

4. „Fuga“, 4st., für Cembalo in c

[Schü IV/28] Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.— Im Originaldruck folgt die Fuge unmittelbar auf die „*Clavier-Sonate*“ in C (vgl. XI,2) von J. C. F. Bach, jedoch ohne erneute Nennung des Komponistennamens. Falls es sich bei der Fuge tatsächlich um eine Komposition J. C. F. Bachs handeln sollte — was auf Grund ihrer Stellung im Druck keineswegs als ausgeschlossen erschiene —, so würde sie, stilistisch gesehen, einen Sonderfall im Gesamtwerk des Komponisten darstellen.

XXI. Bearbeitungen fremder Kompositionen

1. „*Weynachtslied*“, Geistliches Lied auf einen Text von C. F. Gellert für 4st. gemischten Chor a cappella

[Schü II/16] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes von C. P. E. Bach (vgl. Wotquenne 194/5).

2. „*Danklied*“, Geistliches Lied auf einen Text von C. F. Gellert für 4st. gemischten Chor a cappella

[Schü II/17] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes von C. P. E. Bach (vgl. Wotquenne 194/8).

3. „*Der thätige Glaube*“, Geistliches Lied auf einen Text von C. F. Gellert für 4st. gemischten Chor a cappella

[Schü II/18] Ms. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes von C. P. E. Bach (vgl. Wotquenne 194/11).

*Bach im Urteil Carl v. Winterfelds*¹

VON BERNHARD STOCKMANN, BERLIN

Carl v. Winterfeld hat im dritten Band seiner *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges*², der 1847 erschienen ist, zweihundert Seiten dem Schaffen Bachs gewidmet. Es soll im folgenden versucht werden, einmal das Bach-Verständnis Winterfelds in seinen Voraussetzungen nachzuzeichnen, zum anderen in diesem Gespräch über einen Zeitraum von hundert Jahren hinweg zu neuen Problemen der Bach-Forschung vorzudringen, oder anders gesagt: einen Beitrag zur aktuellen Diskussion zu geben. Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik war für Winterfeld die Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Dem Historiker ging es zunächst nicht darum zu beschreiben, inwieweit der Protestantismus die Musikgeschichte befruchtet hat, indem durch ihn der Musik neue Formen und Inhalte gewonnen wurden. Die Scheidewand, die zwischen gottesdienstlicher und geistlicher

¹ Die wichtigste Literatur über das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zum Werk Bachs: Gerhard Herz, *J. S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Kassel 1935; Hans Besch, *J. S. Bachs Frömmigkeit und Glaube*, 2/Kassel 1950; Friedrich Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947; Gerald Osthoff, *Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Phil. Diss. Köln 1953 (Manuskript); Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen*, I, *Die Vokalwerke*, Phil. Diss. Kiel 1955 (Manuskript); Karl Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bach-Bewegung*, in *Bach-Jahrbuch* 1955; Wolfgang Funk, *Studie zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1870*, Phil. Diss. Münster 1956 (Manuskript); Bernhard Stockmann, *Carl v. Winterfeld*, Phil. Diss. Kiel 1957 (Manuskript); über Winterfeld vgl. auch Walther Vetter, *Der Kapellmeister Bach*, Potsdam 1950, S. 339; Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954, S. 240.

² *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 1—3, Leipzig 1834 ff.

Musik aufgerichtet wird, läßt das geschärfte methodische Bewußtsein des Historikers erkennen. Ob aber eine Hierarchie, die dem Liturgischen den Primat einräumt, d. h. jeder nicht kirchlichen Musik einen minderen Rang zuweist, für den Protestantismus bindend ist, darüber hat Winterfeld nicht reflektiert. Hierin liegt eine Grenze seiner Darstellung. Wenn Winterfeld die Mitte der evangelischen Kirchenmusik im Gemeindegesang gesehen hat, so besagt dies, daß nicht Luther, sondern Calvin als geistiger Ahne dieser Leitidee anzusprechen ist. Wohl war der Historiker nicht so rigoros, daß er jede mehrstimmige Musik aus dem Gottesdienst verbannt wissen wollte; ihr könne aber nur so weit ein Daseinsrecht zuerkannt werden, wie sie sich dem Gemeindegesang verpflichtet zeige. Nicht die Motette des 16. Jahrhunderts oder die Kantate des Spätbarock, sondern einzig die Liedbearbeitung im Kantionalstil könne diese Forderung erfüllen. Eccards Liedsätze „auf den Choral“ als die kunstvollsten Schöpfungen dieser Art bedeuteten zugleich auch die Grenze des für den Gottesdienst noch Erlaubten. — Von diesen Voraussetzungen gelangt Winterfeld zu der Erkenntnis, daß Bach zum Gemeindegesang kein Verhältnis besessen habe. Die Mitarbeit an dem Gesangbuch Schemellis war für sein Schaffen eine Episode, wenn auch ergänzend zu sagen ist, daß sowohl der bezifferte Baß, der ein durchaus funktionelles Denken erkennen läßt, als auch die wenigen von ihm komponierten Weisen, unter denen sich ein Kleinod wie das „Komm süßer Tod“ befindet, von dem eindringlichen Können ihres Schöpfers zeugen. Nach Winterfeld wäre es jedoch verfehlt zu glauben, diese Sammlung könne gottesdienstlichen Ansprüchen genügen. *„Wollten wir mit einem kurzen Ausdrücke das Wesen dieses Strebens bezeichnen, so wären wir freilich genöthigt, einen aus fremder Sprache stammenden zu wählen, und es ein individualisirend-sentimentales zu nennen; . . . Damit sprechen wir allerdings zugleich aus, daß den aus einem solchen Streben hervorgegangenen Bildungen das kirchliche Gepräge nicht beiwohnen könne, so bereitwillig auch ein geistliches, frommes, ihnen zugestanden werden muß“*³.

