



Werner Wolf
Bach und Leipzig
Dieter Gleisberg
Müllers Skulpturen

ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN E.V. 2001

Bach und Leipzig

Werner Wolf
Bach und Leipzig

Dieter Gleisberg
Müllers Skulpturen

**Im Auftrag der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen
Herausgegeben von Ursula Wohlfeld und Klaus Kinner**

ISBN 3-89819-072-2

**© ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN e. V. 2001
Harkortstr. 10
D-04107 Leipzig**

**Redaktion: Peter Hamann
Satz: Anja Münch
Umschlaggestaltung: Anja Münch (unter Verwendung eines Fotos Gerd
Lehmanns der Skulptur »J.S.Bach« von Gerhard Kurt Müller)
Herstellung: GNN Verlag Sachsen/Berlin GmbH
Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz**

Zum Geleit

Mit der vorliegenden kleinen Schrift dokumentieren wir zwei kulturelle Höhepunkte im Leben der Stiftung: unseren Beitrag zum Bachjahr 2000 und die Ausstellung »Skulpturen und Zeichnungen« von Gerhard Kurt Müller.

Der erste Beitrag ist die überarbeitete Fassung des Vortrags von Prof. Werner Wolf auf der gemeinsam mit der PDS-Fraktion im Stadtrat zu Leipzig ausgerichteten Festveranstaltung anlässlich des 250. Todestages von Johann Sebastian Bach im Festsaal des Neuen Rathauses Leipzig am 25. September 2000. Unter dem Titel »J.S. Bach – Ein Nachklang« würdigten Musiker und Wissenschaftler den großen Thomaskantor und brachten – nicht ohne Polemik gegen manche »Vergesslichkeit« der offiziellen Bachrezeption – ihre Sicht auf dieses Erbe ein. In dankbarer Erinnerung an diesen denkwürdigen Abend seien die Mitwirkenden hier noch einmal genannt: Prof. Rudolf Fischer, Prof. Gerhard Wappler, GMD Wolfgang und Ulrike Wappler, Doz. Hermann Wolf sowie Prof. Werner Wolf.

In der selben Woche, am 29. September, wurde in den Räumen des Sitzes der Stiftung in der Harkortstraße 10 die Ausstellung mit Werken von Prof. Gerhard Kurt Müller eröffnet. Wir dokumentieren den einführenden Vortrag des Kunstwissenschaftlers Dr. Dieter Gleisberg. Den gleichsam dritten Beitrag dieses Heftchens leistet Gerhard Kurt Müller mit der Abbildung einiger seiner Skulpturen. Nur eine der dargebotenen Skulpturen, »Johann Sebastian Bach« (1981/84), war in unserer Ausstellung nicht präsent. Als geistige und sinnliche Klammer beider Vorträge schien sie uns jedoch unverzichtbar.

Dr. Monika Runge
Vorsitzende der
Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen

Dr. Lothar Tippach
Vorsitzender der PDS-Fraktion
im Stadtrat zu Leipzig



Werner Wolf

Bach und Leipzig – 1950 bis 2000

Wer in Leipzig in zahllosen Konzerten und Motetten, auf einer stattlichen Reihe von Bachfesten Musik Johann Sebastian Bachs unvoreingenommen, mit wachen Sinnen und wachem Geist erlebt, findet sich immer wieder von ihrem wahrhaft unerschöpflichen Gedankenreichtum, ihrer Kraft und ihrer Einzigartigkeit, von ihrer Idealität tief bewegt. Zudem beeindruckt stets erneut der ganz dem Werk dienende Einsatz und (wenn auch graduell unterschiedlich) das Können der Interpreten, gleich ob in Kirchen, im großen Gewandhaus-Saal, in Kammermusiksälen. So ist es eigentlich keine Frage: die vielen Leipziger Bach-Freunde und die immer zahlreicher in die Stadt kommenden auswärtigen und ausländischen Gäste betrachten Leipzig als *die* Bach-Stadt.

In Leipzig wirkte Bach 27 Jahre lang und schuf hier den größten Teil seiner Werke, die meisten seiner etwa 200 erhaltenen Kirchenkantaten, die beiden erhaltenen Passionen, das Weihnachtssoratorium, die h-Moll-Messe, die vierteilige Klavierübung mit großen Werken für Cembalo und Orgel, den zweiten Teil »Das wohltemperierte Klavier«, »Musikalisches Opfer«, »Die Kunst der Fuge«. Die Thomas- und die Nikolaikirche waren die Hauptwirkungsstätten des Kantors Bach. Als Kantor der Thomasschule und städtischer Musikdirektor bildete Bach eine große Zahl von Schülern aus. Zudem bestanden Verbindungen zur Universität, zumal zu den im Collegium musicum mitwirkenden Studenten, von denen nicht wenige die Thomasschule besucht hatten. In den rund zehn Jahren, in denen Bach das Anfang des 18. Jahrhunderts von Georg Philipp Telemann während seiner Studienzeit begründete Collegium musicum leitete, erklangen zahlreiche seiner instrumentalen Werke und die meisten seiner in dieser Zeit geschriebenen weltlichen Kantaten.

Ungeachtet dieses Tatbestandes wird seit einiger Zeit wiederholt gefragt, ob denn Leipzig schon eine Bach-Stadt sei, wird gefordert, Leipzig müsse zur Bach-Stadt gemacht, Bachs Werk müsse professionell vermarktet werden.

Andererseits spricht man von »außerordentlich schmerzlich«¹ berührenden Versuchen »und tatsächlichen Formen der Instrumentalisierung der Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft (NBG) durch herrschende Ideologien«, ohne dies genau zu belegen. Bei dem um sich greifenden Inbeziehungsetzen Hitler-Deutschlands mit der DDR würde diese Tendenz der Instrumentalisierung am augenfälligsten »durch Nominierungen, wie die ›des Reichs-Bach-Festes 1935‹ und der ›Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985‹ «² erkannt. Nicht weit davon entfernt würden sich »freilich die ›Deutsche Bachfeier 1950‹ und die sechs ›Internationalen Bachfeste der DDR‹ « zeigen, die »dann jeweils in Verbindung mit dem Bachfest der NBG gefeiert wurden«.³ Hinter solchen Bemerkungen zur Leipziger Bach-Tradition verbirgt sich wohl doch die Meinung, erst seit 1990 sei wieder eine echte, eine richtige Bach-Pflege möglich. Fraglos gab es bei Politikern und speziell manchen Kulturpolitikern der DDR enge, im Grunde kleinbürgerliche, vor allem undialektische Erwägungen, aus dem gewaltigen Werk Bachs das ihren Vorstellungen entsprechende zu favorisieren und anderes als zeitbedingt zu vernachlässigen, ohne dessen künstlerische Bedeutung zu beachten. Zum Teil sind solche Vorstellungen zugunsten des »weltlichen« Bach als undialektische Umkehrung der vom gewiß verdienstvollen Bachforscher Heinrich Spitta vertretenen These zum Wechsel Bachs vom fürstlich-anhaltischen Hofkapellmeister in Köthen zum Kantor der Thomasschule und städtischen Musikdirektor in Leipzig entstanden.

Spitta schrieb in seiner zweibändigen, 1873 und 1880 in Leipzig erschienenen Bach-Biografie ohne Beweise hypothetisch: »Das lebendige, verständnisvolle Kunstinteresse des Fürsten hatte ihn auch die Enge des musikalischen Kreises, in welchen er dort gebannt war, die ausschließliche Beschränkung auf die Kammermusik, das Fehlen jeder kirchlichen Kunsttätigkeit, ganz vergessen lassen. Da sich jedoch Bach hierfür eigentlich bestimmt fühlen mußte, so bedurfte es nur irgendeines äußerlichen Anstoßes, um ihn zum Bewußtsein zu bringen, daß sein Genius nicht gestattete, an dieser wengleich noch so geliebten Stelle auf immer seine Hütte zu bauen.«⁴ Um diese Hypothese noch zu bestärken,

konstruierte Philipp Wolfrum, aus zwei zeitlich 22 Jahre auseinander liegenden Schriftstücken Bachs die Behauptung: »Um den ›Endzweck‹ seines Lebens zu erreichen, ›wagt er in des Höchsten Namen‹, sich in einen Kantor zu wandeln.«⁵ Der 23jährige Bach hatte zwar in seinem Entlassungsgesuch an den Rat der thüringischen Stadt Mühlhausen am 25. Juni 1708 geschrieben, »Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine *regulirte* kirchen *music* zu Gottes Ehren, und Ihren Willen nach, gerne aufführen mögen«⁶ und in der Weiterführung dieses langen Satzes seine vielseitigen Bemühungen beschrieben. Er meinte aber mit »Endzweck« wohl die Aufgaben in seiner damaligen »Bestallung«, denn es heißt in diesem Satz später: »und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit Lust nachkommen währe: so hat sichs doch ohne wiedrigkeit nicht fügen wollen«⁷.

