

das auch alle späteren geistlichen Werke Johann Sebastian Bachs, die sich mit der Relation von Tod und ewigem Leben beschäftigen, bestimmen soll.

Und dies leistet ein 22-Jähriger! Ein 22-Jähriger, der hier ein eindrucksvolles musikalisches und geistiges Potenzial unter Beweis stellt und deutlich macht, wie gefestigt nicht nur seine musikalische, sondern auch seine seelisch-geistige Identität ist. So kann nicht überraschen, dass Johann Sebastian Bach schon einen Monat nach diesem Probespiel berufen wird.

Am 29. Juni 1707 schließlich kündigt Johann Sebastian Bach seine Organistenstelle in der Neuen Kirche zu Arnstadt. Das Konsistorium hat den Wechsel Johann Sebastian Bachs auf das Organistenamt in Mühlhausen als großen Verlust empfunden.

Der Tod der Maria Barbara Bach – Musik als Ort der inneren, der religiösen Verarbeitung

In die Zeit des Wechsels von Arnstadt nach Mühlhausen fallen Bekanntschaft und Liebe zur Sängerin Maria Barbara Bach (geboren am 20. Oktober 1684), der Tochter des Johann Michael Bach, und somit Cousine zweiten Grades von Johann Sebastian Bach. Johann Michael war als Organist und Stadtschreiber in Gehren tätig gewesen, jedoch zum Zeitpunkt der Bekanntschaft seiner Tochter mit Johann Sebastian Bach bereits verstorben.

Nach Aufnahme seines Dienstes in der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen – übrigens mit einem deutlich höheren Gehalt als seine Vorgänger und Nachfolger ausgestattet – sah Johann Sebastian Bach jene beruflichen, vor allem jene materiellen Rahmenbedingungen verwirklicht, die die Gründung einer Familie erlaubten: Am 17. Oktober 1707 heiratete er in der Kirche St. Bartholomäus in Dornheim (einem nur wenige Kilometer von Arnstadt entfernten Ort) Maria Barbara.

Den 17.8br 1707. ist der Ehrenveste Herr Johann Sebastian Bach, ein lediger gesell und Organist zu S. Blasii in Mühlhausen, des weyland wohl Ehren vesten Herrn Abrosii Bachen berühmten Stad organisten und Musici in Einsenach Seelig nachgelaßener Eheleiblicher Sohn, mit der tugend samen Jungfer Marien Barberen Bachin, des weyland wohl Ehrenvesten und Kunst berühmten Herrn Johann Michael Bachens, Organisten in Amt Gehren Seelig nachgelaßenen jüngsten Jungfer Tochter, alhier in unserm Gottes Hause, auff Gnädiger Herschafft Vergünstigung, nachdem Sie zu Arnstad auff gebothen worden, copuliret worden (Bach-Dokumente II, 29).

Aus dieser Ehe gingen sieben Kinder hervor, von denen drei bei der Geburt beziehungsweise kurz nach der Geburt starben.

In den ersten Juli-Tagen des Jahres 1720 starb auch Maria Barbara Bach (ihr genaues Todesdatum ist nicht bekannt), am 7. Juli 1720 wurde sie beerdigt. Sie selbst und Johann Sebastian Bach standen zum Zeitpunkt ihres Todes im 36. Lebensjahr, die Trauung lag zwölfteinhalb Jahre zurück. In der inneren (und dies heißt bei Johann Sebastian Bach immer auch: in der religiösen) Auseinandersetzung mit dem Tod Maria Barbaras verdichtete sich die bis dahin zurückgelegte Entwicklung im Glauben. Diese Auseinandersetzung hat aber zugleich die weitere Entwicklung angestoßen, die sich bei Johann Sebastian Bach um die wachsende Integration der Ordnung des Lebens und der Ordnung des Todes zentrierte (siehe hier das Lutherwort: „Media in vita in morte sumus, kehrt umb! Media in morte in vita sumus“, übersetzt: „Mitten wir im Leben sind vom Tode umfungen, kehrt es um! Mitten im Tode wir sind vom Leben umfungen“) – um eine Thematik also, die bis zum Ende seines Lebens besondere Bedeutung behalten sollte. In vielen musikgeschichtlichen Werken wird an dem Tod Maria Barbaras geradezu vorbeigegangen. Ihr Tod wird zwar erwähnt, aber sofort folgt der Zusatz, dass Johann Sebastian Bach am 3. Dezember 1721 Anna Magdalena Wilcke geheiratet habe. Die mangelnde Beschäftigung vieler Musikwissenschaftler mit den persönlichen Folgen, die dieser Verlust für Johann Sebastian Bach hatte, ist der Tatsache geschuldet, dass von Maria Barbara Bach und deren Ehe mit Johann Sebastian Bach nur sehr wenig überliefert ist, man somit rasch ins Spekulieren gerät.

Und doch lohnt der Blick auf ein Werk Johann Sebastian Bachs – nämlich die *Chaconne* aus der *Partita Nr. 2 d-Moll* für Violine solo (BWV 1004) –, das kurz nach dem Tod der Maria Barbara entstanden ist und das in der Musikwissenschaft als Tombeau oder Epitaph, mithin als musikalisches Grabmal für Maria Barbara Bach gedeutet wird (das Wort *Tombeau* stammt aus dem Französischen, le tombeau = Grabmal; das Wort *Epitaph* stammt aus dem Altgriechischen, ἐπιτάφιον, beziehungsweise aus dem Lateinischen, epitaphium = ein an die Verstorbene oder den Verstorbenen erinnerndes Denkmal).

