
Theodore Ziolkowski
Die Musik als Botschaft Gottes
Bach im Roman des 21. Jahrhunderts

Drei Wellen der Bach-Begeisterung lassen sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich unterscheiden. Die erste zeigt sich im Jahre 1950. Als zu Bachs 200. Todestag der Sarg des Komponisten vom Friedhof der Leipziger Johanniskirche in die Thomaskirche überführt wurde, hielt Paul Hindemith in Hamburg einen Festvortrag, in dem er den damaligen Bach-Mythos von den Verfälschungen der Nazi- und kommunistischen Propagandisten zu reinigen versuchte. Stattdessen lobte Hindemith Bach als Vertreter von menschlicher Trefflichkeit auf höchstem Niveau (»human excellence in its highest form«) und Gipfel musikalischer Größe (»the summit of musical greatness«).¹ Theodor W. Adorno setzte sich mit dem, was er als Hindemiths groteske Verkennung von Bachs Spätstil bezeichnete, auseinander, indem er die wesentliche Modernität betonte, die der »Abstraktheit« von solchen Werken wie dem *Musikalischen Opfer* oder der *Kunst der Fuge* unterliegt und die »ein astronomischer Abstand« von der Musik seiner Epoche trennte.² Bei der Bach-Feier in Prades redete Pablo Casals von »le miracle Bach [...] le moment le plus haut et le plus pur de la musique de tous les temps«³ (das Wunder Bach [...] der höchste und reinste Augenblick der Musik aller Zeiten).⁴ Dieselbe Begeisterungswelle brachte gleichzeitig mehrere literarische Würdigungen hervor: neben Hans Francks Roman *Johann Sebastian Bach* (1960), anthologischen Sammlungen wie Rolf Grunows *Begegnungen mit Bach* (1964) und Kurt Ihlenfelds *Geschichten um Bach* (1961) entstanden auch Gedichte wie Hans W. Hagens *Musikalisches Opfer* (1960) und Johannes Rübers *Bach-Paraphrasen* (1954/55).⁵

Die Dreihundertjahrfeier von Bachs Geburt im Jahr 1985 führte zu einer zweiten Welle von Ausstellungen, Symposien, Aufnahmen, und musikwissenschaftlichen Büchern. Bemerkenswert unter den literarischen Werken in verschiedenen Sprachen war die ausgesprochene Fokussierung auf die *Goldberg Variationen* im Gegensatz zur Bevorzugung der *Matthäus-Passion* in den früheren Dichtungen⁶ – eine Betonung, die nachweislich dem Einfluss des Pianisten Glenn Gould und seiner Aufnahme des musikalischen Meisterwerks von 1955 zuzuschreiben ist.⁷ Nach Romanen wie *Les Variations Goldberg* (1981) der Kanadierin Nancy Huston und *Der Untergeher* (1983) des Österreichers

Thomas Bernhard erschienen *The Gold Bug Variations* (1991) des Amerikaners Richard Powers und *Goldberg: Variations* (2002) des Engländers Gabriel Josipovici, jeweils Texte, in denen die Struktur von Bachs Werk und/oder Goulds Aufführung desselben eine zentrale Rolle spielen.

Seit der Jahrtausendwende hat die Begeisterung keineswegs nachgelassen, man kann vielmehr von einer weiteren, nun dritten Welle der Bachbegeisterung sprechen. Im Jahr 2000 erschienen neben der maßgeblichen Biographie des Musikwissenschaftlers Christoph Wolff auch solche popularisierenden Lebensdarstellungen wie Malte Korffs *Johann Sebastian Bach* in der Reihe DTV-Portraits oder RuthAnn Ridleys Roman *Bach's Passion* (1999), in der Bachs ›Leidenschaften‹ – vor allem sexuell und religiös – die Hauptrolle spielen. In *Evening in the Palace of Reason* (2005) präsentiert James R. Gaines eine faszinierende und gut informierte Doppelbiographie von Bach und Friedrich II., die in der Begegnung der beiden Aufklärungs-Genies 1747 in Potsdam und der Komposition von Bachs *Musikalischem Opfer* kulminiert. (Bereits 2003 wurde im Schweizer Film *Mein Name ist Bach* [Regie von Dominique de Rivaz] dieselbe Begegnung unter Betonung des sexuellen Lebens beider Männer dargestellt.) Der große Dirigent John Eliot Gardiner lokalisierte seinen Bach (2013)⁸ im Kontext der Familie Bach, seiner Altersgenossen Scarlatti und Händel, sowie der gesellschaftlichen und musikalischen Kultur des Jahrhunderts und diskutierte vor allem seine Vokalwerke mit einer Einsicht, die sich nur nach Jahren der persönlichen Praxis und Erfahrung ergibt.

Die literarischen Werke dieser dritten Welle, die nun genauer betrachtet werden sollen, lassen sich wiederum in drei Gruppen unterteilen, von denen die erste und dritte eine theologische Dimension aufweisen, die sich von der rein strukturellen Verwendung von Bachs *Goldberg Variationen* wie sie sich in der zweiten Welle finden ließ, differenziert.

Erfundene Episoden

Diese theologische Dimension lässt sich in der ersten Gruppe – Romane, die sich mit einzelnen (wirklichen sowie erfundenen) Episoden aus Bachs Leben befassen – deutlich erkennen. Bereits 2001 veröffentlichte der französische Schriftsteller und Filmfotograph Jean-François Robin seinen Roman *La disgrâce de Jean-Sébastien Bach*, dessen Kern die monatelange Verhaftung des Komponisten im Jahr 1717 durch den Prinzen Wilhelm Ernst von Weimar darstellt (eine Begebenheit von der so gut wie nichts bekannt ist).⁹ Verärgert durch Bachs Annahme der Stelle als königlicher Kapellmeister am Hof von Anhalt-Köthen, ohne dass dieser ihn vorher um seine offizielle Entlassung ge-

beten hätte, beschließt der Prinz, den unwilligen Diener zu bestrafen, bis dieser seinen Vertrag erfüllt, der darin besteht, ihm eine letzte monatliche Kantate zu komponieren. Bach ist dadurch so empört, dass er sich hartnäckig weigert zu gehorchen. Immer wieder betont er sein Selbstverständnis als Musiker und Komponist: »un musicien est l'envoyé de Dieu, il est le messenger de sa parole et des beautés qu'il veut bien dispenser aux hommes. Et les hommes, princes ou laquais, ne sont que ses humbles sujets«¹⁰ (ein Musiker ist der Botschafter Gottes, der Kurier seines Wortes und der Schönheiten, die er den Menschen zuteilen will. Und die Menschen, ob Prinzen oder Lakaien, sind nichts als seine demütigen Untertanen).

Bei dem Romantext handelt es sich um das Tagebuch (»Chronique de Lucas Traum«) eines jungen Mannes, der von der Schloss-Verwaltung beauftragt wird, den Komponisten zu überwachen. Bach wird nicht im Gefängnis, sondern in einem Lagerraum im Nordflügel des Schlosses untergebracht, wo unter anderen Sachen auch vergessene Cranach-Porträts von Johann Friedrich von Sachsen und seiner Frau Sibylle zur besonderen Atmosphäre beitragen. Von Bachs Verhaftung am 6. November bis zu seiner Entlassung am 2. Dezember 1717 führt Lucas regelmäßig sein privates Tagebuch, dessen episodenhafte Erzählung sich von den trockenen Berichten, die er täglich im Verwaltungsamt abgeben muss, stark unterscheidet. Lucas, dessen anfängliche Bewunderung sich allmählich zu einer Freundschaft entwickelt, erzählt vieles aus dem täglichen Zusammensein der beiden. Neben Anekdoten aus Bachs bisherigem Leben und von seiner Familie erfahren wir etwa auch von dessen Diät aus Heringen und Kraut. Bach komponiert jeden Tag für sein *Orgel-Büchlein* einen Choral, der jeweils mit dem deutschen Titel und musikalischen Kommentaren charakterisiert wird: zunächst komponiert er ohne Instrument mithilfe von auf den Boden gezeichneten Orgelpedalen und einer auf einem Holzbrett skizzierten Klaviatur, später auf dem Spinett, das ihm zur Verfügung gestellt wird, wobei er selber die Basstöne singt. Als unermüdlicher Lehrer unterrichtet er Lucas im Singen und am Klavier, indem er ihm beibringt, das erste Präludium in C-Dur (aus der eben entstehenden Sammlung von Präludien und Fugen, die zum späteren *Wohltemperierten Klavier* gehören werden) zu spielen – und betont vor allem, wie man den Daumen benutzen muss. Für den Besuch des Violinisten Pisandel komponiert er eine Sonate, die der Geiger später unter seinem Fenster spielt. Aber er weigert sich hartnäckig, für den ersten Adventssonntag eine Kantate zu schreiben, wie es der Prinz befiehlt. Einmal gelingt es Lucas, Bachs Frau Maria Barbara hereinzuschmuggeln, wobei er sich ängstigt, weil die beiden allzu fröhlich und laut singen.

