

## Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

### 22. Folge: Die Früchte der späten Jahre

Bachs letztes Lebensjahrzehnt war keine Phase des kreativen Niedergangs – auch wenn er deutlich weniger Kirchenmusik komponierte als in den ersten Leipziger Jahren. Aber es war eine Zeit des Rückzugs, in der der Kantor vom Repertoire zehrte, weniger dirigierte und am Schreibtisch seinen eigenen Projekten nachging, die auf die Zeitgenossen nicht sonderlich modern oder fashionabel wirkten. Mit diesem Ausklang des Riesenwerks will ich mich heute beschäftigen, Titel: „Die Frucht der späten Jahre“. Den Beginn macht der Cembalist Christophe Rousset mit einem Werk, das Bach mit 50 Jahren in Nürnberg drucken ließ: mit der Ouvertüre h-Moll aus dem zweiten Teil der *Clavier Übung*.

<b>MUSIK 1</b> Decca LC 00171 433054-2 Track 4	Johann Sebastian Bach Ouvertüre h-Moll „nach französischer Art“ BWV 831 1) Ouverture Christophe Rousset (Cembalo)	11'47
--	---	-------

Als „Ouverture nach Französischer Art“ hat Bach dieses Stück im Jahr 1735 angekündigt. Damit meinte er einerseits den eben gehörten Anfangssatz in der typischen Form einer französischen Opern-Ouvertüre, die sich aus einem langsamen, zeremoniellen und einem schnellen Teil zusammensetzte. Andererseits meinte der Begriff „Ouverture“ zur Bach-Zeit eine ganze Suite aus Tanzsätzen mehr oder weniger französischer Herkunft. Bach bewies also mit seiner Ouvertüren-Suite h-Moll, Werkeverzeichnis 831, dass er den französischen Stil in der Musik beherrschte – so wie er im selben Band die Vertrautheit mit der Konzertform eines Tartini oder Vivaldi unter Beweis stellte: im so genannten „Italienischen Konzert“.

Wie immer bei Bach handelte es sich dabei nicht um eine Kopie, sondern um eine höchst individuelle Anverwandlung. Wenn er die französischen Formen und „Manieren“, sprich: Verzierungen, aufnahm, dann klang das nicht nach den in Arabesken aufgelösten Stücken eines Couperin oder Rameau, sondern dichter und polyphoner, klanglich kerniger, fast möchte man sagen: „teutonischer“. Womit auch diese Stücke nach der Mode der Zeit zu Bachs Spätwerk hinführen, in dem die glitzernde Oberfläche mehr und mehr zerbröckelt und einen intellektuellen Unterbau freigibt.

Hören wir noch einmal Musik aus der Suite h-Moll BWV 831: Es spielt wieder Christophe Rousset auf einem zweimanualigen Instrument des aus Köln stammenden und in Paris wirkenden Cembalobauers Henri Hemsch.

<b>MUSIK 2</b> Decca LC 00171 433054-2 Track 8-11	Johann Sebastian Bach Ouvertüre h-Moll „nach französischer Art“ BWV 831 5) Sarabande 6) Bourrée I & II 7) Gigue 8) Echo Christophe Rousset (Cembalo)	12'10
---	---	-------

Das waren die Schlusstänze der Ouvertüre h-Moll BWV 831 aus dem zweiten Teil der *Clavier Übung*, gespielt von Christophe Rousset.

Wie müssen wir uns Bach in seinen letzten anderthalb Lebensjahrzehnten vorstellen? Von seinem Haushalt in der Thomasschule, der von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena geführt wurde, war in einer früheren Folge schon die Rede. Als Bach mit 50 Jahren den zweiten Teil seiner *Clavier Übung* mit der französischen Suite auf den Markt brachte, lebten in der Familie sieben seiner insgesamt zwanzig Kinder. Johann Christian, der später als einziger Bach in der Oper Erfolg haben sollte, wurde im September des Jahres 1735 geboren, später kamen noch zwei Töchter zur Welt, die ihren Vater um mehrere Jahrzehnte überlebten – immerhin machte die Medizin so weit Fortschritte, dass auch die Kindersterblichkeit allmählich nachließ.

Nach wie vor war Bachs berufliche Belastung hoch. Als Thomaskantor war es seine Pflicht, einmal im Monat eine Woche lang als „Inspektor“ den Unterricht an der Schule, den geregelten Tagesablauf der Thomaner und ihr sittliches Benehmen zu überwachen – natürlich zusätzlich zum Musikunterricht, zu den sonntäglichen Aufführungen an den beiden Kirchen St. Thomas und St. Nikolai und zu sonstigen Einsätzen bei Hochzeiten oder Begräbnissen, die wertvolle Nebeneinnahmen, die so genannten „Akzidentien“, brachten. Bach hatte sie bitter nötig, denn Leipzig war eine Universitäts- und Messestadt mit extrem hohen Lebenshaltungskosten.

