

Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte

Von Ulrich Leisinger (Leipzig)

1. Historische Einordnung

Das alte Vorurteil, die protestantische Kirchenmusik sei nach dem Tode Johann Sebastian Bachs geradezu mit einem Schlag zur Bedeutungslosigkeit gekommen, hat sich als erstaunlich zählebig erwiesen.¹ Georg von Dadelsen und Alfred Dürr haben ihm zwar mit der schon Ende der fünfziger Jahre vorgelegten neuen Chronologie der Bachschen Vokalwerke die Grundlage entzogen: Bachs Choralkantaten-Jahrgang ist im wesentlichen in den Jahren 1724 und 1725 entstanden und kann daher nicht, wie Philipp Spitta geglaubt hatte, als kirchenmusikalisches Vermächtnis des Thomaskantors und letzter, einsamer Höhepunkt der protestantischen Kirchenkantate gelten. Für eine differenzierte Bewertung der Kirchenmusik nach Johann Sebastian Bach, wie sie Georg Feder schon 1965 forderte, fehlten jedoch lange Zeit aktuelle lokalhistorische wie personenbezogene Darstellungen.

Die von Feder provokant formulierte These, daß „die wenigen Kantaten (aus den 1770er und 1780er Jahren) des Bückeburger Konzertmeisters J. Christoph Friedrich Bach [nur] deshalb bemerkenswert [sind], weil einige von ihnen auf Texte Herders komponiert sind“², konnte auch Beverly Jung Sing in ihrer Karlsruher Dissertation zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs nicht entkräften.³ Die Hauptursache hierfür ist ein ausgesprochenes Desinteresse an quellenkundlicher Arbeit, so daß in Jung Sings Darstellung weder die Entstehungs- noch die Rezeptionsgeschichte dieser Werke deutlicher wird. In Fragen der Echtheit und Datierung folgt die Autorin Hannsdieter Wohlfarth, der die Vokalwerke aus seiner Monographie über Johann Christoph Friedrich Bach jedoch weitgehend ausgeklammert hatte.⁴ Wohlfarth wiederum hatte sich einerseits auf die Arbeiten Karl Geiringers berufen, der nach der 1938 erzwungenen Emigration zu vielen Originalquellen keinen Zugang mehr hatte, andererseits auf die Grundlagenforschungen Georg Schünemanns.⁵ Dieser hatte zwar in seinen zwischen 1914 und 1917 veröffentlichten Beiträgen den überwiegenden Teil der

¹ G. Feder, *Verfall und Restauration*, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1965, S. 215–269.

² Ebd., S. 237. Vgl. G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., Wien 1930, S. 717.

³ B. Jung Sing, *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs*, Baden-Baden 1992.

⁴ H. Wohlfarth, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Bern 1971.

⁵ K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958; G. Schünemann, *Johann Christoph Friedrich Bach*, BJ 1914, hier S. 66–165.

in Deutschland erhaltenen Manuskripte berücksichtigt, aber kriegsbedingt keinen Zugang zu Quellen im Ausland gefunden. Letztlich sind die Forschungen zu Johann Christoph Friedrich Bachs Vokalmusik damit nur unwesentlich über den von Schünemann referierten Stand hinausgelangt.

Schünemann hatte bei seinen Arbeiten der autographen Überlieferung absoluten Vorrang eingeräumt.⁶ Diese Methode scheitert aber dort, wo es sich zwar um Johann Christoph Friedrich Bachs Handschrift, nicht aber um eigene Werke handelt. So hielt Schünemann drei Chorlieder auf Texte von Gellert (Wf XXI/1–3) und ein C-Dur-Sextett (Wf V) bedenkenlos für echt, obwohl es sich im ersten Falle um eine Bearbeitung nach Carl Philipp Emanuel Bach, im zweiten um die Kopie eines Werkes von Johann Christian Bach handelt, das Johann Christoph Friedrich Bach sogar ausdrücklich als Werk seines Bruders bezeichnet hatte.⁷

Auch sonst sind Schünemann kleinere Versehen und Fehleinschätzungen unterlaufen, die sich durch kritiklose Übernahme teilweise bis heute erhalten haben. Hierzu zählt etwa die Verwechslung von Johann Christoph Friedrich Bachs Handschrift mit der des Anonymus 304, der in Hamburg für Carl Philipp Emanuel Bach, zuvor schon für Georg Philipp Telemann als Kopist tätig war.⁸ Entgegen Schünemanns Ansicht sind somit weder die Kantate „Pygmalion“ (Wf XVIII/5) noch die beiden Fassungen der Michaelismusik (Wf XIV/5–6) im Autograph überliefert. Und obwohl Paul Kast die Fehlzueweisung bereits 1958 korrigiert hat, findet sich die Behauptung „autographe Stimmen“ noch in der neuesten Literatur. Ähnlich irreführend ist Wohlfarths Hinweis auf eine seinerzeit von Schünemann in der Bibliothek der Grafen zu Stolberg ermittelte Abschrift der „Kindheit Jesu“ (Wf XIV/2). Diese wird bei Wohlfarth noch mit ihrer alten Signatur *Ue 774^m* angeführt, obwohl die Library of Congress in Washington sie schon 1932 über das Antiquariat Martin Breslauer bei der Versteigerung der Musikaliensammlung der Schloßbibliothek Wernigerode erwerben konnte.⁹

⁶ Diese Vorsicht bewährt sich beispielsweise bei einem von unbekannter Hand kopierten und J. C. F. Bach zugeschriebenen G-Dur-Cembalokonzert (*St 276*) aus dem Sortiment des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal, das in Wirklichkeit von Georg Benda stammt. Freundliche Mitteilung von Elias N. Kulukundis, Greenwich (Conn.), dem die Identifizierung anhand des Breitkopf-Katalogs von 1763 gelang.

⁷ Der Titel zu *St 277* (Kraków BJ) lautet: „Sestetto | per il | Piano Forte | 2 Corni | Oboe | Violino | et | Violoncello | di GCBach.“. Johann Christoph Friedrich Bach, der seine Vornamen stets mit „JCF“ oder „GCF“ abkürzte, hat zunächst mechanisch „GCF“ notiert, dann aber den Buchstaben *F* mit dem Nachnamen *Bach* überschrieben; ein Schreibversehen ist auszuschließen.

⁸ Zur Identität des Telemannschen Hauptkopisten A mit dem Anon. 304 siehe H. Miesner, *Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Heide 1929, S. 19.

⁹ Heutige Signatur: *M2020.B15K5*. Zum ehemaligen Bestand Stolberg gehört auch eine Stimmenabschrift der „Israeliten in der Wüste“ von Carl Philipp Emanuel Bach (alte Signatur: *Ue 803*, später *Ue 474^h*), heute in Washington unter der Signatur *M2000.B12.I75*. Die beiden ersten Hefte der „Musikalischen Nebenstunden“ gelangten an die Preußische Staatsbibliothek, heute SBB, *Mus. O. 9480^a* (das von Schünemann beschriebene Exemplar der BB mit der Signatur *Mus. O. 9480* ist Kriegsverlust). Die Lieder *Wq 195* von C. P. E. Bach in der Ausgabe von 1764 konnte Anthony van Hoboken erwerben (heute Österreichische Nationalbibliothek Wien, *S. H. 48*).

Einer ästhetischen Bewertung von J. C. F. Bachs Vokalwerken muß, wie diese Beispiele belegen, eine nüchterne Bestandsaufnahme mit dem Ziel, Echtheit und Chronologie des kirchenmusikalischen Schaffens des zweitjüngsten Bach-Sohnes zu bestimmen, vorangehen. Im folgenden sollen Grundzüge der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte dieser Kompositionen skizziert werden, um damit zuallererst die Grundlage für eine intensivere Beschäftigung mit den Werken zu schaffen.

2. Bückeburger Gelegenheitskompositionen – Werkbestand und Überlieferung

Von seinem 18. Lebensjahr bis zu seinem Tode stand Johann Christoph Friedrich Bach im Dienst der Grafen zu Schaumburg-Lippe in Bückeburg; ein kirchenmusikalisches Amt hat er dort nicht ausgeübt. Man darf daher zunächst davon ausgehen, daß die meisten seiner geistlichen Vokalwerke an Anlässe im fürstlichen Hause gebunden waren. In den ersten Jahren von Bachs Bückeburger Zeit hat von seiten des Grafen Wilhelm, der von 1748 bis 1777 regierte, keine rege Nachfrage nach geistlichen Kompositionen bestanden. Graf Wilhelms großes Vorbild war Friedrich II. von Preußen, der sich zu seiner a-religiösen, wenn nicht anti-religiösen Einstellung offen bekannte. Wie Friedrich orientierte sich Graf Wilhelm am italienischen Geschmack. Obwohl die Bückeburger Musikaliensammlung nahezu vollständig verschollen ist,¹⁰ geben Bestandsübersichten und Inventare einen Einblick in das einstmals Vorhandene. Die wenigen erhaltenen Bückeburger Musikalienrechnungen lassen ein starkes Übergewicht an weltlicher italienischer Vokalmusik erkennen. Beim Tode des Grafen Wilhelm wurden die Musikalien, anders als die einzeln beschriebenen Bücher, nur summarisch verzeichnet; vergleicht man dabei die Zahl der Opern mit der Zahl der Kirchenstücke, so wird immerhin deutlich, daß die Kirchenmusik niemals im Mittelpunkt der musikalischen Interessen des Grafen stand.

Tabelle 1*

Die Musicalien, die sich in den beiden blau angestrichenen Schränken auf dem alten Eßsaal Nro. 14 befinden

1.)	An Kirchen Music von verschiedenen Verfaßern 52 Stück
2.)	147 Sinfonien
3.)	23 Ouverturen
4.)	43 Concerte
5.)	397 Arien und Duette
6.)	36 Cantaten
7.)	51 Opern
8.)	47 Sonaten und Trio
9.)	10 Motetten

* Nach: Bückeburg StA, *F I A XXIV* (9), S. 147.