Wir erfahren auch vieles, was in der Welt draußen vor sich geht, denn bei

seinen täglichen Berichten bei der Verwaltung hat Lucas nicht nur Gelegenheit, die eigene Geliebte, Margareta, zu besuchen, sondern er hört und sieht, was am Hof los ist: etwa die Feier zum 200. Reformationstag oder die Vorbereitungen für den ersten Advent. Am 28. November wird Bach auf Befehl des Prinzen zur Orgelempore in der Kapelle der Himmelsburg geleitet, wo er vorspielen soll, was er für die heiligen Tage komponiert hat, aber nach einigem Nachdenken spielt Bach eine Reihe von Variationen über das humorvolle Volkslied-Quodlibet aus der letzten Goldberg Variation. Der Prinz ist entsprechend beleidigt und fordert wieder eine anständige Kantate für den Anlass. Bach entscheidet sich schließlich für einen Kompromiss: Anstatt eine neue Kantate zu schreiben, nimmt er eine alte aus dem Jahr 1714, die er aber mit solch raffinierten Änderungen ornamentiert, dass das Werk für seinen Feind und Konkurrenten im Amt, den Kapellmeister Johann Wilhelm Drese, unspielbar sein soll. Er schickt das Werk an den Prinzen, erfüllt somit den letzten Teil seines Vertrags in Weimar, wird aus der Verhaftung entlassen, und reist sofort nach Köthen. Lucas bleibt in Weimar zurück, aber sein eigenes Leben ist für immer entscheidend geändert durch seine Bewunderung, seine Freundschaft, seine Schülerschaft und seinen Monat intimsten Zusammenseins mit dem ›entehrten‹ Johann Sebastian Bach. Aus dem gut dokumentierten Roman geht das Porträt eines Bach hervor, der seiner selbstgegebenen Rolle als ›Bote Gottes‹ völlig entspricht.¹¹

La rencontre de Lübeck (2003) des Musikwissenschaftlers und Bach-Experten Gilles Cantagrel¹² befasst sich, wie der Untertitel, »Bach et Buxtehude«, suggeriert, mit dem dreimonatigen Aufenthalt – von Anfang November 1705 bis Ende Januar 1706 – des zwanzigjährigen Bach bei Dieterich Buxtehude in Lübeck, von dem so gut wie nichts überliefert ist. Eigentlich handelt es sich nicht so sehr um einen Roman als um eine faszinierende und gut illustrierte Kulturgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts, wobei Buxtehude eher als Bach die Hauptfigur darstellt. Buxtehude war zu der Zeit bereits ein berühmter Organist und Komponist, während der junge Bach erst wenig komponiert hatte. Eine Handlung im engeren Sinne gibt es nicht. Nach einer knappen Übersicht über Bachs Leben in den Jahren 1700 bis 1705 und seiner vierzehntägigen Wanderung von Anstalt nach Lübeck wird im zweiten Kapitel Bachs Ankunft und Aufnahme bei Buxtehude dargestellt. Danach folgt unmittelbar (Kapitel 3) eine Beschreibung von Buxtehudes berühmten »Abendmusiken« und den Zeremonien am 2./ 3. Dezember zum Tode des Kaisers Leopold I. und zu Ehren des neuen Kaisers Joseph I., zu denen Buxtehude zwei neue Oratorien komponierte. Das nächste Kapitel beschreibt das entstehende Vater-Sohn-Verhältnis

zwischen Buxtehude und Bach, das allerdings mehr behauptet als gezeigt wird. Das fünfte Kapitel erzählt von den Feiern zu Weihnachten und zum Dreikönigstag, wobei Bachs Bewunderung für seinen Lehrer von Tag zu Tag größer wird. Schließlich hören wir von Buxtehudes Familienverhältnissen, von seiner Forderung, dass sein Nachfolger eine von seinen Töchtern heiraten müsse, und von Bachs Abschied. Zum Schluss beschreibt der Autor die Quellen, die ihm zur Verfügung standen.

Innerhalb dieses kargen, nur 150 Seiten langen Rahmens erfahren wir allerdings einiges über Buxtehudes Kompositionen und Musiktheorie sowie über das intellektuelle Leben dieser Jahre. Buxtehude erkennt fast sofort das Genie seines jungen Besuchers und widmet sich drei Monate lang seiner musikalischen sowie intellektuellen Ausbildung, wobei immer wieder die Stimme des gelehrten Verfassers zu hören ist. Zunächst werden viele von Buxtehudes Kompositionen ausführlich beschrieben und auch seine berühmte Orgeltechnik, mehrere Aufführungen bei Kirchenzeremonien, Musikabenden und besonders Gelegenheiten (zusammen mit den Namen aller Teilnehmer aus nah und fern) werden erwähnt. Des Weiteren hören wir viel von Orgelbau und -reparatur (drei Seiten lang!) und von Orgelbauern wie Buxtehudes Freund Arp Schnitger. Buxtehude erzählt seinem jungen Bewunderer von der Entwicklung der Musik in neueren Zeiten (R, 88f) und bietet ihm auch Einblick in musiktheoretische Fragen wie die der von seinem Freund Andreas Werckmeister konzipierten wohltemperierten Stimmung (R, 38) und referiert die gegenwärtige Kontroverse darüber (R, 95f). Wir bekommen auch ausführliche Darstellungen der berühmten Marienkirche in Lübeck insbesondere von deren Totentanzgemälde (R, 104–110) und astronomischer Uhr (R, 115–120).

Die Musik bildet den Übergang zu anderen Gebieten, vor allem zur Religion; der Roman entwickelt so eine ganz eigene theologische Dimension. Laut Buxtehude steht der Organist auf seiner Kirchenempore zwischen Himmel und Erde als Vermittler »entre Dieu et les hommes« (R, 81; »zwischen Gott und den Menschen«), und seine Musik löst die Spannung auf »entre la douleur et la paix, c'est-à-dire entre la dissonance du monde d'ici-bas et l'harmonie divine« (R, 81; »zwischen Leiden und Frieden, das heißt, zwischen der Dissonanz der Welt hienieden und der göttlichen Harmonie«). Der Totentanz führt zu einer numerologischen Erklärung der Zahl 24 – die 24 Bücher des Alten Testaments, die 24 Älteren der Offenbarung, die Summe der 12 Patriarchen und 12 Apostel –, die eine Metapher der Menschheit, »le signe de la totalité des vivants« (R, 104; »das Zeichen der Totalität der Lebenden«) bildet. (Der Verfasser nimmt die Gelegenheit nicht wahr, auf die numerologische Bedeutung der Zahl 24 in Bachs späterem *Wohltemperierten Klavier* hinzuweisen.)

Die astronomische Uhr führt zu Keplers Theorie von der Musik der Sphären (R, 119) und zu Tycho Brahes Astronomie: »Dieu s'est incarné dans le Temps« (R, 119; »Gott hat sich in der Zeit verkörpert«) und auf ähnliche Art organisiert er die Zeit. Deswegen schätzt Buxtehude die Variationsmöglichkeiten der *Pasacaglia*, wobei es sich darum handelt, »de montrer le multiple que l'on peut tirer de l'unique« (R, 123; »das Vielfache zu zeigen, das man aus dem Einzigen holen kann«). Kein Wunder, dass Bach im Roman meint, ihm sei dabei »un univers mental et musical nouveau« (R, 60; »ein neues geistiges und musikalisches Universum«) eröffnet worden, wobei ihm klar wird, dass die Musik ein Diskurs sei, »qui parle de Dieu et du monde« (R, 80; »der von Gott und der Welt redet«).

Cantagrel's kenntnisreicher Roman trägt also viel zum Verständnis von Bachs geistiger Entwicklung sowie seiner späteren Ideen bei; das alles wird allerdings eher im Ton eines Seminars vermittelt als in Form einer wirklichen Unterhaltung zwischen zwei Menschen.

In seinem fantasievollen Roman *The Hawk of Yonezawa* (2009)¹³ imaginiert der amerikanische Germanist Donald D. Joye, dass Bach im Jahr 1742 in einem nochmaligen erfolglosen Versuch, Händel zu begegnen, nach Frankfurt am Main gefahren ist. Bei der Rückkehr trifft Bach in der Kutsche eine Frau aus »Esseldingen«, Anna Bohlen, mit ihrem jungen Sohn Hans. Im Laufe des Gesprächs bittet sie ihn, in Esseldingen auszusteigen, um dort in der Kirche die von einem bekannten Meister erbaute Orgel zu reparieren. Bach ist versucht, weiß aber auch, dass er verpflichtet ist, sofort nach Leipzig zurückzukehren. Während er die Einladung bedenkt, schläft er ein und sinkt in den Traum, der den eigentlichen Inhalt des Romans bildet. Er befindet sich nun in Yamagata im Norden Japans, wo er wegen Reparaturen an der Kutsche unerwarteterweise eine Woche verweilen muss. Zu Hause in dieser Stadt ist die japanische Frau Hana-ko mit ihrem Sohn Hanzu, und auch hier muss die Orgel repariert werden. Im Laufe der manchmal abenteuerlichen Handlung – ein eifersüchtiger Konkurrent versucht, den jungen Hanzu zu entführen, – erfahren wir viele technische Einzelheiten über Orgelbau und -reparaturen sowie aber auch über die japanische Kultur mitsamt ihres Essens. (Es wird nicht erklärt, woher Bach das Wissen hatte, um so genau von japanischen Verhältnissen träumen zu können.¹⁴) Der Traum endet mit einer grandiosen Aufführung von Stücken aus Bachs *H-Moll Messe* auf der restaurierten Orgel, wobei Hana-ko das *Laudamus Te* singt und die Zuhörer alle von der Erhabenheit des *Sanctus* überwältigt werden. Am nächsten Tag nimmt Bach Abschied von seinen japanischen Freunden und schläft in der Kutsche ein. Als er wachgeschüttelt wird, befindet

sich die Kutsche in Esseldingen, wo Bach sich jetzt bereit erklärt auszusteigen, um die Orgel zu reparieren. Eine theologische Dimension enthält Joyes Roman nicht; diese ist aber im nächsten hier vorgestellten Roman wieder vorhanden.

In seinem Roman *Bach* (2014)¹⁵ befasst sich der österreichische Schauspieler, Schriftsteller und Regisseur Franz Winter mit den fatalen Monaten des Sommers 1720. Während Bach mit seinem Fürsten in Karlsbad verweilt, stirbt zu Hause in Köthen unvermittelt seine Frau Maria Barbara und er erfährt erst bei seiner Rückkehr von ihrem Tod und Begräbnis. In Winters völlig erfundener Handlung verliebt sich Bach schon in Karlsbad in seine zukünftigen Frau, die Sängerin Anna Magdalene Wileke, für die er eine Oper, »Actéon und Diana«, im neuen modischen »galanten« Stil, komponiert, deren Szenen bereits in Karlsbad mit »frenetischem Beifall« (B, 58) aufgenommen werden. Maria Barbara erfährt brieflich von der leidenschaftlichen Affäre, aber die Briefe an Bach, die von ihrer tödlichen Krankheit berichten, werden ihm vom Fürsten vorenthalten. So ist er völlig erschüttert, als er im September in ein leeres Haus zurückkehrt – die Kinder sind inzwischen bei Freunden und Verwandten untergebracht – und verbringt die nächsten Tage in äußerster Einsamkeit und Scham, als er entdeckt, dass seine Frau von seiner Affäre wusste und dass er selber die Nachricht von ihrer Krankheit und ihrem Tod verpasst hatte. Das Produkt dieser Tage und Nächte, die er allein mit seiner Violine verbringt, ist seine später berühmte »Chaconne« (aus der Partita für Violine Nr. 2), »in deren unauslotbaren Tiefen er die Klagegesänge seiner Frau als geheimnisvolles Denkmal ihrer Todesqualen und seiner Schuld versenkte« (B, 98).¹⁶ Im Nachspiel in Leipzig, vier Jahre später, hat er Anna Magdalene in zweiter Ehe geheiratet, dafür aber von ihr verlangt, »alle Gleichnerei von dieser Welt [zu verlassen], zu geh'n in eine andere, die auch ein' andere Musique hat« (B, 114). Das Ergebnis dieser Abkehr vom neuen galanten Stil ist seine *Johannes-Passion*, dessen Eingangschor »die Gläubigen von ihren Bänken, Plätzen, Sitzen [riss und sie] zwang [...], sich nach den Emporen umzuwenden und atemlos dem Unerhörten zu folgen, das da wie Stimmen des Jüngsten Gerichtes über ihre Köpfe hinwegbrauste« (B, 126). So begegnen wir am Ende wieder einem Bach, der seine theologische Sendung als »Bote Gottes« erkennt.