In einem Brief an seinen Schulfreund Georg Erdmann nach Danzig hat Bach 1730 eindrücklich geschildert, womit er sich nach sieben Amtsjahren befassen und herumärtern musste. Das Schreiben ist eines der wenigen Dokumente, in denen Bach nicht diplomatisch, sondern offen und persönlich argumentiert. Und es wird deutlich, dass die Leipziger Anstellung seine einstigen Erwartungen bei weitem nicht erfüllte.

*Da ich aber nun (1.) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich ist als man mir Ihn beschrieb, (2.) viele accidentia meinem Gehalt entgangen, (3.) Leipzig ein sehr theurer Orth und (4.) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit*

*ist, ich mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß – also werde ich genöthigt werden, mit des Höchsten Beystand mein Fortun anderweitig zu suchen.*

[Bach an Georg Erdmann in Danzig v. 28. Okt. 1730, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 12]

Das war starker Tobak. Ob Bach wirklich daran dachte, seine Stellung zu wechseln, ist fraglich – schließlich war Leipzig eine der lebhaftesten Städte im Reich, von deren kulturellen Angeboten Bach nur profitieren konnte. Andererseits beschwerte er sich darüber, dass die Nebeneinkünfte saisonal schwankten – manchmal, wie bei den Begräbnissen, hing es vom Wetter ab.

*Wenn es etwas mehrere, als ordinairement, Leichen gibt, so steigen auch nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinären Leichen accidentien über 100 Taler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Talern weiter kommen als hiesigen Ortes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der exceßiven kostbaren Lebensarth.*

[Bach an Georg Erdmann in Danzig v. 28. Okt. 1730, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 13]

Hinzu kam der Streit mit einer „der Music wenig ergebenen Obrigkeit“, wie es Bach mit seinem typischen Understatement formulierte. Damit meinte er einerseits den Stadtrat, aber auch seinen direkten Vorgesetzten, den Rektor der Thomasschule. Nachdem Matthias Gesner, auf den er große Hoffnungen gesetzt hatte, Leipzig verlassen hatte, musste Bach mit seinem jungen, erst 27-jährigen Nachfolger Johann August Ernesti zurechtkommen. Das funktionierte zunächst ganz gut, bis Ernesti eines Tages in Bachs Kompetenzen eingriff, einen seiner wichtigsten Assistenten entließ und über Bachs Kopf hinweg einen neuen einsetzte. Bach brauchte die „Präfekten“, weil sie ihm bei Singstunden, als Dirigenten in der Kirche oder beim Unterricht von Privatschülern assistierten – deshalb achtete er darauf, dass niemand ihm bei der Auswahl hineinredete. Der Rektor aber kannte dabei keine Scheu, und so entzündete sich der so genannte „Präfektenstreit“, der sich über Jahre hinzog und das Verhältnis zwischen Kantor und Rektor für immer zerrüttete.

Die Folge: Bach kümmerte sich mehr und mehr um angenehmere Aufgaben wie die Leitung des Collegium musicum, während er als Kantor zum „Dienst nach Vorschrift“ überging. Nur noch wenige neue Kantaten sind in den letzten Jahren entstanden, wobei Bach meist auf frühere Vorlagen zurückgriff. Dabei hat er durchaus auf den Musikgeschmack seiner Zeit reagiert – wie in der Hochzeitskantate Nr. 195: Französische Rhythmen und Verzierungen, der prominente Einsatz der Traversflöte oder moderne harmonische Wendungen zeigen an, dass Bach stilistisch *up to date* sein konnte – wenn er wollte. Hören Sie den Schluss der Kantate „Dem Gerechten muss das Licht immer

wieder aufgehen“ mit dem Bassisten Harry van der Kamp, dem Knabenchor Hannover und dem Leonhardt-Consort, dirigiert von Gustav Leonhardt.