¹⁰ Geringfügige Reste, meist Quellen aus der Zeit um oder nach 1800, finden sich in Berlin SIM.

Die offizielle Musik am Hofe war anfangs fest in den Händen der beiden Italiener Antonio Colonna und Giovanni Battista Serini. Erst als diese 1756 Bückeberg verließen, erlangte Johann Christoph Friedrich Bach – insbesondere nach seiner Ernennung zum Concert-Meister am 18. Februar 1759 – eine ernstzunehmende Position im Bückeburger Musikleben. Der Siebenjährige Krieg, vor allem die lange Abwesenheit des Grafen Wilhelm, hat aber die musikalischen Aktivitäten am Bückeburger Hof weiter beeinträchtigt.

So könnte eine von Brigitte Poschmann ermittelte Kantate zur Feier des Friedens von Hubertusburg, mit dem der Siebenjährige Krieg beendet wurde, sehr wohl das erste kirchenmusikalische Werk des zweitjüngsten Bach-Sohnes gewesen sein. Zwei Exemplare des Textdrucks sind erhalten, die Musik ist verschollen.¹¹

Cantate | zur | Kirchen=Musik | bei | dem zu Bückeberg am 12 May als dem Ta= | ge der Himmelfahrt Christi 1763. gehaltenen Dankfeste | wegen | des nach sechsjährigem Kriege glücklich | wieder hergestellten Friedens. || entworfen | von | Johann Heinrich Cramer | Hochgr. Schaumb. Lipp. Hofprediger. || in Musik gesetzt und aufgeführt | von | Johann Christoph Friedrich Bach | Hochgräfl. Schaumb. Lipp. Concertmeister. | Stadthagen, | gedruckt mit Althans Schriften.

Die Anlage des Werkes folgt dem neueren Typus der Kirchenkantate, wie er sich etwa in dem von Georg Benda vertonten Gothaer Jahrgang Balthasar Münters von 1760/61 zeigt. Am Anfang und Ende des siebensätzigen Werkes steht ein Chorsatz allgemein-christlichen Inhalts. Zwei Da-Capo-Arien stehen im Mittelpunkt der Komposition. Diese vier Sätze werden durch Rezitative voneinander abgesetzt. Wenn die Musik der Qualität der Dichtung genau entsprochen hat,¹² so muß es sich um ein biederes, wenn nicht hausbackenes Werk gehandelt haben, dessen Verlust nicht sonderlich schmerzen kann.

Auch von einer Kantate zu Ehren des Grafen Wilhelm, der im November 1764 von seinen Feldzügen in Portugal zurückkehrte, ist nur der Textdruck überliefert.¹³

Schaumburgs Freude | bey der | glüklichen Wiederkunft | seines grossen | Wilhelms, | aus Portugall | in einer CANTATE vorgestellet. || Stadthagen, gedruckt vom Hochgräflichen privilegirten Hofbuchdrucker | Johann Friedrich Althans 1764.

Im Gegensatz zu der in Wilhelms Abwesenheit aufgeführten Himmelfahrtskantate handelt es sich hier um ein geradezu weltliches Gelegenheitsstück. Religiöse Gefühle werden gänzlich ausgeklammert, der Name Gottes erscheint nur bei-

¹¹ B. Poschmann, *Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795). Eine Archivalienausstellung*, [Bückeberg 1982], als Manuskript gedruckt, Nr. 24. Die Textdrucke finden sich im Niedersächsischen Staatsarchiv in Bückeberg (im folgenden abgekürzt als Bückeberg StA), *Dep 11 A Nr. L3*.

¹² Dritte Arie: „Nun freue dich, Schaumburg! | Ja! jauchze. Dein Leiden ist glücklich vorbei. || Die Feinde, wo sind sie? | GOTT macht sie aus Feinden | zu lauter dir holden, dir günstigen Freunden, | Dein voriges Aechzen zu Freudengeschrei. | [D. C.]“

¹³ Bückeberg StA, *Dep 11 A 11*.

läufig.¹⁴ Bezeichnenderweise werden auf dem Textdruck weder der Textdichter noch der Komponist genannt; allein der Name des Geehrten ist von Bedeutung. Der Textdichter des Gelegenheitswerkes muß dem Umfeld des Grafen Wilhelm zugerechnet werden, so daß eine Komposition durch den damals ranghöchsten Musiker am Bückeburger Hof wahrscheinlich ist.

Zur Hochzeit des Grafen Wilhelm mit Marie Eleonore Barbara von Lippe-Biesterfeld am 12. November 1765 läßt sich kein Bachsches Werk nachweisen. In der Beschreibung der Festlichkeiten wird nur festgehalten, daß am 7. November in der evangelisch-lutherischen Kirche zu Stadthagen und in der Bückeburger Schloßkirche zur Feier der Verlobung das „Te Deum unter Pauken= und Trompetenschalle abgesungen“ wurde. Am Abend des Hochzeitstages (12. November 1765) wurde im Bückeburger Schloß ein Konzert gegeben.¹⁵

Am 30. Juni 1771 schenkte Marie Eleonore einer Tochter das Leben. Aus diesem Anlaß fand Anfang Juli ein Festgottesdienst statt, bei dem auch eine Bachsche Kantate erklang.¹⁶

Cantate | auf die hohe Gebuht | der | jungen Gräfin | Amilien Eleonoren Wilhelminen | in Musik gesetzt | von | J. C. F. Bach | Concertmeister zu Bükkeburg | 1771.

Ganz Schaumburg hatte mit der Geburt eines männlichen Erben gerechnet, so daß selbst Herder, erst seit wenigen Wochen Hofprediger in Bückeburg, seiner Braut Caroline Flachsland am 2. Juli 1771 sehr zurückhaltend über das freudige Ereignis berichtet:¹⁷

„Ehegestern ist die Gräfin niedergekommen, zum Leidwesen mit einer Gräfin. Unsre Gratulation ist also sehr schief angenommen, u. die Leute, alle, die sich auf Freudenbeizegen gefaßt gemacht, sehen auch schief.“

Ob mit dem unpassenden Präsent die genannte Kantate gemeint sein kann, bleibt unklar.¹⁸ Textdruck und Komposition waren offenbar schon vor der

¹⁴ Zweites Recitativ: „Ja, ja! | Nun ist er da | Der Lieblich Gottes, unser Vater: | Wie oft – wie oft hat unser Aug gethränt! | Wie oft, das Herz sich bang geseht! | Wie oft, sind Seufzer zu ihm hingeflogen.“

¹⁵ *Sammlung dessen, was die Hohe Vermählung des Durchlauchtigsten Herrn, Herrn Wilhelms, I., des H. R. Reichs Regirenden Grafen zu Schaumburg ... Mit der Erlauchten Gräfin und Frau, Frau Maria Eleonora, Gebornen Gräfin ... zur Lippe ... anbetrifft*, Stadthagen: Althans 1765. Exemplar: Bückeburg StA, *Dienstbibliothek Sd 624 (3)*.

¹⁶ Einziges bekanntes Exemplar: Bückeburg StA, *Sd 624 (7)*. Der Textdruck wird ohne Quellenangabe erwähnt in MGG (Bd. 2, Sp. 427 f., G. Schramm) und galt daher lange Zeit als verschollen. Das genaue Datum der Aufführung konnte nicht ermittelt werden. Bei gleicher Gelegenheit wurde aber offenbar ein Te Deum aufgeführt – eventuell Grauns berühmte Komposition –, wozu drei auswärtige Musiker angefordert werden mußten. Die Kosten hierfür wurden am 16. Juli 1771 durch Ludolf Münchhausen abgerechnet. Vgl. J. Domp, *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert*, Regensburg 1934, S. 99.

¹⁷ *Johann Gottfried Herder. Briefe*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar unter Leitung von Karl-Heinz Hahn. Bd. 2, Weimar 1977, S. 43.

¹⁸ Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Herder Textdichter der Kantate sein könnte. Wahrscheinlicher ist die Autorschaft des Hofpredigers Catel, der am 9. Juli 1771 ebenso

Niederkunft weitgehend fertiggestellt. Gerne wüßte man, wie sich Textdichter und Komponist aus der Affäre gezogen haben, als der auf einen Knaben zugeschnittene Text zur Geburtsfeier einer jungen Gräfin erklingen sollte.

