daß die Bausteine dieser Großformen keine akademische Angelegenheit sind, sondern liturgiebezogen bleiben: Sie lassen sich alle einzeln im Gottesdienst verwenden.

Daneben aber stehen nun die zahlreichen weltlichen Werke Bachs, die auch in dieses Gesetz einbezogen werden müssen. Der Streit, ob Bach mehr ein kirchlicher oder weltlicher Musiker war, ist müßig. Er war weder das eine noch das andere im heutigen Sinne. Vom Kirchenmusiker der Jetztzeit unterscheidet er sich durch die vielen weltlichen Stücke, die er schafft, durch die Weltoffenheit seines Kompositionsstiles und durch die Selbstverständlichkeit, mit der er sich Aufgaben im außerliturgischen Raum

stellen läßt. Von den weltlichen Musikern unserer Tage aber differiert er dadurch, daß sein weltliches Tun nur auf dem Hintergrunde seiner gottesdienstlichen Bindung und mit der Zielsetzung des „Gott zu Ehren“ geübt wird. Bach lebt noch in der lutherischen Amts- und Berufsauffassung, die die Begriffe „kirchlich“ und „weltlich“ zwar in der Praxis der Amtsausführung, aber nicht in dem Grundsatz der Amtsverpflichtung trennt. Im letzten Bereich gibt es für Bach keine Scheidung zwischen geistlich und weltlich. Der Gottesdienst und das in ihm verkörperte Gotteslob ist die Basis des gesamten Schaffens. Nur von hier aus kann auch das von Bach geübte Parodieverfahren verstanden werden. Und nur von hier aus erklärt sich die echte „Weltlichkeit“, die Bachs ganzes Werk durchzieht und die seinen Kompositionen jene Natürlichkeit und Gelöstheit der Tonsprache gibt, wie sie nur dem möglich ist, der sich mit all seinem Werk dem Lobamt „zur Ehre Gottes“ verpflichtet weiß.

Vielleicht ist dies das Bedeutsamste an Bach für unsere Zeit; wir sollten das hüben und drüben, auf der „weltlichen“ wie auf der „kirchlichen“ Seite, ohne ängstliche Vorbehalte anerkennen und uns fragen, ob nicht bei uns etwas falsch ist, wenn wir solche Haltung Bachs als nur historisch begründet und als heute unwiederholbar betrachten.

Ich kehre zum Anfang zurück. Bachs Grab in Bachs Kirche — welche Verpflichtung für den Thomanerchor und seinen Kantor, welche Verpflichtung für die Thomasgemeinde und ihre Pfarrer! Welche Verpflichtung für alle die, die Bachs Werk lieben! Aber gerade, weil es Joh. Seb. Bach ist, wollen wir uns hüten vor falschem Totenkult und fragwürdiger Heldenverehrung. Wir würden Bachs Vermächtnis falsch verstehen, wenn es uns darum ginge, allein seine Musik zu propagieren und alles neu wachsende musikalische Leben unserer Tage in den Schatten Bachs zurückzudrängen oder zum Hungern oder zum Sterben zu bringen. Was Bach von uns fordert, ist nicht eine möglichst umfangreiche Aufführung seiner Werke in alle Ewigkeit, sondern die Anerkennung und Anwendung der Grundsätze seines Schaffens, wie wir sie uns in dieser Gedenkstunde vergegenwärtigt haben, auf das Musikschaffen und die Musikübung unserer Tage.

Je mehr wir das verstehen, um so mehr wird auch Bachs Kunst sich für uns aus ihrer zeitbezogenen Verhaftung lösen, und Bach wird für uns nicht mehr ein „alter Meister“ sein, dem wir mit romantischer Verklärung als dem Exponenten einer vergangenen besseren Welt nachtrauern, sondern dann kann sein in Papier und Tinte modrig gewordenes Werk heute noch unter uns lebendig werden als ein Stück des Lobgesangs, der in Notzeiten und Glückszeiten ununterbrochen „dem höchsten Gott zu Ehren“ erschallt und der damit die viva vox evangeli, die christliche Frohbotschaft, aktuell

und gegenwartsmächtig unter uns lebendig werden läßt. Und was gäbe es Größeres von einem Meister zu sagen als dies!

Wir erheben uns jetzt zum Gedenken Joh. Seb. Bachs, während die Repräsentanten der Körperschaften, die sich dem Werke des heute vor 200 Jahren heimgegangenen Meisters verpflichtet wissen, die Bronzeplatte schmücken, die Bachs Ruhestätte bedeckt.

(Es folgt die Kranzniederlegung durch den Kirchenvorstand der Thomaskirche, den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig, den Landesbischof der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens, den Landtagspräsidenten des Landes Sachsen, den Kantor der Thomasschule und den Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft.)