Die Tombeau- beziehungsweise Epitaph-These (Thoene 2003; ergänzend Hilliard Ensemble und Poppen 2001) führt in besonderer Weise vor Augen, wie intensiv die seelische und geistige, wie intensiv die religiöse Auseinandersetzung Johann Sebastian Bachs mit dem Tod seiner Frau gewesen ist und wie sehr ihm die Musik dabei diente, diesen seelischen und geistigen, diesen religiösen Prozess auszudrücken.

Über den Tod der Maria Barbara Bach im Jahre 1720 ist im Nekrolog (erschienen in Leipzig, 1754) zu lesen:

Zwey mal hat sich unser Bach verheyretet. Das erste mal mit Jungfer Maria Barbara, der jüngsten Tochter des obgedachten Joh. Michael Bachs, eines brafen Componisten. Mit dieser hat er 7. Kinder, nämlich 5 Söhne und 2 Töchter, unter welchen sich ein paar Zwillinge befunden haben, gezeuget. Drey davon sind noch am Leben, nämlich: Die älteste unverheyratete Tochter, Catharina Dorothea, gebohren 1708; Wilhelm Friedemann, gebohren 1710, itziger Musikdirector und Organist an der Marktkirche in Halle; und Carl Philipp Emanuel, geboren 1714, Königlich Preußischer Kammermusicus. Nachdem er mit dieser seiner ersten Ehegattin 13. Jahre eine vergnügliche Ehe geführt hatte, widerfuhr ihm in Cöthen, im Jahre 1770, der empfindliche Schmerz, dieselbe, bey seiner Rückkunft von einer Reise, mit dem Fürsten nach dem Carlsbade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er bey dem Eintritte in sein Hauß (Bach-Dokumente III, 666).

In der musikwissenschaftlichen Literatur über Johann Sebastian Bach wird über den Verlust, den der Tod der Maria Barbara für Johann Sebastian Bach bedeutet haben muss, nicht selten mit einigen wenigen Sätzen hinweggegangen. In diesem Zusammenhang fällt dann die Aussage, Johann Sebastian Bach habe diesen Verlust rasch und gut verarbeitet. Diese Interpretation mag damit zusammenhängen, auch dies wurde schon betont, dass sich Johann Sebastian Bach so gut wie gar nicht zu persönlichen Dingen geäußert hat. Wir vertreten aber nun an verschiedenen Stellen dieses Buches die Annahme, dass sich Johann Sebastian zwar nicht unmittelbar zu seinem persönlichen Schicksal geäußert hat, da ihm eine derartige Selbstdarstellung eher fremd war, dass er aber in der Musik, und dabei auch in der von ihm geschaffenen Musik, eine Möglichkeit fand, sich mit seiner inneren Situation auseinanderzusetzen – wobei allerdings hervorzuheben ist, dass sich Johann Sebastian Bach auch in dieser Hinsicht sehr zurückhielt: Musik wurde seinem Verständnis zufolge um ihrer selbst willen geschaffen, nicht des Ausdrucks persönlicher Empfindungen wegen. Und wenn in der von ihm geschaffenen Musik die innere Auseinandersetzung mit einer Lebensaufgabe, mit einer besonderen seelischen Anforderung anklingt, dann scheint hier meist eine religiöse oder eine theologische Dimension auf: Die innere Auseinandersetzung ist für Johann Sebastian Bach ohne den Gottesbezug eigentlich gar nicht denkbar. Damit ist nun aber ein ganz anderer Prozess beschrieben, als jener, der mit der Aussage, den Verlust seiner Frau habe Johann Sebastian Bach rasch und gut verarbeitet, angedeutet wird. Hier sei übrigens angemerkt, dass gerade jene Menschen, die schon früh ihre engsten Bezugspersonen verloren haben – wie dies ja bei Johann Sebastian Bach der Fall war –, in aller Regel eine besondere

seelische Verletzlichkeit nach weiteren Verlusterfahrungen im Erwachsenenalter zeigen.

Eine differenzierte Charakterisierung der inneren Situation Johann Sebastian Bachs nach dem Tod seiner Frau nimmt Christoph Wolff (2009a) in seiner Monografie *Johann Sebastian Bach* vor, wenn er schreibt:

Die zweite Karlsbader Reise fiel mit dem wohl tragischsten Ereignis in Bachs ganzem Leben zusammen: dem unerwarteten und erschütternden Tod Maria Barbaras, mit der er zwölftehalb Jahre verheiratet war, Mutter der Kinder Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Gottfried Bernhard im Alter von fünf bis elf; die 1713 geborenen Zwillinge waren kurz nach ihrer Geburt gestorben, und Leopold Augustus, der in Köthen geborene Sohn, starb ebenfalls sehr früh. ... Mindestens mehrere Tage waren zwischen dem Tod Maria Barbaras und Bachs Ankunft in Köthen vergangen. Wer mag ihn begrüßt und ihm die schreckliche Nachricht überbracht haben? Ob es nun eines der Kinder war oder Friedelena, die ältere Schwester der Mutter, die seit mehr als einem Jahrzehnt dem Haushalt angehörte – der unermessliche und anhaltende Schmerz der Familie saß tief. Die Ursache von Maria Barbaras Tod ist nicht bekannt, dokumentiert ist nur die Beerdigung (S. 231).