In den Jahren von Herders Amtszeit als Konsistorialrat und Prediger an der Bückeburger Stadtkirche ändert sich das Bild entscheidend. An die Stelle von geistlichen Gelegenheitsstücken alten Schlages, wie sie mehr für die Zeit als für den Ort typisch sind, treten nun oratorische Werke, die trotz einer allgemeingültigen Aussage speziell auf die Verhältnisse am Bückeburger Hof zugeschnitten sind.¹⁹ Am leichtesten ist dies bei der „Auferweckung Lazarus“ zu erkennen, die als Troststück für Marie Eleonore beim Tode ihres Zwillingsbruders Ferdinand Johann Benjamin, der am 23. April 1772 starb, entstanden ist. Herders Dichtung lehnt sich im ersten Teil eng an die Geschichte von Lazarus und seiner Schwester Maria aus Johannes 11,1–44 an, wobei die Namensgleichheit und die Tragik des plötzlichen Todes des geliebten Bruders unmittelbare Assoziationen mit dem Schicksal der Gräfin Marie wecken mußten. Hier enden jedoch die Parallelen. Herder umgeht im zweiten, in Anlehnung an die Offenbarung gedichteten Teil des Werkes die Unmöglichkeit, den verstorbenen Benjamin wieder zum Leben zu erwecken, durch die Prophezeiung eines baldigen Todes als Eingang in ein besseres Leben:

„Nimm ... deinen Bruder du, Maria! Lebe mit ihm gen Himmel! Ein Herz und Sinn! Sollt hier nicht lange leben! bald in einem Kuß der Schwester-Bruder-Liebe zum schönern Himmel sterben!“

Anders als bei den vor Herders Ankunft in Bückeburg entstandenen Gelegenheitskantaten, die schwerlich mehr als eine festliche Musik darstellten und darstellen sollten, liegt bei Herders Oratorien das ideelle Gewicht eindeutig auf dem Text. Gewöhnlich überreichte Herder der Gräfin den Text als geistliche Poesie, die erst nachträglich – allem Anschein nach auf ihren besonderen Wunsch – von Bach in Musik gesetzt wurde. Gerade die Auferweckung Lazarus' wirkte in Bachs Vertonung so eindringlich auf die Gräfin, daß sie gegen dessen Willen den durch familiäre Beziehungen verbundenen Häusern Lippe-Detmold,²⁰ Anhalt-Köthen beziehungsweise Stolberg-Wernigerode Kopien der Komposition zukommen ließ. Im Begleitschreiben bei Übersendung der Texte

wie der Leibmedicus Hillefeld eine Gratifikation von 50 Thl. erhielt (Bückeburg StA, *F 1, K 90 K 140*, S. 140, Nr. 1230 und 1231). SHD Fürst Philipp Ernst zu Schaumburg-Lippe danke ich für die freundlich erteilte Genehmigung zur Benutzung der Fürstlichen Hofbibliothek und zur Auswertung der im Hofarchiv verwahrten Aktenstücke.

¹⁹ Herders „Fremdling auf Golgatha“, von Bach 1776 vertont, gehört hingegen in die Tradition der protestantischen Passionsoratorien; bezeichnenderweise fand die erste Aufführung des Werkes nicht bei Hofe, sondern in der Bückeburger Stadtkirche statt.

²⁰ Siehe das 1780 begonnene Musikalieninventar (Lippisches Landesarchiv Detmold, *L 92 P, Tit. 6 Nr. 10*, f. 9^r), auf das J. Domp (s. o., Fußnote 16, S. 47 ff., hier S. 50) erstmals aufmerksam gemacht hat. Dort sind „Die Kindheit Jesu“ in Partitur und Stimmen, die „Auferweckung Lazarus“ als Partitürkopie verzeichnet. Marie Eleonore trug am 19. Januar 1776 in ihren Kalender ein, daß sie der Fürstin in Detmold zum Geburtstag eine Kantate geschickt habe (Bückeburg StA, *F 1 A XXXV 18a.2*); ob damit eines dieser beiden Werke gemeint ist, muß offen bleiben.

an Luise, Fürstin von Anhalt-Köthen, geborene Gräfin zu Stolberg (1744 bis 1784), heißt es am 23. Juli 1773:²¹

„Anbey übersende 2 Cantaten wovon dero Frau Mutter gesprochen; mich haben sie ungemein entzückt, und sonderlich die Auferweckung in einem so pasenden Fall unendlich getröstet“.

Wenige Wochen später, am 26. August 1773, folgen die Partituren:²²

„Da ich so eben vor ein paar Tagen die bestellte Musik erhalten säume nicht sie sofort zu übersenden, ich weis nicht ob sie vor Ihnen oder nach Wernigerode und da Sie noch dorten glaube, übersende es dahin, mit Wunsch daß es gefalle – aber auch mit inständiger Bitte, daß Sie noch nicht weiter bekandt gemacht werde – weil unser Bach gesonnen ist diese beide Stücke und noch mehr und stärckere von Ihm nächstens in Druck zu geben, und mich daher bitten lassen daß es eben nicht weiter als an Sie bekandt gemacht werden möchte“.

Ein Schreiben der Gräfin vom 25. April 1774 an Johann Christoph Friedrich Bach, das in der Familie des Komponisten sorgfältig verwahrt wurde, bezieht sich allem Anschein nach auf eine Aufführung der Auferweckung Lazarus' am zweiten Todestag des Grafen Ferdinand Johann Benjamin.²³

Der Tod des Grafen Wilhelm, der ohne leibliche Erben am 10. September 1777 starb – Frau und Tochter waren ihm vorausgegangen –, bedeutete einen empfindlichen Einschnitt für das geistige Leben Bückeburgs. Mit dem Regierungsantritt des Grafen Philipp Ernst aus der Linie Schaumburg-Lippe-Allverdisen 1777 mußte das Hofleben neu organisiert werden. In den ersten Jahren der Regierung des Grafen Philipp Ernst standen offenbar dringlichere Probleme als die Hofmusik an. Als Leiter der Hofkapelle erhielt Bach erst einige Jahre später den Auftrag, ein Inventar der vorhandenen Musikalien in drei Exemplaren anzulegen, von denen jedoch keine erhalten ist.²⁴ Bach scheint spätestens bei dieser Gelegenheit seine eigenen Kompositionen zurückerbeten zu haben. Auffälligerweise besaß nämlich die Bückeburger Hofbibliothek schon um 1800 keines der älteren Vokalwerke des Komponisten, obwohl Musikalien aus der Zeit des Grafen Wilhelm sonst reichlich vorhanden waren. Schönemann und Domp konnten – in Übereinstimmung mit den Inventaren – noch Anfang dieses Jahrhunderts Werke von Serini, Colonna, Vinci, Leo und anderen benutzen. Im ältesten erhaltenen Bückeburger Inventar,

²¹ *FlA XXXV 18.3* (Kopie um 1900).

²² *Ebd.*

²³ Das Schreiben wurde abgedruckt im Nekrolog, den C. G. Horstig für Schlichtegrolls *Nekrolog der Deutschen auf das Jahr 1795* schrieb, 6. Jg., 1. Bd., Gotha 1797, S. 268–284, hier S. 273. Zur Aufführungsgeschichte der „Auferweckung Lazarus“ siehe U. Leisinger, *Ev. Durchl. treu unterthänigster Knecht. J. C. F. Bachs Beziehungen zum Adel*, in: Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795) – Ein Komponist zwischen Barock und Klassik. Eine Ausstellung im Niedersächsischen Staatsarchiv in Bückeburg, Schloß, vom 8. Juni bis 11. August 1995. Katalog bearbeitet von Ulrich Leisinger (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung: Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Bückeburg, 4.), Bückeburg 1995, S. 17–26, hier S. 22.

²⁴ BJ 1914, S. 103f. Zum Verbleib der Akte *Diener Nr. 45*, Bd. 1, siehe J. Domp, Studien (s. Fußnote 16), S. 101, Fußnote 125, und S. 82, Fußnote 101.

in dem der Konzertmeister Pierre Ange Wagny den 1799 verfügbaren Musikalienbestand katalogisierte, ist aber nicht ein einziges von Bachs größeren Vokalwerken verzeichnet, wohingegen er dort mit Instrumentalkompositionen der 1780er und 1790er Jahre reichlich vertreten ist.²⁵ Andererseits standen J. C. F. Bach die autographen Partituren in den 1780er Jahren noch (oder wieder) zur Verfügung, wie seine Korrespondenz mit Breitkopf und autographe Nachträge in den erhaltenen Handschriften beweisen. Mit der Annahme, daß Bach die älteren Kompositionen bald nach 1777 an sich genommen hat, korrespondiert die Überlieferungssituation: Die Autographe der größeren Vokalwerke Johann Christoph Friedrich Bachs sind nahezu ausnahmslos über Georg Poelchau und Guido Richard Wagener überliefert, was im Falle Poelchaus auf Bückeburger Familienüberlieferung deutet, im Falle Wagens an das Erbeil Wilhelm Friedrich Ernst Bachs in Berlin (1759–1845) denken läßt.²⁶

Zur Feier der Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm am 20. Dezember 1784 komponierte Johann Christoph Friedrich Bach eine großangelegte Kantate. Das Werk wurde nach Ausweis eines Einzeldrucks am 6. Februar 1785 aufgeführt²⁷, aber noch vor der Aufführung revidiert, denn der Wiederabdruck des Textes in der *Sammlung | sämtlicher Gedichte, | welche zur Freudenbezeugung | über die | Hohe Geburt des Erbgrafen | Georg Wilhelm von Schaumburg-Lippe etc. | gesungen und überreicht worden sind || auf Verlangen vieler Liebhaber veranstaltet | von Johann Friedrich Althans, | Hofbuchdrucker, || Bückeburg 1785.* ist um einen Choralatz „Anbetung, Preis und Ehre“ auf insgesamt zehn Sätze erweitert.²⁸ Daß diese Revision verhältnismäßig kurzfristig erfolgt sein muß, geht auch daraus hervor, daß die autographe Altstimme zum Schlußchoral, die als einziger Bestandteil des Werkes durch einen Zufall erhalten blieb, auf einem kleinen Blatt separat notiert ist; eine Abschrift des Textes dieses Satzes von unbekannter Hand findet sich weiterhin unter den hinterlassenen Papieren der Fürstin Juliane.²⁹

²⁵ Bückeburg StA, F 2, Nr. 728. Im Bückeburger Musikalienbestand fehlten merkwürdigerweise sogar die dem Grafen Wilhelm gewidmeten 6 Flötenquartette (Wf VI), die um 1768/70 bei Bock in Hamburg gedruckt wurden.

²⁶ Auch das – unvollständig überlieferte – Autograph der Sechs leichten Klaviersonaten (Wf XI/3), heute Harvard University, Houghton Library, fMS Mus 67, und das Autograph des Doppelkonzerts Es-Dur für Viola, Pianoforte und Orchester, heute Bibliothèque Nationale Paris, Ms. 15 (der zugehörige Stimmensatz Ms. 16; die abgesplitterte Cembalostimme findet sich in Berlin SBB, Mus. ms. anon. 1549) stammen vom Berliner Antiquariatsmarkt.

²⁷ Berlin SIM, z. Z. ohne Signatur, olim SBB Tb 55.