Wolfrum aber läßt aus dem Wort »Endzweck« den »Endzweck seines Lebens« werden. Bach nannte dagegen in seinem am 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann geschriebenen, Spitta bekannten und in seiner Bach-Biografie enthaltenen Brief andere Gründe dafür, warum er »es in des Höchsten Nahmen wagete«⁸, nach Leipzig zu gehen. Er weist sogar darauf hin, daß es ihm, so wörtlich, »anfänglich gar nicht ansständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein *Cantor* zu werden«. Doch Leipzig sei ihm »dermaßen *favorable* beschrieben«⁹ worden und dort konnten seine Söhne studieren. Auch schien es ihm, daß nach der Vermählung des »die Music so wohl liebenden als kennenden«¹⁰ Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen mit einer amusischen Bernburgischen Prinzessin »die musicalische Inclination ... in etwas taulicht werden wolte«¹¹. Das Wort Endzweck kommt weder in diesem Brief noch in Bachs Eingabe an den Leipziger Rat »Kurtzer, iedoch höchst nöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen *Music*«¹² vom 23. August 1730 (zwei Monate vor dem Brief an Erdmann geschrieben) vor, und Bach konzentrierte sich nach der Erfolglosigkeit seiner Eingaben an den Rat fortan mit Ausnahme des Weihnachtsoratoriums, der Messe h-Moll und weniger Kirchenkantaten auf die Instrumentalmusik. Georg Knepler hat auf der wissenschaftlichen Bach-Konferenz von 1950, auf der durchaus kontrovers diskutiert wurde, nachdrücklich diesen Sachverhalt dargestellt.¹³ Auf seine Weise hat das Friedrich Blume, ausgehend von der quellenkritischen Neudatierung der Leipziger Kantaten, 1962 in seinem Vortrag »Umriss eines neues Bach-Bildes«¹⁴ bekräftigt.

Dennoch greift Christoph Wolff, der für 1. Januar 2001 berufene neue Leiter des Bach-Archivs Leipzig, die Hypothesen Spittas und Wolfrums in seiner zum 250. Todestag von Bach in New York und London in englischer, in Frankfurt a. M. in deutscher Sprache erschienenen umfangreichen Bachbiographie wieder auf.¹⁵ Die Unhaltbarkeit der Hypothesen Spittas und Wolfrums darf nun aber nicht dazu führen, die in Leipzig von 1723 bis 1729 mit großem Kraftaufwand und bewunderungswürdigem musikalischen Ideenreichtum geschaffenen Kirchenkantaten-Jahrgänge zu unterschätzen.

Bach hat bei der Bewerbung um das Thomaskantorat genau gewußt, welche Aufgaben er in dieser Stellung zu erfüllen hat, in ihnen eine neue Herausforderung erblickt und sich mit aller Energie darauf eingestellt. Sonst wären diese großartige Kantaten – Reihe und die in jeder Hinsicht einzigartigen Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus nicht denkbar. Doch nicht weniger bedacht schuf Bach ab 1729 schon genannte und weitere bedeutende große Chor- und Instrumentalwerke, Musik für Universitätsfestlichkeiten, für Hochzeiten und Trauerfeiern, für die Konzerte in Zimmermanns Caféhaus und Sommergarten, für den Unterricht und das häusliche Musizieren, musikalische »Lehrwerke« wie »Musikalisches Opfer« und »Kunst der Fuge« als eine einzigartige Konzentration der Errungenschaften vorangegangener Jahrhunderte und der eigenen Erkenntnisse. 250 Jahre nach seinem Tod mußte Bach endlich in seiner vielgestaltigen Gesamtheit verstanden werden: als einzigartiger Komponist, als Organist, Konzertmeister, Kapellmeister, Kantor und Lehrer. Für ihn und das Leipzig seiner Zeit gehörten die all sonn- und feiertäglichen Kantaten, die jährlichen Passionsaufführungen im Gottesdienst *und* die wöchentlichen Konzerte der beiden Collegium musicum zum Leben als selbstverständlich verstandene Einheit. Grundsätzlich gingen die Bemühungen der Verantwortlichen und vor allem der Künstler in der DDR dahin, Bachs Musik wie die anderer großer Meister vielen Menschen nahe zu bringen, die nicht zuletzt aus sozialen Gründen vorher kaum Anteil an der Musikkultur hatten. Dabei wurde allerdings zuweilen simpel verfahren. Daß im Musiklehrplan der allgemein bildenden Schule nach der allgemein und speziell vom Ministerium für Volksbildung praktizierten Trennung von Staat und Kirche lange Zeit nur die Kaffeekantate und ein Brandenburgisches Konzert standen, ist eine der absurden Einseitigkeiten, an die sich aber nicht jeder Musiklehrer hielt.

Aus solchen Vorstellungen kam auch die Tendenz, in die Programme der Internationalen Bachfeste der DDR nur wenige Kirchenkantaten aufzunehmen und die Gottesdienste mit Bachs Musik, die stets Bestandteil der Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft waren, nur als weitere oder sonstige Veranstaltungen im Gesamtprogramm zu verzeichnen. Die Leipziger Bachfestbesucher empfanden den kleinen Anteil an Kirchenkantaten allerdings weniger als Mangel, weil sie nach Wunsch jeden Sonnabend »ihre« Kantate in der Thomaskirche hören konnten. Es dürfte künftig aber mehr als bisher zu bedenken sein, in Einführungen die weiter zunehmende Schar von Hörern anzusprechen, die nicht kirchlich gebunden und mit dem Christentum wenig vertraut sind oder ganz anderen Religionen angehört.

In der europäischen Kultur-, Religions- und Musikgeschichte bewanderte Hörer werden indes aus den (in literarischer Hinsicht im Unterschied zur Musik noch nicht auf klassischer Höhe stehenden) Kantaten-Texten mit ihren Anleitungen zu gutem Handeln, zu Menschlichkeit, Aufrichtigkeit, zu Nächstenliebe und Wahrheitsliebe ihre eigenen Schlußfolgerungen ziehen. Karl Marx' Bemerkungen zur griechischen Kunst in der »Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie« regen durchaus auch zum Nachdenken über Bachs Gesamtwerk an. Er sah die Schwierigkeit zu ihrem Verständnis »nicht darin, zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Formen geknüpft sind«, sondern darin, »daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Bedeutung als Norm und unerreichbare Muster gelten«.¹⁶

Aber nochmals zurück zur Instrumentalisierung. Wer die Leipziger Bachfeste seit 1946 erlebt hat, sah sich von der Musik ergriffen und bereichert sowie von den meisten Künstlern beeindruckt. Was dabei an vielleicht im Moment ärgerlichen, über die Sache hinausgehenden und nicht immer fundierten (meist aber durchaus gut gemeinten) Reden gehalten und Deklarationen verlautbart wurde, verdrängten schnell die starken künstlerischen Erlebnisse. Wie oberflächlich, im Grunde genommen auch instrumentalisierend, bei der Aufzählung »Reichs-Bach-Fest 1935«, »Bach-Händel-Schütz Ehrung der DDR 1985«, »nicht weit davon entfernt« der »Deutschen Bachfeier 1950« und »Internationalen Bachfeste der DDR« im »Bachfest-Buch Leipzig 2000« vorgegangen wird, zeigt sich bei einer genaueren Betrachtung. Zur Ehre der Neuen Bachgesellschaft

kann für 1935 festgestellt werden, daß dieses »Reichs-Bach-Fest« sich nicht von Bachfesten der Gesellschaft vor 1933 unterschied. Nur die Bezeichnung wurde »von oben« aufgedrückt. Dagegen läßt die Auswahl an Bachschen Kantaten und Choralsätzen sogar vermuten, daß sie die christlich-lutherische Haltung entgegen der nationalsozialistischen Ideologie betonen wollte. Das legen schon die Bach-Choräle der einleitenden Turmmusik nahe: »Lobet den Herren, den mächtigen König der Erden« und »Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ«. Thomaskantor Karl Straube und Thomasorganist Günther Ramin, zugleich Leiter des Gewandhauschores, prägten das Gesamtprogramm.

Übrigens fand schon damals ein Kammerkonzert mit historischen Instrumenten aus dem Bestand des Musikinstrumenten-Museums der Universität statt und Kantor Rudolf Opitz spielte »Das wohltemperierte Klavier« auf einem Clavichord. Die Werkeinführungen sind von damals führenden Musikwissenschaftlern streng fachlich abgefaßt. Nur die »Hauptfeier« im Gewandhaus fand mit Hitler und anderer auf der ersten Balkonreihe plazierter Naziprominenz statt. In der gedruckten Fassung der Begrüßungsansprache des Oberbürgermeisters Dr. Carl Goerdeler werden zunächst allgemein alle Besucher begrüßt, die dem Ruf der Stadt Leipzig gefolgt sind. Dann heißt es vieldeutig: »Sie denkt derer, die gern gekommen wären, aber durch Pflicht oder widriges Geschick zurückgehalten wurden.«¹⁷ Dachte Goerdeler dabei an von den Nazis verjagte Künstler wie Bruno Walter und Gustav Brecher? Erst im übernächsten Satz werden – dem Protokoll gemäß – bei Anwesenheit Hitlers kaum vermeidbar – »die Vertreter der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei und ihrer Gliederungen«¹⁸ ohne Namensnennung begrüßt. Der weitere Redetext würdigt Bach. Auch die gedruckt vorliegende Ansprache des Vorsitzenden der NBG, des ehemaligen Reichgerichtspräsidenten D. Dr. Walther Simons, ist Bach gewidmet.¹⁹

Nur Pfarrer Friedrich Ostarhild hielt es von den nichtstaatlichen Vertretern für angebracht, im Festgottesdienst in seiner Eröffnungspredigt zu sagen: »Das dritte Reich macht die Sache Bachs zur eigenen Sache!«²⁰ Die Verkündung großmachtsüchtiger nationalsozialistischer Erklärungen war einzig Heinz Ihler, dem Geschäftsführer der Reichsmusikkammer als im Festprogramm ohne Namensnennung angekündigten Vertreter des Reiches vorbehalten. In seiner ebenfalls gedruckt vorliegenden Rede heißt es: »Deutschland ist seit Jahrhunderten mit diesem Wesen deutscher Musik in der ganzen Welt führend, kein anderes

Land vermag derartig viele bedeutende Musiker aus den letzten Jahrhunderten aufzuweisen wie Deutschland. In der Erkenntnis dieser Tatsache muß man zu der Auffassung gelangen, daß sowohl Deutschland als auch das deutsche Volk in hervorragendem Maße geeignet sind, Schöpfer der Tonkunst hervorzubringen. Aus dieser Erkenntnis sollte das deutsche Volk lernen und sich immer mehr bemühen, sich an der Kulturpolitik des Dritten Reiches zu beteiligen.«²¹ Im weiteren werden zwischen sachlichen Beschreibungen nationalistischer Heroenkult und »Blut und Boden« beschworen. Im Gegensatz dazu sind die Konzertprogramme dieses Bachfestes mit den beiden Passionen und der Messe h-Moll als Hauptwerken dem Geist Bachs, nicht dem Ungeist der nationalsozialistischen Machthaber verpflichtet.

