## Werk

**Titel:** Bach - geistesgeschichtlich zugeordnet

**Autor:** Moser, Hans Joachim

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1935

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_027|LOG_0179

## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

selbst zutiefst bedeutsam, abgelegt. Bach vereint in seiner Kunst noch einmal das ihm überkommene Erbe der ihm vorangegangenen Jahrhunderte und zugleich weist er dem Künftigen die Sternenbahn in ewigen Gesetzen, die in seinen Werken tönendes Leben werden, Universum der schöpferischen Kunst. In ihr bindet er, mit Richard Wetz zu reden, »die Erde an den Himmel«, d. h. er gibt der überkommenen Religion einen neuen, vertieften Sinn. Bachs Kunst ist in unerhörter Art religiöse Kunst. Sie steht außerhalb der Welt. Fragen des irdischen Lebens sind für sie gar nicht vorhanden; sie ist geistige Versenkung in eine zeitlose Überwelt; tiefster Ausdruck eines von Anfang an bestehenden, nie gestörten Eins-Seins mit dem Göttlichen. Bei der kosmischen Universalität dieser Kunst nur, dieser erdnahen Entrücktheit in die heiligsten Ewigkeitsbezirke, kann es möglich sein, daß einmal jene volksgefühlsfremde »Bach-Philologie« und damit zum anderen der Intellektualismus der Hirnmusik der jüngsten Vergangenheit es uns weißmachen wollten, daß Bach erst ihrer bedürfe, um zu uns recht zu reden.
Noch spukt viel blutloses Intellektuellentum als geistige Treibminen in der Musik und Kultur unserer Frühlingstage neuen völkischen Werdens herum. Auch das wird das deutsche Volk ausscheiden. Der Weg — das möge der Sinn dieses Bach-Jahres sein — für das lebendige Vermächtnis Bachs wird frei. Wir wissen heute um die Sendung der Kunst als das reinste ethische Bekenntnis des Menschentums von sich selbst, als eindringlichste Sichtbarwerdung des nicht erklärbaren, metaphysischen übergewaltigen und stets gegenwärtigen göttlichen Seins; als Erweckerin und Förderin der lauteren Triebe im Menschen und deren Erkenntnis und Vervollkommnung durch sie, die Kunst. In diesem Sinne wird uns das Werk Bachs unmittelbares Erlebnis, soll es lebendig werden als gewaltige Quelle der Kraft neuen deutschen völkischen Seins.

# BACH — GEISTESGESCHICHTLICH ZUGEORDNET[1])

Von HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Wann hat Bach gelebt? Die nackten Jahreszahlen 1685 und 1750, die seine irdische Wanderfahrt umgrenzen, sind ja nur Kilometersteine ohne die zugehörige Landschaft. Schlagen wir das Geschichtsbuch auf, so steht seine Lebensstrecke, grobhin gesehen, zwischen dem Dreißigjährigen und dem Siebenjährigen Krieg. Als Bach am Fuß der Wartburg das Licht der Welt erblickte, ging durch Mélacs Mordbrennerhaufen das Heidelberger Schloß in Flammen auf, und viele der durch das Edikt von Nantes aus Frankreich vertriebenen Hugenotten machten sich eben auf den Weg, um als An-

[1]) Aus »Johann Sebastian Bach«. Von Prof. H. J. Moser (1935) Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

siedler dem Ruf des weitsichtigen Großen Kurfürsten zu folgen. Das Kind Bach erlebte Karl den Zwölften und Peter den Großen, der Jüngling hörte in Lübeck Buxtehudes *Castrum doloris* auf den Tod des musikverständigen Kaisers Leopold I. und verfolgte in Wochenblättern die Kunde vom Spanischen Erbfolgekrieg. Er ist der eigentliche Generationsgenosse des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I., dem Preußen sein Heer und den gesunden Staatshaushalt verdankt, ihn erreichte auf der Reise von Weimar nach Cöthen die Nachricht, daß »Prinz Eugen der edle Ritter« Belgrad erobert habe, er musizierte in Leipzig vor August dem Starken und fantasierte noch in Potsdam vor dem jungen Sieger von Hohenfriedberg, der dem greisen Genius das Thema zum »Musikalischen Opfer« auf dem Silbermann-Flügel anschlug. Bachs Kantate »Du Friedefürst Herr Jesu Christ« suchte 1745 die Bürgerschaft Leipzigs über die »Greuel der Verwüstung« bei der Kapitulation vor den preußischen Kanonen des Zweiten schlesischen Krieges zu trösten, und mit der Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« jubelte er am Neujahrstag 1746 dem Frieden von Dresden zu — an diesem Tag verließ der letzte preußische Soldat die Pleißenburg in Leipzig.

