

Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben?

Ein Versuch zur Lösung von Autorschaftsproblemen

Von Karl Tittel (Herborn)

Abkürzungen*

- Königsberg = Ehem. Universitätsbibliothek Königsberg.
GA Geißler = Johann Ludwig Krebs, Gesamtausgabe der Orgelwerke, herausgegeben von Carl Geißler, Magdeburg 1847–1849 (Verlag Heinrichshofen; nicht vollständig).
Frotscher = Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1936.
Keller, BJ 1937 = Hermann Keller, *Unechte Orgelwerke Bachs* in: BJ 1937, S. 59–82.
Sietz = Reinhold Sietz, *Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach*, phil. Dissertation, Göttingen 1935; ein Auszug davon in: BJ 1935, S. 33–96.

Schon mehrfach ist an dieser Stelle von zwei Gliedern der thüringischen Familie Krebs, die in drei Generationen vom Ende des 17. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts tüchtige Musiker hervorgebracht hatte, die Rede gewesen, weil sie als besonders markante Persönlichkeiten des Bachschen Schülerkreises von jeher unser besonderes Interesse erregten: von Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs. Im Erstgenannten, der zum älteren Schülerkreis der Weimarer Zeit zu rechnen ist, gelangt musikalisches Schöpferium erstmalig in der Familie Krebs zum Durchbruch. Sein ältester Sohn Johann Ludwig zählt zu den profiliertesten Erscheinungen des jüngeren Schülerkreises der Leipziger Zeit und gilt als der musiksöpferisch bedeutsamste Vertreter des ganzen Geschlechtes.

Es ist zur Genüge bekannt, in welchem hohem Maße Bachs stilistischer Einfluß besonders im kompositorischen Schaffen Johann Ludwigs erkennbar ist, obgleich er mitunter eigene Wege zu gehen versuchte. Aber auch des Johann Tobias' wenige überlieferten Werke verleugnen nicht ganz die Bachsche Schule, wenn auch die Mehrzahl derselben dem Stilideal J. G. Walthers näher zu stehen scheint. Auf jeden Fall ist im Schaffen beider Meister Bachs stilistisches Vorbild mehr oder weniger deutlich spürbar. Eine solche innere Verwandtschaft zum Wesen Bachscher Kunst mag einer der Gründe sein, daß bei manchen Werken Unsicherheiten hinsichtlich der Autorschaftszuweisung aufkommen konnten. Wie das im einzelnen geschehen konnte, entzieht sich heute meist unserer Kenntnis, wir können nur die Tatsache als solche an Hand des überlieferten Handschriftenmaterials konstatieren.

* Vgl. außerdem die allgemeine Abkürzungsliste auf S. 4.

Da gab es z. B. Kopisten, die Kompositionen, die heute einwandfrei als solche von Johann Ludwig Krebs erkannt sind, J. S. Bach zuschrieben¹. Auch ein Trio von Johann Tobias Krebs wurde in einer Handschrift für J. S. Bach in Anspruch genommen². Aber auch der umgekehrte Fall hat sich ereignet: eine Reihe von Werken J. S. Bachs – an seiner Autorschaft besteht bei den in Anm. 3 genannten Werken jetzt nicht der geringste Zweifel – wurden Johann Ludwig Krebs zugewiesen³. Wenn in den genannten Kompositionen die Feststellung des richtigen Autors auf Grund des Quellenbefunds kein Problem darstellt, so ist dies in allen Fällen, wo man nicht in der glücklichen Lage ist, genügend Quellenmaterial zu besitzen, um so schwieriger. Dieser Umstand trifft zu bei einigen Kompositionen, die sowohl J. S. Bach als auch Johann Ludwig bzw. Johann Tobias Krebs zugeschrieben werden. Es ist darum der Sinn der vorliegenden Arbeit, einen bescheidenen Beitrag zur Klärung solcher Autorschaftsprobleme zu leisten.

Untersucht werden folgende Werke:

- a) Trio in *c*-Moll (BWV Anhang 46)
- b) Acht kleine Präludien und Fugen (BWV 553–560)
- c) Choralbearbeitung „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 740)
- d) Choralbearbeitung „Wir Christenleut“ (BWV 710)
- e) Choralbearbeitung „Auf meinen lieben Gott“ (BWV 744)
- f) Zweisätziges *c*-Moll-Trio (BWV 585)
- g) Aria „Bist du noch fern“ (BWV Vorwort XII, Nr. 17)

Ein Spezialfall liegt vor bei Bachs „Acht kleinen Präludien und Fugen“, deren handschriftliche Vorlagen uns zwar Bachs Autorschaft zusichern,

¹ So wurden z. B. folgende Werke von Johann Ludwig Krebs auch J. S. Bach zugeschrieben:

- a) Präludium und Fuge *f*-Moll (große Bearbeitung): BB (Dahlem), *Mus.ms.* 30381, Nr. 1, S. 1–11.
- b) Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV Anh. 172): BB *Mus.ms.* 30376, Nr. 1.
- c) Fuge *a*-Moll aus der „Partita quarta“ (BWV Anh. 181): Königsberg, *Mus.ms.* 15856, S. 21^v–23^r.

Johann Ludwigs Autorschaft an diesen drei Werken darf als erwiesen gelten, weil sie sämtlich auch in Autographen vorliegen.

² Trio *c*-Moll (BWV Anh. 46): BB (Dahlem), *Mus.ms. Bach P* 833.

³ U. a. z. B.:

- a) Tokkata *F*-Dur (ohne Fuge), BWV 540: Königsberg, *Mus.ms.* 24958 (Gotthold).
- b) Choralfantasie „Christ lag in Todesbanden“, BWV 718: BB *Mus.ms. autogr. J. L. Krebs* 2. Da sich Johann Ludwig Krebs dieses Stück abschrieb, nahm der Besitzer der Handschrift (Aloys Fuchs) an, es handele sich um ein Krebsches Orgelwerk, zumal Krebs hier merkwürdigerweise den Namen des Komponisten verschweigt (Kopftitel: *J. J. Christ lag in Todes Banden a 2 Clav. e Pedale. Am Ende: Soli Deo Gloria*).
- c) Fuga sopra il Magnificat, BWV 733: BB (Dahlem), *Mus.ms.* 12014/1, Nr. IV (*Fughe di Krebs. Giov. Ludovico. Organista in Altenbourgo*); auch GA Geißler I/6.

deren Echtheit aber dennoch auf Grund satztechnischer Mängel und stilistischer Schwächen angefochten wurde.

Da hier stilistische Fragen angeschnitten werden, ist es nötig, kurz auf das Schaffen des Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs einzugehen⁴.

Johann Tobias Krebs⁵

Wie die Zeitgenossen übereinstimmend berichten (vgl. die Lexika von J. G. Walther und E. L. Gerber sowie J. Adlungs *Anleitung*), war Johann Tobias ein ebenso begabter wie fleißiger Musiker, der seine Fähigkeiten durch intensives Studium bei den genannten Meistern (Walther, Bach) zu höchster Vollkommenheit zu steigern vermochte. Vor allem werden sein Können als Orgelspieler und seine Meisterschaft in der Komposition gerühmt. Leider künden nur noch wenige Orgelwerke von der Qualität seiner musikalischen Erfindungsgabe: 4 Choralbearbeitungen (eine davon Fragment, bei einer weiteren ist die Autorschaft nicht ganz sicher), ein Trio in *c*-Moll und ein weniger bedeutendes Präludium mit Fughette in *C*-Dur.

Die geringe Zahl der überlieferten Werke macht es nicht leicht, ein umfassendes und eindeutiges Schaffensbild dieses Meisters zu geben. Immerhin ist aus dem Vorhandenen sein musikgeschichtlicher Standort zu ersehen. Am bedeutsamsten sind die drei ihm mit Sicherheit zuzuweisenden

⁴ Es ist das Verdienst von Hans Löffler († 1957), die Biographien beider Meister erforscht und fast lückenlos dargestellt und auch wertvolle quellenkundliche Studien und Werkverzeichnisse aufgestellt zu haben. Hinzuweisen ist auf seine bedeutsamen Artikel in BJ 1930 (Johann Ludwig Krebs), 1940–1948 (Johann Tobias Krebs), seinen handschriftlichen Nachlaß (jetzt im Bach-Museum zu Eisenach) und einen thematischen Katalog der Werke Johann Ludwig Krebs' (im Altenburger Landesarchiv). Seine Aufzeichnungen sind darum von besonderem Wert, weil sie aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg stammen und uns somit Aufschluß über heute nicht mehr vorhandene handschriftliche Quellen zu geben vermögen. Gleichermäßen wichtig sind seine Kopien von Werken, deren handschriftliche Vorlagen durch den Krieg oder dessen Folgen verloren gingen.

Eine ausführliche Darstellung von Leben und Werk beider Meister gibt meine Dissertation *Die musikalischen Vertreter der Familie Krebs mit besonderer Berücksichtigung der Bachschüler Johann Tobias und Johann Ludwig*, Marburg 1963. Hierbei ging es mir vor allem um eine vollständige Erforschung und Beschreibung ihres Schaffens, eine Aufgabe, die bisher nur umrißhaft geleistet worden war.

⁵ Einzelangaben zu seiner Biographie findet man im BJ 1940–1948, S. 136ff. Auf Grund einer freundlichen Mitteilung von Herrn Pfarrer Urban in Großobringen (über Weimar) bin ich imstande, noch einige bisher unbekannte Daten seiner Vorfahren hier ergänzen zu können. Der Vater Hans Christoph (Toffel) wurde am 25. 5. 1655 in Heichelheim geboren und starb am 28. 9. 1725 ebenda. Von der Mutter Catharina Magdalena geb. Vent aus Heyendorf ist nur der Todestag bekannt (1. 5. 1728). Die Heirat der beiden war am 9. 2. 1686 erfolgt. Der Vater des Toffel, Caspar Krebs, starb am 30. 7. 1681 im Alter von 70 Jahren und 7 Monaten (alle Angaben nach den Kirchenbüchern).

Choralbearbeitungen⁶. Sie sind nach Sietz (S. 46) „das Gelehrteste unter allen Orgelkompositionen der Bachschüler“, nach Spitta (I, S. 518) aber auch voll von „echtem musikalischen Gefühl“, bestätigen jedoch Frottschers Vermutung (II, S. 1064), daß Johann Tobias seine Technik der Choralbearbeitung „mehr Walther als Bach zu verdanken scheint“; denn er verwendet hier ausschließlich eine Form, deren Entwicklung als Walthers persönliche Leistung auf diesem Gebiet zu gelten hat (Gegenüberstellung von planem und koloriertem Cantus firmus oder kanonische Verschränkung der den Cantus firmus führenden Stimmen, wobei eine davon rhythmisch verkürzt und koloriert wird: „*per Canonem, et quidem per Diminutionem*“). In der Vorliebe für die norddeutsche Kadenzimprovisation, vor allem aber im Anstreben eines stärker harmonisch gebundenen Satzes und in der vereinzelt Anwendung empfindsamer Wendungen hat er Walthers Kompositionstechnik in geringem Maß um persönliche Wesenszüge bereichert. Sein Stil erhält dadurch noch größere Weichheit und Geschmeidigkeit als der J. G. Walthers. Da er aber auch Beweise meisterhafter Kontrapunktik erbracht hat, können solche Züge oder auch die festzustellende Lockerung des Prinzips der strengen Imitation noch keineswegs als Verfallserscheinungen innerhalb des polyphonen Stiles gewertet werden. Nur in der einen Bearbeitung („Ach Gott vom Himmel sieh darin“, Quelle wie unter 6b, S. 274/275, ohne Autorangabe), die ihm aber nicht mit völliger Sicherheit zugeschrieben werden kann, wird infolge der Verwendung des monodischen Typs mit Gegenstimmenperiodisierung ein stärkeres Abweichen vom polyphonen Stil spürbar. Man möchte beinahe vermuten, daß diese Komposition wegen der Anwendung jenes „modernen“ satztechnischen Gestaltungsprinzips ein späteres, vom Schaffen Bachs beeinflusstes Werk darstellt.

Innerhalb der freien Orgelwerke zeigt das Präludium mit Fughette in C-Dur⁷ kleinmeisterlich-konventionelle Züge. Da in dem neuntaktigen Präludium eine Episode mit Akkordfiguration vorkommt, ähnlich der im C-Dur Präludium der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ BWV 553, Takt 5–8 (s. Beispiel 1), hat H. Löffler die Vermutung ausgesprochen, daß,

⁶ a) „Fantasia sopra Chorale Wo Gott der Herr nicht bey uns a 2 Clav. è ped. di J. T. K.“ Quelle: BB (Dahlem), *Mus.ms. 12011*, Nr. 4. Das schöne Stück wurde von mir veröffentlicht in: *Die Orgel*, Reihe II, Heft 20, S. 41 (Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt).

b) „Machs mit mir Gott n. d. G. p. Canonem et quidem p. Diminutionem. J. T. K.“ Quelle: BB *Mus.ms. Bach P 802*, S. 276/77. Das Stück wurde veröffentlicht von G. Frottscher in: *Orgelchoräle um J. S. Bach*, S. 69 (Leipzig, o. J., C. F. Peters 4668).

c) „Christus, der uns selig macht“. Quelle wie unter b), S. 71–73 (leider Fragment).