<p><b>MUSIK 3</b> Teldec Classics LC 06019 4509-91755-2 Track 15-18</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen“ BWV 195 3) Arie „Rühmet Gottes Güt und Treu“ 4) Rezit. „Wohlan, so knüpfte denn“ 5) Chor „Wir kommen, deine Heiligkeit“ 6) Choral „Nun danket all und bringet Ehr“ Jan Patrick O’Farell (Sopran) Harry van der Kamp (Bass) Knabenchor Hannover Collegium Vocale Gent Leonhardt Consort Leitung: Gustav Leonhardt</p>	<p>12’13</p>
---	--	--------------

Der Schluss der Kantate „Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen“ BWV 195 – mit dem Knabenchor Hannover, dem Collegium Vocale Gent und dem Leonhardt Consort geleitet von Gustav Leonhardt. Die Solisten waren Harry van der Kamp (Bass) und der Knabensopran Jan Patrick O’Farell.

„Die Früchte der späten Jahre“ habe ich die 22. Folge der Bach-Serie überschrieben; im Studio ist Michael Struck-Schloen. Die Kantate Nr. 195, die in dieser Fassung aus Bachs letzten Lebensjahren stammt, zeigt deutlich, dass der Thomaskantor nicht nur Kontrapunktik und Choräle, sondern auch geschmeidige Melodien und moderne Harmonien im Repertoire hatte – eine erstaunliche Entwicklung für einen Musiker aus der altdeutschen Stadtpfeifer- und Kantorentradition. Auch die katholische Messe h-Moll, die in der nächsten Folge die dominierende Rolle spielen wird, zeigt Bachs Bemühen um stilistische Modernität, die ihm 1736 den Titel eines „Hof-Compositeurs“ am Hofe des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs einbrachte.

Allerdings wurde sich der Thomaskantor im selben Moment auch der Grenzen seines Amtes bewusst. Als fest angestellter Hofkomponist in Dresden kam Bach wohl von vornherein nicht in Frage – an der Elbe brauchte man einen wendigen Meister wie Johann Adolf Hasse, der mit italienischen Wassern gewaschen war und das Genre des Musiktheaters beherrschte. Während also Hasse am Königshof Karriere machte, erforschte Bach in Leipzig mehr und mehr seine eigene Herkunft. Mit fünfzig Jahren legte er den Stammbaum seiner Familie an, in dem er sich selbst die Nr. 24 zuwies; er begann die Musik seiner Vorfahren zu sichten und, teils in eigenen Bearbeitungen, in Leipzig aufzuführen.

So berühmt Bach als Orgelvirtuose und Clavierkomponist auch war – in einer Zeit, in der Hasse, Telemann oder Händel zur Avantgarde zählten, galt der Leipziger Kantor für manchen aus der jüngeren Generation schon als altmodisch. Wenige haben das so frech und arrogant formuliert wie Johann Adolf Scheibe, der 1737 zu einer

Generalabrechnung mit Bach ausholte. Scheibe war der Sohn des Leipziger Orgelbauers Johann Scheibe, den Bach überaus schätzte – seine große Orgel in der Leipziger Universitätskirche hatte er mit einem sehr wohlwollenden Gutachten bedacht. Der Sohn Johann Adolf Scheibe mochte Bachs Klavierwerke; war aber mit seiner eigenen Bewerbung als Organist an der Thomaskirche gescheitert – vielleicht ein Grund, warum er im Hamburger Magazin *Der Critische Musicus* einen höchst angriffslustigen Artikel lancierte.

Ohne Bach beim Namen zu nennen, platzierte er seine erste Beleidigung gleich am Anfang.

*Der Herr ( .... ) ist endlich in ( ... ) der Vornehmste unter den Musicanten. er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel. Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbahr und so behend in einander schrencken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann.*

[Johann Adolf Scheibe, in: *Der Critische Musicus* (1737), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 150]

Das klingt lobend, doch steckt der Teufel im terminologischen Detail. Bach sah sich nämlich mitnichten als „Musicant“, wie es Scheibe boshaft formulierte – darunter verstand man die Bierfiedler und freiberuflich umherziehenden Musiker ohne wirkliche musikalische Bildung. Das konnte Bach nicht auf sich sitzen lassen. Er bat deshalb einen Bekannten, den Leipziger Rhetorik-Dozenten Johann Abraham Birnbaum, um eine Ehrenrettung.