²⁸ Exemplar: Fürstlich Schaumburg-Lippische Hofbibliothek, Bückeburg, Cb 82. Diese Sammlung gibt auch den Text eines „Gesangs der Jünglinge von Bückeburg“ wieder. Der Komponist dürfte dem Kollegium des Bückeburger Gymnasiums angehört haben. Vielleicht handelt es sich um Christian Friedrich Geyer, Schüler J. C. F. Bachs und Kantor am Gymnasium Adolphinum.

²⁹ St 267 und Bückeburg StA, F I A XXXV A 20b.55.

Eine Glückwunschkantate von 1787 gehört zu den größten Kuriosa in dem an herausragenden Ereignissen so armen Leben des Komponisten. Angesichts einer Erkrankung des Grafen Philipp Ernst hatte Gottlieb Daniel Stille (1756–1835), damals Subkonrektor am Bückeburger Gymnasium, den Text für eine Kantate zur Feier seiner Genesung aufgesetzt. Johann Christoph Friedrich Bach hatte den Text bereits vertont, als Graf Philipp Ernst unerwartet verstarb.³⁰ Stille und Bach entschlossen sich zu einer Neutextierung: Der Name Philipp in Satz 7 wurde getilgt und zunächst durch den des zweijährigen Erbgrafen Georg ersetzt. Als sich abzeichnete, daß Fürstin Juliane die Regierung für den Unmündigen übernehmen sollte, war ein weiterer Bearbeitungsschritt am eigentlich schon fertiggestellten Werk fällig. Während Stille und Bach bei den recht allgemein gehaltenen Arientexten mit kleineren Retuschen auskamen, mußten die Rezitativtexte erheblich verändert werden. Die beiden dem Duett „Dank, Gebet und Opfer heute“ (Satz 5) vorangehenden Rezitative der Soprane (Sätze 4a und 4b) wurden gänzlich neu verfertigt.³¹ Die Partitur war nach diesen Änderungen nicht mehr für eine Widmung geeignet und verblieb schon aus diesem Grund in Familienbesitz.³²

Die Überlieferungssituation vereitelt eine Bestimmung des ursprünglichen Bestandes an Gelegenheitskompositionen. Leider können auch die in Bückeburg erhaltenen Textquellen nicht als sichere Belege gelten. Unter den am Bückeburger Hof erhaltenen Kantatentexten ist J. C. F. Bachs eigenhändige Textniederschrift aus der Zeit um 1785 zur Kantate „Gott hat den Herrn auferweckt“ Wq 244 von Carl Philipp Emanuel Bach am interessantesten.³³ Einzelheiten der Formulierung machen deutlich, daß Johann Christoph Friedrich Bach den Text aus der Originalpartitur herausgezogen hat. Diese Handschrift wie auch die Überlassung der Originalpartitur zur „Auferstehung und

³⁰ Ungeklärt bleibt, ob die Musik, die am 31. Mai 1787 bei der Trauerfeier für den am 13. Februar des Jahres verstorbenen Grafen Philipp Ernst erklang, ein Werk Johann Christoph Friedrich Bachs gewesen ist. In der *Rede bey dem feyerlichen Leichenbegängnisse des Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Philipp Ernst regierenden Grafen zu Schaumburg=Lippe etc. etc. am 31^{sten} May, 1787. gehalten von Just Friedrich Froriep* (Bückeburg: Althans, S. 24; Exemplar: Bückeburg StA, *Dienstbibliothek Sd 639*) heißt es: „So bald die Proceßion in die Kirche trat, ward die Orgel gerühret, und nachdem die Trauerversammlung die bestimmten Plätze eingenommen hatte, ward das schöne Lied: Jesus meine Zuversicht etc. gesungen. Hierauf wurde die obige Rede gehalten, und nach verlesenen Personalien, nach gesprochenem Gebet und Segen des Herrn, nahm die Trauermusik ihren Anfang, die von unserm berühmten Concertmeister Bach so aufgeführt worden, wie man von ihm zu erwarten gewohnt ist“. Vgl. J. Domp, *Studien* (vgl. Fußnote 16), S. 102f.

³¹ Bach überklebte die an dieser Stelle stehenden Sätze; die ursprüngliche Fassung zeichnet sich nur undeutlich darunter ab.

³² Der Originalstimmensatz *St 267* enthält hingegen nur die endgültige Fassung des Werkes.

³³ Bückeburg StA, *FIA XXXV 20b.55*. In dieser Akte finden sich einige weitere handschriftliche Texte, unter Gelegenheitsschriften der Hofbibliothek einige Textdrucke, die aber bislang nicht mit Aufführungen am Bückeburger Hof in Verbindung gebracht werden können.

Himmelfahrt Jesu“³⁴ belegen das enge Verhältnis der beiden Brüder. Im Katalog Gähler wird ferner eine Stimmenabschrift zu Carl Philipp Emanuel Bachs Passionskantate genannt, die angeblich vom Bückeburger Bach geschrieben ist. Die Aussage ist anhand der erhaltenen Quellen nicht mehr überprüfbar, gewinnt aber durch die beschriebenen Beziehungen an Plausibilität.³⁵

3. Komposition nach Vorbild

Johann Christoph Friedrich Bach hatte seine Heimatstadt als 18jähriger verlassen, seine musikalische Ausbildung blieb auf den Unterricht beim Vater beschränkt. Gewisse Anregungen mag er von seinem wenige Jahre älteren Schwager Johann Christoph Altnickol erhalten haben, wie das Nebeneinander von frühen Instrumentalkompositionen in den Resten eines Klavierbüchleins zeigt.³⁶ Mit der Anstellung in Bückeburg endete vermutlich jede förmliche Unterweisung, und Johann Christoph Friedrich mußte sich an Vorbildern orientieren, die ihm im Repertoire der Hofkapelle zur Verfügung standen. Hinweise darauf, daß sich J. C. F. Bach fremde Werke zum Muster genommen hat, finden sich vor allem für die weltlichen Vokalkompositionen. Bachs Mitteilung in einem Brief vom 1. April 1773 an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, er habe dessen „Ariadne auf Naxos“ vertont, „ohne Rücksicht auf die schon daseyende composition des Herrn Scheibens zu haben“, belegt zumindest, daß ihm dessen „Tragische Kantaten“ (Kopenhagen 1765) bekannt geworden waren.³⁷ Entgegen Schönemanns Meinung³⁸ muß Bach die Komposition auch vollendet haben. Herder berichtet seiner zukünftigen Gattin Caroline Flachsland am 22. Juni 1771:³⁹

„Noch habe ich letzten Sonntag gepredigt und den Geburtstag der Gräfin bei Hofe celebrieren helfen (wobei Ariadne auf Naxos in Musik aufgeführt wurde, die mich, mehr vielleicht dem Text und der Situation nach, als immer wegen der Musik unendlich gerührt und hier und da recht erschüttert hat“.

Mag sich diese Mitteilung eventuell auch auf Scheibes Vertonung beziehen, so läßt doch der schon von Schönemann erwähnte Textdruck, den Johann

³⁴ J. C. F. Bach hat das Autograph der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von seinem Bruder als Geschenk erhalten, wie er eigenhändig auf der Originalpartitur (*P 336*) vermerkt hat.

³⁵ *Verzeichnis der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen ... Herrn Casper Siegfried Gähler, ... dritter Theil, enthaltend: die musicalische Bibliothek, ... welcher den 19ten Februar 1827 und folg. Tage ... verkauft werden soll*, Altona 1826, Nr. 9343 (Exemplar: SBB, *Ac 352*). Eine Einzelstimme zu C. P. E. Bachs „Israeliten in der Wüste“, teilweise von J. C. F. Bachs Hand, findet sich in *P 956*.

³⁶ *P 672*; Kopie von Michel um oder nach 1790. Siehe auch BJ 1963/64, S. 65f. (H.-J. Schulze), und BJ 1993, S. 151 (U. Leisinger/P. Wollny).

³⁷ G. Schönemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, BJ 1916, S. 20–35, hier S. 22.

³⁸ Ebd.

³⁹ Herder, Briefe (s. Fußnote 17), Bd. 2, S. 36f.

Christoph Friedrich Bach besorgte, keinen Zweifel an einer Bückeburger Aufführung.⁴⁰

Auch auf andere Texte ist Bach offenbar durch fremde Vertonungen aufmerksam geworden. Für die große Kantate „Cassandra“⁴¹ diente ein Werk Benedetto Marcellos als Muster, das in einer Fassung für Alt und Clavier in der Bückeburger Musikaliensammlung vorhanden war.⁴²

Entsprechendes gilt für einen Teil der geistlichen Vokalwerke. Aus einem Brief Bachs an Breitkopf vom 25. April 1785 in Zusammenhang mit der geplanten Drucklegung der „Hirten bei der Krippe Jesu“ geht hervor, daß er Parallelvertonungen sorgfältig studiert hat⁴³:

„So viel kan ich meiner Composition schmeicheln, da ich Türcks, Kraußens, und noch eine, über die nemlichen Worte gesehen habe, daß ich Herrn Rammlers Idee am nächsten gekommen bin“.

Am auffälligsten wird die Orientierung an Vorbildern allerdings bei der Vertonung des Oratoriums „Der Tod Jesu“ auf einen Text von Karl Wilhelm Ramler.⁴⁴ Bachs Autograph ist erhalten und trägt den Endvermerk „S. D. G. ° | d. XV Aug. MDCCLXIX man. pro.“, eine merkwürdige Parallele zur Arbeitsweise seines Bruders Carl Philipp Emanuel in Hamburg, dessen Passionsmusiken gleichfalls schon Monate vor der Fastenzeit fertiggestellt waren.⁴⁵ Die Lesarten

⁴⁰ *Ariadne auf Naxos*. || Eine Kantate | vom Herrn | von Gerstenberg || mit Veränderungen aus einem Briefe des Verfassers herausgegeben | von J. C. F. Bach | Konzertmeister zu Bückeburg || Lemgo in der Meyerschen Buchhandlung 1774. Exemplare SBB, Tg 380 (erworben 1925), und London BL, 11747.ee.49.(3).