⁷ Diese harmlose kleine Spielmusik steht übrigens in GA Geißler fälschlicherweise unter Johann Ludwigs Namen. Die einzige Handschrift dieses Stückes befindet sich in BB (Dahlem) *Mus.ms. 12034*, S. 4–5 (Besitzer und Schreiber J. Chr. H. Rinck). Im Kopftitel steht hier ausdrücklich: *di Johann Tobias Krebs*. Löffler gibt im BJ 1940–1948, S. 143 als Quelle irrtümlich BB *Mus.ms. 12011* an.

Bsp. 1

Johann Tobias Krebs (Takt 5-7)

BWV 553 (Takt 5-6)

The image shows two musical examples, Bsp. 1 and BWV 553, each consisting of a piano part (treble and bass clefs) and an organ part (treble and bass clefs). Bsp. 1 is identified as Johann Tobias Krebs (Takt 5-7) and BWV 553 as Takt 5-6. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

falls diese nicht echt wären, Johann Tobias u. U. der Verfasser sein könnte⁸. Ich halte das für sehr gewagt, zumal auch die an das simple Präludium sich anschließende dreistimmige Fughette von 21 Takten nicht an das Niveau der „Acht kleinen“ heranreicht. Im übrigen steht die Primitivität dieses Werkleins zu allen übrigen Kompositionen des Johann Tobias in deutlichem Kontrast, besonders aber zu dem noch zu besprechenden bedeutensamen Trio in *c*-Moll.

Dieses Trio steht in der GA Geißler⁹ fälschlicherweise unter Johann Ludwigs Namen. Von daher erklärt sich das Zitieren des Trios mit falscher Autorangabe in der späteren Literatur (z. B. durch Keller, a. a. O., S. 66, und durch Schmieder, BWV Anhang 46). Da aber diese Komposition in dem berühmten Sammelband mit Werken Johann Ludwigs¹⁰ von seiner Hand geschrieben steht – im Kopftitel heißt es ausdrücklich „di J. T. K.“ –, dürfte die Autorschaft des Johann Tobias als hinreichend gesichert gelten. Die Handschrift *Mus.ms. 12011* wird übrigens von Schmieder nicht erwähnt, wohl aber eine andere¹¹, die J. S. Bach als Verfasser angibt. Kast (TBSt 2/3, S. 51) beschreibt dieselbe und weist sie einem unbekanntem Schreiber aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu. Ein Vergleich ergab weitgehende Abhängigkeit dieser Handschrift von *Mus.ms. 12011*¹². Im wesentlichen stimmen beide Handschriften aber überein, wenn auch P 833

⁸ BJ 1940–1948, S. 143. Auf die Ähnlichkeit der beiden Präludien hat erstmals H. Keller im BJ 1937, S. 67, hingewiesen.

⁹ II. Abteilung, Heft 4, Nr. 22, S. 47/48. Es wurde von mir veröffentlicht in: *Die Orgel*, Reihe II, Heft 18, S. 37 (Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt).

¹⁰ BB (Dahlem), *Mus.ms. 12011*, Nr. 14, S. 27/28.

¹¹ BB (Dahlem), *Mus.ms. Bach*, P 833.

¹² Zum Beispiel kehrt ein Schreibfehler in *Mus.ms. 12011* auch in P 833 wieder!

stellenweise ohne ersichtlichen Grund vom Original abweicht und andere Lesarten bietet¹³.

Da wir in anderem Zusammenhang später auf dieses Trio zurückkommen müssen, möge hier noch ausführlicher auf seine formalen und satztechnischen Eigentümlichkeiten eingegangen werden. Das Thema des Trios

Bsp. 2 *Andante*

ist zweigliedrig: der Kopf bringt die Töne des α -Moll-Dreiklanges in der Folge Terz – Grundton – Quinte und fügt noch den Leitton mit folgendem Grundton hinzu (Motiv α), der zur Unterquinte springt, gleichsam um Schwung für eine Wiederholung des Motivs α zu gewinnen. Eine Wiederholung solcher kleinster Einheiten ist für den Themenbau Johann Ludwigs, wie überhaupt für den galanten Stil¹⁴ charakteristisch. Als Anhang dieses Themenkopfes erscheint ein Teil b mit „Schluchzern“, wie sie auch Bach mitunter anwendete¹⁵. Im weiteren Verlauf des Satzes erscheint das Thema fünfmal vollständig, ferner zweimal um den Anhang (Motiv b) verkürzt.

Von Wichtigkeit für den motivischen Aufbau des ganzen Stückes ist nun ein Gegenthema, das, wenn auch z. T. umgebildet oder verkürzt, immer in der Art eines festen Kontrapunktes zum Thema verwendet wird. In seiner vollen Ausdehnung hat es folgende Gestalt:

Bsp. 3

Am wesentlichsten für die motivische Verwendung wird das „Zentrum“ (Motiv d) dieses Themas, das immer vorhanden ist, wenn das Hauptthema erklingt, und für das wiederum Motivwiederholung (zweimal Motiv β)

¹³ R. Eitner (Quellenlexikon V, S. 435) erwähnt dieses Werk nicht, sondern nur die in *Mus.ms. Bach P 802* befindlichen: „Von seinen Kompositionen besitzt nur F. A. Roitzsch in Leipzig ein Orgelbuch, in dem sich einige Stücke von ihm befinden.“

¹⁴ Ernst Bücken, *Der galante Stil* in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 6. Jg., S. 421: „Kirnbergers Ideal der melodischen Gefälligkeit ist die Symmetrie ‚von größter Faßlichkeit‘, d. h. ein sich auf kleinen und kleinsten Einheiten aufbauender melodischer Sequenzenstil“.

¹⁵ Zum Beispiel etwa im *Orgel-Büchlein* bei der Bearbeitung des Passionsliedes „O Lamm Gottes, unschuldig“.

charakteristisch ist, während der „Anlauf“ (Motiv c) gelegentlich fehlt und der „Beschluß“ (Motiv e) meist variable Gestaltung erfährt.

Der Aufbau dieses Trios von insgesamt 32 Takten ist dreiteilig. Wir haben zu unterscheiden:

- a) einen thematisch gebundenen Hauptteil (Takt 1–13),
- b) einen freien Zwischenteil durchführungsartigen Charakters (Takt 14–24),
- c) einen repressenartigen Wiederholungsteil (Takt 25–32).

Der Hauptteil, der fast völlig vom Thema und seinem Gegenthema beherrscht wird, beginnt mit dem Thema in der Oberstimme, begleitet von einem continuoartigen Pedalbaß, der sich übrigens das ganze Stück hindurch kaum an der thematisch-kontrapunktischen Verarbeitung beteiligt bis auf den Mittelteil, wo ein vom Teil a des Themas abgeleitetes Motiv zur Durchführung gelangt. Nach kurzer Modulation zur Dominante erscheint das Thema in der Mittelstimme (in *g*-Moll), dann zweimal um den Teil b verkürzt (in *c*- und *f*-Moll) und am Ende des ersten Teiles in der Dominantparallele (*B*-Dur). Eine Modulation in die Doppeldominante *D*-Dur beschließt den ersten Teil (s. Beispiel 5).

Der Mittelteil, frei von Themazitaten, hat Durchführungscharakter. Im Pedal erscheint in Takt 14 eine Abwandlung des Themakopfes in absteigenden Sequenzen, die Manualstimmen bringen hierzu ein ebenfalls sequenzmäßig behandeltes freies Motiv imitatorisch und komplementär. Eine wichtige Rolle im folgenden Abschnitt spielt das als „Anlauf“ charakterisierte Motiv c des Gegenthemas (ähnlich von Bach in der Triosonate *e*-Moll, 2. Satz, Takt 11 ff. – Peters I, S. 39 – verwendet), das auch in Umkehrung vorkommt und das alternierend in den Oberstimmen zu einer Modulation nach *B*-Dur benutzt wird (s. Beispiel 4). Abermals bringt das Pedal ein vom

Bsp. 4

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests and slurs. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The second system also has two staves. The treble staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The bass staff features a prominent trill (marked 'tr') on a single note, followed by a few more notes.

Kopf des Themas abgeleitetes Motiv sequenzierend, wozu im Manual „Seufzer“ erklingen, die sich gegen Ende dieses Teiles zu einer chromatischen „Seufzerkette“ verdichten. Gleichzeitig damit erfolgt die Rückmodulation zur Ausgangstonart.

Der Schlußteil wiederholt wörtlich die ersten $3\frac{1}{2}$ Takte und schließt daran eine kleine Schlußepisode an, die die gleichen Züge aufweist wie die Takte 12/13, mit denen der 1. Teil endet:

Bsp. 5

Takt 12 (Schlußepisode des 1. Teiles)

Takt 28 (Anfang der Schlußepisode des 3. Teiles)

Als wichtigste Merkmale seien zusammenfassend festgestellt:

- a) Charakteristisches Thema mit Gegensätzlichkeit beider Hälften, aber einheitlicher Stimmung, mit vertauschten Stimmen rondoartig wiederkehrend,
- b) Kontrapunktierung des Themas mit einer später bei gleicher Gelegenheit wiederkehrenden Figur („fester Kontrapunkt“),
- c) Dreiteiligkeit der Form, Aufkommen einer Art Durchführung und einer verkürzten, reprisenartigen Wiederholung des Anfangsteiles,
- d) Wiederholung kleiner Einheiten (bereits im Thema und „festen“ Kontrapunkt“),
- e) sparsame Verwendung von „Modernismen“ („Seufzermotive“, gefühlsbetonte Chromatik),
- f) Baß selten aus seiner untergeordneten Funktion hervortretend, dafür große Selbständigkeit der Manualstimmen, darum
- g) überwiegend polyphone Grundhaltung¹⁶.

So repräsentiert sich Johann Tobias Krebs als ein Kleinmeister, dessen Schaffen noch durchaus im barocken Stilideal beheimatet ist, wenschon er vorsichtig versucht, seine Werke um stilistische Novitäten zu bereichern.

¹⁶ Mit Bachs Triosonatechnik hat dieser Satz vor allem den dreiteiligen formalen Grundriß mit durchführungsartigem Mittelteil und reprisenartiger Wiederholung des Anfangsteiles gemein. Der „feste“ Kontrapunkt unseres Trios hat im Durchführungsteil übrigens eine ähnliche Funktion wie das 2. Thema der Bachschen Triosonatesätze – soweit sie ein solches verwenden –, da Bestandteile desselben neben solchen des Themas zur Verarbeitung gelangen.

Johann Ludwig Krebs¹⁷

Sein kompositorisches Schaffen erstreckt sich vor allem auf die wichtigsten Gattungen der Instrumentalmusik. Die Vokalmusik wurde nur mit wenigen, fast ausschließlich kirchenmusikalischen Werken bedacht. Eine besonders umfangreiche schöpferische Produktivität entfaltete er für die Tasteninstrumente. Vornehmlich das Schaffen für die Orgel, das uns noch beschäftigen wird, ist als seine bedeutsamste Leistung anzusprechen. Aber auch seine Klavierwerke (Präludien, Fugen, Suiten, Sonaten, ein Konzert, ein „Duo“ für 2 Cembali) sind recht zahlreich und enthalten manche Kostbarkeit. Wenn auch die Zahl der erhaltenen kammermusikalischen Werke (Solosonaten für Flöte und Violine, Triosonaten, 2 Sinfonien, 2 Lautenkonzerter, ein Doppelkonzert für Cembalo, obligate Oboe und Streicher) geringer ist als die der genannten Gattungen, so ist ihre Bedeutung in stilistischer und formaler Hinsicht um so größer.

Das Hauptgewicht seines kompositorischen Schaffens liegt etwa in den Jahren zwischen 1740 und 1770, einer Zeitspanne, die schon weithin durch das Vorherrschen der vorklassischen Stilrichtungen und durch die allmähliche Herausbildung neuer Formen, speziell der von Sonate und Sinfonie, charakterisiert ist. Aber von all dem ist bei ihm nicht eben viel zu spüren. Der Grund hierfür ist vor allem in dem für sein Schaffen so charakteristischen Wesenszug des Konservativismus zu erblicken. Seine musikgeschichtliche Funktion ist es, weniger als Avantgardist des Neuen, sondern mehr als Bewahrer des Alten zu gelten, weil er, wie es ein Zeitgenosse einst ausgedrückt hatte, eben eine „Bachische Creatur“, d. h. Schüler eines Meisters war, dem von der jüngeren Generation ebenfalls Retrospektivität vorgeworfen wurde. Es ist nur zu verständlich, daß der Eindruck von der Größe dieser einmaligen Musikerpersönlichkeit bei Johann Ludwig zeit lebens nicht verblassen konnte. Er gehört demnach zu denjenigen Bachschülern, die das Vermächtnis ihres Meisters mit besonderer Treue verwalteten. So hat er nicht nur manche Werke Bachs überliefert, sondern auch seinen Stil mit teilweise überraschender Kongenialität in sich aufgenommen und damit konserviert. Darum können wir allgemein als äußere Kennzeichen seiner inneren Beharrlichkeit zweierlei feststellen: formal eine Bevorzugung traditioneller Typen und stilistisch ein relativ zähes Festhalten an der Polyphonie. Letzteres vor allem zeigt sich mit großer Deutlichkeit an seinen Orgelwerken, was hier gleichbedeutend ist mit einer unzeitgemäßen Weiterführung der barocken Orgeltradition.

