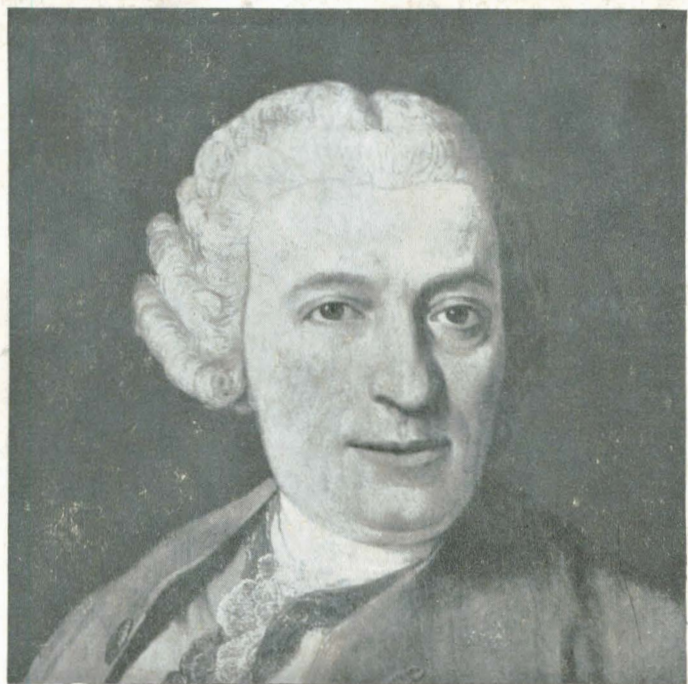


ZEUGEN DES GEGENWÄRTIGEN GOTTES



Dr. Friedrich Seebaß

Johann Sebastian Bach

Der Thomaskantor

Sein Leben und Wirken



BRUNNEN-VERLAG GIESSEN UND BASEL

Johann Sebastian Bach

wurde von dem schwedischen Erzbischof Soederblom

„Der fünfte Evangelist“

genannt. Dieser Titel mag im ersten Augenblick befremden, aber wer Bachs geistliche Musik richtig erlebt, hört in diesen geheiligten Akkorden und Tönen das Evangelium von Jesus Christus. Das „Soli deo Gloria“ über Christi Sterben, Auferstehen und Himmelfahrt. Man empfindet etwas von göttlicher Offenbarung und Sendung. Hunderttausenden wurde das Hören seiner Passionen zu einem geistlichen, inneren Erleben. Darum haben wir diese treffliche, kurze Biographie in unsere Reihe „Zeugen des gegenwärtigen Gottes“ aufgenommen. Dr. Seebaß, als warmer Bachfreund und Kenner, schildert in frischer Weise Bachs Leben, zeigt die geistlichen Wurzeln seiner Kunst und sein Fortleben in der Nachwelt.

Der Verlag.

Vierzehnter Band der Sammlung
Zeugen des gegenwärtigen Gottes

Es erschienen bis jetzt:

- | | |
|---------|----------------------------------|
| Band 1 | Bodenschwingh |
| " 2 | Pastor Dr. Wilhelm Busch |
| " 3 | Johann Christoph Blumhardt |
| " 4 | Carl Hilty |
| " 5 | Samuel Keller |
| " 6 | Baronin Wurmb von Zint |
| " 7/8 | Matthias Claudius |
| " 9/10 | Mathilda Brede |
| " 11 | Heinrich Jung-Stilling |
| " 12/13 | Paul Gerhardt |
| " 14 | Johann Sebastian Bach |
| " 15 | Schwester Eva von Ziele-Windler |
| " 16/17 | D. Otto Funcke |
| " 18/19 | Tsuyohiko Kagawa |
| " 20 | Curt von Knobelsdorff |
| " 21 | Henriette Freiin von Sektendorff |
| " 22/23 | Jakob Gerhard Engels |
| " 24 | Elias Schrent |

Die Reihe wird fortgesetzt.

Johann Sebastian Bach

der Thomaskantor

Sein Leben und Wirken

Von

Dr. Friedrich Seebaß



BRUNNEN-VERLAG GIESSEN

Inhaltsübersicht

Einleitung	5
Bachs Leben	9
Jugend- und Wanderjahre: Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg	9
Organist in Arnstadt und Mühlhausen	19
Hofmusikus in Weimar und Cöthen	25
Thomas Kantor in Leipzig	37
Geistliche Wurzeln seiner Kunst	54
Fortleben in der Nachwelt	64
Literatur	71

Copyright by Brunnen-Verlag Gießen 1951

1.—5. Tausend 1951

Printed in Germany

Druck von Münchowsche Universitäts-Druckerei

Wilhelm Schmitz in Gießen

Einleitung

Das vergangene Jahr brachte mit der Erinnerung an den 200. Todestag Bachs eine Überfülle von Aufführungen seiner Werke und eine Flut von Gedächtnisreden und Aufsätzen zu seiner Verherrlichung, so daß sein Name weitesten Kreisen nicht nur Deutschlands und Europas, sondern auch der Neuen Welt ins Gedächtnis gerufen wurde. Bach selbst hat nichts zu solchem Bekanntwerden seines Riesenwerkes und zu dessen Überlieferung auf die Nachwelt getan, wenn wir davon absehen, daß er zwei späte Schöpfungen in Kupfer stechen ließ, ohne aber im geringsten für deren Verbreitung zu sorgen.

Es läßt sich nicht verkennen, daß zwei grundverschiedene Auffassungen des Meisters und des Sinnes seiner Sendung in unseren Tagen miteinander kämpfen, und daß die Geister sich endgültig schieden, als die neue Richtung bei der Bach-Festwoche in Leipzig nachdrücklich zu Worte kam, nachdem die ersten Anläufe schon bei den nationalsozialistischen Wortführern festzustellen waren: nach ihrer Ansicht sei Bach nur äußerlich an die christliche Vorstellungswelt seiner Zeit gebunden gewesen. Die Versuche einer dialektisch-materialistischen Musiktheorie überhaupt, wie sie im sowjetischen Rußland sich durchsetzt, wurden nun auch von deutschen und holländischen Gelehrten auf Bach übertragen, und man bekam zu hören, sein wahres Bild sei das eines weltlichen, fortschrittlichen, ja atheistischen Aufklärers gewesen, der die kirchlichen Fesseln gesprengt habe; dieses richtige Bild sei hinter seiner religiösen Maskerade zu entdecken. Bach habe der Entwicklung zur bürgerlichen und schließlich zur proletarischen Revolution mitgedient; der Rationalismus sei Grundlage seines Schaffens gewesen.

Gegenüber dieser ebenso anmaßend wie willkürlich vorgebrachten oberflächlichen Deutung wurde der größte Teil der Musikkenner und die überwältigende Menge der hörenden Laien durch die Aufführung der bedeutendsten kirchlichen Werke Bachs in ihrer völlig entgegengesetzten Auffassung glänzend gerechtfertigt, die auf der einen Seite von gründlichem Wissen der gelehrten Fachleute um das ganze Schaffen, auf der andern, vom unmittelbar wahren Empfinden der unverbildeten Zuhörer für den Wesenskern dieser Kunst getragen wurde.

Bezeichnend für die heutige Geisteslage ist, daß die vermittelnde, lange herrschende Strömung nur mehr schwachen Widerhall findet: es ist die ästhetische Bach-Idee, die vom „Göttlichen“, von „überpersönlicher Mystik“, vom „kosmischen Charakter“ seiner Kunst und ihrer „subjektiven Frömmigkeit“ sprach, eine Idee, wie sie namentlich in akademischen Musikerkreisen geltend war, und wie sie andererseits in gewisser Weise ihren Gipfelpunkt in Albert Schweizers genialem Buch über Bach fand, das sich um Aufdeckung des persönlichen Gefühlsgehaltes, um eine Untersuchung der Ausdruckswelt Bachs in seiner Tonmalerei bemühte mit der Absicht, das Bildhafte seiner Kantaten und Oratorien für die praktische Ausführung dieser Musik fruchtbar zu machen. Dem gegenüber hat die neueste musikwissenschaftliche Forschung — es sei nur der Name Wilibald Gurlitt genannt — mit eindringlicher Beweisführung die alte Wahrheit wieder ans Licht gebracht, daß es sich in Bachs Kunst nicht um die Verwirklichung des absolut Menschlichen handelt, sondern um Dienst am Heiligtum, um ein Rühmen und Lobpreisen Gottes des Schöpfers, um ein Bekenntnis zur Erlösungstat Christi am Kreuz, um die Gewißheit des gegenwärtig

Auferstandenen durch den Heiligen Geist. Dadurch ist Bach, wenn auch unbewußt, verbunden mit dem gregorianischen Choral der alten Kirche, der echten Form christlich frommer Gottverbundenheit, wie er etwa in San Clemente zu Rom oder im Kloster Beuron heute noch lebendig wirksam zu hören ist.

Bach wurzelte in der Glaubenswelt der evangelisch-lutherischen Kirche, wie sie ihren Ausdruck in Luthers Bibelübersetzung und im Choral der Reformation gefunden hatte, der, mehr subjektiv als der gregorianische, dennoch innerste Sprache des gemeinsamen Gebetslebens der Kirche ist: sein riesenhaftes Werk, im Weihnachtsoratorium, in den Passionsmusiken, in den großen Oster- und Pfingstkantaten, hat Leben und Lehre Christi und dessen ganzes Erlösungswerk im Rahmen des Kirchenjahrs dargestellt und in Hunderten von Kantaten und Motetten von allen denkbaren Erweisungen der Gnade Gottes auf Grund biblischer Texte, aber aus Bachs eigenster Glaubenserfahrung heraus, Zeugnis abgelegt. Alle diese geistlichen Tonschöpfungen werden überhöht durch die h-moll-Messe, die, über den gewohnten liturgischen Rahmen des lutherischen Gottesdienstes hinausgehend, das Glaubensbekenntnis der gesamten Kirche Jesu Christi in unerreichter Mächtigkeit ausspricht.

Jedoch auch die umfangreichen instrumentalen Schöpfungen Bachs entwachsen seiner Frömmigkeit, die nicht etwa asketisch unfruchtbare Flucht vor der Welt, obzwar vertraut mit allem Leid und Schmerz und Ernst des Lebens, sondern von höchster Freudigkeit, ja oft Heiterkeit geprägt ist und damit die Weltüberlegenheit über Dunkel und Chaos des irdischen Daseins in der vita nuova durch den Christusgeist bezeugt. Hier liegt auch der letzte Unter-

schied zu der späteren klassischen Musik eines Mozart und Beethoven, die sich vom schöpferischen Mutterboden der Kirche völlig losgerissen hatten; selbst wenn sie Messen und Oratorien schrieben, so ist ihr Geist ein anderer: sie verkündeten die Schönheit der Welt Gottes und die Tiefen der menschlichen Seele ohne Bindung an die christlichen Dogmen. Andererseits ist Bachs rasches Vergessenwerden nach seinem Tode dadurch zu erklären, daß die Kirche — sei es die evangelische wie die katholische — infolge des triumphierenden Vernunftglaubens und der dann siegenden Revolution schon in seinen letzten Lebensjahren einen völligen Niedergang erlebte. Mit ihrer inneren Aushöhlung, gegen die Bach mit aller Kraft und dennoch aussichtslos ankämpfte, stürzte auch sein ganzes kaum übersehbares Kantaten- und Motettenwerk zusammen; der Auflösungsprozeß der alten liturgischen Ordnung des lutherischen Gottesdienstes vollzog sich so schnell und gründlich, daß sie nie mehr hergestellt werden konnte.

Die neuen Bestrebungen auf liturgischem Gebiet wie auch die Singbewegung und die gelehrten Forschungen der letzten Jahrzehnte knüpfen vielfach an die älteren italienischen, niederländischen und deutschen Meister an, und sie haben unendlich viel Gutes zutage gefördert; neben Palestrina und Orlando di Lasso wird Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz und Michael Prätorius wieder gepflegt, dennoch werden diese Bemühungen nur auf kleinere Kreise beschränkt bleiben. Dagegen deuten alle Anzeichen darauf hin, daß die schwere Entscheidungszeit, in der wir stehen, in allen christlichen Kirchen auf innigere Beschäftigung mit Bachs reichem Werk hinführt, auf diese „Musik aus Glauben“ (Bischof Lilje). Einer ihrer besten Kenner, Karl Hase, sagt mit Recht: „Das We-

sentliche zum Verständniß von Bachs Musik ist das Erkennen seiner Persönlichkeit. Das Persönliche spricht sich darin so unmittelbar aus, wie kaum bei andern Komponisten.“ Aus solcher Erkenntnis heraus, die nur nicht in literarisch-romantischem Sinne mißverstanden werden darf, entstand auf Veranlassung des Verlags dieser kurze Lebensabriß für Leser, die etwas von Bachs Werden und Wesen, von der Umwelt seiner Tage, von den Wurzeln seiner Kunst wissen möchten. Der Verfasser, von Jugend auf mit Bach'scher Musik vertraut, verdankt sein tieferes Eindringen in die geistige Welt dieser Kunst dem großen Organisten und Dirigenten Karl Straube, unter dessen Leitung er jahrelang als Leipziger Student im dortigen Bach-Verein mitwirken durfte.

Bachs Leben

Jugend und Wanderjahre:

Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg.

Wenn von Bachs Leben gesprochen werden soll, muß zunächst seiner Sippe gedacht werden, der er im besondern durch Überlieferung und Erbschaft verbunden war. Zwar gibt es auch eine Reihe von Theologengeschlechtern im Norden und Süden unseres Vaterlandes, in denen sich das geistliche Amt vom Vater auf den Sohn und Enkel fortsetzte, aber ganz einzigartig steht die vielverzweigte Musikerfamilie der Bach in der deutschen Geschichte da, die, hauptsächlich in Thüringen ansässig, sich auch in sächsischen und fränkischen Landen zumeist in angesehenen Stellungen fand. Daß Johann Sebastian großes Gewicht auf seine Herkunft legte, wissen wir daher, daß er noch in späten Jahren sich eifrig um die Aufstellung

eines Stammbaums seiner Vorfahren bemühte. So beginnt auch der erste vorhandene biographische Abriss, den Philipp Emanuel Bach bald nach dem Tode seines Vaters verfaßte, damit, daß „Liebe und Geschicklichkeit zur Musik gleichsam als ein allgemeines Geschenk für alle Familienmitglieder festzustellen sei. Soviel ist gewiß, daß von Veit Bach, dem Stammvater dieses Geschlechts, an alle seine Nachkommen, nun schon bis ins siebente Glied, der Musik ergeben gewesen, auch alle . . . Profession davon gemacht haben. Dieser Veit war im sechzehnten Jahrhundert wegen der Religion aus Ungarn vertrieben und hatte sich nachher in Thüringen niedergelassen.“ Dann wird noch erwähnt, daß sich viele der Bachs nicht nur in der praktischen Musik, sondern auch in Verfertigung neuer musikalischer Instrumente hervorgetan hätten.