Verlorene Partituren

Zwei weitere hier zu besprechende Texte drehen sich um die Entdeckung eines verloren geglaubten, eigenhändigen Manuskripts Bachs, die große Verwirrungen mit sich bringt. In beiden Fällen findet die Handlung in der heutigen

Gegenwart statt, wobei der historische Bach jeweils nur kurz auftritt. *Die Offenbarung* (2007)¹⁷ des österreichischen Schriftstellers Robert Schneider bezieht sich auf ein verschollenes Oratorium Bachs nach Texten der Apokalypse, das von dem etwa fünfundvierzigjährigen Musikforscher und Organisten Jakob Kemper in der Orgelepore der St. Wenzels-Kirche in Naumburg, wo Bach bekanntlich gespielt hat, gefunden wird. Das Oratorium enthält eine theologische Dimension, die aber nur von wenigen erkannt wird. Beim Studium der ungewöhnlich langen Partitur geht Kemper auf, »dass darin ein Geist wirkte, der danach trachtete, alle bisher geltenden Gesetze der Harmonie aufzuheben. Hier riss einer die Welt aus den Angeln, kehrte sie um, ordnete sie neu. [...] Ein Narr, der gegen alle Regeln der Theorie ein Kunstwerk schuf, das keine Musik mehr war im eigentlichen Sinn, sondern etwas, das über Klänge, Rhythmen, Räume und Zeiten hinauswuchs« (O, 164). Er weiß, dass er seinen Fund eigentlich den offiziellen Forschungsstellen übergeben soll, wie ihm seine Freundin Lucia rät. Aber er hat den Ehrgeiz, sich mit diesem aus seiner zweitrangigen Unbekanntheit zu erheben und zu einer gewissen Bekanntheit in der Bachforschung aufzusteigen. Seine Absicht wird durch die anerkannten Bachforscher, die gekommen sind, um die baufällige Orgel zu begutachten, bestärkt, denn drei von ihnen stoßen ihn durch ihren Hochmut ab; sie wollen nichts von seinen Andeutungen auf ein verlorenes Manuskript wissen. Nur der vierte, ein Japaner, glaubt ihm.

Als Kemper schließlich seine Absicht aufgibt, versucht er bei der Abfahrt der Forscher das Manuskript in die Reisetasche des sympathischen Japaners zu stecken, legt es aber irrtümlicherweise in die Tasche eines der zwei arroganten deutsch-amerikanischen Experten. Diese lesen die Partitur im Flugzeug, glauben leichtfertig, sie sei eine Fälschung des nach Anerkennung strebenden Kemper und schicken sie einfach zurück. Kemper weiß nicht, dass der Japaner, der ihm glaubte, sich heimlich in Kempers Wohnung geschlichen hatte, wo er die Partitur gefunden und mit ähnlichen Empfindungen wie Kemper gelesen hat. Er schreibt einen Brief, in dem er Kemper bittet, das Notenkonvolut mit der unheimlichen Partitur zu vernichten. »Die Welt darf von dieser Musik niemals Kenntnis erhalten. Die Menschen sind nicht darin geübt, ihre Schuld zu tragen, geschweige, sie zu ertragen. Von nichts anderem handelt dieses Manuskript: Es handelt von unseren tiefsten, allertiefsten Verfehlungen« (O, 248). Indem er seinen Ehrgeiz beiseitelegt, entscheidet sich Kemper, die Partitur dort hin ins Orgelgehäuse zurückzustellen, wo sie so lange versteckt war. »Soll ein anderer die Partitur finden. Oder sie ihn. Vielleicht müssen noch einmal 246 lange Jahre vergehen« (O, 265). Mit Bachs musikalischer Erkenntnis der theologischen Dimension ist die moderne Welt noch nicht bereit zurechtzukommen.

Der Roman schließt mit einem zwanzigseitigen Kapitel, das davon erzählt, wie im Jahr 1746 Bach sich zusammen mit seinem Schüler Johann Christoph Altnickol und dem Orgelmacher Gottfried Silbermann in Naumburg befindet, um die Orgel zu prüfen. Als sie nach fünf Tagen wieder abreisen, stößt Altnickol Bachs Reisetasche mit dem Manuskript heimlich in einen Spalt im Orgelgehäuse. Er hat nämlich die Partitur studiert und meint, sie sei »die Musik der Hölle«. »Nur Gott durfte die Grenze setzen. Nur der Allmächtige. Niemand sonst durfte sich erdreisten, das zu tun. Selbst der große Johann Sebastian Bach nicht.« (O, 285) Bei der Abreise vergisst Bach in seiner Aufregung Tasche und Partitur. So erfahren wir am Ende, dass es sich tatsächlich um ein echtes Werk des Meisters gehandelt hat.

Der deutsche Politikjournalist Sebastian Knauer bezeichnet seinen Roman *Tödliche Kantaten* (2011) als einen »Musikkrimi«¹⁸, und hier geht es in der Tat um Mord und Verbrechen – ohne jede weitere musikwissenschaftliche oder theologische Dimension. Unter Bachs Grabplatte in der Leipziger St. Thomaskirche entdeckt der Hausmeister der Kirche eine Kassette, die Filmnegative von mehreren bisher unbekanntem Partituren Bachs enthält: neben den zweihundert Kantaten, deren Existenz man lange vermutet hatte, auch fünf Violinkonzerte, ein Zweites Italienisches Konzert, das Notenbüchlein für Maria Barbara Bach und das Anhaltinische Concerto (T, 98). Es handelt sich um Stücke, die 1949 beim Umbetten von Bachs Gebeinen gefunden wurden und die, um sie dem »Zugriff der staatlichen Organe« (T, 23) zu entziehen, zunächst im Kirchturm der Johanniskirche versteckt wurden und später an einem anderen ungenannten Ort. In der Erwartung, mit seinem Fund seine Zukunft zu sichern, bittet er den Hamburger Detektiv Pit Koch um Rat. Während Koch sich auf die Suche nach den Originalen macht, gelangen einige Stücke – nur nicht die zweihundert Kantaten – mittels eines Londoner Versteigerungshauses in die Hände des amerikanischen Milliardärs Napoleon Newman, der in seiner pompösen Villa an der Pazifikküste private Konzerte hält, wo ihm allein Stücke aus seiner Sammlung von illegal gekauften Manuskripten vorgetragen werden. Eine deutsche Flötistin, die gleichzeitig seine Mätresse war, hat er gerade ermorden lassen – sie hatte von seinen Verbrechen erfahren –, als er sich in Hamburg für die Musik und Schönheit der Bratschistin Magdalena begeistert und sie überredet, nach Kalifornien zu kommen und in seinem Privatorchester zu spielen.

Im Laufe der verwickelten Erzählung, in deren Fortgang Pit Koch mehr über die Herkunft der Manuskripte erfährt, deckt Magdalena, die die ermordete Flötistin gekannt hatte, auch die Verbrechen Newmans auf. Sie kehrt nach Deutschland zurück, wohin Newman seinen Bodyguard schickt, um sie

umzubringen. Aber sie und Pit Koch haben sich inzwischen zusammengefunden, und es gelingt ihnen, Beweise gegen Newman zu finden, so dass er und sein Bodyguard verhaftet werden. Aus seinem Safe und aus dem Safe des Londoner Versteigerungshauses werden die Bach-Manuskripte sichergestellt und der Staatsbibliothek in Berlin übergeben. Einige Stücke werden auf der Bach-Orgel der St. Katharinenkirche in Hamburg auf einer CD eingespielt, die der Hausmeister am Schluss mit seiner Frau auf einem Kreuzfahrtschiff in der Karibik hört, während in Hamburg Pit Koch mit seiner Geliebten dasselbe tut und Magdalena mit ihrem Freund an der Elbe joggen geht.

Auch hier wird, wie schon in Schneiders *Offenbarung*, das Vorkommen der Manuskripte in Hamburg durch drei kurze, in Kursivschrift abgesetzte Textpassagen erklärt. (Vermutlich handelt es sich um Tag- und Nachträume Pit Kochs, zu dessen »ganz persönlichen Helden« [T, 33] Johann Sebastian Bach gehört.) Angeblich band Bach jahrelang ein geheimes Liebesverhältnis an Hamburg: zu Rosina, der neunzehnjährigen Enkelin seines Organisten-Heros Johann Adam Reincken, die er 1701 erstmals kennenlernte. Vier Jahre später kam es zu ihrer ersten sexuellen Begegnung, die sich in den folgenden Jahren oft wiederholte, während beide sich trotz ihrer Ehen zu Hause treu blieben (T, 73–75, 166–167). Auch noch im Jahre 1720 widmete er ihr eine Komposition, aber zum Beischlaf kam es nicht mehr (T, 99–104). Es waren jedenfalls diese häufigen Besuche in Hamburg und die Liebe zu Rosina, die das Vorkommen seiner Manuskripte in Hamburg erklären sollten.