Aber die konservative Haltung ist nicht das einzige Merkmal des Krebschen Stiles; auch frühklassische, galante Elemente sind vertreten, allerdings ohne daß es zu einer fruchtbaren Synthese kommt. Daher durchzieht ein Dualismus das Gesamtwerk: Wir finden Kompositionen in streng polyphonem Stil, solche mit mehr homophonen Tendenzen, auch überwiegend galante und empfindsame Werke und endlich solche, in denen barocke und

¹⁷ Einzelheiten zur Biographie veröffentlicht H. Löffler im BJ 1930, S. 100ff.

frühklassische Elemente unvermittelt beieinander stehen. Schon bei den Orgelwerken ist dieses Phänomen, wenn auch nicht in dem Maße wie bei allen übrigen WerkGattungen, zu bemerken. Bereits in den frühen Zwickauer Jahren stehen Werke mit polyphoner Struktur und solche in galanter Stilistik unvermittelt nebeneinander, so daß eine Werkchronologie, die sich auf eine logische Entwicklung stilistischer Merkmale allein stützen wollte, bei Krebs praktisch undurchführbar ist. Daß selbst innerhalb einzelner Sätze beide Stile nebeneinandergestellt werden, erkennt man bei vielen Klavierkompositionen, am auffälligsten jedoch geschieht dies in den kammermusikalischen Werken, in denen oft polyphone Episoden in galanter Umgebung auftauchen.

Man darf Johann Ludwig Krebs darum nicht einseitig als „rezeptives Talent“ (Frotscher) oder retrospektiven Musiker werten, denn er war stilistischen (mehr als formalen) Neuerungen durchaus zugänglich, wenn auch in geringerem Maße als viele seiner Zeitgenossen.

Weil die Orgel gleichsam „sein“ Instrument ist, dem er schon von Berufs wegen besonders verpflichtet war, machen die Orgelwerke des Johann Ludwig zahlenmäßig nahezu die Hälfte aller erhaltenen Kompositionen aus. Das ist um so beachtlicher, als dieselben bereits in einer Zeit abflauenden Interesses an der Orgelmusik geschrieben wurden. Johann Ludwig Krebs gilt daher als der letzte große Orgelmeister des 18. Jahrhunderts. Seine Werke für dieses „königliche Instrument“ sind die letzte große Leistung der deutschen Orgelkunst des Barocks. Die Epoche der Klassik hat nichts Ebenbürtiges aufzuweisen, erst das beginnende 19. Jahrhundert lieferte wieder wesentliche Beiträge. Die Zahl der überlieferten Orgelwerke ist erstaunlich groß: mein thematischer Katalog umfaßt 46 freie und 85 choralgebundene Kompositionen (in die letztere Zahl sind eingeschlossen die 40 Nummern der „Klavierübung“, Johann Ludwigs einziger gedruckter Sammlung mit Choralbearbeitungen für Klavier oder Orgel). Am bekanntesten sind seine großen Präludien und Fugen, zehn an der Zahl¹⁸, weniger bekannt sind die einzeln überlieferten kleinen Präludien, Fugen und ein- bis dreisätzigen Trios, obgleich sich auch darunter manche Perle befindet. Fast unbekannt sind seine zahlreichen, größtenteils recht wertvollen Choralbearbeitungen, in denen er an die Tradition anknüpft, vor allem aber das in den Schüblerschen Orgelchorälen von Bach verwendete neue Gestaltungsprinzip periodenhafter Gliederung der Gegenstimmen zum Cantus firmus übernimmt und weiterführt.

Daß Krebs auf dem Gebiet der Orgelmusik besonders intensiv in der Nachfolge Bachs steht, wurde bereits betont. Das beweisen vor allem seine großen Präludien und Fugen in satztechnischer und formaler Hinsicht¹⁹. Schon Spitta stellt fest²⁰, daß sich „einzelne Wendungen Bachs“ bei

¹⁸ Fünf derselben sind heute leicht erreichbar durch den Auswahlband von Walter Zöllner (Leipzig, o. J., C. F. Peters 4179).

¹⁹ Hier unternimmt Krebs interessante Versuche, beide Teile motivisch zu verknüpfen.

²⁰ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 17 (Leipzig 1883), S. 97.

ihm wiederfinden, daß „ähnlich gestaltete Tongedanken, ja ganze Tonstücke“ absichtlich Bachschen Mustern nachgebildet zu sein scheinen. Er liebt es, nicht nur Bachsche Themen (vor allem von Fugen), sondern auch manche Episoden (vorwiegend aus Präludien) nachzubilden, wobei er sowohl melodische als auch rhythmische Eigenarten des betreffenden Vorbildes übernimmt. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß er seine Vorbilder nur als Anregung zu eigenem Gestalten benutzte, oder wie Spitta (a. a. O.) formuliert: „Daß hiermit dennoch eine gewisse Originalität vereinbar ist, weiß man, und Krebs hat es durch die Tat bewiesen.“ Im übrigen gibt es nicht nur unter den Orgelwerken zahlreiche Beispiele, in denen er ohne Reminiszenzen an Bach Leistungen vollbrachte, die zu den besten der nachbachischen Kirchen- oder Kammermusik gezählt werden müssen.

Neben den großen zyklischen Präludien und Fugen – die musikalische Erfindung, die formale und satztechnische Gestaltung kommt in einigen Beispielen Bachscher Monumentalität recht nahe (ich erinnere etwa an das große *d*-Moll- und *f*-Moll-Werk!) – sind uns nun noch eine ganze Reihe einzeln überlieferter, kürzerer Präludien (manche davon ohne ersichtlichen Grund „Fantasia“ genannt) und Fugen erhalten, die gegenüber den genannten Großwerken im künstlerischen Niveau bis auf wenige Ausnahmen ganz beträchtlich abfallen²¹. Die „Vier Präludia“ und die vier autographen Fantasien (eine davon mit einem Fugenfragment) nehmen im Orgelschaffen Johann Ludwigs etwa die Stellung ein, die die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ in Bachs Orgelwerk einnehmen, d. h., sie zählen, sofern sie echt sind²², nicht zu seinen stärksten Eingebungen. Alle echte Polyphonie ist hier auf ein Minimum zurückgedrängt, dafür sind Akkordik, Laufwerk, Albertibässe und andere gebrochene Dreiklangsfiguren, nichtsagende Sequenzen oder auch Echoeffekte vorherrschend. Das Pedal hat nur Stützfunktion. Der etüdenhafte Charakter dieser Stücke legt die Vermutung nahe, daß sie vielleicht für Schüler bestimmt waren, auch gibt Krebs in den Fantasien z. T. genaue Anweisungen bezüglich der Manualverteilung, was in allen übrigen Werken nie geschieht. Zwei Beispiele mögen einen Eindruck von der primitiven Struktur dieser Stücke geben: Beispiel 6 bringt den Anfang der ersten Nummer der „Vier Präludia“, die übrigens eine simplifizierende Nachbildung von Bachs kleinem *F*-Dur-Klavierpräludium (BWV 927) darstellt, in Beispiel 7 ist der Anfang der 3. *Fantasia pro Organo* wiedergegeben.

Die einzeln überlieferten Fugen weisen bis auf die, die den Typ der Kurzfrage vertreten, ein wesentlich höheres Niveau auf als die Präludien, wenn

²¹ Es handelt sich um ein schönes Präludium in *c*-Moll: BB *Mus.ms.* 30 334, Nr. 8, vier *Präludia pro Organo pleno con Pedale*: handschriftlicher Nachlaß von H. Löffler, vier Fantasien: BB *Mus.ms. autogr.* J. L. Krebs 5, eine *Fantasia à giústo italiano*: Autograph BB (Dahlem) *Mus.ms.* 12 011, Nr. 17 und 11 Fugen aus verschiedenen Quellen.

²² Die „Vier Präludia“ sind allerdings nur in einer Abschrift H. Löfflers nach einer anscheinend fehlerhaften Kopie aus dem Nachlaß des Altenburger Stadtkirchners J. A. Doelitzsch erhalten.

Bsp. 6

Bsp. 7 R. P.

auch das der großen Orgelfugen meist nicht erreicht wird, da es sich bei vielen derselben um Jugendarbeiten zu handeln scheint. Bei einigen Fugenthemen lassen sich Bachsche Vorlagen nachweisen.

Von Interesse dürfte noch sein, daß Krebs im Anschluß an die 4. Fantasie in G-Dur noch ein Fugenfragment von 22 Takten bringt (den Anfang

Bsp. 8

davon gibt Beispiel 8). Man erkennt, daß Krebs hier die Idee vorgeschwebt haben muß, ein kleines Präludium mit einer Fuge zu verbinden, ähnlich, wie es der Komponist der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ getan hatte. Beim Betrachten der kleinen Präludien und Fantasien dürfte aber

deutlich geworden sein, daß ihre viel primitivere und dem polyphonen Stil abholde Faktur einen Vergleich mit den „Acht kleinen“ nicht aushält. Mit vorstehenden Ausführungen glaube ich die Voraussetzungen geschaffen zu haben, um nun das schwierige Problem der Autorschaft der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ (BWV 553–560) erörtern zu können.

Die Echtheit der J. S. Bach zugeschriebenen „Acht kleinen Präludien und Fugen“, die zu den bekanntesten und beliebtesten Orgelwerken gehören, ist bekanntlich in den letzten Jahrzehnten in zunehmendem Maß angefochten worden²³. Als Gründe dafür werden einmal ihre satztechnische Unzulänglichkeit, ihre musikalische Anspruchslosigkeit im allgemeinen, vor allem aber ihre mangelhafte und unsichere Überlieferung angeführt. Das letztere trifft leider zu. Ob man aber die damit zusammenhängenden satztechnischen Mängel J. S. Bach zur Last legen darf, ist eine andere Frage. Mir scheint vielmehr, daß Widor's Hypothese²⁴, sie seien von Bach in einer unfertigen Fassung hinterlassen worden, durchaus zutrifft, denn sonst wären sie uns zumindest wohl in einer einwandfreien satztechnischen Fassung überliefert worden. Wie dem auch sei, man darf keineswegs über solchen Unfertigkeiten übersehen, daß die musikalische Substanz weitgehend Bachschen Geistes ist, was auch H. Keller (BJ 1937, S. 67) für einige Stücke zugegeben hat. Daß diese kleinen Sätze hinsichtlich der Potenz musikalischer Erfindung nicht auf der gleichen Höhe stehen wie andere Orgelwerke Bachs, wird wohl von niemandem bestritten; auch andere Meister konnten nicht immer nur mit Höchstleistungen aufwarten. Wir stellten solches soeben auch bei Krebs fest, aber dasselbe trifft beispielsweise auch für Bachs Klavierwerke zu. Man vergleiche nur die kleinen Präludien und Fugen mit Stücken aus dem „Wohltemperierten Klavier“, dann wird man einen ähnlichen auffallenden Unterschied im schöpferischen Niveau feststellen wie zwischen den „Acht kleinen“ und den großen Orgelwerken, nur daß eben die kleinen Klavierstücke in einer technisch vollkommeneren Fassung überliefert wurden. Daß die von J. Schreyer²⁵ angewandte Methode, auf Grund von Verstößen gegen die Harmonielehre die Echtheit eines Werkes zu verneinen, als einseitig und stilistisch ungenügend zu

²³ BWV, S. 424: „Echtheit des Werkes angezweifelt (Komponist Johann Ludwig Krebs, oder dessen Vater Johann Tobias?).“

²⁴ *J. S. Bach | Eight Little Preludes and Fugues | Of the First Master-Period | For the Organ | A Critical-Practical Edition by | Charles-Marie Widor and Albert Schweitzer | G. Schirmer, Inc., New York | Copyright, 1912, by G. Schirmer, Inc. | Copyright renewed, 1940, by G. Schirmer, Inc.* In der Vorrede heißt es u. a.: „It is quite possible that they have been handed down to us, not in their original shape, but rewritten with emendations. This supposition most plausibly explains the fact that they exhibit traits of a certain imperfection side by side with masterly writing. The revision may have been done at the time when Bach was initiating his oldest sons into organist's art with the aid of these preludes and fugues.“

²⁵ *Beiträge zur Bachkritik*, Leipzig 1913, S. 7, 20–25 und 54–64.

verworfen ist, wird heute von niemand bestritten. Worum es dem Verfasser bezüglich der „Acht kleinen“ in der Hauptsache geht, ist nicht ein zwingender Nachweis der Autorschaft Bachs; denn dieser scheidet an der unsicheren Überlieferung. Statt dessen wollen die folgenden Darlegungen das Problem von einer neuen Seite beleuchten, indem versucht wird, den Beweis zu erbringen, daß die von H. Keller angenommene Autorschaft des Johann Ludwig Krebs nicht in Frage kommen kann und daß auch der Hinweis von H. Löffler auf eine solche des Johann Tobias recht fragwürdig bleibt.