Die neue Forschung hat mit zähem Fleiß die fast unübersehbaren verwandtschaftlichen Beziehungen unseres Meisters zu den früheren und zeitgenössischen Linien dieser schöpferischen Familie aufgedeckt, ebenso die Schicksale und Wirkungen seiner Söhne und Neffen, und damit das großartige Schauspiel des Aufstiegs und Niederganges eines Musikergeschlechtes vor unsern Augen entrollt, das mit Johann Sebastian seinen dennoch unerklärlichen Höhepunkt und seine mächtigste Entfaltung erreichte. Jener älteste bekannte Veit Bach war als Müllergeselle aus dem heimatlichen, zwischen Gotha und Arnstadt gelegenen Wechmar nach dem Osten, nach Ungarn, ausgewandert, aber von der habsburgischen Gegenreformation vertrieben wieder in die Vaterstadt zurückgekehrt, wo er 1619 starb. Sein Sohn Hanns wird „der Spielmann“ genannt, ein lustiger Musikant, von dem drei Linien der Familie in Erfurt, Weimar und Arnstadt

ihren Ausgang nahmen; die mittlere, gegründet von Christian Bach d. Ä., führt über Johann Ambrosius zu unserm Johann Sebastian. Der erste Biograph Bachs, Johann Nikolaus Forkel, der im Jahre 1802 sein kleines, aber höchst verdienstvolles Buch „für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst“ veröffentlichte, weiß auf Grund seiner fleißigen Studien von Bachs Vorfahren und Verwandten zu berichten, die als Ratsmusiker, Organisten, Kantoren und Spielleute in der bürgerlichen Welt eine geachtete Stellung einnahmen: „Benügsam von Natur und durch Erziehung, bedurften sie nur wenig zum Leben, und der innere Genuß, den ihnen ihre Kunst gewährte, machte, daß sie die goldenen Ketten, welche damals geachteten Künstlern von großen Herren als besondere Ehrenzeichen erteilt wurden, nicht entbehrten, sondern ohne den mindesten Neid sie an anderen sahen, die vielleicht ohne diese Ketten nicht glücklich gewesen sein würden. Außer dieser schönen, zum frohen Lebensgenuß unentbehrlichen Benügsamkeit hatten auch die verschiedenen Glieder dieser Familie eine sehr große Anhänglichkeit aneinander. Da sie unmöglich alle an einem einzigen Orte beisammen leben konnten, so wollten sie sich doch wenigstens einmal im Jahre sehen und bestimmten einen gewissen Tag, an welchem sie sich sämtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten. Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen... setzte sie ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Der Versammlungsort war gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt. Die Art und Weise, wie sie die Zeit während dieser Zusammenkunft hinbrachten, war ganz musikalisch. Da die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der

Kirche zu tun hatten und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über... und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein ebenso herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte."

Es ist wichtig zu wissen, daß bei dem später würdigen Thomaskantor mit seiner echt barocken Leibesfülle auch dieser echte, fröhliche und manchmal derbe Humor zu seinem Wesen gehörte, ein Humor, der bei jenen Familientagen in heiteren Volksliedern, ja in mutwilligen Bassenhauern zum Ausdruck gelangte.

Noch heute steht das kleine und bescheidene Geburtshaus Johann Sebastian's am Frauenplan zu Eisenach, wo er als Jüngster einer zahlreichen Geschwisterschar am 21. März 1685 zur Welt kam. Seine Eltern waren Johann Ambrosius und Elisabeth Bach, geborene Lämmerhirt, die ihren Vornamen von der mittelalterlichen Heiligen auf der nahen Wartburg erhalten hatte. Am Spinnrocken erzählte sie ihren Kindern die vielen geschichtlichen Erinnerungen der Stadt, wie auch Sagen und Märchen, die mit der engeren Heimat verknüpft waren: vom treuen Eckart, von Frau Holle, von Frau Venus im Hörselberg, vom Sängerkrieg auf der Wartburg, die sich als Krönung über unabsehbaren Wäldern in weltvergessener Einsamkeit unweit der Stadt erhebt. Der Vater, Hof- und Stadtmusikus von Eisenach, war sein erster Lehrer im Geigenspiel, und der Sohn Philipp Emanuel berichtet später darüber: „in seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein und

durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.“

Im elterlichen Heim mag es manchmal übermütig, ja toll zugegangen sein, denn außer den fünf älteren Geschwistern wohnten dort noch Gesellen und Lehrbuben, die der Vater für die städtische Kapelle auszubilden hatte; jedenfalls wuchs der Knabe zwanglos in die reiche und tüchtige musikalische Überlieferung der Bachfamilie hinein, von der ein bedeutendes und schöpferisches Mitglied, Johann Christoph, als Organist an der Eisenacher Hauptkirche am Markte wirkte, ein einsamer, grüblerischer Mann, der, ein Meister der Motette, ausschließlich Kirchenmusik schrieb. Daß der Geist des Hauses auf gut lutherischer Grundlage ruhte, ist nach allem, was wir aus der Familienchronik wissen, selbstverständlich: die reformatorische Glaubenswelt war, seitdem der Vorfahre, Veit, seiner Treue zum Evangelium all sein Hab und Gut in Ungarn zum Opfer gebracht hatte, wertvollstes Erbgut geblieben, und so herrschte auch im Stadtpfeiferhaus zu Eisenach die Gewohnheit, „alle Dinge mit Religion anzufangen“, womit keineswegs im Sinn der sich vorbereitenden Aufklärung ein unkirchliches formloses Gerede gemeint ist, denn diese Musiker und Organisten lebten und webten gänzlich in der bekenntnisgebundenen Form der lutherischen Orthodorie. „Wo diese mächtige geistige Wirklichkeit des Kirchenglaubens nicht mehr gilt, nicht mehr trägt und bindet, verfällt auch das schlichte und unmittelbare Verständnis der Kunst jener Männer und schlägt in ein gebrochenes, historisch vermitteltes um.“ (Wilibald Gurlitt)

So waren auch die unverlöschlichen Kindheitseindrücke Johann Sebastian's in erster Linie von der geistlichen Musik bestimmt, die wiederum als echter Ausdruck evangelischer Frömmigkeit zu gelten hat, während die Predigten und Streitschriften damaliger orthodoxer Theologen mit Recht vergessen sind. Daneben empfing der Knabe eine gründliche Schulbildung in den unteren Klassen des heimischen Gymnasiums, wo er vom achten Lebensjahre an in den Elementen des Lateinischen neben Bibel und Katechismus unterrichtet wurde, als fleißiger, tüchtiger Schüler bald auf die vorderen Plätze aufrückte und mit noch nicht zehn Jahren schon in der Quarta saß. Auch sang er mit seiner schönen Diskantstimme im Schulchor und, wie Luther, in der Kurrende. Aber nun brach ein schweres Schicksal über das so traulich fröhliche Haus herein: mit neun Jahren verlor er die Mutter, und schon im nächsten Frühjahr (1695) starb plötzlich der Vater, worauf sich der Haushalt rasch auflöste und die Vollwaisen Sebastian und sein Bruder Johann Jakob nach Ohrdruf zu dem älteren Bruder Johann Christian Bach übersiedelten, dem schon als Neunzehnjährigen ein Graf von Gleichen die Organistenstelle an der dortigen Michaeliskirche verliehen hatte. Dahin empfohlen von dem berühmten Nürnberger Orgelmeister Johann Pachelbel, leistete er Tüchtiges und gab sein Können in musikalischer Theorie und Praxis an den zwölf Jahre jüngeren Sebastian weiter, den er namentlich im Klavierspiel unterrichtete. Der Nekrolog Philipp Emanuels weiß über den Aufenthalt in Ohrdruf das Folgende zu berichten: „Die Lust unseres kleinen Johann Sebastian zur Musik war schon in diesem zarten Alter ungemein. In kurzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freiwillig zum Lernen

aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht. Ein Buch voll Klavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm alles Bittens unerachtet, wer weiß aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer, immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem bloß mit Bittertüren verschlossenen Schranke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Bitter langen und das nur in Papier geheftete Buch im Schranke zusammenrollen konnte, auf diese Art des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus und schrieb es, weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, beim Mondenscheine ab. Nach sechs Monaten war diese musikalische Beute glücklich in seinen Händen, er suchte sie sich insgeheim mit ausnehmender Begierde zu Nutzen zu machen, als zu seinem größten Herzeleide sein Bruder dessen inne wurde und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift ohne Barmherzigkeit wegnahm... Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben wieder."

Immerhin steht fest; daß sich Johann Christian mit voller Verantwortlichkeit, wenn auch ohne letztes Verständnis, des so auffallend begabten Bruders annahm; er ließ ihn das Ohrdruffer Gymnasium besuchen, das einen besonders guten Ruf genoß, nachdem es auf Veranlassung des frommen Herzogs Ernst von Gotha durch den berühmten Pädagogen Comenius reformiert war. Besonders wurde Latein, Glaubenslehre und Chorgesang eifrigst gepflegt. Sebastian durchlief die Klassen mit Auszeichnung, dann aber war seines Bleibens nicht länger, vermutlich, weil sich die Familie des älteren Bruders so rasch vermehrte, daß ihm kein Platz blieb, und an einer Frei-

stelle bei einem dortigen wohlhabenden Bürger fehlte es leider. So mußte der hochbegabte, von starkem Wissensdrang erfüllte Schüler, der schon mit knapp fünfzehn Jahren in der Prima saß, das Gymnasium und Ohrdruf überhaupt verlassen; beim Abschied trug der Rektor in das Schulalbum auf Lateinisch ein, daß sich Sebastian am 15. März 1700 nach Lüneburg begeben habe, der damaligen Hochburg der Musik, neben Hamburg und Lübeck, wo er gemeinsam mit einem befreundeten Mitschüler, namens Erdmann, am reichen Michaeliskloster eine Freistelle fand, wie sie nach den Bestimmungen für armer Leute Kinder gestiftet waren, „so sonst nichts zu leben, aber gute Stimmen zum Diskant hätten, damit sie der Kirche dienlich wären.“

Aus den vor kurzem veröffentlichten Forschungen Gustav Focks wissen wir, daß Sebastian, der damals gerade fünfzehn Jahre alt geworden war, gegenüber den bisherigen Angaben der Biographen nicht konfirmiert wurde, weil diese erst vom Pietismus geschaffene geistliche Einrichtung im streng lutherisch-orthodoxen Ohrdruf nicht eingeführt war, ebensowenig in Lüneburg. Hier wurde er auf Empfehlung seines bisherigen Kantors Herda in den Mettenchor des Michaelisklosters aufgenommen, das seit 1655 in eine Ritterakademie für junge Adelige umgewandelt war. Dieser Chor bestand aus etwa zwölf bis fünfzehn ganz hervorragenden Schülern, die in den Metten und Vespere, d. h. in den Früh- und Abend-Andachten, den Gesang der ungeschulten Adelsjöhne unterstützten und bei der sonstigen Kirchenmusik die Solisten und Stimmführer der Kantorei stellten. „Dafür erhielten sie vom Kloster außer Unterkunft und Verpflegung monatlich je nach der Dauer ihrer Zugehörigkeit zum Chor sowie

nach Leistung und Führung eine verschieden hohe geldliche Beihilfe. Die Kantorei bestand in ihrem Kern aus diesem Mettenchor, zu dem noch etwa die gleiche Anzahl von Chorfängern aus Lüneburg hinzukam. Diese etwa fünfundzwanzig Sänger, die alle die Michaelischule besuchten, die kein Gymnasium, sondern eine sogenannte Lateinschule war, standen gemeinsam mit den vom Kloster gehaltenen Musikanten dem Kantor für die vielfältigen Aufgaben der Kirchenmusik zur Verfügung.“ (Fock)

Auch in den Straßen der Stadt sang die Kantorei an mehreren Nachmittagen in der Woche. Bach bekam mit „je zwölf guten Groschen“ in den ersten zwei Monaten die dritthöchste Bezahlung. — Damals lebten zwei bekannte Musiker in Lüneburg: während der zweiundsiebzigjährige Johann Jakob Löw, Organist an der Nikolai-kirche, kaum von Einfluß auf Sebastian sein konnte, wurde der junge fähige Georg Böhm, Organist an St. Johanni, für seine Entwicklung wichtig; dieser Böhm hatte sich schon durch bedeutende Kompositionen ausgezeichnet, die möglicherweise auch den Weg nach Ohrdruf gefunden hatten. Ferner besaß das Michaeliskloster eine zumeist handschriftliche Sammlung von Werken barocker Konseker, die gewiß auch dem fleißigen jungen Genie in die Hände fiel, wie seinerzeit die Notenschätze seines Ohrdruffer Bruders. Der Nekrolog berichtet, daß bald nach seiner Aufnahme, als er im Chöre sang, „sich wider sein Wissen und Willen bei den Soprantönen, die er auszuführen hatte, auch zu gleicher Zeit die Oktave tiefer mithören ließ. Diese ganz neue Art von einer Stimme behielt er acht Tage lang, binnen welcher Zeit er nicht anders als in Oktaven singen und reden konnte. Hierauf verlor er die Töne des Soprans und zugleich seine schöne

Stimme." Jedoch scheint es, daß er nach dem Stimbruch seine Freistelle beibehielt und als Geiger Verwendung fand.

In den Ferien ergriff er öfters den Wanderstab, um, getrieben von seiner feurigen Neigung zum Klavier- und Orgelspiel, wie der Nekrolog sich ausdrückt, alles zu tun, zu sehen, zu hören, was ihn nach seinen damaligen Begriffen immer weiter darin bringen konnte. So pilgerte er auch zu Fuß mehrmals nach Hamburg mit der Absicht, den berühmten greisen Orgelmeister Johann Adam Reinken zu hören; auch kam er bisweilen nach Celle, „um die dortige meistens aus Franzosen bestehende Kapelle und den französischen Geschmack, der damals in diesen Gegenden noch etwas Neues war, kennenzulernen.“ Das ist bezeichnend für die unglaubliche Lern- und Wißbegierde Bachs, den man mit Recht dem gleichzeitigen frühreifen philosophischen Genie Leibniz verglichen hat: daß er an der Hauptstätte damaliger deutscher Musik sich mit der besten norddeutschen Überlieferung vertraut machte, wie sie Reinken und Burtehude vertraten, andererseits voll aufgeschlossen war für die so andersartige Kunst eines Lully, Rameau und Couperin, wie sie nicht nur in Celle, sondern auch in Lüneburg an der Stätte französischer Erziehung, der Ritterakademie, gepflegt wurde, wo also Bach mit französischer Sprache und französisch feinen Umgangsformen bekannt war.

Wichtiger freilich für ihn blieb, daß er die elegante Leichtigkeit „dieser netten und zierlichen Spielart“ des französischen Rokoko frühzeitig kennen lernte, als Gegengewicht einer ganz diesseitigen Richtung rein weltlichen Schaffens zu dem schweren geistlichen Musizieren der damaligen großen deutschen Orgel- und Kan-

tatenmeister; in Bachs späteren „französischen Charakterstücken und Tanzmelodien“ findet sich ein künstlerischer Nachhall von diesen Jugendeindrücken. — Ubrigens wirft eine überlieferte Anekdote von seinen Wanderungen ein bezeichnendes Licht auf Bachs damalige Lage: „Hungrig und mit leerer Tasche kam er vor ein Wirtshaus, in welchem gerade eine Reisegesellschaft tafelte. Da ging ein Fenster auf, und ein paar Heringsköpfe fielen dem armen Musikschüler vor die Füße. Wierwohl enttäuscht, sich außerdem verhöhnt fühlend, bückte er sich doch darnach — und siehe da, in jedem steckte ein dänischer Dukaten.“

Als städtischer Organist in Arnstadt und Mülhausen.

Nachdem Bach die Lüneburger Lateinschule durchlaufen hatte, aber ein Universitätsstudium wegen seiner Mittellosigkeit nicht in Frage kam, erhielt der Achtzehnjährige, nach vergeblicher Bewerbung um einen freigewordenen Organistenposten in Sangershausen, im April 1703 eine Stelle als Kammermusiker, Geiger oder Bratschist im kleinen Hoforchester des Prinzen Johann Ernst von Weimar, eines jüngeren Bruders des regierenden Herzogs. Hier muß er sich auch als Orgelspieler derart ausgezeichnet haben, daß sein Ruf in kurzem über die kleine Residenzstadt hinausdrang und er zur feierlichen Einweihung der eben fertig gewordenen Orgel der „Neukirche“ zu Arnstadt als Sachverständiger gebeten wurde. Das Spiel des blutjungen Künstlers machte einen solch tiefen Eindruck, daß ihm das Konsistorium sofort die Organistenstelle anbot, die Bach ohne langes Besinnen annahm. Am 9. August 1703 erhielt er die schriftliche Bestallung; fünf Tage später wurde er durch Handschlag in Pflicht

genommen und in sein Amt eingeführt mit der Bedingung, „treu, hold und gegenwärtig zu sein, insonderheit im anbefohlenen Amt, Beruf, Kunstübung und Wissenschaft sich fleißig und treulich zu bezeigen, sich nicht in andere Händel und Berrichtungen zu mengen, zu rechter Zeit sich bei dem anvertrauten Orgelwerk einzufinden, solches gebührend zu traktieren und mit allem Fleiß zu verwahren, niemanden ohne Vorbewußt des Herrn Superintendenten auf selbiges zu lassen, dann auch sonst in Leben und Wandel sich der Gottesfurcht, Nüchternheit und Verträglichkeit zu befleißigen, sich böser Gesellschaften und Abhaltung des Berufes gänzlich zu enthalten, sich übrigens in allem, wie es einem ehrliebenden Diener und Organisten gegen Gott, die hohe Obrigkeit und Vorgesetzte gebühret, treulich zu verhalten.“ Als Entgelt erhielt er nach demselben Dekret jährlich fünfzig Gulden und außerdem für Kost und Wohnung dreißig Taler, was für einen so jugendlichen Meister ein recht gutes Gehalt war.

