



Iso Camartin

**Warum
Johann
Sebastian
Bach
keine Oper
schrieb**

rüffer & rub

rüffer & rub

Iso Camartin

**Warum
Johann
Sebastian
Bach
keine Oper
schrieb**

Der Autor und der Verlag bedanken sich für
die großzügige Unterstützung bei



Kulturförderung Graubünden. Amt für Kultur
Promoziun da la cultura dal Grischun. Uffizi da cultura
Promozione della cultura dei Grigioni. Ufficio della cultura

SWISSLOS

Stiftung **STAB**

**Elisabeth Jenny-Stiftung
Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen**

**Mit Unterstützung einer weiteren Stiftung
und weiteren, nicht genannt werden wollenden Personen**

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt
für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre
2021-2024 unterstützt.

Bildnachweis Cover, Kapiteltitel:

© Panther Media GmbH / Alamy Stock Photo

Bildnachweis Porträtfoto des Autors:

© Felix Ghezzi

Erste Auflage Frühjahr 2022

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 2022 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich

info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

E-Book-Konvertierung: Bookwire GmbH

ISBN 978-3-906304-96-0
eISBN 978-3-907351-09-3

Inhalt

Eine Oper von Johann Sebastian Bach: Eine historische Fiktion?

Opernspuren in Bachs Biografie

Das Opernleben in Leipzig zu Zeiten von Johann Sebastian Bach

Große Opern der Barockzeit

Ein idealer Ort für eine Bach-Oper?

Zur barocken Affektenlehre

Die Kunst der Parodie

Bach und der Wille zum Wesentlichen

Meister Bach und die Bühnen der Zukunft

ANHANG

Literatur- und CD-Verzeichnis

Personenregister

Biografie des Autors



**Für Rudolf Lutz,
künstlerischer Leiter der
J. S. Bach-Stiftung,
St. Gallen**



**Eine Oper
von Johann
Sebastian
Bach:**

**Eine
historische
Fiktion?**

Der von zahlreichen Musikliebenden am höchsten verehrte Tonkünstler unserer westlichen Zivilisation hat keine Oper geschrieben. Und dies, obwohl gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Oper eine Blütezeit sondergleichen erlebte! In Italien, in Frankreich, in England und auch in Deutschland. Dass jedoch höchst Dramatisches, ja geradezu Opernhafes sich in Bachs weltlichen und geistlichen Kantaten, in seinen Passionen, in Ouvertüren und Tänzen, in Rezitativen und Arien befindet, die uns täglich beglücken, ist nicht nur den Spezialisten von Barockmusik bekannt. Sogar den Laien und Liebhabern der Musik J. S. Bachs liegt dies unverlierbar in den Ohren.

Man hat in letzter Zeit immer wieder Versuche unternommen, Bach auf die Bühne zu bringen. So gibt es Produktionen einzelner Kantaten als inszenierte Bühnenwerke oder als Tanztheater. Es gibt die Passionen als halb szenische Realisationen in Kirchen und Konzertsälen. Bachs Musik dient zudem als Hintergrund zu Filmen: 1964 hat Pier Paolo Pasolini die »Matthäuspasion« - mit Musik von Bach und einigen anderen - als eindruckliches Erlebnis für den Kinosaal realisiert. Im Jahr 2010 konnte man in der Berliner Philharmonie eine bewegende halb szenische Aufführung der »Matthäuspasion« erleben, verantwortet von Simon Rattle und Peter Sellars. Diese Aufführung machte die Philharmonie auf einen Schlag gleichzeitig zum »Dom« und zu einer der wichtigen Theaterbühnen Berlins. Freilich gibt es auch weniger geglückte und beglückende Versuche mit Bach: Neuerdings konnte man seine Musik in der

Hamburger Staatsoper als lüsternes »Bach-Bankett« erleben, zentriert um die Bereiche »Fressalia und Sexualia«. Aktualisieren und dem Zeitgeschmack anpassen lässt sich offenbar beinahe alles. Selbst Bach!

Für Bewunderer und Verehrer der Musik von Johann Sebastian Bach bleibt jedoch die Frage, weshalb sich Bach während seines ganzen Lebens nicht an einer einzigen großformatigen Oper versuchte. Denn seine bekannten Zeitgenossen Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel sowie seine damaligen Kollegen und Konkurrenten, beispielsweise an den Höfen von Dresden und Darmstadt, setzten sich mit Begeisterung für das Operntheater ein. Gab es nicht auch in der Stadt Leipzig eine Tradition des Musiktheaters, als Bach dort seine Tätigkeit als Thomaskantor aufnahm? Und wusste Bach wirklich nichts von den Opernerfolgen seiner damals sicherlich nicht weniger berühmten Zeitgenossen Reinhard Keiser und Telemann in Hamburg, Johann Adolph Hasse in Dresden, oder gar von Händel in London?