Es ist zu bedauern, daß es um die handschriftliche Überlieferung der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ schlecht bestellt ist. Schon F. A. Roitzsch, der sie 1852 in den VIII. Petersband aufnahm, erwähnt in seiner Vorrede zu diesem nur zwei Handschriften: „eine alte Handschrift aus Forkels Nachlaß“, und „eine andere Handschrift der Königl. Bibliothek zu Berlin“. Es handelt sich bei letzterer um die Handschrift²⁶ BB (Dahlem) *Mus.ms. Bach P 281*. Diejenige aus Forkels Nachlaß war schon zur Zeit der Edition des 38. Jg. der BG durch Ernst Naumann (1891) nicht mehr vorhanden, während Gustav Hecht, der zuvor eine Ausgabe der „Acht kleinen“ bei Chr. F. Vieweg (Berlin-Lichterfelde; Erscheinungsjahr nicht zu ermitteln) publizierte, noch beide Handschriften benutzen konnte. Roitzsch urteilt über beide Handschriften folgendermaßen: „Leichte Schreibfehler hier und da abgerechnet, stimmen beide Handschriften sehr genau miteinander überein; man darf daraus schließen, daß sie ein und derselben Quelle entstammen, und diese Annahme bestätigt sich u. a. hauptsächlich durch den fehlenden und hier im Druck ergänzten 13. Takt in der *e*-Moll-Fuge.“ Hecht neigt zu der Ansicht, „daß die Berliner Abschrift die Vorlage der Forkelschen gebildet hat. Er schließt das aus Takt 46 der Fuge, der in beiden Abschriften fehlt, dessen Auslassung in der Berliner Abschrift sich aber leicht erklären läßt. Takt 45 ist dort nämlich der letzte der linken Seite, mit der zugleich eine ganze Bogenlage abschließt. Weshalb der Herausgeber den mutmaßlichen Zusammenhang um ein Unbedeutendes anders herzustellen versucht hat als z. B. Roitzsch, zeigt der in die sichtbar vorliegende Imitation des umgekehrten Fugenthemas gehörige Takt 49 . . .“. E. Naumann bezeichnet die Handschrift *P 281* im Revisionsbericht des 38. Jg. als eine „im ganzen leidlich gute, stellenweise aber auch recht unzuverlässige alte Handschrift“. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß die Herausgeber späterer Ausgaben der „Acht kleinen“ (Karl Straube, C. F. Peters 4442, Vor-

²⁶ Titel: *VIII Praeludia ed VIII Fugen di J. S. Bach* (?). Als Besitzer ist C. A. Klein (Ende 18./19. Jahrhundert) vermerkt. Nach Kast (TBSt 2/3, S. 18), der diese Handschrift beschreibt, war der Besitzer J. Chr. Kittel. Zuletzt befand sie sich in Georg Pölchaus Sammlung. Als Schreiber gibt Kast (mit Fragezeichen!) einen Joh. Christoph Georg Bach (8. 5. 1747 Ohrdruf – 30. 12. 1814 Ohrdruf, nach C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach 1957, Sohn und Nachfolger von Joh. Andreas Bach) an. Das Konvolut enthält noch 4 andere Werke J. S. Bachs, die „Acht kleinen“ stehen an letzter Stelle. Zu dem Fragezeichen hinter dem Titel sagt Spitta (I, S. 398), daß es „ebenso alt wie der übrige Titel ist“ und seines Erachtens der Begründung entbehrt.

rede vom Oktober 1934, und Werner Tell, Merseburger 807, 1. Aufl. 1949) satztechnische Mängel ausmerzten, zumal F. A. Roitzsch solche im Text der Petersausgabe absichtlich stehenließ. Straubes „Übermalungen“ überschreiten freilich teilweise das Maß des Notwendigen.

Angesichts der unzuverlässigen Überlieferung des Werkes hat die Forschung sich um so mehr bemüht, den stilistischen Befund desselben zu erhellen. Von daher gesehen bietet sich das Problem in einem anderen Licht dar. Es gibt doch zu denken, wenn ein Forscher wie Spitta (I, S. 398/399) über die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ urteilt, daß sie „durchweg den Stempel gebietender Meisterschaft tragen . . . Wie man dieselben für Anfängerarbeiten Bachs hat halten können, ist nicht recht begreiflich . . . auch entsprachen gerade in der frühesten Zeit die knappen, einfacheren Formen ebensowenig Bachs Neigung, wie der jedes andern jungen Genies“. Mag der Beginn dieses Zitates auch etwas überspitzt formuliert sein, so kann ich dennoch dem Urteil H. Kellers, der hier von einem „unbegreiflichen Fehlurteil“ spricht, nicht beipflichten, zumal Spitta eine ausführliche Begründung seiner Ansicht gibt. Er findet einmal „gewisse Manieren der nordländischen Meister“, dann aber, „daß die meisten der Präludien . . . die Einwirkung der Vivaldischen Violinconcerte erkennen lassen, welche Bach grade damals in großer Anzahl auf Clavier und Orgel übertrug“. Inzwischen hat F. Dietrich²⁷ nachgewiesen, daß aus den Präludien „nicht Vivaldis, sondern Corellis Formensprache . . . redet“. Die Präludien in *d*-, *a*-Moll und *B*-Dur sind nach Satztypen des Kirchenkonzertes gebildet²⁸, für die übrigen hat Dietrich solche des Kammerkonzertes namhaft gemacht, bei denen die Ähnlichkeit z. T. „bis ins Detail der Figuren und Motive“ reicht. Zum Beispiel hat das *e*-Moll-Präludium den Charakter eines Corellischen „Preludio“, das *C*-Dur-Präludium zeigt die Eigenart einer Allemande. Dietrich weist in dem Zusammenhang auch auf die Ähnlichkeit der Figuration zwischen dem Präludium und der der „Allemanda“ des IX. Corellikonzerates hin. Besonders deutlich ist die motivische Ähnlichkeit zwischen dem Anfangsmotiv des *g*-Moll-Präludiums, das einer Courante gleicht, und Corellis „Corrente“ im X. Konzert, in dem die Cellostimme ähnliche Dreiklängenbrechungen enthält. Dieser stilistische Befund macht deutlich, daß die „Acht kleinen“, Bachs Autorschaft vorausgesetzt, zu einer Zeit entstanden, da seine Konzeption unter der Wirkung beider Stilkomponenten stand: zum nordischen Einfluß, der mit der Reise zu Buxtehude seinen Kulminationspunkt erreicht hatte, trat die Bekanntschaft mit den Formen der italienischen Kammermusik. Für Bach bedeutet das den Beginn einer Auseinandersetzung mit beiden Stilphänomenen, die schließlich zur Synthese gebracht wurde. Man erkennt an den „Acht kleinen“, daß Bach zur

²⁷ *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel* in: BJ 1931, S. 70.

²⁸ Dietrich nennt hier noch das *G*-Dur-Präludium, was nicht recht einleuchtet. G. Frot-scher (II, S. 878) nimmt eine „Tokkata in Miniaturausgabe“ an, was den strukturellen Sachverhalt meines Erachtens richtig trifft.

Zeit ihres Entstehens am Anfang dieser Entwicklung stand, denn beide Stilkomponenten stehen sich hier noch unvermittelt gegenüber: die Präludien mit ihrer im allgemeinen italienischen, die Fugen mit ihrer vorwiegend norddeutschen Stilistik. Um ein Beispiel herauszugreifen, sei etwa an das *F-Dur*-Werk erinnert: dem figurativen, idyllisch-pastoralen, in der Form eines Corellischen „Minuetto“ gehaltenen Präludiums steht eine Fuge über ein koloristisches Spielthema im Stile Buxtehudes gegenüber. Betrachtet man die Eindeutigkeit des stilistischen Sachverhalts dieser Stücke, so könnte man trotz der unsicheren Überlieferung sehr wohl den Standpunkt vertreten, daß J. S. Bach als alleiniger Autor derselben in Frage käme. Als Zeit ihrer Entstehung dürfte man darum wohl die frühen Weimarer Jahre (um 1710) annehmen.

Ein weiteres Kriterium käme hinzu: das ihrer möglicherweise pädagogischen Zielsetzung, die Bach zwar nicht hier, aber doch bei vielen seiner späteren Werke betont hat. Auf diese hat besonders A. Schweitzer²⁹ hingewiesen, denn er schreibt: „Bis auf den heutigen Tag ist keine bessere Orgelschule geschrieben worden“, nachdem schon Spitta (I, S. 399) ausgeführt hatte, „daß die Stücke wiederum für einen oder einige hervorragend tüchtige Schüler aufgesetzt wurden: sie verlangen eine nicht unbedeutende Technik, zumal auch im obligaten Pedalspiel, sind aber für des Meisters eigenen Gebrauch technisch nicht entfaltet und schwerwiegend genug.“ Bach liebte es bekanntlich, „seine Schüler gleich mitten in die Schwierigkeiten hineinzustellen“. Der Schüler wird nicht nur mit den verschiedenen technischen Problemen des Orgelspiels, den Schwierigkeitsgraden des Manual- und obligaten Pedalspiels, sondern auch mit den formalen Gestaltungsmöglichkeiten der Gattung „Präludium und Fuge“ bekannt gemacht. An den Präludien mit ihrer lockeren Figurations- und Imitationstechnik lassen sich Bachs Präludientypen „en miniature“ sehr wohl studieren: der Schüler lernt, sich sowohl der älteren Form der Tokkata als auch der moderneren – des Konzertes und suitensatzähnlicher Bildungen – für das Fugenpräludium zu bedienen. Ihnen stehen die Fugen mit ihrer strengeren Polyphonie gegenüber³⁰. Auch hier herrscht größte Mannigfaltigkeit: die Themen sind vielgestaltig angelegt, um, wie Frotscher (a. a. O.) bemerkt, „dem Schüler eine möglichst große Verschiedenheit der Durchführungsarten zu präsentieren“. Da gibt es eine Giguenfuge (Nr. 7), eine sequenzierende Durezzenfuge (Nr. 5), eine Fuge über ein barock koloriertes Spielthema (Nr. 4), eine solche über ein Thema mit Tonrepetitionen nach norddeutscher Manier (Nr. 1), sogar eine über ein chromatisches „Subjekt“ fehlt nicht. Eine solche Vielgestaltigkeit des Inhaltes bei so geschicktem Eingehen auf die Mentalität des Schülers weist

²⁹ J. S. Bach, Leipzig 1961, S. 246.

³⁰ Frotscher (II, S. 879) hat darauf hingewiesen, daß die Fugen „nicht schlechtweg Kurzfugen“ sind, sondern daß „beinahe mehr die Konzertsfuge“ hereinspielt. Daraus erklärt sich „manche Freiheit des Satzes, die bei einer streng polyphonen Fuge unstatthaft sein würde“.

meines Erachtens ziemlich eindeutig auf die pädagogische Zielsetzung des Werkes, dessen Unentbehrlichkeit für die Anfänge im Orgelunterricht jüngst erst wieder W. Tell betont hat, indem er zu seiner praktischen Ausgabe desselben noch eine kleine Schrift verfaßte³¹, in der alle Stil- und Interpretationsfragen (Registrierung, Tempo, Phrasierung, Artikulation usw.) an Hand der „Acht kleinen“ erörtert werden. Im Vorwort schreibt er, daß diese Stücke „trotz mancherlei Schwächen, welche die Autorschaft Bachs in Frage stellen, doch wohl als die für den ersten Orgelunterricht am besten geeigneten Studienwerke gelten können“. Man könnte geneigt sein, in den „Acht kleinen“ Bachs erstes Werk mit pädagogischer Zielsetzung für die Orgel zu erblicken, auch wenn wir infolge mangelnder Überlieferung über Bachs Intentionen diesbezüglich keine greifbaren Anhaltspunkte haben. Nur die Tatsache, daß die Handschrift *P 281* aus dem Besitz des letzten Bachschülers J. Chr. Kittel stammt, läßt vermuten, daß die Stücke in Bachs Schülerkreis doch nicht unbekannt waren. Als nächstes Werk mit instruktiven Tendenzen auf dem Gebiet der Choralbearbeitung folgte bekanntlich etliche Jahre später das „Orgelbüchlein“.

Der erste, der außer Schreyer Bachs Autorschaft verneinte, war meines Wissens der Leipziger Thomaskantor Karl Straube. Im Vorwort seiner obengenannten Ausgabe schreibt er, daß diesen Stücken „die Gesetzmäßigkeit organischer Gestaltung, die dem Schaffen Bachs ureigen ist, seiner Kunst ragende Bedeutung, Schönheit und Würde gibt“, ermangele. „Soll Herkunft und Art in Worten gedeutet werden, so würde die Kennzeichnung ‚Aus der Werkstatt des Meisters‘ der Entstehung und Bedeutung dieser Fugensammlung am meisten entsprechen.“ Als mutmaßliche Verfasser werden genannt W. Friedemann und C. Ph. Emanuel Bach, Johann Christoph Altnickol und Johann Ludwig Krebs.

Einige Jahre später hat dann H. Keller seinen Artikel im BJ 1937 veröffentlicht, in dem er Straubes Negation wissenschaftlich zu begründen versuchte. Daß er die schwache Überlieferung als wichtigstes Argument gegen die Echtheit des Werkes anführt, ist berechtigt. Auch beanstandet er die „Satz- und Formfehler“, gibt andererseits aber auch zu, daß das *e*-Moll-Präludium „wirklich Bachsche Züge trägt und daß man im Thema der *a*-Moll-Fuge schon den Keim zu der späteren großen *a*-Moll-Fuge sehen kann“. Darüber hinaus unternimmt er es, für die Autorschaft des Johann Ludwig Krebs zu plädieren: „Bedenken wir aber, daß Joh. Ludw. Krebs in einem Präludium und Fuge *C*-Dur deutlich auf das erste der ‚Acht kleinen‘ Bezug nimmt, so finden wir vielleicht die Spur des Verfassers: des jungen Joh. Ludw. Krebs!“ Hierbei ist ihm ein Irrtum unterlaufen: das von ihm zitierte *C*-Dur-Werk stammt nicht von Johann Ludwig, sondern von dessen Vater Johann Tobias³².

³¹ *Von der Orgel und vom Orgelspiel*, Evangelische Verlagsanstalt Berlin (o. J.), Edition Merseburger 1107.

³² H. Keller hat es wohl aus C. Geißlers Veröffentlichung kennengelernt, der fälschlich Johann Ludwig als Verfasser angibt.

