

BESPRECHUNG

Renate Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart–Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2002 (Doctrina et Pietas. Zwischen Reformation und Aufklärung. Texte und Untersuchungen, Abt. II 2), XXIII, 397 S.

Renate Steiger gehört zu den derzeit wichtigsten Vertreterinnen der theologischen Bachforschung. In zahlreichen Aufsätzen hat sie in den letzten Jahrzehnten das theologische Umfeld der Werke Johann Sebastian Bachs untersucht und die theologische Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Beziehung zu seinem Werk gesetzt. Der umfangreiche und opulent ausgestattete Band vereinigt neben einigen bisher unveröffentlichten Texten vor allem Studien, die bereits an unterschiedlichen Orten publiziert worden sind und die ein Panorama der Forschungen Renate Steigers bieten. Neben älteren wichtigen Aufsätzen etwa zur Textvorlage des Actus tragicus und dem Schlußsatz von Kantate 61 finden sich größere Studien zu den Kantaten BWV 56, 67, 72 und 78 sowie zur Matthäus-Passion und zum Weihnachts-Oratorium. Dem Buch liegen zwei CDs bei, die es dem Leser ermöglichen, die Analysen hörend nachzuvollziehen. Erschlossen wird der Band durch mehrere ausführliche und sorgfältig erstellte Register. Außerdem bietet er ein Schriftenverzeichnis Renate Steigers.

Die Untersuchungen verstehen sich als „interdisziplinäre Werkanalysen“. Ein Leitgedanke lautet: „Das Studium der Predigtliteratur aus Bachs Umfeld setzt uns zu wissenschaftlich gesicherten Auskünften über kompositorische Intentionen in den Kantaten instand und kann uns lehren, die Kantaten wieder als Predigten zu hören.“ (S. 21). Was auf den ersten Blick als hermeneutischer Schlüssel zum Werk Bachs erscheinen mag, erweist sich bei genauerer Betrachtung als problematisch. Selbst wenn man unterstellt, daß es sich bei Bachs Kantaten um „Predigten“ handelt (Auslegungen von biblischen Texten sind sie sicherlich), so greift es doch zu kurz, die zeitgenössische Predigtliteratur für kompositorische Entscheidungen verantwortlich zu machen, wenn dabei andere Einflußsphären für diese kompositorischen Weichenstellungen aus dem Blick geraten: innermusikalische Gesetzmäßigkeiten wie auch Vorbilder in der Musikgeschichte. Da Renate Steiger diese Aspekte ausblendet, scheint ihre Argumentation zwar stringent zu sein, jedoch ist die Kausalität zwischen theologischer und musikalischer Sphäre nie so zweifelsfrei zu belegen, wie es

die Studien suggerieren. So kann etwa die Wahl eines Textes oder eines Textausschnittes zwar theologisch verständlich gemacht werden – ob jedoch tatsächlich theologische Überlegungen Bachs Textwahl bedingt haben, oder ob nicht eine in der Musikkultur der Zeit übliche Textzusammenstellung der Grund war, gerät bei Steigers Beschränkung auf die theologische Literatur aus dem Blickfeld. Zudem ist auch die Auswahl der „theologischen Literatur“ zumindest zu beschränkt. Wenn sie einerseits Bachs Texte und seine Kompositionen als theologische Quellen interpretiert, so verwundert es, daß nicht auch Texten und Kompositionen von Vorgängern und Zeitgenossen ein theologischer Quellenwert und ein Einfluß auf Bach zugemessen werden. Ist es denkbar, daß Bach sich zwar in satztechnischer Hinsicht von den Kompositionen Buxtehudes oder den älteren Mitgliedern seiner Familie hätte inspirieren lassen, deren theologische Positionen aber nicht zur Kenntnis genommen hätte? Wir wissen nicht, welche theologischen Werke Bach zur Kenntnis genommen hat – das gilt auch für Bücher aus seiner eigenen Bibliothek –, die kompositorischen Vorbilder lassen sich hingegen recht gut namhaft machen – jedoch ist deren theologischer Einfluß bisher noch kaum untersucht.