Bach selbst hat im sogenannten Parodieverfahren oft seine »weltlichen« Kantaten - entstanden zu Geburtstagen, Jahrestagen und ähnlichen höfischen und stadtbürgerlichen Festlichkeiten - als geistliche Musik wiederverwendet. Wäre nicht auch der umgekehrte Weg denkbar und gangbar? Ließen sich aus dem reichen Schatz seines Gesamtwerks - aus den an die 200 erhaltenen Kantaten zu den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres, aus den Kirchenstücken für besondere Anlässe sowie aus seinen weltlichen Kantaten - nicht eine Fülle von Geschichten opernhafter, ja sogar unterhaltsam-komödiantischer Natur vorstellen und ausdenken?

Aus Bachs Biografie wissen wir, dass er in seinen Jahren in Leipzig ab 1730 relativ konfliktreiche Auseinandersetzungen mit Vorgesetzten und Behörden

auszufechten hatte. Auch Fachkollegen griffen ihn an, zumal mit dem Argument, seine Musik sei zu schwierig, zu komplex und zu wenig »volksnah«. Wäre da nicht der Augenblick für ihn gewesen, sich nicht weiterhin mit Kirchen- und Schulbehörden, mit Stadtbeamten und pedantischen Kleingeistern herumzuschlagen - und eilends in die Arme der Theatermuse zu flüchten?

Wie hätte man sich denn überhaupt Art und Eigenart einer Bach-Oper vorstellen können, inmitten der unaufhörlichen kirchenmusikalischen Verpflichtungen, von denen der Meister - jedenfalls in den ersten Leipziger Jahren - umgeben, ja umstellt und bedrängt war? Wo müsste man die Inspirationen fürs Musiktheater in seinem Fall überhaupt suchen? Etwa - die komischen Stoffe betreffend - in den frühen »Teutschen Schau-Spielen« und den »Ernst-Scherzhafften und Satyrischen Gedichten« des unter Bachs Textlieferanten aus der Leipziger Zeit überaus wichtigen Christian Friedrich Henrici alias Picander? Dieser schrieb ja zahlreiche Texte für Bachs geistliche und weltliche Kantaten, unter anderem auch die ergreifend dramatische Textversion der »Matthäuspassion«. Daneben verfasste dieser Mann noch viel anderes als nur Sammlungen von »erbaulichen Gedanken« zu den Sonntagen des Jahres. Er schrieb Komödien, die da hießen »Der Akademische Schlendrian«, ein anderes Stück mit dem Titel: »Die Weiber-Probe, Zur Erbauung und Ergötzung des Gemüths entworffen« oder ein drittes mit dem Titel »Der Säuffer« (1726). Zudem gibt es von Henrici ein Buch mit dem Titel »L'Art de baiser, Das ist Die Kunst zu küssen nebst einem Unterricht von allen dabey vorfallenden Umständen«. Lag da nicht ein verborgener Schatz an komödiantischen Opernstoffen vor, zu welchen Bach doch leicht die Musik hätte schreiben können, wenn

es ihn danach gelüftet oder jemand ihn dazu ermuntert, gedrängt oder gar bezahlt hätte?

Aus diesen zahlreich vorhandenen zeitgenössischen Stoffen der damaligen Leipziger Dichter wäre gewiss eine dramatische Handlung für die Musikbühne zu entwickeln gewesen. Diese hätte womöglich sogar dem realen Leben abgeschaut sein können. So kann man sich doch vorstellen, wie die Frauen um Johann Sebastian Bach in der angefeindeten und misslichen Arbeitsatmosphäre des Meisters diesen aufzuheitern versuchten, seinen Ärger vertreiben und ihn wieder lebensfreudig stimmen wollten. Etwa nach dem Muster von William Shakespeares »Die lustigen Weiber von Windsor« oder von Molières »L'école des femmes«. Könnte man sich nicht eine herrliche »Opera comica« aus den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts vorstellen, basierend auf authentischer Bach-Musik - Arien, Duette, Ensembles, Chöre - mit angepassten Texten und mit neuen, im Bach-Stil komponierten Rezitativen?