Da Johann Tobias zum frühesten Schülerkreis Bachs zählt – er genoß des Meisters Unterricht in Weimar um 1714 bis 1717 –, ist es durchaus möglich, daß die „Acht kleinen“ bereits geschrieben waren und er sie unter Umständen kannte. Es ist darum verständlich, wenn in dem genannten Werk des Johann Tobias eine Reminiszenz an Bachs kleines *C*-Dur-Präludium auftaucht (es ist die in Beispiel 1 wiedergegebene Stelle mit den Geigenfiguren in der Oberstimme). Angesichts der wenigen Kompositionen, die uns vom Vater Krebs überliefert sind, erscheint es mir aber doch sehr gewagt, ihn wegen dieser einen Stelle zum Verfasser der „Acht kleinen“ stempeln zu wollen, was H. Löffler vorschlägt (vgl. oben, Anm. 8). Auch vom Stilistischen her kann das nicht in Frage kommen, denn wir erkannten, daß Johann Tobias bereits in geringem Maß Elemente des galanten Stiles (expressiv gemeinte Motivwiederholungen, Seufzermotive) verwendet, doch davon ist in den „Acht kleinen“ noch nichts zu spüren. Schon das Thema seiner kleinen *C*-Dur-Fughette enthält eine solche galante Motivwiederholung:

Bsp. 9



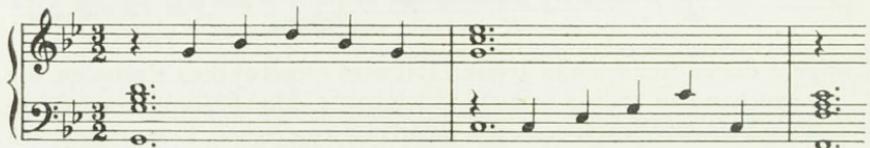
Übrigens finden sich auch in Johann Ludwigs Orgelwerken Episoden, die der obengenannten Stelle aus Bachs „kleinem“ *C*-Dur-Präludium sehr ähnlich sind. Eine war schon z. T. aus Beispiel 7 zu ersehen, eine weitere aus seinem großen *D*-Dur-Präludium möge noch folgen:

Bsp. 10

Wie ist nun H. Kellers Vermutung, Johann Ludwig Krebs sei der Verfasser der „Acht kleinen“, zu beurteilen? Zur Beantwortung dieser Frage ist es nötig, sich die bereits erwähnte Tatsache ins Gedächtnis zurückzurufen, daß Johann Ludwig als „echt bachische Creatur“ auffallend häufig Bachsche Themen nachbildet und als Anregung für eigenes Gestalten benutzt. Wir stellten ferner fest, daß trotz der Nachbildung irgendwelcher Bachscher Vorlagen der Gesamtverlauf der betreffenden Krebschen Werke, in denen solche Abhängigkeiten nachgewiesen werden können, meist gänzlich von dem seines Vorbildes abweicht. Nur in einigen Werken war außer der Nachbildung Bachscher Themen oder Motive auch noch zusätzlich eine Übereinstimmung mit der Form der Vorlage festzustellen. Wenn sich Krebs also an irgendwelche Bachsche Vorbilder anlehnt, so ist dafür

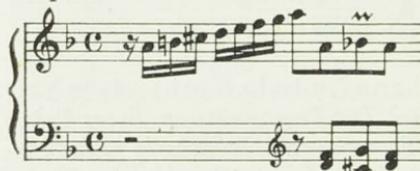
selbstverständliche Voraussetzung, daß die Vorlagen vorhanden sind oder anders ausgedrückt: Krebsens Nachbildungen beweisen das Vorhandensein der zur Nachgestaltung benutzten Vorlage. Im Falle der „Acht kleinen“ würde das bedeuten, daß uns die Existenz derselben indirekt bewiesen würde, wenn wir in Krebsens Gesamtwerk Nachbildungen von Themen oder Motiven (oder von Themen und Form zusätzlich) nachweisen könnten. Damit wäre gleichzeitig erwiesen, daß J. L. Krebs eben nicht als Autor derselben in Frage kommen kann, weil seine nachgestalterische Funktion das Vorhandensein der Vorlage voraussetzt. In der Tat finden wir bei J. L. Krebs einige wenige Stücke, deren Thematik offensichtlich an die der „Acht kleinen“ angelehnt ist. Man vergleiche z. B. den Anfang von

Bsp. 11

J. L. Krebs, Overture *g*-Moll, Takt 1-2Präludium *g*-Moll, BWV 558, Takt 1-2

Krebsens Klavier-Ouvertüre in *g*-Moll mit dem Beginn des „kleinen“ *g*-Moll-Präludiums (Beispiel 11). An einem Präludium aus der „Klavierübung“ von Johann Ludwig Krebs erkennt man die Ähnlichkeit zum *d*-Moll-Präludium aus den „Acht kleinen“ (Beispiel 12). Zwar ist in den

Bsp. 12

J. L. Krebs, Praelambulum supra
„Jesus, meine Freude“, Takt 1Präludium *d*-Moll, BWV 554, Takt 1

beiden genannten Beispielen die Form ganz anders als bei den Bach zugeschriebenen Präludien; aber die Abhängigkeit beider Themen von ihrem Vorbild ist doch erkennbar.

Auch auf ein Fugenthema Krebsens, das dem der *e*-Moll-Fuge BWV 555 ähnlich ist, sei hingewiesen (Beispiel 13). Zwar ist Krebsens Fuge bedeutend länger, aber sie hat ihren dreiteiligen Formgrundriß mit derjenigen von

Bsp. 13

Krebs

BWV 555

BWV 555 gemeinsam. Auch verwendet Krebs das Thema in der Umkehrung wie in BWV 555. Eine Ähnlichkeit zur Struktur der *B*-Dur-Fuge BWV 560 läßt ferner das Thema von Krebsens *B*-Dur-Orgel- und

Bsp. 14

Krebs, Orgelfuge *B*-Dur

BWV 560

Krebs, Klavierfuge *Es*-Dur

Es-Dur-Klavierfuge erkennen (Beispiel 14). Auch die tremoloartige Figuration des Themaschlusses verwendet Krebs als Steigerungsmittel am Schluß der *B*-Dur-Fuge über einer orgelpunktartigen Baßführung (Beispiel 15) wie in BWV 560. Soweit die Hinweise auf thematische oder strukturelle Ähnlichkeiten.

Bsp. 15

Krebs

BWV 560

Es ist klar, daß solche Ähnlichkeiten in der thematischen bzw. motivischen Strukturierung zwischen den „Acht kleinen“ und Krebschen Werken zu allgemeiner Natur sind, um als schlüssiges Argument für den vorliegenden Spezialfall dienen zu können, handelt es sich hierbei ja um Gebilde, die als

allgemein übliche musikalische Typen jener Zeit auch bei anderen Meistern anzutreffen sind. Zum Beispiel finden sich die typischen Violinfigurationen auch häufig in Händels Concerti grossi. Auch Themen, die wie Beispiel 11 auf den auf- bzw. absteigenden Dreiklang zurückgeführt werden können, treten in ähnlichen Gestalten immer wieder auf, wie etwa in Händels Orgelkonzerten. Daß Themen mit Skalenpartikeln wie im Beispiel 12 auch zum festen Repertoire der Zeit gehörten, könnte man etwa mit Beispielen aus Vivaldis Konzerten belegen. Bachs Autorschaft der „Acht kleinen“ läßt sich eben, wie vorhin betont, nicht mit absoluter Sicherheit beweisen, ebensowenig, daß Krebs in den angeführten Beispielen in der Tat Bachsche Vorlagen nachbildete. Dennoch durften die auffindbaren Reminiszenzen zu den „Acht kleinen“ in Krebsens Werk an dieser Stelle nicht fehlen. Aber es ist noch eines wesentlichen stilistischen Kriteriums zu gedenken, das eine Autorschaft des Johann Ludwig Krebs unwahrscheinlich macht.

Es wurde bereits erwähnt, daß uns von Johann Ludwig Krebs außer den großen zyklischen Präludien und Fugen noch eine Reihe einzelner kleinerer Fugen und Präludien überliefert sind, deren Ambitus z. T. denen von Bachs „Acht kleinen“ entspricht. Hier waren z. B. die „Vier Präludia“ und die 4 kleinen Fantasien genannt worden. Eine der letztgenannten – die in G-Dur – war übrigens mit einer unvollendeten Fuge kombiniert. Die fortlaufende Numerierung bei den 4 Fantasien, aber auch bei den 4 Präludien könnte u. U. den Verdacht erwecken, daß Krebs etwas Ähnliches vorgeschwebt haben könnte wie „Bach“: mehrere solcher kleinen Formen zu einer Sammlung zu vereinigen. Man wird in dieser Meinung bestärkt, wenn man an die Existenz des obenerwähnten Fugenfragmentes denkt.

Eines können wir an diesen kleinen einzeln überlieferten Präludien- und Fugenformen deutlich wahrnehmen: ihre simple, um nicht zu sagen primitive Faktur³³. Die Qualität der musikalischen Erfindung, die wir an den großen Werken so sehr bewundern, ist hier äußerst dürftig. Man vermutet in ihnen nicht den Schöpfer von wirklich bedeutsamen Großwerken und wäre etwa im Falle der kleinen Fantasien geneigt, sie Johann Ludwig nicht zuzuschreiben, wenn sie nicht autograph überliefert wären. Auch in stilistischer Hinsicht kann man in ihnen nicht einen Meister erahnen, der zu großen Leistungen im polyphonen Stil befähigt war, denn den kleinen Präludien und Fantasien fehlt fast jegliche echte Polyphonie, auch nahezu die Hälfte der einzeln überlieferten Fugen gibt sich auffällig homophon. Feinere Details, etwa die Verarbeitung von Themabestandteilen, wie wir sie in seinen Großwerken und in den Fugen der „Acht kleinen“ auf Schritt und Tritt antreffen, beobachten wir hier ganz selten. Wollte man die Frage, ob Krebs als Autor der „Acht kleinen“ in Frage käme, nach Stil und Faktur dieser Kleinformen beantworten, man müßte ein eindeutiges Nein aus-

³³ Auf einer höheren Stufe stehen die kleinen „Präambula“ der „Klavierübung“, auf die hier nicht eingegangen zu werden braucht, weil sie die choralgebundene Orgelmusik betreffen.

sprechen³⁴. In den Großwerken Johann Ludwigs für die Orgel finden wir nun zwar viel echte Polyphonie, immer aber ist dieselbe vermischt mit homophonen, teilweise sogar frühklassischen Elementen. Die Polyphonie der „Acht kleinen“ aber ist noch durchgehend echt. Galante Stilelemente finden sich da überhaupt nicht. Die „Acht kleinen“ entstammen ihrem stilistischen Befund nach durchaus einer früheren Epoche. Johann Ludwig muß darum als Autor der „Acht kleinen“ auch dann ausschalten, wenn man zur Beantwortung der strittigen Frage den Stil seiner großen Orgelwerke mitberücksichtigt. Außerdem erscheint mir als wesentliches unverkennbares Merkmal Bachscher Gestaltungsart die innere Zusammengehörigkeit beider Teile zu sein, auf die schon G. Frotscher hingewiesen hat. Einen Mangel an gesetzmäßiger organischer Gestaltung, wie ihn Straube in den „Acht kleinen Präludien und Fugen“ erblicken zu können glaubte, vermag ich darum wenigstens in der Gesamtform nicht zu erkennen, wenn auch im einzelnen manches den Stempel des Unfertigen trägt. Da Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs aber aus den dargestellten stilistischen Gründen auszuschalten sind, müßte man Bachs Autorschaft einstweilen wohl gelten lassen, bis anderweitige Kriterien gefunden werden.

Ein weiteres schwieriges Problem ist die Bestimmung der Autorschaft des *c*-Moll-Orgeltrios (BWV 585), das auch Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wird. Zur Erhellung der auftauchenden Fragen ist vorerst nötig, sich mit der Eigenart der Orgeltrios des Johann Ludwig zu befassen.

Wir kennen von ihm 15 Triokompositionen für die Orgel. Zwölf davon sind einsätzig, zwei zweisätzig (Verbindung eines langsamen und eines schnellen Satzes) und eine dreisätzig. Das sind insgesamt 19 Triosätze. Als Gattungsbezeichnung verwendet Johann Ludwig „*Trio*“. Er vermeidet den Terminus „*Sonate*“, weil er bis auf 2 Sätze immer nur ein Thema verwendet. Wir wissen, daß J. S. Bach³⁵ häufig zwei kontrastierende Themen in gleicher Tonart benutzte, um sie dann durchführungsartig zu verarbeiten. Merkwürdigerweise folgt Krebs hierin seinem Lehrmeister nicht, selbst nicht in den beiden Sätzen, wo er den Versuch macht, ein 2. Thema einzuführen. Weil es aber auch hier nicht zu einer Durchführung desselben kommt, wirken diese Episoden mehr als kontrastierende Einschübsel.

Das Orgeltrio ist die Gattung, in der sich Krebs von allen seinen Orgelwerken am stärksten dem neuen galanten Stil öffnet. Diese Tatsache wird verständlich, wenn wir bedenken, daß das Orgeltrio diejenige Gattung von Orgelmusik darstellt, an der am ehesten die Erschütterungen durch die

³⁴ Wie wenig die Kleinformen Johann Ludwigs Stärke sind, hat jüngst auch Reinhold Birk zum Ausdruck gebracht. In *Musik und Kirche* (Jg. 1964, S. 248) schreibt er: „Daß die formal so prägnanten Präludien und Fugen des 8. Bandes von dem in anderen Orgelwerken so uferlos weitschweifigen Krebs stammen sollen, ist vielleicht doch anzuzweifeln.“

³⁵ Vgl. die Untersuchungen von W. Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von J. S. Bach* in: BJ 1954, S. 7ff.

