

Martin Geck

Bach und der Pietismus

Von einem so komplex denkenden Komponisten wie Bach wird man nicht erwarten, daß er sich dem Pietismus an den Hals geworfen hätte. Ebenso wenig sollte man freilich damit rechnen, daß er sich die Angebote hat entgehen lassen, die der Pietismus bei der Entwicklung einer modernen, von subjektiver Erfahrung getränkten Tonsprache zu machen hatte – Pietismus hier nicht verstanden als eine eng umrissene Kirchenpartei, sondern als eine breite ideen- und frömmigkeitsgeschichtliche Strömung, die zum modernen Verständnis von Welt und Mensch Wesentliches beigetragen hat.

Als das 19. Jahrhundert Bach wiederentdeckte, hat es nicht vorrangig danach gefragt, ob dieser einer orthodoxen oder einer pietistischen Kirchenpartei zuzurechnen sei, sondern unabhängig von biographischen und zeitgeschichtlichen Details pietistische Gefühlsströme in seiner Musik wiedergefunden – vorab in der *Matthäuspassion*. So unterschiedliche Persönlichkeiten wie der Links-Hegelianer Arnold Ruge oder der Musikkritiker Eduard Hanslick haben ganz selbstverständlich vom „*Pietismus in Bachs Musik*“ gesprochen. Und Friedrich Nietzsche spürte in Bachs Pietismus etwas vom „*Geist der modernen Musik*“ und vom Ausdruck eines „*innerlichst erregten Gemütes*“. Erst von Philipp Spitta und noch mehr von der liturgischen Erneuerungs- und der Bachbewegung des 20. Jahrhunderts ist die Vorstellung eines pietistisch beeinflussten Bach als herabsetzend erlebt und demgemäß abgewehrt worden.

Was das 19. Jahrhundert als „*Pietismus in Bachs Musik*“ erfuhr, war das subjektive, gefühlshafte Moment. Auch uns begegnet dieses Moment in der Musik Bachs, doch wir tragen Bedenken, es von vornherein als pietistisch zu qualifizieren. Es findet sich ja nicht nur in der geistlichen Vokalmusik, wo die jeweils vertonten Texte konkrete Anregungen gegeben haben könnten, sondern auch in weltlichen Kantaten, wo man es traditionell dem galanten oder empfindsamen Stil zuordnet. Es ist zudem im Bereich der Instrumentalmusik anzutreffen – etwa im langsamen Satz des 1. *Brandenburgischen Konzerts* oder in der *Chromatischen Fantasie* d-Moll, von der man gesagt hat, sie nehme den Sturm und Drang vorweg.

Ich kann in diesem kurzen Statement nicht erörtern, inwieweit sich Pietismus als Ober- oder Leitbegriff für Erlebnisweisen eignet, die ihren künstlerischen Niederschlag in Phänomenen gefunden haben, die wir als galanten Stil, als empfindsamen Stil, als Sturm und Drang bezeichnen. Ich will deshalb auch offenlassen, inwieweit der von Heinrich Bessler konstatierte „*Weimarer Kantatenfrühling*“ Bachs seine Wurzeln in pietistischer Frömmigkeit hat. Die Geschichte der abendländischen Subjektivität und des komponierenden Subjekts ist noch nicht geschrieben, und damit ist auch über den Stellenwert des Pietismus innerhalb einer solchen Geschichte noch nicht entschieden.

Vorerst wäre es eine zu weit gehende Vereinfachung, den Pietismus pauschal für ein „*subjektives Moment*“ in der Musik verantwortlich zu machen, daraufhin nach ei-

nem solchen subjektiven Moment in Bachs Musik zu fahnden und schließlich beide kurzzuschließen. Ohnehin zeichnen sich große Kunstwerke gerade dadurch aus, daß sie mehr sind als die Summe von Strömungen und Einflüssen: Oftmals haben sie ihrerseits geradezu die Führung bei der Definition einer Strömung oder eines Stils: Um Beethoven zu verstehen, müssen wir nicht unbedingt wissen, was klassisch ist; wohl aber müssen wir Beethoven kennen, um Klassik definieren zu können.