Das Wohltemperierte Klavier

Die dritte Kategorie zeitgenössischer Bachromane hat weder mit erfundenen Episoden noch mit heutigen Handlungen zu tun, sondern mit einem von Bachs bekanntesten Stücken. Wenn in der ersten Welle die *Matthäus-Passion* und in der zweiten die *Goldberg Variationen* thematisch bevorzugt wurden, übernimmt in dieser dritten Welle *Das Wohltemperierte Klavier* die Hauptrolle und wird zum Hauptträger von Bachs theologischen Ideen. Dafür lassen sich verschiedene Gründe erwähnen. Zunächst fällt das erneute musikwissenschaftliche Interesse auf, das in Werken wie Siglind Bruhns Studie bemerkbar ist.¹⁹ Dann bemerkt man neue CD-Aufnahmen von namhaften Pianisten wie Daniel Barenboim (2004) und Pierre-Laurent Aimard (2014) zusammen mit Transkriptionen der Fugen für Streichquartett (Emerson String Quartet, 2008) und *Three Pieces After Bach* (2015) des Jazz-Pianisten Brad Mehldau, in denen Stücke aus dem *Wohltemperierten Klavier* und seine eigenen Jazz-Kompositionen nebeneinandergestellt sind. Symptomatisch für das neu erwachte Interesse

ist die Tatsache, dass es für das Werk jetzt sogar mehrere Websites gibt wie etwa diejenige Philip Goeths (www.bachwelttemperedclavier.org).

Was aber das Interesse am *Wohltemperierten Klavier* von dem an Bachs anderen Werken unterscheidet, ist die kulturwissenschaftliche Faszination des Phänomens ›Temperatur‹ oder ›Stimmung‹. Musikwissenschaftler haben sich schon lange mit der Kontroverse zwischen den beiden Haupttheorien über musikalische Temperatur beschäftigt (worauf bereits in Cantagrels Roman hingewiesen wurde). Die eine Partei – die Pythagoristen – besteht auf einer ›reinen‹ Temperatur, die auf den mathematischen Proportionen einer vibrierenden Saite basiert, wie Pythagoras mit seinem ›Monochord‹ bewiesen hat: einem Brett, auf das eine einzige Saite aufgespannt ist, die den Grundton ergibt. Wenn die Saite genau in der Mitte geteilt wird, erklingt in jeder Hälfte eine reine Oktave; wenn dieselbe Saite in Drittel geteilt wird, ergibt das längere Stück (Zweidrittel) eine reine Quinte. Aber diese ›reinen‹ Frequenzen enthalten auch eine Schwierigkeit. Wenn die Quinten nämlich durch die Zwölftonskala zwölfmal wiederholt werden (C-G-D-A-E-H-Fis/Ges-Des-As-Es-B-F-C) ertönt am Schluss ein C, das eine etwas höhere Frequenz hat als das C, das sich aus der siebenfachen Wiederholung der Oktave ergibt: das sogenannte pythagoreische Komma. (Der durch die Dissonanz der beiden Cs – oder anderer nominal ähnlicher Noten – entstehende Laut wurde ›Wolfon‹ genannt. Um diese Misstöne, die glatte Transpositionen zwischen Tonarten verhindern, zu vermeiden, entwarf man verschiedene ›gleiche‹ Temperaturen, in denen die Intervalle zwischen den Tönen nicht ›rein‹ sind, sondern ebenmäßig verteilt. Bachs ›wohltemperiert‹ war eine von diesen gleichen Temperaturen – eine Methode, die von dem Organisten und Musiktheoretiker Andreas Werckmeister in seiner Monographie *Musikalische Temperatur* (1691) vorgeschlagen worden war. Bach war selber spätestens seit seiner Anstellung 1703 in Arnstadt an Orgeln gewohnt, die nach Werckmeisters ›wohltemperiertem‹ System gestimmt waren.²⁰

Es wird heute noch darüber disputiert, ob Bach die ›wohltemperierte‹ oder ›gleiche‹ Temperatur bevorzugte. Der erste Teil seines *Wohltemperierten Klaviers* (1722) war jedenfalls das erste Werk, in dem eine gleiche Temperatur systematisch durch sämtliche Tonarten, Dur sowie Moll, geleitet wurde und somit ›ein Meilenstein in der Geschichte der Musik‹²¹, deren Bedeutung erst nach einem Jahrhundert erkannt wurde. Dass der Komponist sehr bewusst vorging, davon zeugen die witzigen Spiele, die er in verschiedenen Stücken unternimmt. So benutzt er zum Beispiel im ersten Präludium (C-Dur) alle zwölf Noten der chromatischen Tonleiter zumindest ein Mal. In der ersten Fuge wird das Hauptthema genau 24 Mal (die Zahl sämtlicher Tonarten in Dur und

Moll) eingeführt. Und die letzte Fuge (h-Moll) benutzt bereits im Hauptthema der drei ersten Takte alle zwölf Noten der chromatischen Skala und resümiert somit die vorhergehenden Stücke.

Physiker und Musikwissenschaftler setzen sich schon seit Langem mit den technischen Fragen der Temperatur beziehungsweise Stimmung auseinander. Aber erst in neuester Zeit beginnen sich Geisteswissenschaftler für die kulturelle Bedeutung dieser Kontroverse und deren Geschichte zu interessieren.²² Die Theorie der Temperatur hatte auch philosophische und theologische Bedeutungen zu einer Zeit, in der »die musikalische Struktur – *harmonia* in der Terminologie der Periode Bachs – sich letzten Endes auf die Ordnung der Natur und auf ihren göttlichen Ursprung bezieht«²³. Seit Pythagoras hielten die meisten Denker die »reine« Temperatur für ein weiteres Beispiel des vollkommenen Universums, das wie die Bewegung der himmlischen Körper streng nach mathematischen Gesetzen organisiert ist. Auf das Christentum übertragen bedeutete sie analog eine perfekte Welt, die nach Gottes Prinzipien geschaffen worden ist. Solange die Musik hauptsächlich aus den einfachen melodischen Formeln des gregorianischen Gesanges und der liturgischen Antiphonie bestand, ergaben sich aus der reinen Temperatur keine Schwierigkeiten. Aber sobald im späten Mittelalter die Polyphonie mehrere Töne zusammenbrachte, entstand die Möglichkeit für Diskordanzen zwischen den Tönen oder für »Wolftöne«, die nach den absoluten Gesetzen der »reinen« Temperatur hervorgebracht wurden. Solche Diskordanzen verstärkten sich mit der Entwicklung von mehrtönigen Instrumenten wie Orgel und Cembalo. So entwickelte sich eine Kontroverse zwischen den italienischen Musiktheoretikern Gioseffo Zarlino und Vincenzo Galilei (Vater des Naturwissenschaftlers Galileo Galilei), die jeweils die »reine« (das heißt göttliche) bzw. eine »temperierte« (irdische und profane) Musik verteidigten. Derselbe Streit zwischen Vernunft/Glauben und Praxis setzte sich zwischen dem »reinen« Descartes und dem »praktischen« Newton fort, und entspann sich weiter durch die Jahrhunderte bis hin zu Bach und auch ins 19. Jahrhundert.

Dieser Streit spielt im ersten literarischen Beispiel, in dem Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ausschließlich eine strukturelle Funktion hat, noch keine Rolle. In William Coles' Roman *The Well-Tempered Clavier* (2007)²⁴ erinnert sich der Erzähler an die leidenschaftliche Liebesaffäre, die er vor 25 Jahren, im Jahr 1982, als siebzehnjähriger Gymnasiast am Eton College mit seiner Klavierlehrerin genoss. Die Affäre endet, als Kim erfährt, dass seine Lehrerin India bereits verheiratet ist und er – trotz ihrer Versicherungen, dass sie nur ihn liebt – in seiner eifersüchtigen Wut einen Fahrradunfall begeht, bei dem

er beinahe stirbt. Jahre später begegnet er ihr – inzwischen sind beide anderweitig verheiratet – und bemerkt, dass sie immer noch die Armbanduhr trägt, die er ihr damals geschenkt hat.

Bachs Werk bestimmt den Aufbau des Romans. Jedes Kapitel trägt als Überschrift den Titel einer der Präludien oder Fugen, die auf die ein oder andere Art mit dem Inhalt des Kapitels zusammenhängt. So beginnt der Roman mit »Book 1, Prelude 17, A-flat Major«: das Stück, das seine schöne Lehrerin, in die er sich sofort verliebt, spielt, als er sie zum ersten Mal besucht und das sein Interesse an Bachs Werk, das ihm bisher unbekannt war, erweckt. Das zweite Kapitel heißt dann »Prelude 1, C Major«, denn mit diesem einfachen Stück beginnt der bisher ungeübte Schüler seine Bach-Studien. Es geht mit »Prelude 2, C Minor« weiter, das er als »Gleichnis für mein ganzes Leben« bezeichnet, »despite the turbulent emotions that are raging in my heart, my fingers and my mind must always remain focused – disciplined, above all, well-tempered. The music has an uneasy tension about it, both hands mirroring each other but going in opposite directions. At the time it matched my wildly beating heart« (W, 52). Er liebt das Stück aber vor allem, da sich im fünfzehnten Takt rechte und linke Hand überlagern. Weil in dieser Stunde die Lehrerin die linke Hand übernimmt, bedeutet das die erste körperliche Berührung mit der geliebten jungen Frau. »An explosion wrings through my body. I've been scalded, so unexpected that my hand leaps off the keyboard« (W, 53).