– J. C. F. Bach hat auch den zweiten von Scheibe in den „Tragischen Kantaten“ vertonten Text erneut in Musik gesetzt. Die Kantate „Prokris und Cephalus“ auf einen Text von Johann Elias Schlegel ist im vierten Heft der „Nebenstunden“ nur in einer Fassung für Singstimme und Clavier überliefert.

⁴¹ Conservatoire Royale/Koninklijk Konservatorium Brüssel, 26207 FRW. Herder berichtet Caroline Flachsland am 22. Juni 1771 von einer für den folgenden Tag angesetzten Aufführung der „Cassandra“ (s. Fußnote 39); zu diesem Anlaß wurde offenbar ein Textdruck durch den Hofbuchdrucker Althans hergestellt, von dem sich ein Exemplar in Herders Nachlaß erhalten hat (SBB, Handschriftenabteilung, HN, Kaps. XXXIII.27).

⁴² Inventar Bückeburg 1799 (s. o., Fußnote 25), Teil 1, S. 25: „Marcello. Cassandra im Clavierauszug“. Zu Antonio Contis Dichtung und Benedetto Marcellos Vertonung vgl. E. Selfridge-Field, *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello*, Oxford 1990, Nr. 240.

⁴³ Alle hier herangezogenen Briefe an Breitkopf finden sich heute in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt; sie wurden teilweise ausgewertet in G. Schünemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, BJ 1916, S. 20–35.

⁴⁴ Hierauf weist schon K. Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach*, s. o., Fußnote 5, S. 441) hin.

⁴⁵ Einen ähnlichen Vermerk trägt die Himmelfahrts-Musik (Wf XIV/8); diese wurde am 10. Juli 1776 beendet. Die Zuweisung der Dichtung an Herder geht auf Georg Poelchau zurück, wird aber durch die Materialien des Herder-Nachlasses, einschließlich der eigenhändigen Aufstellungen seiner Kantatendichtungen (Berlin SBB, HN, Kaps. XVII. 41^a), nicht gestützt.

folgen in allen Einzelheiten dem Berliner Textdruck von 1760.⁴⁶ Ramler hatte hierzu den „Tod Jesu“ gründlich überarbeitet, die Zahl der Choräle und Chorsätze reduziert, das Metrum einiger Arien umgestoßen und die Wortwahl durchgängig modifiziert. Die zeitgenössische Kritik stand Ramlers Verbesserungen – wie später auch denen in der von Ramler besorgten Ausgabe der Lieder der Deutschen – sehr reserviert gegenüber, zumal der Text durch Grauns Komposition von 1755 bereits allgemein bekannt geworden war.⁴⁷

Auch wenn Johann Christoph Friedrich Bach die revidierte Textfassung in Musik setzte, diente ihm doch Grauns 1760 gedruckte Partitur als Anregung und beständiger Bezugspunkt. Der erste Choralatz „Du, dessen Augen flossen“ und die erste Arie „Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert“ stehen beispielsweise bei J. C. F. Bach in derselben Tonart wie die entsprechenden Sätze bei Graun. Die Arie beginnt wie die Grauns im Viervierteltakt und wechselt im Mittelteil in den Dreivierteltakt, was durch das Metrum nicht zwingend geboten erscheint. Der Text zu Satz 5 des Oratoriums „Wen hab ich sonst als dich allein“ entstammt dem Lied „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ von Simon Dach. Bach folgt aber keiner der traditionell hiermit verbundenen Melodien, sondern übernimmt Grauns Liedweise.⁴⁸ Auch im weiteren Verlauf des Oratoriums ist die Nähe zu Graun unverkennbar, dies gilt insbesondere für die Sätze 9, 10 und 13.⁴⁹

Die Übereinstimmungen nehmen zum Schluß des Werkes noch einmal zu, gleichermaßen begünstigt durch die Intensität von Grauns Vertonung wie durch den Verzicht des Textdichters auf tiefgreifende Änderungen an der ursprünglichen Konzeption. Bei Bach und Graun steht das *Accompagnato* „Nun steigen Seraphim“ in d-Moll, bei beiden wird der dreimalige Wechsel zwischen dem Choralatz „Ihr Augen, weint“ und dem Baß-Solo „Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamme Juda“ durch die Tonarten g-Moll und G-Dur unterstrichen; schließlich enden beide Vertonungen in Es-Dur.

Diese – auf den ersten Blick oberflächlich scheinenden – Übereinstimmungen gehen weit über das hinaus, was aufgrund des Zufalls und selbst bei Berücksichtigung musikdramatischer Topoi zu erwarten stünde. Vergleicht man etwa die Johann Christoph Friedrich Bach zugeschriebene Vertonung der „Pilgrime auf Golgatha“⁵⁰ mit der sicherlich älteren Komposition von Johann Balthasar

⁴⁶ Karl Wilhelm Ramler, *Geistliche Kantaten*, Berlin 1760. Reprint hrsg. von W. Hobohm und R.-J. Reipsch, Magdeburg 1992.

⁴⁷ Siehe die Kritik in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*, 8. Teil, 142. Brief (29. Januar und 5. Februar 1761).

⁴⁸ Graun verwendet die Melodie zwölf Jahre, bevor sie mit dem Wernigeröder Gesangbuch von 1767 erstmals in einem Gesangbuch nachweisbar ist. Siehe J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1889/93, Nr. 5880.

⁴⁹ Rezitativ „Es klingen Waffen, Lanzen blinken“ – Arie „Ihr weich geschaffnen Seelen“ – Arie „So stehet ein Berg Gottes“.

⁵⁰ Auf die Kopie des Werkes in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt (*Mus. Hs. 206*) macht erstmals Beverly Jung Sing (s. o., Fußnote 3, vor allem S. 175 und S. 200–208) aufmerksam. Eine zweite Kopie des Werkes findet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (*Mus. ms. 1568*), vgl. H 862. Eine Neuausgabe erscheint beim Carus-Verlag Stuttgart.

Kehl,⁵¹ so kommen Übereinstimmungen von Takt- und Tonarten nur ausnahmsweise vor.

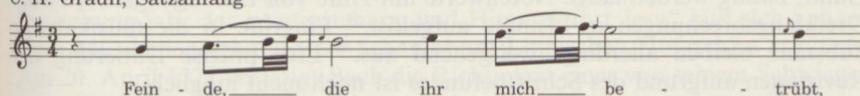
Die Anlehnung nimmt teilweise geradezu Zitatcharakter an. Den Mittelteil des Duetts „Feinde, die ihr mich betrübt“ scheint Johann Christoph Friedrich Bach aus Grauns Hauptthema abgeleitet zu haben.

Der Tod Jesu, Duett "Feinde, die ihr mich betrübt"

J. C. F. Bach, Mittelteil



C. H. Graun, Satzanfang



Beim Rezitativ „Nun steigen Seraphim“ mag man die Übereinstimmung der Satzbilder bei den Worten „Erzittere, Golgatha“ zunächst für zufällig halten, da schwerlich ein Komponist der Versuchung, hier ein lautmalerisches Streichertremolo anzubringen, widerstanden haben dürfte.⁵² Beide nehmen danach aber wieder das Begleitungsmodell des Satzanfanges auf.

Die Parallelen zwischen den beiden Werken sind so weitreichend, daß bei Johann Christoph Friedrich Bachs „Tod Jesu“ von einer Komposition nach dem Vorbild Grauns gesprochen werden muß.

4. Revisionstätigkeit

Die Beobachtung, daß Bach selbst Gelegenheitswerke möglichst von langer Hand vorbereitete und daß er – aus welchen Gründen auch immer – gewöhnlich darauf verzichtete, Kopisten mit dem Ausschreiben der Stimmen zu beauftragen, läßt erkennen, daß Bach die Aufführungen seiner Oratorien mit großer Sorgfalt geplant hat. Schon ein oberflächlicher Vergleich der erhaltenen Quellen zeigt, daß fast alle größeren Vokalwerke in mehreren Fassungen vorliegen. Ein Nachweis, welche der voneinander abweichenden Fassungen vom Komponisten autorisiert sind, ist bislang nur im Ansatz möglich.

An den Originalhandschriften der „Auferweckung Lazarus“ und des „Tod Jesu“ sind Überarbeitungsspuren leicht auszumachen. In der „Auferweckung

⁵¹ Verwendet wurde das Exemplar der Bibliothek der Hansestadt Lübeck (Signatur: *Mus A 10*).

⁵² Vergleiche das Passionsoratorium „Der sterbende Heiland“ von E. W. Wolf. Dazu P. Wollny, *Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols*, in: *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 1, 1995, S. 55–70.

Lazarus“ standen die Choralätze „Auferstehung Gottes, du wirst sein“ ursprünglich in G und wurden – dem Schriftbefund nach – schon bald durch eine Fassung in C ersetzt.⁵³ Die Gründe für die Ersetzung bleiben unklar; sie mag vielleicht durch die ungewöhnlich tiefe Lage der ursprünglichen Fassung – der Sopran überschreitet hier den Ton c“ nicht – bedingt sein.