Auf festerem Boden befinden wir uns, wenn wir die von Bach vertonten Texte seiner Kantaten und Passionen betrachten, denn unzweifelhaft sind die Libretti der Bachzeit speziell in der Bild- und Wortwahl von Theologie und Frömmigkeit des Pietismus beeinflusst – das eine Mal mehr, das andere Mal weniger. Indessen geht es uns ja vor allem um die musikalische Kunst Bachs, und deshalb müssen wir den Radius noch enger ziehen: Den Blick auf Bachs Schreibart gerichtet, stellen wir die konkrete Frage: Gibt es ein semantisches Feld, auf dem pietistische Frömmigkeit – für die zeitgenössischen Hörer identifizierbar – in prägnanten musikalischen Gestalten erscheint? Gibt es entsprechende musikalische topoi?

Die Antwort lautet „ja“, wenn wir den Terminus „topos“ im Singular verwenden: Der entscheidende theologische Topos des Pietismus ist die Jesus-Liebe, und diese findet ihren spezifischen textlich-musikalischen Niederschlag vor allem im Lied, und zwar in einem speziellen Typus der generalbaßbegleiteten Strophen-Aria. Wir können eine ältere und eine neuere Spielart dieser Strophen-Aria unterscheiden. Die ältere steht meistens im 4/4-Takt und folgt häufig dem trochäischen Metrum, das nach der zeitgenössischen Rhythmuslehre des Isaac Voss für milde und Liebesaffekte geeignet ist. Charakteristisch sind die wiegenden Achtel- oder Sechzehntelmelismen. Ein gutes Beispiel bildet die Aria „*Salve latus salvatoris*“ aus Dietrich Buxtehudes Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostri*.

Den entsprechenden Aria-Typus greift Bach im Rezitativ „*Immanuel, du süßes Wort*“ aus dem 4. Teil des *Weihnachtsoratoriums* auf. Zwar gibt es viele Choral-Rezitative Bachs, also Sätze, die ein Rezitativ mit einem Kirchenlied-cantus-firmus verweben. Dieser Fall ist jedoch ein anderer: Die Aria-Melodie wird nicht eigentlich als cantus firmus behandelt, dessen Zeilen mehr oder weniger gleichmäßig auf den ganzen Satz verteilt sind. Vielmehr wird der erste Teil der Aria – aber nur er – in geschlossenem Block in das Rezitativ eingefügt, und das hat seinen Grund im Text. Es geht, wie es zum Neujahrstag gehört, um die Beschneidung und Namensgebung Jesu, und das ist in alter liturgischer Tradition Anlaß, den Namen Jesu zu preisen und mit schmückenden Beiwörtern zu belegen. In diesem Fall ist Jesus Wort, Hort, Lust, Labsal für Herz und Brust.

Anfänglich trifft der Text des Rezitativs die entsprechenden Aussagen im Sinne einer Beschreibung des Sachverhalts; dann geht er zur direkten Anrede Jesu über, das Liebesgefühl bricht sich unmittelbar Bahn: „*Komm, ich will dich mit Lust umfassen*“ Angesichts dieses über den Sprecher hereinbrechenden Gefühlüberschwangs ist das Genre des rezitativischen Gesangs kein ausreichendes Darstellungsmittel. Und deshalb greift Bach auf ein Genre zurück, das eben dieser Gefühlseligkeit angemessenen Raum gibt: die pietistische Aria.

Die Melodie ist nur bei Bach nachweisen, so daß wir annehmen dürfen, er habe sie selbst komponiert; und er tut dies ganz im Sinne des Genres: Er übernimmt das trochäische Metrum und gießt es in einen wiegenden, weich fließenden, unaufgeregten 4/4-Takt mit den charakteristischen Zweiermelismen. Schon in der vierten Zeile wird freilich dieser innige Ton verlassen: Der Hinweis des Textes auf Christi Leiden ist Anlaß für Alterierungen und harmonische Eintrübungen. Indem die Aria-Vertonung im Halbschluß auf C-Dur endet, wird deutlich, daß diese Aria nicht in sich ruhen, sondern als ein Impuls verstanden werden soll, der anregt und weiterführt – weiterführt in die nun wieder rein rezitativisch ausgesprochene, ganz lutherische Glaubensgewißheit, daß Jesus dem Christenmenschen im Tod als Bürge seiner Seligkeit bereitsteht.