In feinsinniger Weise hat Bernhard Paumgartner, der das neueste umfangreichste Werk über Bach geschrieben hat, den Arnstadter Bach in wenigen Sätzen geschildert: „Was ihn zu Arnstadt in Wahrheit beglückte, war seine kleine tüchtige Orgel. Bei der feierlichen Einweihung hatte er sie zum Leben erweckt und sogleich, wie ein jugendlicher Eroberer, von ihrem silberglänzenden Reich Besitz ergriffen. Es ist schwer, sich von der Fülle jener Bach'schen Feiertunden eine Vorstellung zu machen, wenn er seine Orgel in den dämmernden Raum der alten Hallenkirche hinabbrausen ließ, eine Vorstellung von der Wucht jener drängenden Gestaltungskraft, die hier zum erstenmal, nur freizügiger noch als auf dem Papier, die machtvollen

Zonsubstanzen der frühen Präludien, Toccaten, Fugen und Choralsätze ins tönende Licht treten ließ.“

Die ältesten Zeugnisse von Bachs Leben wissen vom dortigen Aufenthalt als hauptsächlich wichtig zu berichten, daß er sich gründlich mit den Werken damaliger guter deutscher und französischer Organisten befaßte und daß er zu Fuß eine Reise nach Lübeck antrat, um den dortigen berühmten Organisten an der Marienkirche, Dietrich Burchhude, „zu behorchen“, wie der Nekrolog sich ausdrückt. „Er hielt sich daselbst nicht ohne Nutzen fast ein Vierteljahr auf und kehrte alsdann wieder nach Arnstadt zurück.“ Hinter dieser kurzen Notiz verbirgt sich Wesentliches für Leben und Kunst unseres Meisters: namentlich, daß er sich aus der recht engen Welt des kleinen Städtchens hinaussehnte, wo es schon wegen der Disziplinlosigkeit in seinem Kirchenchor manche Streitigkeiten gegeben hatte, besonders mit einem älteren Gymnasiasten, der, wegen seiner musikalischen Pfluserei als Violinist von Bach einmal „Zippelfagottist“ benannt, mit fünf anderen stockbeschwerten Kerlen seinen Vorgesetzten in Begleitung einer Kusine unter wüsten Beschimpfungen tätlich angegriffen hatte, worauf Bach vom Leder zog und dem Angreifer mit seinem Degen so energisch zusetzte, daß seine Kumpane sich zwischen die beiden Hauptgegner warfen. Mit einem vierwöchigen Urlaub trat er bald darauf, im Herbst 1705, die erwähnte Fußwanderung nach dem fünfzig Meilen entfernten Lübeck an, neben Hamburg das eigentliche Musikzentrum des deutschen Nordens, und zwar durch das Wirken des nun sechzigjährigen Burchhude, dessen berühmte Virtuosität auf der Orgel sowohl wie seine Kompositionen unsern Bach gleichermaßen anzogen.

Wir wissen nichts Näheres von dem Aufenthalt in Lübeck, dürfen aber mit der neueren Forschung annehmen, daß der menschliche und künstlerische Verkehr der beiden Musiker angeregt, ja sprühend war; wie fruchtbar die Begegnung auf Bach wirkte, ist daraus zu ersehen, daß er seinen Urlaub um zwei Monate überschritt. Es ist wohl Legende, daß Bach der Nachfolger des alten Burtehude geworden wäre, wenn er sich nach damals geltendem Brauch entschlossen hätte, eine der Töchter zu heiraten, wie es freilich oft bis in neueste Zeit novellistisch ausgeschmückt erzählt wurde; jedenfalls lag in seinem ungebührlich langen Ausbleiben der Grund, daß es zum Zusammentoß mit der geistlichen Behörde und zum baldigen Verlassen Arnstadts kam. Das Protokoll des gräflichen Konsistoriums zu Arnstadt vom 21. Februar 1706 ist noch vorhanden, in dem Bachs Verfehlungen aufgezeichnet sind in allerlei verfänglichen Fragen, nicht nur Punkt eins: „Wo er unlängst so lange gewesen und bei wem er dessen Urlaub genommen?“ sondern es wird ihm auch vorgeworfen, „daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber konfundieret worden“, ferner, daß er sich mit den Schülern als Kapellmeister nicht vertragen, daß er zu lange bei den Gottesdiensten auf der Orgel gespielt hätte; auf die Vorhaltungen des Superintendenten wäre er gleich aufs andere Extrem gefallen und hätte es zu kurz gemacht. Schließlich wird ein in den Augen der würdigen Räte überaus bedenkliches Vorkommnis aufgeführt, das für uns eine anmutige Episode bedeutet: warum habe er die fremde Jungfer auf das Chor kommen und musizieren lassen? Unser Angeklagter hat sich überaus kurz und bündig verteidigt und

zum letzten Punkt auch nicht besonders erklärt, daß es sich um seine Base und Braut Maria Barbara Bach handelte, was kaum anzuzweifeln ist. Jedenfalls waren beide bald darauf öffentlich verlobt und heirateten nach kurzem Brautstand am 17. Oktober 1707.

Inzwischen aber war eine einschneidende Änderung in Bachs Leben eingetreten; die verschiedenen Reibungen mit dem Konsistorium, das übrigens durchaus im Recht war und sich taktvoll und schonend bewies, und mit den widerborstigen Schülern, deren Unterricht dem selbstbewußten Orgelmeister keine Freude machte, ließen ihm eine neue Stellung wünschenswert erscheinen. Seine gestaltenden Kräfte waren in diesen Jahren mächtig gewachsen, und so heißt es bei Forkel: „die Wirkungen seines Eifers und so anhaltenden Fleißes müssen um diese Zeit schon große Aufmerksamkeit erregt haben, denn er bekam nun kurz nacheinander den Ruf zu verschiedenen Organistenstellungen.“ So verließ er leichten Herzens Arnstadt Ende Juni 1707, als ihm eine Stelle an der St. Blasius-Kirche im thüringischen Mühlhausen unter ehrenvollen Bedingungen angeboten war, und gründete dort seinen Hausstand mit der sangesbegabten klugen Tochter seines Oheims Johann Michael Bach. Sie war nach zeitgenössischen Berichten schön, gütig, gemütvoll und auffallend musikalisch begabt und verstand ihren gar nicht leicht zu behandelnden jungen Gatten aus dem Grunde. So wurde es eine überaus glückliche Ehe.

Bach hatte vor seiner Übersiedlung außer fünfundachtzig Gulden Gehalt noch drei Malter Korn, zwei Klafter Holz und sechs Schock Reissig „vor die Türe geführt“ verlangt, während ihn der Rat verpflichtete, daß er „absonderlich die Sonn-, Fest- und anderen Feiertage seine

Aufwartung treufleißig verrichten, das ihm anvertraute Orgelwerk in gutem Stande erhalten, die etwa befindlichen Mängel davon denen Herren Vorstehern anzeigen und vor deren Reparatur und Musik fleißig mitsorgen, aller guten, wohlansändigen Sitten sich befleißigen, auch ungeziemende Gesellschaft und verdächtige Kompagnie meiden solle."

Mühlhausen war damals freie Reichsstadt mit einer reichen musikalischen Überlieferung, die Bach durch überaus rege Tätigkeit voll jugendlichen Schwunges fortsetzte; zu Beginn des neuen Jahres, am 4. Februar 1708, brachte er seine große Kirchenkantate „Gott ist mein König“ zur Glückwunschkantate für die neugewählten Ratsmitglieder „mit Burtehude'schem Aufwand und Gepräge“ zur Aufführung. Eine zweite schuf er bald darauf: „Der Herr denket an uns und segnet uns“ als Hochzeitskantate für den pfarrherrlichen Freund Strauber in Arnstadt, der ihn getraut hatte. Mit einer dritten: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr“ ging jedoch sein so verheißungsvolles Schaffen in Mühlhausen zu Ende: unerfreuliche Zwistigkeiten zwischen den dort sehr rührigen pietistischen Kreisen und den lutherischen Altgläubigen wirkten sich unheilvoll gerade auch für seine Kunst aus, da der Pietismus grundsätzlich an der reicheren Ausgestaltung der Gottesdienste Anstoß nahm. So überraschte er den Rat am 25. Juni 1708 mit einer ausführlichen Eingabe in einem barocken, heute schwer lesbaren Deutsch, deren Sinn folgendes besagt: er habe in der Stadt und den umliegenden Dorfschaften die Pflege der Kirchenmusik aufbauen wollen, doch es habe sich nicht ohne Widrigkeit so gefügt, daß er seinen Endzweck erreichte: „eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren und nach dem Willen der Ratsherren.“ Dann

heißt es, Gott habe es gefügt, daß ihm unvermutet sich eine Änderung aufgetan hätte, „darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines Endzwecks wegen der wohlzufassenden Kirchenmusik ohne Verdrießlichkeit anderer ersehen“, und nun rückt er zum Schluß mit der Neuigkeit heraus, daß Ihre Hochfürstliche Durchlaucht zu Sachsen-Weimar ihn in Dero Hofkapelle und Kamtermusik gnädigst berufen habe. So hätte er um gütige Entlassung. Sie wurde von den musikerständigen Ratsherren nur ungern erteilt, aber in vollem Frieden und mit der Zusicherung, sich auch fernerhin der nach seinen Plänen im Umbau befindlichen Orgel anzunehmen, schied Bach schon nach Jahresfrist aus Mühlhausen, wo sein Vetter Johann Friedrich Bach sein Nachfolger wurde.

Der Hofmusikus in Weimar und Cöthen.

In Weimar begann er im Sommer 1708 als Hoforganist und Kamtermusikus des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst ein sehr verändertes Leben. Hier gab es keine Mißhelligkeiten mit Chören und Schülern; der persönlich fromme, lutherisch gesinnte Herzog unterdrückte den offenen Hader zwischen Pietisten und Orthodoxen und hatte viel Verständnis für die besondere Größe Bachs, wie er sich überhaupt als Förderer aller Kultur in seinem Lande zeigte. Als Kamtermusikus hatte Bach bei festlichen Gelegenheiten eine Art von Heiduckentracht mit reichen Verschnürungen, engen Kniehosen und hohen Stiefeln zu tragen, und es ist richtig darauf hingewiesen, wie heiter es stimmen könne, sich den ehrwürdigen Thomaskantor einmal ohne schwere körperliche Fülle und ohne dunklen Organistenrock, vielmehr in jugendlich schlanker

Uniform vorzustellen, die er eben als herzogliches Kapellenmitglied mit den anderen Kollegen tragen mußte. Aber als Künstler hatte er nun endgültig alle Sturm- und Drangjahre hinter sich, und erst hier in Weimar konnte er die ihm geschenkte und fleißig ausgebildete Kraft und Fülle zum erstenmal in vollem Umfange und in hoher Reife entwickeln. Er lebte nicht in solchen allzu engen Verhältnissen wie bisher, vielmehr im Umgang mit adligen Hofleuten und hochgebildeten Humanisten; dem Hofe stand er auch persönlich nahe; freundschaftlich verbunden war er mit Salomon Franck, von dessen Liedern noch heute so manche in unsern Gesangbüchern stehen, wie z. B. „Ach Gott, verlaß mich nicht“, „Nun ruhest du, o meine Ruh“ und andere. Er war Sekretär am Oberkonsistorium und herzoglicher Bibliothekar in Weimar und lieferte Bach z. B. den Text für die großartige Osterkantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“.

Auch musikalisch gab es im Verkehr mit bedeutenden Fachleuten viele Anregung; einen Mittelpunkt für sich bildete die Hofhaltung des Prinzen Johann Ernst, der selbst ein tüchtiger ausübender Geiger war. Ferner lebte als Organist an der Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar Johann Gottfried Walther, ein Verwandter Bachs; er war gleichfalls jung verheiratet, und beide Künstlerhepaare freundeten sich rasch und innig an. Da Walther selbst durch ausgezeichnete Kompositionen sich schon damals einen Namen gemacht hatte, trat man in einen gegenseitigen Wettstreit und prüfte miteinander neuentstandene eigene und fremde Werke. Eine köstliche Anekdote ist von Bach überliefert, die uns für einen Augenblick diese lebendige Musikwelt zeigt: Als er sich einmal geäußert hatte, es wäre ihm schon möglich, alles

ohne Anstoß beim ersten Anblick zu spielen, lud ihn der Freund zum Frühstück ein. Auf dem Klavierpult lag, unauffällig zwischen andere Notenblätter gelegt, ein Stück von harmlosem Ansehen, aber mit einer heimlich eingeschmuggelten, technisch kaum zu bewältigenden Stelle. Während der Freund im Nebenzimmer den Kaffee kochte, machte sich Bach, seiner Gewohnheit gemäß, sofort über die ihm noch unbekannte Musik her. Natürlich geriet er bei der bössartig angelegten Falle mehrere Male ins Stocken. „Nein!“ rief er dem im andern Raum heimlich lachenden Freunde zu, indem er zugleich vom Instrument wegging, — „man kann nicht alles wegspielen, es ist nicht möglich!“ (nach Paumgartner).

Inzwischen wuchs die Familie Bachs; dem ältesten Kinde Katharina Dorothea folgte am 22. November 1710 Wilhelm Friedemann, dann in den nächsten Jahren Philipp Emanuel und Gottfried Bernhard. Bemerkenswert ist, daß als Taufpate bei Philipp Emanuel ins Kirchenbuch der berühmte Georg Philipp Telemann eingetragen ist, ein ebenso fruchtbarer wie bedeutender Komponist, der damals als Konzertmeister und Dirigent am herzoglichen Hofe zu Eisenach angestellt war. Es muß ein vorbildliches Familienleben im Hause Bachs geherrscht haben, und Forkel bestätigt ausdrücklich, er sei ein vorzüglich guter Hausvater, Freund und Staatsbürger gewesen. „Die Tugenden des Hausvaters bewies er durch seine Sorgfalt für die Bildung seiner Kinder und die übrigen durch gewissenhafte Erfüllung gesellschaftlicher und bürgerlicher Pflichten. Sein Umgang war jedermann angenehm. Wer nur irgendein Kunstliebhaber war, er mochte fremd oder einheimisch sein, konnte sein Haus besuchen und sicher sein, eine freundliche Aufnahme zu fin-

den. Diese geselligen Tugenden, mit seinem großen Kunst-
ruf vereint, waren auch Ursache, daß sein Haus fast nie
von Besuchern leer wurde.“

Immer weiter verbreitete sich Bachs Ruhm, und zwar
nicht etwa durch seine Kompositionen, die ungedruckt wa-
ren, sondern durch sein geniales Orgelspiel und seine un-
erreichte Fähigkeit als Orgelprüfer. Dies führte ihn auf
mancherlei Reisen, z. B. nach Halle, wo man ihn gern
als Organist an der Liebfrauenkirche gesehen hätte. Je-
doch trug am meisten zu seiner Berühmtheit in deutschen
Ländern eine Reise nach Dresden bei, wohin er zu einem
Wettstreit mit einem internationalen Stern am dama-
ligen Musikhimmel, dem Pariser Louis Marchand, be-
rufen wurde. Der Nekrolog erzählt die Geschichte folgen-
dermaßen: „Der in Frankreich berühmte Klavierspieler
und Organist Marchand war nach Dresden gekommen,
hatte sich vor dem König mit besonderem Beifalle hören
lassen und war so glücklich, daß ihm königliche Dienste
mit einer starken Besoldung angeboten wurden. Der da-
malige Konzertmeister in Dresden, Volumier, schrieb an
Bach, dessen Verdienste ihm nicht unbekannt waren, nach
Weimar und lud ihn ein, ohne Verzug nach Dresden zu
kommen, um mit dem hochmütigen Marchand einen musi-
kalischen Wettstreit um den Vorzug zu wagen. Bach
nahm diese Einladung willig an und reiste nach Dresden.
Volumier empfing ihn mit Freuden und verschaffte ihm
Gelegenheit, seinen Gegner erst verborgen zu hören. Bach
lud hierauf Marchand durch ein höfliches Handschreiben,
in welchem er sich erbot, alles, was ihm Marchand Musi-
kalisches aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen
und sich von ihm wieder gleiche Bereitwilligkeit versprach,
zum Wettstreite ein. Gewiß eine große Berwegenheit!