Bei beiden Werken sind die Bläserstimmen zu einem beträchtlichen Teil erst spätere Zutat. Die Zufügungen heben sich in Tintenfärbung und Schriftduktus deutlich von der originalen Quellenschicht ab und scheinen wenigstens ein Dutzend Jahre jünger als diese zu sein. Diese Änderungen sind auch daran leicht zu erkennen, daß die hinzugefügten Bläserstimmen aus Platzgründen häufig außerhalb der Akkoladenklammern eingetragen sind, wobei die Hörner gelegentlich unter das Baß-System gesetzt werden mußten. Mit dieser Bereicherung des Klangkörpers gehen kleinere Veränderungen der Singstimmen Hand in Hand; häufig werden lange Notenwerte mit Hilfe von Durchgangsnoten oder Dreiklangsbrechungen in kleinere aufgelöst.⁵⁴ Eingriffe in die musikalische Substanz bleiben allerdings weitgehend aus.⁵⁵ Eine präzise Datierung der Revisionen aufgrund des Schriftbefundes ist noch nicht möglich.

Zu Hilfe kommen hier äußere Kriterien. In der Fürstlich Ysenburgischen und Büdingischen Schloßbibliothek findet sich ein Bückeburger Textdruck zu einer Wiederaufführung des „Tod Jesu“ am Gründonnerstag 1784 „im Concert-Saal auf dem Rathhause zu Bückeburg“.⁵⁶ Aus einer Notiz in Eschstruths „Musicalischer Bibliothek“ ergibt sich ein entsprechendes Datum für die Überarbeitung weiterer Kompositionen:

„Erwartet werden von ihm [J. C. F. Bach] sechs Clavir-Sonaten und einige Sing-Stücke mit Herderischem Text.“⁵⁷

Bestärkt durch eine Aufforderung in der Monatsschrift „Der Kirchenbote“, über die Bach Breitkopf am 15. März 1784 berichtet, nahmen die Pläne zu einer Veröffentlichung geistlicher Vokalwerke konkrete Formen an. Am 6. April des Jahres heißt es:

⁵³ Soweit sich die ursprüngliche Fassung unter den nur am Rand mit Siegellack befestigten Tekturen ausmachen läßt, wurden die Sätze nahezu unverändert übernommen. Als wichtigste Änderung ergibt sich das Satzende des dritten Chorals. Hier weist die spätere Fassung einen Halbschluß statt eines Ganzschlusses auf. Offenbar sollte die Grundtonart des Schlußsatzes durch den voranstehenden Choralatz vorbereitet werden.

⁵⁴ Die Version ante correcturam ist meist noch gut zu erkennen, da Bachs spätere Notenschrift zierlichere Formen aufweist.

⁵⁵ Eine Ausnahme bildet vielleicht die Arie „Schlummre sanft“ im Autograph (P 375) der „Kindheit Jesu“, bei der Markierungen als Kürzung des Eingangsritornells verstanden werden können.

⁵⁶ Signatur: VI 11/47. Die Vermittlung nach Büdingen erfolgte eventuell über Mitglieder des Hauses Bentheim-Steinfurt in Rheda, die mit den Fürsten zu Ysenburg und Büdingen verschwägert waren. Vgl. Herder, Briefe (s. o., Fußnote 17), Bd. 3, Anmerkung auf S. 353.

⁵⁷ H. A. F. Freiherr von Eschstruth, *Musicalische Bibliothek*, 1. Stück, Marburg und Gießen 1784, S. 45.

„Wolten mich auch dieselben benachrichtigen, was der Bogen a 1000 St. Singe Partitur zu drucken kostet, indem ich fest entschloßen in dieser Art einige original Stücke drucken zu laßen, und sollen Ramlers Hirten bey der Krippe den Anfang machen.“

Zum Druck des Werkes ist es wegen der zu geringen Subskribentenzahl jedoch nicht gekommen. Angesichts der am „Tod Jesu“ beschriebenen Revisionen stellt sich die Frage, ob die Jahre 1784/85 wirklich als Entstehungszeit von Bachs „Hirten bei der Krippe Jesu“ gelten können, wie bislang angenommen wurde. Die Zweifel verstärken sich, wenn man Bachs Textvorlage in Betracht zieht. Die Lesarten von Bachs Vertonung des „Tod Jesu“ zeigen, daß dem Komponisten ein Exemplar von Ramlers geistlichen Kantaten in der Ausgabe von 1760 zur Verfügung stand; alle anderen Nachdrucke der Ramlerschen Dichtungen weichen hiervon merklich ab.⁵⁸ Das Heftchen enthält die Libretti zum „Tod Jesu“, zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und zu den „Hirten bei der Krippe Jesu“. Das Kompositionsdatum des „Tod Jesu“ steht mit 1769 fest.⁵⁹ Das Entstehungsjahr der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ läßt sich anhand einer Musikalienrechnung des Schaumburg-Lippischen Hofarchivs ermitteln. Am 20. April 1772 bestätigt Bach die Richtigkeit einer von seinem Schwiegervater, dem Hofmusikus Münchhausen, ohne Namenszug vorgelegten Rechnung über in der Zeit vom 1. Mai 1770 bis zum 18. April erbrachte Kopistendienste.⁶⁰ Als umfangreichster Posten erscheinen 35 Bogen mit der Bemerkung „An der Auferstehung mit ausschreiben helfen“ ohne Autorenangabe. Diese Musikalienrechnung ermöglicht es nun auch, Münchhausen als den Schreiber eines beträchtlichen Teils des Aufführungsmaterials zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zu identifizieren (siehe Abbildung auf S. 130). Da die Rechnung am Ostersonntag 1772 vorgelegt wurde, steht zu vermuten, daß die Aufführung von Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt“ für Ostern dieses Jahres vorgesehen war.⁶¹

Eine abfällige Bemerkung Herders über die „erbärmliche Gestalt“ der gegenwärtigen Kirchenmusik in der kleinen Schrift „Von Deutscher Art und Kunst“ liefert erste Anhaltspunkte für die Annahme, daß auch „Die Hirten bei der Krippe Jesu“ spätestens 1773 vorlagen.⁶² Herder kritisiert zunächst den Text des „Tod Jesu“ als ein kaltes, scholastisches Libretto, wendet sich dann gegen „Die Hirten bei der Krippe Jesu“, ehe zuletzt auch Ramlers Darstellung der

⁵⁸ Ramler, *Geistliche Kantaten*, Berlin 1760 (s. o., Fußnote 46). Vgl. auch I. König, *Studien zum Libretto des Tod Jesu von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*, München 1972, passim.

⁵⁹ Hiermit korrespondiert der Bückeburger Textdruck für eine Aufführung am Karfreitag 1770 in der Bückeburger Schloßkirche. Exemplar: Berlin SIM, z. Z. ohne Signatur, olim SBB Tb 58.

⁶⁰ Bückeburg StA, *F 1 A XXXV 18.26*. Die Identifizierung als Handschrift Ludolf Münchhausens gelingt mit Hilfe einer weiteren Musikalienrechnung vom 28. Oktober 1766 aus derselben Akte.

⁶¹ Auch das Aufführungsmaterial der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (St 268) zeigt Revisionsspuren. Den originalen Bläserstimmen liegen spätere autographe Zusätze auf separaten Blättern bei.

⁶² J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (1773), in: Herders *Sämmtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1882, Bd. 5, S. 206 f. Vgl. Jung Sing (s. o., Fußnote 3), S. 50 f.

Choro
Soprano

Gott! Gott! Du nicht allein Thala nißt
 in der follen Capten, nißt in der Halle Capten, und nißt
 zugeben daß ihm Sei - li - ger die Thoren - fangt
 zu.

Gott! Gott! Du nicht allein
 Thala nißt in der follen Capten, nißt in der follen
 Capten, und nißt zugeben daß ihm Sei - li - ger die

Capten, und nißt zugeben daß ihm Sei - li - ger die

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. It features two systems of staves. The upper system consists of a vocal line (Soprano) and a Continuo line with figured bass notation. The lower system also consists of a vocal line and a Continuo line. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notes and the paper's condition. The paper has significant water damage, particularly at the top and bottom edges, and some foxing throughout.

J. C. F. Bach, „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimme für Sopran mit unterlegtem Continuo, Hs. L. A. Münchhausen (SBB, St 268; vgl. S. 129)

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu als leer und künstlich verworfen wird. Ein – nur dem Inhalt nach bekannter – Brief J. C. F. Bachs vom 21. November 1773, wahrscheinlich an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg gerichtet, liefert die Bestätigung. Bach teilt dort mit, er habe bis dato unter anderem eine „lateinische Kirchen Musique“, womit wohl das Miserere gemeint ist, und „3 geistl. Cantaten v. Rammler“ in Musik gesetzt.⁶³

Besonders komplex ist die Überlieferungssituation des Oratoriums „Die Kindheit Jesu“. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist ungewöhnlich gut dokumentiert. Herder hatte die Dichtung sowohl der Gräfin Marie Eleonore als auch seiner Braut Caroline Flachsland zu Weihnachten 1772 geschenkt; hierauf bezieht sich ein Dankbrief der Gräfin vom 5. Januar 1773.⁶⁴ Schon am 11. Februar 1773 konnte sie Herder dann mitteilen, daß sie gerade die „Himmliche Musick von Bach über die Kindheit Jesu gehört“ habe.⁶⁵ Wenige Tage später, am 20. Februar 1773, schreibt Herder an Caroline Flachsland: „Auch habe ich der Gräfin zu gut, die Kindheit [Jesu] komponiren laßen u. sie hat sich selbst darüber zum Kinde gefreuet.“⁶⁶