Stilüberhänge spürbar sind, weil es auf Grund seiner kammermusikalischen Provenienz von der traditionellen Orgelmusik am weitesten entfernt ist. Die Anlehnung an die Faktur der zeitgenössischen Kammermusik ist in manchen Krebschen Orgeltrios so stark, daß schon R. Sietz (a. a. O.) für einige den „Verdacht anderer Bestimmung“ ausgesprochen hat. Darum finden wir nur in 8 von 19 Triosätzen wirklich orgelmäßige Polyphonie. Bei den übrigen überwiegen im allgemeinen die „modernen“ Elemente des mehr der Homophonie zugetanen galanten Stiles, wenn auch hier häufig episodisch noch Altes neben Neuem steht.

Bezüglich der Form verwendet Krebs bei den nicht fugenartigen Triosätzen – wir zählen nur 3 Sätze in fugierter Technik – durchweg die auch von Bach bevorzugte dreiteilige Anlage. Immer korrespondieren hier die beiden Außenteile miteinander: der Schlußteil ist die repräsentative, bei Krebs jedoch immer verkürzte Wiederholung des Anfangsteiles. Dem Mittelteil kommt kein durchführungsartiger Charakter im Bachschen Sinne zu, weil überall, bis auf die erwähnten Ansätze, ein 2. Thema fehlt. Indem Krebs die Themazitate jeweils mit Figurationsteilen aus freiem oder thematischem Material kontrastiert und, je nach dem Umfang der einzelnen Triosätze, diese beiden Elemente potenziert und einem modulatorischen Entwicklungsprozeß unterwirft, gelangt er zu größeren Komplexen, die mit ihren strukturellen und tonalen Bezogenheiten bei ihm das Wesen dieser Form ausmachen.

Eine Ausnahmerecheinung unter den Krebschen Orgeltrios stellt ein dreisätziges Trio in *e*-Moll dar, dessen Sätze von imitatorischer (1. Satz), fugenartiger (2. Satz) und fugierter (3. Satz) Gestaltungsweise beherrscht sind. Thematik und z. T. auch die Form dieser Sätze erinnert an Bachsche Vorbilder, nicht aber die Satzfolge mit einem schnellen Satz in der Mitte, die bei Bach nicht vorkommt und die darum auf andere Einflüsse deutet³⁶.

Dasselbe gilt für die zweisätzig Anordnung, wobei Krebs einen langsamen ersten und einen schnellen zweiten Satz verbindet. Aber die Unterschiedlichkeit beider Sätze beschränkt sich nicht nur auf das Tempo, sondern die beiden Trios, in denen sich Krebs dieses zweisätzigen Typus bedient, haben sowohl untereinander als auch zu den übrigen Triosätzen allerlei Verschiedenheiten aufzuweisen.

Beide Trios stehen in *Es*-Dur. Das erste davon³⁷ beginnt mit einem *Adagio*, das in seiner formalen Anlage eine dreiteilige Gliederung, wenn auch nur

³⁶ Krebs hat nämlich in diesem Werk die beiden Ecksätze, die man auch als Präludium und Fuge ansprechen kann, mit einem gegensätzlichen Mittelsatz konfrontiert. R. Sietz (a. a. O.) hat schon darauf hingewiesen, daß dieses Beispiel eines Bachschülers die Vermutung Spittas, Bach habe die dreisätzig Trioform gefunden, als er zwischen Präludium und Fuge einen gegensätzlichen Mittelteil einschob, bestätigt.

³⁷ Das Autograph, das seit 25 Jahren als vernichtet galt, wurde 1965 wieder aufgefunden und befindet sich jetzt in der Musikabteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (lt. freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Fritz Kaiser). Die GA Geißler bringt das Werk in der II. Abteilung (Heft 5, Nr. 23, S. 49–54).

in Umrissen, erkennen läßt, denn es verläuft im großen ganzen mehr improvisatorisch. In der Mitte ist eine Dominantregion mit einem Zitat des Themakopfes erkennbar. Der Satz schließt nach einer wörtlichen Reprise des Themas und nach einer figurativen Koda auf der Dominante. Der 2. Satz (*non molto Allegro*) stellt einen starken satztechnischen und formalen Kontrast zum ersten dar, denn die dort vielfach nach dem Prinzip polyphoner Selbständigkeit gestaltete Stimmführung wird im 2. Satz abgelöst von galanter Homophonie, die schon in dem periodisch gegliederten Thema (s. Beispiel 16) adäquaten Ausdruck findet, das auf dem Boden des klassischen funktionsharmonischen Kadenzierungsprinzipes steht. Die dreiteilige formale Gliederung dieses Satzes entspricht im wesentlichen

Bsp. 16 *non molto Allegro*

derjenigen der einsätzigen Triosätze, wengleich in der inneren Strukturierung manche Unterschiede zu bemerken sind. Schon zu Anfang erfährt das Thema keine wörtliche, sondern eine variierte Wiederholung (s. Beispiel 16), was sonst nirgendwo der Fall ist. Im ganzen zeigt der Satz große Ähnlichkeit mit der primitiven Sonatenvorform. Der I. Teil ist aus zwei fast gleichlangen und gleichgebauten Hälften zusammengesetzt. Er schließt in der Dominante. Der Mittelteil ist nach der Art eines kurzen Modulationsteiles gestaltet und wird eingeleitet mit einem kontrastierenden Thema, das von der Dominante zur Tonika zurückführt und an das sich eine Art Scheinreprise anschließt, bevor die eigentliche Reprise einsetzt. Man gewinnt den Eindruck, daß dieser Satz der fortschrittlichste aller Triosätze ist.

Auch das andere zweisätzige Trio in *Es-Dur*²⁸ hat erwähnenswerte Eigenschaften. Verglichen mit dem letztgenannten könnte man von einer Umkehrung der Verhältnisse reden, denn hier erscheint der 1. Satz als der fortschrittlichere, zumal Krebs für den zweiten die traditionelle Form der Fuge wählt, obgleich man von strenger Polyphonie herzlich wenig zu spüren bekommt, denn diese ist eigentlich nur auf die Exposition und auf den Anfang des Schlußteiles beschränkt, in dem das Thema in lockerer Form eingeführt wird. Durch einen eingeschobenen Figurationsteil entsteht dreiteiliger Formgrundriß. Übrigens besteht zwischen beiden Sätzen kein Einschnitt: die Fuge schließt unmittelbar an den 1. Satz an (s. Beispiel 17). Auch dieser, der gewissermaßen ein triomäbiges Fugenpräludium darstellt,

²⁸ Nach dem Autograph BB (Dahlem), *Mus.ms. 12011*, Nr. 18 von mir veröffentlicht in: *Die Orgel*, Reihe II, Heft 18, S. 29 (Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt).

zeigt Besonderheiten. Auffällig ist schon die Kurzatmigkeit des Themas (Beispiel 17). Der Satz verläuft bei geringer fortspinnungshafter Tendenz

Bsp. 17

ohne stärkere Zäsuren bis auf eine besonders auffallende (Takt 21), mit der der Beginn des kurzen II. Teiles angekündigt wird, der das Thema nach einem C-Dur-Halbschluß etwas ungewöhnlich in *f*-Moll einsetzen läßt. Die Grundtonart wird erst nach einer weiteren Sequenzierung des Themas erreicht. Eine stark verkürzte Reprise des I. Teiles beschließt den Satz, dessen hohe Zahl themabedingter weiblicher Schlüsse noch besonders auffällt.

Nun sei in dem Zusammenhang auf das Autorschaftsproblem des zweisätzigen *c*-Moll-Trios (BWV 585) eingegangen, das unter den Orgelwerken J. S. Bachs, aber auch unter denen von Johann Ludwig Krebs steht³⁹. Bachs Autorschaft ist nach Schmieder „nicht sicher verbürgt und angezweifelt“ (a. a. O.). H. Keller möchte es Johann Ludwig Krebs zusprechen, denn „kein Schüler Bachs ist seinem Meister so nahe gekommen wie Krebs gerade in seinen Trios, unter denen sich Stücke von großer Schönheit befinden. Die Familienähnlichkeit unseres Trios mit manchen anderen von Krebs in derselben Tonart ist auffallend, man vergleiche z. B. den Anfang von Nr. 22“ (der Ausgabe Heinrichshofen – und nun wird das Thema des ebenda unter Johann Ludwigs Namen angeführten *c*-Moll-Trios von Johann Tobias Krebs zitiert!). „Auch die eigentümliche Verbindung eines langsamen und eines Allegrosatzes zu einer zweiteiligen Form findet sich mehrmals bei Krebs, aber nirgends bei Bach“ (a. a. O., S. 65/66). Max Seiffert dagegen schreibt in seiner Ausgabe des IX. Petersbandes auf S. 38 (Anmerkung), daß das Stück aus dem Nachlaß von J. N. Mempell⁴⁰ überliefert ist. „Das Stück steht deshalb zu Unrecht in Joh. Ludw. Krebs' gesamten Werken.“ Eine Lösung des Problems ist darum auf Grund der Unstimmigkeiten der Vorlagen nicht möglich. Daher soll mit Hilfe stilistischer und formaler Kriterien versucht werden, zu einem gewissen Ergebnis zu kommen.

Untersucht man das Werk auf Form und satztechnische Gestaltung hin, so kommt man zu dem Schluß, daß es stilistisch u. U. von Bach, niemals aber

³⁹ GA 38, S. 219, Peters IX (Keller), Nr. 10, S. 36. GA Geißler bringt das Werk getrennt (1. Satz: II. Abteilung, Heft 2, Nr. 7, S. 14–15, 2. Satz im gleichen Heft als Nr. 11, S. 21–22). Leider gibt Geißler keine Quelle an, so daß nicht einmal mit Sicherheit festzustellen scheint, ob die zweisätzig Konzeption des Trios die ursprüngliche ist.

⁴⁰ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Mempell-Preller, Ms. 7, Nr. 1.

von Johann Ludwig Krebs stammen kann. Aber der zweisätzigen Form wegen ist die Autorschaft Bachs wenig wahrscheinlich, und H. Keller ist durchaus im Recht, wenn er sie deswegen anzweifelt. Um dies im einzelnen zu belegen, sei eine kurze Analyse des Werkes gegeben.

Die Form des *Adagio* ist zweiteilig (16 + 11 Takte). Der I. Teil bringt das Thema (s. Beispiel 18), das übrigens den gleichen Aufbau wie das des

Bsp. 18

Kopf a Anhang b Modulation nach Es

α α' β β tr

ϵ -Moll-Trios von Johann Tobias zeigt (vgl. Beispiel 2), zuerst in der Tonika, dann in der Dominante. Ein Zwischenspiel, das motivisches Material des Themas verarbeitet, moduliert nach *B-Dur*. Im II. Teil wird das Thema zu dessen Beginn nur unvollständig (ohne Anhang b) in der Dominanttonart zitiert. Das anschließende Zwischenspiel, das wieder mit thematischem Material arbeitet, schließt mit dem Dominantseptakkord der Dominante. Mit einer kurzen Koda endet der Satz, der durchaus polyphone Struktur aufweist und imitatorisches bzw. sequenzierendes Gestaltungsprinzip bevorzugt, auf der Dominante.

Das *Allegro* hat dreiteiligen Grundriß (24 + 13 + 34 Takte): zwei Außenteile mit je 3 Themazitaten (im I. Teil zwei in ϵ und eines in *Es*, im II. Teil je eines in *B*, *g* und ϵ) werden durch ein von *Es* nach *B* modulierendes

Bsp. 19

Thema

„fester“ Kontrapunkt

Zwischenspiel, dessen motivisches Material nur z. T. entfernt an solches des Themas anlaute. Besonders fällt die strenge Beibehaltung eines Kontrapunktes zum Thema auf (s. Beispiel 19). Auch dieser Satz trägt durchaus

polyphones Gepräge und zeigt satztechnisch dasselbe Gesicht wie der erste. Stilistisch weist dieses Trio darum durchaus in die Zeit Bachs. Von Empfindsamkeiten oder „Galanterien“ ist noch wenig zu spüren: Nur die Motivwiederholungen in den Themen und die Seufzermotive im Thema des 1. Satzes und in der davon abgeleiteten Motivik künden vom Werden eines neuen Stiles.