Läßt man sich einmal auf den Versuch ein, den von Renate Steiger gewiesenen Weg zu beschreiten, so gerät der Interpret in die Zwickmühle, daß nun auch kompositorische Entscheidungen theologisch erklärt werden müssen, die primär innermusikalische Gründe haben. So sieht Steiger im Eingangssatz der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ (BWV 78) die Seelennot durch den Dreivierteltakt ausgedrückt (S. 30). Sie versucht dann in einem weiteren interpretatorischen Schritt die formale Gestaltung des Satzes als Passacaglia zu begründen: „Die Passacaglia ist als Wiederholungsform eine statische Form. Sie dient hier zur Darstellung eines Zustandes, eines schweren Zustandes. Ostinates Thema ist der Lamento-Baß: rhetorische Figur des Schmerzes und der Passion“ (S. 31) Steiger übergeht, daß die Geltung der musikalischen Figurenlehre in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft stark in Zweifel gezogen worden ist und ihre Relevanz für Bach einer neuerlichen Überprüfung bedarf. Es ist vielmehr so, daß Bach hier nicht auf einer Lehre der musikalischen Rhetorik fußt, sondern mit dem Lamento-Baß einfach eine Konvention der zeitgenössischen kompositorischen Praxis aufnimmt. Problematisch ist auch die Klassifizierung der Passacaglia als „statische Form“. Statisch ist in den Ostinatokompositionen Bachs (und auch seiner Zeitgenossen) allenfalls das (Baß-)Thema. Die Form der Passacaglia (auch jene in BWV 78) zeichnet sich dagegen gerade dadurch aus, daß sich in den übrigen Stimmen eine Entwicklung vollzieht. Die Passacaglia ist also – will man die Form semantisch deuten – Fortschritt bei gleichzeitiger Konstanz. Angezweifelt werden kann auch die theologische Deutung des Dreiertaktes. Zum einen ist er semantisch ambivalent, und zum anderen wäre zu überdenken, ob die Entscheidung für die

Form der Passacaglia nicht auch bereits die Wahl des Taktes determiniert hat. Sollte das so sein, so muß eine theologische Erklärung ins Leere zielen.

Ähnliches gilt auch für den Versuch, die imitatorische Faktur im Eingangssatz der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ (BWV 72) interpretatorisch zu vereinnahmen: „*Imitatio* ist das satztechnische Prinzip, nach dem die beiden Violinstimmen angelegt sind. Auch im weiteren Verlauf der Kantate spielen Imitation, Kanon, Fugenform eine Rolle. Man darf sie in diesem Satz hören als musikalische Abbildung des „*nach*“ [=gemäß] Gottes Willen““ (S. 56). Steiger greift hier einen kompositorischen Parameter heraus, der in fast jeder Kantate Bach anzutreffen ist. Man kann in diesem Fall die Imitation als Symbol der Nachfolge verstehen – überblickt man das Schaffen Bachs jedoch, so ist es doch eher der Einfluß des Personalstils als eine spezifische theologische Entscheidung.

Indem Renate Steiger nur theologische Texte und allenfalls noch zeitgenössische Lyrik als Vorbilder Bachs zu Rate zieht, geraten Werke älterer wie jüngerer Komponisten aus dem Blickfeld. So sieht Steiger bei Friedrich Spee ein Vorbild für die Echo-Arie im Weihnachts-Oratorium – und übersieht dabei, daß es im 17. Jahrhundert eine Tradition der Echo-Komposition gibt, die vom italienischen Madrigal und der venezianischen Oper bis in die deutsche Kirchenmusik (so bei Schütz, Johann Rudolph Ahle und Andreas Hammer Schmidt) reicht, die auch Bach bekannt gewesen sein dürfte.

Renate Steiger gelingt es auf den ersten Blick recht überzeugend, Bachs kompositorisches Schaffen in Relation zur theologischen Literatur und vor allem den Predigten der Zeit zu setzen. Jedoch ergeben sich auch hier bei genauer Lektüre einige Zweifel. So weist sie darauf hin, daß die Betonung des Wortes „mein“ in der Formulierung „mein Hort“ (BWV 78/1) eine direkte Parallele in einer Passionsauslegung von Johann Olearius habe. Das soll nicht in Zweifel gezogen werden, jedoch läßt sich Bachs kompositorische Entscheidung, so sie denn theologisch motiviert sein sollte, vollständig aus dem lutherischen „pro me“ erklären, und damit aus einem Satz der religiösen Allgemeinbildung, die kaum die tiefere Kenntnis der theologischen Literatur notwendig erscheinen läßt.

Dies gilt auch für viele andere scheinbar „theologische“ Entscheidungen Bachs. In den meisten Fällen reicht es aus, bei Bach mit einer zeitüblichen religiösen Sozialisation zu rechnen, auf deren Grundlage er die ihm vorliegenden Texte mit viel Fingerspitzengefühl für deren Inhalt musikalisch umgesetzt hat. Die meisten „theologischen“ Entscheidungen Bachs sind ohne einen Rekurs auf die Predigtliteratur der Zeit zu erklären. Sie lassen sich dort wiederfinden – doch eine wie auch immer geartete Beeinflussung läßt sich nicht belegen.