In dem Buch *Wie im Himmel so auf Erden. Die Kunst des Lebens im Geist der Musik – das Beispiel Johannes Bach* (2003) des Kirchenmusikers Christoph Rueger ist zu lesen:

Er trägt den Schlag mit staunenswerter Fassung, ist er doch in der Annahme des Todes als von Gott gesandt seit Kindheitstagen geübt. Und in seinem Haus war der Tod auch oft genug eingekehrt. Es gibt keine Zeugnisse über Bachs innere Verfassung. Man darf annehmen, dass er sterbensmatt gewesen ist und Ruhe suchte, dann ganz plötzlich drängt es ihn wieder an die Orgelbank, er braucht jetzt diesen altbewährten Halt als Brücke zu der anderen Welt, der Maria Barbara nun angehört (Rueger 2003, S. 85 f.).

Auch wenn die Aussage, dass Johann Sebastian Bach „in der Annahme des Todes ... geübt“ gewesen sei, in dieser Weise nicht getroffen werden darf (wie bereits gesagt, verbieten psychologische Befunde die dahinterstehende Annahme), so ist doch der Hinweis, dass Johann Sebastian Bach zunächst „sterbensmatt“ gewesen sei und Ruhe gesucht habe, dass es ihn aber dann wieder zur Musik gezogen habe, zu diesem „altbewährten Halt“, der ihm auch als „Brücke zu der anderen Welt, der Maria Barbara nun angehört“, gedient habe, wichtig. Denn dieser Hinweis deutet an, dass die innere – und dies heißt bei Johann Sebastian Bach auch: die religiöse – Auseinandersetzung mit dem

schweren Verlust in der Schaffung neuer beziehungsweise in der Überarbeitung bestehender Musikwerke stattfand.

In welchen Werken aber findet nun diese intensive Auseinandersetzung Johann Sebastian Bachs mit dem Tod seiner Frau statt? Hier fällt der Blick auf den Zyklus der sechs Werke für Solovioline, dabei besonders auf die *Partita Nr. 2 d-Moll* (BWV 1004) und in dieser vor allem auf den letzten Satz, die *Chaconne*.

Da uns die Auseinandersetzung Johann Sebastian Bachs mit Grenzsituationen besonders interessiert – und dies heißt in seinem Fall: die in der Werkentstehung sich vollziehende Auseinandersetzung –, soll nun ausführlicher auf die *Chaconne* eingegangen werden. Dabei lassen wir uns von der Frage leiten: Ist in diesem Werk das Thema „Tod“, ist in diesem Werk vielleicht sogar das Thema „Tod und Auferstehung“ erkennbar? Und wir setzen mit einer weiteren Frage fort: Steht dieses, sofern eines dieser Themen erkennbar ist, in Zusammenhang mit dem Tod der Maria Barbara?

Zunächst: 1720 stellte Johann Sebastian Bach die sechs von ihm komponierten Werke für Solovioline (drei Sonaten, drei Partiten) zu einem sechsteiligen Werkzyklus zusammen. Auf die Partitur hat er folgenden Titel aufgetragen: „Sei Solo./à/Violino/senza/Basso accompagnato/Libro primo./da/Joh. Seb. Bach./ao. 1720./.“ Teil dieses Zyklus bildet die *Partita Nr. 2 d-Moll* für Violine solo (BWV 1004) mit der Satzfolge: Allemande, Corrente, Sarabande, Gigue, Chaconne.

Schon allein die Tatsache, dass Johann Sebastian Bach die Partita nicht mit einer Gigue enden lässt, sondern noch eine Chaconne hinzufügt, mag für die Hörer der damaligen Zeit überraschend gewesen sein. Auch die Tatsache, dass es sich hier um einen Satz handelt, der immerhin 256 Takte umfasst und eine Spielzeit von ungefähr fünfzehn Minuten aufweist – damit also so lang ist wie die anderen vier Sätze der Partita zusammen –, wird Staunen hervorgerufen haben. Und schließlich werden die hohen technischen Ansprüche dieses Satzes wie auch die 32 Variationen über das ständig erklingende Thema großen Eindruck erzeugt haben – und tun dies bis heute. Wie hat einmal Johannes Brahms (1833–1897) dieses Werk charakterisiert?

Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Hätte ich das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätten mich verrückt gemacht (aus: Neuhoff 2010).

Was eigentlich ist eine Chaconne? Es handelt sich um einen Satz mit einem immer wiederkehrenden, vier bis acht Takte umfassenden Thema, das allerdings variiert und durch die verschiedensten Stimmen geführt werden darf. Das Wort Chaconne stammt übrigens aus dem Französischen, es leitet sich aus dem spanischen *chacona* und dem baskischen *chocuna* ab, die jeweils mit „hübsch“, „fein“, „niedlich“ übersetzt werden können. Schon in dieser Übersetzung klingt an, was die *Chaconne* ihrem Ursprung nach ist: ein (spanischer) Volkstanz. In der Musik wird übrigens vielfach der italienische Begriff „ciaccona“ verwendet.

Auffallend an der *Chaconne* aus der *Partita Nr. 2 d-Moll* ist vor allem der Gegensatz zwischen den in d-Moll stehenden Rahmenteilern und dem in D-Dur stehenden Mittelteil. Beim Hören der einzelnen Teile werden ganz unterschiedliche musikalische Assoziationen hervorgerufen. Welche Assoziationen sind hier gemeint?

Beim Hören der beiden Rahmenteile wird man an das von Martin Luther stammende Osterlied *Christ lag in Todesbanden* und an die – auf diesem Osterlied gründende – gleichnamige Kantate (BWV 4) Johann Sebastian Bachs (die uns schon beschäftigt hat und vor allem im Abschlusskapitel noch ausführlich beschäftigen wird) erinnert. Der Mittelteil hingegen weckt Assoziationen zur „Überwindung“ von Krankheit, Leiden und Tod. Er vermittelt den Eindruck, man höre Trompeten und Pauken. Man fühlt sich in die Eröffnungssätze der *Orchestersuiten* (BWV 1068) und *IV* (BWV 1069) versetzt, aber auch in den Eröffnungssatz des *Magnificat* (BWV 243) oder in das *Cum Sancto Spiritu* der *Missa in h-Moll* (BWV 232) – alle stehen ebenfalls in D-Dur.

