

Friedhelm Krummacher: *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen*. Band 1: *Vom Frühwerk zur Johannes-Passion (1708–1724)*, Band 2: *Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion (1724–1729)*, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2018 (367 + 592 Seiten).

Die geistliche Vokalmusik bildet sowohl quantitativ als auch qualitativ den Schwerpunkt von Johann Sebastian Bachs Schaffen. Diese Feststellung wird auch nicht durch die in den 1950er Jahren von Alfred Dürr vorgelegten Erkenntnisse erschüttert, die unser Bach-Bild bis heute prägen: Dürr konnte überzeugend nachweisen, daß Bachs Kirchenkantaten nicht gleichmäßig über seine kreative Laufbahn verteilt entstanden, sondern sich im wesentlichen auf die Jahre 1714–1716 und 1723–1727 konzentrierten. Blickt man freilich auf ambitionierte Kompositionsprojekte wie den *Actus tragicus* und die *Psalmkantate* „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“, auf das *Weihnachts-Oratorium* beziehungsweise den *Oratorienzyklus* des 1730er Jahre, auf die *Serie* der vier *Ferialmessen* sowie schließlich auf die *H-Moll-Messe*, dann wird deutlich, daß trotz der von Dürr konstatierten Neigung zur Bündelung Bachs Denken zeitlebens um die Kirchenmusik kreiste. Ob er hierin einem schon früh entworfenen künstlerischen Programm folgte, sei dahingestellt. Die in diesem Zusammenhang gern zitierte Formulierung des Mühlhäuser Entlassungsgesuchs vom 25. Juni 1708 („Wenn ich auch stets den Endzweck, nemlich eine *regulirte kirchen music* zu Gottes Ehren [...] gerne aufführen mögen“¹) ist als Beleg für eine derartige Festlegung nur bedingt geeignet, denn es handelt sich hier ja letztlich nicht wirklich um ein Selbstbekenntnis, sondern um die – gar nicht für eine größere Öffentlichkeit bestimmte – Begründung der unvermuteten Kündigung nach lediglich elfmonatiger Tätigkeit als Organist der *Divi Blasii-Kirche*. Vielleicht hätte Bach sein Interesse an der Kirchenmusik aber ähnlich formuliert, wie es sein Generationsgenosse Georg Philipp Telemann in dessen *Autobiographie* von 1718 tat: „Dieses aber weiß ich wohl/ daß ich allemahl die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt/ am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet/ und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe“.²

Das die Generation von Bach und Telemann in der Tat prägende Engagement für die Gattung der Kirchenkantate hängt offenbar maßgeblich mit dem Aufkommen der modernen „*madrigalischen*“ Textvorlagen im frühen 18. Jahrhundert zusammen, die freie *Rezitativ-* und *Arien-Dichtung* mit *biblischen Dicta* und *Kirchenliedern* verbanden. Die ersten *Kantatenlibretti* waren zunächst zwar für *Komponisten* der älteren Generation bestimmt (etwa Johann

¹ Dok I, Nr. 1 (Zeile 8f.).

² *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 100.

Philipp Krieger und Philipp Heinrich Erlebach) und wurden von diesen auch erstmals in Musik gesetzt, doch es waren in erster Linie die wenig später auf den Plan tretenden aufstrebenden jungen Meister, die das künstlerische Potential dieser Textzyklen in seiner ganzen Breite erkannten und hier ein reiches, geradezu unerschöpfliches Experimentierfeld fanden. Die 1710er und 1720er Jahre sind denn auch gekennzeichnet durch die vollständige Erneuerung der gesamten evangelischen Kirchenmusik; in dieser Zeit wurde ein Repertoire geschaffen, das zum Teil bis zum Ende des Jahrhunderts in Gebrauch blieb.

Bachs Beitrag zu den kirchenmusikalischen Gattungen – seine Kantaten und Passionen, seine Oratorien und lateinischen liturgischen Werke – sind in der einschlägigen Forschungsliteratur bereits mehrmals umfassend oder in Teilbereichen behandelt worden. Bislang fehlte jedoch eine wirklich tiefgreifende analytische Betrachtung, die Schritt für Schritt systematisch aufzeigt, wie Bach die durch die neuen Formen bedingten Herausforderungen meisterte, wie er nach Lösungen für selbstgestellte kompositorische Probleme suchte, wie er im Laufe der Jahre mit wachsender Erfahrung seinen Stil und seine formalen Strategien änderte. Dieser Aufgabe hat sich nun Friedhelm Krummacher in seinem wahrhaft enzyklopädischen zweibändigen Werk angenommen.