Vergleicht man nun das c -Moll-Trio mit J. Ludwigs Triosätzen, dann fällt sofort seine einheitliche polyphone Strukturierung auf. Für Johann Ludwigs Triosätze aber ist charakteristisch, daß die Polyphonie im allgemeinen nur episodisch auftritt. Selbst die wenigen Sätze, die vorwiegend polyphon konzipiert sind, enthalten homophone Partien. Auch für die Form beider Sätze des c -Moll-Trios ist bei Johann Ludwig Krebs nirgends eine Entsprechung zu finden. Soeben sahen wir, daß zweiteiliger Formgrundriß bei ihm nicht zu finden ist. Es gibt bei ihm auch keinen Triosatz, dessen I. Teil mit der Dominantparallele schließt wie im *Adagio*, auch wird kein Thema bei ihm in der Reprise so fragmentarisch zitiert wie im II. Teil des *Adagio*. Die dreiteilige Form des Allegrosatzes in der hier vorliegenden inneren Strukturierung ist in Johann Ludwigs Triosätzen nirgends auch nur annähernd vorhanden. Einen festen, das ganze Stück hindurch beibehaltenen Kontrapunkt konnten wir in keinem Triosatz nachweisen. Dasselbe gilt übrigens sogar für seine großen Orgelfugen. Endlich stellten wir als wichtiges Charakteristikum speziell für seine zweisätzigen Trios kontrastierende Konzeption der Sätze in formaler und stilistischer Hinsicht fest, was man aber von den Sätzen des c -Moll-Trios wenigstens in stilistischer Hinsicht nicht behaupten kann. Damit dürfte wohl als erwiesen gelten, daß Johann Ludwig als Autor dieses Trios nicht in Frage kommen kann.

Es wurde oben angedeutet, daß der Stil des c -Moll-Trios nicht völlig gegen Bachs Autorschaft zu sprechen braucht. Das Trio müßte dann, wenn es nicht von Bach wäre, von einem Altersgenossen des Meisters stammen. Ich möchte hier die Vermutung aussprechen, daß, wenn nicht Johann Ludwig als Komponist desselben in Frage kommen kann, sein Vater Johann Tobias möglicherweise der Verfasser dieses Trios sein könnte. Folgende Gründe sprechen dafür: einmal war Johann Tobias nur fünf Jahre jünger als Bach, gehörte demnach der gleichen Generation an. Er schreibt darum noch durchaus polyphon, wenschon seine Polyphonie geringfügig um Elemente des neuen Stiles bereichert ist. Weiter aber zeigt sein vorher besprochenes Trio in c -Moll in mehrfacher Hinsicht große Ähnlichkeit mit unserem zweisätzigen Trio. In beiden finden wir gleichermaßen die eben geschilderten stilistischen Merkmale (Polyphonie vorherrschend, daneben in geringem Umfang Motivwiederholungen und Seufzermotive als Kennzeichen des Neuen). Auf die Ähnlichkeit des Triothemas des Johann Tobias mit dem des Adagiosatzes wurde ebenfalls hingewiesen. Auch die dreiteilige formale Gliederung mit einem Mittelteil ohne Themazitate, ferner ein das ganze Stück hindurch das Thema begleitender „fester“ Kontrapunkt sind für Johann Tobias' Trio wie für den 2. Satz unseres c -Moll-Trios

charakteristisch. Eine verkürzte Reprisenbildung wie im *Adagio* war auch bei Johann Tobias zu bemerken. Daß Johann Tobias im I. Teil seines Trios das Thema mehrfach verkürzt zitiert, entspräche der obenerwähnten Eigenart des *Adagio*, das Thema im II. Teil nur fragmentarisch zu Beginn desselben zu bringen.

Es läge demnach durchaus im Bereich des Möglichen, Johann Tobias als den Verfasser des zweisätzigen *c*-Moll-Trios BWV 585 anzunehmen. Hätte er dieses Trio wirklich komponiert, dann wäre damit gleichzeitig die Frage nach der Herkunft der zweisätzigen Trioform bei Johann Ludwig Krebs geklärt. Falls dieselbe nicht eine Eigenschöpfung Johann Ludwigs darstellt, müßte Johann Tobias als der Schöpfer dieser Form gelten.

Auch das Gebiet der Choralbearbeitung bietet Anlaß zur Beschäftigung mit Autorschaftsproblemen, denn es beherbergt ebenfalls Kompositionen, die sowohl J. S. Bach als auch Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wurden. Da wir jetzt über Johann Ludwigs Stil hinreichend informiert sind, soll nur, bevor die in Frage kommenden Fälle behandelt werden, noch einiges wenige zu den Formen der Krebschen Choralbearbeitungen gesagt werden⁴¹. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch hier enger Anschluß an seinen Lehrmeister festzustellen wäre. Er verwendet sowohl die traditionellen Typen, die Bach an seine Schüler weitergab, wie etwa den durch Vorimitationen zu jeder Choralzeile eingeleiteten Orgelchoral oder die Choralfuge, in deren Verlauf der Cantus firmus eingegliedert wird, aber auch diejenigen, die wir als Eigenschöpfungen Bachs anzusprechen haben. Das gilt etwa für den Typus des „kleinen“ Orgelchorals, wie er im „Orgelbüchlein“ erstmalig aufgestellt wurde, aber auch für den „großen“ mit periodischer Gegenstimmentchnik, den Krebs mit besonderer Vorliebe anwendet, und für Bachs Trioform. Daneben erscheinen mancherlei Übergangsformen, in denen die althergebrachte Art der Vorimitation durch ein bloßes Vorzitieren der Zeilen ersetzt wird, oder solche, in denen beide Arten der Zeilenvorbereitung vermischt werden. Bezeichnend ist, daß von 44 größeren Choralbearbeitungen 18, also fast die Hälfte, das moderne Prinzip periodischer Gliederung verwenden. Auf die traditionellen Typen des Orgelchorals mit imitatorischer Zeilenvorbereitung fallen 10, auf die Trioform 3 und auf Übergangsformen 13 Sätze.

Gering ist Krebsens Interesse an Formen, die schon Bach wenig oder kaum beachtete. Das gilt vor allem für die norddeutsche Choralfantasie, die sich bei Krebs überhaupt nicht mehr vorfindet. Dasselbe ist für die Form der Choralpartite festzustellen, die Bach wenigstens in seiner Jugend noch mit einigen Beiträgen bedacht hatte. Merkwürdig ist Krebsens geringes Interesse an der Choralfughette (über ein Zeilenthema), die nachweislich nur

⁴¹ Eine ausführliche Darstellung derselben in meiner Dissertation und meinem Artikel *Die Choralbearbeitungen für Orgel von Johann Ludwig Krebs* in: Festschrift für Hans Engel zum 70. Geburtstag (Kassel 1964), S. 406ff.

einmal (in der „Klavierübung“) vorkommt⁴². Interessant ist, daß Krebs auch Versuche unternimmt, gewisse Liedtexte musikalisch sinnvoll zu interpretieren, wenn auch in sehr viel geringerem Maße und selten mit solch symbolhafter Tiefe wie Bach. Die Anlehnung an Bach geht in manchen Fällen wieder so weit, daß die zur Nachgestaltung benutzte Vorlage deutlich erkennbar ist. Auch in der Auswahl der zu vertonenden Lieder hält er sich an Bachs Gepflogenheit, nur die alten Kernlieder der lutherischen Kirche zu vertonen, worauf schon R. Sietz hinwies.

Eine Eigenschöpfung Krebsens ist das bei Bach in dieser Art noch nicht vorkommende zwei- oder dreistimmige *Präambulum*, das nach der Art der kleinen Bachschen Klavierpräludien in gelockerter Weise eine mehr oder weniger an die erste Choralzeile anlautende Motivik in 2 oder 3 Teilen durchführt (in 2 Fällen auch wörtliche Verwendung der 1. Choralzeile).

Die meisten Choralbearbeitungen benutzen den ganzen Cantus firmus bis auf die soeben genannten „Präambula“ und eine Choralfughette. Die Choralbearbeitungen, die den vollständigen Cantus firmus bringen, lassen sich in 2 Abteilungen gliedern: in „kleine“, die den Cantus firmus in fortlaufendem Zuge erklingen lassen, und „große“, die ihn durch Zwischenspiele verschiedenartiger Gestaltung unterbrechen, durch Vorspiele einleiten oder durch Nachspiele abschließen. Zur letzteren Gruppe rechne ich auch alle die Bearbeitungen, die den Cantus firmus einem „absonderlichen“ Instrument (Trompete oder Oboe) anvertrauen, ein Brauch, der auch bei manchen Zeitgenossen zu finden ist.

Beginnen wir unsere Erörterungen mit dem schwierigsten uns hier begegnenden Problem: dem der Autorschaft der Choralbearbeitung „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 740).

Zu diesem Lied sind uns von Johann Ludwig Krebs zwei Bearbeitungen überliefert: eine vierstimmige mit dem Cantus firmus im Tenor und eine fünfstimmige mit dem Cantus firmus im Sopran und Doppelpedal. Die fünfstimmige Bearbeitung findet sich mit einigen Abweichungen auch unter den Bachschen Choralbearbeitungen.

Betrachten wir zunächst Johann Ludwigs vierstimmige Fassung. Eine handschriftliche Vorlage ist nicht mehr vorhanden. Das Werk ist aber durch mehrere Drucke überliefert, z. B. findet man es in der GA Geißler (III. Abteilung, Heft 2, Nr. 10, S. 13) und in G. W. Körners *Orgelfreund* (XII, Nr. 12, S. 24), hier mit der Bemerkung: „nach dem Original-Manuskripte“.

Im I. Teil dieses sehr zur Homophonie tendierenden Satzes benutzt Krebs Vorzitierungs-, im II. Teil Vorimitationstechnik. Immer werden den Vorzitierungen bzw. Vorimitationen sequenzierende oder figurierende Anhänge beigegeben, nur die kurze Vorbereitung zur 2. Choralzeile verzichtet auf einen solchen. Am längsten ist die Einleitung zur 1. Choralzeile (Takt 1

⁴² Die in manchen Sammlungen vor der Jahrhundertwende unter Krebsens Namen zu findenden Choralfughetten sind höchstwahrscheinlich unecht.

bis 8 Mitte). Sie beginnt mit einer deutlich wahrnehmbaren Vorziturierung der 1. Zeile im Sopran (Takt 1–2, s. Beispiel 20), die von einer die Subdominante berührenden Kadenz beschlossen wird (Takt 3). Ein modulato-risch gegliederter, sequenzierender und figurativer Anhang stellt die Verbindung zur 1. Cantus-firmus-Zeile her. Die 2. Zeile wird koloristisch verbrämt vorbereitet (ebenfalls wieder im Sopran). Die Einführung der

Bsp. 20

Vorzitat 1. Zeile

Kadenz

3. Zeile erfolgt durch Sopran und Baß (imitatorisch im Quintverhältnis), dasselbe geschieht im Vorbereitungsabschnitt zur 4. Choralzeile, nur daß hier die imitierenden Stimmen in umgekehrter Reihenfolge einsetzen. Der Tenor-Cantus-firmus wird harmonisch-akkordisch begleitet, wobei nur auffällt, daß der verlängerte Schlußton überall zur Anbringung einer Kadenzklausel nutzbar gemacht wird, die ihre Verwandtschaft mit der in der Einleitung zur 1. Zeile (Takt 3, Beispiel 20) gebrauchten verrät. An die letzte Choralzeile schließt sich ein frei-figuratives Melisma des Tenores nach norddeutscher Art an.

Von Johann Ludwigs fünfstimmiger Fassung (Anfang s. Beispiel 21) ist ebenfalls keine handschriftliche Vorlage mehr vorhanden. Das Werk ist aber wiederum durch die GA Geißler überliefert (III. Abteilung, Heft 2, Nr. 11, S. 14–15). In Länge und Struktur stimmt diese Fassung völlig mit

Bsp. 21

Vorzitat 1. Zeile

der vierstimmigen überein, abgesehen von den sich aus der Umstellung der Stimmen (c. f. jetzt im Sopran) und der Einführung einer fünften Stimme zwangsweise ergebenden Änderungen der Stimmführung. Vielleicht war dies die ursprüngliche Version und die vierstimmige eine vereinfachende Bearbeitung derselben. Auf jeden Fall stammen beide Fassungen auf Grund ihrer zur Homophonie tendierenden Schreibweise und ihrer galanten Details von J. L. Krebs. Bedauerlich ist nur das Fehlen jeglicher handschriftlicher Vorlagen, doppelt bedauerlich noch deswegen, weil die fünf-

stimmige Fassung auch J. S. Bach zugeschrieben wird und die Entscheidung, ob J. S. Bach als Autor in Frage kommen kann, nur auf Grund der stilistischen Merkmale verneint werden kann, denn auch von der Version, die Bach zugeschrieben wird, ist kein handschriftliches Material mehr greifbar. Dennoch gilt es, dieses Problem noch näher zu beleuchten.