Eine solche Untersuchung macht deutlich, daß der Gehalt und Charakter von Veranstaltungen gewiß nicht nach dem Titel und nach Reden wie die Ihlers beurteilt werden dürfen. Das trifft auf alle Fälle auf die »Deutsche Bach-Feier Leipzig 1950« zu. Die genaue Bezeichnung im Bach-Fest-Buch zeigt sich umfangreicher: 27. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, verbunden mit der Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950, der musikwissenschaftlichen Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Kiel und dem internationalen Bach-Preis Leipzig 1950.

Wer hier von Instrumentalisierung spricht, weiß nicht, was nach dem verheerenden Zweiten Weltkrieg diese der Goethe-Ehrung des Jahres 1949 folgende Würdigung Bachs mit ihrer Berufung auf die besten Kräfte deutscher Kultur für ihre Gestalter wie für ihre Besucher bedeutete. Das inzwischen der kalte Krieg wieder neue Gegensätze herauf beschwor und zu Parallel-Veranstaltungen in der Bundesrepublik führte, stellte Veranstalter und Künstler in beiden ein Jahr vorher gegründeten deutschen Staaten vor neue Probleme. Die Teilnahme des DDR-Präsidenten Wilhelm Pieck war ernstes Anliegen und keineswegs eine propagandistische Geste. Seine Rede erweist sich (wenn auch in manchen Formulierungen problematisch und nicht immer beweiskräftig) als Ausdruck des großen Ringens, eine humanistische, sozial gerechte Gesellschaft nach dem Vorbild großer Denker und Künstler aufzubauen. Daß und warum dieser Versuch trotz enormer Anstrengungen vieler Menschen mißlang, ist hier zu erörtern nicht die Aufgabe.

Wenn Wilhelm Pieck mit den Worten schloß, »Ehren wir Bach, indem wir seinem friedlichen Werk den Frieden erhalten!«²², tat er das nicht nur im Blick auf die damals überall noch sichtbaren Kriegstrümmer, sondern auch angesichts der neuen Gefahren für die Welt durch den vier Wochen vorher ausgebrochenen Korea-Krieg.

Das Erlebnis dieses Bachfestes gehörte wohl für alle Teilnehmer zu ihren stärksten künstlerischen Eindrücken. Es bleibt mir und gewiß all denen, die es erlebten (der Andrang »Kartenloser« vor der Thomaskirche war riesig), unvergeßlich, wie beschwörend und ausdrucksgewaltig Günther Ramin mit den Thomanern, dem Dresdener Kreuzchor, ersten Solisten und dem Gewandhausorchester Bachs h-Moll-Messe gestaltete.

Mit unwahrscheinlicher innerer Spannung steigerte er im Schlußteil die Chor- und Orchesterklänge zu den Worten „Dona nobis pacem“ und nochmals den strahlend ausgehaltenen D-Dur-Dreiklang mit der zweiten Silbe des Wortes pacem. Doch auch weitere Konzerte gestaltete Ramin als Cembalo-Interpret der Goldberg-Variationen, als Begleiter der von Bernhard Günther gespielten Gambensonaten, als Dirigent von Kammerkonzerten und Motetten, so daß manche Besucher sagten, das sei ein Bach- und zugleich ein Raminfest. Auch die 1953 und 1955 in Leipzig veranstalteten »Deutschen Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft« waren von der künstlerischen Handschrift Günther Ramins geprägt. Insgesamt konnten sich diese Bachfeste wie die seitherigen in Leipzig auf ein künstlerisches Potential stützen, das nur wenige deutsche Städte besitzen.

Einen stark beeindruckenden künstlerischen Teil des Bachfestes bildete der I. Internationale Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb, damals im Programm schlicht als »Internationaler Bach-Preis Leipzig 1950« bezeichnet. International führende Künstler fanden sich in der Jury zusammen, für die Dmitri Schostakowitsch genannt sei. Die künstlerische Jugend aus europäischen Ländern wartete mit Leistungen auf, die wenige Jahre nach dem furchtbaren Zweiten Weltkrieg nicht unbedingt in so hoher Qualität erwartet werden durften. Es sei nur daran erinnert, daß die 26jährige Tatjana Nikolajewa, die den ersten Preis im Fach Klavier gewann, es der hinter einem Vorhang sitzenden Jury überlassen konnte, aus den von ihr auswendig beherrschten 48 Präludien und Fugen des

»Wohltemperierten Klaviers« Stücke zum Pflichtvortrag auszuwählen. Unvergessen bleiben ihre tief berührenden Konzerte mit dem »Wohltemperierten Klavier«, der »Kunst der Fuge« und den von Schostakowitsch nach diesem Fest geschaffenen Präludien und Fugen auf späteren Bachfesten. Ein weiterer Preisträger war der dann ebenfalls international erfolgreiche österreichische Pianist Jörg Demus. Von den Orgelpreisträgern nahmen Amadeus Webersinke, Karl Richter, Walter Schönheit und Diethard Hellmann bald führende Positionen im deutschen und internationalen Musikleben ein. Weltruf errangen die Geigenpreisträger Igor Besrodny und Michail Waimann. Von den Gesangspreisträgern errangen Eva Fleischer und Christa-Maria Ziese weithin Anerkennung.

Die Idee zu diesem Bach-Wettbewerb ging von Hellmuth Holtzhauer aus, der nach Kriegsende zunächst Volksbildungsdezernent in Leipzig, dann Volksbildungsminister der Landesregierung Sachsen, später lange Jahre Direktor der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar war. Um die Gestaltung erwarb sich der langjährige Rektor der Hochschule für Musik, Rudolf Fischer, mit seinen Mitarbeitern nicht zu unterschätzende Verdienste. Seinen unermüdlichen Bemühungen war es auch zu verdanken, daß trotz vieler, heute schwer begreiflicher Vorbehalte im DDR-Kulturministerium seit 1964 der Internationale-Bach-Wettbewerb regelmäßig stattfand und bald in die Internationale Vereinigung der Musik-Wettbewerbe aufgenommen wurde. Maßgeblich war er auch daran beteiligt, daß zwischen dem bis 1996 im Abstand von vier (und seither von zwei) Jahren veranstalteten Internationalen Wettbewerb von 1972 bis 1988 der Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb für Kinder und Jugendliche, der sogenannte Kleine Bach-Wettbewerb, stattfand.

Die an drei Tagen des Bachfestes von der (damals noch und seit 1990 wieder gesamtdeutschen) Gesellschaft für Musikforschung veranstalteten Wissenschaftlichen Bachtagung, deren Redetexte und Diskussionsbeiträge gedruckt vorliegen, gab bei allen Zuspitzungen und wohl auch durch sie wesentliche Impulse für die weitere Bachforschung. Ein wesentlicher war, daß von diesem Bachfest ausgehend 1950 das Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann gegründet und als Forschungs- und Sammelstätte im Gohliser Schloßchen systematisch aufgebaut wurde. Dessen Ende des Jahres 2000 in Ruhestand gehender

Direktor Hans-Joachim Schultze wurde bald wichtigster Mitarbeiter und de facto Nachfolger des Gründers. Ein anderer Impuls führte zur nun fast abgeschlossenen Neuen Bach-Gesamtausgabe. Schon damals konnte sich die Bach-Pflege auf fest gegründete Säulen stützen: auf die Thomaner als älteste städtische Musikinstitution, das Gewandhaus, die Hochschule für Musik, seit den zwanziger Jahren auch bereits auf den Leipziger Rundfunk, den Gewandhauschor, den Universitätschor, auf Kantoreien anderer Leipziger Kirchen. Inzwischen leistet auch die 1951 als Volksmusikschule gegründete, seit 1985 den Namen Johann Sebastian Bach tragende Musikschule Leipzig mit der Nachwuchsförderung ihren Beitrag zur lebendigen Bach-Pflege.

Wenn schon 1946, 1947 und 1948 wieder städtische Bachfeste stattfinden konnten und 1950 ein solcher Höhepunkt erreicht wurde, ist das zu einem gewichtigen Teil ein Verdienst Karl Straubes, der ab 1902 als Thomasorganist, von 1918 bis 1939 als Thomaskantor und als Leiter des 1926 von ihm am damaligen Landeskonservatorium der Musik gegründeten Kirchenmusikalischen Instituts eine immense Arbeit leistete. Mehrere Generationen von Kirchenmusikern, auch Sängern und Instrumentalisten verdanken Karl Straube und seinem Schüler und Nachfolger Günther Ramin eine zu hohen Leistungen befähigende Ausbildung.