Nachteil eines solchen Konzeptes wäre freilich, dass der historische Bach selbst als Bühnenfigur im Zentrum stehen würde. Dies selbst dann, wenn er als abwesende Person, um die sich alles dreht, nur aus der Perspektive der ihn umsorgenden Frauen präsent geworden wäre. Es schien bei näherem Nachdenken von vornherein indezent und geradezu das Blasphemische streifend, Bach selbst auf die Bühne und in eine Komödie versetzen zu wollen und den Meister zum Spielball noch so wohlwollender Frauenintrigen und Weiberlaunen zu machen. Eine echte Bach-Oper hätte mit Sicherheit ganz anders ausgesehen, hätte es diese je gegeben.

Andererseits war Bach jedoch mit mehreren im barocken Opernmilieu der deutschen Fürstenhöfe tätigen Musiker und Dichterkollegen bekannt, mit einigen von ihnen nahezu befreundet. Da kann man sich doch leicht

vorstellen, Christoph Graupner in Darmstadt, Keiser in Hamburg, Hasse in Dresden oder eben der dichtende Henrici in Leipzig hätten den Meister überreden können, sich doch auch an ein Bühnenwerk zu wagen. Vielleicht haben sie es ja sogar versucht, doch Bach hat den an ihn herangetragenen Wünschen nicht Folge leisten wollen, viel beschäftigt wie er war als Thomaskantor, Organist, Collegium-Director und weit herum gefragter Gutachter für alte und neue Kirchenorgeln. Dass er als königlicher Hof-Compositeur für das opernfreundliche Dresden aufgrund seiner guten Beziehungen zum sächsischen Hof eine Oper hätte schreiben können, ist allerdings mehr als nur denkbar.

Eine kühne Überlegung für uns Heutige wäre, ob man nicht hochbarocke erstklassige Dichterwerke, etwa Pedro Calderóns »La vida es sueño« oder dessen »Teatro del mundo« zu einer Oper – vollkommen auf Bach-Musik basierend – umgestalten könnte. Weiß die Kulturgeschichte nicht von vielen solchen genialen Umformungen? Beide Calderón-Stücke sind wunderbar, aber auch so komplex und figurenreich, dass man, diesen schönen und hehren Gedanken fortspinnend, bald einmal die Waffen strecken muss. Die Aufgabe eines Librettisten und Arrangeurs, der die Texte Calderóns mit Bach'scher Musik stimmig zu verbinden vermöchte, scheint überirdisch schwierig. Die Fusion von Calderóns Text mit Bachs Musik ist etwas, das allenfalls der Meister selbst zustande gebracht hätte. Zudem bleibt da der Verdacht, dass es, trotz Bachs wundersamer und wohl auch für ein katholisches Milieu gedachter »h-Moll-Messe«, für einen überzeugten Protestanten und Lutheraner, wie Bach es nun einmal war, ein Skandalon gewesen sein könnte, wenn seine Musik für ein »auto sacramental« – das heißt für ein »Fronleichnamstück« eines hoch poetischen, aber

mystisch-katholisch eindeutig positionierten Dichters – verwendet worden wäre. Man kann zwar immer noch der Ansicht sein, dass es eine fantastische Idee ist, Calderón und Bach als freie Geister im Umgang mit Sprache und Musik miteinander zu verbinden. Vor den Tücken einer derartigen Herausforderung kann man im Grunde jedoch nur kapitulieren!

Gäbe es dennoch einen noch unbegangenen, möglichen Weg, um einmal eine Bach-Oper in unserer Zeit zu hören? Diese Fiktion und Träumerei müsste zumindest eine plausible Einbettung in historisch bezeugte Gegebenheiten aufweisen. Doch: Ist eine solche überhaupt denkbar?

Dies nunmehr ist keine Fiktion, sondern ein Faktum: Im Jahr 1749 (also ein Jahr vor Bachs Tod) wandte sich der wohlhabende Reichsgraf Johann Adam von Questenberg über einen Mittelsmann an Bach mit der vermutlichen Bitte um ein Auftragswerk. Dazu liest man in Christoph Wolffs Bach-Monografie: »Questenberg, ein kultivierter und enorm wohlhabender Patrizier mit Residenzen in Mähren, Prag und Wien, war selbst aktiver Lautenspieler und pflegte Beziehungen zu Musikern wie Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Francesco Conti und später auch zu Christoph Willibald Gluck. In seiner etwa hundertdreißig Kilometer nordwestlich von Wien gelegenen Hauptresidenz, der großen Schlossanlage zu Jaromerice, unterhielt der Reichsgraf eine namhafte Kapelle, die regelmäßig Kammermusik spielte, aber auch Opern und Oratorien aufführte. [...] Was immer Questenberg von Bach wollte – wahrscheinlich ein Auftragswerk oder ein Gastspiel, und dies zweifellos gegen ein großzügiges Honorar – das Unterfangen scheiterte noch im Ansatz, denn bei Bach stellten sich gegen Mitte 1749 ernsthafte gesundheitliche Probleme ein.«

