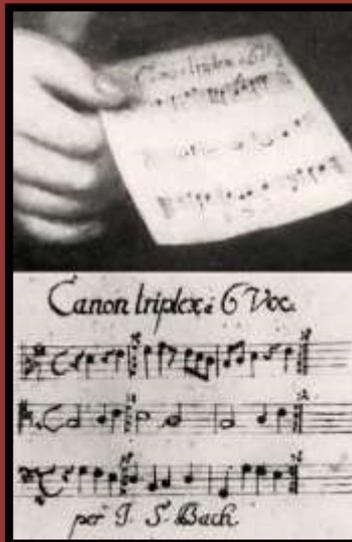


Adolf v. Grolman

JOHANN SEBASTIAN  
BACH



Verlag Lambert Schneider  
Heidelberg 1948

Verlag Autonomie und Chaos  
Leipzig \ Berlin 2024



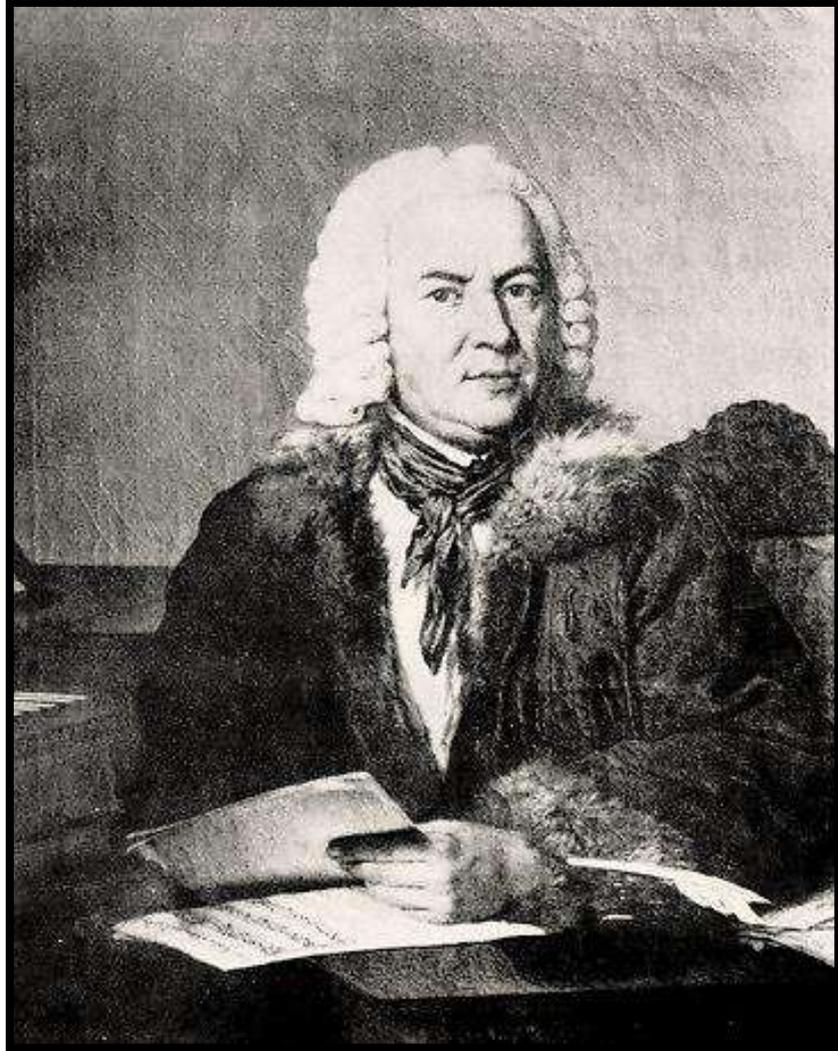
Diese Veröffentlichung des Privatgelehrten  
Adolf v. Grolman (1888 –1973) erschien im Mai 1948  
im Verlag Lambert Schneider Heidelberg.

Die hier vorliegende einzige Wiederveröffentlichung enthält  
einige Abbildungen, einen Anhang sowie ein Nachwort (und  
Fußnoten) des Herausgebers,  
Mondrian Graf. v. Lüttichau.

© 2024 Verlag Autonomie und Chaos Leipzig / Berlin  
(für diese Ausgabe)

**ISBN 978-3-911489-01-0**

*Diese online-Ausgabe kann für den privaten Bedarf kostenfrei  
heruntergeladen und ausgedruckt werden.*



Portrait Johann Sebastian Bach  
C. F. R. Liszewski (1772)

(Dieses Gemälde, war im Besitz  
von Anna Amalie v. Preußen, Schwester Friedrichs II.  
Es war früher im Joachimsthaler Gymnasium in Berlin untergebracht  
und ist im II. WK verschwunden.)

INHALT

*Erster Teil*

**Beginn und Hinblick 8**

*Zweiter Teil*

**Das Erlebnis Bach**

*(Eine persönliche Erinnerung)*

1. Kindheitserlebnis 38
2. Die Wende um 1900 46
3. Die sechs Solosonaten 51
4. Temposteigerung 53
5. Nachher 55

*Dritter Teil*

**Bach und die "Wiener Klassik"**

*(Eine Auseinandersetzung)*

1. Zur Methode 59
2. Geistesgeschichtliche Grundlagen 62
3. Bachs allgemeine Stellung darin 69
4. Die Katastrophe von 1750 72
5. Die schwere Rechnung 75
6. "Wohltemperiert" 81
7. Abschluß 83

*Vierter Teil*

**Der Verlauf von Bachs irdischen Tagen**

*(Essay)*

- Erstes Drittel: 1685–1707 85  
Zweites Drittel: 1707–1729 88  
Drittes Drittel: 1729–1750 97

*Fünfter Teil*

**23 Betrachtungen zu Bach**

Vorbemerkung 107

1. Orgelbank – einsamster Platz 108
2. Choral 112
3. Orthodoxie 130
4. Die "dresdener Liederchen" 134
5. Tanz zwischen Barock und Klassik 139
6. Fleißigsein 144
7. Dienen und Dienst 146
8. Veränderung 149
9. Geduld vor Augen 155
10. Gotteswort und Textdichtung 158
11. Virtuoses Konzertieren 162
12. Magnificat und Missa 166
13. Fugenthema 175
14. Gast auf Erden 186
15. Violino solo 191
16. Thomascantorat und Lehrtum 193
17. Der fernste Traum 197
18. Cantate! Singet! 200
19. Klänge und Instrumente 202
20. Chor und Solo 205
21. Verlorene Söhne und Werke 208
22. Vor deinen Thron tret' ich hiermit 211
23. Die einsame, schwerste Stunde 214
24. Et in terra pax 217

Nachwort zur Neuausgabe (2024) 222

Hörempfehlungen (2024) 245

Th. W. Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt (1955) 263

G. Knepler: Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes (1950) 278

St. Hieronymus im Gehäus

Tamm, 11. Januar 1945

Indes um das Gehäus herum der harte Winter kracht  
und Kriegsgeschrei samt großen Nöten bitter gelten,  
sitz ich mit viele Schriften still und habe acht:  
für Spätere zu schreiben von vergangnen Welten ...

Ich weiß gewiß nicht, wer das alles lesen wird,  
allein ich weiß, daß Gottes allgewalt'ge Segenskraft  
nicht schwinden kann, und Jesus, unser aller Hirt,  
den Frieden, größer als Vernunft, uns schließlich schafft.

So sitz' ich im Gehäus, zu meinen müden Füßen  
dehnt sich der wilde, schwerbezwungne Löwe der Geduld.  
Erinnerungen tauchen liebeich auf und grüßen  
Johann Sebastian Bachs erprobte Töne voller Schuld

und Sühne, Auferstehung: Fuge – Orgelklang!  
Erhebungen der Seele, jenseits Zeit und engem Raum.  
Gehäuse weitet sich zur Kirche, Chor zum Engelslobgesang:  
es strömt die Gottesweite hoch herein, – Gehäus wird ferner Traum. –

Sieh, – das ist das schöne Ebenbild Gottes in seinem ganzen Gehalt, woran der Mensch sein Lebenlang durch Nachdenken, nicht durch Lernen und Frömmigkeit, sondern auch durch Fleiß und Geschicklichkeit in seinem Beruf zu erwerben und zu erhasen hat ... du sollst dich ebenfalls bemühen, all deinem Werk und Tun das Siegel der Vollkommenheit zu geben, daß zuletzt kein anderer Mensch mehr das Nämliche in seiner Art so gut machen kann als du.

J. P. Hebel, Betrachtung über ein Vogelnest. 1813

J. J.

*Erster Teil***Beginn und Hinblick**

Fünfundsechzig Jahre ist Johann Sebastian Bach alt geworden, und er war gewiß noch kein Greis, als er am 28. Juli 1750 die bis zur Blindheit ermüdeten Augen für immer schloß, um von jetzt an nur noch *Gott anzuschauen ewiglich*. Damals also war der Tag gekommen, an dem ein Arbeits- und Schaffensleben schließlich jenes Ende nahm, das einmal kommen mußte, in gefaßter Würde und Heiterkeit erwartet, ja ersehnt. Gewiß kein Greis, aber doch wohl alt?

Als drei Jahre zuvor Bach am 17. Mai 1747 in Potsdam dem König Friedrich II. von Preußen als angekommen gemeldet wurde, unterbrach dieser sein abendliches Musizieren mit den Worten: "Meine Herren, der alte Bach ist gekommen". Bald nach Bachs Tod sprach einer seiner Söhne respectlos von ihm als "die alte perruque" ... und Zelter schrieb an Goethe vom "alten Bach". Wieso alt? sollte dieses *alt* vielleicht gar nicht das zahlenmäßig bestimmte Lebensalter meinen? war es vielleicht nicht nur ein anderer, wenig glücklicher Ausdruck für das Besondere, das Feststehende und das Überwältigende in Bachs Wesen und Kunst? – Jedenfalls, – wenn die Menschenstimmen zu stammeln beginnen, dann tönt für Bach zu allen seinen Lebenszeiten das Schriftwort (2. Kor. 4.16): "darum werden wir nicht müde, sondern wenn unser äußerlicher Mensch verdirbet, so wird doch der innerliche von Tag zu Tag erneuert".

Bach hat in seinen späteren Werken langsam und von nichts gedrängt Stück um Stück seines langsam auferbauten Lebensganzen in Form, Ton

und Gesundheit seinem allmächtigen Gott in schweigendem Gebet, das uns nicht wörtlich, wohl aber in seinen Tönen überliefert ist, langsam wieder zurückgegeben. Kann man eine solche Haltung etwa *alt* nennen?

Steil und dornig ist auch für Bach, wie für einen Jeden, jeden Großen des Geistes, der enge Weg zur Berühmtheit, zum Ruhm. Des Thomaskantors und des Componisten daselbst zu Leipzig achtete sozusagen Keiner; Bach galt als berühmter Orgelvirtuose, den man ganz besonders gern zu folgendem heranzog: einmal als virtuosen Spieler dann und dort, dann und wann, ... – ferner aber als exacten Prüfer und Taxator von Orgeln, wenn diese den Erbauern von den Bestellern, den Kirchengemeinden, als fertig angenommen werden sollten. Man sieht: was die Leute als *Ruhm* meinen, ist völlig etwas anderes, als das, was zwischen Gott und seinem besonderen Geschöpf als Ergebnis unermüdlichen Fleißes *gilt*, – und später, sehr viel später, auch für eine bewundernde Nachwelt gelten wird. Die Hauptsache im Leben eines Künstlers, insofern er ein großer Künstler ist, geht niemals in die Fassungskraft der Leutehirne hinein, welche als Zeitgenossen gerne *den Ton angeben* möchten, ohne daß sie es vermöchten: vor der Ewigkeit werden ganz andere Töne angestimmt, als vor den Leuten.

Ob jung, ob alt, hat Bach seinen gewissen Anteil von *Ruhm* irdischer Art gehabt. Wäre er nicht in ganz jungen Jahren im Dienste an kleinen Höfen treu und zuverlässig gewesen, so hätte später, als er sich mit Klein- und Großbürgern der Stadt Leipzig bitter zu plagen und zu zanken hatte, niemals eben seitens der kleineren und der größeren Höfe, zumal des dresdener Hofs, ihm jene höchst notwendige Hilfe zu Teil werden können, vermittels derer allein Bach sich dann die Voraussetzungen seiner späteren Lebens- und Arbeitszeit präzise schuf und vor dem Zugriff der Albernern wirksam verteidigte bis ans Ende. Es ist vielleicht ganz gut, dann und wann für alt genommen zu werden, und damit respectiert zu sein, wenn jene Zeiten mit ihrem Zeitenwandel aufziehen, wie es in den letzten 30 Lebensjahren Bachs in dessen Leben ebenso geschah, wie in Deutschland und im ganzen Europa von damals.

Wie kommt es nun, daß wir Heutigen von 1945 Bach lieben und ganz und gar nicht als *alt* empfinden? Wie kommt es, daß er uns mit seiner ganzen Existenz, weit über das Besondere seiner Musik hinaus, wohltut und uns *erbaut*, wenn wir (ebenfalls in einer großen Zeitenwende stehend) schwindelig oder verzagt werden wollen? Es ist also ein ganz anderer Ruhm, den wir Heutigen bei Bach meinen und diesen andern Ruhm nach seiner Wesensart zu erkennen und zu bestimmen, – das ist eine der schweren Aufgaben, vor der wir hier an diesem Eingang diese Buchs stehen.

Niemand außer Gott und Bach allein hat jemals Bachs sämtliche Werke gehört. Ein Drittel davon ist uns überhaupt nicht erhalten und überliefert worden. Die beiden anderen Drittel sind so umfangreich und auch schwierig zu beschaffen und aufzuführen, daß vieles davon nur den Kennern und Spezialisten bekannt wird. Aber dennoch *gilt* dieser Bach! er ist völlig anders, wie das Sonstige, was von Konzertpodium, Orgelempore und in der Hausmusik erklingt, durchaus anders trotz gelegentlicher Anklänge an die Musik seine Zeitgenossen in Europa von 1700, – und vollends anders ist es als alles andere, was nach Bachs Tod komponiert und geschaffen wurde, anders, als die Vorstellungs- und Klangwelt der Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, anders als Chopin, Bizet, Brahms, Wagner, Robert Schumann und Max Reger, um nur wenige zu nennen. Nachahmer Bachs gibt es da und dort, aber Bach klingt stets in eigenen Möglichkeiten, welche sich auch bei ihm selber nur willentlich, nicht aber instinctmäßig wiederholen. Dieser *alte* Mann ist immer anders, als man erwartet, seine Musik ist immer fest, sicher, unbeirrbar, präsent und bewußt. Sie wirkt ohne jede Konzession an Moden und Gedanken und kennt keine Stimmungen. Ihre innere *Ordnung*, welche sich ganz außerordentliche Neben- und Seitenwege erlauben kann, gilt unerschütterlich und ist sehr bezeichnenderweise nur für ganz gewisse Personen beunruhigend und abstoßend, ja unerträglich. Wenn eine Stunde lang die sog. Schicksalsmusik der Beethoven u.s.w. gewütet, geklagt und

gewinselt und gejubelt hat, dann kommt mit einem einzigen kleinen Satz von Bach in wenigen Minuten wieder Ordnung, Sauberkeit und Anstand in das Chaos von vorher, wortkarg und mit der Gewalt einer Naturkraft.

Dennoch haben fast alle Menschen von Bachs Werk nur eine höchst fragmentarische Vorstellung, was das Hören anlangt. Die Musikhistoriker und Jene, denen eine gedruckte oder geschriebene Partitur klingt, weil sie dieselbe tönend lesen können, sind wohl etwas besser dran. Indessen: Musik ist nicht zum Lesen oder Studieren da, sondern, daß sie klinge in der Art, wie es Bachs geliebter, großer Liederdichter Paul Gerhardt ausgesprochen hat:

Du, meine Seele, sing,  
wohl auf, und singe schön,  
dem, welchem alle Dinge  
zu Dienst und Willen stehn.  
Ich will den Herren droben  
hier preisen auf der Erd',  
ich will ihn herzlich loben,  
solang' ich leben werd'.

Dieser Haltung der Seele gegenüber wird allerdings jedes Stückwerk der Seele und jedes Fragment zu einem *Ganzen*. Nichtsdestoweniger aber hören und wissen wir von Bachs Einzelwerken nur Teile; was aber wissen wir vom *Ganzen*? Noch zu Bachs Lebzeiten kam ein ungemein großer Umbruch des ganzen deutschen und europäischen geistigen Daseins auf jedem Gebiet; als Folge des spanischen Erbfolge- und des nordischen Krieges endete die bisherige deutsche Frömmigkeit im Sinne Luthers. Die katholische Gegenreformation landete gleichzeitig in Bezirken, an welche man bei ihrer Schaffung gar nicht hatte denken können. Umso mehr, als in jenen Nachkriegszeiten in Deutschland das höfische und das bürgerliche Leben sich anders orientierten: da und dort war es zu Ende mit der *altfränkischen* Art und Sitte des Lebens überhaupt. Das sah Bach in seinen kleinen und großen Folgen schon in mittleren Lebensjahren in Leipzig: dort man damals nämlich willens und auf dem Wege, jenes "Klein-Paris" zu werden, von dem uns (trotz Gottsched, Gellert und einigen anderen)

bald nachher der junge Goethe mancherlei, und keineswegs Schönes erzählen wird; die friderizianischen Kriege samt den geistigen Folgen der "Aufklärung" taten das ihrige. Darüber starb Bach ziemlich einsam 1750 hinweg; erst 1763 war der Frieden von Hubertusburg, welcher den siebenjährigen Krieg beendete, und nachher erst kann man sich Lessings Minna von Barnhelm samt ihrer Umgebung (völlig verschieden von Bachs Zeit) etwa vorstellen.

Jetzt kommt Bach anlangend, eine lange, dumpfe und schwere Pause; nichts von ihm erklang; einige seiner Söhne heben ihn geradezu practisch auf, wenn auch nur für wenige Jahre. "Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und erstirbt, so bleibt's allein; wo es aber erstirbet, so bringt es viele Früchte" (Joh. 12,24). Um 1800 herum, als die "Geniebewegung" des deutschen *Sturms und Drangs* sich zu der ebenso vielartigen, wie unterschiedlich wertvollen, meist maßlos überschätzten Romantik aller Spielarten endlich durchgemausert hatte, – entdeckte man, ohne Mitwirkung von Bachs Söhnen oder Schülern, den Thomascantor und einige seiner Werke, fremd und doch nahe, *alt* und doch jung, ... die Matthäuspassion erklang wieder und anderes folgte samt der alten und der neuen Bachgesellschaft. Das 19. Jahrhundert wehrte sich, so gut es ging, lange gegen Kriege und deren Folgen, aber mit der Maschine und der Fabrik kam die aussichtslose soziale Frage. Versuch hetzt Versuch.

Damals aber war es noch nicht wie heute, 1945, wo die Städte und die Kirchen verbrennen samt den Orgeln, die mangels Strom sowieso nicht erklingen könnten mit ihren Motoren. Damals hatten noch Menschen den Athem, mit Bach Gott loben zu können. Bach war diesen Personen ganz gewiß nicht der weltliche Musiker des Barock, als welcher er heutzutage kursieren *soll*, auch wurde er nicht von Fingerakrobaten, wie es heute geschieht, auf modernen Konzertflügeln tempomäßig zu Tode gehetzt und damit völlig unverständlich gemacht. Noch traten damals Gesangs- und Kirchenchorvereine zusammen, die es heute vor lauter Politik und Krieg bereits nicht mehr gibt: sie traten zusammen, um zu üben, um etwas

zu *können!!* Allerdings verlernte man damals immer mehr die Kunst, den bezifferten Baß zu spielen<sup>1</sup> und vierstimmig vom Blatt zu singen: aber gegen 1900 war Bach wieder im Aufleben, in Frankreich viel mehr, als in Deutschland, wo höchst notwendige Ablösungsprozesse, besonders von Beethoven, heute noch nicht zureichend im Gange sind. Immerhin: Bach wurde lebendig, viele gute Bücher über ihn folgten einander rasch, aber dann trat plötzlich wieder eine qualvolle dumpfe Pause mit dem Jahr 1933 ein, darinnen wir heute (Januar 1945) noch stehen.

Zwar Bach ist keineswegs vergessen, aber diese neue Pause ist lang und stimmt bedenklich: also ist es an *uns*, unverdrossen und immer wieder von neuem *Klarheiten zu schaffen*, mitten in manchem Schweigen, mitten in viel Abwegigkeit und mitten im Kriege: wir müssen Bachs Fleiß eingedenk sein und deshalb steht diesem Buch als Motto ein wunderschönes Wort Hebels voran, das die Existenz Bachs wundersam ausspricht und umgreift, so gut, daß es an dieser Stelle wiederholt sei. Mitten in dem vielen Modernisieren, das leider sich auch an Bach zu schaffen macht, gilt es, das noch Bestehende und Giltige seiner Existenz nach deutlich sichtbar zu lassen:

Sieh, – das ist das schöne Ebenbild Gottes in seinem ganzen Gehalt, woran der Mensch sein Lebenlang durch Nachdenken, nicht durch Lernen und Frömmigkeit, sondern auch durch Fleiß und Geschicklichkeit in seinem Beruf zu erwerben und zu erhasen hat ... du sollst dich ebenfalls bemühen, all deinem Werk und Tun das Siegel der Vollkommenheit zu geben, daß zuletzt kein anderer Mensch mehr das Nämliche in seiner Art so gut machen kann als du.

Hebel, Betrachtung über ein Vogelnest. 1813

und damit öffnen sich nun die Quellen für dieses vorliegende Buch: *Was ist an Bachs Musik und Lebensgang das "schöne Ebenbild Gottes"? Was ist ihm "Nachdenken"? Worin beweist er "Fleiß"? Welcher Art ist seine "Frömmigkeit"? Wie sieht er seinen "Beruf"? Was ist für Bach "Siegel der Vollkommenheit"? Dieses sind die Fragen, die uns angehen.*

---

<sup>1</sup> Bezifferung nennt man in der musikalischen Notation der Generalbaß-Praxis die Zahlen und Zeichen, die einer Baßlinie beigelegt sind, um darüberliegende Oberstimmen anzuzeigen. Diese Oberstimmen muß ein Generalbaß-Spieler als harmonisch-akkordische Ergänzung der Baß-Stimme spielen. (Fußnoten zur Neuausgabe vom Hrsg., sofern nicht anders markiert.)

Bachs vielgeliebter, tiefmystischer Liederdichter Johann Heermann (1585–1647) hat die Achse von Bachs Sein, hat den Generalnenner seiner Existenz einmalig in die unvergleichliche Strophe gebracht:

Gib, daß ich tu' mit Fleiß,  
was mir zu tun gebührt,  
wozu mich Dein Geheiß  
in meinem Stande führet.  
Gib, daß ich's tue bald,  
zu der Zeit, da ich soll,  
und wenn ich's tu, so gib,  
daß es gerate wohl ...

Unten, später, in der Betrachtung Nr. 6 wird über Bachs "Fleiß" noch einiges zu sagen sein. Hier, im "Beginn und Hinblick" ist eingangs zunächst deutlich zu machen, worauf es im Ganzen dieses Buches ankommt. Denn

#### der Fleiß

ist der *eine* archimedische Punct in Bachs Existenz, mehr noch, es ist der *eine* Brennpunkt in der Ellipse seines Lebens und Wirkens. Der andere Brennpunkt, schwer und schwierig zu erkennen und zu erörtern, ist

#### das Christentum,

will heißen, Bachs Christentum, das zwischen Lutherorthodoxie und verklärter Mystik überhaupt einen wundersamen Sternenstandpunct einnimmt, von welchem bis jetzt leider viel zu Wenige etwas wissen. Hierbei wird Geduld und Ausführlichkeit nötig sein, denn es gibt schon genügend Äußerungen zu Bachs Lebenslauf, Chronologie, Ästhetik und an Winken zum Vortragen und Aufführen von Bach Werk fehlt es wahrlich nicht; was aber fehlt, das will das vorliegende Buch, so gut es das vermag, aussagen und leisten:

Zu diesem Ende muß sich das subjectiv-Persönlichste mit dem objectiv-Sachlichsten in immer neuen Combinationen vermischen und vereinigen. Geschähe das nicht, so würde Bach immer mehr ein abstractes Gebilde für dürre Theorien mechanisch-gottloser Art oder er würde das concrete Vehikel für dumpfe Gefühle, die sich mangels klarer Begrifflichkeit

gegenseitig erdrücken. Wer sich mit Bach beschäftigt, weis sehr wohl, daß dabei fast gewaltsam Hart und Weich sich gegenüber treten. Er weis ferner, daß Bach zwar gewiß kein *barocker* Gewaltmensch war, wohl aber eine gefestigte und herbe Künstlerpersönlichkeit, darinnen weite und höchst verschiedenartige Möglichkeiten des Persönlichen umso mehr Raum hatten, als Bach sich niemals scheute, im Sinne von Römer 12.15 zu handeln: Freuet euch mit den Fröhlichen und weinet mit den Weinenden.

Denn Bach war es, welcher in der Matthäuspassion die ganz ungeheure Stelle einmalig erklingen läßt (Matt. 26.10):

(*Matthäuspension, Nr. 8*)



"Was bekümmert ihr das Weib? sie hat ein gut' Werk an mir getan".. Gemeint ist damit die große Sünderin, und für Bachs christliche Vorstellungen versank seine Umgebung und zeitgenössische Welt mehr und mehr in die Sünde und ins absolut Böse. Deshalb wußte er fröhlich um sein Ende, in wohltemperierter Todessehnsucht im Sinne von 2.Kor.6.10: "als die Traurigen, aber allezeit fröhlich". Man sieht, daß der unermüdliche Bibelleser Bach um alles nicht in *diesem* Punct übergangen

werden darf, und somit ist es nun an der Zeit, hier an diesem Ort schwere, verantwortungsvolle und gewichtige Schritte zu tun:

Als am Abend des 17. Mai 1747 Bach und Friedrich II. in Potsdam sich kennen lernten, traten Vertreter zweier Welten und Generationen einander gegenüber. Dieser König, bekannt schon, aber noch nicht in seinen herrscherlichen und staatsmännischen Eigenschaften bewiesen (denn der siebenjährige Krieg stand ihm noch bevor), war damals fünfunddreißig Jahre alt. Dieser Mann war jung, militant und noch ungeprüft von den Schlägen, die sein Wesen bis zu seinem Tode (1786) noch erfahren sollte. Er sah vor sich den *alten* Bach, der damals zweiundsechzig Jahre zählte: bewiesen in jeder Möglichkeit seines Lebens, aber unbekannt hinsichtlich dessen, was er vor Gott und der Welt einst werden sollte, gewissermaßen berühmt, – das wohl. Bach, ein frommer Mann, wohlerfahren im Umgang bei Hofe, würdig, ältere Generation, völlig meisterlich, Kenner und Könner, war um kein Haar weniger *souverain* als der König, der auf musikalischem Gebiet freundlich dilettierte und den Älteren in seinem absolutistischen Freisinne nahm, wie er nun war, in religiösem und confessionellem selbst völlig indifferent.<sup>2</sup>

Es ist das einzige Mal, daß die jüngere Generation Bach solcher Art richtig nahm und behandelte, ihn wirken und gelten ließ, ... sonst stand Bach mit seinen "Zeitgenossen" entweder recht kühl oder er lag in bitterem Hader mit den Werdenden, die Bachs seelische Grundlagen in nichts teilten: denn alles, was Bach "konnte", was er früh und solide *gelernt* hatte und jetzt meisterte, das ihm selbstverständlich klang und Voraussetzung seines Musizierens überhaupt war, ... verstand diese ganze junge Generation, ausgenommen der Preußenkönig, nicht, und – insofern sie vielleicht darum wußte, setzte sie alles daran, es zu mindern, zu verniedlichen und dem sogenannten neuen Zeitgeist anzupassen: der bisherige, alte und neue Glaube galt in solchen fortgeschrittenen und aufgeklärten Zeiten ebensowenig, wie die contrapunctischen

---

<sup>2</sup> Vgl. zu diesem Thema von James R. Gaines: DAS MUSIKALISCHE OPFER (Frankfurt/M. 2008)

Grundformen. Damals, lange vor 1789, rebellierte man nicht in Revolutionen, aber man spielte mit dergleichen Möglichkeiten, fahrlässig genug. Das alles wollte immer weltmännischer, feiner und "freier" werden, am meisten in dem kleinbürgerlichen Leipzig, wo man Geld verdiente und "schönen Geist" nebenbei bei den Lalenbürgern<sup>3</sup> gelten ließ: an Universität, Thomasschule, Gymnasium<sup>4</sup> und verwandten Institutionen bestand die Freiheit darin, daß ein Jeder gegen Jeden verbissen Kompetenzwiderstand betrieb, wobei Bach, der Einzige von allen, der etwas *war*, einen immer schwereren Stand hatte, geärgert, belästigt von ihm unangemessenen Kleinigkeiten.

Solcher Art waren die Gemälde und sein Rahmen. Was aber galt dabei die Tiefe des Verstands, des Gemüts, des Geistes und der Seele?? Hier muß man recht bedachtsam Schritt nach Schritt tun, denn diese Wechselwirkungen der Existenzen sind nicht mit ein paar schnelle Strichen zu umreißen. Deshalb hat sich auch das vorliegende Buch eine Vorarbeit von beinahe fünfzig Jahren geleistet (siehe unten im Teil II), – aber was sind fünfzig Jahre vor Bach? Ein Hauch sind sie, gerade genügend, um zu erkennen, daß es ganz unmöglich ist, bei Bach zwischen sog. weltlicher und geistlicher Musik zu unterscheiden, – und um die große seelische Katastrophe von 1750 hinsichtlich Bach bislang viel zu wenig beachtet worden ist.

Gegenüber all diesen, noch zu erläuternden Umständen und Schwierigkeiten hat Bach allezeit den *Mut* des echten Gotteskinds besessen. Sein Mut gehört sowohl zum Fleiß, wie zum Christentum, ganz im Sinne der Schrift (Jacobus 5.13): "Leidet jemand unter euch, der bete, ist jemand guten Muts, der singe Psalmen." Das hat Bach beides getan, und zwar beidemale, weltlich und geistlich; sein Mut kennt des Leonardo da Vinci Freude am Experiment nicht! da wird nichts versucht und bleibt unabgeschlossen liegen, sondern Werk folgt auf Werk, nach der weltlichen und geistlichen Seite *so* fertig und innerlich abgeschlossen, daß Bach sich

---

<sup>3</sup> Ursprünglicher Begriff (1597) für "Schildbürger".

<sup>4</sup> Alte Nikolaischule

"Parodien" erlauben kann, d.h. einen weltlichen Text einer Musik unterlegen darf, die vorher auf einen geistlichen Text geschaffen worden war, und umgekehrt. Warum geht das auf? Weil beidemale die künstlerische Grundlage die gleiche ist: diese Musik erträgt beide Möglichkeiten zugleich, nicht, als ob der Text dabei Nebensache wäre, sondern die Kraft des Ganzen meistert die Besonderheit eines jeden Teils. Man beginnt zu begreifen, mit welcher Art von Blick Bach auf seine Zeitgenossen schauen mußte.

Denn damals wandelte sich Vieles jäh und unwiderruflich. Der "neue Geist" erschütterte das "altfränkische", das nach dem westphälischen Frieden von 1648 allmählich wieder festen Fuß hatte fassen können. Als neue Kriege um 1700 die Europäer durcheinanderschüttelten, kriselte es an den vielen kleinen Höfen beinahe ebenso stark, wie in den Stadtreimentern. Wenn Bach sich gegen das leipziger Stadtreiment halten konnte, so gelang ihm das nur, weil seine moralische Kraft groß genug war, die an sich verfeindeten Höfe von Potsdam und Dresden oberhalb des Banalen im Sinne *seiner* Kunst zu interessieren. Keine Kleinigkeit!! dem leipziger Pennalismus gegenüber wehrlos, vermochte es Bach, ihn dennoch zu bändigen. Liest man die betreffenden Schriftstücke und Acten, so freut man sich immer wieder an Bachs kühlem und wohlzuschlagenden Mut, der sich Zeit läßt und nicht hastig wird, "der Obrigkeit untertan", soweit es tragbar war.

Denn äußerlich gesehen war Bachs Lebenstag in Leipzig jener eines mittleren, städtischen Beamten, Organisten und Lehrers, sittenstreng, geordnet, kontrolliert, in Miniatur"pflichten" zerstückelt und garniert mit ebenso vielem Quisquilien von Vorgesetzten und Schülern, von Dienststellen und Lehrstuben – es gehörte eine große Kraft dazu, oberhalb dieses Kaleidoscops von Bagatellen jahraus, jahrein Kunstwerke unvergänglichen Rangs zu schaffen. Man steht angesichts von Bachs Tagesstundenplan, den z.B. Terry<sup>5</sup> sehr sauber herausgearbeitet hat, beschämt ob der eigenen Faulheit, und bewundert die eherne Disciplin

---

<sup>5</sup> Charles Sanford Terry: JOHANN SEBASTIAN BACH. EINE LEBENSGESCHICHTE (Leipzig 1929 und später)

dieser Seele, welcher es möglich war, das alles zu überstehen! Die meisten Bachbiographen nehmen die Leistung solchen Überstehens viel zu leicht und machen sich die Kürze von Bachs Leben dabei nicht genügend klar. Denn Bach wurde fünfundsechzig Jahre alt, nicht mehr.

Äußerlich gesehen sieht Bach nicht wie ein Ausnahmenschon aus in der Art des Leonardo da Vinci oder des Domenico Theotocopi, genannt el Greco. Auf Bachs Leben steht die zutiefst deutsche Inschrift "Diener und Dienste", peinlich in jedem Belang; daß es dem Künstler gelang, dennoch sich demgegenüber durchzusetzen, ist vielleicht seine robusteste Leistung; viel Umgang und Verkehr hat Bach nicht gehabt, ganz spät und sozusagen nebenbei ließ er sich in eine Musikgesellschaft aufnehmen, seine Bibliothek war groß und in mehr als einem Sinne theologisch gewählt, und so lebt er seine Jahre im Sinne des Psalms 60.14: "Mit Gott wollen wir Taten tun. Er wird unsere Feinde untertreten". Der leipziger Magistrat konnte sich erst an Bachs Witwe rächen, die er im Armenhaus sterben ließ, aber zu Bachs Lebzeiten war die Arbeitsruhe im Grundsätzlichen vom Meister errungen worden.



Nunmehr ist es an der Zeit, sich der beiden Brennpunkte in der Ellipse von Bachs Existenz zu erinnern und Bachs Fleiß und Christentum genauer zu beobachten. Was das Christentum angeht, so wird unten in der Betrachtung N. 3 (Orthodoxie) vieles zu sagen sein, das an dieser allgemein einleitenden Stelle verwirren würde, indessen gewöhne man sich allmählich an die folgenden Gedankengänge, um Bach zu ermessen: entscheidend damals, wie heute, war und ist, daß Bach ein bewußt und betont "christlicher" Künstler ist; dies in einer abendländischen Welt, welche sich seit Bachs mittleren Lebensjahren mehr und mehr entchristlicht; kein Wunder also, wenn Bach von seiten der Entchristlichten mehr und mehr mißverstanden und falschgedeutet wird.

Wenn man also Bach verstehen will, dann muß man gerade heute (1945) in *Bachs* Prämissen denken, nicht in modernen! Man braucht diese

Prämisse nicht für sich selbst zu übernehmen, Bach ist kein Gegenstand der Mission im religiösen Sinne; wohl aber muß man Bachs Christliches tief verstehen, auch wenn man es nicht oder nur in Teilen selber hat. Dies ist einer der wichtigsten musikalischen Klärungsprozesse, den die Gegenwart und weitere Zukunft angesichts von Bach durchmachen muß, soll den Menschen Bach erhalten bleiben; man muß sich gleichzeitig peinlich davor hüten, vor lauter Eingewöhnung in die nach-bachische, sog. Schicksalsmusik, den Kern von Bachs Musik zu verlieren. Das gleiche gilt von der Mode, vorbachsche Musiker auszugraben und ihm gleichzustellen: lauter Surrogate, die aufhalten und nichts taugen! Es gibt keine *Kirchenmusik en bloc*, darin Bach mitschwimmt, wie sonst irgend einer. Noch mehr muß man sich vor den Willkürlichkeiten hüten, die zu allen Zeiten an Bach sich austobten und verlangten, daß man ihre Spielereien ernst nähme. Die tatsächlichen Factoren in Bachs Künstlertum in Musik (von Bach her gesehen!) gilt es, zu erkennen und festzuhalten.

Um dieses, insbesondere Beethoven gegenüber, deutlich werden zu lassen, muß man bedenken, daß Bach – anders, als Leonardo da Vinci – zeit seines Lebens ehern *drinnen* in seiner äußerlich gegebenen Lebensbahn beharrt und bleibt. Es gibt Künstlerphänomene, welche aus ihrer Bahn, die erkennbar ist, bewußt herausschreiten, indem sie das ihnen Gegebene überschreien und überanstrengen: durch Tonstärke und zahllose Wiederholungen kleiner Einfällchen ist noch nie ein Kunstwerk geschaffen worden, sondern jedesmal wurde dadurch nur das Niveau der Leute noch mehr gesenkt, als es schon war. Wenn man romantische Ideenmusik samt dazugehörigem "Schicksal" componiert, so nützt es nichts, zuletzt zum ermüdeten Orchester einen Chor samt Soloquartett treten zu lassen, "Freude, Freude u.s.w. ..." singend, denn dieses ist keine Steigerung, sondern Massierung. Wer solcher Art aus seiner Bahn heraustritt, darf sich nicht wundern, wenn er endlich bei der Verzweiflung des Sterbens endet und wutentbrannt die Fäuste gegen den Schöpfer der Welt ballt. Bach schreitet nicht aus seiner Bahn. Seiner Kraft ward die Gnade, innerhalb einer weiten Bahn schwingen zu dürfen. Er hütete sich also weislich, Moden mitzumachen und den kurzsichtigen Forderungen Jüngerer nachzugeben. Dafür behielt er die Freiheit, alle nur denkbaren musikalischen Erfindungen seiner Zeit prüfen und sich einverleiben zu dürfen. Und wenn er einen Chor steigert, dann wird es Anbetung, wird es *sanctus*, und ist echte Freude, nicht aber erklingen Verse von Schiller.

Bach verzichtet auch auf eine Laufbahn und Carrière im Sinne Händels; es wäre ihm ein Kleines gewesen, die Leute mit Effecten zu blenden und sich effectvoll von Ruhm zu Ruhm treiben zu lassen; er vermied es, blieb Zeit seines Lebens ein Lernender, und schuf statt Glanz Gediegenheit; nimmt man die viel schreibenden Zeitgenossen Bachs, die Händel, Telemann, Kuhnau u.a.m., so spürt man bald durch deren Werke einen glatten Schematismus, welcher ein für alle mal "aufgeht". Natürlich erhebt sich Händel dann und wann zu großen Steigerungen, impetuos, wie er war, – aber wer fünfzig Tacte Händel gehört und gesungen hat, der kennt sie alle. Bach ist immer wieder neu, und er ist jedesmal völlig anders. Sogleich beginnen in jedem seiner Werke die nur diesem Werk eigentümlichen Besonderheiten, Spieler und Hörer werden nie enttäuscht. Elisabeth v. Herzogenberg schreibt darüber am 16. Februar 1888<sup>6</sup> hübsch an Johannes Brahms: "Was ist dieser Bach doch für ein Seher und Dichter, und wie wird ihm jedes Bibelwort zum Bild, zum reichsten Vorgang, man erstaunt darüber immer wieder, wenn man ihn noch so lange kennt". Diese kluge Einsicht in Bachs Wesen möge man nicht zu leicht nehmen.

Denn eben als *Seher* und *Dichter* bekommt Bach Etwas vom großen Gewaltigen (in der Allongeperruque!): eine geübte Kraft schaut mit angestregten, aber unausweichlichen Augen aus den wenigen Bildern, die wir von Bach überkommen haben, – aber noch genauer kennt dieser Mann seine Bilder und deren Wort, das ihm zum "Bild, zum reichsten Vorgang" wird.

Es ist hier der Ort, eine kleine Zwischenbemerkung zu machen: Dann und wann findet man im Sprachgebrauch der Menschen statt des "Gewaltigen" den Ausdruck "Zauberer". Besonders Nietzsche hat, Richard Wagner anlangend, diesen als einen verführerischen Erzzauberer genannt. Der Ausdruck "Zauberer" stammt in diesem (!) Sinne aus dem Redegebrauch der sog. deutschen Romantik, vorab aus den Anschauungen des E. Th. A. Hoffmann. Dort wird der Zauberer in die Nähe von mancherlei Dämonie gebracht. Nichts wäre, Bach betreffend, falscher als dieses! Die Romantiker mißverstanden Shakespeares Prospero (im *Sturm*) und seine sittliche Höhe und Klarheit, und vermengen dabei Erinnerungen an den Erzzauberer Faust, welcher auch Goethe zu schaffen machte. Mit solchen sehr trüben Vorstellungen hat Bach nichts zu tun,

---

<sup>6</sup> BRIEFWECHSEL. Bd. II, S. 175 (*Anm. in der Vorlage*)

weder in seinem leben, noch in seiner Kunst. Denn Bach ist ein frommer Mensch, welcher die möglichen Dämonien längst überwunden *hat*, ein Prozeß, welcher weder ihn noch uns interessiert, – und – rein geworden – schafft er aus der Gewalt dieser Reinheit. Das ist das exacte Gegenteil der angeblichen Läuterungsgänge faustischer und sonstiger "Zauberer". Der Dämon Widersacher ist bei Bach längst von Michael überwunden, bevor er sich an das Werk macht, und keineswegs solle etwa das Werk ein Teil solches angeblichen Läuterungsprozesses sein! Deshalb spielt Bach auch nicht mit den "Nachtseiten der Natur", welche er selbstverständlich genau kennt, – er jongliert nicht mit dem *steinernen Gast* oder der Symbolik der Freimaurerei, wie Mozart, und wenn bei Bach eine Flöte ertönt, dann ist es ganz gewiß keine Zauberflöte, sondern es ist die obligate Begleitung zur Arie (in der *Matthäuspassion*): *Ich will bei meinem Jesu wachen!*

Bach befolgt Christi Mahnung (Luc. 21.36): "So seid nun wach allezeit und betet, daß ihr würdig werden möget, zu entfliehen diesem allen das geschehen soll und zu stehen vor des Menschen Sohn". Das entspricht der Aufforderung (Matt. 26.30): "Bleibet hier und wachet mit *mir!*"

Dieses stete, christliche Wachsein Bachs ist seine künstlerisch größte Tat; nur aus *ihr* versteht man die Unverwüstlichkeit und Frische von Bachs Werken, aus denen ganz unvermittelt und direct die Gnade und Güte Gottes spricht, die alle Morgen neu ist (Kl. Jer. 3.23). Da ist kein Raum für Dämonen! Bachs Musik kennt die Dämonien der Musik Beethovens, Paganinis oder Max Regers nicht. Wenn aber Einem Bachs Musik je dämonisch vorkommen sollte, dann möge er wissen, daß dies nichts anderes ist als der fahle Widerschein eigener Dämonie, welche im Brennspiegel von Bachs Lauterkeit verbrennt. Es wäre gut, wenn Mancher dieser Klarstellung ganz besonders dann eingedenk bliebe, wenn ihm angesichts der Musik Bachs schwindlig zu werden beginnt, damit er gerade in diesem Augenblick das Beste und Höchste nicht verliere.



Was fing nun Bach mit seinem Erdenleben an? und wie bestimmte er es? Diese Fragen sind jetzt wichtig, weil Bach sich niemals von Umständen treiben und anregen ließ, sondern versuchte, mit seinen Möglichkeiten

energisch das Gebotene zu steigern (siehe darüber Teil IV). Einleitend muß schon hier etwa vorweggenommen werden: Sehr früh wurde Bach Vollwaise und mußte dran denken, sein Brot selbst zu verdienen und gleichzeitig im Haushalt von Verwandten zu leben; also betrieb er seine Studien schnell, gründete früh eine eigene Familie und lernte, das Leben anzupacken. Kein Künstlerehrgeiz stachelt ihn, sondern die schlichte Notwendigkeit ruft ihn auf den Plan, zuerst an mehreren kleinen Höfen, dann nach Leipzig. Vielleicht hielt Bach das Stadttregiment für ebenso großzügig und gut, wie jener der kleinen Höfe. Vielleicht aber ist hier ein sehr geheimnisvoller Umbruch in Bachs Seelenleben zu schauen: dem standesbewußten, höfischen Leben blieb er nämlich gerade in Leipzig nahe und treu verbunden und beinahe möchte man meinen, als wäre das Thomascantorat eine Art von Etikett über Mann und Musiker, das ihn uns Heutigen eher verbirgt, als erhellt! Denn ein städtischer Beamter im Sinne seiner Verpflichtung und Dienstvorschriften ist Bach nie geworden, ganz im Gegenteil! Es sieht so aus, als habe Bach gerade alle möglichen Vorteile aus seinem Amt verschmäht, wie wenn sie seiner nicht würdig und angemessen gewesen wären. Auf die subaltern-aufpasserischen Spielregeln halbakademischer Spießbürger ließ er sich nicht ein und verstand es, diese Beamtenkörperschaft endlich bis obenhin in seiner Lebensbahn zu meistern.

Wie aber richtete er sein Leben ein? Er nahm die äußerliche Zeiteinteilung etwas leichthin, dafür aber schuf er seine Production mit Bienenfleiß und stets neuer, verbesserter Ab- und Reinschrift, sparsam, übersichtlich, peinlich genauer Rechner, welcher weder Geld noch Schöpferkraft planlos ausgab, sondern in Schranken hielt, selbstbewußt und bescheiden, weltenweit, aber eingekastelt in Schul- und Compositionsstube, souverain auf der einsamen Orgelbank ...– das ist im weiten Umriß Bach, der seine Zeit auskaufte und mit Freuden kleinere Dienst- und Orgelprüfungsreisen, auch Reisen an den Hof in Dresden sich in die Folge der Arbeitstage einflechten ließ.

Angesichts solcher Umstände wird etwas Anderes als die geradlinige Lebensbahn wichtig, zum Grundsätzlichen hinreichend: Aus Anlaß des Leonardo da Vinci haben wir dort<sup>7</sup> die Frage gestellt: "Hat Leonardo den

---

<sup>7</sup> Adolf v. Grolman: LEONARDO DA VINCI (Berlin/Nideggen 1944, S. 23ff, 25) (*Anm. in der Vorlage*)

ihm menschlich zugemessenen Kreis seines Daseins samt allen Möglichkeiten darinnen *harmonisch* erfüllt?" Antwort: "Man höre Bach ... das alles sind Kreise und Ellipsen, uns irgendwie faßbar, irgendwie plausibel. Aber Leonardo?" Dieses Problem muß nun an dieser Stelle aufgegriffen und vertieft werden: "Es gibt Personen, die deutlich erkennbar den Kreis ihres Daseins erfüllen, ferner solche, die jenen Kreis zwar structurell erkennen, aber nicht ganz erfüllen, und schließlich solche, die außerhalb des Kreises treten und außerhalb verweilen, vorübergehend oder immer ... Zur dritten Art zählt man Bach, Hölderlin, Leonardo. Es soll damit gesagt sein, daß es etwas ganz Besonderes ist, wenn ein Künstler – ohne excentrisch zu werden – außerhalb des Kreises tritt, der dem Menschen gesetzt ist. *Bach tut dies mit dem festen Glauben seiner Orthodoxie und kann es wagen, sowohl dem Pietismus wie dem Katholizismus und seiner Messe sich zu nähern. Er verläßt keineswegs die Normen menschlicher Verständlichmachung, aber er ist in der Lage, sich außerhalb dieser zu bewegen*". Wenn wir also oben Fleiß und Christentum als die Brennpuncte von Bachs Wesen erkannten, so glauben wir hier sein Bewegendes, sozusagen seinen *motor*, sein *pneuma* zu erkennen, und es wird Aufgabe des vorliegenden Buches sein, das alles lebendig zu machen, was bisher nur methodisch aufleuchtet. Bach kennt die Möglichkeit seiner Existenz, von drinnen und von draußen, und vermag das, was nur ein großer Künstler seiner Art kann: drinnen *und* draußen in zuchtvollem und gekonntem Wechsel zu existieren und zu produzieren.

Je mehr man sich in diese Möglichkeiten des großen Bibelkenners und -lesers Bach eindenkt, umso mehr versteht man Bachs Liebe zur Mystik und zu den ganz besonderen, sehnsüchtig-kraftvollen Worten Joh. Matth. Meyfahrts (1590–1642):

Jerusalem, du hochgebaute Stadt!  
 wollt Gott, ich wär' in dir!  
 mein sehnd Herz so groß Verlangen hat  
 und ist nicht mehr bei mir.  
 Weit über Berg und Tale,  
 weit über blaches<sup>8</sup> Feld,  
 schwingt es sich über alle  
 und eilt aus dieser Welt ...

---

<sup>8</sup> "blach" ist ein altes Wort für "flach", häufig verwendet in der Luther-Bibel.

und dann, voller Musik:

das Hallelujah reine  
singt man in Heiligkeit,  
das Hosiannah feine  
ohn End in Ewigkeit.

Mit Jubelklang, mit Instrumenten schön  
und Chören ohne Zahl,  
daß von dem Schall und süßen Ton  
sich regt der Freudensaal  
mit hunderttausend Zungen,  
mit Stimmen noch viel mehr,  
wie von Anfang gesungen  
das große Himmelsheer.<sup>9</sup>

Hier, wie nachher im Folgenden, ahnt man schon die ganze Gewalt der h-moll Messe Bachs; hier leuchtet im Wort auf, was im Tone folgen wird; da man aber nicht nur bei Bachs Werken selbst, sondern auch in allen Betrachtungen darüber contrapunctisch lesen und verstehen muß, so stehe hier die *andere*, womöglich noch erhabener, mystische Möglichkeit sogleich mit dabei, nämlich die höchste Steigerung, welche das evangelische Kirchenlied überhaupt nehmen konnte (Philipp Nicolai, 1556–1608):

Wachet auf, ruft uns die Stimme  
der Wächter sehr hoch auf der Zinne,  
wach auf, du Stadt Jerusalem.  
Mitternacht heißt diese Stunde,  
sie rufen uns mit hellem Munde:  
wo seid ihr klugen Jungfrauen?  
Wohlauf, der Bräutigam kömmt,  
steht auf, die Lampen nehmt.  
Hallelujah!  
Macht euch bereit,  
Zu der Hochzeit!  
Ihr müsset ihm entgegengehen.

Zion hört die Wächter singen,  
das Herz tut ihr vor Freude springen,

---

<sup>9</sup> Komponist der Melodie war Melchior Franck. Wurde von J. S. Bach nicht vertont.  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Jerusalem,\\_du\\_hochgebaute\\_Stadt](https://de.wikipedia.org/wiki/Jerusalem,_du_hochgebaute_Stadt)

sie wachet und steht eilends auf.  
Ihr Freund kommt von dem Himmel prächtig,  
von Gnade stark, von Wahrheit mächtig,  
ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.  
Nun komm' Du werte Kron  
Herr Jesu, Gottes Sohn.  
Hosiannah!  
wir folgen all  
zum Freudensaal  
und halten mit das Abendmahl.

Gloria sei dir gesungen  
mit Menschen- und mit Engelszungen,  
mit Harfen und mit Cymbeln schön.  
Von zwölf Perlen sind die Tore  
an Deiner Stadt. Wir stehen im Chore  
der Engel hoch um Deinen Thron.  
Kein Aug' hat je gesehen,  
kein Ohr hat je gehört  
solche Freude.  
Drum jauchzen wir  
und singen Dir  
das Hallelujah für und für!



Das diesem Buche vorausgehende Buch über Leonardo da Vinci suchte unter anderem darzustellen, wie und welcher Art diese Künstler einsam, reinlich und fleißig zwischen Vergangenen und vielem durch ihn selber Kommenden stand in seiner Zeit, die mit ihm anhub und wieder verging. Aber in Bach fleißigte sich eine künstlerische Schaffenskraft, welche jenen besagten Gleichmut nur der eigenen Gegenwart gegenüber aufbrachte, indessen sie nicht ohne Schmerz einen ungeheueren Zeitembruch um sich herum ertragen mußte. Wenig berührt von Anerkennen oder Mißverstehen der Zeitgenossen fühlt Bach (anders als Leonardo) seinen allmächtigen Gott und den eigenen Stand, der erst sehr viel später kommenden Menschen verantwortlich sein wird. Oben darüber aber die

geglaubte, noch nicht geschaute Ewigkeit. Für solche Dinge hatte Leonardo kein Organ.<sup>10</sup>

Es ist lehrreich, über diese Verschiedenheiten dann und wann etwas nachzusinnen. Bachs Schaffenskraft, – unbeirrbar – weiß, was sie zu tun *hat*; da wird alles beendet und nichts probiert. Leonardo aber ist ein Künstler des Versuchs und des Fragments. Bachs Johannispassion<sup>11</sup> ist etwas anderes als Leonardos Bacchus/Johannes. Dabei hält sich Bach stets selbst eine schwere Rechnung vor, welche für Leonardos Verantwortungslosigkeit gar nicht in Frage kommt. Leonardos Dasein ist ein Stück Vogelsang, Bachs Werk contrapunctiert der Engel Lobgetön. Deshalb erhebt sich Bachs Werk endlich auch über alle Zeitgenossen, wobei der älter werdende Künstler immer "abstracter" und "kühler" musizieren kann, wie Manche das zu nennen belieben. Gott aber schaut das Herz an und die nicht abgekühlte Glut von Bachs Gottesdienst. Woraus sich erklärt, daß nach langer, dumpfer Pause Bach heute wiederkehrt.

Diese Dinge sind erschütternd, teils in ihrer Schönheit, teils in ihrer Wichtigkeit für die heute noch in Europa "mögliche" Musik. Deshalb wird mit dem vorliegenden Buch auch nicht versucht, einer sog. Musikwissenschaft noch ein weiteres *Bachbuch* anzuhängen. Sondern es meint den geheimnisvollen Zusammenhang von Ethik und Religion an *der* Stelle, wo Klang aus Zeit und Ewigkeit mit einander Contrapunct treiben. Dort wollen wir *Klarheiten* schaffen und dazu hier jetzt folgendermaßen vorgehen:

Zunächst folgt ein Teil II mit durchaus persönlichen Erinnerungen des Verfassers; dieser ist nämlich der Ansicht, daß eine geschichtliche Erkenntnis *nur* dann möglich ist, wenn man sich selbst und Dritten durchaus klar gemacht hat, *wie* das eigene Leben und der historische Anlaß stückweise als Ergebnis und Gegenstand des Denkens und der Arbeit einst zu einander kamen. Es ist also keine Eitelkeit, keine Weitschweifigkeit und keine Wichtigtuerei, wenn zunächst anscheinend von ganz etwas anderem gesprochen werden wird, als man in einem Buche über Johann Sebastian Bach erwartet: was erörtert werden wird, steht immer im engsten Zusammenhang mit der Hauptsache.

---

<sup>10</sup> Zur Erinnerung: Leonardo da Vinci lebte 1451–1519, Johann Sebastian Bach 1685–1750.

<sup>11</sup> Grolman gebraucht durchgängig die früher gebräuchliche Form "Johannis", die bekannt ist auch bei "Johanniswein", "Johannistag" (bei Grimm noch andere Komposita). Heute meist "Johannespassion".

Vor dem Teil IV, welcher es versucht, den Lebenslauf Bachs darzustellen, kommt im Teil III eine "Auseinander-Setzung" von Bach und der nach-bachschen Musik der sog. *Wiener Klassiker* und ihrer Nachfolge; dieses ist eines der schmerzlichsten Kapitel der ganzen Musikgeschichte, das aber endlich einmal angesichts der Beethovenvergötzung gewagt werden muß.

Mit diesen vier Teilen ist dann die Grundlage geschaffen für den Teil V, darin in vierundzwanzig *Betrachtungen* zu Bach alles das geboten werden wird, was sich auf den geschilderten Grundlagen überhaupt sagen und andeuten läßt.

Mit voller Absicht wird alle nach-bachsche Musik geschieden von Bachs Welt. Mit voller Absicht wird zu mancher Einzelfrage der Bachforschung keine Stellung genommen; noch weniger wird irgend einer Art von Bach-Renaissance das Wort geredet, es wird auch nicht angeklagt oder verurteilt: sondern es wird klipp und knapp die bittere, ernste Wahrheit gesagt, weil sich der heutige Lern- und Konzertbetrieb so hilflos in den *nach-bachschen* Irrgärten angeblicher "Musik" verlaufen hat, daß die Meisten gar nicht einmal mehr ahnen, wo eigentlich der Karren der europäischen Musik festgefahren steht.

Zur Zeit der Niederschrift dieses Buchs, Januar–April 1945, erleben wir den Einmarsch der Amerikaner, Engländer und Russen in das deutsche Gebiet, kurzum eine ganz besondere Situation dieses zweiten Weltkrieges. Es sieht so aus, als wolle dieser zweite Weltkrieg alles, was an ewigen Belangen Europa noch hat, verschlingen; deshalb ist es der einzig richtige Zeitpunkt, das zu tun, was mit diesem Buche getan werden soll, nämlich Bachs zu gedenken, wie *er* war, und frei zu sein von aller nach-bachschen "Musik". Damit soll natürlich kein Versuch irgend einer "Reformation" der abendländischen Musik unternommen werden, – diese Zeiten sind vorbei und abgeklungen; aber es soll mitgeholfen werden, das erschütterte Gleichgewicht dieser irdischen Welt wieder herzustellen. Solcher Art also sind die Teile und die Gesinnung dieses Buchs. Dabei ist die Bachliteratur kaum benützt, leider, aber am 27. September 43 hat der Verfasser in Karlsruhe durch Fliegereinwirkung alles, auch seine große Bachbücherei, verloren, – das Buch wurde abseits auf der Flucht geschrieben, ohne Musikalien, die ebenfalls verbrannten. So blieben im wesentlichen Erinnerung und Selbstkontrolle die einzige "Literatur", nicht die schlechteste, vom Gedächtnis ganz zu schweigen. Ein paar Mal konnte die

elfte Auflage von Albert Schweitzers temperamentvollen Bachbuchs von 1907 eingesehen werden, und ein paar Klavierauszüge fanden sich da und dort: alles andere stammt aus einer inneren Vorarbeit von mehr als fünfzig Jahren.

Wer sich mit Bach beschäftigt, der muß *Eines* immer wieder wissen: man darf das Christliche nicht aus Bach hinausbringen, als ginge es auch ohne das!! Leider wird das immer wieder versucht. Kein Wunder, daß damit Bachs Musik und Kunst verdörrt. Man braucht selbst gar nicht Christ zu sein, – man muß aber Bach und sein Christentum nicht stören. Wer das dennoch tut, der fälscht. Die Kraft Bachs kommt *nur* zu Jenen, die selber Kraft haben; wer es nicht vermag, das Christentum bei Bach entweder selbst auch zu haben oder überblickend zu überstehen, der spiele beethovensche Schicksalsmusik oder bade sich in der süßen (nicht süßlichen) Trällerei eines Mozart, – es gibt da genug Dinge, über welche gesprochen werden wird. Bach aber ist etwas ganz anderes, nämlich ein gotteskind, herb und lind, ernst und heiter, geistlich und weltlich, das nach dem Psalm 89.2 handelt: "Ich will singen von der Gnade des Herrn ewiglich und Seine Wahrheit verkünden mit meinem Munde für und für".

Was aber ist aus der großen Bachliteratur das empfehlenswerteste Buch? also jenes, darin Erkenntnis und Einsicht sich dem Empfinden und Verstehen des heutigen Menschen am meisten nähern? Hier möchte ich Charles Sanford Terrys JOHANN SEBASTIAN BACH nennen (und zwar nur die sog. große Ausgabe von 1929, Leipzig, Inselverlag, mit den Anmerkungen. 1935 wurde unter Weglassung der wichtigen Anmerkungen davon ein kleiner Auszug auf den Markt gebracht, ein betrüblicher und völlig sinn- und wertloser Auszug und Torso, vor dem zu warnen ist).<sup>12</sup> Terrys großes Verdienst um die Bacherkenntnis besteht darin, daß er die vorhandenen Documente einer modernen, psychologisch geschulten Kritik unterzieht. Damit hört das fatale Geschwätz der Bach-Legenden ebenso auf, wie die Anekdoten über Bach und veraltete Werturteile. Terry, welcher Schotte ist, beweist wiederum einmal, daß das Ausland einen viel tieferen Zugang zu Bach hat, als die Deutschen selbst. Dem Ausland ist Bach eben nicht "alt"! sondern dort spielt man ihn ebenso jung, wie man selbst ist, während die Deutschen infolge ihrer Romantik,

---

<sup>12</sup> Diese Ausgabe ohne Anmerkungen wurde 1950 im Insel Verlag Leipzig wiederveröffentlicht, nach der Wende bei Suhrkamp/Insel (Insel-Taschenbuch, aktuell als *book on demand*).

Beethoven und Idealismus einen verzerrten Bach haben, den es zu entzerren gilt.<sup>13</sup>

In der Mitte des sechsten Kriegsjahrs ist solche Entzerrung allerdings schwer. Kaum ist man noch in der Lage, entzerrte Umstände zu erleben; wie also soll man Etwas entzerren, das, wie Bachs Existenz, seit bald zweihundert Jahren in Deutschland verderbt ist. Die große Fragwürdigkeit aller Dinge, die im sechsten Kriegsjahre noch um einen herumstehen, ist es, welche die Arbeit an Bach erleichtert, denn je fragwürdiger Gegenwart, desto sicherer Bach.

Ahnungsschwer hat einmal Albert Schweitzer (S. 183) Bach einen großen *Autodidacten* genannt; wenn diese zutrifft, dann wäre eine uns teure Brücke zwischen ihm und Leonardo da Vinci geschlagen: denn Leonardo ist völlig Autodidact, er beginnt alle Tage neu auf eigene Rechnung und Gefahr. Der Autodidact kennt keinen irdischen, menschlichen Meister, – auch Bach kannte das nicht! –, sondern der ewige Meister unser Aller tritt an ihn heran, ganz so, wie es in einem der Lieblingschoräle Bachs, von dem evangelischen Mystiker Johann Franck (1618–1677) stammend, "Jesu, meine Freude", abschließend heißt:

Weicht, ihr Trauergeister,  
denn mein Freudenmeister  
Jesus, tritt heran!  
Denen, die Gott lieben,  
muß auch ihr Betrüben  
lauter Freude sein.  
Duld' ich schon  
hier Spott und Hohn,  
dennoch bleibst Du auch im Leide,  
Jesu, meine Freude!

So früh als nur möglich, hat sich Bach an der Hand dieses Meisters selbständig machen müssen. Von ganz früh bis zum letzten Lebenstag schaute er wachsam aus nach allem, von dem es etwas zu "lernen" gab. Er mühte sich, mit vielen Abschriften, gerne um Leistungen und Werke Dritter. Aber einen "Lehrer" hat Bach nie gehabt, er ist aus keiner Schule gekommen, er kennt keine Schülerschaft. *Selbst* ist Bach, der durch ein unbequemes Arbeitsleben schritt, – nur Gott, nie aber ein Mensch, hat je

---

<sup>13</sup> Siehe hierzu auch Rosalyn Turecks Forschungen, Äußerungen und Einspielungen.

Bach – wie man das nennt – "den Meister gezeigt". Deshalb sehen wir Bach auch unter den practischen Erfindern von Musikinstrumenten selbständig tätig, – er unterwarf sich keiner einzigen contrapunctischen Regel, so sehr er sie alle auch meisterte ... wie würde sich Bach am Jazz<sup>14</sup>, an der Kinoorgel und an atonaler Musik gefreut haben! Er, der jeden neuen Gedanken schöpferisch aufgriff! Denn was hat Bach aus Friedrich II. sog. "königlichem Thema" erst gemacht! So war es mit allem: wenn er aus den lieben Italienern etwas übernahm, *was* wurde dann daraus! Bach schuf anarchisch viel Neues, damit beunruhigte er ja stets seine Umwelt.

Ob Bach sich seiner schöpferischen Urkraft bewußt war? (Albert Schweitzer verneint es, S. 152.) Wir halten diese ganze Art der Fragestellung für irreführend. Denn was heute, verführt durch Goethe und die Romantik, Leute unter *schöpferischer Kraft* verstehen, ist ein müßiges Gedankenspiel, das Bach völlig unbekannt war. Denn bei ihm gibt es keinen Prometheus, kein Schicksal des Prometheus und kein Promethidenlos! Sondern es gibt etwas völlig Anderes, das *da* erklingt und nur in *eine* Richtung weist, wie es das 1. Rezitativ der Cantate BWV 168<sup>15</sup>, in "Tue Rechnung, Donnerwort" ausspricht:

es ist nur fremdes Gut,  
was ich in diesem Leben habe;  
Geist, Leben, Mut und Blut  
und Amt und Stand sind meines Gottes Gabe.  
Es ist mir zum Verwalten  
und treulich damit haushalten  
von hohen Händen anvertraut!

Solches ist Bachs Gesinnung, die Demut des Christenmenschen vor seinem Gott, – und es ist gut, gleich zu Beginn dieses Buches dessen völlig andere Voraussetzungen deutlich zu machen, welche uns allein zu Bach "führen" können. Das Andere aber, was in diesem einleitenden Kapitel *Beginn und Hinblick* nicht fehlen darf, ist ein Blick auf Händel und auf Richard Wagner, welche beide bis über das Ende des 19. Jahrhunderts

---

<sup>14</sup> Seit den 30er Jahren gab es schrittweise Versuche, Kompositionsmomente Bachs in den Jazz zu integrieren: angefangen mit Benny Goodman (*Bach Goes to Town*) <https://youtu.be/1GbAGoI9VDk?si=JpUtSXitiQK3Vlam>, dann Django Reinhardt, Lennie Tristano, Modern Jazz Quartet (*Blues on Bach*), Jacques Loussier (*Play Bach*).

<sup>15</sup> Wustmann, Bachs Cantatentexte, Leipzig 1913, S. 147 (*Wustmann-Quellen zu Kantaten immer aus der Vorlage*)

hinaus mit Bach in mannigfaltigem Bezug der öffentlichen Wirkung standen.

Händel wurde, und wird sogar heute noch, dann und wann, mit Bach in einem Athem genannt, und zwar von jenen Personen, die nur oberflächlich gewisse schnörkelhafte, musikalische Nebensächlichkeiten bei *beiden* zu hören glauben und sie deshalb einander gleichsetzen. Händels geistliche Oratorien behandeln ja doch schließlich auch religiös-christliche Dinge, sagt man; und wenn es am Schluß von Händels Sätzen etwas pompös zu Ende geht, dann ist man doch auch sehr erhoben. Das ist ein gefährlicher Trugschluß. So sehr Bach danach trachtete, Händel bei einem seiner wenigen Aufenthalte in Deutschland persönlich kennen zu lernen (ohne daß es dazu kam), ebenso sehr sind diese beiden "Zeitgenossen" verschieden. Wenn man jemand die ganze Torheit der sog. Generationentheorie beweisen will, dann genügt nur der Hinweis auf Bach und Händel, die beide 1685 und in beinahe der gleichen Gegend geboren sind. Die äußeren Lebensumstände beider entsprechen in ihrer Verschiedenheit den grundverschiedenen Grundlagen der Kunst beider: *Händel* will Theater machen; Gottes- und Menschentheater! Händel ist ein kraftvoller, meist brutaler Regisseur von Klang, Ton, und Wort, wobei neben weltlichen Dingen das Geistliche, auch das Christliche, seinen Anteil erhält, den ihm Händel selbst zumißt und zuteilt. Deshalb grübelt Händels Musik nie, sie ist immer schlagfertig, knapp, reinlich gegliedert und völlig problemlos; sie durchmißt kennerisch weite Räume des Seelen- und Gefühlslebens, weil Händel das eben so kann und vermag. Händels Ruhm begann jäh, nachher mußte er mühsam präpariert werden, damit etwas davon bliebe. Händel lebte, *als ob* er ein Grandseigneur wäre (er war ganz und gar keiner!) und dann war der schon zu Lebzeiten fast vergessen, wiewohl das Grab in Westminster-Abbey zum "Ruhm" nicht fehlte. *Bach* lebt dann und wann unter Grandseigneurs. Aber weder mit diesen, noch mit den leipziger Lalenbürgern assimiliert er sich, sondern er bewahrt seine eigene Art und die persönliche Distinction, welche den etwas kargen "Ruhm" nebenbei mitnimmt, ohne darauf zu achten. Bachs Kraft braucht nicht Händels Lärm und Publikum, seine Meditation ist aber für einen Jeden, dem Gott dafür das Gehör und den Verstand gab. Händels meist überdeutliche Durchführungen sind an ein Publikum gebunden, welches dabei mitgeht. Deshalb kann Händel auch oft penetrant und unerträglich werden, denn er ist kein Metaphysiker. Bach

aber ist Christ: sein musikalisches Wollen quillt aus der Einsamkeit des Menschen vor seinem Gott heraus, während Händel immer in großer Gesellschaft das Wort ergreift. Deshalb ist Händel eine demonstrative Begabung und Bach eine harmonische Schöpferkraft. Wenn (vgl. Schweitzer, S. 811) Händel bezifferten Baß schreibt, dann sind es einzelne Accorde, sind es Massen. Bach aber schreibt keine "uninteressanten Accordverbindungen", sondern einen "strengen 4- oder 5stimmigen Satz, in dem jede Stimme sich wie eine obligate Partie bewegt". Das ist der Unterschied. Aber das 19. Jahrhundert, dem es nie oberflächlich und pompös genug zugehen konnte, brachte den Händelcultus, bei welchem ein völlig amüsischer Mensch, der Politiker Gervinus<sup>16</sup>, führte, bis es eines Tages mit dem Glanz um Händel zu Ende war, weil man begriffen hatte, daß das *Solide* im Musizieren (wie ich das nennen möchte) von Bach herkam, und nicht von Händel, vorausgesetzt, daß man musikalisch war und etwas Brauchbares gelernt hatte.<sup>17</sup> Gewiß hat Händels Musik ganz herrliche Einzelheiten, die tief ergreifend sind, und zeigt als ganzes einen bezaubernden, weil leicht eingängigen Schwung, der viel innere Schönheit übermittelt. Kein Mensch bestreitet das! Aber aus Bachs Musik, welche nicht gewalttätig ist, spricht das Ewige zu jenem, der es hören will. Denn Bach trägt sein Leid als ein geprüfter Christ, mit männlicher Kraft und mit guten Gedanken, gefaßt und voll Wissens um die Gnade. Ganz einerlei, ob nun weltlich der geistlich, ist bei Bachs Musik ein feiner Kreis des Besonderen, des Feinen und des Einmaligen. Solches fehlt bei Händel durchaus. Händels Musik ist prompt, gegenwärtig, sie stampft dann und wann, und wenn sie nachdenkt oder schluchzt, dann ist es irdisch und diesseitig; Bach aber durchdringt das Diesseits mit einem kaum zu beschreibenden Duft der Einmaligkeit, des Traums von Anbetung und ferner Herrlichkeit, die über alle Vernunft reicht. Deshalb werden ihm, Bach, auch alle großen seiner Zeit, insofern sie ihn überhaupt kennen, zur natürlichen Selbstverständlichkeit. Händel ist ein verwöhntes, lautes und stolzes Kind der europäischen Aufklärung, Bach ist ein Gotteskind, welches aller etwaigen Aufklärung ein Siegel gibt, dessen sie vor den ewigen Mächten dringend bedarf. Es bleibt sonderbar, daß man diese an

---

<sup>16</sup> Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) übersetzte die englischen Texte sämtlicher Oratorien Händels, die auf diese Weise zum Standardrepertoire der deutschen Chorvereinigungen werden konnten.

<sup>17</sup> Hinweisen möchte ich auf eine lesenswerte, jedoch nicht musikwissenschaftlich orientierte Biografie von Waltraud Lewin und Miriam Margraf: GEORG FRIDRICH HÄNDEL. EIN SACHSE UNTER ANGELSACHSEN (Berlin/DDR 1984)

sich selbstverständlichen Dinge immer wieder zum Unterschied vortragen muß, und daß seit bald zweihundert Jahren fast niemand darauf achtet.

Viel schwieriger und geradezu peinlich ist hier wie immer der Fall Richard Wagner. Denn dieser ist ein höchst fragwürdiges Product und ein zweifelhaftes Geschenk des mittleren 19. Jahrhunderts an spätere Zeiten. Als es dem armen Nietzsche seinerzeit endlich klar geworden war, daß Wagner seine verblendeten Augen bezaubert hatte, stellte er ("Der Fall Wagner") die einzig richtige Frage: "Ist Wagner überhaupt ein Musiker?"<sup>18</sup> Noch heute gibt es allen Ernstes Personen, welche diese Frage bejahen, denn sie meinen, daß Wagners leitmotivisch exerziertes, chromatisches Chaos ohne Ende "Musik" sei. Sie lassen sich von dem Erzzauberer Wagner, dem Bühnenpractiker, einreden, daß seine Vorsatzstücke und Coulissen eine Kunst auf Addition, d.h. ein Gesamtkunstwerk wären. Das ist alles Spiegelfechtereie. Dabei werden die bestürzten Seelen mit Geierklauen durch einen Fabrikdunst gezerrt. Wagner ist ein Zauberkünstler und ein irrationaler Circusdirektor, aber kein Musiker, und er wäre an dieser Stelle hier mit keinem Worte zu erwähnen, wenn nicht Wagners Nachwirkung (welche nicht mit ihm verwechselt werden sollte) und seine theoretischen Schriften dazu zwängen. Rein persönlich bewunderte Wagner seinen Bach und stellenweise ahmt er ihn geradezu nach. Es ist deutlich erkennbar, daß der Schall seiner *Leitmotive an sich* Schwundstücke zu Fugenthemen enthält, die aber mangels sittlicher und musikalischer Kraft stecken bleiben und einander erdrücken. Denn Wagner brachte es fertig, nicht nur Bach, soweit er es verstand, zu lieben, sondern auch Beethoven, der seiner Effecthascherei entspricht. Schweitzer stellt tief sinnig und mit ahnendem Instinct fest (S. 230), daß Wagners Beethovenauslegung Bach zu einem "alten", oder wie man das nennt, klassischen Musiker stempelt. Wiederum der "alte" Bach! aber aus anderen Sparten des überreizten Verstandes her! Weil Wagner Bach zu einem "alten" stempeln konnte, stand er Wagners famoser *Zukunftsmusik* trotz aller persönlichen Hochachtung im Wege.<sup>19</sup> Das wurde von den Wagnerianern geglaubt und von den Wagnergegnern

---

<sup>18</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Nietzsche\\_contra\\_Wagner](https://de.wikipedia.org/wiki/Nietzsche_contra_Wagner)

Siehe auch: Theodor W. Adorno: VERSUCH ÜBER WAGNER (in: GS 13 bzw. als stw: DIE MUSIKALISCHEN MONOGRAPHIEN)

<sup>19</sup> Albert Schweitzer allerdings betont in der von Grolman rezipierten Passage (Ausgabe 1951, S. 224f.) unmißverständlich die Bedeutung Bachs für Wagners Werk.

ebenfalls!! Der Romantizismus und Personalismus beethovenscher Explosionen und Niederbrüche konnte erträglich werden. Aber zugleich mit Wagners Leitmotivarithmetik wird auch die maaßlose Überschätzung der beethovenschen Schreie wieder abklingen. Denn besagte "Zukunftsmusik" Wagners ist längst verstaubt und erledigt, sie hatte nur ein künstliches Leben bei schallender, bald verhallender Wirkung.

Soviel von Wagner. Sein vorübergehend großer Einfluß hat alle Musikergenerationen von 1880 bis 1910 radical davon abgehalten, Bach überhaupt zu hören. Es wurde damals für einige Zeit Bach ein Stück Musikgeschichte, und Liszt, Bülow, Brahms, Bruckner, Richard Strauß haben diesen Standpunct nie überwunden. Mit aller Mühe läuterten sich Siegfried Ochs<sup>20</sup>, Philipp Wolfrum<sup>21</sup> und Max Reger durch Beethoven hindurch zu einem Bach, den *sie* vortrugen und vor neuem Vergessenwerden retteten. Denn um Bach zu lieben, darf man sich ihm nicht überlassen und sich schleifen lassen, sondern man muß etwas *sein* und etwas *können*. Man wird weiter unten in anderem Zusammenhang lesen, was dabei alles auf dem Spiele stand, und heute, 1945, erst recht auf dem Spiele *steht*. Denn bei Bach entscheidet sich mitten in den Problemen des *Christlichen* die Existenz des künstlerischen Abendlandes und der Gotteskindschaft schon hier auf Erden. Diese Dinge liegen alle sehr viel tiefer als ahnungslose Gemüter vielleicht glauben: die ganze Existenz des sittlichen Seins steht und fällt mit der Rückführung des Beethoven- und Wagnerkults auf ein erträgliches und nicht schadendes Maaß.



Hebels Wort, das diesem ganzen Buch und seinem Teil IV voransteht, faßt diese Dinge klar zusammen. Es ist ein Trugschluß, zu meinen, daß die Musik seit 1750 und die Art der Menschen, diese aufzunehmen und zu werten, Möglichkeiten im Sinne Bachs schaffen können. Im Gegenteil: alles ist damals anders geworden; Hebels Wort vom "Nachdenken" ist Warnung genug. Die nach-bachsche Musik verzichtet nämlich auf

---

<sup>20</sup> Siegfried Ochs, Begründer und Leiter des Philharmonischen Chors Berlin, ist vor allem durch seine Aufführungen der h-moll-Messe hervorgetreten. In seinen kulturgeschichtlich lesenswerten Erinnerungen steht leider nichts Sustainzielles zu Bach. (Siegfried Ochs: GESCHEHENES GESEHENES; Leipzig und Zürich 1922)

<sup>21</sup> Der Organist, Komponist und Hochschullehrer Philipp Wolfrum (1854–1919) setzte sich intensiv für die Wiedererweckung des Werkes von Johann Sebastian Bach und für das Werk Franz Liszts ein. 1910 erschien Wolfrums zweibändige Monographie JOHANN SEBASTIAN BACH.

Gedanken und überläßt sich Stimmungen und Sensationen, voll von abwegiger *Dynamik*. Es ist am Hörer, frei von Schicksalvocabeln das Echte aufzunehmen. Vermag man das noch?

Im folgenden Buche werden wir unermüdlich um diese Klarheiten ringen, und auf Bestürzungen etwaiger Leser gar keine Rücksicht nehmen dürfen. Man muß bei Bach den Mut haben, die ewigen Dinge, welche so viele verleugnen, beim Namen zu nennen: dann weichen die dämonischen Flügelgeister, welche sich nach Bach böseartig verwirrend angesammelt haben.

Läßt man sich bei alledem nicht beirren, dann wird Bachs steifer, etwas strenger Blick allmählich milder, sanfter und umgänglicher und das "Siegel der Vollkommenheit" kann ohne Hinderung und ohne ärgerliche Zwischen"musik" wieder dem Hörer des Echten und Guten eingepägt werden.



Elias Gottlob Haußmann:  
Johann Sebastian Bach 1746  
(Bearbeitung MvL)

*Zweiter Teil*

**Das Erlebnis Bach**  
(eine persönliche Erinnerung)

**1**

Die Nacht steht vor der Tür  
und liegt schon auf der Erden:  
mein Jesu, tritt herfür  
und laß es lichter werden.  
Bei Dir, o Jesu mein,  
ist lauter Sonnenschein.

Ich habe diesen Tag  
viel Eitelkeit getrieben;  
Du hast den Überschlag  
gemacht und aufgeschrieben.  
Ich selber halte mir  
die schwere Rechnung für.<sup>22</sup>

Unsere Erinnerungen sind umso schöner, je weiter sie in die Kindheit zurückreichen; was aus späterer Lebenszeit stammt, ist oft getrübt oder gefärbt. Denn es ist bedingt durch den Lebensgang und die Erscheinung Dritter darinnen. Von dem aber, was ganz früh zurückliegt, hat einmal Jens Peter Jacobsen im dreizehnten Kapitel seines *NIELS LYHNE* schöne Dinge ausgesagt: "Wie klangen sie nicht, diese Worte, so festlich bekannt, wie das Läuten der Glocken an einem Weihnachtsmorgen; wie lag es gleich wieder vor ihrem Blick, das Land, in dem unsere Phantasie zuerst

---

<sup>22</sup> Text von Paul Weber (1625–1690)

zu Haus war, wo Joseph träumte und wo David sang, wo die Leiter steht, die von der Erde bis zum Himmel geht. Mit Feigen- und mit Maulbeerbäumen lag es da, und der Jordan blitzte silberklar durch den Morgennebel. Jerusalem lag rot und traurig in der Abendsonne, aber über Bethlehem war eine herrliche Nacht mit großen Sternen oben im dunklen Blau. Wie brach der Kinderglauben wieder hervor! Sie wurde wieder das kleine Mädchen, das an der Hand der Mutter in die Kirche ging und saß und fror und sich wunderte, warum die Menschen so viel sündigten. Dann wuchs sie wieder unter den hohen Worten der Bergpredigt, und wie die kranke Sünderin lag sie da, als der Prediger von den heiligen Mysterien, vom Sacrament der Taufe und des Altars sprach. Da rang der rechte Drang sich in ihrem Herzen durch, jenes tiefe Knien vor dem allmächtigen, richtenden Gotte; jene bitteren Reuetränen vor dem verratenen, verspotteten und gequälten Gotte und jenes demütig verwegene Sehnen nach dem erneuten Bündnis des Weins und des Brots mit dem geheimnisvollen Gotte ...". Wiewohl Jacobsen an dieser Stelle seiner Dichtung gewiß nicht an Bach gedacht hat, so gibt es doch kaum eine schönere und feinere Benennung dieser Musik und ihrer seelischen Grundlagen. Deshalb durfte sie hier an dieser Stelle umso weniger fehlen, als ich sie schon sehr früh, etwa mit dreizehn Jahren, kennen lernte und schon damals, vor fünfundvierzig Jahren, sofort instinctiv auf Bachs Musik bezog.

Denn *das* ist es: das sich Durch-Ringen durch alle möglichen Tonarten und Chancen des musikalischen Satzes, das tiefe, neue Aus- und Einathmen, wenn endlich die Tonica wieder erreicht ist, das Wechselspiel in allem, was fugiert gebracht ist und "Buß und Reu", ganz so, wie es in der Matthäuspasion gesungen wird. Dazu schließlich das "demütig-verwegene Sehnen" (*auch* in Bachs sog. weltlicher Musik) nach dem neuen Bündnis in *Brot und Wein*. Jacobsen, hat seinen NIELS LYHNE zwischen Montreux und Dänemark 1874–1880 geschrieben: *das* ist eben *jene* Zeit, darin Wagner, Beethoven, Mozart und andere Romantiker die Gemüter allzu einseitig zu beschäftigen begannen, wo Brahms unentscheiden zwischen Bach und Händel schwanken konnte und wo Bruckner hinter seiner Orgel schlechte wagnersche Erinnerungen nochmals in Klavierauszüge preßte, die dann zu Symphonien sich fürchterlich und formlos ausweiteten, uneingedenk ihrer an sich so frommen, persönlichen Grundlagen Bruckners. Damals entstanden

Jacobsens schöne Worte, welche zudem das Christliche und das Alt-Testamentarische erkannten und in den richtigen Bezug brachten.<sup>23</sup>

Meine Mutter war eine kluge Frau, die herrlich Klavier spielte. Es wurde viel daheim gesungen, mit sechs Jahren begann ich selbst Violine zu spielen, es wurde täglich stundenlang musiziert.<sup>24</sup> Ich selbst sang als Kleinkind noch bevor ich sprechen konnte, und damit ergab sich in einem christlichen Hause, daß kirchliche und weltliche Musik, der evangelische CHORAL voran, von Anfang an Selbstverständlichkeiten waren. Was wurde da nicht alles gesungen! und gehört! denn allsonntäglich gab es die Vor- und Nachspiele zu den Gottesdiensten, dazu Kirchenkonzerte in Überfülle, oft mehrere an einem einzigen Sonntag. Da erklangen nun die Choralsätze, und (Gottlob!) früh, sehr früh, die Mathäuspasion, wohinein mitgenommen zu werden eine Selbstverständlichkeit war. Es gab Gesangsvereine und Chorvereinigungen in unserer fächergeordneten, waldumrauschten und sonnensüßen, duftschweren badischen Residenz<sup>25</sup>, und der Kirchenmusikdirektor Brauer *galt* gleichzeitig mit und neben Mottl<sup>26</sup> etwas, denn Mottls Stellung war damals, bevor er ins exaltierte München verzog, keineswegs unumstritten und selbstverständlich, wiewohl hochangesehen. Und nun geschah es, daß das Weltkind Mottl sich nicht nur für Berlioz, sondern auch für Bach zu interessieren begann, auf seine Weise natürlich, d.h. auf bayreuther Manieren.

Daheim bei mir aber und längst nicht bloß zur Advents- und Weihnachtszeit, sondern auch in der Sommerhitze, galt Folgendes:

---

<sup>23</sup> Jacobsen (1847–1885) entwickelte sich jedoch im Verlauf seines Lebens zum entschiedenen Atheisten. Sein zweiter und letzter Roman NIELS LYHNE (1880) erzählt die tragische Liebesgeschichte des Niels Lyhne, von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Überschattet ist der Roman von einer fortwährenden, alles überdeckenden Melancholie, Tragik und einem schwermütigen Nihilismus.