*Der Herr Hof-Compositeur wird der „vornehmste unter den Musicanten“ in Leipzig genannt. Dieser ausdruck fällt allzstarck in das niedrige und schickt sich nicht zu den tituln eines Königlich Pohlnischen und Churfürstlichen Sächsischen Hof-Compositeurs und Capell-Meisters. Musicanten nennet man insgemein diejenigen, deren hauptwerck eine art von musicalischer praxi ist. Der Hof-Compositeur aber ist ein grosser Componist, ein meister der Music, ein virtuos auf der orgel und dem clavier, der seines gleichen nicht hat – aber keineswegs ein musicant.*

[Johann Abraham Birnbaum: *Unpartheyische Anmerckungen* (1738), zit. nach Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach, Frankfurt/M. 2000, S. 1f.*]

Damit waren die Definitionsfrage und die Hierarchie geklärt. Aber der junge und ehrgeizige Scheibe hatte sich nicht nur auf das Wort „Musicant“ kapriziert, sondern auch auf die Komplexität und Schwülstigkeit von Bachs Tonkunst – für ihn das Gegenteil einer schönen, gefälligen Musik.

*Dieser grosse Mann würde die Bewunderung gantzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt die Sänger und Instrumentalisten sollten durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich.*

[Johann Adolf Scheibe, in: *Der Critische Musicus* (1737), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 150]

Damit hatte Scheibe nicht ganz unrecht: Bach selbst hatte seine Musik einmal als schwer und „intricat“ eingestuft. Scheibe allerdings sieht in dieser Virtuosität für alle Ausführenden nicht ein Zeichen großer Kunst und Herausforderung an die Interpreten. Seine Idee einer zeitgemäßen Musik zielte nicht mehr auf die Kunstfertigkeit des Satzes, sondern auf die „Natürlichkeit“ der Melodie – womit Scheibe damals nicht alleine stand.

Man kann sich vorstellen, wie Bach, der jede Ungerechtigkeit hasste, über den jungen Schnösel schäumte, der ihn zu einem schwülstigen Barockkomponisten stempelte – also zum Vertreter einer Epoche, die man damals schon überwunden glaubte. Dabei übersah Scheibe völlig die stilistische Universalität Bachs. Er verstand sich auf die alte Kanon- und Fugentechnik ebenso wie auf die elegante Melodie – *beides* hat er am Ende seines Leben keinem Geringeren demonstriert als dem preußischen König Friedrich II., den er 1747 auf seiner letzten großen Reise in Potsdam aufsuchte. Bei diesem Anlass hatte ihm der König ein Thema zum Improvisieren vorgegeben, das Bach später zur Grundlage eines Zyklus machte. In diesem *Musicalischen Opfer*, wie es Bach nannte, finden sich Fugen und Kanons, aber auch eine ausgewachsene Triosonate für das Instrument des Königs, die Traversflöte, und Violine und Basso continuo. Für den Bach-Biografen Christoph Wolff ist es eine Art Selbstporträt des Künstlers als reifer Mann.

*Insbesondere der Mittelsatz der Sonate mit seiner gewundenen Melodik, seinen überraschenden Harmonien und seiner nuancierten Dynamik beweist eindrucksvoll, wie gut Bach mit der musikalischen Sprache der Empfindsamkeit, die bei seinen jüngeren Berliner Kollegen in Mode war, umzugehen wusste. In mancher Hinsicht offenbart dieses Werk ein musikalisches Selbstporträt, das den Komponisten mit allen Facetten seines Könnens vorstellt: als Clavierspieler und Fugenmeister, Kapellmeister und Kammermusiker, Kontrapunktiker und Musikgelehrten.*

[Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, S. 469f.]

<b>MUSIK 4</b> Deutsche Grammophon	Johann Sebastian Bach Sonate sopr'il Soggetto Reale aus dem <i>Musicalischen Opfer</i> BWV 1079	18'07
--	--	-------

LC 00173 463026-2 Track 12-15	Musica antiqua Köln Leitung: Reinhard Goebel	
-------------------------------------	---	--

Musica antiqua Köln mit seinem Ensemblechef Reinhard Goebel spielte die Triosonate aus Johann Sebastian Bachs *Musicalischem Opfer* für König Friedrich II., BWV 1079 – eine moderne Verarbeitung des „königlichen Themas“, das Fredericus Rex dem Thomaskantor bei seinem Besuch im Jahr 1747 gestellt hatte.

Bach in den 1740er Jahren: das war nicht mehr der unermüdliche Arbeiter im Dienste der Kirche, der seine Gemeinde jeden Sonntag mit einer neuen, aufregenden Kantate überraschte. Lieber kümmerte er sich um die junge Generation, die seine Kunst und seinen Qualitätsbegriff weitertragen konnte: um die Söhne Johann Christoph Friedrich und Johann Christian, den man in der Familie nur „Christel“ nannte, oder um die vielen Privatschüler, die am Ende eine Art „Bach-Schule“ bildeten – darunter Johann Friedrich Agricola, Johann Philipp Kirnberger oder Johann Christoph Altnickol, seinen Schwiegersohn.