Der pietistische Topos wird also nicht absolut gesetzt, ist vielmehr Materialstück, das am geeigneten Ort seinen Platz findet – im Sinne einer couleur locale, welche die unmittelbare Hinwendung zu Jesus, das heißt den distanzlosen „Jesus-Ton“ der Textvorlage auch musikalisch sinnfällig macht. Freilich gibt es bei Bach nicht nur solcherart Einschübe pietistischer Topoi in komplexere Zusammenhänge. Vielmehr stehen mehr als ein Dutzend seiner Arien in toto dem Typus der pietistischen Aria nahe. Einige stellen Dialoge zwischen Jesus und der Seele dar, fast alle sind über spezifische Jesus-Texte komponiert. Natürlich läßt sich im Einzelfall darüber streiten, ob die jeweilige Komposition dem Typus der pietistischen Aria tatsächlich im strengen Sinne zuzuordnen ist; oft beginnt eine Arie wie eine pietistische Aria, gewinnt aber in ihrem weiteren Verlauf Eigenleben und melodische Freiheit, so etwa „*Mein Jesus soll mein eigen sein*“ aus der Kantate BWV 75 „*Die Elenden sollen essen*“.

Es gibt auch den umgekehrten Fall, daß nämlich eine in kunstvoller Rhetorik gehaltene Arie in einen einfachen, Jesus-gläubigen Schluß mündet wie in der Arie „*Die Seele ruht in Jesu Händen*“ aus der Kantate BWV 127 „*Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*“. Sehr gezielt wird der Topos auch in der Arie „*Ich habe genug*“ aus der gleichnamigen Kantate BWV 82 eingesetzt: Auf die Seufzer und Schluchzer des „*Ich habe genug*“ folgt die Glaubensgewißheit zu den Worten „*Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen, auf meine begierigen Arme genommen*“.

Hier greift Bach einen neueren Typus des pietistischen Kirchenliedes auf, der in daktylischem, tänzerischem Dreiertakt gehalten ist und deshalb der zeitgenössischen Orthodoxie ein Dorn im Auge war. Da wir uns heute in Wittenberg befinden, sei des negativen Gutachtens gedacht, das die Wittenbergische Theologische Fakultät 1716 über die „*springenden, hüpfenden und leichtsinnigen Lieder*“ und die „*enthusiastischen Verzückungen*“ erstattete, welche manche von ihnen hervorzurufen drohten. Wir finden diesen Typus auch in dem Duett „*Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen*“ aus der Kantate BWV 152 „*Tritt auf die Glaubensbahn*“.

Im Duett „*Wohl mir, Jesus ist gefunden*“ aus der Kantate 154 „*Mein liebster Jesus ist verloren*“ geht der Vierertakt in einer Art Kehrreim in einen tänzerischen Dreiertakt über. Hier scheint die Grundstruktur eines Kirchenliedes nach Art des Freylinghausenschen Gesangbuchs sehr deutlich durch.

Man darf annehmen, daß Bach dergleichen – in diesem Fall ganz zu Anfang seiner Leipziger Zeit – recht bewußt eingesetzt und damit deutlich gemacht hat, daß er seine

ZuW

daß.

Kantaten durchaus in einen konkreten Kontext von Frömmigkeit und kirchlicher Praxis stellen wollte. Schließlich gab es in Leipzig ein von August Hermann Francke mitbegründetes *Philobiblicum*; man darf sich die Mauern zwischen orthodoxer und pietistischer Frömmigkeits- und Gesangspraxis nicht unüberwindlich hoch vorstellen.

Chronologisch gesehen, ist der musikalische Topos der pietistischen Jesus-Liebe relativ gleichmäßig in allen Phasen des Bachschen Vokalschaffens anzutreffen; in den Leipziger Kantaten ist er – je länger je mehr allgemein akzeptierter Ausdruck pietistischer Frömmigkeit – tendenziell jedoch häufiger zu finden als zuvor. In diesem Zusammenhang müssen auch Bachs Beiträge zum *Schemellischen Gesangbuch* Erwähnung finden, dessen Liedrepertoire pietistischer Frömmigkeit durchaus nahesteht. Daß dieses nicht zuletzt für die Hausandacht bestimmt ist, zeigt eine Konkordanz – „*Dir dir Jehovah will ich singen*“ – mit dem Repertoire des Klavierbüchleins für Anna Magdalena. Die dort mitgeteilte Aria „*Schlummert ein, ihr matten Augen*“ aus der schon erwähnten Kantate „*Ich habe genug*“ BWV 82 darf als künstlerische Überhöhung des pietistischen Aria-Ideals gelten.