An den vierstimmigen Choralsätzen aus den Kirchenkantaten erkennt Winterfeld, daß sie nicht mehr dem Typ der Kantionalbearbeitung entsprechen, denn sie sind einmal nur Teile eines größeren Ganzen und zum anderen in einzelnen Wendungen der kompositorischen Gestaltung vom Textwort her zu verstehen⁴. Es erschiene geradezu absurd, wollte man diese Sätze unbesehen auf mehrere Strophen eines Chorals singen. *„Der ältere Meister (Eccard) sagt in der Vorrede zu seinen Choralgesängen, er habe die alten kirchlichen Weisen, wie er sie vorgefunden (und bis auf unbedeutende, örtliche Abweichungen durchaus in voller Reinheit und Ursprünglichkeit) seinen Tonsätzen zu Grunde gelegt und sie, deutlich hörbar, der Oberstimme zugetheilt, damit ‚die christliche Gemeinde, in der Kirche, bei sich selbst singend, sie nach ihrer Andacht imitiren könne.‘ . . . Völlig anders steht Bach den von ihm gesetzten Kirchenweisen gegenüber. Sie sind zum größesten Theile — vielleicht alle; denn gewiß darf ich es freilich nicht behaupten, habe ich auch die Mehrzahl derselben in ihrem ursprünglichen Zusammenhange aufgefunden — mit besonderer Beziehung auf das Einzelste der Liedstrophen entstanden,*

³ Ebda. Bd. 3, S. 298.

⁴ Als erster hatte darauf hingewiesen Johann Theodor Mosewius, *J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen*, Berlin 1845, vgl. S. 4 u. 26.

denen sie sich anschließen, wie diese wieder in genauem Verhältnisse stehen zu den Arien und Chören, die in den Kirchengantaten, deren Theile sie bilden, ihnen vorangehen oder nachfolgen“⁵. Äußerlich betrachtet, mögen diese Bearbeitungen wohl dem Kantionaltyp entsprechen. Selbst wenn die Bindung an das Wort manchmal nicht so unauflöslich und selbst, wenn nicht die Tonart sowohl von der einzelnen Strophe als auch von der Architektur des Werkes her zu verstehen wäre⁶, es hieße diese Schöpfungen verschleifen, wollte man sie des öfteren hintereinander singen. Die Kühnheiten des harmonischen Details — man denke an das „Wenn ich einmal soll scheiden“ oder „Es ist genug“ — nützten sich ins Wesenlose ab. Ein enges Verhältnis zu den Kirchentönen glaubt Winterfeld bei Bach noch erkennen zu können⁷. Diesem Urteil ist nicht mehr beizupflichten. Allein an den Choralsätzen bewahrheitet sich, wie sehr Bach das 19. Jahrhundert vorbereitet hat. Wohl niemand vor ihm hatte so bewußt den Reiz des Dominantseptakkordes ausgekostet, wie er es tat; und überspitzt ausgedrückt: im Chorgesang des 19. Jahrhunderts leben die pervertierten Reste des Bachschen Choral-satzes fort.

Die Kantaten, in denen der Choral breitflächig, in großen Notenwerten in das Stimmgewebe eingebettet ist, stehen für Winterfeld der Idee einer evangelischen Kirchenmusik am nächsten. Als vielleicht die gelungenste Schöpfung wertet er die Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme.“ „Im Ganzen der Anlage, wie im Einzelnen der Ausführung, ist diese Choral-cantate ohne Zweifel eine der vollendetsten des großen Meisters. In wie fern aber der lebhafteste Ausdruck inniger Zärtlichkeit, der ihr als Kunstwerk zu nicht geringem Schmucke gereicht, und den Ton des hohen Liedes auf überraschende Weise trifft, für kirchliche Erbauung geeignet sei? wird wohl von Beantwortung der Frage abhängen, ob man jenen Theil der heil. Schrift dafür im Allgemeinen als dienlich erachten könne“⁸? Die Bedenken, die gegen die Rezitative und Arien geäußert werden, sind so zu verstehen, daß dem Bibelwort nur so weit eine tragende Kraft zukomme, wie es als Glaubenswort erscheint. Winterfeld sieht Bach in den Choralkantaten als Bewahrer einer Tradition, deren Ursprünge in der Zeit der Reformation liegen. Nur ist einschränkend zu sagen, daß Bachs Bekenntnis zum Cantus firmus nicht in der Weise verstanden werden darf, als habe hier der Thomaskantor dem „Urkantor“ Johann Walter die Hand gereicht. Bei den Komponisten der Zeit Luthers ist die Liedbearbeitung vom Cantus firmus geprägt, der als das tragende Glied des Ganzen erscheint. Bach hingegen erfüllt die musikalische Form durch die virtuos und unabhängig vom Cantus firmus geführten „Nebenstimmen“. Der Cantus firmus scheint nur eingefügt zu sein und ist für den Komponisten nicht mehr sakrosankt gewesen⁹. Am weitesten entfernt sich Bach von der Praxis der Reformation, wenn er den Cantus firmus in ein figuratives Spielwerk auflöst, d. h. bestrebt ist, vom Cantus firmus loszukom-