<sup>24</sup> Grolmans Vater starb, als das Kind anderthalb Jahre alt war. (Quelle: Littmann/Oppermann/Schmidt-Bergmann: "IN DEN VERWILDERTEN GÄRTEN DER DICHTUNG UND POESIE" – DER GERMANIST, KRITIKER UND SCHRIFTSTELLER ADOLF VON GROLMAN (1888-1973) (Heidelberg 2014, S. 15)

<sup>25</sup> Karlsruhe

<sup>26</sup> Felix Mottl (1856–1911), österreichischer Dirigent und Komponist. Bekanntgeworden als Dirigent wagnerscher Musik (in Bayreuth). Von 1880 bis 1903 war er schließlich Hofkapellmeister der Großherzoglich Badischen Hofkapelle Karlsruhe. Im Einklang mit Cosima Wagner setzte sich Felix Mottl dafür ein, bei den Bayreuther Festspielen jüdische Sänger und Musiker nach Möglichkeit von der aktiven Mitwirkung auszuschließen. (Nach Wikipedia)

(J.S.Bach: Geistliche Lieder, Breitkopf, Nr. 58, S. 62.  
Original B-Dur – 1655, Dichter unbekannt. Melodie zuerst Cöln, 1623,  
dann in Seelen-Harpfe, Hall, 1650, Schemelli Nr. 203.)

The image shows a musical score for a three-part setting of the hymn "O Jesu-lein süß, o Jesu-lein mild". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: a vocal line (Soprano), a right-hand piano accompaniment, and a left-hand piano accompaniment. The lyrics are: "O Je - su - lein süß, o Je - su - lein mild des des mit". The music is in a simple, homophonic style characteristic of the Baroque era.

Va - ters Will'n hast Du er - füllt. Bist kom - men  
 Va - ters Zorn hast Du ge - stillt. Du zahlst für  
 Freud hast Du die Welt er - füllt. Du kommst her -

aus dem Him - mel - reich, uns ar - men Men - schen  
 uns all un - sre Schuld, und schaffst uns Dei - nes  
 ab vom Him - mels - saal, zu trö - sten uns im

wor - den gleich  
 Va - ters Huld O Je - su - lein süß, o Je - su - lein mild  
 Jam - mer - tal

Meist haben meine liebe Mutter und ich diesen zum Verständnis Bachs grundlegenden kleinen Satz aber nicht in dieser Form genommen, sondern in einer besseren, anderen, dreistimmigen Fassung: sie steht im "Weihnachtsheft" der Zeitschrift *Musik für alle* (Verlag Ullstein, Berlin o.J. – etwa 1905):

Andantino

O Je-su - lein süß, o Je-su-lein mild! Des  
Va - ters Will'n hast Du er - füllt; bist kom - men  
aus dem Him - mel-reich, uns ar - men Men - schen  
wor - den gleich. O Je - su - lein süß, o Je - su - lein mild!

Doch nun zu den Erinnerungen, aus denen viel für Bach erschlossen werden kann. Wie *stark* klang dies alles, was da im Programm, das niemals fehlte, mit dem Namen Bach bezeichnet war! wie geordnet, wie klar und wie logisch. Meine Erziehung und die Gymnasialunterrichtsleistung war damals sehr stark auf Ordnung und Logik abgestellt, Bach entsprach diesem. Gewiß kann ein Knabe von jungen Jahren kein Kunstwerk verstandesmäßig erschließen, er kann aber sehr wohl den herrschenden Geist eines solchen Werks erkennen und sogar benennen. Darauf aber kommt es an, und die Bachpedanten sind es, welche alle Anderen abschrecken. Denn die Bachpedanten mit ihrem scheinbaren Sachwissen, das aber gar keines ist, verwirren gerade jene Gemüter, welche gar so gerne ein "schicksals"freie Musik hören würden, wenn nur nicht die Bachpedanten, Terrassendynamiker<sup>27</sup> und Andere, ihnen vor lauter Theorie und Exactheit die Einsicht, den Wohlklang und die Frömmigkeit verbürgen.

Niemals werde ich vergessen, welchen Eindruck mir als etwa Siebenjährigem das Präludium der B-Dur-Partita machte, mit seiner zunächst so verwirrenden Steigerung, welche sich ganz schlichter Mittel bedient, um alsbald immer großzügiger zu werden bis zu einem Schlusse von massiver Sicherheit; oder die ganze Haltung des Italienischen Konzerts, dem Hans v. Bülow aus eigener Machtvollkommenheit im 1. Satz die Bezeichnung: *allegro gioioso* gegeben hat – eine richtige Bezeichnung, denn "Freude" ist der Inhalt dieses Satzes und dieses Konzerts, das niemals poltert oder brilliert und das völlig frei ist von aller, etwa propagierten, "Dynamik", dafür aber voll Lebens.<sup>28</sup>

In diesen jungen Jahren erlebte ich dann die Passionen in der österlichen Zeit; man darf das Klimatische dabei nicht zu gering anschlagen: die österliche Zeit ist in der oberrheinischen Tiefebene schon weit im Frühjahr; die Magnolien sind zwar, wie alle Jahre, prompt im Februar erfroren, aber Wald und Schloßgarten sind grün und die Luft ist weich. Österliche Zeit bringt dort auch Regenwolken, Schwermut und Ahnung von Tod und Auferstehen, viel wechselnde Beleuchtung, und

---

<sup>27</sup> Der Begriff der *Terrassendynamik* beschreibt eine plötzliche dynamische Änderung. Diese kann auskomponiert, kann aber auch Interpretation sein. Wieland Ziegenrucker beschreibt diesen aus der *Echodynamik* hervorgegangenen Dynamiktyp als "übergangsloses Gegenüberstellen von lauten und leisen Episoden" (WP).

<sup>28</sup> BWV 971 – <https://youtu.be/ghTitIMtTCM?si=uDqC8Kj1KR5Ab3S>

bewegte Luft, Wind, von fernher, vom Süden her: aus dieser fächernden Luft abends hinein in die abendliche Stadtkirche Weinbrenners<sup>29</sup>, auf der 2. Empore links vom Altar gesehen – denn das waren hinsichtlich der Akustik die besten Plätze, von allen Kennern gekannt und gesucht ... – schon die Tatsache, bei der "Passion" mit dabei zu sein, mitgenommen zu sein am späteren Abend unter Übergehung des fatalen Problems des Schlafengehenmüssens! Wie war man in dem alten, abgegriffenen Textbüchlein der Passion zu Hause, in den Bändchen der karlsruher Druckerei von Maklot, welche immer wieder in die graue Kirche Weinbrenners mitwanderten! Alsdann das Stimmen der Instrumente, die Chöre, der Knabenchor stellen sich auf, die Solisten, der Dirigent kommen, das lange a der Orgel zum Einstimmen, die vielen Bekannten, die Spätkommenden, welche gerade noch ihre Plätze erreichen und dann

Kommt, ihr Töchter  
helft mir klagen ...

dann

sehet!  
wen?  
den Bräutigam,  
sehet!  
wie?  
als wie ein Lamm ...

alsbald die stählerne Herrlichkeit des Knabenchores oberhalb der beiden Chöre, mit starrer Gewalt, unwiderleglich, schallend, alles andere überstrahlend:

O Lamm Gottes unschuldig

(die Chöre dazwischen)

am Stamm des Kreuzes geschlachtet –

Solcher Art hub die Matthäuspassion an; war es aber die Johannisspassion, die edle und zartere, mildere<sup>30</sup>, jene, die Robert

---

<sup>29</sup> Der Architekt Johann Jakob Friedrich Weinbrenner (1766–1826) hat in Karlsruhe bedeutende Bauwerke geschaffen.

<sup>30</sup> Mit der krasserer Darstellung der haßerfüllten jüdischen Bevölkerung gegenüber Jesus!

Schumann aus guten Gründen bevorzugte, dann kam vollends ein ganz anderer Einleitungschor, welchen nichts unterbrechen kann.

So oder so: für den Knaben war dies ein wonnevolles Wunder; nie ist mir der Gedanke gekommen, etwa im Knabenchor mitzusingen, das kam gar nicht in Betracht, ein solches Mitwirken, so naheliegend es gewesen wäre, da die halbe Schulklasse mitsang: nein, unbekannt dasitzen zu können und zu hören, zuhören; man war in den Passionen zu Hause und trug sie von einem Jahr zum anderen. – Solcher Art war Bach-Anfang im Karlsruhe der neunziger Jahre.

## 2

Da geschah etwas Neues, Einschneidendes, Schwieriges. Felix Mottl (felix = der Glückliche), junger Generalmusikdirector von Bayreuths Gnaden, leichtsinnig, aber hochbegabt, vielseitig und activ, entdeckte Bach, ... – und zwar für sich und im Sinne seines Meisters Wagner, also der Tongewaltige, der Leitmotivler entdeckte den "alten" Klassiker, den man vielleicht wiedererwecken könnte.

In der damals neuerstellten, kirchlich ganz liberalen Christuskirche am Mühlburgertor führte Mottl bald nach 1900 die sechs Teile von Bachs Weihnachtsoratorium auf, frisch, lebhaft, munter, mit den gerade neu konstruierten, hohen "Bachtrompeten". Die beiden Abende, auf welche sich in der Weihnachtszeit die sechs *ferien*<sup>31</sup> verteilten, waren im Musikleben einschneidend, deshalb, weil endlich einmal im Chore etwas anders gesungen wurde, als die Passionen und einige wenige Cantaten, und deshalb, weil Mottl ganz und gar keine "geistliche" Musik dabei bieten wollte oder konnte, als wie es der Bachverein löblicherweise, aber nicht unwidersprochen, tat.

Wie erklang da die sinfonia der Hirten! Das war gewiß nicht so innig, fromm, hingegeben (wie ich es, siehe unten, 1909 in Heidelberg bei Wolfrum erleben werde), sondern es klang beinahe wie ein neues Siegfried-Idyll<sup>32</sup> religiöser Art. Denn mit der Christuskirche und dem dort

<sup>31</sup> lateinisch *feriae* = Festtage, Ruhetage, ursprünglich = die für religiöse Handlungen bestimmten Tage.

<sup>32</sup> Das "Siegfriedidyll" ist ein kleines Gelegenheitswerk Wagners, das er seiner Ehefrau Cosima auf den Jahrestag von Siegfried Wagners Geburt (6. Juni 1869) beim Aufenthalt in der Schweiz componierte. Darin nimmt er einige Motive aus dem Siegfried der Tetralogie und bringt sie in ein kammermusikähnliches Werkchen für kleinstes Orchester, das mit dem "Siegfried" an sich gar nichts mehr zu tun hat, dafür aber Manches

amtierenden Pfarrer zog (von Vielen bewundert) ein *moderner* Protestantismus, sozusagen eine Art "Jugendstil" desselben ein, mit knapper Moral, viel Ästhetik, mit Religionsgeschichte und enorm vielen Phrasen. Damals sahen nur ganz Wenige, *was* sich dabei für sie und weitere Kreise samt deren Jugend anbahnte, nämlich ein Teil jenes "Liberalismus", der dreiunddreißig Jahre später zu den Auseinandersetzungen führen sollte, die wir samt den bitterbösen Folgen seit dem Jahre 1933 erleben.<sup>33</sup>

Jedenfalls erkannte ich als Zwölfjähriger auf dem Gebiete des Bachmusizierens nur allzu deutlich, *was* hier geschah; da sprach sich ein neuer Geist aus: mit dem Weihnachtsoratorium begann es, mit der Matthäuspassion ging es weiter. An Ostern führte Mottl diese auf, ohne Striche, aber nicht mehr in der Kirche, sondern in der Festhalle, in ihren beiden Teilen, zwischen die er eine Pause von mehreren Stunden legte, während welcher man sich im abendlichen Stadtgarten ergehen, zu Nacht essen und schwatzen konnte, eine Aufführung nur mit einer kleinen Hilfsorgel, da damals in der Festhalle die große Orgel von später noch nicht eingebaut war, – und bei Beginn jeden Teils wurde die Hörschaft durch Fanfarenklänge von den Turmspitzen zusammengeholt, das ganz mit einem Riesenorchester, Massenchören ... kurzum: Bayreuth!

Es steht dahin, ob das alles geschmackvoll und richtig war; fromm war es nicht, sondern echt "liberal", d.h. effectvoll, und großartig und heftig wurde damals dafür und dawider in den Gazetten geschrieben. Zwischen dieser Art, die Matthäuspassion zu bringen und einer bayreuther Götterdämmerung war gar kein Unterschied mehr, denn der Kunstwille war der gleiche. Aber die Observanz<sup>34</sup> blieb nicht müßig, man hörte bald die Johannispassion auf die alte, gediegene Art, in der Stadtkirche. Mir blieb es vorbehalten, als Knabe dies alles zu beobachten und zu erkennen: denn Mottl zauberte ganz in der Art seines Zaubermeisters Wagner (welchen anzustauen, damals ahnungslos, ich natürlich nicht umhin konnte, sehr wohl spürend, daß es Schwindel sei, was ich dabei hörte) mit der Monstrematthäuspassion ein *Musikdrama* vor die Ohren und Sinne, Gewalt und Masse nach Gewalt und Masse, völlig im Sinne der

---

ausspricht, das Wagner sonst nicht auszusagen vermochte. – Siehe unten Betrachtugn Nr. 17. (anm. des autors)

<sup>33</sup> "Liberalismus" ist schuld am Nationalsozialismus?

<sup>34</sup> Observanz (ein von Grolman gern benutzter Begriff) heißt bildungssprachlich "Ausprägung, Form". Es gibt allerdings auch die juristische Bedeutung als "örtlich begrenztes Gewohnheitsrecht". In Grolmans Verwendung gehen beide Bedeutungen ineinander über; schließlich war er ja auch promovierter Jurist.

*wilhelminischen Aera*, welche ich habe blühen und vergehen sehen. Diese Aufführung der Matthäuspassion wirkte weithin, sehr viele ausländische fremde Gäste und Kenner waren gekommen – es rauschte ungeheuer daher, mit Steigerungen ohne Zahl. Nachher endete es, wie alles solcher Art, kurz und beschämend, teils in den Wirtschaften, die Mehrzahl ging nach Hause wie aus einem Zirkus! Von einer Kunstwirkung auf das feine, stille Reservatgebiet des inwendigen Menschen konnte keine Rede sein.

Später ging Mottl seinen Glanz- und Elendsweg weiter nach München, wo er ähnliche Matthäuspassionen und Verwandtes aufführte.<sup>35</sup> In Karlsruhe kehrte man dann zu solideren Leistungen ohne Trara zurück, und die echten Leute spürten, daß auch bei einem kleineren Chore und einem nüchternen Dirigenten, der aber seinen Bach und die Partitur kannte, "Kraft" war. Als ich dies erfuhr, begann ich, mich mit den "Schicksalsmusikern" und deren Nachtrag auseinander-zu-setzen. Umso mehr, als ich damals im großelterlichen Hause in Darmstadt bei anderen Osterfeiern die dortigen Passionen hörte, welche von den geschilderten Experimenten frei waren: Willem de Haan<sup>36</sup> war gewiß kein Mottl, und war ebensowenig ein Kirchenchormann, aber ein solider Musiker, der ein feierliches, anspruchsloses und ehrliches Musizieren schuf.

Und die Solisten? Damals unterschied man Opern-, Konzert- und Oratoriensänger(innen), und die letzten waren hochgeachtete Künstler, Johannes Messchaert voran, und Frau Noordewier-Reddingius, Künstler, die auf vieles verzichteten; denn es ist zweierlei, am einen Abend *Tosca*, *Isolde* oder *Carmen* zu singen und am andern Abend Arien von Bach, – wie die Leute das heute betreiben, oder sich auf das Oratorium zu beschränken, dafür aber die Bachsche Technik des Gesangs zu beherrschen, die den heutigen sog. Sängern unbekannt ist. Je länger, desto mehr wird man die Oratoriensänger(innen) schmerzlich vermissen, wenn es Nacht und zu spät sein wird.

Darüber, daß Bach seine Kunst überwiegend als eine religiöse empfand, macht Schweitzer (S. 313)<sup>37</sup> eine treffende Bemerkung: "Bach schildert nicht natürliche Seelenzustände, wie Beethoven in seinen Sonaten, auch kein Kämpfen und Ringen nach einem Ziel hin, sondern das Reale des Lebens, wie es der Geist empfindet, der in jedem Augenblick sich bewußt

---

<sup>35</sup> Felix Mottl hat seine Haltung zu Wagner und Bach in späteren Jahren geändert.

<sup>36</sup> Willem de Haan (1849–1930) war 1876 bis 1919 Dirigent in Darmstadt (zeitweise Hofkapellmeister).

<sup>37</sup> Ausgabe Leipzig 1951, S. 295: Kapitel XV.

ist, über dem Leben zu stehen, und die widersprechendsten Gefühle, den wildesten Schmerz wie die ausgelassendste Heiterkeit immer in derselben überlegenen Grundstimmung erlebt". Aus dem Vorhergesagten sieht der Leser, *welches* Urerlebnis ich als Heranwachsender in der Musik hatte, wenn die Erwachsenen um mich herum zum Teil jene "überlegene Grundstimmung" kannten und teilten, zum zweiten Teil sie rundweg ablehnten und *modern* waren, zum dritten Teile zwischen Beethoven, Wagner und beider Trabanten pendelten: eine Ungewißheit cultureller Art, welche mir so stark in die Ohren schrie, daß ich alsbald an Flügel und Violine, im Zuhören und Reden die Konsequenzen zog (siehe Teil III), unerbittlich: denn indem der Jugend von 1902, welche um alles nicht mit dem "Jahrgang 1902"<sup>38</sup> verwechselt werden darf, – wenn also dem damals Vierzehnjährigen eines geboten wurde, so war es Bewegungsfreiheit inmitten eines wahrhaft grenzenlos großen Anschauungs- und Bildungsmateriales; eher galt es dabei, etwas zu bremsen. Man mußte oft und klug prüfen, um nicht zu irren: wer heute – 1945 – rückblickend die Jahrgänge um das Jahr 1888 herum betrachtet, der wird inne werden, welch große Menge von Bildungsmöglichkeiten ziviler und militanter Art in diese Jahrhänge gelegt wurde. Aber er wird auch beobachten können, was besagte Knaben, als sie Männer wurden, seither daraus gemacht haben.<sup>39</sup>

Bach anlangend, erkannte ich gefühls-, nicht verstandesmäßig obige besagte "überlegene Grundstimmung" gegenüber allen Verhältnis-mäßigkeiten und Relativitäten im Leben deutlich. Die Tatsache aber, daß mich persönlich die Kunst Bachs innerlich gehalten und geleitet hat, damals wie heute, ist nicht etwa ein Schicksal, sondern eine Fügung der göttlichen Gnade. Wiewohl das Leben unglaublich viel an Versuchung und Schönheit bot, so hielt doch die Musik Bachs dieses Auseinanderstrebende herrlich zusammen, und da meine Mutter und ich die gesamte Violin/Klavierliteratur (ich wiederhole: die gesamte!) spielten, war es schließlich eben doch so, daß die Musik Bachs beherrschte, trotz der Sonaten von Brahms (opus 120a und b nicht zu vergessen!), trotz der alten Italiener, Gabriel Fauré, Rubinstein, Caesar Franck, Richard Strauß,

---

<sup>38</sup> Offenbar Bezug auf Ernst Glaesers gleichnamigen Roman (1928, NA Göttingen 2013). Gemeint sind dort 1902 geborene Jugendliche.

<sup>39</sup> Selbstverständlich geht es hier nur um (männliche) Jugendliche aus dem sog. Bildungsbürgertum.

Lekeu<sup>40</sup>; wie klein wurde da Mozart, wie unansehnlich Beethoven. Aber die vielen Sonaten Bachs jubelten auf. *Das* war Kammermusik von "Gottes Gnaden". Natürlich fehlten auch die Violinklaviersonaten von Händel nicht. Wie oft haben wir Personen, die zwischen Bach und Händel keinen Unterschied hörten, gegenüberstellend musiziert, mit dem Erfolg, daß von da ab jeder Einsichtige diesen Unterschied, von dem oben schon gesprochen wurde, hörte und verstand.

Und hier, an dieser Stelle, sei *eine wichtige, grundsätzliche Bemerkung* gemacht: bei all diesen Unterscheidungen und Klarstellungen handelt es sich nicht etwa und keinesfalls um Aburteilungen. Sondern es handelt sich um Verdeutlichung. Es ist an dem, daß ein dem Goethekultus parallel gehender Beethovenkultus das musikalische Leben in Deutschland (nicht anderwärts) so stark einseitig gemacht hat, daß geradezu eine Katastrophe aus dieser Einseitigkeit erwachsen wird. Der musikalische Unterricht, der Konzertbetrieb, die Musikalienindustrie und alle Folgen daraus, haben sich viel zu einseitig festgelegt. Damit entschwindet mehr und mehr das musikalische Unterscheidungsvermögen, ja – schwerer wiegend – die *seelische* Fähigkeit, Bachs Religion *mit*-zutragen! Das gilt im Großen wie im Kleinen, wofür Schweitzer einen so hübschen Satz gefunden hat (S. 338), daß er hier nicht fehlen darf, weil er Mißverständnisse und flüchtiges Halbverstehen verhindert: "Bachs Werke verlangen eine charakteristische und subtile Phrasierung der Themen und der Stimmen, weil von dieser die Wirkung des Ganzen bei ihm fast ausschließlich abhängt. Händels Themen und Passagen dagegen bewegen sich mehr in der gewöhnlichen Bahn und erfordern keine so individuelle Phrasierung."<sup>41</sup>

Dies gilt auch im Großen. Alle nachbach'schen Schicksalsmusiker um Beethoven herum, Haydn dann und wann, Mozart stets, Schubert vollends, erfordern aus ihrer Grundhaltung heraus längst nicht jene "so individuelle Phrasierung", welche vonnöten *ist*, um "die überlegende Grundstimmung" oberhalb jedes Schmerzes und jeder Freude zu zeigen und wirken zu lassen: auf jene Grundstimmung aber kommt es an, weniger vor den Menschen als vor Gott. Denn dieser läßt sich nicht

---

<sup>40</sup> Der früh erstorbene belgische Komponist Guillaume Lekeu (1870–1894) schrieb nur rund 50 Werke, die (lt. WP) zumeist in Bibliotheken aufbewahrt werden. Bekanntgeworden ist nur eine Sonate für Violine und Klavier, die er für Eugène Ysaÿe komponierte.

<sup>41</sup> <https://youtu.be/s2lRwGXkr3A?si=XKUHmf3FbZKMs0E3>

spotten, aber Bach ist sein großer, auch im schwersten treuer Knecht gewesen. Das zu erkennen ist für unsere Heranwachsenden eine gewaltige Aufgabe und eine Gnade. Deshalb allein ist vierzig Jahre später dieses vorliegende Buch auch nur möglich gewesen.

### 3

Das Konzertleben damals in Karlsruhe war gepflegt und fast verschwenderisch reichhaltig. Sämtliche Solisten, auch ausländische, konzertierten dort, und die Auswahl war oft schwierig. Außer den sechs oder acht "Abonnementskonzerten" Mottls, darin fast jedesmal ein Solist sich hören ließ, gab es die Künstlerkonzerte der Direktion Hans Schmidt, etwa zwölf Konzerte, dazu sechs bis acht Quartettabende, von der Oper viermal in der Woche ganz zu schweigen. Hinzu kamen die Konzerte der hochstehenden Gesangvereine, Austauschkonzerte ... So konnte es mir als lernendem Violinisten nicht fehlen, daß ich sämtliche Geiger von Namen damals hörte, mit der einzigen Ausnahme Joseph Joachims, der damals seine Abschiedstournée gab, im Quartett spielend: jedoch verzichtete ich auf den alten Mann und Altmeister, da ich mir die sog. letzten Quartette von Beethoven damals schon nicht mehr zuzumuten vermochte.

Damals kam der herrliche Eugène Ysaye aus Brüssel öfters nach Karlsruhe, der große Bachfreund, und von ihm hörte ich zuerst die sogenannten 6 Solosonaten; d.h. es sind drei Suiten und drei Sonaten für die Geige allein. Man konnte die Chaconne damals öfters hören und ebenso oft das *preludio* aus der letzten Suite, das ungemein virtuos gespielt wurde, von Jan Kubelik, Hubermann, Henri Marteau.

Ein Ereignis für mich war der damals blutjunge Jacques Thibaud aus Paris, welcher in einem Abonnementskonzert still, jung, fein und etwas melancholisch hintrat und die Chaconne mit einem unaussprechlich wehmütigen, klagenden und völlig gottergebenen Toncharakter vortrug. Er verzichtete fast ganz auf den Rhythmus; ihm galt nur die große Klage und diese vollzog sich in einfacher, unsentimentaler und schlichter Art, daß ich beschloß, diese sechs Stücke nun ebenfalls zu studieren, beginnend mit der technisch leichten g-moll Fuge aus der 1. Sonate.

Im Hochsommer 1905 in Schwarzenberg im hinteren Murgtal übte ich täglich, im Gartenhäuschen im Freien meine sechs bis acht Stunden

Bach'sche Solologeigenmusik, anschließend später die ähnlichen Kompositionen von Max Reger (sehr ungleichwertig, manche Einzelheit gediegen) und lernte über meinen vier Saiten Contrapunct und Fuge, unvergeßlich und unübertroffen in Bachs Werk: mag auch die d-moll Toccata und Fuge für die Orgel noch so erhaben Gestirne und Welten miteinander verbinden, mag auch der: *sanctus* der h-moll Messe alle Ewigkeit in diese Zeitlichkeit hereinrufen und mag Cortot die große Kadenz des 5. Brandenburger Konzerts noch so erdbebenhaft schwellen lassen: wenn die 6 Solosonaten für die Violine kommen, dann steht Bach für mich am allerfestesten, am meisten in den zwei Orgelpuncten über d und g in der C-Dur Fuge über "Komm, heiliger Geist, Herre Gott". –

Irgendwo muß der Mensch den persönlichen Zugang zu den größten Künstlern finden; dann erst hat er ihm, ganz so, wie ein mir befreundeter, jung gestorbener Pianist diesen Zugang zu Bach durch das Quodlibet, die 30. Variation der Goldbergvariationen fand. Man muß diese enge Pforte gefunden haben, alsdann durchschreitet man sie und ist zu Hause. Aber man muß selbst spielen.

Es ist ein in gar nichts begründetes Vorurteil, als sei Bach "schwer" zu spielen. Natürlich, wenn man von Albertibässen und Mozarts Läufen und Trillern herkommt oder vom Bässegerumpel beethovenscher Klaviersonaten, dann ist es zunächst unvorstellbar, sich in dem lichten Gespinnst eines mehrstimmigen Satzes zurechtzufinden, diese Stimmen einzeln hörbar zusammen erklingen zu lassen, mit der Unfehlbarkeit eines rechnerischen Werks, das aber alsbald den scheinbar bloß rationalen Untergrund verläßt und sich über sich selbst hinausschwingt. Es ist schwer für einen Anfänger solcher Art, ohne "Melodie" auszukommen, ohne Steigerungen und weltliche Sehnsüchte. Es ist schwer, ein Thema klar erkennen zu lassen ... aber wenn einmal der Durchbruch erfolgt und im Beginn ermöglicht worden ist, dann kommt der Beethovenspieler der "ariettea" (op. 10) zu Bachs "aria mit 30 Veränderungen" über die große Kluft hinweg, welche zwischen der bach'schen und der nach-bach'schen Musik befestigt bleibt. Und wie soll er spielen? und wie schnell?

## 4

Das Virtuosenunwesen des mittleren 19. Jahrhunderts hat eine bitterböse Erbschaft hinterlassen, nämlich – insbesondere bei den Klavierspielern – den Schnelligkeitsrausch: was bei Chopin noch eine große Kunst und bei Paganini eine einmalige Tugend war, das wurde unter Franz Liszts Virtuosität und den Recorden seiner "Schüler" zur Plage. Es ist nicht vorzustellen, wie bei sinkender Virtuosität von diesen Pianisten wenigstens noch das Tempo, die Schnelligkeit gehätschelt wurde. Da waren die d'Albert, Grünstein, Careño und andere: nur schnell! Und was eignet sich etwa noch besser zum Schnellspielen als Sätze von Bach, Praeludien z.B., die zwar für ein Instrument gedacht sind, auf dem man "rauschen", nicht aber mozartisch "perlen" lassen kann. Also kamen die Klavierspieler, dann die Klavierlehrer und machten aus bach'schen *allegro*-Sätzen eine Etude, eine Fingerübung. Man war ordentlich stolz darauf, wenn das sich herunterjagen ließ wie eine abschnurrende Uhr. Denn die musikalische Kraft jener Personen und ihrer Hörer reichte etwa für Mozart aus, nicht aber für einen lebhaften Satz, welcher etwas auszusagen hatte.

Es ist deshalb, als Schweitzer um 1900 sein Buch über Bach verfaßte, eine Heldentat gewesen, daß er diesen "Musikern" (S. 353) entgegnenruft: "Je besser jemand Bach spielt, desto langsamer *darf* er, je schlechter, desto schneller *muß* er es nehmen; gut spielen heißt in allen Stimmen bis ins Detail phrasieren und akzentuieren."<sup>42</sup>

Ist das technisch schwer? Ich glaube, daß es das keineswegs ist für Solche, welche die innere Ruhe in Bach gewonnen haben. Denn alsdann ist der Ausdruck solcher Ruhe etwas völlig anderes als ein dynamischer Wechsel zwischen schnell und langsam. Schweitzer fährt fort: "Damit sind der Schnelligkeit gewisse technische Schranken gesetzt. Andererseits wird der Hörer in diesem Fall das Tempo, auch wenn es an sich nicht rasch ist, als gerade eilig genug empfinden, weil er in der Bewältigung des Details, das ihm hier entgegentritt, kaum schneller folgen könnte. Man vergesse niemals welche komplizierten Prozeß das wirklich Aufnehmen eines in der bach'schen Polyphonie gehaltenen Stücks für jeden Musiker, auch den, der es nicht zum ersten Male hört, tatsächlich bedeutet!"

---

<sup>42</sup> [https://youtu.be/BY6Au8ReI-U?si=ULj\\_a73-um0DzOzB](https://youtu.be/BY6Au8ReI-U?si=ULj_a73-um0DzOzB)

Angesichts der überhasteten Art, wie heute fast ausnahmslos die "Barockmusik Bachs" abgespielt wird (auch auf der Orgel), sind diese guten Worte erneut wichtig. Denn es geht ganz einfach nicht an, daß man die nervös reizbaren Hörer heute durch eine Flut nicht aufnehmbarer, abgehaspelter Tonreihen davon zu überzeugen versucht, solche Athemlosigkeit sei nun: Bach; es wäre genau der gleiche Fehler als jener es war, wenn man seinerzeit die Matthäuspasion mit einem Riesenchor und Monstreorchester erdröhnen ließ, wo gar nichts zum Erdröhnen vom Künstler gemeint und geschaffen war.

Wie sagt es Adalbert Stifter unvergleichlich deutlich, was hier gemeint ist? Er sagt es in der "Vorrede" zu BUNTE STEINE, gegen den verdächtigen Angreifer Hebbel sagt er es: "Untergehenden Völkern schwindet zuerst das Maß. Sie gehen nach Einzelnem aus, ... sie setzen das Bedingte über das Allgemeine ... in ihrer Kunst wird das Einseitige geschildert, das nur von einem Standpunkte Gültige, dann das Zerfahrene, Unstimmende, Abenteuerliche ... in der Religion sinkt das Innere zur bloßen Gestalt oder zur üppigen Schwärmerei herab ...": das war die Musik, welche im Vorgang und Nachtrab zu deutscher Romantik und deutschem Idealismus die Virtuosen ins musikalische Sechstagerrennen hetzte: "Freunde, wir haben's erlebt".

Demgegenüber gilt es nun festzustellen, was ein gesundes Tempo bei Bachs Musik erzeugt, nämlich

1. den Geist der Ordnung in den Gefühlen, welche nicht frei schwärmen und sich aufputschen lassen, sondern wissen, woran sie sind.
2. Sachlichkeit in Steigerung und Milderung, welche nicht aus der Willkür irgendeiner Dynamik stammt, sondern geläutert oberhalb einer ganzen Welt steht, unveränderlich vor deren ebenso unveränderlichem Gott.
3. Die Unterscheidung des Besonderen vom Alltäglichen in der Musik, welche heutzutage sowieso viel zu stark in Anspruch genommen wird (Radio!). Die Musik muß das Besondere und die gerechte Ausnahme sein bzw. wieder werden.

Wenn es der großartigen, aber niemals im Tempo gedrängten Musik Bachs nicht gelingt, Beethovens Schicksalsmusik, samt Titanismus, Heroentum und "Freude"geheil Herr zu werden, dann bleibt es beim gegenwärtig erreichten Untergang der abendländischen Musik. Gelingt es

ihr aber, dann ist Bach der Erretter aus der musikalischen Wüste der "wiener Klassik", welche so groß ist, daß die Meisten sich schon an ihre Öde und Dürre gewöhnt haben.

Deshalb ist es auch nötig, Schweitzers mahnende Stimme aus der Zeit vor vierzig Jahren erklingen zu lassen. Denn Mancher hört vielleicht mehr auf Schweitzers Autorität, falls ihm das hier Geschriebene allzu bestürzend erscheinen sollte: die "schwere Rechnung", welche dabei vorgehalten wird, kann man sich gar nicht schwer genug vorstellen. Deshalb ist es gut und nötig, immer wieder die musikalischen Contostände zu bereinigen und auszugleichen.

Das ist alles seit 1905 bekannt. Damals begann es, hinter den Tapeten des wilhelminischen Kaiserreichs zu rieseln, der Kalk kam ins Rascheln, "Fall" folgte auf "Fall", und mit Militärmusik kann man nicht Bach spielen oder ihn ersetzen. Damals lernte ich, an Bach selbständig zu werden, d.h. einsam, klar und ohne Concessionen.

Was sich eigenwillig und fleißig in Bachs Schule begibt und dabei auf sogenannte Lehrer, Meister und andere Existenzen verzichtet, der wird durch den Umgang mit Bach "erzogen" und braucht sich um alle Leute, welche in de Zwangsvorstellungen der "wiener Klassiker" dahindämmern, bald nicht mehr zu kümmern.

## 5

Otto Barblan, der Cantor der Kathedrale von St. Pierre in Genf, konnte mir im ersten Semester durch seine subtile Orgelkunst und die überaus sinnvolle Aufführung der Johannispassion in französischer Sprache an Ostern 1908 vieles sagen. Vor allem war ich in der Lage, die völlig andere, aber erheblich echtere Bachauffassung des französischen Konzerts und Conservatoriums zu studieren. Die Beziehungen künstlerischer Art zwischen Genf und Paris kann man sich gar nicht eng und fruchtbar genug vorstellen. Dort in Paris hatte César Franck bis zu seinem Tode am 8. Nov. 1890 gewirkt und wirkte nun noch schön nach: der noble Cantor von Ste.-Clotilde. Jetzt war es Widor, der die Wege wies: sauber, klar, gekonntes Tempo, kein Gehenlassen kleiner Gefühlchen, keusch in Religiosität und Frömmigkeit. Wiederum hörte ich, diesmal als Selbstspieler kritisch, in Genf Thibaud und Marteau die Chaconne

vortragen, sehr tief im verhüllten Empfinden und schon in jenem Etwas, das man "magistral" nennen könnte.

Da geschah, einige Semester nachher, etwas Großartiges und zwar im Wintersemester 09/10 in Berlin: die Aufführungen samt Generalprobe der h-moll Messe unter Siegfried Ochs, welchen Schweitzer (S. 780 u. 804) sehr mit Recht lobt. Zwar – sehr nahe an der Manier war die Art, mit welcher Siegfried Ochs Schwellungen und Zurücknahme seinem Chor und seinen Hörern sozusagen "einbläute". Jedoch, nur sehr nahe, und es war niemals Manier, sondern fand stets den Weg zum klaren Stil, auch dann, wenn man bereits willens war, ob so viel Prägnanz und Schattierung den Kopf leise zu schütteln. Das wichtige dieser h-moll Messe-Aufführung bestand aber darin, daß durch Siegfried Ochs mit unwidersprechbarer Autorität, die echt war und galt, gezeigt wurde, wie leicht Bach eingeht, wenn man ihn nicht verdirbt.

Davon verstand ich etwas, denn ich hatte im Wintersemester 08/09 in Heidelberg unter Wolfrum<sup>43</sup>, dem Unvergeßlichen, Lieben, Treuen, Schlichten, die ersten drei "ferien" des Weihnachtsoratoriums im Tenor mitgesungen. Hermann Poppe, Wolfrum Nachfolger im Amt, drillte Chor und Choräle vorher, mit der Unermüdlichkeit dessen, der weiß, um was es dabei geht, und dann kamen die Proben, bei denen der stille Wolfrum wortlos viel zu sagen verstand. Gar nicht zu reden von dem langen Sitzen nach den Proben im "Ritter", allwo der kleine, zarte und doch so kraftvolle Wolfrum mit den guten, blauen Augen in aller Ruhe gute und treffliche Bemerkungen über Musik und Musiker aussprach.<sup>44</sup> Und nicht zu reden von Wolfrums Bach-Büchlein in Richard Strauß' Sammlung: Die Musik.<sup>45</sup> Proben bei Wolfrum waren ein Genuß in ihrer Selbstverständlichkeit des Musizierens, darin es keine Problematik gab, sondern nur ein Immerbessermachen.

---

<sup>43</sup> Philipp Wolfrum (1854–1919) war seit 1884 als Hochschullehrer und bedeutender Organisator und Initiator im heidelberger Musikleben. Wolfrum setzte sich intensiv für die Wiedererweckung des Werkes von Johann Sebastian Bach ein. 1910 erschien Wolfrums zweibändige Monographie JOHANN SEBASTIAN BACH. Seit 1907 Generalmusikdirektor. (Nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Karl Wolfrum, ebenfalls Organist und Komponist.)

<sup>44</sup> Vermutlich fanden die Proben in der Heiliggeistkirche statt. Ihr direkt gegenüber liegt (noch heute) das Hotel Ritter, ältestes Bürgerhaus Heidelberg (von 1592) – erhalten geblieben nach dem Stadtbrand 1693.

<sup>45</sup> Gemeint ist hier nicht Wolfrums zweibändige Ausgabe:

BACHS LEBEN – DIE INSTRUMENTALWERKE UND BACH ALS VOKALER TONDICHTER (beide Leipzig 1910), sondern der Band JOHANN SEBASTIAN BACH (= Die Musik, hrsg. von Richard Strauss 13./14. Band). Mit sechzehn Vollbildern und elf Faksimiles, 180 Seiten (Berlin 1908: Marquardt)

<https://archive.org/details/johsebbach00wolf/page/n5/mode/2up>

Kein größerer Unterschied als Wolfrum und Siegfried Ochs, an den ich mich, auch wenn ich nicht in seinem Chor mitsang, sehr gewöhnen mußte. Ein bißchen "Reichshauptstadt" klang dort wohl bei Siegfried Ochs mit, welche in der Vorstellungswelt Wolfrums fehlte.<sup>46</sup> Unvergeßlich, wie Wolfrum vor Beginn des Weihnachtsoratoriums sich ganz still an die große Orgel der Heidelberger Stadthalle setzte, ein wenig mit dem Dirigentenstab klopfte und dann leise und innig das Pastorale in F-Dur von Bach<sup>47</sup> spielte, ohne besondere Register, aber langsam, innig, hingegeben an das Weihnachtliche überhaupt, ein liebes Klingen.

Niemals habe ich, auch bei Albert Schweitzer nicht, einen Mann so schön Orgel spielen hören, wie Wolfrum. Es war das Geordnete dieses Künstlers, das seiner Schlichtheit den Rang und die bei den Deutschen so seltene Grazie der Seele gab. Als nach beendetem Pastorale Wolfrum den Spieltisch verließ, meinte die ganze Hörschaft, daß nun eigentlich der Abend schon gefüllt und erfüllt worden sei. Wolfrums Bachspiel an der Orgel hat vor dem aller Anderen, auch Max Regers, das voraus, das hier das "sanfte Gesetz" Adalbert Stifters für das Bachmusizieren im besonderen Gestalt angenommen hatte. Wolfrums Wille war gigantisch, sein Wort sanft und klar, seine Sitte urban, ja, schöner noch: soav!<sup>48</sup> Diese "suavitas animi" Wolfrums hat Berge versetzen können, und das muß man vermögen, wenn man *von* Bach oder *über* Bach wirken läßt.

Ich habe dann auch selbst viel Orgel gespielt, dazu die Solosonaten von Max Reger für die Violine, dann kamen die Kriege und alles das, was aus jedem Krieg folgt. Kurz vor dem Kriege von 1939 hörte ich noch einmal die Johannispassion auf deutsch in der salle Pleyel in Paris unter Münch aus Strasbourg, und das Letzte vor der Zerstörung Karlsruhes durch den Fliegerbrand war die h-moll Messe, vom evangelischen Bachverein in der katholischen St.-Stephanskirche Weinbrenners von Katholiken und Anderen gemeinsam aufgeführt: das war das Schönste, denn die h-moll Messe ist des Protestanten Bach Geschenk an alle Katholiken, indem der Messetext und das Glaubensbekenntnis das Selbe und Nämliche sind: tiefster Frieden über den Bekenntnissen und das Höchste, das gesagt und gesungen werden kann:

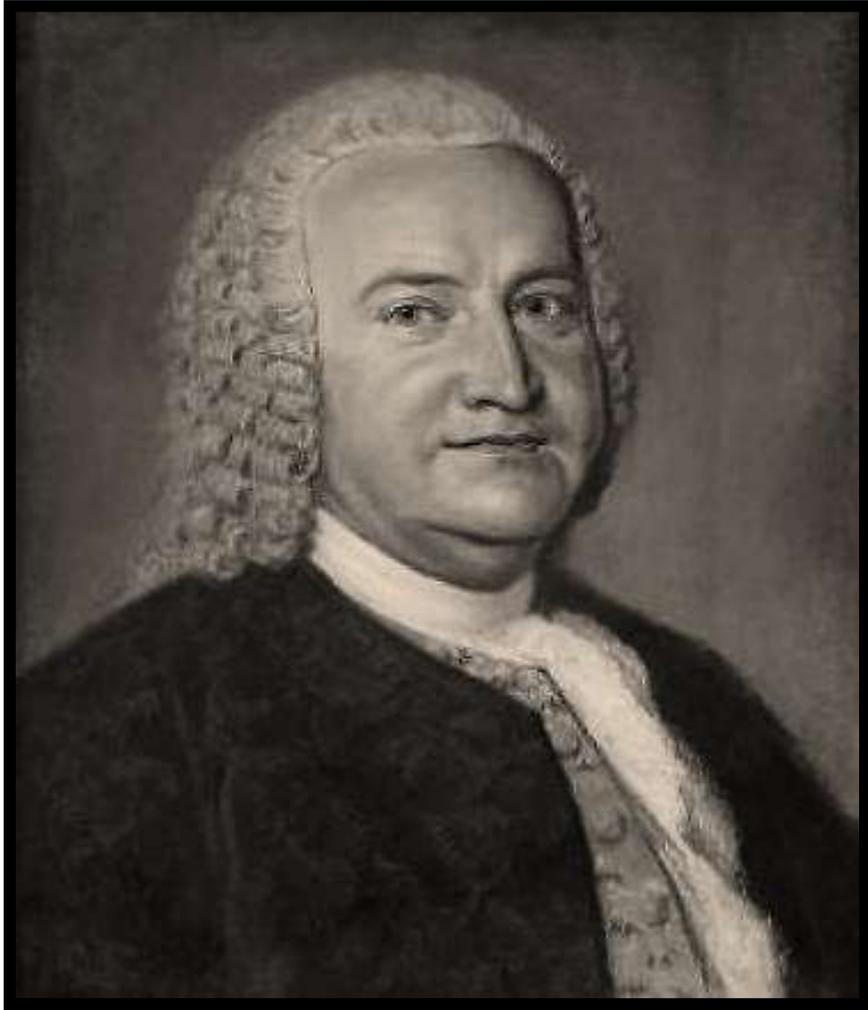
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

---

<sup>46</sup> Diese ironische Anmerkung korrespondiert mit meinem Eindruck nach der Lektüre von Ochs' Erinnerungen GESCHEHENES GESEHENES (Leipzig 1922).

<sup>47</sup> BWV 590

<sup>48</sup> soave (ital.): sanft, lieblich; Begriff aus der Tonkunst



JSB (um 1730)

Künstler unbekannt.

Dieses Gemälde war im Besitz C. Ph. Bachs,  
später des Bach-Sammlers Manfred Gorke.

Im Besitz des Bach-Archivs Leipzig.

*Dritter Teil***Bach und die "wiener Klassiker"***(Eine Auseinandersetzung)*

"Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielet wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebene Noten spielet die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greifft damit dieses eine wol klingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General-Basses Finis und End-Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Music, sondern ein teuflisch Geplerr und Geleyer."

– Johann Sebastian Bach: *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement* 1738<sup>49</sup>

**1**

Die "Auseinander-Setzung" welche nunmehr im Laufe dieses Buchs unausweichlich geworden und zudem dringend nötig ist, muß den Mut aufbringen, das heikelste Problem der europäischen Musik überhaupt zu erörtern und dabei (unfreiwillig) an Vorurteilen alter Herkunft zu rütteln.

Das lateinische Sprichwort: "de gustibus non est disputandum" (über Geschmäcker soll man nicht streiten) hat mit dem, was nun geschehen muß, deshalb nichts zu tun, weil es sich im Folgenden weder um Werturteile des Geschmacks handelt noch um Streit: sondern um bittere Erkenntnisse und Einblicke, welche seit einem Jahrhundert schon immer der oder jener zwar hatte, es aber nicht unternahm, die Vorurteile und das, was man auf französisch die "fable convenue" nennt, ruhig beim Namen zu nennen.

---

<sup>49</sup> Hier aus Wikipedia; im Original in einer sprachlich angepaßten Form mit Quellenhinweis: "Bach an seine Schüler (Spitta II, S. 925)". Sonst identisch.

Noch einen Schritt weiter: jenseits dieser Erkenntnisse und des Anrufs der Gewohnheiten handelt es sich bei dieser "Auseinander-Setzung", darin Dinge, welche fälschlicherweise miteinander vermischt wurden, endlich wieder auseinander gesetzt werden, um Dinge der höchsten sittlichen und künstlerischen Verantwortung. Es geht nämlich um nichts geringeres als um den sittlichen und künstlerischen Nieder- und Zusammenbruch der nach-bach'schen Musik, d.h. jener Verlautbarungen, welche von den sogenannten "wiener Klassikern" Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert mit und ohne Romantik begonnen wurden und sich bis zur Stunde im sklavisch-einseitigen Nachtrab Beethovens durch die Productionen der Componisten und die Reproduktionen der Konzerte und des Musikunterrichts und der Hausmusik weiterschleppten wie eine schließlich tödliche Infections-Krankheit. Exponent der *einen* Möglichkeit des Musizierens ist Bach, Exponent der *anderen* ist Beethoven als der "Tonangebende", und es bleibt nichts anderes übrig als den Ernst des ganzen Problems durch Bachs Wort zu belegen: "Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Music, sondern ein teuflisch Geplerr und Geleyer."

Dies sind keine Schimpfwort, sondern klar bezogene, sittliche Positionen. Und es ist wohl Anlaß genug, daran zu erinnern, daß es sich nicht um Werturteile des Geschmacks handelt, sondern um Erkenntnisse. Wie gewinnt man diese? Hier versagt methodischerweise jede Art von Musikgeschichte. Es kommt vielmehr jetzt darauf an, diese Positionen aus der europäischen und deutschen Geistesgeschichte des früheren 18. Jahrhunderts zu erschließen. Es kommt darauf an, den Geist, das Wissen und die Erkenntnis Bachs und seiner musikalischen Zeitgenossen zu begreifen, damit ihren musikalischen Ausdruck – und den jähen Verfall, das bestürzende Ende beider: gleichzeitig aber muß man im nämlichen Blick mit erkennen, was ebenso gleichzeitig als Neues und Kommendes dabei mit heranwächst, wie es sich entwickelt, und wie es sich ereignen konnte, daß am Ende des 18. Jahrhunderts und nachher im 19. Jahrhundert um die sog. vier "wiener Klassiker" herum eine Tonbildnerie sich aufzutun und zur Einseitigkeit in der Vorherrschaft bis heute es bringen konnte, sodaß alsbald einander Brahms und Wagner, Reger und Richard Strauß gegenüberstehen, ohne daß es damals schon gelungen wäre, die Auseinander-Setzung zu leisten, um welche die Musik überhaupt nicht mehr herum kommen *kann*.

Man sieht, wie es sich hier um geschichtliche Grundlagen handelt, welche in dieser Gegenwart von 1945 mehr oder weniger deutlich bewußt, den verantwortlichen und klugen Musikern auf den Nägeln brennen. Sie sind aber schwer zu erkennen, noch schwerer schriftlich zu verdeutlichen und am allerschwersten in die höchst notwendige Praxis umzusetzen. Denn nichts wirkt zäher nach als altgewohnte Vorurteile, und es ist an dem, daß Beethoven ein Götze geworden ist samt seinen Verlautbarungen, die ein junger vor Stalingrad 1942 verschollener Musiker überaus prägnant einmal "Lustmusik für Geheimräte" genannt hat.

Indessen soll im folgenden der überaus gefährliche Weg der Erkenntnis geistesgeschichtlicher Verschiebungen und Wandlungen begangen werden, jedoch nicht um der historischen Erkenntnis willen, sondern wegen der sittlichen und insbesondere der christlichen Entscheidungen, welche aus solcher Erkenntnis resultieren. Mit Geschmacksdingen und Werturteilen hat das nichts zu tun, es sei denn, daß Einseitigkeiten und verzerrende Übersteigerungen des ganz besonders von Richard Wagner (siehe oben) überheizten Beethovenkultus deshalb schroff abgelehnt und ohne Einschränkungen verworfen werden. Doch sind das zweierlei Dinge, welche nicht miteinander verwechselt werden dürfen. Denn wenn Klarheiten geschaffen werden sollen, dann muß man bei der Methode dazu hin beginnen.

Eines ist hier gleich festzustellen, nämlich dies, daß Bach niemals (im Sinne moderner Menschen nach der Romantik) sich veranlaßt sah, sich über die Wesensart seines künstlerischen Schaffens autobiographisch oder sonst documentarisch klar zu werden und sich darüber zu äußern. Es schwebt über Bach uns seinem Prozeß des künstlerischen Schaffens eine schlichte, aber großartige Selbstverständlichkeit der ganzen Prozedur! Das wächst wie die Natur selbst und braucht weder Anregungen noch Inspirationen: *denn* es wächst aus *einem* ebenso fruchtbaren, wie ganz genau bestimmbareren culturellen Boden, aus einer Seelenlage und geistigen Haltung, die klar und deutlich vorhanden ist. Bach hat sie erlebt, aber sie hat Bach nicht überlebt. Die psychologischen Schwierigkeiten bei Bach liegen nicht in diesen Grundlagen, sondern in dem Wandel derselben bei den Zeitgenossen und ihren Nachkommen.

Vorab und gewissermaßen vorwegnehmend zu diesem Zeitwandel nach 1740 eine schöne und kluge Formulierung Schweitzers (S. 210/211): "... daß schon zu Lebzeiten des Meisters die Kunst einen Weg

eingeschlagen hatte, auf welchem sie Bachs Kantaten und Passionen kaum in Sicht behalten konnte. Man war der Fugen und der Stücke, die sich in obligaten Stimmen aufbauten, überdrüssig und sehnte sich nach einer Musik, die natürliches Gefühl und nur solches wäre. Der Begriff Natur, der in der Zeit des werdenden Rationalismus die Philosophie und Dichtkunst umgestaltete, macht sich auch in der Tonkunst geltend ..." So einfach nun liegen die Dinge nicht, wie es Schweitzer da glauben läßt: von Überdruß allein ist keine Rede, sondern es handelt sich um Verfall und Zusammenbruch vieler geistiger Positionen. Und "die Natur" ist dabei das allerwenigste, was Bach und die "wiener Klassiker" trennt. Es ist vielmehr das Christliche, und alle Krisen, in die er teils selbst geriet, teils Dritte geraten ließ. Und "umgestalten" gilt dabei nicht, sondern ein stummes Schlachtfeld des Geistes, auf welchem gekämpft und gestorben wurde. Der Rationalismus des (damals) jungen Albert Schweitzer läßt ihn<sup>50</sup> mit jenem Zitat ahnen, aber nicht erkennen.

*Wie also liegen diese schwierigen Dinge? Kommen wir nunmehr zur Sache selbst!*

## 2

Das Erlebnis des westphälischen Friedens auf seelisch-geistigem Gebiet war für Deutschland auf protestantischer Seite ein Stagnieren innerhalb der rasch absolutistisch werdenden Länderchen, und auf der katholischen Seite bereitete sich die Gegenreformation für ganz Europa, auch für Deutschland erst langsam, dann plötzlich rapide vor. Folglich spaltete sich das deutsche Innenleben in kleinlich-unterwürfige Züge mit starken, inwendigen Hoffnungen einerseits und in geistige Festungen der Gegenreformation, welche aber durch die weltlichen Kriege um 1700 herum längst nicht alle Ziele zu erreichen vermochte, welche Rom ihr gesteckt hatte.

Man darf es deutlich sagen, daß trotz der allgemeinen Verrohung der Epoche, dem Grobianismus und ähnlichen zivilisatorisch üblen Nachkriegserscheinungen in vielen besseren deutschen Geistern noch lange der Schrecken des 30jährigen Kriegs (unbewußt und ungekannt) nachbebte. Auch Bach hat sein Leben lang da und dort von diesem

---

<sup>50</sup> sic!

Kriegserbe etwas erklingen lassen. Teils war es durch die Choraltex te und die Melodien aus jener abgeklungenen Epoche bedingt, teils lag es noch tiefer in der eigenen Seele, die ferne, wortlose Erinnerung an Kriegselend, Soldatesca, Verarmung Verbrennung der Heimstätten und jeglichen Mangel: wer zu hören versteht, der hört ganz fern und leise in Bachs Musik allezeit dann und wann kleine Erinnerungen an jene Katastrophen.

Zwischen den Orthodoxien der absolutistischen deutschen Länderchen und Kleinstaten einerseits und der stehengebliebenen Gegenreformation in den katholischen Städten, Bistümern, Abteien u.s.w. andererseits, galt es um 1700 herum zu lavieren: denn subaltern, submiss und beengt stand und drängte sich das alles im engen Raum, umgeben von Europa, welches sich auf völlig anderen politischen und kulturellen Grundlagen rascher und wirkungsvoller von dem Kompromiß 1648 von Münster und Osnabrück erholte.

Wie war die culturelle Situation in Europa und in Deutschland etwa um 1720, als Bach fünfunddreißig Jahre zählte und schon in der zweiten Hälfte seines kurzen Lebens stand? Hier gilt es nun, mit größter Deutlichkeit Begriffe aufleben zu lassen, alte Begriffe, die heute noch durchaus nicht überwunden sind trotz allen Wandels der Zeit und der Wörter.<sup>51</sup>

Der *Rationalismus*, dessen Theoretiker Descartes ist und bleibt, war für Europa um 1700 herum das Vehikel, auf welchem erneut Frankreich dem Kontinent seine reizvollen Besonderheiten anbot und auch aufdrängte. Der ordnende, sichtende und prüfende Verstand hat eine Souveränität eigener Art und wo der Verstand mit seiner immer wieder angestrebten und erreichten Klarheit und Deutlichkeit siegt, da muß das Sociale und das Seelische die Folgen auf sich nehmen. Der Verstand, die "ratio", ist ein strenger und ein kostspieliger Hausherr; vieles, was den Gefühlen tunlich und erlaubt ist, kann vor dem Verstand gar nicht oder nur mit Opfern bestehen.

Tief im europäischen Menschen liegt der unauslöschliche Hang, sein Wesen zu "formen", – aber ohne es erstarren zu lassen. Solche Formung, solches Fester-Werden gehört zum inneren Menschenleben dazu. "Rationalismus" erlebt mitten in Europa die deutsche Spielart, nämlich die

---

<sup>51</sup> Zum Folgenden verweist der Verfasser auf sein Buch: WESEN UND WORT AM OBERRHEIN (Berlin 1935, S. 100-113), woselbst jene Strömungen in einem andern Zusammenhang eine deutliche Darstellung gefunden haben. (Anm. d. V.)

*"deutsche Aufklärung"*. Aufklärung ist bewußtes, begriffliches Hellmachen. Es *bedeutet* mehr als bloß ein Reifwerden zum "Schicksal", es *ist* schließlich ein Reifsein zu Lebe und Tod.

Indem aber solche Reife sich meist dazu verführen läßt, quälend auf jüngeren Spätgeborenen zu liegen, erliegt sie der Gefahr, ihre Mittel und ihre Zwecke zu verfälschen und teils also eine Gefahr zu werden, teils aber ein Gespött für jene Jüngeren. Aber einstweilen operiert auch die Aufklärung mit Schlagworten: man ist aus Grundsatz optimistisch und behauptet, in der besten aller möglichen Welten zu leben, weil es Gottes Güte und Größe entspreche, daß er die Welt nur so gut als möglich geschaffen habe.<sup>52</sup> Das wirtschaftliche Elend, das die vielen Kriege schlugen, verbarg man untertanenmäßig durch geschickte Administration. Die höheren Stände übersahen das, und da es noch keine Maschinen und Fabriken im modernen Sinne gab, bestanden für viele erträgliche Lebensmöglichkeiten. Man wollte aus Verstand "die Sitten bessern", und man war tugendhaft und moralisch samt salbungsvollen Redensarten. Zu dieser Besserung der Sitten sollten die "strengen" und die "schönen" Wissenschaften und Künste, also auch die Musik (in Theorie und Praxis) dienen. Man sah in Deutschland deutlich, daß gerade in Dingen der Musik Frankreich und Italien große Vorsprünge gemacht hatten. Aber auch in literarischen Dingen erlebte man besonders in Deutschland das Ausland. Der Rationalismus und seine deutsche Spielart, die Aufklärung, verehrte logischerweise alles, was mit der Vernunft erlernbar war. Man verehrte die Vollständigkeit der Encyclopaedie und in allen Möglichkeiten des Seelenlebens entschied der Verstand, die "raison" zunächst gegenüber dem Gefühl.

Man muß sich nun im folgenden diese und kommende Beobachtungen stets vergegenwärtigen in Bezug auf Bach, den Musiker, den Mann bei kleinen Höfen, den Thomaskantor und den Schullehrer! Alles, was Bach als menschliche "Umgebung" für seine Kunst und sein Menschentum in Rechnung stellen konnte, also Mäzene, Choristen, Schüler, Ratsherrn, Prediger, Organisten, Textdichter, Publicum, Freunde aller Art, Gönnerinnen und so weiter ... alles das war mehr oder weniger "aufgeklärt". Bach selbst aber und die Meisten hatten etwas völlig Anderes aus dieser Aufklärung zu erleben: ihre christliche Frömmigkeit!<sup>53</sup> Denn

---

<sup>52</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_beste\\_aller\\_m%C3%B6glichen\\_Welten](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_beste_aller_m%C3%B6glichen_Welten)

<sup>53</sup> Satz so im Original.

logischerweise ist alle Aufklärung antikirchlich, antichristlich und unfromm. Hier ist *der erste Angelpunkt*, aus dem heraus man nur die ganze schwierige geistige Lage Bachs und aller Nach-bach'schen verstehen kann.

Zurück zur Aufklärung selbst! Kein Wunder, daß der solcher Art übersteigerte und überschätzte Verstand bald zum Zopf erstarrte und sich damit wie toll gebärdete. Jede religiöse Innerlichkeit wurde verlacht, zerredet und schließlich zerstört. Inwieweit galt dies auch für die dazu gehörige Musik?

Aufklärung meint "gebildetes Denken". Durch sie und das damals neu aufkommende Freimaurertum sah man sich "weltbürgerlich" und drängte, so gut es ging, aus der Enge der absolutistischen, kleinen deutschen Höfe heraus in die Städte, ins Ausland, wo es ein solches gab.

Hatte Descartes den *rationalistischen* Zug aus Frankreich geschaffen, so war es England, das die andere Hälfte der Aufklärung, den *sensualistischen* Zug in derselben schuf: in England war "old merry England", das alt-fröhliche England von einst längst vergangen. Als Gegengewicht gegen die Profitgier und den englischen Calvinismus säuselte man gern in Tugend, in Moral, in "cant" und in Gefühlen, die den "spleen" der Engländer ansprachen. Man konnte mit Gefühlen so manche peinliche Entgleisung der Sinne oder des Verstandes verdecken. Und so kommt aus England zum Wesen der Aufklärung der Zug der Gefühlseligkeit, des Empfindsamen und schließlich des Weinerlichen, – eifrig aufgegriffen von vielen Deutschen, denen es schon längst zu nüchtern in ihrer kleinen Welt zuzuging.

Gerade hier lagen wichtige Dinge für Bach, seine Umgebung und beider Nachfahren. Denn so sehr da und dort Musik zu ihren Ausdrucksformen des Verstands benötigt, so sehr auch kommt sie aus Urgründen des Gefühls, umso mehr, als sie eine Sinnenkunst ist und bleibt. Es ist also wichtig zu wissen, wo sich englisch-sensualistische Züge im Kunstleben des 18. Jahrhunderts abheben von den völlig anderen, tiefst deutschen Gefühlswerten, wie sie sich (die Musik anlangend) hauptsächlich im Choral und auch im Volkslied hören ließen. Dies ist *der zweite Angelpunkt*, aus dem heraus man nur die ganze schwierige geistige Lage Bachs und aller Nach-bach'schen verstehen kann.

In Deutschland erschien bald die höchst verdächtige "Philosophie des gesunden Menschenverstands", erst entzückend, später "harmonisch-platt". Damals mußte das Christliche es sich widerspruchslos

von dem König Friedrich II. sagen lassen, es könne ein Jeder auf seine façon selig werden.<sup>54</sup> Interessant zu beobachten, wie, wann und unter welchen Begleitumständen später Bach mit jenem Herrscher musizieren wird, Bach, der orthodoxe Lutheraner, der Sachse, welcher im König von Preußen damals eigentlich den "Erbfeind" erblicken mußte.<sup>55</sup>

Aber damals galt schon mancherlei Toleranz, im Vorklang zu Lessings Toleranzgedanken, die Bach nicht mehr erlebte. Aus der alsbald überspannten Toleranz kam unheilvoller Mischmasch. Man begeisterte sich hemmungslos für die Wilden, die Huronen, die Indianer, – dann für die Griechen (Philhellenismus), die Polen (Lenau), die Buren – anderthalb Jahrhunderte lang "begeisterte" sich Deutschland und machte sich ebenso unbeliebt wie lächerlich. Dazu kam sonstige Schwärmerei, z. B. für die Emancipation der Juden im 18. Jahrhundert, für die Emancipation des Fleisches im 19. Jahrhundert und für die Emancipation der Frauen im 20. Jahrhundert. Man muß es verstehen lernen, daß das einseitig Verstandesmäßige bald Ekstasen der Schwärmerei entbindet. Bach sah diese Unausgeglichenheit herankommen, *noch* galt sie, indes man sah, wie sie sich näherte.

Bevor aber von dem andächtigen Schwärmen gewisser pietistischer Kreise die Rede sein kann, ist es nötig, zu bedenken, welche Art Geistesleben der Rationalismus lebendig machte. Da saß man in Zirkeln und Lesekreisen beieinander, las die moralischen Wochenschriften und die kritischen Zeitschriften. Das gelehrte und das bloß gebildete Wesen suchten einander zu durchdringen. Die kleinen Höfe galten viel, aber in den Städten saßen die amtlichen Vertreter des Wissens und der gelehrten Dinge.

Bach hat zwischen all diesen Wandlungen, Möglichkeiten und Peinlichkeiten mitten drin gesessen. Als er 1750 starb, gab es noch keinen Herder und das Volkslied, keinen Nicolai in Berlin, keinen Lessing, keine Anacreontiker: das alles konnte erst später sein. Jetzt und auch hier

---

<sup>54</sup> Allerdings ist daran zu erinnern, daß streng genommen *diese* Randbemerkung vom 22. Juni 1740 lediglich Protestanten und Katholiken meint, denn sie ist ergangen auf einen protestantischen Vorstoß gegen die katholischen Kirchen, die Friedrich Wilhelm I. für die katholischen Soldatenkinder eingerichtet hatte. Grundsätzlich aber dachte Friedrich II. viel allgemeiner ablehnend, wie seine andere Randbemerkung beweist: "Ein jeder kann bei mir glauben, was er will. Was die Gesangbücher angeht, so steht einem jeden frei, zu singen 'Nun ruhen alle Wälder' oder dergleichen dummes und törichtes Zeug mehr. Aber die Priester müssen die Toleranz nicht vergessen, denn ihnen wird keine Verfolgung gestattet werden." (Vgl. Georg Borchardt: DIE RANDBEMERKUNGEN FRIEDRICHS ... 1. Teil, Berlin o.J., S. 79) (Anm. d. Autors)

<sup>55</sup> Und was sagt uns das?

müssen erst die Grundlagen dazu klargestellt sein, also die möglichen Spielarten des Rationalismus und der Aufklärung.

Etwas aber, oben schon angedeutet, tritt nun sehr mächtig auf den Plan, nämlich der *Pietismus*: dabei handelt es sich nun, was oft übersehen wird, um eine Art der christlichen Frömmigkeit, welche dem Zuviel alles Rationalismus wie aus einem geheimen Naturgesetz heraus die Waage hält. Aber dieser Pietismus ist etwas Neues, von den Zeitgenossen leidenschaftlich Umstrittenes, und die Orthodoxen, zu welchen Bach sich immer und je rechnete, waren erbitterte Feinde aller pietistischen Möglichkeiten. Worin bestehen nun diese? In inwieweit können wir sie zu unserem Bachbuch erkennen?

Der Vater des Pietismus ist der Elsässer Jacob Philipp Spener, der 1635 in Rappoltsweiler im Elsaß geboren wurde, Predier wurde, von 1663–1665 am straßburger Münster wirkte. Dann aber, in Frankfurt seit 1670, schuf er kleine "collegia pietatis", stündlerische, zartsinnige Gemeinschaften, für welche nach 1675 Speners Buch "PIA DESIDERIA" zu wirken begann. Diese Gemeinschaften und Stunden gottinnger Personen verbreiteten sich, sie entsprachen einem äußerst lebhaften Bedürfnis und gehören gewissermaßen zur Kehrseite der katholischen Gegenreformation. Spener ging 1686 als Oberhofprediger nach Dresden, 1691 als Konsistorialrat nach Berlin und starb 1705, als Bach zwanzig Jahre alt war.<sup>56</sup>

Es ist jedoch keineswegs Spener allein, welcher den Pietismus schuf, sondern das taten die Gemeinschaften und der Streit, welcher zwischen ihnen und den luther-orthodoxen Pfarrern ausbrach.<sup>57</sup> Man nahm gegenseitig kein Blatt vor den Mund, und das Christliche litt namenlos unter dem Hader seiner Bekenner, die sich (es ist immer wieder das Nämliche!) gegenseitig aufhoben und wirkungslos machten.

Der Pietist echter Art und noch ungetrübt vom Gezänke der Wortführer und ihrer unteren Organe, will weniger äußere Formen als inwendige Leistung von Gefühl und Gemüt. Das kirchliche Leben des orthodoxen Lutheraners ist ihm fern und fremd und geradezu ein Hindernis auf dem Weg ins Reich Gottes. Dem Pietisten soll das Gemeinschaftsleben nicht auf

---

<sup>56</sup> Zu Luthertum und Pietismus siehe auch im *Fünften Teil, Kapitel 3. Orthodoxie*.

<sup>57</sup> Bedeutsam waren auch Johann Christoph Blumhardt (1805-1880), eine Schlüsselpersonlichkeit des schwäbischen Pietismus (Erweckungsbewegung) sowie sein Großonkel Christian Gottlieb Blumhardt (1779-18838), Vertreter der pietistisch geprägten Missionsbewegung (Basler Mission). (*Noch Helmut Gollwitzer hat sich oft zustimmend auf die Blumhardts bezogen.*)

dem Kirchenregiment beruhen, sondern auf einer verstärkten Innerlichkeit des einzelnen Gläubigen, welcher sich und seine religiösen Erlebnisse mitteilt, im Lied, im Brief, im Tagebuch, in der Betrachtung des Schriftworts zu Mehreren und bei andern Anlässen. Beim Pietisten wird "Erfahrungsseeelenkunde"<sup>58</sup> gern gesehen und betrieben, ungeachtet der Tatsache, daß starker Mißbrauch damit getrieben wird von Brüdern und Schwestern, welche aus andern Bildungssichten stammen und deshalb vieles auf ihre eigene Weise verstehen, deuten und behandeln. Der Pietismus steht immer in jener großen Gefahr, das einmalige religiöse Erlebnis zu wiederholen: damit wird es alltäglich und verliert jeden geweihten Charakter.<sup>59</sup>

Es konnte nicht bei den Idealformen pietistischer Art bleiben. Sondern die naheliegenden Folgen stellten sich alsbald ein: Indiscretionen, Schwatzhaftigkeit, Überdruß, Scandal. Dazu kam die Feindschaft der orthodoxen Pfarrer und ihrer Gemeinden. Bach gehörte dazu. Aber wo sehen wir in Bachs Leben auch nur *ein* Anzeichen, daß er diese Feindschaft activ gezeigt und betätigt hätte?? Wo klingt es in Bachs Musik antipietistisch?

Der Pietismus ist, auch wenn die meisten seiner Anhänger äußerst schlicht sind, geistesgeschichtlich gesehen deshalb ein Stück der europäischen Aufklärung, weil die Autorität bei ihm von Kirche und Dogma weg ins Persönliche verlegt wird. Und weil bei ihm sich konfessionelle Unterschiede leicht verschleifen, insofern sie überhaupt noch gelten. Durch den Pietismus wurde erst die Literatur der Aufklärung und dann eine der "Genies" in der Sturm- und Drangzeit vor schroffer Religionsfeindschaft gnädig bewahrt, und das Christentum konnte sich in den kritischen Jahrzehnten nach Bachs Tod ein wenig besser noch durchsetzen als es ohne diese Wirkung des Pietismus der Fall gewesen wäre.

Man muß aber wissen, daß das Innere des Pietismus voll verborgener Herrlichkeit steckt, die den Orthodoxen, nicht aber Bach, unbekannt bleibt. Da blühte viel verborgene Inbrunst, und es wuchsen gute Gedanken. Durch den Pietismus war dem deutschen Kleinbürger, vaterlandslos, wie er war, ein tüchtiger, innerer Halt gegeben, schlichter

---

<sup>58</sup> Die Erfahrungsseeelenkunde ist eine von Karl Philipp Moritz (1756-1793) geprägte Bezeichnung psychologischer Konzeptionen der Aufklärungszeit.

<sup>59</sup> Sowas findet sich aber nicht nur bei Angehörigen sog. "anderer Bildungsschichten".

Glaube und Weltüberlegenheit. Vor allem wurde im Pietismus gesungen, und doch wohl innerlicher als in der Kirche der Orthodoxen. Oder vielleicht doch nicht? Oder vielleicht nicht ganz?

Es ist nun Zeit diese großen Strömungen auf ihre besonderen Wirkungen zu prüfen. Denn Bach sieht als junger Mann diese Zeitenwende langsam herankommen, stirbt aber, bevor die Krisen dabei wirklich ausbrechen. Nur seine Nachwirkung wird von diesen Katastrophen betroffen und damit die musikalische Entwicklung des abendländischen Europa.

### 3

Bevor nun die Folgen dieser geistigen Positionen auf die "wiener Klassiker" in der deutschen Musik geprüft werden, ist es nötig, Bachs eigene Stellung mehr zu erhellen als das bis jetzt möglich geworden war. Bach war ein hochgebildeter und vielseitig erfahrener Mann, ein Musiker, den die Lebensumstände gelehrt hatten, Umschau zu halten und zwar bei den kleinen Höfen, wo er seine frühere Manneszeit verbrachte und bei den protestantischen Pfarrern, mit welchen er früh beruflich zusammenkam. Dort sah er den hellen Streit der Orthodoxen, der Alt-Lutheraner gegen die "Pietisten", bei den Höfen lernte er Einflüsse des Auslands kennen – und auch lieben, wenngleich mit Maß und Ziel.

Worum sich die Pfarrer stritten, ist heute schwer zu sagen. Denn in der langen Zwischenzeit haben sich diese Gegensätze, insofern sie je praktisch wurden und nicht rein theoretisch verblieben, verschliffen. Auch darf man sich dabei um alles nicht durch den polemischen Einzelfall beeinflussen lassen, welchen sehr viel später, lange nach Bachs Tod: 1778 ff., Lessing mit dem Hauptpastor Götze in Hamburg hatte.

Vielleicht läßt sich, besonders hinsichtlich Bachs musikalischer Schöpferkraft, das Ganze so darstellen, daß die Pfarrer der Orthodoxie ihren weltlichen Einfluß darin beengt, ja bedroht sahen, wenn es dem Pietismus gelänge, das Laienpredigertum wieder stärker zu machen als es bislang gewesen war. Man darf die gesellschaftliche und geistige Stellung der Pfarrer, aber auch dieser Laien in der winzig kleinen "Gesellschaft" der damaligen Dörfer und Städte nicht außer Acht lassen. Der Pfarrer war ein in jeder Hinsicht wichtiger Mann; da es kaum einen Beamten- und

Verwaltungsapparat im heutigen Sinne gab, brachte das Pfarramt Einfluß. Es war meist mehr als ein bloßes Kirchenregiment. Wenn nun die Innigkeit des Pietismus, welche die menschliche "Autorität" gering achtete, ins Seelisch-Geistige eindrang und zwar besonders in der mengenmäßig großen Masse der Gläubigen und schlichten Kleinbürger, so stand für die Pastoren geradezu alles auf dem Spiel. Sie spürten die Gefahr einer leeren Kirche. Also mußte die Lutherorthodoxie helfen. Tat diese es? Nahm Luthers persönliche Gewalt damals nicht rapide ab?

Also hieß es: bekennen, herrschen und dienen, glauben! Der Rationalismus zersetzte dies schnell, gegen die Aufklärung gab es kein pastorales Kräutlein. Geistige Macht formte sich gegen geistige Macht. Bach konnte im Lauf seines Lebens nur den Beginn des Pietismus sehen, erlebne, prüfen. Da er aber nicht nur ein Kenner und Leser der Bibel sondern auch der deutschen und ausländischen Mystiker war *und zudem ein schmerzbewußter Künstler* (aber kein Theologe!), – so sah er die großen seelischen Schönheiten *beider* Möglichkeiten: sowohl die Herrlichkeit eines großartigen Bekenntnisses aus dem Mund eines beinahe gewalttätigen Mannes, wie Luther das gewesen war – *und* das milde, weltüberwindende, irenäische Ideal des Pietismus<sup>60</sup>, die ewige Hoffnung auf das "Jerusalem droben" aller "Stillen im Lande".<sup>61</sup>

*Beide* Parteien aber sangen die gleichen Choräle! Beide Parteien hatten noch die gleiche Form der kirchlichen Musik. Beide hatten das *noch*: denn der musikalische Zeitembruch stand vor der Tür. Bach ist ein tief empfindender, wahrscheinlich ein vorausahnender, seherischer Künstler gewesen. Er mußte also die Werte der absterbenden Orthodoxie ebenso erkennen, wie die Werte des Pietismus, welcher aber durch seinen Sectencharakter niemals fähig gewesen wäre, diesen Protestantismus zu retten, wo es damals schon ernstlich beinahe nichts mehr zu "protestieren" gab! Demgegenüber katholische Gegenreformation *und* Aufklärung aus In- und Ausland. Damals war das "evangelische Pfarrhaus" der eigentliche Kulturboden in Deutschland, ihm entstammte in Nord und Süden *noch*

---

<sup>60</sup> Bezieht sich wohl auf Gottfried Arnold (1666–1714), Pseudonym: Christophorus Irenaeus, einen Vertreter des radikalen Pietismus. (Nicht also auf den frühchristlichen Theologen Irenäus.)

<sup>61</sup> Nur ein Hinweis: eine gegen die römische Kirche gerichtete, wesentlich mystisch (zugleich aber auch politisch) orientierte reformatorische Bewegung gab es bereits im 13. Jahrhundert in der französischen Provence (Occitanien, Languedoc), popularisiert durch Musik der provençalischen Troubadore (Guilhelm Figueira, Pèire Cardenal, Pèire de Corbian, Pèire Bregon Ricas Novas u.a.).

fast die ganze geistige Schicht.<sup>62</sup> Trübe sah Bach auf seine eigene Familie und wie sie "modern" wurde. Also fester an den alten Glauben! Aber immer inniger, je älter Bach wurde, immer – "pietistischer" (in der seelischen Grundgesinnung). Und immer wieder der Choral! Umso mehr als die zeitgenössischen Textdichter im gleichen Dilemma standen und schließlich Bach sich seine Kompositionstexte doch nicht alle selber dichten konnte.

An den kleinen Höfen war das erträglich, denn genau so, wie Serenissimus entschied, so ward dann geglaubt und verfahren. Aber in der (großen) Stadt Leipzig, damals einem größeren Dorf von heute entsprechend, wuchs sich das peinlich aus, wie wir nachher sehen werden.

Was war denn Leipzig? Es bemühte sich, jenes "Klein-Paris" zu werden, darin bald der junge Goethe, zwanzig Jahre nach Bachs Tod, beinahe strandete. Gottsched war 1730 in Leipzig Professor der Beredsamkeit und der schönen Künste geworden. Gottsched und seine begabte Gattin<sup>63</sup>, beide amtlich bemüht, die deutsche Dichtkunst zu heben und sich selber einen Platz dabei zu schaffen, viel verspottet durch Spätere und keineswegs immer zu Recht verspottet. Gottsched und Bach wirkten gleichzeitig im engen Raum des Städtchens. Wir können nicht einmal ahnend erschließen, was sie vielleicht je miteinander sprachen.<sup>64</sup> Gellert wurde erst 1751 in Leipzig Professor der Philosophie, ein Jahr nach Bachs Tod. Er hätte dem Schöpfer der "Kunst der Fuge" gewiß nichts zu sagen gehabt. Bachs Riesenausmaß stand allein; und seine Musik?

Jetzt versteht man schon ganz anders, wenn Bach (siehe oben das Motto) seinen Schülern dictiert von der Ehre Gottes und der zulässigen Ergötzung des Gemüts. Und man beginnt zu ahnen, was Bach herankommen sieht, wenn der Verfall und die Zersetzung in Kirche und Rathaus und Universität solcher Art weitergehen: da wird es keine

---

<sup>62</sup> Dieses (nicht immer begründete) Selbstverständnis findet sich noch in etlichen Erinnerungen von Abkömmlingen dieses Umfelds am Ende des 19. Jahrhunderts, u.a. bei Erna Saenger: GEÖFFNETE TÜREN. LEBENSERINNERUNGEN 1876-1976 (Berlin 1975; Neuausgabe: Berlin 2023: A+C).

<sup>63</sup> Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geb. Kulmus 1713–1762) war als Autorin und Übersetzerin eine bedeutende deutsche Schriftstellerin und Gelehrte des 18. Jahrhunderts. Heute wird vermutet, daß etliche Arbeiten ihres Ehemannes teilweise durch sie verfaßt worden sind. Vgl. auch die von Inka Kording neu herausgegebene Briefsammlung: LOUISE GOTTSCHED - MIT DER FEDER IN DER HAND. BRIEFE AUS DEN JAHREN 1730-1762 (Darmstadt 1999); die ursprüngliche Ausgabe wurde 1771/1772 von Luise Gottscheds Freundin Dorothea Henriette v. Runckel herausgegeben, der Briefempfängerin.

<sup>64</sup> Zumindest gibt es die sog. Trauerode (*Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*, BWV 198) mit Text von Johann Christoph Gottsched, außerdem eine verschollene weltliche Kantate Bachs (*Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden*, BWV Anhang 13), deren erhaltener Text ebenfalls von Gottsched stammt.

eigentliche Musik mehr geben, "sondern ein teuflisches Geplerr und Geleyer". –

#### 4

Um nunmehr Bachs Kunst und jene der nach-bachschen "wiener Klassiker" auseinander-zu-setzen, ist es nötig, den großen geistesgeschichtlichen Abgrund zu betrachten, welche sich seit Bachs mittleren Mannesjahren (also etwa ab 1715 nach den Friedensschlüssen) aufzutun beginnt. Bach erlebt dabei selbst nur den Anfang dieses Umbruchs, kann aber bis zum Ende seines Lebens doch schon beobachten, daß und wie sehr sich die Zeiten ändern, bis in seine eigene Familie hinein.<sup>65</sup>

Nach seinem Tod beschleunigt sich das Tempo der Ausweitung dieses Abgrunds immer mehr. Die Menschen von vorher und nachher verstehen sich zunächst überhaupt nicht mehr, und was sie daraufhin zu musizieren anheben, gehört nicht mehr zusammen. Die Folgen aus diesen Dingen werden umso heikler, als es sich hier nicht um Dichtung und bildende Kunst handelt, wo sich anschauende Interessen wieder begegnen können, sondern um Religiosität und um Musik; also sehr viel zartere Seelenwerte, erheblich persönlichere Angelegenheiten, bei denen auch der geringste Zugriff schon täppisch, ja tödlich sein kann.

Eine Zwischenbemerkung ist hier am Platz: "Barock" ist eine Stilbenennung, die ebenso verführerisch wie irreführend wirken kann. Wenn in der Mitte des 19. Jahrhunderts Adalbert Stifter schärfste Worte der Ablehnung gegen den Barock als wuchernden Schwulst findet, so meinte er, der nur wenig von europäischer Baukunst und Malerei gesehen hatte, Zerrformen, Übertriebenheiten. Was Barock eigentlich sei, wann er beginne und wann er ende und womit, ist nicht begrifflich festzulegen. Denn wenn Michelangelo ihm zugehört und Greco auch, dann liegt der übertriebene "Schwulst" bei Zweitrangigen. Ganz besonders fragwürdig ist es, in Dingen der Musik eine "Barockmusik" zu konstatieren. Der Ausdruck "Barockmusik" ist eine Phrase geworden, als der Journalismus

---

<sup>65</sup> Diese Problematik wird von dem DDR-Schriftsteller Martin Stade in seinem biografischen Roman DER JUNGE BACH (Hamburg 1985) thematisiert, wobei er meines Erachtens Grolmans Interpretation in manchem nahe kommt. (Stade konnte dieses und andere Bücher nicht in der DDR veröffentlichen; der Bach-Roman erschien erst 1990 unter dem Titel ZWISCHEN SCHLEHDORN UND PARADIES. DER JUNG BACH in einem Noch-DDR-Verlag.)

sich im Nachtrab von Wölfflins KUNSTGESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFEN 1915 einer Bezeichnung bemächtigte, um Dinge zu benennen, die ihm ewig wesensfremd sind.<sup>66</sup>

Gewiß hat, besonders in Frankreich, die Musik gravitatische und zierliche Sonderformen hervorgebracht, welche uns Heutigen dem Stil der Jesuitenkirchen der Gegenreformation irgendwie verwandt vorkommen. Gewiß sind die Genies Bernini und Borromini für die zivilisierte Welt von damals Schöpfer geworden. Allein Bach hat weder Rom, noch Paris, noch Versailles gesehen, – er lebte aber von früh an in diesen Personenkreisen kleiner deutscher Höfe, welche solche Schweifung und Ausschweifung schätzten: Bach jedoch bleibt Christ, orthodoxer Lutheraner, Arbeiter strengster Art und schafft völlig andere Werke auf dieser Grundlage, welche es ihm natürlich gern erlaubt, Leben, Treiben und "Musizieren" solcher Kreise mit anzusehen, mitzuhören: ohne daß seine eigene Welt durch diese Umstände berührt, wo gar bestimmt würde.

Was Bach erlebt, ist viel größer, viel schwieriger und viel schmerzhafter: er erlebt nämlich den Umbruch der Zeit um 1750, er spürt den großen Umbruch, der sich damals auftat und nicht mehr schloß.

Denn auf die erste Generation der Aufklärung folgte die zweite, und diese samt den späteren entfernte sich mehr und mehr von den Grundlagen, welche die Altvorderen einst stark gemacht hatten, den 30jährigen Krieg und seine Folgen tätig zu überwinden. Dazu kam es im 18. Jahrhundert nicht mehr: denn die Verweltlichung der Sitten und Gebräuche überrannte manche alt geübte Tugend. Man trat durch den Rationalismus stärker in geistige Konkurrenz. Auch veränderte sich der Horizont des Denkens. War dieser früher vorwiegend religiös-confessionell gewesen, so wurde er jetzt weltlich. Die Klugheit des Rationalismus ist keine tiefe Wahrheit, sondern wird bald der bloß platte "gesunde Menschenverstand". Und die zarten Einfühlungen des ursprünglichen Sensualismus werden derber und gröber, die Effecte werden billig und laut.

Noch bewegen wir uns bei all diesen Feststellungen auf dem allgemeinen Boden geistigen Leistens. Je allgemeiner aber der Rationalismus eine mehr oder weniger solide "Bildung" unter das "Volk" bringt, umso mehr emancipiert sich dieses. Da beginnen alsbald Leute und

---

<sup>66</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Barockmusik>

Siehe auch Theodor W. Adorno: *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, hier im Anhang dokumentiert.

Personen sich zu fühlen, welche besser bei ihren bisherigen Leistungen geblieben wären. So folgt Generation auf Generation, und die *Altvorderen* mit ihrer *altfränkischem* oder *altschwäbischen* Erfahrung kommen nicht mehr bei diesen "Verbesserungen" mit.