Obwohl die Landeskirche Sachsen 1946 der Neugründung des Kirchenmusikalischen Instituts, das 1941 bei der Ernennung des Landeskonservatoriums zur Staatlichen Hochschule für Musik in die Abteilung Chorleitung und Orgelspiel umgewandelt worden war, zugunsten der im Aufbau befindlichen Kirchenmusikschulen nicht zustimmte, bestand das Institut unter Günther Ramins Leitung als Abteilung Kirchenmusik de facto weiter. Das Kürzel KI war damals für alle Lehrkräfte und Studenten ein selbstverständlicher Begriff. Auch als nach Ramins Tod die Ausbildung der Kirchenmusiker den einzelnen Fachabteilungen übertragen wurde, führten sie Lehrkräfte wie Robert Köbler, Georg Trexler, Wolfgang Schetelich und Hannes Kästner wie auch deren Schüler im Sinne Straubes und Ramins weiter. So konnte 1992 die Neugründung des Instituts unter Leitung Christoph Krummachers auf überliefertes und Vorhandenes aufbauen. Selbstverständlich gehört auch Bachs Musik für Klavier, Violine, Violoncello, Flöte zu den Grundlagen jeder instrumentalen Ausbildung.

Mit den regelmäßigen Aufführungen der Passionen und des Weihnachtsoratoriums sowie mit der ersten, vom Mitteldeutschen Rundfunk aufgenommenen und gesendeten zyklischen Aufführung aller erhaltenen Kirchenkantaten setzte Karl Straube neue Maßstäbe für die Bach-Pflege, die für seine Nachfolger bis heute Gültigkeit behielten, auch wenn inzwischen neue aufführungspraktische Erkenntnisse gewonnen wurden und wirksam sind.

Günther Ramin prägte mit den Thomanern und dem Gewandhausorchester wie als Organist und Cembalist eine ausgesprochen expressive Gestaltung aus. Er ließ die Passionen als Tragödien von ungeheurer Dramatik erleben, wenn man so will, als geistliche Opern. Der »Barrabam«-Schrei in der Matthäus-Passion klingt mir, sobald ich daran denke, noch heute in den Ohren und erschüttert mich unmittelbar. Sein Orgel- und Cembalospield war bei der Fülle der Aufgaben in seinen letzten Lebensjahren zwar nicht mehr von unbedingter Genauigkeit, überwältigte aber stets durch die musikalische Gestaltungskraft.

Als 1946 Herbert Albert das Amt des Gewandhauskapellmeisters übernahm, begann er sein erstes Anrechtskonzert mit Bachs drittem Brandenburgischen Konzert, dem er, einer anderen Leipziger Tradition verpflichtet, die siebente Sinfonie Anton Bruckners folgen ließ. Selbstverständlich gehörte für den ihm nachfolgenden Franz Konwitschny Bach zum unverrückbaren Bestand des Repertoires. Zu den großartigsten Ereignissen gehört 1957 die Aufführung des auch auf Schallplatte aufgenommenen Doppelkonzertes d-Moll mit David und Igor Oistrach unter Konwitschnys Leitung.

1960 zeigte sich Konwitschny nach dem plötzlichen Weggang von Ramins Nachfolger Kurt Thomas sogar interessiert, trotz seiner umfangreichen Verpflichtungen als Gewandhauskapellmeister und Generalmusikdirektor der Deutschen Staatsoper Berlin auch noch das Thomaskantorat zu übernehmen. Er hätte es gern gehabt, regelmäßig das Weihnachtsoratorium, (das er im Dezember 1960 an Stelle von Thomas mit musikantischem Schwung dirigierte), die Passionen und die Messe h-Moll, besonders festliche Kantaten mit den Thomanern und dem Gewandhausorchester aufzuführen. Die Motetten hätte er allerdings wie zu Bachs Zeit weitgehend den Präfekten überlassen. Daß eine solche Lösung der Entwicklung der Thomaner nicht gedient hätte, liegt auf der Hand.

Weithin Aufsehen erregte 1962 zum 38. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Verbindung mit der 750-Jahr-Feier der Thomaner die erste zyklische Aufführung der Brandenburgischen Konzerte an einem Abend durch das Gewandhausorchesters in kleiner, der Zeit Bachs entsprechender Besetzung unter Franz Konwitschnys Leitung. Sie führte sofort zu internationalen Verpflichtungen in dieser Besetzung und bald nach Konwitschnys Tod 1963 unter Leitung des Ersten Konzertmeisters Gerhard Bosse zur Gründung des Bachorchesters des Gewandhauses, das seit 1987 Christian Funke leitet. Die Gründung eines solchen Ensembles war damals, als jüngere Musiker wie Nikolaus Harnoncourt begannen, die historische Aufführungspraxis zu erforschen und umzusetzen, durchaus etwas Neues, nichts Selbstverständliches. Nach langer Beharrung auf der zwar durch die Besetzung modifizierten, durchaus lebendigen Spielweise früherer Jahrzehnte nähert sich das Ensemble seit einigen Jahren auf seinen heutigen Instrumenten der historischen Spielweise an.

Doch bleibt nach diesen vorgreifenden Bemerkungen noch Kurt Thomas zu würdigen. Im Unterschied zu Ramins expressiver Gestaltung strebte er nach Klarheit und Ausgewogenheit in der Stimmführung. Für die Thomaner war das ein großer Umbruch, der nicht sofort die Zustimmung aller, noch auf Ramin eingeschworenen Choristen fand. Als Thomas seine Vorstellungen vom Chorgesang und -klang allmählich durchgesetzt hatte, sah er sich 1960 nach manch ihn deprimierenden Auseinandersetzungen mit Behörden, die wohl auch beiderseitige Mißverständnisse einschlossen, zum Weggang von Leipzig veranlaßt.

Neben Günther Ramin und Kurt Thomas prägte der Universitätsmusikdirektor Friedrich Rabenschlag mit dem Universitätschor in ebenfalls alljährlichen Aufführungen der Passionen und des Weihnachtsoratoriums einen dramatischen, zugleich rhythmisch bewegten Stil aus, den Hans-Joachim Rotzsch als sein Nachfolger in dieser Position weiter kultivierte. Nachdem sich die Thomaner allmählich auf Kurt Thomas eingestellt hatten, stand nach dessen Weggang 1961 Erhard Mauersberger bei Übernahme des Thomaskantorats vor einer schwierigen Aufgabe. Als einstiger Thomaner und durch seine drei Jahrzehnte währende Arbeit als Dirigent des Bachchores Eisenach besaß er reiche Erfahrungen.

Dennoch bedurfte es in der insgesamt komplizierten Situation um 1961 geduldiger und beharrlicher Probenarbeit, in der er manche Widerstände und auch Eigenwilligkeiten von Choristen überwinden musste, um wieder Kontinuität und einen ausgewogenen Chorklang zu erreichen. Eine erste große Bewährungsprobe bestand der Chor unter seinem neuen Kantor 1962 zu seinem 750jährigen Bestehen beim 38. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft mit der Aufführung der Messe h-Moll in Gemeinschaft mit dem von Rudolf Mauersberger vorbereiteten Dresdener Kreuzchor. Höhepunkte in der weiteren Arbeit Erhard Mauersbergers bildeten die Konzerte der Thomaner zu den Internationalen Bachfesten der DDR 1966 und 1970.

Ein neuer Abschnitt in der Leipziger Bach-Tradition begann mit den Berufungen von Kurt Masur zum Gewandhauskapellmeister (1970), Hans-Joachim Rotzsch zum Thomaskantor (1972), Max Pommer zum Leiter des Universitätschores (1973) und zum Dirigenten des mit Musikern des Gewandhausorchesters gegründeten Neuen Bachischen Collegiums musicum (1979), mit der Hinwendung des Rundfunkchores zu Bach unter Leitung von Herbert Kegel und Horst Neumann und der Gründung der Nationalen Forschungs- und Denkstätten »Johann Sebastian Bach«.

Unter den spezifischen Bedingungen des Rundfunks legten Herbert Kegel als Chefdirigent und Horst Neumann als Chorleiter gleichermaßen Wert auf klare Linienführung und unbedingte Homogenität des Chorklanges, aber auch auf emotionale Bewegtheit. Ihre Aufnahmen und Konzerte, die in vielem bereits neuen Erkenntnissen von der historischen Aufführungspraxis entsprachen, zeichneten sich durch Ausdruckskraft, außergewöhnliche Klangkultur und große Präzision aus. Für die Bach-Interpretation Kurt Masurs blieb die in Leipzig von Karl Straube und Günther Ramin ausgeprägte Tradition bestimmend, die er als Student der Hochschule für Musik aufgenommen hatte. Unter den Gesichtspunkten der historischen Aufführungspraxis läßt sich gegen seine Interpretation der Matthäus-Passion 1985 zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Leipzig gewiß polemisieren. Doch diese Aufführung besaß unbedingte künstlerische Geschlossenheit und beeindruckte durch große Gestaltungskraft und beseeltes Musizieren nachhaltig.

Als Hans-Joachim Rotzsch 1972 zum Thomaskantor berufen wurde, stand er vor der Aufgabe, den Chor über die allwöchentlichen Motetten, Kantaten und Mitwirkung in den Gottesdiensten hinaus für bevorstehende internationale Ereignisse weiter zu kultivieren: vor allem für die Bachfeste 1975 zum 225. Todestag und 1985 zum 300. Geburtstag des Meisters, aber auch für zunehmende Auslandsreisen und Schallplattenaufnahmen. Als Schüler des einstigen, von Kurt Thomas geleiteten Musischen Gymnasiums in Frankfurt am Main, als Absolvent des von Günther Ramin in der Nachkriegszeit geführten Kirchenmusikalischen Instituts an der Hochschule für Musik, als bald international begehrter Oratorien- und Konzertsänger unter Ramin, Thomas und Mauersberger, zudem Stimmbildner der Thomaner unter Thomas und Mauersberger, brachte er denkbar günstige Voraussetzungen für das Amt mit. Hans-Joachim Rotzsch vermochte die spezifischen stimmlichen Möglichkeiten dieses Knabenchores zu großer Ausgewogenheit und Klangkultur zu entwickeln und mit stets lebendigem Musizieren aus dem Geist der Werke zu verbinden.

