Bach in der deutschen Dichtung[1]

Von Hans-Martin Pleßke (Leipzig)

In den letzten drei Jahrzehnten ist die Musikbelletristik mehr und mehr in den Blickpunkt des allgemeinen Interesses gerückt. Die Musikwissenschaft hat sich mit der Daseinsberechtigung – aber auch mit den ernsten Gefahren – dieser literarischen Gattung wiederholt auseinandergesetzt[2]. Musiker-Romane, -Novellen und -Erzählungen, die mit wirklichem Einfühlungsvermögen das rechte Verhältnis zwischen Wahrheit und Dichtung herzustellen wissen, weil sie auf Biographien, Briefsammlungen und den Erkenntnissen des Historikers aufbauen, können durch Inhalt und Form geeignet sein, auch da Liebe für die Tonkunst zu wecken, wo es einer trockenen biographischen Darstellung nicht so recht gelingen will.

Gewiß soll ein Dichter mit freier, historisch nicht bis ins Letzte gebundener Gestaltungskraft an sein Werk herangehen und fabulieren. Er darf jedoch das Bild und die Lebensumstände seines Helden nicht um des äußeren Effektes willen entstellen. Da sich die Musikwissenschaft lange Zeit nur zögernd der Musikdichtung angenommen hat, konnten Zerrbilder einzelner Komponisten entstehen, die zu jenen kitschig-sentimentalen Darstellungen führten, aus denen breite Leserkreise in der Vergangenheit – aber mitunter auch noch in unseren Tagen – ihre Kenntnisse des musikalischen Erbes abzuleiten gezwungen waren und sind. Will ein Schriftsteller die erforderliche Einheit von Sachtreue und künstlerischer Durchformung erzielen, genügt es keinesfalls, daß er nur Literatur über den Helden und seine Zeit liest, sondern er muß sich gleichermaßen mit den Veröffentlichungen aus dessen Lebens- und Schaffenskreis beschäftigen. Die Einwirkung der gesellschaftlichen Verhältnisse, des Musiklebens, der Sitten und Gebräuche auf den Helden – alle diese Faktoren dürfen nicht unberücksichtigt bleiben, weil das zu schaffende Werk sonst später auf Grund sorgloser Vorarbeiten Partien aufweist, die keiner ernsthaften Kritik standhalten.

Ausgehend von den umfassenden Veranstaltungen des Bachgedenkjahres 1950 wird um das echte Bild dieses Musikers, das so manchen Wandlungen unterworfen war, mehr und mehr gerungen. In seiner Hamburger Festrede sprach Paul Hindemith damals aus, was nicht nur vereinzelt auch andere

---

[1] Zwecks Einengung des umfangreichen Stoffgebietes bleibt die in Tageszeitungen publizierte Prosa und Lyrik zum Thema unberücksichtigt. Nur auszugsweise abgedruckte Veröffentlichungen eines Autors werden in der Regel nicht behandelt und bibliographisch verzeichnet. Die Anmerkungen weisen lediglich die für diese Arbeit benutzte Ausgabe nach.

[2] Vgl. u. a. E. W. Böhme, *Musik und Musiker im Roman um 1930*. Greifswald 1933. – R. Hohlbaum, *Musik und Dichtung*. In: *Die Literatur*. Jg. 38. 1936, S. 416–419. – H.-J. Moser, *Schmutz-Musikliteratur*. In: *Der Türmer*. Jg. 27. 1925, S. 374–375. – H.-M. Pleßke, *Musik im Spiegel der Belletristik*. In: *Musica*. Jg. 5. 1951, S. 505–507.

Wissenschaftler[3] bewegte: „Mir scheint, es habe uns das ständige Anschauen seiner Denkmäler den Blick für die wahre Gestalt des Menschen Bach und seines Werkes verdorben."[4] Die seitdem in immer stärkerem Maße auch über die Grenzen Deutschlands hinausragenden Bemühungen um eine Intensivierung der Bachforschung haben inzwischen dazu geführt, daß sichere Grundlagen zur Erarbeitung des neuen Bachbildes gewonnen wurden.

Unterziehen wir nun zweihundertfünfundsiebzig Jahre nach der Geburt Johann Sebastian Bachs die Darstellung seines Lebens und Wirkens sowie die Widerspiegelung seiner Musik in der deutschen Dichtung einer kritischen Würdigung, so könnte sich durchaus die Frage erheben, ob ein solches Unterfangen eigentlich lobenswert ist. Der Berliner Bibliothekar Karl Theodor Bayer faßte die Ergebnisse seiner Ermittlungen 1936 in einem gut fundierten Beitrag[5] zusammen; er weist in der beigefügten Bibliographie rund 60 Titel zum Thema Bach in der Dichtung nach. Inzwischen ist ein Vierteljahrhundert vergangen. Zählt man heute die Romane, Novellen, Erzählungen und Dramen zusammen, die dem Thomaskantor oder einem seiner berühmten Söhne gewidmet sind, versucht man ein wenig der weit verstreuten Lyrik beizukommen, beschäftigen wir uns aber auch mit solchen Dichtungen, in denen Bachs Musik eine besondere Rolle spielt, so beläuft sich die Zahl der Titel auf über 280, wobei das wiederholte Erscheinen einzelner Werke noch völlig unberücksichtigt bleibt[6].

Es liegt durchaus in der Natur unseres Stoffes, daß auch ein eifriger Sammler nie zu endgültigen Ergebnissen gelangt, weil eine fortlaufende Sichtung des Zeitschriftenmaterials, die Berührung mit Gedichtbänden oder nur schwer zu erschließenden Prosa-Sammelwerken immer wieder zu neuen, ja häufig unvermuteten Funden führen[7].

---

[3] Vgl. hierzu auch G. Knepler, *Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes*. In: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*, Leipzig, 23. bis 26. Juli 1950. Leipzig 1951, S. 308–319. Darin besonders wichtig seine Forderung einer Bachgeschichtsschreibung, die „die Legende endgültig hinter sich läßt".

[4] *Melos*. Jg. 17. 1950, S. 305.

[5] *J. S. Bach und G. F. Händel in der Dichtung*. In: *Dichtung und Volkstum*. Bd. 37. 1936, S. 235–255. – Vgl. ferner E. W. Böhme, *Bach als Motiv erzählender Dichtung*. In: *Das Thüringer Fähnlein*. Jg. 4. 1935, S. 171–173. – E. W. Böhme, *Johann Sebastian Bach und Söhne auf der Bühne*. In: *Das Thüringer Fähnlein*. Jg. 3. 1934, S. 14–17. – E. W. Böhme, *Die Familie Bach in Dichtung und dramatischer Gestaltung*. In: *Thüringer Monatsblätter*. Jg. 41. 1933, S. 34–36. – K. Spindler, *Obersachsens große Musiker in der deutschen Dichtung*. In: *Sächsische Heimat*. Jg. 5. 1921/22, S. 298–300. – F. Plenzat, *Die Musik im Spiegel der musikalischen Unterhaltungsliteratur der deutschen Romantik*. Phil. Diss., Leipzig 1919 (Über Bach S. 118–131).

[6] Es muß speziellen Untersuchungen überlassen bleiben, wieweit Bach in die Belletristik über Händel, Mendelssohn (Wiederaufführung der Matthäuspassion im März 1829) und Friedrich II. (Begegnung in Potsdam im Mai 1747) einbezogen wurde.

[7] Herrn Dr. Böhme, der mir 1953 seine Unterlagen über Bach in der schönen Literatur überließ, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet.

Es ist allgemein bekannt[8], wie wenig im Grunde selbst Leipzig zu Lebzeiten von diesem großen Musiker Notiz genommen hat, wie dessen Werke mehr und mehr in Vergessenheit geraten sind, ja, daß der Ruhm, den er ausstrahlte, sich vorwiegend auf seine Meisterschaft als Organist und Klavierspieler bezog. Ein vom Gelegenheitsdichter Kittel – auch Micrander genannt – im Jahre 1731 verfaßtes Gedicht macht dies augenscheinlich:

Ein angenehmer Bach kan zwar das Ohr ergötzen,
Wenn er in Sträuchern hin, durch hohe Felsen läufft;
Allein, den Bach muß man gewiß weit höher schätzen,
Der mit so hurtger Hand gantz wunderbahrlich greifft.
Man sagt: Daß, wenn Orpheus die Laute sonst geschlagen,
Hab alle Thiere er in Wäldern zu sich bracht;
Gewiß, man muß diß mehr von unserm Bache sagen,
Weil Er, so bald er spielt, ja alles staunend macht.[9]

Ähnliche Lobeshymnen, wie etwa Telemanns *Sonnet auf weyland Herrn Capellmeister Bach*[10] oder Dr. Georg Wenzkys *Trauer-Ode der musicalischen Societät zu Leipzig*[11], deren Mitglied Bach seit 1747 war, lassen sich vereinzelt nachweisen. Johann Gottfried Walther preist in einem Vierzeiler[12] seinen Vetter und Freund Sebastian – „... und flehen um Dein Leben, denn selten wird der Welt ein solch Geschenk gegeben". Der Hamburger Jurist Dr. Ludwig Friedrich Hudemann veröffentlicht ein Huldigungsgedicht[13], und Justus Friedrich Wilhelm Zachariä nennt im 4. Buch seines ein wenig weitschweifigen Gedichtes in Hexametern bekannte deutsche Musiker:

... Welche Namen sind Bach, und seine melodischen Söhne,
Die der sonst lahmen Hand zum Klaviere mehr Finger gegeben.[14]

Trotz aller Schwächen, die den frühesten Zeugnissen Bachs in der Dichtung eigen sind – Micranders und Wenzkys Verse künden zugleich vom Tiefstand der deutschen Poesie –, ist doch die verehrende Hingabe zu spüren, mit der man des großen Meisters – zumindest als Virtuosen des Cembalos und der Orgel – gedenkt und die Erinnerung an ihn wachzuhalten sich bemüht.

Bis zu jenem Berliner Ereignis von 1829 blieb die Matthäuspassion fast 80 Jahre unaufgeführt und erst 1850 – also hundert Jahre nach dem Tode unseres Meisters – kam es zur Gründung der Bachgesellschaft, deren führende Köpfe mit großer Begeisterung endlich an die Herausgabe einer voll-

[8] Vgl. u. a. F. Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*. Kassel 1947.
[9] C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*. 2. Aufl. Berlin 1881. Bd. 2, S. 158.
[10] Ebenda, Bd. 3, S. 256.
[11] BJ 1920, S. 26–29.
[12] BJ 1933, S. 109.
[13] *Proben einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen*. Hamburg 1732, S. 221.
[14] *Die Tageszeiten*. Rostock und Leipzig 1756.

ständigen Bachausgabe herangingen. Auch wenn Bachs Musik von einzelnen noch gepflegt wurde, so blieb die Mehrzahl seiner Kompositionen unbekannt. Schon Telemann schätzt ja in seinem Bach-Sonett Philipp Emanuel weitaus höher ein als den alten Bach, der nicht einmal in Gottscheds Versen zum „Lobe Germaniens" erwähnt wird, obwohl Musiker und Dichter 27 Jahre nebeneinander in Leipzig wirkten[15].

Im Grunde genommen blieb Bach im ersten Jahrhundert nach seinem Tode eine unpopuläre Gestalt. Seine wahre Größe als Musiker wurde kaum erkannt, selbst wenn sich Haydn, Mozart oder Beethoven mit einzelnen seiner Werke beschäftigten oder der 12jährige Felix Mendelssohn im November 1821 als Goethes Gast in Weimar dem Dichter Bach vorspielte[16].

Dieser Umstand ist zu berücksichtigen, wenn wir uns nach der Belletristik Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts umsehen. Zunächst hält nur Johann Friedrich Reichardt einige Anekdoten[17] aus Bachs Leben fest, der Musikhistoriker und Titular-Kriegsrat Friedrich Wilhelm Marpurg (Simeon Metaphrastes) bedenkt unseren Helden und seine Söhne[18].

Das Verhältnis, das die Romantiker dann zu Bach gewinnen, läßt sich an den spärlichen Bemerkungen über Bachs Musik in den Novellen und sonstigen Werken E. T. A. Hoffmanns verfolgen. Hoffmann wird vermutlich Bachsche Kompositionen bei seinem Lehrer Podbielsky in Königsberg kennengelernt haben. Im 2. Band des *Kater Murr* sieht Meister Abraham in der Erinnerung noch einmal den Knaben Johannes Kreisler. „. . . Der Kleine hämmerte mit stolzem Blick Sebastian Bachs schwerste Sonaten herunter mit beinahe männlicher Faust"[19]. In der *Kreisleriana* schildert Hoffmann eine Teegesellschaft im Hause des Geheimen Rates Röderlein, deren Gäste mit ihren belanglosen Gesprächen Kreisler endgültig in die Flucht schlägt, während er die Goldberg-Variationen spielt[20].

Daß der Dichter in ehrfürchtigem Staunen vor dem Genius Bach steht, ist einigen Bemerkungen zu entnehmen, die so ganz der romantischen Auffassung der Zeit entsprechen. Während er einmal Bachs Musik mit der Baukunst vergleicht – „Sebastian Bach's Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie das Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom . . . Ich sehe in Bach's achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen . . ."[21] –, schreibt er an einer anderen Stelle: „Es gibt Augen-

[15] Vgl. Blume, a. a. O., S. 10.

[16] *Hausmusik bei Goethe*. In: *Das Musikleben*. Jg. 2. 1949, S. 233.

[17] *Anekdoten aus dem Leben merkwürdiger Tonkünstler*. In: *Musikalischer Almanach*. Berlin 1796.

[18] *Legende einiger Musikheiligen*. Köln 1786.

[19] E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Grisebach. Leipzig 1922. Bd. 10, S. 228.

[20] E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Aufsätze*. Hrsg. von E. Istel. Regensburg 1921. Bd. 1, S. 34ff.

[21] Ebenda, Bd. 1, S. 71.

blicke – vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen –, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken."[22]

Da für Hoffmann die Musik im allgemeinen Sprache eines geheimnisvollen Geisterreichs war, verwundert auch eine solche Bemerkung nicht, die sich auf das Spiel eines alten „eigensinnigen" Organisten bezieht: „Ganz wunderbar wurde mir dann oft zumute, mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften, graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der phantastischen Jugendzeit."[23]

Indem der Dichter bereits die Größe Bachs erkennt, ist er seiner Zeit weit voraus. „Wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir [Beethoven], dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört."[24]

Wenn Hoffmann in den Kreis seiner Betrachtung über *Alte und neue Kirchenmusik*[25] versehentlich eine Bachsche „Messe für zwei Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen" mit einbezieht, so ist der Irrtum auf das Erscheinen des Werkes als Komposition Bachs bei Breitkopf & Härtel zurückzuführen.[26]

Echtes romantisches Empfinden steht im Vordergrund der wenigen uns überlieferten Aussagen, denen des Dichters Zuneigung zum Schaffen Johann Sebastian Bachs zu entnehmen ist. Wie tief Hoffmann trotz alledem den Geist der Bachschen Musik erfaßte, ist erstaunlich. In diesem Zusammenhang ist auch auf seine Rezension[27] der „Suiten" zu verweisen, die zu den eindringlichsten Zeugnissen gehört, die uns das 19. Jahrhundert im Hinblick auf das Bachverständnis schenkte.

Vielleicht hätte der bereits 1822 verstorbene Dichter weniger allgemein über Bach und sein Werk geurteilt, wäre er noch Ohrenzeuge der wiedererweckten „Matthäuspassion" geworden. Sein Bachverhältnis hat jedenfalls Schule gemacht. Bei Ludwig Tieck[28] und Gustav Adolf Keferstein[29] begegnet uns der Vergleich Bachscher Musik mit der Baukunst, ohne daß ersichtlich wird, welche Kompositionen die Autoren ihren Urteilen zugrundelegen. Das trifft auch auf Rudolf von Keudell[30] zu, der in der Novelle *Lindenharfe* 1848 eine ungenannte Kantate Bachs analysiert.

Aus einem weiteren Werk Kefersteins, nämlich der Erzählung *Die Cantor-*

[22] Ebenda, Bd. 1, S. 72.
[23] Ebenda, Bd. 1, S. 274.
[24] Ebenda, Bd. 1, S. 64.
[25] Ebenda, Bd. 2, S. 119.
[26] Vgl. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*. 4. Aufl. Leipzig 1930. Bd. 2, S. 509.
[27] R. Scherwatzky, *Die großen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften*. 3. Aufl. Göttingen 1942, S. 40–41.
[28] *Musikalische Leiden und Freuden*. Potsdam 1943, S. 56.
[29] *König Mys von Fidibus oder Drei Jahre auf der Universität*. Gera 1838. Bd. 1, S. 9–10.
[30] *Bergan*. Dresden und Leipzig 1848. Bd. 1, S. 161–162.

wahl in Großschwabhausen[31], geht das Verhältnis dieses Schriftstellers zur Musik Bachs recht eindeutig hervor, wenn es dort heißt, „daß z. B. Bach und Händel, wenn sie heutzutage wiederkehrten, unsere Orchestervöllerei als eine barbarische Verirrung, als heillosen Mißbrauch verwerfen würden" (S. 36). Dem Spiel einiger Partien aus dem Wohltemperierten Klavier schließt sich ein Gespräch an, in dem die zum Vortrag gelangten Kompositionen gelobt werden, „weil in ihnen nichts leere Form, sondern alles Geist und Leben ist", und sie „über dem Wechsel der Mode" (S. 69) stehen. Unter besonderem Hinweis auf die „jetzt von Manchen als steif und unbeholfen verschrieene Fugenform" preist Keferstein seinen Helden als einen Meister, denn „meines Wissens hat es darin kein Anderer ihm gleichgethan" (S. 69).

Vielseitig und innig sind die Beziehungen Johann Wolfgang von Goethes zur Musik gewesen, mit denen sich einige Autoren[32] in ihren Publikationen mehr oder weniger kritisch auseinandersetzen. Im Leben des Dichters hat die Musik Bachs jedoch keine entscheidende Rolle gespielt. Friedrich Smend[33] gebührt das Verdienst, Goethes Verhältnis zu unserem Helden in einer grundlegenden Arbeit dargestellt zu haben, die wohl lückenlos das Material zum Thema aus des Dichters eigenen Schriften und den Veröffentlichungen der ihm nahegestandenen Menschen erfaßt. Zelter und Mendelssohn brachten Goethe mit der Musik des Thomaskantors in Berührung. Den überlieferten Aussagen ist nicht in jedem Falle zu entnehmen, um welche Werke es sich im einzelnen gehandelt haben muß. Der Berkaer Organist und Badeinspektor Johann Heinrich Friedrich Schütz, in dessem Hause Goethe wiederholt zu Gast war, trug ebenfalls dazu bei, dem Dichter Bachs Präludien und Fugen nahezubringen.

Es ist kaum anzunehmen, daß Goethe außer Klaviermusik, Orgelwerken und einigen Chorälen auch andere Werke Bachs gekannt hat. Zu jener Zeit wurde des großen Barockmeisters Musik ja nur in wenigen Zirkeln gepflegt, denen zwar Männer angehörten, die auch Goethe nahestanden und zu den Wegbereitern Bachs für die kommende Generation zählen, deren eigenes Wollen aber zu stark mit einem durch die Romantik geformten Weltbild durchdrungen ist. Einer häufig zitierten Äußerung Goethes, die sich auf sein Bacherleben in Berka bei Schütz bezieht, ist weder zu entnehmen, welche Komposition er im Auge hat, noch geht die Bemerkung über eine allgemeine – nicht restlos verständliche – Einschätzung hinaus. „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 Weltschöpfung 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."[34]

[31] *Neue Zeitschrift für Musik*. Bd. 21. 1845.