Marchand bezeigte sich dazu sehr willig. Tag und Ort wurde, nicht ohne Vorwissen des Königs, angelegt. Bach fand sich zu bestimmter Zeit auf dem Kampfplatze in dem Hause eines vornehmen Ministers ein, wo eine große Gesellschaft von Personen von hohem Range beiderlei Geschlechts versammelt war. Marchand ließ lange auf sich warten. Endlich schickte der Herr des Hauses in Marchands Quartier, um ihn, im Fall er es etwa vergessen haben möchte, erinnern zu lassen, daß es nun an der Zeit sei, sich als einen Mann zu erweisen. Man erfuhr aber zur größten Verwunderung, daß Monsieur Marchand an eben demselben Tage in aller Frühe mit Extrapost aus Dresden abgereist sei. Bach, der also nunmehr allein Meister des Kampfplatzes war, hatte folglich Gelegenheit genug, die Stärke, mit welcher er wider seinen Gegner bewaffnet war, zu zeigen. Er tat es auch zur Verwunderung aller Anwesenden. Der König hatte ihm dafür ein Geschenk von fünfhundert Talern bestimmt: allein durch die Untreue eines gewissen Bedienten, der dieses Geschenk besser brauchen zu können glaubte, wurde er drum gebracht und mußte die erworbene Ehre als die einzige Belohnung seiner Bemühungen mit sich nach Hause nehmen... Ubrigens gestund unser Bach dem Marchand den Ruhm einer schönen und sehr netten Ausführung gerne zu."

Die jährliche Bezahlung Bachs stieg im Laufe seiner Dienstjahre von hundertsechsfünfzig auf zweihundertfünfundachtzig Gulden, nachdem er 1714 auch zum Konzertmeister ernannt war als Folge davon, daß er jenen sehr ehrenvollen Ruf nach Halle abgelehnt hatte. Die dortigen Kirchenvorsteher haben ihm dies schwer verübelt, weil er die Verhandlungen wohl absichtlich lange hinaus-

gezögert hatte. Bach rechtfertigte sich in einem ziemlich schroff gehaltenen Schreiben gegenüber dem Verdacht, er habe dadurch nur eine Gehaltserhöhung vom Herzog erreichen wollen. Leider gab es eine zunehmende Entfremdung im Verhältnis zu diesem Fürsten, von dem Bach in dem angeführten Antwortschreiben sagte, „daß derselbe schon soviel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, daß meine Besoldung zu vergrößern ich nicht erstlich nach Halle reisen darf.“ Noch im Herbst 1714 hatte er seinen Herzog auf einem Staatsbesuch nach Kassel begleitet, wo er den Erbprinzen Friedrich von Hessen, späteren schwedischen König, durch sein Orgelspiel zu solchem entzückten Staunen hinriß, daß er unmittelbar danach einen kostbaren Ring vom Finger zog und ihn dem bewunderten Spieler schenkte. Dann aber wurde dem Meister durch allerlei unerfreuliche Verhältnisse am Weimarer Hof sein dortiges Bleiben vergällt, und schon ehe er zu jener Triumphreise nach Dresden aufgebrochen war, hatte er durch Vermittlung der zweiten Gattin seines Herzogs, einer geborenen Prinzessin von Anhalt-Cöthen, die sichere Kapellmeisterbestallung für Cöthen bereits in der Tasche, ein überaus vorteilhafter Antrag von seiten ihres Bruders, des regierenden Fürsten Leopold. Von Dresden zurückgekehrt war er trotz dieses ungeheuern Erfolges, der in der deutschen Geistesgeschichte nur dem siegreichen Kampfe Lessings mit der französischen Überfremdung vergleichbar ist, bei der großen Feier des Reformationsfestes in Weimar als Komponist übergangen und, was ihn aufs tiefste verstimmen mußte: als die Stelle des Hofkapellmeisters frei geworden war, wurde der unfähige Sohn des gestorbenen Dirigenten zum Nachfolger bestimmt, obwohl Bach seit Jahren die Kapelle vertretungs-

rweise geleitet und eine unerreichte Leistung von Orgelwerken und Kantaten aufzuweisen hatte. Befränkt im Bewußtsein seines Wertes, mag er in seiner Erbitterung mit scharfen Worten nicht gespart haben; als er unmitelbar nach dem Reformationsfest zum zweitenmal — die erste Bitte um Beurlaubung hatte der Herzog zornig abgelehnt — mit ungewohnter Hestigkeit um seine endgültige Entlassung bat, ist, nach dem Akteneintrag des Hofsekretärs Bormann, „am 6. November der bisherige Konzertmeister und Organist 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 befreiet worden.“

Wir können uns denken, wie gern er, aus der unwürdigen Haft entlassen, das ihm verleidete Weimar verließ, um nun in Cöthen einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen, dessen glückliche fünf Jahre den Höhepunkt seines freien Schaffens bedeuteten. Er war nur: Hofkapellmeister in einer allerdings sehr kleinen Residenz, die, sehr abgelegen vom Verkehr der großen Welt, bei weitem nicht die geistigen Anregungen und äußeren Entwicklungsmöglichkeiten wie Weimar bot; dafür verband ihr bald nicht nur aufrichtiges Vertrauen, sondern echte Freundschaft mit dem noch jugendlichen dreiundzwanzigjährigen Fürsten, der, hochgebildet durch weite Reisen, von ausgesprochen musikalischer Begabung, bewundernd zu seinem Kapellmeister aufblickte. Da der Hof reformiert war, spielte die Kirchenmusik in Cöthen überhaupt keine Rolle; das Orchester war nur klein, aber als collegium musicum zur Aufführung von Kammermusik gut geschult, an der Fürst Leopold, frei von allen damaligen Vorur-

teilen, selber als Geiger mitwirkte. Bach schuf hier seine bedeutendsten Werke auf diesem Gebiet: Konzerte, Suiten für kleines Orchester und Sonaten für einzelne Instrumente; namentlich entstanden in diesen Jahren seine allbekanntesten Kompositionen für Klavier, z. B. die Inventionen und der erste Teil des Wohltemperierten Klaviers. Dadurch, daß Bach sich in Cöthen fast ausschließlich dem Schaffen kammermusikalischer Komposition für und mit seinem Fürsten und für die häusliche Musikpflege mit seiner Familie widmete, wurden diese fünf Jahre die bedeutendsten für die musikalische Kultur des deutschen Hauses, ja für die Musikpflege der Welt in den folgenden Jahrhunderten. (R. Steglich)

Es sind nur spärliche Nachrichten, die wir von seinem Leben in Cöthen besitzen. Von seiner eigenen Hausmusik gibt uns ein feines Zeugnis das zu Anfang 1712 begonnene „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“, in das er kleine Präludien für Anfänger, zweistimmige Inventionen und dreistimmige „Sinfonien“ eintrug; auf dem Titelblatt ist zu lesen: „In Nomine Jesu“, bezeichnend für die alles bestimmende Frömmigkeit des Meisters; sie spricht sich ebenso in der Widmung des späteren „Orgelbüchleins“ aus, „worinne einem ansehenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren.“ Selbst die kleineren Werke erwachsen aus dem lebendigen Christusglauben, wie ihn Luthers Reformation geprägt und als wertvollstes Vätererbe dem deutschen Volke hinterlassen hatte; auch Paumgartner, der Leiter des Salzburger Mozarteums, spricht in seiner Biographie aus, daß Luthers Gestalt wie ein schwertblitzender Engel im Dasein des größ-

ten Musikers stehe: „Seine religiösen Fundamente ruhen fest im Luther'schen Erdreich, ihre wesenhaften Bedingungen in der geistigen, kulturellen, politischen Gewordenheit, die ihren Anfang mit der Erscheinung Luthers nimmt.“ Während die verschiedenen Konfessionen im 17. und 18. Jahrhundert selbst zwischen gläubigen Christen Scheidewauern errichteten, wie wir es bei Paul Gerhardt sehen, empfand Bach in dieser calvinistischen Umwelt nichts Trennendes, wenn er selbst auch seine Kinder in die kleine lutherische Privatschule schickte; sein reformierter Fürst bezeugte ihm seine dauernde Verehrung und Freundschaft, z. B. indem er ihm ein ebenso hohes Gehalt wie seinem Hofmarschall gab und im November 1718 mit andern hochfürstlichen Verwandten zusammen bei der Taufe eines Sohnes von Bach Pate stand. Er nahm ihn auf seinen Reisen mit sich, so zweimal nach Karlsbad zu einem Kur-aufenthalt.

Als er mit Fürst Leopold von dort Mitte Juli 1720 zurückkehrte, wurde er auf der Schwelle seines Hauses mit der Trauerkunde empfangen, daß seine Gattin Maria Barbara, die er bei blühender Gesundheit verlassen hatte, wenige Tage vorher gestorben war, ein furchtbarer Schlag, den er nur durch sein ungebrochenes Gottvertrauen und erneute Hingabe an sein Werk überwand; auch an dem kurz darauf erfolgten Tode seines geliebten Bruders in Ohrdruf trug er schwer. Vielleicht warfen diese dunklen Ereignisse so schwere Schatten auf die sonst so glückliche, schaffensfrohe Zeit, daß sich Bach um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg bewarb, an der Erdmann Neumeister, der Dichter von Bachs meisten Kantatentexten, als Pastor amtete. Der Nekrolog berichtet über die Reise nach Hamburg das Folgende: „Un-

gefähr 1722 ließ er sich daselbst von dem Magistrate und vielen andern Vornehmen der Stadt auf der schönen Katharinenkirchen-Orgel mit allgemeiner Bewunderung mehr als zwei Stunden lang hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals beinahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besonderm Vergnügen zu und machte ihm absonderlich über den Choral ‚An Wasserflüssen Babels‘, welchen unser Bach auf Verlangen der Anwesenden aus dem Stegreife sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die Braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabendvespern gewohnt gewesen waren, ausführte, folgendes Kompliment: ‚Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.‘ Es war dieser Ausspruch von Reinken desto unerwarteter, weil er vor langen Jahren diesen Choral selbst auf die obengemeldete Weise gesetzt hatte, welches, und daß er sonst immer etwas neidisch gewesen, unserm Bach nicht unbekannt war. Reinken nötigte ihn hierauf zu sich und erwies ihm viel Höflichkeit.“

Jedoch durch Bestechung gelang es dem Sohn eines wohlhabenden Handwerksmannes, der nach dem Berichte Matthesons besser mit Talern als mit Fingern präludiven konnte, jene Organistenstelle zu erhalten, was Neumeister in solche Erregung versetzte, daß er von der Kanzel herab in der Weihnachtspredigt seiner zornigen Enttäuschung Ausdruck gab: „er legte das Evangelium von der Engelsmusik bei der Geburt Christi auf das herrlichste aus, wobei ihm denn natürlicherweise der jüngste Vorfall wegen des abgewiesenen Künstlers eine Gelegenheit an die Hand gab, seine Gedanken zu entdecken und den

Vortrag ungefähr mit diesen merkwürdigen Worten zu schließen: er glaube ganz gewiß, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte, und wollte Organist zu St. Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davonfliegen."

Wir hören nichts davon, wie dieser Fehlschlag auf Bach wirkte, jedoch ist im Register der Schloßkapelle zu Cöthen bald darauf zu lesen, daß am 3. Dezember 1721 der Witwer Bach mit der Jungfer und fürstlichen Sängerin „Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülckens, hochfürstlichen sächs.-weissenfelsischen Musikalischen Hof- und Feldtrompeters ehelicher jüngster Tochter, auf fürstlichen Befehl im Hause kopuliret worden ist." Er gewann wieder in ihr nicht nur eine vielgeliebte Gattin und Mutter seiner Kinder, sondern auch eine treue und tüchtige Gefährtin und Helferin: zur Musik erzogen, mit schöner Stimme begabt, stand sie dem Hauswesen stattlich vor, wirkte als Sängerin seiner Kantaten und Arien im Chor mit, bisweilen auch am Cembalo im Orchester und an der Orgel; ja, sie soll sogar den Generalbaß gelernt haben. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, daß sie als Abschreiberin der Orchester- und Oratorienstimmen Bachs sich so völlig dessen Federzügen anpaßte, daß die Forschung Mühe hatte, beider Handschriften zu unterscheiden, in der That ein deutlicher Beweis für die Fähigkeit der Frau, sich ganz in das Wesen ihres genialen Mannes einzufühlen und hinzugeben. Sie gebar ihm dreizehn Kinder, darunter zwei von musikgeschichtlicher Bedeutung: Johann Christoph Friedrich, den „Bückeburger Bach", und Johann Christian, den „Mailänder" oder „Londoner Bach". Zwei „Clavierbüchlein" legte der Gatte für sie an mit berühmt gewordenen ersten und hei-

teren Schöpfungen von Tänzen, Liedern und Chorälen, die in ihrer Vielfalt ein Bild von der geselligen Musikpflege im Bach'schen Hause geben.

Bachs Lage in Cöthen waren gezählt: als sich sein fürstlicher Gönner Ende 1721 mit einer „amüsischen“ Prinzessin von Anhalt-Bernburg verheiratet hatte, ließ unter ihrem Einfluß seine begeisterte Musikliebe und -pflege langsam nach, und so wurde diese hohe Kunst an seinem Hofe zur bloß geduldeten Nebensache. So sah sich der Hofkapellmeister, der nun im neununddreißigsten Lebensjahre stand, nach einer neuen Wirkungsstätte um und fand sie für die zweite Lebenshälfte in Leipzig. Am 17. April 1723 erhielt er von seinem auch fernerhin freundschaftlich gesinnten Fürsten ein sehr wohlwollendes Abschiedszeugnis; in diesem steht, daß er mit den Verordnungen des ehrenwerten und wohlgelehrten Johann Sebastian Bachen jederzeit wohl zufrieden gewesen sei: „wan aber derselbe anderweit sein Fortun von ihre zu suchen willens und uns derselbe deshalb um gnädigste Dimission untertänigst angelanget: Als haben wir ihm dieselbe hierdurch in Gnaden erteilen und zu anderweitigen Diensten bestens rekommandieren wollen.“ Beide aber blieben in herzlichster Freundschaft miteinander verbunden; Bach komponierte für den Geburtstag der zweiten Frau Leopolds, einer Prinzessin von Nassau, eine Gratulationskantate, und als der Fürst, noch verhältnismäßig jung, gestorben war, erwies er ihm mit einer großen „Trauermusik mit vielen vorzüglich schönen Doppelchören“ persönlich mit einer auserwählten Musikerschar bei der Beisetzung den letzten Liebesdienst.