Da Bach krankheitshalber den Auftrag nicht mehr an- und wahrnehmen konnte und im Jahr 1750 bereits starb, darf man sich doch vorstellen, dass Graf Questenberg seinen Hofbibliothekar mit einem heiklen, aber ihm wichtig scheinenden Projekt betraut haben könnte. Zusammen mit dem Hofmusikus und Leiter der fürstlichen Kapelle sollte dieser dafür sorgen, dass aus den ihnen verfügbaren oder allenfalls auch neu zu erwerbenden Werken des großen Bach ein für die Opernbühne taugliches Projekt »zusammengebastelt« werden könnte, mit dem die Gäste des Grafen auf Schloss Jaromerice im Verlauf des nächsten geplanten Sommerfestes unterhalten werden sollten. Vielleicht eine Opera semiseria, vielleicht ein vergnügliches musikalisches Pastiche, vielleicht sogar ein Ballett. Und dies mit den dafür vorhandenen und den zusätzlich anzuheuernden Spezialkräften und Solisten der Residenzkapellen der Umgebung, die die Musiker der eigenen Hofkapelle ergänzen sollten.

Nehmen wir einmal an, der Hofmusiker und der dichtende Bibliothekar von Jaromerice hätten sich darauf geeinigt, ihrem Dienstherrn für sein Hoftheater eine Opera semiseria vorzuschlagen mit dem barocken Titel: »Der Wettstreit der Leidenschaften«. Darin sollten die beiden Höflinge in leichter und vergnüglicher Weise zur Darstellung bringen, welche Leidenschaften die Menschen am heftigsten bewegen, am härtesten plagen, am allermeisten bezaubern. Die *Passiones animae* – die Leidenschaften der Seele – sollten als menschliche Allegorien auf der Bühne erscheinen, verkörpert durch Sängerinnen und Sänger, in bestimmten Momenten auch durch Tänzerinnen und Tänzer. Ein Chor sollte dabei in Doppelfunktion als Vertreter kollektiver Überzeugungen und Geschmacksrichtungen einerseits, dann aber auch als

Jury im Wettstreit fungieren, also als eine Art »Tribunal der Affekte« im Wettstreit um Schönheit und Wahrheit.

Eine Bedingung freilich sollte strikt eingehalten werden: In den Arien, in den Ensembles und in den Chören dürfte nur Musik von Johann Sebastian Bach erklingen. Einzig für die Chöre und Arien verbindenden Rezitative sollte es erlaubt sein, handlungsbestimmte Teile neu im Stil von Bachs Kunst und Praxis des Rezitativs hinzuzukomponieren. Gestattet sollte zudem das Parodieverfahren sein: Es durften also kirchliche Kompositionen zu weltlich-laizistischer Verwendung herangezogen werden, wie es Bach so oft und erfolgreich ja selbst praktiziert hatte, freilich meistens in umgekehrter Richtung. Denn es ging ihm ja auch darum, seine fabelhaften weltlichen Festmusiken und Aufträge vom einmaligen Verwendungszweck zu befreien und sie in den wiederkehrenden Zyklus des Kirchenjahres einzugliedern.

Aus den Moral- und Tugendbüchern der reich bestückten Hofbibliothek von Jaromerice sollte der Bibliothekar zunächst eine Liste weltbewegender Leidenschaften erstellen, bestehend aus Tugenden, Lastern und stimmungsbedingten Grundbefindlichkeiten des männlichen und weiblichen Lebens. Was der Hofbibliothekar dann auch tat, und bald einmal aufgrund seiner Recherchen in der Hofsammlung zu folgender Aufstellung gelangte:

Positiv markierte Haltungen: Glaube, Hoffnung, Liebe, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Klugheit, Mäßigkeit, Geduld, Sanftmut, Großmut, Demut, Gehorsam, Beharrlichkeit, Keuschheit, Eintracht, Pietät, Trauer, Mitleid, Lebensfreude, Enthusiasmus, Einsatzbereitschaft, Dankbarkeit.