Helga Thoene, Professorin für Violine an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, hat in einer tiefgreifenden musikwissenschaftlichen Analyse der *Chaconne* gezeigt, dass diese Beziehungen zu zahlreichen Chorälen aufweist, wobei – Thoene zufolge – vor allem Querbezüge zum Osterlied Martin Luthers *Christ lag in Todesbanden* und zur gleichnamigen Kantate Johann Sebastian Bachs bestehen. Die Ergebnisse dieser Analyse sind in der Schrift *Ciaccona – Tanz oder Tombeau?* (Thoene 2003) niedergelegt und werden in dem Musikprojekt *Morimur* des Hilliard Ensembles (ein solistisches Vokalensemble) und des Violinisten Christoph Poppen musikalisch veranschaulicht (Hilliard Ensemble und Poppen 2001). (Mit dem Wort „Morimur“, dies sei hier angemerkt, wird Bezug auf die Glaubensaussage: „In Christo morimur“, übersetzt: „In Christo sterben wir“, genommen.)

Helga Thoene interpretiert die *Chaconne* als ein „klingendes Grabmal“ (Epitaph, Tombeau) für die verstorbene Maria Barbara, wobei sie sich bei dieser Interpretation auf die Analyse verborgener Choralzitate und symbolischer Zahlenkombinationen stützt. Es sind Zitate aus zahlreichen Chorälen,

die Helga Thoene als verborgene Spuren in der *Chaconne* entdeckt, so zum Beispiel aus den Chorälen: (I) *Christ lag in Todesbanden*, (II) *Befiehl du deine Wege*, (III) *Jesu meine Freude*, (IV) *In meines Herzens Grunde*, (V) *Vom Himmel hoch da komm ich hier*, (VI) *Nun lob, mein Seel, den Herren*. Von verborgenen Spuren sei hier deswegen gesprochen, da diese Choräle in die *Chaconne* eingearbeitet sind und erst durch eine motivische Spurensuche freigelegt werden können. Der Choral *Christ lag in Todesbanden* zieht sich dabei in den Unter- und Mittelstimmen wie ein rotes Band durch den gesamten Satz; der Höreindruck, der sich bei unmittelbarer Gegenüberstellung der *Chaconne* und der Kantate *Christ lag in Todesbanden* ergibt – dass nämlich motivische Verbindungen zwischen diesen beiden Werken bestehen –, wird durch die Analyse von Helga Thoene gestützt, vor allem aber noch einmal deutlich differenziert.

Betrachtet man nun diese Choräle, die den musikalisch-religiösen Hintergrund der *Chaconne* bilden, zugleich aber auch als deren Struktur dienen, wird deutlich, welche grundlegende religiöse Aussage in der *Chaconne* verschlüsselt niedergelegt ist: das Faktum des Todes, aber auch die Überwindung des Todes – eine Erlösungszusage, die dem Menschen mit dem Tod und der Auferstehung Jesu Christi gegeben wurde. Johann Sebastian Bach erweist sich somit auch in diesem Instrumentalwerk als ein „musikalischer“ Verkünder des christlichen Glaubens. Aber noch mehr: Wenn man bedenkt, dass die *Chaconne* Teil eines Zyklus für Solovioline bildet, der unmittelbar nach dem Tode von Maria Barbara Bach entstanden ist, dann erkennt man in dieser – wie auch in der gesamten *Partita in d-Moll* – eine tiefgreifende seelisch-geistige und religiöse Auseinandersetzung Johann Sebastian Bachs mit dem Tod seiner Frau, mit dem überaus großen Verlust, den dieser bedeutet haben muss. Und vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Johann Sebastian Bach schon früh Vollwaise war, erkennt man darin vielleicht auch eine grundlegende, auch biografisch motivierte Beschäftigung mit dem „Wesen“ des Todes und den Kernaussagen christlichen Glaubens, die dieses Wesen grundlegend zu „verwandeln“ vermögen.

Doch nun zu den Aussagen von Helga Thoene selbst. Deren Schrift *Ciaccona – Tanz oder Tombeau?* (Thoene 2003) sind nachfolgende Textstellen entnommen: (I) befasst sich mit dem Beginn und dem Abschluss der *Chaconne*; (II) geht auf die Epitaph-These (die *Chaconne* als musikalische Grabinschrift für Johann Sebastian Bachs verstorbene Frau, Maria Barbara) ein; (III und IV) deuten den Mittelteil der *Chaconne* als musikalischen Ausdruck der Wiederkunft Jesu Christi; (V) erkennt im abschließenden Teil der *Chaconne* sowohl den musikalischen Lobpreis des Herrn als auch die musikalische Umschreibung des Totengeläuts.