Im nächsten Kapitel – »Prelude 22, B-flat Minor« – heißt es, »I automatically began to associate his music with my Goddess. And it is true that the moment I heard *The Well-Tempered Clavier*, I instinctively thought of her« (W, 60). (Aus ähnlichen Gründen – wegen einer verlorenen Liebe – weint die Lehrerin jedesmal, wenn sie das 9. Präludium vernimmt.) Dann – im Kapitel »Prelude 18, G-sharp Minor« – hören wir von den Schwierigkeiten, die der Erzähler hat, als er zwei Takte aus diesem Stück mit den fünf durch Kreuze erhöhten Noten zu meistern versucht. Und so geht es weiter mit detaillierten Beschreibungen der einzelnen Stücke den ganzen Roman hindurch. Als er die geliebte Frau nach 25 Jahren bei einem Konzert von Andras Schiff mit den *Goldberg Variations* erblickt, spielt der Pianist als Zugabe selbstverständlich das Präludium 17 in As-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier*, mit dem der Roman begonnen hat. (In seinem Aufbau erinnert Coles' Roman an verschiedene Romane der 1980er Jahre, die als strukturelles Modell die *Goldberg Variations* mit ihren 30 Stücken und Aria an Anfang und Ende nahmen.)²⁵

In den beiden letzten zu besprechenden Werken spielt die Theorie der Stimmung oder Temperatur nun eine zentrale Rolle. Zunächst einmal das Büh-

nenstück *Das wohltemperierte Klavier*, das David Marton 2012 an der Schaubühne Berlin aufführte. Im Programmheft heißt es, dass Martons Stück »unter Verwendung des Romans ›Melancholie des Widerstands‹ von László Krasznahorkai« verfasst worden ist, was gewissermaßen stimmt. Zwar spielt Bach im postmodernen Roman seines international bekannten ungarischen Landsmanns (*Az ellenállás melankóliája* 1989), keine Rolle, aber die Figuren des Stückes entstammen diesem.²⁶ Im handlungsarmen Roman wird durch das Leben mehrerer Einzelner das Schicksal einer ungarischen Stadt dargestellt, die durch die Ankunft eines Zirkus mit nichts als einem ausgestopften Wal derart erschüttert wird, dass eine allgemeine Hysterie entsteht. In der Stadt bricht ein solches Chaos aus, dass schließlich das Militär einberufen werden muss, um eine diktatorische Ordnung wiederherzustellen. So hoffnungslos ist das Leben geworden, dass sogar Begriffe wie ›Apokalypse‹ und ›Jüngstes Gericht‹ keine Bedeutung mehr haben, denn die Welt droht, einfach auseinanderzufallen.

Nur zwei Menschen leben idealistisch außerhalb dieses dystopischen Chaos: zum einen der schwachsinnige Zeitungsträger und allgemeines Faktotum János Valuska, der an die heilige Ordnung des Kosmos glaubt und mit einigen betrunkenen Kollegen im Wirtshaus abendlich durch Tanz die Bewegungen der Planeten nachbildet; zum anderen der Musiklehrer und ehemalige Direktor der städtischen Musikschule, György Eszter. 30 Jahre lang ist Eszter trotz einer ungeliebten Frau mit politischen Ambitionen, aber dank der Freuden der Musik mit seiner Existenz mehr oder weniger zufrieden, bis er eines Abends den alten Klavierstimmer hört, wie er mit seiner Stimmgabel eine reine Quinte herabstimmen muss, um sie harmonisch einzureihen. Das ist für Eszter eine ernüchternde Offenbarung, denn er hatte bisher immer angenommen, die Musik sei rein und das einzige Bollwerk gegen den Schmutz der ihn umgebenden Welt. Er geht in den Ruhestand und macht sich systematisch an das Studium von Ton und Harmonie, das mit Pythagoras beginnt und über Aristoxenus, Magister Salinas von Salamanca, den chinesischen Meister Tsai-Yun, bis hin zu Andreas Werckmeister führt.

Wie er es seinem Freund und Diener Valuska erklärt, begriff er sofort, dass er sich nicht nur mit musikalisch-technischen, sondern auch mit philosophischen Fragen beschäftigte. Er kam schließlich zum schmerzlichen Schluss, dass die Musik keineswegs, wie er bisher geglaubt hatte, Ausdruck eines besseren Teils unseres Selbsts sei, sondern vielmehr eine Verkleidung unserer Unverbesserlichkeit und des traurigen Zustands der Welt überhaupt. Er stimmt sein eigenes Klavier auf die reine Temperatur um und muss feststellen, dass Bachs Präludium in C-Dur jetzt einen unerträglichen Lärm produziert und das Präludium in Es-Dur an eine Szene bei einer betrunkenen Dorfhochzeit erinnert. Von nun an unterzieht

er sich allabendlich als Buße für sein früheres Unverständnis eine Stunde lang der Musik von Johann Sebastian Bach, gespielt auf seinem umgestimmten Klavier. Aber schließlich muss auch Eszter nachgeben: Auf der letzten Seite stimmt er sein Klavier wieder auf Werckmeisters harmonische Tonart um und spielt »auf der reinen, tröstenden Klaviatur« die ersten Akkorde des Präludiums in H-Dur.²⁷

Dieser gesamte Hauptteil des Romans ist, abgesehen von zwei Kapiteln Einführung und dem Schlusskapitel, mit dem Titel »Die Werckmeister Harmonien. Verhandlungen« versehen. Der Titel bezeichnet allegorisch die vielen Kompromisse, die im gleichen Temperatursystem genauso wie im alltäglichen Leben die Handlung bestimmen; abgesehen von den Titeln von drei Präludien spielt Bach allerdings keine Rolle, und das Thema der Tonarten beschränkt sich auf zehn Seiten. Das düstere Werk Krasznahorkais und vor allem dieser Roman gewann im Jahr 2015 den Man Booker International Prize.

Marton ist offensichtlich von Krasznahorkais Roman zu seinem Bühnenstück anregt worden, aber er hat die Schwerpunkte vertauscht. Wo *Das Wohltemperierte Klavier* im Roman nur zweimal und fast im Vorübergehen als Beispiel für die »Werckmeister Harmonien« genannt wird, dominieren die Präludien und zwei Fugen (ausschließlich aus dem ersten Teil) das Theaterstück, dessen Rahmen und musikalischen Hintergrund sie bilden.²⁸ Am Anfang spielt der Pianist – die einzige der elf Gestalten, die nicht im Roman vorkommt und die in seinen seltenen Reden Bachs Präsenz verkörpern dürfte – das Präludium in C-Dur mit oft wiederholten Takten. Als Valuska hereinkommt und die Seiten der Partitur umblättert, spielt er in rascher Folge Teile aus anderen Präludien, zum Teil von Trompete und Geige begleitet.²⁹ Im Laufe des zweistündigen Stückes, das ohne Pause aufgeführt wird, hören wir weitere Präludien: das B-Dur Präludium als vierstimmiger Choral; das Präludium in h-Moll vielstimmig begleitet; das Präludium in As-Dur, wobei zum Schluss die Sängerin die Zuschauer auffordert, mitzusingen; die Fuge in D-Dur mit Trompete und Violin; das Präludium in Cis-Dur als Begleitung einer Vergewaltigung mit Obligato der Jazztrompete; das Präludium in fis-Moll als Begleitung zu Eszters musiktheoretischen Ausführungen; das Präludium in es-Moll begleitet von einer Jazzsängerin; und unterwegs werden immer wieder Passagen aus anderen Präludien als Hintergrundmusik gespielt. Im Laufe der zwei Stunden hören wir also mehr als ein Dutzend von Bachs Präludien und Fugen in zahllosen Variationen – als Solo, mit vokaler oder instrumentaler Begleitung, und als Hintergrund zu verschiedenen Handlungen. (Daneben gibt es auch Solosuiten für Violine und zwei Jazzlieder auf Englisch.)

Die Musik, so geistreich sie aufgeführt werden mag, bildet aber eigentlich nur den Hintergrund für eine verworrene Handlung, die in einer verwehr-

losten bürgerlichen Wohnung stattfindet, mit Wohnraum, Schlafräumen und drei Klavieren sowie anderen Tasteninstrumenten, die alle von Zeit zu Zeit gespielt werden. Dort kommen zehn Figuren aus dem Roman planlos zusammen, manchmal auch in sexueller Verbindung, und erzählen im Monolog Episoden – zwei davon in Französisch! –, die oft wortwörtlich aus dem Romantext übernommen sind: Episoden, die den chaotischen Zustand der Gesellschaft illustrieren und die Entfremdung der Figuren betonen. Wie Marton es im Programmheft ausdrückt: »Ähnlich wie die Töne von Bachs Komposition treffen die Figuren zusammen, als seien sie Klaviertasten, die ihr Universum in allen Kombinationen durchspielen, ohne feste Verbindung finden zu können. Eine Gemeinschaft von einsamen Halbton-Existenzen, die trotz des Systemzwangs nach Freiheit und eigenem Tonfall suchen.« So meint Frau Eszter: die Welt ist gegenwärtig »ein Geheul der Ekstase und des Schmerzes« und »Wir brauchen einen starken Mann, der Ordnung schafft« – eine Ordnung, die sie zum Schluss mit dem Polizeipräsidenten herstellt und dabei die Macht ergreift. Dabei hat Valuska Gelegenheit, seinen Planetentanz aufzuführen, und Eszter erklärt die Theorien der musikalischen Temperaturen von Pythagoras bis Werckmeister, wobei er die ursprüngliche Funktion der reinen Musik als göttliche Botschaft – für die Griechen sowohl wie die frühen Modernen – betont. Zum Schluss verlässt der Pianist das Klavier im Hintergrund, auf dem er bisher alles gespielt hat, und setzt sich an ein beinloses Klavier im Vordergrund, das Eszter zuvor gestimmt hat; er stimmt es jetzt um, bis ein höllischer Lärm entsteht, der durch ein unheimliches Geheul das Chaos in der Stadt draußen und unter den Menschen des Stückes widerspiegelt.

Auch wenn die Zuschauer im Theater musikalisch auf ihre Kosten kommen, bleibt das Stück als Drama unbefriedigend. Es gelingt Marton, durch eine chaotische Handlung das Chaos der Gesellschaft zu reproduzieren, das schließlich durch eine diktatorische Regierung geregelt wird. Aber das dauernde Hin und Her der Schauspieler, die unvermittelt kommen und gehen, lässt keine klare Entwicklung entstehen. Trotzdem beweist das Stück letzten Endes die Präsenz Bachs im Bewusstsein des 21. Jahrhunderts. Während im Roman das Gespräch über Musiktheorie knapp zehn Seiten mitten im Text beansprucht und sonst nie erwähnt wird, ist Bach durch das Spielen seiner Präludien und Fugen im Theaterstück von Anfang bis Ende musikalisch gegenwärtig, wobei die Änderung des Titels von »Die Werckmeister Harmonien« zum *Wohltemperierten Klavier* symptomatisch ist.