Zweimal hat der Leipziger Ratsmaler Elias Gottlob Haußmann den Thomaskantor gemalt – es sind die einzigen Bach-Bilder, die heute als wirklich authentisch gelten. Das erste Porträt entstand 1746, wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrfach restauriert und übermalt und ist heute nicht im besten Zustand. Das zweite Bild ist praktisch ein Duplikat, das Haußmann zwei Jahre vor Bachs Tod geschaffen hat. Erst im 20. Jahrhundert tauchte es wieder auf: Die Eltern des Dirigenten John Eliot Gardiner hüteten es im Geburtshaus des Musikers in Dorset; seit dem Jahr 2015 hängt das Bild im Museum des Leipziger Bach-Archivs, unweit der einstigen Thomasschule.

In seinem Bach-Buch hat Gardiner das Bild, unter dem er aufgewachsen ist, beschrieben:

*Intuitiv suchen wir nach Anzeichen für die Lebendigkeit, die seine Musik charakterisiert: Wir möchten, dass uns in Bach ein leidenschaftlicher, vor Energie sprühender Mensch gegenübertritt. Ich kann mich nicht erinnern, als Kind etwas in der Art empfunden zu haben: In meiner Erinnerung ist Bachs Blick streng, emotionslos und ein wenig furchteinflößend. Als ich das Bild nach fast 60 Jahren wiedersah, war ich überrascht, wie messerscharf Haußmann gegensätzliche Charaktermomente seines Modelles eingefangen hatte: Ernsthaftigkeit und Sinnlichkeit. Es fällt eine hohe, leicht fliehende Stirn auf; wir sehen einen von den Mühen des Lebens gezeichneten Mann mit buschigen Augenbrauen und etwas schlaffen Augenlidern.*

[John Eliot Gardiner: *Bach – Musik für die Himmelsburg*, München 2016, S. 655f.]

Bei den Augen könnte man kurz innehalten, denn sie wurden Bach am Ende zum Verhängnis. Von einem „von Natur etwas blöden Gesicht“ liest man im Nekrolog – gemeint

ist eine angeborene Sehschwäche, die sicher durch das Studium der Noten bei Kerzenlicht noch verschlimmert wurde. Doch lesen wir weiter bei Gardiner:

*Sein Blick ist ernst, aber wacher, als ich ihn in Erinnerung hatte. In der unteren Gesichtshälfte wird die Aufmerksamkeit auf den geblähten rechten Nasenflügel gelenkt, auf den charakteristisch geformten Mund mit tiefen Falten an den Mundwinkeln sowie auf die fleischigen Lippen und Backen, die eine Vorliebe für gutes Essen und Wein nahelegen – eine Vermutung, die von schriftlichen Quellen gestützt wird. In der rechten Hand hält Bach ein Notenblatt, einen Canon triplex à sei voci – einen von 14 Kanons, die er handschriftlich auf der letzten Seite seines Handexemplars der Goldberg-Variationen festhielt.*

<b>MUSIK 5</b> Hänssler Classic LC 06047 92.133 Track 21	Johann Sebastian Bach Kanon zu sechs Stimmen BWV 1076 Mitgl. des Freiburger Barockorchesters	1'00
--	--	------

Bachs dreifacher Kanon zu sechs Stimmen klingt nicht sonderlich aufregend – aber ihm ging es diesmal nicht um das klingende Ergebnis, sondern um eine alte Kunst der Rätselkanons, die Bach als musikalischen Wissenschaftler auswies. Das Stück in seiner Hand auf dem Haußmann-Porträt ist nämlich nicht so notiert, dass man es sofort abspielen könnte. Die wenigen Noten, die man auf den drei Notensystemen erkennt, müssen durch verschiedene Schlüssel und andere Maßnahmen auf unterschiedliche Tonhöhen versetzt und dann kombiniert werden – erst dann ergeben sie einen Sinn und passen mit ihren sechs Stimmen zusammen. Es ist die hohe Kunst der Kombinatorik, die bis ins Mittelalter zurückreicht.