⁵ Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 310.

⁶ Dies ist in der Matthäuspassion der Fall. Vgl. hierzu Friedrich Smend, *Bachs Matthäus-Passion*, in Bach-Jahrbuch 1928. Es ist noch nicht geklärt, in welchem Maße die musikalische Form der Choral-sätze durch das Textwort bedingt ist. Unsere Zeit neigt dazu, Bach von Schütz her zu sehen. So eng können in diesen Bearbeitungen Wort und Ton schon deshalb nicht miteinander verflochten sein, weil bei der Wiederholung des Stollens der Notentext meist unverändert bleibt.

⁷ Vgl. Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 254.

⁸ Ebda. S. 333.

⁹ Vgl. Fritz Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in Bach-Jahrbuch 1929.

men. Das glänzendste Zeugnis hierfür ist wohl die große Bearbeitung des „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ aus dem dritten Teil der Klavierübung.

Weitaus schwächer schätzt Winterfeld diejenigen Kantaten ein, in denen der Choral überhaupt nicht oder nur noch im vierstimmig-ausharmonisierten Satz erscheint. Seine Gedanken über das Weihnachtsoratorium verdienen beachtet zu werden, weil Philipp Spitta¹⁰ und in jüngerer Zeit Friedrich Smend ihm unbesehen gefolgt sind. Er vermutete, daß dem Choral „*Wie soll ich dich empfangen*“ symbolische Bedeutung zukomme, da hier Bach die Weise von „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ verwendet habe. „*Und doch dürfen wir uns nicht wundern, die Töne eines Passionsliedes hier, in einem Weihnachtsgesange, angeschlagen zu hören. Ist nicht dem ersten Sonntage der Rüstzeit auf das Fest der Geburt des Herrn, und dem Palmsonntage, der Pforte durch die wir eingehen zu der Betrachtung seines erlösenden Leidens, ein und derselbe Abschnitt aus dem Evangelium des Matthäus gemeinschaftlich, die Erzählung von seinem Einzuge in Jerusalem*“¹¹? Bei einem Kenner der Geschichte des Kirchenliedes, wie es Winterfeld war, verwundert diese Interpretation. Er hat nicht beachtet, daß die Kontrafaktur der Haßlerschen Weise zu Christoph Knolls Strophen „*Herzlich tut mich verlangen*“ gehört. In späterer Zeit erst wurden auf diese Noten dann auch die Worte Paul Gerhardts gesungen. Bach verband mit dieser Weise noch die Vorstellung der ursprünglichen geistlichen Form¹². Smend geht noch über Winterfeld hinaus, indem er versucht, den Chor „*Lasset uns nun gehen*“ ähnlich zu deuten. „*Hören wir ferner in den Schlußtakten desselben Chores vom Orgelbaß die Tonfolge (Notenzitat), so kann man darin die Weise des Passionsliedes ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ erkennen: Der Weg nach Bethlehem — das will Bach sagen — ist der Weg nach Golgatha; die Krippe steht, gerade wenn sie in der Kirche der Gegenwart erlebt wird, unmittelbar unter dem Kreuz*“¹³. Es ist zu bedenken: wenn Bach einen Choral nicht imitatorisch behandelt, sondern den Cantus firmus allein dem Baß zuweist, erscheint er unverändert, in großen Notenwerten, gleichsam als Fundament des Ganzen. Choralzitate in Bachs Kantaten haben ein anderes Gesicht¹⁴.

Mit dem Einleitungschor zur ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums kann sich Winterfeld nicht anfreunden. „*Ihr erster Chor . . . befremdet beim ersten Anblicke durch den Ton, den er anstimmt; ein galantes Wesen, dessen wir, in vollstimmigen Gesängen zumal, nicht gewohnt sind bei des Meisters geistlichen Musiken. . . . Das Vorspiel, in diesem Sinne begonnen, geht in solcher Weise fort, und ihm folgt dann der arienhaft gehaltene Chor in zwei Theilen, meist in gleichem Fortschritte der Stimmen. Alles dieses läßt uns einen weltlichen Ursprung ahnen, und wir täuschen uns darin nicht, dieser Chor ist entlehnt aus einem sogenannten ‚Dramma per musica‘. . . . Das Gedicht, dort beginnend mit den Worten ‚Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten‘, was wir denn in der Musik auch wirklich hören, hat Bach*

¹⁰ Vgl. J. S. Bach, II, S. 413.