Die Quellenlage ist hingegen sehr verwickelt: Insgesamt sind vier Quellen des Werkes erhalten – in Berlin, Washington, Boston und London –, von denen jede eine andere Fassung überliefert. Bei der Berliner Partitur handelt es sich um eine autographe Reinschrift. Die Londoner Kopie stammt von der Hand Wilhelm Friedrich Ernst Bachs; zahlreiche Korrekturen und Besetzungsänderungen lassen sie als Bearbeitung Wilhelm Friedrich Ernst Bachs erkennen; die Verwendung von Klarinetten – die am Bückeburger Hof lange Zeit nicht verfügbar waren – läßt vermuten, daß die Einrichtung des Werkes erst in Wilhelm Friedrich Ernst Bachs Berliner Zeit fällt.⁶⁷ Die Washingtoner Quelle gehörte, wie oben angedeutet, ursprünglich den Grafen zu Stolberg-Wernigerode. Die Quelle unterscheidet sich vom Autograph im wesentlichen in der reduzierten Bläserbesetzung und in der Zuweisung des zweiten Hirten an eine Altstimme (statt des Tenors). Schönemann, der die Kopie bei der Edition der „Kindheit Jesu“ im Rahmen der Denkmäler Deutscher Tonkunst⁶⁸ als Nebenquelle herangezogen hat, nahm an, daß es sich um eine unautorisierte lokale Einrichtung handeln müsse. Der oben zitierte Brief der Gräfin Marie Eleonore beweist jedoch das Gegenteil: Die Kopie war mit Wissen Bachs entstanden. Wie erklären sich dann die Unterschiede zum Autograph? Hat Johann Christoph Friedrich Bach sein Werk selbst bearbeitet, um es an unzureichende Aufführungsbedingungen in Wernigerode anzupassen? Gegen diese Annahme spricht, daß die Bostoner Fassung des Werkes mit der Wernigeröder im wesentlichen

⁶³ Nachgewiesen durch L. Liepmannsohn Berlin, Kat. 236 *Musiker-Autographen*, S. 4, Nr. 31. Freundlicher Hinweis von Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

⁶⁴ Bückeburg StA, *F 1 A XXXV 18a.4*.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Herder, Briefe (s. o., Fußnote 17), Bd. 2, S. 310.

⁶⁷ Die Wilhelm-Friedrich-Ernst-Bach-Handschriften der British Library gehen nicht auf dessen Londoner Zeit zurück, sondern sind erst nach 1880 über den Grell-Schüler Carli (Karl) Zöllner nach England gelangt.

⁶⁸ DDT Bd. 56, Leipzig 1917.

übereinstimmt.⁶⁹ Auch der Wasserzeichenbefund scheint nicht weiterzuführen: Das Autograph zeigt einen Schlüssel in überkröntem Schild mit der Gegenmarke H C W. Das Zeichen ist im Katalog der Schaumburg-Lippischen Wasserzeichen nicht nachgewiesen.⁷⁰

Eine Lösung bieten die Quellen zu Bachs Miserere. Auch hier gibt es zwei – geringfügig – voneinander abweichende Fassungen. Die Lesarten der auf 1770 datierten Kopie⁷¹ können aber unmöglich auf die – heute in amerikanischem Privatbesitz befindliche – autographe Partitur zurückgehen; zu groß sind die Abweichungen in der Phrasierung. Das Wasserzeichen des Autographs läßt ein von Engeln getragenes PE-Monogramm erkennen, beweist also, daß seine Entstehung in die Regierungszeit des Grafen Philipp Ernst, also in die Zeit nach 1777, fällt. Der Annahme, auf der Abschrift könne ein falsches Datum vermerkt sein, steht ein Aktenstück vom 22. Dezember 1772 entgegen, demzufolge der in Oldendorf ansässige Sohn des Hofmusikus Struve vor kurzem an einer Auf-führung des Bachschen Miserere mitgewirkt habe.⁷² Wir stehen also vor dem paradoxen Befund, daß die Kopie älter als die Eigenschrift des Komponisten ist. Offenbar gibt das erhaltene Autograph eine spätere Revision und nicht die ursprüngliche Fassung wieder; diese wird vielmehr durch die Pariser Kopie repräsentiert.

Entsprechendes dürfte für das Autograph der „Kindheit Jesu“ gelten, das eine um Bläserstimmen erweiterte und in der Zuordnung der Singstimmen veränderte spätere Fassung wiedergibt. Diese Annahme wird durch das Wasserzeichen indirekt bestätigt. Dasselbe Zeichen findet sich nämlich in Johann Christoph Friedrich Bachs Kopie des C-Dur-Sextetts seines Bruders Johann Christian.⁷³ Diese kann nicht vor der englischen Reise 1778 entstanden sein; wahrscheinlicher ist es angesichts der Schaumburger Papiermarke allerdings, daß die Kopie auf eine in Deutschland verfügbare Quelle, möglicherweise den Erstdruck (Offenbach: André 1783) zurückgeht. Wie bei den anderen autograph überlieferten Werken gilt also für die „Kindheit Jesu“, daß sie erst in mehreren Bearbeitungsschritten ihre gültige Gestalt erhalten hat. Dies zeigt aber gerade, daß Bach seine älteren Werke sorgfältig aufbewahrt und an ihnen, wie wir es von seinen älteren Brüdern und vom Vater her kennen, immer wieder gefeilt und gebessert hat.

⁶⁹ Die Provenienz läßt sich nur bis zur Sammlung Otto Jahn (Kat. 1869, Nr. 1050) zurückverfolgen, aus der A. Peter Brown mittelbar mehrere Stücke erworben hat, die er seinerseits um 1910 der Boston Public Library überließ. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß sie mit der im 1780 begonnenen Inventar der Musikaliensammlung des Hofes Lippe-Detmold genannten Partiturskopie identisch ist (Lippisches Landesarchiv Detmold, L 92 P, Tit. 6 Nr. 10, f. 9^r).

⁷⁰ Henrich Christoph Weitenauer leitete die Papiermühle Rohden zwischen 1753 und 1778; die Schöpfformen wurden aber offenbar noch mehrere Jahre weiterverwendet. Vgl. E. Tacke, *Die Schaumburger Papiermühlen und ihre Wasserzeichen im Rahmen der nordwestdeutschen Papiergeschichte*, Schaumburger Studien, Heft 12/13, hier Textband, S. 90–92.

⁷¹ Paris, Bibliothèque Nationale, *Fonds Conservatoire*, D 621.

⁷² Bückeburg StA, L 2 B 44, fol. 91^r. Ohne Quellenangabe zitiert in MGG, Bd. 2, Sp. 427 (G. Schramm; s. o., Fußnote 16).

⁷³ Freundliche Mitteilung von Mark Knoll, Berlin.

5. Bach-Choräle

Die Frage, welche Position Johann Christoph Friedrich Bach in der Rezeptions- und Überlieferungsgeschichte der Werke seines Vaters einnimmt, hat bislang wenig Aufmerksamkeit gefunden. Das Hauptaugenmerk galt den Erbteilen Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs, die in den Grundzügen verhältnismäßig leicht rekonstruiert werden können und auch insofern interessanter erscheinen mußten, als beide in ihren kirchenmusikalischen Ämtern Kantaten ihres Vaters – zum Teil in bearbeiteter Form – aufgeführt haben. Vergleichbare Bedingungen hat es für Johann Christoph Friedrich Bach in Bückeburg nicht gegeben; damit sind auch keine Gebrauchsspuren in den von ihm ererbten Werken des Vaters zu erwarten, die helfen könnten, seinen Handschriftenbesitz zu bestimmen. Geht man davon aus, daß dieselben zehn Partien, die bei der Teilung der Wertgegenstände und des Geldvermögens bedacht wurden, auch bei der Verteilung der Musikalien berücksichtigt werden mußten, so wäre – bei fünf Kantatenjahrgängen in Partitur und Stimmen – mit der Überlassung etwa eines Jahrganges in Partituren oder Stimmen zu rechnen.⁷⁴ In diese Richtung deutet der Eintrag von unbekannter Hand „Friederich“ auf dem Titelblatt zu Kantate BWV 76. Es steht zu vermuten, daß dieses Werk auf dem Stapel der J. C. F. Bach überlassenen Kopien obenauf lag.⁷⁵ Für die Hypothese, daß der Bückeburger Bach einen beträchtlichen Teil des ersten Jahrgangs – abwechselnd in Partitur und Stimmen – erhalten haben könnte, spricht die Beobachtung, daß der Choralsatz „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ von Johann Sebastian Bach, den J. C. F. Bach 1773 in der „Kindheit Jesu“ verwendete, in den bis dahin gedruckten Sammlungen von Choralgesängen fehlt. J. C. F. Bach dürfte diesen Satz also einer handschriftlichen Quelle der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ (BWV 83) entnommen haben. Der Originalstimmensatz dieser Kantate zu Mariä Reinigung befand sich laut Nachlaßverzeichnis in Carl Philipp Emanuel Bachs Besitz, so daß in erster Linie die Originalpartitur in Frage käme, über deren Verbleib nichts bekannt ist.⁷⁶

⁷⁴ Dok. II, Nr. 627 und 628. Mit dieser Annahme in Einklang steht, daß Anna Magdalena Bach die Stimmen des Choralkantatenjahrgangs einigermaßen geschlossen erhalten hat. – Der durch das Nachlaßverzeichnis (Hamburg: Schniebes 1790) dokumentierte große Kantatenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs steht hiermit nicht im Widerspruch. Dieser schließt nämlich auch das Erbteil Johann Christian Bachs ein und könnte durch Übernahme von Handschriften aus dem Besitz von Elisabeth Juliane Friederike nach dem Tode ihres Mannes Johann Christoph Altnickol noch ergänzt worden sein. Für Wilhelm Friedemann, der nach Forkels Aussage „das meiste“ erhalten haben soll, mag eine Sonderregelung gegolten haben, da er als Kirchenmusiker als einziger unmittelbar Verwendung für Kantatenjahrgänge hatte.

⁷⁵ Daß es sich hierbei um eine Kantate zum zweiten und nicht den ersten Sonntag nach Trinitatis handelt, könnte ein Zeichen dafür sein, daß die heute verschollene Originalpartitur zur Kantate BWV 75 bereits 1750 nicht mehr greifbar war. Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Wiesbaden etc. 1992, S. 67–75, hier S. 67 f.

⁷⁶ Schulze Bach-Überlieferung, S. 19 (unter Hinweis auf NBA I/15 Krit. Bericht, S. 266).