<b>MUSIK 6</b> Hänssler Classic LC 06047 92.133 Track 21	Johann Sebastian Bach Kanon zu sechs Stimmen BWV 1076 Mitgl. des Freiburger Barockorchesters	1'00
--	--	------

Im Sommer 1747 wurde Bach von seinem ehemaligen Schüler, dem Mediziner, Philosophen und Musiktheoretiker Lorenz Christoph Mizler besucht. Für Bach war der hochgebildete Mizler ein angemessener Gesprächspartner, und so ließ er sich überreden, in Mizlers „Societät der musiscalischen Wissenschaftten“ einzutreten, einem exklusiven Club von „Musikverständigen“, wie es der Gründer nannte; dazu gehörten neben Bach der Berliner Hofkapellmeister Graun, Telemann, Händel und andere. Die Societät hatte strenge Regeln: jedes Mitglied sollte ein Porträt von sich anfertigen lassen – im Falle von Bach das Bild von Haußmann – und eigene Werke einsenden. Dazu gehörte der



eben gehörte Kanon, den Bach auch drucken ließ, und wahrscheinlich weitere Werke, in denen Kanons und Fugen eine wichtige Rolle spielen – der Schwerpunkt der Diskussion in Mizlers Societät lag eindeutig im Bereich der „musicalischen Wissenschaft“. Ein weiteres Werk für die Societät waren die *Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“* BWV 769. Die Melodie des Luther-Liedes erscheint in jeder der fünf Variationen als Cantus firmus, der umspielt wird von Kanons in verschiedenen Einsatzabständen und Bewegungen – auch die Kanonmotive sind teilweise von der bekannten Choralmelodie abgeleitet. Der betagte Igor Strawinsky hat das Orgelstück für Orchester und Chor bearbeitet: Bachs kontrapunktische Linien blieben dabei weitgehend erhalten und wurden nur gelegentlich durch eigene Stimmen ergänzt; der Cantus firmus wird meist durch einen Chor markiert. Hören Sie dieses farbige Arrangement von 1956, am Beginn intonieren Blechbläser den Choral.

<p><b>MUSIK 7</b> Penta Tone classics LC 12686 5186349 Track 9-14</p>	<p>Johann Sebastian Bach/Igor Strawinsky Choralvariationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 769 Collegium Vocale Gent Royal Flemish Philharmonic Leitung: Philippe Herreweghe</p>	<p>9'43</p>
---	---	-------------

Die Königliche Flämische Philharmonie spielte, unterstützt von den Stimmen des Collegium Vocale Gent, die *Choralvariationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“* BWV 769 in der Version von Igor Strawinsky aus dem Jahr 1956; Philippe Herreweghe dirigierte.

Im Gegensatz zu vielen seiner Musikerkollegen, die in ihren letzten Jahren krank und arbeitsunfähig waren, litt Bach wohl nie unter ernsthaften Beschwerden. Umso erstaunlicher, dass im Frühjahr 1749 der 64-jährige Bach plötzlich von den Zeitgenossen fast abgeschrieben wurde. Weil sein Gesundheitszustand ernst war, ließen sich die Leipziger Stadtväter auf eine besondere Peinlichkeit ein: Auf Drängen des machtbesessenen sächsischen Premierministers Graf Brühl kümmerten sie sich noch zu Lebzeiten Bachs um einen Nachfolger und wählten einen Protegé des Grafen namens Gottlob Harrer.

Allerdings musste sich Harrer noch dreizehn Monate gedulden, bis er sein Amt in Leipzig antreten konnte. Möglicherweise litt Bach unter einer Alters-Diabetes, die ihm Nervenprobleme bereitete und das Schreiben erschwerte – man erkennt es deutlich an den klobigen Noten in den letzten Manuskripten. Dennoch erholte sich Bach zunächst wieder, ging in die Kirche und konnte offenbar auch Aufführungen leiten. Die beiden begabtesten Söhne, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, komponierten neue Werke für Leipzig – darunter Carls *Magnificat*, das noch zu Lebzeiten des Vaters aufgeführt wurde. Und es ist interessant, wie sich das Werk des Sohnes völlig von Johann

Sebastians eigenem *Magnificat* abhebt, mit dem einst der frischgebackene Thomaskantor sein erstes Leipziger Weihnachtsfest schmückte.

<p><b>MUSIK 8</b>          Harmonia mundi France          LC 07045          HMC 902167          Track 6</p>	<p>Carl Philipp Emanuel Bach          Magnificat Wq 215          6) Chor „Deposit potentes“          Wiebke Lehmkuhl (Alt)          Lothar Odinius (Tenor)          Akademie für Alte Musik          Leitung: Hans-Christoph Rademann</p>	<p>5'52</p>
---	---	-------------

Wiebke Lehmkuhl (Alt) und Lothar Odinius (Tenor) sangen das Duo „Deposit potentes“ aus dem *Magnificat* von Carl Philipp Emanuel Bach, Wq 215. Hans-Christoph Rademann leitete die Akademie für Alte Musik Berlin.