[32] Vgl. H. J. Moser, *Musiklexikon*. 4. Aufl. Hamburg 1955. Bd. 1, S. 430–431.

[33] *Goethes Verhältnis zu Bach*. Berlin und Darmstadt 1955.

[34] *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*. Hrsg. von W. Reich. Zürich 1957, S. 246.

Bei den angeblich von Goethe Weihnachten 1818 auf Bachs Musik geschriebenen Versen „Laß mich hören, laß mich fühlen",[35] die man im Bachjahr 1950 oft wiedergegeben fand, handelt es sich um eine inzwischen bewiesene raffinierte Fälschung, der wiederholt auch Kenner zum Opfer gefallen sind[36]. Trotz seiner bescheidenen Kenntnis vom Werk Bachs hat Goethe so wie Hoffmann und Keferstein gefühlt, daß in der Musik des Thomaskantors eine eigenständige Kraft lebendig wird, von der es am Schluß von Zelters Brief (8. Juni 1827) heißt: „. . . ist dieser Leipziger Cantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar."[37]

Ausgesprochene Bacherzählungen lassen sich bei Johann Peter Lyser, Elise Polko und Theodor Drobisch nachweisen. Während Drobisch in der Erzählung *Sebastian Bach in Potsdam*[38] die in Mizlers Nekrolog vom Jahre 1754 überlieferte, dann auch von Forkel in seiner Biographie 1802 vermutlich anekdotisch ausgeschmückte Darstellung der Begegnung mit Friedrich II. zugrundelegt, rücken in den Dichtungen Lysers und Polkos stärker die Söhne Bachs in den Vordergrund.

Lyser – mit bürgerlichem Namen Johann Peter Theodor Burmeister –, der bevorzugte Dichter für Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik*, hat eine Unmenge musikalisch-historischer Novellen verfaßt, ohne in jedem Fall mit seinen Urteilen den dargestellten Künstlern gerecht zu werden. 1836 erschien die Novelle in drei Teilen *Sebastian Bach und seine Söhne*[39], die hauptsächlich das Schicksal Friedemanns behandelt. In seiner noch heute grundlegenden Biographie weist Hirth[40] nach, daß der von 1803 bis 1870 lebende Dichter, Maler und Musiker, dessen Beethoven-Zeichnungen vor allem breiteren Kreisen bekannt sind, eine in jeder Beziehung zwiespältige Künstlernatur war, wozu seine Taubheit noch in besonderem Maße beitrug. Selten nur arbeitete Lyser mit Sorgfalt an seinen literarischen Werken, die sich dann, wenn es sich um historische Stoffe handelt, oft weit von der Wahrheit entfernen. Lysers Bach-Novelle ist ein Musterbeispiel dafür und gehört zum schlechtesten, was der Dichter überhaupt verfaßte.

Friedemanns Liebe zur Nichte des Dresdener Ministers von Brühl steht im Mittelpunkt der ersten Erzählung. Auf Grund dieses Abenteuers verliert der älteste Bach-Sohn seine Organistenstelle und wird lediglich durch das Eingreifen von Faustina Hasse vor dem Kerker bewahrt. Nicht nur die Schilderung von J. S. Bachs Tod im 2. Teil steht in völligem Widerspruch zur geschichtlichen Wahrheit – und die hätte Lyser als vielseitiger Musikschriftsteller der bereits vorhandenen Bach-Literatur entnehmen können –, sondern auch Friedemann wird mit hinzuerfundenen Lebensumständen be-

[35] *Musica*. Jg. 4. 1950, S. 253. Richtigstellung durch Smend, ebenda, S. 404–405.
[36] Vgl. auch Smend, a. a. O., S. 31.
[37] *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Hrsg. v. M. Hecker. Leipzig 1915. Bd. 2, S. 256.
[38] In: *Humoristischer Musik- und Theaterkalender auf das Jahr 1855*. Konnte nicht eingesehen werden.
[39] *Musikalische Novellen*. Berlin 1913, S. 1–84.
[40] *Johann Peter Lyser*. München und Leipzig 1911.

dacht, die dann zwei Jahrzehnte später in der rührseligen Zigeuneratmosphäre von Brachvogels *Friedemann Bach* ihre Auferstehung feiern. In der abschließenden Erzählung geht es um die letzten Tage Friedemanns in Berlin und seinen Besuch bei Johann Gottlieb Naumann.

Vater Bach, der nach der Version Lysers ohne vorherige Anzeichen am 21. Juli 1750 an Herzschlag (!) stirbt, wird nur episodenhaft behandelt, da das Interesse und Mitgefühl Lysers dem unglücklichen Sohn gehört. Bedenkt man, daß der Autor die Novelle nur sieben Jahre nach jenem musikgeschichtlichen Ereignis publizierte, auf Grund dessen man vom „wiedererweckten" Bach spricht, so wird Lysers Darstellung nicht einmal dem Musiker Sebastian gerecht. An Werken nennt er lediglich die Kunst der Fuge (S. 64), und bei einem Vergleich Bachs mit Händel (S. 12) schneidet der Erstgenannte insofern ungünstig ab, weil nach Lyser das Schwergewicht seines Künstlertums auf der Weltabgewandtheit liegt.

Die Novelle erschien zunächst in der *Neuen Zeitschrift für Musik*[41]. Am 16. Oktober 1835 korrespondierte Lyser erstmalig in einem nicht erhalten gebliebenen Brief mit Schumann, der sich lobend über das ihm übersandte Prosawerk ausgesprochen haben muß. In dem Antwortschreiben Lysers (16. Februar 1836) heißt es nämlich: „Daß Dir der alte Bach gefällt, freut mich."[42]

Ob und wieweit das umfangreiche, kaum noch zu überschauende Gesamtwerk Lysers weitere Einblicke in des Dichters Verhältnis zum Leben und Schaffen Bachs bietet, entzieht sich unserem Urteil. Es ließ sich nur noch ein Dialog *Palestrina* (1837)[43] feststellen, der des Maler-Dichters Ansichten über Kirchenmusik enthält. Mit Palestrina wird Johann Sebastian hier verglichen. Wenn Lyser ihn ausschließlich als „gelehrten Kontrapunktisten" sieht, geht dieses Urteil nicht über das einzelner Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts hinaus[44].

Kaum ein Werk der Musikbelletristik hat die Gemüter so bewegt, wie der 1858 erstmalig erschienene kulturhistorische Roman *Friedemann Bach* von Albert Emil Brachvogel, der bis in unsere Tage für viele Menschen die maßgebende Quelle geblieben ist, um sich über Bach und seine Familie zu orientieren. Brachvogel, 1824 in Breslau als Sohn eines Kaufmanns geboren, schrieb eine größere Anzahl geschichtlicher Romane, von denen sein *Friedemann Bach* von Anfang an die größte Publikumsgunst besaß. Geht man bei einer Einschätzung dieses Buches von der Brillanz der Sprache aus, verfolgt man die bewegte Handlung und Charakterisierung der Personen, dann gehört es zweifellos zu den eindrucksvollen historischen Musikerromanen seines Jahrhunderts. Infolge seiner zum großen Teil wissentlich vorgenom-

[41] Bd. 4. 1836, Nr. 21ff.

[42] F. Hirth, a. a. O., S. 190. Weitere Briefe Lysers an Schumann, die einen Einblick in das Verhältnis der beiden Künstler geben, werden S. 187–192 und 195–196 zitiert.

[43] In: *Neue Kunstnovellen*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1837. Konnte nicht eingesehen werden.

[44] Über Lyser vgl. auch E. Guttmann, *Die deutsche romantische Musikererzählung nach E. T. A. Hoffmann*. Phil. Diss., Breslau 1934.

menen biographischen Verdrehungen ist Brachvogels *Friedemann Bach* vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus in jeder Beziehung abzulehnen; nicht zuletzt eben deshalb, weil die weite Verbreitung des Werkes einem seit Jahrzehnten bestehenden falschen Bachbild erheblichen Vorschub geleistet hat. Da der Verfasser nicht einmal das Bild der Zeit trifft, muß man sich fragen, welchen Sinn im Hinblick auf die kulturpolitische Verantwortung eines Verlages die ständig erfolgenden Neuauflagen des Romans haben sollen, in dessen Anmerkungen, Vor- oder Nachworten dann nicht einmal Stellung zu den offensichtlichsten Fehlern des von Brachvogel vermittelten Bachbildes genommen wird[45].

Nicht nur Falck[46] setzt sich in seiner Biographie mit den Bachverzerrungen auseinander, sondern in kritischen Besprechungen[47] des Romans ist wiederholt die große Gefahr aufgezeigt worden, die die weitere Verbreitung des Buches für ein der Realität entsprechendes Bachverstehen mit sich bringt. Erdichtet wurde nicht nur das Liebesverhältnis Friedemanns zu Antonie von Brühl, sondern auch dasjenige Sebastians, das sich zur Sängerin Astrua anläßlich seines Besuches bei Friedrich II. 1747 angebahnt haben soll. Die beiden Lieder – „Willst du dein Herz mir schenken" und „Kein Hälmlein wächst auf Erden" – sind keine Kompositionen Friedemanns, womit der Roman einer die einzelnen Episoden wesentlich zusammenhaltenden Klammer verlustig geht. Johann Sebastian tritt in manchen Kapiteln stärker in den Vordergrund, etwa, wenn Brachvogel den vereitelten musikalischen Wettkampf mit Marchand oder Bachs Aufnahme in die „Sozietät der musikalischen Wissenschaften" schildert. Das, was der Thomaskantor in der wörtlichen Rede zu sagen hat, klingt oft unglaubwürdig und steht im Widerspruch zu den von seinen ersten Biographen überlieferten Wesenszügen. Wenn auch die in die Handlung mit einbezogene Beurteilung einzelner Kompositionen Friedemann Bachs abzulehnen ist, so gelang es Brachvogel auf diesem Wege doch, die Aufmerksamkeit wieder auf Werke des ältesten Bachsohnes zu lenken.

Ernst Ortlepp, der 1864 starb, nachdem er immer tiefer ins Elend gesunken war, soll bereits 1836 in Leipzig einen Roman *Friedemann Bach* geschrieben haben. Das Buch gilt als verloren und ist seit Jahrzehnten auch in keiner Bibliothek mehr nachzuweisen, so daß eine Gegenüberstellung mit dem Brachvogelschen Werk zwangsläufig entfallen muß.

Die in Leipzig wirkende Elise Polko war eine ungemein produktive Schriftstellerin, deren süßliche Belletristik völlig ungenießbar geworden ist. Ihre *Musikalischen Märchen*[48], die 1852 erstmalig erschienen und bis 1890 insgesamt 52 Auflagen erreichten, sollten „dem Bedürfnis der lesenden weib-

[45] Gekürzte Neufassung von H. Lenz. Rudolstadt 1953. In dieser Ausgabe z. B. wird nicht mit einer Bemerkung auf das fehlerhafte Bachbild hingewiesen.

[46] *Wilhelm Friedemann Bach*. Leipzig 1913.

[47] Vgl. u. a. F. Müller, *Ein Bach-Roman, der keiner ist*. In: *Das Orchester*. Jg. 7. 1930, S. 109 bis 110. – O. Kroll, *Bach gegen Marchand*, ebenda, S. 190.

[48] *Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen*. Leipzig 1922.

lichen Jugend" entsprechen. Von Polkos vier Bach-Geschichten sind zwei Johann Sebastian – *Ein feste Burg ist unser Gott*[49] und *Der alte Bach kommt* – und je eine dem Bückeburger (Johann Christoph Friedrich) und dem Londoner (Johann Christian) Bach gewidmet. Während die Autorin zunächst die Reise Sebastians zum Kurfürsten nach Dresden schildert, der sein Spiel auf der Orgel der katholischen Hofkirche zu hören wünscht, begibt sich Bach in der zweiten Geschichte nach Potsdam – fälschlicherweise im Jahre 1749 und ohne die überlieferte Begleitung durch Friedemann – um vor dem König zu musizieren. Die Polko verknüpft ihre Darstellung mit einer Besinnung auf die Ohrdruf-Legende vom in mondhellen Nächten abgeschriebenen Notenheft des ältesten Bruders Sebastians, die Philipp Emanuel hier Friedrich II. erzählt. Die Verfasserin zeichnet trotz ihrer sentimentalen Ausdrucksweise einen für die damalige Zeit verhältnismäßig zielbewußten Bach, der sich weniger unbeholfen und bieder als bei Lyser gibt.

Wiederholt begegnet uns Bach in den Werken dieser Schriftstellerin. Im Roman um die Sängerin *Faustina Hasse* besonders im Kapitel *Der Orgelbauer*[50], dann aber auch in einem „schlichten" Lebensbild *Johann Sebastian Bach*[51], das nach der biographischen Seite hin nicht besonders ergiebig ist, dafür aber manche belletristisch ausgeschmückte Szene (Begegnung mit einem ungenannten Fremden in Arnstadt, Besuch in Potsdam) enthält.

Auch der von 1840 bis zu seinem Tode 1868 als Pfarrer in Bautzen wirkende Karl August Wildenhahn schrieb – vermutlich um 1850 herum – eine geschichtliche Erzählung[52], die verstaubt wirkt. Nachdem sich der Verfasser, der zunächst das Zusammentreffen Bachs mit dem zwanzigjährigen Johann Adam Hiller schildert, in ausgesprochen dozierender Weise über das Orgelspiel und die schwere Aufgabe, eine „richtige und würdige Choralmelodie zu machen" (S. 22) ausspricht, berichtet er anschließend von der mißlungenen Augenoperation, die zur völligen Erblindung des Thomaskantors führt.

Wir vermissen in den Dichtungen von Drobisch, Lyser, Polko, Brachvogel und Wildenhahn, daß sich seit der Tat Mendelssohns zunehmende Bemühungen abzeichnen, in den Geist Bachs einzudringen. Noch immer wird – wie vor allem bei Lyser – die Weltabgewandtheit des Bachschen Schaffens betont. So, wie auch Brachvogel in seinem acht Jahre nach Bachs 100. Todestag veröffentlichten Roman im Kapitel „Kunst ist Leben" zu einer ausgesprochen romantischen Deutung Bachs gelangt, suchen wir in allen Dichtungen vergeblich nach einer Bach-Renaissance.

Weitaus höher ist die Haltung Alfred Heinrich Ehrlichs einzuschätzen. In dessen Roman *Kunst und Handwerk*[53] weigert sich ein Künstler, Gounods Meditation zu Bachs Präludium zu spielen, weil er dagegen ist, daß die

[49] Auch anonym erschienen in: *Signale für die Musikalische Welt*. Jg. 8. 1850, S. 297–304.
[50] Leipzig 1860. Bd. 2, S. 174–185.
[51] *Unsere Musikklassiker*. Leipzig 1880, S. 29–59.
[52] *Joh. Sebastian Bach. 2 Bilder aus seinem Leben*. Eisenach 1909.
[53] Frankfurt a. M. 1861. Bd. 1, S. 9–10 und 410.

Zuhörer das Urteil über Bach aus diesem Machwerk abzuleiten gezwungen sind.

Erwähnen wir hier den Fürsten Wladimir Odojewskij – der von 1803 bis 1869 als Hauptvertreter der russischen Romantik lebte – mit seiner Novelle *Sebastian Bach*[54], dann deshalb, weil sie bis in unsere Tage wiederholt in deutscher Übersetzung vorgelegt wurde. Odojewskij interessiert sich nicht für biographische Tatsachen, sondern vertritt die Auffassung, daß ein Künstler nur auf Grund seines Werkes zu verstehen sei. Die Novelle legt keinerlei Wert auf historische Treue, da der Verfasser sich nur um „die Ereignisse des inneren Lebens" seines Helden kümmert und empfiehlt, „die ganze Bachsche Musik von Anfang bis zum Ende durchzuspielen" (S. 44). Des Dichters Arbeit trägt den Stempel einer totalen Verfälschung des Bachbildes und hält keinerlei Kritik stand. Erfunden ist der Lüneburger Organist Albrecht, dessen Tochter Bach angeblich heiratet. Diese Magdalena verliebt sich später in einen Venetianer Francesco und möchte Johann Sebastian bewegen, endlich auch einmal italienische Canzonetten zu komponieren.

Den Vorwurf, daß sie das Blaue vom Himmel herunter fabuliert, kann man auch der gebürtigen Arnstädterin Eugenie Marlitt nicht ersparen, die in dem 1868 erschienenen, kaum noch aktuellen Roman *Das Geheimnis der alten Mamsell* behauptet, Bach sei der Komponist einer Operette „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens", deren anonymes Textbuch aus dem Jahre 1705 stammt. Schon Spitta[55] hat in seiner Biographie zur Richtigstellung dieser Legende beigetragen und als mutmaßliche Verfasser Vater und Sohn Treiber aus Arnstadt festgestellt.

Wenig ergiebig sind einige weitere Werke, die bis zur Jahrhundertwende erschienen, weil in ihnen weder ein der Wirklichkeit entsprechendes Bachbild gezeichnet wird, noch die Musik Bachs eine besondere Durchdringung erfährt. Über *Altmeister Bachs Familienleben* berichtet C. Gerhard[56] (Pseudonym für Klara Gerlach), Stefanie Keyser läßt ihn in ihrem in Arnstadt spielenden Roman[57] nur als Nebenfigur auftreten. Im Siebenjährigen Krieg um Weihnachten 1761 herum trägt sich Adolf Sterns Novelle *Das Weihnachtsoratorium* (1901)[58] zu, in der zwei Thomaner, die noch unter Bach das „Weihnachtsoratorium" sangen, ihr Wiedersehen feiern.

Alles in allem eine recht bescheidene Ausbeute, wenn wir überblicken, wie Bach in anderthalb Jahrhunderten seinen Niederschlag in der Belletristik fand. Kein großer Dichter begegnet uns hier, der wie Mörike mit seiner Mozart-Novelle ein unsterbliches Meisterwerk geformt hätte. Es ist das unumstrittene Verdienst von Karl Söhle, der 1861 in der Lüneburger Heide geboren wurde, als verkrachter Schulmeister seine ursprüngliche Existenz

[54] Übertragen von J. von Guenther. Heidelberg 1947.
[55] Vgl. Spitta, a. a. O., Bd. 1, S. 223 und 790.
[56] *Im Banne der Musik*. Münster 1894, S. 11–17.
[57] *Sturm im Wasserglase*. Leipzig 1895.
[58] In: *Um Bach und Beethoven*. Stuttgart 1923, S. 69–153.

aufgab und in Dresden als Musikschriftsteller wirkte, in seinen herzerfrischenden Erzählungen zur Belebung und Reinigung des poetischen Bachbildes beigetragen zu haben.

Autobiographische Züge weist Söhles Roman *Der verdorbene Musikant*[59] auf, in dessen 16. Kapitel („Bach") er sein Eindringen in die Musik dieses Meisters schildert. „Mit der Erschließung Bachs erhielten mein Geschmack und meine musikalische Entwicklung die letzte Weihe. Sebastian Bach vor allem ist mir geworden Anker und Hafen für mein ganzes späteres musikalisches Leben" (S. 192).

Das Kulturbild aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts *Sebastian Bach in Arnstadt*[60] ist ein Kleinod der Bach-Belletristik, Söhles volkstümlichstes und bekanntestes Werk überhaupt. Dem Sprachstil der Zeit angepaßt, urwüchsig, mit köstlichem Humor gewürzt, erleben wir zwei Bachsche Familientage in Arnstadt und Eisenach, zwischen denen sich Sebastians Reise nach Lübeck und sein Verzicht sowohl auf die Marien-Orgel als auch auf die altjüngferliche Tochter Buxtehudes vollzieht. Das sind echte Menschen aus Fleisch und Blut, diese Bache, die Söhle seinen Lesern nahezubringen versteht, Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer, die das Herz auf dem rechten Fleck haben und den Alltag zu nehmen wissen. Auszüge aus dieser Novelle unter den Titeln *Der Organist von St. Marien*[61] und *Die letzte Perfektionierung*[62] sind wiederholt erschienen und haben zur Verbreitung einer Dichtung beigetragen, die in fünfzig Jahren Wirksamkeit ihre Leuchtkraft kaum einbüßte.