Das Buch ist nicht ohne Vorstudien entstanden. Krummacher hat sich bereits in seiner 1965 veröffentlichten Dissertation³ mit der Vorgeschichte der Bachschen Kirchenkantate befaßt und in der Folge mehrere kleinere und größere Arbeiten vorgelegt, darunter die stilkritische Fortsetzung seiner quellenkundlich angelegten Dissertation (1978),⁴ sein wichtiger Aufsatz über Bachs frühe Kantaten (1991)⁵ und seine wegweisende Studie zu Bachs Choralkantaten (1995),⁶ um nur einige Publikationen zu nennen. Somit dürfen die beiden vorliegenden, zusammen einschließlich des Literaturverzeichnisses und der Register fast 1000 Seiten umfassenden Bände als die Krönung seiner lebenslangen Beschäftigung mit Bachs Vokalschaffen gelten.

Im Gegensatz zu anderen einschlägigen Gesamtdarstellungen verzichtet Krummacher bewußt auf eine Vorgehensweise, die die einzelnen Kantaten nach der Abfolge der Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs behandelt. Statt-

³ *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Kirchenmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.).

⁴ *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.).

⁵ *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, in: *Mf* 44 (1991), S. 171–201.

⁶ *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 81.); Besprechung in *BJ* 1996, S. 173–176 (H.-J. Schulze).

dessen werden in den insgesamt acht Teilen in chronologischer Folge die frühen Vokalwerke (I), die Weimarer Kantaten (II), der erste Leipziger Jahrgang (III), die Johannes-Passion (IV), der zweite und dritte sowie der Picander-Jahrgang (V–VII) und schließlich die Matthäus-Passion (VIII) – letztere als „Summe“ der von Bach in seinen Kantatenjahrgängen gesammelten Erfahrungen – besprochen. Statt eine von Kantate zu Kantate fortschreitende Würdigung vorzunehmen, betrachtet Krummacher die in den einzelnen Werkgruppen und Jahrgängen vorkommenden verschiedenen Satztypen und deren unterschiedliche Ausprägungen werkübergreifend. Dieses Vorgehen hat zwar zur Folge, daß die beiden Bände – trotz des Registers – nur bedingt als Nachschlagewerk genutzt werden können, doch zeichnet sich der Gewinn deutlich ab: Bachs großräumig angelegtes Experimentieren mit den formalen und satztechnischen Konventionen seiner Zeit wird in einer Weise sichtbar, wie es eine auf Einzelwerke konzentrierte Darstellung niemals zustande brächte. Größere und kleinere Serien gleichartiger Stücke werden hier in gewissem Sinne als Variationsreihen im Großen begriffen. Die Voraussetzung für das Gelingen eines solch schwierigeren und auch für den Leser anspruchsvolleren Zugangs liegt gleichermaßen in der Fülle des ausgebreiteten Materials wie im Reichtum der Beobachtungen. Niemals zuvor wurden die künstlerischen Errungenschaften etwa des ersten Leipziger Jahrgangs so akribisch und zugleich so plastisch dargestellt, niemals die Aufgabe, die Bach im Choralkantaten-Jahrgang zu lösen suchte, so eindringlich in Worte gefasst.

Die Präzision, mit der Krummacher als unangefochtener Meister der Analyse musikalische Verläufe beschreibt und kompositorische Verfahrensweisen nachvollziehbar werden läßt, ist schlicht bewundernswürdig und überaus anregend. Hier und da möchte man seine Schlußfolgerungen mit ihm diskutieren und – etwa bei Werken mit ungewisser Datierung oder angefochtener Echtheit – fragen, ob die Befunde auch andere Deutungen zulassen. So kommt der Autor bei seiner Analyse der – in der Tat rätselhaften und nicht zuletzt wegen ihrer ungünstigen Quellenlage schwer einzuordnenden – Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 143 zu einem negativen Urteil: Zunächst plädiert er dafür, sie „nicht als zweifelsfreies Werk von Bach“ zu bezeichnen“ (Bd. I, S. 144); später heißt es gar, das Werk dürfte – mit Ausnahme des vierten Satzes – „insgesamt unecht sein“ (Bd. II, S. 550). Der Höreindruck bestätigt die Annahme eines Pasticcios allerdings nicht. Die affektgeladene Arie „Tausendfaches Unglück, Schrecken“ erscheint als Lamento-Topos innerhalb eines durchaus geschickt angelegten Spannungsbogens, in dem auch die übrigen Arien ihre Funktion haben. Würde man Krummachers Pasticcio-Theorie folgen, so wäre zu fragen, welchem Komponisten neben Bach eine derart anmutige solistische Choralbearbeitung hätte gelingen können, wie sie uns in Satz 2 („Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“) begegnet. Trotz aller formelhaften Wendungen im obligaten Instrumentalpart wirkt doch die schöne