Da beginnt in den Pfarrhäusern, die bisher ein Halt und Vorbild der Gemeinde gewesen waren Nunmehr stellen gerade die Pfarrhäuser die neuen Probleme samt den Problematikern. Und wie bald ist eine so gewaltige Erscheinung wie Lessing von der zunehmenden Steigerung aller Umstände äußerlich überholt. Wie weit hatte sich – auf rein geistigem Gebiet – Lessing schon von Bach und dessen Zeitgeist entfernt. Nun schritten die Jüngeren fröhlich und laut, doch glücklos an ihm selber vorüber. Wie bald kam der jähe Ruf Klopstocks wieder aus der Mode! Ja, die ersten Gesänge des "Messias" hatten noch einer Nation sozusagen "gegolten". Der spätere Klopstock sah – und nicht er allein – die Vorzeichen und den Verlauf der französischen Revolution. Da galt überhaupt der Messias und das Christentum nicht mehr. Sondern da war Genietreiben und "Titanismus", und es war "Sturm und Drang" und Heroentum und Politik aller Art. Schon zog in Deutschland eine "Romantik" herauf, welche sich zwar zunächst am "Alt-Teutschen" bezauberte, dann aber beweglich über die "mondbeglänzte Zaubernacht" hinweg zu den Dingen der "Kreisleriana" Hoffmanns und den Künsten Jean Pauls hinbewegte.

*Das* wird die Zeit der "wiener Klassiker", und ihre musikalischen Klänge stehen auf, um bis in diese Gegenwart einen Siegeszug ohnegleichen anzutreten. Es wird nun gut sein, diese Tatsache auf Einzelheiten zu prüfen: denn so, wie seinerzeit die Dinge sich in den vielen, vielen Alltagen vollzogen, müssen sie in der geschichtlichen Rückschau ergriffen werden, wenn man sie begrifflich vereinfachen möchte:

Entscheidend bei den "wiener Klassikern", den Personen und ihren Denkprozessen samt allen Folgen ist zunächst die *Auflockerung aller Gegebenheiten*. Wo Ordnung, Form, Regel und Schema einst gegeben worden waren und galten, da sah man jetzt, aufgewühlt, nur den Zopf, die "alte Perruque" und das Erstarrte. Kein Wunder, daß wenige Generationen nachher sich die zertrümmerten Formenreste hilflos in Wirbel und Strudel treiben ließen. Wie gerne wäre man zum Alten

zurückgekehrt! Wie oft ahmte man es nach. Aber es blieb zertrümmert. Folglich kommen *Unsicherheit und Unbehagen*, Gott und der Welt gegenüber. Man trachtet, sich durch die Hilfsconstruction des Titanismus darüber zu erheben; aber diese Titanen sind von Papier und ihre Töne sind schrill, unausgeglichen und trostlos. Das ist längst nicht mehr Bachs michaelische Kraft, sondern es ist "heroischer" Kampf. Als anderes Extrem tändelt Süßigkeit der Melodiechen, samt Trillern, Verzierungen und "Manieren" aller Art. Eine weitere Folge dieser modernen "Gescheitheit" ist ein mörderisches Pathos. Noch ist Shakespeare zum Übersteigern nicht weiterentdeckt, aber die Richtung zu seiner Gewaltsamkeit hat man eingeschlagen. Bach kennt in ganz anderes "Pathos", nämlich das geistliche Wort: er kennt das Leid. Jetzt aber steigert man Ungenügen und Undank an Politik und Leben zur Pathetik und kommt sich darin interessant vor. Als Vocabel, die für alles herhalten muß, bietet sich "das Schicksal" damals an, grotesk verzerrt in den sog. Schicksalsdramatikern, nachher im Sprachgebrauch bis zur Stunde gedankenlos beibehalten: wo Bach noch geglaubt, gehofft, gebetet und gearbeitet hatte, da brütet jetzt "Schicksal", sei es bei Goethe, bei Grabbe, bei Hebbel oder den Heutigen. Man flüchtet sich in diesen Hilfs- und Scheinbegriff aus lauter Angst vor dem Sein und Vergehen, also gerade bei *jener* geistigen Linie, darin Bach sein Höchstes und Letztes siegreich und dankbar tätig erfüllte.

Sieht man jetzt den Abgrund von 1750? Spürt man den *Religionersatz*charakter all dieser genannten Möglichkeiten?<sup>67</sup> Versteht man, daß schon Bach, ganz zu Anfang dieser Entwicklung, mit aller Entschiedenheit davon spricht, daß dabei keine "eigentliche Musik" ist, sondern ein "teufliches Geplerr und Geleyer"? Versteht man es schon? Wir wollen sogleich die einzelnen Fälle und Beispiele geben und erörtern, damit jede Unklarheit ausgeschlossen sei:

## 5

Da ist zunächst *Gluck* (1714–1784), der zuletzt in Wien lebte und starb, der Freund Klopstocks, dessen Oden er zum Teil in Musik setzt. Ein großzügiger, weltlicher Mann, der seit 1762 sich um ein deutsche Refomopfer mühte, aber durch seine Texte und künstlerischen Anlässe

---

<sup>67</sup> Vgl. dazu auch Horst-Eberhard Richter: *DER GOTTESKOMPLEX* (Reinbek 1979, Gießen 2005)

immer stärker klassizistisch wurde: Orpheus, Alceste, Paris und Helena, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, das ist alles neu-antik. Und vollends Armida! Glucks einfache Sicherheit, sein unbeirrbares Musizieren, seine schlichte Herzlichkeit, der große, weite Bogen seiner ehrlichen Melodie und der Schwung über das kleinlich-irdische hinaus zeigen *noch* seine Verbundenheit mit den Grundwerten des religiös-Christlichen, ganz genau, wie man diese Züge bei Klopstock findet. Aber – und dieses "aber" wiegt schwer – zum Kontrapunct reicht Glucks Kraft nicht mehr aus. Er versagt da, wo er hätte einsetzen können und läßt sich von seiner Melodieseligkeit weiter wegführen, alsdaß er die Fülle (wie Bach es tat) wieder gebändigt hätte. Das Weltliche umschlingt ihn, der Kampf gegen "das Wälsche", so wie er ihm zwangsläufig erscheinen mußte. Und von Händels oft gewalttätiger Decoration der Musik trennt ihn schon der Altersunterschied.

War Gluck schon in nächster Nähe Österreichs geboren, so ist *Haydn* völlig Österreicher, früh nach Wien gekommen und Schüler Porporas<sup>68</sup>. Die Überfülle der Werke dieses liebenswürdigen Kleinmeisters, den man sozusagen einen Ludwig Richter der Musik nennen könnte, darf über deren bescheidenes Niveau nicht wegtäuschen. Denn Haydn, menschlich eine saubere, sympathische Gestalt zwischen ungarischen Magnaten und londoner Zirkeln sanftiglich sich bewegend, produziert nicht wie eine Naturkraft vor Gott, was Bach tat, sondern sprudelt unermüdlich wie eine kleine Quelle. Was da quillt, ist an sich immer das Nämliche: problemlose Spielmusik, sanfter Katholizismus sauberer Art. Haydn enttäuscht nie, und seine beruhigende Sicherheit des Lebenswandels gestattet es ihm, fröhlich zu sein. Auch Haydns Schwung ist weltnahe, denn Haydns Frömmigkeit ahnte nichts von der "schweren Rechnung", die Bach allstündlich sich selber vorhält. Zumal in der "Schöpfung" (1798) und in den "Jahreszeiten" (1801) spricht ein seeliges Gotteskind vertraulich mit seinem gnädigen Gott und läuft alsdann jubelnd über eine musikalische Kinderwiese. Immer steht Haydn jenseits des großen Abgrunds! Ihm ist außer einer harten Jugend viel erspart geblieben.

Aber Mozart, wiewohl er Kontrapunct und Fuge meisterte, ist in seinem langen Leiden und kurzen Leben (1756–1791) nichts erspart

---

<sup>68</sup> Nach WP war Haydn nur Angestellter des italienischen Komponisten und Gesangslehrers Nicola Antonio Porpora, nämlich als Klavierbegleiter von Porporas Gesangsschülern.

worden. Denn dieser "wiener Klassiker" erlebt den Riß zwischen einst und jetzt am heftigsten: seine blühende Sinnlichkeit, die alles Welsche<sup>69</sup> und die unglaubliche Herrlichkeit des großen, südlichen Musikers Cimarosa (1749–1801) in sich aufsaugte (insoweit sie dazu fähig war), – diese seine blühende Sinnlichkeit trällert und trillert, klagt, jammert und bete, wie es gerade kommt. Wenn man sich erst einmal mühsam von all den Vorurteilen von Mörikes MOZART AUF DER REISE NACH PRAG freigemacht hat und von dem Legendenkranz, welcher Leben und Ende dieses fruchtbaren Kapellmeisters umrahmt, – dann spürt man die hoffnungslose Übermüdung und Überreizung dieses allzu wachen Angeregten, Aufgeregten, der zu allem auch noch einen mühseligen, materiellen Existenzkampf auf sich nehmen mußte. Mozart und Haydn überbieten sich in der Menge ihrer Kammermusik, welche sie populär gemacht hat. Denn um Mozart zu singen, muß man technisch etwas können, sonst bleibt es Stümperei, Mozarts Musik liegt noch heikler, noch offener und noch verletzbarer über der quälenden Klimperelei der Albertibässe als jene Haydns. Einen soliden Satz, obligate Stimmen und eine kraftvolle Musik zu schreiben, unterläßt er. Das trällert, und der Albertibaß ist die ganze Grundlage dazu:



Auch Bach war ein schneller Arbeiter, ab diese neue Zeit war so hastig und oberflächlich geworden, daß sie gerade noch auf eine silberige, süße (nicht süßliche!) Melodie hinhörte. Mozarts Rihm stammt aus seinen melodischen Einfällen, welche man leicht behält und mühelos nachspielen kann, wenn man die – seinerzeit selbstverständliche – Technik dazu erwirbt. Mozart bietet, ohne sich viel darum zu kümmern, einem Jeden für sozusagen jede Seelenlage, Laune und Stimmung ein Melodiechen an: deshalb (könnte man nur besser singen!) sind Mozarts Opern trotz ihrer

---

<sup>69</sup> Bezeichnung für romanische Völker

Länge und Inhaltslosigkeit weltberühmt geworden. Zu denken, zu leisten, zu arbeiten und zu schaffen gibt es dabei so wenig, wie bei Haydns endloser Kammermusik. Mozart *kann* sehr kunstvolle Musik schreiben, wie der Schlußsatz der Jupitersymphonie oder die Tafelmusik des "Don Giovanni" beweist. Darauf aber kommt es ihm gar nicht an! Mozart möchte "Weltanschauung" musizieren. Mozart ist kein Schubert, der sich gedankenlos dem endlosen Strom seiner immer amorph werdenden Melodien überläßt. Mozart möchte ein "denkender" Musiker sein und nähert sich damit Beethoven, der ein kämpfender Musiker wird, ein Kämpfer gegen alles, was da ist. Aber Mozart starb zu jung, als daß seine Gedanken, die nur noch im alleräußersten mit dem Christentum zu tun haben, eine Reife erreicht hätten, mit welcher sie im Sinne Bachs vor Gott und den Menschen sich hätten erklingen lassen können. Mozarts Freude am Bühnen-, Theater- und Orchesterleben ist teils aus seinen Umständen, teils aus seinem Charakter bedingt: die Welt dieses Diesseits ist im Sinne eines Rokoko-Katholizismus samt stark aufklärerischer Tendenz eine Bühne. Mozarts süße (nicht süßliche!) Melodien, ob ernst oder heiter, lassen ihn so leben wie er lebt. Denn ein reifer, alter Mozart ist völlig unvorstellbar, die "Zauberflöte" ist kein Oratorium, und das "Requiem" bleibt sehr einmalig an jenen Stellen, die "mit Ernst" zu den Menschenkindern reden möchten.

*Beethoven* (1770–1827) ist der einzig "wiener Klassiker", der nicht aus dem Osten stammt, sondern 1792, 22 Jahre alt, nach Wien übersiedelte, ein Rheinländer. Man kennt die Verwandlungen von Personen, welche aus anderen Gegenden sich in Wien niederließen. z.B. Hebbel oder Johannes Brahms: wie das sich wandelte! Bei Beethoven liegt der Fall und die Problemlage umso schwieriger, als dieser Mann für viele Personen heute noch *der* Musiker schlechthin ist: eine Einseitigkeit der Auffassung und des Geschmacks, die entschieden als völlig grundlos verworfen werden muß. Es handelt sich aber an dieser Stelle nicht um Beurteilung von Geschmackswerten, sondern um geisteswissenschaftliche Zeitwenden und deren Wandel, stets im Bezug auf Johann Sebastian Bach.

Beethoven, ein Zeitgenosse Hölderlins (1770–1843) steht völlig jenseits der großen Kluft. Er *ist* ein "denkender" Künstler, aber kein gläubiges Gotteskind mehr. Beethoven hat schon in jungen Jahren die Essenz des Rationalismus so sehr in sich eingesogen, daß ihm ein Kampf gegen

dessen Folgen möglich war. Natürlich ist dieser sein Kampf noch sehr bedingt, denn alle Positionen waren damals mitten in ihrer Verwandlung. Aber Beethoven ist ein Mann der Kritik an Gott, den Menschen und der Natur, welche ihm mit dem Ohrenleiden und dem Taubwerden ganz besonders schwere Aufgaben schuf. Somit wird Beethoven zum Problematiker, und es wird alles über ihm schwer, genau so, wie er über allem schwer wird (Goethe: WILHELM MEISTERS THEATRALISCHE SENDUNG). Bach hat es in seinem Leben nicht minder schwer gehabt, denn sein Naturell stieß sich dauernd an Widerständen Dritter, und sein Augenleiden führte schließlich zur Erblindung. Aber Bachs Glauben überwand die Traurigkeit dieser Welt (2. Kor. 7,10), während das heroische Pathos Beethovens schließlich keine andere Wahl hatte als im Sterben die geballte Faust gegen den Gott, der ihn so geschaffen hatte, zu erheben. Beethoven hat den Denkmäler seiner Zeit und ihren Dichtern mehr geglaubt, als sie verdienten. Da ihm seine Religion in einen naturverehrenden Schicksalsglauben entschwand, und da er Worte wie "Glück", "Schicksal", "Zufall" und verwandte wörtlich und ernst nahm, war der letzte Bruch unvermeidlich. Bach ist der Meister der Orgel, Beethoven der des modernen Klaviers: der Unterschied ist größer als Heutige vielleicht glauben. Denn mit dem Orgelklang schwand Beethoven jene Art von Baß, die er gar gern gehabt hätte.

Hier aber ist es an der Zeit, über das Wesen tauber Musiker nachzusinnen. Je mehr Bach das äußere Licht dieser Welt schwand, umso mehr leuchtete ihm das inwendige Licht (Joh. 8, 12). Für einen Tauben aber schwinden zunächst alle Mitteltöne. Er hört die hohen und die tiefen Töne stärker, sie bestimmen alsbald seine musikalische Vorstellungswelt. Bei Bach aber sind es gerade die mittleren Töne, darinnen seine Stimmen fugieren. Der Baß ist für Bach etwas durchaus anderes: entweder stehen auf ihm die Bezifferungen, oder aber er ist der gelegentliche Orgelpunkt bei der höchsten Steigerung. Die Steigerungen Beethovens stammen aber aus einer völlig anderen Welt. Albert Schweitzer hat sie gelegentlich (S. 435) genannt: das Erlebnis der Idee, ihr Ringen, Kämpfen, Verzweifeln, ihr Eingehen zum Frieden ..., und darüber hinaus die pathetischen Ekstasen überhaupt, schrille Schreie an die Freude: dieses alles hat mit Bachs Welt nicht das Geringste zu tun, wobei nur immer zu bedenken ist, daß Beethoven seltsamerweise Bachs Werke liebte. Schweitzer

unterscheidet einmal (S. 367) sehr klar, daß beider Sonaten Gemütszustände und innere Erlebnisse darstellen, aber so, daß bei Bach an Stelle der Leidenschaft die Kraft trat. Es ist aber gut, über Schweitzer hinaus sich zu verdeutlichen, *welche* Kraft dies ist? Vielleicht gehört da oder dort Mut dazu, zu sagen, daß es die christliche Kraft ist, die Gotteskraft (1. Kor. 1,18). Zu solchen seelischen Möglichkeiten ist Beethoven weder weltlich noch geistlich im Stande. Vielmehr umweht ihn die Welt von 1789, Napoleon und sein Auf- und Untergang, die Romantik, besonders in ihren österreichisch-wienerischen Spielarten und die große Welt der Kongreßzeit. Das ist alles Welt, Welt und nochmals Welt. Der Ertaubende *muß* sie verlassen, und im Aufbäumen dagegen schreit sein "Heldentum", sein Titanismus und seine heroische Vorstellung prometheisch auf. Was an "Formen" aufzulösen ist, das löst Beethoven mit der ihm eigenen Lässigkeit gerne auf. Kein Wunder, wenn bei ihm schon das Gspenst der sogenannten "ewigen Melodie" auftaucht. Es wird später in anderem Zusammenhang darauf hinzuweisen sein, wie anders Beethoven seine "missa solemnis" (1818-1823) aufbaute, als Bach es mit seiner h-moll Messe um 1733 herum tat. Neunzig Jahre blos liegen dazwischen, nämlich die große Kluft, deren geistige Grundlagen wir darzustellen sucehn. Jetzt gilt eine unkontrollierbare Gefühlsdynamik, wo früher eine Ordnung gegolten hatte, welche die ganze irdische Welt schließlich sich zu Füßen gelegt hatte. Kein Wunder, daß Beethoven nur ein "Revolutionär" blieb, wo eine "Kunst" hätte singen und klingen müssen. Und schließlich war Beethoven auch gegenüber Gottes Wort und Führung taub geworden.

Es ist das Reale im Leben, das Bach kennt und ertönen läßt, und deshalb ist ihm die Musik Religion. Dieses Reale bändigt der in Gott gefestigte Geist. Aber bei Beethoven galt der Seelenzustand und dessen Brunst und Schrei.

Was dann noch kommt an deutscher Musik im Sinne der "wiener Klassiker", das braucht nur angedeutet zu werden: denn es ist einseitige Nachfolge Beethovens. Dabei hat Schubert mit der Überfülle seiner gesanglichen Melodien ein leichtes Spiel. Die Problematiker in der Art von Liszt und Richard Wagner, ja auch Hugo Wolf treiben ihre Kämpfe mit und ohne Musik; einzig der von Händel herkommende Brahms weiß dem endenden 19. Jahrhundert halbweg dann und wann ein wenig von dem

Ernste im Leben zu erzählen, der bei Bach als Tod und Verklärung ebenso gilt, wie als Heldenleben. Ganz zu schweigen von den Romantikern, welche ihre Literatur am Instrument geben, wobei der edle Robert Schumann die tiefste Natur ist. Überhaupt zu schweigen von den Komponisten der Spielopern und ähnlichem: steil geht die Kurve abwärts. Der totale künstlerische Zusammenbruch *aller* nach-bachschen, deutschen Musik wird sich erst noch offenbaren.<sup>70</sup> Max Reger hat ihn mahmend angekündigt, Richard Strauß<sup>71</sup> hat ihn vorgeklagt: bald wird dieser Zusammenbruch existent werden, und deshalb soll das vorliegende Buch [von 1945] auf Bach in einem andern Sinne als dies bisher je geschehen ist, hinweisen: denn es kommt der Tag, wo jener große Abgrund von 1750 sich wieder schließen wird. An diesem Tag wird der Thomaskantor Bach die Aufgabe erfüllen, das nach Musik lechzende deutsche Volk auf *seine* Weise zu tränken, wenn die Zwischenspanne der langen Pause erfüllt sein wird: "Tröstet, tröstet mein Volk".<sup>72</sup>

## 6

Um begrifflicher zu sein, nachdem die Beispiele dargestellt sind: der Zusammenbruch der nach-bachschen Musik besteht darin, daß in ihr die sittliche Kraft und Energie plötzlich aussetzt; zunächst nur dann und wann, später für länger, zuletzt völlig. Es ist Komponisten und vielen Hörern dabei nicht mehr möglich, Bachs gewaltige, bescheidene und kraftvolle Lebenshaltung beizubehalten. Alles splittert, denn so vieles "Neue" verwandelt die Ethik und Moral der Menschen, daß ihr Christentum entschwindet. Auch heute sie die Zeit der Reformen noch längst nicht gekommen, schon deshalb nicht, wie die Mehrzahl der Musizierenden allen Ernstes Beethoven und Wagner für "Musiker" hält. Nur wenige wissen es schon heute (1945), daß dies ein großer Irrtum! Denn statt Gnade erleben jene Mehreren Schicksale. Deshalb wühlt sich die moderne "ewige Melodie"<sup>73</sup> unbarmherzig durch die Seelen der davon

---

<sup>70</sup> Und Gustav Mahler? Der gehört nicht zur deutschen Musik; er ist ja ein Jude.

<sup>71</sup> Musikalischer Unterstützer der Nazis von 1933 bis 45.

<sup>72</sup> Jesaja 40-43. Damit allerdings war das jüdische Volk in der babylonischen Gefangenschaft gemeint. Und angesprochen sind die Menschen: jene zu trösten, die des Trostes bedürfen.

<sup>73</sup> Wohl ein Begriff von Richard Wagner.

Gepeinigten, die noch nicht die Kraft haben, diesen Zauberbergspuk zu vernichten. Das ist alle *fatal*, zu deutsch: schicksalhaft.

Bei dem Zusammenbruch der nach-bachschen Musik handelt es sich nicht um Werturteile, sondern um höchst einfache Feststellungen, welche zunächst ungewohnt und unbequem sind. Man wird sich bequemen müssen, sie zu erleben. Erst wenn wieder "ein gläubig Herz frohlocket", dann wird die Krisis erkannt und überwunden werden. Dann wird auch kein teuflisches Geplerr und Geleyer mehr sein, sondern "der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Musik ... zur Ehre Gottes und zulässigen Ergötzung des Gemütes".

An dieser Stelle ist es gut, weiteren Kreisen in die Erinnerung zurückzurufen, was "wohltemperiert" ist. Denn jenseits des Bachschen Falles gibt es eine ewige Wohltemperiertheit der Seele, für welche Bachs "wohltemperiertes Klavier" das irdische Sinnbild und Gleichnis ist (Schweitzer S. 308): "Auf den alten Tasteninstrumenten war es unmöglich gewesen, in allen Tonarten zu spielen, weil Quinten und Terzen auf natürliche Art, nach den durch Abtheilung der Saite gegebenen, absoluten Intervallen, bestimmt waren. So erhielt man die eine Tonart zwar rein; die anderen aber waren mehr oder weniger unrein, weil die als Terzen und Quinten vorher für diese eine Tonart festgelegten Saiten nicht richtig hineinpaßten. Es mußte nun ein Plan gefunden werden, Terzen und Quinten nicht absolut, sondern relativ *temperiert* zu stimmen und sie in einer gewissen Schwebung zu halten, daß sie in keiner Tonart ganz rein, in allen aber erträglich waren ..."

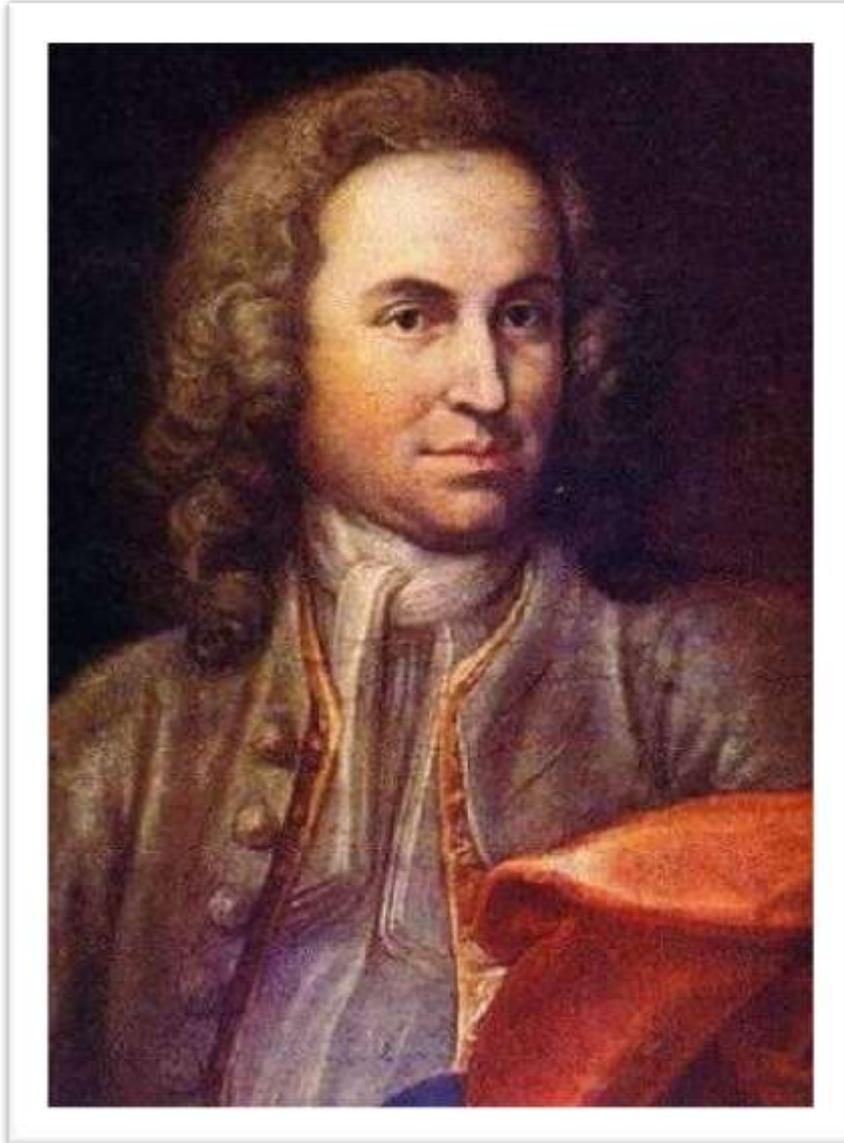
Über den Sinnbild- und Gleichniswert dieser Worte und des ganzen Vorgangs "wohltemperiert" läßt Bachs Musik uns alle lange nachdenken. Denn wenn man das schwingen läßt, so ist dieses "relativ" der größte Bogen, welcher zwischen aller Zeitlichkeit und Ewigkeit überhaupt gespannt werden kann. Bachs Kunst hat es endlich erreicht, in diesen Bogen, welcher leer gewesen war, den erfüllenden Klang zu setzen, gestützt durch den Choral- und Bibeltext, dem die Choralmelodie auf dem Fuße folgte.

## 7

Damit ist unsere Auseinander-Setzung von Bach und der "wiener Klassik" in den Grundzügen beendet. Sie ließe sich noch erweitern und ausführlicher begründen: allein hier in diesem Buch kommt es zunächst auf Bach an. Also darf alles andere nicht durch ein Zuviel stören. Es konnte aber auch nicht übergangen werden: denn wie wichtig es ist, auf die Dinge hinzuweisen, möge ein einziger Satz bei Albert Schweitzer (S. 414) beweisen, wo dieser bedeutende Kenner der Materie vor vierzig Jahren noch schreiben konnte: "Der unmittelbare Eindruck der Bachschen Werke auf uns ist zwiespältig. Sie muten uns ganz modern an; zugleich aber haben wir das Empfinden, daß sie mit der nach-beethovenschen Kunst so gar nichts gemein haben". Das ist der Irrtum, wenn von der nach-beethovenschen Kunst gesprochen wird: vielmehr handelt es sich um die "wiener Klassiker" und Beethoven selbst! Schweitzer jedoch ist damals, als er dies schrieb, handgreiflich der oben beschriebenen Einseitigkeit zum Opfer gefallen. Außerdem unterließ er es (vielleicht eben deswegen), die allgemein geisteswissenschaftlichen Dinge des großen Abgrunds von 1750 zu prüfen und seinem Urteil einzubeziehen.

Bach und Beethoven sind zwei diametral entgegengesetzte Punkte der abendländischen Musik überhaupt. Dabei geht Beethoven documentarisch vor und Bach nicht. In den Folgen dieses Unterschieds erklärt sich die Trennung, erklärt sich das "Zwiespältige".

Es ist an uns, die ewige Musik oberhalb des irdischen Zwiespalts zu hören und uns an ihr in die Ewigkeit hinein zu freuen.



JSB (1715)  
Johann Ernst Rentsch d.Ä. zugeschrieben

*Vierter Teil***Der Verlauf von Bachs irdischen Tagen**  
*Essay*

Sieh, – das ist das schöne Ebenbild Gottes in seinem ganzen Gehalt, woran der Mensch sein Lebenlang durch Nachdenken, nicht durch Lernen und Frömmigkeit, sondern auch durch Fleiß und Geschicklichkeit in seinem Beruf zu erwerben und zu erhasen hat ... du sollst dich ebenfalls bemühen, all deinem Werk und Tun das Siegel der Vollkommenheit zu geben, daß zuletzt kein anderer Mensch mehr das Nämliche in seiner Art so gut machen kann als du.

Hebel, Betrachtung über ein Vogelnest. 1813

**Erstes Drittel: 1685 – 1707**

Die erste und in ihrer Art vielleicht schönste Polyphonie, die Bach in seinem Leben erleben und lieben durfte, ist die Musikerfamilie alter Tradition, welcher er entstammte. Das hing von Generation zu Generation zusammen. Örtliche Entfernungen wurden überwunden, und es ist für Bachs ganzes Leben ein wundervoller Contrapunct schönster Art, allenthalben mit Verwandten zusammenzutreffen und zu musizieren. Bis in die Eheschließung blieb diese Sippe einander treu, und deshalb hat Bach eine umfassende Genealogie dieser Familie über dreiundfünfzig Namensträger selbst aufgestellt, "Ursprung der musicalisch-Bachschen Familie" betitelt. (1845 im Mannesstamm erloschen.) Da diese Familie überwiegend Componisten und ausübende Musiker zählte, und da Jeder Jedem auf alle nur erdenkliche Weise half, steht über Bachs Ursprung. Leben, Ende und irdischem Hoffnungsblick die geordnete Harmonie der Familienenergie, welche ihn selbst am Leben erhielt.

Denn Bach, am 21. März 1685 in Eisenach geboren, verlor mit neun Jahren am 3. Mai 1694 seine Mutter und am 24. Februar 1695, also mit

zehn Jahren, seinen Vater. Er hat also als Knabe erlebt, was es heißt (Psalm 27,10): "Mein Vater und meine Mutter verlassen mich, aber der Herr nimmt mich auf". Der ungeheure Schmerz, welcher immer wieder Bachs Musik adelt, nimmt seinen Ausgang zweifelsohne von dieser frühen Führung vom Elternhaus heraus in die Familie.

Denn sofort nehmen sich alle Verwandten da und dort des Waisenknaben tätig an: er erhielt eine vorzügliche musikalische und allgemein Erziehung, Belehrung und Ausbildung und war bald als Schüler der Primus. Teils in Ohrdruf, teils in Lüneburg bei Hofe als Sopranist lernte Bach. 1703 absolvierte er das Gymnasium und trat dann wieder in Weimar erneut in Hofdienst. Hatte er an dem völlig in französischer Civilisation stehenden Hof in Lüneburg die französische Musik, Couperins Werk voran, kennen gelernt (auch in Celle bei Hofe), so übermittelte eine Studienreise nach Hamburg zu dem Orgelmeister Reinken<sup>74</sup> ihm Orgel-Tradition. Zudem war der angehende Organist ein ausgezeichneter Geiger und Bratschist, der sich in der italienischen Violinliteratur seiner Zeit ebenso auskannte, wie in den Schwierigkeiten des Umgangs an all diesen kleinen deutschen Höfen, wo man sich bemühte, mit sämtlichen erreichbaren kulturellen Mitteln den Zusammenbruch des 30jährigen Krieges zu überwinden.

Es ist sehr kurzsichtig, diese Duodezfürstentümer und ihre, stark von Ausländischen bestimmte Kulturpolitik zu kritisieren oder gar zu belächeln, zu tadeln. Damals mußte man nehmen, was man bekam und dankbar sein, wenn man etwas bekam. Bach hat zeit seines Lebens seine persönliche Selbständigkeit gewahrt, indem er sich an Höfen der verschiedensten Art und Größe sicher bewegte. In den klein-städtischen Regimentern aber von Mühlhausen und Leipzig fand sein wohlbemessener, freier Anstand nicht Verständnis, weil er außer Stande war, sich dem intriganten Amtsschimmel muffiger Bureaux widerstandlos zu beugen. Und Höfe waren es, welche ihn vor dem täppischen Zugriff alberner Beamter und Universitätsbonzen jedesmal erfolgreich retteten und damit der deutschen Musik ihren großen Schöpfer seiner Arbeit, seinem leidlich ungestörten Schaffen zuführten. Je "französischer" der Hof, umso mehr förderte er Bach, Dresden zuletzt am meisten.

---

<sup>74</sup> meist Reinken

Im Sommer 1703 schon verdient der Achtzehnjährige in Arnstadt als selbständiger Organist sein Brot. Er hat seiner Familie nicht viel gekostet, aber bis zum Lebensende hat er sich seine geliebte Familie viel kosten lassen. Bachs Streben, große Orgelmeisterschaft auszuüben, gibt ihm in erneuter Kunstreise, diesmal nach Lübeck zu Buxtehude, Erweiterung seiner Möglichkeiten. Im Februar 1706 hat Bach den bitterbösen Strauß mit vorgesetzten, städtischen Behörden auszufechten. Solche Streitfälle tauchen während seines ganzen Lebens auf. Unnötig, die Namen der Subalternen aufzuschreiben, welche sich da spreizten. Nötig aber, festzustellen: Bach kann gereizt sein, er kann ungeduldig werden und dann böse. Offensichtlich hat etwas an Bachs Gehaben und Schaffensauffassung gerade solche Personen gereizt, mit denen er im Interesse seiner Arbeit hätte Frieden haben sollen. Offensichtlich beugte sich Bachs Ordnungssinn gern unter einen klaren Fürstenwillen, auch wenn er irrte. Da stand Souverain der Regierung bei Souverain der Musik, als welchen Bach sich berechtigterweise früh erkannte. Den Intriguen der Instanzen und Bureaux aber war Bachs Genüts- und Nervenleben selten gewachsen. Kein Wunder, denn Bach war mit seiner Kunst und seiner ausgebreiteten Privatlectüre übermäßig beschäftigt. Klare, knappe Directiven fraßen ihm nicht so viel wertvolle Zeit als die Quisquilien subalternen Wichtigtuers, ganz besonders, wenn sie sich mit akademischen Roben behängten. Im Sommer 1707 sitzt der Zweiundzwanzigjährige als fertiger und schon bekannter Orgelprüfer, Orgelspieler und Organist in der kleinen Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen und geht seine erste glückliche Ehe ein mit einer Verwandten (17. October 1707).<sup>75</sup>

Immer wieder die Familie, die einander half und sich stützte. Doch blieb Bach nicht im städtischen Dienst, der Hof hatte für ihn mehr Anziehungskraft. Bald weltliche, bald geistliche Musik, – es lag am Hofe, was Bach schaffen sollte, da er ja doch beides konnte. Es ist großartig zu erblicken, wie Bach auf Anforderungen höfisch Hochgestellter wartet, um sich zu überbieten, während er gleichzeitig die jeweils andere, nicht gewünschte Musik für sich schafft. Bach erreicht dadurch einen Spannungsausgleich seines Seelischen und bewahrt sich vor jeder etwa denkbaren Art moderner Künstlerproblematik. Dabei beweisen die Manuscripte, daß Bach langsam und äußerst gründlich arbeitete, und

---

<sup>75</sup> Maria Barbara Bach (1684 –1720) war die Tochter von Johann Michael Bach, eine Cousine zweiten Grades Johann Sebastian Bachs. Sie wurde Mutter der ersten sieben Kinder Bachs.

wenn ihm die weltlichen und kirchlichen Textdichter nichts oder ungeeignetes zum Kompositionstext vorlegten, nun – dann griff Bach zu Bibel und Gesangbuch und schuf sich seine Texte selber. Die Spaltung zwischen Orthodoxen und Pietisten überwand Bach leichter als die behördlichen Rathaus- und Konferenzzimmer. In der Orthodoxie der Lutherobservanz groß geworden, blieb er dabei bis zum Tode und hatte genug feine Sinne, um die echte Essenz des Pietismus erklingen zu lassen, als sei sie sein Tiefstes. Das erste Lebensdrittel Bachs ist bei unglaublichem Fleiß ein prächtig ansteigender Bogen voll Wärme, Leistung und Licht.

### Zweites Drittel: 1707 – 1729

"so muß es klingen"

*(Bach zu seinen Schülern)*

Immer in seinem Leben hat Bach, wenn er nicht unmittelbar im Hof- und Fürstendienst selbst stand, diesen nebenbei gesucht und gefunden. In Lüneburg war es das Klein-Versailles des Hofes in Celle gewesen, das ihn zwar nicht für die Oper interessieren, aber menschlich befriedigen konnte. In Arnstadt war es der gräflich Schwarzburgsche Hof gewesen, wo die Herrscherin eine Cousine der Celler Fürstlichkeiten war, die Bach zu gewinnen verstand. In den Jahren in Mühlhausen war es dann der Hof in Weimar, zu dem Bach hinstrebte, als ihm der Streit der mühlhausener Kleinbürger um Orthodoxie und Pietismus das Leben sauer machte. Nach der Kündigung des mühlhausener Arbeitsverhältnisses am 25. Juni 1708 bekam Bach im Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar wieder den weltlichen "Herrn", den er im tiefsten Instinct brauchte.

Man muß das richtig verstehen: Es handelt sich dabei nicht um Geltungsbedürfnis, Schranzementum und Eitelkeit, sondern der Zweiundzwanzigjährige, vaterlose Künstler brauchte einen irdischen "Herrn", so wie er einen ewigen "Herrn" hatte; seiner geradsinnigen, beinahe kindlichen Frömmigkeit entsprach ein Fürst mehr denn ein Beamtentum. Dies umso mehr, als Bach zu den meisten seiner Fürsten ein sehr directes und persönliches Verhältnis hatte, das sowohl seinem

Selbstbewußtsein wie seiner Unterwerfung unter die Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat, entsprach.<sup>76</sup>

Dieser Fürst Wilhelm Ernst, sechsundzwanzig Jahre älter als Bach, war ein sehr strenger, gottesfürchtiger und kunstsinniger Mann, der seinen jungen "Konzertmeister und Hoforganist" umso mehr zu nehmen verstand, als beide die Oper nicht liebten und der Ältere den Jüngeren sehr wohl bei Anwandlungen stolzer Erfolgsfreude beobachtete. Bachs Aufstieg was, bei gute Gehaltsverhältnissen, steil, sein Orgelspiel wurde immer berühmter. 1713 weilte er zur Orgelprüfung in Halle; ein gutes Angebot, dort zu bleiben, schlug er aus, war aber 1716 zu einer zweiten Orgelprobe in Halle. 1714, in dem Jahr, als ihm Philipp Emanuel geboren wurde, konzertierte er am Hofe in Kassel und – mit ganz besonderem Erfolg – 1717 am Hof und in der Hofgesellschaft in Dresden, wo der französische Klavierspieler [Louis] Marchand dem musikalischen Zweikampf mit Bach auswich. Bachs Leben wurde immer belebter.

Aber in Weimar weilte als Dichter von vielen geistlichen Texten und auch dem Text seiner ersten weltlichen Kantate<sup>77</sup> der Oberconsistorialsecretär Salomon Franck (1659–1725), der nebst vielen anderen für Bach Gesellschaft und geistiger Umgang war, ein Mann, dessen fast allzu viele Dichtungen vergessen sind, der aber doch als Choral einen Text hinterließ, darin alle fünf Strophen mit der gleichen Bitte schließe:

*Herr, mach es, wie Du willst, mit mir / ich bleibe dennoch stets an Dir!*

Es war in Weimar dafür gesorgt, daß ein *echtes* Genie, sei es nun Herder oder Hölderlin oder Kleist oder Bach, nicht allzu hoch steigen dürfe. Francks Dichtungen mahnten Bach nicht vergeblich. Aus jener Zeit ist Bachs Wort überliefert, daß man beim Choralspielen "die Lieder nicht nur so ohnehin, sondern nach dem Affect der Worte spiele"!! Wie selten wird nach dieser Weisung Bachs behandelt! Meist sind den Hörern alle Strophen der Choraltex te völlig unbekannt. Wie sollen sie dann die Musik dazu in ihrem wahren Sinn erfassen? Bach lobte seine Schüler selten, aber er spielte ihnen vor und schloß mit den Worten: "so muß es klingen". Und er forderte auch, daß jedes zu schaffende Werk erst völlig im Kopfe fertig

<sup>76</sup> Grundlage hierfür war für den damaligen Christen zweifellos auch Matth. 22, 21: "Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist".

<sup>77</sup> *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (BWV 208) (1713)

sein müsse, bevor man sich an die Niederschrift mache. Wer handelt heute noch danach?

Jäh kam es nach neunjähriger Dienstzeit in Weimar zum Bruch. Vielleicht ließ Bach manches gar zu siegesgewiß erklingen. Jedenfalls stand er mißliebigen Verwandten des Herzogs nahe und als ihm die erwartete "Kapellmeisterstelle" (unverdienterweise) nicht gegeben ward, da nahm er am 5. August 1717 das Angebot des Fürsten Leopold von Anhalt-Coethen, der bald sein persönlicher Gönner sein wird, nach Coethen an. Aber der weimarer Herzog ließ seinen Konzertmeister nicht ungezügelt scheiden. Gleich nach dem Reformationsjubiläum 1717, an dem Bach sich mit keinem Ton beteiligte, am 6. November, ward Bach wegen seiner halsstarrigen "Bezeugung von zu erzwingender Dimission" auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf "mit angezeigter, ungnädiger Dimission des Arrestes befreyet".

Mit sonderbaren Gefühlen mag der berühmte junge Mann, Orgelvirtuos, Konzertmeister, Ehemann und Vater dieser Enthaftung auf den 1. Advent entgegengedroht haben. Wir kennen so manche tiefmelancholisch-sehnsüchtig-wartende Stelle in Bachs Musik, Stellen, da alles aufzuhören scheint und sich erst allmählich wieder Leben und Fortsetzung des Handelns und Hoffens einstellen. Diese Stellen klingen wie aus einem Gefängnischreck, sie sind wie eingesperrt; und der Monat Haft zeigte Bach, daß kein Weg in die "Freiheit" (so trügerisch sie nachher auch sein wird) genommen werden kann ohne die Kreuzigung seiner selbst: die Stille und Unbeweglichkeit der Zelle und die Abschließung der Haft zeigten dem Wanderer und bisher "glückhaften" Bach, daß dem Menschen Grenzen gesetzt sind, wo er sie am allerwenigsten erwartet, damit er sie umso gründlicher überwinde.

Vom Gefängnis des einen fürstlichen Herrn in die persönliche Freundschaft eines andern, welcher neun Jahre Jünger war als Bach – das ist der *eine* Schritt, den es zu tun galt. Der *zweite* Schritt ist jener, daß der Fürst Leopold von Anhalt-Coethen ausübender Musiker war, Sänger, Geiger, Klavierspieler und daß er kein Lutheraner war, sondern Calvinist: also gab es in Coethen weder Orgel noch geistliche oder Kirchenmusik, sondern nur weltliche Musik. Der *dritte* Schritt war, daß Bach dem Dreiundzwanzigjährigen, damals noch unverheirateten neuen Herrn sehr

viel mehr sein konnte als der älter werdenden Autorität des weimarer Kunstfreundes.

Man versteht nun den großen Umbruch, welcher innerhalb der Möglichkeiten des Hofdienstes Bach erlebt. Und dennoch: ganz persönlich entsteht hier insgeheim die Johannispassion, aber offiziell entstehen jetzt das Doppelkonzert für zwei Violinen, die Sonaten für Violine allein ( mit der Ciaccona!), die brandenburgischen Konzerte, der erste Teil des wohltemperierten Klaviers, alle Sonaten für Violine allein (oder Flöte) und Cembalo, dazu etwas später die beiden "Klavierbüchlein"; also eine Welt von Musik! Als ob es gar keine Orgel und geistliche Musik gäbe.

Dies ist wichtig, zu begreifen, daß es irreführend sein kann, wenn man bei Bach "weltlich" oder "geistlich" unterscheidet. Das ist nämlich ein ganz oberflächlicher und äußerlicher Unterschied: das Geheimnis der Kraft der Bachschen Musik liegt darin, daß ihr eine ganz einheitliche und ungebrochene, klare Richtung der Seele zu Grunde liegt. Deshalb erkennt man bei seinen Werken sogleich ihren Komponisten, weil dieser immer und bei jeder möglichen Ausdrucksform seinen ewigen Schöpfer erkennt und nie verleugnet. Zwischen Lutheraner, Calvinisten und Pietisten gibt es einen Schwerpunkt, welcher allem gerecht wird, nämlich "die wohlklingende Harmonie zur Ehre Gottes und zulässigen Ergötzung des Gemüts" (siehe das Motto vor dem Dritten Teil.)

Schon am 17. Dezember 1717 war Bach zu einer Orgelprüfung in Leipzig.<sup>78</sup> Dabei hat er die ersten Eindrücke jener Stadt gewonnen, darin er den schwierigsten Teil seines Lebens erleben wird. Im Mai 1718 reist er mit seinem fürstlichen Freund zum ersten Mal ins Carlsbad nach Böhmen. Dann wäre es später beinahe zu einer Begegnung mit Händel gekommen. Bach suchte die Bekanntschaft, eilte nach Halle (das nicht mehr als 30 km von Coethen entfernt ist), aber der berühmte Händel war schon wieder nach England gegangen, und der Plan, Bach und Händel gemeinsam nach Coethen zu ziehen, scheiterte. So mußte Bach allein leisten, was der eitle Kraftmensch Händel allein nicht vermochte. Die Geschichte der abendländischen Musik nahm damit einen anderen Gang. Bach mußte

---

<sup>78</sup> <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1717-17-dezember-leipzig-js-bachs-gutachten-ueber-die-orgel-der-paulinerkirche>

weltlich *und* geistlich sein. Händel blieb ein "Komponist" wie alle andern auch, Bach ist die Musik selbst.<sup>79</sup>

In Carlsbad hatte Bach den Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg kennengelernt, dem dann am 24. März 1721 die sechs "brandenburgischen Konzerte" zugeeignet wurden. Vorher aber geschah folgendes: als im Mai 1720 Bach mit seinem Musikfürsten ins Carlsbad zog und von zuhause Abschied nahm, da wußte er nicht, daß er bei seiner Rückkehr – nur an den Grabhügel seiner Gattin würde treten können. Sie starb in seiner Abwesenheit nach dreizehnjähriger Ehe und als Mutter von sieben Kindern, am 7. Juli begraben, die ehrenfeste Maria Barbara:



Bald nach diesem schweren Ritzen durch Gottes Finger sehen wir Bach in Hamburg vor dem greisen Orgelmeister Reinken Choralvariationen improvisieren und erfahren, daß er die Möglichkeit eines Organistenpostens wegen des in Hamburg damals üblichen Ämterkaufs ablehnte. Dann saß der Witwer in Coethen, aber er entschloß sich zu seiner zweiten Heirat. In der gleichen Woche, am 3. und 11. Dezember 1721 heirateten Bach und sein Fürst, ersterer Anna Magdalena<sup>80</sup>, letzterer

<sup>79</sup> Vgl. hierzu die (in vieler Hinsicht mit einander konkurrierenden) Veröffentlichungen von Walther Vetter: DER KAPPELLMEISTER BACH. VERSUCH EINER DEUTUNG BACHS AUF GRUND SEINES WIRKENS ALS KAPPELLMEISTER IN KÖTHEN (Potsdam 1950; Neuausgabe Leipzig/Berlin 2020: A+C online) und Friedrich Smend: BACH IN KÖTHEN (Berlin o.J. [1951])

<sup>80</sup> Seine Frau wurde Anna Magdalena Wilcke (1701–1760), jüngste Tochter des fürstlichen Hof- und Feldtrompeters zu Sachsen-Weißenfels Johann Kaspar Wilcke, die im Juni 1721 als Sopranistin an den Köthener Hof gekommen war. Der zweiten Ehe entstammen 13 Kinder, von denen sieben im Säuglings- oder Kindesalter starben. Anna Magdalena war umfassend einbezogen in die Arbeit ihres Mannes. Es gibt zwei "Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach" von 1722 und 1725, die Johann Sebastian Bach und seine Frau Anna Magdalena zusammengestellt haben.

Sehenswert ist der Spielfilm von Lothar Bellag: *Johann Sebastian Bach*, mit Ulrich Thein als JSB und Franziska Troegner als Anna Magdalena Bach (Fernsehen der DDR 1985; DVD 2009)

eine Prinzessin, eine (wie Bach sie nannte) "amusa", eine dem Musischen Fernstehende. Das Musizieren in Coethen war zu Ende, obgleich die "amusa" schon starb, als Bach noch in Coethen weilte und der Fürst sein Entlassungsgesuch noch nicht genehmigt hatte. Trotzdem:

Wenn Gott einen Menschen Wege führen will, kann man nach Gründen nicht forschen: 1723 starb in Leipzig der Thomascantor Kuhnau; Telemann kandidierte nicht ernstlich, Graupner ging anderwärts und Bach nahm an. Obgleich die Bedingungen unerhört waren, welche Bach wie nachtwanderisch unterschrieb – obgleich das Thomascantorat in jeder Hinsicht, auch materiell ein Abstieg war – obgleich Bach nun Dutzende von Spießbürgen als Herrn und weltliches Regiment über sich fand – obgleich er wissenschaftlichen Unterricht geben mußte, der Zeit fraß oder Geld (denn den etwaigen Ersatz hatte Bach selbst zu bezahlen) – obgleich – obgleich: man hatte Ostern 1723 in Leipzig Bachs Johannispassion aufgeführt, das geheimnisvolle, viel verkannte Werk, zu dem Bach den Text wohl in der Hauptsache selbst gedichtet hatte, – die Orgel der Thomaskirche hatte drei Manuale: – kurzum: Bach ließ sich aus dem Musikerparadies, das seit dem baldigen Tod der "amusa" wieder offen stand, am 13. April 1723 entlassen. Er unterschrieb alles, was man ihm vorlegte, er verzichtete auf alles, sogar auf die ihm so nötige Bewegungsfreiheit, denn er verpflichtete sich in Artikel 12 seines Reverses "ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters Erlaubnis mich nicht aus der Stadt zu begeben", er nahm Kompetenzen, Lärm, Erniedrigungen, Stumpfsinn, Schulstunden, kurzum, alles auf sich und unterschrieb am 19. April und am 5. Mai 1723, was man ihm vorlegte. Am 13. Mai wurde er im Amt "confirmiert", er unterschrieb auch noch die Concordienformel und ward seinen irdischen Vorgesetzten vorgestellt.

Nun saß Bach bis zu seinem Tode in dem Käfig der weltlichen Pein, auf daß seine Schöpfungen Gott tiefer preisen könnten, als sie solches bisher vermocht hatten. "Welcher Mensch weiß, was im Menschen ist, als nur des Menschen Geist, der selber drinnen ist" (1. Kor. 2,11).



Diese Stadt Leipzig, noch nicht gegenüber der Residenz Dresden konkurrenzfähig, aber aufblühend, hatte damals etwa 30.000 Einwohner, die alle Beamte oder Offiziere waren, wenn sie nicht als Kaufleute gediehen. Die "Intelligenz" der Stadt, Universitäten, Geistliche, Lehranstalten waren Behördenkörper. Die Rang- und Kompetenzstreitigkeiten blühten zum Gaudium der Vorgesetzten, welche es gerne sahen, wenn die Leute sich über Quisquilien die Köpfe einschlugen, vorausgesetzt, daß sie nach oben "devotest" gehorchten. Man war tüchtig in diesem Leipzig, wo es nicht nur viel Posten und Post gab, sondern sogar Briefkästen. Man wußte zu leben, man war so fromm als nur möglich, vorausgesetzt, daß es nichts kostete. Mittels Intriguen trachtete Jeder, über alle Anderen zu herrschen.

In den Chören der Matthäuspassion hören wir den Lärm von Leipzig von damals, so wie ihn Bach allmählich verstehen lernte. In den Arien und Chorälen derselben Matthäuspassion beginnt der Christ Bach, dieses Kreuz zu tragen. Die Johannispassion, die Robert Schumann der Matthäuspassion mit guten Gründen vorzog, hat frische Luft, Gottesnähe, Freiheit, Licht und Ewigkeit. Die Matthäuspassion weiß zwar von alledem; aber hier gilt Drama, Last, Verrat, Klage und Sehnsucht. Die Johannispassion schließt ebenso wie dieses Buch hier mit einem ewigen Engelshymnus, die Matthäuspassion mit einem Grabgesang. Sie ist – gewissermaßen – in weitestem Abstand, das beethovennächste Werk Bachs, von dessen Niveau Bach sich bei seinem Tode wieder erhoben hatte. "Mußte es so klingen?" Offenbar ja! Und damit sich dieses alles erfüllen konnte, drängte Bach ahnungsschwer nach Leipzig. Menschen wissen in ihrem Lebensverlauf nicht, wozu dieser oder jener Schritt wiederum ursächlich sein wird. Als Bach nach Leipzig zog, hatte er dort seine Johannispassion gerade vorher aufgeführt. Als er nach einigen Jahren die Matthäuspassion schrieb, vermochte er das auch infolge seiner leipziger Erfahrungen. Die Matthäuspassion ist umfangreicher, großartiger, "dramatischer" und volkstümlicher als die Johannispassion. Warum? Weil sie sowohl ihre Entdecker Felix Mendelssohn-Bartholdi, Eduard Devient und Carl Friedrich Zelter mehr begeisterte als die andern, und weil das 19. Jahrhundert sie zu hören verstand. Allerdings: auf Kosten Bachs, der in eben der Matthäuspassion am leichtesten mißzuverstehen ist.

Allein noch stand Bach im Ankunftsjahr 1723. Er mußte sich zurechtfinden zwischen dem Magistrat von Leipzig, welcher ihn zu etwas anderem angestellt hatte als Bach meinte und der Universität, welche ihren eigenen "Director musices" hatte. Ferner mußte er lavieren zwischen Magistrat und Universität einerseits und Consistorium andererseits, ganz zu schweigen von sämtlichen Pastoren und Pfarrern in ihren gegenseitigen Zuständigkeiten. Die alte Schulordnung von 1634 und die neue Schulordnung der Thomasschule vom November 1723 sind groteske Gesetzbücher. Wie sollte sich Bach in all diesen irdischen Stricken zurechtfinden?

Zu Beginn seines leipziger Aufenthalts finden wir Bach – neben den Verpflichtungen – in einer gewaltigen Produktion an Cantaten; es ist berechnet worden, daß er in den siebenundzwanzig Cantoratsjahren mindestens 256 Cantaten komponiert hat, und die auch noch vor dem Jahre 1744, wo das Cantatenkomponieren sein Ende nimmt. Wären diese 256 Werke doch alle erhalten! Jedenfalls ist die Cantate: "Jesu meine Freude" für den 18. Juli 1723 geschaffen worden.

Unglaublich ist Bachs Leistungsfähigkeit in dieser übervollen Stadt. Seine Familie wächst, sein Bekanntenkreis, seine Bemühungen, sich die nötige Stellung zu wahren, ja sogar da und dort erst zu schaffen. Dadurch, daß Bach sich je länger, desto mehr, in den alt-wirksamen Kompetenzen seiner Umgebung verdingte, verbrauchte er wundersamerweise seine Kraft nicht, sondern wuchs nur immer an diesen Widerständen. Er ist nun ein Mann von vierzig Jahren, der sich durchsetzt, der sich an den Kurfürsten 1725 wendet und im wesentlichen vor der Universität Recht bekommt.

Wir versagen es uns, Bachs irdische Kämpfe in Leipzig umständlich nochmals zu erzählen, nachdem dies von Terry<sup>81</sup> abschließend geschehen ist. Wir versagen es uns auch, Namen zu nennen und die Tatbestände darzulegen, in welchen Bach mehr Mühe hatte als je mit einem Problem des Contrapunctes: das Gesagte soll genügen. Man erkannte Bachs Genie nicht. Hätte man es erkannt, so würde man ihn noch viel mehr chicaniert haben. Denn alles Genie ist in Deutschland vogelfrei und Edewild. Da man Bach nicht erkannte, ging es ihm noch eben erträglich.

---

<sup>81</sup> Charles Sanford Terry: JOHANN SEBASTIAN BACH. EINE LEBENS GESCHICHTE (erschien erstmals 1929; derzeit Suhrkamp/Insel Verlag Berlin). Das Buch (vermutlich wichtigste Grundlage Grolmans für dieses biografische Kapitel) vermittelt ein nuanciertes Bild von Leipzig im 18. Jahrhundert, das deutlich differiert von Grolmans einseitiger und unvoreilhafter Darstellung des städtischen Lebens.

Nur eines ist zu wiederholen: In der Matthäuspassion hört man es klagen. Dort hört man Bachs Elend. Es ist ein Irrtum, zu meinen, daß die Matthäuspassion rein esoterisch sei, wie die Johannispassion.

1727 hat Bach seinen sächsischen Landesherrn in Leipzig persönlich kennengelernt, was ihm später von großem Nutzen sein sollte. Denn August der Starke hat Bachs Gesuche und Hilferufe jedesmal angenommen, und die leipziger "Herrn" wurden jedesmal in ihre Schranken gewiesen. Am 19. November 1728 starb in Coethen der Fürst Leopold von Anhalt, und damit verlor Bach einen gewichtigen Freund. Teile der Matthäuspassion, welche damals neben allem anderen ebenfalls entstand, erklangen bei der Trauerfeier, und am Karfreitag, 15. April 1729 hörte das leipziger Publikum zum ersten Male die Matthäuspassion, ohne dem Sinn dieses Werks folgen zu können und ohne zu wissen, daß hier Ungeheures sich vollzog.

Das zweite Drittel von Bachs Leben ist voll von Schaffen, Ringen, Aufstieg und viel, viel Ärger. Noch ist Bach immer siegreich, noch setzt er sich in allem und jedem erfolgreich durch. Noch ist seine Gesundheit ebenso unerschüttert wie sein Glauben. Noch kann er anordnen: "So muß es klingen!" Aber es kommt noch das dritte, das letzte Drittel. Darinnen wird Bach spüren, daß nicht *er* es ist, welcher anordnet und bestimmt, sondern daß Gott es ist, der nicht nur Kraft und Willen gibt, sondern auch das Vollbringen: es wird sich zeigen, daß die unablässigen Streitigkeiten mit den leipziger Behörden und auch mit den Schülern und Schulknaben Bach über dieses bisherige Lebensdrittel und seine Haltung darin hinaus- und hinwegbringen.

Als die Matthäuspassion erklang, war für Bach in allem Äußerlichen der Gipfel des Lebens erstiegen. In Dingen seiner Kunst stand die Höhen- und Gipfelwanderung erst noch bevor. Es ist eines der schönsten, aber schwierigsten Bachprobleme, diese Wellenbewegungen, diese Auf- und Abstiege zu erkennen und zu hören. Je älter Bach wird, umso seliger kann momentweise seine Einsamkeit vor Gott und den Menschen werden, nämlich ein Müdewerden und Verzichten, das beinahe zu schluchzen anhebt, das aber vorher, bevor es so weit käme, sich wieder faßt und in Ordnung, Glaube und Hoffnung erneut sich in der Tugend der Geduld und der Nächstenliebe übt.

Man sollte sich nicht verführen lassen, bloß das Gewaltige und Meisterliche bei Bach zu hören. Sondern man wird sich entschließen müssen, auch das "Seufzen der Kreatur" (Römer 8) bei Bach zu erkennen.

### Drittes Drittel: 1729–1750

Moderato

Wann ich a - ber auf - er - ste - he, will

ich vor euch hin - ge - hen in Ga - li - lä - am

(Mattheuspassion Nr. 20)

Im letzten Lebensdrittel Bachs grenzen sich die bisherigen Grundlagen, Widerstände, Kämpfe und Überwindungen langsam mehr und mehr von einander ab. Sie verschärfen sich, sie spannen wechselseitig Querverbindungen, die zunächst äußerst schmerzhaft sind, zuletzt aber geradezu jäh verschwinden, als wären sie nie gewesen. Alles, womit Bach sein irdisches Dasein begonnen und gefördert und gehemmt, aber auch gesteigert hatte, bleibt vollzählig gegenwärtig: nur wandelt es im Laufe

der Zeit zunächst die Vorzeichen, dann denn Sinn und schließlich die Wirkung.

Als Bach nach Leipzig kam, wußte er sehr wohl, daß alle Vorteile und Nachteile des Hofkapellmeistertums nun zu Ende seien; dennoch versuchte er immer wieder, zu tun, als seien sie noch da. Ferner war jetzt kein einfacher und geschlossener Fürstenwillen maßgebend, sondern da höchst wechselvolle, oft subalterne Spiel von Instanzen und Zuständigkeiten. Darin sich zurechtzufinden, fiel Bach schwerer denn jede mögliche Steigerung contrapunctischer Kunst. In bitteren Erfahrungen und langen Lehrjahren mußte Bach *und* seine Umwelt gegenseitig erlernen, sich zu achten und sich zu behandeln. Teils verstand man sich nicht immer richtig, teils wollte man sich nicht gegenseitig gelten lassen: also galt es, sehr wohl zu temperieren!!

Je länger Bach in Leipzig aushält, umso eindeutiger wird in seiner Kunst die Fähigkeit, die größten Kunststücke des Contrapuncts zu den größten Kunstwerken der Musik zu verwandeln; ferner – aus *einem* gegebenen oder gewählten Thema ein einheitliches, großes Werk zu schaffen, das sich dem Thema *so* genial unterwirft, daß man es zuletzt beinahe vergäße, erinnerte Bach nicht selbst dann und wann an es.

In diese Gedankengänge muß man sich allerdings gründlich und mit genauer Kenntnis aller Einzelheiten des biographischen Verlaufs einarbeiten. Tut man das nicht, so bleibt ein rätselschwerer Rest bei Bachs Leben, der stört. Tut man es aber, dann musiziert auch Bachs Leben selbst: dieses dritte Drittel seines Lebens nämlich erlaubt sich die unglaubliche Lebensmeisterschaft Bachs, die Grundlagen des ersten Drittels und die Lehrergebnisse des zweiten Drittels practisch zu verwenden: nämlich nicht im Sinne von Problematik über das eigene Dasein und die Künstlerschaft darin, – sondern in einer musikalischen Sinndeutung des großen Lebens überhaupt, gesehen an den Überwindungen im besonderen Einzelfall.

Bach besaß die Kraft, alle seine inneren Gewalten nicht im Kampf mit oder gegen Menschen zu verbrauchen, sondern sie vielmehr Gott anheim zu stellen. Das heißt: so widrig ihm viele Umstände auch waren, so peinlich er sich in allem durch Leipzig gehemmt sah und so verdrießliche Niederlagen und Halbsiege er da und dort auch überstehen mußte, – dies alles bringt ihn *oberhalb* der Problematik hinein in *jenes* Krafftfeld des

Schaffens, das die "Ehre Gottes" wahr. Die Con- und Dissonanten dieses letzten Lebensdrittels nehmen in Acht, daß nicht der Mensch gilt, sondern Gott. Bachs Frömmigkeit erhebt ihn über die vielen Misèren seines Alltags ebenso, wie über die häufigen Erhöhungen, die ihm sein Genie vor vielen Menschen, besonders vor Fürsten schuf. Diesesmal waren es nun keine kleinen Grafen und Herzöge, sondern Könige, und es ist sinnbildlich wichtig, daran zu denken, daß die einander sonst so entgegengesetzten Höfe von Dresden *und* Potsdam darin völlig einig waren, Bach zu heben, zu fördern und zu ehren.<sup>82</sup> Ganz zu schweigen von den peinlichen Rügen, welche die leipziger Orts-Gewaltigen immer wieder in Sachen Bachs einzustecken hatten: mehr noch: die leipziger Orts-Konsistoriums-, Universitäts- und Schulbonzen sind es grade, welche jene Könige zu ihren abschließenden und oft geradezu rettenden Beschlüssen und Befehlen veranlassen. Was böse gegen Bach geplant und gedacht worden war, schlug, vom großen Ende des Ganzen dieses Lebens gesehen, zu Bachs Gunsten aus! Kein Wunder, wenn stündlich sich Bachs Frömmigkeit dadurch schon in dieser Welt bestätigt sah. Kein Wunder, daß seine Werke immer souveräner wurden, unbekümmert, ob die Leipziger von damals sie vielleicht verstanden oder auch nicht.

Damit kennt man aber auch den tiefen Grund der Größe von Bachs späteren Werken (*nach* der Matthäuspassion): je mehr die irdischen Schwierigkeiten und Mühsale wuchsen, umso stärker wurde Bach im Kampfe Michaels gegen den Drachen. Umso eindeutiger zeigt sich in jedem Thema und jedem Tact die Wahrheit des Lieds von Maria Schmalenbach (geb. 1835)<sup>83</sup>:

---

<sup>82</sup> Für den sächsischen König bedeuteten Interventionen zugunsten Bachs vermutlich auch (oder vorrangig?) eine taktische Machtdemonstration gegenüber dem städtischen Regime. – Im Hinblick auf Friedrichs II. Würdigung von JSB gibt es unterschiedliche Auffassungen in den zeitgenössischen Quellen. In einem Brief Gottfried van Swietens (österreichischer Gesandter am Berliner Hof zu jener Zeit) an Staatskanzler v. Kaunitz heißt es: "Unter anderem sprach [Friedrich II.] mit mir über Musik und einen großen Organisten namens [Carl Philipp Emanuel] Bach, der soeben in Berlin geweiht hat. (...) [Mit CPhE Bach war van Swieten in der Folge befreundet.] Nichtsdestoweniger meinen diejenigen, die noch seinen Vater gekannt haben, daß sein Sohn es ihm nicht hätte gleich tun können; der König stimmte dem zu und um es zu beweisen, sang er mir mit kräftiger Stimme ein Thema einer chromatischen Fuge vor, das er dem alten Bach gegeben hatte, worauf er erlebte, wie dieser aus dem Stand eine Fuge zu 4, danach 5 und schließlich acht [!] obligaten Stimmen darüber improvisierte." (Brief vom 26. Juli 1774; Bach-Dokumente III, Nr. 790, S. 276, auch abgedruckt in Alfred Einstein: MOZART. SEIN CHARAKTER, SEIN WERK, Kapitel *Mozart und der Kontrapunkt*, S. 182.)

<sup>83</sup> Marie Schmalenbach (1835 –1924) war eine deutsche Pfarrersfrau. Sie verfaßte Gedichte und Kirchenlieder und gehörte zur Erweckungsbewegung.

Ewigkeit,  
 in die Zeit  
 leuchte hell hinein,  
 daß uns werde klein das Kleine  
 und das Große groß erscheine,  
 sel'ge Ewigkeit.



Die Aufführung der Matthäuspassion war kein persönlicher Erfolg für Bach geworden. Während die Johannispassion sehr stark gefallen hatte, sind über die Matthäuspassion ablehnende und kritische Stimmen überliefert: "Als nun diese theatralische Musik anging, so gerieten alle Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: *was soll daraus werden?*" Eine alte, adlige Witwe sagte: "Behüts Gott, ihr Kinder! ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre". Vielleicht ist es besser, über diese "alte, adlige Witwe" nicht zu lächeln, sondern über ihre Gründe nachzudenken: diese Matthäuspassion, welche wir Heutigen hören und kennen, stammt aus den Übersteigerungen des 19. Jahrhunderts. Streicht man letztere hinweg, so ist nicht zu leugnen, daß zwar nicht Bachs Konzeption, wohl aber seine seelische Haltung bestürzen konnte. Aufklärerisch war sie gewiß nicht, – aber ihre Erschütterungskraft ging an die Grenze des damals religiös Faßbaren.<sup>84</sup>

Äußerlich gesehen, für Bachs Stellung in Leipzig war es mißlich, ohne größeren Erfolg geblieben zu sein: der Widerstände gegen dieses Künstlerschaffen mitten in einem bürgerlichen "Beruf" waren doch sehr viele. Zwar kam es zunächst zu einer Entspannung, weil ein neuer Rector der Thomasschule auftrat, welcher Bach kannte und seine Kunst samt der

---

<sup>84</sup> "Zu Bachs Lebzeiten wurde sie einige Male aufgeführt, jedoch ist keine einzige Reaktion vonseiten der Kirchengemeinde, der Stadt Leipzig oder von Musikliebhabern überliefert. Weder in der Lokalpresse noch bei Bach nahestehenden Personen findet sich ein Hinweis auf eine Aufführung oder die Bedeutung des Werkes. Anscheinend wurde das Werk von den Zeitgenossen weitgehend ignoriert." (Quelle: Emil Platen: JOHANN SEBASTIAN BACH. DIE MATTHÄUS-PASSION. Kassel 1997, S. 214 f.) (Wikipedia, Abruf 21.9.24 10:23) – In der von Felix Mendelssohn Bartholdy erarbeiteten Form (Wiederentdeckung 1829) wurden (laut WP) insbesondere Arien und Choräle zugunsten der dramatischen Teile gestrichen.

Musik liebte. So konnten die Folge einer bedrohlichen Ratssitzung vom 2. August 1730, wo es hieß, "der Cantor sei incorrigibel", aufgehoben werden. Bach wandte sich mit Beschwerde dagegen, aber jetzt strebte er (ohne Erfolg) von Leipzig weg. Wenn er dann doch blieb, so mag zum Teil das freundliche Wesen dieses Rectors ihn mitbestimmt haben.<sup>85</sup> Inzwischen verbesserte sich auch seine materielle Lage in Leipzig und mit der Herausgabe der sechs Partiten (Klavierübung opus I genannt, 1731) hatte er einen durchgreifenden äußeren Erfolg, der ihn vor manchem Verdruß bewahrte. Damals war er auch öfters zu Orgelproben unterwegs, und damals konzertierte er mit großem Erfolg in Dresden (14. September 1731) und knüpfte Beziehungen an, die sich in den später eintretenden Ernstfällen als haltbar und rettend erwiesen.

Bachs Beziehung zum Hof in Dresden festigte sich langsam aber solide. August der Starke war am 1. Februar 1733 gestorben. Während der langen Landestrauer gab es keine Kirchenmusik in den Gottesdiensten. So hatte Bach freie Zeit. Damals war der Hof um die Erwerbung Polens willen katholisch geworden, und der neue König unterstützte die Künste. So kam es, daß Bach es unternahm, jene Teile der Messe, die Katholiken und Protestanten damals gemeinsam waren, zu komponieren, also zunächst "Kyrie" und "Gloria". Im Sommer 1733 waren diese Teile mit höchster Kunst vollendet und wurden am 27. Juli 1733 Friedrich August I. zugeeignet. Der Zeitpunkt der Überreichung war zunächst ungünstig, weil die polnische Frage für Sachsen gerade in jenen Wochen schlecht stand; aber die Beziehungen zu Dresden festigten sich immer mehr.

Leider zog in Leipzig damals ein neuer Thomasrector ein, ein Philologe, dem die Musik Nebensache und verdrießlich war.<sup>86</sup> Damit beginnen Bachs Kämpfe um die Wahrung seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Stellung von Neuem, schärfer denn je. Es beginnt der sog. "Präfectenstreit", welcher hier an dieser Stelle zwar nicht nochmals ausführlich dargestellt werden kann, der aber für Bach einen entwürdigenden Ausgang genommen hätte, wäre nicht in Dresden eingegriffen worden. 1736 endete durch den Tod des Fürsten in Weißenfels Bachs Stellung als Hofkapellmeister dort. Nun wurde er am 19. November 1736 von Dresden aus Hofkompositeur, und als dieses auf

---

<sup>85</sup> Johann Matthias Gesner (1691–1761) war 1730–34 Rektor der Thomasschule. Er wurde danach der erste Universitätsdirektor der neugegründeten Universität Göttingen und ist ein bedeutender Gelehrter seiner Zeit.

<sup>86</sup> Johann August Ernesti (1707–1781), nicht zu verwechseln mit Johann Heinrich Ernesti (1652–1729), dem Vorgänger Gesners an dieser Position.

die leipziger Schultyrannen keinen Eindruck machte, kam es zur Kraftprobe, die schon längst fällig war: am 12. Februar 1737 beschwerte sich Bach über seinen Rector beim Oberkonsistorium. Als dieses ihn keiner Antwort würdigte, wandte er sich am 18. October 37 an den König und zwar mit durchschlagendem Erfolg. Schriftliches gab es nicht, aber der Wink an den Rector war so deutlich, daß er sich die folgenden dreizehn Jahre bis zu Bachs Tod ruhig verhielt. Dafür hatte Bachs Witwe dann bitter zu büßen, ganz zu schweigen von dem schweren Kreuz, das Bach durch seine beiden, wildwachsenden Söhne Bernhard und Wilhelm Friedemann zu tragen bekam. Damals, am 24. Mai 1738, finden wir in einem Brief Bachs an einen der Gläubiger Bernhards den Satz: "Da keine Vermahnung, ja keine liebevolle Vorsorge und assistance mehr zureichen will, so muß mein Creutz in Geduld tragen, meinen ungeratenen Sohn aber ledigl. Göttl. Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, dieselbe werde mein wehmütiges Flehen erhören und endlich nach seinem heiligen Willen an selbig arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Belahrung einzig und allen Göttl. Güte zu zuschreiben". Es kam anders: dieses Sorgenkind starb schon 1739 als jenenser Student. Er blieb aber an Sorgen und Sorgenkindern noch genugsam am Leben, daß Bach bis zuletzt seine Vaterstellung immer wieder beweisen mußte.

Da die "vorgesetzten" Behörden und Instanzen samt dem Rector gehalten waren, Bach nicht zu stören, erfreute sich dieser nun der erforderlichen und von ihm niemals mißbrauchten Bewegungsfreiheit. Hilfskräfte nahmen im vieles ab, so daß er nicht nur in Dresden öfters konzertieren, sondern auch da und dort neue Orgeln prüfen konnte. Im Sommer 1741 besuchte er seinen Sohn Philipp Emanuel in Berlin, wo er Accompagneur bei Friedrich II. war. Es war ein kurzer Besuch, der durch den 1. Schlesischen Krieg und eine Erkrankung von Bachs Frau Anna Magdalena noch knapper gestaltet wurde

1742 schuf Bch in besonderem Hinblick auf den Dresdener Hof für den Gönner, einen Grafen Keyserlingk, nach dessen Vertrautem Goldberg benannt, die: Aria mit dreißig Veränderungen, 1744 wurde der II. Teil des wohltemperierten Klaviers beendet. 1745, in Folge des 2. schlesischen Kriegs, hatte seit November 44 Leipzig die Preußen als Besatzung. Das ging, so peinlich es war, vorüber. In der Woche nach Sonntag, den 7. Mai 1747, weilte Bach zum zweiten Mal in Berlin, um Philipp Emanuels Gattin

kennen zu lernen. Dabei kam es zu der bekannten, wiederholten, musikalischen Begegnung mit König Friedrich II., der ein "Königliches Thema" gab. Kaum wieder in Leipzig zurück, schon am 7. Juli 47, hatte Bach das Instrumentalwerk des "musikalischen Opfers" beendet, das er dem Könige widmete.<sup>87</sup>

Es ist in Bachs Leben immer wieder das Nämliche: Fleiß, Leistung und Fürsten, die etwas von Fleiß und Leistung verstehen – ferner: Gottvertrauen, unbeugsam selbsterkennender Wille und Geduld. Mit der Messe in h-moll, welche damals langsam vollendet wurde, steht Bach versöhnlich *oberhalb* von Katholizismus und Protestantismus, mit seiner Componierkunst *überbrückt* er den bitterbösen, vor dem 7jährigen Krieg immer mehr sich steigernden Konflikt zwischen den beiden Höfen<sup>88</sup>; milder werdend, ist das Problem: leipziger Behörden zwar nicht gelöst, aber auch nicht mehr peinlich. Damals, spät genug, tritt Bach auch Mizlers Sozietät der musikalischen Wissenschaften (gegründet 1738) bei und stiftet, lange nach Telemann, Händel und Graun, statutengemäß sein Portrait in Öl von Haußmann und die "canonischen Veränderungen über: Vom Himmel hoch, d komm ich her".

Seine Schaffensphantasie wird, seit den Goldbergvariationen, immer gewaltiger, immer geläuterter, allerdings nicht ganz leicht eingänglich. Nun entstehen die (nach Bachs Tod erst erschienen) Fugen der: Kunst der Fuge über das große Weltthema:



Dazu die achtzehn letzten Choralvorspiele. Im Sommer 1749 erkrankte Bach zum ersten Mal ernstlich; er spürte sein Ende, der große Ruf aus der Ewigkeit hatte ihn erreicht. Das Augenlicht schwand. Doch ging die Arbeit voran, Bach ließ sich keine Zeit zu einem Testament; vielmehr

---

<sup>87</sup> vgl. Fußnote 82.

<sup>88</sup> wie das?

diktierte er, wo er selbst nicht mehr schreiben konnte, er dictierte bis zur Sterbensstunde. Der letzte Choral aber war (von Paul Eber, 1511–1569):

Wenn wir in höchsten Nöten sein  
und wissen nicht, wo aus noch ein,  
und finden weder Hilf noch Rat,  
obgleich wir sorgen früh und spat,  
so ist dies unser Trost allein,  
daß wir zusammen insgeheim  
anrufen Dich, o treuer Gott...

Bach jedoch, sterbend, ist mit dem "wir" dieser Welt fertig. Deshalb behält er zwar die Melodie dieses Chorals, aber er wehst den Text und nimmt (von Justus Gesenius):

Vor deine Thron tret ich hiemit  
o Gott, und Dich demütig bitt':  
wend Dein gnädig' Angesicht  
von mir betrübtem Sünder nicht:

Ein selig Ende mir bescheer!  
Am jüngsten Tag erwecke mich.  
Herr, daß ich Dich schau ewiglich:  
Amen, Amen, erhöre mich!

Also, er redet mit seinem Gott, und die Welt tritt zurück.<sup>89</sup> Bach hatte Gehorsam gelernt, und er hatte es geleistet: "Du sollst dich bemühen, all deinem Werk und Tun das Siegel der Vollkommenheit zu geben, daß zuletzt kein anderer Mensch mehr das Nämliche in seiner Art so gut machen kann, als Du".<sup>90</sup> –




---

<sup>89</sup> Die komplizierte (und bis heute nicht restlos geklärt) Entstehungsgeschichte dieses "letzten" Chorals wird entfaltet von Christoph Wolff: JOHANN SEBASTIAN BACH (Frankfurt/M. 2005, S. 491f.)

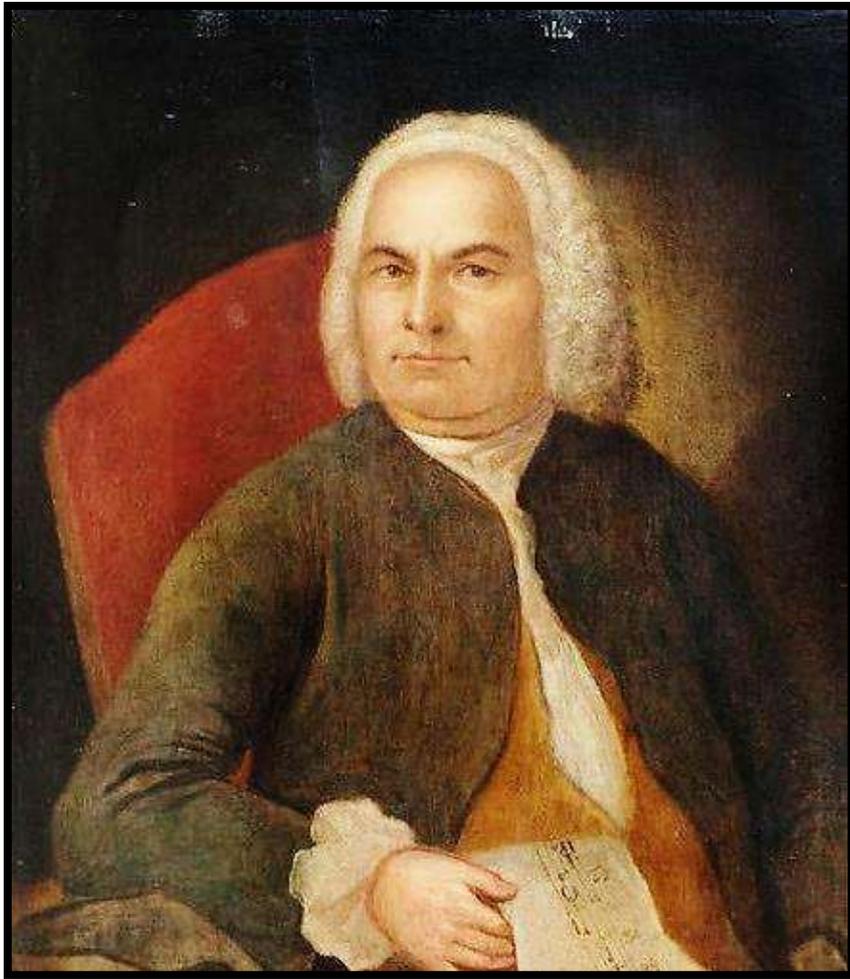
<sup>90</sup> Das ist wieder J. P. Hebel. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Peter\\_Hebel#Rezeption\\_und\\_Erbe](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Peter_Hebel#Rezeption_und_Erbe) .

Bach starb am 28. Juli 1750, abends kurz vor 9 Uhr. In der Ratssitzung am 7. August 1750 bemerkte einer der leipziger Bürgermeister als Einziges: "Die Schule braucht einen Cantoren und keinen Capellmeister, ohneracht er auch Musik verstehen müsse". Bei der Jahresfeier der Thomasschule am 4. Mai 1751 übergang der Rector im Jahresbericht Bachs Tod mit Schweigen. Bachs Witwe starb zehn Jahre später im leipziger Armenhaus als Almosenfrau, und am 25. Dezember 1845 erlosch Bachs männliche Nachkommenschaft mit dem Tode seines letzten Enkels.<sup>91</sup> Gott bedurfte für Seine Absichten Bachs nicht weiter. Somit klärte sich alles, was etwa noch ungeklärt oder unklar geblieben sein konnte.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Nachkommen (über weibliche Familienmitglieder) gibt es vermutlich bis heute; siehe u.a. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/65209.bachs-ur-ur-ur-ur-ur-ur-ur-urenkel.html> und <https://www.bachueberbach.de/die-bach-genealogie-und-das-hobby-ahnenforschung/>

<sup>92</sup> Bachs Nachfolger als Kantor, Gottlob Harrer, wirkte nur fünf Jahre. Anschließend war 1756 bis 1789 Johann Friedrich Doles Thomaskantor. Er war Bachs Schüler und legte den Grundstein dessen, was als Leipziger Bach-Tradition bezeichnet werden kann. Im Jahr 1789 besuchte Amadé Mozart, auf Doles Einladung, die Thomasschule und entdeckte Johann Sebastian Bach für sich. (Wolff, a.a.O., S. 505)



JSB  
Johann Emanuel Goebel (1720–1759)  
zugeschrieben  
(*Bach-Haus Eisenach*)



*1. Orgelbank – einsamster Platz*

The image displays a musical score for the piece 'Pastorale f-dur' by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in two systems, each with three staves. The top system is labeled 'Manual' and 'Pedal'. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The key signature is one flat (F major). The score shows a melodic line in the right hand of the manual and a rhythmic accompaniment in the left hand of the manual, with a simple bass line in the pedal. The title 'Pastorale f-dur' is written in the top right corner of the score.

Nicht immer ist die Orgelbank der einsamste Platz. Denn sie steht in der Kirche und Orgelklänge dienen zunächst der Gemeinde. Die griechisch-katholische Ordnung duldet außer Psalmen keine Kirchenmusik und also auch keine Orgel. Die römisch-katholische Ordnung wendet zu gewissen Zeiten weniger, zu gewissen Zeiten mehr gegen Orgel und Kirchenmusik ein. Die Zelebrierung der heiligen Messe bedarf an sich der Orgel und Kirchenmusik nicht. Unmöglich jedoch ist sie durchaus nicht. Luther steigerte Orgel- und Kirchenmusik, Calvin und die Reformierten verwarfen sie, die Pietisten ebenfalls, wenigstens im (später durchbrochenen) Grundsatz. Psalmmodieren nämlich ist nicht für jedes Ohr "Musik" und soll es vielleicht auch gar nicht sein. Indessen ist aber die Musik nichtsdestoweniger vorhanden, die Bibel bejaht sie, aber Christus schweigt über sie, wie über so manches andere. Dies sind die

Gesichtspunkte von der Allgemeinheit der Gemeinde, der "Kirche", der allgemeinen Ordnung, von der Mehrzahl her.

Aber der Einzelne? Es gibt zu allen Zeiten Menschen, denen die Anbetung und aller Gottesdienst weitgehend oder völlig Musik ist. Bestimmen solche Personen für alle andern stellvertretend? Oder welche Art von "Musik" kann es beanspruchen, mehr zu sein als bloß ein Schmuck des Gottesdienstes? Mehr zu sein als bloß "sinnliches" Mittel, welches vor dem Übersinnlichen und Letzten-Höchsten seine jubelnde, seine klagende, seine meditierende Stimme erhebt. Es ist nichts daran zu ändern, daß sehr oft die Musik das ausdrücken kann, was *auszusprechen* dem Menschen versagt ist: also *doch* Musik? Und nochmals: welche Musik?