Gewiß — Bachs und Händels Jugend fällt in eine Niederungszeit der deutschen Reichsgeschichte, und gerade im Hinblick hierauf ist schon behauptet worden, die Musik blühe gern wie eine Schmarotzerblume auf faulenden Stämmen. Welche Verkennung —! Daß Deutschland zur Zeit des XIV. und XV. Ludwig so tief am Boden lag, war Schuld der abscheulichen Territorialpolitik fürstlich-absolutistischer Kabinette und dynastischer Eifersüchteleien, trifft aber nicht als Vorwurf das Volk als solches. Im Gegenteil: wo immer das deutsche Bürgertum damals zu Worte kam, auf den Opernzetteln der städtischen Theater und in den Streitschriften wackerer Patrioten, die sogar die Form des Librettos dafür vorschützten, in den Sprachgesellschaften und Akademien wird die ruhmvolle Vergangenheit Germaniens aufgerufen, wird dem jungen Geschlecht mit Leidenschaft die Schmach der Gegenwart vors Auge geführt, um eine bessere Zukunft zu gewinnen — Friedrich II. hätte nicht so rasch ganz Deutschland »fritzisch« gestimmt, wenn nicht jene vaterländische Stimmung überall (auch bei den italienfremden Bachs!) vorhanden gewesen wäre. Wie der junge geniale Leibniz die Ruhmgelüste des Versailler Sonnenkönigs von Deutschland weg auf eine ägyptische Expedition hat lenken wollen, ist erst neuerdings wieder beleuchtet worden — in dieser zukunftskräftigen, stammeseigenen Umwelt erblühte Bachs echt deutsch geartete Kunst.

Gewiß, die »gänzliche Erloschenheit des deutschen Volkes« schien gekommen, wenn man die Fremdwörterwut des damaligen Kanzleistils beobachtet, die auch Bachs Briefe und Eingaben oft zu so sonderbaren Sprachdenkmälern gestaltet; aber durchs ganze 17. Jahrhundert gehen auch die leidenschaftlichen Flugschriften »wider die allamodischen Sprachverderber«, wie jene

vierstimmig komponierte »Weheklag des alten Teutschen Michels« vom Friedensjahr 1648, und Stücke wie J. Banwarts »Ein seliges der alten Teutschen Leben, o liebes Vaterland . . .« fand der Primaner Bach auf der Lüneburger Michaelisbibliothek genug. Es war freilich die Zeit volksfremden Gelehrtendünkels und trockener Stubenpoesie, da die Postel und Brockes dicken Schwulst und Herr Hagedorn recht dünnblütige Anakreontik vor sich brachten. Aber der Stadtpfeifersohn Sebastian Bach stand nicht bei diesen gequälten Tüfteleien, sondern beim Volkslied: wie er mit ihm verwachsen war, zeigen das Hochzeitsquodlibet von 1707 und die so gar nicht Picandrischen Volksspielzüge in der Matthäus-Passion (»Mond und Licht sind vor Schmerzen untergangen«, »Der feige Verräter, das mörderische Blut«), es es zeigen die derben instrumentalen Anspielungen in der späten Bauernkantate (»Mit dir und mir ins Federbett . . .«) und die Späße bei der Themenrückkehr der Goldbergvariationen. Bach las, wie sein Nachlaß ausweist, Taulers Predigten, er las Luthers Bibel und besaß dessen Werke in den Folioausgaben noch der Reformationszeit. Vor allem: er hatte das ganze, herrliche Gesangbuch des 16. Jahrhunderts fest im Kopf, und ist so (wenn auch mit großenteils anderen Bewußtseinsvoraussetzungen theologischer Art) nicht nur ein Bürger des 18. Jahrhunderts gewesen, nicht nur ein Zeitgenosse des »geistreich« hüpfenden Choralbuchs von Anastasius Freylinghausen, sondern in höherem Sinn immer auch noch einer, der zu Luthers und Johann Walters Füßen gesessen.