Der Thomaskantor in Leipzig.

Aus der langen Vorgeschichte seiner Bewerbung ist ersichtlich, daß sich Bach nicht leichten Herzens entschloß, nach Leipzig zu gehen. Durch den Tod Johann Kuhnaus am 5. Juli 1722, eines der gebildetsten und angesehensten Orgelmeister und Komponisten jener Zeit, war das Kantorat an der Thomasschule daselbst frei geworden, das zu den überlieferungreichsten und wirksamsten Pflegestätten kirchlicher Musik in den Ländern der Reformation gehörte. Allerdings war ein bedeutsamer Niedergang nicht zu verkennen dadurch, daß die alte humanistisch-theologische Lateinschule dem Zuge der Zeit folgend sich den realistischen Fächern öffnete und so die Musikkultur immer sichtbarer aus der Mitte an den Rand des Unterrichts gerückt war, was die ursprünglich beherrschende Stellung des Kantors mehr und mehr herabdrückte. Immerhin war die Musik noch im Rahmen der Leipziger Gottesdienste von größter Bedeutung: als Bach schon von Weimar aus dort weilte, um Kuhnaus Kunst zu hören und den Meister selbst kennenzulernen, notierte er sich die „Anordnung des Gottesdienstes am ersten Adventssonntag frühe“, die eine solche Fülle zeigt, daß jeder heutige Protestant sie nach den Worten des evangelischen Theologieprofessors Trillhaas ausgesprochenermaßen als katholisch empfinden würde.

Im Rahmen der von Luther eingerichteten deutschen Messe hatte Bach anlässlich jenes Besuches in Leipzig in der dortigen Nikolai- und Thomaskirche seine große Adventskantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ aufgeführt; ein zweitesmal war er im Dezember 1717 dort gewesen, um auf Veranlassung des damaligen Universitätsrektors das Orgelwerk der Paulanerkirche mit seinen Neu-

bauten und Reparaturen zu prüfen, worüber ein ausführliches Gutachten vorhanden ist. Wenn er vor der entgültigen Entscheidung zunächst schwere Bedenken zu überwinden hatte, so lag das an den verwickelten Bedingungen, die mit der Verleihung der sehr begehrten Stelle verknüpft waren; so erklärt es sich auch, daß andere berühmte Bewerber zurücktraten, wie der uns schon bekannte Telemann, damals Musikdirektor in Hamburg, ferner der Zerbster Hofkapellmeister Fasch, der sich durch seine Kompositionen schon einen Namen gemacht hatte. Nach deren Absage meldete sich außer Bach noch der Kapellmeister Graupner aus Darmstadt, der die größten Ausichten hatte, weil er als früherer Thomasschüler in Leipzig gut bekannt und empfohlen war. Als Probestück führte Bach, damals mit dem Abschluß der Johannes-Passion beschäftigt, am 7. Februar 1723 seine Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ auf; Graupner lehnte endgültig erst am 23. März ab und empfahl „seinen collega Bach angelegentlich als einen Musikus, ebenso stark auf der Orgel wie erfahren in Kirchensachen und Kapellstücken, der honeste und gebühlich die zugeeignete Funktion versehen werde.“ Aber noch waren nicht alle Schwierigkeiten behoben, die aus den Protokollen des Leipziger Stadtrats und aus den vierzehn Punkten des „Reverses“ zu ersehen sind, die Bach endlich unterschrieb. Diese verpflichteten ihn nach dem Wortlaut zu folgendem:

„1) daß ich denen Knaben in einem ehrbarn eingezeichneten Leben und Wandel mit gutem Exempel vorleuchten, der Schulen fleißig abwarten und die Knaben treulich informieren,

2) die Musik in beiden Hauptkirchen dieser Stadt nach meinem besten Vermögen in gutes Aufnehmen bringen,

3) einem ehrenwerten hochwürdigen Räte allen schuldigen Respekt und Gehorsam erweisen und dessen Ehre und Reputation aller Orten bestermassen beobachten und befördern, auch, so ein Herr des Rats die Knaben zu einer Musik begehret, ihme dieselben ohnweigerlich folgen lassen, außer diesen aber denenselben auf das Land zu Begräbnissen oder Hochzeiten ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters und der Herren Vorsteher der Schule Vorbewußt und Einwilligung zu reisen keineswegs verstaten,

4) denen Herren Inspektoren und Vorstehern der Schule in allem und jedem, was im Namen eines ehrenwerten hochwürdigen Rats dieselbigen anordnen werden, gebührende Folge leisten,

5) keine Knaben, welche nicht bereits in der Musik ein Fundament gelegt oder sich doch darzu schicken, daß sie darinnen informieret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne derer Herren Inspektoren und Vorsteher Vorwissen und Einwilligung nicht tun,

6) damit die Kirchen nicht mit unnötigen Unkosten belegt werden mögen, die Knaben nicht allein in der Vokal-, sondern auch in der Instrumentalmusik fleißig unterweisen,

7) in Beibehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Musik dergestalt einrichten, daß sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen sein möge, damit sie nicht opernhafte herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere,

8) die Neue Kirche mit guten Schülern versehen,

9) die Knaben freundlich und mit Behutsamkeit traktieren, daferne sie aber nicht folgen wollen, solche moderat züchtigen oder gehöriges Orts melden,

10. die Information in der Schule und was mit sonst zu tun gebühret, treulich besorgen,

11) und da ich solche selbst zu verrichten nicht vermöchte, daß es durch ein ander tüchtiges Subjektum ohne eines erlauchten hochwürdigen Rats oder der Schule Beitrag geschehe, veranstalten,

12) ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters Erlaubnis mich nicht aus der Stadt begeben,

13) in Leichenbegängnissen jederzeit, wie gebräuchlich, so viel möglich bei und neben denen Knaben hergehen,

14) und bei der Universität Officium ohne eines ehrenwerten hochwürdigen Rats Konsens annehmen solle und wolle.

Also reverfriere und verpflichte ich mich hiemit und in Kraft dieses, daß ich diesen allen, wie obsteht, treulich nachkommen und bei Verlust meines Dienstes darwider nicht handeln wolle.“

Es ist Bachs größte That, als er diesen Revers am 5. Mai 1723 unterschrieb und besiegelte, daß er sich freiwillig diesen überaus kleinlichen Vorschriften unterwarf, um sein ganzes Schaffen endgültig in den Dienst der evangelisch-lutherischen Kirche zu stellen, und zwar letztlich aus rein gewissenmäßigen Gründen, aus der Treue und Unbekümmertheit des echten Auftrags und Bekenntnisses. „Diese Eingliederung in das lutherische Vermächtnis des Schulkantorentums bedeutete inmitten einer neuzeitlichen aufgeklärten Welt für seine Kunst wie für die

damalige deutsche Musikkultur eine existentielle Entscheidung von letzter religiöser Gültigkeit.“ (Wilibald Gurlitt)

Am 31. Mai 1723 wurde er in sein Amt eingeführt, das er siebenundzwanzig Jahre lang bis zu seinem Tode verwaltete. Es war ein schwerer Dienst, und zwar aus äußeren wie inneren Gründen; denn die Schulzucht war unter dem Rektor Ernesti so verfallen, daß es Bach, dieses größte Genie, mit unbotmäßigen, ja verwilderten Schülern zu tun hatte, wenn er der Tertia und Quarta den lateinischen Katechismus erklären und Lateinstunden geben mußte und außerdem in den vier oberen Klassen Gesangsunterricht zu erteilen hatte. Auch der Verfall der Musik gab ihm Anlaß zu Klagen, während doch höchste Leistungen vom Thomaner-Chor und Orchester verlangt wurden; nur unter heftigen Kämpfen gelang es ihm, die zusätzlich nötigen Kräfte für die Aufführungen in der Kirche zu erhalten. Ferner gab es oft ein erbittertes Ringen um seine Rechte als Musikdirektor an der Universität, mehrere Male wurden Streitereien wegen der Zuständigkeit oder auch wegen seiner Eigenmächtigkeiten mit dem Stadtrat, Schulleitung und Universität von Bach dem Landesherrn, Kurfürst August von Sachsen, zur Entscheidung vorgelegt, wenn seine beim Konsistorium vorgebrachten Beschwerden nichts halfen. Es wurde erst besser, als 1730 ein neuer Rektor an der Thomasschule aufzog, Johann Mathias Gesner, der, ein vorzüglicher Pädagoge, nach Kräften mit dem veralteten und vernachlässigten Schulbetrieb aufräumte. Er hatte auch das richtige Verständnis für die Größe seines Kantors, „dieser Eine, mein Bach“, schließe nach seinen Worten viel Orpheuse und mehrere Duzend Arions in sich; er suchte zwischen Bach

und den vorgesezten Behörden zu vermitteln. Allerdings muß zugegeben werden, daß Bach seinerseits infolge der übermäßigen Belastung mit so vielem Kleinkram äußerst reizbar und ein schwieriger Untergebener gewesen ist. In welcher Gemütsstimmung er sich damals befand, zeigt der einzige ausführliche, wirklich persönliche Brief, der uns von ihm erhalten ist; gerichtet an seinen Jugendfreund Erdmann, der es zum Kaiserlich Russischen Residenten in Danzig gebracht hatte, lautet er in seiner höchst originellen Form folgendermaßen:

„Hochwohlgeborener Herr! Euer Hochwohlgeboren werden einem alten treuen Diener bestens excusieren, daß er sich die Freiheit nimmt, Ihnen mit diesen zu inkommodieren. Es werden nunmehr fast vier Jahre verfloßen sein, da Euer Hochwohlgeboren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn ich mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlangt wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewußt, bis auf die Mutation, so mich als Kapellmeister nach Cöthen zoh, daselbst hatte einen gnädigen und Musik so wohl liebenden als kennenden Fürst, bei welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es mußte sich aber fügen, daß erwähnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Prinzessin vermählte, da es dann das Ansinnen gewinnen wollte, als ob die musikalische Inklinacion bei gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wollte, zumale die neue Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Direktore Musices und Kantore an der Thomasschule vozieret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig sein wollte,

aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden. Weßwegen auch meine Resolution auf ein Vierteljahr trainierete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich — zumale da meine Söhne denen studiis zu inklinieren schienen — es in des Höchsten Namen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete und sodann die Mutation vornahm. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bei weitem nicht so erklecklich, als man mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia (Nebeneinnahmen) dieser Station entgangen, 3) ein sehr teurer Ort und 4) eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genötiget werden, mit des Höchsten Beistand meine Fortune anderweitig zu suchen. Sollten Euer Hochwohlgeboren vor einen alten treuen Diener dasiges Ortes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche ganz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Rekommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben mich bestens beflissen sein werde. Meine jezige Station belaufet sich etwa auf siebenhundert Taler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinären Leichen accidencien über hundert Taler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit vierhundert Talern weiter kommen als hiesigen Ortes mit noch einmal so vielen hundert, wegen der erzessiven kostbaren Lebensweise. Nunmehr muß ich doch auch mit noch we-

nigem von meinem häuslichen Zustande etwas erwähnen. Ich bin zum zweitemal verheuratet und ist meine erste Frau selig in Cöthen gestorben. Aus erster Ehe sind am Leben drei Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgeboren annoch in Weimar gesehen zu haben sich hochgeneigt erinnern werden. Aus zweiter Ehe sind am Leben ein Sohn und zwei Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus juris, die andern beide frequentieren noch einer primam und der andere secundam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheuratet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe, erstgeborener, sechs Jahre alt. Insgesamt aber sind sie geborene musici, und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann, zumale da meine jetzige Frau gar einen sauberen Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maß der Höflichkeit, wenn Euer Hochwohlgeboren mit mehrern incommodiere, derowegen eile zum Schluß mit allem ergebensten Respekt zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgeboren
ganz gehorsamst ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach.

Leipzig, d. 28. Octobris 1730."

Infolge Besserung der Verhältnisse durch Besners Amtsführung gab Bach seine Pläne einer Fortmeldung auf, und wir hören auch nichts davon, daß er nach dessen allzu frühem Fortgang trotz erneuter Widerwärtigkeiten unter Besners Nachfolger, dem jüngeren Ernesti, seinen Posten verlassen wollte. Auf keinen Fall dürfen wir uns den barocken Kraftmenschen Bach, der vor den Men-

schen sein verantwortungsvolles Amt und damit die Bel-
 tung und Würde der Musik mit schroffem Stolz vertei-
 digte, und der so demütig war vor Gott, daß er alle seine
 Werke, auch die sogenannten weltlichen, mit S. (soli),
 D. (Deo), G. (Gloria) oder mit J. (Jesu) J. (Juva, d. h.
 Heiland, hilf) überschrieb, als einen verbitterten, einsamen
 Sonderling, als einen abseitigen, vergrämten Rückschrit-
 ler vorstellen; seine Freude hatte er vielmehr an einem
 regen Verkehr mit einheimischen Freunden und durch-
 reisenden Fremden von Ruf, denen sein gastfreies Haus
 immer offenstand. Philipp Emanuel berichtet, „der Um-
 gang mit ihm war jedermann angenehm und oft sehr er-
 baulich.“ Ferner erfreute er sich an dem von Telemann
 gegründeten Collegium musicum an der Universität, das
 wöchentlich einmal im Zimmermann'schen Kaffeehause
 seine neu entstandenen Instrumentalwerke, Konzerte, So-
 naten und anderes, jedoch auch die Schöpfungen Hasses,
 Brauns und Telemanns sowie der zeitgenössischen Italie-
 ner spielte. Er leitete dieses kleine Liebhaber-Orchester
 von 1729 bis 1740 und komponierte 1732 für diesen
 musischen Studentenkreis die bekannte heitere „Kaffee-
 Kantate“, in der ihr Textdichter pikander sich über den
 Kaffeegeuß mit einer Satire lustig machte. Hier wie in
 der berühmten „Bauern-Kantate“: „Mr han 'ne neue
 Oberkeet“ zeigt er sich von der derb humoristischen Seite.