Vor allem in der Zusammenarbeit mit großen Sängern wie Peter Schreier als Evangelisten des Weihnachtssoratoriums und der Passionen erreichten die Aufführungen großes Format. Kennzeichnend für die gesamte Arbeit Rotzschs war, daß er auch die allwöchentlichen Motetten und Kantatenaufführungen auf hohem Niveau gestaltete. Wo er davon überzeugt war, beachtete er zunehmend die Einsichten in die historische Aufführungspraxis, bedachte dabei aber stets die Spezifik des Knabenchores. Zahlreiche Schallplatten-Aufnahmen und Rundfunk-Mitschnitte dokumentieren die Leistungen und das künstlerische Format dieses Kantors.

Doch auch ein anderes Verdienst von Hans-Joachim Rotzsch bleibt zu würdigen. Als das DDR-Ministerium für Volksbildung, dem die Thomasschule wie alle anderen Schulen unterstand, den Thomanerchor mehr oder weniger in einen FDJ-Chor verwandeln und über seine umfangreichen Aufgaben in der Thomaskirche hinaus einsetzen wollte, verstand er sachlich begründet dieses Vorhaben zu verhindern und den Charakter des Chores seiner langen Tradition entsprechend zu wahren. Daß und wie Rotzsch 1991 zur Aufgabe seiner Stellung veranlaßt wurde, ohne ihm wirkliche Fehler in seiner besonders für Reisen außerhalb des damaligen

RGW-Gebietes unvermeidlichen Zusammenarbeit mit dem DDR-Ministerium für Staatssicherheit nachzuweisen, gehört zu den beschämenden und bedauerlichen Vorgängen nach dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik.

Neue und andere Impulse für die Leipziger Bach-Tradition gingen von Max Pommer aus, als er 1973 in der Nachfolge von Hans-Joachim Rotzsch die Leitung des Universitätschores übernahm. In Leipzig geboren wie Rotzsch, Schüler der Thomasschule, ebenfalls Absolvent der Leipziger Musikhochschule und außerdem des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, fand er mit der Leipziger Kammermusikvereinigung und dann auch mit der »Gruppe Neue Musik Hanns Eisler« mit zahlreichen exemplarischen Ur- und Erstaufführungen große Anerkennung als Dirigent zeitgenössischer Musik. Zudem gewann er Erfahrungen durch die Mitwirkung in Funkaufnahmen und Konzerten unter der exakten und fordernden Arbeit Herbert Kegels.

Diese Erfahrungen verband Pommer nun für seine Bach-Interpretation mit den neuen Einsichten in die historische Aufführungspraxis, die er für die Spielweise auf dem verfügbaren heutigen Instrumentarium nutzte. So erreichte 1973 seine erste Aufführung der Johannes-Passion mit dem Universitätschor und der Leipziger Kammermusikvereinigung Aufsehen durch ihre dramatische Bewegtheit wie durch die Klarheit in Stimmführung und Artikulation.

Auch die Aufführungen des Weihnachtsoratoriums, der Matthäus-Passion und der Messe h-Moll zeichneten sich durch diese Gestaltungsweise aus. Mit der Gründung des aus Gewandhausmitgliedern bestehenden Neuen Bachischen Collegiums musicum 1979 – genau 250 Jahre nach Bachs Übernahme eines studentischen Collegiums musicum – hatte Max Pommer ein Instrumentalensemble zur Verfügung, mit der er auch die Konzerte und Suiten Bachs im Sinne der historischen Aufführungspraxis mit heutigen Instrumenten exemplarisch aufführte und für die Schallplatte einspielte. Seit 1987 leitet Burkhard Glaetzer, der unter Max Pommer öfter als Solist mitwirkte, das Ensemble. Durch Kantaten-Einspielungen für die Schallplatte unter Hans-Joachim Rotzschs Leitung entstand auch eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Thomanern und dem Neuen Bachischen Collegium musicum.

Die mit dem Universitätschor und dem Neuen Bachschen Collegium musicum gewonnenen Erfahrungen nutzte Max Pommer in seiner Zeit als Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters (1987/91) für exemplarische Aufführungen des gesamten Weihnachtsoratoriums und der Matthäus-Passion mit dem Rundfunkchor. Seit 1988 führt Wolfgang Unger als Dirigent des Universitätschores und Universitätsmusikdirektor die Bach-Tradition dieses Ensembles im Zusammenwirken mit dem Pauliner Kammerorchester verantwortungsbewußt weiter. Sie bildete auch einen wichtigen Teil der von Wolfgang Unger begründeten Universitätsmusiktage. Von den Kantoreien anderer Leipziger Kirchen errang vor allem die Gohliser Friedenskantorei unter Leitung Gothart Stiers mit Aufführungen Bachscher Werke im Sinne der historischen Aufführungspraxis Anerkennung.

Mit der 1973 erfolgten Gründung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten »Johann Sebastian Bach« unter Leitung von Werner Felix wurde analog zu der gleichen Einrichtung für die klassische deutsche Literatur in Weimar eine über die Möglichkeiten des Bach-Archivs als Sammel- und Forschungsstätte hinausgehende Institution geschaffen. Das Bach-Archiv wurde mit Hans-Joachim Schultze als leitenden wissenschaftlichen Mitarbeiter eingegliedert und personell erweitert. Zur Forschung kamen neue Aufgabenbereiche: die bis dahin von der Hochschule für Musik geleistete Ausrichtung des alle vier Jahre stattfindenden Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbes und des Bach-Wettbewerbes für Schüler und Jugendliche, die Veranstaltung der internationalen Bachfeste der DDR sowie regelmäßiger Kammerkonzerte und die Einrichtung eines Bach-Museums.

Nachdem schon Werner Neumann als Leiter des Bach-Archivs in dem der Thomaskirche gegenüber stehenden einstigen Haus der Familie Bose eine kleine Ausstellung eingerichtet hatte, wurde dieses historische Gebäude als Sitz der Forschungs- und Gedenkstätten erworben und restauriert. Als Direktor erwarb sich Werner Felix bleibende Verdienste um den Erwerb und die Restaurierung des Bosehauses unter komplizierten ökonomischen Bedingungen, um die Gewinnung weiterer Mitarbeiter, die zunehmende internationale Ausstrahlung des Bach-Wettbewerbes, die Gestaltung der Internationalen Bachfeste von 1975,

1981, 1985 und 1989 sowie internationaler wissenschaftlicher Bachkonferenzen, nicht zuletzt auch um die Sicherung günstiger Arbeitsbedingungen für seine Mitarbeiter. Nach der von Werner Neumann begonnenen, von Hans-Joachim Schultze weitergeführten dreibändigen Ausgabe »Bach-Dokumente« konnten 1985/89 die ersten, die gesamte Vokalmusik Bachs umfassenden vier Teile des Bach-Compendiums von Hans-Joachim Schultze und Christoph Wolff in der Edition Peters Leipzig erscheinen, auf dessen Weiterführung seither gewartet werden muß.

Während das III. Internationale Bachfest der DDR 1975 weitgehend von führenden Leipziger Künstlern, anderen bedeutenden Ensembles und Künstlern aus der DDR und osteuropäischen Ländern gestaltet wurde, konnten für die folgenden drei auch herausragende Bach-Interpreten der Bundesrepublik, Westeuropas, den USA und Japan gewonnen werden. Einen Höhepunkt in dieser Reihe bildete das V., nun tatsächlich internationale Bachfest zum 300. Geburtstag Bachs. Bewußt wurden von den Programmgestaltern wie schon 1975 und 1981 als Zeichen der Vielfalt Ensembles und Solisten unterschiedlicher, auch gegensätzlicher aufführungspraktischer Profile verpflichtet. Allein die Leipziger oratorischen Beiträge unter Leitung von Kurt Masur (Matthäus-Passion), Hans-Joachim Rotzsch (Messe h-Moll) und Max Pommer (Johannes-Passion) beweisen das.

Der Leipziger Komponist Siegfried Thiele führte mit dem Leipziger Kammerorchester eine eigene Einrichtung der »Kunst der Fuge« für heutige Instrumente auf, in die er – durchaus nicht stilwidrig klingend – auch die Harfe und die Baßklarinete einbezog. Das Orchester des 18. Jahrhunderts mit Frans Brüggen, die Gächinger Kantorei und das Bach-Collegium Stuttgart unter Helmuth Rilling, die Academy of St. Martin in the fields, das Telemann-Ensemble Japan, das Washington Bach Consort, die Akademie für alte Musik Berlin, das Neue Bachische Collegium musicum unter Max Pommer weckten vielfältige und starke Eindrücke, die die Debatten um die historische Aufführungspraxis belebten und der Musizierpraxis neue Impulse gaben. Ähnliches könnte auch vom VI. Internationalen Bachfest 1989 gesagt werden.

Die im Herbst 1989 beginnenden Veränderungen in der DDR beflügelten zunächst das künstlerische Schaffen. Doch mit den beginnenden Überprüfungen wegen eventueller Verbindungen zum DDR-Ministerium für Staatssicherheit kam Unruhe auf. Thomaskantor Hans-Joachim Rotzsch wurde als Angestellter der Stadt auf Grund eines generellen Beschlusses im Frühjahr 1991 zum Rücktritt aufgefordert, ohne daß stichhaltige Beweise für eine den Chor oder einzelne Mitglieder oder deren Eltern schädigende Tätigkeit vorgebracht wurden. Trotz energischer Bemühungen der Thomaner, vieler Thomaner-Eltern und Bekundungen aus der Bevölkerung durch eine Unterschriftensammlung, Briefe und Einsprüche blieben die nun Verantwortlichen der Stadt bei ihrer Entscheidung. Bis zur sich hinziehenden Berufung eines neuen Thomaskantors führte Universitätsmusikdirektor Wolfgang Unger den Chor mit großem Einsatz.