Schon der Titel des gut recherchierten Bach-Romans des deutschen Schriftstellers Jens Johler, *Die Stimmung der Welt* (2013),³⁰ verrät das Hauptthema:

Bachs Interesse an und allmähliche Verwendung einer Theorie der gleichen Temperatur. Die biographische Handlung erstreckt sich vom 15. März 1700 – dem Tag, an dem der Jüngling Johann Sebastian Bach vom Haus seines Bruders in Ohrdruf aufbrach, um sich mit seinem Schulfreund Georg Erdmann auf den Weg für die vierzehntägige Wanderung nach Lüneburg und der Michaelis-Schule zu begeben – bis zum 15. März 1722 – dem Tag, an dem er in Leipzig das Titelblatt seines eben vollendeten *Wohltemperierten Klaviers* inskribierte. (Es folgt noch ein kurzes Nachspiel, das noch diskutiert werden muss.) Im Laufe der 48 Kapitel – selbstverständlich eine bewusst symbolische Zahl: die Zahl sämtlicher Präludien und Fugen im ersten Teil des *Klaviers* – werden die wichtigsten Ereignisse dieser Jahre, historisch bestätigte wie auch vermutete, erzählt und (in der 3. Auflage) in einer Reihe von Anmerkungen (»Fiktion und Fakten«) dokumentiert. So suchen die beiden Schüler in Wolfenbüttel den Bibliothekar Leibniz auf, der ihnen seine neue Rechenmaschine zeigt. In Hamburg erlebt Bach nach einem Besuch der Oper einen Disput zwischen einem Verteidiger der traditionellen Kirchenmusik und einem Befürworter der neuen »galanten« Musik und entscheidet sich nach seinem ersten Erlebnis der sexuellen Liebe, eine Oper, *Circe*, zu komponieren. Später besucht der ältere Bach in Lübeck zusammen mit Buxtehude und Werekmeister die baltische Küste. Und so weiter. Aber auf die äußere Biographie kommt es in unserem Zusammenhang nicht an.

Von der ersten Seite an finden sich im Text Andeutungen auf die Theorien der Temperaturen und auf *Das Wohltemperierte Klavier*. Schon das Titelbild ist eine Abbildung von Robert Fludds Darstellung des »Celestial Monochord« (1618). Am ersten Morgen seiner Wanderung, als die Sonne aufgeht, erklang in »Bachs Innerem [...] ein strahlend reiner C-Dur-Akkord, der sich alsbald nach Harfenart in einzelne Töne auflöste. Bach piff, während er sich wieder in Bewegung setzte, das Arpeggio leise vor sich hin« (S, 12) – wobei wir natürlich an die ersten Takte des berühmten ersten Präludiums denken. Die Frage der Temperatur wird sehr früh eingeführt. Als Bach in einer Mathematikklasse in Lüneburg gefragt wird, ob er weiß, wie Pythagoras die mathematischen Proportionen der Tonwelt entdeckt habe, beschreibt er den Monochord und die Teilung der Saiten. Dann zeichnet er den Quintenkreis und einen Oktavenzirkel auf die Tafel mit einem Haken, um das pythagorische Komma zu bezeichnen (S, 37f.). Er schließt mit der Bemerkung, dass »uns Gott ein Rätsel aufgegeben« hat. Dann erklärt er weiter, »dass man auf der Orgel oder auf dem Clavichord nicht in allen Tonarten spielen kann. Wenn das Instrument in C gestimmt ist, dann kommt man gerade noch bis E-Dur, danach heult der Wolf« (S, 39) – das heißt, die Terz ist völlig verstimmt. Auch die theologische Dimension wird

betont. Bachs Freund, der rationalistische Erdmann, bemerkt, »dass die Welt höchst unvollkommen eingerichtet ist« (S, 39) – wobei impliziert wird, dass Gottes Schöpfung vom Menschen verbessert werden muss. Darauf wirft ihn der entrüstete Lehrer für drei Tage in den Karzer. Von seinem Orgelmeister Georg Böhm hört er von den drei weisen Männern, dem »Dreigestirn«, die uns Kenntnis vom »Dreiklang der Musik des Himmels, der Musik der Herzen und der Musik der Instrumente« gegeben haben: *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* (S, 52): Pythagoras, Boethius und Johann Kepler, der in den Konvergenzen der Planeten die Harmonien des Himmels errechnet hat.

Bald ist Bach aber mit den Beschränkungen der älteren Temperatur unzufrieden. Als er drei Jahre später als Organist in Arnstadt angestellt wird, findet er ein ausgezeichnetes Instrument vor: »Sie war nicht mitteltönig gestimmt wie viele Orgeln aus älterer Zeit, auf denen man nur einfache Tonarten mit bis zu zwei Vorzeichen spielen konnte, sondern hatte eine so geschickte Temperatur, dass es nur vier Tonarten gab, die absolut unspiebar waren, H-Dur, As-Dur, Fis-Dur und Cis-Dur, und natürlich die dazu gehörenden Moll-Tonarten.« (S, 102) Aber es war ihm ein Ärgernis, dass man gewisse Klangkombinationen und Modulationen nicht spielen konnte, auch wenn man es noch so gern wollte. Beim Improvisieren stieß er immer wieder an diese Grenzen und musste sich fragen, warum es Tonarten gab, die man nicht spielen konnte. Es lag nicht an der Orgel, sondern »an dem ungelösten und unlösbaren Problem der Stimmung selbst« (S, 104). In den folgenden Kapiteln kommen solche Themen immer wieder vor. So fragt er Buxtehude einmal, als er beim Transponieren von As nach Des einen grauenvollen Laut hervorbrachte: »Warum sollte es nicht eine Stimmung geben, in der man alles spielen könnte, alles?« (S, 122) Buxtehude erzählt ihm von Andreas Werckmeister, der eine neue Temperatur vorgeschlagen hat, die alle Tonarten gleichermaßen zu spielen ermögliche. Bach ist fasziniert aber skeptisch, denn »allenthalben wurde diese oder jene Temperatur vorgeschlagen« (S, 125). Aber Buxtehude versichert ihm, dass er bei Werckmeisters Besuch im nächsten Monat mehr erfahren könne.

Im Kapitel »Die neue Stimmung« beginnt Werckmeister mit einer ausführlichen theologischen Erklärung der Tonarten. Der Grundton ist Gott, die Oktave der Sohn und die Quinte der Heilige Geist; und das pythagorische Komma ist der Teufel, der sich eingeschlichen hat. Wie treibt man den Teufel wieder hinaus? Indem man ihn mäßigt und temperiert durch gleichmäßige Verteilung des Überschusses auf alle zwölf Quinten. Bach denkt unwillkürlich an die Worte seines früheren Orgellehrers in Lüneburg: »Besser alles ein wenig falsch als einige Töne vollkommen rein« (S, 159). Zu Hause stimmt er sein Clavichord auf die neue Art, muss sich aber noch lange an die neuen Klangfolgen gewöh-

nen. Beim Improvisieren eines Präludiums kommt ihm der Gedanke, »einlen Gang durch alle Tonarten des Quintzirkels in einer einzigen, großangelegten Improvisation« (S, 188) zu komponieren. Obwohl er sich nicht unmittelbar daran setzt, verfolgt ihn doch die Idee eines Werkes in wohltemperierter Stimmung. Er erinnert sich an Böhms Unterscheidung von *musica theoretica*, *musica practica* und *musica poetica*. Die dritte Art von Musik war sein Ziel: »das *opus perfectum et absolutum*« (S, 288).

Als er 1720 bei der Rückreise aus Karlsbad in Weißenfels Anna Magdalene Wileke kennenlernt und ihre glänzende Stimme hört, verliebt sich der verheiratete Familienvater Bach sofort in sie und erzählt ihr von dem Werk, an dem er seit Jahren arbeitet: dem Werk in wohltemperierter Stimmung als »chromatisch aufsteigendml Gang mit den Präludien und Fugen durch alle Tonarten, in Dur und in Moll« (S, 292). Sie ist es, die dem Werk den offenkundigen Titel gibt: »Das wohltemperierte Klavier« (S, 301). Nach dem Tod seiner Frau und der Heirat mit Anna Magdalene nimmt Bach die Arbeit wieder auf. Das meiste hatte er zwar schon komponiert. Aber Komponieren hieß auch korrigieren, überarbeiten, erneut über ein Stück nachdenken, es noch einmal verändern. Erst jetzt kam er zum Beispiel auf den Einfall, »dass die vierstimmige C-Dur-Fuge genau 24 Themen-Einsätze haben sollte, als Hinweis auf die 24 Tonarten, deren Kreis das Werk durchschreiten würde. Bach hatte seine Freude an solch versteckten Hinweisen, die ein anderer entdecken mochte oder nicht« (S, 313). In einem späten Gespräch mit seinem Jugendfreund Erdmann wiederholt dieser die Meinung, die ihm vor vielen Jahren die Tage im Karzer beschert hatten. »Du hast ein vollkommenes System, Bach, aber was ist das für eine Vollkommenheit? Du nennst es Temperatur, ich nenne es Vergewaltigung der Natur« (S, 325). Bach meint, wie zuvor auch Werckmeister, dass es wünschenswert sei, wenn »alle frommen und wohl temperierten Menschen mit Gott in stets währender gleicher und ewiger Harmonia leben«, aber Erdmann schließt daraus, dass »der wohltemperierte Soldat nur die bessere Tötungsmaschine« (S, 325) sei. »Du bist der Magier, Bach. Der Magier, der ihre Seelen *ein kleines bisschen* verstimmt« (S, 326). Erdmann behauptet, es sei aber auch »ein kleines bisschen unwahr«. »Du kannst so schön komponieren, wie du willst, es ist und bleibt alles Machwerk, wider die Natur« (S, 327). Erdmann ist enttäuscht, weil er gehofft hatte, dass in einer unvollkommenen Welt die Kunst die Ausnahme sei. Aber dem ist nicht so. »Wir kanalisieren die Flüsse, du kanalisierst die Töne. Wo ist der Unterschied?« (S, 327)

Nach dieser Auseinandersetzung verfällt Bach in einen fiebrigen Schlaf mit Träumen, in denen alle wichtigen Figuren aus seiner Vergangenheit auftreten und seine neue Temperatur als gottlos verwerfen. Nur Werckmeister verteidigt

sie noch immer, aber Bach merkt im Traum, dass sein linker Fuß ein Pferdefuß und auf seiner Stirn der Buchstabe T eingebrannt ist. Als er aus seinem Fieber erwacht, ist er versucht, die Partitur des *Wohltemperierten Klaviers* ins Feuer zu werfen. Er glaubt, Gott wollte ihn strafen, weil er so hochmütig war, »ein bloßes Machwerk für sein *opus perfectum et absolutum* zu halten, ein Werk das nicht in den Himmel hinaufführt, sondern nur von dieser Welt war« (S, 334). Stattdessen macht er sich daran, seine *Johannes-Passion* zu komponieren. In den letzten Zeilen des Schlusschorals – *Herr Jesu Christ, erhöre mich / Ich will dich preisen ewiglich!* – »brachte er sein Bekenntnis unter, das demütige und zugleich freudige Eingeständnis seiner Umkehr, die Signatur des gewandelten Bach« (S, 337).