Daß der Meister vollen Ersatz für so manchen amt-
 lichen Arger in seiner Familie fand, läßt sich nicht nur
 aus dem Schluß des Briefes an Erdmann schließen;
 Forkel bezeugt ausdrücklich, daß Bach, ungeachtet der
 Haupttrichtung seines Geistes zum Großen und Erhabe-
 nen, bisweilen munter und sogar scherzend war und spiel-
 te, daß seine Frömmigkeit und sein Scherz die Fröhlich-

keit und der Scherz eines Weisen waren. Die Zeitgenossen lobten seine große Freundlichkeit im Umgang, seine heitere Geselligkeit und uneingeschränkte Gastlichkeit; namentlich alle durchreisenden Musiker waren ihm willkommen. In einem engeren Kreis von Schülern, die zum Teil weither zu ihm strömten, zeigte er sich als ebenso strenger wie fördernder und beglückender Lehrer; mit absichtlicher Verhüllung des eigenen Genies machte er ihnen Mut mit den Worten: „Ich habe fleißig sein müssen; wer ebenso fleißig ist, wird es ebenso weit bringen können.“ Ein andermal erklärte er seinen Schülern die Stimmführung seiner Inventionen: „Jedes Stück ist eine Unterhaltung zwischen den einzelnen Stimmen, die die Personen vorstellen. Wenn eine nichts Zweckmäßiges zu sagen hat, darf sie auch eine Weile schweigen, bis sie wieder ganz natürlich in die Unterhaltung hineingezogen wird. Aber keine dürfte dazwischenrufen und ein Wort ohne Verstand und Beruf mit einsprechen.“

Berpönt war ihm gerade in der Stimmführung alles unordentliche Wesen. Nach Schweizer duldete er nur obligate, d. h. streng durchgehende Stimmen. Den „vom Himmel gefallenen“ harmonischen Füllstimmen bestritt er das Daseinsrecht. Für die südlige Stimmführung gebrauchte er den Ausdruck „manschen“. Recht anschaulich schildert die Art seines Unterrichts der Sohn eines Bachschülers, der von Bach als Schwarzburger besonders gefällig aufgenommen und von ihm beständig Landsmann genannt wurde. „Er versprach ihm den erbetenen Unterricht und fragte zugleich, ob er fleißig Fugen gespielt habe. In der ersten Stunde legte er ihm seine Inventiones vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudiert hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das

temperierte Klavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner unerreichbaren Kunst dreimal vorgespielt, und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach unter dem Vorwande, keine Lust zum Informieren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte. Den Beschluß machte der Generalbaß, wozu Bach die Albinoni'schen Violinsolis wählte; und ich muß gestehen, daß ich in der Art, wie mein Vater diese Bässe nach Bach's Manier ausführte, und besonders in dem Gesange der Stimmen untereinander, nie etwas Vortrefflicheres angehört habe. Dieses Akkompagnement war schon an sich so schön, daß keine Hauptstimme etwas zu dem Vergnügen, welches ich dabei empfand, hätte hinzutun können." (Ludwig Berber)

Praktischen Zwecken diente die „Klavierübung“. Auch theoretisch hat Bach sein umfassendes Wissen für seine Schüler fruchtbar zu machen gesucht, indem er 1738 eine knapp gedrängte Methodik der Generalbaßlehre verfaßte, deren erster Teil für den völligen Anfänger, der zweite mit vielen Notenbeispielen als Aufgabe für Borgeschrittene entworfen ist. Philipp Spitta, der die erste große Bach-Biographie schrieb, weist auf den tiefen, kräftigen, sittlichen Ernst hin, der, wie alle künstlerische Tätigkeit, so auch diese kleine Arbeit durchdrang, und sich in Bach's Worten zeigte: „Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Rekreation (Erbauung) des Gemütes sein. Wo dieses nicht in acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplär und Geleier.“

Auf die Riesenleistung der letzten Jahrzehnte kann hier nicht eingegangen werden; nur kurz aufgezählt seien seine

Chorwerke: von fünf Passionen sind nur zwei erhalten, ferner das Weihnachts-Oratorium, das Magnifikat, die h-moll-Messe, endlich fünf vollständige Jahrgänge Kantaten, zweihundertfünfundneunzig an der Zahl, von denen ein Drittel verloren ist. Indem wohl im Zusammenhang mit den wachsenden Schwierigkeiten durch die aufgeklärten Kirchen- und Schulbehörden im letzten Lebensjahrzehnt die gesanglichen Kirchenkompositionen ganz zurücktraten, entstand in Leipzig ein hochbedeutendes Orgelwerk an Fantasien, Toccaten, Präludien, Fugen, Orgelvorspielen, endlich eine Fülle von Instrumentalmusik, davon nur der zweite Theil des Wohltemperierten Klaviers, das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge erwähnt seien. Nur wenige Ereignisse aus Bachs letzten Lebensjahren sollen hier noch geschildert werden: von Leipzig aus unternahm er mehrere Reisen, die durch Aufträge zur Prüfung neuer Orgeln veranlaßt waren. Nach Cöthen kam er, solange Fürst Leopold lebte, öfter, ebenso nach Weisfenfels, wo er durch die Verleihung des Titels eines Hofkompositors gewisse Verpflichtungen gegenüber diesem kleinen anhaltischen Herzogshofe hatte. Auch in Hamburg, Erfurt und Kassel erneuerte er bei Besuchen seinen Ruhm als Orgelspieler; nachdem er schon von Cöthen aus vergeblich den größten musikalischen Zeitgenossen, Georg Friedrich Händel, in Halle hatte aufsuchen wollen, machte er von Leipzig aus einen zweiten Versuch, sobald er hörte, daß jener seine alte Mutter dort besuchte. Jedoch wieder kam die Begegnung nicht zustande, da Händel kurz zuvor nach England abgereist war. Am häufigsten besuchte Bach Dresden, um mit dem dortigen regen Musikleben in Verbindung zu bleiben; er hörte gerne dort die neuen Opern, z. B. von dem ihm befreundeten

Johann Adolf Hasse, zuweilen begleitet von seinem Lieblingssohn Friedemann, der, später als Organist in Dresden angestellt, ihm durch sein ungezügelttes Leben im Alter viele Sorgen und Schmerzen bereitete. In früheren Tagen pflegte Bach vor solchen Reisen zu sagen: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen wieder hören?“

Die Hofgesellschaft und die dortigen Musiker schätzten ihn außerordentlich, wie auch der König selbst sein Gönner war, an den er sich, wie wir schon hörten, in mehreren Eingaben unmittelbar wandte, um sein Recht gegen die Leipziger Behörden durchzusetzen, die ihn in seiner Berufsauffassung und -ausübung hinderten. Um sich ihnen gegenüber einen Rückhalt zu schaffen, strebte er den Titel eines kurfürstlich sächsischen Hofkompositors in einem Schreiben an, in dem er ausdrücklich sagt, daß diese Beförderung die „Bekränkungen“ und Einkommensminderungen unterbinden würde, die er unverschuldeterweise in Leipzig erleiden müsse. Gleichzeitig sandte er die ersten Teile seiner großen h-moll-Messe für den Kurfürsten August II., der zugleich polnischer König war, ab. Allerdings mußte er auf die erwünschte Würde noch drei Jahre warten, die ihm der König erst im November 1736 „umb seiner guten Beschicklichkeit willen allergnädigst erteilte.“

Etwa eine Woche später, gelegentlich seines Danksaugungsbesuches beim König, wurde die große Orgel Gottfried Silbermanns in der neuen herrlichen Frauenkirche des Meisters Georg Bähr durch Bachs Spiel eingeweiht: so trafen sich zwei der bedeutendsten Künstler, die je für die evangelische Kirche ihre Meisterwerke schufen!

Verständlich ist, daß Bachs Schaffen nicht unberührt blieb von den bewegten Ereignissen seiner Tage; so ist

nach neuen Forschungen die Kantate „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ unter dem Eindruck der Kriegsfurie entstanden, die 1745 durch den Einfall der Preußen in Sachsen vor den Thoren Leipzigs und dann in der Stadt wütete, während die berühmte Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ mit ihrem Siegesjubel zur Feier des Abzugs der Preußen und der Rückkehr des Friedens Anfang 1746 entstand. Tiefsten Eindruck muß auf Bach die Ankunft der vertriebenen Salzburger gemacht haben; die Uraufführung der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“ fand am ersten Sonntag nach Trinitatis 1732 statt, als sechzehnhundert Emigranten in den Kirchen Leipzigs saßen. Mit den Thomanern und den meisten Einwohnern der Stadt wird Bach ihnen entgegengegangen und von dem Anblick dieser glaubensstarken evangelischen Christen erschüttert und erhoben sein, was sich in späteren Werken ausgeprägt haben mag.

Von seiner letzten Reise berichtet Forkel ausführlich auf Grund von mündlichen Nachrichten, die ihm Friedemann Bach gegeben hatte, der seinen Vater nach Potsdam begleitete. Durch Vermittlung des Sohnes Philipp Emanuel, der seit 1740 im Dienste Friedrichs II. von Preußen als Cembalospicler stand, kam es zu der symbolhaften Begegnung mit dem großen König. Dieser hatte immer dringender den Wunsch geäußert, den berühmten Künstler zu hören und kennenzulernen, aber dem altgewordenen Manne erschien längere Zeit die weite Fahrt nach Berlin zu anstrengend, bis er sich im Frühjahr 1747 dennoch dazu entschloß. Am 7. Mai, einem Sonntagabend, trafen Vater und Sohn in Potsdam ein, wo im Schloß ein Kammerkonzert stattfand; dem König wurde, als er eben seine Flöte zurecht machte, durch einen Offi-

zier Meldung von der Ankunft der beiden Fremden gemacht; sogleich drehte er sich zu den versammelten Musikern und seinem kleinen Hofstaat um und sagte mit einer Art von Unruhe: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!“ Die Flöte wurde hierauf weggelegt und Bach aus der Wohnung seines Sohnes sogleich auf das Schloß beordert, ohne ihm Zeit zu lassen, sein Reisekleid mit einem schwarzen Kantorroch zu vertauschen. „Der König gab für diesen Abend sein Flötenkonzert auf, nötigte aber den damals schon so genannten alten Bach, seine in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehenden Silbermann'schen Fortepianos zu probieren. Die Kapellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probieren und fantasieren. Nachher bat er sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermutlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eins dazu und führte es sogleich zur größten Bewunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs getan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennenlernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm ebenso zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie vorher zu allen Silbermann'schen Fortepianos.“ Der König war von der unerhörten Meisterschaft Bachs völlig überrascht; hinter ihm am Klavier stehend, rief er ein über das andere Mal: „Nur ein Bach!“

Nur ein Bach!" Noch nach Jahrzehnten sprach er zum österreichischen Gesandten van Svieten mit höchster Bewunderung von dem Genie des bescheidenen Thomaskantors.

Von Potsdam aus besuchte dieser auch die Sehenswürdigkeiten Berlins. Als er in den Speisesaal des Opernhauses eintrat, machte er seine Begleiter sogleich auf ein vom Architekten vielleicht gar nicht beabsichtigtes Phänomen aufmerksam: wenn nämlich jemand an der einen Ecke des oblongen Saales auf der Galerie leise gegen die Wand sprach, so konnte es von dem, der in der Diagonale gegenüber mit dem Gesicht gegen die Wand gewendet stand, deutlich vernommen werden, sonst aber nirgends im Saal. „Diese Wirkung kam von der Richtung der an der Decke angebrachten Bogen, deren besondere Beschaffenheit er beim ersten Anblick entdeckte.“ Forkel sagt auch, Bach habe es immer genau zu berechnen verstanden, wie jedes Musikstück in diesem oder jenem Raume sich ausnehme.

Nach Leipzig zurückgekehrt, bearbeitete er das ihm von Friedrich II. gestellte Thema auf dreizehn verschiedene Arten, in den schwierigsten Formen der Fuge, des Kanons und der Sonate, im sogenannten Ricercar, das er mit einer Widmung am 7. Juli 1747 dem König übersandte und das als „Musikalisches Opfer“, nach seinen eigenen Worten, zu Bachs letzten großen Werken gehört. In seinem Begleitschreiben sagt er, daß ihm beim Stegreifspiel in Potsdam die Ausführung eines so trefflichen Themas nicht derart gelungen sei, wie erforderlich. „Ich faßte demnach den Entschluß und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten und sodann der Welt bekannt zu machen.

Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelligt worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedenswissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß.“

Auch Bachs letzte Schöpfung, das Bipselwerk seines kontrapunktischen Schaffens, „die Kunst der Fuge“, ist aus dem Potsdamer Erlebnis hervorgegangen; das Thema wandelt sich, ohne seinen Ursprung zu verleugnen, zu einem einzigartigen Riesenbau aus Fugen- und Kanonquadern, der gleich jener riesenglockenhaften Kuppel der Dresdner Frauenkirche zu einer mächtigen Einheit zusammenwächst, wenn auch die letzte Bekrönung zu vollenden den Baumeistern nicht vergönnt war (nach R. Steglich). Bei der letzten Fuge, in der das Thema seines Namens *b-a-c-h* eingeführt wird, bricht das Werk ab, und Philipp Emanuel setzt an den Schluß der gedruckten Ausgabe den Choral, den der todkranke, blinde Meister seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktiert hatte:

Vor Deinen Thron tret ich hiemit,
O Gott, und Dich demütig bitt,
Wend Dein gnädig Angesicht
Von mir blutarmen Sünder nicht.

Ein selig Ende mir bescher,
Am Jüngsten Tag erweck mich, Herr,
Daß ich Dich schaue ewiglich.
Amen, Amen. Erhöre mich!

In den letzten Monaten seines Lebens war Bach von einer schmerzhaften Augenkrankheit heimgesucht, die er

„teils aus Begierde, Gott und seinem Nächsten mit seinen übrigen noch sehr muntern Seelen- und Leibeskräften ferner zu dienen, teils auf Anraten seiner Freunde“ durch eine Operation beheben wollte. Sein Sohn berichtet darüber das Folgende: „Doch diese, ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen, sondern sein im übrigen überaus gesunder Körper wurde auch zugleich dadurch und durch hinzugefügte schädliche Medikamente und Nebendinge gänzlich über den Haufen geworfen, so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang fast immer kränklich war. Zehn Tage vor seinem Tode schien es sich jählings mit seinen Augen zu bessern, so daß er einstmals des Morgens ganz gut wieder sehen und auch das Licht wieder vertragen konnte. Allein wenige Stunden darauf wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er ungeachtet aller möglichen Sorgfalt zweier der geschicktesten Leipziger Ärzte am 28. Julius 1750, des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr, im sechsundsechzigsten Jahre seines Alters auf das Verdienst seines Erlösers sanft und selig verschied.“

Geistliche Wurzeln seiner Kunst

Zwar lebt Bachs umfassendes kammermusikalisches Werk in breitesten Kreisen lebendig weiter: die deutsche Haus- und Konzertmusik pflegt das reiche Erbe, das er uns mit dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, mit den Sonaten, Inventionen und Suiten für Klavier, Violine, Cello, Flöte und mit vielen Konzerten für Orchester hinterlassen hat; jedoch soll hier nur von seiner Musik gesprochen werden, soweit sie zum Wort Gottes in

naher Beziehung steht und damit ihren Ursprung aus dem Mutterboden der Kirche kundtut. Schon Luther legte für den Gottesdienst großes Gewicht nicht nur auf eine den biblischen Text erläuternde Predigt, sondern ebenso als erklärter Freund der Musik auf guten Gesang, und zwar wünschte er einerseits, daß der hergebrachte mehrstimmige Chorgesang in Kirche und Schule weiter gepflegt würde, andererseits schuf er selbst durch eine Reihe neuer Dichtungen und Melodien die Grundlage zu dem einstimmigen unbegleiteten Gemeindegesang, damit auch der gemeine Mann am liturgischen Geschehen eigenen Anteil nähme. „Diese Melodien dienten als cantus firmus für die geistliche Kirchenmusik vokaler und instrumentaler Art. Die Orgel bekam erst nach dem dreißigjährigen Kriege ihre bestimmende Rolle und erweiterte Aufgabe innerhalb des Gottesdienstes: Präludien zum Eingang wie im Nachspiel, ferner Verbindungsstücke von Teilen der deutschen Messe.“ (Friedrich Höpner)

Bach hat von Anfang an im Sinne einer reichen Überlieferung und dann in ihrer Weiterführung, wie sie seine Vorfahren und andere zeitgenössische Meister, Italiener wie Frescobaldi, Deutsche wie Buxtehude und Böhmen, übten, Werke für sein Lieblingsinstrument, die Orgel, geschaffen, beginnend mit Choralvorspielen, die dem Hauptliede zuvorgingen, wobei sich unter seinen Händen diese Form über das Bestehende hinaus reich entwickelte; ferner mit Orgelchorälen, die im Wechsel mit der einstimmig singenden Gemeinde ohne Gesang von Strophe zu Strophe gespielt wurden, während die Gemeinde den Text dazu still ablas. Wir hörten schon von dem in Cöthen entstandenen „Orgelbüchlein“, worin er für den Anfänger Anleitung geben will, auf allerhand

Art einen Choral durchzuführen, dem höchsten Gott allein zu Ehren. In diesen sechsundvierzig Chorälen wird der Text tonmalerisch durch Kanon oder Harmonik ausgelegt. Ein Spätwerk waren Neuschöpfungen und Bearbeitungen von Choralmelodien für das Schemelli'sche Gesangbuch, ebenso die in liturgischer Ordnung zusammengestellten einundzwanzig Choralvorspiele im dritten Teil der „Clavierübung“ mit Kyrie und Credo und dem „Zehn Gebote-Choral“, in dem es Bach unternahm, die Hauptlehren des Luther'schen Katechismus musikalisch auszudeuten: es ist die sogenannte Orgelmesse, die mit der gewaltigen Trinitätsfuge schließt.