¹¹ Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 345.

¹² Es sei auf das Choralvorspiel BWV 727 hingewiesen. Bach hat das Lied „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ nicht bevorzugt. Es war nicht einmal für das Orgelbüchlein vorgesehen.

¹³ J. S. Bach Kirchenkantaten, Heft 5, Berlin 1948, S. 36.

¹⁴ Vgl. auch den Anfang der Kantate 25 „*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*“, wo in der Tat Haßlers Weise im Baß zitiert wird. In den Gesangbüchern, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dresden und Leipzig erschienen sind, steht bei dem Choral Gerhardts die Anmerkung: „*Melodie Hertzlich thut mich verlangen.*“

beseitigt, und dieser den mitgetheilten neuen Text anbequemt“¹⁵. Der Historiker hat treffend gesehen, daß der illusionistische Effekt des auskomponierten Crescendos — man glaubt einen Bläserchor herannahen zu hören — in der späteren Fassung nichtssagend bleibt. Dieser Chor ist auch ein Beispiel dafür, wie überzeugend in Bachs Konzeption eine räumliche Vorstellung mitschwingt.

Für den predigthaftern Zug vieler Kantaten Bachs findet Winterfeld keine anerkennenden Worte. „Eben der erwägende, betrachtende, wir dürfen wohl sagen predigende Theil, der damals für den kirchlichen Kunstgesang bestimmten Gedichte; mußte ihn hindern, das Höchste zu erreichen“¹⁶. Hinsichtlich des Wortes der Kantaten ist dies richtig gesehen. Nur darf diese Erkenntnis nicht darüber hinwegtäuschen, daß Bachs Tonsprache mit der Predigt so gut wie nichts gemeinsam hat. Wenn der Text parenthetisch aufgebaut ist, scheint die musikalische Form der Arie, das *Dacapo*, von außen herangetragen zu sein. Andere Strukturen zeigt hingegen das Schaffen von Schütz. Dieser Stil, der geradezu statisch wirkt, steht in seiner Sprachgebundenheit der Predigt nahe. Auch Winterfeld sieht, daß Schütz zum Wort ein anderes Verhältnis besessen hat als Bach, wenn er über die *Kleinen geistlichen Konzerte* sagt: „Wir dürfen behaupten, Schütz habe in diesem Werk als Tonkünstler in ächt evangelischem Sinne sich gezeigt; als Verkündiger des Wortes, das er durch seine Kunst belebt“¹⁷. Sogar der affektive Zug mancher seiner Kompositionen — es sei auf das „*Eile mich Gott zu erretten*“ hingewiesen — ist nicht so sehr musikalischer wie deklamatorischer Natur, d. h. die Musik fügt dem Text keine eigentlich neue Dimension hinzu. Das wird deutlich, wenn man den Part der Singstimme einem Instrument zuweist. Hebt Bach einen Affekt hervor, so scheint dieser von der Musik aufgesogen zu sein. Im Orgelchoral „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ lassen sich die wohl affettuos zu verstehenden Takte 17 und 18 (einschl. der späteren analogen) überzeugend auf der Orgel, einem scheinbar starren Instrument, wiedergeben. Oder: welcher Reichtum an Affekt durchzieht das Orgelpräludium h-moll, ein Werk, das an keine Wortvorlage mehr gebunden ist. Bachs Stil ist dynamischer und in den Übergängen differenzierter, anders gesagt: er ist autonom; denn das Wesen dieser Musik ist letzthin durch die Form bestimmt. Schütz unterwirft sich mehr den Gesetzen der Rhetorik, sein Stil ist in stärkerem Maße der Gestik der Sprache verhaftet. Hierin liegt es wohl mit begründet, daß dessen Schaffen sich auch heute so mühelos dem Gottesdienst einfügt. Ein Bruch zur Predigt oder Bibellesung scheint nicht aufklaffen zu können.

Hat aber nicht Winterfeld, so mag eingewendet werden, die geistige Welt Bachs in geradezu verhängnisvoller Weise verkannt? Haben nicht Spitta und in jüngster Zeit Friedrich Smend Quellen erschlossen, durch welche die Bach-Forschung erst ihre Fundamente erhalten hat und durch die zugleich die Ergebnisse, zu denen Winterfeld gelangt war, hinfällig geworden sind? Dem wäre zu entgegnen, daß schon Winterfeld erkannt hatte, daß Bach nur aus seinem Verhältnis zur Kirche verstanden werden könne. „Daß Bach in der heiligen Schrift, in dem geistlichen Lieder- und Melodieenschatze der evangelisch-lutherischen Kirche, der in voller

¹⁵ *Der ev. Kirchengesang*, Bd. 3, S. 344.

¹⁶ *Ebda.* S. 413.

¹⁷ *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, Bd. 2, S. 186.