Obwohl in den letzten vier Jahrzehnten rund 75 Romane, Novellen und Erzählungen publiziert wurden, in deren Mittelpunkt Johann Sebastian steht, gibt es in der Dichtung nur zwei ausgesprochene Gesamtdarstellungen seines Lebens und Wirkens, von denen die eine sogar noch kurz vor der Jahrhundertwende erschien. Drei Veröffentlichungen beschäftigen sich vorwiegend mit Bachs Leipziger Tätigkeit als Thomaskantor etwa vom Jahre 1723 an bis zu seinem Tode, wobei gelegentlich Rückblendungen auf frühere Lebensereignisse gegeben sind. Im übrigen handelt es sich um einzelne, historisch mehr oder weniger überlieferte Begebenheiten, die sich – mit dichterischen Mitteln gestaltet – als Erzählungen oder Novellen anbieten.

Über solche Proportionen könnte man zunächst überrascht sein, wenn man sich der vielen Mozart-, Beethoven- oder Wagner-Romane erinnert. Man muß sich jedoch vergegenwärtigen: Trotz umfangreicher Biographien ist die Kunde über Bachs äußeres und inwendiges Leben recht mager, an Briefen und sonstigen schriftlichen Äußerungen – außer seiner Musik natürlich

[59] Neue und erweiterte Ausgabe. Leipzig 1921.

[60] Neue Ausgabe. (Vollständig neubearbeitet und um ein neues Kapitel – Den großen Praecedenzstreit – erweitert.) Leipzig 1922. – Vgl. auch: *Aus Sebastian Bachs Lehrjahren.* In: *Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25.* Regensburg 1924, S. 79–104.

[61] In: *Um Bach und Beethoven,* a. a. O., S. 1–34.

[62] Leipzig 1924.

– blieb wenig erhalten. Das, was der Mizlersche Nekrolog bietet, auf dem ja schon Forkel 1802 aufzubauen gezwungen war, ist in beachtlicher Weise unter Einbeziehung sehr vieler Faktoren ergänzt, erweitert, zum Teil auch korrigiert worden, so daß heute kaum jemand mehr in der Lage ist, auf Grund des sich darbietenden Umfanges der Bachforschung das Gesamtgebiet wirklich restlos zu überschauen.

An der Dürftigkeit der auf uns gekommenen Lebensgeschichte Bachs, bei der bereits das Anekdotische eine gewisse Rolle spielt, hat sich trotzdem nicht allzuviel geändert. Und das scheint wohl auch der Hauptgrund dafür zu sein, daß sich die Schriftsteller des 20. Jahrhunderts so zahlreich der kleinen literarischen Form mit Einzelbegebenheiten zuwenden, weil ihnen Sebastians Gesamt-Biographie zu unergiebig ist. Denkt man an die Flut literarischer Ergüsse bei Mozartjubiläen, so ist unser Held ein Waisenknabe dagegen, durchaus ein erfreuliches Zeichen dafür, daß es sich in dieser Hinsicht bei der Bachpflege nicht um eine saisonbedingte Angelegenheit handelt. Der Mehrzahl der belletristischen Werke ist eigen, daß sie auf soliden Quellenstudien beruhen, was natürlich mitunter haarsträubende Verdrehungen und unglaubwürdige Darlegungen nicht ausschließt. Während sich die Autoren durchweg mit viel Sorgfalt und Aufwand der Schilderung der Lebensumstände und bestimmter Zeitereignisse annehmen, wird das künstlerische Werk Bachs dem Leser in vielen Fällen nur spärlich nahegebracht, dann aber kaum gedeutet.

Überschauen wir den Kreis der Dichter, die sich in den Dienst Bachs gestellt haben, so sind es nur wenige Namen, die einem literarisch interessierten Publikum zum Begriff wurden und auf ein beachtliches Gesamtschaffen zurückblicken. Selbst wenn wir uns davor hüten wollen, eine Autorenrangfolge festzulegen, wird augenscheinlich, daß die Dichter, denen wir in der Regel in Literaturgeschichten unserer Zeit begegnen, so gut wie nicht vertreten sind.

Aus der Feder des einst in Halle lebenden Theologen Hermann Otto Nietschmann, der als Schriftsteller unter dem Pseudonym Armin Stein veröffentlichte, stammt die älteste umfassende Bachdichtung[63], die 1896 verlegt wurde. Die von Stein im Untertitel *Ein Künstlerleben* bezeichnete Arbeit ist nur eine aus der Flut seiner historischen Romane, in deren Mittelpunkt die unterschiedlichsten Persönlichkeiten deutscher und ausländischer Geschichte stehen. Sein Bachbuch hat Stein im Stile christlicher Erbauungsliteratur abgefaßt, ohne tiefer in den Stoff einzudringen. Was uns Achtung abverlangt, ist die gediegene Sachkenntnis, mit der er hier zu Werke gegangen ist.

Erst ein Halbjahrhundert später legt Walter Kramer im Bach-Jahr 1950 seinen Roman *Johann Sebastian*[64] vor, in dem von der Geburt bis zum Tode unseres Helden, eingebettet in so manches Ereignis der Barockzeit, das Leben des Menschen und Musikers Bach Gestalt annimmt. Der Verfasser

[63] *Johann Sebastian Bach*. Halle 1896.

[64] Stuttgart 1950.

hat über zehn Jahre an seinem Opus gearbeitet, das in vielen Abschnitten der gelebten Wirklichkeit entspricht. Zahlreichen Randbegebenheiten ist zu entnehmen, in wie breitem Umfange der Niederschrift dieses Buches ein Quellenstudium vorausgegangen sein muß. Es ist deshalb besonders zu bedauern, daß auch Kramer zur weiteren Verbreitung der Legende beiträgt, „Kein Hälmlein wächst auf Erden" (S. 460) stamme von Friedemann Bach, obwohl nicht erst Martin Falck[65] diese Komposition als ein unechtes Werk bezeichnete.

Greifen wir nur eine Szene aus dem Roman heraus, nämlich die der Begegnung zwischen Bach und Friedrich II., des sich Näherkommens zweier Menschen, die ihre Zeit in so unterschiedlicher Weise prägten, dann wird offensichtlich, daß trotz der löblichen Bemühungen Kramers seine grundsätzliche Bach-Auffassung in mancher Hinsicht anfechtbar ist. Unter Bezugnahme auf die „regulierte Musik zu Ehren Gottes" (S. 543) legt Sebastian sein angebliches künstlerisches Wollen in einem Gespräch dar, dessen Kern zugleich den Tenor des gesamten Buches bildet. Bach und die ihn umgebenden Gestalten werden kaum romantisiert. Es gelingt dem Autor, mit dichterischer Brillanz ein Lebensbild zu entwerfen, bei dem auch der Schaffensprozeß verbunden mit der Deutung einiger musikalischer Werke nicht zu kurz kommt. Wenn auch viele positive Momente diesen breit angelegten Bach-Roman auszeichnen, wird augenscheinlich, wie notwendig wir eine Dichtung brauchen, die den Anforderungen eines unverfälschten Bach-Bildes zu entsprechen beginnt.

Darüber, daß die *Kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*[66], die um 1935 herum zu einem Bestseller in Deutschland wurde, die ungenannt bleibende englische Schriftstellerin Esther Meynell zur Autorin hat, ist seinerzeit in der Musikwelt lebhaft debattiert worden[67]. Trotz der bewußten Irreführung handelt es sich bei dieser Dichtung, die jahrelang auf dem Geburtstagstisch junger Mädchen zu finden war, weil – wie es auf dem Umschlag heißt – „das hohe Lied der deutschen Familie" besungen wird, um eine anerkennenswerte Leistung, die der volkstümlichen Verbreitung Bachs nicht den schlechtesten Dienst erwies. Von Anna Magdalena, der zweiten Frau Bachs, sind so gut wie keine selbstbiographischen Zeugnisse überliefert[68]. Der Autorin ist es nicht nur gelungen, sich in den Geist des 18. Jahrhunderts überzeugend einzufühlen, sondern sie versteht es, dem Leser auch den Menschen Bach in seinem nicht immer erträglichen Alltag nahezubringen. Daß sich dabei Esther Meynell der Gefahr aussetzt, einzelne Szenen ein wenig zu überschwänglich zu formen, beeinträchtigt den Wert dieser Dichtung nur unerheblich.

---

[65] a. a. O., S. 137.

[66] Leipzig 1930.

[67] Vgl. u. a. P. Riesenfeld in: *Signale für die musikalische Welt*. Jg. 89. 1931, S. 419–420. – S. D. Stirk in: *Zeitschrift für Musik*. Jg. 102. 1935, S. 1265–1266.

[68] Vgl. Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 205–210.

Weitaus größere Schwächen haften einem Buch der 1903 in Wien geborenen Luise George Bachmann an, die als ehemals ausübende Sängerin und Organistin mit ihrem *Der Thomaskantor*[69] betitelten Roman nicht ihre stärkste musikbelletristische Arbeit vorlegte. In dem Werk, das 1723 einsetzt, wird mit der dichterischen Freiheit etwas zu großzügig umgesprungen, so daß die Motivierung einzelner Handlungen unglaubwürdig bleibt. Bachs Sympathien für die Herzogin Eleonore Wilhelmine lassen sich historisch ebensowenig belegen, wie die in aller Ausführlichkeit geschilderte Reise nach Prag. Bachmann, die in dem breit angelegten Roman zweifellos tief in den Stoff eingedrungen ist, verlagert das Schwergewicht ihrer Darstellung auf einen gottesfürchtigen Bach, wobei der Musikant infolge der übertrieben dargestellten religiösen Gebundenheit vernachlässigt wird.
Der gleichen Gefahr, mit überlieferten Daten und Fakten so umzugehen, wie sie sich gerade günstig in die dichterische Vorstellungswelt einfügen, hat sich die Verfasserin in ihrer Novelle *Wirrwarr in Weimar*[70] ausgesetzt, in der sie Bachs Wirken am Hofe des Herzogs Wilhelm Ernst und seines mitregierenden Neffen gestaltet. Vermutlich ist es Bachmanns katholischer Glaubenshaltung zuzuschreiben, daß Bach auch hier sehr viel von der Begnadung, die von Gott kommt, spricht. In einem Gespräch mit seiner Frau Maria Barbara heißt es: „Die Arbeit eines schöpferischen Menschen ist heilig. Sie herrscht allein im Haus. Daneben wird alles andere unwesentlich und bedeutungslos. Eine Schaffensstunde zerstören oder verlieren machen, ist ein Verbrechen an der Menschheit" (S. 46). Das klingt nicht nur geschraubt, sondern will so gar nicht zum Wesen unseres Bach passen.
Auch von Kurt Arnold Findeisen besitzen wir stärkere Zeugnisse seines musikverbundenen Dichtertums als den Roman um Bach und Händel *Gottes Orgel*.[71] Weit über den sächsischen Raum hinaus ist der 1883 als Sohn eines Bergbeamten geborene Schriftsteller bekannt geworden. Das tiefe Verwurzeltsein in der Landschaft seiner vogtländischen Heimat spricht zu uns aus jedem Werk, das dieser rastlos Schaffende niederschrieb.
Während der Autor den gleichen Zeitabschnitt wie Luise Bachmann behandelt, beschränkt er sich dabei auf wesentliche Episoden. Bachs Deutschtum und Volkstum werden überbetont, ein Zug der Zeit, dem sich Findeisen nicht nur in diesem Buch verschrieben hatte. Die stellenweise Einbeziehung Händels in den Gang der Handlung scheint nicht so recht geglückt, auch wenn man Findeisen zugestehen muß, daß er damit die Gegenüberstellung der beiden in so unterschiedlichen Welten lebenden Persönlichkeiten erreicht. Dem Roman, der vor zwei Jahrzehnten eine große Lesergemeinde ansprach, ist etwas eigen, was wir an allen Musikdichtungen Findeisens beobachten: jenes vermittelnde Hinführen zu den Geheimnissen der in der Musik wirkenden und wirksamen Kräfte, womit sich der heute über Fünfundsiebzigjährige als Wegbereiter der jüngeren Generation erwies. Das in

[69] Paderborn 1937.
[70] Paderborn 1941.
[71] Berlin 1935.

Gottes Orgel gezeichnete Bachbild jedoch stimmt mit den manchen Wandlungen und Berichtigungen unterworfenen Vorstellungen unserer Gegenwart nur noch bedingt überein.

Sympathischer berührt ein Geschichtchen aus seiner Feder – *Das Notenbüchlein der Frau Anna Magdalena Bachin*[72] –, das im September 1725 in der Wohnung der Bachs spielt und besonders jugendlichen Lesern einige Stücke des Klavierbüchleins erläutert. Wenn Vater Bach gegen Ende der Erzählung selbst in die Handlung eingreift und von einem Gang heimkehrend die Nachricht mitbringt, daß die Königliche Majestät Christiane Eberhardine gestorben sei, woran sich Betrachtungen anschließen, die den Ausgang des kleinen Werkes bestimmen, dann entspricht Findeisens Darlegung nicht der historischen Wahrheit, weil die Genannte erst am 6. September 1727, also zwei Jahre später, starb.

Es ist nicht Beckmesserei, wenn wir diese Kleinigkeit, die unter dem Deckmantel der dichterischen Freiheit segelt und von dem einen oder anderen als belanglos angesehen werden könnte, herausgreifen. In solchen Fällen gehen unsere Dichter zu weit, wobei nicht behauptet werden soll, daß Findeisen bewußt zu dieser falschen Datierung gegriffen hat. Hier liegen Gefahren der Musikbelletristik, die bedauerlicherweise von den Schriftstellern mitunter wissentlich vergrößert werden. Der erzieherischen Bedeutung, die eine Musikdichtung haben sollte, ist eine derartige Handhabung nur wenig zuträglich. Großzügigere dichterische Freiheiten lassen sich dann nicht vermeiden, wenn die Biographien Lücken aufweisen, so daß sich der Autor bei behutsamer Abwägung seiner Bemühungen um den jeweiligen Helden gezwungen sieht, Kettenglieder zu formen. Dort aber, wo unumstößliche Fakten bestehen, ist energisch Einspruch gegen eine Methode zu erheben, bei der um der besseren Lesbarkeit willen Verdrehungen vorgenommen werden.

Größere Zeitabschnitte aus Bachs Leben behandeln zwei Bände von Christine Holstein. *Das Herz des jungen Johann Sebastian*[73] nennt die Autorin ihren kleinen Roman, in dem sie von der Geburt bis zur bevorstehenden Übersiedlung nach Köthen (1717) dichterisch ausgeschmückt die Lebensgeschichte erzählt. Holstein geht mit der Art ihrer Darstellung besonders dort eigene Wege, wo sie der ersten Frau Bachs ein Denkmal setzt. Maria Barbara tritt stark in den Vordergrund dieser Dichtung. Ihr Verhältnis zu dem ein wenig kleinbürgerlich geratenen Johann Sebastian ist ausschließlich vom Gefühl her bestimmt, so daß infolge der überschwänglichen Töne, die Christine Holstein anstimmt, das Buch sprachlich nicht restlos befriedigt. Wenn der Roman den Eindruck hinterläßt, daß er im großen und ganzen nicht recht durchkomponiert wurde, so liegt es vor allem an dem knappen Berichtsstil, in den die Verfasserin wiederholt verfällt.

Wie sehr sie schon von der Gestaltung her innerlich gereift ist, zeigt die fünf Jahre später erschienene Erzählung *Die Passion des Johann Sebastian*

---

[72] *Lockung des Lebens*. Leipzig 1924, S. 5–30.

[73] Berlin 1930.

Bach,[74] in der als selbständige Fortsetzung des Romans die Ereignisse der Jahre 1720 bis 1729 (vom Tode Maria Barbaras in Köthen bis zur Leipziger Aufführung der Matthäuspassion) verarbeitet werden. Völlig unaufdringlich ist der gesamten Darstellung zu entnehmen, mit welcher Sorgfalt die sich aus den Quellen ergebenden Fakten historisch zuverlässig in den Gang der Handlung eingebaut sind. Der Übersiedlung nach Leipzig legt Holstein den Brief Bachs an Erdmann zugrunde. Sie entgeht damit der Gefahr, gerade in dieser so entscheidenden Frage einer anfechtbaren Auslegung Tür und Tor zu öffnen.

In den Bach gewidmeten Novellen und Erzählungen herrschen zwei Themen vor: der Besuch 1705 bei Buxtehude, verbunden mit einer Reihe von Begleitumständen, die der Fabulierkunst der Dichter entgegenkommen. Zum anderen ist es der Aufenthalt Bachs in Potsdam in den Maitagen des Jahres 1747, der uns das Musikalische Opfer bescherte. Die Kinderjahre Sebastians behandeln Findeisen[75], Röttger und Wittgen, wobei die Ohrdruf-Anekdote in Findeisens *Der Kuckuck im Klavier*[76] eine gewisse Rolle spielt. Karl Röttgers Bachverhältnis war in jeder Beziehung eigenwillig. In *Die Berufung des Johann Sebastian Bach* berauscht sich das Kind an einer Traumvision und wird sich in dieser Stunde erstmalig seiner Berufung als Musiker bewußt. Stets schlägt dieser zu Lebzeiten sehr beliebte westfälische Dichter (1877–1942) in seinen Legenden einen Ton an, der seiner tiefen Frömmigkeit entspricht. Aus einem nordisch bestimmten Christentum heraus, basierend auf einer dem Alltag entrückten Sprache, verfaßte Röttger seine drei Bach-Geschichten[77], die ihm neben einigen anderen Werken den Ruf eines „deutschen Mystikers" eintrugen. Kaum ein Leser wird sich dem Reiz dieser dichterischen Bach-Vision zu entziehen vermögen, deren Niederschrift vor reichlich vierzig Jahren erfolgte. Röttgers Bild des Gottsuchers Bach jedoch fügt sich infolge seiner religiösen Überspitzung nicht mehr in unsere gegenwärtige Vorstellungswelt ein.

Wilhelm Wittgens Erzählung[78] wirkt als ausgesprochene Zweckliteratur selbst auf christliche Leser abstoßend. In losen Szenen zeichnet der Verfasser ein Lebensbild, das im Hinblick auf die kitschige Gestaltung der jugendlichen Erlebnisse kaum zu übertreffen ist. Der zehnjährige Sebastian fängt ein „Miezekätzchen" ein und besteht seine erste Bewährungsprobe als Tierfreund. Einige Abschnitte später meint er altklug, „daß Luther den Leuten mit der Übersetzung der Bibel eine große Wohltat erwiesen hat" (S. 8). Dem Autor geht es um die Entwicklung Bachs zum unsterblichen Künstler, und dabei schreckt er vor Banali[illegible]

Es muß Luise Bachmann, die die Biographien und das übrige wissenschaftliche Material angibt, auf dem sich die Novelle aufbaut, zugestanden werden, daß sie es versteht, ein durchaus abgerundetes Bild zu malen. An entscheidenden Stellen ist die gegebene Charakteristik der Personen und die Motivierung der Handlung falsch. Hinzu kommt auch eine nicht ganz den Ergebnissen der Bachforschung entsprechende Datierung einzelner Werke, deren mutmaßliche Entstehungsgeschichte der Leser in der Novelle miterlebt.