Es ist weniger wichtig, daß Bach im Leipzig der Christian Günther, Gottsched und Fürchtegott Gellert gewohnt hat (wenn ihm auch der zweite einen Trauerodentext verfaßte), als daß er in Salomon Franck, Erdmann Neumeister, Henrici-Picander und Frau von Ziegler seine Hauptkantatendichter gefunden hat. Von ihnen zu sprechen, hat aber wenig Sinn, bevor nicht die theologischen Fronten klargelegt sind, zwischen denen sich diese geistlichen Librettisten Bachs zu bewegen hatten. Die Reformierten fielen hier durch ihre Stellung zur Kirchenmusik und durch die kirchenpolitische Gesamtlage von vornherein aus — obendrein hat Bach nie in Brandenburg gewirkt, wo noch eben der Große Kurfürst als reformierter Landesherr eines lutherischen Landes von vornherein zu versöhnlichem »Synkretismus« geneigt war — die Konkordienformel, die Bach in jedem Kirchenmusikamt zu beeiden hatte, verbot ihm »Laulichkeit« nach dieser wie nach katholischer Seite und er hat gern in Dr. Pfeiffers »Antikalvinismus« gelesen. Die Entscheidung ging innerhalb des Luthertums um Orthodoxie oder Pietismus.

Man darf sich die Orthodoxie des ausgehenden 17. Jahrhunderts nicht bloß als einen trockenen Rationalismus und als Vorstufe der Freigeisterei vorstellen. Sie war eher eine Art Luther-Renaissance strenger Bibelgläubigkeit gegenüber den sich meldenden klügelnden Einwänden aufgeklärter »Cavalliers«, schob aber sogar die *Unio mystica* zwischen Christus und der gläubigen

Seele ein, um den Vorgang der »Rechtfertigung« nur ja recht vorstellbar zu machen, wie das denn ja auch in mehreren Bachschen Kantaten herrlich ausgestaltet worden ist. Schon daß der innige Paul Gerhard und der glühend empfindende Paul Fleming überzeugte »Orthodoxe« gewesen sind, verbietet, in dieser Richtung nur verknöcherten Dogmatismus zu sehen. Höchstens schwächte sich die Orthodoxie, indem sie das große und vertiefende Erlebnis dreißigjähriger Kriegserfahrung, das sich zu dem Begriff des »lieben Leidens« religiös verdichtet hatte, durch die Vorherrschaft des Glückseligkeitsgedankens überwuchern ließ, der dann bei Leibniz, aber auf anderer Grundlage, fruchtbar werden sollte.