All diese Gesichtspunkte gelten zunächst für den geregelten und offiziellen Gottesdienst. Wie aber verhält es sich für das Leben außerhalb des offiziellen Gottesdienstes? Da unser ganzes Leben ein Dienst vor Gott ist<sup>93</sup>, gehört die Musik an sich sowieso schon zu ihm. Wieviel mehr aber, wenn große Kunst des großen Musikers sich zu jenen Höhen der Anbetung und der letzten Erkenntnis erhebt, wie es diejenige Bachs tut, wenn er z.B. in der h-moll Messe Glaubensbekenntnis, Lobpreisung, Fleischwerdung des heiligen Geistes und alle Mysterien erklingen läßt.

Aber etwas Anderes ist das Alleinmusizieren, ohne Gemeinde, ohne Dienst, ohne "wir". Gemeint ist jenes Musizieren, darin sich die Seele unmittelbar zu Gott erhebt und den Gesang beginnt. Den Gesang? Ja, und zwar den Gesang der Stimme des Menschen – und des Instruments. Die Königin aller Musikinstrumente jedoch ist die Orgel.<sup>94</sup> Wie also erhebt sich der Künstler zu diesem einsamsten, vor Gott und den Menschen einsamsten Platz, nämlich zur Orgelbank?

Bei alledem muß man sich, will man Bach verstehen, vergegenwärtigen, daß die Orgeln zu Bachs Zeit etwas anderes waren als heutzutage: heute schafft der Motor der Orgel viel zu viel Wind in die Laden. Heute verführen viel zu viel Koppelungen, Register samt Rollschweller den Orgelspieler, Effecte zu erzielen, wo es besser wäre, sich zu erinnern, daß Bach diese Möglichkeiten nicht hatte, dafür aber – musizierte. Er hatte nicht rechts und links Helfer zum Registrieren, er mußte seine wenigen Register *ziehen* (und nicht umklappen), und zwar zog er sie selber. Kombinationsregister kannte er ebenso wenig, auch keinen Pedalkoppler,

---

<sup>93</sup> so?

<sup>94</sup> so?

kein 5. Manual für ein Fernwerk. Also hieß es aufpassen, sich nicht beim Spiel gehen lassen, geschwinde sein, aber nicht hastig oder schnell.

Erbarmen erfaßt einen, hört man moderne Orgelspieler eine Bachsche Fuge herunterjagen, eine Bachsche Toccata herdonnern, als entgleiste eine Eisenbahn, einen Lariosatz säuseln, als heulten gequälte Teufel. Dahin nämlich bringt die Orgel-Maschine die modernen "Musiker", die selber erfindungslos sind, dafür aber Registrier- oder Schnelligkeitsrecorde anstreben. Wie könnte ein Hörer das Spiel von vier Stimmen gleichzeitig verfolgen, wenn sie als ein Chaos dahinjagen? Das ist "Mozart", der Eilige. Wie kann man Gewalten der Ewigkeit aufnehmen, wenn es dröhnt und Radau macht? Das ist "Beethoven", der sogenannte Schicksalsdynamiker. Wenn der Motor dem Orgelwerk dreimal so viel Wind einpreßt als nötig wäre! Wir reden hier keinem Archaismus das Wort, wir mahnen nur zu Ordnung, Maß, Besonnenheit, Überlegung und Ziel!

Denn die Orgelbank ist einsamster Platz, vor Gott nämlich. Ob dabei der Gemeinde vorgespielt oder ihr Gesang unterstützt wird, ist genau das Gleiche, wie wenn der Organist für sich allein ist und versucht, Bach vor Gott nachzustammeln. Denn die Maschine treibt alle Tugenden aus, das Maß, die Geduld, die Demut und die Selbstbeherrschung. Eben diese Tugenden zu üben, dafür ist die Orgelbank der gegebene Ort, allein vor Manualen und Pedal, allein vor den Registern, sodaß es gilt, klug abwägend und schöpferisch zu sein. Wie war das alles bei Bach?

Wir wissen, daß Bach als Orgel-Virtuose angestaunt wurde, ferner, daß man sein lebhaftes Tempo bemerkte. Lebhaft ist noch lange nicht "schnell", und letzteres hat nichts zu tun mit dem modernen Hetzen und Hastigsein. Da man sich, nicht ohne Grund, durch die sog. "wiener Klassiker" daran gewöhnt hat, beim Musizieren Volldampf oder Vollgas zu geben (und was ginge dort dabei verloren? Nichts!), tut man das auch bei Bach. Nichts ist unsinniger. "Lebhaft" ist auch in der größten Ruhe möglich.

Es ist überliefert (Schweitzer S. 272), daß Bach "unheimlich ruhig" an der Orgel saß. Bewegt waren nur die Beine abwärts der Knie bei bewegtem Pedal und die Finger (nicht die Hände!). Im übrigen saß der Künstler still. Freilich, denn die Musik ist seine Aufgabe und nicht das Tempo eines Circusrennens. Daraus folgt, daß Bach in gefaßter, ja gestraffter Haltung sein Spiel ebenso meisterte wie sein Gefühl. Dabei scheute er vor kühnen Klangkombinationen der Register nicht zurück (Forkel, S. 20). Klänge können gewagt werden, weil dabei das Ganze einer

geordneten Musik nicht gestört, sondern allenfalls unterstrichen und verdeutlicht wird.

Nun also erhebt sich des Orgelspielers Seele in dem einsamen Raum zwischen Orgelbank und Manualen. Er wird auswählen und wird das Geordnete erklingen lassen. Er wird in sich versinken, wird träumen, weinen und klagen, er wird den schweren, bangen Augenblick kommen spüren, wird ihn ertragen, überstehen und wieder schwinden lassen; er wird immer vorhanden und gegenwärtig sein und nur ganz selten mit einem fernen Blick seitwärts einem etwas kurz nachträume, das er selbst schuf, willentlich und voller Bewußtsein. Je weitmaschiger und großzügiger gelegentlich die Improvisation sich erhebt, umso inniger ist die mystische Verbundenheit des einsamen Spielers mit seinem Gott.

Bach hat aller Mystik Essenz in sich getragen, ohne konfessionell gebunden zu sein: *incarnatus* aus der h-moll Messe weiß das Nämliche, wie wenn die Grundchoräle der Evangelischen erklingen: *Wachet auf, ruft uns die Stimme* – und: *Wie schön leuchtet uns der Morgenstern* – und schließlich das Höchste: *Jesu, meine Freude*; wenn es aber an das Letzte zu kommen scheint, dann glüht er innig und heiß auf, wärmend und ohne Zweifel, ohne Vorbehalt und ohne Zagen: *Meinen Jesum laß ich nicht*. Und das lautet so:

## 2. Choral

Kantate 124. Nr. 6: Choral „meinen Jesum laß ich nicht“



Dieses ist kein Jubelschrei und kein Hymnus, auch kein Kirchenlied und kein geistliches Lied: sondern die ganze Festigkeit, welche aus dem Glauben kommt, nimmt eine ehrbare und deutliche Helligkeit der Gedanken zu einer Steigerung zusammen, die dann auf Erden nicht mehr überboten werden soll. Denn aller "Choral" ist etwas abschließendes; in jedem Choral wird die Summe von religiösen Erfahrungen auf dieser Welt gezogen, eine einfache, *unüberhörbare* Summe, deren besondere Gnade die völlige Problemfreiheit ist: ob es nur Gebet ist, oder Betrachtung oder Anbetung oder Darstellung und Darbietung der bittenden oder

dankenden Seele: Choral ist eine Form des evangelischen Bekenntnisses. Daher die Festigkeit des Chorals als *cantus firmus* und seine Unausschöpflichkeit für jede Möglichkeit der Phantasie, der Variation und – der Kantate.

Man begreift, daß bei solchen Voraussetzungen die Betrachtung nicht gründlich genug, nicht langsam und nicht ausführlich genug sein kann. Das "Erwäge!", welches diesem Fünften Teil voransteht, das dreimalige "Erwäge!" kommt zu seiner Geltung, das ebenfalls dreimal vom Choral im besonderen die Rede sein wird, nämlich in dieser *Betrachtung 2* hier, alsdann in den *Betrachtungen 10 (Gotteswort und Textdichtung)* und *18 (Cantate – singet)*. Die Überfülle des Anschauungsmaterials bei Bach ist so gewaltig groß, daß dabei (nicht zu reden von vielen anderen, gelegentlichen Stellen) jedesmal andere und neue Beispiele aus Bachs Gedankenwelt gebracht und ausführlich abgedruckt werden: dennoch ist alles zusammen nur in bescheidenes und schüchternes Stammeln: es wird aber nichts unversucht gelassen, auch dem diesen Dingen Fernstehenden oder womöglich ablehnend gesinnten Leser möglichst viel Anschauungsmaterial zu bieten. Ohne dieses ist jedes Verständnis Bachs völlig unmöglich.

Denn Bach, der große Bibelkenner, liest außer der Schrift noch zwei Quellen: mystische Texte dann und wann und Choräle dauernd. Man muß sich – um die Wichtigkeit dieser Dinge zu verdeutlichen – über folgendes klar werden: heutzutage ist den Menschen der Wortlaut des Choraltexes meist nebensächlich geworden. Man ist in weiten Kreisen der Auffassung, daß das Bibelwort dem Choraltext sehr entschieden voranzugehen habe. So richtig dies als Grundsatz ist, so einseitig verkennt es Sinn und Wesen des Chorals und seines Textes. Selbstverständlich ist der Choral kein Bibelwort, so wenig, wie die Predigt es ist. Aber beide legen Schriftworte zu Grunde, gehen davon aus; der Choral faßt die Gefühle, Meinungen und Entschlüsse der Gemeinde "im Gedicht" zusammen. Hier erhebt sich, wenn der Begriff "Gedicht" gebraucht wird, die ernste Frage nach dem besonderen, dichterischen Kunstwert des Choraltexes an sich allein *und* im Zusammenhang mit der Choralmelodie, welche fast ausnahmslos im musikalischen Kunstgebilde sehr hohen Rangs ist: auch hier hat das mittlere 18. Jahrhundert eine große Wandlung hervorgebracht:

Bis dahin war der Choral für die Gemeinde und den Einzelnen ein hohes, positives Gut, als Musik und als Text. Aber mit der Aufklärung tritt

in den bisherigen Kreis der Choraltexmöglichkeiten etwas Neues, nämlich "Geistliche Lyrik" neueren Stils. Himmelweit sind, um von Neuem nur einmal Gellert, Klopstock und Novalis zu nennen, deren Unterschiede untereinander; noch größer sind die Unterschiede gegen früher. Denn bis in die Choraltex hinein drängt sich die Eigenliebe und die Skepsis der Moderne von damals, und es muß an dieser Stelle leider genügen, darauf nur aufmerksam zu machen. Was aber die Choralmelodien anlangt, so wird deren nach Bach nur noch verschwindend wenig neu geschaffen. Dafür aber hat Bach die meisten alten Melodien gerafft, gestrafft, rhythmisiert und insbesondere harmonisch so reich neu geschaffen, daß man die vorbachschen Melodien heute zumeist gar nicht mehr lieben und hören mag. So groß ist die schöpferische Gewalt, mittels derer Bach die meisten Choralmelodien erneuerte.

Die Folge davon ist deutlich: bis zum heutigen Tag lebt der Evangelische und der Protestant von Bachs musikalischer Kraft, und dies so sehr, daß langsam das allgemeine Interesse am Choraltex schwindet. Wer aber Bach verstehen möchte, muß nicht nur die Melodien hören, sondern noch mehr der alten Texte gewiß sein. Ist er das nicht, so versteht er Bachs Willen ganz und gar nicht oder falsch.<sup>95</sup> Etwas zweites kommt hinzu: heutzutage ist das Gesangbuch in de Hand jedes Kirchenbesuchers und jedes Teilnehmers an Gottesdiensten selbstverständlich. Zu Bachs Zeiten gab es etwas in der Art unserer modernen Gesangbücher nicht! Es gab vielbändige, dickleibige Sammlungen von Choraltexen und Gesangstexen, aber die Gemeinde besaß als einzelner Mensch diese Bände nicht. Der Einzelne kann den größten Teil der Lieder auswendig, die Musik anlangend, wurde er durch die Orgel geführt, und das war alles. So kommt es, daß sowohl Pfarrer wie Cantor zu Bachs Zeiten nur eine gewisse Auswahl von Choraltexen als bekannt voraussetzen konnten. Was folgt daraus? Es folgt daraus, daß mit dem beginnenden 18. Jahrhundert ganz langsam das Leben des Gemeindecoralgesangs abzusterben beginnt. Folglich wird an gewissen Zeiten des Kirchenjahrs Motette oder Kantate vorgesungen, – ferner geht dem Choralgesang der Gemeinde das mehr oder weniger lange und kunstvolle Choralvorspiel

---

<sup>95</sup> Anm. d. Autors: Während der Drucklegung erscheint in der Zeitschrift *Aufbau* 1947, Heft 3, S., 237 ein Aufsatz von Willy Huhn: *Weltliche Bach Deutung*, der den Charakter Bachscher Musik vom Geist der Barock-Oper ableitet. Eine Erörterung solcher Behauptungen und ihrer angeblichen Begründungen kann füglich unterbleiben.

voran: daraus folgt, daß der musikalisch weniger interessierte Teil der Gemeinde auf die Predigt wartet, daß umgekehrt die Musikalischen eine allzu lange Predigt verwerfen! *Wo* liegt in diesem Dilemma die berühmte goldene Mitte?

Aus Bachs Leben wissen wir, daß gerade in Leipzig diese Zustände wenig erfreulich waren. In den kleineren Orten war die Traditions-Übergabe zuverlässiger. In der großen Stadt Leipzig ist der Ästhetizismus zu Bachs Zeiten schon groß genug, daß die Gemeinde sich lieber vorsingen *läßt* als selber singt. Indem nun aber der Protestantismus auf eigene Action der Gemeinde aufgebaut ist, und indem in dessen Gottesdienst der Kanon der Messe zwar nicht völlig fehlt, nicht aber entscheidend mehr ist, stehen allen nur möglichen Verfallserscheinungen Tür und Tore offen. *Hier sieht Bach eine seiner großen Aufgaben*, darin bestehend, daß es gilt, geordnete Gemeindemusik zu Gottes Ehre durch alle nur möglichen Mittel zu erhalten und lebendiger zu machen als sie ist. – An uns aber ist es nun, diese sehr wichtigen, doch schwierigen Dinge unter Heranziehung der Choraltextraliteratur allmählich dem fernstehenden Leser zu verdeutlichen.

Um den Leitgedanken nochmals zu variieren: Bach schafft aus alten Chorälen neue (wie? – das ist zu zeigen), indessen Händel zum Choral kein Verhältnis hat. Denn Händels breiter, pastoser und oft pompöser Melodiebildung sagt der Choral gar nichts. Händels Temperament ist nicht im Stande, sich in die heimliche, inwendige Dramatik des Chorals einzudenken. Bach aber erlebt den Choral nach Text *und* Melodie so, daß ihn dieses lebhafteste Erlebnis zum Um- und Neuschaffen fast stündlich veranlaßt. Nach Bach werden noch viele Choraltextraliteratur geschaffen, aber keine einzige Chormelodie, sondern nur noch geistliche Lieder. Damit soll dieser besondere Schatz religiösen Tuns nicht etwa geschmälert werden. Hier an dieser Stelle, wo es auf den Choral ankommt, ist deutliche Abgrenzung ganz unbedingt geboten.

Schon Schweitzer hat zu diesen Dingen Deutliches gesagt, wenn er dabei auch zu andern Folgen gelangt als wir hier in diesem Buch. Er stellt (S. 426) sehr richtig fest, daß für Bach "die Choralweise unbestimmten Character" hat, weil er "die Worte harmonisiert". "Vom Standpunkt der reinen Musik aus sind Bachs (Choral)harmonisierungen vollständig rätselhaft, weil er nicht auf eine Tonfolge, die in sich ein ästhetisches Ganzes bildet, ausgeht, sondern sich von der Poesie und dem

Wortausdruck leiten läßt". Bis hierher folgen wir Schweitzer. Seine Folgerungen sind aber völlig anders als die unsrigen.

Wir unterscheiden Bachs Musizieren *über* einen Choral (also insbesondere seine Choralvorspiele für Orgel) **(a)** von allem dem, was er als Choral "singen" läßt. Wenn man bei letzterem erst noch die Passionen **(b)** gegenüber den Kantaten **(c)** abgrenzt, dann wird deutlich, was gemeint ist.

**(a)** Wenn die Orgel bei Bach ein Choralvorspiel (Choralphantasien kennt er eigentlich noch nicht) anstimmt, dann wird die Melodie des Chorals in irgend einer Weise umspielt oder umschrieben. Wie das geschieht, folgt aus dem allgemeinen Character des jeweiligen Chorals. Meist hört man eine Art von kleiner Orchestrierung gegenüber der Chormelodie, sehr viel seltener entfernen sich Melodie und Vorspiel so weit auseinander, daß sie sich nur noch von ferne und gelegentlich grüßen. Die einzelnen Melodie-Choral-Zeilen können auch einzeln genommen, gegenübergestellt und gleichsam erläutert oder illustriert werden. Immer aber herrscht die Orgel als Instrument vor, das heißt, das Choralvorspiel ist ein Vortragsstück für eben das Instrument. Denn die Textworte des Chorals werden zwar als bekannt vorausgesetzt, sie werden aber nicht gesungen oder gesprochen. Folglich steht jeder Choralsatz solcher Art an sich und für sich allein. Er hat – und das ist wichtig – nur einen repräsentativen oder bloß demonstrativen Character. Er gilt stellvertretend und hat nur den Rang des Bach Veranlassenden, denn gleich nach dem Abschluß dieses durchaus einleitenden oder vorbereitenden Tonstücks wird erst das Eigentliche kommen: der Gemeindegesang im Gottesdienst.

**(b)** Völlig anders als bei (a) und bei (c) nachher ist die Stellung des Chorals in den Passionen Bachs. Hier ist, ohne daß eine Mitwirkung der Gemeinde vorbereitet oder erwartet wird, dann und wann in den Ablauf der Passionshandlung ein Choral eingereiht und zwar meist als präziser, knapper, vierstimmiger Satz ohne die geringste Zutat. Dann und wann aber stehen sich (besonders bei den Doppelchören der Matthäuspassion) ein allgemeiner Chor und ein Choralchor gegenüber, und *einmal* glänzt oberhalb beider Chöre der Knabenchor: *O Lamm Gottes, unschuldig ...* jene Stelle in der Einleitung zur Matthäuspassion, bei welcher es noch einem

Jeden wie ein Schauer überkommen ist, der an das Letzte im Menschen rührt.

Im allgemeinen aber geht Bach, wenn er Choräle schlicht einreicht, in Johnnis- und Matthäuspasion nach einem ebenso kargen, wie wirkungsvollen Gesetze vor, nämlich dem der einfachen Wortassoziation; nicht etwa geht es an, hier an den Chor der Betrachtung etwa im Sinne der attischen Tragödie zu denken. Das hieße Bach und das 18. Jahrhundert grimmig mißdeuten. Sondern es ist die schlichte Wortassoziation, welche hervorruft, daß die Handlung der Passion wieder einmal unterbrochen wird und die Betrachtung durch den Text einer Choralstrophe samt Melodie sich vertiefen kann.

*Beispiele aus der Johannispassion:*

1: Am Ende des Rezitativs Nr. 14 fragt Christus: "habe ich aber recht geredet, was schlägst du mich?" und sogleich antwortet der Choral Nr. 15:

wer hat dich so geschlagen,  
mein Heil, und dich mit Plagen  
so übel zugericht't? ... (2 Verse)

2: Das Rezitativ Nr. 26 endet mit Christi Frage: "aber nun ist mein Reich nicht von dannen?" Sogleich der Choral:

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,  
wie kann ich g'nugsam diese Treu ausbreiten?  
Kein's Menschen Herze mag indes ausdenken,  
was Dir zu schenken. (2 Verse)

3: Am Ende des Rezitativs Nr. 39 erzählt der Evangelist: "Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe, ..." darauf Nr. 40 der Choral:

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,  
ist uns die Freiheit kommen,  
Dein Kerker ist der Gnadenthron,  
die Freistatt aller Frommen,  
denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,  
müßt' uns're Knechtschaft ewig sein.

4: Das schönste Beispiel. Nr. 51 bringt das Pilatuswort: "was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben". Darauf die ungeheuer tief sinnigen und ergreifenden Choralworte (Nr. 52):

In meines Herzens Grunde, dein Nam' und Kreuz allein  
funkelt all' Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein.  
Erschein' mir in dem Bilde, zu Trost in meiner Not,  
wie du, Herr Christ, so milde, dich hast geblut' zu Tod.

Daß (anders als die Matthäuspassion) die Johannispassion mit einem Choral endet (und dieses Buch endet mit dem gleichen Choral, den man also auf der letzten Seite dieses Buches samt Textworte findet!), wurde oben schon gesagt. Wie überhaupt der Text der Johannispassion ebenso wie die Musik beidem der Matthäuspassion weit überlegen ist. Denn den Text der Johannispassion hat Bach im wesentlichen selbst gestaltet<sup>96</sup>, jener der Matthäuspassion, die demonstrativer und seelisch unausgeglicher ist, aber nicht. Wie man sogleich sehen wird.

*Beispiel aus der Matthäuspassion:*

1: Dem erregten Fragenchor: "Herr, bin ich's?" erwidert (Nr. 16) in großer Gefäßtheit der Choral:

Ich bin's, ich sollte büßen,  
an Händen und an Füßen  
gebunden in der Höll.  
Die Geißeln und die Banden,  
und was du ausgestanden,  
das hat verdienet meine Seel ...

2: Fast ebenso prompt folgt die Assoziation, wenn (Nr. 22) in der Erzählung von der Verleugnung der Evangelist berichtet: "desgleichen sagten auch alle Jünger" – und dem entgegen der Choral anhebt:

ich will hier bei dir stehn,  
verachte mich doch nicht;  
von dir will ich nicht gehen,  
wenn dir dein Herze bricht ...

---

<sup>96</sup> Grundlage sind oft Versatzstücke aus Dichtungen von Barthold Heinrich Brockes. (Händel hat nach Brockes-Texten seine bekannte *Brockes-Passion* komponiert.)

Man sieht, wie prompt die Entsprechungen sind, während in der Johannispassion eine etwas zartere Angleichung vorherrscht. So ist es auch in anderen Beispielfällen, z. B.

3. wenn bei den Einsetzungsworten (Nr. 30) Jesus sagt: "... so geschehe dein Wille ..." dann ertönt sogleich der Choral:

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,  
sein Will, der ist der Beste ...

und 4. wenn auf die Chorfrage (Nr. 43): "wer ist's der dich schlug?" der Choral antwortet:

Wer hat dich so geschlagen,  
mein Heil, und dich mit Plagen  
so übel zugericht't?<sup>97</sup>

Schließlich die schlichteste Entsprechung,

5. wenn der Evangelist erzählt (Nr. 62): "... und schlugen damit sein Haupt ..." dann ertönt (Nr. 63) der Hauptpassionschor:

O Haupt voll Blut und Wunden ...

So viel von der Choraltextangleichung in den beiden Passionen. Wie schon gesagt: hier wird ganz einfach und schlicht entsprochen, keineswegs äußerlich, aber unter Vermeidung schwieriger Denkopoperationen: *das* nämlich ist in den Passionen Sinn und Zweck der Anwendung von Choraltext samt Melodie.

(c) Völlig anders und sehr viel schwieriger liegt der Fall bei den Kantaten: während in den großen Passionen Text und Melodie den Character einer zusätzlichen Erläuterung der Hauptsache, des Verlauf der Passion selbst, deutlich zeigen, sind bei den Kantaten, zumal bei den "Choralkantaten" reine und sehr knappe gottesdienstliche Zwecke entscheidend. Deshalb sind die Passionen groß und breit, dem großen und

---

<sup>97</sup> Tatsächlich derselbe Text wie in der Johannispassion!

breiten Gesamtcharakter entsprechend. Aber die Kantaten, die für jeweils einen ganz bestimmten Sonntag des Kirchenjahrs und über ein ganz bestimmtes Textwort der Bibel gedichtet und componiert sind, müssen sich diesem praktischen Zweck einfügen. Es war Bachs besondere Aufgabe, Kunst und Leistung, mit diesen, in sich völlig geschlossenen, kurzen Kunstwerken den Kirchenbehörden nach Wunsch und Vorschrift aufzuwarten, gleichzeitig aber in Kantatentext und Musik samt Choral ein künstlerisches Etwas aufzubauen, das auch außerhalb der befohlenen Voraussetzungen Bestand hat. Von den fünf Jahrgängen Kirchenkantaten sind insgesamt etwa einhundertsechzig samt mancherlei Nebenwerk und Teilweisen erhalten, also nur ein Teil. Diese Kantaten sind sozusagen: Klein-Oratorien, auf Bestimmtes eines jeweiligen Sonntags normiert und außerdem völlig frei in der künstlerischen Gestaltung. Also können Chor und verschiedene Soloarien kommen, dazu Chor und Choral gleichzeitig, Solo mit Chor oder mit Choralchor, ... kurzum: genau so elastisch, wie der Aufbau einer Kantate ist, so elastisch ist auch Bachs Verwendung des Chorales darin. Es ist alles viel ungebundener aber viel tiefsinniger, denn in den Passionen.

Dabei ist nun Etwas grundsätzlich zu bedenken: das Liedergut all dieser Choraltex-te ist gerade und schon für Bach altehrwürdig: denn es stammt zumeist aus dem 16. und 17. Jahrhundert, d.h. aus der Kampf- und Glanzzeit von Bachs (!) protestantischer Orthodoxie. *Schon für Bach (unbewußt) und für uns Moderne von 1945 (bewußt) ist diese Tatsache ein geistesgeschichtlich wichtiger Factor: denn für jene Texte ist schon Bach in seiner Epoche "modern", mehr als bloß modern: Bach ist deshalb für seine Zeitgenossen in all seiner Musik, die es irgendwie mit dem Choral zu tun hat, völlig revolutionierend, der "alte" Bach ist das!* Wir Heutigen können das nur bei gründlichen choralgeschichtlichen Studien und Forschungen empfinden, d.h. *nachempfinden*. Denn uns erscheint Bach höchstens gegenüber der einseitigen Überschätzung der "wiener Klassiker" samt Nachtönern revolutionierend. Wenn also im folgenden viel vom Textwort der Kantatentexte samt Chorälen die Rede sein wird, so darf besagter Umstand nie dabei vom Leser vergessen werden. (Zu alle *sachlichen* Angaben dabei ist das schon erwähnte Werk von Rudolf Wustmann, BACHS KANTATENTEXTE, Leipzig 1913, ausgiebig herangezogen worden. Die treffliche Einleitung dazu samt den Anmerkungen verdienen Lob und Empfehlung.)

Im Folgenden werden nun Choral- und Kantatentexte ausgiebig selbst aufgeführt, damit der Leser sich ein Bild vom Wortlaut derselben gleich hier an Ort und Stelle machen kann. Der besseren Übersicht halber ist nicht hier in *Betrachtung Nr. 2* das dazugehörige Material vollständig gebracht, sondern wichtige Teile davon kommen weiter unten in den *Betrachtungen Nr. 10 (Gotteswort und Textdichtung)* und *Nr. 18 (Cantate – Singet!)* zur Darstellung; sie sind aber auch schon hier an dieser Stelle belangreich, weshalb auf sie verwiesen wird. Zur Methode der Darstellung sei noch gesagt, daß ganz langsam vom einfachen zum Schwierigeren vorgeschritten werden wird, zunächst also nur den Choral betreffend:

**1. Beispiel:** Kantate Nr. 91: *„Gelobet seist du, Jesu Christ.“*<sup>98</sup>

In dieser Choralkantate sind für Anfang und Ende die erste und die letzte Strophe von Luthers Weihnachtslied beibehalten. Nach dem Einleitungsschor:

Gelobt seist du, Jesu Christ,  
Daß du Mensch geboren bist  
Von einer Jungfrau, das ist wahr,  
Des freut sich der Engel Schar  
Kyrie eleis!

trennt sich die zweite Lutherstrophe mit ihrem Text vom Text des Rezitatifs, die abwechselnd erklingen und sich durchdringen: diese Art von Auflösung und Dopplung ist eine der Kantatengrundlagen:

*Rezitativ und Choral*

Der Glanz der höchsten Herrlichkeit – das Ebenbild von Gottes Wesen –  
hat in bestimmter Zeit – sich einen Wohnplatz auserlesen.

*Des ewgen Vaters einigs Kind*  
das ewge Licht von Licht geboren,  
*Jetzt man in der Krippe findt,*  
O Menschen, schauet an, was hier der Liebe Kraft getan,  
*In unser armes Fleisch und Blut*

---

<sup>98</sup> Wustmann Nr. 7, Seite 9 (Diese Quellenangaben Grolmans im Text wurden hier in die Fußnoten gestellt.) – Dem BWV entsprechen die von Grolman im Text oben angegebenen Nummern.

– (und war denn dieses nicht verflucht, verdammt, verloren?) –  
*Verkleidet sich das ewge Gut,*  
 so wird es ja zum Segen auserkoren.

Man sieht hier, wie sich der Choraltext und die Rezitativbetrachtung in einander schmiegen. Für den modernen Kunstgeschmack kann sehr wohl eine solche Art der Meditation ferne von "Dichtung" sein. Man darf aber dabei doch ja nicht vergessen, daß jetzt in diesem Augenblick die *doppelte* Musik in Action tritt, nämlich die *Choralmelodie*, altherwürdig und lieb voll Erinnerungen, *und* das Rezitativ: also sind nun 4 Factoren künstlerisch in Action. Erst Jener, welcher das Zusammenwirken dieser 4 Factoren ermißt, begreift die Bedeutung des Chorals. (Vor dem Schlußchoral treten in dieser Kantate noch zwei Arien [als Duette!] auf und ein zweites Rezitativ ohne Choral. Der Vereinfachung halber gehen wir hier darauf nicht ein.)

**2. Beispiel:** Kantate Nr. 64: *"Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater gezeiget."*<sup>99</sup>

Diese Kantate auf den dritten Weihnachtsfesttag beginnt mit dem Titelchor, einem Spruch aus 1. Joh. 3,1. Darin sind nun drei verschiedene Choräle eingearbeitet. Gegenstand der Kantate ist die Gottes- und Menschenliebe, dazu die Gotteskindschaft der Menschen insbesondere. Da noch weihnachtliche Zeit ist, erklingt aus Luthers "Gelobet seist du, Jesu Christ" die letzte Strophe zuerst:

Das hat er alles uns getan,  
 Sein groß Lieb zu zeigen an.  
 Des freu sich alle Christenheit  
 Und dank ihm des in Ewigkeit.  
 Kyrieleis!

Dabei hat es kein Bewenden. Es folgt die Absage an die Welt, als 2. Choral (nach Pfefferkorn):

Was frag ich nach der Welt und allen ihren Schätzen,  
 Wenn ich mich nur an dir mein Jesu kann ergötzen?

---

<sup>99</sup> Wustmann Nr. 11, S. 15

Dich hab ich einzig mir zur Wohllust vorgestellt:  
Du, du bist meine Lust; was frag ich nach der Welt?

Wie aber nun zum Schluß der Kantate steigen? Das hat Bach mit einem seiner Lieblingchoräle, dem tiefmystischen "Jesu, meine Freude" von Johann Franck (1618–1677). Immer wieder erscheint dieser Choral und sein Dichter bei Bachs Gedanken, man muß ihn ganz genau erwägen, um Bach zu verstehen. Dieses Mal ist es die Strophe 5:

Gute Nacht, o Wesen!  
das die Welt erlesen!  
mir gefälltst du nicht.  
gute Nacht, ihr Sünden,  
Bleibet weit dahinten,  
Kommt nicht mehr ans Licht!  
Gute Nacht,  
du Stolz und Pracht!  
Dir sei ganz, o Lasterleben  
Gute Nacht gegeben!

Drei Choräle also, drei Texte und drei Melodien; dazwischen je eine Arie und ein Rezitativ. Nun muß man bedenken, wie diese Individualitäten einander grüßen. Das ist keineswegs selbstverständlich, auch für Bachs Zeitgenossen nicht! Vielmehr ist es gerade Bachs Kunst, aus den Textindividualitäten nunmehr Musik entstehen zu lassen. Und es ist der Chor, welcher das Bibelwort der Kantate singt! Der Chor also, und damit kommt der Generalnenner des Ganzen: das Bibelwort. Hier in dieser Kantate, welche sich nur locker an die Pericopen<sup>100</sup> (Ebr. 1, 1-12 oder 1. Johannis als Epistel und Joh. 1, 1-14 als Evangelium) anschließt, kommt noch manches nicht zur Geltung, von dem kommende Beispiele aussagen werden.

### 3. Beispiel: Kantate Nr. 124: "Meinen Jesum laß ich nicht."<sup>101</sup>

Nicht ohne Grund steht dieser Choral der vorliegenden *Betrachtung* 2 wie ein Motto voran: denn seine Melodie ist das Entzücken Bachs, der immer wieder gern zu dieser Melodie zurückkehrt. Und sein Text gehört

<sup>100</sup> Perikopen (Liturgie): für die Lesung im Gottesdienst bestimmte Abschnitte des Bibeltextes.

<sup>101</sup> Wustmann Nr. 27, S. 37

zu Bachs Lieblingstexten, zusammen mit dem Text: *Jesu, meine Freude*. Es ist uns an diese Stelle ein Blick in Bachs Seelenleben möglich und zwar eben durch die Gestalt Jesu. Dabei muß man seine Worte wägen, um nicht zudringlich zu sein.

Für Bach ist der auf der Lebensbahn voranschreitende Jesus der Retter aus aller Not, insbesondere aus der Not des eigenen Charakters: letzterer war, eines Musikers Charakter, reizsam und zu heftigen Ausbrüchen neigend, verletzbar und etwas empfindlich. Das Männliche in Bach liegt jeden Alltag mit diesem innersten Charakterzug umso mehr in einem bitteren Krieg, als die (stets etwas dürre) Orthodoxie um Bach herum ihm zwar Profil, nicht aber Fülle gibt. Also darf Bach die weichen Züge in sich nicht verkümmern, er darf sie aber auch nicht vorherrschen lassen. Sein Lebenstag forderte viele Festigkeit, ja Härte von ihm. Folglich gibt er sich "bei Jesu" freie Möglichkeit und zwar im Blick auf dessen Leben, Lehren, Wirken, Leiden und Sterben. Alsdann Auferstehung und Trinität. Der Unterschied zwischen Johannis- und Matthäuspassion erweist dieses Dilemma. Bach, ein großer Mystiker, sieht je länger je mehr (ganz besonders dann in der choralfreien Messe in h-moll) seine irdische Aufgabe: Jesu nachzufolgen, "imitatio Christi" und zwar durchaus im Sinne des Thomas a Kempis, dessen "IMITATIO CHRISTI" lateinisch und deutsch in seiner Bibliothek stand. Bach ist mit seinem johanneischen, tief evangelischen Zug immer ein Nachfolger Christi, ist immer einer der Emmaus-Jünger (siehe nächstes Beispiel).

Der Text dieses Chorals (von Christian Keymann, 1607–1662) ist, trotz gelegentlicher wenig glücklicher Worte voll von tiefster Mystik. Diese Kantate hängt nun, als Choralkantate, ganz lose mit den Perikopen des 1. Sonntags nach Epiphania zusammen (Römer 12,1-6 und Evangelium Lucas 2, 41-52 [zwölfjähriger Jesus im Tempel!]): mit lebhaftem Vor- und Zwischenspiel des Orchesters setzt er ein mit den Worten:

Meinen Jesum laß ich nicht,  
weil er sich für mich gegeben,  
so erfordert meine Pflicht  
klettenweis an ihm zu kleben.  
Er ist meines Lebens Licht,  
meinen Jesum laß ich nicht.

Was nun folgt, ist sehr prächtig, eine Tenorarie, die den harten Todesschlag der letzten Stunde meint, samt einem Duett, zuletzt der Chor im Choralttext allein, fest *und* innig zugleich und mit großer Steigerung. (Siehe oben seinen Tonsatz als Motto.)

So knapp und präzise muß diese Kantate sein, denn nur dabei ist es gleichzeitig möglich, das Widersprechende zu leisten: das Härteste im irdischen Dasein des Christenmenschen samt dessen Arbeit im Lebensalltag *und* das Weichste und Zarteste der Jesusmystik samt allen Hoffnungen im jenseitigen Leben. Die Ratschläge, die Albert Schweitzer zur Aufführung eben dieser tiefsinnigen Kantate gibt (S. 727), sollte man nicht verachten. Festigkeit und Innigkeit verbinden sich nicht leicht mit einander im irdischen Leben. Bachs Lebensgang zeigt es zudem an. Wie oft hat Bach bei Mißgriffen, die er tat, geseufzt! Und wie oft hat sich des Künstlers ganz erschüttertes Seelenleben in *diesem* Choral aufgefangen und wieder geordnet!

**4. Beispiel:** Kantate Nr. 6: "*Bleib bei uns, denn es will Abend werden.*" <sup>102</sup>

Diese Kantate, für den Ostermontag, schließt sich eng an das Evangelium dafür (Lucas 24, 13-35) an, an die Geschichte der Emmausjünger. Das wundervolle Ereignis des Gangs der zwei Jünger mit dem Auferstandenen, den sie erst später erkennen, ist so recht *das* Bild, an welches Bachs Christusglaube sich anschließt. Trägt er doch jene feine Schwermut an sich, samt der Bitte, welche mit dem Wort endet ... *und der Tag hat sich geneigt*. Welchen Choral aber nimmt Bach da hinzu? Der sehnsüchtigsten einen, der ältesten einen, jenen, an dem Viele mitgearbeitet haben: denn er wendet sich gegen die Not der kirchlichen Lutherlage<sup>103</sup>, als früh die Spiritualisten der Reformationszeit und Sebastian Franck sich von Luthe und seinem Hauptquartier abwenden mußten, und die Spaltungen im Protestantismus begannen:

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,  
weil es nun Abend worden ist,  
dein göttlich Wort, das helle Licht,  
laß ja bei uns auslöschen nicht.

---

<sup>102</sup> Wustmann Nr. 53, S. 74

<sup>103</sup> sic!

In dieser letzt betrübten Zeit  
verleih uns, Herr, Beständigkeit,  
daß wir dein Wort und Sacrament  
rein b'halten bis an unser End.

*Dieses* ist Bachs Emmausjüngererlebnis, daß der Tag sich anders neigt als gedacht und daß er sich auch für ihn, Bach, neigt. Nicolaus Selnecker (1532–1992) hat den Choraltext zum Teil verfaßt, zum Teil revidiert. Er war Mitarbeiter an der vielumstrittenen Concordienformel gewesen und starb als Theologieprofessor in Leipzig. Bach sieht um sich herum den Zank der Gläubigen, die aufkommende Aufklärung mit all ihren Veränderungen, er sieht sich selbst altern und müde werden auf dem langen Weg nach Emmaus. Deshalb ist diese Evangelienkantate kurz und keusch und endet, wie kann es anders sein, mit der Strophe:

Beweis deine Macht, Her Jesu Christ,  
der du Herr aller Herren bist;  
beschirm dein' arme Christenheit,  
daß sie dich lob in Ewigkeit.

Bach hat eine äußerliche Erhörung dieses Gebets nicht erlebt, er hat sie erhofft in Arbeit und Geduld –

**5. Beispiel:** Kantate Nr. 93: *„Wer nur den lieben Gott läßt walten“* <sup>104</sup>

Die Perikopen zum 5. Sonntag nach Trinitatis sind die Epistel 1. Petr. 3, 8-15 (christliche Tugend und Geduld im Leiden) und das Evangelium Lucas 5, 1-11 (Petri großer Fischzug). Dazu nimmt Bach die herrlich schwellende Melodie dieses Chorals, die solch unüberhörbaren Trost in sich trägt, zu Georg Neumarks (1621–1681) leiderproblem Text:

Wer nur den lieben Gott läßt walten  
und hoffet auf ihn alle Zeit:  
den wird er wunderbar erhalten  
in allem Kreuz und Traurigkeit.  
Wer Gott dem Allerhöchsten traut,  
der hat auf keinen Sand gebaut.

---

<sup>104</sup> Wustmann Nr. 94, S. 130

In zwei großen Rezitativen mit Choral und in drei Arien, davon eine im Duett, wird der ganze Choraltext vergegenwärtigt. Das 2. *Rezitativ mit Choral* interessiert ganz besonders:

*Denk nicht in deiner Drangsalshitze, wenn Blitz und Donner kracht und dir in schwüles Wetter bange macht, daß du von Gott verlassen seist. Gott bleibt auch in der größten Not, ja gar bis in den Tod mit seiner Gnade bei den Seinen. Du darfst nicht meinen, daß dieser Gott im Schoße sitze, der täglich wie der reiche Mann in Lust und Freuden leben kann. Der sich mit stetem Glücke speist bei lauter guten Tagen, muß oft zuletzt, nachdem er sich an eitler Lust ergötzt, von Tod und Reue sagen. Die Folgezeit verändert viel! Hat Petrus gleich die ganze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts anfangen: auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen. Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein auf deines Jesu Güte mit gläubigem Gemüte. Nach Regen gibt er Sonnenschein und setzet jeglichem sein Ziel.*

Man sieht aus diesem Beispiel, welche Verschlingungen der Choraltext mit dem Rezitativ eingehen *kann*: dabei darf nicht völlig der Einwand abgelehnt werden, daß des Guten da und dort zu viel geschähe. Bachs Künstlertum spürt dies auch selbst, und deshalb finden wir reine Choralkantaten, darinnen kein anderes Textwort steht als der Choraltext, und das

**6. Beispiel** soll an vier Fällen diese strenge, gewissermaßen "klassische" Gestalt der Choralkantate ohne jeden Zusatz zeigen. Dabei achte man aber darauf, *welche* Choräle Bach "an sich" bringt:

**Nr. 137** (Wustmann Nr. 115, S. 163): *Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren*

**Nr. 100** (Wustmann Nr. 125, S. 177): *Was Gott tut, das ist wohlgetan*

**Nr. 97** (Wustmann Nr. 186, S. 259): *In allen meine Taten*

**Nr. 192** (Wustmann Nr. 191, S. 265): *Nun danket alle Gott*

Die drei Strophen von: *Nun danket alle Gott* (von Martin Rinkart, 1586-1649) verteilen sich auf Chor und (in der Mittelstrophe) auf ein Duette, wenn es da heißt:

der ewig reiche Gott woll uns bei unserm Leben  
 ein immer fröhlich Herz und edlen Frieden geben  
 und uns in seiner Gnad erhalten fort und fort  
 uns uns aus aller Not erlösen hier und dort.

Wohlgemerkt, es ist ein Duett, welches dieses "uns" singt, im Unterschied zu der Vielzahl, welche der erste und der dritte Vers meinen, und den der ganze Choral meint, der ursprünglich als Tischlied nach dem Essen gedacht war und so klingt, als hätte er das ganze Elend des 30jährigen Kriegs abgeschlossen.

Aber völlig anders ist die Lage in Paul Flemmings (1609–1648) neunstrophigem Gebet auf der irdischen Wanderschaft: *In allen meinen Taten*, wo ein "ich" von "mir" und "mein" spricht. Auf Chor wird dabei logischerweise verzichtet, Arien und Rezitative wechseln ab, und es ist bezeichnenderweise der Vers 7, der ein Duett bildet, weil Mann und Frau solches ereilen kann:

Hat er es denn beschlossen  
 so will ich unverdrossen  
 an mein Verhängnis geh!  
 Kein Unfall unter allen  
 Soll mir zu harte fallen,  
 ich will ihn überstehn.

Die beiden genannten Kantaten sind für keinen bestimmten Sonntag komponiert. Anders, vielleicht einfacher, wird die Sachlage bei den beiden folgenden Werken:

*"Was Gott tut, das ist wohlgetan"* (von Samuel Rodigast, 1649–1708) ist nach Wustmanns Vermutung am besten auf den 15. Sonntag nach Trinitatis zu legen, sieht einen Chor vor und läßt ein Duett und zwei Arien zu. Das Gleiche gilt für: *"Lobe de Herrn, den mächtigen König der Ehren"* (von Joachim Neander, 1650–1680) für den 12. Sonntag nach Trinitatis. Das Evangelium dazu ist die Heilung des Taubstummen (Marcus 7, 31-37), so daß nun erst recht deutlich sich der Mund öffnet:

Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren,  
 meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.  
 Kommet zu Hauf,

Psalter und Harfen wacht auf,  
Lasset die Musicam hören.

## 7. Beispiel

Nr. 140 (Wustmann Nr. 155, S. 216): *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Nr. 1 (Wustmann Nr. 161, S. 223): *Wie schön leuchtet uns der Morgenstern*

Beide Choraltexte und Melodien sind Wunderwerke evangelischer Mystik und von solch ungemeiner Gewalt, daß Bach sie an überaus bezeichnende Sonntage genommen hat. *„Wie schön leuchtet der Morgenstern“* gilt für Mariä Verkündigung. Dafür ist die Epistel Jesaias 7, 10-16 (Weissagung auf die Geburt Christi), und das Evangelium ist Lucas 1, 26-38 (Engel Gabriel bei Maria). Philipp Nicolais (1556–1608) Strophen sind nicht alle im Wortlaut übernommen, nur 1 und 7, denn sonst wäre die Form der Kantate gesprengt worden. Aber *„Wachet auf, ruft uns die Stimme“* (ebenfalls von Nicolai) kommt vollständig, dreimal als *der* "Choral". Wahrscheinlich ist es der späte, reife Bach von 1742, der diesen Choral mit den Pericopen des 17. Sonntags nach Trinitatis (Epistel 1. Thess. 5, 1-11: die Schlafenden und die Wachenden vor dem jüngsten Tage, Evang. Matth. 25, 1-13: Gleichnis von den 10 Jungfrauen) verband.

Da diese Choralworte sozusagen der Höhepunkt evangelischer Mystik der früheren Zeit sind, ist es gut, zum Schluß dieser Betrachtung über "Choral" sie nebeneinander in ihrer ganzen Schönheit leuchten zu lassen. (...)<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Grolman gibt hier beide Texte wieder, die sich jedoch teilweise unterscheiden von denjenigen, die bei Wikipedia zu finden sind. Auch wegen weiterer Hinweise wird hier stattdessen auf die entsprechenden Artikel in WP verwiesen:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Wachet\\_auf,\\_ruft\\_uns\\_die\\_Stimme](https://de.wikipedia.org/wiki/Wachet_auf,_ruft_uns_die_Stimme)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Wie\\_sch%C3%B6n\\_leuchtet\\_der\\_Morgenstern](https://de.wikipedia.org/wiki/Wie_sch%C3%B6n_leuchtet_der_Morgenstern)

### 3. Orthodoxie

Und als Sie sich der Kirche darboten, um dieses Amt zu erlangen, hat sie Ihnen da Ihr Leben verbürgt? ... der, von dem wir Leben und Beispiel haben, in dessen Nachfolge wir uns Hirten nennen lassen und nennen, bedung Er sich Sicherheit des Lebens aus, als er auf die Erde kam, um das Amt eines Hirten zu verwalten?

Alessandro Manzoni: Die Verlobten (II, Kap. 25, S. 131)

Lange, bevor Luther die Reformation seines Augustinerordens, den Thesenanschlag und alle Folgende unternahm, hatten mit den Vorläufern des großen Bauernkriegs schon vor 1500 die sozialen Krisen begonnen, welche schon 1517 der jungen Reformation sehr zuträglich, bald aber, mit dem Bauernkrieg und allem "Schwärmertum" daneben ebenso abträglich wurden.

Denn so sehr sich die Lutherreformation von ihrem Beginn an zu bemühen hatte, einigermaßen feste und wirksame religiöse *Formen* mitten in den konfessionellen Lockerungen zu wahren oder zu schaffen ... ebenso sehr litt sie unter all den Spaltungen und (wie es ihr schien) sectiererischen Nebenformen, die sich im Vollzug der Bauern- und Täuferbewegungen immer radicaler und wirksamer erhoben – je länger, desto mehr.

Zwar kann sich ein gewisses Luthertum strenger Observanz erhalten, bis zur Gegenwart. Es befindet sich aber früh im Zustand der Defensive: denn der Spaltungen werden mehr statt weniger. Zu Bachs Zeiten ist diese überorganisierte Wildnis von Ansichten und Glaubensmöglichkeiten zwar nicht mehr so buntscheckig, wie zur Zeit von Luthers letzten Lebensjahren: dafür aber sind die vorhandenen Fronten erbitterter gegeneinander abgegrenzt als wir Heutige (*nach* dem Abklingen der hierbei mildernden Aufklärung) uns vorzustellen vermögen.

Hier an dieser Stelle kann nur ein ganz kurzer Blick auf diese Übersteigerungen religiöser Organisation geworfen werden, um Bachs Schwierigkeiten denjenigen verständlich zu machen, welche bisher diese – für Bach – wichtigen Dinge nicht wahrnahmen. Der allgemeine Umriß der Situation muß sich davor hüten, in Einzelheiten undeutlich zu werden:

Die *Orthodoxie* der Lutherobservanz stellt zwar die Predigt in den Mittelpunkt des Gottesdiensts, trachtet aber gleichzeitig, so viel als nur möglich von den Dingen des "katholischen" Gottesdienstes zu wahren und zu halten, also Reste der Meßliturgie, Musik, öffentlicher "Beicht", Kirchenschmuck, Teilnahme des Predigtiums an Choral und sonstiger Handlung. *Wie* sehr sich diese Einzelheiten verändern und dadurch widersprechen, gehört nicht an dieser Stelle erörtert. Aber Zwingli und Calvin reformieren völlig anders: sie wollen alles, was ans "Katholische" gemahnen könnte, verschwinden machen. Die Sectierer, die Täufer, die Schwärmer, Schwenkfeldt, Sebastian Franck und andere wollten noch viel mehr, einst – zu Bachs Zeit sind sie vergessen. Statt dessen steht Speners *Pietismus* als eine in allen Schwächen mächtige Bewegung da, sehr bald gefolgt von dem Herrenhut der Grafen Zinzendorf. Der Streit der Meinungen wogt zwischen Orthodoxie und Pietismus, geht zwischen den Kanzeln, den Höfen, den Kathedern und den Magistraten quer durch, wobei er die sonderbarsten Überschneidungen und Situationen schafft.

*Spener*, ein Mann des Oberrheins, aus Rappoltweiler gebürtig, dann in Frankfurt, seit 1691 Probst in Berlin und dort 1705 gestorben, erkannte, daß die in der "Orthodoxie" vereinigten kirchlichen *und* weltlichen Regimente sehr leicht den Protestantismus zur kalten, abstracten Sache des Staats und seiner Organe machen können. Er erkannte ferner daß ein Kirchen-Amt der individuellen Frömmigkeit kein Verständnis, weil keine Teilnahme bieten kann, und Spener sah in allen Oratorien = Bethäusern der katholischen Gegenreformation deren sicher wirkendes Werbungs- und Kampfmittel. Also verstand er es, den Evangelischen Teil des Protestantismus<sup>106</sup> in kleinen Kreisen und Kenventikeln zu mobilisieren *und* ihn von der bald zu schwer werdenden Rüstung der Orthodoxie freizumachen: mit großem Erfolg. Denn alle Orthodoxie steht in Gefahr, einseitig und starr zu werden und damit auf altem Ruhme zu entschlummern: zunächst mit aller möglichen Rechthaberei, später aus Vergreisung. Spener rief die Orthodoxie an, und sie kam zu sich, oft in brutalen Formen. Denn der damals herrschende Staatsabsolutismus stützte seine Religionsbeamten. Also blühte der Zank auf. Aber an *einem* Punkt waren die orthodoxen Pfarrer machtlos: an der Innerlichkeit des Pietismus, *solange dieser nicht verweichlichte und damit sich selber verriet.*

---

<sup>106</sup> Ich konnte für mich nicht klären, wie dieser Unterschied von Grolman verstanden wird. Auch Wikipedia half nicht wirklich: [https://de.wikipedia.org/wiki/Protestantismus#Protestantisch\\_und\\_Evangelisch](https://de.wikipedia.org/wiki/Protestantismus#Protestantisch_und_Evangelisch)

Als der 1700 geborene *Nikolaus Ludwig Graf Zinzendorf* 1722 böhmische Brüder auf seinen Gütern in Schlesien ansiedelte, wollte er zunächst alle möglichen Erscheinungen innerhalb des Nichtkatholizismus in Bruderliebe einigen. Dazu bedurfte *auch* er eines Regiments, einer Daseinsform; der Staat vertrieb ihn in den Jahren 1736–1747 von seinen Gründungen, doch kehrte er zurück, und eine zarte Geistigkeit sollte sich nun mit organisatorischem Griff paaren. Bach hat das in seinen späteren Lebensjahren kaum mehr beachtet, wohl aber stand er um das Jahr 1700 herum mitten im Hauptstreit:

Der Pietismus galt der Orthodoxie als weichlich, als nachgiebig. Er stand nicht in Haltung und Nachfolge des gewaltsamen und derben Reformators Luther. Zudem verwarf er, der Pietismus, die großzügige Kirchenmusik. Er begnügte sich damit, wie der Calvinismus mit Psalmen, wohl aber mit "geistlichen Liedern" ... kurzum: Bachs Kunst mußte sich zur Orthodoxie halten, sonst stürzte sie. Zudem kam Bach aus völlig orthodoxen Kreisen. Folglich war Anfang und Endpunkt gegeben.

Was aber lag mitten drin? Mitten drinnen lag alles das, was nicht Extrem und theoretisch war, mitten drin lag die unausweichliche Notwendigkeit des christlich-frommen Alltags der Gemeinde, fern von Pfarrer und Amt aller Art: also sozusagen: die Hauptsache! Bachs künstlerisch-musisches Feingefühl jubelte und klagte eben *dort* mit, wo es galt, auf dem Platz zu sein, nämlich mitten im Volk. *Deshalb* – und das ist ungemein wichtig steht Bach grundsätzlich auf der Seite der Orthodoxie, und praktisch steht er dem Pietismus in seinen guten und seelenvollen Seiten durchaus nicht etwa "feindlich" gegenüber. *Beide* Möglichkeiten hat Bach im Laufe seines Lebens kennen gelernt und zwar "oben" und "unten" im praktischen Leben.<sup>107</sup>

Weil dem so ist, gewann in seiner Musik Bach ebenso die lutherische Bekenntnisgewalt und musikalische Kraft, wie auch die Einsicht in zarteste Regungen pietistischen Seelenlebens; es ist schwer, auszumachen, wie tief Bach in die Grundwurzeln dieses Streites hineinsah. An Predigten und Schriften hat er von beiden Seiten genügend darüber gehört. Das geht bis in die Texte für seine Kantaten und Motetten hinein!! Das geht bis ins Innerste der Choralauffassung hinein! Und das

---

<sup>107</sup> Vgl. zu dieser Gegenüberstellung (auch hier in der Folge) die etwas unterschiedliche Gewichtung bei Albert Schweitzer im *Kapitel IX. Erscheinung, Wesen und Charakter* (Ausgabe Leipzig 1951, S. 146f.). Jedoch ergänzen sich beide Blickwinkel.

geht soweit, daß Bach lange Jahre der katholischen Messe in h-moll weiht. Denn der "orthodoxe" Bach ist, was sich keineswegs ausschließt, ein großer Mystiker, wie wir allein aus dem erehen, was an mystischen Schriften, unter anderm Tauler, Thomas a Kempis und Johann Arndt, in seinem Nachlaß vorhanden war ... und wir hören es aus seinen Tönen und Texten. Schweitzer profiliert das etwas scharf, wenn er (S. 155)<sup>108</sup> geradezu sagt, daß Mystik Bachs "Religion" gewesen sei, ... objektiv jedoch ist dies völlig richtig.

Denn bei aller Lebensfreude ist Bach schon weitgehend diesem irdischen Leben abgestorben, und seine (durchaus gesunde) Todessehnsucht beschränkt das Frohsein am Leben auf ein weises Maß voller Erkenntnis der letzten Dinge. Das verträgt sich völlig und durchaus mit dem Zugehören Luthers zur Mystik, besonders zur "theologia deutsch"<sup>109</sup>, sowie zur handgreiflichen Mystik des Apostels Paulus, deren schönste Stelle im 2. Korintherbrief, Kap. 5, Vers 1 u. 2 der Leser dort selbst nachlesen möge.

Bachs Selbständigkeit zwischen Orthodoxie und Pietismus war des öfteren nicht ohne schwierige Folgen. Denn welcher Mensch ermißt die Pflichten und Aufgaben eines Künstlers, welcher als solcher nun einmal nicht mit Reglements und Schema einzufangen ist? Und welcher Mensch weiß, was im Menschen ist, als nur des Menschen Geist, der selber darinnen ist?

So viele Strophen aus Liedern von Paul Gerhardt Bach auch immer wieder erklingen läßt: Paul Gerhardt ist ihm nicht das Höchste und Letzte vom Choraltext: sondern dieses liegt – zu Teilen – in der Kraft Nicolais (1556–1608) und Johann Francks (1618–1677), wie wir oben gesehen haben. Daß gerade die weithin bekannte, populäre Matthäuspasion *einen* Choral Paul Gerhardts: "*O Haupt voll Blut und Wunden*" mit besonderer Vorliebe erklingen läßt, erklärt sich leicht aus der besonderen Stellung dieser Passion im Leben Bachs.<sup>110</sup>

Mag sein, daß Bach oft mit ganz eigenen Gedanken, auf seiner Orgelbank sitzend, die langen und streitbaren Predigten der streitbaren geistlichen Herren angehört und abgewartet hat, bis die Zeit erfüllt war,

---

<sup>108</sup> Ausgabe Leipzig 1951: Seite 147

<sup>109</sup> Die *Theologia Deutsch* (auch: Der Franckforter bzw. Der Frankfurter) ist eine deutschsprachige mystische Schrift des 14. Jahrhunderts, die vermutlich von einem namentlich unbekanntem Deutschordenspriester der Kommende im Frankfurter Stadtteil Sachsenhausen verfaßt wurde. (WP)

<sup>110</sup> Wie aber?

und die Musik erklingen durfte. Denn für das Amt der Musik allein fühlte Bach sich berufen und verantwortlich. Die regulierende Kirchenmusik setzte ihm Aufgaben und Ziele. So galt es nun, diese dem jeweiligen Fürsten – Stadt – und Kirchenregiment zur richtigen Stunde beizubringen. Die Sicherheit des Lebens galt Bach hinsichtlich dieser Aufgabe, und in dieser Gesinnung hat er sich den Behörden dargeboten, um "das Amt zur Musik zu Gottes Ehre" zu erhalten und auszufüllen.

#### 4. Die "dresdener Liederchen"

"Friedemann, wollen wir nicht einmal  
die schönen dresdener Liederchen wieder hören?"  
Bach zu seinem Sohn

Nur mit großer Vorsicht und weiser Beschränkung kann man spätere und heutige Begriffe von Vaterlandsliebe, Nationalität, Volksbewußtsein auf Bach, seine Zeit und gar seine Kunst zurückbeziehen. Am sichersten geht man bei diesen wichtigen Fragen durch einen vergleichenden Blick auf Händel vor. Händel war ein unbeschwerter und internationaler Mensch und Künstler, welcher Gönner, Lebensraum und Anregungen leichten Mutes nahm, wie sie kamen und unbeschwert zu seinen Gunsten verwertete. Nicht so Bach.

Dieser ist zunächst seinem nationalen und patriotischen Raum durch seinen ganzen Lebens- und Werdegang näher verbunden, auch durch seinen Familiensinn, seinen Glauben, seine eigene Familie und seine fürstlichen Dienste. "Ausland" hat er nie gesehen, desto mehr aber gehört, und dabei nimmt er eine persönliche Haltung und Stellung ein, wie er sie zwischen Orthodoxie und Pietismus suchte und früh fand. Der Choral ist für Bach etwas grundlegendes und bleibt etwas wesentlich deutsches.<sup>111</sup> Aber das tatsächliche Leben zwingt ihn, Dinge durchzudenken und zu schaffen, die den Choralbereich in nichts berühren.

Man muß bedenken, daß zu Bachs Zeit die "Welt", d.h. für ihn die musikalische Welt "wälsch" war, will sagen ein Gemisch von italienischen

---

<sup>111</sup> Um dies etwas zu versachlichen: Der Choral entstand, als Martin Luther gegen Ende des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts geistliche Lieder in die Volkssprache (Deutsch) übersetzte, entgegen der gängigen Praxis der Kirchenmusik. Die ersten Gesangbücher nach Luthers neuer Methode wurden 1524 veröffentlicht.

und französischen Leistungen und Moden. Während Händel beidem, auch den Moden, offen ist, bleibt Bach den Moden gegenüber spröde und zurückhaltend, indessen er den Leistungen gegenüber einen sehr schöpferischen Lerneifer zeigt, von der ersten Lehre am Hof von Celle an bis zu seinem Tode. Dieser Lerneifer ist, je länger man ihm nachsinnt, umso achtungsgebietender: denn Bachs *Bescheidenheit* läßt ihn sein Leben lang an nichts vorübergehe, wovon er hinzulernen könnte, und seine Schöpferkraft, die unvergleichlich tiefer und ehrlicher ist als jene Händels, gebietet ihm, möglichst gründlich vorzugehen, ohne sich wegzuwerfen oder etwas zu vergeben.

Unbekannt ist uns Bachs Verhältnis zur italienischen und französischen Oper seiner Zeit, also zu den "schönen dresdener Liederchen", wie er scherzhaft die Oper dort benannte.<sup>112</sup> – Die Tatsache, daß Bach keine Opern komponiert hat und daß stark opernhafte Dinge, wie die Matthäuspassion, in seinem Orchester- und Chorwerk sehr selten sind, beweist zunächst noch gar nichts: ein jeder Künstler vermag an sich Manches, das er dann doch nicht schafft. Jedenfalls steht Bach der ganzen Mythologie, auf welcher sich die wälsche Bühnenkunst von damals aufbaut, äußerst spröde gegenüber. Sie sagt ihm nichts. Da andere Anlässe als diese halbantikisierende Mythologie schon rein textlich nicht zu Gebote standen und außerdem von Bach nicht verlangt wurden, blieb er getreulich in seinen Gedankenkreisen der Choral-Orthodoxie, zumal sie unerschöpflich für seine Schaffenskraft waren. Also schuf Bach keine Opern, so viel er sonst in seinem Werk auch immer singen ließ. Er liebte aber die Oper, er liebte das italienische und französische Kolorit des Musizierens, – er hörte es gern.

Vielleicht ist es das Nämliche, wie wenn der ernste und tiefe Brahms die Person und die blitzsauberen Operettenpartituren von Johann Strauß liebte, mit dem ihn nicht nur in Bäderwochen in Ischl eine feine Freundschaft verband. Auch Brahms hat Walzer geschrieben!!

Auch Bach läßt italienisches und französisches bewußt und benannt in seinen Werken dann und wann erklingen. Aber auf *seine* Art und Weise! Wie kam dies zu Stande? und wie klingt sie?

Zunächst nichts, kein Wort von Feindschaft! Daß Bach den französischen Klaviervirtuosen Marchand einmal, auf Herausforderung hin in die Enge zu treiben willens war – er kam nicht dazu – ist eine rein

---

<sup>112</sup> Bezog sich offenbar auf Arien von Hasse; so mehrfach in unterschiedlichen Quellen.

äußerliche Angelegenheit der "Virtuosen", als deren einer Bach stets galt. Die Zeitgenossen (um es zu wiederholen) sahen in Bach fast ausnahmslos nur den Virtuosen, den Techniker, nicht, wie wir, den komponierenden Musiker. Bach aber ging tiefer, von Celle an.

Denn er sah und erkannte früh die wälschen Genies seiner Zeit, also den Italiener Frescobaldi (1583–1643) und ganz besonders den Violincomponisten Antonio Vivaldi (1680–1743), seinen Zeitgenossen, wobei der Venezianier Opernkomponist Antonio Lotti (1667–1740) nicht zu vergessen ist, welcher von 1717-1719 Operndirektor in Dresden war. Der hochgefeierte Johann Adolf Hasse aus Bergedorf (1699–1783), der bis 1722 in Italien gelebt hatte, wurde von 1731-1763 Kapellmeister in Dresden und war samt seine wunderfeinen Gattin Faustina, geb. Bordoni (1693–1781) Bachs naher, persönlicher Freund. Dieser, Künstler von hohem Rang, persönlich! Für Vivaldi begeisterte sich Bach so sehr, daß er Werke von ihm bearbeitete, ja sogar übernahm. Frescobaldi war für Bach ebenso ein ferner Lehrer, wie Dietrich Buxtehude. Man muß verstehen: diese Italiener – mit oder ohne Oper – sind Bachs Welt. Darinnen erkannte man Bach zumindestens als ausübenden Künstler an und als einen Komponisten weltlicher Dinge. Denn deren schuf Bach eine Menge.

Es gibt aber einen europäischen Musiker von niemals erreichter Höhe, einen Musiker, so wie Racine ein Dichter ist, einen Mann von unbegreiflich hoher und großer Leistung, der für Bach absolut grundlegend und wichtig ist: François Couperin (1668–1733).<sup>113</sup>

Es gibt kein Wort und kein Hirn und keine Zunge, welche die Größe von Couperin (und von Racine) jemals ganz bezeichnen könnte. Couperin ist "Vollkommenheit", genau wie Racine sie ist und zwar nicht für Frankreich allein, sondern für die Welt: denn in Couperin (wie in Racine auch) documentiert sich das Ganze der Civilisation und des Kunstsinnens eines Volks in *einem* Künstler und in der logischen Einheitlichkeit seines Werkes ebenso, wie in der klaren und wissenden, schon beinahe überirdischen Klarheit aller Instincte; das Mit-erleben aller menschlichen Möglichkeiten oberhalb des gemeinen Alltags ist bei beiden weit entfernt von jeglichem "Idealismus", es kennt weder Verstiegenheit noch Unmaß. Geordnet und voll sanften Kunstwillens, aller äußeren und inneren Form

---

<sup>113</sup> Zu François Couperins mutmaßlicher Bedeutung für JSB auch hier in der folgenden Betrachtung (*Tanz*). Er ist nicht zu verwechseln mit seinem Onkel Louis Couperin (1626-1661), ebenfalls ein bedeutender Komponist für Tasteninstrumente.

sicher und mit einer schmerzlich erkennenden und wissenden Heiterkeit wird hier die Seele des Menschen zum Klingen, zum Sprechen gebracht, wobei alles Novellistische fehlt; dafür aber übersteht die Kunst Couperins nicht nur den Alltag, sondern auch die eigene Epoche, weil sie es sich und dem Hörer gestattet, die geheimen Zwischen- und Untertöne zu hören ohne indiscret zu werden; die Ehrlichkeit der Kunst Couperins (und Racines) wird nie allzu deutlich und damit peinlich, wohl aber vernimmt der Wissende, der Kenner und der Leidtragende bei ihm die tröstliche Kunde, daß die Kunst es vermag, dem Leben als solchem Adel, Krone und ewigen Rang zu verleihen, – unachtend der Schreie und der Brunst der A-Musischen, also dessen, was Shakespeare dem Caliban im STURM auferlegt hat. Erst wenn es Racine und Couperin nicht mehr gibt, gibt es auch kein Europa mehr. Couperin also! ohne ihn ist Bachs außer-choralmäßige Musik nicht vorhanden und auch die choralmäßige: denn Couperin hat Bach ent-bunden. Er hat ihn mit seiner Kraft gezeugt.

Es war in Celle gewesen, am Hof der Eléonora Desmier d'Olbreuse<sup>114</sup> aus Poitou, der Hugenottin und ihrem Musikhof, wo der blutjunge Bach (siehe oben) die Franzosen und Italiener kennen und hören lernte: Couperins Musik mit ihrer oft so versonnenen Tiefe, ihrer absoluten gedanklichen und technisch soliden Meisterschaft das Ur-Erlebnis Bachs neben dem Choral der Orthodoxie! Es ist dies überaus wichtig: Couperins Musik auf dem Cembalo und der vierstimmige Coralsatz gehen eine Ehe ein, daraus Bachs Werk wird, ohne sich in irgend etwas an das Wälsche zu verlieren. Niemals hat Bach Couperin oder Vivaldi oder sonst jemand "nachgeahmt"!! Niemals äfft er Ausländer nach. *Sondern Bach ist ganz einfach Couperins, des unbegreiflich großen Tondichters Sohn, gezeugt mit dem deutschen Choral der höchsten Observanz: Deshalb kann Bachs Instrumentalwerk auf jedem Instrument ebenso leuchten, wie jedes Solo für Einzelstimmen oder Chor. Deshalb schafft Bach das Kammerorchester und deshalb kommt zuletzt: die Kunst der Fuge; denn darin wird Bach bis zum Geheimnis von seinen beiden Eltern frei, ohne sie zu verleugnen.*

Leider ist Couperin in Deutschland fast unbekannt, und deshalb wird es vielen schwer fallen, das Vorstehende in seiner ganzen Wichtigkeit zu verstehen.<sup>115</sup> Das Erlebnis Couperins ist, *wenn* man es hatte, nicht geringer

---

<sup>114</sup> Mutter der "Prinzessin von Ahlden" (vgl. GEHEIME GESCHICHTE DER HERTZOGIN VON HANOVRE..., 1734; Leipzig 2009: A+C)

<sup>115</sup> Vgl. auch in Eta Harich-Schneider: DIE KUNST DES CEMBALOSPIELS (Kassel 1958)

als jenes Bachs. Die Gewalt Couperins, ganz genau wie Racines Dichtkunst, hat nur eine deutsche Entsprechung: Adalbert Stifters "sanftes Gesetz", wie es in der Vorrede zu BUNTE STEINE von ihm verkündet und in seinem Werk dann bestätigt worden ist.

Jetzt erlebt man Bachs sittliche Größe mitten im so oft gehemmten Lebensgang. Die "dresdener Liederchen" sind nicht etwa Couperins Werke!! sondern sie sind für Bach eine Ausspannung, eine Abwechslung, eine Entspannung, eine Erleichterung, die man sich dann und wann gestattet. Mehr nicht. Aber in Bachs Musik gibt es keine "dresdener Liederchen": dafür sind Choral und Couperin *zu* gewaltig: in Bachs Werk gibt es Lern- und Lehrstücke nach wälschen Vorbildern, dann aber die eigenen Werke, als Enkelkinder ihres Großvaterpaares.

In Lüneburg hat sich Bach eine Suite in A-Dur von de Grigny (1671–1703) aus Reims abgeschrieben, eine Suite von Dieupart in f-moll; aus de Grigy "livre d'Orgue" notierte er sich. Allenthalben in den Klavierwerken finden sich französische Ouvertüren Bachs, der sechste Kontrapunkt in der *Kunst der Fuge* ist überschrieben: *in stile francese*. Couperins Kompositionen empfahl Bach immer wieder seinen Schülern, ein Rondeau von Couperin schrieb Bach seiner Frau 1725 ins Notenbuch.<sup>116</sup> Desgleichen notierte sich ein Schüler Bachs eine Suite von Louis Marchand (169–1732), dessen Kompositionen Bach sehr ernst nahm, auch wo er ihn im "Wettkampf" besiegen sollte.<sup>117</sup> Gleich nachher wird vom "Tanz" zu sprechen sein, von der Suite überhaupt und *wer* es war, der Bach dazu frei machte. Schweitzer zählt (S. 247) auf, was an Italiener-Musik Bach interessierte. "Durch die Italiener ist Bach von Buxtehude freigekommen", formuliert Schweitzer diesen Vorgang (S. 248), fast allzu scharf, aber richtig: Bach lernt als Kind erst seine Mutter, den Choral, kennen, dann aber sogleich Couperin, "den Schöpfer der schönen Form".

Weil Bachs Kunst eine Kunst der schönen Form ist, deren Inhaltstiefe durch den Choral unüberbietbar für Deutsche<sup>118</sup> bleibt, deshalb gibt es bei Bach keine speziell "weltliche" oder "geistliche" Seite der Musik: seine Essenz liegt im Gleichzeitigen Beider. Deshalb fehlt jedes Pathos, deshalb kommt *nach* Bach keine Musik seinesgleichen mehr, und deshalb ist Bach kein Ton-Mathematiker, sondern ein subtiler Künstler, an dem kein Falsch

<sup>116</sup> <https://youtu.be/pq-C8hhap2M?si=5FKfDBfadkGYIC1D>

<sup>117</sup> <https://youtu.be/Jz4t4ZWO3xA?si=wrz1HHqYFViUpyr1>

<sup>118</sup> ah ja?

ist. (Deshalb verstehen die Franzosen<sup>119</sup> Bach auch so besonders gut, nachdem sie den Choral auch nur von ferne durch brauchbare Übersetzungen seiner Texte verstehen lernten.)

Vom Choral her kommt bei Bach "die wohlklingende Harmonie zur Ehre Gottes" und von Couperin her kommt "die zulässige Ergötzung des Gemüts", oder um mit Bachs Worten (siehe oben) fortzufahren: "Gottes Ehre und Recreation des Gemütes".

Hat man diese Grundlagen erwogen, dann wird die künstlerische Einheit von Bachs Tonwelt unlöslich deutlich. Es erklärt sich aber auch die gottnahe Gediegenheit eines jeden Bach'schen Tonsatzes, der frisch bleibt, wie am ersten Schöpfungsmorgen er frisch gewesen war.

### 5. Tanz zwischen Barock und Klassik

Ein sehr großer Teil vom Bachs Instrumentalmusik, für das Cembalo, für Cembalo und Soloinstrument, besonders Violine, für Violine oder Violoncello allein, für Orchester (in den Suiten), ist "Tanz". Es ist nicht etwa "Tanzmusik", sondern sublimiert die damaligen Möglichkeiten des tänzerischen Rhythmus, der Freude an der Bewegung überhaupt und im Geselligen insbesondere. Wie kam dies zu Stande? und wie ereignet es sich, daß Tanz und Choral bei Bach einander nicht etwa aufheben, sondern wechselseitig steigern?

Bachs Persönlichkeit ist in nichts weltverneinend oder scheu. Vielmehr steht Bach ohne Vorbehalte in *dem* Leben, das er ergreifen und oft auch erst "erlernen" konnte. Er freute sich mit den Fröhlichen umso mehr als ihm Lebenskraft in Fülle zu Teil geworden war. Kein Bachbild wäre falscher und verzerrter als jenes, das Bach für einen gestrengen, finsternen Eiferer und Könnler nähme, der vor laute religiösen Dingen zu gar keinem heiteren und leichten Leben gelangt: vielmehr ist Bach im Rahmen seiner Familie würdig, aber nicht schwerfällig, er ist lebendig, wo es möglich ist. Seine zwei Ehen mit den zwanzig Kindern (von denen viele jung starben) zeigen ihn voll Lebenslust. Die erhaltenen Documente beweisen, daß er an Festen aller Art teilnahm, seine Beziehungen zu Dresden sind alles andere

---

<sup>119</sup> so?

als weltfeindlich. Und so spielt der "Tanz" in seinem Werk eine entsprechend große Rolle.

Sehr früh hat Bach in Celle François Couperin kennen gelernt, und hier ist es nötig, ausführlich zu werden.<sup>120</sup> Denn nur aus Couperins Musik ist Bachs Wesen zu erklären. Couperin verbindet, da er nicht zum schweren und stets pathetischen Barock gehört, – Couperin verbindet genau wie Racine in der Dichtung Kunstform mit Seelenkunde (Claude Debussy ist sein edler Nachfahr). Die Kunstform ist durch die Gesetze der Tänze gegeben: Allemande, Corrente, Gavotte, Musette, Rondeau, Rigaudon und viele andere "Tänze": sie haben alle ihr exactes Form- und Ausdrucksgesetz, sie haben ihre tänzerische Grundstimmung, ihre Lebenshaltung und ihre Bestimmung: ob getanzt oder bloß als Musikstück vorgetragen, ist einerlei. Die Form ist gegeben. Couperins Kunst erfüllt diese Form mit Seelenkunde, mit Psychologie, mit Wissen um die letzten Dinge in Liebe und Tod. Es ist eine Wissenschaft für sich, die Namen und Bezeichnungen, welche Couperin seinen "Tänzen" gibt, zu deuten. Denn nur vordergründlich handelt es sich dabei um bestimmte, historische Personen aus dem Hof Ludwigs XIV.; tatsächlich werden diese bezeichneten Individualitäten zu Typen überzeitlicher Seelenmöglichkeit. Es ist genau das Gleiche, wie in Racines Werken. Der Barock des Corneille mit seiner großausladenden Würde und dem Klirren des Pathos, d.h. des Leids, ist überwunden. Jetzt stehen Menschen da, *noch* in Würden, *noch* verhüllt: Couperin und Racine werden sie zwar gewißlich nicht entkleiden, wohl aber enthüllen.

Spricht man in diesem Zusammenhang von Psychologie oder Seelenkunde, dann muß man sich peinlich genau davor hüten, die moderne Seelenkunde, womöglich gar die Psychoanalyse heranzuziehen. Die Menschen damaliger Zeit waren erheblich inniger, tiefer und auch komplizierter als moderne Menschen von Heute. Damals gab es kein Kollektiv und keine Masse und keine Gruppenseele, wie wir das heute beobachten, sondern es gab Personen, denen das Wesen der modernen "Persönlichkeit" ein unbegreifliches Bündel von Absurdität gewesen wäre. Damals galt auch noch nicht "der Mensch", wie ihn Rousseau sehr bald entkleiden wird, sondern es galt "die Seele": ob religiös genommen als Gotteskind, oder weltlich genommen als "Diener des Königs" – das ist nur

---

<sup>120</sup> Zu Couperins mutmaßlicher Bedeutung für Bach schreibt Grolman bereits im hier vorangehenden Kapitel. Beide Abschnitte ergänzen einander, wiederholen sich auch teilweise.

eine Frage der Position, nicht des Ranges. Ist eine Frage der Hingabe, der Würde, des Takts *und der Form*.

Jetzt kommen in der Tondichtung Couperins die zwei Formen zueinander:

*die Form des Tanzes und die Form der Seele:*

indem jetzt Couperin (und Racine) schöpferisch diese beiden Formmöglichkeiten seelenvoll in einander verweben und damit lebendig machen, entsteht eine *Seelenkunst* höchsten Niveaus.

Leider ist Couperin den Deutschen unbekannt und Racine allenfalls verzerrt bekannt, so daß sie nur ausnahmsweise dieses wissen. Der junge Bach, tiefsinnig, lebensfroh und voller Erwartung lernt Couperin (und Racine) in Celle kennen. Ihm klang von der Wiege her der deutsche Choral in der Seele. Auch der Choral, anders, ja tiefer noch, ist Seelenkunst, und seine Kraft ist groß. Denn die Ewigkeit ist der Rhythmus selbst, an welchem alle Rhythmen menschlicher Bewegung sich erst allmählich erheben. Bach lebt und webt im Choral von Kindheit her. Jetzt kommt Couperins erhabene Seelenkunst über Psychologie und Tanzmusik an den Jüngling Bach. Also wird deutlich, daß es sich hierbei um sehr viel tiefere Dinge handelt als um das, was man landläufig die Nachäffung des Französischen im 18. Jahrhundert, mißverständlich genug, nennt.

Couperins *Titel* sind, wenn man sie beachtet und versteht, seelenvolle Compendien. Wenn Couperin "die Zaghafte" oder den "wehenden Schleier" komponiert, so sind das keine "Tonmalereien", sondern sind das Nämliche, wie wenn der Choral anhebt: "wenn wir in höchsten Nöten sind..."<sup>121</sup>

Man muß verstehen lernen, daß die Seele nicht "deutlich" zu werden braucht, um verstanden zu werden, zumindest nicht die Seele im europäischen 18. Jahrhundert.<sup>122</sup> Grelle Psychologie bleibt den Nachfolgern überlassen, erst den Deutschen mit Lessing, Sturm und Drang, Goethe (und auch Schiller, welcher beschatteter war als Goethe). Dann folgt das 19. Jahrhundert bis hin zur Katastrophe von Menschen wie

<sup>121</sup> Einige Stücke Couperins, gespielt von Eta Harich-Schneider:

[https://youtu.be/n-CEhkZCpSo?si=o\\_GXXDNTUphFGxIZ](https://youtu.be/n-CEhkZCpSo?si=o_GXXDNTUphFGxIZ)

<https://youtu.be/KYItXwK-QB4?si=Q50M53vjJ0637vOI>

<https://youtu.be/Q19GG3hbXQo?si=k3hIW7uKMd-oHkfZ>

<sup>122</sup> Unter Bildungsbürgern und Adligen. Beim "Volk" war das anders.

etwa Hebbel<sup>123</sup> oder Späteren. Dieses ist das Erste, was man zum Tanz zwischen Barock und Klassik wissen sollte.

Das Zweite aber ist Sinn, Wesen und Begriff der *Suite*, der Partie Musik, der "partita". Wenn wirklich getanzt wird, dann sind Ort, Raum, Zeit und Dauer natürlich durch die Umstände gegeben. Wenn aber – und das ist zweierlei! – Tanz musiziert wird, im Freien etwa oder im Konzert: dann ist der Einzeltanz, will er durch Wiederholung nicht ermüden, zu kurz. Also wird man eine Abfolge von Tänzen, eine Suite, bieten, oder man wird nicht eine Partie Karten spielen, sondern eine Partie Tänze. Es entsteht also eine Reihenfolge im Wechsel der Tänze und ihrer seelischen Stimmungen, genau so, wie damals aus dem Wechsel von schnell und langsam die sogenannte "Sonatenform" entsteht, ebenfalls von Bach mit vier Sätzen meisterlich geübt. Die Suiten oder Partiten bieten aber nicht nur Tänze allein, oft kommt hinter einem solchen Tanz eine oder mehrere Variationen ("doubles" genannt): denn die Fingerakrobatik möchte sich doch auch zeigen. Es entsteht die Suitenfolge nicht etwa bei Couperin selbst, welcher nach völlig anderen Grundsätzen seine Seelenstücke in seinen Bänden aneinanderreichte. Sondern sie entsteht im praktischen Gebrauch. Suite und Partita beginnen entweder mit einer feierlichen, französischen Ouvverture oder einer schwärmerisch-grüblerischen Allemande. Diese beiden Nationen kommen sogar hier niemals von einander los und ebenso wenig kommen sie fest zusammen.

Dann folgen die Tänze mit und ohne "double", und den Schluß bildet der Effect, nämlich die virtuose Gigue, die mit ihrem witzigen 6/8 Takt den Kehraus macht. Aber es kann auch sein, daß die Gavotte hinauskomplimentiert oder es verklingen wehmütig und sehnsüchtig eine oder mehrere Menuette.

Nur wer erkannt hat, daß die strengste Form auch die größte Freiheit der Seele involviert, versteht den Tanz des 18. Jahrhunderts und Bachs sogenannte "weltliche" Musik.

Wenn aber Bach tanzen läßt, dann schimmert der Choral fein und vornehm leise hindurch. Denn Bach läßt sich, da er ein Künstler ist, ebenso wenig wie Couperin oder Racine verführen, nur weltlich zu sein. Bach ist etwas anderes als sein Hörerpublikum, genau so, wie Couperin und Racine mit dem Hofe von Versailles nur bedingt und *ihrem* seelischen Niveau entsprechend zu tun hatten.

---

<sup>123</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Hebbel](https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Hebbel)

Daher wird mancher Tanz Bachs zur Klage, und manche irdische Klage wendet sich dem Überzeitlichen zu. So gut, wie manches weltliche Lied einen geistlichen Text "unterlegt" bekam und alsbald ein reiner Choral wurde, genau so geht es, nur umgekehrt, auch mit Bachs Tänzen: es gibt dabei Werke, die beinahe vergessen lassen, daß man etwas anderes tun kann als beten. Fast jede "Allemande" Bachs ist ein Gebet, am meisten jene in d-moll für die Violine allein, welche der Chaconne vorangeht. Und wie beginnt die B-Dur Partita Nr. 1 für das Cembalo? Mit einem "prélude", darin die Wirrnis der Hölle bis in den obersten Himmel aufsteigt und so endet:

Genügend ist gesagt zu dem Thema, wie eine gläubige Seele sehr wohl vergnügt sein kann und tanzen wird. Wer sehr genau zuhört, wird beim späten Bach, etwa im Sanctus der *h-moll Messe* und da und dort in der *Kunst der Fuge* Tänzerisches hören und das sehr mit Recht. Das Christentum kennt Askese und Tanz, beide, und es ist Bachs Besonderheit, daß er mit Weisheit und Selbstbeherrschung das Strenge und das Heitere, jedes zu seiner Zeit, erklingen lassen konnte.

### 6. "Fleißigsein"



Bachs unvorstellbar und unerklärlich große Lebensleistung, von welcher wir ja alle nur einen kleinen Teil kennen, ist nur deshalb möglich, weil Gottes Segen in der Morgenfrühe auf ihr lag und liegt. Er wußte als genauer Bibelleser das Wort (Hosea 6,3): "Dann werden wir acht darauf haben und fleißig sein, daß wir den Herrn erkennen. Denn Er wird hervorbrechen wie die schöne Morgenröte und wird zu uns kommen wie ein Regen, wie ein Spätregen, der das Land feuchtet". Neben Schulstunden, Sitzungen, Drillen der Chöre, Plage mit allerlei Schwierigkeiten, neben Verkehr, Familienleben, dienstlichen Reisen nach auswärts, Schriftverkehr und neben viel Lärm war die Meisterschaft Bachs so groß, daß er selbst nicht mehr zu "üben" brauchte, außer zwei Dingen: Fleiß und Geduld (darüber siehe unten *Betrachtung 9*). Wenn ein Leben lang hindurch der Arbeitstag früh beginnt, dann gilt für Bach das Wort

(2. Petr. 1,10): "Darum, liebe Brüder, tut desto mehr Fleiß, eure Berufung und Erwählung festzumachen; denn wo ihr solches tut, werdet ihr nicht straucheln".