Leider krankt auch Albrecht von Heinemanns Novelle *Präludium und Fuge*[94] an historischen Unrichtigkeiten, die den Wert dieser Arbeit mindern. Im Mittelpunkt steht Johann Sebastians Bemühen um die Nachfolgeschaft des Kapellmeisters Drese. Bach tritt selbstbewußt auf, während Maria Barbara vielleicht ein wenig zu profiliert als streitsüchtige Gattin ihre Arbeit verrichtet. Sie bringt den Handlungen ihres Mannes nicht immer das rechte Verständnis entgegen. Heinemann verlegt Bachs Ernennung zum Konzertmeister auf einen Sommerabend (tatsächlich erfolgte sie am 2. März 1714). Aus der erst etwa 1716 komponierten Jagdkantate wird bereits 1714 musiziert. Wenn historisch der 6. November 1717 belegt ist, an dem Bach in Haft genommen wurde, dann ist es nicht recht verständlich, warum der Autor dieses Ereignis schon Ende Oktober ansetzt. In Verbindung mit seiner Inhaftierung erzählt Bach seiner Frau, daß er fortan in Cöthen als Musikdirektor und Kapellmeister wirken wird. Da Sebastians Anstellung bereits mit Schreiben vom 5. August 1717 erfolgte, erscheint es zweifelhaft, daß er diese so entscheidende Veränderung seiner Frau und den Freunden erst zu einem derartig späten Zeitpunkt mitgeteilt haben soll.

Von Weimar aus fuhr Bach nach Dresden, um sich 1717 mit dem französischen Klavierspieler und Organisten Marchand zu messen. Aus Mizlers Nekrolog ist bekannt, wie der Wettkampf zugunsten unseres Helden endete. In den Romanen und einer Vielzahl von Bachgeschichten klingt diese Anekdote an, wenn sie auch mitunter nur retrospektiv eingeblendet wird. Lediglich bei Hjalmar Kutzleb erscheint sie unter dem Titel *Der Wettkampf in Dresden*[95] als selbständige Arbeit, so daß eine besondere Erwähnung gerechtfertigt ist, obwohl die Wiedergabe auch hier nicht über den mitgeteilten Sachverhalt hinausgeht.

Bach, dem wir von 1717 bis 1723 als Hofkapellmeister des Fürsten Leopold in Cöthen begegnen, reiste mit seinem Landesherren wiederholt nach Karlsbad, um ihm dort musikalisch die Zeit zu vertreiben. Sein Aufenthalt 1720 endete damit, daß er bei seiner Rückkehr den plötzlichen Tod Maria Barbaras erfuhr, die während seiner Abwesenheit am 7. Juli beigesetzt worden war. Der Verlust seiner ersten Frau gehört mit zu den schmerzlichsten Ereignissen in Bachs ohnehin oft leidgeprüftem Leben, wenn man sich auch das Schicksal einiger seiner Kinder vergegenwärtigt. Mia Munier-

[94] *Der goldene Käfig*. Rudolstadt 1957, S. 7–61.

[95] *Aus der Zeit eines Königs und einer Kaiserin*. 2. Aufl. Stuttgart 1959, S. 1–2.

Wroblewski formte ein kleines Werk, in dem nichts sentimental klingt, wenn sie mit echt fraulichem Mitgefühl die Seelenregungen einfängt, die dem tragischen Geschehen entgegenkommen. Mit *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*[96] hat sie bei behutsamer Abwägung des dichterischen Wortes ein Stück Lebensgeschichte geschrieben, für die die Historie im Grunde jegliche Unterlagen entbehrt.

Neuerdings widmet der in Köthen tätige Pfarrer Wolfgang Sachse dem Musiker Bach durchaus gekonnte, vorwiegend biographisch orientierte Erzählungen. Seine Dichtungen sind eine ausgesprochene Bereicherung der gegenwärtigen Bachbelletristik, weil sich der Verfasser streng an die Überlieferung hält und davor hütet, Sebastians Christsein zu übertreiben. *Intermezzo*[97] ist die eine Geschichte überschrieben, in der nach Sachses Interpretation Bach das Ableben seiner Frau bereits in Karlsbad erfährt. Einer Erinnerung an die Lübeck-Reise schließt sich der 1720 erfolgte Besuch bei Erdmann Neumeister in Hamburg an, wo es jedoch zu keinem offiziellen Probespiel gekommen ist, obwohl der fast hundertjährige Reincken Bachs Orgelspiel mit den Worten gelobt haben soll: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet."[98] Mit Johann Sebastians und Anna Magdalena Wilckens Eheschließung klingt das Werk aus, in dem am Ende wieder dankbare Freudigkeit und Fröhlichkeit über die Wehmut des Herzens triumphieren. In einer weiteren Erzählung *Brandenburgisches Konzert*[99] schildert Sachse die Entstehung der nach dem Auftraggeber – dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Ansbach – benannten Konzerte.

Die Berufung Bachs nach Leipzig nehmen Stephan Georgi[100] und Paul Liebert[101] zum Vorwurf für ihre Kurzgeschichten. Als Randfigur tritt der Thomaskantor in zwei Arbeiten auf, nämlich in Gustav Renkers Roman *Die wandelnde Flamme*[102], zum anderen in *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*[103] von Hans und Dora Habermann, wobei hier die Bach berührenden Stellen vorwiegend aus Fachgesprächen bestehen, die Fragen des Orgel- und Hammerklavierbaues betreffen.

Episoden aus den Jahren 1727 bis 1739 werden in elf Prosawerken festgehalten, die einen Einblick in Bachs nicht immer müheloses Wirken an der Thomaskirche zu Leipzig geben. In diesen Geschichten ist es vor allem der gewöhnliche Alltag mit all seinen Widrigkeiten und Anfechtungen, der den Verfassern ausgiebig Stoff für Betrachtungen bietet, die sich in einzel-

---

[96] a. a. O., S. 35–78.

[97] *Menuett und Motette*. Berlin 1957, S. 5–35.

[98] Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 24–25.

[99] *Glaube und Gewissen*. Jg. 5. 1959, Nr. 1, S. 9–11.

[100] *Wie Johann Sebastian Bach Kantor zu St. Thomä wurde*. In: *Monatshefte der Buchgemeinde*. Jg. 15. 1938/39, S. 118–124.

[101] *Der Kantor von Sankt Thomas*, a. a. O., S. 34–37.

[102] Graz 1937. Konnte nicht eingesehen werden.

[103] Berlin 1953, S. 107–121.

nen Fällen hart am Rande des gerade noch Möglichen bewegen. Bei der Behandlung der familiären Lebensbereiche mit dichterischen Mitteln ist die Gefahr besonders groß, infolge des allzu tiefen Eindringens in die private Sphäre des Musikers beim Leser ein entstelltes Bild vom künstlerischen Wollen zu hinterlassen.

Siegfried Moltkes Bachiade *Am Abend, da es kühle war*[104] ist eine beachtliche kleine Dichtung. Man will Bach zwingen, in Zukunft nicht mehr in die Rechte seines Widersachers – des Universitätsmusikdirektors Görner – einzugreifen. Am 6. September 1727 war die Kurfürstin von Sachsen gestorben und Bach bekam den Auftrag, zur Trauerfeier, die die Universität in der Paulinerkirche veranstalten wollte, auf Gottscheds Text eine Trauerode zu komponieren. Bach wird von Moltke mit kräftigen Farben gezeichnet; hinter dem weichen Gemüt des Thomaskantors verbirgt sich ein harter Schädel, der nicht gewillt ist, sich den quertreibenden Kräften zu beugen. Sprachlich lehnt sich die Erzählung dem Stil der Zeit an.

Moser[105] dreht das Rad der Musikgeschichte zweihundert Jahre zurück und belauscht am Karfreitag 1729 ein langes Gespräch zwischen Telemann und Schemelli, die der Uraufführung der Matthäuspassion im Vespergottesdienst beiwohnen. Nicht bei allen Zuhörern findet das Werk eine beifällige Aufnahme, so daß Moser Gelegenheit hat, vielseitige musikalische und geschichtliche Betrachtungen in den Ablauf des Geschehens mit einzubauen.

So wie Hans Franck hat sich auch der rheinische Erzähler Heinz Steguweit mit seinen Kurzgeschichten einen klangvollen Namen gemacht. Die Bachbelletristik bereicherte er um ein Prosastück, in dem das Lied „Willst du dein Herz mir schenken"[106], dessen Verfasserschaft bis heute ungeklärt blieb, den Kern der Handlung bildet. Ein von Elise Polko bereits behandeltes Thema – Bachs Konzertieren auf der Orgel der Frauenkirche zu Dresden Anfang Dezember 1736 – greift Wolfgang Sachse[107] wieder einmal auf, wobei es ihm gelingt, das Reiseerlebnis unter Wahrung des historischen Sachverhaltes nach den verschiedensten Seiten hin geschickt auszuschmükken.

Erich Ebermayer, diesem vielseitigen Schriftsteller und Filmautoren, der selbst Thomaner war, verdanken wir einen um 1736 spielenden Roman[108], in dessen Mittelpunkt Bachs Streit mit J. A. Ernesti wegen der Einsetzung eines neuen Chorpräfekten steht. Vom Verfasser wurde dem Leben und Treiben im Alumnat mit viel Hingabe nachgespürt. Was Ebermayer darüber hinaus mit den Mitteln eines blumigen Unterhaltungs-

[104] Leipzig 1939.

[105] *Die Leipziger Karfreitagsvesper 1729 mit der Uraufführung von Bachs Matthäuspassion.* In: *Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick.* Stuttgart 1926, S. 90–111.

[106] *Das Stelldichein der Schelme.* Gießen 1958, S. 245–247.

[107] *Präludium und Fuge.* In: *Die Union.* (Tageszeitung der CDU im Bezirk Leipzig.) Jg. 14 1959, Nr. 115–121.

[108] *Meister Sebastian.* Wien 1950.

romanes zuwege bringt, lebt stellenweise zu sehr vom Überschwang des Ausdrucks, wodurch vor allem jeder Satz aus Bachs Munde einen etwas faden Beigeschmack erhält.

Um eine ausgesprochen christliche Bacherzählung handelt es sich bei Heinrich Karl Ewalds *Eine Bachkantate*[109], die dem Leser in Verbindung mit Bachs Wirken vor Augen führt: „Das ist der Sinn unseres Seins, das ist der Sinn unseres Leidens, daß wir in Gott verklärt werden sollen" (S. 72). Zwei bisher wohl ungedruckt gebliebene Geschichten zum Ringen Bachs um seine Kunst steuerte Erich Bockemühl[110] bei. Dora Hasselblatt[111] widmete dem hilfsbereiten Familienvater Sebastian eine belletristische Arbeit, in der dessen Orgel- und Kantatenklänge einen verirrten Handwerksburschen auf den rechten Weg bringen. Hier erleben wir den alten Bach wieder einmal in seiner ganzen Biederkeit; dieses Stück zweckgebundene Erbauungsliteratur genügt unseren Ansprüchen in keiner Beziehung mehr. Auf Karl Röttgers problematisches Bachbild wurde schon hingewiesen. Diesmal läßt er den Thomaskantor 1738 Zwiesprache mit seiner Orgel halten und gleichsam der Erde entrücken[112]. Bachs Weg nach Innen, den er als einsamer Verkünder seiner Musik zu gehen gezwungen sein soll – auf die Sichtbarmachung dieses Wesenszuges orientiert sich der Dichter ausschließlich. Bescheiden als Szene aus dem Alltagsleben bietet sich Paul Wieglers *Der Thomaskantor*[113] an, in der der Verfasser mit viel Zurückhaltung nur skizzenhaft die Atmosphäre in Bachs Haus andeutet.

So manches lokale Leipziger Ereignis lebt in den hier genannten Dichtungen wieder auf und zeugt davon, daß Johann Sebastians Wirken in der Pleiße-Stadt oft ziemlich unerquicklich war, weshalb er schon 1730 an Erdmann schrieb: „ . . . mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen."[114] Daß sich die Autoren jedoch nicht nur mit den Schattenseiten seines Daseins beschäftigten, davon künden die Arbeiten von Steguweit, Sachse, Bockemühl und Wiegler oder Hans-Joachim Mosers *Die Wölbung des Domes*[115], in der der Schriftsteller unter verschmitztem Lächeln solche Probleme berührt, die mit Bachs Aufnahme in Mizlers Musicalische Societät zusammenhängen.

Die meisten Darstellungen der Begegnung Bachs mit Friedrich II. am 7. Mai 1747 enthalten Abweichungen von der auf uns gekommenen Überlieferung des Ereignisses. In einem Fall muß der in seinem Wollen

---

[109] Hamburg 1935. Auch in *Velhagen & Klasings Monats-Hefte*. Jg. 49. 1934/1935, H. 7, S. 65–74.

[110] *Johann Sebastian Bach*. Die Beiträge wurden mir 1952 vom Verfasser freundlicherweise im Manuskript zur Verfügung gestellt.

[111] *Die Gebete des Kantors*. In: *Die Gottessänger*. Bielefeld 1953, S. 106–152.

[112] *Johann Sebastian*, a. a. O.

[113] *Tageslauf der Unsterblichen*. München 1950, S. 41–44.

[114] Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 119.

[115] *Der klingende Grundstein*, a. a. O., S. 214–230.

gänzlich verfälschte Bach sogar der nationalsozialistischen Ideologie Vorschub leisten. Gustav Christian Rassy nennt seine Novelle *Kantor und König*[116], die in über hunderttausend Exemplaren erschien. Bei Rassy geht Bachs Monarchen-Verehrung so weit, daß er daheim eine Eßschüssel benutzt, „in deren Mitte ein getreues Bild des Preußenkönigs Friedrich stand" (S. 10). Nach Rassy reist Sebastian von Leipzig mit Voltaire nach Potsdam, was dem Autor Gelegenheit zu abfälligen Bemerkungen über Frankreich und die Franzosen gibt. Dafür wird Friedemann, der – wie überliefert ist – seinen Vater begleitete, unterschlagen. Rassy läßt im Gespräch zwischen Bach und dem König die Hitlersche Eroberungspolitik rechtfertigen, indem Friedrich sagt: „Streitbare Unterröcke sehen die preußische Landkarte ganz anders als ich und wollen nicht begreifen, daß Fehler meiner Vorgänger von mir ausgeglichen werden müssen" (S. 60). Durch solche Gedankengänge richtet sich das Buch wohl selbst!

Alfred Weidemann[117] und Alfred Baresel[118] liefern Skizzen, die sich der Anekdote ziemlich streng verpflichtet fühlen. Etwas weiter holt Th. W. Elbertzhagen[119] aus, der zunächst Bach im Kreise seiner Familie 1745 schildert, um zu den Maitagen des Jahres 1747 überzublenden. Manche Passage ist anzuzweifeln; die eine oder andere Wendung im Gespräch der beiden „Monarchen" trifft nicht ganz die Situation, wie wir sie uns vorzustellen haben, nachdem Friedrich II. seinen Glorienschein endgültig abgenommen bekam.

Eine literarisch ausgewogene Erzählung ist die von Ludwig Berger[120], dem 1892 geborenen Regisseur, der mit bürgerlichem Namen Ludwig Bamberger heißt. Hier ist nichts von einer Unterwürfigkeit des Kantors gegenüber dem König zu spüren; nicht nur der Unterschied des Standes, sondern auch der des Alters und des Glaubens wird überzeugend herausgearbeitet. Carl Maria Holzapfel[121] erreicht weder diese Gestaltungsdichte noch ist er in der Lage, sich von jener schwülstigen Ausdrucksweise, die in die Nähe des Sentimentalen führt, zu lösen. Die Proportionen wollen nicht so recht stimmen, wozu die außergewöhnliche Glorifizierung des einst sogenannten „Alten Fritz" beiträgt. *Die Okarina*[122] von Kurt Bock, eine belanglose Geschichte um ein Erlebnis, das unserem Helden auf der Fahrt nach Potsdam angedichtet wird, sei lediglich der Vollständigkeit halber erwähnt.

Und damit nähern wir uns bereits den letzten Lebensjahren Bachs, der der Nachwelt außer dem Musikalischen Opfer noch die unvollendet gebliebene Kunst der Fuge als unvergänglichen musikalischen Besitz

[116] München 1943.

[117] *Johann Sebastian Bach in Potsdam.* In: *Skizzen.* Jg. 9. 1935, H. 8/9, S. 6–10.

[118] *Auferstehung des Geistes.* In: *Die hellen Stunden.* London, Bonn 1951, S. 41–50.

[119] *Johann Sebastian Bach.* Konstanz 1956.

[120] *Eine Nacht in Potsdam.* In: *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist.* Tübingen 1957, S. 11–31.

[121] *Das musikalische Opfer.* Stuttgart um 1937.

[122] R. Braun, *Unter Gottes Sternen.* 3. Aufl. Berlin 1952, S. 28–30.

hinterließ. Kurt Heinrich Heizmann[123], Matthäus Gerster[124], Fritz Meichner[125], Karl Röttger[126] und Wolfgang Sachse[127] widmen ihre Novellen und Erzählungen vorwiegend Sebastians Schaffensfreudigkeit und schildern die nach seiner Erblindung eintretenden Ereignisse, wobei Vater Bach stets Rückschau auf Vergangenes hält und sich der engen und liebevollen Bindung an seine Familie bewußt wird. Bei Heizmann klingt wieder einmal das ausschließliche Komponieren zur Ehre Gottes an, während Meichner den Thomaskantor als „frommen Christen" schildert. Gerster, dieser 1880 geborene, dichterisch begabte Autor, der jahrzehntelang als Beamter an der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart tätig war, ließ seine von tiefem Mitempfinden zeugende Novelle in wenig stilvoller Weise mit Zeichnungen von Werner Huber versehen, die störend wirken.

Eine solch ausgeprägte Musikerpersönlichkeit, wie sie Bach nun einmal gewesen ist, hat den Schriftstellern wiederholt auch Anregungen zur Niederschrift von Legenden und Märchen gegeben, in denen der im Himmel lebende Thomaskantor vorübergehend auf die Erde zurückkehrt, um das musikalische Treiben der Nachgeborenen zu studieren. Vorwiegend erschienen diese Dichtungen von Bockemühl[128], Walter Möller[129], Wilhelm Matthießen[130] und Hans von Wolzogen[131] um die Mitte der zwanziger Jahre, zu einer Zeit also, in der die Musikbelletristik unseres Jahrhunderts in ihrer ersten Blüte stand. Den Autoren war jedes Stilmittel für ihre „Helden"-Verehrung recht. Weder inhaltlich noch literarisch genügen die kleinen Werke besonderen Ansprüchen. Sie leisteten einer nicht zu verantwortenden Mystifizierung Bachs erheblichen Vorschub und dürften endgültig überlebt sein. Moser, der dann und wann auch in seinen belletristischen Arbeiten Extravaganzen huldigt, schrieb einen erdichteten Tatsachenbericht – *Wenn Bach und Händel sich getroffen hätten*[132] –, in dem er sehr launig darlegt, wie sich eine solche Begegnung, zu der es ja entsprechend der historischen Forschung nicht gekommen ist, vollzogen haben könnte.

Beliebt bei vielen Musikfreunden sind Darstellungen einzelner Persönlichkeiten in kurzen Geschichten, die in biographisch-belletristischer Form lose aneinandergereiht auch dem, der wenig Zeit hat zu einem umfangreichen

[123] *Die Kunst der Fuge.* In: *Die Großen der Welt.* Hrsg. von G. Popp. 2. Aufl. Würzburg 1956, S. 263–267.

[124] *Et lux perpetua.* In: *Gotteskindschaft.* Stuttgart 1948, S. 32–65.

[125] *Johann Sebastian Bach.* In: *In Gottes Hand.* Berlin 1952, S. 48–56.

[126] *Bachs letzte Tage*, a. a. O.

[127] *Der letzte Akkord*, a. a. O., S. 36–56.