Gegenüber diesem Optimismus der scholastischen Theologen wie der Wissenschaft (Leibniz kommt da von Keplers Gottesharmonie her) suchen andere das wahre Reu- und Bußerlebnis aus aller Herzenstiefe, das Schuldgefühl aus einer Art Weltverschüchterung her zu gewinnen — das Bekennen solcher Erfahrung führte vor allem zu Andachtsbüchern, die Bachs Bücherei füllten. Der Puritaner-Einschlag dieser Reformrichtung sucht nicht nur Bet- und Fasttage ins Kirchenleben einzuführen, sondern wendet sich puristisch zumal gegen den tonkünstlerischen Prunk. Der jüngere Joh. Quistorp, Theologieprofessor seit 1651 in Rostock, spricht sich in schärfster Weise gegen die »Komödiantenmusik« aus, die in den Kirchen von den Organisten in den lateinischen, dem Volk unverständlichen Gesängen geboten wird. »Unter dem tanzklingenden weltlichen Orgelschall« — sagt er — »steigt der Prediger auf die Kanzel, unterdessen sitzt das Volk und klatscht«. Bei der Abendmahlsfeier darf nach ihm ebenfalls keine Instrumentalmusik dabei sein. Stark von Quistorp abhängig ist Großgebauer (Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion 1661). Ihn bewegt ein geradezu fanatischer Haß gegen die Orgel. »Diese Orgelpfeifen«, ruft er aus, »sind nichts anderes als lebendige Bilder des erstorbenen Christentums, die zwar heftig plärren und schreien, aber weder Herz noch Geist noch Seele haben.« Er eifert gegen die »Gesänge aus Welschland eingeführet, worinnen die biblischen Texte zerrissen und durch der Gurgel geschwinde Läufte in kleine Stücke verhackt werden«. Die Orgel zur Begleitung des Gemeindegesangs will er (wie auch der Schwabe Val. Andreae) dulden — aber das Konzertieren zumal beim Abendmahl ist ihm ärgerlich. »Da sitzet der Organist, spielet und zeiget seine Kunst. Daß eines Menschen Kunst gezeigt werde, soll die ganze Gemeinde Jesu Christi dasitzen.« Gemeindegesang dagegen »ist der süße Wein, den die Gemeine trinken muß, will sie voll Geistes werden«, weshalb nunmehr auch das landesherrliche Kirchenregiment überall die Ausgabe landschaftlicher Gesangbücher förderte. J. K. Dannhauer in Straßburg in seiner »Katechismusmilch« und den »Kometenpredigten« war ebenfalls Anhänger der Reformbewegung. Sein Urteil über die Kirchenmusik lautet: Hinweg mit dem neuen welschen Schreien und den Sirenenliedern, die in der lutherischen Kirche ihren Einzug halten

und an die Kirchenmusik im katholischen Kultus erinnern, die dem Laien unverständlich ist. Christliche Musik muß nach Skt. Pauli Anleitung Lehr- und Vermahnungsmusik sein. Auf dieser Überzeugung entfaltete sich der Pietismus Franckes und Speners, und es ist klar, daß Bach als Christ und Musiker hier Stellung nehmen, Entscheide treffen mußte. Man braucht nur schon die rote Tinte zu beachten, mit der Bach in seiner Reinschrift der Matthäus-Passion das Bibelwort gegen alle madrigalischen Zutaten herausgehoben hat, um zu sehen, daß er sich zur unbedingt bibelgetreuen Strenggläubigkeit schlug, die seinem Kirchenmusikertum (nach dem Vorgang Luthers selbst) allein Licht und Luft ließ.

Freilich konnte Bach auch vom Pietismus nicht unberührt bleiben. Schon von seinen mütterlichen Ahnen, den Erfurter Lämmerhirts her, bestand eine persönliche Beziehung zu dem mystischen Schwärmer Esaias Stiefel (1605), dessen hingegebenes »Ich bin Christus« selbst der Görlitzer Theosoph Jakob Böhme als verstiegen abgelehnt hatte. Wie sehr der Pietismus (Speners *Pia desideria* erschienen 1675) die besten Gefühlskräfte der Nation an sich zog, ist schon an der theologischen Einbuße Leipzigs bis in Bachs Zeit hinein dadurch, daß J. B. Carpzovs Rechtgläubigkeit einen Spener nach Berlin und den A. H. Francke nach Halle vertrieb, abzulesen; aber wenigstens wurde durch Val. Ernst Löscher († als Superintendent in Dresden 1749) die Kampfart gegen sie würdiger als vorher, der er im Gespräch zu Merseburg geradezu beide Lager versöhnen wollte — *in musicis* der Standpunkt von Schemellis Zeitzer Schloßgesangbuch, an dem ja Bach mitgearbeitet hat. Schon der »Enthusiasmus« der Spenerschen Lehre und ihre Herzenswärme mußten den Künstler in Bach berühren — sonst aber drängt bei ihr das sittliche Wollen die Duldung des Schönheitlichen gar zu sehr zurück. Immerhin: Bach las nicht nur die Orthodoxen wie Calovius, Olearius, Martin Geyer, J. M. Meyfart, J. Gerhard, Hunnius und Joh. Arnd, sondern hatte auch Aug. Hermann Franckes »Predigten und Traktätlein« vierbändig im Schranke stehen und nicht minder Speners »Gerechten Eifer wider das Papsttum«. Es mag ihm manchmal gegangen sein wie dem alternden Erdmann Neumeister, der theoretisch die Pietisten scharf bekämpfte und doch in seinen Arientexten stellenweise den reinsten Pietismus dichtete. So kam mancherlei Pietistisches in die Bachschen Kantaten: »Du süßer Jesusname du« (Kantate 171), »die Bahn, wo meiner Seele brünstiges Verlangen, mein Heiland, hingegangen . . . Doch willst du würdiglich sein Fleisch und Blut genießen, so mußt du Jesum auch in Buß und Glauben küssen« (154), »Ich folge dir nach durch Speichel und Schmach, am Kreuz will ich dich noch umfangen« (159), »So mich Jesus liebet, ist mir aller Schmerz über Honig süße, tausend Zuckerküsse drücket er ans Herz« (87) usf. Jedenfalls steht Bach noch auf einem ganz anderen, tief im Gefühl verwachsenen Boden, während dann sein haßvoller Gegner Ernesti junior mit der rein grammatischen Auslegung