Mehrmals hat Bach, wie Forkel (S. 66) berichtet, das etwas schwermütige, ja doppelsinnige Wort über sich gesagt: "ich habe fleißig sein müssen, wer ebenso fleißig ist, der wird es ebenso weit bringen können". Darüber, wie fleißig Bach von Jugend an gewesen ist, liegen eine Reihe von anekdotischen Erzählungen vor, welche an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden brauchen. Wichtiger aber ist der stramme Arbeitstag Bachs, dessen Reconstruction wir Terry verdanken und von dem Schweitzer (S. 104) (die Schulstunden betreffend) noch nicht alle Unterlagen kannte. Dafür aber stellt Schweitzer sehr dankenswerter Weise fest, mit welcher Gründlichkeit, Akkuratess und Exactheit Bach die Musikstunden auffaßte, welche er gab, das Dirigieren u.s.w. und ganz besonders (S. 195), wie langsam und gründlich er "schuf": Für Bach ist kein Experiment denkbar, kein fortschreitendes "Ereignis" (wie etwa für Beethoven), sondern alles "Geschehen ist Ausfluß des Themas". Das will besagen: die Inspiration allein entscheidet für Bachs Schaffen nicht, sondern der ehrliche und treue Arbeitsgang, samt Entwurf und sauberer Reinschrift (wobei Gattin und Söhne gelegentlich helfen). Wir besitzen viele autographe Reinschriften Bachs, wir beobachten die verschiedene Handschrift in Entwurf und Reinschrift, wir sehen seine gründliche Handschrift in den nicht zahlreich erhaltenen Eingaben und Privatbriefen. Das alles kennt weder weder Improvisation noch Hast. Sondern das wächst alles mit der Zeit.<sup>124</sup>

Wir sehen Bachs Andacht vor seinem Handwerk sowohl wie auch vor dem Kleinen dabei. Bach ist niemals gewalttätig, gedrängt oder pressiert – wenigstens zeigt er es nicht. Wie es in seinem Innern bisweilen ausgesehen hat, erkennt man deutlich: Bändigung des ganzen Ungeheuren, Formung des Chaotischen, letzte Hingabe in Glaube, Liebe und Hoffnung, beherrschte Kraft, gebändigtes Könnertum. Nicht *ein* Hauch von Titanismus, Pathos, Dynamik (im modernen Sinn), sondern Kraft nach Kraft, Versinken und Wiederaufatmen, überwundenes Herzeleid, vertiefte Andacht vor groß und klein, Klarheit und immer wieder: positives Können. Zum Beispiel zeigt Schweitzer (S. 306/7), wie

---

<sup>124</sup> Wie der Verleger Lambert Schneider (der Erstausgabe dieses Buches) sagte: "Die Arbeit wächst von innen her".

gründlich Bach am Wohltemperierten Klavier "fleißig" war: dabei handelt es sich nicht um "geniale Würfe", "sondern der fortgesetzten Anstrengung des Meisters, die ihm vorschwebende Idee in dem Tonmaterial so abzubilden, daß sie ihn wirklich befriedigte". –

Daher ist ein Grundzug von Bachs Künstlertum, daß er mit seinen anvertrauten Pfunden, richtiger gesagt, Zentnern wucherte, daß er sich in Vertiefung und Veränderung (Variation) ebenso einarbeitete, wie er von jung an in größter Bescheidenheit von jedermann zu lernen getrachtet hatte. Das Nämliche gilt für Bachs technische Freude an allen Musikinstrumenten, daran er, keineswegs bloß an Orgeln und Spieltischen dafür, zu bessern und zu erweitern bemüht war, wie seine neuen Blas- und Streichinstrumente, die er erfand, beweisen.

Bachs meisterliche Werktreue ist großer Fleiß, große Erziehung seines lebhaften, ja stürmischen Charakters und große Demut vor der Geduld Gottes, den Bach als den Schöpfer aller Dinge im großen und im kleinen anbetet.

## 7. Dienen und Dienst

"Warum aber haben Sie sich zu einem Amte verpflichtet, das Ihnen auferlegt, mit den Leidenschaften der Zeitlichkeit Krieg zu führen? Wie aber, werde ich Ihnen vielmehr sagen, wie bedenken Sie doch nicht, daß, wenn Ihnen in diesem Amt, mögen Sie es angetreten haben, wie Sie wollen, der Mut vonnöten, Ihren Verpflichtungen zu genügen, *Er* ihnen unfehlbar verleihen wird, wenn Sie Ihn darum ansprechen?"  
Alessandro Manzoni: DIE VERLOBTEN II, Kap. 25, S. 133

Wie im Verlaufe dieses Buches bisher ausführlich, ja umständlich dargetan worden ist, schafft das Christentum Bach die zwei Aufgaben: Gottesdienst und Dienst am Menschen. Beide erhalten einander gegenseitig, setzen einander voraus, gehen ineinander über und vollziehen sich teils getrennt, teils beisammen.

Leider ist zu allen Zeiten mit den Worten "dienen" und "Dienst" Mißbrauch getrieben worden. Es ist allerlei Unterwürfiges, Sklavisches, Widerwilliges, es ist mancher Mißbrauch auf beiden Seiten zur bösen Wirkung gekommen: der Art, daß der Gottesdienst zur Formel und zur gedankenlosen Übung ward, indessen der Dienst am Nebenmenschen sich seiner herrlichen Führungseigenschaften entkleidete und damit entartete.<sup>125</sup> Meist wird übersehen, daß der Eintritt in beide Dienste, die Meldung dazu freiwillig ist du bleibst. Hat aber der Mensch die beiden "Dienste" übernommen, dann wird er oft zwar nicht seinen "freien" Willen, wohl aber seinen Eigenwillen unterwerfen und kreuzigen müssen. Denn es liegt im Wesen beider Dienste, daß sie großen Mut erfordern, jenen Mut, den Bach von Kindheit an besaß und den er sich auch in den verdrießlichsten Pflichtenkonflikten nicht nehmen ließ.

Um Bachs Musik und eigene Lebenskunst zu ermessen, muß man stets bedenken, daß ein äußerer und äußerlicher "Dienst" etwas Nebensächliches ist angesichts des eigentlichen "Dienens", das vom Künstler und Beamten in ihm logischerweise verlangt wurde. Leonardo da Vinci hat sich in vieler großen Herren Dienste begeben, teils um arbeiten, teils um leben zu können. Seine Besonderheit ermöglichte ihm häufigen Orts- und Personenwechsel, so daß er ungebunden blieb. Leonardo hat mit dem Christentum nichts, aber auch rein gar nichts zu tun. Bach jedoch ist Christ. Damit steht er unter anderen Voraussetzungen. Eine Zeitlang gestattet er sich häufigen Orts- und Personenwechsel. Dann aber tritt er das Menschenamt in Leipzig an, und von jetzt ab werden sein Charakter, sein Temperament und seine Kunst vor zahlreiche und in der Praxis des langen Alltags schwierige, hemmende, stimmungsgefährdende und mißliche Belastungen und Geduldsproben gestellt.

Leicht war dabei der Übergang des Gottesdienstes und der Musik, denn beide bedingen einander. Schwer aber war es, gleichzeitig Künstler und Beamter zu sein, wenn das Amt Zeit und Nerven fraß durch Anlässe, welche mit der Kunst und deren Voraussetzungen keine Ursächlichkeit aufwiesen: Die Aufgaben des menschlichen Amts, also Schulstunden, Proben, Sitzungen und das viele, zeitfressende Warten sind nicht so schlimm als die Menschen selbst, welche in diesem Erdenleben nun

---

<sup>125</sup> Heutzutage zur allgegenwärtigen verlogenen Rhetorik: "Unser Dienst am Kunden" – "Unser Kundendienstmitarbeiter ist immer für Sie da!"

einmal, aneinander vorbeigehen müssen. Und schlimmer als die Menschen selbst sind die Folgen von Neid und Mißverstehen, von Gefühlen der Minderwertigkeit und der Ungeschicklichkeit, um nicht sogleich vom Chicanösen zu sprechen.

Die Reizsamkeit des Musikers fand offensichtlich bei Bach oft Gründe, sich nicht zu unterwerfen. Waren diese Gründe auch immer echt? immer stichhaltig? Waren sie es auch dann, wenn es nach außen hin so aussah, als wären sie es? Bach ist ein viel zu feinsinniger und ehrlicher Christ als daß er sich hier in diesem Sinne hätte betrügen können. Das verbot ihm schon seine musikalische Sauberkeit: denn so wenig in Bachs Musik auch nur der aller kleinste Schwindel im exacten Aufbau und in der Durchführung der Komposition, besonders der Fuge zu finden ist, so wenig durfte im dienstlichen, im amtliche Menschenleben Bachs sich etwas solcher Art einschleichen. Die Menschen also schufen Bach sittliche Konflikte: nicht die Höfe, nicht die Instanzen, nicht die Kompetenzen. Sondern *jene* Augenblicke, wo die große Ordnung im kleinsten durch widerliche Anlässe gestört war, – jene Ordnung, die Bach als sein oberstes Sitten- und Kunstgesetz anerkannte und liebte.

Denn die Unvollkommenheit des Irdischen knirscht dort am allerschmerzlichsten, wo man das Vollkommene ahnt und beinahe auch erreichen könnte, wenn nicht ... Dieses "wenn nicht" schafft Bach den Grund seines Lebenskampfes.

Ganz bewußt unterwarf er sich den Kunstregeln, welche er adeln und verklären konnte. Ebenso bewußt unterwarf er sich dem leipziger "Dienst" samt Magistrat, Konsistorium und Hof in Dresden, welche er aber nicht adeln und verklären konnte. Denn hier beginnt Wechselwirkung und mutiger Kampf. Ein Kunstwerk schafft man frei, eine Behörde oder Instanz wird gar nicht künstlerisch geschaffen oder gefaßt, sondern sie existiert: wie? *Das* ist eben der mutige Kampf, in welchem Bach nach schweren Anfechtungen zuletzt auch Sieger blieb. Bis es aber soweit gekommen war! es verging viel Zeit, viel Kraft, viel Enttäuschung und viel sehnsüchtiges Herzeleid. Denn Bach stand mit seinem künstlerisch und musikalischen, schöpferischen Christentum völlig allein unter lauter durchaus anderen Mit-Christen, welche oft sehr weltlich waren, aber dabei allerlei Gewalt und Macht in den Händen hatten. *Wie* schneidend waren dabei die Widersprüche! Wie bitter lagen Sein du Schein im Hader! Wie schmerzlich waren die äußeren und vollends die inneren Niederlagen

Bachs in diesem Kampf mit Menschen und mit Gott. Der dänische Dichter Jens Peter Jacobsen (1847–1885) hat (in völlig anderem Zusammenhang) diesen seelischen Zustand Bachs, welcher ihn bis zur Matthäuspassion und dann über diese hinaus, hinweg und hinaufführte, in seinem NIELS LYHNE (ed. Reclam, S. 284) tiefinnig geschildert: "Da rang der rechte Drang sich in ihrem Herzen durch, jenes tiefe Knien vor dem allmächtigen, richtenden Gotte; jene bitteren Reuetränen vor dem verratenen, verspotteten und gequälten Gotte und jenes demütig verwegene Sehnen nach dem erneuerten Bündnis des Weins und des Brotes mit dem geheimnisvollen Gott".<sup>126</sup> Dieses ist Bachs Weg, *bis* zur Matthäuspassion, dann *nach* ihr hin zur Messe in h-moll, alsdann in Sterben, Tod und auferstehung.

Der Bibelkenner Bach hat, sein Temperament und seine Rechtschaffenheit anlangend, begreifen gelernt (1. Petrus 3,4): "Der verborgene Mensch des Herzens unverrückt mit sanftem und stillem Geiste, das ist köstlich vor Gott" und hat erfahren (Jesaias 30,15): "Wenn ihr umkehrtet und stille bliebet, so würde euch geholfen. Durch Stillesein und Hoffen würdet ihr stark sein. Aber ihr wollt nicht." –

### 8. Veränderung

In den musikalischen Gestaltungen ist die Variation oder (wie Bach fast immer schreibt) die Veränderung ein bekanntes und gesetzhaftes Kunstgebilde. Zu Grunde liegt ihm ein Thema. Dieses ist aber das gerade Gegenteil eines Fugenthemas, denn bei der Variation bildet das Thema dazu ein kleines Musikstück, einen Choral, eine Arie, einen Walzer oder was immer. *Dieses* Thema wird nun zunächst mit Figuren umspielt, es wird nach andern Tonarten und Rhythmen verwandelt, es wird immer zarter und ferner durch die jeweilige Variation hindurchschimmern: denn Aufgabe der Variationen ist es, in verschiedensten neuen Möglichkeiten den letzten Sinn, *die Essenz des Themas*, das gegeben bleibt, hindurchleuchten zu lassen. Das wandelt sich ins Ernste, ins Heitere. Aus

---

<sup>126</sup> Dieses Zitat kam schon früher in Grolmans Buch. – Der Roman NIELS LYHNE erschien 1880. " J. P. Jacobsen absolvierte nach dem Abitur ein Studium der Botanik, das er mit einer prämierten Dissertation über Algen abschloss. Er war ein begeisterter Anhänger von Charles Darwin, dessen Entstehung der Arten er ins Dänische übersetzte und so die Etablierung der Darwinschen Ideen in seinem Heimatland vorantrieb. Auf der Grundlage der Evolutionstheorie entwickelte sich Jacobsen nach schweren religiösen Zweifeln und einer unglücklichen Liebe zu einem entschiedenen Atheisten." (WP, Abruf 15.10.24, 15:40)

einem Tanz wird ein Marsch, aus Teilen des Themas werden Canons und Fugen, und je größer die Kraft des variierenden Componisten ist, umso größer wird von Variation zu Variation das ursprünglich ganz verhüllt gegebene Weltbild des Themas.

Genau so, wie ein Gegenstand, eine Sache, ein Ding, die verschiedenste Möglichkeiten des Anblicks, der Handhabung und des Gebrauchs darbietet, ebenso wird ein Variationenthema (anders das Fugenthema, worüber unten in der dreizehnten Betrachtung gesprochen werden soll) Veränderungen zulassen: es ist biegsam, wie der Ton in des Schöpfers Hand, und es bleibt sich bis zuletzt gerade dann immer gleich, wenn äußerlich es völlig verwandelt scheint. Es versteht sich, daß ein Variationswerk ebenfalls viele musikalische Virtuosenmöglichkeiten bietet, Technik dem Techniker, welcher in Möglichkeiten brilliert, die man dem schlichten Thema zunächst gar nicht zutraute. Hier begegnen sich die Künste des Componisten und des Virtuosen *productiv*: denn die Variationen *müssen* zum Teil brillant sein, sie *müssen* irdischen Glanz haben, damit zuletzt darüber hinaus die Veränderung zur Ewigkeit des großen musikalischen Sinnbilds im Thema gelange.

Wenn eine Variationenfolge im Geistigen hängen bleibt, wird sie unverständlich, und wenn sie sich nicht über das Virtuose zuletzt erhebt, dann bleibt sie eine verwerfliche Acrobatenleistung. Der geniale Virtuose seines Instruments muß so lange Wort und Möglichkeiten haben, bis er sich zum weitesten Blick über die Veränderungen aller Dinge im Leben (nicht nur dieses Themas) zusammen mit dem Componisten erhebt: nur allzu oft, schon zu Bachs Zeit ist die Variationenmode andere, wenig schöne Wege gegangen und deshalb oft verworfen worden. Die Möglichkeit der Veränderung trägt alle guten und alle bösen Wege in sich.

Sonderformen der Veränderung sind *passacaglia* und *ciaccona*; erstere kann (nicht muß) einen Baß haben, über dem sich Veränderungen erheben, Die *ciaccona* hat immer einen unveränderlichen Baßrhythmus, der sich immer wiederholt, während darüber eine Welt von musikalischem Wert sich häufen kann (darüber weiter unten in der Betrachtung Nr. 15).

Bach hat die Variationenform geliebt und in einer nur ihm möglichen Weise gepflegt und erhoben. Einige "doubles" nach Tänzen zählen weniger als die 30 Veränderungen über eine Arie (Goldberg-Variationen genannt); dann zählt hier die ungeheuerliche *Ciaccona* für die Violine

allein, die acht canonischen Veränderungen über den Choral: *Vom Himml hoch da komm' ich her* und das, was Bach in der Motette über seinen lieben, tiefmystischen Choral *Jesu, meine Freude* insbesondere geschaffen hat.<sup>127</sup>

Die Goldberg-Variationen (Goldberg war ein Geschäftsführer eines musikfrohen Grafen, der für seinen Herren angenehme Musik bestellte)<sup>128</sup> raffen eine breit ausladende "Aria" in scharfprofilierter Musikgebilde zusammen: kaum kann man sich ausdenken, es sei möglich, diese lange, zweiteilige aria zu variieren, so geschieht es schon und zwar in präziser Art. Meist sind Variationen länger und umständlicher als das Thema. Bach kann es auch umgekehrt. Nun beginnt das leicht und beinahe spielerisch. Aber plötzlich sind aus den Arienteilen Sätze für Canons geworden, und auch eine Variation wird eine neue, zweite Aria. In der Mitte des Ganzen prangt (Nr. 16) eine französische Ouvertüre. Und als das Virtuose überhandnehmen will, da kommt als Nr. 30 ein "quodlibet". Es fügt äußerlich, vordergründig zwei volksliednahe Singzeilen zusammen, und von Vielen ist dieses quodlibet als ein Scherz aufgefaßt worden. Andere Menschen aber spürten darin eine ganz andere Art von "Veränderung". Sie hörten nämlich in dieser Schlußvariation geradezu die ewige Musik vor Gottes Thron, in sich ruhend und doch immer steigend und quellend – und dabei darf nicht übersehen werden, daß Bach ausdrücklich *nun* eine Wiederholung des Themas als Schluß des Werkes vorschreibt. Die Veränderung kehrt in sich selbst zurück. Es ist der Sinn aller "Veränderung", daß zwar da Wesen dieser Welt vergeht, aber Gottes Schöpferkraft ungemindert bleibt. Die "Veränderung" im Sinne Bachs umschreibt das ganze Dasein der Irdischkeit, wobei es keinen Augenblick die Anschauung der ewigen Zier verliert. Man denkt angesichts von Bachs Veränderungen an das schwere Wort der Bibel, welches Bach zweifelsohne genau gekannt hat (Römer 12,2): "und stellt euch nicht dieser Welt gleich, sondern verändert euch durch Erneuerung eures Sinns, auf daß ihr prüfen mögt, welches da sei der gute, wohlgefällige und vollkommene Gottes-Wille". – Erst jetzt begreift man, welche Hintergründe hinter Bachs Veränderungen" liegen. Darüber nach einigen Zwischenbemerkungen am Schluß dieser Betrachtung ein Beispiel.

---

<sup>127</sup> Motette *Jesu, meine Freude* (BWV 227), siehe hier in der Folge.

<sup>128</sup> Eine etwas unangemessene Darstellung! [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Gottlieb\\_Goldberg](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottlieb_Goldberg)

## Zwischenbemerkungen:

Schweitzer macht (S. 180) die feine Bemerkung: "Bach liebte fremde Musik bis zur Kritiklosigkeit, weil sie auf seine schöpferische Tätigkeit als Reiz wirkte. In gewissen Fällen bedurfte er ihrer geradezu." Dies gilt nicht nur für Couperin und Vivaldi, dies gilt auch für Fugenthemata, auch jenes Thema, das ihm Friedrich II. von Preußen vorlegte. Wie aber, wenn er sein Thema zur Veränderung selbst erfand? Dies haben wir beantwortet. Wie aber, wenn eine Chormelodie zum Thema solcher Art wurde? Diese Frage ist jetzt und nachher zu beantworten.

Vom jungen Bach besitzen wir eine Reihe von Choralpartiten, das heißt Variationen über eine Chormelodie, der Anzahl ebenso viele als der betreffende Choral Verse hat. Aber erst 1747 erschienen die *kanonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch, da komm ich her*. Die Weihnachtsfreude des alternden Meisters überglänzt alle canonischen Künste.

Man muß genau unterscheiden, was Vorliebe Bachs war und was nicht. Die Veränderung einer Chormelodie im Sinne einer Variationenfolge verläßt er mit reiferen Jahren. Dafür aber vertieft er sich mehr und mehr in den Sinn der Choraltex te selbst, und so kommt es, daß zuletzt wir ein Werk solcher Art von Bach haben, das hier insbesondere als Beispiel genannt werden soll.

Bei Bach gehen oft Kantate und Motette in einander formmäßig über (darüber Näheres bei Schweitzer S. 670, Anm. 7). Motetten im eigentlichen Sinn, also vermutlich ohne Orchester oder Orgel gesungen, sind nur ganz wenige erhalten, vielleicht sogar nur sechs. Jedenfalls hat Bach aus Anlaß der Beerdigung einer Leipzigerin am 18. Juli 1723 (achter Sonntag nach Trinitatis) eine solche Motette geschaffen<sup>129</sup> und darin den Leichentext aus Römer 8,11 mit einem seiner Lieblingschoräle zusammengebracht: textlich ein unvergleichliches Wunder an mystischem Tiefsinn, welcher dadurch gesteigert wird, daß die Chormelodie in den elf Nummern dieser Motette a 5 voci entweder ganz deutlich oder nur aus weiter Ferne anklingend "verändert" wird, d.h. es entfallen alle instrumentalen Möglichkeiten einer Variation, es bleibt aber der Wandel einer Melodie, welche unbeirrt in ihr selber schwebt. Wir stellen hier den Text dieser Motette, welche den Leichentext als Nr. 10 singen läßt, umso ausführlicher

---

<sup>129</sup> *Jesu, meine Freude* (BWV 227) <https://youtu.be/aV6YukM7rqQ?si=MKzvC-pdi4qcvMza>

dar, als Nr. 1 und 11 (Anfangs- und Schlußchoral) unverändert bleiben, dafür aber in den andern Nummern Choraltext, Bibeltext und musikalischer Ausdruck einander mit viel Tiefsinn und aller Todesbewußtheit grüßen. (Text wiederum von Johann Franck, 1618–1677):

I: Choral, Vers 1:

Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide, Jesu, meine Zier.  
Ach, wie lang, ach lange, ist dem Herzen bange und verlangt nach Dir!  
Gottes Lamm, mein Bräutigam,  
außer Dir soll mir auf Erden  
nichts sonst Liebers werden.

II: Römer 8,1:

So ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind,  
die nicht nach dem Fleisch wandeln, sondern nach dem Geist.

III: (veränderter Choralsatz) Vers 2:

Unter Deinen Schirmen bin ich von den Stürmen aller Feinde frei.  
Laß die Erde zittern, laß die Welt erschüttern, mir steht Jesu bei.  
Ob es jetzt gleich kracht und blitzt  
Ob gleich Süd und Hölle schrecken,  
Jesus will mich decken.

IV: (als Terzett) Römer 8,2:

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu,  
hat mich freigemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.

V: (Vers 3 des Chorals, aber in der Musik nur noch als ferner Anschlag):

Trotz dem alten Drachen, Trotz dem Todesrachen.  
Trotz der Furcht dazu.  
Tobe, Welt, und springe, ich steh hier und singe in gar sicherer Ruh.  
Gottes Macht hält mich in Acht  
Erd und Abgrund muß ich schauen,  
ob sie noch so dräuen.

VI: (als Chorfuge) Römer 8,9:

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist  
in Euch wohnt. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

VII: (wiederum veränderte Choralmelodie) Vers 4:

Weg mit allen Schätzen, du bist mein Ergetzen, Jesu meine Lust.  
Weg mit eitlen Ehren, ich mag Euch nicht hören, bleibt mir unbewußt.  
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod  
soll mich, muß ich gleich viel leiden,  
nicht von Jesu scheiden.

VIII: (Andante, als Terzett) Römer 8,10):

So aber Christus in Euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen,  
der Geist aber ist Leben um der Gerechtigkeit Willen.

IX: (als Quartett ohne Baß, fern an die Choralmelodie anklingend) Vers 5:

Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen, mir gefälltst du nicht.  
Gute Nacht, ihr Sünden, bleibet weit dahinten, kommt nicht mehr ans Licht.  
Gute Nacht, o Stolz und Pracht,  
dir sei ganz, o Lasterleben,  
gute Nacht gegeben.

X: (wieder als Quintett, mit größtem Ernst, der Leichentext) Römer 8,11:

So nun der Geist des, der Jesus von den Toten auferwecket hat, in euch wohnt, so  
wird euch derselbige, der Christus von den Toten auferwecket hat, eure sterblichen  
Leiber lebendig machen um des Willens daß sein Geist in euch wohnt.

XI: der Schlußchoral, Melodie wie in I:

The image shows a musical score for a final chorus. It consists of two systems of music. Each system has a piano accompaniment on the left, with a treble and bass clef, and a vocal line on the right. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in German and are printed below the vocal lines.

System 1:  
 Weicht, ihr Trau-er - gei - ster, denn mein Freu-den - mei - ster,

System 2:  
 Je - sus tritt her - ein. De - nen die Gott lie - - ben,

muß auch ihr Be - trü - ben, lau - ter Freu - de sein.  
 Duld ich schon hier Spott und Hohn, den - noch bleibst Du  
 auch im Lei - de, Je - su mei - ne Freu - - - de

### 9. Geduld vor Augen

Geduld! laß kreisen Sonne, Mond und Sterne  
 und Regenschauer mit der Sonnenglut  
 abwechseln über dir; Geduld, erlerne!  
 Chamisso, Salas y Gomez

In jungen und in späteren Jahren, immer, ist Bach ein Neuerer gewesen, ein Suchender welcher studierte, was immer es zu studieren gab, aber Einer, welcher seiner Umgebung Neues, Schwieriges und Ungewohntes aufgab. Zwanzigjährig beklagt man sich über seine neue Art, Choräle zu modulieren, wobei die Gemeinde nicht recht folgen konnte. Nachher, in Leipzig, ringt Bach um seine Arbeitsmöglichkeit, um sein Recht innerhalb von Zuständigkeiten, um sein Ansehen als Lehrer. Bisweilen sieht es so

aus, als habe Bach nicht das Zeug zum Lehrer gehabt, als habe er seinen Schülern zu viel zugemutet und nicht genügend Nachsicht gezeigt. Das ist ein Irrtum angesichts von Bachs schriftlich erhaltenen Instruktionen und Anweisungen und angesichts der Berichte über seine angewandte Lehrmethode. Eher kann man das Paradox wagen, daß Bachs "Ungeduld" den Menschen gegenüber sich in einem Zuviel gezeigt habe: einem Zuviel an eigener Leistung, welche die Umwelt nicht begriff, – einem Zuviel an Forderung gegen sich selbst, – einem Zuviel an Strenge, den Pflichten gegenüber. Sieht man genauer zu, so erkennt man an den Documenten Bachs, daß tatsächlich er gelitten hat unter dem *Zuwenig*, welches seine Umwelt, vielleicht sogar auch seine Familie, aufbrachte an Teilnahme für das alles, dem er sein Leben opferte: Bachs "Fleiß" tritt sehr oft in eine schmerzliche Pflichtenkonkurrenz zu Bachs "Dienst". Wenn also in dieser Konkurrenz oberhalb der Streitigkeiten, Siege und Niederlagen ein förderlicher Ausgleich gefunden und wirksam werden sollte, dann galt es für Bach gewiß, *hierbei (!)* Geduld zu üben.

Denn sonst fehlte es Bach gewiß nicht an Geduld, was wir allein an der Arbeitsmenge ermessen, die in seinen Manuscripten steckt, ganz zu schweigen von den zahllosen, verbessernden Überarbeitungen und Reinschriften derselben. Bach ist, insoweit wir seine Werke schriftlich haben, ganz und gar kein Experimentator, ein Improvisator, dem es dann und wann auf einen Fehlentwurf nicht weiter ankommt, sondern mit einer großen Geduld ringt er seinem Temperament und seinen Augen Werk um Werk ab.

Aber – jene andere Geduld ist der Betrachtung wert, will man Bachs Größe als sittliches und künstlerisches Phänomen verstehen, *die* Geduld, welche in der Konkurrenz von Fleiß und Dienst den Dritten gegenüber *dann* nie versagt, sondern ausgleicht, wenn jene Dritte nicht mitkommen können oder wollen: Bach istt viel beneidet worden und seine Reizsamkeit gab öfters schlaun und übelwollenden Zeitgenossen Stoff und Anlaß, sich an ihm zu reiben und ihm "den Meister zu zeigen". Wäre Bachs Kompositionskunst schlagend gewesen, dann hätte sie zusammen mit seinem Ruhm als Orgelsachverständiger und als Virtuose viele Widerstände und Neider umgerissen: aber sie war nicht schlagend, weil sie einerseits der höchste Erdgipfel einer Entwicklung und deren Schluß war und weil andererseits sie den Zeitgenossen und bis heute den

Menschen unbegreiflich vorausseilt: Welch eine Summe von Herzeleid für den menschlichen Träger dieser Lage selbst, also für Bach.

Man muß sich da hineindenken: der Konflikt dieser Konkurrenz ist herb, denn je "fleißiger" Bach "dient", umso größer werden Mißverstand, Übelwollen, Neid und alle Folgen daraus bei seiner Umwelt. Die Folgen daraus hemmen Bach am Fleiß und am Dienst. Also soll er faulenzten und nichts tun? Das sei ferne! Also heißt es: Geduld haben. Nichtsdestoweniger aber sind die Streitigkeiten samt den trägen Behörden vorhanden. Man kann sie nicht übersehen, weder um der Person, noch um der eigenen Sache willen. Also dennoch Streit! Wie aber? Dieser Streit widerlegt moralisch die sittlichen Qualitäten des Werks. Wie soll man "friedfertig" und "sanftmütig" sein, wenn das Werk verhindert werden soll? Fragen ohne Ende. Der Bibelkenner Bach seufzt in seiner Musik nur allzu oft schwermütig auf, wenn immer wieder diese Konkurrenz jener Pflichten seinen Vorrat an Geduld gänzlich erschöpft hatte, – der Bibelkenner Bach weiß um das Wort (2. Petrus 3,15): "Die Geduld des Herrn achtet für eure Seligkeit", ein geheimnisvolles Wort, dessen Inhalt für Bach doppelt schwierig wurde, als im gleichen Brief kurz vorher zu lesen steht (1,10): "Darum, liebe Brüder, tut desto mehr Fleiß, euern Beruf und Erwählung festzumachen, denn wo ihr solches tut, werdet ihr nicht straucheln". Es geht also besagte Pflichtenkonkurrenz bis in die Bibel hinein!

Man täte Unrecht, wollte man hier Bach sich selbst überlassen. Umso mehr als diese Pflichtenkonkurrenz überall besteht, nur mit dem Unterschied, daß sie nicht so schneidend wird, wie in Bachs Leben. Wir versuchen zuerst, sie allgemein zu lösen, alsdann im besonderen Zusammenhang bei Bach.

Im TAGEBUCH EINES ARMEN FRÄULEINS hat Marie Nathusius (1817–1857)<sup>130</sup> (ed. Reclam, S. 102, 104) diesen Konflikt tiefsinnig gesehen und gelöst: "Schlimm ist nichts, es ist alles so, wie wir es ansehen; aber oft sind wir schwach und sehen anderer schwacher Menschen Treiben für schlimme Trübsale an". Die Lösung des Problems: "Das Tun ist es nicht allein, ja, es liegt eine nicht geringe Gefahr in diesem sich zu sehr nach

---

<sup>130</sup> Marie Nathusius war eine volkstümliche Erzählerin und Liederkomponistin und eine der meistgelesenen deutschen Unterhaltungs- und Jugendschriftstellerin ihrer Generation. (Nach WP)

Außen hin Wenden; die Seele bedarf hin und wieder der Einkehr, der stillen Anschauung". Das ist herrlich und tief.

Bei Bach desgleichen: ihn und seine Musik und sein Leben versteht man erst darin, daß durch Temperament und Ungeduld eben *jene* Töne Gottes verhüllt und gedämpft werden, welche klingen sollen. Also hat Bach das Stoßweise der an ihm geübten Kritik, samt allen peinlichen Übergehungen und Zurücksetzungen, immer geduldiger (nicht resignierter!!) werdend auf das erträgliche Maß zurückgeleitet, von dem aus seine Schaffensmöglichkeit gewährleistet war.

Und schließlich kam dann auch einmal der Tag der Übergabe, wo die Widersacher anderwärts beschäftigt waren und ihn frei schaffen ließen und ihm ganz einfach gar nicht mehr zuhörten. Dieses ist der Abstand, welcher über die *Matthäuspasion* hinaus die späteren Werke, *h-moll Messe* und *Kunst der Fuge* insbesondere in die Ewigkeit hinein erhebt, wozu die früheren Werke nur der noch ungeduldige, ahnende Vorklang bleiben.

### **10. Gotteswort und Textdichtung**

Es ist mir beim Lesen im Johannes immer, als ob ich ihn beim letzten Abendmahl an der Brust seines Meisters vor mir liegen sehe, als ob sein Engel mir das Licht hält und mir bei gewissen Stellen um den Hals fallen und etwas ins Ohr sagen wolle.

Matthias Claudius:

Paraphrasis Evangelii Johannis (Rezension)<sup>131</sup>

Dieses sinnschwere Wort des Matthias Claudius leitet uns zu einer "Betrachtung" hin, die sich um in sehr persönliches Bemühen Bachs Gedanken macht. Das wechselseitige Verhältnis von Gotteswort, d.h. Bibeltextwort und notwendiger Textdichtung als Grundlage der Komposition ist an sich schon heikel. Um wieviel heikler wird es bei Bach, welcher, voll von Ahnungen auf diesem Gebiet, nicht die Zeit hatte, alle Kantatentexte sich selber zu schaffen, sondern hier auf die Bemühungen von Zeitgenossen angewiesen war, also von Personen, welche längst nicht zum Choral jenes tiefgründige Verhältnis haben konnten, wie Bach wiederum es hatte.

---

<sup>131</sup> <https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0002-54DE-1>

Man muß sich diese wechselseitigen Möglichkeiten deutlich machen, um die Schwierigkeiten für Bach zu ermessen. Denn das Bibeltextwort ist für alle damaligen *und* für Bach die Diction Luthers. Luthers Übersetzungskunst und Wort ist damals schlechthin verbindlich: Interpretationsmöglichkeiten an der Lutherübersetzung. Um- und Ausdeutungen gab es keine. Das ist das *Erste*, gewissermaßen der obstinate Baß.<sup>132</sup> Das *Zweite* sind die alte Choräle aus der Frühzeit der Reformation, also zunächst von Luther selbst, dann Nicolai, Franck, Meyfahrt und anderen. Diese Choräle sind ebenfalls beinahe unumstößlich. Als *Drittes* kommt das Choraltextwerk von Paul Gerhardt hinzu, etwas neueren Datums, aber autoritativ. Als *Viertes* zeigen sich Bach Texte der Zeitgenossen und zwar sowohl Texte für Choräle als auch für Kantaten und Passionen, also "Dichtungen", etwa von Henrici-Picander, Salomon Franck, Marianne von Ziegler, Gottsched und anderen. Genügten diese letzteren? Schwerlich immer! Entsprachen sie der Kraft der Luthertexte? Kaum jedesmal! Also:

Gotteswort und Textdichtung können einander für Bach nur bedingt entsprechen. Dort, wo die Musik das Unzureichende überbrücken kann, ist der Schaden klein. Dort aber, wo das nicht möglich sein sollte?? Und "dort" solcher Art gab es dann und wann. Wie ist dieses Dilemma zu betrachten?

Dadurch, indem man die *äußerliche* Behandlung **(a)** der zu komponierenden Texte Bachs streng unterscheidet von der Bedeutung des inwendigen Worts derselben **(b)** und im Anschluß an die Betrachtung über die Chormöglichkeiten (siehe oben *Betrachtung 2*) einige Kantaten als Beispiel heranzieht **(c)**.

**(a)**

Schweitzer führt (S. 421 ff.) aus: "Das Verhältnis der Bachschen Musik zu ihrem Text ist so lebendig, wie es nur vorgestellt werden kann ... die Structur des musikalischen Satzes ist bei ihm nicht dem Bau des Wortsatzes mit mehr oder weniger Kunst angepaßt, sondern mit ihm identisch. Man vergleiche Bach hierin mit Händel! Bei diesem besteht die musikalische Periode eines langen Wortsatzes aus meisterhaft zusammengefügt Einzelstücken, wobei aber der Wortsatz seine natürliche Form bis zu einem gewissen Grade aufgeben muß, um sich in

---

<sup>132</sup> sic!

die der Musik zu schicken: Dabei bleibt immer ein gewisser Antagonismus der Rhythmik beider Sätze zurück. Man hat den Eindruck, daß, wenn man das Händelsche Thema auf den Boden fallen ließe, die Tonmelodie und die Wortmelodie in zwei ungleiche Stücke auseinanderbrechen würden. Bei Bach hingegen bleiben beide unversehrt beieinander, denn sein musikalischer Satz ist nur der in Tönen gehärtete Wortsatz. Seine Musik ist eben nicht melodische, sondern deklamatorisch." – "Wer einmal" – so fährt Schweitzer nachher fort – "einmal einen Bibelvers Bach'scher Musik in sich aufgenommen hat, kann ihn sich in keinem andern Rhythmus mehr vorstellen". Das ist sehr abschließend gesagt, jedoch kann man sich dabei täuschen, weil die Vereinfachung durch Schweitzers Trennung gar zu groß ist. Bachs Textbehandlung hört auf eine *geheime Wortmelodie an sich*. Diese ist deutlich hörbar beim Lutherdeutsch und den alten Chorälen. Alles andere schafft Bach auf eine Ebene, die jenem möglichst entspricht. Wo solche Prozedur nicht völlig gelingt, und sie vermag nicht immer zu gelingen, da bleiben zuletzt unausgeglichene Möglichkeiten auch für Bach. Das Äußerliche kann nun einmal nicht das Vollkommene werden. So wenig wie es gelänge, einen Choraltext als Arie oder Rezitativ zu formen, so wenig gelingt manches Andere. Der Choraltext ist eigenen Geschlechts, das Bibelwort erst recht, und Bach weiß darum sehr genau.

**(b)**

Aber jetzt tritt das inwendige Wort in seiner eigenen Kraft oberhalb der äußerlichen Fragen in die Erscheinung. Das große Geheimnis von Bachs Christentum, mit dessen Erörterung dieses hier vorliegende Buch notwendigerweise beginnt, – *es* ist es, das das Geheimnis von Gotteswort und Textdichtung bestimmt. Denn es ist zweierlei: Gottes Wort und der Menschen Wort darüber. Das Gotteswort an sich *ist* für Bach schon komponiert, bevor es irgendwie erklingt. Aber das Menschenwort darüber hat die nämlichen Wege zu gehen, wie die musikalische Schöpfung der Musik dazu, das heißt: wenn Menschenwort zur Textdichtung neben Gotteswort genommen wird, dann muß es sich in alles schicken und kann keinen Eigen-Wert und Eigen-Sinn mehr beanspruchen.

Weil dies deutlich voneinander zu unterscheiden ist, deshalb besteht für Bach die Möglichkeit, Gotteswort und Textdichtung überhaupt nebeneinander zu dulden. Er ist nicht wie Brahms im "Deutschen

Requiem" gezwungen, auf das Menschenwort völlig zu verzichten. Und er braucht auch nicht, wie Haydn, auf das Gotteswort zu verzichten.

Diese Dinge sind überaus zart, wiewohl deutlich, und wenn wir versuchen, in einigen Beispielen uns zu ergehen, so vergesse man dabei nicht, daß es sich um zarte Dinge handelt, die nicht mit den Regeln einer Grammatik gepackt werden können:

(c)

Die Kantate Nr. 42<sup>133</sup> bringt lediglich im ersten Rezitativ einen Bibelvers, alles andere, alles, ist Menschenwort. Die Kantate Nr. 104<sup>134</sup> tut das Nämliche, ebenso Nr. 44<sup>135</sup> oder Nr. 45<sup>136</sup>, obwohl diese sogar zwei Teile hat. Diese und andere Kantaten verzichten auf viel Gotteswort, sie sind auch sehr viel karger mit dem Verwenden von Chorälen, wie es die oben geschilderten Kantaten waren. Warum? Es ist kein Zufall: Bach hat es auf sich nehmen müssen, bei der Vielzahl der Kantaten, die man eilig von ihm vertraglich verlangte, dann und wann das Gotteswort schweigen zu lassen und den alten Choral ebenfalls.

Diese Unterscheidung entfernt sich von der Unterscheidung Schweitzers sehr weit. Aber sie kommt dem Tiefsten von Bach näher deshalb, weil dieser Verzicht Bachs weitgehend und in der bisherigen Bach-Erkenntnis kaum genannt worden ist. Das Menschendichten ist ebenfalls "Wort", – aber Gotteswort ist es nicht. Bach hat sich viele Texte "vor-schreiben" lassen müssen, dafür aber war dann die Musik *seine* Sache.

---

<sup>133</sup> Wustmann Nr. 57, S. 79 (immer Anm. d. A.)

<sup>134</sup> Wustmann Nr. 58, S. 81

<sup>135</sup> Wustmann Nr. 70, S. 95

<sup>136</sup> Wustman Nr. 102, S. 143

### 11. Virtuoses Konzertieren

Der Choral wurde der Erzieher der Organisten und führet sie von der falschen, auf der Klaviatur herumirrlichternden Virtuosität zum wahren, einfachen Orgelstil.

Albert Schweitzer: JOHANN SEBASTIAN BACH (S. 33)

Als im 16. Jahrhundert die sogenannte Renaissance-Epoche die exzentrischen Anfänge ihres Ausdrucks überwunden hatte, fand sie so etwas wie eine eigene Moral, welche zwischen Giftmord und Gelehrsamkeit abzuwägen trachtete: der Begriff, welcher dabei entscheidend wurde, war der der "virtù", der Tugend schlechthin, der männlichen Tugend und seelischen Haltung. Wer dies erreichte, ward als Virtuose vorbildlich, als ein Mann der "virtù", als ein Meister darin: ein Ehrentitel!<sup>137</sup>

Als dann dieser Tatbestand langsam in Vergessenheit geriet, war es der (3.) Graf Shaftesbury (1671-1713), der in seinen damals weltberühmten Schriften den "virtuoso" erneut als Muster aufstellte. Mit diesem Augenblick aber erhebt sich auch der Virtuose im ungunen Sinne, als Einer, welcher lediglich und nur Meisterschaft erglänzen lassen will, während er der tiefen und schwer erreichbaren seelischen Grundlagen solcher Meisterschaft mehr oder weniger ermangelt oder sie bloß nebenbei markiert.

Wenn beim Musizieren einseitig die technische Spiel-Fertigkeit als Meisterschaft gilt, dann muß alle Kunst der Musik zurückstecken und schrumpfen. Andererseits haben oberflächliche Menschen an virtuoser Akrobatik eine wollüstige Freude, welche sie gut bezahlen. Immer wieder also tritt an den ausübenden Komponisten die Versuchung heran, mittels Virtuosität Publikum, Ruhm und Geld zu gewinnen.

Bachs Tätigkeit war sowohl der Orgelmusik wie dem Spielen auf allen sonstigen Instrumenten verbunden. Die Menschen kümmerten sich um seine Orgelkunst und die Werke dafür im allgemeinen weniger, dafür aber war Bach begehrt als meisterhafter Instrumentenspieler und als Prüfer von Orgeln, welche ihren Erstellern von den Käufern abgenommen und bezahlt werden sollten, falls sie gut arbeiteten. Tiefstes Mißverstehen

---

<sup>137</sup> Dazu zählt der Autor sicherlich nicht z.B. die Sängerin und Komponistin Barbara Strozzi (1619-1677). – Das Prinzip der *virtù* geht zurück auf den nicht zuletzt am Machtprinzip orientierten Philosophen Niccolò Machiavelli (1469-1527).

von Mann und eigentlicher Leistung. Um seine Reputation vor den Leipziger Behörden zu wahren, sah sich Bach gezwungen, bisweilen diesen ihm fatalen "Ruhm" zu stärken. Andererseits ist verständlich, daß Bach die Leipziger Prüfungsjahre dann und wann unterbrechen wollte, um sozusagen aufzuatmen. Wie beides verbinden?

Denn zu Bachs Zeiten gab es schon viele, welche das Hohle allen Virtuositäts umso leichter durchschauten, als an Geschwindklimperei und technisch einseitig gesteigertem Musikbluff kein Mangel war. Bach steht hier mitten in einer Bewegung, welche er durch ein gutes Beispiel, das er gab, zu bändigen, zu meistern trachtete. Um dieses in seiner ganzen Bedeutung zu ermessen, ist es dringend nötig, einige der vielen Einzelheiten darüber in die Erinnerung zu rufen, zunächst aus Bachs Lebenslauf selbst. Dann aus Berichten über sein Musizieren, in Kirche und Konzertsaal, vor Publikum, vor Schülern und allein:

Der ganze junge Bach verfügte durch Fleiß über ein erstaunliches, allseitiges musikalisches Können. Schwierigkeiten gab es dabei überhaupt nicht. Schon am Hof von Celle lernt er Schein und Sein beim Musizieren angesichts der glänzenden Franzosen und der ebenso glänzenden deutschen Orgelmeister unterscheiden.<sup>138</sup> 1709 nimmt er als Prüfer die Mühlhausener Orgel ab. 1714<sup>139</sup> und 1732 desgleichen in Cassel, wo sein virtuoses Orgelpedalspiel Staunen hervorruft, desgleichen am 3. Mai 1716 in Halle und am 16. Dezember 1717 in Leipzig (Paulinenkirche). 1717 ist das Jahr des nicht ausgetragenen Wettstreits zwischen Bach und dem französischen Pianisten und Komponisten Marchand, 1747 schließlich findet die Reise nach Potsdam statt. Das sind nur einige wenige Daten.

Forkel berichtet, daß Bach "im Dirigieren sehr accurat war und im Zeitmaß, das er gemeiniglich sehr lebhaft nahm, überaus sicher". Man hat heutzutage aus dieser Bemerkung das Recht abzuleiten versucht, Bach zu spielen, als sei es ein presto Mozarts oder ein prestissimo Chopins. Beides ist absurd. Denn Bach verlangt stets viel von seinem Hörer, welcher nur innerhalb einer gewissen Tempogrenze zu folgen im Stande ist. Besonders bei der Orgel ist eine "geheime Phrasierung" (Schweitzer S. 288) temporegulierend. Jedenfalls hat sich Bach, wie man aus seinen Aufzeichnungen dazu ersieht, erfolgreich dagegen gewehrt, sich von

---

<sup>138</sup> Am Hof in Celle lernte er nicht zuletzt die Musik François Couperins kennen.

<sup>139</sup> Der Aufenthalt 1714 ist nicht gesichert.

Virtuosen "Manieren" aufdrängen zu lassen, die dem frommen Anstand seiner Komposition das Leben nehmen. Und wenn z.B. im fünften Brandenburgischen Konzert die gigantische Klavierkadenz sich oberhalb des Ganzen erhebt, dann ist diese Steigerung der Möglichkeiten das herrlichste Gegenbeispiel gegen alles, was "virtuos" im tadelnden Sinne genannt werden kann.<sup>140</sup> Sehr dankenswert ist Schweitzers Wort (S. 381), daß es irreführend ist, von Bachs Violin- oder Klavierkonzerten im modernen Sinn zu reden! Denn das moderne Konzert stellt ein Soloinstrument einem Orchester gegenüber, während Bachs "concerto" für Solisten glänzend ausgestattete *Solostimmen* vorsieht und nicht mehr. Es ist völlig verschiedener Kunstwille, welcher hier und dort zum Ton gelangt. Vollends sind Bachs Arien für Sänger oder Sängerin zwar immens "schwer", aber alles andere, denn virtuos. Kehlkopffertigkeit wird weder verlangt noch vorausgesetzt.

Sondern und hier gilt es nun zusammenzufassen, – sondern Bachs "virtuoses Konzertieren" ist nicht Selbstzweck eines Virtuosen, sondern *Mittel zum Zweck*. Zu welchem Zweck? Zu dem Endzweck (wie Bach es selbst sagt) "der Ehre Gottes und zulässigen Ergötzung des Gemüts". Meisterhaftigkeit soll und muß sein. Bach ist der Erste, welcher sie mit allem Eifer und geradezu demütigem Studieren erstrebt und erreicht: dann *hat* er diese umfassende Meisterschaft als das Mittel zu leisten.

Es wird berichtet, daß Bach, auch an den technisch schwersten Stellen, beinahe unbeweglich vor dem Instrument saß, auch an der Orgel. Wir wissen, daß Bach die Daumentchnik als erster bewußt und mit aller künstlerischen Logik ins Klavierspiel einführte; wir kennen seine, auch den Franzosen nicht unbekannt, Übergreiftechnik, und wissen, daß Vieles, zum Beispiel auch die Goldberg-Veränderungen für mehrere Manuale geschrieben ist: wundersam ist Bachs durchgeistigte Art, die Hände auf einer oder auf zwei Klaviaturen einander übergreifen zu lassen, man denke nur an die abschließende Gigue in der B-Dur-Partita mit ihren Triolen und den Übergriffen beider Hände, in schnellem Tempo ... diese Dinge müssen einmal miterwähnt werden: wir sehen aus ihnen nämlich eine große Freude Bachs an der Körperlichkeit des Musizierenden, die sich nicht vordrängen darf, die aber nichtsdestoweniger *gilt*. Man berichtet von der großen und frühen

---

<sup>140</sup> [https://youtu.be/BnjqGhAlFzs?si=JGK85WGt\\_uM3Tv7y](https://youtu.be/BnjqGhAlFzs?si=JGK85WGt_uM3Tv7y) (Croatian Baroque Ensemble)

Sicherheit Bachs an der Orgel, von der ungemein bewegten Pedaltechnik daselbst und man sieht ja selbst an den schönen Strichangaben Bachs in den Sonaten und Partiten für die Violine allein, mit welcher Bewußtheit Bach Bogenführung betrieb. Ganz zu schweigen von der Haltung des Flötisten, des Cellisten in den Sonaten für Violoncello allein .. es ist gut, des Körperlich-Technischen bei Bach nicht zu vergessen.<sup>141</sup>

Die *Meisterschaft* Bachs kommt nicht von Ungefähr, und sie bleibt nicht im Ungefähren des Technikers verhaftet; sie ist sehr leicht und luftig; wenn Organisten oder gar Pianisten sich überbieten, gewalttätig, laut und beinahe dröhnend Bach zu spielen, so begehen dieselben dabei nicht nur eine Stillosigkeit, sondern auch eine Fälschung: da Bach "es klingen läßt", muß man sich vor *zu* starken Schattierungen bei ihm wohl hüten; andernfalls käme man in ein unausgeglichenes Wechselspiel von laut und leise, in einen mehr oder weniger brutalen Wechsel von Solo und Tutti, ... alles Dinge, die mit leichtem Geist überwunden gehören, aber nicht mit Schnelligkeit: wer Bach schnell spielt, beweist, daß er ihn in Inhalt und Technik umdeutet oder mißversteht; leicht sein ist viel schwerer und als künstlerische Leistung viel ehrlicher, denn schnell wirken; letzteres blendet, ersteres ist Wohltat. Indem Bach alle Möglichkeiten der Technik ohne Ausnahme in seine Ausführung einbezieht, schafft er die Möglichkeit, zu gestalten und nachzugestalten, in Frische und in freier Beweglichkeit, ohne Spieler oder Hörer zu quälen mit Experimenten, deren Gelingen oder Mißlingen gleich peinlich, weil allzu spannend ist. An einer Stelle – man sollte es kaum dort erwarten – (Ganghofer: DER HOHE SCHEIN, I, S. 118) ist das hier Gemeinte sehr hübsch und tief ausgesprochen worden. Jemand hört von der Straße her, wie eine der 6 Sonaten für Flöte oder Violine und Klavier gespielt wird: "Ganz eigenartig berührte ihn dieser streng ineinandergeschlungene Doppelklang. Wie zwei Stimmen war's, die sich Unerschöpfliches zu sagen hatten, immer das gleiche, doch immer klarer, immer eindringlicher, bis sie mit *einer* ruhig ausklingenden Note einander zu bekennen schienen: jetzt sind wir einig! – Eine Sonate von Bach."<sup>142</sup>

Es ist eine feine Aufgabe, in Bachs Werken zu sehen, wie von Jahrzehnt zu Jahrzehnt seines Lebens die virtuose Meisterschaft für ihn selbstverständlicher und nebensächlicher wird. Zu beobachten, wie sich

---

<sup>141</sup> Siehe auch eine Erinnerung Johann Matthias Gesners an Bachs Musizieren; zitiert in meinem Nachwort.

<sup>142</sup> [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Der\\_Hohe\\_Schein&oldid=249067542](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Der_Hohe_Schein&oldid=249067542)

alles, was noch äußerlich sein und als solches strahlen und glänzen könnte, immer durchgeistigter, schlichter und tiefer kommt und sich dorthin vereinfacht, wo die völlige Einfachheit die tiefste Erkenntnis der Dinge ausspricht. Noch in mittleren Jahren gibt es bei Bach Passagen der Hände und des Pedals, denen man es anmerkt: nun will ich es den Leuten aber einmal zeigen! Begreiflich, indessen solche Augenblicke werden immer seltener. Bach zeigt zuletzt den Leuten überhaupt nichts mehr, sondern er musiziert in Höhen, welche bald 150 Jahre unzugänglich bleiben. Prüft man allein die zwei, in langem Zeitabstand veröffentlichten Bände des "wohltemperierten Klaviers", so sieht man, wie schon im ersten Band alles Virtuose völlig fehlt und wie im zweiten Bande darüber hinaus noch eine größere Raffung von Gedanke und Form möglich geworden ist. Die Virtuosität ist für Bach eines der Mittel zur Vollkommenheit hin, sie ist ein Durchgangsmanöver und ein Fragment der Technik im Musizieren, das an keinerlei Art von Hörschaft Konzessionen macht.

### 12. Magnificat und Missa

"Magnificat" ist jener Lobgesang Mariae (Lucas 1, 46-55), welchen sie vor der Geburt des Herrn anlässlich ihres Besuches bei Elisabeth, der werdenden Mutter des Johannes anstimmt:

*magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari mea ... – Meine Seele erhebt den Herrn und mein g-esit freut sch Gottes, meines Heilands ...*

jener Lobgesang, den die katholische Kirche in der Vesper des Karsamstags anstimmen läßt und den man ebenso österlich, wie auch adventlich-weihnachtlich auffassen kann.

Der Messetext aber, welcher bekanntlich aus einem festen und unveränderlichen, wie aus einem sich täglich verwandelnden Teil besteht und der hier an dieser Stelle als bekannt vorausgesetzt wird, ist die Grundlage und der Mittelpunkt des katholischen Gottesdienstes. Das Konzil von Trient hat ihn festgelegt und erklärt, "daß die heilige Messe ein wahres und eigentliches Opfer ist". – "Sie ist demnach ein lebendiges, die Wirklichkeit geheimnisvoll in sich schließendes Bild, eine lebendige Vorführung und in diesem Sinn eine wesenhafte Vergegenwärtigung oder

Erneuerung (römischer Katechismus) des Kreuzopfers". – "In ihr wird *die Kirche* selbst die Priesterin der Menschheit und der Gesamtschöpfung und *singt Gott* durch Christus und mit Christus und in Christus *den Hymnus des vollkommenen Lobpreises*".<sup>143</sup> Wohlverstanden: die Kirche tut das, sie ist es, welche singt!

Das Konzil von Trient tagte von 1545-1563, lang vorher schon aber hatte, und das ist wichtig, wiewohl oft übersehen, Luther zwei Teile des katholischen Gottesdienstes, also auch Magnificat und Teile der Messe und des Messetextes in die Form seines Gottesdienstes übernommen, und die "Orthodoxen" mit ihm ebenso in der Folgezeit, die "Orthodoxen", wiederum wohlverstanden. Denn unmittelbar nach Luthers Taten erhoben sich in dessen weiterem Lager Stimmen, welche diese beibehaltenen Teile katholischer Herkunft mit mehr oder weniger Energie und Erfolg ablehnten. Wie es auch bis heute andererseits nicht an Stimmen fehlt, welche diese kultischen Annäherungen befürworten.

All diese Dinge würden an dieser Stelle hier weder interessieren noch würden sie erwähnt werden, hätte nicht Bach uns ein Magnificat und die Messe in h-moll hinterlassen. Weil dieses geschehen ist, müssen folgeschwere und überaus schwierige Dinge darüber in den Kreis der "Betrachtungen" einbezogen werden, so knapp und klar, wie nur immer möglich. Dabei ist zu bedenken, daß die heutige, nachtridentinisch-katholische Auffassung der Messe an sich ganz erheblich abweicht erstens von jener zu Luthers Zeit und zweitens zu jener von Bachs Zeit. Soll also nicht Mißverständnis auf Mißverständnis folgen, dann muß bei alledem liebevolle und schonende, aber unerbittlich klar sichtende Deutlichkeit zumindest angestrebt werden. Denn es handelt sich um nichts geringeres als um die Stellung eines der höchsten Kunstwerke aller Zeiten, der *Messe in h-moll* von Bach, innerhalb und außerhalb der christlichen Kultur des Abendlandes von einst, von heute und von morgen. Der wohlwollende Leser dieses Buches wird also duldsam, nachsichtig und geduldig sein und keine Parteinahme dort sehen, wo ein Partei gar nicht genommen werden kann, weil es sich um die zartesten Dinge von Glaube, Hoffnung und Liebe handelt.

---

<sup>143</sup> Siehe Anselm Schott: DAS MESSBUCH DER HEILIGEN KIRCHE (Anm. d. A.)

**a:**

Von den zwei "Magnificat", die Bach geschrieben hat, ist nur das eine erhalten und vermutlich (Schweitzer S. 550) für die Weihnachtsvesper von 1723 anzusetzen. Mit "katholischen" Dingen hat diese Komposition überhaupt nichts zu tun, denn unter anderm wird zwischenhinein in den Lobgesang "Vom Himmel hoch, da komm ich her" gesungen, wie auch an adventlicher Stimmung sonst darinnen kein Mangel ist. Man tut den Dingen also keine Gewalt an, wenn man sagt, daß Bach den Wortlaut des Lobpreises Mariens genommen hat wie ein größeres Stück Bibelwort, das zu einer Art besonderer Kantate oder Motette verdichtete, entfernt also in der Art, wie die drei Kantaten 147, 189, 733<sup>144</sup> zu "Mariae Heimsuchung" gedichtet und komponiert sind: "Herz und Mund und Tat und Leben" – "Meine Seele rühmt und preist" – "Meine Seele erhebt den Herrn". Diese letztere Kantate komponiert den Text des Magnificat zum größten Teil auch wörtlich durch. So viel darüber.

**b:**

Aber die große *Messe in h-moll* ist eine andere Tatsache, denn ein kurzes Magnificat. Dieses riesenhafte Werk umfaßt nicht mehr und nicht weniger als sämtliche Möglichkeiten des Christlichen an sich überhaupt. *Es singt dies jedoch selbst*, keineswegs singt es "die Kirche". Diese Komposition, in längeren Zeiträumen entstanden, zum Teil auch sich selbst notengetreu wiederholend, zum Teil anderweitige Kompositionen Bachs übernehmend und neubearbeitend, schafft sich in vierundzwanzig Chören und Arien ihren Text durch eine äußerst selbständige Auswahl von Texten und Teilen aus dem Messeformular.<sup>145</sup>

Die Messe teilt sich nach Schott in erstens Gebetsgottesdienst (Kyrie und Gloria), zweitens Lehrgottesdienst (Credo), drittens Opfervorbereitung (Offertorium), viertens Opferhandlung (Sanctus), fünftes Kanon und Wandlung, sechstens Opfermahl (Agnus Dei), siebentes Entlassung. – Bach hat das doppelte Kyrie eleison samt dem Christe eleison durchkomponiert und ebenso alles vom "Gloria", also a: laudamus, b: gratias, c: Domine, d: qui tollis, e: qui sedes, f: quoniam, g: cum sancto spiritu. Er nennt schon dieses am 27. Juli 1733 "Missa", als er das Bisherige mit elf Nummern seinem Gesuch um Verleihung des Titels

---

<sup>144</sup> Wustmann 162, S. 225; 163, S. 227; 164, S. 228) (Anm. d. A.)

<sup>145</sup> <https://youtu.be/3FLbiDn8IE?si=0p0dxjqA2j4h2rfn>

"Hofcompositeur" nach Dresden beilegte. Der Hof in Dresden war katholisch, Sachsen war lutherisch. Wußte Bach, der alles auf das Genaueste kannte und studierte, vielleicht nicht, daß dieses Übersendete *praktisch* für einen katholischen Gottesdienst, eben für eine Messe, gar nicht in Frage kam, teils, weil es viel zu umfangreich war, teils weil es nur einen kleinen Teil des Messeformulars berücksichtigte? Selbstverständlich wußte das Bach sehr genau! Aber die dreizehn weiteren Stücke zu seiner h-moll Messe, das sind Credo, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem, schuf er ja viel später! Und das Übersendete ist, wie Schweitzer genau ausführt, keineswegs alles jetzt neu geschaffen worden (S. 684), sondern zeigt Überarbeitungen aus früheren Kantaten! Man blickt hier in geheimnisvolle Dinge bei Bach hinein, welche man hinnehmen muß, ohne sie erklären zu können. Trotzdem sprechen diese Dinge etwas aus: auch hier steht Bach mit Vorliebe an der Grenze und am Rande von gottesdienstlichen Möglichkeiten, – an der Grenze oder gar jenseits dieser (ihm genau bekannten) Möglichkeiten. Hier, wie Zeit seines Lebens, kommt es Bach fast gar nicht auf menschliche Wünsche und Vorstellungen an, sondern auf die Ehre Gottes in der Musik. Paßt letztere zu Menschen, dann ist es gut, paßt sie nicht, wird Bach davon nicht sonderlich berührt. Denn sein Kunstwillen erhält sich unberührt von Menschendenken, gerade weil Schweitzer schön nachweisen kann (S. 689), wie sehr Bach theologisch den Messetext und seine dogmatische Wortwertung gekannt und bis in die kleinsten Dinge der Musik hinein berücksichtigt hat. So gleichmütig Bach äußerlich-praktischen Möglichkeiten der "Verwertung" seiner Werke gegenüber bleibt, umso eindringlicher vertieft sich der Musiker in ihm in die ernste, schwere Frage (Apostelgeschichte 8,30): "Verstehst du auch, was du liesest?"

c:

An der Grenze gottesdienstlicher Möglichkeiten also schafft Bach *neben* aller sonstigen Produktion und beruflichen Tagesarbeiten aus Anlaß von Teilen des Messeformulars seine Theologie und macht sie hörbar. Daß diese Theologie nicht "katholisch" sein kann (noch will), versteht sich aus dem Vorhergesagten von selbst. Daß sie nicht orthodox-protestantisch genommen werden kann, versteht sich ebenso von selbst. Was ist sie also? Man wird sich zunächst mit dem Gedanken vertraut machen müssen, daß Bach statt allem ändern in erster Linie "christlich" sein will. *Und* er will

außerdem irgendwie "kirchlich" sein. Auch Beethoven hat mit seiner "missa solemnis" sich am Messetext musikalisch zu schaffen gemacht. Er sieht, darin "katholischer" als Bach, in dem Akt der Messe eine *Handlung*, welche sich zum "benedictus" und "agnus dei" steigert, man kann sagen: er spürt eine "tragische Handlung" auf. Bach tut zwar sehr viel mehr, als Theologie zu musizieren, indessen ist Theologie sein Ausgangspunkt, samt jener Mystik dabei, von welcher schon wiederholt die Rede war: Bach sinnt über das "Christentum" der "Christenheit seiner Zeit und Epoche" gründlich nach. Dabei erkennt er alsbald, daß mit Drama und Tragödie alles Eigentliche dabei verhüllt und umschrieben wird. Als beugt sich Bachs mächtiger Kunstwillen, wendet sich vom Äußerlichen ab und steigt in die Tiefen der mystischen Theologie, ohne aber dabei auch nur einen Augenblick lang die klare und deutlich schlichte Anbetung zu verlassen. Hierin erblicken wir etwas Wichtiges: Bach reformiert mit keinem Ton und mit keiner Geste. Aber ihm wird angesichts seiner engeren und weiteren Umwelt klar, daß das "Christliche" zum Frommsein neigen muß, wenn es sich nicht selber aufgeben will. Das Frommsein spricht sich durch Musik zu sehr genau studierten Texten aus. Genügt das? Nein, deshalb kommt Bachs Beugung in die äußerlichen Lebensumstände ebenso noch hinzu, wie sein fester Wille, an Normen und Formen noch alles zu wahren und zu halten, was das 18. Jahrhundert davon erkennen und ertragen will. Man nehme diesen Entschluß Bachs doch ja nicht etwa vordergründig als eine Art von kulturpolitischem Akt. Bach ist weder konservativ noch revolutionär (wie z.B. Beethoven letzteres versuchte), sondern er zeigt einen größeren Bogen, als wie irgnd eine Polarität solchen konstruieren könnte. Für Beethoven ist sowohl der Messévorgang wie der ihm zu Grunde liegende Heilsakt von Golgatha etwas anderes, nämlich ein spannungsreiches Drama, auch eine "Tragödie" und ganz besonders ein willkommener Anlaß, Gewaltigkeiten persönlich-privater Natur daselbst abzulegen. Mit der Kirche (was etwas anderes ist!) hat die *missa solemnis* ebenfalls nichts zu tun. Abgesehen davon, daß sie praktisch im Gottesdienst nicht brauchbar ist, kann ihre Musik nur aus dem aufgeklärten Wien heraus verstanden werden, wo sie 1818-1823 entstand und wo sich mancherlei Reformversuche des Katholizismus im Abklingen des Josephinismus bitter aneinanderstießen. Deshalb liegt Beethovens Kompositionsinteresse samt seiner "Dynamik" gerade bei jenen Teilen des Messetextes, allwo Bach zu Ruhe und Frieden und Gelassenheit

gekommen ist. Nichts ist lehrreicher, als ein Vergleich dieser Gegensätze, der an dieser Stelle nur angedeutet werden kann. Oberhalb aber aller dieser unvereinbaren Gegensätze liegt die Tatsache, daß der Messetext Beethoven überhaupt anzusprechen vermochte: die Ursache dazu dürfte in einer Sonderwirkung des am 15. März 1820 gestorbenen hl. Klemens Maria Hofbauer<sup>146</sup> zu suchen und zu finden sein, der sich der exaltierte Beethoven halb entzog und halb hingab, der Zerrissenheit seiner Seele entsprechend.<sup>147</sup>

*d:*

Schweitzer übermittelt uns (S. 49) die wichtige und oft als Tatsache übersehene Beobachtung, daß der altprotestantische Gottesdienst der Lutherzeit neben der Predigt über das Sonntagsevangelium auch eine "musikalische Predigt" aufweist. Die Musiker sehen sich vor der Aufgabe, neben den statuarischen Meßgesängen, die zunächst erhalten bleiben, Neues über die Evangelien in Musik zu setzen ... kann man vielleicht Bachs h-moll Messe, wenn sie schon kultisch durch Inhalt und Dauer kaum praktisch zu verwerten war, als etwas wie eine musikalische Predigt auffassen? Gewißlich nicht. Der Inhalt der h-moll Messe widerspricht dieser Möglichkeit. Die h-moll Messe beginnt mit dem fünfstimmigen Kyrie, neben welchem etwa der Eingangschor der Matthäuspassion verblaßt. Dieses Kyrie steigt und steigt, es gibt darin keinen Augenblick der Muße oder des Nebenhinausdenkens. Die logische Entwicklung dieses Weltrufs nach Erbarmen ist so unaufhaltsam, wie eine Naturgewalt. Und dabei bleibt es nicht. Stück reiht sich an Stück, und jedes ist eine andere Welt, nicht einer gigantischen Predigt, sondern einer Theologie. Denn das Menschlich-Persönliche tritt hinter der Abhandlung des Überpersönlichen und Allgemein-Christlichen zurück. Auch dann, wenn sich Solostimmen erheben, werden sie nicht persönlich. *Beinahe* könnte man, in diesem Blickwinkel gesehen, sagen, daß hier "die Kirche Gott den Hymnus des vollkommenen Lobpreises singe"; indessen wäre das ein Irrtum. Weder die Kirche noch Bach singen, sondern der älter werdende Bach läßt hier ein Drittes, ein "Es" singen, das beide genannten Sänger umgreift. Wieso?

---

<sup>146</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Klemens\\_Maria\\_Hofbauer](https://de.wikipedia.org/wiki/Klemens_Maria_Hofbauer)

<sup>147</sup> Vgl. demgegenüber einen Aufsatz des Religionswissenschaftlers und Ägyptologen Jan Assmann (1938-2024) in der Internationalen katholischen Zeitschrift COMMUNIO (5/2020): *Beethovens Missa Solemnis und das liturgische Gedächtnis des Christentums*  
<https://www.herder.de/communio/hefte/archiv/49-2020/5-2020/beethovens-missa-solemnis-und-das-liturgische-gedaechtnis-des-christentums/>

Das Geheimnis ist groß, es muß aber nichtsdestoweniger versucht werden, es anzudeuten:

Bach hat in der h-moll Messe alle hemmenden, subjektiven Dinge, welche ihn in früheren Lebensjahren zu Gott hinaufrissen, überwunden. *Jetzt kommt nicht er selbst mehr in Frage, sondern der Glaube.* Dieser ist zeitlos überpersönlich und ohne Reflexionen, er ist ohne "schöne Stellen" und ohne gewollte oder gekonnte "Kunst". Mit der h-moll Messe entgröbert sich Bach von seinem eigenen Stoff, er wird zwar gewiß nicht metaphysisch im modernen Sinne, wohl aber erhebt er sich über die dringlichen Voraussetzungen, so wie es das geheimnisvolle Bibelwort (Sirach 43,32) andeutet:

*"Lobet und preiset den Herrn, so hoch ihr vermöget: Er ist doch noch höher."*

Deshalb kann sich Bach überall in der h-moll Messe, im ersten Kyrie noch am stärksten, eine ungeheuerliche Chromatik erlauben. Diese klagt zwar noch als Ausdruck des Menschenleids und aller Hoffnungen, die daraus herausführen, aber diese Klage und ihre Chromatik ist entstofflicht. Sie ist Ausdruck der Allgemeinheit. In seinem TRAUMSPIEL hat (ed. Inselbücherei Nr. 291, S. 22) August Strindberg Solches geahnt, wenn die Tochter dem Rechtsanwalt die Dornenkrone aufsetzt: "... jetzt werde ich Dir vorspielen (sie setzt sich an die Orgel und spielt ein *Kyrie*, aber statt der Orgeltöne hört man Menschenstimmen)." Das ist gemeint, für den ganzen Verlauf der h-moll Messe, der Goldbergvariationen, der Choralvorspiele, des musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge: Bachs Schluß ist erreicht, von jetzt ab wird er betätigt bis ans irdische Ende. Deshalb kann man die h-moll Messe auch nur bedingterweise "aufführen".

Was für das subjectivere "Kyrie" schon gilt, das gilt für das "credo" erst recht, und es bleibt über Sanctus und Osanna bis zum Schluß. Die Passionen nach Johannes und Matthäus sind naive, bunte Vorstufen zu dem "incarnatus" oder "crucifixus" der h-moll Messe, und die sechs Kantaten des Weihnachtsoratoriums sind liebliches Stammeln gegenüber dem Weihnachtslied, wenn es im "gloria" dann heißt: *et in terra pax hominibus bonae voluntatis:*

(ed. Peters S. 31)

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains a series of complex, multi-voice chords, while the bass staff provides a more rhythmic accompaniment. A marking 'stts' is present below the bass staff, indicating a specific performance instruction.

The second system of the musical score includes vocal and instrumental parts. It features a vocal line for Soprano I with the lyrics "et - in - ter - ra" and "pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun - ta - tis, bo-nae vo - lun". The instrumental accompaniment continues with complex textures in both treble and bass staves.

Am Ende des II. Teils dieses Buches haben wir das Wort gewagt: "Die h-moll Messe ist des Protestanten Bach Geschenk an alle Katholiken, indem der Messetext und das Glaubensbekenntnis das Selbe und Nämliche sind: tiefster Frieden über den Bekenntnissen und das Höchste, das gesagt und gesungen werden kann:

*"et in terra pax hominibus bonae voluntatis".*

Dieses Wort wird hier (und am Schluß des Buches nochmals) aufgegriffen: denn selten sind "christliche" Kunstwerke solchen Rangs und solcher Art übergreifend. Dieses Geschenk denkt gar nicht daran, Form, Inhalt, Ablauf, Geschichte und Würde der "hl. Messe" der Katholiken zu berühren.<sup>148</sup> Bachs Ehrfurcht davor ist viel zu groß und sein Kunstwillen viel zu ehrlich und zu deutlich. Der Messetext gibt ihm die einzige Möglichkeit, oberhalb der Evangelien, ja oberhalb der Bibel, nochmal aufs Ganze zu musizieren: denn in dem Messetext wird es möglich und gegeben, alle Einzelheiten der Christlichkeit überhaupt insgesamt und gleichzeitig in ihrem Extract und in ihrer Essenz erklingen zu lassen:

---

<sup>148</sup> Eher im Gegenteil: Die h-moll-Messe enthält das rein katholische Glaubensbekenntnis "*Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*", das nun wirklich nichts für Protestanten ist!

et in terra pax hominibus bonae voluntatis bonae voluntatis bonae voluntatis

et in terra pax hominibus bonae voluntatis bonae voluntatis bonae voluntatis

et in terra pax hominibus bonae voluntatis bonae voluntatis bonae voluntatis

in terra pax hominibus bonae voluntatis bonae voluntatis bonae voluntatis

et in terra pax hominibus bonae voluntatis bonae voluntatis bonae voluntatis

ed. Peters S. 33

### 13. Fugenthema

Mit dem Thema:

Violino solo

hebt die gigantischste Fuge an, die wir von Bach kennen, für Violine allein, stellenweise 3- und 4-stimmig, mit zwei großen Orgelpunkten auf d

und auf g, dem Choral: *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, nachgebildet.<sup>149</sup> Mit dem Thema dieser Fuge, welche in unbegreiflicher Weise bei aller Gewalt doch die Klangmöglichkeiten der Violine nicht überschreitet, soll auch eine nachdenkliche Betrachtung über das Wesen des Bach'schen Fugenthema eröffnet werden.

Was eine Fuge *wird*, zeigt sich aus deren Entfaltung und aus der Kunst der Durchführung, was aber eine Fuge *ist*, das stammt aus dem Thema. Der Unterschied ist groß: Ein Thema kann, genau wie ein Mensch, schlicht und unscheinbar sein, aber das Leben, welches daraus stammt, entfaltet sich über alle Maßen; ein Thema kann aber auch schwierig, verwickelt, überraschend sein, um in der Führung des Lebens einfach und gewaltig zu werden. So gilt es wenigstens für Bach und seine Fugenthemata, – beide bilden darin einen abschließenden Höhenstand der Möglichkeiten. Es ist hier nicht die Stelle, diese musikgeschichtliche Entwicklung darzustellen noch zu prüfen, was vielleicht noch an Fugenthemata *nach* Bach (z.B. bei Reger op. 109, Streichquartett in Es-Dur, letzter Satz) an Wertvollem nachkam. Viel ist es nicht. Sondern hier an dieser Stelle handelt es sich um etwas völlig Anderes, darum: was eine Fuge *ist*, stammt aus dem Thema. Wie also sieht Bach im Ablauf seines Lebens ein Fugenthema an, und wie gestaltet er es.

Einschränkend ist hier etwas vorauszusagen: nicht eines jeden contrapunktischen Satzes, nicht jedes Canons "Thema" ist hier gemeint. Bach denkt nur in Thematis, darin läßt er (zumeist) singen. Wir müssen hier uns beschränken auf seine reine Instrumentalmusik, so herrlich es wäre, die Themata der Chorfügen aus der h-moll Messe und anderes einzubeziehen. Aber Bachs themabildende Schöpferkraft, über welche eine gesonderte Darstellung nötig und angebracht wäre, kann an dieser Stelle nur aus der Mittel- und Endzeit seiner Instrumentalwerke betrachtet werden, unter Verzicht auf Chronologie strenger Art und Vollständigkeit.

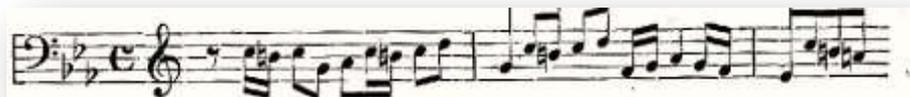
Um die Überflut der Erscheinungen zu bändigen, beginnen wir mit dem "Wohltemperierten Klavier", dessen erster Teil 1722 beendet und dessen zweiter Teil 1744 zusammengestellt wurde und wählen daraus, zur ersten Übersicht über dieses "Sein" des Themas als solchem der Nummernfolge Einiges aus:

---

<sup>149</sup> Innerhalb der Partita C-Dur, BWV 1005

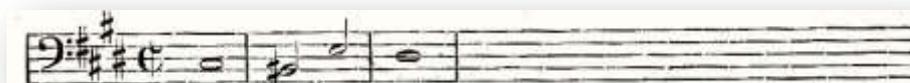
*Band 1 des Wohltemperierten Klaviers:*

(1) Nr. II (3stimmig):



Dieses ist eine Spielfuge, und wenn man sie, wie sich ziemt, klar, laut und deutlich nimmt und ruhig schreitend, dann schafft das Thema eine geschäftige, solide Steigerung. Staccatiert man ein wenig, dann wird ein fröhlich-humoriger Ton deutlich. Der Charakter des vielen Dur läßt eher Überwindung der Grübelelei, als diese selbst zu.

(2) Nr. IV (5stimmig) ist völlig anders.



Das *alla breve* darf über die Ruhe des ganzen nicht wegtäuschen: hier kommt früh ein Ruf aus der Ewigkeit, den fünf Stimmen, immer breiter werdend, aufgreifen. Der vollkommene Ernst, daß dieses irische Leben nur ein Gastdasein ist, wird darin sozusagen dogmatisch. Eine Konzession gibt es dabei nicht. Während hier von Anfang bis zu Ende kein Zweifel besteht und das Ende der Fuge von Anbeginn feststeht, ist das in

(3) Nr. VIII (2stimmig) zunächst unentschieden:



Diese lange Fuge muß erst lange ahnen, bevor sie ihren ungeheuer massiven, fast drohenden Schluß nach Takt 80 ff. erreicht. Während sich hier das Rätsel bald löst, bleibt rätselschwer

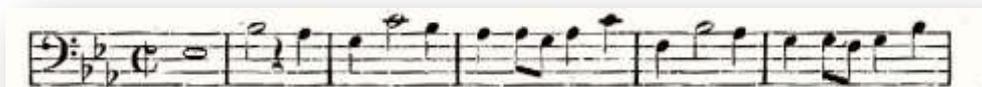
(4) Nr. XVIII (4stimmig):



denn dieses Thema kann man schwer dröhnen lassen oder graziös hüpfen, so wird es entweder ein Pochen an den Pforten der Ewigkeit oder ein derbfröhlicher Männerchor voller Daseinsfreude. Und man kann die zwei letzten Viertel des zweiten Taktes mit portamento geben, so wird sich in der Durchführung des Ganzen eine Gewalt äußern, die man als unbeugsam erkennt.

*Band 2 des Wohltemperierten Klaviers:*

(5) Nr. VII (4stimmig):



hebt zwar ähnlich an, wie oben 2, ist aber doch anders. Denn was dort dogmatisch und indiskutabel ist, das ist hier zum Gespräch angesetzt und auch knapp durchgeführt. Diese seelische Keuschheit, die nichts verschweigt, aber alles sagt, ohne es breit zu treten, hebt, wie in vielen Themen Bachs, mit einem einzigen, schweren Ton an. Und — alle

bisherigen Beispiele anlangend, fällt auf, wie entschlossen sie anheben. Bach ist immer bei der Sache und mitten drin. Das zeigt sich zum Teil aus dem Gegensatz<sup>150</sup>, bei

(6) Nr. XVI (4stimmig)



Die sieben Achtel hintereinander sind unüberhörbar, und hier wird nicht mehr an den Pforten der Ewigkeit gepocht, sondern der gleichmäßige Pendelschlag oberhalb der irdischen Zeit schlägt hier schwer und deutlich, umspielt von drei Aufblicken, die nachher deutlich auf das weihnachtliche: *O Jesulein süß, o Jesulein mild* hinweisen. Das sind alles weihnachtliche Dinge, welche sich in dieser Fuge, welche in Takt 67 und 73 zwei schwerwiegende Pausen hat (!), die vier Stimmen erzählen.

Liegt es an der Tonart? Liegt es an einem andern Geheimnis?

Staunend erlebt man, bisher übergangen aus dem *ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers*:

(7) Nr. XXIV (4stimmig):



denn hier ist, am Ende des ersten Teiles schon, *jene* Größe der Einfachheit erkannt, die für Bach nach der Matthäuspasion gilt. Und hier sind es nicht sieben Schläge wie in Beispiel (6), sondern *ein* Triller, den man nur richtig auszählen muß, um seine Macht zu verstehen, von der Jens Peter Jacobsen in seinem Niels Lyhne (Kap. 3, ed. Reclam S. 56) unvergeßlich sagt: "Wie oft war ihm da nicht wie jenem Mönche, der im

<sup>150</sup> sic!

Walde gelauscht hatte, während der Vogel des Paradieses eine einzigen Triller gesungen, und dann, als er zurückkehrte, hundert Jahre dahingeschwunden fand."

Bis jetzt haben wir aus den sieben Beispielen vieles erkannt, insbesondere, daß Bach seine Themata durchaus unmittelbar anheben läßt und ohne Umschweife, daß er dabei kein Schwanken und kein Zögern duldet und daß, sollen sie nicht sinn- und wertlos werden, äußerste Konzentration und Sicherheit der Seele von Nöten ist, um gleich das Thema solcher Art anheben zu lassen, wie es die ganze Fuge verdient, also einsam, doch nicht erlassen, und getragen von der Kraft, die nichts mit Worten zu tun hat.



Wie entsteht nun solch ein Thema? Darüber läßt sich kein Gesetz aufstellen. Erlaubt ist nur ein vorsichtiges Ahnen: in den meisten Fällen wird die Idee des Themas plötzlich dastehen und sich nach den Bedürfnissen der Fugendurchführung in Tonart und Rhythmus und Fülle schicken. Oft mag ein Thema im Gegensatz zu einem erträumten Zwischenspiel entstanden sein, durch Raffung, Spannung seines Bogens, Schwingung: denn Bach denkt, seiner Gesinnung für Ordnung und Gestalt entsprechend, in thematis.

Was nun aber die *Orgelfugen* anlangt, ist zweifelsohne das Entscheidende dabei aus Phantasien des einsamen Spielers am einsamsten Platz, der Orgelbank, entstanden, oder auch auf dem Weg dorthin oder von dort weg, wie es das Thema der **G-Dur Fuge** mit seinem sich immer steigenden Schrittrhythmus von der Zeit weg in die Ewigkeit hinüber deutlich zeigt:



(10)



Die Sechzehntel mit dem Zeichen sind der Kern dessen, was nicht mehr auf dem Klavier, sondern auf der Orgel (!) gilt. So intim unterscheidet Bach schon angesichts der Spielmöglichkeiten der Instrumente bei sich selbst.

Ähnlich und doch recht anders liegt der Fall bei der **Orgelfuge in g-moll**, deren Thema so lautet:

(11)



und Bach hat es geschaffen! Was er schuf, erkennt man erst, wenn man weiß, dass das Thema – sehr anders – vom Altorgelmeister Reincken stammt, als Aufgabe gegeben wurde<sup>152</sup> und folgendermaßen durch die Notennlinien stolpert:

<sup>152</sup> Nach Schweitzer (a.a.O.) jedoch nicht von Reincken "als Aufgabe gegeben", sondern von Mattheson 1725, der es 1720 von Bach hörte, als dieser in Hamburg bei Reincken war. Daß es ursprünglich von Reincken ist, wurde erst bekannt durch die Neuentdeckung von dessen Suitensammlung *HORTUS MUSICUS* (1687, 5. Suite). JSB hatte bereits viel früher (vor 1705) zwei Klaviersonaten nach Stücken aus dem *Hortus Musicus* geschrieben: BWV 965 und BWV 966, sowie eine Klavierfuge in B (BWV 954).

(12)

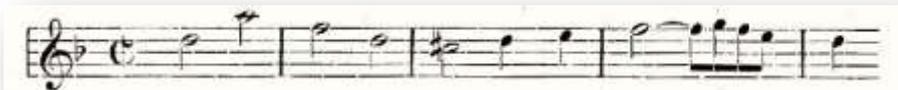


Das Geniale von Bachs Themafassung liegt in der inneren Gewalt des Vor- Weiter- und Durchschreitens der diesseitigen Welt. Weiß man außerdem noch, daß Reinckens Thema einer weltlichen Liedermelodie ihr Entstehen verdankt, dann erkennt man Bachs themabildende Kraft, welche im sanglichen g-moll auf äußerliche Rhythmen verzichtet.



Der späte und letzte Bach hat seinen Themata gegenüber eine noch entbundenere Haltung, die überaus schwer zu erkennen und zu benennen ist. 1747 erhielt er von Friedrich II. von Preußen ein Thema in Potsdam aufgegeben, auf dem sich dann das ganze Sonderwerk des "Musikalischen Opfers" aufbaut. Bach variiert dieses (an sich spröde und phantasielose) Thema mannigfach, es ist ihm von außen herangebracht worden, und er meistert es in all seinen Möglichkeiten und mit einem mehrfach sich ändernden Instrumentenklangkörper.