(I) Den Rahmengesang der dreiteiligen *Ciaccona* bilden die erste und die letzte Zeile von Martin Luthers Osterlied „Christ lag in Todesbanden“ und „Halleluja“. Sie umschließen mit dem in die ersten und die letzten 8 Takte versteckten Zitat den Schluss-Satz der Partita. Auch der erste Teil der *Ciaccona* endet mit diesem Choral-Zitat. Beide Außenzeilen des Liedes dürften jedoch den vollständigen Strophentext mit einbeziehen. – Die aus dem Bass-Subjekt abgeleitete zweite Strophe des Liedes „Den Tod niemand zwingen kunnt“, die ebenfalls mit einem „Halleluja“ endet, wird als Cantus firmus der ersten Variationsfolge sowohl in scharfen Rhythmen als auch – im *Affectus tristitae* – mit chromatisch absteigenden 6-Tongängen (D Cis C H B A) kontrastreich begleitet. Die äußeren Tonpaare dieser Lamento-Figur (*passus duriusculus*), D Cis – B A, bilden das Haupt-Motiv in allen fünf Sätzen der Partita. In der *Ciaccona* entspricht die motivische Aufspaltung auf den wiederholten Worten „Den Tod, den Tod“ (D Cis – B A) der Textbehandlung im zweiten Vers „Den Tod niemand zwingen kunnt“ (Duett für Sopran und Alt) in Johann Sebastian Bachs früher Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) (Thoene 2003, S. 72).

(II) In den Beginn der *Ciaccona* aber ist der Name der 1720 in Köthen verstorbenen Maria Barbara Bach, der ersten Ehefrau von Johann Sebastian Bach, eingraviert. Der numerische Wert ihres Namens erscheint innerhalb eines magischen Quadrats, dessen Inhalt eine biblische Zahl ergibt, mit der ein Hinweis auf die christlichen Tugenden der im 36. Lebensjahr Verstorbenen als „Selige im Herrn“ gegeben sein dürfte. Ihre beiden Taufnamen sind in Kreuzform angeordnet, womit ihr Tod „IN CHRISTO“ angedeutet ist. So beginnt gleichzeitig mit ihrem Namen auch das erste Choral-Zitat der *Ciaccona* „Christ lag in Todesbanden“. Mit dieser kunstvollsten Kombination aus polyphoner Satztechnik, aus wortlosem Gesang und musikalisch-rhetorischen Affekt-Figuren, aus Glaubenssätzen der Liturgie, aus Bittgebet und Lobpreis errichtet Johann Sebastian Bach ein klingendes Epitaph für Maria Barbara Bach. Der architektonische Grundriss aber besteht aus einem festen Zahlengefüge, aus dem mehrfach die Trinitätssätze hervortreten: EX DEO NASCIMUR IN CHRISTO MORIMUR PER SPIRITUM SANCTUM REVIVISCIMUS. Aus Gott werden wir geboren. In Christus sterben wir. Durch den Hl. Geist werden wir auferstehen (Thoene 2003, S. 79).

(III) Der Mittelteil D-Dur, von den beiden D-Moll-Abschnitten flankiert, wird in seinem Zentrum beherrscht von Variationen, in denen signalartig die „Tromba“ erschallt. Die strahlenden Dur-Dreiklangsbrechungen gehen einher mit rhythmisch markanten und trommelartig repetierenden Effekten, die durch Verdoppelung im unisono noch verstärkt werden. Hier ist die Violine aufgefordert, Blechblas- und Schlag-Instrumente zu imitieren; ihre Signale könnten „Königsherrschaft“ ankündigen oder auch auf „das Jüngste Gericht“

verweisen – mit „Fanfaren und Pauken“. Diesem Signal geht mit den ersten vier Takten des Dur-Teils ein dreifacher Heilig-Ruf voraus: SANCTUS – SANCTUS – SANCTUS (S. 73). ... Eingestreut in diesen D-Dur-Teil ist die Melodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Ob dieses „Weyhnachtlied“ hier wohl nicht als weihnachtliche Ankündigung zu verstehen ist, sondern bezogen sein könnte auf die Wiederkunft Christi, auf die Parusie? ... Dieselbe Melodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ wird noch einmal sichtbar in den Takten 238-239-240 des abschließenden Moll-Teils (Thoene 2003, S. 74).

(IV) Einen glanzvollen Höhepunkt des D-Dur-Teils der *Chaconne* bilden die Variationen der Takte 160 bis 176. Hier werden fanfarenartige Dreiklangsbrechungen von repetierenden Trommeleffekten begleitet. Die Verdoppelung der Töne A und D durch mitschwingende leere Saiten erhöht noch den Glanz. Der Violinist sieht sich veranlasst, Fanfarenklänge und Paukenschläge imitierend darzustellen; diese werden durch Verdichtung bis zur Zwei- und Dreistimmigkeit noch gesteigert. „Die Tromba erschallt“ und scheint „Königsherrschaft“ anzukündigen“, vielleicht ein Hinweis auf den, „der da kommt zu richten die Lebenden und die Toten“ – JUDICARE VIVOS ET MORTUOS? (Thoene 2003, S. 130).

(V) Der letzte Abschnitt der dreiteiligen *Ciaccona* kehrt – im Anschluss an die Folge der vielstimmigen Arpeggio-Akkorde – in strahlendem D-Dur zurück. Hier verbirgt sich in den sehr bewegten und expressiven Figuren ein stiller „Lobpreis“ in B-Dur: „Nun lob, meine Seel, den Herren“. Dann erfolgt eine Wiederholung des zweiteiligen Choral-Zitats, das hier – anders als im ersten Teil – von den in der Art der Lautenpolyphonie rankenden Spielfiguren harmonisiert wird: „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich auf Erden wie im Himmelreich“. Die anschließenden über 12 Takte monoton das A“ umkreisenden Briolagen-Figuren mit den eingeflochtenen chromatischen 6-Tongängen ... erwecken die Vorstellung eines Totengeläutes. Hier imitiert die Violine wahrscheinlich Sterbeglocken. Mit der Wiederaufnahme des *Ciaccona*-Beginns erklingt abschließend noch einmal „Christ lag in Todesbanden“ und erweist sich damit als Rahmengesang in diesem letzten Satz der Partita. Mit einem zweifachen „Halleluja“, der letzten Strophenzeile des Osterliedes, endet die *Ciaccona* (Thoene 2003, S. 74).