Erst nach der zweiten Runde von Probedirigaten ausgewählter Kandidaten wurde der ehemalige Thomaner Georg Christoph Biller, der sich als Leiter des Gewandhauschores und des von ihm gegründeten Leipziger Vokalensembles große Anerkennung erworben hatte, im Frühjahr 1992 berufen.

Als Thomaner unter den Thomaskantoren Erhard Mauersberger und Hans-Joachim Rotzsch (als erster Präfekt) und Student der Leipziger Hochschule für Musik (auch im Fach Orchesterdirigieren) brachte er alle Voraussetzungen für dieses hohe Amt mit. Die Einsichten in die historische Aufführungspraxis gewann er bereits während seiner Studienzeit. Für ihn war bei Amtsantritt klar, die neuen Erkenntnisse für die Ausprägung eines eigenständigen Stiles dieses Knabenchores zu nutzen, für den das Werk Bachs im Zentrum der Arbeit steht, dessen Repertoire aber von der Renaissance bis zu Neuschöpfungen reicht. Mit der zyklischen Aufführung aller Bach-Kantaten in der chronologischen und dem jeweiligen Kirchensonntag entsprechenden Reihenfolge stellte er sich mit dem Chor eine gewaltige, mit großer Konsequenz verfolgte Aufgabe. Systematisch erarbeitete er mit dem Chor die großen oratorischen Werke Bachs.

Nach den Bachfesten Leipzig 1999 und 2000 gestaltete er die erstmalige Aufführung des Weihnachtssoratoriums in New York in Gemeinschaft mit den New Yorker Philharmonikern zu einem weiteren außergewöhnlichen Ereignis.

Neben dem Leipziger Vokalensemble, das seit 1999 von David Timm geleitet wird, entstanden andere Ensembles, die sich, wenn auch nicht ausschließlich, doch in beträchtlichem Umfang dem Werk Bachs widmen: das Concerto Vocale und das auf historischen Instrumenten spielende Sächsische Barockorchester mit Gotthold Schwarz als Dirigenten, der Leipziger Oratorienchor von Martin Krumbiegel, die Cantores Lipsiensis mit David Timm, die amici musicae Leipzig mit Ron-Dirk Entleutner. Aus der 1957 von Hans Größ gegründeten Capella Fidicina, die sich auf historischen Instrumenten vor allem der stilechten Aufführung Vorbachscher Musik widmet, aber auch Werke aus dem Altbachischen Archiv und von Bach aufführt, gingen Instrumentalisten hervor, die mit Konstanze Beyer als Konzertmeisterin das Leipziger Barockorchester gründeten. Junge Künstler fanden sich zur ebenfalls auf historischen Instrumenten musizierenden Chursächsischen Capelle Leipzig zusammen. Günstige Voraussetzungen für die Beherrschung historischer Instrumente wurden 1991 mit der Gründung der Fachrichtung Alte Musik an der Hochschule für Musik (seit 1992 für Musik und Theater) geschaffen.

Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten »Johann Sebastian Bach«, deren Direktor Werner Felix 1991 nach nicht eben sachlich geführten Auseinandersetzungen abgelöst wurde, erhielt – unter Leitung des neuen Direktors Hans-Joachim Schultze – die schlichtere Bezeichnung » Bach-Archiv Leipzig«. Das behielt bei reduziertem Personalbestand aber im Unterschied zum alten Bach-Archiv die Aufgabenbereiche der Forschungs- und Gedenkstätten. Inzwischen wurde es in eine Stiftung mit einem Geschäftsführer an der Spitze umgewandelt. Nach dem altersbedingten Ausscheiden von Hans-Joachim Schultze übernahm ab 1. Januar 2001 der amerikanische Bach-Forscher Christoph Wolff die wissenschaftliche Leitung.

Nachdem das Bachfest 1994 in Leipzig, das sich durch ein vielgestaltiges Programm mit internationaler Beteiligung auszeichnete, mit Unterstützung des Bach-Archivs offiziell als 69. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft gefeiert wurde, beschloß die Stadtverwaltung mit Blick auf das Bach-Jubiläum 2000 im Jahr 1998, ab 1999 jährlich Bachfeste unter der Gesamtleitung des Thomaskantors zu veranstalten. Die im Zusammenhang damit auftauchende Meinung, Leipzig

müsse endlich zur Bach-Stadt gemacht werden, verrät allerdings wenig Sachkenntnis. Von fragwürdigen Vorstellungen ging auch die Forderung aus, Bach müsse fortan richtig vermarktet werden. Das Bachfest Leipzig 1999 galt vor allem für Marketing-Strategen als Generalprobe für die Bach-Ehrung zur 250. Wiederkehr des Todestages am 28. Juli 2000. Doch das Bachfest Leipzig 2000 in Verbindung mit dem 75. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft gestaltete sich zu einem großartigen musikalischen Ereignis mit zahlreichen internationalen Ensembles und Solisten. Mit über 100 Veranstaltungen wurde es das bisher vielseitigste und umfangreichste Bachfest in Leipzig. Bei der Einladung ausländischer und auswärtiger Ensembles und Solisten legte Thomaskantor Georg Christoph Biller als verantwortlicher künstlerischer Leiter des Festes Wert darauf, unterschiedliche interpretatorische Auffassungen der an der historischen Aufführungspraxis orientierten Künstler deutlich werden zu lassen, dogmatisches Herangehen zu Gunsten einer speziellen Richtung zu vermeiden. Das wurde schon deutlich durch Ensembles wie Collegium Vocale und Orchester Gent unter Philippe Herreweghe (Matthäus-Passion), dem Amsterdam Baroque Orchestra & Choir unter Ton Koopman, The Bach Ensemble unter Joshue Rifkin, der Gächinger Kantorei und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Stuttgart unter Helmuth Rilling, dem Bach Collegium Japan unter Masaaki Suzuki, dem Windsbacher Knabenchor unter Karl-Friedrich Beringer, Das Kleine Konzert und die Rheinische Kantorei unter Hermann Max.

Wesentlichen Anteil am Fest hatten die großen Leipziger Ensembles, mehrmals der Thomanerchor mit dem Gewandhausorchester und a cappella unter Georg Christoph Biller (mit der Messe h-Moll als Hauptwerk), das Gewandhausorchester und der Berliner Rundfunkchor unter Herbert Blomstedt (Johannes-Passion), der Chor und die beiden Orchester des Mitteldeutschen Rundfunks unter Fabio Luisi (»Elias« von Felix Mendelssohn Bartholdy) und Howard Arman (»Der Tod Jesu« von Carl Heinrich Graun), der Chor des Kirchenmusikalischen Instituts der Hochschule für Musik und Theater. Auch die verschiedenen Kammerorchester Leipzigs sowie Kammermusikgruppen und Solisten wie der Thomasorganist Ullrich Böhme (»Die Kunst der Fuge« auf der neuen Bachorgel) und Christine Schornsheim (Goldberg-Variationen) trugen zur Vielfalt bei.

Als Gewinn erwies sich zudem die Einbeziehung weiterer Leipziger Kantoreien, die besonders mit Metten an den Vormittagen das Gesamtprogramm bereicherten. Neu war die Einbeziehung von Jazz-Ensembles, die sich mit Bachscher Thematik befassen. Viel Zuspruch fanden zudem die in größerem Ausmaß als früher veranstalteten Freiluftkonzerte.

So darf dieses Bachfest Leipzig 2000 als Höhepunkt der bisherigen Leipziger Feste gewertet werden. Und ungeachtet aller Vermarktungsstrategien gestalteten es Künstler, die sich ganz in den Dienst der Bachschen Musik stellen.

Für sie ist der Gehalt, der Kunstwert der Werke entscheidend. Ebenso kam die übergroße Mehrheit der Besucher, um Bachs Musik in Leipzig als *der* Bach-Stadt zu erleben. So kann nur gewünscht werden, daß auch künftig der Gehalt und Kunstwert, nicht aber der Marktwert und momentane Moden die Bach-Tradition wie das gesamte Leipziger Musikleben prägen.