[128] *Die Weihnacht des Johann Sebastian Bach.* In: *Die unvergängliche Weihnacht.* Leipzig 1928, S. 21–24.

[129] *Die himmlischen Preisrichter.* In: *Von Bach bis Strauß.* Oranienburg 1925, S. 9–15.

[130] *Gevatter Tod.* In: *Die Königsbraut.* Regensburg 1923, S. 117–126.

[131] *Der himmlische Bach.* In: *Wohltäterin Musik.* Regensburg 1925, S. 111–121.

[132] *Zeitschrift für Musik.* Jg. 101. 1934, S. 139–141.

Werk zu greifen, einen Einblick in das Wesen und die entscheidendsten Lebensereignisse des Helden bieten.

In dieser Hinsicht ist Adolf Strube mit seinen *Geschichten um Bach, Händel, Schütz*[133] zu nennen. Das alleinige Anliegen der Sammlung von Alfons Bopp *Johann Sebastian Bach – der große Musikant Gottes*[134] ist es, nachzuweisen, daß Bach eine religiöse Natur war. Kurt Ihlenfeld steuerte als profilierter Vertreter der evangelischen Gegenwartsdichtung im Bachjahr ein Bändchen[135] bei, dessen Episoden nur bedingt dem Bereich der Belletristik zuzuordnen sind. Dem die Sammlung beschließenden, im besten Sinn des Wortes erbaulichen – aber auch kritischen – *Gespräch in der Johannesgruft* zwischen Gellert und Bach wird sich niemand entziehen können, zumal dann, wenn er das kleine Prosawerk einmal vom Dichter selbst vorgetragen gehört hat. Der christliche Tenor, auf dem Ihlenfelds Bachbild basiert, ist nicht zu überhören, wobei der Dichter die Bemerkung im Erdmann-Brief, daß Bach den Ruf nach Leipzig als eine Fügung Gottes bezeichnet, nicht mit der amusischen Haltung der Köthener Fürstin in Verbindung bringt, sondern den Wechsel allein der Sehnsucht nach der Kirchenmusik zuschreibt.

Zu einer besonderen Kategorie der Musikprosa haben sich in verstärktem Maße nach dem letzten Kriege Jugendbücher entwickelt, in denen – dem Verständnis junger Menschen angepaßt – zugleich als Einführung in einen Teil der Musikgeschichte, vom Werdegang berühmter Komponisten erzählt wird. Wir können feststellen, daß in den Bach betreffenden Arbeiten mit viel Verantwortungsbewußtsein zu Werke gegangen worden ist. Thematisch ergänzen sich *Der junge Johann Sebastian*[136] und *Der große Kantor*[137] von Rosemarie Schittenhelm und bieten ein abgerundetes Lebensbild. Die einzelnen Notenbeispiele und Klavierkompositionen in Verbindung mit den den Text untermalenden Illustrationen tragen dazu bei, Jugendliche auch zur Musik Bachs hinzuführen. Die junge Autorin, aus deren Feder wir eine Reihe überzeugender Arbeiten kennen, hält sich an biographisches Material und hütet sich so vor Übertreibungen und ausgesprochen sentimentalen Szenen.

Als Übersetzung aus dem Amerikanischen liegt ein Werk von Opal Wheeler und Sybil Deucher[138] vor, das sich ebenfalls recht nützlich erweist. Wenn in diesem Buch manche Stelle etwas überschwänglich gerät und die Zeichnungen von Mary Greenwalt befremden, so ist doch die löbliche Absicht herauszustellen, auch im Ausland die Jugend mit deutschen Musikern vertraut zu machen. Friedrich Herzfeld[139] und Else Schmük-

[133] Berlin 1936.
[134] Donauwörth 1956.
[135] *Geschichten um Bach.* Witten/Ruhr 1950.
[136] Stuttgart 1950.
[137] Stuttgart 1954.
[138] *Johann Sebastian Bach.* Würzburg, Wien 1956.
[139] *Der Meister Tön' und Weisen.* Berlin 1951, S. 5–28.

ker[140] steuern ebenfalls Beiträge zum jugendlichen Bachverständnis bei, in denen – wie bei Herzfeld – das Episodische und bei Schmücker ein biographischer Grundton vorherrschen.

Zur Abrundung des Bachbildes der Prosa sind einige Werke zu nennen, die unseren Helden nicht mehr selbst auftreten lassen, sondern die Bewahrung und Weiterpflege seiner Musik beinhalten. Wolfgang Sachse setzt Anna Magdalena mit einer sich 1759 zutragenden Geschichte *Der letzte Klang*[141] ein Denkmal und führt dem Leser vor Augen, wie sich Bachs eigene Zeit an seiner Witwe verging, die fast völlig vergessen ein unbeachtetes Dasein führte und im Elend starb. Goethes Beschäftigung mit der Musik des Meisters nimmt Hans Franck zum Vorwurf für sein *Trompeterstückchen*[142], eine Kurzgeschichte, in die der Dichter das wenig ergiebige authentische Material einbaut, das uns in dieser Hinsicht überliefert ist.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, würde eine systematische Einbeziehung der Mendelssohn-Belletristik den Rahmen unserer Betrachtung sprengen. Nicht unerwähnt darf jedoch ein Roman bleiben, der sich fast hundert Jahre nach Brachvogels unseliger Tat ebenfalls als ein übles Machwerk entpuppte. Der französische Schriftsteller Pierre la Mure legt mit *Liebe hat viele Namen*[143] in deutscher Übersetzung ein – wie es im Vorwort heißt – „frei gestaltetes Lebens- und Charakterbild" vor, das nicht nur Felix Mendelssohn-Bartholdy in keiner Weise gerecht wird, sondern völlig falsche Vorstellungen von der Bachpflege des 19. Jahrhunderts hinterläßt. In diesem Roman wimmelt es von Geschichtsverdrehungen und -fälschungen, wobei es dem Verfasser nicht darauf ankommt, ob es sich um das Schicksal der Matthäuspassion handelt oder Behauptungen über den handschriftlichen Nachlaß unseres Sebastian aufgestellt werden, die außerordentlich phantastisch klingen und der Wahrheit in keiner Beziehung entsprechen[144].

Eine schon vom Literarischen her höchst „fragwürdige" Angelegenheit ist die Satire[145] von E. Klotz auf die Ausgrabung der Gebeine Bachs, mit der der Autor ein Thema berührt, das die Gemüter wohl nie endgültig zur Ruhe gelangen läßt.

Unser Verweilen bei Bach-Romanen, -Novellen und -Erzählungen der letzten Jahrzehnte zeigt, daß es notwendig ist, die vorliegenden Dichtungen kritisch zu prüfen, selbst dann, wenn es sich um bekanntere Autoren handelt. Neben durchaus beachtlichen Leistungen stehen kleinere Arbeiten, die der gestellten Aufgabe kaum gerecht werden. Während bei der Erfassung der Prosawerke eine gewisse Vollständigkeit gegeben ist, dürfte sie im

---

[140] *Johann Sebastian Bach*. Paderborn 1950.

[141] a. a. O., S. 57–88.

[142] *Die vier großen B*, a. a. O., S. 42–62.

[143] Rudolstadt 1957.

[144] Vgl. F. Müller in: *Glaube und Heimat*. (Evang. Sonntagsblatt für Thüringen.) Jg. 13. 1958, Nr. 4, S. 3. – *Musik und Gesellschaft*. Jg. 8. 1958, S. 297–298.

[145] *Das fragwürdige Todtenbein von Leipzig*. Leipzig 1906.

Hinblick auf die Beschäftigung mit Anekdoten und Gedichten wohl nicht zu erreichen sein.

Die Anekdote als unbeglaubigte Begebenheit charakterisiert meist zutreffend den Helden, von dem sie berichtet. In den meisten Fällen bleibt unbekannt, ob das Geschichtchen historisch wahr ist oder frei erfunden wurde. Daß die ersten Bach-Biographien, aber auch Reichardt und Marpurg, manches Anekdotische bieten, wurde bereits erwähnt. Heinrich von Kleist überliefert ein Ereignis, das in abgewandelter Form verschiedentlich wiederkehrt. „Bach, als seine Frau starb, sollte zum Begräbnis Anstalten machen. Der arme Mann war aber gewohnt, alles durch seine Frau besorgen zu lassen; dergestalt, daß, da ein alter Bedienter kam und ihm für Trauerflor, den er einkaufen wollte, Geld abforderte, er unter stillen Tränen, den Kopf auf einen Tisch gestützt, antwortete: ‚Sagts meiner Frau.'"[146]

Es ist offensichtlich, daß den Anekdoten-Sammlungen[147] häufig die gleichen Begebenheiten zugrunde liegen, ein Zeichen für die spärliche Überlieferung an biographischen Fakten. Neben der Ohrdruf-Legende und dem Wettstreit mit Marchand geht es um Johann Christoph, der von seinem Vater eine Ohrfeige erhält, weil er das Spiel auf dem Cembalo mit einem Quintsextakkord beendet. In anderen Geschichten schlägt Bach zunächst unerkannt in Gera die Orgel oder betont, daß die Meisterung der Königin der Instrumente keine besondere Kunst sei, man müsse nur „zur rechten Zeit die rechten Tasten mit der rechten Stärke drücken". Wie die Begeisterung für unseren Helden von Generation zu Generation fortlebt, davon zeugen die Anekdoten, die in Verbindung mit Kirnberger, Schumann, Smetana, Reger oder Brahms dem Genius Bach huldigen.

„Brahms saß im frohen Kreise beim Mahl. Der Hausherr brachte einen besonders guten Wein und meinte dazu: ‚Das ist der Brahms unter meinen Weinen!' ‚Sehr schön!', antwortete Brahms, ‚Nun bringen Sie mir, bitte, Ihren Johann Sebastian Bach!'"[148]

Obwohl die folgenden Werke ein wenig über das uns gestellte Thema hinausgehen, liegt deren kurze Erwähnung im Interesse einer Abrundung des Gesamtbildes. Nur genannt werden können solche Veröffentlichungen, bei denen wie im Falle Hesselbacher[149] oder Sitte[150] das belletristische Moment in der Darstellung zurücktritt, wenn auch der schlichte, sich an

---

[146] *Sämtliche Werke.* München 1955, S. 930.

[147] Bach-Anekdoten enthalten u. a. K. F. Bolt, *Bach-Lesebüchlein.* Berlin 1950, S. 32–34. – W. Brandl, *Scherzo.* Eßlingen 1951, S. 7. – Ch. Dietze, *Musiker-Anekdoten.* Leipzig 1936 S. 7–8. – Herzfeld, *Adagio und Scherzo.* Wien 1941, S. 7–13, 244. – G. Nowottnick, *Deutsche Künstler.* Berlin 1938, S. 97–103. – E. E. Reimerdes, *Geschichten um Johann Sebastian Bach.* In: *Zeitschrift für Musik.* Jg. 102. 1935, S. 319–320. – J. Seiling, *Musikalisch-historisches-lustiges Anekdoten-Büchlein.* Diessen 1913, Bd. 1, S. 35; Bd. 2, S. 19, 94–95, 111–112. – E. Stemplinger, *Von berühmten Musikern.* München 1942, S. 7–8.

[148] F. Herzfeld, a. a. O., S. 244.

[149] *Der fünfte Evangelist.* Stuttgart 1934.

[150] *Johann Sebastian Bach als „Legende" erzählt.* Berlin 1925.

breite Leserkreise wendende Grundton nicht zu überhören ist. Desgleichen ist es unmöglich, hier die in der Mehrzahl völlig überlebten Reden deutscher Dichter anläßlich verschiedener Bachfeiern, -feste oder -jubiläen alle zu erwähnen, obwohl sich darunter Persönlichkeiten vom Range eines Wilhelm Schäfer[151], Ernst Bertram[152], Oskar Loerke[153] oder Richard Benz[154] befinden. In den letzten Jahren sind vielen Bachfreunden auch die Rede von Landesbischof Hanns Lilje[155] anläßlich der Bachwoche im Schloß zu Ansbach und Paul Hindemiths[156] eine eigene Note tragenden Ausführungen auf dem Bachfest in Hamburg im September 1950 bekanntgeworden.

Der Bach-Essay des 1941 bereits mit 57 Jahren verstorbenen Loerke kennzeichnet die eindringliche Gestaltungskraft dieses Autors, der sich zeitlebens in die Musik versenkte. Er wird hier der Biographie Bachs mit dichterischen Mitteln gerecht. Loerkes Musikanschauung ergibt sich aus seinem Lebensgefühl, weshalb es nicht wunder nimmt, daß der Thomaskantor für ihn das größte Genie ist und mit seinem Werk ausschließlich im Religiösen wurzelt. Zur klassisch gewordenen Essay-Literatur gehören Herbert Eulenbergs[157] *Schattenbilder*, die eine Sebastian gewidmete Skizze enthalten, sowie Wilhelm Schäfers[158] *Bach* in *Die dreizehn Bücher der deutschen Seele* – zwei Prosawerke, die ihre Aktualität, die sie vor Jahrzehnten einmal besaßen, zweifellos eingebüßt haben[159].

Zu einer Kostbarkeit besonderer Art wurde die nur in kleiner Auflage erschienene Traumerzählung[160] von Anton Kippenberg, mit der dieser bedeutende Verleger seine Bach-Verehrung kundtat. Gedanken und Erlebnisse faßt Erich Worbs in *Ewige Musik*[161] zusammen, einem literarisch ausgefeilten Bändchen, in dem uns auch erfreuliche Aussagen über Wesen und Musik Johann Sebastians begegnen.

Von 16 Bühnenwerken und Hörspielen um Bach und seine Musik können nur einige positiv eingeschätzt werden. Einer Gefahr, der sich die Prosa-Autoren weitestgehend entzogen, nämlich unseren Helden als biederen Spießer darzustellen und ihn zu verkitschen, fiel die Mehrzahl der Dramatiker zum Opfer. Es wird wohl immer ein Problem bleiben, historische

---

[151] *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1934.

[152] *Johann Sebastian Bach*. In: *Deutsche Gestalten*. Leipzig 1935, S. 9–42.

[153] *Johann Sebastian Bach*. 2 Aufsätze. In: *Gedichte und Prosa*. Frankfurt a. M. 1958. Bd. 2, S. 7–95.

[154] *Bachs geistiges Reich*. München 1935.

[155] *Präludium der Ewigkeit*. Nürnberg 1948.

[156] *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden 1953.

[157] *Johann Sebastian Bach*. In: *Ausgewählte Schattenbilder*. Berlin 1951, S. 87–98.

[158] München 1943, S. 232–234.

[159] Gelegenheitsreden und Predigten wurden u. a. auch in den Bach-Jahrbüchern veröffentlicht.

[160] *Zum Gedächtnis Karl Straubes*. Frankfurt a. M. 1950.

[161] Berlin 1954.

Persönlichkeiten – vor allem aber bekannte Komponisten – auf die Bühne zu stellen. Im Falle Bachs ist es leicht möglich, das künstlerische Wollen des Meisters zu verniedlichen, indem er inmitten seiner Familie auftritt, so daß sich hier ein ergiebiger Spielraum für Banalitäten ergibt, hinter denen der schöpferische Musiker ganz zwangsläufig zurückzutreten hat.

Jeweils auf Bachfesten erlebten Spiele von Arnold Schering und Hans-Joachim Moser ihre Uraufführung, ein Zeichen dafür, welchen Wert selbst die gestrenge Wissenschaft diesen Werken beimaß. Während Schering in seinem *Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen* – genannt *Der Thomaskantor*[162] – der 53. Geburtstag unseres Johann Sebastian als Vorlage dient, rankt Moser um das Hochzeits-Quodlibet und weltliche Kantaten einen *Bach'schen Familientag*[163]. Beide Stücke, die sich dem Sprachstil der Zeit anpassen, haben Anklang gefunden und entbehren jeglicher trockenen Diktion, die man vermuten könnte, wenn Fachwissenschaftler das Thema einmal von der poetischen Seite aufziehen.

Den Weg für eine neue Form der Feiergestaltung wollte Günter Weisenborn mit seinem *Spiel vom Thomaskantor*[164] im Bachjahr ebnen. Sein Versuch ist ihm nicht recht gelungen. Das Spiel hinterläßt beim Zuschauer den vom Autor wohl nicht beabsichtigten und keineswegs den Tatsachen entsprechenden Eindruck, als habe Bach seine Werke ausschließlich auf Grund persönlicher Erlebnisse geschaffen, ohne sich der engen Bindung an Zeit und Umwelt bewußt zu sein.

Das 19. Jahrhundert ist vermutlich einer Dramatisierung Bachs ausgewichen. Lediglich bei Julius Pabst (1817–1881) tritt er in einer Dichtung mit lebenden Bildern[165] auf. Die Autoren unseres eigenen Jahrhunderts legen den Bühnenstücken gern überlieferte Anekdoten zugrunde, die entsprechend ausgeweitet werden, um überhaupt zu einer Handlung zu gelangen. So dient die Ohrdruf-Legende dem belanglosen, gereimten Spiel für Kinder von Ernst Speer *Der liebe Mondenschein*[166] als Fabel. Eine Entgleisung ist die deutsche Komödie *Der Thomas-Kantor*[167] von Armin Friedmann, die ihre Uraufführung 1917 in Wien erlebte. Das Stück, in dem Sebastian als Haustyrann regiert, spielt um 1731; Bach lernt Anna Magdalena kennen (!), die zwischen ihm und Friedemann hin und her pendelt, und verlobt sich schließlich mit ihr. Haarsträubendere Entstellungen als in diesem Bühnenwerk sind kaum noch denkbar. Unverständlich bleibt, daß solche literarischen Produkte jemals von einem Theater angenommen wurden.

---

[162] 2. Aufl. Leipzig 1925.

[163] Leipzig 1932.

[164] Berlin 1950.

[165] *Die Tonkunst und vier deutsche Meister*. In: A. Heinrichs *Deutscher Bühnen-Almanach*. Jg. 25. 1861, S. 68.

[166] *Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten*. Leipzig 1922, S. 19–34.

[167] Wien, Leipzig 1917.

Ein christliches, seinen frömmelnden Unterton nur schwer verbergendes Spiel[168] um den Thomaskantor schrieb Arthur Pfenninger. Während er ein Ereignis gestaltet, das mit der Aufnahme Salzburger Emigranten im Hause Bachs zusammenhängt, behandeln Friedrich Adolf Geißler[169] und Erich Ebermayer[170] vorwiegend die Auseinandersetzungen mit J. A. Ernesti, wobei Ebermayer sein Schauspiel einige Jahre später zu dem bereits erwähnten Roman *Meister Sebastian* umschrieb. Ob wir Peter Paul Althaus mit seinem sich in einer sentimentalen Darstellung ergehenden Hörspiel[171] oder Eugen Wolfer nennen, der die Feierstunde *Soli Deo Gloria*[172] vor allem auf unwahren Szenen aus Brachvogels Roman aufbaut, bleibt sich im Grunde genommen gleich – diese Bühnenwerke sind recht unersprießlich und popularisieren ein Bachbild, dem es energisch entgegenzutreten gilt.

Nachforschungen ergaben, daß zwei Arbeiten wohl kaum veröffentlicht wurden, so daß wir uns hier mit deren Erwähnung begnügen müssen: das Meininger Landestheater brachte 1932 die Uraufführung des Einakters *Bach* von Max Grube; das Kernstück scheint Bachs Sieg über den Franzosen Marchand zu sein. Vom Rundfunk der DDR wurde ein Hörspiel von Erhard Rühle – *Beim Thomaskantor Bach zu Gast* (?) – gesendet, dessen Bestreben es war, einen den Bemühungen um ein neues Bachbild entsprechenden Musiker und Familienvater auftreten zu lassen.