Treue er anhing, einen unversieglichen Quell ächter Freude und Erbauung gefunden, daß er durch seine geistlichen Tonwerke vielfach bethätigt habe, wie sehr in beiden er auf heimathlichem Boden sich befinde, wer wollte, wer könnte es leugnen“¹⁸? Winterfeld räumt sogar ein, daß Bach die kirchlichste Musik geschaffen habe, die für jene Zeit nur denkbar sei. „Seinen Zeitgenossen gegenüber mag er als der streng Kirchliche uns erscheinen, er wird es nur durch den Gegensatz, in welchem er zu ihnen steht. Sicherlich hat er das Höchste geleistet, was auf kirchlichem Gebiete damals zu erreichen war, und mit so außerordentlichem Geiste, so erstaunlicher Kunst, so innig durchdrungen von der Würde seiner Aufgaben, daß, bei seiner dadurch auf immer gesicherten hohen Bedeutung für die Kunst im Allgemeinen, ja, seiner Unerreichbarkeit, die auf eigenthümlichster, vollendetster Ausbildung der ihm verliehenen großen Gaben beruhte, die Voraussetzung leicht sich bilden durfte, er stehe auf dem höchsten Gipfel kirchlicher Kunst“¹⁹. Wenn man Bach als Zeugen des Luthertums, ja selbst als Mittler reformatorischen Gutes versteht, so ist zunächst zu fragen: Hat die Orthodoxie des 17. und 18. Jahrhunderts Luther überhaupt zureichend verstanden und vermochte sie, das Überkommene in seinem Sinn weiterzuführen? Anders gesagt: War die Orthodoxie der legitime Thronerbe der Theologie Luthers, für den sie sich gehalten hat? Spitta glaubte überzeugend nachgewiesen zu haben, daß Bach zum Pietismus kein Verhältnis besessen haben könne, da unter den Kantatendichtern kein Pietist zu finden sei²⁰. Es stimmt bedenklich, daß der Bach-Biograph die Bedeutung des Pietismus für das gesamte geistige Leben des 18. Jahrhunderts einfach verkannt hat. Richtiger müßte es heißen, daß Bach nachweisbar zu pietistischen Kreisen keine Verbindung gepflegt habe, und wohl sachkundiger urteilt Martin Dibelius: „Es sind also gerade die ‚madrigalischen‘ Elemente der neuen, aus Italien kommenden Kunst, dieselben, die der Pietismus so bekämpfte, die zu Trägern der dem Pietismus gemäßen, ja ihm nah verwandten Kontemplation werden“²¹.

Wie gerechtfertigt die Bedenken waren, die Winterfeld gegen den Spätling der evangelischen Kirchenmusik, die Kirchenkantate, erhob, wird heute bestätigt, wenn man die Kontroverse zwischen Walther Vetter und Friedrich Smend über den Schlußchor der Matthäuspasion betrachtet. Vetter meint, daß dieser Chor in seiner kirchlichen Gestalt auch als Epilog in der Trauermusik auf den Tod des Fürsten Leopold hätte stehen können²². Smend zieht dagegen Vetter einer unverantwortlichen Fehlinterpretation der Worte Picanders. „Man muß evangelisch-kirchlichem Denken schon total entfremdet sein, wenn man die an Christi tote Glieder gerichteten Worte ‚Euer Grab und Leichenstein soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekissen und der Seelen Ruhstatt sein‘ auch ‚rein buchstäblich genommen‘ anders verstehen kann als im Sinne der durch den Tod auf Golgatha geschenkten Vergebung der Sünden“²³. Es ist Smend darin beizupflichten, daß diese Zeilen auf die Erlösungstat Jesu (so heißt es bei Picander, nicht Christi)

¹⁸ Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 426.

¹⁹ Ebd., S. 427.

²⁰ a. a. O. I, S. 365.

²¹ Individualismus und Gemeindebewußtsein in J. S. Bachs Passionen, neu hrsg. in Botschaft und Geschichte, Tübingen 1953.

²² Vgl. a. a. O. S. 265.

²³ Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 168.

weisen. Nur schweigt der Verfasser darüber, wie wenig der Komponist diese Worte, aus denen sich immerhin noch ein kümmerlicher Rest christologischen Bekenntnisses herauslesen läßt, in der musikalischen Form bekräftigt hat. Selbst hier spricht Bach in der Geste des Schmerzes. Wenn es heißt: „*Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein*“, steht jenes unvergleichliche Pianissimo geschrieben, als erlösche selbst die Musik. Auf die Worte „*der Seelen Ruhstatt*“ antwortet der zweite Chor: „*Ruhe sanfte, sanfte ruh!*“, womit die Gültigkeit jener Aussage zurückgenommen oder zumindest eingeschränkt wird. Wie bewußt werden hingegen von Bach durch Wiederholungen die Worte: „*Ruhe sanfte, sanfte ruh!*“ hervorgehoben. Es ist möglich, daß Bach den theologischen Sinn der an den Leichnam Jesu gerichteten Worte unbeachtet wissen wollte. — In der musikalischen Anlage ist dieser Chor nicht weniger bedeutsam. Im Takt 12 wird der Tonikaakkord Es-dur gleichzeitig mit dem übermäßigen Dreiklang Es—G—H gebracht. Diese Dissonanz mit dem unvermittelt eingeführten Leitton *h* überspült die Nahtstelle bei Takt 13, wo der Chor in c-moll einsetzt. Anders gesagt: Der formale Bau der Perioden soll dem Hörer nicht ins Bewußtsein dringen. Die Führung des Basses dürfte keinem kontrapunktischen Interesse entsprungen sein, sondern dient dazu, den Tonstrom unaufhörlich fließen zu lassen. In Takt 14 wird der kleine Einschnitt auf „*uns*“, der sowohl vom Textwort als auch von der Oberstimme her gerechtfertigt wäre, von dem verminderten Dreiklang der siebenten Stufe (Dominantstellvertreter) verdeckt. Der Baß der Instrumentalstimmen ergänzt diesen Dreiklang zum verminderten Septakkord (*as*), ja Nonakkord (G) und läßt die Bewegung durch die kaum zu überbietende Dominantspannung — man sollte sich über den Noten ein Crescendozeichen denken — in den folgenden Takt hinüberströmen. In dem Schlußchor der Matthäuspassion ist wohl das Urbild der „unendlichen Melodie“ zu erkennen.