Anmerkungen

- 1 *Martin Petzoldt: Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft und Bach-Pflege in Leipzig. In: Bachfest-Buch Bachfest Leipzig 2000. S. 51.*
- 2 *Ebenda.*
- 3 *Ebenda.*
- 4 *Heinrich Spitta: Johann Sebastian Bach. Gekürzte Ausgabe. 3. Aufl. Leipzig 1953. S. 139.*
- 5 *Philipp Wolfrum: Johann Sebastian Bach. Erster Band: Bachs Leben, die Instrumentalwerke. 2., neu durchgesehene Auflage. Leipzig 1910. S. 64.*
- 6 *Bach-Dokumente. Bd. 1: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schultze. Leipzig 1963 (im folgenden: Bach-Dokumente) S.19.*
- 7 *Ebenda.*
- 8 *Bach-Dokumente. S.67.*
- 9 *Ebenda.*
- 10 *Ebenda.*
- 11 *Ebenda.*
- 12 *Bach-Dokumente. S. 60 ff.*
- 13 *Georg Knepler: Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes. In: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig 23. bis 26. Juli 1950. Hrsg. von Walthar Vetter und Ernst Hermann Meyer. Leipzig 1951 (im folgenden: Bericht). S. 308 ff.*
- 14 *Friedrich Blume: Umriss eines neuen Bach-Bildes. In Friedrich Blume Syntagma musicum. Gesammelte Reden und Schriften. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel, Basel, London, Paris, New York 1963. S. 466 ff.*
- 15 *Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main 2000. S. 276.*
- 16 *Karl Marx: Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie. In: MEW. Bd. 13. S. 641.*
- 17 *Carl Goerdeler: Begrüßungsansprache des Oberbürgermeisters zur Hauptfeier am 21. Juni 1935. In: Reden zum Reichs-Bach-Fest 1935 in Leipzig. Eine Erinnerungsausgabe der Stadt Leipzig (im folgenden: Reden). S. 6f.*
- 18 *Ebenda.*
- 19 *Siehe Walter Simons: Ansprache des Vorsitzenden der neuen Deutschen Bach-Gesellschaft zur Hauptfeier des Reichs-Bach-Festes am 21. Juni 1935. In: Reden. S. 25 ff.*

- 20 *Friedrich Ostarbild: Predigt zur Eröffnung des Reichs-Bach-Festes am 16. Juni 1935 in der Nikolaikirche zu Leipzig über Ev. Johannes 17, 11-21. In: Reden. S. 5.*
- 21 *Heinz Iblert: Ansprache des Geschäftsführers und Präsidialrates der Reichsmusikkammer zur Hauptfeier des Reichs-Bach-Festes in Leipzig am 21. Juni 1935. In: Reden. S. 19.*
- 22 *Wilhelm Pieck: Rede zur Deutschen Bach-Feier 1950. In: Bericht. S. 27.*



Dieter Gleisberg

Gerhard Kurt Müller – Skulpturen und Zeichnungen –

In jedem Stamm steckt eine Figur, man braucht sie nur herauszuschälen.« Ein Satz wie aus Gerhard Kurt Müllers Munde. Doch er stammt von Ernst Ludwig Kirchner, einer der zahllosen Maler des 20. Jahrhunderts, denen wir plastische Werke verdanken. Für viele blieb die bildhauerische Arbeit nur Episode, mancher aber, allen voran Picasso, brachte Plastik im großen Umfang und sein ganzes Leben lang hervor. Den Spanier reizte die Skulptur schon früh, während Max Beckmann, sein deutscher Antipode, erst als Fünfzigjähriger ein Bildwerk modellierte. Auch Gerhard Kurt Müller ging bereits auf die Fünfzig zu, als er 1973 begann, sich die Plastik zu erschließen. Was zwar überraschte, aber durchaus folgerichtig war. Denn seine Bildsprache hatte mit ihrer schnörkellosen Strenge und Geballtheit eine Plastizität erreicht, die nach dem Übergang zur Vollrundheit geradezu verlangte.

Sehr bald zeigte sich denn auch, daß er als Bildhauer ebenso Eigenständiges zu sagen hat wie als Maler und Graphiker. Deshalb ist es keinesfalls nur Zugeständnis an die begrenzten Räumlichkeiten hier in diesem Hause, wenn sich seine Ausstellung, die wir heute eröffnen, auf Skulpturen und Zeichnungen beschränkt. Vielmehr verdeutlicht dieses Konzentrat sehr eindrucksvoll den hohen Rang von Müllers bildnerischem Schaffen. Nur davon soll die Rede sein, was nicht mißverstanden sei als Vorbehalt gegen die ausgestellten Handzeichnungen. Aber diese sprechen sicher stärker für sich selber. Zudem nimmt ihre Auswahl deutlichen Bezug auf die Skulptur.

Von Anbeginn entschied Müller sich dafür, seine Figuren aus Holz zu schlagen. Dieser gewachsene Werkstoff war ihm nicht nur durch den Holzschnitt vertraut, sondern schon aus den Jahren der Gefangenschaft in Frankreich, wo er als Holzfäller den fachgerechten Umgang mit der Axt erlernen mußte. Hartholz zu bearbeiten, die eigene Kraft schwungvoll an den Kräften zu messen, die es dem Hieb entgegensetzt, die Formzwänge des Materials in Einklang zu bringen mit der künstlerischen Intention – das ist ein anspruchsvolles Unterfangen, voller Klippen, aber auch sinnlichem Erleben. Was Schlagfertigkeit und was ein Fehlschlag ist, weiß niemand besser als der Bildhauer. Trotz des unerhörten Ernstes, der Müllers Hölzern innewohnt: bei ihrer Bearbeitung ist immer auch die Libido der Formzeugung, die Schaffenslust am Werke. Ohne sie, gepaart mit einem wachen Ethos und Bekenntniswillen, hätte er wohl nie die Schinderei auf sich genommen, Figuren aus dem zähen Klotz herauszuwuchten. »Das Geräusch, das das Schlagen in Holz verursacht, hat einen sinnlichen Charakter für mich«, ließ er wissen. »Ich schlage mit dem sogenannten Knüppel auf einen Stahl, der ins Holz getrieben wird. Das gibt einen eigenartigen Doppelklang: einmal der Schlag des Knüppels auf den Stahl, und dann der Stahl, der ins Holz eindringt.«

Der Kraftakt ihrer Geburt aus dem massiven Block teilt sich den Figuren unwillkürlich mit. Doch alles Rohe und Formlose fällt Span für Span von ihnen ab, ohne je in narbenloser Glätte zu erstarren. Vor dieser schützen Willens- und Charakterstärke, herausgeformt in einem arbeitsreichen Leben, das nicht unbeschwert von Erfolg zu Erfolg stürmte, sondern in dem auch Krieg, Irrweg, Selbstzweifel und familiäre Tragik Wunden hinterließen. Daher das Herbe, Verschllossene, Requiemhafte, aber auch Manifeste der Gestalten. Den grimmigen Sarkasmus, der uns aus Müllers Graphik und Gemälden oft entgegenschlägt, kennen die Skulpturen kaum. Es sind Schicksalsträger, insichgekehrt und leidgeprüft, die sich nie aufdrängen oder gar einschmeicheln, sondern uns reglos entgegenharren, zugänglich nur dem Betrachter, der fähig und willens ist, auf ihre Botschaft ohne Vorurteil zu lauschen. Hast und Ungeduld sind hierbei die schlechtesten Berater. Den spontanen Zugriff und die offene Geste erlaubt sich Müller allenfalls beim Zeichnen, doch weder in der Malerei noch in seiner Plastik. Umriß, Maß und sparsames Detail der Skulpturen bestimmt nicht nur das Auge, sondern ebenso die Hand, die das werdende Bildwerk wieder und wieder be-

rührt als – wie bei Blinden – äußerst feinfühliges und erfahrenes Organ. So überträgt sich das Gefühl des Gestalters wie von selbst auf das Hervorgebrachte. Dieses Berührtsein strahlt zurück in dem so stark Berührenden, das von den Gestalten ausgeht, freilich weitab von jeglicher Sentimentalität. »Natürlich fasse ich die Figuren an, das ist ja ein ursprüngliches Empfinden«, meinte Müller selber. »Man kann keine Plastik machen, ohne über das Tastgefühl, das haptische Gefühl, das Volumen zu erkunden.« Jeder Betrachter, sei hinzugefügt, sollte im Stillen dieses Darübergleiten mit den Fingern nachvollziehen, um Spannkraft und Ausgereiftheit der markanten Formen zu erspüren. Um – im besten Sinn des Wortes – zu *begreifen*, was Peter Gosse in einem Gerhard Kurt Müller gewidmeten Gedicht in die Verse faßt:

»Und Unform, so geschält zu
Konvexer Geballtheit überdicht
Wird Gedächtnis.«

Müller ist also weder Schnitzer noch Modelleur, sondern Bildhauer. *Holz*-bildhauer! Arbeiten in Stein wie die spröde, in sich versunkene Frauenbüste »Kopf und Hand« bilden bisher Ausnahmen. Ebenso die meisterliche Bronze einer stehenden Figur – ein asketisches, geschlechtsloses Wesen voller Rätsel und Magie, dem allerdings ein Holzbildwerk zugrunde liegt. Dem pittoresken Zauber von Maserung und Zufällen des Wuchses verfällt der Künstler aber keineswegs. Sie werden eher zurückgedrängt durch Lasuren und Überzüge, die der Oberfläche einen feinen, fast metallischen Schimmer geben. Manchmal nehmen sie Farbe an, freilich symbolisch wie das in lichtetes Blau gefaßte, monumentale Märtyrerhaupt des Soldaten mit dem Einschuß mitten in der hohen Stirn. Nichts soll »hölzern« wirken, nichts ablenken von der Entschiedenheit der unverrückbar klaren, auf das Wesentliche konzentrierten Form, die alles Kleinteilige, Zufällige oder gar Verspielte wie unnötigen Ballast abgeworfen hat.

Darin offenbart sich eine Wahlverwandtschaft mit Ernst Barlach, den Müller wie einen Heiligen verehrt. Kein Wunder auch, daß er im Louvre nur Augen hatte für die Meisterwerke aus dem Land der Pharaonen. Nachhaltig ergriffen hat ihn nicht zuletzt das Werk von Constantin Brancusi, obwohl er in der Abstraktion des Figuralen nie so weit gegangen ist wie der bewunderte Rumäne.