Für junge Laiengruppen schrieb Otto Daube *Willst du dein Herz mir schenken*[173], ein heiteres Spiel um die Zuneigung, die „Liesgen" Bach und Altnikol füreinander empfinden. Obwohl Sebastian nicht mit in die Handlung einbezogen wird, atmet das Stück seinen Geist und wirkt überzeugend. Das Gleiche kann man nicht unbedingt von Eberhard Trüstedts *Das Notenbüchlein*[174] sagen. Dieses kurze, der Gegenwart zugewandte Stück beabsichtigt ein Hinführen zum Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach, das eine deutsche Familie studiert. Die Nützlichkeit des Anliegens ist zu betonen; leider wirkt das Ganze ein wenig zu konstruiert. Einen satirischen Schwank nennt Helmut Baierl seinen *Streit um J. S. Bach*[175], der sich 1950 in einer ungenannt bleibenden mitteldeutschen Kleinstadt – gemeint ist Köthen – zuträgt, wo ein Stadtrat für Kultur auf der Suche nach Bachs Wohnung, die er als Museum im Hinblick auf seinen eigenen Ruhm einzurichten beabsichtigt, in ungeahnte Verwicklungen gerät. Daß ausgerechnet Bach herhalten muß, um frische Luft in Amtsstuben zu blasen, befremdet uns.

---

168 *Die Kantate*. Richterswil/Schweiz 1942.

169 *Johann Sebastian*. Handlung in 3 Aufzügen von F. A. Geißler. Musik von K. Striegler. Dresden 1917.

170 *Meister und Jünger*. Schauspiel. Berlin 1942.

171 *Liebe, Musik und der Tod des Johann Sebastian Bach*. München 1933.

172 Stuttgart 1950.

173 *Musikalische Jugend*. Jg. 2. 1953, Nr. 3, S. 4.

174 Hamburg 1936.

175 Leipzig 1955.

Auf dem Gebiet der Lyrik ist viel gesündigt worden. Unser verehrter Sebastian müßte sich manchmal im Grabe umwenden, wenn er erführe, was so alles unter seinem Namen zusammengereimt wird. Kann man die Prosawerke und Bühnenstücke noch einigermaßen übersehen, ist dies bei den Fluten der Musiklyrik beinahe unmöglich. Gedichte, als Gelegenheitsarbeiten vor Musikerbüsten niedergeschrieben und durch einzelne Aufführungen angeregt, werden häufig nur Tageszeitungen anvertraut, um dann für immer aus dem Blickfeld zu entschwinden. Den negativen Aussagen vergessener oder nicht unbedingt erwähnenswerter Skribenten stehen Verse von einmaliger, unvergänglicher Schönheit gegenüber, die fortan zum bleibenden Schatz manches Musikfreundes zählen.

Die Ermittlung von Bachgedichten ist über Ansätze gegenwärtig noch nicht hinausgediehen, so daß wir uns im großen und ganzen hier zunächst auf eine erste Verzeichnung des Titelmaterials beschränken müssen.

Einige lyrische Beiträge des 18. Jahrhunderts wurden bereits erwähnt. Was das 19. Jahrhundert anbelangt, so dürften die bisher festgestellten Gedichte kaum den wirklichen Umfang dieser literarischen Gattung widerspiegeln, da nur Ernst Schulze (1789–1817)[176], Johann Georg Fischer (1816 bis 1897)[177] und Alexander Flinsch (1834–1912)[178] genannt werden können.

Verschiedene Autoren legen überlieferte Ereignisse aus Bachs Leben ihren Dichtungen zugrunde. Arthur Fitger[179] schildert den Wettstreit mit Marchand, Karl Leopold Mayer[180] beschäftigt sich mit dem Besuch des Thomaskantors in Potsdam und Wolfgang Madjera[181] widmete dem 7. Deutschen Bachfest 1914 eine Trilogie, die wenig ergiebig drei Episoden aus Bachs Leben aufgreift. Der Zyklus *Bach* (Idyllen und Mythen) von Ernst Lissauer[182] versucht in Versform ein abgerundetes Lebensbild zu vermitteln; seine Gestaltung läßt manche Wünsche offen und entspricht nicht immer dem Wesen Bachs. Eine weitaus glücklichere Lösung hat Kurt Gerlach mit seinem Zyklus[183] gefunden, weil er sprachlich sehr maßvoll zu Werke gegangen und nicht dem Überschwang erlegen ist.

Oskar Loerkes[184] Bindungen an Bachsche Musik ließen den Dichter

[176] Apotheose „*Heil ihm, schon liegt das Irdische bezwungen.*" In: *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*, a. a. O., S. 229.

[177] *Johann Sebastian Bach.* In: A. Stern, *Die Musik in der deutschen Dichtung.* Leipzig 1888.

[178] *Ein Bach? nein, s'ist ein mächtiger Strom.* Abschrift im Bach-Archiv Leipzig vorhanden.

[179] *Johann Sebastian Bach.* In: A. Stern, a. a. O., S. 119–121.

[180] *Bach in Potsdam.* In: F. Avenarius, Balladenbuch. München 1927, S. 301–302.

[181] *Meister Johann Sebastian.* Im Bach-Archiv Leipzig vorhanden.

[182] Berlin 1916.

[183] *Sonette um Joh. Seb. Bach.* Lübeck 1950. Einzeln erschien auch *Hausmusik.* In: *Im Wartezimmer.* Jg. 26. 1950, S. 591.

[184] *J. S. Bach spielt Orgel bei Nacht* (S. 110–111). – *Nach einer Orgelmusik von J. S. Bach* (S. 111 bis 112). – *Widmung zu den kleinen Tanzstücken J. S. Bachs* (S. 112). – *Vier Widmungen zu „Das unsichtbare Reich Sebastian Bachs"* (S. 495–498). – *Auf dem Bachfest 1938 zu Leipzig* (S. 611). In: *Gedichte und Prosa*, a. a. O., Bd. 1.

Strophen schreiben, in denen so wie in Hans Francks *Bach*[185] dem in Gott geborgenen Künstler ein Lobgesang angestimmt wird. Das *Bach-Sonett*[186] von Johannes R. Becher gehört neben seinem Gedicht *Fügung*[187] zum Bleibenden der Bachlyrik überhaupt. Dieser Dichter weist der Musik Johann Sebastians einen entscheidenden Platz in der „aus allen Fugen" geratenen Zeit zu, in der es gilt, einen neuen Anfang zu gewinnen.
Viele lyrische Beiträge des 20. Jahrhunderts tragen den Titel *Johann Sebastian Bach* oder nur *Bach*. In einzelnen Versen werden oft die unmöglichsten Gedanken abgehandelt. Sind die Gedichte zunächst sehr allgemein gehalten – eine Verbindung zu Bach ist mitunter kaum zu erkennen –, so wird fast von allen Autoren der Melodienreichtum gelobt und das Aufwärtsstrebende der Musik unseres Helden herausgestellt. Beliebt sind solche Bilder, wie der vor der Orgel sitzende Bach, dem Engel die schönsten Gedanken eingeben. Sebastian wird als frommer Künstler besungen, ein christlich-religiöser Grundton herrscht in vielen Gedichten vor[188].

[185] *Gedichte*. Berlin 1954, S. 64.

[186] *Sonett-Werk 1913–1955*. Berlin 1956, S. 299.

[187] *Auswahl in sechs Bänden*. Berlin 1952. Bd. 2, S. 161.

[188] J. Alexander, *Aus der vierten Dimension. Ein seriokomisches Zeitgedicht zur Feier des 200. Geburtstagsfestes der Tonheroen Johann Sebastian Bach und G. F. Händel*. Düsseldorf 1885. – Greta Bauer-Schwind, *Eingang in Bach*. In: *Und dennoch Sterne*. Wien 1954, S. 69. – Werner Bermig, *Bach*. In: *Johann Sebastian Bach 1685–1750*. (Weißenfelser Bach-Heft). 1950, S. 25– Erich Bockemühl, *Johann Sebastian Bach* (2 Gedichte, nur im Manuskript.) – Wolfram Brockmeier, *Johann Sebastian Bach in Arnstadt*. In: *Du Deutschland wirst bleiben*. Wolfenbüttel 1941, S. 85. – Kurt Arnold Findeisen, *Johann Sebastian Bach*. In: *Dudelsack*. Leipzig 1929, S. 42–43. – Emerich Florian, *Bach*. In: Karl Franz Müller, *Johann Sebastian Bach*. Wien 1950, S. 7. – Robert Hohlbaum, *Barock*. In: *Deutschland*. Reichenberg 1923, S. 36. – Monika Hunnius, *Sonette über Bach und Händel*. In: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Jg. 1. 1896/97, S. 41. – Käthe Kamossa, *An Johann Sebastian Bach*. In: *Dank an die Musik*, a. a. O., S. 20. – Anna Gustavia Koch, *Johann Sebastian Bach*. In: *Sieben Fixsterne am Musikhimmel*. Los Angeles 1951, S. 4. – Anna Laube, *Johann Sebastian Bach*. In: *Österreichische Lyrik*. Jubiläumsausgabe. Wien 1953. Bd. 2, S. 57. – Max Lengrad, *Johann Sebastian Bach*. In: *Kleine Porträts großer Musiker in Terzinen gemalt*. Greiz 1946, S. 5. – Max Werner Lenz, *Johann Sebastian Bach*. In: *Lyrische Reise*. Zürich 1949, S. 44. – Friedrich Lienhard, *Bekenntnis zu Johann Sebastian Bach*. In: P. Bülow, *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1935, S. 5. – Alfons Matthes, *Bach*. In: *Berühmte Tondichter*. Berlin um 1927, S. 5, 23 und 28. – Hans-Joachim Moser, *Bach*. In: *Rheinisch-westfälische Zeitung* vom 1. 4. 1943. – Dagmar Nick, *Bach*. In: *Musica*. Jg. 4. 1950, S. 287. – Richard Plattensteiner, *Meister Johann Sebastian*. In: *Neue musikalische Gedichte*. Dresden 1928, S. 37. – Ernst Ludwig Schellenberg, *Bach*. In: *Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25*. Regensburg 1924, S. 143. – Martin G. Schmidt, *Johann Sebastian Bach*. In: *Johann Sebastian Bach 1685–1750*, a. a. O., S. 1. – Ernst Schulze, *An Johann Sebastian Bach*. In: *Intercambio*. (Rio.) Jg. 8. 1950, H. 4/6, S. 106. – Fritz Schumacher, *Johann Sebastian Bach*. In: *Begleitmusik des Lebens*. Stuttgart 1937, S. 49. – Will Vesper, *Johann Sebastian Bach*. In: *Kranz des Lebens*. München 1934, S. 306–307. – Max Windisch, *Johann Sebastian Bach*. Abschrift im Bach-Archiv Leipzig vorhanden. – Siegmund Nimsgern, *Bach*. In: *Ultra I*. Hrsg. von B. Daut. Wiesbaden 1960, S. 83.

Häufig begegnen uns solche Gedichte, in denen kein Hymnus auf die Person des Helden selbst erklingt, sondern Stimmungen beim Anhören der Musik wiedergegeben werden. Wenn in diesen Fällen die unmittelbare Bezugnahme auf Bach oft sehr stark zurücktritt, so ergeben sich hier zweifellos einige vollendete kleine Kunstwerke, die die Lyrik bereichern. Zu nennen sind Albrecht Goes[189], Hermann Hesse[190], Rudolf Paulsen[191], Friedrich Ernst Peters[192] und Carl Zuckmayer[193]. Thematisch überwiegen Beiträge, in denen sich Dichter mit Bachschen Fugen beschäftigen[194]. Den Klängen des Thomaskantors vertraut sich Hermann Claudius[195] besonders an. Er überschreibt ein dreiteiliges Sonett *Bachiade*[196], zwei andere Gedichte *Präludium von J. S. Bach*[197] und *Johann Sebastian Bach* (*Fantasie in G-Dur*)[198]. Diesem feinfühligen Lyriker ist die Musik im Tageslauf ein Stück lebensnotweniger Inhalt, was auch in solchen Strophen mitschwingt, die vom häuslichen Musizieren berichten[199]. Der Dichter fühlt sich wundersam verwandelt, wenn im Zimmer unter ihm auch Bach erklingt. Er bekennt: „Da bin ich seliger Mann, laß das Schreiben bleiben . . ."

---

[189] *b–a–c–h* (*Kunst der Fuge, Contrapunctus XIX*). In: *Gedichte*. Frankfurt a. M. 1953, S. 134.

[190] *Zu einer Toccata von Bach*, a. a. O.

[191] *Fantasia* (*Bachs Notenbüchlein für Friedemann*). In: *Dank an die Musik*. Gesammelt von H. Schönfeld. Wolfenbüttel 1951, S. 23.

[192] *Wilhelm Kempff spielt Bach*, ebenda, S. 25.

[193] *Bachfuge*. In: *Der Baum*. Berlin 1926, S. 49.

[194] Richard Dehmel, *Bachsche Fuge*. In: *Aber die Liebe*. Berlin 1915, S. 96–97. – Max Dehnert, *Fuge von Bach*. In: *Evangelisches Hausbuch*. Essen 1952, S. 264. – Gustav Donath, *Wohltemperiertes Klavier I, Präludium in G*. In: *Harmonie*. Zürich 1957, S. 14. – Johann Gunert, *Von der „Kunst der Fuge"* des *Johann Sebastian Bach*. In: *Inschrift tragend und Gebild*. Wien 1958, S. 11–12. – Hermann Lienhard, *Alt-Arie von Johann Sebastian Bach* (S. 95), *Thema* (*aus „Kunst der Fuge"*) (S. 114). In: *Das Spiegelhaus*. Salzburg 1955. – Adolf Ludwig, *Bachs Kantaten*. In: *Intercambio*. (Rio). Jg. 8. 1950, H. 4/6, S. 107. – Maria-Magdalena Meinhof, *Meister der Tonkunst in Dichtungsbildern*. Hamburg 1928. (Die S. 10–15 wiedergegebenen Gedichte nehmen keinen Bezug auf Bach, sie verdanken ihre Entstehung dem Erlebnis seiner Musik.) – Gerhard Schumann, *Die Legende von Johann Sebastian Bach* (*Largo aus dem d-Moll-Konzert für 2 Violinen*). In: *Musik und Leben*. (Monatsschrift.) Stuttgart 1955, Juni, Umschlagseite. – Hans Stolzenburg, *Bachsche Fuge*. In: H. Gottschalk, *Und die Welt hebt an zu singen*. Buxheim/Iller 1958, S. 157–158. – Yvan Goll, *Fuge von Bach*. In: *Dichtungen*. Neuwied am Rhein 1960, S. 321. – Louis Fürnberg, *Der Klavierspieler*. In: *Das wunderbare Gesetz*. Berlin 1959, S. 14.

[195] H.-M. Pleßke, *Musik, du bist die tiefste Labe*. (*Zum 75. Geburtstag von H. Claudius*.) In: *Musica*. Jg. 7. 1953, S. 554–556.

[196] *Und dennoch Melodie*. Wolfshagen-Scharbeutz 1955, S. 30–31.

[197] *Zuhause*. München 1940, S. 108.

[198] *Meine geliebten Claudius-Gedichte*. Auswahl von H. Grimm. München 1943, S. 43.

[199] Vgl. auch: *Der Bruder*. In: *Lieder der Unruh*. Berlin 1926, S. 57. – *Kleine Enkeliade*. In: *Zuhause*. München 1940, S. 55–56. – *Eschenhuser Elegie*. München 1942, S. 8. – *Fuhlsbütteler Hauskantate*. In: *Jeden Morgen geht die Sonne auf*. München 1944, S. 36. – *Elegie an die ferne Tochter*, ebenda, S. 90.

Es ist damit zu rechnen, daß sich die Materialsammlung zum Thema Bach in der Lyrik bei entsprechend intensiven und umfangreichen Nachforschungen rasch vergrößern wird. Ob dabei auch wertvolle Dichtungen zutage treten, bleibt abzuwarten[200].

Zur Abrundung unseres Themas gehört, einen kurzen Einblick in die schöngeistige Literatur zu gewinnen, in deren Mittelpunkt die als Musiker so begabten Söhne Bachs stehen, deren Leben und Wirken – wie im Falle Wilhelm Friedemanns – den Autoren infolge spärlicher biographischer Daten weiten Spielraum zur Legendenbildung lassen. Wir müssen es uns versagen, auf diese Werke hier näher einzugehen. Daß sich Brachvogels Roman als sprichwörtlicher Reißer seiner Zeit auch in unseren Tagen noch großer Beliebtheit erfreut, wurde bereits an anderer Stelle betont. Weist die vorliegende Bibliographie etwa 16 Prosa- und Bühnenwerke über Bachs Söhne aus, so befinden sich doch keine Arbeiten darunter, die bis auf Hans Rabls *Friedemann Bach reist nach Halle*[201] eine besondere Bereicherung darstellen. Wie Rabl sein Thema anpackt und Händel, Sebastian und Friedemann als Vertreter im Grunde genommen dreier Welten getreu der Überlieferung 1729 eben nicht zusammenführt, ist interessant gestaltet und erhebt sich über die Darstellung der gleichen Szene in verschiedenen Bach-Romanen.[201a] Novellistisch ist Robert Hohlbaum [202] mit Musikergeschichten hervorgetreten, von denen *Der friedlose Friedemann*[203] dem ältesten Bachsohn gewidmet ist, der sich seinem Vater in den Wochen vor dem Tode besonders verbunden fühlt. Geschickt arbeitet der Dichter den gegensätzlichen Charakter der Musik dieser beiden Bache heraus und läßt sich das Geschehen gleichnishaft für Friedemanns Drängen und Suchen im Frühling vollziehen. George Bachmann hütet sich in ihrer Erzählung *Musikantenschicksal*[204] vor unglaubwürdigen Übertreibungen und zeichnet mit knappen Strichen ein Bild vom zwiespältigen Wesen Friedemanns. *Die Söhne Bachs*[205] überschreibt Rudolf Thiel drei essayistische Skizzen, die Wilhelm Friedemann, Philipp Emanuel und Johann Christian gewidmet sind. H. J. Moser steuert zum Thema eine nur im Manuskript vorliegende Erzählung[206] bei, in der er

[200] Das Bach-Archiv ist für alle Hinweise zum Thema Bach in der Dichtung dankbar.

[201] Berlin 1948.

[201a] Vgl. auch eine Erzählung von Wolfgang Sachse *Thema con variationi*, die erst nach Abschluß des Beitrages erschien. (*Die Union*. Jg. 15. 1960, Nr. 89–99).

[202] Vgl. W. Kosch, *Robert Hohlbaum – ein Dichter des Deutschtums*. In: *Bausteine. Festschrift, Max Koch zum 70. Geburtstage dargebracht*. Breslau 1926, S. 139–140.

[203] *Himmlisches Orchester*. Leipzig 1943, S. 9–41. – *Der Weg nach Emmaus* (Leipzig 1925) nennt der Dichter seinen Roman, dessen Gestaltung – nach Kosch – eine Aufführung der Matthäus-Passion in Wien 1924 entscheidend beeinflußte. Das Buch konnte nicht eingesehen werden.

[204] *Musikantengeschichten*, a. a. O., S. 47–55.

[205] *Der Himmel voller Geigen*. Berlin und Darmstadt 1955, S. 11–32.

[206] *Der Melograph*. In: *Die Harfe mit dreizehn Saiten*. Infolge des letzten Krieges kam es nicht zur Veröffentlichung der Musikererzählungen. Der Verfasser stellte mir 1956 seinen einzigen Korrekturabzug freundlicherweise zur Einsichtnahme zu Verfügung.