Am Schluß seines Lebens hat Bach noch die sogenannten „Schüler'schen Choräle“, achtzehn frühere Choralvorspiele, bearbeitet und nur einige neue hinzugefügt, z. B. die den Anfang bildende Fantasia über „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“, worin das Geheimnis der Geistausgießung nach dem apostolischen Text in großartiger Kunst zu erfassen gesucht wird. Am treffendsten hat Wilibald Gurlitt diese Orgelmusik Bachs als hohes Sinnbild des Christendaseins aus der Gegenspannung von Welt und Überwelt, Zeit und Ewigkeit aufgefaßt: „In solchem Sinnbild mag der Luther-Choral als Grundlage und Gerüst der Komposition auf den unerschütterlichen Bau der Kirche deuten, der cantus firmus-Stil auf das dogmatisch gebundene Bekenntnis, die Kanonform der Gegenstimmen auf den Gehorsam des Christenmenschen im Glauben und seine Freiheit in der Abhängigkeit, die dichte Dreistimmigkeit auf die durchwaltende Trinität, endlich der universale Klang der Barockorgel auf die göttliche Schöpfungsordnung und Harmonie des Universums.“

Wie bewußt Bach sich mit seinen Leipziger Kompositionen in den Rahmen des lutherischen Gottesdienstes einordnete, erweisen die fast zweihundert erhaltenen geistlichen Kantaten, mit denen er auftragsgemäß, jedoch mit innerster eigener Beteiligung, das evangelische Kirchenjahr in fünf vollständigen Jahrgängen begleitete. Schon in Arnstadt hatte er mit der Komposition von Kirchenkantaten begonnen, die aus Chören und Arien bestanden, deren Wortlaut sich Bach mit gläubiger Versenkung in den gegenständlichen christlichen Gehalt zu eigen machte. Sie schlossen mit der kunstvollen Behandlung des zugrunde liegenden Chorals. Allmählich kamen von der Oper her Neuerungen und Erweiterungen in diese Form, die zuerst von Erdmann Neumeister zu einer Textreform angewandt wurden. Sie fand rasch in Thüringen Eingang, wurde aber von der starken pietistischen Richtung bekämpft, die in dieser reicheren Ausschmückung — Bibelwort-Chor, Arie, Rezitativ, Arie, Choral — eine sündliche Verweltlichung sah. Bach, der auf Seiten der Neuerer stand, wurde in den Streit hineingezogen und verließ deswegen Mühlhausen und fand in Oberkonsistorialsekretär Salomon Franck zu Weimar einen lutherisch gesinnten geistlichen Liederdichter für die dort entstehenden Kantaten.

Es werden damals nicht mehr viele Städte in Deutschland eine solche reiche liturgische Ordnung besessen haben wie Leipzig, und selbst hier mußte sich der Thomaskantor gegen die einsetzende Auflösung wehren, die das siegreiche Zeitalter der Aufklärung mit sich brachte. Als Bach seine dortige Stellung antrat, war der sonntägliche Gottesdienst in der Thomas- und Nikolaikirche nach Wolfgang Trillhaas folgendermaßen geordnet: „Die Geistlichen tru-

gen Messgewänder. Sie amtierten am Altar zu dritt, und der Kirchengesang, soweit er vom Chor getragen wurde, aber auch das Kollektengebet bediente sich der lateinischen Sprache, die Messglöckchen klangen noch. Der Hauptgottesdienst begann am Sonntag früh sieben Uhr. Nach dem Glockenläuten und einer lateinischen Eingangsmotette des Chores wurde der Introitus und das Kyrie gesungen. Dann brachte der Küster die Abendmahlsgeräte auf den Altar, und nach einem kniend gesprochenen Vaterunser intonierte ein Geistlicher das Gloria in excelsis. Die Gemeinde antwortete mit „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. Es folgte die lateinische Begrüßung (Dominus vobiscum et cum spiritu tuo) und das lateinisch gesprochene Kollektengebet. Nun sang ein zweiter Geistlicher (diaconus) die Epistel, die Gemeinde hierauf das Graduale-Lied. In der Advents- und Passionszeit wurde die Litanei gesungen. Anschließend sang ein anderer Diakon das Evangelium und intonierte zum lateinischen Glaubensbekenntnis (Credo in unum deum), worauf der Chor das Nicaenum sang. Jetzt kam große Kirchenmusik, ein sogenanntes Konzert, zu dem häufig die Texte vorher durch den Druck der Gemeinde bekanntgemacht wurden. Danach wurde der Glaube deutsch gesungen, und der Prediger betrat die Kanzel. Selbst der Predigtbeginn, der sogenannte Auftritt, war liturgisch ausgestaltet. Man sang „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ und betete das Vaterunser. Eine damalige Predigt tat es nicht unter einer Stunde. Hierauf folgten von der Kanzel Kirchenbeichte, Gebete, Aufgebote, Fürbitten, Danksaugungen, Ankündigungen. Unter dem Gesang eines Liedes verließ der Prediger die Kanzel, und nun begann das Abendmahl im Chor, wesentlich in der

Form, in der wir es heute noch gewöhnt sind, jedoch mit lateinischen Texten und mit einem „Konzert während der Kommunion“. Danach mag der Gottesdienst rasch zu Ende gegangen sein, doch nicht, ohne daß nach dem Segen ein Schlußlied erklang.“

Entsprechend diesem bewegten Wechsel zwischen Pfarrer, Chor und Gemeinde, zeigen auch Bachs Leipziger Kantaten einen außerordentlichen Reichtum der Formen, Gestalten und Stimmungsinhalte, der unter anderem durch die aus der italienischen Oper übernommenen Da capo-Urien begründet ist. Ebenso wurde das erst jüngst eingeführte Rezitativ Träger des persönlichsten Ausdrucks von Bachs innerer Haltung, da es den objektiven Gehalt des Evangeliums ebenso wie die eigenen Seelennöte und Betergedanken des Dichters und des Tonmeisters ausspricht. In Leipzig verwendete Bach, der für die Auswahl und Zusammenstellung der Texte verantwortlich war, Dichtungen des schon genannten Franck, ferner des Leipzigers Christian Friedrich Henrici (Picander) und der dortigen Dichterin Marianne von Ziegler für seine Kantaten- und Motettentexte. Das Merkwürdige ist, daß Bach auch gefühlsbetonte Dichtungen aus dem pietistischen Lager wählte für Urien und Rezitative, die unserem Empfinden wegen ihrer schwelgerischen Übertreibung ferner stehen als die wuchtigen Lieder eines Luther und die innigen Gesänge eines Paul Gerhardt. Auffallend ist ferner, wie oft in den Urien der Kantaten eine Todessehnsucht, ja Todesvertrautheit sich findet, die mit der ungemeinen Lebenskraft und Leistungsfähigkeit Bachs im Widerspruch zu stehen scheint, andererseits nicht durch die persönlichen Schicksale — er verlor ja die erste Gattin und elf Kinder — allein sich erklärte. Durch alle diese Schöpfungen hin-

durch ist eine Haltung wahrnehmbar, die über alle irdischen Freuden und Leiden den Blick auf die himmlische Heimat gerichtet hält. Bach hat alle Dunkelheiten dieses Lebens durchlaufen, ihm ist das Bewußtsein der Sünde nicht fremd; so führt er selbst den folgenden Vers einmal in einen Kantatentext ein:

Wann unsere Schuld bis an den Himmel steigt,
Du siehst und kennst ja mein Herz,
Das nichts vor dir verschweigt,
Drum suche mich zu trösten.

Jedoch trägt ihn stets die freudige Gewißheit der Vergebung.

Für die Motetten, die ohne Orchester- und Orgelbegleitung gesungen werden, kamen grundsätzlich nur Bibelsprüche und Choralverse in Frage; sie sind durch den Thomanerchor wohl überall am meisten bekannt geworden und zählen wie „Jesu, meine Freude“, „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Der Geist hilft unster Schwachheit auf“ zu seinen schönsten und eingänglichsten Werken, trotzdem sie als Gelegenheitsarbeiten bei Todesfällen auf Bestellung geschrieben wurden.

An die Form der Kantate anknüpfend, aber sie bedeutungsvoll erweiternd, entstanden die von Bach so genannten Oratorien; das Magnificat mit lateinischem Text gehört mit seinen vier großartigen Chören zu den bedeutendsten und herrlichsten Werken Bachs (S. Engel), es wurde im Weihnachtsgottesdienst von einer kleineren Empore mit kleiner Orgel der Thomaskirche gesungen. Das eigentliche „Weihnachtsoratorium“ besteht aus sechs Kirchenkantaten, die ursprünglich für die drei Weihnachtstage, Neujahr, erster Sonntag des neuen Jahres und Epiphania komponiert waren; es bildet dennoch ein Ganzes mit

löstlichen Perlen echter volkstümlicher Musik. Weltberühmt wurde der längere Orchestersatz, die sogenannte „Weihnachts-Sinfonie“, die die zweite Kantate einleitet, mit ihrer feierlichen Verbindung von Idyll und überfinnlicher Phantasie. Daß Bach in den festlichen Weihnachtsworten auch Passionstöne anschlug, drückt die Tiefe seines Gemütes ergreifend aus: der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ klingt zu Anfang und Ende des Oratoriums an. Hier wie auch in einigen Kantaten benutzte er eigene frühere Vertonungen weltlicher Texte; es handelt sich um sogenannte Parodien, die bei allen Tonsetzern seit dem sechzehnten Jahrhundert durchaus beliebt waren und nur bei Bach zunächst befremdend wirken könnten, wenn man nicht wüßte, daß er in seinen weltlichen Werken keine grundsätzlich andere Sprache als in seinen kirchlichen Kompositionen spricht, und daß in keiner Weise an eine Profanierung des Geistlichen zu denken ist. — Der Evangelist erzählt in farbig bewegtem Rezitativ die Weihnachtsbotschaft nach Lukas zwischen Arien, Alt- und Bass-Rezitativen und Chorälen; mit großen Chören beginnen die einzelnen Teile, ausgenommen der zweite, der von jener „Sinfonia“ eingeleitet wird; alle schließen mit einem Choralvers.

Von Bach selbst stammt die Bezeichnung „Osteroratorium“ und „Himmelfahrts-Oratorium“, obwohl es sich nur um die erweiterte große Kantate „Kommet, eilet, laufet“ bezw. „Lobet Gott in seinen Reichen“ handelt. Hingegen kommt die Bezeichnung Oratorium im eigentlichen Sinne den beiden erhaltenen Passionen zu; wir hören, daß Bach außerdem eine Markus- und Lukas-Passion geschaffen habe, die aber verlorenging, angeblich weil ihre Manuskripte von Friedemann Bach verschleu-

dert seien. Die neueste Forschung hält allerdings die Lukas-Passion für zweifelhaft. Drei Passionen für den gottesdienstlichen Gebrauch am Karfreitagnachmittag hatte auch schon der große Meister Heinrich Schütz im siebzehnten Jahrhundert geschrieben, aber Bach ging darüber hinaus, als er für die Bewerbung zum Thomaskantorat noch in Cöthen 1723 die Johannes-Passion schrieb auf der Grundlage eines Textes von dem Hamburger Dichter Brockes, ein Text, den schon Telemann, Mattheson und Händel vertont hatten; es wird vermutet, daß bei der feinsinnigen Umdichtung und wesentlichen Verbesserung der Verse Bach selbst beteiligt gewesen sei, so daß der vorliegende Text die von den übrigen Komponisten übernommenen Geschmacklosigkeiten vermeidet und die darin enthaltenen dramatischen Ideen besser ausnutzt. Auf Bachs Veranlassung wurden einige Episoden aus der Passionsgeschichte des Matthäus eingefügt: das Weinen Petri, das Zerreißen des Vorhangs und das Erdbeben beim Tode Jesu. Der Aufbau des Werkes wird durch mächtige Chöre gegliedert, zwischen denen sich Arien und Rezitative finden, die von tiefster innerer Anteilnahme den Empfindungen der gläubigen Seele Ausdruck geben. Das Herzstück aber neben der eigentlichen Erzählung durch den Evangelisten — es ist ein hoher Tenor, der sie, nur begleitet von Akkorden und leichten Figuren des Cembalo, rezitiert — bilden die Choralverse, die ursprünglich von der Gemeinde mitgesungen, sozusagen die dauernde Gleichzeitigkeit jenes einmaligen Ereignisses der Erlösung mit der jeweiligen christlichen Generation bezeugen.

Viel bekannter geworden ist die ungleich größere Matthäus-Passion, die zwei Chöre und zwei Orchester ver-

wendet. Die Wirkung ihrer alljährlichen Aufführung in den Städten nicht nur Europas, sondern auf der weiten Erde, wird durch keine Kanzelpredigt erreicht, und so liegt hier die einzig mögliche Begründung für die sonst recht anfechtbare Bezeichnung Bachs als des fünften Evangelisten. Dies Hauptwerk wurde zum erstenmal am Karfreitag 1729 aufgeführt, ohne daß auch nur der geringste Nachhall dieses einzigartigen Ereignisses überliefert wird. Möglicherweise hat das Publikum sie als zu theatralisch empfunden; soll doch schon bei der früheren Aufführung einer Passion eine alte adlige Leipziger Dame geäußert haben: „Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Komödie wäre.“ Unsere heutige Einschätzung der Matthäus-Passion fassen zwei Sätze eines modernen Gelehrten zusammen. Hans Engel sagt: „Es stellt diese Passion ein überwältigendes Drama dar mit seinem Erzähler, den Volkshören, den betrachtenden Arien und Chören nach Art alter geistlicher Volksschauspiele. Sie ist von einem Reichtum an Dramatik, an Gefühlsüberschwang und inniger Gläubigkeit, zu welchem auch der Dichter Picander, wohl unter Anleitung und Beihilfe von Bach selbst, wesentlich beigetragen hat.“

Bach krönte die Fülle seiner geistlichen Vokalwerke mit der h-moll-Messe, die er nicht lange nach der Matthäus-Passion schuf. Vertraut mit den Messe-Kompositionen eines Palestrina und Lotti hatte er schon vorher für den Thomanerchor lateinische Stücke aus der Messe, das Kyrie und Gloria, in Musik gesetzt, im Frühjahr 1733 schrieb er diese beiden Teile der Messe in außergewöhnlichem Umfang und widmete sie, wie wir schon aus dem Lebensabriß erfuhren, dem neuen Kurfürsten August II. mit der Bitte um den Titel eines Hofkomponisten.