Was lernen wir aus diesen Aussagen? Zunächst: Die *Partita Nr. 2 in d-Moll*, vor allem die *Chaconne*, scheint wirklich nicht losgelöst vom Tod Maria Barbaras betrachtet werden zu dürfen. Nicht nur ist dieses Werk kurz nach deren Tod entstanden, sondern weist auch auffällige Zusammenhänge mit Chorälen auf, die sich in ihrer Gesamtheit um das Thema „Tod und Auferstehung“ gruppieren. Schon die Tatsache, dass Johann Sebastian Bach die Partita mit

einer Chaconne enden lässt, ist bemerkenswert: Mit diesem (sowohl quantitativ als auch qualitativ) imposanten Abschluss der Partita hat er ein deutliches Zeichen gesetzt. Aber ein Zeichen wofür?

Hier nun ist die Analyse von Helga Thoene wichtig, die darauf hindeutet, dass die *Chaconne* ein Epitaph für Maria Barbara Bach bildet. Die von Christoph Rieger (2003) getroffene Aussage, wonach die Musik Johann Sebastian Bach in der Auseinandersetzung mit dem Tod seiner Frau auch deswegen Halt gegeben habe, da sie für ihn Brücke zur anderen Welt gewesen sei, der Maria Barbara Bach nun angehöre, ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Denn die engen Zusammenhänge zwischen der *Chaconne* und zahlreichen Chorälen, die Helga Thoene in ihrer Analyse aufdeckt, fordern geradezu eine derartige Aussage heraus: Johann Sebastian Bach scheint in der Tat die innere Verarbeitung dieses Verlustes ganz auf eine religiöse Ebene zu heben.

Dabei wäre es falsch, würde man die Verarbeitung auf einer religiösen Ebene mit dem Begriff der „Verklärung“ umschreiben, oder würde man darin gar eine „Verdrängung“ sehen wollen. Die *Chaconne* macht nämlich deutlich, dass von Verklärung, dass von Verdrängung nicht im entferntesten die Rede sein kann. Der Rahmenteil dieses Werkes spricht vielmehr für Erschütterung, Trauer, Getroffensein, man kann auch sagen: für die Ordnung des Todes. Wenn wir uns der Annahme anschließen, dass es sich bei diesem Werk um ein musikalisches Grabmal handelt, dann dürfen wir auch sagen: der Rahmenteil dieses Werkes zeugt von der Erschütterung, der Trauer, dem Getroffensein des Menschen Johann Sebastian Bach. Und der musikalische Ausdruck dieser Empfindungen führt ihn zu Chorälen, in denen ausdrücklich von der Finsternis des Todes die Rede ist.

„Religiös“ meint hier also nicht „verklärt“, sondern es meint vielmehr den wahrhaftigen, den offenen Ausdruck dessen, was den Musikschaffenden berührt, wobei dieses innere Empfinden nicht einfach „mitgeteilt“, sondern im Vertrauen auf den Herrn kommuniziert wird.

Der Mittelteil zeugt von Hoffnung, von der Hoffnung nämlich auf die Erfüllung der Erlösungszusage – wobei diese Hoffnung nicht nur ihm selbst gilt, sondern auch und vor allem seiner verstorbenen Frau. „Religiös“ meint auch hier nicht „verklärt“, sondern meint vielmehr den Ausdruck von Hoffnung und Vertrauen – auf die Überwindung des Todes, auf die Auferstehung. Die von Helga Thoene vorgenommene Interpretation des Chorals *Vom Himmel hoch, da komm ich her* als Ankündigung der Wiederkunft Jesu Christi, als „Parusie“, ist hier wichtig. (Der Begriff der Parusie leitet sich aus der altgriechischen Sprache ab: Παρουσία, *parusia* ist mit „Ankunft, Wiederkunft“, weiterhin mit „Gegenwart“ zu übersetzen und meint das Kommen des Reiches Gottes. Es sei angemerkt, dass die ersten Christen die Parusie

noch zu ihren Lebzeiten erhofften.) Sie ist deswegen wichtig, weil sie uns verstehen lässt, warum Johann Sebastian Bach den Mittelsatz der *Chaconne* in D-Dur gesetzt hat, warum die Violine unüberhörbar Fanfarenklänge und Paukenschläge imitiert. Hier artikuliert sich musikalisch die Hoffnung und das Vertrauen auf das Reich Gottes, man kann auch sagen: die Gewissheit, dass mit Tod und Auferstehung Jesu Christi das Reich Gottes schon gegenwärtig ist. Diese Hoffnung, dieses Vertrauen ist religiös motiviert, deswegen aber noch lange nicht verklärend oder verdrängend, denn der Rahmenteil der *Chaconne* zeigt uns ja, wie gegenwärtig in dieser Musik und dies heißt auch: im Erleben des Komponisten der Tod ist.

In der Hoffnung, im Vertrauen spiegelt sich vielleicht aber noch ein weiterer tiefer Wunsch wider, nämlich der, seine Frau – wenn auch verwandelt – wiedersehen zu dürfen. Wer sich intensiv mit den Gedanken, Wünschen und Hoffnungen von Hinterbliebenen beschäftigt, der erfährt immer wieder, wie tief deren Hoffnung ist, den Verstorbenen nach ihrem eigenen Tod wiederzusehen; der erfährt weiterhin, dass gerade in jenen Fällen, in denen die Beziehung von Liebe erfüllt war, die Hoffnung besteht, den Verstorbenen auch in diesem Leben weiterhin „spüren“, mit diesem in einer inneren, einer geistigen Beziehung stehen zu können. Möglicherweise wollte Johann Sebastian Bach im Mittelsatz zusätzlich diese zuletzt genannte Hoffnung ausdrücken. Wen würde dies angesichts der Liebe, die er für Maria Barbara empfunden hat, wundern? Und wer würde auch heute einem Trauernden, der diese Hoffnung ausdrückt, widersprechen wollen?