melismatische Weitung der letzten Choralzeile mit dem harmonischen Höhepunkt auf einem dominantischen Sekundakkord – und damit die emphatische Hervorhebung der abschließenden Kadenz im Sopran – nicht nur außerordentlich geschickt, sondern scheint mir ein untrügliches Kennzeichen von Bachs schon früh entwickelten Formsinn zu sein. Auch die – bedingt durch ihre Besetzung mit drei Hörnern (oder vielleicht eher Trompeten⁷) – harmonisch schlichte Baß-Arie „Der Herr ist König“ (Satz 5) ist in ihrer zweiteiligen Anlage mit kunstvoll variierten Entsprechungen (vgl. Takt 20–25 und 34–40) nicht ohne Reiz. Das gleiche gilt für die doppelte Baßlinie und die subtil veränderte Harmonisierung des wiederholten Stollens des in den Streichern erklingenden *cantus firmus* in Satz 6. Wer die in BWV 143 beobachtete eigenwillige Mischung von Unfertigkeit und Raffinement als „bachisch“ anerkennt, sieht sich allerdings mit der – in der Tat schwierig zu beantwortenden – Frage konfrontiert, wie diese Kantate denn in die Abfolge der Mühlhäuser und Weimarer Meisterwerke einzuordnen wäre. Vielleicht ergibt sich eine plausible Lösung, wenn man auf das alte, seit der Neudatierung der Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ BWV 150 aber ohnehin wankende Postulat verzichtet,⁸ Bach habe bis Ende seiner Mühlhäuser Zeit strikt an dem Typus der älteren Kirchenkantate festgehalten und sich erst in Weimar der modernen madrigalischen Form zugewandt. Dann könnte das Werk mit seinem sich stärker an italienischen Vorbildern orientierenden Tonfall auch bereits am Ende der Arnstädter Jahre entstanden sein. Vielleicht gelänge es, anhand der von Krummacher detailliert herausgearbeiteten Stilmerkmale hierzu noch weitere Argumente zu finden.

Es ist in dieser kurzen Besprechung nicht möglich, den komplexen Gang der Darstellung mit der gebührenden Differenziertheit wiederzugeben. Als Fazit der Lektüre sei aber festgehalten, daß Krummachers Diskussion der verschiedenen Satztypen (wobei Arien und Chorsätze, aber auch deren unterschiedliche Kombinationsformen im Vordergrund stehen) eine wahrhaft beeindruckende Fülle von neuen Ideen und Beobachtungen präsentiert – ganz offensichtlich das Ergebnis langjähriger intensiver, der Musik mit Liebe zugeantener Beschäftigung des Autors mit dem unerschöpflichen Bachschen Oeuvre. Seine tiefe Vertrautheit mit Bachs geistlichem Vokalschaffen erlaubt Krummacher, immer wieder verblüffende Querverbindungen zu ziehen, verwandte Formkonzepte und musikalische Strukturen herauszustellen und so dem Leser Bachs künstlerische Entwicklung vor Augen zu führen. Da es sich um eine außerordentlich komplexe und vielgestaltige Materie handelt, verlangt deren angemessene Würdigung eine höchst differenzierte und überaus dichte sprach-

⁷ Vgl. NBA^{rev} 2 (A. Glöckner, 2012), S. XII f.

⁸ Vgl. BJ 2010, S. 69–74 (H.-J. Schulze) sowie ergänzend BJ 2011, S. 255–257 (H.-J. Schulze).

liche Darstellung, die – wohl aus Gründen des Umfangs – nur gelegentlich durch Musikbeispiele und Abbildungen aufgelockert wird. (Da ist es umso mehr zu bedauern, daß in Bd. II dasselbe Stück – der Beginn der Arie „Ich will bei meinem Jesus wachen“ aus der Matthäus-Passion – gleich in zwei Beispielen [S. 511 und S. 525] zitiert wird.) Das Zusammenspiel von quellenkritischen Befunden, analytischen Detailbeobachtungen und der Darstellung großräumiger Zusammenhänge mag jeder Autor anders gewichten und damit andere Facetten sichtbar machen; daß im vorliegenden Buch eine durchweg überzeugende Balance erzielt wurde, ist nicht das kleinste Verdienst des Autors.

Wer die Lektüre eines anspruchsvollen, komplexe musikalische Strukturen detailgenau zu beschreiben suchenden Textes nicht scheut und sich zudem die Zeit nimmt, das Gelesene anhand der Partituren nachzuvollziehen, der wird in Krummachers Buch eine faszinierende Darstellung finden, die hohen Gewinn verspricht.

Peter Wollny (Leipzig)