Es ist häufig ausgesprochen worden, daß Bibelwort und Choral das theologische Fundament des Bachschen Schaffens bilden. Nur ist einschränkend zu sagen, daß nicht nur der Choral Luthers, sondern auch das Kirchenlied späterer Generationen darin zu finden ist. Es ist auch fraglich, ob es bei Bach allein die Liebe zur Theologie Luthers war, die ihn bewog, den dritten Teil der Klavierübung den Katechismuschorälen zu widmen. Für eine Bearbeitung im strengen Satz (Motette, Kanon) — man möge bei Bach diesen Begriff *cum grano salis* nehmen — ist der Cantus firmus des 16. Jahrhunderts weitaus geeigneter, als es die Liedtypen der späteren Zeit sind. Allgemein wird es so gesehen, als beruhe auf dem Bibelwort die eigentliche Dignität des Bachschen Schaffens. Nur ist zu bedenken, daß die Worte der Schrift selten für sich allein stehen, sondern meist von der Dichtung des 18. Jahrhunderts interpretiert oder nur noch paraphrasiert werden²⁴. Wenn man allein die Matthäuspassion betrachtet, ist es schwierig zu entscheiden, ob in der musikalischen Gestaltung dem Bibelwort ein Vorrecht eingeräumt ist. Scheint es nicht eher so, als habe Bach das Schwergewicht auf diejenigen Textabschnitte gelegt, die nicht der Schrift entnommen sind?

²⁴ Über die Bedeutung des Bibelwortes in Bachs Kantaten vgl. Alfred Dürr, *J. S. Bachs Kirchenmusik in seiner Zeit und heute*, in *Musik und Kirche*, Jg. 27, 1957.

Das Orgelwerk Bachs gewinnt für Winterfeld wenig Bedeutung. Einzig das kleine Choralvorspiel, das geeignet scheint, den Gemeindegesang einzuleiten, läßt er gelten²⁵. Hier wird eine weitere Grenze seines Kirchenmusikideals sichtbar. Der Historiker stand jeder nicht vokalen, d. h. nicht wortgeprägten Musik zurückhaltend gegenüber. Seine Gedanken über das Orgelschaffen Bachs wirken daher recht farblos. Im Gegensatz zu der an instrumentalen Figuren, ja Effekten reichen und stark aus dem Bereich des Emotionalen schöpfenden Tonsprache Bachs vermochte Winterfeld das Werk von Schütz weitaus eher zu bejahen. Georg Feder²⁶ sieht daher in Winterfeld den Vertreter eines klassizistischen Musikverständnisses und hebt hervor, daß seine Anschauungen vom 18. Jahrhundert her zu verstehen seien, wenn man bedenkt, daß er die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik letztlich auf die Geschichte des Kirchenliedes verengt hat, wie sie auch im Kreis der Berliner Singakademie beheimatet zu sein schienen, da der Historiker für den evangelischen Gottesdienst die Priorität der Singstimme gewahrt wissen wollte. Nur ist dem Verfasser wohl nicht beizupflichten, wenn er Winterfeld als letzten Nachfahren Adolf Scheibes versteht. Der Historiker mag in Einzelheiten diesem Rationalisten zugestimmt, ja dessen Kritik sogar vertieft haben. *„Wir vermögen hiernach zu ermessen, wie wenig Bachs Zuhörer im Stande seyn konnten, Werke von solcher Mannichfaltigkeit der Durchbildung aufzufassen, weil die damals in so beschränktem Maaße mögliche Darstellung sie nicht dazu befähigte. . . . In diesem Sinne, von dem Standpunkte der Menge aus, mochte die Vergleichung Bachs mit Johann Caspar von Lohenstein gerechtfertigt erscheinen, eine so weite Kluft auch befestigt ist zwischen der aus reichster Triebkraft hervorgehenden Überfülle und dem hohlen gespreizten Prunke hochtönender Redensarten“*²⁷. Jedoch hat Winterfeld, was Scheibe nicht im entferntesten vermochte, die übergeschichtliche Größe Bachs, den formalen Wert seiner Werke, erkannt, wenn er von Bach als dem *„unsterblichen Meister“* spricht oder über die Matthäuspassion sagt: *„Was Bach gethan, ist durch das vollständigste Gelingen künstlerisch gerechtfertigt“*²⁸. Winterfeld hat sich zwar dagegen ausgesprochen, die Kantaten dem Gottesdienst zurückzugewinnen, sie aber für die *„Vorhöfe der Kirche“*, d. h. das Kirchenkonzert, empfohlen. *„Allerdings dürfen wir heilbringende Vorzeichen für die Kunst erkennen und in Allem diesem uns ihrer freuen; gewißlich sollen wir die würdigste Aufgabe darin finden, diese köstlichen Werke mit reicheren Mitteln und besser vorbereiteten Kräften in das Leben zu rufen, als dem Meister selbst gewährt waren“*²⁹.