Beziehungen zwischen dem wohl genialsten Bachsohn und E. T. A. Hoffmann herstellt. Lobenswert ist, daß Karl Stabenow seinen Roman[207] auf dem dokumentarischen Material aufbaut, das Falck in seiner Dissertation zusammengetragen hat, wenn sich das Buch auch von der dichterischen Seite her nicht durch besondere Qualitäten auszeichnet. Theodor Vogel[208] und Günther Ziegler[209] geben einzelne Episoden wieder, ohne tiefer in den Stoff einzudringen.

Alle kritischen Bemerkungen, die bereits in Verbindung mit den Johann Sebastian behandelnden Bühnenwerken zu machen waren, treffen in noch weitaus stärkerem Maße auf die hier zu verzeichnenden Trauerspiele und Tragödien sowie Paul Graeners Oper in 3 Akten *Friedemann Bach*[210] – Text von Rudolph Lothar – zu. Bedauerlicherweise geht das 1931 in Schwerin erstaufgeführte Werk des heute fast völlig vergessenen Komponisten von geschichtlich unwahren Begebenheiten aus, die im Brachvogel-Roman herumspuken. Den gleichen Vorwurf kann man Horst Waldheim[211], F. N. Berger[212], Heinrich Welcker[213], Franz Hofer[214] und Eugen Dittmer[215] nicht ersparen. Auch diese Bühnenwerke leben von der „fruchtbaren" Phantasie ihrer Autoren und entfernen sich allzuweit vom historischen Friedemann-Bach-Bild. Der älteste Sohn Sebastians, dessen 250. Geburtstag am 22. November 1960 von der Musikwelt gefeiert wird, hat infolge des Dunkels, das über weiten Strecken seines Lebensweges liegt, in der Dichtung noch keine wirklich überzeugende Interpretation gefunden. Hier hätten unsere Dichter und Schriftsteller eine lohnende Aufgabe zu erfüllen, um mit einem neuen Friedemann-Bach-Roman vielleicht sogar Brachvogels Schmöker etwas vom Nimbus seiner Unsterblichkeit zu nehmen.

Unsere Betrachtung über Bach in der Dichtung wäre lückenhaft, wollten wir nicht auch bei den Autoren verweilen, die zwar nicht den großen Musiker selbst oder seine Zeit in den Mittelpunkt historischer Arbeiten rücken, sondern die seiner unvergänglichen Musik durchaus beachtliche Aussagen widmen. Was wir bei einigen genannten Schriftstellern des 19. Jahrhunderts noch weitestgehend vermißten, nämlich daß sie bestimmte Kompositionen Bachs zu interpretieren versuchen, ist in den letzten Jahrzehnten Wirklichkeit geworden. Den Romantikern kam es ja zunächst erst einmal darauf an, Vorurteile in der Richtung zu beseitigen, Bachs Musik spreche

---

[207] *Johann Sebastians Sohn.* Leipzig und Hamburg 1935.

[208] *Nacht des Schicksals.* In: *Heimfahrt.* Berlin 1937, S. 296–304.

[209] *Not.* In: *Des Herrgotts Tagedieb.* Berlin 1933, S. 131–140.

[210] Berlin 1931.

[211] *Friedemann Bach. Ein Trauerspiel in 5 Akten.* Zerbst 1900.

[212] *Friedemann Bach. Trauerspiel in 3 Aufzügen.* Hannover 1913.

[213] *Friedemann Bach. Die Tragödie eines Menschenlebens.* Leipzig 1919.

[214] *Friedemann Bach. Bühnenstück.* Berlin um 1929.

[215] *Friedemann Bach. Schauspiel in 5 Akten.* Uraufgeführt im Herbst 1932 im Wandsbecker Stadttheater. Eine Veröffentlichung konnte nicht ermittelt werden.

nicht das Gefühl an, weil sie nur eine Angelegenheit des Verstandes sei. Die Autoren des 20. Jahrhunderts aber, deren Bemühungen um unseren Helden durch die mehr und mehr Gestalt annehmende Bachbewegung mit geprägt wurden, finden vielfältige Möglichkeiten und Formen, um ihrer Verehrung Ausdruck zu verleihen.

So manche den Werken Bachs zugetane Äußerung dokumentiert zugleich auch ein Stück Musikauffassung des jeweiligen Dichters, die – wie im Falle Hermann Hesses – zeitlebens manchen Veränderungen unterworfen ist[216]. Hesses Leben und Wirken wurde durch die Begegnung mit Musik entscheidend geformt. Die Wandlung seiner Musikanschauung von der ersten schwärmerischen Chopin-Verehrung über die Hinwendung zur unsterblichen Vollkommenheit Mozarts im *Steppenwolf* bis zur allseitigen Befürwortung der das 15. bis 18. Jahrhundert umfassenden „klassischen Musik" des *Glasperlenspiels* hat Hermann Hesses wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Dichtung schöpferisch beeinflußt. Obwohl in dem 1919 geschriebenen *Demian* der Musik nur eine untergeordnete Aufgabe zukommt, finden sich einige Sätze, auf Grund derer die Vermutung naheliegt, Hesse habe sich endgültig von der Musik der Romantik gelöst. Jetzt erklingt auch Bach neben alten italienischen Meistern und einer Passacaglia von Buxtehude. Emil Sinclair bekennt: „. . . und beim Anhören der ‚Matthäuspassion' von Bach hatte mich der düster mächtige Leidensglanz dieser geheimnisvollen Welt mit allen mystischen Schauern überflutet. Ich finde heute noch in dieser Musik, und im ‚Actus tragicus', den Inbegriff aller Poesie und alles künstlerischen Ausdrucks."[217]

Die Beschäftigung Hesses mit der Musik des Thomaskantors geht bereits auf eine Betrachtung *Alte Musik* (1913) zurück, in der es über ein Orgelwerk Bachs heißt: „. . . und hinterläßt im Verstummen die Welt voll Glanz und Seele."[218] Bach wird nicht nur im *Steppenwolf* und in *Roßhalde* gespielt, auch die Glasperlenspieler Kastaliens um das Jahr 2400 studieren und musizieren den Meister. Hat Hesse in der musikalischen Notiz – überschrieben *Eine Konzertpause*[219] – die Wiederbegegnung mit Edwin Fischer und dessen „Spiel aus Bachs Klavierwerk" festgehalten, so berichtet er in den *Notizblättern um Ostern* (1954)[220] von verschiedenen Aufführungen der Matthäuspassion. Er erinnert sich dabei noch einmal fast vergessener Knabenerlebnisse um dieses Werk.

Nennen wir hier noch das Gedicht *Zu einer Toccata von Bach*[221], dann wurden wesentliche Bemühungen um die Musik Bachs in den Dichtungen des 83jährigen herausgestellt. Spricht Hesse den Namen Bach aus, dann sind

[216] Vgl. W. Dürr, *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung.* Stuttgart 1957. – H.-M. Pleßke, *Hermann Hesse und die Musik.* In: *Aufbau.* Jg. 13. 1957, H. 7, S. 60–70.

[217] *Gesammelte Dichtungen.* Berlin 1952. Bd. 3, S. 155.

[218] *Betrachtungen.* Berlin 1928, S. 28.

[219] *Musikalische Notizen.* Sonderdruck aus *Neue Schweizer Rundschau.* 1948, S. 8–13.

[220] *Beschwörungen.* Berlin 1955, S. 234–237.

[221] *Gesammelte Dichtungen,* a. a. O., Bd. 5, S. 748.

seine Gedanken erfüllt von Ehrfurcht und Beglückung vor dem Schaffen eines Musikers, dessen Erleben des Dichters eigene Musikanschauung entscheidend formen half.

Auch im Gesamtwerk Thomas Manns kommt der Musik eine hervorragende Rolle zu[222]. Bach jedoch wird fast ganz am Rande behandelt und nur gelegentlich erwähnt. Das ist kaum verwunderlich, weil wir wissen, daß Manns besondere Zuneigung Beethoven und den Meistern der Romantik gehörte, und daß durch die Berührung mit der Musik Richard Wagners seine Kunstauffassung manchen Variationen unterworfen war. In den *Buddenbrooks* sowie im *Doktor Faustus* finden sich Äußerungen, denen zu entnehmen ist, wie der 1955 von uns gegangene Dichter auch in manchen Kompositionen Bachs zuhause war. Adrian Leverkühn spielt kleine Präludien, Fugetten und Inventionen; einzelne Orgelwerke werden gestreift. Vielleicht auf Grund des Umstandes, daß Manns jüngster Sohn Michael Geiger ist, beobachten wir ein inniges Vertrautsein des Dichters mit der Violinliteratur. So wird in den *Buddenbrooks* in jenem 6. Kapitel des 8. Teiles, in dem Herr Edmund Pfühl, Organist von Sankt Marien zu Lübeck, Wagners Musik als „parfümierten Qualm" bezeichnet, Bachs so selten zu hörendes *g*-Moll-Konzert geübt[223].

Die Bedeutung Bachs als Harmoniker stellt Thomas Mann nicht erst im *Doktor Faustus* heraus, dessen Niederschrift ja u. a. das Studium von Bekkers *Musikgeschichte* vorausging, sondern schon in dem 1901 veröffentlichten *Buddenbrooks*-Roman. Dort ruft Edmund Pfühl dem lauschenden Hanno und seiner Mutter Gerda zu: „O Bach! Sebastian Bach . . . er ist es, durch den das Harmonische über das Kontrapunktische den Sieg davongetragen hat . . . er hat die moderne Harmonik erzeugt, gewiß! Aber wodurch? Muß ich Ihnen sagen, wodurch? Durch die vorwärtsschreitende Entwicklung des kontrapunktischen Stiles . . ."[224].

Während nun in den Werken Hermann Hesses und Thomas Manns eben doch nur eine gelegentliche Beschäftigung mit unserem Helden zu erkennen ist und keines seiner Werke erschöpfend behandelt wird, bietet Arnold Zweig sehr gewichtige Auseinandersetzungen mit der Matthäus- und der Johannes-Passion. In seinem zweiten Lebensjahrzehnt entdeckte der junge Schriftsteller Bach für sich; ihm ging dieser Meister als ein „Gestirn" auf, das „seither Licht und Freude" spendet, „Selbstkritik und Ermutigung, Wegweisung und Zukunftsglaube"[225].

Den Ruf Zweigs begründeten die 1912 erschienenen *Novellen um Claudia*, die ein Kapitel – überschrieben *Die Passion* – enthalten. In dem gesamten Band geht es letzten Endes darum, alle an einer bürgerlichen Existenzberechtigung sichtbar gewordenen Zweifel schonungslos auszusprechen, in

[222] Vgl. H. Grandi, *Die Musik im Roman Thomas Manns*. Phil. Diss., Berlin 1952. – K. Heim, *Thomas Mann und die Musik*. Phil. Diss., Freiburg/Br. 1952.

[223] Berlin 1952, S. 514.

[224] Ebenda, S. 512.

[225] *Festgabe zur deutschen Bachfeier*, Leipzig 1950.

dem der Leser die nur auf sich und ihre Probleme bezogenen zwei Menschen Walter Rohme und Claudia kennenlernt. Eine Aufführung der Matthäuspassion, die Walter Rohme sehr bewegt, läßt ihn abschließend erkennen: „Ein Mann, siehst Du, erhält sein letztes Leben erst dadurch, daß er mit einem Volke fühlt . . .“ Rohmes Frau Claudia weiß darauf nichts anderes zu antworten als dies: „Politik, soviel ich verstehe. Ich habe das alles nicht in mir“[226].

Arnold Zweigs eindrucksvolle Interpretation der Matthäuspassion ist ein uns lieb gewordenes Stück Bach-Prosa, weil hier der so gelungene Versuch unternommen wird, den Einzelhörer dieser Leidensgeschichte als Individuum in Beziehung zur Gesellschaft zu bringen. Im *Beil von Wandsbek* – ein Vierteljahrhundert später – greift Zweig sein Bach-Thema noch einmal auf. Jetzt ist es die „Johannespassion“, die von Schallplatten gespielt zu Ehren des im KZ Fuhlsbüttel ermordeten Pastors Langhammer in einem Hamburger Luftschutzbunker erklingt. *Deutsche Ostern 38*[227] nennt der Dichter diesmal seine Darstellung. An der improvisierten Trauerfeier nimmt auch das Professorenehepaar Rohme aus der Schweiz teil. Während nun Stine, die Frau des Henkers Teetjen, „mit Rührung und Erschütterung“ Bachschen Klängen lauscht, und „die fremdartige, allzu verschränkte, kunstvoll aufgetürmte Musik mit tiefem Glück, das bei den Chorälen, die ihr geläufig waren, zu befreiendem, innerem Mitsingen anschwoll“ (S. 358) aufnimmt, findet Claudia Rohme das Ganze „abgeschmackt“. Sie und ihr Mann, die vorgeben, nicht mit den Faschisten zu sympathisieren, sind der Meinung, daß es sich nicht schickt, „Bachs großartiges Werk, den heiligsten Text der Christenheit, zum Requiem für einen eigensinnigen Feind seines eigenen Volkes und Staates zu erniedrigen.“ (S. 361.)

Arnold Zweig, dieser tiefsinnige Deuter des deutschen Schicksals der letzten Jahrzehnte, hat behutsam, aber eindringlich darauf hingewiesen, daß das Werk des Thomaskantors nicht den Kräften der Vergangenheit gehört. Indem der Dichter mit psychologischem Einfühlungsvermögen Walter Rohme zunächst während einer vorübergehenden Geborgenheit in Bachschen Klängen aus der Isolierung seines eigenen Ichs zu lösen versucht, zeigt dessen Jahre später erneut verfolgter Lebensweg aber, daß er sich als bürgerlicher Professor mit seiner Frau endgültig auf jene Seite schlug, der infolge totaler Verblendung der Sturz in den Abgrund nicht erspart blieb. Für den Sozialisten Arnold Zweig ist dies zur unerschütterlichen Gewißheit geworden: „. . . und das Gestirn Johann Sebastian Bach wird noch leuchten, wenn Deutschlands Einheit wieder aus der Verdunkelung in die Helle der Realität getreten ist...“[228] Von Zweigs tiefem Bachverstehen zeugt auch die Novelle *Einberufung*[229], in der ein junger Schauspieler an einer Probe zur *h*-Moll-

---

[226] Berlin 1930, S. 247–248.

[227] Berlin 1954, S. 350–363.

[228] *Festgabe zur deutschen Bachfeier*, Leipzig 1950.

[229] *Der Elfenbeinfächer*. Berlin 1953. Bd. 1, S. 77–85.

Messe teilnimmt, um in dieser Stunde endlich eine lebensnotwendige Entscheidung zu treffen.

Der die Literatur des 20. Jahrhunderts so maßgeblich beeinflussende, 1958 verstorbene Dichter Johannes R. Becher hält in seinem Tagebuch über das Jahr 1950[230] verschiedene Ereignisse fest, denen zu entnehmen ist, daß Bachscher Musik seine besondere Zuneigung gehört. Ähnlich wie in seinen Bach-Gedichten kommt hier erneut zum Ausdruck, daß gerade die Musik unseres Helden geeignet ist, denjenigen, der ihr hingegeben lauscht, als Menschen guten Willens zu formen. Über das „berühmte" Air notiert Becher: „Das ist ‚großes Rauschen', und uns bleibt nur ein Beugen und Sich-Neigen... Von diesen Klängen tief ausgefüllt und wie bis ins Innerste durchtränkt... Sie müssen eine wunderbare Wirkung auf alle unsere Sinne haben... Denn das Menschliche, in seiner edelsten Ergriffenheit, die Welt, in ihrer vollendeten Harmonie, Seelengesang und Sphärenmusik gleichermaßen durchströmen uns – eine Art Bestrahlungstherapie oder elektrische Behandlung auf moralisch-geistigem Gebiet."[231]

Auch Jochen Klepper, der 1942 mit seiner Familie infolge der unerträglich gewordenen Bedrohungen aus dem Leben schied, hat über ein Jahrzehnt Tagebücher[232] geführt, in denen sich manche Aussage über Bach und sein Werk findet. Den Aufzeichnungen nach schrieb der Dichter für den Rundfunk zum Karfreitag 1933 eine Hörfolge *Chronik der Familie Bach*, die „wieder glatt hinausgegangen" (S. 50) ist. Außer kurzen Hinweisen auf das Erleben Bachscher Kompositionen lesen wir am 26. April 1937: „Denn in Bach bin ich geborgen und gegründet wie in Luther; daran ist gar kein Zweifel. Matthäuspassion und Kunst der Fuge" (S. 446).

Unter allen Bachschen Kompositionen, die die Schriftsteller und Dichter stets von neuem bewegen, befindet sich vorrangig die Matthäuspassion. Hatte sich doch schon Karl Liebknecht aus dem Zuchthaus Luckau am 18. 3. 1917 in einem Brief[233] an seinen Sohn zu diesem Werk, dem im Rahmen der künstlerischen Entwicklung Bachs besondere Bedeutung zukommt, voller Enthusiasmus bekannt: „Ihr sollt die Matthäus-Passion hören – in klassischer Aufführung! Das wundervollste Werk auf dem Gebiet des Oratoriums. Die Noten hatte ich im Militärlazarett. Studiere sie vorher. Nicht ganz leicht zu verstehen – Kontrapunkt und Fuge. Gleich der erste Satz: achtstimmiger Chor nebst Cantus firmus –; durchblickt man das Zaubergewebe, ist man ganz berauscht vor Seligkeit. Nichts Süßeres, Zarteres, Rührerendes und in den Volksszenen – nichts Großartigeres kennt die Musik."

Selbst der mehr und mehr dem Nihilismus verfallende Friedrich Nietzsche schreibt am 30. April 1870 aus Basel an Erwin Rhode: „In dieser

---

[230] *Auf andere Art so große Hoffnung.* Berlin 1951.

[231] Ebenda, S. 683–684.

[232] *Unter dem Schatten Deiner Flügel.* Stuttgart 1956.

[233] *Briefe aus dem Felde, aus der Untersuchungshaft und aus dem Zuchthaus.* Berlin 1919, S. 69–70.

Woche habe ich dreimal die Matthäuspassion gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermeßlichen Bewunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium"[234].

Es ist daher nur zu verständlich, daß so wie Arnold Zweig auch andere Autoren unseres Jahrhunderts ihren dichterischen Beitrag zur Interpretation des Werkes leisten. Ernst Wiechert, dem Frau Musica stets ein verläßlicher und treuer Weggefährte war, schenkt uns in seinen Erinnerungen und in verschiedenen Romanen wesentliche Bemerkungen über die Tonkunst[235]. Mit seiner Betrachtung *Fünfhundert Schüler singen die Matthäuspassion*[236], die ein Königsberger Ereignis des Jahres 1929 würdigt, hält er die Erinnerung an einen echten „Feiertag der Kunst" wach.

Das Musikerleben Wiecherts spiegelt sich in seinem gesamten Werk wider. Bei der Einweihung des neuen Hauses im Dezember 1936 spielte Wilhelm Kempff, der zum Freundeskreis des Dichters zählte, „eine Bach-Kantate"[237]. Im Hinblick auf Wiecherts Äußerungen über Bach sind zwei Episoden besonders eindrucksvoll. Thomas von Orla lauscht im *Einfachen Leben* oft den musikalischen Bekenntnissen Perneins am Flügel, und es ist ihm dann, als kläre sich des Grafen Gesicht beim Spiel von aller Bedrückung seines gequälten Herzens. „Nein, ich verstehe Sie ganz gut, und Sie haben auch recht. Ich habe sogar ein reines Herz dabei, aber ein reines Herz ist noch kein fröhliches Herz . . . nun, lassen wir das. Ich habe immer das Gefühl, daß wir gar kein Recht haben, an solche Dinge einen Gedanken oder ein Wort zu wenden. Denn keiner von uns ist beispielsweise Johann Sebastian Bach. Er hatte ein Recht dazu, mit jeder Note danach zu suchen und fast mit jeder Note es zu verkünden. Deshalb spiele ich ihn auch nicht. Ich fürchte mich vor ihm."[238]

Die andere Stelle begegnet uns in den *Jerominkindern*. Allabendlich liegt Friedrich Jeromin vor der Rohrhütte auf der Insel und bläst seine Flöte, „und aus dem Dunklen kamen die Töne wie die Stimme eines vergehenden Menschen". Agricola, der selbst im Widerstreit mit seinem eigenen Leben steht, denkt beim Zuhören: „Bach hätte so schreiben können, . . . in einer Kreuzesklage, als er schon blind geworden war und nur das andre sah, das Verborgene."[239] Dieser Pfarrer wird fortan nicht mehr glauben können, seit er das Flehen ohne Antwort auf der Flöte vernahm.