Obwohl Bach in seinem letzten Lebensjahr noch aktiv war und wohl seinen Sohn mit dem *Magnificat* beauftragt hat, stellten sich im Frühjahr 1750 doch so gravierende Probleme mit den Augen ein, dass Bach sich zu einem gewagten Schritt entschloss. Im Nekrolog liest man darüber.

*Sein von Natur aus etwas blödes Gesicht brachte ihm, in seinen letzten Jahren, eine Augenkrankheit zu Wege. Er wollte dieselbe, theils aus Begierde, Gott und seinem Nächsten, mit seinen übrigen noch sehr muntern Seelen- und Leibeskräften, ferne zu dienen, theils auf Anrathen einiger seiner Freunde, welche auf einen damals in Leipzig angelangten Augen Arzt viel Vertrauen setzten, durch eine Operation heben lassen. Doch diese, ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen: sondern sein, im übrigen durchaus gesunder Körper, wurde auch durch hinzugefügte schädliche Medicamente und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen: so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang fast immer kränklich war.*

[Carl Philipp Emanuel Bach/Johann Agricola: Nekrolog auf J. S. Bach (1750/1754), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 191]

Der negative Ausgang des Eingriffs hat seither ein fahles Licht auf den Operateur geworfen, den englischen Augenspezialisten John Taylor. Er war der Sohn eines Chirurgen, hatte in London Medizin studiert und war mit 24 Jahren auf Reisen gegangen, um seine Erkenntnisse an Universitäten und in provisorisch hergerichteten Operationssälen zu demonstrieren. Taylor war also kein Scharlatan, auch wenn seine Operationen nicht immer von Erfolg gekrönt waren; die seriöseren unter seinen Büchern entsprachen völlig dem zeitgenössischen Stand der Augenmedizin. Im März 1750 war er in Leipzig angelangt und hatte drei prominente Bürger operiert, darunter auch Bach. Beim Thomaskantor wurde eine zweite Operation notwendig, die eine negative Wende

brachte – ausgelöst möglicherweise durch eine Nachbehandlung, wobei Taylor neben dem üblichen Aderlass auch das Blut frisch geschlachteter Tauben, Zucker, Küchensalz oder sogar Tierkot in die Wunde einzutröpfeln pflegte – der medizinische Sinn solcher Hausmittel wurde schon damals heftig diskutiert.

In der *Geschichte meiner Reisen und Abenteuer* erinnerte sich Taylor an seine Begegnung mit Bach – und reihte den Musiker in eine kuriose Gesellschaft:

*Ich habe eine Unmenge von kuriosen Tieren gesehen, wie Dromedare, Kamele u.a., insbesondere in Leipzig, wo ich einem gefeierten Musiker das Augenlicht wiedergab. Ich hoffte, bei ihm Erfolg zu erzielen, da alle Umstände günstig erschienen, aber beim Aufziehen des Vorhangs fanden wir den Augengrund zerstört durch eine paralytische Erkrankung.*

[John Taylor: *History of the Travels and Adventures* (1761), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 162f.]

Vom physischen Zusammenbruch, den Bach danach erlitt, hat er sich nicht mehr erholt – trotz einer kurzen Besserung. Möglicherweise erlitt er kurz vor seinem Tod einen Schlaganfall oder eine Blutvergiftung und bestellte seinen Beichtvater, um das Abendmahl entgegenzunehmen. Am 28. Juli 1750 starb er kurz nach acht Uhr abends. Drei Tage später fand das Begräbnis auf dem Johanniskirchhof statt; wie üblich folgten neben der Verwandtschaft die Lehrer und Schüler der Thomasschule und sicher auch Leipziger Bürger dem Leichenwagen mit dem Eichensarg. Über den Gedächtnisgottesdienst ist nichts bekannt – auch nicht über die Musik, die vielleicht aus dem Altbachischen Archiv der Vorväter stammte.

<p><b>MUSIK 9</b>          Harmonia mundi France          LC 07045          HCM 901783          Track 2</p>	<p>Johann Christoph Bach          Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“          Cantus Cölln          Leitung: Konrad Junghänel</p>	<p>3'11</p>
---	--	-------------

Cantus Cölln sang die doppelchörige Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ von Johann Sebastian Bachs Eisenacher Onkel Johann Christoph – vielleicht erklang dieser Satz bei Bachs Beerdigung auf dem Leipziger Johannisfriedhof.