Wie Helga Thoene schließlich darlegt, weisen die letzten acht Takte der *Chaconne* enge Zusammenhänge zu dem „Halleluja“ des Osterliedes von Martin Luther auf. Darin nun zeigt sich die enge Verschränkung des Todes und der Auferstehung: Beide, so wird ja mit dem Abschluss der *Chaconne* deutlich gemacht, gehören unmittelbar zusammen und sind nicht voneinander zu trennen.

Der Bezug auf die Arbeiten von Helga Thoene wurde auch vorgenommen, weil uns diese helfen können, die Verbindung zwischen innerem Erleben und geschaffener Musik bei Johann Sebastian Bach noch besser zu verstehen – vor allem, wenn es um die Auseinandersetzung mit den Grenzsituationen menschlichen Lebens geht, die uns gerade im Abschlusskapitel noch besonders beschäftigen werden. Natürlich ist der Aussage zuzustimmen, dass wir nicht von einer Komposition Johann Sebastian Bachs unmittelbar auf dessen inneres Erleben während der Entstehung dieses Werkes schließen können. Denn die Werke wurden zu den unterschiedlichsten Anlässen komponiert, die mit dem aktuellen inneren Erleben überhaupt nicht korrespondieren mussten. Und im Selbstverständnis des Musikwissenschaftlers Johann Sebastian Bach dienten die Kompositionen auch und vor allem dem

Ziel, die Musik weiterzuentwickeln, sie nach ganzen Kräften zu fördern. Und auch dies erforderte die Bereitschaft und Fähigkeit, beim Komponieren von aktuellen Empfindungen – Hoffnungen und Freuden, Leiden und Nöten – möglichst weit zu abstrahieren. Doch ist dies nicht die ganze Wahrheit.

Für Johann Sebastian Bach bildete Musik immer auch die Möglichkeit, die Ordnung Gottes in der Welt auszudrücken. Die Musik konnte – diesem Verständnis zufolge – somit auch in persönlichen Dingen Halt geben, sensibilisiert die intensive Beschäftigung mit ihr doch für die göttliche Ordnung in unserer Welt, macht sie doch das Göttliche in besonderer Weise erfahrbar. Vor allem bei der Verarbeitung von Verlusten ist die Musik Bach vermutlich eine bedeutende Hilfe gewesen, denn die Verarbeitung dieser Verluste vollzog sich in seinem Falle vielfach in einem religiösen Kontext. Mit der Musik ließ sich dieser Kontext so ausdrücken, dass hier auch Leiden und Klagen, Hoffen und Vertrauen, Erfüllung und Freude in ganz individueller Gestalt zu Worte kamen – sodass sich Vieles, was Johann Sebastian Bach innerlich bewegt hat, in seiner Musik mitteilen konnte. Das verbindende Element zwischen der inneren Situation einerseits sowie der Komposition andererseits bildete im Falle Johann Sebastian Bachs der religiöse Kontext, in den sowohl das eigene Leben als eben auch die Musik gestellt waren. Dabei bildete aber die Religiosität nichts Abstraktes, sondern vielmehr etwas, was dem Kern seiner Person, dem Kern seiner Existenz, mithin seinem Innersten entsprang.

Die Tombeau-These beschränkt sich übrigens nicht auf die *Chaconne*. In einer Arbeit mit dem Titel *Johann Sebastian Bachs „Chromatische Fantasie“ BWV 903/1 – ein Tombeau auf Maria Barbara Bach?* (2003) geht der Göttinger Musikwissenschaftler Uwe Wolf der Frage nach, ob es sich auch bei der *Chromatischen Fantasie* (BWV 903/1) – einem in d-Moll gesetzten Stück für Cembalo (Piano) – um ein Tombeau auf Maria Barbara Bach handelt. Da schon seit Philipp Spitta (1880) die Annahme vertreten wird, dass die *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903) um 1720 entstanden sind, also dem Todesjahr Maria Barbaras, und diese Annahme in den 1980er-Jahren durch musikwissenschaftliche Analysen von George B. Stauffer (1988) gestützt werden konnte, liegt diese Frage nahe.

In diesem Kontext ist zunächst eine von Dieter Gutknecht (2001) getroffene Aussage aufschlussreich, wonach es sich bei der *Chromatischen Fantasie* möglicherweise um eine „Meditation“ über den Tod handelt („meditatio mortis“). Diese Aussage scheint gerade vor dem Hintergrund der Grundstimmung der Fantasie wie auch des in ihr enthaltenen ausführlichen Rezitativ-Teils (Takt 49 ff) plausibel zu sein.