Dann aber, in der "Kunst der Fuge", schafft er sich ein solches "königliches Thema" selbst. Es ist unten abgedruckt, und man erkennt, daß es längst nicht mehr die lebensnahe Unmittelbarkeit der Fugenthemen aus Bachs mittlerer Zeit hat, sondern es ist einsam, gottnah, weltergeben und sozusagen abstrakt:



Aber dieses Fugenthema ist gleichzeitig ein Thema für Veränderungen, für Variationen!! Denn Bach wandelt es um von Fuge zu Fuge in der "Kunst der Fuge". Er tut das Ungeheuerliche, daß er "Veränderungen" seiner Fugen schreibt: Variationenform und Fugenform gehen in der "Kunst der Fuge" unbegreiflich ineinander über (siehe Exkurs hier folgend).

Deshalb schreibt Bach diese Dinge, je Stimme je Notensystem, in Partitur. Bei dem "Musikalischen Opfer" liest man noch, für welche Instrumente jedes Notensystem dabei gedacht ist. Bei den Fugen der "Kunst der Fuge" fehlt auch dies. Kein Mensch wird, trotz schöner, bereits geschehener Ansätze dazu, je völlig erraten, wie diese Fugenpartituren des späteren Bach klingen sollten. Und vor wem? Es ist dies alles keine übersteigerte Künstelei eines Meisters, welcher weiß, daß er keinen Nachwuchs und du keine Nachfolger haben *kann*. Sondern hier nähert sich die Entpersönlichung Bachs den letzten Grenzen. Es ist ganz genau so, wie wenn in des Sophocles' "Oedipus auf Kolonos" der sterbende, verbannte König Oedipus den Augen aller Zeitgenossen und der Zuschauer der Tragödie vom Dichter entzogen wird.<sup>153</sup> Diese Geheimnisse bleiben von Menschen geahnt, aber nicht berührt oder gar entschleiert.



## Exkurs

Am 4. Februar 1945 hatte der Verfasser dieses Buches Gelegenheit, eine Aufführung der instrumentierten "Kunst der Fuge" am Radio zu hören, die lehrreich war.<sup>154</sup> Sie steigerte sich zunächst mit allzu viel hineininstrumentiertem Blech auf Nr. 8, der Ouvertüre im französischen

<sup>153</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96dipus\\_auf\\_Kolonos](https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96dipus_auf_Kolonos)

<sup>154</sup> Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Wolfgang Graesers Fassung der KdF für großes Orchester, Orgel und Cembalo, die 1927 von Karl Straube in der Leipziger Thomaskirche uraufgeführt wurde.

Stil, kam dann mit Nr. 10 zum Anfangsthema zurück, Nr. 11 endete mit einer Frage, auf die Nr. 12 die Antwort gab und brach mit Nr. 14 ab, alsdann der Choral. – Der Eindruck *dieser* Aufführung war: solcher Art ist diese Musik "rücksichtslos" in doppeltem Sinn: 1. nimmt sie in solcher Instrumentierung keine Rücksicht auf die Seele des Hörers, sondern setzt als selbstverständlich voraus, daß jeder Hörer ohne weiteres mit ihr den weiten Weg in die Ewigkeit teilen wolle und auch teilen könne. 2. erlaubt diese Musik in dieser Instrumentierung auch keine "Rück-Sicht" auf ihre eigene Welt, aus der sie stammt und ausgeht. In ihr gibt es keinen einzigen Laut der Erinnerung an irgend je Gewesenes, es gibt keine Gefühle und Gefühlchen irdischer Art: sondern in ihr ist alles Voranschreiten, Hinausblicken, es gilt immer nur das Kommende. Diese Musik ist absolut unbiographisch. Sie ist reine Existenz in sich selber! All dieses "Kommende" ist aufgebaut auf das kleine "Sein" dieses einen Themas in allen seinen Veränderungen. Denn es bleibt ja auch als Thema nicht das Gleiche, sondern verändert sich, wobei das Thema selbst aber immernoch erkennbar bleibt. Das Wunderbare und schlechthin Neu-Einzigartige dabei jedoch ist das, daß diese erhaltenen 14 Fugen des unabgeschlossenen Werks in einem Strom jene Welt durchmessen, die zwischen unseren menschlichen Erdentagen einerseits und der uns noch verhüllten Ewigkeit andererseits liegt. Es kommt im Ablauf dieser 14 Fugen nichts "Bekanntes" wieder. Auch hört man keine sogenannten Anklänge an bereits darin Vernommenes, ebenso wenig irgend einen Anklang an irdische Möglichkeiten. sondern oberhalb all dieses Abgestreiften glänzt nur das eine Vor-Schreiten, glänzt der Progreß, einmalig in dieser kompositorischen und sittlichen Möglichkeit. Das alles "glänzt empor", will sagen: jenseits unserer Maße steht hier schon eine in sich wogende Klangwelt, völlig ungetrübt vom Irdischen und ebenso völlig frei von Reflexionen. Von "Verstandesmäßigem" ist in diesem angeblich abstrakten Fugenwerk überhaupt nichts zu hören: vielmehr strömt in großzügigster Weise eine befreite, entbundene Masse geordneten Klangs aus der Zeitlichkeit heraus, ewigen Zielen zu. Damit ist alles etwa Gedankliche einer "Fugen-composition" geschwunden. Temposchwankungen sind gering, rhythmische Veränderungen sanft und ohne Derbheit, jeglichen Effects bar. Das Alles strahlt in weite Ferne aus und kehrt umso weniger zurück, als ja das Ganze dieses Werks Fragment ist. Welcher Art Bach sich den Schluß dieses Werks dachte?? – Heute spielt man als Abschluß

des Fragments den Choral: *Vor deinen Thron tret ich hiermit* – weil er vorhanden ist. Es ist dies eine Not-Lösung, aber sie ist besser, als jede andere, die man sonst etwa versuchen könnte.



Die Violine allein hat Bach immer geliebt und gemeistert. Warum wohl? Wie konnte sein polyphones Gehör an der naturgemäß homophonen Violine Gefallen finden? Aber auch hier muß der moderne Mensch nach 1800 bedenken, daß die spätmittelalterliche Geigenkunst etwas völlig anderes war, als was mit Haydn, Beethoven und Mozart nach italienischem Vorbild von der Geige erwartet wurde. Darüber wird unten in der *Betrachtung Nr. 15* zu sprechen sein.

Die Fugenthemata für Violine allein, drei an der Zahl, sind unsäglich inhaltsreich; das erste in g-moll und das zweite in a-moll. Fugenthemata für Violine allein kommen aus der Geigentechnik heraus, welche Bach bis ins Letzte durchschaute. Aber das dritte Thema, das den Eingang dieser Betrachtung schmückt, sprengt alle möglichen Geigenmaße: denn in ihm bindet Bach den Choral und die Fuge zu einem einmaligen Kunstwerk.

#### **14. Gast auf Erden**

Mitten in den schönsten Jubel des Erdenlebens mit all seiner Schönheit und seiner Freude, mitten in die Frühlingspracht, den Sommerreichtum und die Herbstseligkeit und das Adventliche der Winterszeit tönt immer wieder das schwermütige und besinnliche Wort der Bibel (Ebräer 13,14):

*Wir haben hier keine bleibende Stadt, – aber die zukünftige suchen wir.*

Bach hat sein Leben lang hindurch erfahren, daß der Glanz dieser Erde vergänglich ist. Er hat die Eltern und die erste Gattin früh verloren, ihm starben viele Kinder klein weg, er erlebte Krieg und Kriegsgeschrei, und Ruhm, Ehre und Geld ward ihm karg bemessen. Er hatte es anders als Händel, der erst spät zu Prüfungen zugelassen wurde. Aber dafür kannte

Bach das Leid und wie man es um *Gottes Willen*, als ein "fröhlicher Geber, den Gott lieb hat", durch dieses Erdenleben trägt. Bach kannte den Choral seines geliebten Paul Gerhardt (1607–1676):

Ich bin ein Gast auf Erden  
 Und hab hier keinen Stand,  
 Der Himmel soll mir werden,  
 Da ist mein Vaterland.  
 Hier reis ich aus und abe,<sup>155</sup>  
 Dort, in der ewgen Ruh,  
 Ist Gottes Gnadengabe,  
 Die schließt all Arbeit zu.

Was ist mein ganzes Wesen,  
 Von meiner Jugend an,  
 Als Müh und Not gewesen?  
 So lang ich denken kann,  
 Hab ich so manchen Morgen,  
 So manche liebe Nacht  
 Mit Kummer und mit Sorgen  
 Des Herzens zugebracht.

\*Mich hat auf meinen Wegen  
 Manch harter Sturm erschreckt,  
 Blitz, Donner, Wind und Regen  
 Hat mir manch Angst erweckt,  
 Verfolgung, Haß und Neiden,  
 Ob ichs gleich nicht verschuldt,  
 Hab ich doch müssen leiden  
 Und tragen mit Geduld

\*So gings den lieben Alten,  
 An derer Fuß und Pfad  
 Wir uns noch täglich halten,  
 Wanns fehlt am guten Rat:  
 Wie mußte doch sich schmiegen  
 Der Vater Abraham,  
 Eh als ihm sein Vergnügen  
 Und rechte Wohnstatt kam!

\*Wie manche schwere Bürde  
 Trug Isaak, sein Sohn!  
 Und Jakob, dessen Würde  
 Stieg bis zum Himmelsthron,  
 Wie mußte der sich plagen,  
 In was für Weh und Schmerz,  
 In was für Furcht und Zagen  
 Sank oft sein armes Herz!

---

<sup>155</sup> *abe*: regional "herunter", heute noch im Schwäbischen. (Übrigens auch für Toilette!)

\*Die frommen heiligen Seelen,  
Die gingen fort und fort  
Und änderten mit Quälen  
Den erstbewohnten Ort;  
Sie zogen hin und wieder,  
Ihr Kreuz war immer groß,  
Bis daß der Tod sie nieder  
Legt in des Grabes Schoß.

Ich habe mich ergeben  
In gleiches Glück und Leid:  
Was will ich besser leben  
Als solche großen Leut?  
Es muß ja durchgedrungen,  
Es muß gelitten sein;  
Wer nicht hat wohl gerungen,  
Geht nicht zur Freud hinein.

\*So will ich zwar nun treiben  
Mein Leben durch die Welt,  
Doch denk ich nicht zu bleiben  
In diesem fremden Zelt.  
Ich wandre meine Straßen,  
Die zu der Heimat führt,  
Da mich ohn alle Maßen  
Mein Vater trösten wird.

\*Mein Heimat ist dort droben,  
Da aller Engel Schar  
Den großen Herrscher loben,  
Der alles ganz und gar  
In seinen Händen trägt  
Und für und für erhält,  
Auch alles hebt und leget,  
Nach dems ihm wohl gefällt.

\*Zu dem steht mein Verlangen,  
Da wollt ich gerne hin;  
Die Welt bin ich durchgangen,  
Daß ichs fast müde bin.  
Je länger ich hier walle,  
Je wen'ger find ich Lust,  
Die meinem Geist gefalle;  
Das meist ist Stank und Wust.

\*Die Herberg ist zu böse,  
Der Trübsal ist zu viel:  
Ach komm, mein Gott, und löse  
Mein Herz, wann dein Herz will;  
Komm, mach ein seligs Ende  
An meiner Wanderschaft,

Und was mich kränkt, das wende  
Durch deinen Arm und Kraft!

Wo ich bisher gesessen,  
Ist nicht mein rechtes Haus;  
Wann mein Ziel ausgemessen,  
So tret ich dann hinaus,  
Und was ich hier gebraucht,  
Das leg ich alles ab;  
Und wenn ich ausgehaucht,  
So scharrt man mich ins Grab.

\*Du aber, meine Freude,  
Du meines Lebens Licht,  
Du zeuchst mich, wenn ich scheide,  
Hin vor dein Angesicht,  
Ins Haus der ewgen Wonne,  
Da ich stets freudenvoll  
Gleich als die helle Sonne  
Nebst andern leuchten soll.

\*Da will ich immer wohnen,  
Und nicht nur als ein Gast,  
Bei denen, die mit Kronen  
Du ausgeschmücket hast;  
Da will ich herrlich singen  
Von deinem großen Tun  
Und frei von schnöden Dingen  
In meinem Erbteil ruhn.<sup>156</sup>

Man versteht im Laufe der Jahrzehnte den totsicheren Ernst Bachs und spürt den ruhigen Blick dieses Meisters auf den Dingen. Bach schafft Musik, Töne, – er hinterläßt ein Erbe, das erst ein anderer wieder zum Klingen bringen muß. Alsdann wird sich erst fragen, erst dann, wenn es klingt, ob auch Hörer vorhanden sind und ob sie auch hören können. *Deshalb* liebt Bach seine Texte, denn diese gehen einem Jeden zunächst und leichter ein als die Musik. Wer aber hört Bachs Texten zu?

Bach hat die irdischen Stationen seines Lebens durchschritten, ohne zu zaudern, ohne Frucht und ohne kleben zu bleiben. Er hat die tiefste Schwermut des Menschen, Mannes und Gottesknechts auf sich genommen und hat fast alles, was einmal "sein" war, Stück um Stück dem Allmächtigen zurückgegeben, zuletzt Gesundheit und Augenlicht. Er ist

---

<sup>156</sup> Dieser wirklich großartige Text wird hier vollständig wiedergegeben. Im Original bei Grolman fehlen die mit \* markierten Strophen.

in vielem Äußerlichen nicht "praktisch" gewesen, er verstand es nicht, seinen Leipziger Unterricht zu "organisieren", seinen irdischen Vorteil zu "arrangieren", – er versagte zweifelsohne mit seinen Nerven vor manchem irdischen Kleinkram.

Aber er ließ die irdische Stadt hinter sich. Wir besitzen kein zuverlässiges Portrait von ihm, sein Leichnam liegt an unbekannter Stätte<sup>157</sup>, ein Drittel mindestens seiner Werke ist verloren, die Familie ist ausgestorben, es ist alles vergänglich. Aber fest steht die dreißigste Goldmannvariation, das "Quodlibet", will sagen: auf diesem Erdenweg kann ein Jeder von Bach nehmen, was er darf und braucht. Bach läßt niemals im Stiche, ganz und gar nicht. Sondern er hat – die zukünftige Stadt suchend – in dieser irdischen Stadt kein Bleibens. Er nimmt aus dieser Welt nichts mit als das Bewußtsein, mit dem ihm anvertrauten Pfunde gewuchert zu haben. So bleibt Bach ein Gast auf dieser Erden, genau so wie er es am Schluß der Johannispassion erklingen läßt, sehnsüchtig wartend, bis Gott seinen Knecht bei seinem Namen rufen wird und heimkommen läßt.

---

<sup>157</sup> Seine Gebeine wurden mit großer Wahrscheinlichkeit identifiziert und sind jetzt in der Thomaskirche bestattet. Siehe auch Martin Petzoldt (Hrsg.): ST. THOMAS ZU LEIPZIG (Leipzig 2000)

15. Violino solo

Ciaccona:



Warum also, so greifen wir die Frage vom Ende der *dreizehnten Betrachtung* nochmals auf – warum hat der polyphon hörende und lebende Bach die Violine so sehr geliebt? Das vielstimmige Spiel, das auf ihr möglich ist, wurde sowohl in der nordischen Violinliteratur, wie in der italienischen (besonders bei Tartini, auch Vivaldi) gepflegt, grundsätzlich gleich, im einzelnen etwas gesanglicher bei den Italienern. Wenn Bach das Doppelgriffspiel auf der Violine bis zum Phantastischen steigerte, so minderte er deutlich die Gepflogenheit der Italiener von damals, in großen Läufen und Trillern Acrobatik zu zeigen. Denn in jenem Augenblick, wo Bach auf Doppelgriffe verzichtet, schafft er strenge, knappe Gebilde, wobei die Geige kaum mehr "solo" ist, sondern eine obligate Stimme wie jede andere auch (so in seinen Sonaten). Warum also?

Den Übergang schaffen uns zwei Tatsachen: die *erste* ist das Konzert in d-moll für zwei Violinen, wo beide Instrumente jene geliebte Polyphonie erzeugen und dabei die geringe Konzertmäßigkeit der drei sonstigen Violin"konzerte" Bachs beweisen. Die *zweite* Tatsache ist aber die, daß die Ciaccona (die Chaconne der Franzosen) gar nichts anderes ist als ein Tanz mit einem obstinaten Rhythmus, woraus Bach eine "Veränderung" mit einem passacaglia-artigen und angedeuteten Basse schafft: jetzt wissen wir, welche Ziele künstlerischer Art Bach bei der Violine allein vorschweben: Vielstimmigkeit und Veränderung. Alle Wege führen ihn dorthin. Oder nicht? Oder vielleicht *ein* Weg nicht?

Gewiß: noch gibt es etwas Drittes: es tritt dann ein, wenn Bach das letzte an Gefühl aussagen möchte und zwar zusammen – nicht mit einer

zweiten Geigenstimme, sondern mit der vox humana, mit dem Arien- etc. Gesang. Wenn in der Johannispassion (Nr. 63) "Zerfließe mein Herz in Fluten der Zähren" gesungen werden soll, dann tönen zwei Flöten und Oboe zur herzerreißenden Melodie. Wenn aber in der Matthäuspassion (Nr. 47) das große "Erbarme Dich" erklingt, dann erhebt die Violine ihre einmalige Stimme!!<sup>158</sup>

Man muß nun diese Beobachtungen zueinander bringen, um zu verstehen, warum in der h-moll Messe die Sopranarie (Nr. 5): *laudamus Te* und die Tenorarie (Nr. 22): *Benedictus, qui venit in nomine Domini* von einem ganz herrlichen, völlig entbunden jubelnden Violinsolo umstreichelt und gesteigert sind, voller Läufe, Figuren und Jubel: her sit kein polyphones Spiel, sondern anbetender Jubel aller Kreatur.

"Violino solo" ist aber noch etwas anderes. Bekanntlich vergleicht man den Geigenton der menschlichen Stimme, was ein Irrtum ist, wiewohl es immer wieder Spieler und Geigen gibt, denen jene Ähnlichkeit vorzutäuschen gelingt. Die Geigentechnik ist weder Cantilene noch Coloratur!! Wenn gewisse Geigen einst und heute so spielen, dann tun sie das Nämliche, wie wenn jemand Cembalonoten auf einem Konzertflügel spielt. Dies ist für Bach wichtig!! daß die Geige von der Menschenstimme abstrahiert, daß sie keinen "Text" singt. Sänge sie einen Text, dann würde das die Menschenstimme besser, weil ehrlicher, vollziehen. Die Violine jedoch ... sie steht und klingt genau so fern und einsam wie die Menschenseele, nicht aber des Menschen Stimme.

Bach hat am tiefsten die technischen und sittlichen<sup>159</sup> Möglichkeiten der Violine durchschaut, vor ihm nur Tartini und nach ihm niemand mehr, außer Paganini: dieser ist der Einzige, welcher nach Bach die Violinmöglichkeit nochmals erweiterte. Denn Paganini<sup>160</sup> ist kein Virtuose und Charlatan, als den ihn viele hinstellen, sondern ein genialer Künstler: zwar den Tric, einige oder alle Saiten der Violine umzustimmen<sup>161</sup>, kannte man schon vor Bach, und Bach hat diesen Tric dann und wann angewendet, – aber nie bei der Violine!! Es sieht so aus, als habe Bach, genau so wie Paganini, die Viola, die Bratsche noch mehr geliebt als die

<sup>158</sup> <https://youtu.be/4IAAjJwxNnQ?si=0rxY-5bRWmE7AXEI>

(Júlia Hamari, Otto Büchner)

<sup>159</sup> Was ist das?

<sup>160</sup> Paganini ist zweifellos ein genialer (= neuschöpfender) Kunsthandwerker .. aber ein genialer Künstler?

<sup>161</sup> *Scordatur*, siehe vor allem bei Bibers "Rosenkranz-Sonaten".

Violine. Die drei Partiten und die drei Sonaten für Violine solo sind Wunderwerke. Gemessen an ihnen sind die sechs Sonaten für das Violoncello bescheiden. Ihre technischen Schwierigkeiten gelten als noch größer (die Werke Max Regers für Violine allein sind im hier gemeinten Sinne nichts Erweiterndes).<sup>162</sup>

Man muß dieses zarte Geheimnis verstehen, ohne es mit derben Händen zu ergreifen: uns Heutigen ist noch mehr verloren gegangen als Amatis Geheimnis der Herstellung der Violine: an was mag Bach gedacht haben, wenn die Ciaccona zu erzählen beginnt, wenn sie in der großen Stelle in Dur Gott lobt, wenn am Ende der Orgelpunkt auf der leeren A-Saite sich aufbaut? Wo bleibt da noch die Vielzahl der Instrumente? Wo bleiben menschliche Stimme und Textwort? Aber der Sinn des Chorals ist vorhanden: *"Komm, heiliger Geist, Herre Gott"*. –

## 16. Thomascantorat und Lehrertum

Gedenket an eure Lehrer, welche euch das Wort Gottes gesagt haben; welcher Ende schauet an und folget ihrem Glauben nach. Ebräer 13, 7

Es ist eine überaus schwere Aufgabe für die Lehre von den Charakteren, Bachs charakterliches Wesen aus der Fülle der über seinen Charakter vorhandenen Zeugnisse und Behauptungen zu erkennen. In seinen Werken sehen wir Strenge und Milde, hartes Bekenntertum und zarteste Weichheit (oft unvermittelt) neben einander. Wir erkennen deutlich, daß Bach leichte, weltliche Musik nicht nur an ihrem Platze anerkannte, sondern in genügend großer Menge schuf, also keineswegs nebenbei und als Gelegenheitswerk. Wie sahen, daß er das Leben an kleinen Höfen reibungsloser ertrug, als die achtundzwanzig Jahre Leipzig,

---

<sup>162</sup> sic! Die zuvorstehenden Sätze bleiben unbegründet bzw. teilweise zusammenhangslos. Musik für Bratsche (Viola) solo gibt von Bach offenbar nicht; mehrfach wurden in unserer Zeit die Sonaten für Violoncello solo, Violine solo oder gar die Gambensonaten transkribiert für Viola (Bratsche). (Zwischen Viola [= Bratsche] und Gambe [= auf französisch "viole"] bestehen grundlegende Unterschiede; u.a. wird die Gambe aufgrund ihrer Größe im Sitzen gespielt und steht auf dem Boden. Bedeutsam auch die Baßgambe [= Baßviola].)

von wo er erst nach langjährigem Mühen um Anerkennung seiner äußeren Stellung eine gewisse Freiheit bis zum Lebensende sich schuf. All diese Dinge aber sind Umriß oder Oberfläche. Wenn man bei Bach in die Tiefe des Charakters gehen will, dann gilt es, eine Menge einander widersprechender Factoren zu prüfen und auszugleichen: schon aus Bachs Musik spürt man, daß ihn ein starkes, ja zeitweise heftiges und sogar hitziges Temperament beseelte, welches dann in große, fast elegische Weichheit umschlug. In seinen Kämpfen um die äußere Lebensstellung ist Bach bisweilen heftig, ja auch zornig gewesen, aber er hat sich auch viel bieten lassen müssen. Er mußte es ertragen lernen, daß er in dem Eigensten seiner Musik und seines Wesens oft verkannt wurde. Aber er selbst gab auch manche Ursache. Wir sehen in seine Lehrmethode, deren Einzelheiten belegt und öfters beschrieben worden sind. Diese Methode war in der damaligen Zeit verblüffend, sie war neu, anders, ungewohnt und mußte eigenwillig oder eigensinnig erscheinen. Trotzdem zählt man einen langen Katalog von "Schülern" Bachs, Chopins Lehrer<sup>163</sup> z.B. war auch darunter.<sup>164</sup> Man kann nicht übersehen, daß Bach schwer einen Unterricht organisieren und alsdann durchführen konnte. Er stand in dem tiefgehenden Streit zwischen Orthodoxie und Pietismus äußerst schroff auf der orthodoxen Seite, zeigte aber so viele mehr oder weniger "pietistische" Züge, daß man unschlüssig werden muß, wollte man Bach als orthodoxen Lutheraner allein nehmen. In seiner Familie hat Bach die Kinder streng erzogen und wenig Freude, wenig Dank und wenig Pietät dabei geerntet, in Dingen der Musikkunst schon gar nicht, im Persönlichen kaum. Viel Freunde hat Bach nicht gehabt, seine Briefe an gesellschaftlich Gleichstehende und Eingaben an Instanzen sind präzise, knapp, fassen ordentlich das Angestrebte am Ende des Schriftstücks zusammen und bleiben innerhalb des curialen Stils der damaligen Zeit. Das alles sind Voraussetzungen dazu, daß Bachs Leben hätte "glatt" vor sich gehen können. Es kam aber anders, und von "glatt" kann keine Rede sein.

Demgegenüber ist Bach, wie schon seine Textgestaltungen erweisen, nicht nur als Musiker, als Bibelkenner, als Freund von Natur und Landschaft tief und ergreifend, sondern auch als Seelenkenner. Vielleicht

---

<sup>163</sup> Chopins erster Lehrer, Vojtěch Živný (1757-1842), machte ihn mit Kompositionen Bachs vertraut; ein Schüler Bachs war er jedoch schon altersbedingt nicht. Für Chopins zweiten und letzten Lehrer, Józef Elsner, finde ich im Netz keinen Zusammenhang zu JSB.

<sup>164</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Sch%C3%BCler\\_Johann\\_Sebastian\\_Bachs](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Sch%C3%BCler_Johann_Sebastian_Bachs)

ist es so, daß er Martyrium und Passion, Credo und Weihnacht, Angst, Not und Sorge – alle zusammen – erst sozusagen wie stellvertretend an sich selbst und mitten in seinem Leben erdulden und damit "lernen" mußte, sollte er nachher dann den künstlerischen Ausdruck für eben diese Lebensmöglichkeiten erklingen lassen. Vielleicht liegt hier (und das wäre ein überraschendes Gefühl, es zu denken) bei Bach sogar ein nicht zu übersehender *Eigensinn*: der Art, daß er sehr wohl wußte, wie schwer er<sup>165</sup> zeitenweise den Menschen um ihn herum den Umgang mit sich machte, *weil* er ebenso genau wußte, daß dem so sein müsse, sollte er künstlerisch schaffen. Trifft diese Möglichkeit des Vermutens für Bach zu, dann wäre Bach äußerlich konfliktreiches Erdenleben *eine* seiner künstlerischen Voraussetzungen. Dann wären die Unausgeglichenheiten in Bachs Temperament und Charakter einige der Voraussetzungen seines künstlerischen Erlebens und Bach würde, zumal bei seinen strengen Auffassungen von Pflicht, geradezu pflichtwidrig gehandelt, wenn er diese genannten Voraussetzungen nicht herbeiführte und auf sich nahm.

Der geniale Zeitgenosse Luthers und Spiritualist Sebastian Franck hat einmal den (in seinem Sinne) "paradoxen" Satz geprägt: wer Hiob verstehen will, der werde Hiob. Diese tiefsinnige Formulierung will besagen: Leid und Lösung von den Folgen des Leids wird lediglich von demjenigen erkannt, der eben dieses Leid trug, getragen *hat* und es überwand. Bachs Nerven müssen von einer selbst für uns heutige erstaunlich großen Elastizität *und* Zartheit gewesen sein: sie hielten Spannungen, Kraftsteigerungen, Zusammenbrüche, Siege und Einsamkeiten ohne Zahl und Ende aus, ohne daß sie gerissen wären. Also hat die Natur Bachs Angriffe und Anfechtungen nötig gehabt! Also stammt Bachs künstlerische Weisheit und menschliche Reife und Erfahrung daher! ... aber: der Musiker schafft schnell vorüberauschende Töne, die alsbald verklingen, und dabei ist er (von den wechselnden Moden und Launen einmal abgesehen) auf den guten Willen und die künstlerisch-musikalische Fassungskraft seiner Hörer ebenso angewiesen, wie auf das Können und den Eifer der Ausführenden: welche Summe von Sorgen muß ein Komponist haben, wenn er – älter und abseitiger werdend – Tonwerke schafft, die fast Niemand mehr hören oder aufführen kann. Kein Wunder, daß Bach sich lange Zeit hindurch mit Eifer an seine Texte hält, daß er sich bis zur Todesstunde des Chorals bewußt

---

<sup>165</sup> Im Original wohl fälschlich: "es".

bleibt, denn *das* waren ja noch verständliche Vermittlungsdinge. Schon beim Text der h-moll Messe und dann nachher bis in die "Kunst der Fuge" hinein löst Bach sich von allen Texten los. Man könnte glauben, er habe versucht, ob es nicht auch ohne Text ginge.

Und indem all diese ernsten, wichtigen Dinge beisammen sind, erkennen wir, wie sich Bach das Thomascantorat mit aller Mühe und Plage dabei bewußt geben ließ, *auch* her ein eifrig Lernender, wo er als ein Lehrer auftrat, und wir erkennen, daß es oberhalb des äußerlichen Lehrertums Bachs in Amt, Schulstunde, Musikstunde, Chor- oder Orchesterprobe u.s.w. noch ein inwendiges Lehrertum für ihn gab: ein gutes Beispiel zu geben gerade dann, wenn es dem hastigen und schnell gleitenden Blick Dritter so scheinen könnte, als sei viel eher ein "schlechtes" Beispiel hierbei von Bach gegeben worden.

Denn das steht außer Zweifel: Bach war seinen Zeitgenossen, insoweit sie sich um ihn persönlich kümmerten, ein Rätsel, mindest eine überaus schwierige Erscheinung, ein unbequemer Herr, vielleicht ein Querkopf und Schlimmeres. Vor sich selber aber war Bach ein eifriger (nicht eifernder) Knecht des himmlischen und der mancherlei irdischen Herrn, der sich mühte, die Rätsel der Menschheit, ihre Sünde, ihre Unvollkommenheit, ihre Unausgeglichenheit zu erkennen und zu wenden. Wenn man die Berichte von und über Bach und die Bachanedoten mit den vorstehenden Erwägungen zusammenliest, dann wird mancher schwer begreifliche Zug Bachs darin plötzlich höchst einfach und dauerhaft erklärt. "Im Lehren lernen wir", heißt ein Sprichwort, aber man kann auch sagen, "im Lernen lehren wir". Bach hat Zeit seines Lebens eifrig gelernt, bescheiden wie er war. Bei diesem Lernen haben ihm aber leider nur Wenige zugesehen.

### 17. Der fernste Traum

"Ich denke des Nachts an mein Saitenspiel und rede mit meinem Herzen; mein Geist muß forschen." Psalm 77,7

In jedes Musikers Werk gibt es dann und wann einen seelischen Höhepunkt, an dem sozusagen alle Welt für diesen Musiker still zu stehen scheint und wo er in dieser Stille von seinem letzten, fernsten irdischen Traum zu erzählen beginnt, nicht viel, aber immerhin sehr viel mehr, als eine bloße Andeutung. Selbstverständlich ist über solche Stellen des fernsten Traumes kein Gesetz der Erkenntnis des Wesens und der Struktur aufzustellen; es handelt sich hier um zarte Gefühlsaugenblicke, und man wird sogleich sehen, was damit gemeint ist:

Da ist Puccinis TOSCA. Mitten in die schwierigen Gräßlichkeiten des zweiten Aktes, kurz bevor Tosca den Polizeipräsidenten Scarpia erstechen wird, klingt es auf, das Fernste, Stillste in Puccinis Seele: das Meer. Wenn von der Reiseroute im Paß gesprochen wird, da jubelt es auf, von Weite und frischer Salzlucht am Meer. – Oder wenn in Verdis RIGOLETTO des Narren Tochter Gilda mitten in all den Gräßlichkeiten ihr Nachtgebet singt, dann ist es genau wie in Agathens Gebet im FREISCHÜTZ Webers: so beten Verdi und Weber, es ist ihr fernster Traum. Genau so, wie in Richard Wagners SIEGFRIEDIDYLL, das dieses Musikers solidestes Werk sein dürfte: wie fern ist Wagners Traum, wenn die wenigen Arpeggien darin erklingen. Und wie fern träumt in Bruckners 4., der ROMANTISCHEN SYMPHONIE der Hörnerklang gleich zu Beginn durch den weiten Raum der ganzen Welt, wie einmalig steht dabei sogleich die ganze Welt still. Das gilt auch für Richard Strauß' ROSENKAVALIER, wenn die Marschallin oberhalb der Verwirrung einsam bis zum Letzten das Terzett anzustimmen beginnt, es gilt für die ARIADNE AUF NAXOS, wenn das Echo das: *ach!* klagend nachsingt. Da ist Chopins Trauermarsch aus der Klaviersonate in b-moll, er schreitet fast klaglos, und Chopin ferner Traum wird offenbar. Oder in Max Regers Suite im alten Stil (op. 68), im 2., dem Largosatz, tönt es ein paar Takte wie aus einer andern Welt Regers, die sonst kaum zu gelten scheint. Auch in Robert Schumanns "Des Abends" spricht etwas Anderes, träumt eine jenseitige Ferne in das diesseitige

Werk hinein<sup>166</sup>, genau so wie in der Berceuse von Edvard Grieg, oder in Hugo Wolfs Lied N. 33 des italienischen Liederbuchs: "Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder", oder in dem herrlichen Andanteschluß von Brahms' 1. Klaviersonate, op.1, darin das Letzte von Glück und Leid sich über einem schweren, pochenden Baß zusammenfindet. –

Bei Bach sind solche Stellen, in ihrer ganzen Besonderheit genommen, dann und wann zu finden. Immer wieder findet man einmal Augenblicke, wo er wie zu entschweben scheint, wo Bachs ganze Helligkeit dieser Welt sich wendet, wo es anders ist und jenseits von allem Gewohnten. Vielleicht sind es zwei Stellen insbesondere, welche diesen schmerzlich-glückhaften Augenblick des fernsten Traums dem Hörer zeigen. Die eine ist in der h-moll Messe (Chor Nr. 19), wo Bach im "Confiteor" klingen läßt: *confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum ...*, wie sich dabei das "in remissionem peccatorum", dem Bach sich selbst zurechnet, immer wieder der Taufe sich anschmiegt und wie sich das ewig einigt: es ist unmöglich, aus den einhundertzwanzig Takten dieser Fuge etwas hier an dieser Stelle herauszuschneiden, man muß es dort nachlesen und hören, wie Bachs zerknirschte Seele das Geheimnis von Taufe und Sündertum in Tönen zusammenbringt.

Das andere Beispiel bei Bach, leichter zu ergreifen, ist im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, das dritte Praeludium, das man gar nicht klar und ruhig genug vorspielen kann. Wie sich dort in den Takten 13 ff – 20 der fernste, stillste Traum vor dem Hörer aufbaut, vollzieht und wieder entschwindet, das ist an dieser Stelle darstellbar: hier hat Bach einen Augenblick lang alle irdischen Fäden aus der Hand gegeben, und das klingt so:

---

<sup>166</sup> [https://youtu.be/i\\_hlM5Vwrc8?si=17KC9WLvGg2GMzRx](https://youtu.be/i_hlM5Vwrc8?si=17KC9WLvGg2GMzRx)

Wohltemp. Kl. II. Präl. 3

The first system of the musical score for 'Wohltemp. Kl. II. Präl. 3' by Johann Sebastian Bach. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff featuring eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

The second and third systems of the musical score for 'Wohltemp. Kl. II. Präl. 3' by Johann Sebastian Bach. The second system continues the eighth-note patterns in both staves. The third system shows the continuation of the piece, with the treble staff having more complex rhythmic figures and the bass staff maintaining its accompaniment.

Wie es in diesen Takten stockt, schweigt, neu beginnt und wieder anhebt, das gemahnt an Bachs fernsten Traum, die Erlösung von Leib und Sünde, vollzogen durch "unum baptisma in remissionem peccatorum".<sup>167</sup>

### 18. Cantate! Singet!

Der genialste Zug Puccinis in seiner an genialen Zügen überreichen Oper "Tosca" ist der, zu Beginn des grauenerregenden zweiten Aktes gerade dann eine Kantate hinter der Scene singen zu lassen, wenn auf der Scene selbst sich Schlimmstes begibt. Leider sind es eben diese aufregenden Begebenheiten, welche den Hörer der Oper von der seligen Tonschönheit der Cantate ablenkt, bis das Fenster, durch welches diese Cantate hereindringt, mit Gewalt zugeworfen wird und man von der Cantate jetzt nichts mehr hört. Wie der Chor in dieser Cantate selig jubelnd ansteigt und die Stimme der Flora Tosca über ihm schwebt: – das ist der Ausgangspunkt des Cantatesingens, also Freude, Dank, Lob, Jauchzen ... und erst im Lauf einer längeren Entwicklung wird das ganze menschliche Dasein eine musikalische Möglichkeit für das Cantatesingen.

Auch Bach hat singen lassen, und man darf nicht vergessen, daß die fünf Jahrgänge seiner Kirchenkantaten (so umfangreich dieser Teil des Werkes auch immer ist) eben doch nur einen Teil von Bachs Möglichkeiten darstellt. Und es wäre zudem ein grausames Mißverstehen Bachs, wollte man ihn überwiegend, lediglich oder gar ausschließlich als einen Kirchenmusiker nehmen, ihn – der so weit oberhalb der besonderen Möglichkeiten einer "Kirche" stand. Wir versagen es uns, die lange Reihe der "weltlichen" Kantaten Bachs aufzuzählen und verweilen nur bei einer derselben, welche der *späte* Bach zum 30. August 1742 komponiert hat, derjenige Bach wohlverstanden, von dem man diese Gegenwartsfrage gar nicht erwarten sollte: "Mer hahn en neue Overkeet": Einleitungssinfonie, - Duette, Rezitative wechseln mit einander ab, bis zum Schlußchor; Texte werden da vernommen, in der Art z.B. wie:

---

<sup>167</sup> eine Taufe zur Vergebung der Sünden

Es nehme zehntausend Ducaten  
 der Kammerherr alle Tage en,  
 er trinke ein gutes Gläschen Wein  
 und laß es ihm bekommen sein u.s.w.<sup>168</sup>

Es berührt nachdenklich, wenn man sieht, wie der späte Bach in diesem Werk, nach einer solennen Sopranarie mit obligater Flöte (darin man hört: *in unsere Gemeinde zieh' heute ganz alleine der Überfluß des Segens ein*) ein Rezitativ bringt mit den Worten: "das ist zu klug vor dich und nach der Städter Weise ...". Was soll diese späte "weltliche" Kantate sein? Ein Zeitvertreib? eine Gefälligkeit? ein Gelderwerb? eine Selbstbespöttelung? Diese Dinge *sind* vorhanden, und sie sind ganz gewiß nicht, wie Schweitzer (S. 662) annimmt, gelegentliche "Dorfmusik" Bachs, welcher "das Burlesce sehr liebte". Es sind auch keine Tanzweisen, wie dort behauptet wird. Sondern es sind Riegel Bachs gegen Einseitigkeit, gegen Vertrocknen der Sinne und Künste. Diese weltlichen Kantaten Bachs sind uns Heutigen nur viel zu wenig bekannt und muten deshalb fremd an. Genau so, wie die Kirchenkantaten.

Man hat deshalb den Fehler der Einseitigkeit begangen, die zwei Passionen zu überschätzen; man hat die Kantaten zu wenig singen lassen, und wenn es geschah, dann sind es nur einige ganz bestimmte Werke, die man hören läßt. Kein Wunder, wenn Bach den Einen als ein klappernder Mathematiker, den Andern als ein Betbruder und den dritten als ein schwieriger Querkopf überhaupt erscheint.

Dem gegenüber ist es wichtig, diesen andern Bach zu betrachten. Zwar verliert er nichts vom Innersten seines Ernstes, mit welchem er sein Leben führt. Dieser Ernst aber ist innerlich stark genug, um alle Möglichkeiten des heiteren Lebens mit zu umgreifen und zwar acht Jahre vor Bachs Tode noch!

Die Aufforderung: *Singet!* ist Kantate. Aber Niemand stimmt an. Sollte uns die romantische Musik und das so sangesfrohe 19. Jahrhundert die Stimme verschlagen haben? Sollte Gott es wollen, daß das 20. Jahrhundert nur einen, wenn auch den gewaltigsten, Teil von Bach erlebt und zu hören bekommt? Oder sollte schließlich es so sein, daß dieser als "streng" ge- und verkannte Meister in seines Herzens Grunde ein fröhlicher Mann

---

<sup>168</sup> BWV 212 (Bauernkantate)

war und gar nicht streng, ein fröhliches Gotteskind, einsam fröhlich mitten unter lauter Menschen, welche mit dieser Art von Seelenfrohsinn nichts zu tun haben wollten? – So wird es wohl sein, und solch einen "fröhlichen Geber" hat Gott lieb.

### 19. Klänge und Instrumente



Cantate 57

Lo - be den Her - ren den mäch - ti - gen  
Lob ihn mit Freu - den das ist mei - nes



König der Ehren. Kommet zu Hauf, Psalter und  
Herzens Begehren.

Harfe wacht auf, — lasset den Lobgesang hören.

Text Joachim Neander 1650—1680

Soviel Disharmonie und Mißklang Bach bei den Menschen seiner Umwelt vorfand und überwand, soviel Harmonie und Wohlklang durfte er als Ausgleich dazu in seinem Erdenleben schaffen. Ebenso sehr, wie ihm die Menschenführung nicht verliehen war, ebensosehr durfte er Stimmen führen und eine jegliche davon in ihrer Eigenart erklingen lassen.

Da sind die Klänge, an welche sich unser modernes, allzu gereiztes Gehör erst wieder gewöhnen muß, die einfachen Mischungen von Flöte und Violine, von zwei Flöten, von Violine und Oboe, von Violine allein zum Gesang, um nur an die Altarie aus der Matthäuspassion: "Erbarme dich" mit der Solovioline zu erinnern<sup>169</sup>, oder an die Sopranarie aus der Johannispassion "Zerfließe, mein Herz" mit Flöten und Oboi da caccia. Überhaupt Bläser: wie schmettern bei Bach Trompeten, sauber, licht und

<sup>169</sup> <https://youtu.be/Sm8CY8kqkXg?si=olZAX4FuCibJcl44> (Kathleen Ferrier; – Walter Schneiderhan/Violine)

klar<sup>170</sup>, und wenn sich die Pauken rühren und ein oder zwei Singchöre liegen darüber samt einer Solostimme, dann beginnt das eigentliche musikalische "Feiern". Und dazu kommt dann so etwas Tiefbesinnliches, wie in der Johannispassion das Arioso (Nr. 31), mit Viola d'amore und Laute, dem die meist weggelassene Arie: "Erwäge" mit zwei Viola d'amore folgt. Nicht zu vergessen des Klangkörpers, den im Konzert für zwei Violinen (d-moll) die beiden Instrumente in den drei Sätzen desselben so verschiedenartig hervorrufen, bis zu der Klangsteigerung (zweimal gebracht) des letzten Satzes, wenn sie in Doppelgriffen spielen.

Welche Fülle von Instrumenten, heute vergessen oder mühsam neu entdeckt, steht Bach zur Verfügung, ohne Radau zu machen. Zwar: man muß bedenken, Bach fahndete nach neuen Instrumenten, er ließ sich nicht genügen. Begeistert würde er Saxophon, Jazz und Kinoorgel aufgegriffen haben, hätte er sie gekannt.<sup>171</sup> Denn es darf kein Zweifel darüber bestehen, daß Klang und Instrumente anlangend, Bach so etwas wie ein Revolutionär war. Seine kühnen Orgelregistrierungen waren weithin bekannt und von konservativen Leuten gefürchtet, so daß sie sich gelegentlich darüber "beschwerten". Noch berühmter aber und unangefochten waren Bachs Pedalsoli auf der Orgel: man muß wissen, wie solche Pedalsoli klingen können, wenn die dazu nötige Virtuosität so entschlackt ist, daß die Kunst der Technik und der Musik dabei sich wieder einigen. Und man muß bedenken, daß Bach selbst neue Instrumente erfand und konstruierte und einführte, so die "Viola pomposa" (Schweitzer S. 365/366).<sup>172</sup> Man muß auch bedenken, daß das Cembalo (wenn Bach es verwendet) einen völlig andern Klang hat als unser modernes Klavier, welches schon beinahe so objektiv und neutral ist, wie eine Musikwiedergabe durch das alles nivellierende und verschmelzende Radio.

Nicht genug: wundersam ist es, wenn Bach bei Streichern pizzicato vorschreibt und wenn er keine Arpeggien zuläßt, aber oft gebrochene Accorde. Es ist ein ganz zarter Unterschied hierbei, aber Bach macht ihn,

---

<sup>170</sup> Der Verfasser dieses Buches kann sich noch deutlich der Aufführungen aus jener Zeit erinnern, wo die hohen Bachtrompeten noch nicht neu nachkonstruiert waren. Als sie dann geblasen wurden, begriff man zum ersten Mal, was Blasmusik ist und was Wagner und Richard Strauß daran einseitig mißverstehen, von Beethoven ganz zu schweigen. (Anm. d. Autors)

<sup>171</sup> Ähnlich äußerte sich die Bachforscherin und -interpretin Rosalyn Tureck.

<sup>172</sup> <https://youtu.be/jzaDj7qWapc?si=HFisz6oNXMUwlq->  
Angeblich ebenfalls von JSB erfunden wurde das Lautenclavicymbel (Lautenwerck):  
[https://youtu.be/MXez\\_5J6MA?si=pSoimCxa1kYGy22](https://youtu.be/MXez_5J6MA?si=pSoimCxa1kYGy22)

während er den Modernen zumeist verloren gegangen ist. Wie aber, wenn Bach bei seiner "Kunst der Fuge" vor die Systeme der Stimmen überhaupt keine Instrumente mehr vorschreibt? Wenn er es (quodlibet im Großen) einem Jeden überläßt, das klingen zu lassen, wie immer er es verantworten kann. Und darüber hinaus kommt die letzte Steigerung, wenn eben n der "Kunst der Fuge" nicht *ein* Thema zu Grunde des Ganzen liegt, sondern wenn sie dieses Thema selbst *und an sich* von Fuge zu Fuge verändert (also etwas höchst singuläres von Variationswerk bildet). Diese verschwiegenen Möglichkeiten des heimlichen und des lauten Instrumentierens gehören ebenfalls zu Psalter und Harfe, die aufwachen, wenn Bach zu musizieren anhebt.

## 20. Chor und Solo

Bach behandelt, wenn er ihn einführt, den Chor sehr souverain und musiziert mit ihm genau so, als wenn er zwei Flöten spielen läßt. Das will sagen: für Bach ist der Chor kein Rieseninstrument im modernen Sinn, kein Monstrechor (wie man die Meistersingerfestwiese schon mit 1000 Sängern hat singen lassen!! sic!), sondern (ganz ebeno wie die Bach-Orgel) ist der Chor ihm eine Möglichkeit, deren Verwendung einen Sinn haben muß. Es ist eine Verirrung, den Eingangschor der Matthäuspasion oder gar Choräle von Chormassen singen zu lassen, welche womöglich die Orgel übertönen. Man besetzt doch auch die Posaunen nicht zwanzigfach! Wo bleibt die Logik? Ganz zu schweigen davon, daß der Gesang dieser Chöre viel zu inhaltsreich ist, als daß man seinen Geist durch Stimm-Massen verunglimpfen dürfte. Und wenn im Sanctus der h-moll Messe Chöre einander von einer Ewigkeit in die andere hinüber zurufen, so geschieht das nicht etwa durch Masse von Menschenstimmen, sondern durch den Geist, aus dem heraus Bach einen Chor überhaupt einführt.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Der Cembalist, Dirigent und Musikwissenschaftler Joshua Rifkin versuchte seit 1981, den Nachweis zu führen, daß JSB die Chorpartien seiner Kantaten, Messen, Passionen und Oratorien in der Regel nur mit einem Sänger pro Stimme besetzt habe. (*Bachs Chor: Ein vorläufiger Bericht*. In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, 9, 1985, S. 141–156). Nach Überprüfung der Argumentation Rifkins kam der Dirigent und Musikwissenschaftler Andrew Parrott in seinem Buch *BACHS CHOR. ZUM NEUEN VERSTÄNDNIS* (Stuttgart/Kassel 2003) zum selben Schluß. Zunehmend gibt es Einspielungen, die auf dieser Überlegung basieren.

Hier erheben sich Betrachtungen, die nicht ganz nebensächlich sind. Was erblickt Bach in einem Chor überhaupt? und wie gestaltet er deshalb seine zahlreichen und sehr verschiedenartigen Chöre? Und wie tut er das angesichts der sehr zahlreichen Solostimmen, welche vor oder nach oder gleichzeitig mit dem Chor erklingen? Die Antwort auf diese Fragen kann nur ein sehr umfangreiches Buch geben, das voller Methode dabei vorgeht. Hier an dieser Stelle muß ein ganz kleiner Hinweis genügen, welcher Methode und Ergebnis andeutet.

Denn mit dem Chor der Antike hat Bach gar nichts zu tun. Für die Antike, soweit uns erhalten, ist der Chor entweder Volk, das in die Handlung sich einmischt oder es ist wortgewordene Betrachtung über Vorgänge, die der Verstand sich machen muß, weil der Tragödiendichter es selbst nicht sagen kann. –

Im Christentum ist für Tragödie kein Raum. Das Wesen des Christentums hebt nämlich die Tragödie wesenhaft aus den Angeln. Christentum ist eine Religion und zwar eine Erlösungsreligion. Also kann es in ihr und durch sie überhaupt keine Tragödie geben. Es ist tiefstes Mißverstehen Christi und des Christentums, wenn man etwa von der "Tragödie von Golgatha" reden hört: die Tragödie stammt aus einem Seelenkonflikt der Menschen, die in ihrer Willensfreiheit vom "Schicksal" hin und her geschoben werden und dagegen heroisch rebellieren oder sich dem lyrisch unterwerfen. Aber Christus kennt kein "Schicksal" und ein Christ kennt es ebenso wenig. Ein Christ kennt Gottes, seines Schöpfers, unerforschlichen Willen, den er erfüllt, damit er dadurch Gottes wieder gänzlich und völlig teilhaftig werde, was er in diesen Erdenleben noch nicht ist.

Also kann der Chor in Bachs christlicher Kunst mit der antiken Tragödie und deren Chor nicht in Zusammenhang stehen. Was also ist er? Die Vokabel: *christlicher Chor* wäre nur ein leeres Wort und eine Umschreibung, hätte das Christentum nicht etwas, was hier an dieser Stelle breit, endlich und deutlich in die Erscheinung tritt: das *Gewissen*.

Der Christ handelt im Gange seiner Erlösung nach den Winken seines Gewissens. Das Gewissen ist der Antike völlig unbekannt, und die "conscientia" der Römer wird erst ganz langsam zu dem, was das Christentum als Gewissen schafft. Man kann z.B. in den CONFSSIONEN des Augustin nachlesen, wie allmählich sich das "Gewissen" deutlich macht.

Bach anlangend, also am Ende von sehr langen Entwicklungszeiten, ist das Gewissen jenes zarte, und doch energisch-vitale Etwas, welches die Sittlichkeit, d.h. die Ethik des Christen leitet und auch auf die Moral des Christen (Moral ist eines der Vehikel ethischen Handelns. nicht mehr, nicht weniger) Einfluß nimmt. Dieses Gewissen leitet die Solostimmen in dem, was sie direkt aussagen. Es gibt aber viel Unaussprechliches, welches nichtsdestoweniger dem Hörer des Kunstwerks übermittelt werden *muß*, soll er nicht im Dunkeln tappen. Hier setzt (grundsätzlich genommen) Bachs Chor ein!!

Hier an dieser Stelle, wo ein Abgrund entstehen würde, bliebe alles stumm. Der Chor aber, einerlei in welcher Spiel-Art, bleibt keineswegs stumm, sondern er wird alle erforderlichen Möglichkeiten und Wandlungen zeigen und beweisen, damit sein Sinn deutlich werde und das Gewissen nicht "schweige". –

Wie geht das zu? Wie ereignet sich dieses Wunder? Hier wird man unterscheiden zwischen jenen Stellen von Bachs Werk, darin Solo und Chor in irgendeiner rein dramatischen Stellung zu einander stehen und allen anderen: erstere findet man zum Beispiel in den Handlungen der Passionen oder der sechs Kantaten des Weihnachtsoratoriums, letztere in den meisten Kantaten und in der h-moll Messe. Dabei muß man sich klar sein, daß ein dramatischer Vorgang etwas völlig anderes ist als eine Tragödie. Dramatische Vorgänge läßt Bach grn auf Wechsel von Solo und Chor hinauslaufen. Man hat solche Chöre dann "turba-Chöre" genannt, also z.B. "Herr, bin ich's?" in der Matthäuspassion. Solcher Wechsel kann auch in Doppelchören sein, also etwa darin, wenn der erste Chor in dem Einleitungsschor der Matthäuspassion: "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" anhebt, und der zweite da hinein fragt: "wen? wie? was?". Jetzt aber kommt die Verwandlung, die gerade an diesem Beispiel sehr deutlich und lehrreich ist: oberhalb dieser zwei Chöre ertönt noch ein dritter Chor: der Knabenchor singt kühl, laut und sachlich quer hindurch:

*o Lamm Gottes, unschuldig ...* – Zeile nach Zeile mit Pausen dazwischen: das ist ein Stück vom *Gewissen des christlichen Chores*, den Bach (in vollendetem Unterschied etwa zu Händel) auf die Höhe seiner Möglichkeiten geführt hat. Wo das Handeln, das Drama belanglos wird, da hebt das Gewissen an, ohne welches nachher kein Handeln stattfinden sollte. Ähnliches gilt, wenn ein Choral des einen Chores in einen Gesang

eines andern hereinklingt, oder wenn eine Solostimme, eine Stimme eines Menschen oder eines Instrumentes neben einem Chor hergeht: mögen sie sich durch Wort oder Contrapunkt äußerlich ergänzen, – es kommt auf das Innere dabei an: dieses wird vom Gewissen des Christenmenschen bestimmt und zwar kühl, klar und deutlich.

Wer es sich vergönnen würde, durch Bachs Chorwerk hindurch dieses zu verfolgen, der würde inne werd'n, wie sehr das ganze Chorwerk Bachs geheime Gesetzlichkeiten aufweist, die ihm seinen Rang und eine besondere Würde verleihen: einen Rang, der mit Ästhetik gar nichts mehr zu tun hat, einen Rang, der sich seiner Zeitlosigkeit und seiner dem entsprechenden Gewalt bewußt ist. Zumal in den Chören der h-moll Messe steigt eine ferne, unbeschreibliche dogmatische Würde und Größe auf. Sie hat auch mit irgend etwas Dramatischem nichts mehr zu tun, sie windet und bäumt sich keineswegs in der Art von Beethovens *Missa sollemnis*, welche so unfeierlich, wie nur möglich ist.

Diese Dinge liegen nicht offen zu Tage, sie sind auch nicht jedermann zugänglich: sie sind aber die eigentlichen Grundlagen dessen, was an Bachs Werken wesenhaft "christlich" ist und daher entscheidend. –

## 21. Verlorene Söhne und Werke

"Alsdann wartet auch der Freude Fülle auf dich. Dem Menschen kann keine reinere Freude werden, als die Vollkommenheit seiner Werte, wenn jedermann gestehen und bekennen muß und er selber sagen und denken kann, sie sind recht. Denn selbst die Fülle der göttlichen Freude kann nichts anderes sein, als die Vollkommenheit seiner Werke."

Hebel: Betrachtungen über ein Vogelnest

Am schmerzlichsten ist der Gedanke an alle jene Werke, die Bach nicht hat schreiben können, weil ihn die Umstände und die Geschäfte nicht dazu kommen ließen. Das sind jene Geisteskinder, welche wohl geplant wurden, aber nicht zum Leben kamen. Wir wissen nichts von ihnen, wir sehen nur aus der Überlastung Bachs mit Anderweitigem, wie viele wertvolle Stunden ihm dadurch entgingen. als Entschädigung jedoch sehen wir Bachs Überarbeitungen und Reinschriften und Abschriften, welchen er verschwenderisch seine Arbeitszeit gabe: *was* also wir von Bach haben (und es ist so viel), dessen sind wir gewiß. Ebenso gewiß aber

sind wir der Tatsache, daß eine lange Reihe von Bachs Werken verloren und untergegangen ist, sogar noch zur Zeit, als die Ausgabe der Bachgesellschaft zusammengestellt wurde.<sup>174</sup> Was alles in den Händen der früheren Thomasschüler an Stimmen verdarb und verloren wurde, ist bekannt: denn selten wurden die Sonntagskantaten, die fünf Jahrgänge, in Partitur *und* Stimmen ausgeschrieben, sondern nur in Stimmen. Jeder Musiker weiß um das Schicksal von Einzelstimmen als fliegenden Blättern. Wir wissen, daß die Originalstimmen zumindest des "Osanna" der h-moll Messe im Besitz des Grafen Sporck (gestorben 1738) waren, verblieben und dort verschollen sind. Diese Aufzählung könnte verlängert werden, wenn sie nicht einer noch viel schmerzlicheren Aufzählung Platz machen müßte.

Der Menschen Versuche, Dinge zu zeugen, sind nicht immer vom gleichen Segen Gottes begleitet. Waren schon bei Bachs Werken in dieser Hinsicht Beobachtungen zu machen, so ist das Kapitel der "verlorenen Söhne" bei Bach noch viel bitterer. Bachs Familiensinn war groß, beinahe so groß, als seine haushälterische Art. Seine beiden Ehen waren glücklich, aber von seinen insgesamt zwanzig Kindern bei seinem Tod nur noch neun am Leben. Gewiß war das Kindersterben in früheren Jahrhunderten bei der unzulänglichen medizinischen und hygienischen Verhältnissen geradezu etwas Normales: indessen sind nicht alle diese dreizehn Kinder Bachs schon im Säuglingsalter gestorben, wohl aber alle unter fünf Jahren. Ein Kind soll schwachsinnig gewesen sein. Das waren die toten Kinder.

Aber neun Kinder überlebten Bach, und hier fängt ein wahres Elend an: Vom Tode des Sohnes *Bernhard*, dessen Schande der Vater spät erfuhr, wurde oben schon gesprochen. Aber da war der begabte und exzentrische *Wilhelm Friedemann*, Bachs Lieblingssohn. Bach mußte neben anderem erleben, daß er für eine Feier an der Universität Halle statt einer eigenen Komposition einer Abendmusik eine Musik seines Vaters als eigene aufführte, was zu einem Skandal führte. (Seine schlimme Zeit, die etwa von 1764 bis zum Tod 1784 dauerte, hat Bach nicht erlebt.)<sup>175</sup> *Carl Philipp*

---

<sup>174</sup> Die Bach-Gesellschaft zu Leipzig wurde 1850 initiiert. Dies geschah unter anderem durch die Komponisten Robert Schumann, Franz Liszt, Ignaz Moscheles und Louis Spohr, den Mozart-Biographen Otto Jahn, den Musikwissenschaftler Carl v. Winterfeld, den Musiktheoretiker Siegfried Wilhelm Dehn, den Lehrer am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig Carl Ferdinand Becker, den Thomaskantor Moritz Hauptmann und den Verlag Breitkopf & Härtel. Ihre Gründung diente einzig dem Ziel der Veröffentlichung des kompositorischen Schaffen Bachs in einer Gesamtausgabe, die bei Breitkopf & Härtel erschien.

<sup>175</sup> Vgl. jedoch Ulrich Kahmann: WILHELM FRIEDEMANN BACH – DER UNTERSCHÄTZTE SOHN (Bielefeld 2015) sowie Hinweise auf einige Interpretationen seiner Werke bei den "Hörempfehlungen".

*Emanuel*, der im Berlin von Friedrich II. als angesehener Musiker wirkte und Bach zum Großvater machte, milderte manchen Kummer, wie auch der Benjamin der Söhne, *Johann Christian*, den sein Vater bis ins fünfzehnte Lebensjahr unterrichten konnte; allerdings hat gerade dieser Sohn, der sog. "londoner" Bach zuerst den Ruhm genommen, als sein Vater, kaum bekannt, gestorben war. Bach starb: sein Sohn Philipp Emanuel, genau bis zum Geiz, verkaufte 1765 die Metallplatten zum Stich der "Kunst der Fuge" zum Metallwert, und seine Orgelsonaten nennt Schweitzer (S. 203) "geradezu eine Verleugnung der Orgelkunst Johann Sebastians". Der "londoner Bach war es, der "Benjamin", der von seinem Vater als "die alte Perruque" sprach (Schweitzer gibt noch weitere Einzelheiten, S. 212). Wie treulich hat Bach beide Teile des Wohltemperierten Klaviers für seine Söhne wiederholt abgeschrieben! Am krassesten ist aber folgendes: als Philipp Emanuel 1765 und 1769 in zwei Teilen seines Vaters 5stimmige Choralgesänge herausgab, ließ er die Texte dabei weg.<sup>176</sup>

So kann man sagen, daß Bach viel durch seine Söhne geschadet wurde. Und man kann sagen, daß ihm durch seinen Tod noch viel mehr Herzeleid erspart worden ist als er sowieso zu Lebzeiten an verlorenen Söhnen und Werken hat tragen müssen.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> In der Aufstellung fehlt der Sohn Johann Christoph Friedrich, der ebenfalls Musiker war und komponiert hat ("Bückeburger Bach"). Seine Kompositionen werden zunehmend als "Brücke" zwischen Barock und Klassik wahrgenommen. Einer seiner Söhne, Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759-1845), war das letzte komponierende Mitglied der Familie Bach.

<sup>177</sup> Das ist Kitsch!

22. *"Vor Deinen Thron tret' ich hiermit"*

Cantate 86 Text: Paul Speratus 1481—1551



Es ist das Heil uns kommen her von Gnad und lauter  
die Werk die helfen nimmermehr, sie mögen nicht be-

Gü - - te, Der Glaub sieht Je-sum Christum an, der  
hü - - ten.

hat gnug für uns all getan, er ist der Mittler worden.

Es ist eine schöne Textvision Hans Pfitzners, seinen Palestrina einsam und von den Menschen verlassen, an der Orgel sitzend und dann von Engeln umgeben, zu zeigen. Es mag sein, daß diese freundliche Vision des öfteren auch für den mittleren und den späten Bach passen wird. Nur vollziehen sich bei ihm die Dinge keineswegs visionär, sondern in heller und harter Wirklichkeit des vordergründigen Lebensablaufs: aber mehrmals ist in diesem Buch mit allem Nachdruck auf Bachs lebhaftes

Verhältnis zur christlichen, diesmal zur evangelischen (nicht protestantischen!)<sup>178</sup> Mystik hingewiesen worden. Die schönen Verse des Justus Gesenius, welche Bach in den letzten Stunden seines Erdenlebens eindringlich vorschwebten, gemahnen uns gegen den Schluß dieses Buches an die liebe Pflicht und Aufgabe, Bachs Mystik insbesondere eingedenk zu sein.

In mittleren Jahren hat Bach gemerkt, daß er seinen Erdenweg völlig ändern müsse: so nahm er die siebenundzwanzig leipziger Dienstjahre auf sich, allmählich sich in diese Veränderungen hineinflüchtend, allmählich über die Matthäuspassion hinausreifend, allmählich "stiller zu Gott" werdend. Er gelangt, ohne der Lutherorthodoxie untreu und ohne Pietist zu werden, oberhalb beider. Zum Lohn wird ihm das Geheimnis des katholischen Sacraments in der Messe zu Teil und alle musikalischen Folgen aus dieser Einweihung.<sup>179</sup> Daneben aber verkümmert keineswegs die evangelische Mystik: vielmehr vertieft sie sich.

Äußerlich hatte Bach vor den Beginn vieler seiner Werke das: J. J. (*Juva, Jesu = hilf, Jesu*) geschrieben und mit dem S.D.G. (*solī deo gloria = Gott allein ist der Ruhm*) geschlossen. So ist es auch gekommen. Bach hat keinen irdischen Ruhm mit seinem Werk geerntet, wohl aber hat er seinen Wunsch erfüllt bekommen, "daß er wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zur zulässigen Ergötzung des Gemüts". Bach hat dieses deutlich gesehen und erkannt. Deshalb wurde ihm die Welt schließlich etwas leichter. Bezeichnenderweise hat Bach, der ein so peinlich gründlicher Hausvater und Verwalter seiner irdischen Güter war, weder ein Testament hinterlassen, noch für den Lebensabend seiner Witwe gesorgt. Es sieht so aus, als sei dieses alles jäh eines Tages von ihm abgefallen; es bleibt für Bach die ernste Frage: "Wie verhalte ich mich, bis ich durch einen ersehnten Tod von dieser irdischen Welt erlöst werde? von einer Welt, die ich, so gut es geht, liebe? nicht zu viel, nicht zu wenig!" – Diese Frage kann nur erst Jener stellen, welcher eine Reihe von Anfechtungen und Prüfungen bestanden und eine ehrliche Todesfreudigkeit erworben hat. Damit, mit Bachs aufrichtiger

---

<sup>178</sup> <https://diemusikmeinerkirche.de/was-ist-der-unterschied-zwischen-evangelisch-und-protestantisch-8/>

<sup>179</sup> Über Bachs Verhältnis zur katholischen Christlichkeit gibt es wohl bis heute unterschiedliche Auffassungen, vor allem hinsichtlich der Bedeutung von Bachs h-moll-Messe. Eine prononciert eigene Meinung hatte dazu seinerzeit der hier schon erwähnte Bachforscher Friedrich Smend. Vgl. dazu eine Stellungnahme des Stuttgarter Musikwissenschaftlers Hermann Keller (von 1957): <http://www.hermann-keller.org/content/aufsatzzeitungsschriftenundzeitungen/1957gibteseinehmollmessevonbach.html>

Todesfreudigkeit mitten im bewußt erlebten Erdenleben, stehen wir mitten in der Erkenntnis evangelischer Mystik.

Ein Schritt weiter: Bach hat an seinem Leben, an seinen Zeitgenossen, an seinen Söhnen erkennen lernen müssen, daß seine Kunst und seine Musik ein *Ende* seien, ein in dieser Art nicht mehr zu überbietendes, gebieterisches und auf Jahrhunderte hinauswirkendes Ende. Dieses zu tragen, ist ganz besonders schwer. Dazu mußte Bach lernen, sich selbst völlig als ein Instrument Gottes zu erkennen, d.h. er mußte auf jeden Eigenwillen verzichten: dies ist dem temperament- und kraftvollen Mann besonders schwer gefallen. Wäre auch nur *ein* Hauch von Verzicht bei dieser Leistung Bachs mit dabei gewesen, so wäre sie wertlos, weil Flickwerk geblieben. Bach ist kein Tragiker und kein Schicksalsmusiker, sondern ein fleißiger Christ: also erlernte er es, sich selber gänzlich aufzugeben: Bibel und Choraltex te haben ihm den richtigen Weg gewiesen, wenn er erkennt, daß das Heil aus der Güte Gottes kommt, durch Jesus als Mittler.

Solcher Art wird für Bach "Gottes Zeit die allerbeste Zeit"<sup>180</sup>, und er darf sagen: wer weiß, wie nahe mir mein Ende?<sup>181</sup> und er darf sich unterfangen, zu denken, daß er vor Gottes Thron treten wird. Dieses ist das Tiefste, was evangelische Mystik, licht und klar, wie sie ist, zuläßt.

---

<sup>180</sup> Actus Tragicus, BWV 106

<sup>181</sup> Kantate BWV 27

23. Die einsame, schwerste Stunde

Text: Nicolaus Decius, †1541 Cantate 112



Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne  
Da - rum, daß nun und - nim-mer-mehr uns rüh-ren kann kein

Gna - - de. Ein Wohl-ge-fallen Gott an uns hat. Nun  
Scha - - de.

ist groß Fried ohn' Un - ter - laß. All' Fehd hat nun ein En - - de.

Bevor man: "Allein Gott in der Höh sei Ehr" emporjubeln lassen kann, muß man die längsten und dunkelsten Täler durchwandert haben, einsam durchwandert, von niemand dabei gesehen, als vom allmächtigen Gott allein. Diese Stunden gipfeln bei Bach in einer einsamen, schwersten Stunde, wenn der Künstler, der Beamte, der Lehrer, der Cantor, der Hausvater und der Christ zugleich sich eine Frage stellen muß: bin ich auf dem richtigen Weg mit alledem?

Sogleich löst sich diese zentrale Frage in viele Unterfragen auf: sind meine Werke das richtige? ist mein Virtuositentum (das bißchen Ruhm!) frei von Eitelkeit? warum lebe ich in Streit mit der Obrigkeit? bin ich geduldig? Warum lernen die Schulknaben gerade bei mir nicht? Was soll aus meinen Söhnen, die nicht einschlagen, werden?<sup>182</sup> Bin ich überhaupt noch ein Christ?

Die Weltliteratur hat einen Charakter erscheinen lassen, welcher der lehrreiche Antipode Bachs ist, nämlich den Kaiser Rudolf II. in Grillparzers EIN BRUDERZWIST IN HABSBURG.<sup>183</sup> Diese Gestalt ist Bach nächst verwandt, denn sie zeigt das andere Extrem: den machtragenden Kaiser, müde, unschöpferisch ... – aber beide sind Wissende, beide sind Mächtige, beide sind Überwinder, denn beide sind Christen. Deshalb gilt auch – in solcher einsamen, schwersten Stunde – des Kaisers Rudolfs schönes, deutliches Wort (1. Aufzug):

Ich bin ein schwacher, unbegabter Mann,  
der Dinge tiefster Kern ist mir verschlossen.  
Doch ward mir Fleiß und noch ein andres: Ehrfurcht  
für das, daß andre mächtig und ich nicht.

Dieses ist Bachs zentrales Problem. Dieses hat seine werke voll von Steigerungen und Nachdenklichkeiten werden lassen. Aber bis es zu dieser Einsicht und Erkenntnis bei Bach kam, war viel Kampf und einsames Ringen nötig. Denn Bach wußte nur allzu deutlich um seine einmalig große Kunst und Macht, gerade *weil* er erkennen mußte, daß ihm in dieser Lebenszeit alles *das* nicht zugemessen war, welches sonst

---

<sup>182</sup> JSB hatte übrigens auch vier Töchter:

Catharina Dorothea (1708–1774)

Elisabeth Juliana Friederica, genannt "Liesgen" (1726–1781)

Johanna Carolina (1737–1781)

Regina Susanna (1742–1809)

Vgl. auch Carola Moosbach: JOHANN SEBASTIAN BACHS TÖCHTER (Leipzig 2020)

<sup>183</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Ein\\_Bruderzwist\\_in\\_Habsburg](https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Bruderzwist_in_Habsburg)

Anderen zu Teil wird als Ausgleich für geringere Talente: wie entsetzlich muß Bach gerungen haben, wenn wieder und immer wieder Mitmenschen ihm, gerade *ihm*, zeigten, daß er macht-los war!! und daß ihm nur ganz bedingt in seiner Musik "Macht" verliehen war, keine zeitliche, sondern überirdische Macht. Es lernt sich nicht leicht, einzusehen und zu begreifen, daß oberhalb der Erdenmacht Gottes Zeit beginnt und die ewigen Mächte, welchen Bach die *zeitlos geltende* Musik hat schaffen dürfen!! Die Unterschiede sind sehr groß. Nicht ohne Grund liebt Bach Text und Melodie von Georg Neumarks (1621–1681) Choral: "Wer nur den lieben Gott läßt walten ...", wo mitten für die einsame, schwerste Stunde der Vers steht<sup>184</sup>:

Denk nicht in deiner Drangsalhitze,  
daß du von Gott verlassen seist  
und daß Gott der im Schoße sitze,  
den hier die Welt als glücklich preist.  
Die Zeit verändert oft sehr viel  
und setzet jeglichem sein Ziel:

Ist aber diese schwerste, einsame Stunde überstanden, dann darf die Seele jubeln:

Allein Gott in der Höh sei Ehr!

---

<sup>184</sup> Bei WP etwas anders: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wer\\_nur\\_den\\_lieben\\_Gott\\_l%C3%A4%C3%9Ft\\_walten](https://de.wikipedia.org/wiki/Wer_nur_den_lieben_Gott_l%C3%A4%C3%9Ft_walten)

24. et in terra pax ...

und als Er selbst als Mensch zu Menschen kam,  
 da sandt' er einen Stern und jene Wesen  
 sie ließen ruhen ihrer Weisheit Dünkel  
 und folgten jenem Zeichen bis zur Hütte,  
 wo schon die Hirten standen, und die Engel  
 aus weiter Ferne: Friede, Friede! sangen.  
 – Ist hier Musik?  
 (Kaiser Rudolf in Grillparzer:  
 EIN BRUDERZWIST IN HABSBURG, 4. Akt)

Diese Frage des schwermütigen Kaiser Rudolf: *ist hier Musik?* – Bach hat sie bejahend beantwortet. Es ist diese Frage ganz genau so in die Überzeitlichkeit hinaushorchend, wie Michelangelo bei seiner delphischen Sibylle deren Blick aufhorchend aus der Welt der Erscheinungen heraustreten läßt: ist hier Musik? "hier" – nämlich bei dem Engelslobgesang, welcher in den Worten gipfelt: *et in terra pax hominibus bonae voluntatis*.

Schließlich ist Bach eben doch trotz aller sonstigen Leistungen ein adventlicher Mensch, welcher mitten in dem schwierigen irdischen Advent des Herankommens einer ewigen Weihnacht und *deren* Friedens gewiß ist. Denn es handelt sich bei diesem Frieden (um die schöne Unterscheidung dabei durch Georg Simmel sich wieder einmal zu eigen zu machen)<sup>185</sup> um den *absoluten* Frieden, welcher als Letztes und Höchstes und als Geheimnis Gottes den Gegensatz des relativen Friedens und des relativen Krieges endgiltig umgreift. Auch dieses Geheimnis ist groß: da es im "gloria" (Nr. 4) der h-moll Messe (siehe oben) Ton geworden ist, kann die Reihe dieser Betrachtungen und das ganze Buch auch mit nichts anderem, als damit schließen: eine andächtige Ausführlichkeit dabei verlangt nicht nur unser aller Menschennot, sondern auch die schriftstellerische Pflichtbewußtheit:

Bach kreist, und sei es dann und wann auch mit gewaltig großen Radian, stets um das Weihnachtliche und diesen absoluten Frieden; keineswegs etwa nur veranlaßt durch die gelegentlichen, sehr relativen Friedlosigkeiten in seinem persönlichen Dasein, sondern viel mehr als das,

---

<sup>185</sup> Um dies zu verstehen, bin ich zu ungebildet.

wie ein Wissender um die letzten Dinge. Denn wüßte er<sup>186</sup> nicht darum, so wäre seine Todesfreudigkeit oberhalb allen Daseinsbewußtseins nicht bis ins Letzte ehrlich. Und wenn der Choral des Niccolaus Decius: *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, welchen Bach liebte, mit den Worten: "all' Fehd' hat nun ein Ende" vollendet weihnachtlich ist, so muß man dazu wissen, daß dieser Choral an und für sich für das im Frühsommer liegende Trinitatisfest gedacht ist, also für die Hälfte des Kirchenjahrs, nämlich für das Ende und den Höhepunkt der Festzeit bis zur Trinität, alsdann der langen Zeit der Sonntage nach Trinitatis bis hin zum ersten Advent, dem Beginn des neuen Kirchenjahres. Es sind tiefsinnige, religiöse Dinge, welche solcher Art die Trinität mit der Adventszeit verbinden. Und der Friede voran, wohlverstanden, der Frieden, welcher oberhalb aller Vernunft ist, wie es heißt (1. Kor. 14,33): "Gott ist ein Gott des Friedens", so daß (Psalm 85,11): "Gerechtigkeit und Frieden sich küssen".

Bachs späteste Kantate, welche wir zeitlich festlegen können, ist: "Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ" (Nr. 116)<sup>187</sup>, darinnen Anspielungen auf die schweren Kriegszeitläufte stehen, als die Preußen die große Invasion über Sachsen durchführten. Diese Cantate (siehe Schweitzer S. 743) wurde am Sonntag nach Trinitatis, also am 15. November 1744 erstmals aufgeführt und läßt hören, daß und wie Bach diese Kriegszeit überstand. Aber schon Jahre vorher (1733/35) hatte der polnische Erbfolgekrieg Bach bedrängt und (hinsichtlich der Überreichung der h-moll Messe beim Dresdener Hof) etwas geschädigt. Diese Dinge sind irdischer Art, sie gehören jedoch zu dem Herannahen (Advent) des ewigen Friedens.

Dieses Buch wird in der zweiten Hälfte des sechsten Kriegsjahres beendet, und kennt sich deshalb keinen besseren Schluß als den Endchoral der Johannispassion<sup>188</sup>, jenen ekstatischen Hymnus auf den Hinübergang aus der Zeit in die Ewigkeit, jenen Trostgesang für die Sterbenden und für die vielleicht Überlebenden, mit welchem also nun dieser Versuch, die Christlichkeit und den Fleiß Bachs zu zeigen, beschlossen werden soll:

---

<sup>186</sup> Im Original statt er: "sie", wohl fälschlich.

<sup>187</sup> Wustmann Nr. 153, S. 212 (Hinweis d. Autors)

<sup>188</sup> <https://youtu.be/apWYzBxtT9M?si=8z72TtF24LY2TTc>

Nr. 68

Schluß der Johannispassion.



Ach Herr laß Dein lieb En - ge - lein am letz - ten End' die  
Den Leib in sei'm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn ein' - ge



See - lé mein in A - bra - hams Schoß tra - - gen.  
Qual und Pein, ruhn bis am jü - ng - sten Ta - - ge.



Als - dann vom Tod er - lö - se mich, daß mei - ne Au - gen

se - hen Dich! in al - ler Freud o Got - tes Sohn, mein  
Hei - land und mein Gna - den - thron! Herr Je - su Christ, er -  
hö - re mich, er - hö - re mich. Ich will Dich prei - sen e - wig - lich.

D.S.G.



Adolf v. Grolman (um 1938)

## Nachwort zur Neuauflage (2014)

Das längst Vergangene wird zum Träger der Utopie des musikalischen Subjekt-Objekts, der Anachronismus zum Boten der Zukunft.

**Th. W. Adorno** (Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, 1951)

"(...) und im Hintergrund erklang wie eine Art Schallberieselung Schweitzers Aufnahme von Bachs g-moll-Fuge. Der fragliche Manager erklärte, daß wegen der Lebensumstände in New York (...) die Seelenruhe in jeder Note, die Schweitzer spielte, irgendwie das einzige geeignete Heilmittel sei. Ich kann mir vorstellen, daß Schweitzer für viele von uns eine ähnlich heilsame Erfahrung darstellte (für mich ganz sicher), und aus diesem Grund bin ich ganz besonders angerührt durch Ihre Erinnerungen an sein Leben in Lambarene."

**Glen Gould** (Brief an W. Stevenson, 5. März 1970)

"Music is your only friend until the end."

**Jim Morrison**

Bach hat mir dann gezeigt, dass es etwas gibt, das uns transzendiert. Da ist man sich plötzlich sicher: Gut, Menschlein, du bist vollkommen am Boden zerstört. Aber es gibt etwas, das über dir ist, eine Ordnung.

**Zuzana Růžicková** (LP-Beilage)

(...) Da nun aber der itzige *status musices* ganz anders weder ehemals beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der *gusto* sich verwunderens-würdig geändert, daher auch die ehemalige Art von *Music* unseren Ohren nicht mehr klingen will, und man um so mehr einer erklecklichen Beyhülfe benöthiget ist, damit solche *subjecta choisiret* und bestellt werden können, so den itzigen *musicalischen gustum assequiren*, die neuen Arthen der *Music* bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem *Compositori* und deßen Arbeit *satisfaction* zu geben, hat man die wenigen *beneficia*, so ehe hätten sollen vermehret als veringert werden, dem *Choro Musico* gar entzogen. (...)

**J.S.Bach** (Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig, 23.8.1730)<sup>189</sup>

"Am 6. Oktober 1888 wurde Adolf Karl Friedrich Wilhelm Maximilian v. Grolman als Sohn des preußischen Oberstleutnants Karl v. Grolman und dessen Ehefrau Mathilde geb. Freiin du Jarrys von La Roche in Karlsruhe geboren. Zu den Vorfahren gehörten väterlicherseits Johannes Reuchlin und Philipp Melancton, mütterlicherseits Götz von Berlichingen. Adolf v. Grolmans Mutter stammte aus einem alten Adelsgeschlecht aus dem französischen Limousin. Bereits eineinhalb Jahre nach v. Grolmans Geburt starb sein Vater. Einen weiteren Schicksalsschlag erlitt er mit knapp fünf Jahren. Eine Operation des Kniegelenks mißglückte und hatte eine lebenslange Behinderung zur Folge. Adolf v. Grolman sah das als einen

<sup>189</sup> Quelle: Neumann/Schulze (Hrsg.): SCHRIFTSTÜCKE VON DER HAND JOHANN SEBASTIAN BACHS (Kassel/Basel 1963, Nr. 22, S. 63)

Grund, dass er früh die Welt der Bücher entdeckte. Schon im Alter von zwölf Jahren hatte er die Werke Lord Byrons vollständig gelesen, mit siebzehn Hölderlin, Ibsen, Jacobsen und Lenau."<sup>190</sup>

Grolman studierte ab 1907 in Genf, Heidelberg, München, Berlin und Freiburg Rechtswissenschaft. Nach der Promotion arbeitete er mehrere Jahre als Rechtspraktikant bei Gericht. Finanziell unabhängig, brach er m 1915 die weitere juristische Ausbildung ab und studierte 1916-18 in München Literaturwissenschaft, Geschichte und Kunstgeschichte. Seine Dissertation über Friedrich Hölderlins *HYPERION* wurde 1919 veröffentlicht. Im gleichen Jahr wurde er an der Universität Gießen habilitiert; ihm wurde die Lehrbefugnis für das Fach Neuere Deutsche Literaturgeschichte verliehen. Grolman hielt Vorlesungen über Thomas Mann, Rilke, Hölderlin, Keller, Schlegel, Schiller und Goethe. Die Inflation zu Beginn der 20er Jahre führte zum Verlust seiner Einkünfte und des Vermögens. Er mußte seine Position als Privatdozent aufgeben und wurde – für den Rest seines Lebens – freier Schriftsteller.

Eine seiner ersten Buchbesprechungen stellte (begeistert) Herman Hesses Roman *DEMIAN* vor, später kam eine (kritische) Rezension zu dessen *STEPPEWOLF*.<sup>191</sup> Nach einem ersten Briefwechsel zwischen beiden kam es durch die unterschiedlichen Einschätzungen zum Abstand; um 1950 wurde der Kontakt wieder aufgenommen. Grolman schreibt in einem Brief an Hesse:

"Als ich 1916 die Jurisprudenz und die Gerechtigkeitsfabrikation von amtswegen verliess, habe ich gehofft, mittels der Dichtungsgeschichte Säuberung der Begriffe zu schaffen ... und habe es 1918 gehofft und habe es (mit grössten Vorbehalten) 1933 gehofft und vollends 1945: es hat sich aber gezeigt, dass das Buchgewerbe der Gruppen und Verlage und Logen und Klöster sich als stärker erwies, denn alle Vernunft und aller Anstand; ergo morior in exilio. Das Gewerbe hat die Verleger, die Leser und die Dichter verdorben, gente à la Kippenberg, Dichter à la Rilke ... Mode nach Mode, Hölderlinmode, Stiftermode, Rilkemode ... nun wird auch der ehrbare Hofmannsthal durch seine Wittib und seine Descendenz allmählich zur Mode

---

<sup>190</sup> So heißt es in der biobibliografischen Arbeit von Franz Littmann / Jürgen Opperman / Hansgeorg Schmidt-Bergmann: "IN DIE VERWILDERTEN GÄRTEN DER DICHTUNG UND POESIE" – DER GERMANIST, KRITIKER UND SCHRIFTSTELLER ADOLF VON GROLMAN (1888–1973) (Heidelberg 2014, S.15, leicht gekürzt)

Auf diese aus dem Familienkreis hervorgegangene Veröffentlichung greife ich in der Folge noch öfter zurück, nicht immer mit Quellenhinweis.

<sup>191</sup> Letztere in der von Will Vesper herausgegebenen Zeitschrift *Schöne Literatur*. Vesper wurde einer der Hofpoeten der Nationalsozialisten.

... die Hesse-Mode war fürchterlich, mehr, als Sie draussen ahnen konnten, von Th. Manns "Steppenwolflichern" im Zauberberg her bis zu dem Gewäsch über das Glasperlenspiel, wo die Leute des Gewerbes eine romantische Phantasie in 2 Bänden zur (irreführenden) Schein-Methode machen wollten. (...)"<sup>192</sup>

Die erwähnte biobibliografische Veröffentlichung beruht vorrangig auf Grolmans Nachlaß. Es werden noch weitere Kontakte und Aktivitäten Grolmans vorgestellt, so die Kontakte mit Thomas Mann, Paula und Martin Buber, Albert Schweitzer. Mit den französischen Germanisten Robert Minder tauschte er sich aus über Johann Peter Hebel, über den Grolman mehrfach geschrieben hat.