Aber drei Jahre später kehrte er mit der *Matthäus-Passion* doch noch zu seinen wohltemperierten Versuchen zurück und produzierte so ein Werk, das vielen gefiel, obwohl einige sich über die »fremden Töne« (S, 346) beschwerten. Sogar Erdmann, dem einige ungewöhnliche Tonarten aufgefallen sind, ist begeistert, worauf Bach erklärt: »Wäre nicht dahin gekommen ohne das Wohltemperierte Klavier. Das Teufelswerk, wie Du es genannt hast« (S, 347). »Das waren nicht meine Worte, sagte Erdmann. Du weißt, ich glaube nicht an den Kerl. Aber – wenn er einen Beitrag dazu geleistet hat, ein so göttliches Werk zu schaffen wie deine Matthäus-Passion, dann denke ich noch einmal darüber nach.« (S, 347)

Johler ist es gelungen, einen höchst lesbaren und gut informierten Bach-Roman zu schreiben, in dem er zugleich die heftige Kontroverse, theologisch wie auch rationalistisch, über musikalische Temperaturen lebhaft inszeniert.

Allerdings hat Johler nicht erst für diesen Roman die Geschichte der Temperaturen studiert. Schon 2001 spielten die Temperaturtheorien im Thriller *Gottes Gehirn*, den er zusammen mit Olaf-Axel Burow geschrieben hat, eine wichtige Rolle.³¹ (Auf der Titelseite von *Die Stimmung der Welt* heißt es »nach einer Idee von Johler & Burow«.) Der frühere Roman beginnt als eine normale Detektivgeschichte, endet aber als wilde Science Fiction. Einem deutschen Journalisten fällt auf, dass zwei amerikanische Naturwissenschaftler, die beide an einer Konferenz teilgenommen haben, deren Veranstalter die besten Köpfe der Wissenschaften in einer siebenjährigen »Syntopie« auf einer Insel zusammenbringen wollte, fast gleichzeitig und auf grausame Weise ermordet wurden – ihre Gehirne wurden herausgenommen und entfernt. Mit einer Kollegin fährt er in die USA, um die verbleibenden Teilnehmer der Konferenz (von denen mehrere im weiteren Verlauf der Handlung ebenfalls ermordet werden) zu interviewen. Schließlich stellt sich heraus, dass der Veranstalter, der bei der

Konferenz meistens ausgelacht wurde, die Morde und den Gehirndiebstahl beauftragt hat, um in seinem ›Geniepark‹ aus den Gehirnen von bedeutenden Naturwissenschaftlern ein Supergehirn, ›Syntopos‹ oder ›Gottes-Gehirn‹, zu erschaffen, das sämtliche Weltprobleme lösen soll. Auf die abenteuerliche Handlung kommt es hier nicht an, aber im Laufe ihrer Recherchen interviewen die beiden Journalisten Naturwissenschaftler aus verschiedenen Gebieten: Computerwissenschaft, Molekularbiologie, Physik, Neurologie und so weiter, die alle irgendwie an der Frage der künstlichen Intelligenz interessiert sind. (Im Nachwort sind die Werke verzeichnet, die die Verfasser bei der Vorbereitung ihres Stoffes konsultiert haben.)

Bei einem von ihren Interviews stoßen die beiden Journalisten auf einen Experten, der seit Jahren schon an einer ›Weltresonanztheorie‹ arbeitet. »Resonanz ist die Quelle des Lebens. Sie ist das Werkzeug, mit dem Gott die Welt geschaffen hat« (G, 193). Denn Resonanz kommt nicht nur in der Musik vor, sondern in allen schwingenden Systemen: Atomen, Molekülen, Organen und so fort. In diesem Zusammenhang erklärt er den beiden Forschern zunächst die pythagoreische Theorie und die drei Ebenen von Boethius (*musica mundana, humana, instrumentalis*), wobei er behauptet, dass die höchste Stufe, *musica mundana*, »die Melodie unseres Lebens« (G, 195) sei. Dann erklärt er mit technischen Details das Frequenzverhältnis der Töne, die Abweichung des sogenannten pythagoreischen Kommas und die daraus entstehende und beunruhigende Frage: Wie konnte es »in der perfekten göttlichen Schöpfung diese Unregelmäßigkeit« (G, 197) geben? In der Nachfolge einiger Vorgänger wie Werckmeister hat schließlich Back mit dem wohltemperierten Klavier das Problem gelöst, indem er die Quinte gleich verstimmt. »Endlich ließ sich der zwölfte Ton auf den Ausgangston beziehen. Die Dissonanz war verschwunden – aber damit war auch Gott verschwunden. »Es war der Beginn eines verhängnisvollen Trends zum Gleichmachertum.« (G, 198) Der Resonanzexperte macht Bach und seine Gleichschaltung der Töne für sämtliche Probleme der modernen Welt verantwortlich: »unser Ordnungssinn, unser Machbarkeitswahn, unsere Neigung, alles zu begradigen und aus der Welt ein einziges Exerzier- und Experimentierfeld zu machen« (G, 199). Bach war »der Initiator einer tonalen Gehirnwäsche«, »ein Diktator.« »der Wegbereiter einer Ordnungspolitik«, die mit Hitler und Stalin den Tiefpunkt erreichte. Seit einigen Tagen hat der Resonanzforscher auf seinen Instrumenten »eine rätselhaft klingende Melodie« (G, 201) aufgefangen und schließt daraus, dass die Erde gegen ihre fortwährende Vergewaltigung« rebelliert. (Es stellt sich später heraus, dass diese neue Frequenz, welche verschiedene irdische Kalamitäten verursacht, aus dem noch unvollendeten göttlichen Gehirn emaniert.) Mit anderen Worten: Diese zehn

Seiten nehmen die technische und theologische Darstellung der musikalischen Frequenzen von Pythagoras bis Bach vorweg, die die Basis des späteren und ausführlicheren Romans bildet.

Johlers Romane (2001 und 2015) umgrenzen nicht nur die dritte Welle der Bach-Begeisterung seit 1950, sondern sie rahmen – nach Romanen über erfundene Episoden aus Bachs Leben und über neu entdeckte Manuskripte verlorener Werke des Meisters – auch die dritte ins Auge fallende Weise Bach-Fiktionen im 21. Jahrhundert zu schreiben: die Weiterführung des neuen geistesgeschichtlichen Interesses an der Geschichte der musikalischen Temperamente bis hin zur Exemplifizierung der Musik als Botschaft Gottes. Diese theologische Dimension, die die Romane dieser Welle deutlich von denen der Jahre 1950 bis 2000 unterscheidet, entspricht der in Aufsätzen und Büchern häufig bemerkten Hinwendung zur Religion nach der weit verbreiteten Säkularisierung des späten 20. Jahrhunderts³² – einer Orientierung, die den Satz erfüllt, der (irrtümlicherweise) oft André Malraux zugeschrieben wird: »Le siècle prochain sera religieux ou ne sera pas.«³³ (Das nächste Jahrhundert wird religiös sein oder wird nicht sein.)

Dass es noch weitere Wellen der Bach-Begeisterung geben wird, daran lässt sich nicht zweifeln. In den drei ersten Wellen wurden die *Matthäus-Passion*, die *Goldberg Variationen* und *Das Wohltemperierte Klavier* als Thema oder Motiv bevorzugt. Wo bleiben aber *Das Musikalische Opfer*, *Die Kunst der Fuge* und die *h-Moll-Messe*? Der literarischen Einbildungskraft, die Bach im Traum nach Japan führte, stehen noch weite Felder zur Verfügung. Neue Gattungen außer dem Krimi und Science Fiction warten auf Bach als Thema oder Motiv. Und wer weiß, welche Entwicklungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, der Biographie und der Geistesgeschichte noch literarisch behandelt werden sollen? Da spürt man gerade die ewige und unwiderstehliche Anziehungskraft des Weltgenies Johann Sebastian Bach.

Zum Schluss dürfte verallgemeinernd noch vorgeschlagen werden, dass die Eingliederung von nicht gerade einfachen musikwissenschaftlichen Theorien in die Fiktion einem breiteren Phänomen entspricht: einer in den letzten Jahrzehnten feststellbaren allgemeinen Tendenz zur Intellektualisierung der Unterhaltungsliteratur. Das merkt man deutlich in Fiktionen etwa von Autoren wie Umberto Eco oder Dan Brown. *Sakrileg* (*The Da Vinci Code*, 2003) und *Das verlorene Symbol* (*The Lost Symbol*, 2009), den welterfolgreichen Romanen Browns, unterliegen nicht nur überraschende Einzelheiten aus der Kunst- und Architekturgeschichte, sondern auch eine esoterische Geschichte des Christen-

tums. Eco benutzt in *Das Foucaultsche Pendel (Il pendolo di Foucault, 1988)* neben einer Geschichte der Geheimgesellschaften auch noch solch raffinierte literarische Hinweise wie ein ganzes Kapitel, das nach Muster von Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* aufgebaut ist.³⁴

Die Philosophie bietet einen genauso anziehenden Stoff wie die Musikwissenschaft. Jostein Gaarders *Sophies Welt (Sofies Verden, 1991)* ist, wie der Untertitel verspricht, »ein Roman über die Geschichte der Philosophie«. Andere Werke behandeln Episoden aus dem Leben und aus der Gedankenwelt berühmter Philosophen, wie etwa Antoine Billots *Die Verwirrungen des Schülers Wittgenstein (Le désarrois de l'élève Wittgenstein, 2003)*, Thaïssa Franks *Heideggers Brille (Heidegger's Glasses, 2010)* und Sibylle Lewitscharoffs *Blumenberg (2011)*. Auf der anderen Seite fasziniert beispielsweise die Alchemie immer noch viele Zeitgenossen. Der märchenhafte Roman *Der Alchimist (O Alquimista, 1986)* des brasilianischen Schriftstellers Paulo Coelho hatte einen internationalen Erfolg, und Kai Meyers *Die Alchimistin (1998)* war in Deutschland ein Bestseller. Dave Duncans *Alchemist*-Romantrilogie (2007–2009) bietet Detektivgeschichten im Venedig des 16. Jahrhunderts, während Lindsay Clarke in *The Chymical Wedding (1989)* ebenso Bilder aus Andreaes *Chymische Hochzeit* als Hintergrund zu Parallelhandlungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert benutzt.³⁵