Die weiteren Sätze entstanden erst Jahre danach, und zwar sind acht davon wieder wie im Weihnachtsoratorium Parodien anderer Kompositionen Bachs, allerdings aus kirchlichen Werken, ohne daß die Übernahme die Geschlossenheit dieses Werkes von einzigartiger Größe irgendwie beeinträchtigte, zumal diesmal die Umarbeitungen mit größter Sorgfalt und kunstreichster Abwandlung vorgenommen wurden. Mit Recht wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß Bach den fünfstimmigen Anfangs- und Schlußchor des apostolischen Glaubensbekenntnisses in dieser Messe über die gregorianischen Melodien des Credo und Confiteor in der alten Kirche als machtvolle cantus firmi baute und damit über die eigene Konfession hinaus sich zum Glauben der Gesamtkirche Jesu Christi bekannte. Er selbst hat die Aufführung des ganzen Werkes nie erlebt, sie erfolgte erst hundert Jahre später durch die Berliner Sing-Akademie, die schon 1829 auf Zelters Anregung hin unter Felix Mendelssohn die Matthäus-Passion wieder zum Leben erweckt hatte. Von diesem Zeitpunkt an wirkt nun sein geistliches Werk über unzählige Kanäle weiter als eine wahrhaft priesterliche Kunst „zur Ehre Gottes und zur Erbauung des Menschen.“

Bachs Fortleben in der Nachwelt

Wie rasch der größte deutsche Meister in der Musik von der nächsten Generation vergessen wurde, geht daraus hervor, daß zehn Jahre nach seinem Tode die Witwe Anna Magdalena als „Almosenfrau“ in Leipzig starb. Von seinen zwanzig Kindern überlebten ihn außer vier Töchtern fünf Söhne, die zwar tüchtige Musiker der neuen Richtung waren, aber das Werk des Vaters nicht weiter

trugen, nachdem die Drucklegung der „Kunst der Fuge“ durch Philipp Emanuel nicht einmal die Kosten eingebracht hatte. Im verborgenen blühten einige Schüler und Nachfolger Bachs in Sachsen und Thüringen, aber in der Öffentlichkeit war höchstens die Erinnerung an den berühmten Orgelkünstler und bedeutenden Lehrmeister lebendig geblieben. Von den großen Meistern der Wiener Klassik zeigt Haydn am ehesten Bekanntschaft mit Bachs Satzweise, während Mozart ihn nur vom Hörensagen kannte, bis er erst spät mit dessen Kontrapunktik sich beschäftigte und 1789 gelegentlich eines Besuches in Leipzig zum erstenmal ein Chorwerk Bachs von den Thomauern hörte: „Singet dem Herrn ein neues Lied“. Er rief begeistert aus: „Was ist das? . . . Das ist wieder einmal etwas, woraus sich etwas lernen läßt“, und breitete nun die einzelnen Stimmen auf Stühlen um sich herum aus, um das Werk in seinem Aufbau gründlich zu studieren. Er spielte selbst auf der Orgel der Thomaskirche und fantasierte im alten echten Orgelspiel so hinreißend, daß der damalige Kantor Doles „den alten Sebastian Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden glaubte.“ In Mozarts letztem Werk, dem Requiem, spürte man das Vorbild des alten Meisters.

Von Beethoven wird berichtet, daß schon der dreizehnjährige Knabe aus einer handschriftlichen Abschrift des „Wohltemperierten Klaviers“ gespielt habe und später mit ihm als seiner „musikalischen Bibel“ groß geworden sei. Als in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts zum erstenmal mit dem Druck ausgewählter Kompositionen Bachs begonnen wurde, schrieb er an den Verleger: „Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz

für die hohe Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohlthut.“ Im Jahre vor seinem Tode äußerte Beethoven: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen wegen seines unendlichen, unausschöpfbaren Reichthums an Tonkombinationen und Harmonien.“ — Außer der schon öfter erwähnten begeisterten Biographie Forkels (1802) hat Friedrich Rochlitz das größte Verdienst daran, daß Bachs Leben bekannt wurde und sein Werk nach so langem Todeschlaf eine Auferstehung erlebte. Von einer wirklichen Bachpflege kann aber erst unter Karl Friedrich Zelter die Rede sein, der in der Berliner Sing-Akademie für Aufführung von Motetten und Theilen der h-moll-Messe sorgte, sich allerdings zu allerlei willkürlichen Änderungen im Zeitgeschmack berechtigt glaubte.

Es soll ihm nicht vergessen werden, daß er seinen Altersfreund Goethe auf Bach hinwies; in dem Briefwechsel beider finden sich wiederholt wichtige Worte über dessen Musik, so wenn Zelter 1820 schreibt: „Bach ist wie der Aether, allgegenwärtig und unbegreiflich. Eine Erscheinung Gottes, klar, doch unerklärbar“; oder ein andermal: „Könnte ich Dir an einem glücklichen Tage (denn das gehört auch dazu) eine von Sebastian Bachs Motetten zu hören geben, im Mittelpunkt der Welt solltest Du Dich fühlen, denn einer wie Du gehört dazu. Ich höre die Stücke zum wievielhundertstenmale und bin noch lange nicht damit fertig und werde es nie werden.“ Goethe andererseits ist merkwürdig aufgeschlossen gegenüber diesem ihm völlig Neuen; als er von einem Organisten Schütz sich in Bad Berka Bach vorspielen ließ, äußerte er 1827 über seinen tiefen Eindruck folgende berühmt gewordene Sätze: „Dort in Berka war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von

Eurem Großmeister geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welt-schöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte." Zu einem Besucher, Rudolf von Beyer, sagte er ein andres Wort über Musik, das sichtlich auf das Anhören Bachs zurückzuführen ist: „Die Musik gibt uns eine Ahnung einer vollkommeneren Welt, von der wir in Tönen stammeln. Leben ist Musik der Seele und Gott der Grund und die Zuflucht unserer Menschenseele. Was wir schaffen und bauen, ist Stückwerk; durch den Tempel der Musik gehen wir zur Gottheit ein. Hier erleben wir unser wahres Auferstehen.“

Durchschlagenden Erfolg in der Wiederentdeckung Bachs hatte die Aufführung der Matthäus-Passion unter dem jungen Zelter-Schüler Felix Mendelssohn durch die Sing-Akademie 1829, die von da ab regelmäßig dieses Hauptwerk zu Gehör brachte. Die Aufnahme bei den Hörern war hinreißend; „der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung; man hörte nur einzelne unwillkürliche Äußerungen des tief erregten Gefühls.“ (Fanny Mendelssohn) Anders die Kritik, deren Beifall nicht ungeteilt war; so soll der Philosoph Hegel gemeint haben, das sei keine rechte Musik, man sei jetzt weiter gekommen, wiewohl noch lange nicht auf das Rechte; jedoch wies er in seiner „Ästhetik“ mit mehr Verständnis auf den Meister hin, „dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen.“

Als im Frühjahr 1843 der größte Romantiker der Franzosen, Hector Berlioz, eine Aufführung der Matthäus-Passion in Berlin angehört hatte, berichtete er in seinem Tagebuch voller Ergriffenheit darüber: „Wenn man aus Paris kommt und unsere musikalischen Gebräuche kennt, muß man, um es zu glauben, Zeuge der Aufmerksamkeit, der Ehrfurcht, der Pietät gewesen sein, mit der ein deutsches Publikum eine derartige Komposition anhört. Jeder folgt den Worten des Textbuches mit den Augen; nicht eine Bewegung im Auditorium, kein Gemurmel, weder zustimmendes, noch tadelndes, keine Beifallskundgebung; man ist in der Kirche, hört das Evangelium singen, wohnt schweigend nicht einem Konzert, sondern einem Gottesdienst bei, und so muß man diese Musik auch hören. Man betet Bach an, man glaubt an ihn, ohne einen Augenblick dem Gedanken Raum zu geben, seine Göttlichkeit könne jemals bezweifelt werden; ein Rezer würde Abscheu erregen, man darf davon nicht einmal reden, Bach ist Bach, wie Gott Gott ist.“

Von deutschen Romantikern sei nur auf Robert Schumann hingewiesen, der sechs Fugen über Bachs Namen schrieb und in einem Brief sagte: „es ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Größe gekannt hätten, auf die Produktivität von Mozart und Haydn gewirkt haben würde. Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung aber zumeist in Bach; die gesamten deutschen Romantiker stehen in ihrer Musik Bach weit näher als Mozart, wie diese denn auch sämtlich Bach auf das gründlichste kennen, wie ich selbst im Grunde tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und zu stärken traue. Bachen ist nach meiner Überzeugung überhaupt nicht bei-

zukommen; er ist inkommensurabel." (1840) Ein Menschenalter später schreibt Friedrich Nießsche an seinen Freund Erwin Rohde: „In dieser Woche (April 1870) habe ich dreimal die Matthäus-Passion des göttlichen Bach gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermesslichen Bewunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium.“

Das innere Leben, nicht nur musikalischer Kreise unseres Volkes, ist in den letzten hundert Jahren von keinem andern Ereignis christlicher Verkündigung als Ganzes so tief berührt worden wie von der Matthäus-Passion, und es ist mit Recht gesagt, es sei unausdenkbar, wieviel die Choralmelodien Bachs, besonders „Wenn ich einmal soll scheiden“ in Bachs Fassung menschliches Leid haben tragen helfen und den Trost des Evangeliums gespendet hätten (nach Hans Besch).

Mit Recht konnte gesagt werden, Bachs Einfluß auf die Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts sei ungeheuer, und es werden die bekanntesten Namen in dieser Hinsicht aufgeführt: Mendelssohn, Brahms, Reger, Chopin, César Franck, Debussy, sogar der alte Verdi hatte auf seinem Lesepult ständig eine Bach'sche Fuge aufgeschlagen, und seine letzte Oper „Falstaff“ schließt mit einer Fuge. Aber die Musikgelehrten weisen auch nach, daß neueste Tonsetzer weitgehend unter seinem Einfluß stehen, z. B. Hindemith, der sich formal und inhaltlich nachdrücklich zu Bach bekenne, ferner Strawinsky und Bela Bartók, ebenso wie die Deutschen Johann Nepomuk David, Heinrich Kaminsky und Ernst Pepping.

Hören wir zum Schluß noch die gewichtigen Stimmen zweier Zeitgenossen, zunächst des Thomaskantors Karl

Straube, der sich um das Gesamtwerk Bachs die allergrößten Verdienste erworben hat; er starb am 27. April 1950 und hatte sich als letztes Wort und Bekenntnis zur Begräbnismusik Bachs schönste Motette: „Jesu, meine Freude“ gewünscht. Kurz vor seinem Tode schrieb er zum Jubiläumsjahr für eine Festschrift die Worte nieder: „Die zeitlose Größe Bachs beruht auf der engen Verbundenheit von Künstlertum und Gläubigkeit; seine Musik ist edelster Ausdruck eines tätigen Christentums.“ Bischof Lillje aber beendet seine Gedenkrede zum zweihundertsten Todestage Bachs mit dem mahnenden Wunsche: „Möchte unser Volk sich dieses seines großen Sohnes darin würdig erweisen, daß es ihn in der ganzen Fülle und Kraft seines Glaubens und Musizierens aufnimmt! Es könnte eine von jenen heilenden Kräften sein, ohne die wir den inneren Wiederaufbau der Nation uns nicht denken können!“

Literatur

Grundlegende Werke:

Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, 3. Aufl., 1921.

Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach, 3. Aufl., 1920.

Rudolf Steglich: Johann Sebastian Bach (1935).

Hans Besh: Johann Sebastian Bach. Frömmigkeit und Glaube, I, 2. Aufl., 1950.

Bernhard Paumgartner: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk I, 1950.

Einzelschriften:

Rudolf Wustmann: Bachs Kantatentexte, 1913.

Rudolf Steglich: Wege zu Bach, 1949.

Gustav Fock: Die Wahrheit über Bachs Aufenthalt in Lüneburg, 1949.

Hans Engel: Johann Sebastian Bach, 1950.

Wilibald Gurlitt: Johann Sebastian Bach, der Meister und sein Werk, 3. Aufl., 1949.

Müller von Asow: Johann Sebastian Bach. Briefe. Gesamtausgabe. 2. Aufl., 1950.

Hans Lilje: Johann Sebastian Bach. Musik aus Glauben. 1950.

Wolfgang Trillhaas: Die Kirche Johann Sebastian Bachs. „Zeitwende“ 15. November 1950.

Nachträglich ist mit noch die folgende Schrift bekannt geworden, auf die nachdrücklich hingewiesen sei:

Friedrich Smend: Luther und Bach. 1947. „Der Anfang“, Heft 2.

Zeugen des gegenwärtigen Gottes

Eine Reihe christlicher Lebensbilder

Dies sind kleine, nicht teure, doch gut geschriebene Lebensbilder, die recht empfohlen werden können. Gerade unsere Jugend sollte solche Lebensbilder lesen, um daraus die Wirklichkeit und Schönheit des echten Christentums zu lernen.

„Evang. Allianzblatt“.

Ihr wertvoller Inhalt und die geschmackvolle Ausstattung lassen die Bändchen als preiswerte Geschenke besonders geeignet erscheinen.

Nun sind sie wieder da, die schon früher so beliebten äußerlich schmucken und inhaltlich wertvollen Bändchen der Reihe „Zeugen des gegenwärtigen Gottes“ (früher: „Menschen, die den Ruf vernommen“) . . . Wir sollten uns in unseren Tagen mehr denn je der Männer und Frauen entsinnen, die als wahrhaftige Zeugen des gegenwärtigen Gottes ihren Lebensweg gingen. Welche Kraft und welcher Segen von Persönlichkeiten ausgeht, die ununterbrochen in direkter lebendiger Gemeinschaft mit unserem Herrn Jesus Christus stehen, davon legen diese Lebensbeschreibungen ein beredtes Zeugnis ab. Es ist etwas Köstliches, diese Büchlein zu lesen . . . ich wünsche sie in jedes Haus, insbesondere aber in jede christliche Familie.

„Die Jugendhilfe“.

Diese Bändchen sind hübsche und bewährte Geschenkbüchlein, deren Wollen damit gekennzeichnet ist, hier „Heilige im biblischen Sinn, welche durch die Gnade frei und froh geworden sind“, vor die Augen des Lesers zu stellen, „deren Leben ein Gott wohlgefälliger Gottesdienst ist und die zum Segen ihrer Mitmenschen werden“. In diesem Büchlein stecken Schätze für die Geschichte christlicher Frömmigkeit und Erkenntnis.

„Für Arbeit und Besinnuna“

Zeugen des gegenwärtigen Gottes

Bisher sind erschienen:

- Bd. 1 Bodelschwingh, Ein Lebensbild für unsere Zeit.
Von Pastor Ernst Senf. (14.—23. Fbd.) 80 S.
- Bd. 2 Pastor Wilhelm Busch, Ein fröhlicher Christ.
Von Pastor Wilhelm Busch (21.—30. Fbd.) 76 S.
- Bd. 3 Johann Christoph Blumhardt
Von Dr. Alo Münch (11.—20. Fbd.) 96 S.
- Bd. 4 Carl Hilty, Ein Freund Gottes.
Von Dr. Friedrich Seebaß. 76 S.
- Bd. 5 Samuel Keller, Gottes Werk und Werkzeug.
Von Pastor E. Bunte. (2. Aufl.) 87 S.
- Bd. 6 Was ich mit Jesus erlebte
Von Marg. Wurmb v. Zink (22.—31. Fbd.) 80 S.
- Bd. 7/8 Matthias Claudius, Der Wandsbeker Bote.
Von Dr. Friedrich Seebaß. 120 S.
- Bd. 9/10 Mathilda Brede, Die Freundin der Gefangenen und Armen.
Von Dr. Friedrich Seebaß. 120 S.
- Bd. 11 Heinrich Jung Stilling, Wanderer an Gottes Hand.
Nach Marg. Spöckin. 80 S.
- Bd. 12/13 Paul Gerhardt, Der Sänger der evangelischen Christenheit.
Von Dr. Friedrich Seebaß. 112 S.
- Bd. 14 Johann Sebastian Bach, Der Thomaskantor.
Von Dr. Friedrich Seebaß. 72 S.
- Bd. 15 Schwester Eva von Ziele-Windler, Die Mutter der Ber-
einsamen. Von Alfred Roth. 80 S.
- Bd. 16/17 D. Otto Funke, Ein echter Mensch, ein ganzer Christ.
Von Pastor Arno Pagel. 112 S.
- Bd. 18/19 Toyohiko Kagawa, Der Samurai Jesu Christi.
Von Carl Heinz Kurz. 112 S.
- Bd. 20 Guet von Knobelsdorff, Der Herold des Blauen Kreuzes.
Von Pastor Ernst Bunte. 80 S.
- Bd. 21 Henriette Frein von Sedendorff-Sutend, Eine Mutter der
Kranken und Schwermütigen. Von Heinrich Petri. 80 S.
- Bd. 22/23 Jakob Gerhard Engels, Von der Nacht eines wahren Jüngers
Jesu. Von Pastor Arno Pagel. 104 S.
- Bd. 24 Elias Schenk, Der Bahnbrecher der Evangelisation in
Deutschland. Von Johannes Weyer. 80 S.