In wenigen, jedoch sehr charakteristischen Fällen hat der Topos der Jesus-Liebe bei Bach nicht die Form der Aria, sondern den Gestus der verzückten Anrufung Jesu. Einmalig ist die entsprechende Stelle im *Actus tragicus* BWV 106, wo die Erklärung der Todesbereitschaft in den zuletzt unbegleiteten Ausruf „*Ja, komm, Herr Jesu*“ mündet. Das ist – im Sinne des Augustinus – eine Art Jubilus, von der Gattung her in einer langen Tradition stehend. Für dergleichen hatte Bach zwar keine musikalischen Vorbilder im Pietismus, jedoch dürfte pietistischer Glaubensenthusiasmus das Klima geschaffen haben, in dem ein solcher Jubilus erblühen konnte.

Dasselbe gilt für den Beginn der Motette „*Komm, Jesu komm*“ mit dem dreimaligen Ausruf „*Komm*“. Musikalisch-rhetorisch, also nach der traditionellen Musiklehre, ist dieser Ausruf als *climax* zu erklären; doch auch ihn mag Bach nur gewagt haben, weil ihm der Pietismus die Legitimation dazu gab.

Interessant ist ein Vergleich mit der ja gleichfalls auf die Anrufung Jesu gestellten Sterbemotette „*Jesu, meine Freude*“. Sie ist um vieles vielschichtiger, argumentativer, theologischer angelegt, gibt keiner verzückten Jesus-Sehnsucht Raum. Man wüßte gern, ob Bach seine Musiksprache in diesen beiden speziellen Auftragskompositionen auf die jeweilige Person des oder der Verstorbenen abgestellt hat.

Fazit: Wo Bach, von der jeweiligen Textvorlage ermutigt, inniger oder gar verzückter Jesus-Liebe musikalischen Ausdruck geben will, bedient er sich eines speziellen Topos. Wie es seiner komplexen Musiksprache entspricht, ist dieser Topos nicht unreflektiert verwendet, sondern vor allem Teilmoment in größerem Gesamtzusammenhang. Er ist wie eine gezielt eingesetzte Farbe, deren Semantik von den Zuhörern freilich gut identifiziert werden kann und offensichtlich auch identifiziert werden soll. Fast noch direkter geht Bach auf seine Hörergemeinde ein, wenn er einzelne Arien, deren Text und Metrik dazu einlädt, in Nähe zum aktuellen pietistischen Kirchenlied vor allem Hallischer Prägung rückt.

Bach zeigt keine Berührungsängste gegenüber dem Pietismus; indessen schreibt er seine Musik weder als Pietist noch in pietistischen Engführungen. Komponiert er als Lutheraner? Wohl eher – sofern man sich vorstellt, daß sein Luthertum die komplexe

Vielfalt der Schöpfung und der in ihr angelegten Möglichkeiten im Auge hat und damit ein ebenso komplexes Kunstverständnis nahelegt. Es gibt für Bach nicht die einfachen Lösungen, die sich der Pietismus gewünscht haben mag, sondern immer nur den Rekurs auf Einfachheit innerhalb differenzierter Zusammenhänge. Dementsprechend haben wir von Bach nicht nur die Lieder des *Schemellischen Gesangbuchs*, sondern glücklicherweise das ganze komplexe *Weihnachtsoratorium*.

Weit mehr als eine Autonomieästhetik dies wahrhaben will, ist Bachs Musik sozial konnotiert. Auch der Pietismus ist ein Teil ihres sozialen Kontextes. Als solcher ist er begrenzt und doch bedeutend, insofern er Bach zu wichtigen künstlerischen Formungen beflügelte hat – Formungen, die nicht *l'art pour l'art* sind, sondern ihre Rückbindung in einem Glaubensverständnis haben, dem Bach nicht identifikatorisch, aber partiell sympathisierend gegenüberstanden haben mag.¹

¹ Der Text ist hier in der Vortragsfassung abgedruckt. Eine stark erweiterte und mit vielen Notenbeispielen versehene Ausarbeitung erscheint unter dem gleichen Titel in: Martin Geck: *Denn alles findet bei Bach statt. Erforschtes und Erfahrenes*, Stuttgart u. Weimar 2000, S. 88-108.