Von der in einigen charakteristischen Einzelheiten von Krebsens fünfstimmiger Version abweichenden Fassung, die im 40. Bd. der BG auf S. 103 bzw. im VII. Petersband unter der Nr. 62 zu finden ist – sie ist u. a. um 4 Takte kürzer –, macht G. F. K. Griepenkerl sen. in der Vorrede zum VII. Petersband (1847) eine „Abschrift von Gleichauf bei Schelble“ namhaft. W. Schmieder (BWV 740) macht diesbezüglich keine Angaben, desgleichen P. Kast (TBSt 2/3). Eine ausführliche Beschreibung des Stückes gibt Ph. Spitta (I, S. 599), wobei er „den echt Buxtehudeschen Passagenschwanz“ hervorhebt und weiter betont, daß „die contrapunktierende Masse . . . immer vollstimmig, ungebunden phantasierend und auf melodische Führung ihrer einzelnen Stimmen bedacht vorwärts schreitet“. Auch G. Frotscher (a. a. O., II, S. 932) gibt eine Beschreibung des Satzes, die in der Bemerkung gipfelt, daß „das Hauptmoment . . . figurative Fortspinnung in dichtem Satz, angenähert an liedmäßig expressive Formeln“ ist. H. Keller⁴³ hebt hervor, daß der „Passagenauslauf . . . mit dem gesättigten, innig warmen Tonsatz keinen rechten Zusammenhang hat“. Am interessantesten sind die Ausführungen von A. Guilment in der Vorrede zu seinem 23. Heft der *Schule des klassischen Orgelspiels*, wo er die fünfstimmige Fassung Krebsens mit der, die Bach zugeschrieben wird, vergleicht und beide Versionen dann im Druck nebeneinandersetzt. Hierbei stellt er fest, daß die Bach zugeschriebene Fassung einen Teil der Verzierungen unterdrückt, galante Wendungen abändert (z. B. im Takt 3), eine galante Motivwiederholung (Takt 4/5) und einen weiblichen Schluß (Takt 16) entfernt, bei der Vorimitation zur 3. Choralzeile den ursprünglich tonalen Comes in einen realen umwandelt, bei der Vorimitation zur 4. Zeile den Comes überhaupt ausläßt und endlich kleine Verbesserungen in der Stimmführung (z. B. in den Takten 9 und 14) anbringt. Guilment kommt darum zu der Ansicht, daß Bach die Krebsche Komposition verbessert, d. h. „modernisiert“ habe. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Abänderungen geschickt von kundiger Hand vorgenommen sind. Dennoch ist damit das Problem nicht restlos gelöst. Warum hätte dann z. B. Bach die galanteste Schlußwendung im Takt 8 (Petersausgabe Takt 7) ausgerechnet stehen gelassen? Mir scheint vielmehr das Umgekehrte der Fall zu sein: die angeblich von Bach verbesserte Krebsche Fassung ist die ursprüngliche. Krebs hat sie vielleicht während seiner Lehrzeit bei Bach angefertigt, später aber dann „modernisiert“ und davon eine vereinfachte vierstimmige Bearbeitung hergestellt. Wäre nämlich die fünfstimmige Krebsche Fassung von Bach verbessert worden, dann hätte Krebs als gelehriger Schüler solche

⁴³ *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig, 1948), S. 178.

Abänderungen von der Hand seines Lehrmeisters gewiß akzeptiert und seine vierstimmige Umarbeitung nach der von Bach verbesserten Fassung angefertigt. So aber stimmt diese genau mit seiner „ungebesserten“ fünfstimmigen überein! Die Annahme, daß die Bach zugeschriebene Version ebenfalls von Krebs ist, wird noch durch eine weitere Tatsache unterstützt: wäre das Stück wirklich von Bach, dann würde es sicher wohl in einem der Bände zu finden sein, in denen der Vater sich Bachsche Kompositionen zusammengeschrieben hatte (BB *Mus.ms. Bach P 801-803*).

Demnach ist wohl als ziemlich sicher anzunehmen, daß alle drei Kompositionen von Johann Ludwig Krebs stammen. Daß man Bach mit gutem Gewissen hierbei ausschalten kann, ergibt sich ferner auf Grund des stilistischen Befundes. Wir finden so viele typische Eigenarten von Krebsens Setzweise, daß kein Grund besteht, seine Autorschaft auch an dem Bach zugeschriebenen Satz anzuzweifeln. Besondere Beachtung verdient diesbezüglich das Schlußmelisma. H. Keller hat sehr richtig empfunden, daß dasselbe in keinem inneren Zusammenhang zu dem „gesättigten, innig-warmen“ Charakter des Tonsatzes steht. Dann hat Bach einen solchen Schluß nur in einem einzigen Fall verwendet (in: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, BWV 663). Hierbei handelt es sich jedoch um ein Stück im typisch norddeutschen Stil, in dem ein solcher Abschluß nicht als Fremdkörper wirkt. J. L. Krebs machte aber von diesem Gestaltungsmittel häufiger als Bach Gebrauch⁴⁴. Endlich fanden wir solche Passagenläufe, wie erwähnt, in allen erhaltenen Choralbearbeitungen seines Vaters. Es ist darum kein Wunder, wenn sich der Sohn des gleichen Mittels bedient. Bruno Weigl, der Verfasser vom *Handbuch der Orgelliteratur* (Leipzig 1931), schreibt übrigens in seiner Besprechung über das genannte Guilment-Heft, daß er es „schon angesichts der Ausarbeitung der 3 Schlußakte des Werkes für unangebracht“ halte, diese Bearbeitung Bach zuzuschreiben (S. 96).

Eine weitere Bachsche Choralbearbeitung, die auch Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wird, ist die über das Weihnachtslied „Wir Christenleut“ (BWV 710) aus der Kirnbergerschen Sammlung. Sie steht in BG XL (32), im IX. Petersband (Ausgabe Seiffert S. 61/62, Ausgabe Keller S. 60/61) und in der NBA IV/3, S. 100. W. Schmieder schreibt a. a. O.: „Echtheit angezweifelt“, da M. Seiffert im IX. Petersband in der Anmerkung (S. 61) darauf hinweist, daß ein alter Druck J. S. Bach, „ein neuerer aber J. L. Krebs (?)“ als Autor angibt. H. Keller⁴⁵ tritt für Bachs Autorschaft ein, wenn er schreibt: „Dieses Trio . . . ist in einer Weise ‚sachlich‘, wie es die empfindsamere Zeit von Krebs schon nicht mehr war. Ich kenne kein Beispiel . . . von Krebs, bei dem er aus der 1. Zeile des c. f. mit solcher

⁴⁴ Als besonders eindrucksvolle Beispiele seien genannt die Bearbeitungen zu „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ (jetzt zugänglich in meiner Choralbearbeitungsauswahl bei Kistner, *Die Orgel*, Reihe II, Heft Nr. 20, S. 36) und „Mein Gott, das Herze bring ich dir“ (BB *Mus.ms. autogr. J. L. Krebs 5*, Blatt 20b).

⁴⁵ *Die Orgelwerke Bachs*, S. 174, und im Vorwort zur Ausgabe des IX. Petersbandes (Keller).

Sicherheit wie hier eine Vorimitation gebildet und sie sofort enggeführt hätte [s. Beispiel 22]. Auch daß sie das ganze Stück beibehalten wird, hat ein Gegenstück bei Bach in den 3 großen Kyrie-Bearbeitungen (Peters VII,

Bsp. 22

Nr. 39a–c). Das Stück darf mit den besten Choraltrios von Bach auf eine Stufe gestellt werden.“ Wenn auch bei Krebs ähnliche kontrapunktische Finessen vorkommen⁴⁶, so möchte ich mich hier durchaus der Ansicht von H. Keller anschließen, weil Krebs das Prinzip imitatorischer bzw. kanonischer Zeilenvorbereitung in Verbindung mit Einheitsmotivik selten mit solcher Konsequenz durchführt, wie es hier geschieht. Außerdem ist Krebsens Polyphonie bei weitem nicht immer so „sachlich“, wie H. Keller richtig bemerkt. Nur wäre zu wünschen, daß die Petersausgabe und die NBA das schöne Stück nicht mehr textlich verstümmelt darböten. Die vollständige Fassung bietet jedenfalls die Handschrift BB (Dahlem) *Mus.ms. 12012/6*, Nr. 1, S. 1–2, die Johann Ludwig Krebs als Verfasser angibt. Auf ihr fußen die Drucke bei Heinrichshofen⁴⁷ und G. W. Körner⁴⁸. Demnach wären nach Takt 4 noch die in Beispiel 23 angegebenen 5 Takte einzufügen.

Bsp. 23

⁴⁶ Ich erinnere an Choralbearbeitungen wie „Wenn mein Stündlein“, „Was Gott tut“, „Meinen Jesum laß ich nicht“, „Von Gott will ich“, „Mein Gott, das Herze“ oder „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“.

⁴⁷ II. Abteilung, Heft 3, Nr. 15, S. 30/31.

⁴⁸ *Orgelfreund*, Bd. II, Nr. 57, S. 46/47.

Zum Kapitel der Choralbearbeitungen noch abschließend eine Bemerkung zur kanonischen Bearbeitung „Auf meinen lieben Gott“ (BWV 744), deren Anfang Beispiel 24 wiedergibt und die in einem der drei berühmten Sammelbände aus Johann Ludwigs Nachlaß steht⁴⁹. Sie ist nach P. Kast

Bsp. 24

c. f.

c. f.

(TBSt 2/3, S. 48) von Johann Ludwig Krebs geschrieben. Da dieser aber unterlassen hat, den Namen des Autors anzugeben, ist nicht sicher, ob man die Komposition J. S. Bach oder Johann Ludwig Krebs zuschreiben soll. H. Keller schreibt⁵⁰: „Dieses Stück ist so auffällig nach dem Vorbild von Nr. 12 („Ach Gott und Herr“) gesetzt, daß es wenig wahrscheinlich ist, daß sich Bach selbst hier wiederholt hätte, vielmehr, daß Krebs, was er so oft tat, versucht hat, seinen Meister zu kopieren. Da aber doch die Möglichkeit besteht, daß es von Bach ist, wurde es stehen gelassen.“ Ich möchte aber doch für Johann Ludwig Krebs' Autorschaft plädieren, weil noch eine weitere, bisher unbekannte Komposition von ihm vorhanden ist, die in der Satztechnik mit dem vorliegenden Werk völlig übereinstimmt.

Es ist eine Bearbeitung des Liedes „Herr Gott, dich loben alle wir“, in der der Cantus firmus ebenfalls kanonisch zwischen Sopran und Baß durchgeführt wird wie in der Bearbeitung BWV 744. Sie befand sich in einem Band der ehemaligen Universitätsbibliothek Königsberg, der heute

Bsp. 25

c. f.

C. F. forte

leider verschollen ist⁵¹. Es ist das Verdienst von H. Löffler, der Nachwelt das Werkchen durch eine Abschrift erhalten zu haben, die dem Verfasser zur Verfügung stand. Den Anfang s. Beispiel 25.

⁴⁹ *Mus.ms. Bach P 802*, S. 78.

⁵⁰ Vorrede zum IX. Petersband.

⁵¹ *Mus.ms. 14314* (u. a. 9 Hefte mit Krebschen Orgelkompositionen enthaltend). Das 2. Heft (*Sechs ausgeführte Choräle für die volle Orgel von Joh. Lud. Krebs*) brachte das vorliegende Werk an sechster Stelle. Kopftitel: *Herr Gott dich loben alle wir pp. per Canonem di J. L. Krebs.*

Zum Schluß sei noch – obgleich nicht unmittelbar zum Thema gehörig – über ein kleines Vokalwerk berichtet, als dessen Autor wohl nur Johann Ludwig Krebs in Frage kommen kann. In dem berühmten Sammelband *BB Mus.ms. Bach P 801* steht auf den Seiten 64 und 65 eine kleine „Aria“. Sie zählt zu den wenigen Stücken des Bandes, die von seiner Hand geschrieben sind. Den Namen des Komponisten hat er verschwiegen. Aus zwei Gründen möchte ich das Lied Johann Ludwig Krebs zusprechen. Einmal befindet sich am Anfang des Stückes eine fast wörtliche Reminiscenz an die „viel umstrittene Giovannini-Arie ‚Willst du dein Herz mir schenken‘ aus dem zweiten Notenbuch der Anna Magdalena Bach vom Jahre 1725“, das Krebs sicher wohlbekannt war. Darauf hat Schmieder (BWV, S. XII, Nr. 17) bereits hingewiesen. Zum anderen muß der Liedtext, von dem Krebs nur den Anfang angibt („bistu noch fern“ – Schmieder liest irrtümlich „frey“), im Kreise der Krebschen Familie bekannt gewesen sein, denn sein ältester Sohn Johann Gottfried hat ihn ebenfalls vertont⁵². Krebs bezeichnet das Stück als *Aria*. Ihr Satz ist durchweg dreistimmig. Die Oberstimme bezieht sich gleichzeitig auch auf die Singstimme, aus deren Schreibweise die Silbenverteilung deutlich hervorgeht:

Bsp. 26 Bist du — noch fern, ge-wünschte stil-le Stunde? Bist du — noch fern?

In der soeben erwähnten Liedersammlung von Johann Gottfried Krebs stehen 3 Strophen des Liedes. Am Ende derselben findet sich die Bemerkung: *Aus Fanny Wilkes*, was wohl ein Hinweis auf die Autorin der Sammlung ist, der das vorliegende Gedicht entnommen wurde. Die erste Strophe lautet:

„Bist du noch fern, gewünschte stille Stunde?
 Bist du noch fern?
 Ich stehe jetzt mit meinem Gott im Bunde,
 und stürbe gern!
 Mein Geist ist jetzt entwöhnt von Nichtigkeiten,
 und schreyt zu Gott,
 Entreiß mich dem Wechsel dieser Zeiten,
 o Friedensbote, längst gewünschter Tod.“

Ein solcher Text erscheint uns heute seinem inneren Wesen nach unwahrhaftig, weil er eine ganz und gar unrealistische Todessehnsucht zum

⁵² *Lieder und Melodien*, II. Teil, Altenburg 1782, S. 15.

Ausdruck bringt. Zwar klingen in Bachs Kantatentexten oft ähnliche Gedanken an, aber Bach hat es verstanden, solche mit Hilfe seiner Vertonung glaubhafter zu machen. Wenn Krebs dies nicht gelingt, so liegt das an seiner leichtgeschürzten galanten Melodik, die sich dem Text aber insofern gut anpaßt, weil sie ihrem Wesen nach gleichermaßen unglaubwürdig ist. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß er bemüht war, gewisse Textwendungen tonmalerisch sinnvoll zu interpretieren, woraus übrigens hervorgeht, daß seine Vertonung nur auf die erste Strophe gemünzt ist.