des Neuen Testaments (1761) einen elegant-literaturkritischen Philologismus begründete, die rein verstandesmäßige Wortdeutung einer neuen, kühleren Zeit.

Hatte Sal. Franck zu Weimar im Stil des ausgehenden 17. Jahrhunderts zur Kantate nur Arientexte und Bibelwort vereint, so theatralisierte Erdm. Neumeister seit 1700 unter dem Einfluß der Weißenfelser Oper diese Form der Kirchendichtung durch Einfügung der »madrigalischen« Reimprosa für die Seccos — wieder so ein tatsächliches Neuerertum im gedacht Altmodischen, das das Übergangsmäßige der ganzen Zeit beleuchtet. Franck hat Bach zuliebe später diese von den Zeitgenossen vielfach angegriffene »Bereicherung« auch noch übernommen. Freilich, bei Franck meldet sich auch manchmal die geschmacklose Nüchternheit des rationalistischen Jahrhunderts, so wenn man etwa an seine Bach-Kantate Nr. 168 denkt »Tue Rechnung« — eine wahre Börsenstudie: »Wenn ich meine Rechnungen so voll Defekte sehe«, »Kapital und Interessen meiner Schulden groß und klein müssen einst verrechnet sein«, »Du bist bezahlt, du bist quittiert« — wen erinnert das nicht an die Choraldichtung von Lessings Vater »Mein Jesus kann addieren und kann multiplizieren auch da, wo lauter Nullen sind«? In solchen Fällen reichen Wustmanns geschickte Besserungsvorschläge nicht, sondern man wird zu Bachs Musik ganze Neudichtungen versuchen dürfen.

Man darf aber nicht denken, daß Bachs Kantatendichtungen lauter geschmacklose Monstra gewesen seien — im Gegenteil finden sich (oft gerade unter denen namenloser Verfasser) überraschend schöne und starke Prägungen, wie sie damals selbst in der »hohen« Literatur selten gewesen sind; so etwa in der anonymen Weihnachtskantate Nr. 151 (um 1730) »Süßer Trost, mein Jesus kommt«, das madrigalische Rezitativ: »Du teurer Gottessohn, nun hast du mir den Himmel aufgemacht und durch dein Niedrigsein das Licht der Seeligkeit zuwege bracht. Weil du nun ganz allein des Vaters Burg und Tron aus Liebe gegen uns verlassen« (ist das nicht halb Lohengrin, halb Heliand?!), »so wollen wir dich auch dafür in unser Herze fassen.«