1930 war Grolman einer der Initiatoren eines deutsch-französischen Kreis ("Sohlberg-Kreis"), wobei es bald politische Konflikte mit NS-nahen Deutschen gab, deren Position Grolman nicht mittragen wollte. 1938 wurde er eingeladen, anlässlich des 70. Todestages von Adalbert Stifter an dessen Geburtsort Oberplan (Böhmerwald) eine Gedenkrede zu halten. In seinem Tagebuch schreibt er im Januar 1938:

"Ich sah bei dieser Rede, dass meine Arbeit ausserhalb der scheissigen Reichsdeutschen und Berliner Ministerbordells geachtet und geehrt wird. Ich sah, welch ein schmutziger und verlogener Verbrecher der Reichsdeutsche ist, dem ein Teil des Auslands alle Lügen glaubt, je faustdicker, umso mehr. Und ich sah, dass all diese sogenannten europäischen Konflikte künstlich aufgeputscht sind und gar keine Existenz haben. Ich wurde geehrt und genoss es, einmal geehrt zu werden. (...) Das undankbare Deutschland lag eine Woche wie ein stinkender Scheisshaufen hinter mir."<sup>193</sup>

Allerdings erschien zu seinem 50. Geburtstag in der Zeitung *Der Führer* (Ausgabe vom 6. Oktober 1938) ein würdigender Artikel "*Im Dienst und Kampf für deutsche Dichtung*" von Günther Röhrdanz.<sup>194</sup>

Nach 1945 distanzierte sich Grolman "von den sittlich-asketischen Idealen Stifters. Ein Zeichen des Bruchs war sein Austritt aus der Adalbert Stifter-Gesellschaft im Jahre 1951", heißt es (a.a.O., S. 60). Beim Lesen seiner ebenfalls dokumentierten Stifter-Rede finde ich zwar *Grolman pur*, aber nichts

<sup>192</sup> Brief vom 5.9.1952 (Nachlaß Adolf v. Grolman), in: Littmann u.a. (a.a.O., S. 30)

<sup>193</sup> A.a.O., S. 59

<sup>194</sup> A.a.O., S. 69

irgendwie Befremdliches. "Undankbar"? Ob Grolman sich jetzt in Überkompensation von seiner Nähe zu dem auch während des NS hochgeschätzten Autor Stifter reinwaschen wollte?

1942 wurde Grolman von der Gestapo verhaftet. Vorgeworfen wurden ihm "gehässige und hetzerische Äusserungen über leitende Persönlichkeiten des Staates und der NSDAP und ihre Anordnungen". Offenbar ging es um ein paar Briefe, deren einer im Haftbefehl zitiert wird. An einen Bekannten, der sich im Felde befand, hatte Grolman geschrieben:

"Hier in der Heimat ist es ein Sumpf ... eine Schweinerei, die wir hier jahraus, jahrein ertragen.

Der Hunger grassiert hier, während bestimmte Personen sich mästen.

... Es ist grotesk, dass die Juden bei uns verfolgt werden und die viel ekligeren und viel gefährlicheren Japaner lässt man grosswerden und leckt ihnen den Arsch, wie es mit Reden, Orden und Telegrammen geschieht. Dieses 'neue Europa' sägt sich damit den Ast selbst und früh ab, auf dem es sitzen wollte."

Seinem Verleger hatte er u.a. geschrieben:

"Zunächst glaube ich an eine absolute Niederlage Deutschlands und dessen totaler Zertrümmerung. ... Es krieselt hier genau so wie im Elsass und in Frankreich. Der Krieg ist absolut unpopulär hier zu Lande, es werden böse Dinge komme ... Ich sehe die Kriegslage hoffnungslos ..."

Außer Verhören durch die Gestapo wurden vier Hausdurchsuchungen seiner Wohnung und vier Überprüfungen seines Geisteszustandes durchgeführt; nach ein paar Wochen im Gefängnis wurde er entlassen. Und aus der Reichsschrifttumkammer ausgeschlossen (im November 1943).

1944 erscheint (in Nideggen/Eifel, als letzte Veröffentlichung des in Berlin bereits ausgebombten Verlages Lambert Schneider) Grolmans Monografie LEONARDO DA VINCI, 1946 am neuen Standort des Verlages, Heidelberg, zwei literarische Werke: FERIEN. EIN ROMAN und KARLSRUHER NOVELLEN, 1948 dann das hier wiederveröffentlichte Buch JOHANN SEBASTIAN BACH.<sup>195</sup>



---

<sup>195</sup> Eine Fülle von Aufsätzen, Rezensionen und einige selbständige Werken nennt die "Auswahlbibliographie" in Littmann u.a. (a.a.O., S.91-96).

*In medias res:* Es gibt wohl viel zu entdecken in Grolmans Buch – zumindest über JSB. Der vom Autor wortreich behauptete Gegenpol einer "sittlichen und künstlerischen" Dekadenz der nachbachschen Musik (einige wenige Komponisten nimmt er aus) muß dabei nicht übernommen werden. Meines Erachtens hat seine Aversion gegen Mozart, Beethoven, Wagner und andere mehr mit einer Überidentifikation mit JSB zu tun als mit musikwissenschaftlichen Erkenntnissen. (Grolman sieht sich zwar kaum als Musikwissenschaftler, auch nicht als Philosoph, jedoch spricht er im Hinblick auf seiner Hypothesen zur nachbachschen Musik von "Erkenntnissen". Zweifellos beruhen diese vorrangig auf Grolmans privatem Weltbild und seiner musikalischen Hermeneutik des bach'schen Werks.)

Seine Behauptung von "Verfall und Zusammenbruch vieler geistiger Positionen" (im Bereich der Musik) im 18. Jahrhundert begründet der Autor in durchaus bedenkenwerter Weise. Gleichwohl: was dann kam ("Wiener Klassik", Romantik, ...), hat meines Erachtens *andere* "geistige Positionen" entwickelt: andere Formen von künstlerischer Wahrheit, andere Möglichkeiten, menschliche Wahrheit musikalisch zu berühren und hervorzuheben. – Es geht also zwar einerseits durchaus um musikbezogene Erkenntnisse, aber zugleich auch um "Werturteile des Geschmacks" (was Grolman, im Hinblick auf seinen Standort, mehrfach von sich weist).

Ein "Religionsersatzcharakter" (Grolman) der Musik nach Bach wird zweifellos stimmig dargestellt; es ist ein Aspekt einer (in der westlichen Zivilisation) allgemeingesellschaftlichen Verlagerung existentieller, spiritueller Bedürfnisse weg von institutionalisierten Religionen.<sup>196</sup> Die Bewußtseinsentwicklung der Menschen – einschließlich ihrer spirituellen Aspekte – hat aber damit nicht aufgehört. Aus der von ihm subtil dargestellten Situation: den Verlust musikalischer, spiritueller, sozialer Werte im 18. Jahrhundert (und folgend) kann Grolman sich als Lösung offenbar (in einem typischen wertkonservativen Reflex) nur die *Rückkehr* zu einer für ihn an Sebastian Bach personifizierten kompositorisch-religiösen Haltung vorstellen.

Komponisten nach Bach (Gluck, Haydn, Amadé Mozart, Schubert, Beethoven, Wagner) charakterisiert Grolman konsequent mit dem Maßstab JSB. Diesen Blickwinkel lesend einmal einzunehmen, kann lehrreich sein!

---

<sup>196</sup> Vgl. Horst Eberhard Richter: DER GOTTESKOMPLEX (Reinbek 1979, neueste Ausgabe Gießen 2012)

Grolman skizziert die Umwälzung im Bereich von Musik, Religiosität, auch im Zusammenhang mit der "Aufklärung" (wie Grolman sie sieht), die zu Bachs Zeit beginnt. Musikgeschichtliche Tatsachen werden dabei innig verknüpft mit abwertenden Beurteilungen der musikalischen Produktion speziell der Wiener Klassik. Grolman stellt dies alles so unpräzise, ehrlich, fast naiv dar, daß wir verstehen lernen können, wie grundlegende Einstellungen zu kulturellen Zusammenhängen zustandekommen können. (In fachwissenschaftlichen Argumentationen wird die persönliche Meinung, das eigene Empfinden, der subjektive Geschmack meist kaschiert durch die rhetorischen Möglichkeiten der Fachsprache, die Allgemeingültigkeit behaupten...)

Daß Bachs Werk kompositorisch gesehen einen Abschluß bedeutet, ist wohl richtig – auch wenn spätere Komponisten noch vieles von Bach gelernt haben, wie Zeugnisse aller Art belegen. Solche Brüche gehören aber natürlicherweise zur (Weiter-) Entwicklung von kulturellen Blickwinkeln und Qualitäten wie von Individuen. Das Ende der Kultur, der Zivilisation, der Menschheitsgeschichte wurde aufgrund solcher tiefgreifender Veränderungen schon oft prophezeit.

"Schicksalsmusik" (womit Grolman vorrangig Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner meint) entsteht aus der unabänderlichen progressiven Subjektivierung (Individualisierung) des Menschen, zu der diese musikgeschichtliche Entwicklung gehört. Grolman hat dies abgelehnt, obwohl gerade auch in seinem ebenfalls hochindividualisierten Werk (nicht nur dem Buch über JSB) Schritte zur Überwindung jener von ihm abgelehnten einseitigen Subjektivierung gesucht werden: indem neu Verbindungen geschaffen werden zu dem, was im Bewußtsein der Menschen (hierzulande) "nach Bach" verlorenzugehen droht. Nicht nur die Menschen, sondern auch zivilisatorische Werte müssen ihre Form, ihren Ausdruck weiterentwickeln in der veränderten Menschenwelt, um nicht zu erstarren.

Albert Schweitzer schreibt: "Nirgends versteht man so gut wie im Wohltemperierten Klavier, daß Bach seine Kunst als Religion empfand. Er schildert nicht natürliche Seelenzustände, wie Beethoven in seinen Sonaten, auch kein Ringen und Kämpfen nach einem Ziel hin, sondern das Reale des Lebens, wie es der Geist empfindet, der in jedem Augenblick sich bewußt ist, über dem Leben zu stehn und die widersprechendsten Gefühle, den wildesten Schmerz wie die ausgelassenste Heiterkeit, immer in derselben überlegenen

Grundstimmung erlebt."<sup>197</sup> Grolman findet für diesen grundlegende Dimension eine ähnlich treffende Formulierung, wenn er schreibt: "Es ist eine feine Aufgabe, in Bachs Werken zu sehen, wie von Jahrzehnt zu Jahrzehnt seines Lebens die virtuose Meisterschaft für ihn selbstverständlicher und nebensächlicher wird. Zu beobachten, wie sich alles, was noch äußerlich sein und als solches strahlen und glänzen könnte, immer durchgeistigter, schlichter und tiefer kommt und sich dorthin vereinfacht, wo die völlige Einfachheit die tiefste Erkenntnis der Dinge ausspricht."

Adolf v. Grolmans Verständnis von JSB beruht auf der Selbstverständlichkeit des Autors, daß "unser ganzes Leben ein Dienst vor Gott ist". Leser\*innen, die nicht "an Gott glauben" (wie ich), müssen dieses Axiom immerhin mitdenken im Bemühen, Grolmans Überlegungen gerechtfertigt zu werden und dadurch eventuell Bach gerechtfertigt zu werden, für den es zweifellos genauso galt. Zu vermuten ist, daß der christliche Glaube zu Bachs Zeit für eine Mehrheit von Menschen (in Mitteleuropa) alltäglich bedeutsame religiöse Lebenshaltung war – aus der die Menschen Orientierung, Lebensmut und andere Ressourcen bezogen haben.

Grolman argumentiert im Zusammenhang mit dem von ihm angenommenen "Verfall" der Musik nach Bach mit "sittlicher Verantwortung". Dies könnte verstanden werden als Versuch, für eine zweifellos vorhandene mystische Komponente in Bachs Intentionen einzutreten. Religionsgeschichtlich versteht man unter Mystik ein religiöses Erleben, das auf ein Wirklichkeitsganzes oder auf eine Gotteswirklichkeit hin ausgerichtet ist. Mystische Erfahrungen werden unter Verwendung kontextspezifischer Begriffe, Bilder und Formulierungen ausgedrückt. Sie finden sich zu allen Zeiten und in allen Bereichen der Kunst, der Kultur. Wenngleich wir wohl Grolmans rigorosen Anspruch einer hermeneutischen Identifikation mit Bachs musikalischem Ausdruck spiritueller Erfahrungen kaum teilen können, läßt sich gleichwohl sein Buch selbst als Ausdruck von Grolmans eigener Annäherung an das "Wirklichkeitsganzes" achten.<sup>198</sup>

Grolman schreibt über Bachs Komponieren: "Es wächst aus einem ebenso fruchtbaren, wie ganz genau bestimmbar culturellen Boden, aus einer Seelenlage und geistigen Haltung, die klar und deutlich vorhanden ist. Bach hat sie erlebt, aber sie hat Bach nicht überlebt. Die psychologischen

---

<sup>197</sup> Albert Schweitzer: J. S. BACH (Leipzig 1951, S. 295: Kapitel XV.) Der Gedanke wird auch von Grolman zitiert.

<sup>198</sup> Dieses Bemühen um Annäherung an "das Ganze der Welt" läßt sich auch durch Themen anderer Veröffentlichungen Grolmans ahnen: zu Leonardo da Vinci, Hölderlin, Adalbert Stifter, Hermann Hesse.

Schwierigkeiten bei Bach liegen nicht in diesen Grundlagen, sondern in dem Wandel derselben bei den Zeitgenossen und ihren Nachkommen." So ist es wohl – aber alle bedeutenden Künstler\*innen schaffen eine Welt, die mit ihnen auch zuende geht ..

Anrührend ist manchmal der trotzig-bittere, leidvolle Ernst, mit dem Grolman den Verlust althergebrachter Mentalitäten im 18. Jahrhundert beklagt, den "Verfall und Zusammenbruch vieler geistiger Positionen"; implizit sind das zweifellos auch eigene Empfindungen. Die Erwartung katastrophischer Auflösung von Kultur und Zivilisation angesichts der Lebensformen jüngerer Generationen findet sich jedoch bekanntlich seit Beginn der schriftlich fixierten Kultur. Diese Regungen dürften natürlich sein: älter werdend, sind wir immer weniger bereit und in der Lage, gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen nachzuvollziehen, zumal wir im allgemeinen mit wesentlichen jüngeren Menschen selten engen Kontakt haben.

Retrospektiv gesehen, geht es hier wohl allermeist um Geburtswehen neuer Formen, in denen sich (jenseits der tatsächlichen Verluste) andere, ebenfalls menschenwürdige, menschheitliche Werte entfalten.<sup>199</sup> Um bei der Musik zu bleiben: auch der Jazz war eine kompositions- und improvisationsgeschichtliche Abfolge von Erweiterungen und komplexer werdenden kompositorischen Mustern. Der Free Jazz hatte die Möglichkeiten einer organischen Weiterentwicklung ausgeschöpft: es gab keine organisch gewachsenen Regeln mehr, die überwunden oder in anderer Weise weiterentwickelt werden konnten!<sup>200</sup> Neu entstand eine Art von postmodernem Jazz, bei dem alle bisherigen Formen des Jazz konzeptionell (und mehr oder weniger kommerziell orientiert) verbunden werden (können) mit allen anderen Formen musikalischer Traditionen wie auch technischer Möglichkeiten (World Music, Orchestermusik, Pop, digitalisierte Klänge). – Nicht anders ging es der traditionellen europäischen Kunstmusik ("Klassische Musik", "Ernste Musik") mit der Entwicklung von Arnold Schönbergs Zwölftonmusik. Theodor W. Adorno, selbst Kompositionsschüler des Schönberg-Schülers Alban Berg, begründete, wieso die Durchorganisation der Komposition in der Zwölftonmusik zwar einerseits eine umfassende

---

<sup>199</sup> Vgl. dazu aktuell von dem Soziologen Andreas Reckwitz: VERLUST. EIN GRUNDPROBLEM DER MODERNE (Berlin 2024).

<sup>200</sup> Selbstverständlich spielen weiterhin Musiker Abwandlungen aller bisherigen Stile des Jazz: von Ragtime, New Orleans und Dixieland über Chicago, Swing und Bebop bis zu Cool, Hard Bop und Free Jazz.

Bewußtheit über den Kompositionsakt ermöglicht, jedoch andererseits eventuell die Grundlage der musikalischen Kreativität zerstört.<sup>201</sup>

Für Grolmans Bach-Buch bestimmend ist wohl tatsächlich ein genuin mystischer Blickwinkel des Autors.<sup>202</sup> – Was ist denn Spiritualität (auch in der Form der Gottgläubigkeit), wo sie nicht "Opium des Volkes" (Marx) ist oder strukturkonservative Rhetorik? Vermutlich die Erfahrung einer umfassenden, existentiellen Beheimatung in der Welt. Und, ja: JSB vermittelt<sup>203</sup> in seiner Musik wohl für viele Menschen eine solche umfassende Beheimatung in der Welt. Für Bach ist sie verwirklicht in seiner Gottgläubigkeit, aber diese Evidenz einer Beheimatung in der Welt kann durch Bachs Musik aufgerufen werden auch ohne eine solche Gottgläubigkeit.<sup>204</sup> Es kann auch geschehen in Wanderungen durch Landschaften; in einer weitgehenden Verbundenheit mit anderen Menschen oder mit Tieren; in der fachlichen Arbeit von Naturwissenschaftler\*innen; nicht zuletzt natürlich auch in spontanen Satori-Erfahrungen.<sup>205</sup> – Das Nachvollziehen von Bachs Gottgläubigkeit, wie Grolman es uns nahelegt, mag nützlich sein, um das Gewordene seiner Musik ahnend zu begreifen, – unabdingbar ist es dafür nicht. Auch Bachs "Andacht vor seinem Handwerk sowohl wie auch vor dem Kleinen dabei" ist kein genuin christliches Moment (wie Grolman meint), sondern findet sich bereits in dem buddhistischen Prinzip der Achtsamkeit.<sup>206</sup>

Die Traumatherapeutin Luise Reddemann (von Hause aus Psychoanalytikerin) nähert sich in ihrem Buch ÜBERLEBENSKUNST (Stuttgart 2006) Sebastian Bach im Zusammenhang mit allgemeinmenschlichen Ressourcen, wie sie nach existentiellen Schicksalsschlägen von besonderer Bedeutung werden: Mut, Zuversicht, Hoffnung, Bei-sich-sein, die Orientierung an übergeordneten Quellen des Lebens. Sie kommt damit Grolmans Begriff einer "überlegenen

---

<sup>201</sup> Sehe hierzu bei Theodor W. Adorno: *Schönberg und der Fortschritt* (in: PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK, GS 12, S. 36-126, insbesondere S. 70/71); *Das Altern der Neuen Musik* (in: DISSONANZEN. MUSIK IN DER VERWALTETEN WELT (GS 14, S.143-167)

<sup>202</sup> Besonders deutlich wird dies für mich in seiner Darstellung der h-moll-Messe (*12. Betrachtung*) sowie der Kunst der Fuge (*13. Betrachtung*).

<sup>203</sup> nicht aber: *bedeutet!*

<sup>204</sup> Der Finger, der auf den Mond zeigt, ist nicht der Mond! (Zen)

<sup>205</sup> Auch ich finde den Ausdruck einer solchen allumfassenden Beheimatung in der Welt in Bachs Werk, und daneben vor allem in der klassischen indischen Musik. (Bedeutende Interpreten sind: Shivkumar Sharma, Hariprasad Chaurasia, Ali Akbar Khan, Kishori Amonkar, Zia Mohiuddin Dagar, Asad Ali Khan, Vilayat Khan, V.G. Jog, Zakir Hussain.) Daneben führt mich auch das Werk des Free Jazz-Pianisten Cecil Taylor (1929–2018) in diese Gestimmtheit.

<sup>206</sup> Vgl., u.a. Thich Nhat Hanh: DAS WUNDER DER ACHTSAMKEIT (Bielefeld 2010, und andere Ausgaben)

Grundstimmung" nahe. Reddemann erzählt von Bachs Leben und seiner Fähigkeit, in der Musik immer wieder zurückzufinden zum lebenszugewandten Potential.

Bedenkenswert sind von Grolman dargestellte Facetten des Protestantismus, zwischen denen Bachs kompositorisches Schaffen sich entwickelte. Im Mittelpunkt steht hierbei die subtile Bedeutung des Pietismus *und* der lutherischen Orthodoxie für Bachs religiöse und kompositorische Entwicklung. Ein anderer Schwerpunkt sind ausführliche Erläuterungen zum Aufbau einzelner Kantaten in ihrer Verbindung von Choraltext, Rezitativtext, Chormusik und Rezitativ sowie die Bedeutung des Chorals (vor Bach und noch bei Bach) in seiner integralen Verbindung von Text und Melodie. Hier kann die Lektüre dazu ermuntern, Grolmans Erläuterungen (oder Behauptungen) anhand diskutierter Choräle oder Kantaten zu überprüfen. Faszinierend war für mich (trotz, vielleicht auch nur wegen meiner fachlichen Inkompetenz) Grolmans Darstellung von Bachs Umgang mit Fugenthemen – zu verschiedenen Lebensphasen. Nirgendwo sonst konnte ich die Darstellung einer möglicherweise überragenden Bedeutung François Couperins für JSB finden. Auch Grolmans Vermutung einer paradoxen Funktion der bürokratischen Querelen in Leipzig für Bachs Persönlichkeits- und musikalische Entwicklung könnte stichhaltig sein (Stichwort "Geduld") ... – und es gibt in Grolmans Arbeit noch etliche andere überraschende Hinweise, die allerdings alle nicht musikwissenschaftlich abgesichert ausgebreitet werden; aber diesen Anspruch hatte Adolf v. Grolman zweifellos nicht.

Bei aller Neigung zu Naivität und Idiosynkrasien, trotz mancher sprachlicher Unbeholfenheiten<sup>207</sup> vermittelt Grolman subtile Momente bachscher Musik, die sonst wohl eher selten formuliert worden sind. Aber selbst Idiosynkrasien und apodiktische Übertreibungen transportieren nicht selten Momente, die sonst eher verdrängt werden durch die Gewalt der konventionellen Sprachregelung. Auch gerade in seinem rigoros selbstbezogenen Blick auf JSB, den Grolman mit großer Konsequenz, viel musikalischer Erfahrung und tiefer hermeneutischer Einfühlung entfaltet, liegt der Wert dieses eigenartigen Buches. Gelegentlich allerdings wirkt Grolman in seinem Geschimpfe wie ein verbissenes Rumpelstilzchen.

---

<sup>207</sup> Die vielleicht mit seiner Situation zur Zeit des Entstehens (1945-49) zu tun haben; in andern Werken gibt es sie nicht.

Eine vernichtende Pseudo-Rezension des Theologen Friedrich Smend (1950)<sup>208</sup>, der – wie Grolman! – selbst vehement für die Priorität der religiösen Grundlage von Bachs Werk stritt<sup>209</sup>, zeigt, daß Grolman tatsächlich zwischen allen Stühlen saß. Daß ihm das Handwerkszeug der musikwissenschaftlichen und theologischen Profession fehlte, diskriminiert jedoch nicht die Darstellung seiner unverkennbar lebensgeschichtlichen Erfahrungen mit Bachs Musik.

### **Exkurs: Johann Matthias Gesner**

Gesner (1691–1761) war Pädagoge, klassischer Philologe und Bibliothekar. Von 1730 bis 1734 wirkte er als Rektor der Thomasschule zu Leipzig. Er gehörte zu den wenigen persönlichen Freunden Johann Sebastian Bachs. In dem hier wiedergegebenen Text vergleicht er die singenden Harfenspieler des Altertums mit Bach als Aufführungsleiter.<sup>210</sup>

*"Dies alles würdest Du, Fabius, völlig unerheblich nennen, wenn Du, aus der Unterwelt heraufbeschworen, Bach sehen könntest – um nur ihn anzuführen, denn er war vor nicht allzu langer Zeit mein Kollege an der Leipziger Thomasschule; wie er mit beiden Händen und allen Fingern etwa unser Klavier spielt, das allein schon viele Kitharai [»citharas«] in sich faßt, oder jenes Grund-Instrument, dessen zahllose Pfeifen von Bälgen angeblasen werden, wie er hier mit beiden Händen, dort mit schnellen Füßen über die Tasten eilt und allein gleichsam Heere von ganz verschiedenen aber doch zueinander passenden Tönen hervorbringt; wenn Du ihn sähest, sag ich, wie er bei einer Leistung, die mehrere Eurer Kitharisten und zahllose Flötenspieler nicht erreichten, nicht etwa nur eine Melodie singt wie der Kitharöde und seinen eigenen Part hält, sondern auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch ein Kopfnicken, den nächsten durch*

<sup>208</sup> in: *Theologische Literaturzeitung* 75 (1950), S. 164). Als Scan hier am Schluß der Veröffentlichung dokumentiert.

<sup>209</sup> insbesondere gegenüber der frühen DDR-Musikwissenschaft, siehe hierzu Walther Vetter: *DER KAPELLEMEISTER BACH. VERSUCH EINER DEUTUNG BACHS AUF GRUND SEINES WIRKENS ALS KAPELLEMEISTER IN KÖTHEN* (Potsdam 1950; Neuausgabe Leipzig/Berlin 2020: A+C online). Friedrich Smend war Professor für Liturgie und ist hervorgetreten unter anderem mit Forschungen zur (angeblichen) Zahlenmystik bei JSB.

<sup>210</sup> Es handelt sich um eine Fußnote in seiner kommentierten Ausgabe von Fabius Quintilians *INSTITUTIO ORATORIA* (Göttingen 1738). Gesner fügte die Beschreibung hinzu, um Quintilianus' Standpunkt zu veranschaulichen, daß eine Person viele Dinge gleichzeitig tun kann. Das Original ist in lateinischer Sprache. Nach einem Hinweis von Albert Schweitzer (Leipzig 1951, S. 160) hatte bereits J. A. Hiller diese Erinnerung in seiner Lebensbeschreibung Bachs (Leipzig 1784) zitiert.

*Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem andern in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt; wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt; wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohre prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt. Sonst ein begeisterter Verehrer des Altertums, glaub' ich doch, daß Freund Bach allein, und wer sonst ihm vielleicht ähnlich ist, den Orpheus mehrmals und den Arion zwanzigmal übertrifft.<sup>211</sup>*

### **Bach und Leipzig**

Die unangenehmen Aspekte von Bachs Leben und Wirken in Leipzig werden von Grolman ausführlich (wenn auch recht einseitig) dargestellt. Ein Zeugnis soll diesen Blickwinkel ein wenig relativieren.

Es gibt nämlich die Bachkantate 216a: *Erwählte Pleißenstadt*, deren Musik verschollen ist, aber rekonstruiert werden konnte. Der Text ist vermutlich von Picander (Christian Friedrich Henrici), der etliche Kantatentexte für Bach geschrieben hat, und in Bachs Handschrift überliefert.<sup>212</sup> In dieser weltlichen Kantate, gerichtet an den Leipziger Stadtrat, heißt es:

*Mit Lachen und Scherzen  
Mit freudigem Herzen  
Verleib ich mein Leipzig der Ewigkeit ein  
Ich habe hier meine Behausung erkohren  
Und selber den Göttern geschworen  
Hier gerne zu seyn.*

---

<sup>211</sup> BACH-DOKUMENTE II., FREMDSCHRIFTLICHE UND GEDRUCKTE DOKUMENTE ZUR LEBENS- GESCHICHTE JOHANN SEBASTIAN BACHS 1750-1800 (Kassel/Leipzig 1969, S. 332 f.; Nr. 432)

Hier: <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1738-goettingen-johann-sebastian-bach-als-auffuehrungsleiter-klavier-und>

<sup>212</sup> a) <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV216a-Ger5.htm>

b) [https://de.wikipedia.org/wiki/Erw%C3%A4hlte\\_Plei%C3%9Fenstadt](https://de.wikipedia.org/wiki/Erw%C3%A4hlte_Plei%C3%9Fenstadt)

c) [https://www.bach-digital.de/servlets/MCRGenPDF?mcrId=BachDigitalSource\\_derivate\\_00004366&from=1&to=4](https://www.bach-digital.de/servlets/MCRGenPDF?mcrId=BachDigitalSource_derivate_00004366&from=1&to=4)

d) <https://youtu.be/3mIDSGKoTys?si=C5LWnl26eVCYw5mf>

## Bach und der "Endzweck"

In seinem Entlassungsgesuch aus dem Amt als Organist schreibt Bach an den Rat der Stadt Mühlhausen (25.6.1708) bedauernd: "Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine *regulirte* kirchen music zu Gottes Ehren, und Ihren Willen nach, gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen *music*, und oft beßer, als allhier *fasonirten harmonie* möglichst aufgeholfen hätte..."<sup>213</sup>. An diesem von ihm formulierten "Endzweck" seines Schaffens – zu diesem Zeitpunkt! Er war 23 Jahre alt – läßt sich nicht deuteln. In Köthen (1717-23) war Bach Kapellmeister. Kirchenmusik gab es dort nicht. Hier schrieb Bach vorrangig Instrumentalkompositionen (u.a. Das Wohltemperierte Clavier und die sechs Sonaten und Partiten für Solovioline). In Leipzig (1723-1750) komponierte Bach die Fülle seiner Kantaten, die Matthäuspassion und andere geistliche Musik, aber auch eine Nachfolgesammlung zum Wohltemperierten Klavier, die Goldbergvariationen, Cembalo-Partitas und Orgelwerke. Wohl schon Ende des 19. Jahrhunderts entstand eine Art Glaubenskrieg über das Verhältnis von "Geistlichem" und "Weltlichem" bei Bach. Adolf v. Grolman betont, "daß es ganz unmöglich ist, bei Bach zwischen sog. weltlicher und geistlicher Musik zu unterscheiden". Auch Friedrich Smend begründet aus seinem fachwissenschaftlichen Hintergrund umfassend und überzeugend, daß Bach "in einer noch nicht in geistliche und weltliche Bezirke aufgespaltenen, sondern in der innerlichst geschlossenen, aus dem Zentrum des lutherisch reformatorischen Glauben gespeisten Existenz" lebte.<sup>214</sup> Jede Nähe zur "Aufklärung" weisen Smend wie Grolman bei Bach rigoros zurück.<sup>215</sup> Insbesondere die DDR-Musikwissenschaft versuchte, Bach den "fortschrittlichen", an sozialem Engagement und Aufklärung orientierten Künstlern zuzuordnen. (Auch diese Argumentation rutschte gelegentlich zu unterkomplexer Ideologisierung ab.) Bei A+C wiederveröffentlicht wurde eine noch heute lesenswerte und informative Monografie des DDR-

---

<sup>213</sup> Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): SCHRIFTSTÜCKE VON DER HAND JOHANN SEBASTIAN BACHS (Kassel/Basel 1963, S. 19)

<sup>214</sup> Friedrich Smend: BACH IN KÖTHEN (Berlin o.J. [1951], S. 135-143).

<sup>215</sup> Vgl. demgegenüber heutzutage ausführlich bei Christoph Wolff im Prolog (*Bach und der Begriff 'musicalische Wissenschaft'*) seiner bedeutenden Bach-Monografie (Aktualisierte Neuauflage Frankfurt/M. 2005, S.1-11, hier: S. 7-9) sowie Jin-Ah Kim: *Bach, Leipzig und die Aufklärung* (in: Detlef Altenburg / Rainer Bayreuther [Hrsg.]: MUSIK UND KULTURELLE IDENTITÄT - 3 (Kassel 2012), pdf: <https://musicconn.qucosa.de/landing-page/https%3A%2F%2Fmusicconn.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A71940%2Fmets%2F/>)

Musikwissenschaftlers Walther Vetter<sup>216</sup>. Im vorliegenden Buch wird im Anhang ein Referat des DDR-Musikwissenschaftlers Georg Knepler anlässlich einer wissenschaftlichen Bachtagung in Leipzig 1950 dokumentiert. Kneplers kritische Beleuchtung prominenter "bürgerlicher" Bachliteratur erscheint mir bedenkenswert, die Beiträge der sich anschließenden Aussprache illustrieren das damalige intellektuelle Klima. – Heutzutage findet sich eine derartig einseitige Zuordnung Bachs zur "geistlichen" bzw. "weltlichen" Musik nicht mehr. Gleichwohl war dieser Streit ein bedeutsames Erkenntnismoment der kulturellen Rezeption.

### **Bach und nachbachsche Musik**

Grolmans idiosynkratische Ablehnung<sup>217</sup> der allermeisten nachbachschen Musik (von ihm gern als "Schicksalsmusik" diskreditiert) müssen wir nicht teilen; als Annäherung an Bachs eigenes Verständnis von Musik ist diese Engführung möglicherweise angemessener als das musikologische Ausbreiten kompositionshistorischer Entwicklungen über die Jahrhunderte.<sup>218</sup>

Wenn schon Musikgeschichte: Aus etlichen Quellen ist bekannt, daß sowohl Beethoven als auch Wagner<sup>219</sup> Sebastian Bach in seiner grundlegenden Bedeutung würdigten; von Amadé Mozart<sup>220</sup>, Robert Schumann, Franz Liszt und Brahms gilt dasselbe. Auch Albert Schweitzer betont die Bedeutung Bachs für Wagners Werk<sup>221</sup>. Der Philosoph Theodor W. Adorno (mit Max

---

<sup>216</sup> Walther Vetter: DER KAPELLEMEISTER BACH. VERSUCH EINER DEUTUNG BACHS AUFGRUND SEINES WIRKENS ALS KAPELLEMEISTER IN KÖTHEN (Potsdam 1950; Leipzig/Berlin 2020: A+C online) – Friedrich Smend lobt in seinem erwähnten Buch Veters Veröffentlichung in manchem, gibt ihm vor allem in der höheren Gewichtung der Köthener Zeit recht, jedoch kritisiert er Vetter vehement (vor allem in umfangreichen Anmerkungen ab S. 145), wo dieser Bachs Wirken als kirchlich-christlichem Komponisten relativiert. Vgl. auch mein Nachwort in der Wiederveröffentlichung des Buches von Vetter.

<sup>217</sup> Jahrelang hatte sie mich gehindert, mich auf sein Buch einzulassen!

<sup>218</sup> Überraschenderweise finden sich in Grolmans Bach-Buch (und mehr noch in den Vorträgen DIE MUSIK UND DAS MUSIKALISCHE IM MENSCHEN, Berlin 1940) gleichwohl ernsthafte Würdigungen bestimmter Aspekte bei Puccini, Verdi, Richard Strauß und anderen Komponisten, die doch wohl zu den "Schicksalsmusikern" zu rechnen wären.

<sup>219</sup> "Was die Fuge betrifft, so sollen diese Herren [Beethoven und Mozart] sich verstecken hinter Bach, sie haben mit dieser Form gespielt, haben zeigen wollen, daß sie es auch konnten, er aber hat die Seele der Fuge gezeigt, er hat nicht anders gekonnt als in Fugen schreiben." (Richard Wagner, zitiert von Cosima Wagner: DIE TAGEBÜCHER, Band I, München 1976, S. 481)

"... es ist wie ein rastloses Weiterschreiten, als ob er sagte, hier habt ihr alles, womit ihr später arbeiten werdet, wo ihr ruhen und weilen werdet, ich weiß das alles, mich treibt es weiter." (a.a.O., I, S. 547)

Über bachsche Fugen: "Es ist wie ein Weltbau, der nach einem ewigen Gesetz sich bewegt, ohne Affekt, das Leiden der Welt ist wohl auch darin, ist inbegriffen, aber nicht in derselben Weise wie in der anderen Musik." (a.a.O., II, S. 113)

<sup>220</sup> Vgl. von Mozart KV 404a, 405.

<sup>221</sup> Ausgabe 1951, S. 224f. (Kapitel XX) und: "Bachs Sonaten stellen wie die beethovenschen Gemütszustände und innere Erlebnisse dar, aber so, daß anstelle der Leidenschaft die Kraft tritt. Ob er in Schmerz oder in

Horkheimer Gründer der Kritischen Theorie) beschäftigt sich in seinen musikphilosophischen, musiksoziologischen Arbeiten vorrangig mit der von Grolman verpönten Wiener Klassik, mit Mahler, Wagner und dem Umkreis von Arnold Schönberg. Sein Aufsatz *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt (1951)* öffnet das Nachdenken über Sebastian Bach auf einer anderen Komplexitätsebene. Grolman und Adorno hätten einander zweifellos herzlich abgelehnt; es gibt aber durchaus Korrelationen zwischen beiden Texten. Adorno kommt Grolman in Momenten sehr nahe, wohingegen er ihm in anderen Aspekten widerspricht. Insgesamt ergänzt sein dialektisch-musiksoziologischer Blickwinkel Grolmans Darstellung verblüffenderweise auch dort, wo er ihr widerspricht. – Adornos Aufsatz ist eine Besonderheit in seinem Werk und wohl wenig rezipiert worden. Aus diesem Grund wird er hier im Anhang vollständig dokumentiert.

In einer Rundfunksendung im Jahr 1955 (*Begegnungen mit Albert Schweitzer*) äußerte Grolman (in trickreicher Rhetorik): "(...) 1954 gab es wieder ein längeres Gespräch, und zwar über mein viel gelästertes<sup>222</sup> Buch über Johann Sebastian Bach, das in den letzten Kriegswochen abseits auf dem Dorf geschrieben worden war; Schweitzer hatte gleich erkannt, dass es sich darin zu weiten Teilen um eine Streitschrift wider den ganzen modernen Musikerbetrieb seit den sog. *Wiener Klassikern* handele; er sah die Notwendigkeit, an solchen eingerissenen Zuständen einmal derb zu rütteln, das genügte ihm, um die gelegentlichen Schärpen des Buchs nicht angesichts anderer Dinge kritisch zu betonen. (...)"<sup>223</sup>

Von geradezu schlafwandlerischer Erkenntnis erscheint mir demgegenüber Grolmans Überzeugung (im vorliegenden Buch): "Wie würde sich Bach am Jazz, an der Kinoorgel und an atonaler Musik gefreut haben! Er, der jeden neuen Gedanken schöpferisch aufgriff!" Zu Grolmans aufführungspraktischem Purismus scheint dies wenig zu passen, aber das hohe Abstraktionsniveau von Bachs Musik erlaubt wohl tatsächlich eine Übertragung in ganz andere musikalische Gestaltungsmöglichkeiten.<sup>224</sup> Grolman meinte es allerdings

---

mystischen Träumen versunken ist: immer erfaßt Bach sich selber wieder in einem straffen, fugierten Schlußsatz." (a.a.O., S. 347)

Siehe auch einen Vortrag des Dirigenten Peter Berne: *Albert Schweitzer und Richard Wagner* (in: *Albert Schweitzer-Rundbrief 2015*). <https://www.peter-berne.at/wp-content/uploads/2021/12/SCHWEITZER-UND-WAGNER-2015.pdf>

<sup>222</sup> gemeint ist wohl: "belästertes"

<sup>223</sup> Quelle: Littmann/Oppermann/Schmidt-Bergmann (a.a.O., S. 53)

<sup>224</sup> Siehe auch die Zusammenstellung von Einspielungen (und Transkriptionen) hier im Anhang.

anders: nur Bach selbst hätte derlei machen dürfen! – An anderer Stelle: "Begeistert würde er Saxophon, Jazz und Kinoorgel aufgegriffen haben, hätte er sie gekannt. Denn es darf kein Zweifel darüber bestehen, daß Klang und Instrumente anlangend, Bach so etwas wie ein Revolutionär war."

### **Adolf v. Grolman**

"Die Menschen damaliger Zeit waren erheblich inniger, tiefer und auch komplizierter als moderne Menschen von heute. Damals gab es kein Kollektiv und keine Masse und keine Gruppenseele, wie wir das heute beobachten, sondern es gab Personen, denen das Wesen der modernen 'Persönlichkeit' ein unbegreifliches Bündel von Absurdität gewesen wäre." – Unverkennbar wird in Grolmans Veröffentlichungen, daß es sich hier nicht zuletzt um eine Selbstaussage handelt, mit der er vermutlich nicht allein stand unter Bildungsbürgern am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhunderts. Dabei müssen dreierlei Aspekte unterschieden werden: zum einen waren *die* Menschen des 18. Jahrhunderts keineswegs so, wie er sie sieht – wenngleich zumindest viele im damaligen Bürgertum sich so gesehen haben mögen; zugleich wurden selbstverständlich auch in dieser (wie in jeder) Zeit menschengemäße Werte entwickelt und teilweise auch verwirklicht, die zum Schatz der Menschheitsgeschichte gehören und bewahrt werden sollten (selbst wenn nur manche Außenseiter\*innen in irritierender Weise für sie eintreten); und drittes darf nicht vergessen werden, daß Grolmans Voraussetzungen (sein im obigen Zitat verdeutlichtes Menschenbild) es ihm fast unmöglich gemacht haben müssen, wesentliche Momente der sozialen, psychologischen, gesellschaftlichen Realität des 20. Jahrhunderts zu begreifen. – Wenn Grolman den "Liberalismus" nach 1900 mit hohem Einsatz von diskriminierender Rhetorik an den Pranger stellt: mit Hinweis auf die "bitterbösen Folgen seit dem Jahre 1933", wird verschwiegen, daß der Autor selbst sich zunächst deutlich dem Nationalsozialismus angenähert hatte und erst im Laufe der Jahre auf Abstand gegangen war (wie bereits erwähnt). Diese Zwiespältigkeit findet sich häufig bei Vertretern der sog. inneren Emigration.

"Die Menschen also schufen Bach sittliche Konflikte: nicht die Höfe, nicht die Instanzen, nicht die Kompetenzen. Sondern jene Augenblicke, wo die große Ordnung im kleinsten durch widerliche Anlässe gestört war, – jene Ordnung,

die Bach als sein oberstes Sitten- und Kunstgesetz anerkannte und liebte." Im 18. Jahrhundert entsprach diese Haltung zweifellos dem Verständnis der Bevölkerungsmehrheit; wenn Grolman sie noch im Jahr 1945 affirmiert, ist das doch sehr fragwürdig. Der kreative Mensch, (angeblich) entweder geachtet und gefördert durch anerkannte Autoritäten (möglichst Fürstlichkeiten) oder aber mißachtet und behindert durch subalterne Bürokraten: dieses Leitmotiv in Grolmans Bach-Buch findet sich auch wieder in seiner Monografie über Leonardo da Vinci; es hat wohl auch für seine Selbsteinschätzung eine gewisse Bedeutung.

Grolmans unverblümt elitäre Grundhaltung wirkt manchmal komisch, – jedoch nie menschenverachtend; zu deutlich wird seine Naivität, mit der er – wie ein trotziger Junge aufstampfend – zu dem steht, was er nun eben meint: egal, was *die Leute* davon halten. Das geht bis zur Schreibweise einzelner Wörter (die hier meist übernommen wird). Grolmans Neigung zu superlativischen Behauptungen bezieht sich in erster Linie auf Postulate geradezu überirdischer Bedeutung und Vollkommenheit ("Genialität") – von JBS ebenso wie von Leonardo da Vinci, von François Couperin und Jean Racine, von Johann Peter Hebel, Puccini, Sebastian Franck oder Adalbert Stifter.<sup>225</sup> Das zweifellos zugrundeliegende Bedürfnis nach Orientierung, Vorbildhaftigkeit und Eindeutigkeit führt dann auch zur Behauptung spezieller völkischer Qualitäten.<sup>226</sup> Von Grolman hypostasierte "tiefst deutsche Gefühlswerte" (mit denen selbstverständlich JSB identifiziert wird) finden sich leider endemisch auch in ansonsten lesenswerten Büchern von im 19. Jahrhundert Geborenen. Von konsistent reaktionären, vergangenheitsorientierten Kreisen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich Grolman jedoch fundamental durch sein rigoros einzügängerisches Selbstdenken. Seine Intention für dieses Buch war, angesichts der Zerstörung aller Selbstverständlichkeit von ethischen Werten nach dem NS und die politische Entwicklung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, JSB als mögliches Vorbild (geradezu als Rettung) der Menschenwelt zu vermitteln: "Es soll mitgeholfen werden, das

---

<sup>225</sup> Mehrfach verweist Grolman im Bach-Buch auf sein 1944 (als letzte Veröffentlichung des in Berlin ausgebombten Verlages Lambert Schneider) erschienenen Buch über Leonardo da Vinci; ich vermute, daß die beiden Künstler für ihn Fixpunkte seines Verständnisses von künstlerischem Leben sind ... wohl auch im Sinne einer Klärung des eigenen Lebensanspruchs. Dabei schreibt er – hier im Bach-Buch! – : "Leonardo hat mit dem Christentum nichts, aber auch rein gar nichts zu tun."

<sup>226</sup> Entsprechende Varianten der Persönlichkeitsentwicklung begünstigen zweifellos eine politisch radikale Entwicklung (in Richtung auf Nazismus/Faschismus wie auf doktrinären Kommunismus bzw. Stalinismus), sind aber keineswegs mit einer entsprechenden Haltung gleichzusetzen! Auch nicht bei Adolf v. Grolman.

erschütterte Gleichgewicht dieser irdischen Welt wieder herzustellen", ist Grolmans Anspruch für dieses ab 1945 verfaßte Buch.

Grolmans verbitterter und krass unterkomplexer Konservatismus *neben* der poetisch-mystischen Subtilität anderer Passagen<sup>227</sup> kann uns aufhorchen lassen: Wie paßt das zusammen? Was für Weggabelungen lassen sich hier ahnen: in bestimmten Kreisen des deutschen Bürgertums Anfang des 20. Jahrhunderts? – Natürlich denke ich dabei auch an den Weg zum nationalistisch-rassistischen Nationalsozialismus, den allzu viele Bildungsbürger bis fast zum Ende mitgegangen sind, teilweise in der Vorstellung, dadurch für wertvolles "Deutschtum" einzutreten; auch Grolman gehörte zu ihnen. Manche Passagen seines Bach-Buches können vielleicht gelesen werden als hilflose Versuche, jetzt (1945) doch noch für sich und andere zu betonen, was wertvoll war im Deutschland vor dem 19. Jahrhunderts: "(...) wo Ordnung, Form, Regel und Schema einst gegeben worden waren und galten (...)".

Gelegentlich scheint mir Grolman wie das Kind in dem Märchen von *des Kaisers neuen Kleidern*: wenn er in der Selbstverständlichkeit des Außenseiters Eindrücke formuliert, die anáthema zu sein scheinen im diskursiven Raum – obwohl sie vielleicht doch bedenkenswert sind.<sup>228</sup> Und gerade durch Grolmans in mancher Weise naive, unwissenschaftliche, zugleich aber hochnuancierte Argumentation wird die Mentalität (bzw. das Selbstbild) eines zweifellos existenziell christlich gebundenen Menschen vorstellbar, wird immerhin ansatzweise nachfühlbar, was denn das sein kann: *an Gott glauben*.<sup>229</sup>

Grolmans Erinnerungen an die eigene Kindheit und Jugend (im zweiten Teil) machen die Einseitigkeit seiner Identifikation mit Johann Sebastian Bachs Lebenshaltung vielleicht etwas plausibler. Dazu gehört hochtrabender religiöser Kitsch, der wohl auch zu Grolmans Sozialisation gehört hatte, immer

---

<sup>227</sup> So lesen sich noch seine im Januar 1940 gehaltenen Vorträge zur Musik (Adolf v. Grolman: DIE MUSIK UND DAS MUSIKALISCHE IM MENSCHEN; Berlin 1940) abgeklärt, selbstsicher, und haben nichts von der eifernden Attitude des Bach-Buchs. Insbesondere fehlen auch die mehr oder weniger eleganten Seitenhiebe gegen Komponisten nach Bach.

<sup>228</sup> Wie wenn er den Schlußchor in Beethovens Neunter Sinfonie ("schrille Schreie an die Freude") kritisiert, dies sei "keine Steigerung, sondern Massierung". Ich zumindest seh das genauso.

<sup>229</sup> Da fällt mir ein: Vor bald 40 Jahren sagte mir eine Theologiestudentin sinngemäß über ihre Kommiliton\*innen: "Über den eigenen Glauben sprechen? Niemals! Über Einzelheiten des sexuellen Empfindens jederzeit, aber der Glaube ist intim, darüber redet niemand."

verbunden mit Musik. Bei der gesamten Sippe Bach beschwört der Autor allseitige Verbundenheit und behauptet "die geordnete Harmonie der Familienenergie".<sup>230</sup> – "Wie geordnet, wie klar und wie logisch" – auch so beschreibt Grolman seine frühesten Eindrücke von Bachs Musik und meint zweifellos auch seine eigene Kindheit. Zweifellos kann eine solche Sozialisation in der jugendlichen Entwicklung zum Moment existenzieller Wahrheit werden.<sup>231</sup>

Gerade in Grolmans Versuch einer Annäherung an Bachs Charakter<sup>232</sup> läßt sich seine Identifikation mit Bach nachfühlen; die Stelle paßt zu Vermutungen, die sich aus Hinweisen über Grolmans Persönlichkeit ergeben können. Dabei drängt sich hier eine psychologische Abstufung von *Über-Ich (Jesus)* → *Selbstobjekt (Bach)* → *Selbst (Grolman)* auf. Nicht zu vergessen ist auch, daß Grolman seinen Vater im wesentlichen nur über Zeugnisse und Erinnerungen anderer kannte.

Grolman schreibt: "Er mußte es ertragen lernen, daß er in dem Eigensten seiner Musik und seines Wesens oft verkannt wurde." Dies entspricht vermutlich auch Grolmans Wahrnehmung seiner eigenen Präsenz in der Welt; abgesehen davon dürfte es für die meisten Menschen gelten, die überhaupt etwas "Eigenstes" entwickeln.

Grolmans Verständnis für Frauen orientiert sich offenbar an der eigenen Mutter (mit der er bis an deren Lebensende zusammenlebte), am Muttersein sowie an Nonnen und christlichen Heiligen. Bekanntgeworden ist<sup>233</sup> sein zeitweise enger Kontakt mit Paula Buber, der sich allerdings vorrangig in intensiven, arbeitsbezogenen Briefen gestaltete. Persönliche Begegnungen gab es nur wenige, und nach einigen Jahren brach die Beziehung ab – nachdem Grolman sich negativ äußerte über Bubers großen Roman AM LEBENDEN WASSER.

Der Autor assoziiert kulturelle Ereignisse unterschiedlicher Gattungen, Musik, Gemälde, Literatur miteinander und interpretiert sie und ihre

<sup>230</sup> Dies übrigens nahe an der Utopie Paula Bubers in ihrem große Familienroman AM LEBENDIGEN WASSER (Leipzig 1952, Neuausgabe Berlin 2024: A+C), dem Grolman grundsätzlich sehr zugetan war (bei punktueller Kritik).

<sup>231</sup> Grolmans Widmung in meinem (antiquarisch erworbenen) Exemplar des Buchs entspricht exakt der kalligraphischen Schreibweise Bachs auf dem Titelbild des *Wohltemperirten Clavier*.

<sup>232</sup> Kapitel *Choral*, Abschnitt c, 3. Beispiel, sowie Kapitel *Thomascantorat und Lehrertum*.

<sup>233</sup> durch die Dissertation von Katharina Baur: DAS KUNSTWERK LEBEN ZU GESTALTEN. LEBEN UND WERK DER SCHRIFTSTELLERIN PAULA BUBER Universität Augsburg 2021. <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/100854/file/Dissertation+Baur.pdf>

Siehe auch in der erwähnten Arbeit von Littmann/Oppermann/Schmidt-Bergmann (Heidelberg 2014) sowie in meinem Nachwort zur Neuausgabe von Paula Judith Buber: AM LEBENDEN WASSER (Berlin 2024: A+C).

Zusammenhänge nach seinem eigenen Maßstab, den er kaum begründet; an egal welchen Wissenschaften orientiert er sich kaum je. Für Grolman zählt letztlich nur die Kompetenz von Künstlern: Komponisten, Musikern, Bildenden Künstlern, Architekten. Auch im Umkreis von Theologie, Philosophie, Literaturwissenschaft diskutiert er gelegentlich Auffassungen einzelner Vertreter, ohne sich mit theoretischen Ableitungen zu befassen.<sup>234</sup> Grolmans Maßstab ist letztlich immer nur seine eigene Auffassung, seine eigene Wahrheit, Erkenntnis und Meinung. So sollten Grolmans Werke vermutlich ausnahmslos als literarische, essayistische Arbeiten gelesen werden.

Adolf v. Grolmans umfangreiche Bibliografie enthält Monografien und Sammelbände, Aufsätze, Rezensionen, Herausgeberschaften, Einleitungen und Nachworte.<sup>235</sup> Darunter sind Arbeiten zu Hölderlin, Stifter, Leonardo da Vinci, Friedrich Gundolf, D. Mereschkowski, Rilke, Lessing, Bachofen, Büchner, Strindberg, Georg Simmel, Matthias Grünewald, J. P. Jacobsen, Otto Braun, Georg Munk (id est Paula J. Buber), Emil Strauß, Leo Tolstoi, Justinus Kerner, Francis Jammes, Hugo v. Hofmannsthal, Georg Bernanos, Max Mell, Nietzsche, Hermann Hesse, Thomas Mann, – Herausgeberschaften von Werken Wilhelm Hauffs, Eichendorffs, Stifters, Hölderlins, Gottfried Kellers, Jacob Burckhardts, Die Nachtwachen des Bonaventura (bei Lambert Schneider, Heidelberg 1955), Will Vesper (!). Nicht zuletzt gibt es drei literarische Arbeiten – sowie den Hinweis (a.a.O.): "Es entstehen [ab 1950] zirka 80 *Pariser Romane*, die alle unveröffentlicht bleiben, als Fortsetzung des Romans FERIEN [1946]". – Diese Texte würde ich sehr gerne einsehen... aber wo sind sie jetzt?<sup>236</sup>

Adolf v. Grolman zog 1968 ins Städtische Altersheim im Karlsruher Klosterweg 1, am 17.8. 1973 starb er im Karlsruher Diakonissenkrankenhaus.

---

<sup>234</sup> Stil, Syntax und Logik der hier folgend vorgestellten Monografie (WESEN UND WORT AM OBERRHEIN) nähert sich mehr den wissenschaftlichen Konventionen.

<sup>235</sup> Eine (umfassende) Auswahlbibliografie findet sich in der erwähnten Arbeit von Littmann/Oppermann/Schmidt-Bergmann (Heidelberg 2014).

<sup>236</sup> Um seinen Nachlaß bemühte sich ein Großneffe, Dirk v. Grolman (1946-2019), es gab lange Zeit eine von diesem veröffentlichte Website für Adolf v. Grolman. Siehe auch: <https://penndorf-rezensionen.com/index.php/autoren/item/482-dirk-von-grolman>

**Adolf v. Grolman: Wesen und Wort am Oberrhein (Berlin 1935)**

Ebenso wie JSB für Grolman offenbar Anfang und Ende wahrer Musik ist, stellt er – der Karlsruher – "alemannischen Geist", "alemannisches Wesen", "alemannische Kultur" dar als Ausgangspunkt deutscher (vielleicht sogar europäischer) Kultur, in seiner Monographie *WESEN UND WORT AM OBERRHEIN* (1935) wie auch in Aufsätzen zu Personen, die sich dieser Region zuordnen lassen.

Die Monographie lebt aus subtiler Kenntnis und Einfühlung in Künstler aus 1000 Jahren – und der Fähigkeit, Substanzielles darüber zu vermitteln. Ohne Grolmans rigides ideologisches Prokrustesbett des "völkischen" (speziell alemannischen) "Wesens" und den daraus abgeleiteten Kategorien und Behauptungen hätte es ein bedeutendes Werk werden können.

Diese bedauerliche Beschränktheit zeigt sich auch im Bach-Buch. Abgesehen davon ist im sprachlichen Vergleich beider Arbeiten zu ahnen, daß der Verfasser sein Bach-Buch wohl tatsächlich (wie er anmerkt) unter schwierigsten Lebensumständen geschrieben hat. Im Gegensatz dazu ist *Wesen und Wort* von kristallklarer Diktion; wenn nur nicht immer wieder der Meltau der völkischen Ideologie sich dazwischen ausbreiten würde!

Manche Ideologeme dieses wortgewaltigen Schimpfers möchte ich als Blödsinn bezeichnen, andere aber sind ideologisch verengte menschliche Momente, die wohl in jeder Ethnie in der einen oder andern Weise vorgekommen sind und vorkommen und möglicherweise anthropologisch grundlegend sind.

Das 1935 veröffentlichte Buch endet in seiner Darstellung historischer Entwicklungen mit dem Jahr 1933. Im letzten Kapitel wird kommentarlos auf "die Revolution der nationalen Erhebung" (S. 211) hingewiesen. Dies bleibt das einzige Moment nazistischer Propaganda im Text. Für einen intentionalen Nazi halte ich Grolman nicht (und auch Hermann Hesse, Paula und Martin Buber, Albert Schweitzer oder Thomas Mann haben ihn offenbar nicht dafür gehalten). Er war "nur" einer der vielen tausend konservativer Bildungsbürger\*innen in Deutschland, die sich aus ihrer traditionellen Deutschtümelei mit all den dazugehörigen rhetorischen Versatzstücken des *Jargons der Eigentlichkeit* (Adorno) vom Nationalsozialismus haben verführen

lassen. Das ist heutzutage allgemein bekannt. Es entschuldigt diese Bildungsbürger nicht; MEIN KAMPF hatte jeder von ihnen in Händen gehabt.<sup>237</sup>

### Zur Neuauflage 2024

Es könnte gefragt werden, wieso ich als lebenslang nicht an einen sog. Gott glaubender Mensch (auch) religiös orientierte Bücher neu veröffentliche. Spiritualität im weitesten Sinne ist jedoch meines Erachtens eine Grundkategorie menschlichen Bewußtseins. Unsere genuine Bewußtseinsentwicklung führt uns alle zu existentiellen Fragen: *Wozu lebe ich? Was ist die Welt? Wie ist es möglich, daß ich einmal nicht mehr da bin?* Grundlegende Momente menschlicher Lebendigkeit lassen sich nachvollziehen allenfalls im Zusammenhang mit der jeweiligen individuellen (mehr oder weniger bewußten) Haltung gegenüber solchen Fragen. Ich jedenfalls habe Wesentlichstes über Menschen (auch über mich) zu lernen begonnen, seit ich mit diesem Aspekt des Menschseins mich zu befassen bereit war.<sup>238</sup>

Eine lektorielle Durchsicht von Verlagsseite hat dem Buch zweifellos gefehlt; vermutlich hätte der Autor sich sowas verbeten. Es gibt nicht wenige offensichtliche Schreibfehler, inhaltliche Redundanzen, inkonsistente Formulierungen und idiosynkratische Manierismen.<sup>239</sup> Die meisten entsprechenden Stellen wurden unverändert belassen.

Auf mehrere ausführliche Stichwortregister<sup>240</sup> wurde hier verzichtet, weil das Herauspicken von Stellen bei diesem essayistischen Buch widersinnig ist.

Zur Neuauflage hinzugefügt wurden etliche historische Abbildungen Bachs (die allermeisten entstanden nach Bachs Tod)<sup>241</sup>, ein Bild des Autors, ein Aufsatz Theodor W. Adornos, ein Beitrag einer Bachtagung in Leipzig (1950) sowie Hörempfehlungen (mit Literaturhinweisen, Links und Filmen). Mir ist

<sup>237</sup> Vgl. auch Erna Saenger: GEÖFFNETE TÜREN. ERINNERUNGEN 1876-1976 (Neuauflage Leipzig/Berlin 2023: A+C online)

<sup>238</sup> Dies kam durch und seit meiner Mitarbeit im Verlag Lambert Schneider Heidelberg und hier insbesondere durch meine Entdeckung Martin Bubers. (Übrigens erschien auch das vorliegende Buch ursprünglich beim VLSch.) – Siehe zu diesem thematischen Umkreis auch von Johanna Herzog-Dürck: PERSONALE PSYCHOTHERAPIE ALS ELEMENT INTEGRATIVER TRAUMATHERAPIE (Berlin 2020: A+C online)

<sup>239</sup> Dazu gehören Etymologismen (z.B. "intrigant" oder die – nicht durchgehaltene – Verwendung von c statt k in Wörtern lateinischer Genese) sowie die mehrfache Unterscheidung "süße (nicht süßliche!) Melodien" – wie um zu dokumentieren, daß er eine solche Unterscheidung zu beachten in der Lage ist. Auch die penetrante Verwendung von "sog." (immer abgekürzt) gehört in diesen Formenkreis.

<sup>240</sup> Personen, Stichworte, Werke von Bach, Bach-Kantaten, Andere Musikwerke, Bibelstellen.

<sup>241</sup> Gelegentlich wird angezweifelt, daß sie JSB darstellen. Diesen Argumenten bin ich nicht nachgegangen. Jedoch haben alle Bilder ihre Geschichte und sind, wie auch immer, Moment der Rezeption Bachs.

bewußt, daß meinen "Hörempfehlungen", die mangels irgendeiner musikalisch-fachlichen Kompetenz meinerseits ausschließlich auf meinem Höreindruck beruhen, auch etwas Wichtigtuerisches anhaftet. Aber ich habe das aussuchende Anhören von Platten und CDs während der Arbeit an diesem Buch zunehmend als (subjektive) Antwort auf Grolmans nicht weniger subjektive Darstellung empfunden: Das interpretatorische Bemühen um Bachs Musik, die vielfältigen Nuancen dieser (und anderer!) Einspielungen bezeugen, daß JSB keineswegs verloren ist für die heutige Zeit, ganz im Gegenteil!

*Zur Erinnerung an Christa –  
Organistin & Kantorin in Stendal,  
Verlegerin in Heidelberg.*

Mondrian Graf v. Lüttichau



## Hörempfehlungen <sup>242</sup>

sowie einige Bücher & Links

---

<sup>242</sup> Die Anordnung dieser Liste dient der ersten Orientierung. Tonträger wurden nur nach *einem* der Abschnitte sortiert. Ältere Einspielungen (die ich als LP besitze) wurden zumeist seither als CD wiederveröffentlicht.  
\* bezeichnet Hinweise auf Musik anderer Komponisten.

BWV 106: Actus Tragicus (Joshua Rifkin and The Bach Ensemble (1987) [*Nach Forschungsergebnissen Joshua Rifkins besetzte Bach jede Stimmlage nur mit einem Sänger/einer Sängerin.*]

BWV 225-230: Motetten (La Chapelle Royale, Collegium vocale: Philippe Herreweghe, 1985)

BWV 244: Matthäuspassion (Thomanerchor / Gewandhausorchester Leipzig / Günther Ramin, 1941) (TIM 220763-303)

BWV 244: Matthäuspassion (The Bach Choir / The Jacques Orchestra / Reginald Jacques; 1947/8)<sup>243</sup> [*mit Kathleen Ferrier, Alt – Elsie Suddaby, Sopran – Eric Greene, Tenor – Henry Cummings, Baß; gesungen auf Englisch. Eine wunderbare Einspielung!*] (Membran Music 222376-348/A-C)

BWV 772-801: Inventionen und Sinfonien (Ton Koopman, Cembalo)

BWV 772-801: Inventionen und Sinfonien (Eta Harich-Schneider, Clavichord, vor 1950) (Deutsche Grammophon/Archiv 14083 apm) (you tube: [https://youtu.be/0GB9PAb5\\_cY?si=3ZqG3fXzCosusgma](https://youtu.be/0GB9PAb5_cY?si=3ZqG3fXzCosusgma) )

BWV 772-801: Inventionen und Sinfonien (Wolfgang Rübsam, Piano)

BWV 772-801: The Two and Three Part Inventions (Joao Carlos Martins, Piano; 1988. TOMATO)

BWV 807, 808: Englische Suite Nr. 2 + 3 (Ivo Pogorelich, Klavier, 1986) [*Vgl. Rezension Heinz Josef Herbort in ZEIT 50/86: "Überraschungen, Ereignisse"*]

BWV 825-830: The Six Partitas BWV 825-830 (Joao Carlos Martins, Piano; 1989; TOMATO)

BWV 910-916: Toccatas (Menno van Delft, Cembalo, 1999) (BRILLIANT Classics 9937217) [*Cembalo Matthias Griewitsch, nach einem undatierten Instrument von Michael Mietke, 1700*]

BWV 933-938: Sechs kleine Präludien (Tom Koopman, Cembalo)

BWV 1007-1009: Suiten für Violoncello (Pascal Monteilhet, Transkription für Théorbe, 2000)

---

<sup>243</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Reginald\\_Jacques](https://en.wikipedia.org/wiki/Reginald_Jacques)

Edgar Meyer: Unaccompanied Cello Suites (Nr.2: BWV 1008, Nr.1: BWV 1007, Nr.5: BWV 1011; performed on Double Bass [*Kontrabass*], 2000)

BWV 1014-1019: Sonaten für Violine und Cembalo (Leonid Kogan/Karl Richter)

BWV 1014-1019: Sonaten für Violine und Klavier (Jaime Laredo/Glen[n] Gould)

BWV 1014-1019: Sonaten für Violine und Cembalo [**Einspielung für drei Instrumente**] (Gustav Schmahl, Violine - Kristine Köbler, Cembalo - Siegfried Pank, Viola da gamba)

BWV 1014-1019: Sonaten für Violine und Cembalo (Nr. 6 in der späten Fassung) (Giuliano Carmignola, Andrea Marcon, 2000)

BWC 1014-1019: Sonaten für Violine und Cembalo (Transkription für Blockflöten und Cembalo; Nikolaj Ronimus + Lars Colding Wolf, 2009) (CDK 1080/18, Dänemark)

BWV 1027-1029: Sonaten für Viola da gamba und Cembalo (Concentus musicus Wien/Nikolaus Harnoncourt, 1969)

BWV 1027-1029: Sonaten für Viola da gamba und Cembalo (Siegfried Pank, Isolde Ahlgrimm)

BWV 1030, 1032, 1034, 1035: Flötensonaten (Johannes Walter / Isolde Ahlgrimm) (ETERNA 1967)

BWV 1044: Konzert für Flöte, Violine und Orchester (Ars Rediviva/Milan Munclinger, 1972)

BWV 1052, 1054, 1056: Concertos for Piano Orchestra (The Sofia Soloists/ Plamen Djurov; Joao Carlos Martins, Piano; 1993, TOMATO)

BWV 1060: Konzert für Oboe, Violine und Orchester [*Rekonstruktion*] (Ars Rediviva/Milan Munclinger)

BWV 1079: Ein musicalisches Opfer (Concentus musicus Wien/Nikolaus Harnoncourt, 1970)

BWV 1079: Ein musicalisches Opfer (Camerata Kilkeny: Flöte, 2 Barock-Violinen, Barock-Viola, Barock-Cello, Cembalo; 2010) (Maya Records MCD1003)

BWV 1079: Ein musicalisches Opfer (Version für Kammerorchester von Roger Vuataz; gespielt unter Hermann Scherchen, Wien 1950) (Westminster W-9005)



Osterkantaten (BWV 4, 6, 12, 31, 42, 66, 67, 85, 193, 104, 108, 112) (Leonhardt-Consort/Concentus musicus Wien, 1982)

Bach by Stokowski (BWV 565, 853/8, 486/48, 680/12, 249 Choral, 582, orchestriert von Leopold Stokowski) (Czech Philharmonic Orchestra, Dirigent L. Stokowski, 7/8. 9. 1972)

Kornél Zempléni (Klavier): 13 kleine Klavierstücke aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725 + 18 kleine Preludes für Klavier; editiert v. Béla Bartók und Lajos Hernádi) (Hungaroton SLPX 11657)

Bach-Konsort Moskau: BWV 182, 227, 4 (you tube) [*Auch das Bach-Konsort Moskau bezieht sich auf die Forschungsergebnisse Joshua Rifkins, nach denen Bach jede Stimmelage nur mit einem Sänger/Sängerin besetzt hat. – Daneben zeigt das Ensemble eine berührend "leibliche" Interpretation, wie bei den Videos zu sehen ist.*]

Jacques Loussier Trio / Güher & Süher Pekinel: Take Bach (nach BWV 1063, 1060, 1016, Choral von 147; arrangiert von Jacques Loussier; 2000)

Klaus und Rainer Feldmann: Bach in Köthen. Französische/Englische Suiten: BWV 814, 817, 807 (Transkription für Gitarrenduo; 1991)

Sergei Azizian: Sonaten für Solovioline: BWV 565, 1001, 1003, 1005 [*Die hier eingespielte Sonate a-moll BWV 565 ist – angeblich – neu gefunden worden und wird hier – angeblich – erstmal auf Tonträger veröffentlicht. Das Stück entspricht der Toccata und Fuge in d-moll BWV 565 für Orgel. Die Autorschaft Bachs wurde für sie immer wieder bezweifelt, jedoch kann – so ebenfalls nach dem CD-Text – angenommen werden, daß die bekannte Toccata und Fuge für Orgel als Adaption der Violinsoante entstanden ist – von wem auch immer. Hierzu konnte ich im Internat keine Angaben finden! Allerdings vertreibt der Musikverlag Faber LTD eine Notenausgabe des BWV 565 für Violine Solo d-moll. Alles etwas rätselhaft. Azizian ist ein dänischer Geiger und Violinprofessor. Mir gefällt die Einspielung jedenfalls.*]

Musica antiqua Köln / Reinhard Goebel: Johann Sebastian Bach. Kammermusik: BWV 1014, 1021, 1032, 1027, 1013; 1983)

Monteverdi Choir / English Baroque Soloists / John Eliot Gardiner: JSB Cantatas (BWV 148, 114, 47, 226: Konzert in der Allhelgonakyrkan, Lund/Schweden, 14. Okt, 2000 + BWV 96, 169, 116, 668: Konzert in der Thomaskirche Leipzig, 22. Okt. 2000) [*Beim Leipziger Konzert wirkte die Altistin Nathalie Stutzmann mit. – Das CD-Album enthält einen lesenswerten Text Gardiners zu beiden Konzerten.*]

Orchestre du Collegium vocale / Philippe Herreweghe: Cantates pour alto (BWV 170, 54, 35; Andreas Scholl, contre-ténor; 1997)

Zuzana Růžicková: BACH. The Complete Keyboard Works (eingespielt 1965-74 auf Cembalo; Kassette 20 CS, ERATO) [*Enthält auch selten eingespielte Stücke*]

Gächinger Kantorei & Bach-Collegium Stuttgart / Helmuth Rilling: h-moll-Messe und Lateinische Kirchenmusik (BWV 232; 233, 233A, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 1081) (Hänssler Classic MM 4073-4076, insgesamt MM 4190-2)

Thomanerchor, Gewandhausorchester Leipzig, Thomaskantor Günther Ramin: Kantaten BWV 4, 36, 79 [aufgenommen 1950 in der Thomaskirche; am Cembalo Thomasorganist Karl Richter] (PILZ History CD 78006)

Thomanerchor, Gewandhausorchester, Thomaskantor Karl Straube: Kantaten 67, 76, 94, 70; aufgenommen 1931; CD Bach-Archiv Leipzig, 1997)

Wolfgang Rübsam (Klavier): BWV 825, 826; BWV 902; – BWV 992; BWV 827, 828; BWV 829, 830: Partitas, Capriccio sopra la lontananza ... (3 CD)

LINensemble (und Gäste): BWV 1080 [Auszug: *Contrapunctus 1, 4, 5, 8, 9, 12, Canon alla Duodecima; arrangiert für Klarinette, Violoncello, Klavier*] + Acht Kanons BWV 1072-1078, BWV deest [arrangiert von/für LINensemble und Violine, Flöte, Gitarre, Vibraphon] (CLASSICO/Denmark: CLASSCD 408)

Matteo Messori (Cembalo, Orgel) / Capella Augustana (Querflöte, Violine, Violoncello): BWV 1080 (Cembalo); BWV 769/769a (div. Cembali); BWV 1079 (Cembalo + Capella Augustana). Heinrich Gottfried-Trost-Orgel (1724-30) der Stadtkirche Waltershausen. [3 CD + CD-Rom mit umfassenden Erläuterungen und Annahmen Messoris zur Entstehungsgeschichte der KdF.] (Brilliant Classics 94061)

Rosalyn Tureck (Piano): Live in St. Petersburg – All Bach recital (BWV 968, 992, 989, 903, 826; 853, Musette D-Dur: BWV Anh. 126.) [Aufgenommen in der Philharmonie St. Petersburg, 5.7.1995] (ERMITAGE/VAI Audio 426-2 DDD)<sup>244</sup>

Alexis Weissenberg (Piano): BWV 988, BWV 825-860, BWV 831, 903, 971; Einspielung 1966/67 (EMI 7243 5 74144 2 5)

Günther Ramin: Harpsichord-Recital in Moscow 1954 (Der bedeutende Thomaskantor spielt BWV 903, 828, 817 [dies nur teilweise], außerdem von Händel die Suite Nr. 3 d-moll und eine Gavotte D-Dur sowie eine eigene Improvisation) [Ist Teil einer Ausgabe von 2 CDs: Günther Ramin in Moscow 1954, bei der auf der anderen CD noch Einspielungen von Ramin mit anderen enthalten sind. Ich hatte den solistischen Teil bei You Tube gefunden: <https://youtu.be/FqfvTeq-lrc?si=ZdV1l8T2HM6byc7r>. – Insgesamt sehr überraschende Interpretationen!] (Andromeda ANDRCD9086)

Glen[n] Gould (Klavier, 1979/80): Preludes, Fughettas and Fugues (BWV 933-938; BWV 899, 902, 902a, 902 [Fughetta]<sup>245</sup>; BWV 924, 927, 926, 925, 928, 930 [929, 931, 932 fehlen]; BWV 952, 961, 953; BWV 895, 900) (Sony 8869 7148 472)

<sup>244</sup> Video des Konzerts: [https://youtu.be/o-fAafYHzv8?si=o1SF5Mre\\_aXXZRbp](https://youtu.be/o-fAafYHzv8?si=o1SF5Mre_aXXZRbp)

Christine Schornsheim: Das "Bach"-Cembalo im Nachbau (BWV 911, Ricercar a 6 aus BWV 1079; BWV 876, 870, 884; BWV 829) [*Das Instrument galt früher als aus dem Besitz JSBs stammend; in jedemfall ist es aus dessen Zeit und dem lokalen Raum. Da es heute nicht mehr spiel- oder restaurationsfähig ist, wurde es nach umfassender Analyse nachgebaut mit 2 bzw. mit 4 Registern. De Interpretin spielt beide Instrumente.*] (Musikinstrumente-Museum Berlin SIMPK M2)

Kathleen Ferrier (u.a.): Bach Cantatas – BWV 11, 67 (Kathleen Ferrier, contralto – Ena Mitchell, soprano – William Herbert, tenor – William Parsons, bass – T.Lofthouse, continuo – O. Peasgood, organ. – The Cantata Singers / The Jacques Orchestra, conducted by Reginald Jacques) [*Gesungen auf englisch*] (LP 1959 London Records LL 845 / LP 1959: ACE OF CLUBS RECORD/Decca ACL 52)

Ars Redivia Ensemble Milan Munclinger: Bach Family (1984/5). BWV 1039: Sonate für zwei Flöten und basso continuo; BWV 529: Orgelsonate Nr. 5 (Transkription für Flöte, Viola und b.c.; BWV 997: Partita für Laute (evtl. Cembalo) [*Transkription für Flöte, Cembalo und Violoncello*] [*Die DoPL enthält dazu flötenorientierte Werke von Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christian und Johann Christoph Bach*] (Supraphon 1111 4361-62)

\*Johann Adam Reincken: Hortus Musicus (1687): Acht Suiten/Partitas [*diverse Einspielungen, auch bei you tube, u.a.: <https://youtu.be/GsuEwFn1aJo?si=mTji-AoiBeytW3eH>* )

\*Wilhelm Friedemann Bach: Fantasy & Fugues (Hélène Salomé, Klavier, 1961) (1983 als LP: ORYX 1708) (auch bei you tube:  
<https://youtu.be/C81ZEwWjdk?si=4gjV5GOoGhumCRDi> )

\*Wilhelm Friedemann Bach: Sinfonia in d-moll (Adagio und Fuge für 2 Flöten und Streicher, F. 65) (Vojtěch Spury & Ensemble 18+; live Prag 2011) you tube:  
<https://youtu.be/f2h2toagVqI?si=4CWjr8Etx3aWkYn7>

\*Johann Christoph Bach: Es erhob sich ein Streit (Cantus Cölln, Concerto Palatino, Konrad Junghänel) you tube: [https://www.youtube.com/watch?v=wclLZh\\_ugCQ](https://www.youtube.com/watch?v=wclLZh_ugCQ)

\*Johann Christoph Bach: Meine Freundin, du bist schön (Cantus Cölln, Concerto Palatino, Konrad Junghänel) <https://www.youtube.com/watch?v=YKFGm7zJoHo>

\*Dietrich Buxtehude: Harpsichord Works (La Capricciosa u.a.) (Glen Wilson, Cembalo, 2003) (Naxos 8.557413)

\*Le Sieur de Sainte-Colombe: Concerts à deux violes esgales (Wieland Kuijken & Jordi Savall, 1976+1992) [*Gespielt wird auf zwei Baßgamben mit 7 Saiten von 1704 und 1697*] (2CD ALIA VOX 9885 A+B)

---

<sup>245</sup> Unklare Zuordnung, vgl. [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork\\_work\\_00001071](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00001071)

---

\*Silvius Leopold Weiss: The Complete London Manuscript (Michel Cardin, Baroque Lute) [*Weiß/Weiss (1687-1750) war seit 1718 Kammerlautenist am Dresdner Hof. Weiß und JSB waren gute Bekannte, die angeblich sogar miteinander improvisiert haben.*] (12CDs, Brilliant Classics 95070)



*Goldbergvariationen, Kunst der Fuge, Wohltemperiertes Klavier und Orgelwerke:  
siehe auch in den Zusammenstellungen hier oberhalb!*

### **BWV 988: Goldbergvariationen**

- Glen[n] Gould, Klavier, 1955 [*"Glenn Gould" schrieb sich privat "Glen", wie es in Kanada üblich ist. Vgl. Michael Stegemanns Buch.*]
- Gustav Leonardt (Cembalo, 1987) (Teldec 8.436 32)
- Gerhard Kirchner (Cembalo, 1982): Die Kunst des Kanons. BWV 1087 (Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den *Goldberg-Variationen*) + BWV 769 (Auszug: Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch...*) + BWV 1079 (Auszug: Zehn Kanons aus dem *Musikalischen Opfer*) + BWV 1080 (Auszug: Vier Kanons aus der Kunst der Fuge) [*Hintergrund der Einspielung von 1982 ist die Entdeckung von Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen, 1975. Es enthält die "Verschiedenen Canones" BWV 1087, komponiert wohl 1747-48, mit denen eine Brücke geschlagen wird zu BWV 769, 1079 und 1080 und somit Bachs Umgang mit Kanons verdeutlicht. Die Platte enthält Erläuterungen des Musikwissenschaftlers Kirchner.*] (OCTAVA OCT 8003)
- Keith Jarrett (Cembalo, 1989) (ECM 1395) [*Der Jazzmusiker Jarrett spielt auf einem Cembalo von Tatsuo Takahashi<sup>246</sup>*]
- Rosalyn Tureck (Piano, 1998) (Deutsche Grammophon/Schott 459 599-2) [*Die beiden CDs sind mit einem CD-Rom-Multimediaprogramm ausgestattet: pluscore/Schott.*]
- Ekaterina Dershavina (Piano, 1994) (ARTE NOVA 74321 340112)
- Stefan Hussong (Einzelton-Akkordeon, 1988) (Dazu Jan Pieterzoon Sweelinck: Fantasia b-a-c-h in h, aeolisch) (THOROPHON CTH 2047)

---

<sup>246</sup> [http://www.cembalo.jp/English/gallery\\_English.html](http://www.cembalo.jp/English/gallery_English.html)

- Martin Schmeding an der Gottfried Silbermann-Orgel der Hofkirche Dresden (2009) [*Das Booklet enthält Hinweise zur Struktur der Goldberg-Variationen, zur Orgel und zur Interpretation, einschließlich der jeweiligen Registrierungen*] (CYBELE Records SACD 030.802)
- Alexander Paley (Piano) [Der moldawische Pianist spielt einen Konzertflügel der Firma Julius Blüthner, Leipzig] (Blüthnerrecords CD 2004 PA 02)
- Trio Laura Marzadori / Elena Faccanni / Massimo Polidori (Streichtrio: Violine, Viola, Violoncello) (CD bei Movimento Classical) [*Eine atemberaubende Interpretation!*]
- Grete Sultan (Piano, 1959) (enthalten in der Kasette Grete Sultan: Piano Seasons; Schott/WERGO WER 40432)
- Tatiana Nikolajewa (1992) (CDA 66589)
- Elena Barshai (Metzler-Orgel in der Kirche von St. Peter and Paul in Villmergen/Schweiz, 2008) (Brilliant Classics 93765)
- Amati String Trio (1999) [*Transkription von Dmitri Sitkovetski, 1985*] (COLUMN Classics 99564)
- Martin Stadtfeld (Piano, 2003) (Sony Classical SK 93101)
- Jacques Loussier Trio (Piano, Bass, Drums, 1999) (TELARC SD-83479)
- Silke Strauf & Claas Harders (Viola da gamba, 2008) [*Die Interpret\*innen spielen zwei 7-saitige Baß-Violen da gamba, nach Michel Colichon, Paris 1689, von Henner Harders, Bremen 1994*] (Raumklang RK 2907)
- Dmitri Sitkovetski / NES Chamber Orchestra (1995) [*Transkription und Dirigent des von ihm begründeten Kammerorchesters The New European Strings ist D. S. – Vgl. auch seine Transkription für Streichtrio, hier auf der Liste als Einspielung des Amati String Trio*] (Nonesuch Records, 7559-79341-2)
- Julian Rachlin (Violine) / Nobuko Imai (Viola) / Mischa Maisky (Violoncello), 2006. [*Transkription Dmitri Sitkovetski*] (Deutsche Grammophon 477 6378)

Das Wohltemperierte Clavier

I. Band (Köthen 1722): BWV 846-869.

II. Band (Leipzig 1744): BWV 870-893

- Glen[n] Gould, Klavier (1962, 63, 65) (Teil 1: Sony SM2K 52 600; Teil 2: Sony SM2K 52 603)
- Modern String Quartet: Nur Teil I, in der Bearbeitung für Streichquartett von Jörg Widmoser (2011/23, UMR 125) *[Von Teil 2 gibt es keine CD, obwohl das Quartett sich auch damit beschäftigt hat.]*
- Glen Wilson (Cembalo, 1989). (Teldec 8573-81239-2 und Teldec 8573-81238-2) *[Glen Wilson hat viele Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert eingespielt und ist seit 1988 Professor an der Musikhochschule Würzburg.]*<sup>247</sup>
- Friedrich Gulda (Klavier, 1972/3) (4 CD; MPS/Universal Music 476 6250)
- Gustav Leonhardt (Cembalo, 1973/1968) (Harmonia Mundi GD 77011 und 77012)
- Daniel Chorzempa ( 2 Cembali, Clavichord, Orgel, Fortepiano) *[Die Stücke werden auf historischen Instrumenten gespielt. Aufgenommen im Institut für Musikforschung Berlin, 1994]* (Philips 446691/2-2 und 446693/4-2)
- Rosalyn Tureck (Piano, 1952/3)<sup>248</sup> (Deutsche Grammophon 463 305-2)
- Walter Gieseking (Klavier) (newton classics 8802014) *[Zeitpunkt der Einspielung konnte ich nicht eruieren. Gieseking starb 1956.]*
- Evelyne Crochet (Piano, 2006) (Music & Arts CD 1180/4)
- Nur Teil I: Jarolav Tůma (Clavichord, 2000) [Supraphon 3600-2 132] *[Der tschechische Organist und Cembalist Tůma spielt ein Clavichord von Martin Kather, nach David Tannenberg, 1760]*
- Edwin Fischer (Klavier, London 1933/36) (Arcadia 3 CD 78566)

---

<sup>247</sup> <http://www.glenwilson.eu/musician.html>

<sup>248</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Rosalyn\\_Tureck](https://de.wikipedia.org/wiki/Rosalyn_Tureck)

- João Carlos Martins (Piano, 1964/63) (Connaissseur Society 1964)
- [Erste Gesamteinspielung des bedeutenden brasilianischen Bach-Interpreten]<sup>249</sup>
- João Carlos Martins (Piano, um 1988) [Zweite Gesamteinspielung] (Kassette 1989, TOMATO 2699 132)
- Helmut Walcha (Clavicembalo, 1961) (Kassette, Celestial harmonies 19926-2) [Walcha spielt ein Ammer-Cembalo.]

### BWV 1080: Kunst der Fuge

- Helmut Walcha (mit zuendegeführtem Kontrapunkt 18) [in: Kassette *The Organ Works*]
- Joachim-Ernst Köhler, Hildebrandorgel der Wenzelskirche zu Naumburg (ETERNA) [Die Orgel entstand wahrscheinlich auf Empfehlung von JSB und wurde von ihm und Gottfried Silbermann abgenommen.] [Die CD-Ausgabe der Einspielung nennt W. Graesers Partiturausgabe von 1927 als eine Quelle der Einspielung, die ursprüngliche ETERNA-Plattenaufnahme kritisiert Gaesers Arbeit deutlich.]
- Johannes Ernst Köhler (an der Hildebrandsorgel der Wenzelskirche Naumburg) + Orgelkonzerte BWV 592, 593, 594, 596 (an der Silbermannorgel der Katholischen Hofkirche Dresden) (1970/73 VEB Deutsche Schallplatten Berlin / 2008 edel CLASSICS)
- Thomasorganist Ullrich Böhme [Auf der 1. CD findet sich das komplette musikalische Material von Bachs autographischer Reinschrift, eingespielt auf den beiden Orgeln der Basilika Ottobeuren (Orgelbauer Karl Joseph Riepp 1766). – Die 2. CD dokumentiert die für den Druck der KdF neukomponierten Stücke sowie die von Bach für die Publikation umgearbeiteten Stücke. Diese CD wurde vorrangig auf der neuen Woehl-Orgel der Thomaskirche Leipzig eingespielt.] (RONDEAU ROP 617 475)
- Orgel-Ensemble Wolfgang v. Karajan (Einspielung für zwei Orgel-Positive und ein Contra-Positiv; es spielen Hedy v. Karajan, Hans Andrae, Wolfgang v. Karajan; Mozarteum Salzburg 17.-19. Juni 1963) (Schwann Musica Sacra – AMS 44/45) [W. v. K. war Organist, Orgelbauer und studierter Elektrotechniker, 1906-1987. Das Ensemble unternahm weltweit Tourneen mit diversen Orgelkompositionen. Herbert v.K. war sein jüngerer Bruder.]