Uwe Wolf (2003) analysiert die Tombeau-These aus unterschiedlichen Perspektiven. Dabei können als Ergebnisse seiner Analyse festgehalten werden: Die Entstehung der *Chromatischen Fantasie* um das Jahr 1720 kann als wahr-

scheinlich angenommen werden; Johann Sebastian Bach war mit der Tombeau-Tradition vertraut; die *Chromatische Fantasie* erweist sich als einzigartig – und zwar sowohl in ihrer Zeit als auch im Bach'schen Œuvre, somit kommt ihr durchaus eine ganz besondere Stellung zu; mit dieser Aussage ist aber auch die Feststellung verbunden:

Bach, das kann man mit Gewissheit sagen, imitiert mit der *Chromatischen Fantasie* kein Tombeau; sowenig wie er in diesem Werk irgendetwas anderes imitiert. Er schafft neu. Aber man wird die Tombeaux wohl unter die wichtigen Vorbilder für Bachs *Chromatische Fantasie* einreihen müssen – mit allen Einschränkungen, die dem Begriff „Vorbild“ bei einem solchen vereinzelt dastehenden Werk eben zukommen (Wolf 2003, S. 112).

Und weiter: Johann Sebastian Bach hat diese Komposition sehr lange für sich behalten. Obwohl (vermutlich) 1720 komponiert, hat er sie erst in den 1730er-Jahren an seine Schüler weitergegeben.

Es sind ohne Zweifel verschiedene Gründe denkbar, warum Bach diese Komposition so lange für sich behielt, ja möglicherweise nicht einmal selbst anschaute. Eine Verbindung der Komposition mit dem schmerzlichen Erlebnis des Todes von Maria Barbara könnte ein möglicher Grund sein (Wolf 2003, S. 113).

Und schließlich: Aus der Tradition der Tombeaux ist manches in die *Chromatische Fantasie* eingegangen. Aber, so Uwe Wolf, man kann trotzdem nicht mit Sicherheit sagen, ob diese Fantasie als Tombeau, als Stück mit „düsterem Charakter“ oder als „Meditation über den Tod an sich“ zu deuten ist.

Doch wenn letzteres zuträfe und die Datierung auf 1720 stimmt, wodurch wäre diese „Meditation“ dann angestoßen worden, wenn nicht durch den Tod Maria Barbaras? Und wäre die *Chromatische Fantasie* damit als Tombeau auf Maria Barbara anzusprechen oder nicht? Diese Fragen sind leider nicht zu beantworten. Es gibt zweifelsohne gute Indizien für die Tombeau-These – mehr aber auch nicht (Wolf 2003, S. 115).

Wenden wir uns noch einer Deutung der *Chromatischen Fantasie* zu, die wir Martin Geck (2000b) verdanken, der in seiner Schrift *Bach – Leben und Werk* hervorhebt,

„dass die *Chromatische Phantasie* nebst Fuge zu seinen Lebzeiten und noch mehr nach seinem Tode als unerreichter Gipfel der Gattung verstanden worden ist“ (S. 533). Der mit *Recitativo* überschriebene Schlussteil „stellt sich

als ein kunstvoll angelegter harmonischer Irrgarten mit einer Fülle von Dissonanzen, Trugschlüssen und enharmonischen Verwechslungen dar; der harmonische Gang entspricht der in der zeitgenössischen Theorie so genannten ‚Teufelmühle‘. Den systematischen Durchgang durch die Tonarten der chromatischen Skala, welchen Bach im *Wohltemperierten Klavier* weiträumig vornimmt, probiert er hier auf engstem Raum und wie in einem Zeitraffer. Bereits Forkel hat eine Verbindung zwischen beiden Werken hergestellt, indem er . . . bewundernd feststellte, Bach habe mühelos durch ‚alle 24 Tonarten‘ phantasiert“ (Geck 2000b, S. 533 f).

„Die *Chromatische Phantasie* ist vermutlich das erste Instrumentalwerk überhaupt, das einen seelischen Zustand – denjenigen leidenschaftlicher Trauer – prozesshaft aus der Ich-Perspektive nachzeichnet“ (S. 534). Es sei deutlich, „dass hier wortlos ein Subjekt spricht“ (Geck 2000b, S. 534).

Sichtbar wird in jedem Fall, dass Bach ein klassisches und offenbar unwiederholbares Muster zum Thema „Bindung und Freiheit“ geschaffen hat: Hier wird der Weg der später so genannten absoluten Musik vorgezeichnet – in ihrem Ringen um authentischen Ausdruck des Subjekts auf der einen und um objektivierbare Form auf der anderen Seite. Nicht zufällig, sondern geradezu notwendig ist das von Bach erarbeitete Muster mit dem Ausdruck von Leid und Verzweiflung verbunden: Die wesenhafte Struktur der absoluten Musik ist die der Melancholie. . . . Das Subjekt artikuliert sich als leidendes und einzig darin authentisches, bleibt aber ohnmächtig gegenüber den Ordnungen, die es ursprünglich bestimmen (Geck 2000b, S. 535).

Entwicklung zum Orgelexperten und Kirchenmusiker ersten Ranges

Kehren wir nun zur Mühlhausener Zeit Johann Sebastian Bachs zurück. Am 4. Februar 1708 brachte er anlässlich des jährlichen Wechsels des Stadtrats und seiner beiden neu gewählten Bürgermeister die mehrsätzige Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71) zur Aufführung. Eine Komposition anlässlich der Einsetzung des neu gewählten Rates gehörte zu den Aufgaben, die Johann Sebastian Bach als Organist der Kirche St. Blasius wahrzunehmen hatte.

Diese Kantate, die zu den bedeutendsten Frühwerken Bachs gehört, setzt sich vorwiegend aus Bibeltexten zusammen, die dem 74. Psalm, dem 2. Buch Samuel und dem 1. und 5. Buch Mose entnommen sind. Mit dem Text des zweiten Satzes: *Ich bin nun achtzig Jahr* wird auf den über 80-jährigen Bürgermeister Bezug genommen, der erneut in dieses Amt gewählt worden war. Überhaupt kann diese Kantate als eine Reflexion über die Generatio-