Henrici als schnellfingriger Hersteller zweideutiger Hochzeitscarmina zählte seine Jahre mit dem Jahrhundert und dem Neumeisterschen Kantatenrezitativ, er ist eine Leipziger Rokokoerscheinung. Um einer Gottschedschen Fingerbeklopfung Widerpart zu bieten, verreimte er plötzlich einen Evangelienjahrgang im Alexandrinertakt der »Laune des Verliebten«; 1725 bot er auch ein Matthäus-Passionsgedicht — teils allein, teils mit ihm baute sich Bach die Texte des eifrigen Kreatürchens zu seinem hochbarocken Zweck zurück. Von Anfang an kam ihm nachmals die edlere Art der Frau von Ziegler mit ihrem »Versuch in gebundener Schreibart« entgegen. Vieles hat Bach sich selbst nach Bedarf zurechtgedichtet; aber noch zwei feine, ungenannte Librettisten hat R. Wustmann unter Bachs Gevattern als wahrscheinlich aufgedeckt: den damals stimmkranken Thomaspastor Christian

Weiß und zuletzt dessen zartfühligen Sohn gleichen Namens; ihm könnte jene Umarbeitung von »Aus tiefer Not« zuzutrauen sein, »wo in Luthers Gedicht eine ganz neue Jesus-Religion hineingefügt worden ist«.

Es grenzen Bachs geistig-religiöse Bezirke aber auch an jenes mystisch-übersinnliche Gebiet, auf dem etwa, von Johann Arnd und noch mehr Jacob Böhme her, ein Revolutionär wie jener Gottfried Arnold, der Mann der berühmten Kirchen- und Ketzerhistorie, mit seinen »Göttlichen Liebesfunken« von 1701 zu Hause gewesen ist. Eigenartig in Fluß und Wandel begriffen wie die Welt des Hörbaren ist für die damalige deutsche Menschheit auch der sichtbare Kosmos. Die Namen Kepler, Cartesius, Leibniz bezeichnen die Hinzueroberung eines gewaltigen, ausgesprochen abendländischen Reichs zur alten Geometrie und Arithmetik: die Funktionstheorie, die Bewegungsmathematik. Mit den Differentialgleichungen, mit der Infinitesimalrechnung kommt die Schmiegsamkeit der Kurve zu vollen Ehren, das Zwischenwertige, Unendliche, Irreale, Unkörperlich-Phantastische — man kann geradezu sagen: neben der Betastbarkeit des Euklidischen Weltbildes tut sich eine zweite, musikhafte Mathematik auf. So auch in der bildenden Kunst, in der die Baumeisterei die Führung ergreift, zugleich plastische und vor allem malerische Gegensatz- und Ungefährwirkungen in sich nehmend. Unwirklich-theatralische Weiten hatte der Blick auf die barocken Opernbühnenbilder so gut wie auf die Altäre der Jesuitenkirchen aufgerissen, und wie man damals die Architektur »gefrorene Musik« nannte, konnte man die Tonkunst auch »verdampfte Architektur« nennen. Es ist kein Zufall, daß der scharfsinnige Fugen- und Kanonbosseler Seb. Bach, der in den Kantatenzyklen seiner Missa und Passionen die großartigsten Dekorationsfronten an Tonartkreisen aufbaut, der genaue Zeitgenosse so viel großer Barockarchitekten gewesen ist: mit Schlüter und Pöppelmann, mit Prandauer und Daniel Neumann, mit Fischer von Erbach, Lukas von Hildebrand und Balthasar Neumann eint ihn ein enger geistes- und kunstgeschichtlicher Zusammenhang. Diese ovalen Grundrisse und Fenster, das schlaghaft wechselnde Helldunkel des Raumes, diese muschelig-rundlichen Wolken und spielerisch gedrehten Säulen, bombastischen Deckengemälde und täuschenden Perspektiven, man findet sie (wenn nicht wörtlich, so doch dem Geiste und Kunstgefühl nach) alle in der Musik des 17. Jahrhunderts wieder: in den freien Entsprechungen der Dacapo-Arie und dem backenaufblasenden Pathos der Akkompagnati, in der so reichen Ornamentik und den vor Kraftgefühl weit ausladenden Koloraturen, im malerischen Ungefähr der Continuo-Harmonieflächen zwischen den ziersamen Außenlinien der Generalbaßmonodie.