---

<sup>249</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_Carlos\\_Martins](https://en.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Carlos_Martins)

- Oskar Gottlieb Blarr: Die Kunst der Fuge, als Orgelprobe a due eingerichtet und den letzten Contrapunctus komplettiert (Esther Kim und KMD Prof. O. G. Blarr an der Beckerath-Orgel der Johanneskirche Düsseldorf; Livemitschnitt eines Konzerts am 10.11.2006) [*Blarrs Vervollständigung der letzten Fuge orientiert sich – nach persönlichem Hinweis – wesentlich an einer Arbeit von Gustav Nottenbohm: J. S. Bachs unvollendete Fuge, 1881.*] (2 CDs, Privatveröffentlichung Blarr.)
- Einspielung für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Violone, 2 Oboen, Englischhorn, Fagott, Orgel und zwei Cembali (Academy of St Martin-in-the-Fields/ Neville Marriner, 1975)
- Arrangiert für Blechbläserquartett (The Canadian Brass; esprit)
- Eingerichtet für Gambenensemble (FRETWORK, 2001) (HMU 907296) [*Für diese Einspielung wurden Veränderungen in Bachs Manuskript einbezogen, wozu auch die Edition von Hans Theodor David, Leipzig 1928 hinzugezogen wurde. David hatte eine eigene Orchesterfassung erarbeitet, die mit der bis heute bekannteren von Wolfgang Graeser konkurrierte. – Siehe auch die hier genannte Orgeleinspielung mit Ullrich Böhme.*]
- Berliner Saxophon Quartett (eingerichtet von Friedemann Graef, 1991) (cpo 999 058-2)
- Susanne Lautenbacher / Bell'Arte Ensemble: Gesamtaufnahme nach dem Erstdruck und der Handschrift (für Violine, Viola, Viola scordatura, Violonvello, 2 Cembali; 1988) [*Enthält lesenswerte Stellungnahmen von Walter Kolneder und dem Produzenten der Einspielung, Udo Unger*] (ursprünglich Intercord; Bayer-Records BR 100033/34 CD]
- Emerson String Quartet (2003) [*mit Erläuterungen zum Prinzip der Fuge und zur KdF.*] (Deutsche Grammophon 474 495-2)
- Davitt Moroney (Clavecin) [*Das Booklet enthält ausführliche Hinweise des Interpreten (Cembalist, Organist, Musikwissenschaftler) zu seiner Auffassung zur Struktur der KdF; vgl. seine Edition im G. Henle-Verlag München.*] (Harmonia Mundi 2951169.70)
- Neues Bachisches Collegium Musicum Leipzig / Max Pommer (Einspielung für 2 Flöten, 2 Oboen, Oboe d'amore, Oboe da Caccia, 2 Fagotte, Gambenquartett, Violone, Streichquintett, 2 Cembali, Orgel – die in unterschiedlichsten Kombinationen eingesetzt werden.) (1983/84) (CAPPRICCIO/Delta Music 10026/2)

- Hermann Scherchen / Vienna Symphony Orchestra + Members of the Vienna Radio Orchestra [*Es handelt sich hier um Scherchens eigene Einrichtung der KdF für großes Orchester, 1965. Scherchen starb am 12.6.66.*] (UNIVERSAL Music MCD 80351/2)
- Grigory Sokolov (Piano): BWV 1080 + Partita Nr. 2, BWV 826. Einspielung Leningrad 1982 (POUS 111 / Naïve OP 30346)
- Musica Antiqua Köln / Reinhard Goebel (Einspielung auf Originalinstrumenten: 2 Violinen, 2 Violen, Violincello, 2 Cembali; 1984) (Polydor 447 293-2)
- Roger Vuataz: Orchesterfassung (1937) (Orchestre de Radio Beromunster / Hermann Scherchen, 1949) [*Drei Streichergruppen, eine Bläsergruppe, räumliche Aufstellung. Vgl. Scherchens eigene Orchesterfassung 1965*] (The International Music Company 204 583-307/8.) [*Der Name Roger Vuataz wird auf den CDs nicht genannt!*]
- Kölner Violen-Consort (Einspielung mit vier Violen da gamba; Aufnahme Sept. 1993) (PRECIOSO CD 840.404)
- Tatiana Nikolayeva (Piano): BWV 1080, Ricercare a 3 und Ricercare a 6 aus BWV 1079, vier Duette BWV 802-805; 1992. (Hyperion CD A 6631/2)
- Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Einspielung für Blockflöten; es werden 17 verschiedene Instrumente eingesetzt: von der Sopranflöte bis zum Subbaß, und gestimmt in den verschiedensten Grundtönen; 1998) (CHANNEL CLASSICS CCS 12698)
- Calefax Reed Quartet (Einspielung für Oboe, Oboe d'amore, Englischhorn, Sopransaxophon, Altsaxophon, Bb-Klarinette, Es-Klarinette, Bassethorn, Baßklarinette, Fagott; 2000) (MDG 619 09890-2)
- Fritz Stiedry<sup>250</sup> (Eingespielt für Orchester; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Hans Zender, mit Klaus Hellwig + Thomas Weber, Klaviere; 1985) (2017 Deutsche Grammophon LC 00173 - 479 8326)
- HESPÈRION XX / Jordi Savall (Gambenensemble mit Zink, Oboe da caccia, Posaune, Fagott; 1986) (ALIA VOX AV 9818 A+B)

---

<sup>250</sup> Die Einspielung wurde um 1940 in den USA erarbeitet. Vgl. auch [https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00002667](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002667) sowie [https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz\\_Stiedry](https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Stiedry) .

Orgelwerke

- Helmut Walcha: The Organ Works (Frans Caspar Schnitger-Orgel St. Laurenskerk, Alkmar und J.A.Silbermann.-Orgel Saint-Pierre-Le-Jeune, Straßburg) [*Kassette mit 12 CDs; enthält nicht das vollständige Orgelwerk Bachs!*]
- Felix Friedrich an der Trost-Orgel der Schloßkirche zu Altenburg (BWV 545, 751, 711, 739, 769a; – 680, 437, 537) [*JSB hatte die neue Orgel begrüßt; von daher eine Grundlage für die Woehl-Orgel der Thomaskirche Leipzig*]
- Werner Jacob: Dritter Theil der Clavier Übung (Orgelmesse) [= 27 Orgelstücke, div. BWV, Zusammenstellung durch JSB, 1739] (Silbermann-Orgeln im Dom zu Freiberg, 1978)
- Michael Schneider, Markussen-Orgel im Dom zu Schleswig (DWV 538, 552, 530, 582)
- Wolfgang Stockmeier: Johann Sebastian Bach. Das Orgelwerk. Gesamtaufnahme (30 LP, aufgenommen 1977-1980 mit Instrumenten der Firma Orgelbau Kreienbrink, Osnabrück; auch als CD-Kassette erhältlich)
- Albert Schweitzer: Mein Wort an die Menschen (BWV 665, 731, 625, 548; an der Silbermann-Orgel von St. Aurélie, Strasbourg, 1936) – A. Sch. spricht: "Aus meinem Leben" (Vortrag Kölner Rundfunk 1932) und "Mein Wort an die Menschn" (Lambarene 1964) (LITERA/DDR 860 325)
- Albert Schweitzer: BWV 565, 547, 533, 546, 543 (Orgel zu Günsbach/Elsass) (VEB Deutsche Schallplatten 108 Berlin) (1952/2 ?)
- Albert Schweitzer plays Bach, Vol. I: BWV 565, 541, 578, 534, 545, 542 (Orgel der All Hallows Church, Barking by the Tower, London, 16.-18.12.1935) & BWV 654, 653, 543 (Silbermann-Orgel St. Aurélie, Strasbourg, Okt. 1936) (PEARL/ GEMM CD 9959)
- Albert Schweitzer plays Bach, Vol. II: BWV 546, 547, 548; – aus dem Orgelbüchlein: BWV 611, 731, 616, 620, 621, 622, 618, 768, 626, 625, 629 (ASilbermann-Orgel St. Aurélie Strasbourg, Okt. 1936) (PEARL / GEMM CD 9992)<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> "Er spielt sie wie Gebete, was sie ja sind" – hatte ich 2001 (grade nach Leipzig gezogen) ins Booklet geschrieben. (MvL)

- Holm Vogel: Triosonaten BWV 525-530, Trios BWV 583/4, Einige kanonische Veränderungen über 'Vom Himmel hoch' BWV 769 (Schuke-Orgel der Paul Gerhardt-Kirche Leipzig, 1979/80)
- Wolfgang Rübsam: Schübler-Choräle BWV 645-650; BWV 537, 538, 572, 545 (Metzler-Orgel in der St. Michaels Kirche Eutin, 1988)
- Wolfgang Rübsam: BWV 552, 669-681; BWV 682-689 & 802-805, BWV 552 (Gottfried Silbermann-Orgel der Kathedrale von Freiberg, 1993)
- Rainer Oster: BWV 547, 590, 572, 527, 545, 654, 538 (Arp Schnitger-Orgel, St. Jacobi, Hamburg; 1998)
- Gottfried Preller: BWV 541, 654, 646, 568, 647, 648, 547, 649, 650, 572 (Wender-Hoffmann-Orgel Arnstadt, 2000) (CD Orgelbau Hoffmann, Ostheim/Rhön) *[Orgel wurde 1703 fertiggestellt und von JSB abgenommen, der in der Folge hier seine erste Organistenstelle hatte. Nach mehreren Umbauten im Laufe der Jahrhunderte 1997-99 Rekonstruktion der ursprünglichen Konzeption von 1703.]*
- Wilhelm Krumbach: Johann Sebastian Bach Orgel Preludes Vol. I - III (Vol.I/II: Arnstadter Orgelbuch = Neumeister Collection; Vol. II: Arnstadter Orgelbuch + Rinck Collection; Vol. III: Rinck Collection + Leipzig Manuscript) (ARTE NOVA 30462-30464) *[Diese Chorbearbeitungen Bachs wurden von Krumbach 1982/84 entdeckt. Sie stammen aus Bachs Arnstadter Zeit.]*
- Wilhelm Krumbach: BWV 566, 528, 551, 729, 715, 726, 738, 590, 772, 732 (Herbst-Orgel Schloßkirche Lahm) *[Die Orgel wurde 1728-32 erbaut; vermuteter Einfluß Sebastian Bachs über seinen Neffen Johann Lorenz Bach, der 1718-73 Kantor und Organist der Schloßkirche war. Veränderungen zu späterer Zeit sind nicht belegt. – An dieser Orgel hat Krumbach Bachs gesamtes Orgelwerk eingespielt.]*
- Peter Kleinert: Ein Bach-Konzert auf der Silbermann-Orgel Großmehlen (BWV 667, 549, 552; Sechs Orgelübertragungen von Chorälen durch den Interpreten; 1997) (CD Kirchengemeinde Großmehlen)
- Gillian Weir plays the Gerald Woehl Bach Organ of the Thomaskirche, Leipzig (Achtzehn Leipziger Choräle BWV 651-668; BWV 572, 528, 544, 540; 2003) (PRIORY PRCD 800 AB) *[Vorlage der 2000 entstandenen Orgel war u.a. die nicht mehr erhaltene Sterzing-Orgel der Georgenkirche Eisenach. Ihre erhalten gebliebene Disposition stammt von Sebastian Bachs Onkel Johann Christoph; überliefert ist Bachs lebhafteste Zustimmung zu dieser Orgel.]*
- Ullrich Böhme: Orgelbüchlein BWV 599-644 (Bach-Orgel der Thomaskirche Leipzig, 2006) *[Böhme ist Thomasorganist]*

- Ullrich Böhme: Achtzehn Leipziger Choräle (= Choralbearbeitungen) BWV 651-668 (Woehl-Orgel der Thomaskirche), dazu die zugrundeliegenden Choräle an der Hildebrand-Orgel Störmthal (1723), die von JSB gerühmt wurde. [*Erster Tonträger einer Einspielung an dieser Orgel.*]
- Ullrich Böhme: Dritter Theil der Clavier Übung (Orgelmesse) (Woehl-Orgel der Thomaskirche, Thomanerchor/Thomaskantor Christoph Biller)<sup>252</sup>
- Hayko Siemens: J.S.Bach als Bearbeiter eigener und fremder Werke: BWV 569, 593, 585, 587, 586, 594; Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle) BWV 645-650 (Neue Bach-Orgel der Erlöserkirche Bad Homburg, erbaut von Gerald Woehl, 1987/89) (MOTETTE CD 11741) [*Erbaut nach der Disposition J.S.Bachs von 1742 zur Orgel in Bad Berka/Thüringen.*]
- Ton Koopman: Choräle aus der Neumeister-Kollektion (Hans Heinrich Bader-Orgel der St. Walburgiskerk, Zutphen/NL; 1998)
- Hanns Ander-Donath an der Gottfried Silbermann-Orgel der Frauenkirche Dresden (1944) (BWV 543, 434, 532; sowie Kompositionen v. Max Reger, dem Interpreten und Gerard Bunk) (CD: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V.)
- André Isoir: Triosonaten BWV 525-530; BWV 536, 736, 727, 653b, 943, 728: Orgue Georges Westenfelder de Esch-sur-Alzette; BWV 546, 1027a, 539: Ahrend-Orgel église Saint-Lambert d'Aurich (CALIOPE 3713/14)
- Samuel Kummer an der neuen Kern-Orgel der Frauenkirche Dresden (BWV 596, 655, 572, 768; Maurice Duruflé: Suite op.5; Sept. 2005) (Carus 83.188) [*David Kern (Straßburg) integrierte in die 'klassische', eng an Silbermann orientierte Disposition mit Brustwerk, Hauptwerk und Oberwerk ein zusätzliches, deutlich vom französisch-romantischen Stil geprägtes Schwellwerk*"]
- Karl Straube: BWV 599, 659, 606 [*aufgenommen mit der WELTE-Philharmonie-Orgel, bei der das Spiel des Interpreten direkt auf Papierrollen gestanzt wurden.*<sup>253</sup> *Straubes Einspielung ist oder war verfügbar über youtube.*<sup>254</sup> *Grammophon-Dokumente seines Spiels scheint es nicht zu geben.*]
- \*Wilhelm Friedemann Bach: Complete Organ Music (Filippo Turri, 2017) (Brilliant Classics 2CD 95467)

---

<sup>252</sup> Georg Christoph Biller starb 2022.

<sup>253</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Welte-Mignon#Philharmonie-Orgel>

<sup>254</sup> <https://youtu.be/hiYXcJwAsdq?si=MrxAU6H18Mckv2vl>

Einige Bücher, Links & Filme

- Theodor W. Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt (in: ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (Frankfurt/M. 1976; Gesammelte Schriften GS 10.1: KULTURKRITIK UND GESELLSCHAFT I )Frankfurt/M. 1977; 1997, S.138-151) *[hier in der Folge dokumentiert]*
- Lothar Bellag (Regie): Johann Sebastian Bach (Film, DDR 1985)
- Malcolm Boyd: Johann Sebastian Bach (Stuttgart/München 1984) *[enthält die Aufstellung des BWV]*
- Johann Nikolaus Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (1802); seriös editierte Neuausgabe mit Materialien. Hrsg. von Christoph Wolff. Unter Mitarbeit von Michael Maul (Kassel u.a. 2008)
- James R. Gaines: Das musikalische Opfer. Johann Sebastian Bach trifft Friedrich den Großen am Abend der Aufklärung (Frankfurt/M. 2008)
- John Eliot Gardiner (Autor und Erzähler): Bach – A Passionate Life (Film BBC 2013)  
<https://www.youtube.com/watch?v=3ZVn9NZqyxs>
- Adolf v. Grolman: Die Musik und das Musikalische im Menschen (Berlin 1940)
- Adolf v. Grolman: Wesen und Wort am Oberrhein (Berlin 1935)
- Adolf v. Grolman: Ferien. Ein Roman (Heidelberg 1946: Verlag Lambert Schneider)
- Eta Harich-Schneider: Die Kunst des Cembalospiels (Kassel 1958) *[An sich ein Fachbuch für praktizierende Künstler\*innen, bietet Harich-Schneiders Darstellung doch auch Nur-Musikhörenden eine Fülle von Hinweisen; teilweise durchaus als Ergänzung zu Grolmans Buch zu lesen. Bei den Komponisten geht es umfassend um François Couperin und Sebastian Bach.]*
- Ulrich Kahmann: Wilhelm Friedemann Bach – der unterschätzte Sohn (Bielefeld 2015)
- Jin-Ah Kim: Bach, Leipzig und die Aufklärung in: Musik und kulturelle Identität, Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, 3 Bde., Kassel 2012, Bd. 3, S. 102–108<sup>255</sup>
- Franz Littmann / Jürgen Oppermann / Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): "in die verwilderten Gärten der Dichtung und Poesie" – Der Germanist, Kritiker und Schriftsteller Adolf von Grolman (1888-1973) (Schriften des Museums für Literatur am Oberrhein, Karlsruhe, Bd. 9)<sup>256</sup> (Heidelberg 2014)
- Werner Neumann / Hans-Joachim Schulze (Hrsg.): Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (Basel/Paris 1963) (Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig)

---

<sup>255</sup> <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/musikwissenschaft/Historische/mitarbeiter/prof-dr-jin-ah-kim>

<sup>256</sup> Begleitband zur Ausstellung: *Der Germanist, Kritiker und Schriftsteller Adolf von Grolman (1888-1973)* im Museum für Literatur am Oberrhein, Karlsruhe, 13. September 2014 bis 11. Januar 2015.  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Museum\\_f%C3%BCr\\_Literatur\\_am\\_Oberrhein](https://de.wikipedia.org/wiki/Museum_f%C3%BCr_Literatur_am_Oberrhein)

---

- Martin Petzoldt (Hrsg.): St. Thomas zu Leipzig (Leipzig 2000)
- Luise Reddemann: Überlebenskunst. Von Johann Sebastian Bach lernen und Selbstheilungskräfte entwickeln (Stuttgart 2006)
- Willi Reich (Hrsg.): Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen. Eigene Aussagen / Berichte der Zeitgenossen / Bekenntnisse der Späteren (Zürich 1984)
- Hans-Joachim Schulze: Bach-Facetten. Essays, Studien, Miscellen (Leipzig 2017)
- Albert Schweitzer: J. S. Bach [verschiedene Auflagen, nicht seitenidentisch]
- Martin Stade: Zwischen Schlehdorn und Paradies. Der junge Bach (Berlin/DDR 1990)
- Walther Vetter: Der Kapellmeister Bach. Versuch einer Deutung Bachs auf Grund seines Wirkens als Kapellmeister in Köthen (Potsdam 1950; Neuausgabe Leipzig/Berlin 2020: A+C online)
- Walther Vetter / Ernst Hermann Meyer (Hrsg.): Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23. bis 26. Juli 1950 (Leipzig 1951)
- Christoph Wolff / E. Eugene Helm / Ernest Warburton (Hrsg.): Die Bach-Familie (Stuttgart/Weimar 1993) (*Enthält die Nummern des BWV und auch entsprechende Werkverzeichnisse der anderen Bachs*)
- Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach (Aktualisierte Neuausgabe Frankfurt/M. 2005)

#### Links:

- Bach-Archiv Leipzig: (<https://www.bach-leipzig.de/de/neutral/wir-ueber-uns>) und <https://digitalesammlungen.bach-leipzig.de/main/thumbnailview>
- Neue Bach-Gesellschaft: (<https://www.neue-bachgesellschaft.de/>)
- Internationale Bach-Gesellschaft Schaffhausen: (<https://www.int-bachgesellschaft.ch/>)
- Bach über Bach, eine private populäre Seite zu Bach, auf der sich manche interessanten Hinweise finden: (<https://www.bachueberbach.de/>)
- Stephen Malinowski erstellt in seinem Projekt *The Music Animation Machine* graphische Partituren für musikalische Werke (<http://www.musanim.com/index.html>) - so unter anderem für Bachs 'Große' Fuge g-moll aus BWV 542 mit graphischer Partitur ([https://youtu.be/4WhPUqpaRp4?si=N511GQK\\_RgMahHZt](https://youtu.be/4WhPUqpaRp4?si=N511GQK_RgMahHZt))
- Bach Digital (Rechercheportal): <https://www.bach-digital.de/content/index.xed>
- <https://volkersklassikseitenjsbach.com/>
- Bach-Porträts aller Sorten, ein Überblick: <https://www.gettyimages.de/fotos/johann-sebastian-bach-portrait>

- Bach Cantata, eine private Website von Aryeh Oron mit unzähligen nützlichen Hinweisen zu JSB und seinem Werk: <https://www.bach-cantatas.com/index.htm>
- Eine niederländische Website zu Bach, offenbar in Zusammenarbeit mit der Niederländischen Bachgesellschaft: <https://bach.wursten.be/index.html>
- Private Website von Jochen Grob: Bachdiskographie: <http://www.bachdiskographie.de/>



Dieses Gemälde eines unbekanntes Künstlers aus dem 18. Jahrhundert stellt nach dem Hinweis auf dem Bild Johann Sebastian Bach in jungen Jahren dar. Es gehört zum Bestand des Bach-Archivs Leipzig und wurde bislang offenbar nur in einer neuen Bach-Biografie aus dem Leipziger Lehmanns-Verlag Leipzig. Autor ist Michael Maul, Intendant des Leipziger Bach-Festes.

Theodor W. Adorno

BACH GEGEN SEINE LIEBHABER VERTEIDIGT (1955)<sup>257</sup>

## 1

Die heute herrschende musikwissenschaftliche Ansicht von Bach trifft zusammen mit der Rolle, die ihm Stagnation und Betriebsamkeit der auferstandenen Kultur zuweisen. Es soll sich in ihm, mitten im aufgeklärten Jahrhundert, nochmals die traditional verbürgte Gebundenheit, der Geist der mittelalterlichen Polyphonie, der theologisch überwölbte Kosmos offenbaren. Seine Musik sei dem Subjekt und seiner Zufälligkeit enthoben; sie töne nicht sowohl vom Menschen und seinem Inwendigen, als daß in ihr die Ordnung des Seins an sich verpflichtend laut werde. Die als unveränderlich und unausweichlich vorgestellte Struktur solchen Seins wird zum Surrogat des Sinnes: was nicht anders sein kann, als es erscheint, zur Rechtfertigung seiner selbst. An ihn halten sich alle, die, des Glaubens wie der Selbstbestimmung entwöhnt oder ihrer nicht mehr fähig, nach Autorität suchen, weil es gut wäre, geborgen zu sein. Die derzeitige Funktion seiner Musik ähnelt der ontologischen Mode: durchs Versprechen, den individualistischen Zustand kraft Setzung eines den Menschen übergeordneten, dem Dasein enthobenen, zugleich jedoch eindeutigen theologischen Inhalts entratenden, abstrakten Prinzips zu überwinden. Sie genießen die Ordnung seiner Musik, weil sie sich unterordnen dürfen. **Das Werk, das einmal aus der Enge des theologischen Horizonts sich erzeugte, um ihn zu durchbrechen und in Universalität überzugehen, wird in die Schranken zurückgerufen, die es überstieg:** Bach wird von der ohnmächtigen Sehnsucht zu eben dem Kirchenkomponisten degradiert, gegen dessen

---

<sup>257</sup> Theodor W. Adorno: PRISMEN (Frankfurt/M. 1955; 1976, S.162-179).

In: Gesammelte Schriften GS 10.1: KULTURKRITIK UND GESELLSCHAFT I (Frankfurt/M. 1977; 1997, S.138-151) – Markierungen in Fettschrift wurden vom Herausgeber des Grolman-Buches vorgenommen (MVL), um diesen doch sehr komplexen Text etwas deutlicher mit demjenigen Grolmans zu verknüpfen. Mir ist bewußt, daß Adorno dies vehement ablehnen würde.

Amt seine Musik sich sträubte und das er nur unter Konflikten erfüllte. **Was ihn von den Verfahrensweisen seiner Epoche absetzt, wird nicht als Widerspruch seines Gehalts zu diesen verstanden, sondern taugt einzig dazu, den Nimbus handwerkerlicher Beschränktheit ins Klassische zu erhöhen.** Die Reaktion, ihrer politischen Helden beraubt, bemächtigt sich vollends dessen, den sie längst unter dem schmachvollen Namen des Thomaskantors beschlagnahmt hatte. Amusische Gymnasien monopolisieren ihn, und seine Wirkung geht nicht länger, wie noch bei Schumann und Mendelssohn, von dem aus, was musikalisch in seiner Musik sich zuträgt, sondern von Stil und Spiel, von Formel und Symmetrie, vom bloßen Gestus des Bestätigten. Indem der neureligiöse Bach in den Dienst der konvertitenhaften Begierde tritt, wird er zugleich arm, schmal, eben des spezifischen musikalischen Inhalts enteignet, von dem wiederum sein Prestige zehrt. Ihm widerfährt, was seine eifernden Protektoren am letzten Wort haben möchten, er verwandelt sich in ein neutralisiertes Kulturgut, in dem trüb das ästhetische Gelingen mit einer an sich nicht mehr substantiellen Wahrheit sich vermischt. Sie haben aus ihm einen Orgelfestspielkomponisten für wohlerhaltene Barockstädte gemacht, ein Stück Ideologie.

## 2

Die einfachste historische Reflexion sollte gegen das historicistische Bild Bachs mißtrauisch machen. Zeitgenosse der Enzyklopädisten, starb er sechs Jahre vor der Geburt Mozarts, zwanzig nur vor der Beethovens. Nicht die kühnste Konstruktion von der "Ungleichzeitigkeit" der Musik könnte die These tragen, daß in einem einzelnen Ich substantiell sich am Leben erhält, was der Geist der Epoche auflöste, als vermöchte je die Wahrheit eines Phänomens schlicht dessen Rückständigkeit sich zu verdanken. Schlechter Individualismus und der Aberglaube ans Zeitlose finden sich zusammen: nur Willkür unternimmt es, den Einzelnen aus seiner wie immer auch polemischen Beziehung zum geschichtlichen Stand des Bewußtseins zu isolieren. Dem Einwand, Bach habe, in seiner gleichsam geschichtslosen Werkstatt, in die doch alle technischen Funde

der Epoche einging, von jenem Zeitgeist nichts erfahren als den Pietismus der Texte seiner geistlichen Werke, also eine der Aufklärung feindliche Tendenz, wäre zu erwidern, **daß der Pietismus selber, wie alle Gestalten von Restauration, die Kräfte derselben Aufklärung in sich enthielt, der er sich entgegensetzte.** Das Subjekt, das vermöge der Versenkung in sich, kraft reflektierter "Innerlichkeit" der Gnade meint habhaft werden zu können, ist bereits aus der dogmatischen Ordnung entlassen und auf sich selbst gestellt, autonom in der Wahl der Heteronomie. Die Teilhabe an der Zeit bezeugen aber drastisch Sachverhalte im Gefüge von Bachs Musik. **Man vergißt über dem Gegensatz der Generation Philipp Emanuels zu der des Vaters, daß dessen oeuvre die ganze Sphäre des "Galanten" einbegreift, nicht bloß in Stilmodellen wie den Französischen Suiten, in denen zuweilen die mächtige Hand genrehafte Typen des neunzehnten Jahrhunderts vorweg ein für alle Mal zu prägen scheint, sondern auch in großen durchkonstruierten Gebilden wie der Französischen Ouvertüre, wo auf Bachische Weise das Gefällige und Organisierte nicht weniger vollkommen sich durchdringt als dann im Wiener Klassizismus. Wer aber spielte das Wohltemperierte Klavier, dessen Titel zum Prozeß der Rationalisierung sich bekennt, aufgeschlossen durch, ohne stets wieder auf ein lyrisches Element zu stoßen, das mit Differenziertheit, Individuation, Freiheit eher zu Vierzehnheiligen paßt als zu einem selbst schon fragwürdigen Bild des Mittelalters?** Es sei an Fis-Dur-Präludium und Fuge aus dem ersten Band erinnert; jene Fuge, die einmal ein Komponist dem Kellerschen Tanzlegendchen verglich und in der nicht bloß subjektive Anmutung unmittelbar sich darstellt, sondern wo überdies der kompositorische Verlauf selber, indem das Motiv des Zwischensatzes seinen Impuls im Verlauf des Stücks den Durchführungen mitteilt, allem regelhaften ordo der Fuge, den doch Bach selber hervorgebracht hatte, ein Schnippchen schlägt. Oder die Doppelfuge in gis-moll aus dem zweiten Band, die der späte Beethoven gut gekannt haben muß: erstaunlich nicht bloß um der bei Bach keineswegs seltenen Chromatik, sondern mehr noch um der schwebenden, gewählt vagen Harmonisierung willen, die beim Sechssachtelcharakter des Stücks unabweislich den reifsten Chopin

heraufruft; **das Ganze eine in zahllosen Farbfacetten gebrochene Musik, modern genau in jenem Sinne nervöser Empfindlichkeit, den der Historismus exorzieren möchte.** Wer dem gegenüber von romantischen Mißverständnissen reden wollte, der müßte dem Thema probandum zuliebe erst jeder spontanen Beziehung zum Sinn des musikalischen Idioms sich entschlagen, wie sie von Monteverdi bis Schönberg überhaupt als Voraussetzung dem Verständnis von Musik zugrundelag. Aus solchen Gebilden, auf Kosten des Subjekts, nichts als die Ordnung des Seins herauszuhören anstelle des sehnsüchtig beseelten Echos, das die entsinkende im Bewußtsein findet, ergriffe nur das caput mortuum. Das Phantasma der Bachischen Ontologie kommt zustande durch die mechanische Gewalttat des Banausen, der einzig begehrt, der Kunst zu parieren, weil ihm die Organe für ihren Sinn abgehen.

### 3

All dem freilich stehen jene Züge Bachs entgegen, die man zu seiner Zeit bereits als anachronistisch empfand. Sie tragen Schuld an der rätselhaften Amnesie, die sein Werk achtzig Jahre lang zudeckte und, mit unabsehbarer Folge für die Geschichte der abendländischen Musik, verhinderte, daß seine Errungenschaften in gerader Tradition und ganzem Umfang dem Wiener Klassizismus zuteil wurden. **Bach erfüllte in der Tat nicht bloß den Geist des Generalbasses, des stufenmäßig-harmonischen Denkens, sondern er war in jenem Geiste zugleich der Polyphoniker, der aus den tappenden Ansätzen des siebzehnten Jahrhunderts die Form der Fuge schuf – ihre Theorie ist von ihm abgezogen so wie die des strengen Kontrapunkts von Palestrina – und ihr einziger Meister blieb. Aber gerade die Doppelheit harmonischen und kontrapunktischen Bewußtseins, welche ein jegliches der Kompositionsprobleme umschreibt, die Bach paradigmatisch auflöste, schließt das Bild vom Vollender des Mittelalters aus. Wäre er gewesen, wozu sie ihn stempeln, so hätte er weder jene Doppelheit in sich gehabt, noch, zumal in den spekulativen Werken der Spätzeit, um ein Paradoxon sich bemüht, das dem alten polyphonen Bewußtsein unvorstellbar**

**war, nämlich wie Musik es vermöchte, harmonisch-generalbaßmäßig in jeder Fortschreitung als sinnvoll sich auszuweisen und zugleich polyphon, durch die Simultaneität selbständiger Stimmen sich ganz und gar zu organisieren.** Schon der bloße Ausdruck mancher der archaisch auftretenden Stücke sollte skeptisch stimmen. Der affirmative Ton der Es-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers ist nicht der unmittelbarer Gewißheit einer musikalisch lautwerdenden, in der offenbaren Wahrheit gesicherten sakralen Gemeinschaft – den Niederländern liegt solche Affirmation und Emphase ganz fern. Sondern es ist, der Substanz, gewiß nicht dem subjektiven Bewußtsein nach, die Reflexion aufs Glück des Bestätigten, der musikalischen Geborgenheit, wie sie einzig dem emanzipierten Subjekt zuteil wird: es erst vermag Musik als das nachdrückliche Versprechen objektiver Rettung zu konzipieren. Eine solche Fuge setzt den Dualismus voraus. Sie sagt, wie schön es wäre, die Botschaft der Bestätigung aus dem umgrenzten Kosmos zum Menschen zurückzubringen: sie ist, zum Ärgernis des religiösen Neophytenums von heutzutage, romantisch, nur freilich unbeschreiblich viel weiter greifend, als es späterhin der romantische Stil sich zutrauen konnte. **Sie spiegelt nicht das einsame Subjekt als Garanten des Sinnes zurück, sondern meint dessen Aufhebung in einem objektiv umfassenden Absoluten. Aber dies Absolute wird beschworen, behauptet, gesetzt, gerade weil und soweit es der leibhaften Erfahrung nicht gegenwärtig ist, und Bachs Gewalt ist die solcher Beschwörung. Er war kein archaischer Handwerksmeister, sondern ein Genius des Eingedenkens.** Erst die heraufziehende Barbarei, die Kunstwerke aufs Vorfindliche vereidigt, blind gegen die Differenz von Wesen und Erscheinung in ihnen, kann bieder das Sein seiner Musik mit seiner Intention verwechseln und damit genau jene Metaphysik in ihm ausrotten, die zu protegieren man sich vornimmt. Da aber der Barbarei mit dem Wesen auch das Vorfindliche sich verfinstert, so wird übersehen, **daß gerade die besonderen polyphonischen Mittel, deren Bach zur Konstruktion musikalischer Objektivität sich bedient, Subjektivierung voraussetzen. Die Kunst der Fugenkomposition ist eine der motivischen Ökonomie: durch Ausnutzung der kleinsten Bestandteile eines Themas aus diesem ein Integrales**

**herzustellen. Es ist eine Kunst der Zerlegung, fast ließe sich sagen, der Auflösung des als Thema gesetzten Seins, unvereinbar mit der Allerweltsvorstellung, dies Sein hielte in der durchgeformten Fuge statisch, unveränderlich sich durch.** Solcher Technik gegenüber verwendet Bach die eigentlich mittelalterliche der polyphonen Gestaltung, die Imitatorik, nur an zweiter Stelle. In den übrigens bei Bach keineswegs gehäuften Teilen und Stücken, wo Imitatorik triumphiert, den Engführungen und Engführungsfugen, wie der zu dichtestem Leben gesteigerten in D-Dur aus dem zweiten Bande, ist das ehrwürdige Mittel in den Dienst einer drängenden, durchaus dynamischen – durchaus "modernen", Wirkung getreten. Daß unter dem Angriff der von der Polyphonie entbundenen neuen Kompositionsmittel die Identität der wiederkehrenden Themen bei Bach überhaupt sich erhalten konnte, bedeutet kaum mehr an Statik, als daß die dynamische Beethovensche Sonate durchweg der tektonischen Forderung der Reprise treulich nachkam, freilich um diese selber aus dem "Prozeß" der Durchführung zu entwickeln. **Schönberg spricht in seinem letzten Buch mit Recht von Bachs Technik der entwickelnden Variation, die dann im Wiener Klassizismus zum Kompositionsprinzip schlechthin geworden sei.** Eine gesellschaftliche Dechiffrierung Bachs müßte vermutlich jene Aufspaltung des thematisch Vorgegebenen durch die subjektive Reflexion der daran sich bewährenden motivischen Arbeit in Zusammenhang bringen mit den Veränderungen des Arbeitsprozesses, die in derselben Epoche durch die Manufaktur sich durchgesetzt hatten und wesentlich in der Zerlegung der alten handwerklichen Verrichtungen in kleine Teilakte bestanden. Wenn daraus die Rationalisierung der materiellen Produktion resultierte, **so hat Bach, der nicht umsonst sein instrumentales Hauptwerk nach der wichtigsten technischen Errungenschaft der musikalischen Rationalisierung nannte, als erster die Idee des rational konstituierten Werkes, der ästhetischen Naturbeherrschung auskristallisiert. Vielleicht ist es Bachs innerste Wahrheit, daß bei ihm jene Tendenz der Gesellschaft, bis heute die mächtigste der bürgerlichen Ära, indem sie im Bilde sich reflektiert, nicht bloß festgehalten ist, sondern versöhnt mit der Stimme des Humanen, die real von der**

**gleichen Tendenz, als diese einmal losgelassen war, zum Schweigen verdammt wurde.**

#### 4

Wäre aber Bach in der Tat modern gewesen – warum dann war er archaisch? Denn kein Zweifel kann daran sein, daß seine Formenwelt, und gerade in den mächtigsten Manifestationen des noch jüngst von Hindemith<sup>258</sup> grotesk verkannten Spätstils, vieles heraufruft, was schon seiner eigenen Zeit vergangen klang und aufs Mißverständnis des Schulmeisterlichen und Pedantischen hintersinnig angelegt scheint. Unmöglich, den Ton des siebzehnten Jahrhunderts zu überhören gerade in so großartigen Konzeptionen wie der Tripelfuge in cis-moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers, die, um den Gegensatz der drei Themen desto drastischer herauszuarbeiten, alles, was nicht unmittelbar auf diesen Kontrast sich bezieht, gleichsam vorthematisch, motivisch unprofiliert läßt im Sinne der rudimentären vor-Bachischen Fugentypen, auf deren einen, die Ricercata, ein Wortspiel des Musikalischen Opfers anspielt. Wie jene trägt die im großen Alla-breve-Takt geschriebene E-Dur-Fuge des zweiten Bandes das Altertümliche bis ins Notenbild hinein, als wäre sie im "gusto" einer freilich selber schon fiktiven, hoch-stilisierten Vergangenheit geschrieben, nicht anders als das berühmte Klavierkonzert im Italienischen. **Bach gehorcht oftmals einer mit existentieller Gediegenheit höchst unvereinbaren Neigung, mit fremden, willkürlich ergriffenen Idiomen zu experimentieren und an ihnen die durchformende Kraft der musikalischen Gestaltung zu erwecken. Schon bei ihm bringt die Rationalisierung der kompositorischen Technik, das Vorwalten gleichsam subjektiver Vernunft es mit sich, daß zwischen allen objektiv verfügbaren Verfahrensweisen der Epoche frei gewählt werden kann. An keine weiß er blind, substantiell sich gebunden, sondern ergreift jeweils die, welche der kompositorischen Intention am genauesten sich anmißt. Solche Freiheit zum Altertümlichen kann**

---

<sup>258</sup> Adorno meint vermutlich Paul Hindemith: JOHANN SEBASTIAN BACH. EIN VERPFLICHTENDES ERBE (Mainz 1950), eine Rede auf dem Bachfest Hamburg (1950).

**aber unmöglich als Vollendung der Tradition aufgefaßt werden, die gerade den disponierenden Blick über die Möglichkeiten verwehren müßte. Noch weniger ließe der Sinn des Bachischen Rückgriffs als restaurativ sich ansprechen. Denn die archaisch getönten Stücke sind oft genug gerade die kühnsten, nicht bloß was die kontrapunktische Kombinatorik anlangt, die ja unmittelbar durch die älteren polyphonen Veranstaltungen befördert wird, sondern auch mit Rücksicht auf das Avancierte der Wirkung.** Jene cis-moll-Fuge, die beginnt, als sei sie ein dichtes Geflecht gleich relevanter Linien, deren "Thema" zunächst nichts anderes scheint als der unauffällige Kitt, der die Stimmen zusammenhält, enthüllt sich in ihrem Verlauf, vom Eintritt des figurierten zweiten Themas an, als ein unaufhaltsam auskomponiertes Crescendo, mit der mächtigen Explosion des Hauptthema-Einsatzes im Baß, der äußersten Zusammenballung einer pseudo-zehnstimmigen Engführung und dem Wendepunkt einer schwerbetonten Dissonanz, um dann wie durch ein dunkles Tor zu verschwinden. Kein Hinweis auf den klanglich-statischen Charakter von Cembalo und Orgel vermag über die rein in der Kompositionsstruktur selbst gelegene Dynamik zu betrügen, gleichgültig ob sie auf den Instrumenten als Crescendo zu verwirklichen war, ja ob, wie die müßige Frage lautet, Bach auch nur ein solches Crescendo sich "vorstellte". Nirgends steht geschrieben, daß die Vorstellung eines Komponisten von seiner Musik mit deren immanentem Wesen, ihrem objektiv eigenen Gesetz, zusammenfallen müsse. Barock ist ein solches Werk weit eher in dem Sinn des vom Theater des siebzehnten Jahrhunderts her vertrauten Exzessiven, zum äußersten allegorischen Ausdruck Gesteigerten, auf perspektivische Wirkung Angelegten als in dem des "Vorklassischen", dessen Begriff überall dort versagt, wo es um Bachs Spezifisches geht, und am meisten bei seinen archaischen Tendenzen. Um diesen gerecht zu werden, wird man nach ihrer Funktion im kompositorischen Gefüge fragen müssen. **Und dabei stößt man auf eine Doppeldeutigkeit des Fortschritts selber, die mittlerweile universal sich entfaltete.** Für modern galt seiner Zeit, was die Last der res severa abschüttelte um des Gaudiums willen, des Gefälligen und Spielerischen im Zeichen der Kommunikation, der Rücksicht auf den präsumtiven Hörer, dem mit der alten theologischen Ordnung das

Bewußtsein geschwunden war, die an jene Ordnung mahnende Formensprache sei verbindlich. Weder läßt die historische Notwendigkeit sich verleugnen, daß Kunst Mittel preisgibt, wenn sie nicht länger vom objektiven Geist getragen werden, noch, daß jene Wendung Kräfte des menschlich Beredten in der Musik entband, die schließlich selber in einer höheren Gestalt der Wahrheit resultierten. Der Preis aber, der für die errungene Freizügigkeit bezahlt wurde, war die immanente Stimmigkeit der Musik. Gerade die frühen Produkte des "ungelehrten" Stils, am auffälligsten die von Bachs eigenen Söhnen, hatten ihn zu entrichten. Jäh erleuchtet sich das Rätselbild solcher Doppeldeutigkeit des Fortschritts, wenn man kommensurable Formtypen des Wiener Klassizismus und Bachs vergleicht, das Rondo eines Mozartschen Klavierkonzerts mit dem Presto des Italienischen. **Trotz all der gewonnenen Geschmeidigkeit und Luftigkeit des Komponierens hat Mozarts sprichwörtliche Grazie, verglichen mit dem unendlich in sich vermittelten, unschematischen Verfahren Bachs, als rein musikalische peinture etwas Mechanisches und Vergrößertes.** Es ist Grazie des Tons eher als der Faktur. Je deutlicher die Umrisse der Form geworden sind, um so mehr scheint deren dichte und reine Konsequenz durch den Appell ans einmal etablierte Schema ersetzt. **Wer, nach andauernder intensiver Beschäftigung mit Bach, zu Beethoven zurückkehrt, dem kommt es selbst dort zuweilen vor, als stünde er einer Art von dekorativer Unterhaltungsmusik gegenüber, wo das Kulturklischee einzig Tiefe vermutet.** Gewiß ist ein solches Urteil verzerrt und befangen und bringt den Maßstab an den Gegenstand von außen heran. Nicht umsonst würden ihm die heutigen Apologeten Bachs zustimmen. Aber es enthält doch Elemente der geschichtlichen Konstellation, die Bachs Wesen ausmacht. **Seine archaischen Züge begreifen in sich den Versuch, jene Verarmung und Verhärtung der musikalischen Sprache zu parieren, die den Schatten ihres entscheidenden Fortschritts bildet. Sie meinen den Widerstand gegen den unaufhaltsamen ineins mit ihrer Subjektivierung sich durchsetzenden Warencharakter der Musik.** Sie sind aber zugleich insofern identisch mit Bachs Moderne, als sie überall die fortgetriebene Konsequenz der musikalischen Logik der Sache selbst gegenüber ihrer Zession an den Geschmack vertreten. Der Archaist Bach unterscheidet von

päteren Klassizisten bis hinauf zu Strawinsky sich dadurch, daß er kein abstraktes Stilideal dem geschichtlichen Stand des Materials konfrontiert. **Sondern das Gewesene wird zum Mittel, das Zeitgenössische zur Zukunft der eigenen Entfaltung zu zwingen.** Die Versöhnung von Gelehrt und Galant, die, wie Alfred Einstein hervorhob, seit Haydn die Idee des Wiener Klassizismus abgibt, ist in gewissem Sinn auch die Bachs. Ihm aber war es nicht um einen mittleren Ausgleich beider Elemente zu tun. **Er hat die Indifferenz der Extreme gegeneinander so radikal angestrebt wie erst wieder Beethovens Spätstil. Bach, als der fortgeschrittenste Generalbaßmeister, sagte zugleich, als altertümlicher Polyphoniker, der Tendenz der Zeit, die er selber ausprägte, den Gehorsam auf, um jener Tendenz zu ihrer eigenen Wahrheit zu verhelfen, der Emanzipation des Subjekts zur Objektivität in einem bruchlosen Ganzen, das in Subjektivität selber entspringt.** Es geht um die ungeschmälerte Koinzidenz, der harmonisch-funktionellen und der kontrapunktischen Dimension bis in die subtilsten Bestimmungen der Struktur. **Das längst Vergangene wird zum Träger der Utopie des musikalischen Subjekt-Objekts, der Anachronismus zum Boten der Zukunft.**

## 5

Danach aber wäre nicht nur die Erkenntnis der Bachischen Musik in Gegensatz gerückt zur herrschenden Meinung, sondern es wäre das unmittelbare Verhältnis zu ihr berührt. Es bestimmt sich wesentlich durch die Aufführungspraxis. Die hat aber heute, unterm Unstern des Historismus, einen sektiererischen Gestus angenommen. Er löst ein zelotenhaftes Interesse aus, das dem Werke selbst entzogen wird. Man kann sich zuweilen des Verdachts nicht erwehren, als käme es den heutigen Liebhabern Bachs einzig darauf an, daß nur ja keine unauthentische Dynamik, keine Modifizierungen der Tempi, keine zu großen Chöre und Orchester geduldet würden, und als warteten sie mit potentieller Wut auf jede humanere Regung, die in der Wiedergabe laut wird. Die Kritik an dem aufgeblähten und sentimentalisierten Bachbild der

Spätromantik braucht nicht bestritten zu werden, wenn auch etwa die Beziehung zu Bach, die Schumanns Werk bezeugt, als unvergleichlich viel produktiver sich erwies denn die beflissene Reinheit von heutzutage. Wohl aber ist dieser abzuerkennen, worauf sie selber am meisten sich zugute tut: die Sachlichkeit. Sachlich wäre einzig eine Darstellung von Musik, die dem Wesen ihrer Sache angemessen sich zeigt. Das fällt aber nicht, wie auch Hindemith es noch unterstellt, mit der Idee der historisch ersten Wiedergabe zusammen. Daß die koloristische Dimension der Musik in Bachs Ära kaum entdeckt, gewiß nicht als Kompositionsmittel freigesetzt war; daß die Komponisten noch nicht einmal zwischen den verschiedenen Klaviertypen und der Orgel streng unterschieden, sondern den Klang in weitem Maße dem Geschmack anheimgaben, weist in genau umgekehrte Richtung als das Verlangen, den damals gebräuchlichen Klang sklavisch zu imitieren. Wäre Bach wirklich mit den Orgeln und Cembali und gar den dünnen Chören und Orchestern seiner Epoche zufrieden gewesen, so besagte das gar nicht, daß diese der Substanz seiner Musik an sich gerecht werden. Das Bewußtsein der Künstler von sich selbst – ihre "Vorstellung" von den eigenen Werken ist ohnehin nie rekonstruierbar – vermag zwar zur Erkenntnis manches beizutragen, gibt aber nicht deren Kanon ab. **Die authentischen Werke entfalten ihren Wahrheitsgehalt, der den individuellen Bewußtseinskreis überschreitet, kraft der Objektivität ihres eigenen Formgesetzes in der Zeit. Übrigens widerspricht, was vom Interpreten Bach überliefert wird, durchaus dem musikhistorischen Darstellungsstil und deutet auf eine Flexibilität, die lieber aufs Monumentale verzichtet als auf die Möglichkeit, den Ton der subjektiven Regung anzuschmiegen.** Gewiß erschien Forkels berühmter Bericht zu lange nach Bachs Tod, um volle Authentizität beanspruchen zu können; aber was er vom Klavierspieler Bach mitteilt, folgt offensichtlich präzisen Angaben, und kein Grund liegt vor, warum in einer Zeit, die die Kontroverse noch nicht kannte und wenig Sympathien fürs Klavichord hegte, das Bild hätte verfälscht werden sollen: "Am liebsten spielte er auf dem Klavichord. Die sogenannten Flügel (scil. Cembali), obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet" — womit nur die Registrierung gemeint sein kann – "waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bei seinem Leben noch

zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Klavichord für das beste Instrument zum Studieren, sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgendeinem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im einzelnen außerordentlich biegsamen Instrument."

Was aber für die Differenzierung des Intimen gilt, gilt umgekehrt erst recht für die ausladende Dynamik der großen Chorwerke. Gleichgültig wie in der Thomaskirche verfahren wurde, eine Aufführung etwa der Matthäuspassion mit den kargen Mitteln wirkt fürs gegenwärtige Ohr blaß und unverbindlich wie eine Probe, zu der nur zufällig einige Teilnehmer sich eingefunden haben, und nimmt zugleich den lehrhaften Charakter des Justament an. Nicht genug damit aber tritt sie in Gegensatz zum Wesen der Bachischen Musik an sich. **Der objektiv in seinem Werke verschlossenen Dynamik gebührt einzig eine Interpretation, welche sie realisiert.** Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: **ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.** Das Lieblingsargument der Puristen, all dies solle man dem Werk an sich überlassen, das man nur mit Selbstverleugnung auszusagen brauche, damit es rede, während die eigentlich interpretative Darstellung herausschreie, was sich ohne Zutun schlicht, doch um so eindringlicher kundgebe und was nur verzerrt werde, wenn man es hervorhebe – dies Argument ist ohne Kraft. **Solange Musik überhaupt der Interpretation bedarf, hat sie ihr Formgesetz an der Spannung zwischen dem kompositorischen Wesen und der sinnlichen Erscheinung.** In diese das Werk zu versetzen, rechtfertigt sich nur, wenn sie fürs Wesen zeugt. Eben das leistet die Reflexion im Subjekt und dessen Anstrengung. **Der Versuch, dem objektiven Gehalt Bachs zu seinem Recht zu verhelfen, indem man die subjektive Anstrengung bloß daran wendet, das Subjekt auszumerzen, überschlägt sich. Objektivität bleibt nicht als Rest nach Subtraktion des Subjekts zurück.** Nie und an keiner Stelle ist

der musikalische Notentext mit dem Werk identisch; stets vielmehr gefordert, in der Treue zum Text zugleich zu ergreifen, was er in sich verbirgt. Bar solcher Dialektik wird die Treue zum Verrat: die Interpretation, die sich um den musikalischen Sinn nicht kümmert, weil er aus sich heraus sich offenbare, anstatt ihn selber als je sich erst konstituierenden zu erkennen, verfehlt ihn. Er gehört nicht der von vermeintlicher Exhibition gereinigten Wiedergabe an, sondern diese, sinnlos an sich selber und vom "Unmusikalischen" nicht abzuheben, wird zur Mauer vor dem musikalischen Sinn, als dessen Fenster sie sich wähnt. Damit ist nicht den monströse Massen einsetzenden Bachaufführungen das Wort geredet, wie sie bis nach dem Ersten Krieg gang und gäbe waren. Die geforderte Dynamik bezieht sich nicht auf Stärkegrade und den Umfang von crescendo und decrescendo. Sie ist der Inbegriff aller kompositorischen Kontraste, Vermittlungen, Unterteilungen, Übergänge, Beziehungen, die das Werk in sich enthält; **und in Bachs reifster Zeit war Komponieren nicht weniger die Kunst des infinitesimalen Übergangs als bei einem der Nachgeborenen.** Der ganze Reichtum des musikalischen Gefüges, in dessen Integration seine Kraft eigentlich besteht, muß von der Aufführung zur Evidenz erhoben werden, anstatt daß man der Fülle ein starres, in sich unbewegtes Einerlei entgegensetzt, den nichtigen Schein einer Einheit, die das Mannigfaltige, das sie bewältigen soll, ignoriert. Die Reflexion auf den Stil darf nicht den konkreten musikalischen Inhalt verdrängen und sich selbstzufrieden bei der Pose transzendenten Seins bescheiden. Sie muß der unter der klanglichen Oberfläche verborgenen, kompositorischen Struktur der Musik folgen. Mechanisch zirpende Continuo-Instrumente, bettelhafte Schulchöre dienen nicht der heiligen Nüchternheit, sondern der hämischen Versagung, und daß etwa schrille und hüstelnde Barockorgeln die langen Wellen der lapidaren großen Fugen aufzufangen vermöchten, ist purer Aberglaube. **Vom Gesamtniveau ihrer Epoche trennt Bachs Musik ein astronomischer Abstand.** Beredt wird sie erst wieder, wenn sie der Sphäre des Ressentiments und des Obskurantismus entrissen ist, dem Triumph der Subjektlosen über den Subjektivismus. Sie sagen Bach, meinen Telemann und sind heimlich eines Sinnes mit jener Regression des musikalischen Bewußtseins, die ohnehin unterm Druck der Kulturindustrie droht. Freilich zeichnet die Möglichkeit sich ab, daß der Widerspruch

zwischen Bachs kompositorischer Substanz und den Mitteln von deren klanglicher Realisierung, den zu seiner Zeit verfügbaren sowohl wie den von der Tradition angesammelten, nicht länger sich schlichten läßt. Im Licht dieser Möglichkeit gewinnt die vielberufene klangliche "Abstraktheit" des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge als der Werke, in denen die Wahl der Instrumente offenbleibt, einen neuen Horizont. Denkbar, daß in ihnen der Widerspruch von Musik und Klangmaterial – zumal die Unangemessenheit des Orgelklangs überhaupt an die unendlich gegliederte Struktur – damals schon durchschlug. **Dann hätte Bach den Klang ausgespart und seine reifsten Instrumentalwerke wartend auf den Klang, der ihnen selber gliche, hinterlassen.** Bei diesen Stücken kann es am letzten sein Bewenden damit haben, daß kompositionsfremde Philologen die Stimmen ausschreiben und durchlaufenden Instrumenten oder Gruppen anvertrauen. Gefordert wäre, sie umzudenken für ein Orchester, das weder schmückt noch spart, sondern als Moment der integralen Komposition fungiert. Für die ganze Kunst der Fuge ward das bislang einzig von Fritz Stiedry<sup>259</sup> angestrebt, dessen Bearbeitung es nicht über die eine New Yorker Aufführung hinausbrachte. Gerechtigkeit widerfährt Bach nicht durch die Usurpation stillkundiger Sachverständiger, sondern einzig vom fortgeschrittensten Stande des Komponierens her, der mit dem Stand des sich entfaltenden Werks von Bach konvergiert. Die wenigen Instrumentationen, die Schönberg und Anton von Webern beistellten, insbesondere die der großen Tripelfuge in Es-Dur und der sechsstimmigen Ricercata, in denen jeder Zug der Komposition in ein farbliches Korrelat übersetzt, die Oberfläche des Liniengeflechts in die kleinsten Motivzusammenhänge aufgelöst und diese dann durch die konstruktive Gesamtdisposition des Orchesters wieder vereint sind – diese Instrumentationen sind Modelle einer Stellung des Bewußtseins zu Bach, die dem Stande von dessen Wahrheit entspräche. Vielleicht ist der überlieferte Bach in der Tat uninterpretierbar geworden. Dann fällt sein Erbe dem Komponieren zu, das ihm die Treue hält, indem es sie bricht, und seinen Gehalt beim Namen ruft, indem es ihn aus sich heraus nochmals erzeugt.

---

<sup>259</sup> Vgl. Hörempfehlungen



Volbach-Portrait (1750)<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Hinweis siehe <https://bach.wursten.be/portraits/Volbach.htm>

## Georg Knepler: Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes (1951)<sup>261</sup>

Es soll versucht wird, von einer Detailfrage in Bachs Biographie ausgehend, Licht zu werfen auf die Wandlungen, denen das Bachbild im Verlauf der letzten hundertfünfzig Jahre unterworfen war.

Die Motive, die Bach bewogen, von Köthen nach Leipzig zu gehen, das heißt eine weltliche mit einer vorwiegend kirchlichen Stellung zu vertauschen, sind uns mit einer in Bachs Leben leider seltenen Eindeutigkeit bekannt. Der *Erdmannbrief*<sup>262</sup> gibt darüber Auskunft. Ich erinnere daran, daß Bach in diesem Briefe Gründe erwähnt, die *gegen* die Übersiedlung sprechen: 1. seine ursprüngliche Absicht, sein Leben in Köthen zu beschließen; 2. den sozialen Abstieg, den es bedeutete, "aus einem Capellmeister ein Cantor" zu werden. – Es sind im wesentlichen drei Motive, die den Ausschlag *für* die Übersiedlung gaben: einmal der Komplex, den ich hier kurz als den der "Amusa" bezeichnen will, dann sein Wunsch, die Söhne "denen studiis" obliegen zu lassen, schließlich die Tatsache, daß Leipzig ihm als sehr "favorable" beschrieben wurde.

Soweit – in sehr eindeutiger und klarer Sprache – Bach. Wie stellt sich nun die Frage der Übersiedlung in der Bachbiographie dar? *Forkel* weiß nur zu sagen:

"Der Fürst Leopold von Anhalt-Köthen liebte ihn sehr; Bach verließ also seinen Dienst ungen."

*Bitter* und *Hilgenfeldt* haben auch nichts anderes zu berichten. Woher sollten sie es auch nehmen? – *Spitta* dagegen schreibt:

---

<sup>261</sup> in: Walther Vetter/Ernst Hermann Meyer (Hrsg.): BERICHT ÜBER DIE WISSENSCHAFTLICHE BACHTAGUNG DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG, Leipzig 23. bis 26. Juli 1950 (Leipzig 1951, S.308–319)

Zu Georg Knepler: [https://de.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Knepler](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Knepler)

<sup>262</sup> C. Georg Erdmann war ursprünglich Schulfreund Bachs aus dem Ohrdruffer Lyceum; die Freundschaft erhielt sich auch danach. Gemeint ist Bachs Brief vom 28.10. 1730, vgl.: Neumann/Schulze: SCHRIFTSTÜCKE VON DER HAND JOHANN SEBASTIAN BACHS (Kassel/Basel 1963, S.67-70). Dieser Brief ist unter Bachforschern allgemein bekannt und wurde deshalb vom Referenten nicht vorgestellt. (Dies gilt auch für die anderen Quellen.) – Bachs ebenfalls aufschlußreicher Brief an Erdmann vom 28.7. 1726 galt als verschollen [vgl.a.a.O., S. 45], wurde jedoch 1982 aufgefunden. Er ist dokumentiert vom Entdecker Grigorij Ja. Pantijelew im BACH-JAHRBUCH 1985: *Johann Sebastians Bachs Briefe an Georg Erdmann. nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund* (s. 83-97). Siehe auch die Dokumentation zu diesem Themenkreis einschließlich Wiedergabe beider Briefe in Walther Vetter: DER KAPPELLMEISTER BACH (Neuausgabe mit Materialien: Leipzig/Berlin 2020: A+C online).

"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 fühler*<sup>263</sup> mußte, so bedurfte es nur irgendeines äußerlichen Anstoßes, um ihm zum Bewußtsein zu bringen, daß sein Genius ihm nicht gestattete, an dieser wenngleich noch so geliebten Stelle auf immer seine Hütte zu bauen."

Ich will es mit allem Nachdruck, über den ich verfüge, feststellen, daß mit diesen zwei Sätzen die Bachgeschichtsschreibung den Boden der Wissenschaft verläßt und sich auf das Gebiet der Legende begibt.

Wenn Spitta sich noch etwas vorsichtig ausdrückt – man beachte die Formulierung: "... sich hierfür (nämlich für die Kirchenmusik) eigentlich bestimmt fühlen mußte ..." –, so drücken sich spätere Biographen nun schon mit einer Bestimmtheit aus, als läge ihren persönlichen Vermutungen, Deutungen und Interpretationen Tatsachenmateriel zugrunde. So schreibt etwa *Schweitzer*:

"Er selbst sehnte sich nach seiner Orgel zurück und litt darunter, daß er mit Kirchenmusik so gut wie gar nichts zu tun hatte."

Woher weiß Schweitzer das? Er wußte es nicht. Es gibt kein Material für derartige Behauptungen. Dennoch sind sie zum festen Bestand der bürgerlichen Bachforschung geworden. So schreibt zum Beispiel *Wolfrum*:

"Der Drang nach neuer Tätigkeit auf einem anderen, ihm von Jugend auf teuren Gebiete ließ sich nicht dämpfen..."

*Terry* schreibt:

"Immer klarer wurde es ihm, daß er seine Kunst noch mehr als bisher dem Dienst und Ruhme Gottes weihen müsse."

*Gurlitt* schreibt:

"Diesen Entschluß, von nun an sein Tagwerk endgültig und ganz in den Dienst des Wortes und seiner Verkündigung zu stellen, hat Bach nicht aus irgendwelchen zweck-, verstandes- oder willensmäßigen, überhaupt aus keinen innerweltlichen, sondern aus rein gewissenmäßigen Gründen, aus der Treue und Unbekümmertheit des echten Bekenntnisses gewonnen ..."

---

<sup>263</sup> Hervorhebung durch den Referenten (Anm. im Original)

*Steglich* schreibt:

"... es drängte ihn innerlich doch in ein führendes, kirchenmusikalisches Amt, zu einem nochmaligen Bemühen um den Endzweck."

Nochmals: Irgendein wissenschaftlich haltbares Tatsachenmaterial für die Richtigkeit dieser Interpretationen konnte ich nicht entdecken.

Ich will zunächst auf ein Argument *Spittas* eingehen. Er schreibt:

"Daß das zeitweilige Erkalten des musikalischen Interesses beim Fürsten wirklich nur der äußere Anstoß zu einem Schritte war, dessen Notwendigkeit ganz allgemein in Bachs künstlerischem Wesen begründet lag, ergibt sich deutlich daraus, daß sein Entschluß bestehen blieb, obgleich die 'musenfeindliche' Persönlichkeit, die Fürstin Friederike Henriette, schon am 4. April 1723 starb; erst im Mai des Jahres verpflichtete er sich in Leipzig zur Übernahme des Kantorats an der Thomasschule."

Es ist richtig, daß Revers, Dimission und Übersiedlung in die Zeit nach dem Tode der "Amusa" fallen. Hingegen fallen – und das hat Spitta nicht gesagt – Bewerbung, Komposition mehrerer Stücke für Leipzig und deren Aufführung und – *das dürfen* wir annehmen – wohl auch das Reifen des Entschlusses in die Zeit, da Friederike Henriette noch am Leben war und einen Grund für ein vorauszusehendes weiteres Erkalten der fürstlichen Leidenschaft für Musik unter dem Herzen trug.<sup>264</sup> Es kommt dazu, daß zwei der Gründe, die Bach anführt – Studienmöglichkeiten für die Söhne und die favorable Beschreibung der Leipziger Stellung –, von dem "Amusa"-Komplex unabhängig waren.

Dennoch, man muß die Möglichkeit konzederen, daß Bach in seinem Brief an Erdmann wirklich nur die äußeren Beweggründe seiner Übersiedlung mitteilte und seine wahren Motive zurückbehielt, zumal der Brief in etwas kühl distanzierendem Ton gehalten war. Wie war der Sachverhalt?

Bachs Wunsch, Leipzig zu verlassen, ist offensichtlich der einzige Beweggrund für die Abfassung des Briefes; wir erfahren ja, daß Erdmanns letzter Brief vier Jahre lang unbeantwortet blieb.<sup>265</sup> Was Bach erbittet, ist Hilfe bei der Suche nach einer "convenablen station". er macht es sehr deutlich, was er von einer solchen Stellung erwartet. Das geht sowohl aus der Beschreibung der Vorzüge der Köthener, als auch der Nachteile der Leipziger Stellung hervor. Letztere hat Bach sogar numeriert. Es sind ihrer vier, und drei von diesen vier beziehen sich auf rein finanzielle Dinge. Der vierte Nachteil der Leipziger Position ist: "Verdruß, Neid und Verfolgung". Der Vorteil der Köthener Stellung lag darin, daß Bachs Auftraggeber Musik liebte und etwas davon verstand. Bach erwähnt all das mit großer Sorgfalt. Besonders die finanziellen Dinge – *Leichen-accidentia* und so fort – machen rund ein Sechstel des ganzen Briefes aus. Man denke ferner an die

<sup>264</sup> War sie schwanger? Dazu konnte ich nichts finden.

<sup>265</sup> Dieser Brief Erdmanns war Antwort auf Bachs erst neuerdings wiederentdeckten Brief vom 8. Juli 1726, der allerdings Bachs lebhaftes Interesse an der Wiederaufnahme des Kontakts mit Erdmann zeigt.

ausdrückliche Erwähnung des sozialen Abstieg, den die Übersiedlung mit sich brachte. Mit anderen Worten: Bach beschreibt die Stellung, die er sich erwünscht, sehr genau und präzise. Erdmann konnte, da er nur den Brief Bachs las, nicht aber die Interpretationen der Bachbiographen, sehr genau ersehen, was Bach unter einer "convenablen station" verstand: eine sozial gehobene Stellung, die ihm ein sorgenfreies und friedliches Leben sicherte und in der er von seiten seiner Auftraggeber Verständnis für seine Musik erwarten durfte.

Auch nicht mit einem einzigen Wort deutet Bach an, daß ihm daran gelegen sei, gerade eine *kirchliche* Stellung zu finden. Wäre es denkbar, daß Bach Erdmann seinen angeblich so tiefsitzenden Herzenswunsch, sich der Kirchenmusik zu weihen, nicht mitgeteilt hätte? Nein, diese Annahme ist sinnlos. Gerade darum, wie der Brief in allen Punkten so präzise ist, läßt er nur den einen Schluß zu, daß Bach an einer kirchlichen Stellung nicht halbsoviel gelegen war wie seinen Biographen.

Ich habe mich ausführlicher mit der Interpretation des Erdmannbriefes in der Bachgeschichtsschreibung beschäftigt, weil sie eine typische Verzerrung des Bachbilds deutlich macht. In fast sechsjähriger Tätigkeit auf dem Gebiet der weltlichen Musik fühlte sich Bach wohl und vermeinte, sein Leben in solcher Tätigkeit zu beschließen. Nach mehr als siebenjähriger Beschäftigung vorwiegend mit kirchlicher Musik strebt Bach irgendeine andere Position an. Dieses Bild und das Bild der bürgerlichen Bachbiographen stimmen nicht überein. Und damit komme ich zum wesentlichen.

*Spittas* Werk entstand in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit also, in der das europäische Bürgertum, ganz besonders aber das deutsche, zu einer weltflüchtig-mystischen Weltanschauung neigte. Der Klassenkampf zwischen der europäischen Arbeiterschaft und der europäischen Bourgeoisie war in ein neues Stadium getreten. Es war die Zeit, da sich die Arbeiterschaft zu Vereinigungen, Gewerkschaften und sozialistischen Parteien zusammenschloß, es war die Zeit, da andererseits die herrschenden Cliques innerhalb der Bourgeoisie in den größten europäischen Ländern sich mit Riesenschritten zum Imperialismus hin bewegten. Die Pariser Commune des Jahres 1871 war die erste Aktion der Arbeiterschaft in der Geschichte, die ihr – wenngleich nur für kurze Zeit – die revolutionäre Herrschergewalt sicherte. Deutschland hatte sich endgültig auf den Weg des Militarismus und der Eroberungskriege begeben. Der französisch-deutsche Krieg von 1870 und die Gründung des Reiches unter kapitalistisch-militaristischer Führung bei sorgfältiger Ausschaltung aller fortschrittlichen Kräfte sind Zeugen dafür.

Es wäre eine lohnende – aber hier nur andeutungsweise zu lösende — Aufgabe zu zeigen, wie diese Ereignisse die Weltanschauung des Bürgertums färbten. Waren etwa hundert Jahre vorher Optimismus, weltzugewandte Tätigkeit, der Glaube an die Möglichkeit, auf jeden ein besseres Leben zu gestalten, das gemeinsame Credo der besten Geister aus dem Bürgertum gewesen, so hatte sich inzwischen der Blick getrübt und das Ziel verschoben. Je klarer die Arbeiterschaft ihre Ziele formulierte und den Weg beschrieb, auf dem diese Ziele

zu erreichen sind, desto verwirrter wurde das Bürgertum. Krieg, Krise und Massenelend schienen unvermeidliche Begleiterscheinungen der Entfaltung der bürgerlichen Produktions- und Lebensweise. Marx und Engels zeigen deutlich genug, woher diese kamen und wie sie abzuschaffen sind. Aber der Weg, den sie wiesen, war ein unbürgerlicher, ja, ein antibürgerlicher Weg. Nur wenige aus dem Bürgertum – und besonders wenige in Deutschland – kämpften sich zu der Entscheidung durch, daß sie diesen Weg zu gehen hätten. – Die große Masse des Bürgertums und mit ihr die meisten der geistig Schaffenden neigten zu einer fatalistischen Weltanschauung mit mystisch-abergläubischer Verbrämung. Da Gegenwart und Zukunft ihnen nichts zu versprechen schienen, wandten sie sich mit neuer Intensität dem Himmel und der Vergangenheit zu. Die geistige Bewegung, die in der deutschen Romantik schon um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert mit den Enttäuschungen an der Französischen Revolution von 1789 ihren Anfang genommen hatte, erreichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt.

Aus dieser Zeit stammt die Deutung Bachs als eines mittelalterlichen Komponisten. Weil sie sich selbst mehr mit der Vergangenheit als mit Gegenwart und Zukunft verbunden fühlten, haben die bürgerlichen Historiker auch die großen Erscheinungen der Vergangenheit als der Vorvergangenheit zugehörig erklären wollen. So erging es auch Bach. Ich weise darauf hin, daß zur Zeit des Tausendjährigen Dritten Reiches, in dem ja auch Mythos und Mystik eine gewaltige Rolle zugewiesen war, die mythisch-mystische Bachgeschichtsschreibung wahre Orgien feierte. Wir wollen uns Beispiele aus dieser Zeit ersparen.<sup>266</sup>

Aber wichtig ist die Feststellung, daß auch so ernste Forscher wie Spitta und Schweitzer dem Hang des Bürgertums zur Zeit seines Abstieges nach Pessimismus, Weltflucht und Mystik nicht entgingen. Aus dieser Haltung heraus haben auch sie alle das betont, was ihre Auffassung unterstrich, andere Faktoren von größter Bedeutung aber unerwähnt, ununtersucht oder doch zumindest unterbetont gelassen. Für jeden dieser zwei Fälle sei ein Beispiel angeführt.

Bekanntlich machte Bach in seinem Entlassungsgesuch an den Rat in Mühlhausen folgende Bemerkung:

"Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine *regulirte* kirchen *music* zu Gottes Ehren, und Ihrem Willen nach, gerne aufführen mögen ..."

Was ist aus diesem Worte "Endzweck" nicht alles gemacht, was ist nicht alles in es hineingeheimnist worden! Man hat den Lesern allen Ernstes zugemutet, dieses beiläufig gebrauchte Wort so zu verstehen, als wollte Bach dem Mühlhäuser Rat

---

<sup>266</sup> Vgl. Eduard Mutschelknaus: BACH-INTERPRETATIONEN: NATIONALSOZIALISMUS PERSPEKTIVENWANDEL IN DER REZEPTION JOHANN SEBASTIAN BACHS (Frankfurt/M. 2011)  
[https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783653012491\\_A31440837/preview-9783653012491\\_A31440837.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783653012491_A31440837/preview-9783653012491_A31440837.pdf)

bei Gelegenheit seines Entlassungsgesuches (!) mitteilen, daß Kirchenmusik der Endzweck seines Lebens sei! Ganz offensichtlich hat Bach mit diesem Worte nichts anderes sagen wollen, als was wir in modernem Deutsch mit den Begriffen "Aufgabe" oder "Obliegenheit" zum Ausdruck bringen würden. Aber selbst wenn es gestattet wäre, in diesem Wort mehr zu sehen, – darf man den Aussagen eines Dreiundzwanzigjährigen über den Endzweck seines Lebens große Bedeutung beimessen, sie gar zur Grundlage der Deutung seines Lebens machen?

Mit welcher Bedenkenlosigkeit dabei gelegentlich verfahren wird, möge *Wolfrum* beweisen.

Er schreibt:

"Um den 'Endzweck' seines Lebens zu erreichen, wagt er in des Höchsten Namen, sich in einen Kantor zu wandeln."

Was stellt *Wolfrum* hier an? Er fügt zunächst dem Wort "Endzweck" die Worte "seines Lebens" bei, montiert dieses Gebilde mit einem Zitat aus dem – zweiundzwanzig Jahre später geschriebenen – Erdmann-Brief und erweckt auf diese Weise den Eindruck, daß es Bach seit seiner Jugend als Lebensziel vorgeschwebt habe – ein Kantor zu werden.<sup>267</sup>

Ich frage, mit welchem Wort man diese Methode bezeichnen soll! Mit Wissenschaft, mit Klarlegung des wahren<sup>268</sup> Sachverhaltes hat sie jedenfalls nichts zu tun. Klar ist Wolfrums Endzweck – und er ist nicht der einzige Biograph, der einen solchen Endzweck hat: nämlich Bach ausschließlich der Kirche zu reservieren.

In ein verwandtes Kapitel gehört *Schweitzers* These:

"So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin."

Über die Unhaltbarkeit dieser These – und besonders Heinrich Bessler hat zu ihrer Widerlegung Überzeugendes angeführt<sup>269</sup> – ist in Leipzig bereits so viel gesprochen worden, daß ich mir weiteres hier ersparen kann. – Andererseits gibt es bekanntlich sehr wesentliche Tatsachen in Bachs Leben, die der Auffassung von Bachs Erscheinung als eines dem Mittelalter verhafteten, allein aus dem Geiste einer religiösen Mystik schaffenden Musikers direkt *widersprechen* – einen Großteil seiner Musik zum Beispiel. Und, seiner Musik als eines ihrer wesentlichsten Baumaterialien zugehörig, die Temperatur.<sup>270</sup> Bachs

---

<sup>267</sup> Dies letzte steckt allerdings nicht in Wolfrums Konstruktion!

<sup>268</sup> oder auch nur des wahrscheinlichen...

<sup>269</sup> Der Musikwissenschaftler Heinrich Bessler (1900–1969) war aktiver Unterstützer der NS-Bewegung; ab 1949 war er in leitenden Positionen am Aufbau der Musikwissenschaft in der DDR beteiligt. Der Hinweis bezieht sich vermutlich auf Besslers Beitrag in derselben Bachtagung: *Bach und das Mittelalter* (a.a.O., S. 108-130). Mit "in Leipzig" ist vermutlich ebenfalls diese Tagung gemeint.

<sup>270</sup> Temperatur (Mäßigung) heißt in der Musikwissenschaft, beim Stimmen der Instrumente, die Abweichung von der ursprünglichen mathematischen Reinheit der Töne, durch welche bezweckt wird, daß jeder Ton nicht nur in

entscheidendes Eintreten für die Temperatur ist eindeutig: Es ist der kühne Versuch eines großen Musikers, seine Ausdrucksmittel radikal zu erweitern, weil sich die neuen menschlichen Inhalte, die ihm auf der Seele brennen, mit den alten Mitteln nicht mehr darstellen lassen. Die Eroberung der Temperatur für die Musik durch Bach ist der Einführung der Ölfarben in der Malerei an Bedeutung weit überlegen.<sup>271</sup> Aber wie wenig haben Bachs Biographen das verstanden! *Schweitzer* hat nur wenige uncharakteristische Worte darüber zu sagen. *Spitta* widmet eine ganze Seite von dem weit über eineinhalb Tausend seines Werkes der Temperatur. *Terry* widmet einige Zeilen von singulärer Verständnislosigkeit diesem Problem. Er sagt nach einer neunzeiligen Bemerkung über das Wohltemperierte Klavier:

"Es ist seltsam, daß der Kampf um eine eigentlich technische Frage durch eine Sammlung von musikalischen Kleinodien ausgetragen werden sollte, die mit der trockenen Debatte der Fachleute nichts zu tun hatte."

Dabei hat *Kretzschmar*<sup>272</sup> die Bedeutung der Temperatur mit aller wünschenswerten Deutlichkeit unterstrichen. Er schrieb:

"Unsere Zeit ist sich dessen gar nicht mehr bewußt, wieviel sie der Lösung des Temperaturproblems zu verdanken hat: Eine vorher unmögliche Elastizität der Modulation und des harmonischen Ausdrucks, ja eine Umbildung, eine Steigerung der Gehörfähigkeit."

Dieser Aufzählung müßte man wohl noch die Möglichkeit, große Formen zu bauen, hinzufügen, die die Temperatur den Musikern gab. Aber Kretzschmars Worte wurden nur wenig beachtet. Weil die Tat einer revolutionären Erneuerung der Musik nicht hineinpaßt in das Bild eines religiösen Mystikers, wurde sie unterbetont, wenn nicht gar totgeschwiegen.

Ich übersehe nicht die verdienstvolle, ja in mancher Beziehung bahnbrechende Tat *Spittas* und *Schweitzers*. Aber eine moderne, wissenschaftlichen Untersuchungen standhaltende Bachbiographie muß dennoch erst geschrieben werden. Es wird notwendig sein, diese Aufgabe in Angriff zu nehmen, um so mehr, als in den kommenden Jahren das Bild und das Werk des großen Mannes einer stets wachsenden Zahl von arbeitenden Menschen nähergebracht werden wird.

Dazu brauchen wir eine Bachgeschichtsschreibung, die von Vorurteilen frei ist, die die Züge religiöser Mystik bei Bach zwar erklärt, aber nicht teilt, die seine Verbindung mit der Vergangenheit zwar beschreibt, dabei aber seine

---

der Beziehung auf einen gewissen Grundton, sondern in jedem Verhältnis zu jedem anderen Ton mit diesem zusammenstimmt.

<sup>271</sup> Vgl. auch [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Wohltemperierte\\_Klavier](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Wohltemperierte_Klavier)

<sup>272</sup> Hermann Kretzschmar (1848–1924) war ein eher praxisorientierter Musikwissenschaftler. Er wirkte in Dresden, Leipzig, Berlin und anderswo. Bezieht sich möglicherweise auf Kretzschmars BACH-KOLLEG. VORLESUNGEN ÜBER JOHANN SEBASTIAN BACH (Leipzig 1922)

Verbundenheit mit der Zukunft – unserer Gegenwart – nicht übersieht, weil sie sich selbst der Zukunft und nicht der Vergangenheit verbunden fühlt. Dazu wird, wie ich hoffe, die Deutsche Bachfeier 1950 einen Anstoß geben. Es ist höchste Zeit, daß die Bachgeschichtsschreibung die Legende endgültig hinter sich läßt.

### Aussprache

*Demus* (Wien): Auf die Behauptung, daß eine revolutionäre Erneuerung nicht in das Bild eines religiösen Menschen paßt, sei vom christlichen Standpunkt erwidert, daß alles zum Bilde Bachs gehören kann, die Verwurzelung in Traditionen sowohl als die Leistung jedweder Neuerung.

*Sikora* (Leipzig): Es würde interessieren, auf welchen wissenschaftlichen Forschungsergebnissen die dargebotene Beurteilung der Mystik basiert.

*Knepler*: Den Ausgangspunkt zur Erforschung irgendeiner Weltanschauung, auch der Bachs und seiner Zeitgenossen, bieten die Werke von Marx und Engels. Ich empfehle, Bach und seine Zeit vom Standpunkt des Historischen Materialismus aus zu beurteilen, das heißt sich mit den ökonomischen, politischen und sozialen Entwicklungen vertraut zu machen und an alle anderen Erscheinungen von hier aus heranzutreten. Das Deutschland des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich von anderen europäischen Ländern, die zu starken, zentral gelenkten Mächten geworden waren, dadurch, daß es sich – in kleinen Fürstenstaaten zerspalten – noch in einem rückständigen Stadium, in teilweise mittelalterlichen Zuständen befand. Da die fortschrittliche Bewegung des Bürgertums in Deutschland weniger zur Entfaltung kam als in andere Ländern, war auch die Denkweise unentwickelter und stärker noch dem Mittelalter verhaftet. Daraus resultieren die religiös-mystischen Züge im Weltbild der Bachzeit. Bachs Anteil an diesem Weltbild zu leugnen wäre sinnlos. Aber zu übersehen, daß gerade sein Werk ein Ausdruck dafür ist, wie die Sprengung und Zersetzung dieses Weltbildes anhub und es sich im Sinne des Fortschritts zu verwandeln begann, heißt Wesentliches übersehen. Den Schlüssel zur richtigen Beurteilung Bachs bietet allein die Gesellschaftswissenschaft.

*Rentzow* (Schwerin): Die Problemstellung *Kirchlich oder Nichtkirchlich*, die durch den Widerstreit der Hypothesen hindurchscheint, führt zu keinem Ergebnis. Es muß heißen: *Christlich der Nichtchristlich*; und dann wird man nicht davon sprechen können, daß Bach an irgendeiner Stelle seines Wesens oder Tuns unchristlich genannt werden kann. Zur Zeit Bachs strebte das Christentum aus dem Kirchenraume heraus (ohne dabei freilich weniger christlich werden zu wollen); Bachs Christentum aber blieb bewußt dem Kirchenraum verhaftet. Das beweist sein Werk. Sollte Bach so unbewußt gelebt und geschaffen haben, daß er nicht jederzeit genau wußte, was er tat?

*Blankenburg* (Schlüchtern): Man kann doch nicht sagen, daß das Bürgertum des ausgehenden vorigen Jahrhunderts eine mystisch-abergläubische Haltung besessen habe, die in der Musikforschung bis Gurlitt reicht. Wenn etwas die Kirchengeschichte zu Ausgang des 19. Jahrhunderts ausgezeichnet hat, dann ist es mit dem Wort Urprotestantismus umschrieben, – eine Haltung, die sich in aller Klarheit in das Diesseits stellte und so etwas wie eine Urseligkeit besaß und diese religiös verbräunte. Da von Aberglauben sprechen, das können wir nicht tun. Das wird auch Spitta nicht gerecht. Was Spittas Werk auszeichnet, ist die Herausstellung einer großen Persönlichkeit, die ganz und gar ein diesseitsfreudiges Christentum verkörpert hat. –

Jeder von uns hat seinen Endzweck. Ich spreche als Theologe und bin an meinen Glauben gebunden. Aber klar ist auch Ihr Endzweck. Wir wollen uns deutlich gegenüberstellen. Ich gestehe Ihnen voll und ganz zu, daß auch auf Sie die Bachsche Musik tief und stark zu wirken vermag. Wir Christen sagen dazu, daß Bach diese Wirkungskraft und Tiefe nur haben konnte, weil es eine Musik aus dem Glauben ist.

*Annelise Liebe* (Berlin)<sup>273</sup>: Ist es nicht möglich, aus dem gegenüber zweier Meinungen Gewinn zu ziehen, indem wir den Blick auf Bachs Universalität richten und ein universales Bachbild gemeinsam erarbeiten?

*Knepler*: Es ist niemandem gedient, wenn man prinzipielle Gegensätze durch scheinbare Synthesen verkleistert. Wir dürfen bei aller persönlichen Konzilianz nicht Brücken schlagen wollen, die wir letzten Endes nicht verantworten können. Was hätte bei der Frage, ob sich die Erde bewegt oder nicht, die Synthese: "sie bewegt sich ein bißchen" für die Wahrheitssuche einer neuen Welt bedeuten können? – Die Verdienste der bürgerlichen Bachforschung werden wir nicht vergessen aber es sind wesentliche Ergänzungen und entscheidende Berichtigungen notwendig.

---

<sup>273</sup> Die Musikwissenschaftlerin (1911–2006) arbeitete an der Humboldt-Universität, wechselte 1961 an die FU.  
<http://ma-ha-schulze.de/index.php?menuid=0&reporeid=201>



Portrait aus der  
Musikbibliothek Peters Leipzig



Meininger Pastell  
Mutmaßlich gemalt von  
Gottfried Friedrich Bach (1714-1785)



Weydenhammer-Fragment<sup>274</sup>



Fotografie des Hausmann-Porträts  
vor Restauration

---

<sup>274</sup> Hinweise [https://bach.wursten.be/images/weydenhammer\\_portrait.htm](https://bach.wursten.be/images/weydenhammer_portrait.htm)

**Grolman, Adolf von, D.Dr.: Johann Sebastian Bach.** Heidelberg: Lambert Schneider [1948]. 223 S. 8<sup>o</sup>. Pp. DM 6.—.

Grolmans Buch geschähe zu viel Ehre, wenn sein Inhalt an dieser Stelle einer auch nur ganz kurzen sachlichen Besprechung unterzogen würde. Es ist indiskutabel; sowohl was den Stil, wie auch was seine geschichtlichen oder künstlerischen Aussagen angeht. In majorem gloriam Bachs wird von der „Wüste der Wiener Klassiker“ geredet, in deren „Zwangsvorstellungen“ heute noch viele „dahindämmern“. Mozarts Musik ist „Trällerei“. „Wenn es dröhnt und Radau macht“, dann ist es „Beethoven“; seine Werke werden als „Lustmusik für Geheimräte“ bezeichnet. Wagner, ein „irrationaler Zirkusdirektor“, liebte ihn, da er „seiner Effekthascherei entspricht“. Bruckner „preßte hinter seiner Orgel schlechte Wagnersche Erinnerungen nochmals in Klavierauszüge“. — Genug der Beispiele aus einer Überfülle ähnlicher.

Bach allein bleibt bestehen und wird in den Himmel gehoben. Leider fehlen dem Verf. zur Beurteilung Bachs aber die elementaren Vorkenntnisse. Es ist ein erschütterndes Zeichen für die Geisteslage der Gegenwart, daß ein Verlag wie Lambert Schneider dies Manuskript annahm. Jeden, der sich ernsthaft um ein kirchliches, theologisches Verständnis Bachs bemüht, berührt zudem Grolmans frömmelnde Art (Romanantik im schlechtesten Sinn des Wortes) einfach peinlich.

Berlin

F. Smend