In unserer Zeit hat Walter Blankenburg versucht, dem Orgelwerk Bachs einen theologischen Überbau zu geben. *„Orgelmusik ist, wie wir wiederholt Gelegenheit hatten zu sagen, Sinnbild höherer Ordnung, Schöpfungsgleichnis“*³⁰. Gibt es den geringsten historischen Nachweis, daß Bach sein Schaffen in dieser Weise verstanden wissen wollte? Die Titelseiten zu dem *Orgelbüchlein* und dem dritten Teil der Klavierübung lassen eine solche Deutung kaum zu. Selbst wenn man sich

²⁵ Den Chorälen des Orgelbüchleins, das Winterfeld bespricht, stimmt er ohne Bedenken zu.

²⁶ Vgl. a. a. O. S. 121.

²⁷ *Der ev. Kirchengesang*, Bd. 3, S. 407.

²⁸ Ebd. S. 411.

²⁹ Ebd. S. 408.

³⁰ *Die innere Einheit von Bachs Werk*, Phil. Diss. Göttingen 1942, S. 169.

auf Luther berufen sollte, hat dieser Versuch wenig Überzeugendes. In Luthers Musikanschauung sind manche heterogenen Elemente zu finden. Der Reformator konnte nie die scholastische Tradition, in der er groß geworden war, verleugnen. Nur wird heute allgemein übersehen, wie sehr Luther dem Nominalismus, der Lehre Occams, verpflichtet gewesen war. Blankenburgs Deutung scheint eher ihre Wurzeln im Idealismus des 19. Jahrhunderts zu haben, und es mag zugestanden werden, daß die gegenwärtige Theologie das Schaffen Bachs in seiner Gesamtheit nur dann rechtfertigen kann, wenn sie bestimmte Positionen der idealistischen Philosophie beibehält. Hier ist die Bach-Biographie Philipp Spittas zu erwähnen. Für diesen Historiker hat in dem Werk Bachs die protestantische Kirchenmusik ihre eigentliche Erfüllung gefunden. Sein Versuch — er ist in sich folgerichtig durchgeführt — verdient auch heute noch bewundert zu werden, unbeschadet der Tatsache, daß sich dieses Kirchenmusikverständnis längst ausgelebt hat. Wenn Spitta das Schaffen Bachs als das großartigste Zeugnis des protestantischen Selbstbewußtseins versteht, so besagt dies, daß hier wohl ein hochbedeutender Theologe, aber niemals Luther, geistig Pate gestanden hat. Es war nicht, wie häufig angenommen wird, die Erweckungsbewegung, die im vorigen Jahrhundert dem Werk Bachs zu seinem Ansehen verholfen hat³¹. Zu der Zeit, da man sich auf das Kirchenmusikwerk Bachs besann, erlebte der religiöse Liberalismus seine Blüte; und als dieser aus dem Bildungsbewußtsein des Bürgertums schwand, ist es in den kirchlichen Kreisen um den Thomaskantor wieder recht stille geworden.

Am Schluß seiner Geschichtsdarstellung legt sich Winterfeld die Frage vor, welches Schicksal der evangelischen Kirchenmusik in ihrem Gang durch die Geschichte zuteil geworden ist. *„Die Zeit des höchsten Glanzes war für die Bühnenmusik angebrochen, und nahe stand sie der Instrumentalmusik bevor, die man wohl die reine Tonkunst zu nennen pflegt, weil sie, aus den Tönen allein schöpfend, die Gemeinschaft mit dem Worte verschmäht. Jener hatten die Neuerer auf kirchlichem Gebiete durch ihre Bestrebungen den Sieg mittelbar erringen helfen, diese verdankt ihren höchsten Aufschwung eben dem großen Meister³², in dessen Werken die letzte Blüte heiliger Tonkunst in der evangelischen Kirche uns erschienen ist. So stellt sich uns denn jetzt, wo wir von einem Gegenstande scheiden, der uns so lange mit Vorliebe beschäftigte, das betrübende Bild eines allgemeinen Abwelkens der edelsten Kunst allerdings nicht dar. Sollte das aber uns allein genügen können zum Troste über das Abdorren des Zweiges derselben, auf den unser Auge bisher vorzüglich gerichtet war? Sollten wir bei der Betrachtung uns zu beruhigen haben, daß jedem Gebiete menschlicher Bestrebungen seine Zeit angewiesen sei und es nur in dem natürlichen Laufe der Dinge beruhe, daß es seine Bedeutung verliere, sobald jene vorüber sei“³³?* Der Historiker stand mit diesen Gedanken noch in der Tradition des Hegelschen Geschichtsverständnisses; und es spricht dafür, wie gewissenhaft Winterfeld war, daß er überhaupt darüber nachgedacht hat, ob nicht mit Bach die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik zu Ende geführt sei. Im Gegensatz hierzu äußert heute Alfred Dürr: *„Bach wirklich verstehen heißt von*