Günter Weisenborn, dem wir das *Spiel vom Thomaskantor* verdanken, schreibt in der Vorrede zu *Memorial* – der Autobiographie über seine Kerkerhaft im faschistischen Deutschland: „Jeder Mensch findet rückschauend in seinem Leben bestimmte Augenblicke, in denen ihm Türen aufgingen,

[234] In: *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*, a. a. O., S. 274.

[235] Vgl. H.-M. Pleßke, *Der Zauberklang des Jenseits. Ernst Wiechert und die Musik*. In: *Musica*. Jg. 8. 1954, S. 425–427.

[236] *Es geht ein Pflüger übers Land*. München 1951, S. 50–52.

[237] *Jahre und Zeiten*. Erlenbach-Zürich 1949, S. 333.

[238] Wien, München, Basel 1953, S. 121.

[239] Zürich 1947, S. 153.

wichtige Momente der inneren Biographie, die er nicht vergißt. Bei mir ging eine Türe auf, als ich zum erstenmal mit zwölf Jahren Bachs ‚Chromatische Fantasie und Fuge' hörte . . ."[240]

Auch dieser Schriftsteller hält eine Aufführung des Passionsdramas in der alten Berliner Garnisonkirche[241] für besonders erwähnenswert, gewiß der unerschütterlichen Zuversicht, daß es trotz innerer und äußerer Bedrängnisse etwas gibt, das der Menschheit nicht verlorengehen kann.

Während das jeweilige Erleben einer Aufführung der Matthäuspassion in mehr oder weniger enthusiastischen Worten seinen Niederschlag findet, weil alle genannten Autoren davon überzeugt sind, einer unsterblichen Musik von einmaliger Schönheit begegnet zu sein, deren Aussagekraft Christen und Nichtchristen gleichermaßen bewegt, ist die Versenkung eines jungen Dichters in diese Komposition zwiespältiger Art. Als Wolfgang Borchert mit sechsundzwanzig Jahren im November 1947 starb, hinterließ er ein literarisches Werk, in dem sich die tiefe Verzweiflung einer in den Abgrund geführten Generation widerspiegelt. Vor allem in seiner Prosa gestaltet er unerbittlich die kreatürliche Armut, Lebensangst und Niedergeschlagenheit der ersten Nachkriegsjahre. Sein in der Geschichte *Die lange lange Straße lang*[242] unüberhörbarer Aufschrei als Hungernder, der nicht in der Lage ist, eine Konzertkarte zu kaufen, läßt ihn zu einer Einschätzung der Passions-Zuhörer gelangen, die zugleich davon kündet, wie es ihm als einem Getriebenen bis zum letzten Atemzug um die Sichtbarmachung der Wunden der Zeit geht.

Der 1908 geborene Dichterpfarrer Albrecht Goes, jener Landsmann und einfühlsame Biograph Mörikes, zählt zu den markanten Persönlichkeiten der christlichen Dichtung unserer Tage. Schon 1937 schrieb er einen Essay *Kommt, ihr Töchter . . .*[243], der der Matthäuspassion gewidmet ist. Dieser Karfreitagnachmittag, das Einbezogensein in große Musik, verheißt dem einundzwanzigjährigen jungen Menschen ein wenig „Führung und Geborgenheit". Das, was Goes stets über Bach aussagt – und wie er es so glasklar formuliert –, gehört mit zu den eindringlichsten Zeugnissen deutscher Dichter über Wesen und Musik unseres Meisters. Und das ist das Erfreuliche bei Goes: auch in seiner Predigt[244], die er auf dem 35. Deutschen Bachfest in Stuttgart 1958 gehalten hat, zeichnet er keinen mystischen Kirchenmusiker, kein weltabgewandtes Bachbild. Ganz im Gegenteil: er vergleicht auch an anderer Stelle in einer Stunde des Besinnens Bachs Musik mit einem großen hellen Raum, in dem drei Türen darin sind. „Die zweite Tür ist die Tür in den Bereich der Tat. Vor uns ist der Tag, und er will Wirksamkeit; mutige Entschlüsse – den Eifer des Mannes, die Sorgfalt der Frau. Dem

[240] Berlin 1948, S. 7.

[241] Ebenda, Absatz 107, S. 141–142.

[242] *An diesem Dienstag*. Hamburg, Stuttgart 1948, S. 117.

[243] *Von Mensch zu Mensch*. Frankfurt a. M. 1952, S. 112–118.

[244] *Ein überfließend Maß*. In: *Stunden mit Bach*. Hamburg 1959, S. 26–36. – Auch enthalten in: *Wagnis der Versöhnung*, Leipzig 1959, S. 65–78.

allen ist diese Musik zugetan. Andre Musik rät zur Flucht, zu Schlummer, Traum, Vergessen und Tod; andre lädt uns ein, das Gestern zu denken und das Langvorbei – nicht Bach's Musik."[245]

Stunden mit Bach nennt der Dichter sein 1959 erschienenes Bändchen, dessen vier Betrachtungen zeigen, wie tief er in die musikalische Welt des Thomaskantors eingedrungen ist. Der Schlußsatz jener Darlegung, mit der er seiner Liebe zur Kunst der Fuge beredten Ausdruck verleiht, charakterisiert recht eindringlich, welch unvergeßlichen Eindruck beim Dichter Goes die Musik Bachs am Silvesterabend 1945 hinterläßt: „Erfahrung der Unvergänglichkeit in der vergehenden Zeit."[246]

Der mitteldeutsche Dichter Siegfried Berger, dem der Tod 1946 unerwartet die Feder aus der Hand nahm, hat sich nicht nur als Kulturpolitiker einen Namen gemacht. Als Kantorensohn weiß er sich besonders der Musik Bachs und Händels verpflichtet[247]. Erwähnt sei hier nur eine der bekanntesten Erzählungen dieses Dichters – *Die Schwedenorgel* –, in der Hans Freygang, ein nach dem ersten Weltkrieg mittelloser Vizekantor, auf seiner Konzertreise durch Schweden immer dann, wenn er zum Instrument greift, auch Bach spielt, „jenen feierlichen Gesang des Glaubens, den die Geige ganz einsam singt zwischen Himmel und Erde"[248].

Mit der 1948 geschriebenen Skizze *Bachs Präludium und Fuge C-Dur*[248a] gibt Louis Fürnberg (1909–1957) ein eigenes inneres Erlebnis wieder, dem er sich bei seinem Besuch in der Thomaskirche nicht zu entziehen vermochte, nachdem er Schmerz und Not der leidvollen Jahre endlich überwunden. Sein erst aus dem Nachlaß veröffentlichtes *Kleines Leipziger Tagebuch nur für mich*[248b], das vom 27. bis 29. Juli 1950 entstand, macht augenscheinlich, mit welchem Eifer dieser Dichter um das rechte Bachverständnis gerungen hat.

Im Mittelpunkt des literarischen Interesses stand vor nahezu zwanzig Jahren ein junger, im letzten Kriege vermißter Autor – Klaus Erich Boerner —, der mit drei Büchern berechtigtes Aufsehen erregte. Im Roman *Das unwandelbare Herz* spukt der Klavierlehrer Tobias Krautkopf herum; als Sonderling ist er ein Nachfahre solch unvollendeter Musikanten, wie sie Grillparzer, Storm und Stifter in einigen ihrer Geschichten schildern. Diesem Musicus Krautkopf, der jahrzehntelang das Geheimnis der Musik zu ergrübeln versucht, wird mit der Aufführung des Weihnachtsoratoriums in der Thomaskirche ein unvergeßliches Erlebnis zuteil. Das Weltbild des Wunder-

---

[245] Ebenda, S. 7–8.

[246] Ebenda, S. 25.

[247] H. Berger, *Trauerrede am Grabe des Bezirkspräsidenten Dr. Siegfried Berger*. Querfurt um 1946.

[248] Merseburg 1943, S. 58.

[248a] *Das Jahr des vierblättrigen Klees*. Berlin 1959, S. 155–156.

[248b] Ebenda. S. 91–96. – Erstmalig veröffentlicht in: *Musik und Gesellschaft*. Jg. 8. 1958, S. 580–582. Fürnbergs Äußerungen über G. Ramin erregten seinerzeit heftigen Widerspruch (vgl. hierzu S. 707–708).

samen bricht dort zusammen: nicht in der Wiederholung liegt das Geheimnis der Musik, das Wunder eines solchen Werkes läßt „sich nicht auf eine letzte Formel bringen".[249] In dieser Szene des Romans fängt der junge Dichter, der sein Buch mit vierundzwanzig Jahren veröffentlichte, den Zauber und die beglückende Atmosphäre eines solchen Ereignisses ein; ihnen wird sich wohl jeder Zuhörer anvertrauen, der jemals in den Tagen vor Weihnachten den Klängen Bachs an seiner ureigensten Wirkungsstätte gelauscht hat.

Vielfältig sind die Aussagen Reinhold Conrad Muschlers (1882–1957) über Musik und Musiker in seinem umfangreichen Prosawerk. Das Verständnis Bachs setzt für ihn bereits eine gewisse Erlebnisreife voraus. Dominik Fischlin geht nichts über die Musik des Thomaskantors, die ihm „Quell, immer wieder Quell"[250] ist. Bescheiden weist dagegen die Pianistin Celia Kraft in *Flucht in die Heimat* darauf hin, daß sie noch nicht reif sei zum Verstehen dieser Musik.[251] Prosaarbeiten von *Frank Thieß*[251a] und *Erich Ebermayer*[251b] enthalten ebenfalls vereinzelt nicht unwesentliche Bemerkungen über das Werk Bachs.

Es würde den Rahmen unserer Betrachtung sprengen, wollten wir im einzelnen auf ausländische Schriftsteller eingehen, selbst wenn ihr Werk Weltgeltung besitzt. Romain Rolland lehrte einige Jahre an der Sorbonne und arbeitete in dieser Zeit als Musikhistoriker am *Jean Christophe* (1904–1912),[252] einem Roman, der ein Stück deutscher Kultur einschließt, zumal sein Held Züge deutscher Musiker von Beethoven bis Wolf trägt. Auch Kompositionen Bachs werden in diesem Werk kurze Bemerkungen gewidmet. Maxim Stempel (Schweden) hat darauf hingewiesen, wie eigenwillig August Strindbergs Verhältnis zu Bach gewesen sein muß. Der Pessimismus verleitete diesen Dichter zu der Behauptung – wie Stempel bemerkt –, die Musik unseres Helden drücke „eine Klage über das tiefe Elend des menschlichen Daseins, einen Seufzer der Sehnsucht nach dem Tode als Befreier"[253] aus.

Mit der Papst-Legende *Die Heiligsprechung des Johann Sebastian Bach*[254] hat Johannes Rüber eine tiefempfundene Dichtung veröffentlicht, in der Protestanten und Katholiken über Bach und sein Schaffen ins Gespräch kommen. Ein moderner Papst möchte Bach heiligsprechen, obwohl bisher keinem Menschen seiner Kunstwerke wegen solche Ehrung zuteil wurde.

---

[249] Berlin 1939, S. 679–686.

[250] *Diana Beata*. Wien, Berlin 1950, S. 271.

[251] Berlin 1936, S. 291.

[251a] *Frauenraub*. Potsdam 1927, S. 38. – *Das Tor zur Welt*. Stuttgart 1926, S. 154. – *Angelika ten Swaart*. In: *Tod und Verklärung*. Hamburg, Wien 1958, S. 313 – 314.

[251b] *Verirrte Liebe*. Freiburg/Br. 1955, S. 86–87. – *Ohne Ansehen der Person*. Hamburg, Wien 1958, S. 268.

[252] *Johann Christof*. Bd. 1–3. Frankfurt a. M. 1952.

[253] *Bach in Schweden*. In: *Wissenschaftliche Bachtagung*, a. a. O., S. 371–372.

[254] München 1954.

In Castel Gandolfo treffen die evangelischen Bischöfe Deutschlands mit Papst Gregor zusammen, der den Kanonisierungsprozeß selbst mit Eifer vorantreibt. Dieser Gregor, musikwissenschaftlich gebildet, ein ausgezeichneter Violinspieler, greift zur Geige und spielt vor dem Gerichtshof als Beweis für die Erhabenheit seines Anliegens die große Bach-Partita. Mit dieser Huldigung steht er am Ende seines Werkes: kurze Zeit darauf stirbt er, Bach wird nicht heiliggesprochen. Rübers Werk ist als eine Bereicherung der Bachdichtung anzusehen, weil er hier sehr maßvoll Gedanken anschneidet, die durchaus als Beitrag zu einem neuen Bachbild gewertet werden können.

Um das Bild einigermaßen abzurunden, das Bach mit seiner Musik in der schönen Literatur unseres Jahrhunderts bisher fand, ist auf einige Werke einzugehen, die in unterschiedlicher Weise dem Thema gerecht werden. Helmut Stützel nennt seine ein wenig altväterlich anmutende Erzählung *Fantasie g-Moll*[255], in der das Orgelwerk zwei Menschen, denen ein gemeinsamer Weg versagt bleiben muß, zum Schicksal wird.

Auf die gelungenen Bemühungen Mosers um die Musikbelletristik wurde schon wiederholt hingewiesen. Im Roman um einen freierfundenen deutschen Musiker *Die verborgene Symphonie*[256] erlebt der Leser verschiedene Szenen, in denen der Verfasser auf Grund seines musikgeschichtlich fundierten Wissens zur Vermittlung eines den Realitäten entsprechenden Bachverstehens beiträgt. Mosers Vertrautsein mit dem Werk des Thomaskantors verleitete ihn außerdem dazu, unter Pseudonym eine Novelette *64 neue Bachkantaten*[257] zu schreiben, in der er schildert, wie ein angeblich neuer Fund Bachscher Kompositionen das Blickfeld des Wissenschaftlers nach verschiedenen Seiten hin erweitert.

Fritz Müller wiederum konstruiert zur Faschingszeit als gelungenen Ulk Beziehungen zwischen Bach und Shakespeare[258], die keineswegs den Tatsachen entsprechen. *Wie des Herrn Joh. Seb. Bachen Weihnachts-Oratorium entstanden ist*[259], betitelt er einen anderen sehr launigen Beitrag, der davon zeugt, wie Bach sich selbst bestiehlt, um mit Hilfe weltlicher Kantatensätze sein Oratorium zu komponieren.

Während bei Stützel das Orgelwerk Bachs zur Trennung der sich Liebenden führt, verfaßt Ilse Armbrust eine rührselige Novelle, in der die *D-Dur-Fuge*[260] jene Komposition ist, die zwei Menschen immer fester aneinander bindet. Auf der gleichen Geschmacksebene bewegt sich auch Daisy Maria von Wolmar mit einer kurzen Geschichte[261], in der ein Musiker erzählt, wie er den Weg zu Bach fand.

---

[255] Naumburg um 1945.
[256] Leipzig 1936.
[257] *Zeitschrift für Musik*. Jg. 99. 1932. S. 304–309.
[258] Ebenda, Jg. 102. 1935, S. 132–134.
[259] Ebenda, Jg. 101. 1934, S. 1213–1216.
[260] Ebenda, Jg. 99. 1932, S. 114–119.
[261] *Begegnung mit Bach*. In: *Lebensbilder*. Hamburg 1953. Bd. 3, S. 223–226.

Durchaus kritischen Charakter haben zwei in belletristische Form gekleidete Arbeiten. Helmut Meyer von Bremen schrieb eine Lesespiel *Meisterwerke der Tonkunst unterhalten sich*[262], in dem die personifizierte „Matthäuspassion" auftritt und von gewissen Vergewaltigungen spricht, denen sie infolge zunehmender Rundfunkübertragungen ausgesetzt ist. Das andere Werkchen, eine Satire[263], die aus der Feder des Londoner Kritikers F. Bonavia (?) – auf Grund der Angabe des Übersetzers – stammen soll, behandelt auch die Kunst der Fuge, deren Aufführungspraxis wohl nicht immer mit den Auffassungen übereinstimmt, die Bach selbst bei der Niederschrift gehabt haben wird.

Da sich unsere Dichter und Schriftsteller in ihren Romanen, Erzählungen und Novellen mitunter nur ganz am Rande mit der Musik Bachs beschäftigen, wäre es vermessen zu behaupten, mit der vorliegenden Würdigung sei der Kreis der in Betracht kommenden Autoren bereits lückenlos erfaßt. Es ist schon jetzt mit Sicherheit anzunehmen, daß unser Thema besonders nach dieser Seite hin einer gelegentlichen Ergänzung bedarf. Die Widerspiegelung der Musik Bachs in der modernen deutschen Dichtung ist in jeder Beziehung vielseitig. Bei allen Autoren ist zunächst etwas von deren verehrender Hingabe an den Genius Bach zu spüren, obwohl sie im einzelnen von ganz unterschiedlichen weltanschaulichen Positionen aus an die Darlegung ihrer Gedanken herangehen. Wenn Otto Franzmeier über ein Kirchenkonzert berichtet und es im Stile christlicher Erbauung analysiert, so werden nicht alle Leser der kleinen Geschichte dem Verfasser uneingeschränkt zustimmen. Was sie jedoch mit dem Autor gleichermaßen empfinden, ist dies, daß Bachs Musik „zu neuem, schönerem Beginnen"[264] führt, eine Erkenntnis, die sich wie ein roter Faden durch zahlreiche der hier genannten Prosawerke, Dramen und Gedichte zieht.

Bei Bach in der deutschen Dichtung handelt es sich um ein weitverzweigtes Gebiet, dessen Einbeziehung in die Auseinandersetzungen um das Bachbild unserer Zeit nützlich und notwendig ist. Daß uns Schriftsteller und Dichter trotz des beträchtlichen Umfanges der Belletristik in den letzten zwei Jahrhunderten noch manches schuldig geblieben sind, wurde im Verlaufe der Betrachtung aufzuzeigen versucht. Daß wir es aber nicht nur mit solchen Erscheinungen zu tun haben, die eine negative Kritik herausfordern, dürfte ebenfalls sichtbar geworden sein. In vielen Fällen ist das ehrliche und von Verantwortungsbewußtsein getragene Bemühen der Autoren zu spüren, den Menschen des 20. Jahrhunderts Johann Sebastian Bach so nahezubringen, daß das in den Dichtungen sich widerspiegelnde Bild der gelebten Wirklichkeit weitestgehend entspricht. Dieses Fazit stimmt uns zuversichtlich; es sollte aber zugleich eine Mahnung an alle Freunde Bachscher Musik sein, sich auch in Zukunft für ein der Wahrheit entsprechendes Bachbild in der schönen Literatur einzusetzen.

[262] *Zeitschrift für Musik.* Jg. 101. 1934, S. 754–760.
[263] *Zwiegespräch im Elysium*, ebenda, Jg. 104. 1937, S. 122–123.
[264] *Das Konzert.* In: *Soli Deo Gloria.* Stuttgart 1950, S. 54.