Auch die Dichter der römischen Antike und ihre Werke werden im Kontext ihrer Zeit häufig dargestellt, wie Ovids Exil und *Metamorphosen* bei Christoph Ransmayr in *Die letzte Welt (1988)* und wieder Ovid in Cees Nootebooms *Die folgende Erzählung (Het volgende verhaal, 1991)*³⁶ oder die *De natura* des Lukrez in Raoul Schrotts *Tropen (1998)*. Seit der Jahrtausendwende ist Gilgamesch zusammen mit der sumerischen Geschichte in vielen Ländern zu einer Lieblingsgestalt geworden, wie in Patrice Cambronnes »Ritual-Drama« *Gilga.Mesh, ou la Gloire entre la Force et le Destin (2000)*, Paola Capriolas historischem Roman *Etwas in der Nacht (Qualcosa nella notte, 2003)*, Gerhart Begrichs »Nacherzählung« *Gilgamesch. König und Vagant (2003)*, Burkhard Pfisters graphischem Roman *Gilgamesch (2005)*, oder Wolfgang Witzemanns Oratorium *Gilgamesch und Christus (2007)*.³⁷

Wie lässt sich diese Entwicklung erklären? Die Intellektualisierung der Literatur ist selbstverständlich nichts Neues. Schon T. S. Eliot in *The Waste Land (1922)* hielt es für nötig, seinem Gedicht eine Reihe von erklärenden Anmerkungen hinzuzufügen; und Thomas Mann gestand in einer Anmerkung zu *Doktor Faustus (1947)*, dass die Zwölftonkompositionstechnik, die er seinem Helden Adrian Leverkühn zuschreibt und ausführlich beschreibt, eigentlich das geistige Eigentum Arnold Schönbergs sei. Aber in letzter Zeit hat die Tendenz deutlich zugenommen. Einerseits lassen sich gewisse Wellen einer allgemeinen

Popularisierung erkennen – Verschwörungstheorien, Alchimie, Gilgamesch –, derer sich die Verfasser bedienen. Andererseits haben auch Leser bestimmte Interessen – etwa römische Literatur, Wittgenstein und nicht zuletzt Bach – denen die Verfasser mit neuartigen Betrachtungen entgegenkommen wollen. In beiden Fällen bietet die von gut informierten Schriftstellern verfasste Unterhaltungsliteratur einen leichteren Zugang zum Gegenstand als die meisten fachtechnischen Studien. Jedenfalls beweist der große Erfolg vieler dieser Romane, dass die gegenwärtige Tendenz zur Intellektualisierung für die Literatur eher Gewinn als Hindernis bedeutet und zugleich ein Gegengewicht zur wachsenden Subjektivierung der Unterhaltungsliteratur durch die gegenwärtige Memoiren-Mode bietet.

Anmerkungen

- 1 Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Heritage and Obligation*, New Haven (USA) 1952, 42–43.
- 2 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 2003, Bd. 10, 144, 150f.
- 3 Zitiert nach José María Corredor, *Conversations avec Pablo Casals. Souvenirs et opinions d'un musicien*, Paris 1955, 149.
- 4 Übersetzungen hier und im Folgenden von mir.
- 5 Siehe Hans-Martin Pleßke, *Bach in der deutschen Dichtung*, in: *Bach-Jahrbuch*, 46 (1959), 5–51, und vor allem seine *Nachlese zu einem unausschöpflichen Thema*, in: *Bach-Jahrbuch*, 50 (1963/1964), 9–22.
- 6 Pleßke, *Bach*, 45.
- 7 Theodore Ziolkowski, *Literary Variations on Bach's Goldberg*, in: *Modern Language Review* 105(2010)3, 625–640.
- 8 John Eliot Gardiner, *Bach. Music in the Castle of Heaven*, New York 2013. Gardiners Untertitel bezieht sich auf das Kuppel-Gemälde (»Weg zur Himmelsburg«) der 1774 zerstörten Kirche in der Weimarer Wilhelmsburg. Siehe auch Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician* (2000), Neuausgabe New York 2013, 122f., 155–160. Beide Werke reproduzieren Christian Richters Gemälde (ca. 1660).
- 9 Jean-François Robin, *La disgrâce de Jean-Sébastien Bach*, Cahors 2001.
- 10 Ebd., 29.
- 11 Robins Roman wurde 2009 in einer dramatischen Bearbeitung von Robin und Sophie Deschamps mit großem Erfolg im Theater du Balcon in Avignon aufgeführt. Szenen aus der Aufführung sind auf der Website des Theaters (www.theatredubalcon.org) und auf You Tube zu sehen.
- 12 Gilles Cantagrel, *La rencontre de Lübeck*, Paris 2003; im Folgenden zitiert mit der Sigle *R* und Seitenzahl direkt im Text.
- 13 Donald D. Joyce, *The Hawk of Yonezawa. Historical Fiction with J. S. Bach*, Bloomington (USA) 2009.
- 14 Das Interesse für Japan erreichte in Deutschland einen ersten Höhepunkt mit den Schriften des Lemgoer Arztes und Forschungsreisenden Engelbert Kaempfer (1651–1716): *Amoenitates Exoticae* (1712). Seine *History of Japan* wurde erst 1727

- in englischer Übersetzung veröffentlicht. Es ist erwähnenswert, dass der japanische Kimono im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts modisch war, wie man aus den Porträts von Bach Vater, Johann Ambrosius Bach, und dem Organisten Johann Adam Reinken ershen kann. Beide Gemälde sind reproduziert bei Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 15, 65.
- 15 Franz Winter, *Bach*, Wien 2014; im Folgenden zitiert mit der Sigle *B* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 16 Die Violinpädagogin Helga Thoene hat in Aufsätzen, Büchern, und CDs diese höchst kontroverse Theorie vorgebracht. Siehe etwa Thoene, *Johann Sebastian Bach, Ciaccona. Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie*, Oschersleben 2001; sowie auch *Morimur* (ECM Recording 2001).
 - 17 Robert Schneider, *Die Offenbarung*, Berlin 2007; im Folgenden zitiert mit der Sigle *O* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 18 Sebastian Knauer, *Tödliche Kantaten. Ein Musikkrimi*, Hamburg 2011; im Folgenden zitiert mit der Sigle *T* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 19 Siglind Bruhn, *J.S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*, Waldkirch 2006.
 - 20 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 81.
 - 21 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 228–30, hier 230.
 - 22 Zum Beispiel, Robert Jourdain, *Music, the Brain, and Ecstasy. How Music Captures Our Imagination*, New York 1997; Stuart Isacoff, *Temperament. How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, New York 2001; Gene Jinsong Cho, *The Discovery of Musical Equal Temperament in China and Europe in the Sixteenth Century*, Lewiston (USA) 2003; J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament. A Historical Survey* (1953), New York 2004; Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, New York 2007.
 - 23 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 5.
 - 24 William Coles, *The Well-Tempered Clavier*, London 2007; im Folgenden zitiert mit der Sigle *W* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 25 Schon früher hat Friedrich Dürrenmatts Frau, Charlotte Kerr, erzählt, wie der Dichter nach dem Hören einer Schallplatten-Aufnahme des *Wohltemperierten Klaviers* von Glenn Gould sich plötzlich entschieden hat, seinen philosophisch-politischen Thriller *Der Auftrag* (1986) als eine »Novelle in vierundzwanzig Sätzen« zu schreiben. Charlotte Kerr, *Die Frau im roten Mantel*, Zürich 1992, 173.
 - 26 Ich beziehe mich auf die englische Übersetzung des Romans von George Sziertes: *The Melancholy of Resistance*, New York 1998, bes. 112–119. Im Jahr 2000 brachte der ungarische Produzent Béla Tarr eine Verfilmung des Romans heraus: *Die Werkmeisterschen Harmonien*.
 - 27 Ebd., 282.
 - 28 Ich benutze eine Aufzeichnung (DVD) der Aufführung, die mir die Schaubühne Berlin freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.
 - 29 Es soll betont werden, dass die Personen des Stücks drei begabte und bekannte Musiker einschließen: den Pianisten Jan Czajkowski, den Jazztrompeter Paul Brody, und die Geigerin Nurit Stark.
 - 30 Jens Johler, *Die Stimmung der Welt*, 3. Aufl. Berlin 2015; im Folgenden zitiert mit der Sigle *S* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 31 Jens Johler und Olaf-Axel Burow, *Gottes Gehirn*, Hamburg–Wien 2001; im Folgenden zitiert mit der Sigle *G* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 32 Timothy Byrnes, Peter Katzenstein (Hg.), *Religion in an Expanding Europe*, Cam-

- bridge 2006; Jean-Paul Willaime, *Le retour du religieux dans la sphere publique*. Lyon 2008; Lisbet Christoffersen u.a. (Hg.), *Religion in the 21st Century. Challenge and Transformation*. Farnham (England) 2010.
- 33 Malraux hat den Gedanken mehrmals ausgedrückt, aber immer mit anderen Worten, wie etwa 1955: »Je pense que la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintégrer les dieux.« Dazu und zu den Quellen siehe Frédéric Lenoir, *Malraux et le religieux*, in: *Le Monde des Religions* (Septembre-Octobre 2005), <http://www.fredericlenois.com/editos-monde-des-religions/malraux-et-le-religieux/> Iletzter Zugriff 20.09.2015l.
- 34 Theodore Ziolkowski, *The Lure of the Arcane. The Literature of Cult and Conspiracy*. Baltimore 2013, 1f., 188–193.
- 35 Theodore Ziolkowski, *The Alchemist in Literature. From Dante to the Present*, Oxford 2015, 188–228.
- 36 Theodore Ziolkowski, *Ovid and the Moderns*. Ithaca (USA) 2005.
- 37 Theodore Ziolkowski, *Gilgamesh among Us. Modern Encounters with the Ancient Epic*. Ithaca (USA) 2011.