Eigentlich hätte man vermuten können, dass Bach als einer der wichtigsten Stadtmusiker Anspruch auf einen Grabstein, zumindest auf eine bezeichnete Grabstelle gehabt hätte. Offenbar aber konnten sich nur reiche Leipziger Bürger gemauerte Gräber unter den so genannten „Schwibbögen“ des Friedhofs leisten – das soziale Gefälle machte vor dem Tod nicht Halt. Für die Nachwelt entstand dadurch die prekäre Situation, dass nach einem Jahrhundert niemand mehr den genauen Ort von Bachs Grab kannte. Als

etwa Robert Schumann 1836 einen Totengräber fragte, bekam er nur die lapidare Antwort:

*Bachs gibt's viele.*

Erst als gegen Ende des 19. Jahrhunderts das alte Kirchenschiff der Johanniskirche abgerissen werden sollte, machte man sich ernsthaft auf die Suche nach Bachs letzter Ruhestätte. Man erinnerte sich an eine Tradition der Thomaner, die sechs Schritte vor der Südseite der Kirche Bachs Todestag begangen hatten. Hier wurde im Herbst 1894 gegraben, wobei die Situation nicht gerade übersichtlich war.

*Am Grunde des zum 19. Oktober ausgehobenen Feldes lag eine Menge von Gebeinen, zum Teil in mehrfachen Schichten übereinander, einige noch mit Sargresten vermengt, andere durch die Hacken der Arbeiter bereits zertrümmert.*

[Wilhelm His, zit. nach: *Bach im Spiegel der Medizin*, Ausstellungskatalog Bachhaus Eisenach 2008, S. 13]

Schließlich entdeckte man drei erhaltene Eichensärge – in Frage kam nur das Skelett eines 1,67 großen, gut wohlgebauten Mannes, das man dem Anatom Wilhelm His an der Leipziger Universität zur Untersuchung übergab. His vermaß die Knochen, sägte den aufgefundenen Schädel auf und suchte den Kopf des Thomaskantors zu rekonstruieren – auch als Vorlage für den Bildhauer Carl Ludwig Seffner, der das Bach-Standbild vor der Thomaskirche schuf. Nach der Untersuchung wurden die Gebeine in der Gruft der Johanniskirche neben dem Sarkophag des Dichters Christian Fürchtegott Gellert beigesetzt; 1908 wurde Seffners Denkmal feierlich auf dem Thomaskirchhof enthüllt, auf dem es heute noch steht – das überlebensgroße Abbild eines Barockfürsten mit Perücke, der das heroische Bach-Bild eines ganzen Jahrhunderts auf den Sockel hob.

Im Zweiten Weltkrieg wurde die Johanniskirche zerstört, die Bach-Gellert-Gruft blieb jedoch weitgehend intakt. Nach langem Hin und Her entschloss man sich in Leipzig für eine Umbettung der vermeintlichen Bach-Überreste in die Thomaskirche, wo sie bis heute unter einer mächtigen Bronze-Platte ruhen – ein viel besuchter Wallfahrtsort für Tausende von Verehrern und Touristen. Die Echtheit des Schädels und der Gebeine ist freilich bis heute nicht bestätigt – dazu wäre eine aufwändige DNA-Analyse unter Heranziehung zweifelsfreier Überreste aus Bachs Familie notwendig. Aber vielleicht will man es auch gar nicht so genau wissen – als Reliquie funktioniert Bachs Grab in der Thomaskirche jedenfalls bestens und entfaltet am ehemaligen Wirkungsort des Kantors eine ganz besondere Wirkung.

MUSIK 10 Glossa	Johann Sebastian Bach <i>Johannes-Passion</i> BWV 245	7'30
--------------------	--	------

<p>LC 00690 921113 Track 213 und 214</p>	<p>Schlusschor "Ruht wohl" und Choral Capella Amsterdam Orchestra of the Eightteenth Century Leitung: Frans Brüggen</p>	
--	---	--

„Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“, der Schlusschor der Johannes-Passion mit der Capella Amsterdam und dem Orchester des 18. Jahrhunderts unter Leitung von Frans Brüggen. Ein Jahr vor seinem Tod hat Bach noch einmal eine letzte Fassung der Johannes-Passion in Leipzig aufgeführt.

„Die Frucht der späten Jahre“, das war die 22. Folge unserer Bach-Serie. Joachim Schöpfung sprach die Zitate, das Manuskript können Sie herunterladen-

Am nächsten Sonntag stelle ich Ihnen das letzte große Kirchenwerk von Bach vor: die h-Moll-Messe, an der er noch in seinen letzten Monaten gearbeitet hat. Auf Wiederhören wünscht sich Ihr Michael Struck-Schloen.