Aber Bachs Zeit ist doch nicht mehr die breitausströmende von Heinrich Schütz. Ob man in »seine« Weimarer Schloßkirche oder in die bekannte Innenabbildung der Leipziger Thomaskirche zu seiner Zeit hineinschaut — schon die Art der Darstellung zeigt etwas Schmalbrüstiges, starr, hoch und eng

Gewordenes, das damals auch die Gesangbuchformate ergreift und an magere, hüstelnde Perückenstockmagister erinnert. Sebastian selbst steht noch (und vollends erst sein Mitriese Händel!) breitgesund-altväterisch dazwischen; aber man spürt so etwas wie einen Schwundprozeß an innerem Lebensraum gerade im damaligen Protestanien, zugleich ein Spillerigwerden vom zunehmenden Französeln her — die deutsche Menschheit wandte sich ins Rokoko. Das war an sich noch kein Verlorengehen — im Gegenteil: man rettete sich vor dem Schablone gewordenen Italienerbombast der Höfe durch Watteausche Empfindsamkeit und Rousseausche Naturschwärmerei in die bescheiden-nüchterne Bürgerlichkeit Chodowieckis und kam so schließlich zu sich selbst. Aber Bach, der reichlich einsam-fremdlinghaft und groß zwischen diesen Betriebsamen des kleinformatigen Gefühls steht, hatte solchen Umweg der Moden nicht vonnöten — er war schon längst, schon immer bei sich selbst, beim innersten Kern deutsch-frommer Bürgerkraft daheim gewesen, den die Enkel erst mehr als fünfzig Jahre danach hocherstaunt bei ihm entdeckten.

Versucht man aber, Bach nicht nur in seiner Zeit zu sehen, sondern seine Erscheinung als sinnvoll innerhalb der Großepochen der Geistesgeschichte zu begreifen, so tritt viel stärker als das mancherlei »weil« und »infolge« seiner zeitstilistischen Abhängigkeiten das gewaltige »obgleich« und »trotzdem« hervor, mit dem er als ein Granitblock im Zeitenstrom die kleinen Wellen der Bedingtheit sich vor ihm teilen und vorbeifliehen läßt. Dann ist Bach gleich Luther, Dürer, Rembrandt und Bismarck unbeschadet alles einmalig Neuen und Zukunftbestimmenden, das er gleich diesen gebracht, einer der großen deutschen, linienhaft-nordischen Artbewahrer, wie sie nur die kleinen Eifrigen, die Zivilisations- und Fortschrittsbeflissenen, als »Konservative« zu tadeln und als »Reaktionäre« zu schelten belieben. Dann versinken die realen Jahre und Jahrzehnte, wo er eben von Matheson oder Scheibe eine Zensur erhalten oder gutmütig die Klavierdrucke des stets eilig herumreisenden Hurlebusch in Verlag genommen hat oder gegen Telemann in einer Bewerbung zurückgesetzt worden ist; dann tritt jene höhere Zeitwirklichkeit in ihre Rechte, wo er gestern mit Schütz, vorgestern mit Palestrina, vor drei Tagen mit Heinr. Isaac und Senfl Umgang gepflogen, wo er der Fortsetzer (und in vielem Sinn der Gipfler) einer überzeitlichen Gotik in Tönen geworden ist, einer, in dem der Geist des Erwin von Steinbach und des Matthias Grünewald nach so viel glättender, rundender Südlichkeit mystische Wiedergeburt erlebt hat in alt-neuem, spitzig-zackigem, schwerelos-steilem Sehnsuchtsgebäu der Töne. Bach ist, in jener Zeit der listigen Klientenunterwürfigkeit und kalter Wahrscheinlichkeitsrechnung der zahllosen »Verständigen«, einer der letzten großen »Dennoch!«-Rufer der deutschen Seele gewesen, dem in seiner Märchenweisheit das schlechthin Wahre hoch über allem bloß platterdings Wirklichen gestanden hat, der letzte ganz große Prophet des als Lebens-Grundgefühl keinen Beweis erfordernden Glaubens.