³¹ So hat es Besch gesehen; vgl. dagegen Stockmann, a. a. O., S. 40 ff. Anton, a. a. O. Auch Feder berichtet manche Irrtümer.

³² Gemeint ist Bach.

³³ *Der ev. Kirchengesang*. Bd. 3, S. 550.

unseren Komponisten eine Kirchenmusik fordern, die in unserer Zeit das leistet, was Bachs Musik zu seiner Zeit leistete“³⁴. Die Kirchenmusik wird als eine Aufgabe verstanden, die es von jeder Generation neu zu verwirklichen gilt. An anderer Stelle polemisiert der Verfasser, gewiß nicht unbegründet, gegen die historisierenden Tendenzen der heutigen Kirchenmusikpraxis, wobei er zunächst an die mehr oder weniger gelungenen Kopien älterer Formen denkt³⁵. Nun haben aber die Formen, die den Begriff der Kirchenmusik bestimmen, der geschichtlichen Entwicklung unterlegen, und sie sind, wie schon Winterfeld erkannt hat, nur aus dieser letzthin zu verstehen. Es erweist sich wohl als eine Täuschung zu glauben, die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik lasse sich ad infinitum fortführen. Der Historiker hat nichts dagegen einzuwenden, daß heute im Gottesdienst noch die Werke von Walter oder Schein gesungen werden. Nur stimmt es bedenklich, wenn man von der Kirchenmusik fordert, sie habe um jeden Preis aktuell zu sein; denn das hieße nur, daß es ihr zu entsagen gälte. Weitaus folgenschwerer ist nämlich die Frage, was die Kirchenmusik über ihre Formen hinaus bestimmt, weil ihre Inhalte vorwiegend dem Bereich der sinnlichen Vorstellung angehören. Es sei hier nur an Luthers Lied „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ erinnert. Seit dem 18. Jahrhundert ist jedoch das bildhafte Verständnis der christlichen Glaubensinhalte und der biblischen Heilsgeschichte immer fragwürdiger geworden, und hierin scheint auch die eigentliche Crux der heutigen evangelischen Kirchenmusik zu liegen. Anders gesagt: Das mythische Weltverständnis ist hinfällig geworden. „Das ist der größte Unterschied der früheren Zeiten und unserer Zeit, daß wir schlechterdings nicht mehr sagen können, was das Jenseits ist, ja, daß uns jede Vorstellung von demselben abgeschnitten und ausgetilgt ist. Alles ist für uns als Phantasiewelt erloschen; die Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft im Bunde haben jede Vorstellungsmöglichkeit aufgehoben. Damit ist auch der Begriff des Jenseits selbst als eines irgendwie gesteigerten Diesseits, welches räumlich vorgestellt werden kann, vernichtet“³⁶. Die Frage, inwieweit auch die evangelische Kirchenmusik ihre Kraft aus dem Bereich des Mythischen gezogen hat, ist in der gesamten Literatur noch nicht einmal gestellt worden; und vielleicht werden hier Probleme sichtbar, von denen der heutige Musikhistoriker kaum etwas ahnt. Wie unvergleichlich beschwört noch Bach in dem Sanctus der H-moll-Messe die Visionen des Propheten Jesaja³⁷! Hegel hat in einem kühnen Entwurf umrissen, wie die christliche Religion in der abendländischen Geschichte Gestalt geworden war, und versucht, darüber hinaus ihre mythischen Umkleidungen und Überlagerungen zu deuten. Hiermit ist zugleich das große Thema der Theologie des vergangenen Jahrhunderts genannt. Heute ist Rudolf Bultmann einer der wenigen, die sich in ihrer Systematik dem 19. Jahrhundert verpflichtet wissen. Fühlt sich unsere Zeit dem vergangenen Jahrhundert so überlegen, daß sie glaubt, man könne seines Erbes unbeschadet entreten?

³⁴ A. a. O. Bei diesem Gedanken stand Nietzsches Kritik der historischen Bildung indirekt Pate.

³⁵ Vgl. *Wider den Historismus in der Kirchenmusik*, in *Musik und Kirche*, Jg. 24, 1954.

³⁶ Adolf v. Harnack; mitgeteilt in Agnes v. Zahn-Harnack, *Adolf v. Harnack*, Berlin 1936, S. 566

³⁷ Vgl. Spitta, a. a. O. II, S. 540.