Den Abschluß des Buches bildet eine Auseinandersetzung mit Ulrich Konrads jüngst im *Archiv für Musikwissenschaft* (Jahrgang 57, 2000. S. 199–221)

publizierten Aufsatz über die Kantate „Bisher habt ihr nichts gebeten“ (BWV 87), in dem er auf poetische Schwächen des Textes und auf eine den Textskopus nicht respektierende Vertonung durch Bach hingewiesen hatte. Konrads Breitseite gegen die theologische Bachforschung wird von Steiger mit einer ebensolchen beantwortet. Der Dissens zwischen Konrad und Steiger – auch wenn er auf der Ebene des Materials ausgetragen wird – liegt hingegen tiefer: Letzten Endes geht es in dem Konflikt zwischen beiden Autoren nicht um ein historisches Problem, sondern um die Relevanz der Musik Bachs für die Gegenwart: einerseits darum, inwieweit sich ein heutiger Hörer den Text der Kantate religiös zueigen machen kann. Konrad sieht hier Probleme, während Steiger meint, den Text bei allem historischen Abstand theologisch retten zu können. Andererseits geht es darum, wie Bachs Musik heute rezipiert wird. Für Konrad ist sie „Vokalmusik ohne Text“; das Hören vollzieht sich auf ästhetischer Ebene. Dies ist jedoch für Steiger ein „geistloses Hören“, „sofern es die vom Komponisten intendierten Verweisungen ausblendet, anstatt sie im Bemühen um historisches Verstehen sich zu erschließen“ (S. 338). Jedoch bleibt auch dieses erschließende Hören ein Hören auf Distanz. Konrads Feststellung, man könne nicht historisch glauben, vermag auch Steiger nicht zu entkräften. Die Texte Bachs sind weit von unserer heutigen Frömmigkeit entfernt. Wer sich heute Bachs Vokalmusik als Spiegel seines eigenen Glaubens zu eigen macht, muß notwendigerweise auswählen und Unzeitgemäßes ausblenden. Den Text ganz auszublenden und nur noch die Musik wahrzunehmen, ist dann nur noch ein gradueller Unterschied.

Die theologische Kirchenmusikforschung ist ein wichtiger und unverzichtbarer Zweig der Beschäftigung mit geistlicher Musik. Jedoch kann es nicht ausreichen, Bachs Werke und die zeitgenössische Theologie in Korrelation zu setzen und eine Abhängigkeit zu konstatieren, die häufig kaum argumentativ zu stützen ist. Besonders problematisch ist dies dann, wenn weitere Erklärungsmuster (Tradition, musikalische Eigengesetzlichkeiten), die als Korrektiv dienen können, ausgeblendet werden. Theologisch erklären läßt sich alles – ob tatsächlich theologische Gründe für die Komposition namhaft gemacht werden können, ist nur dann zu entscheiden, wenn das Geflecht möglicher Einflußsphären genügend analysiert worden ist.

Gangbarer und für die weitere Beschäftigung fruchtbarer erscheint hingegen ein Weg, der sich in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft entwickelt hat und der auf dem diskurstheoretischen Ansatz Michel Foucaults basiert. Theologie und Musik sind zwei selbständige Diskurse, die jeweils ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen. Sie treffen sich allerdings darin, daß sich beide – in je ihrer eigenen Art und Weise – mit religiösen Fragen auseinandersetzen. Sie können einander erhellen, wenn man die ihnen inhärente Eigengesetzlichkeit nicht aus den Augen verliert. Falsch wäre es jedoch, die Andersartigkeit der Diskurse, des theologischen und des musikalischen, zu negieren, und

vorschnell Kausalitäten zu postulieren, ohne die Innergesetzmäßigkeiten des musikalischen Diskurses zu beachten. Die von Steiger präsentierten Quellen und Analysen sind ohne Zweifel wichtig für die Bachforschung – jedoch sind die Schlußfolgerungen des Buches vor dem Hintergrund eben dieser Andersartigkeit des theologischen wie musikalischen Diskurses nochmals zu überdenken.

Verantwortlicher Herausgeber:

Prof. Dr. Lothar Kestelmann – Leipzig
 Gewerkschaftsbücherei, Vertriebsstelle

Markus Rathey (Leipzig)

Dr. Peter G. Heuser – Frankfurt
 Carlottastraße 23, D-6000 Köln 15, Telephon 46377

Prof. Dr. Jürgen Tautz – Gießen
 31 Gießen

VERSTÄNDIGUNGSRAT

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

DIREKTORIUM

Herausgeber Prof. Georg Feder – Leipzig

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

PRÄSIDIUM

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn

Prof. Dr. G. Kuhn – Bonn