Müllers Skulpturen verleugnen niemals ihre Herkunft aus dem Stamm. Dieser verleiht ihnen die Grundstruktur durch Vorgaben für Proportion und Stand. Gliedmaßen, sofern sichtbar, fügen sich in das Gesetz der Vertikalität: die Beine stehen eng beisammen, die Arme liegen weich und unknöchern am Rumpf, zurückgenommen in die Wölbung und Kontur des Leibes. Es ist ein Anseh- und ein Innehalten. Heftige, weit in den Raum greifende Gebärden hätten erfordert, Balken an den Schaft des Stammes anzustücken. Gerade das widerstrebt dem Künstler aus Prinzip. Seine Skulpturen sind wie Monolithen aus einem Block hervorgeholt. Das macht ihr Senkrechtstehen so archaisch zeichenhaft. Sogar die Sockel unter den nackten Füßen bilden in der Regel mit den Figuren eine feste Einheit. Beide *stammen* von ein und demselben Stamm. Er ist in ihnen, in Hegelschem Sinne, »aufgehoben«.

Durch all das wirken diese Bildwerke wie aus einem Guß. Ihr malhaftes Auffragen hat ferne Vorläufer in den Menhiren der Steinzeit oder in den Stelen der Antike. »Stele« heißt »Pfeiler, Säule«. Müllers Skulpturen sind *Bildsäulen*! Man kann sie kaum treffender kennzeichnen als durch dieses halb vergessene Wort. Inbegriff von Bildsäulen sind die Portalfiguren der Chartreser Kathedrale. Wie diese sind auch Müllers Plastiken – von Büsten und Torsi abgesehen – fast ohne Ausnahme Stand- und Gewandfiguren. Sie hüllen sich in lange Röcke oder Mäntel wie in tiefes Schweigen. Verweigern sich dem raschen Dialog. Ihre schmalen Lippen pressen sich in Schmerz oder Bitterkeit zusammen. Wie im Schauer oder panischen Entsetzen wendet sich der Blick häufig nach innen. Diese tiefe Erschrockenheit läßt sie verstummen. Wortlos teilen sie sich dennoch mit. Ohne sich zu entblößen, ohne ihr Schicksal auf den Markt der Eitelkeit zu tragen. Geheimnisvoll korrespondiert ihr Stillsein mit der Statuarik. Denn »still« bedeutet ursprünglich nichts anderes als »stehen«. Sie sind in ein Schweigen *gestellt*, dem auch wir uns stellen müssen. Das uns ergreifen und, wider Lärm und Last des Tages, selbst ins Schweigen und Besinnen lenken will. Auf daß wir für einen Augenblick dem Gedröhn und Überschall entsagen, die um und in uns schrillen und uns beständig von uns selbst entfernen. Alle diese ausdrucksstarken Figuren haben und halten Stand. Auch Abstand. Es ist ein existentielles Aus-, ein Durch-, ein Überstehen gegen alle Anfechtung von außen wie von innen. Sie müssen *standhaft* bleiben, um nicht zu straucheln, um nicht umzufallen. Selbst wenn sie verstört und fröstelnd in sich horchen wie die an Käthe

Kollwitz erinnernde »Stehende mit verschränkten Armen«, sinken sie nicht in die Knie, stehen sie aufrecht – kerzengerade und unverbogen. Auch der »Post-ersteiner Knabe«, frühalt und kaum verwöhnt vom Glück, krümmt und beugt sich keineswegs. Er steht, scheint es, im Regen. Sucht in der Höhle seines Umhangs Schutz, als wäre er zurückgekrochen in den Mutterschoß. Seine Aussicht ist dadurch verengt. Doch sein fragender Blick macht überaus betroffen. Selten ist die Sehnsucht nach Geborgenheit so ergreifend versinnbildlicht worden wie in diesem Meisterwerk mit fast selbstbildhaften Zügen. Der fischförmige Umriß ist voll federnder Energie. Aber das hohe schmale Postament erlaubt kein entspanntes Ruhen, keinen vor Bedrohtsein sicheren Stand. Posterstein, zeitweiliger Arbeitsort des Künstlers, ein malerisches Dorf im Altenburger Land, schwebte lange in Gefahr, verstrahlt zu werden durch den Wismutbergbau, der sich bis dicht an die Fluren des Ortes herangefressen hatte. Es steckt voller Symbolik, wenn Müller diese expressive Gestalt aus einer alten Eichenwalze herausgehauen hat, die viele Jahre über die Äcker ging, um der jungen Saat den Boden zu bereiten.

Als vor einem Dreivierteljahrhundert Isaak Babels Erzählband »Die Reiterarmee« erschien, hatte Budjonny, Kommandeur dieser Verbände der Roten Armee, das Buch sofort öffentlich verurteilt. Sein militanter Argwohn war jedoch nicht unbegründet. Denn Babel verherrlichte schon damals keine »Sieger der Geschichte«. Vielmehr zerrissen seine unverlogenen Berichte den Schleier der verklärenden Legenden, die früh um diese Reitertruppen gesponnen wurden. Auch hinter ihren Fahnen ritten Tod und Verderben, verbargen sich Schmach und Grauen. Auch sie stellten die Soldaten vor Abgründe und Konflikte, die unmenschlich waren, die sie in Schuld stürzen und bis ins Innerste verletzen mußten. Müller, achtzehnjährig selber an der Front und aus dem 2. Weltkrieg heimgekehrt als unbedingter Gegner von Krieg und Völkerhaß, hat in der monumentalen Gestalt des »Soldaten«, die er Babel widmete, allen Soldaten der Welt ein erschütterndes Denkmal geschaffen. Dem Rotarmisten, ein langer Kerl wie aus der Garde des Soldatenkönigs, doch wahrlich kein Triumphator, ist das Martyrium ins Gesicht geschrieben. Er hält sich aufrecht wie ein Pfosten, doch seelisch scheint er bis ins Mark erschüttert. Es muß nachdenklich stimmen, daß dieses erregende Memento bisher weder in einem Museum noch gar in einem Parlament oder einem der vielen deutschen Dome seinen Platz gefunden hat.

Das steile Aufragen der Standfiguren übertrug Müller oftmals auch auf seine Büsten. So reckt sich der Kopf der »Baronin« übermächtig empor – eine gealterte Heroine, fast mythisch wie aus einem Drama des Aischylos. Im Zwiespalt zwischen herrischem Anspruch und verbittertem Entsagen schwellt, ahnt man, das Wissen um die Nähe des Todes. Er hat seinen Schatten schon vorausgeworfen und dem Gesicht die Starre einer Maske auferlegt. Macht und Mysterium des Todes begegnen uns in Müllers Werken allenthalben. Nicht selten treten dabei unheimliche *Masken* auf. Sie führen meist ein infernales Eigenleben. Ergreifen wie Monster Besitz von ihren Trägern, die unter ihren Masken Kopf und Menschlichkeit verlieren. In dieser grotesken Mutation und Maskerade vermischt sich Frevel mit Verhängnis. Eingedenk eigener Kriegserlebnisse fand Müller dafür eine gespenstische Metapher: die Gasmaske.

Nach Vorstufen im Holzschnitt erlangte sie ihre volle Gleichnishaftigkeit im Holzbildwerk der »Gasmaske mit Stahlhelm«. Ob sich in diesem lemurischen Apparat ein Lebender oder Toter verbirgt, bleibt im Dunkel. Der Riß im Schädel ließe eher an ein Opfer denken. Aber von dieser diabolischen Maske geht auch etwas lauern aggressives aus. In den beklemmenden Kompositionen, durch die sie fortan spuken sollte, verheißt sie niemals Gutes. Selbst wenn sie in die Rolle des Familienvaters schlüpft: sie bleibt Tarnkappe und Attribut von Fluch und Schrecken. Das alles geschieht jedoch in Bildern, in die diese dämonische Gasmaske sehr bald vorge-dungen ist. Womit sich auch ein Kreis geschlossen hatte: Müllers Skulptur, aus der Malerei und Graphik hervorgewachsen, fand in ihnen nun ihrerseits Antwort und Widerhall. Dieses Wechselspiel und damit die gesamte Spannweite seines vielseitigen Lebenswerkes, das ihn als einen herausragenden Künstler unserer Zeit erweist, könnte jedoch nur eine umfassende Retrospektive vor Augen führen, die längst überfällig ist. Was aber keineswegs Wert und Gewicht der Werkschau hier in diesen Räumen mindert. Man kann der Rosa-Luxemburg-Stiftung zu dem Mut und Weitblick nur lebhaft gratulieren, diese Ausstellung veranlaßt und gewagt zu haben. Möge sie von vielen Besuchern wahrgenommen und weiterempfohlen werden! Und möge sie zum Auftakt werden für eine ganze Serie verwandter Vorhaben und Ereignisse! Denn, darin stimmen wir wohl alle überein, ein Ereignis ist diese inhaltsreiche Ausstellung ganz ohne Zweifel.

Bild und Textnachweise:

Seite 9: Prof. Werner Wolf, Musikwissenschaftler in Leipzig, »Bach und Leipzig«, Text zur Ehrung Johann Sebastian Bach`s aus Anlass seines 250. Todestages durch die Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V. im Neuen Rathaus Leipzig am 27. September 2000.

Seite 35: Dr. Dieter Gleisberg, Kunstwissenschaftler in Altenburg zu »Müllers Skulpturen«, Text zur Einführung in die Ausstellung »Gerhard Kurt Müller – Skulpturen und Zeichnungen« in den Räumen der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V. Leipzig, 29. September - 29. Dezember 2000.

Abbildungen:

Seite 7: Gerhard Kurt Müller »Johann Sebastian Bach«, 1981/84 ausgestellt im Bach-Museum Leipzig

Seite 31: Gerhard Kurt Müller

»Frau mit aufgestütztem Arm«, 1978/79

»Stehende mit verschränkten Armen«, 1991

»Soldat – Hommage für Isaak Babel«, 1978

Fotos: Gerd Lehmann, Leipzig