Weitere Unterstützung erfährt die Annahme, J. C. F. Bach habe beträchtliche Teile des ersten Jahrgangs zur Verfügung gehabt, aus dem Quellenbefund zu Kantate BWV 81 „Jesus schläft, was soll ich hoffen“.⁷⁷ Der Originalpartitur ist heute eine Abschrift des Textes vorgebunden, als deren Schreiber Hans-Joachim Schulze den Bückeburger Bach ermitteln konnte.⁷⁸ Die zunächst naheliegende Vermutung, J. C. F. Bach könnte den Text – wie den zum Drama per musica „Phoebus und Pan“ (BWV 201) – noch in seiner Leipziger Zeit abgeschrieben haben, wird durch den Wasserzeichenbefund widerlegt. Am Blattrand lassen sich Bruchstücke der Buchstaben S H C erkennen, was auf eine der von Simon Henrich Clasing geführten Papiermühlen weist. Clasing war von 1742 bis 1763 Pächter der Papiermühle zur Arensburg im Schaumburgischen, ehe er die Mühle in Hemeringen (bei Hessisch Oldendorf) übernahm.⁷⁹ Eine präzisere Datierung der Texthandschrift ist allerdings nicht möglich, da sich für J. C. F. Bachs Konzeptschrift keine weiteren Zeugnisse haben finden lassen und da die Hauptmarke des Wasserzeichens fehlt. Ob die vorliegende Texthandschrift mit Blick auf eine Aufführung der Kantate in Bückeburg angefertigt wurde, muß offen bleiben.

Auffälligerweise ließ sich bei den erhaltenen Originalquellen der Kantaten des ersten Jahrgangs, soweit sie nicht im Nachlaß-Verzeichnis C. P. E. Bachs erscheinen oder als Festkantaten an Wilhelm Friedemann gelangten, der Besitzer in den kritischen Jahren 1750 bis 1800 bislang nicht ermitteln. Gesetzt den Fall, daß die Verteilung des Erbes einigermaßen gerecht vor sich ging, wäre – in Abwandlung einer Frage, die Hans-Joachim Schulze mit Blick auf das Erbteil Wilhelm Friedemann Bachs gestellt hat⁸⁰ – weiterhin darüber nachzudenken, ob nicht auch J. C. F. Bach Werke vom Schläge der Passionen nach Matthäus und Johannes oder des Weihnachts-Oratoriums besessen haben könnte.

Auf Johann Christoph Friedrich Bachs Traditionsbewußtsein, das sich in einer Auseinandersetzung mit älteren Kompositionen zeigt, weist Carl Gottlieb Horstig mehrfach hin:⁸¹

„Ich wage es nicht, eine Charakteristik von der Bachischen Kunst zu geben; aber alles, was dem Namen Bach eine so große Celebrität erworben hat, das besaß der Bücke-burgische Bach in einem nicht geringen Grade. Ein vollendetes Studium der Tonkunst, tiefe Einsicht in die Natur und das Wesen der Harmonie, vollständige Kenntnis des reinen Satzes und eine Simplizität und Würde im Ausdrucke ... Hierinn allein hat man die Ursache zu suchen, warum Bach so hartnäckig auf seinem alten Geschmack bestehen konnte.“

⁷⁷ Durch das Nachlaßverzeichnis ist nur die Partitur als Besitz Carl Philipp Emanuels ausgewiesen; erster namentlich bekannter Besitzer des Originalstimmensatzes ist Georg Poelchau.

⁷⁸ BC, Bd. I, S. 182 (A 39). Dort auch der Hinweis, daß die Textabschrift ursprünglich wohl dem Originalstimmensatz, nicht der Partitur beilag.

⁷⁹ Vgl. E. Tacke, *Die Schaumburger Papiermühlen* (s. o., Fußnote 70), Textband, S. 22.

⁸⁰ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 14.

⁸¹ C. G. Horstig, *Nekrolog* (s. o., Fußnote 23), S. 276–278 passim, und S. 279. Das letzte Zitat stammt aus Horstigs *Nekrolog für Franz Neubauer* (erstmalig gedruckt in F. v. Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1795*, 6. Jg., 2. Bd., Gotha 1798), hier zitiert nach Wohlfarth (s. o., Fußnote 4), S. 80.

„... er hatte Recht, wenn er in den Tonstücken selbst unserer besten musikalischen Meister, eines Mozart und Paesello, etwas fand, welches ihm, wenn er es anatomisch zerlegte, nichts als eine gedankenlose Leere zurückließ, da im Gegentheile seine alte Musik von Graun, Händel, Leo, Durante etc. nichts als Kern und Stoff zu hundertfältiger Entwicklung enthielt.“

„[Bach] hatte sich zuweilen im Vertrauen einen kleinen Tadel über Neubauers Komposition erlaubt, welche in seiner altbachschen Waage zu leicht befunden wurde.“

In dieses Bild paßt Schünemanns Beobachtung, daß Johann Christoph Friedrich Bach in seinen Oratorien und Kantaten mehrmals Choralsätze Johann Sebastian Bachs verwendet hat.⁸² Geiringer konnte zeigen, daß Bach auch im „Tod Jesu“, der Schünemann nicht zugänglich war, von Choralsätzen des Vaters Gebrauch macht.⁸³ Eine systematische Durchsicht der geistlichen Vokalwerke zeigt, daß Bach wenigstens die folgenden Sätze Johann Sebastian Bachs übernommen hat:

Tabelle 2

Übernahme von Choralsätzen Johann Sebastian Bachs
in Vokalwerke Johann Christoph Friedrich Bachs

„Der Tod Jesu“ Wf XIV/1

Satz 1 „Du, dessen Augen flossen“ = BWV 244/62 „Wenn ich einmal soll scheiden“

Satz 14 „Zu deiner Ehre will ich alle Plagen“ beziehungsweise „Ich werde dir zu Ehren alles wagen“ = BWV 244/3 „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“

Satz 5 „Wen hab ich sonst als dich allein“ ist in der Harmonisierung der Anfangstakte angelehnt an BWV 244/10 „Ich bin's, ich sollte büßen“.

„Die Kindheit Jesu“ Wf XIV/2

Satz 7 a/7 c „Und nun in Fried und Freude ...“ = BWV 83/5 „Er ist das Heil und selig Licht“

„Die Auferweckung Lazarus“ Wf XIV/3

Satz 4 „Wenn Trost und Hoffnung schwunden ist“ = BWV 86/6 „Die Hoffnung wart' der rechten Zeit“

Himmelfahrts-Musik Wf XIV/8

Satz 2 „Ihm dienen alle Cherubim“ = BWV 36/4 „Zwingt die Saiten in Cythara“

Satz 6 „Wenn soll ich hin ins Paradies“ = BWV 248/12 „Bricht an, du schönes Morgenlicht“

Motette: Wachet auf, ruft uns die Stimme Wf XV/2

Satz 3 „Gloria sei dir gesungen“ = BWV 140/7 „Gloria sei dir gesungen“

Die von Johann Sebastian Bach entlehnten Choräle übersteigen zahlenmäßig die eigenen Sätze. Diese bleiben weitgehend auf Liedweisen beschränkt, die erst nach 1750 entstanden sind.⁸⁴ Beim Vergleich der eigenen mit den übernommenen

⁸² BJ 1914, S. 74 (G. Schünemann).

⁸³ K. Geiringer, Die Musikerfamilie Bach (s. o., Fußnote 5), S. 273.

⁸⁴ Die Choralmelodie „Triumph, Triumph, ist unser Gott“ aus der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ kann vor J. C. F. Bachs Vertonung nicht nachgewiesen werden. Der Cantus firmus zu „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ erscheint in dieser Fassung

Sätzen wird deutlich, daß sich J. C. F. Bach auch bei Eigenkompositionen am Vorbild des Vaters orientierte. Die Anlehnung reicht soweit, daß er oft noch die Aufzeichnung in Viertelnoten beibehält entgegen der durch Telemanns Einfluß in weiten Teilen Deutschlands nach 1750 favorisierten Verwendung von Halbenoten. Die Harmonik ist reich, wenn nicht die Mitwirkung von Trompeten und Pauken einige Einschränkungen erfordert. Diese Merkmale kommen nicht gänzlich unerwartet, da sein Vater die Harmonisierung vierstimmiger Choräle an den Anfang des Kompositionsunterrichtes stellte.⁸⁵ Es muß aber überraschen, mit welcher Konsequenz J. C. F. Bach Sätze seines Vaters an Schlüsselpositionen seiner Oratorien und Kantaten eingesetzt hat. Dies gilt etwa für die „Kindheit Jesu“, bei der die zweimalige Verwendung des Chorals „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ aus BWV 83 den Rahmen absteckt, in den die Verheißung Simeons eingebettet wird. Der Choralatz „Gloria sei dir gesungen“ aus BWV 140 krönt die große Choralmotette „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Ein Vergleich der Choralätze mit ihren mutmaßlichen Vorlagen ergibt, daß J. C. F. Bach die Sätze nur selten ohne Änderungen übernommen hat. Fast regelmäßig werden neue Texte unterlegt; die Choräle werden häufig transponiert; gelegentlich wird der Satzschluß erweitert. Die Bässe sind meist nur spärlich beziffert. Da sich ein Großteil der Sätze in den Choralbänden von 1765 und 1769 nachweisen läßt, wo sie ohne Bezifferung gedruckt sind, darf angenommen werden, daß die Generalbassziffern im allgemeinen von Johann Christoph Friedrich Bach stammen. Es muß aber daran erinnert werden, daß J. C. F. Bach auch zu handschriftlichen Quellen Zugang hatte.

Für die Motivation J. C. F. Bachs gibt es wenig Anhaltspunkte. Die Vorstellung, daß er auf Werke seines Vaters aus kompositorischem Unvermögen oder wegen Zeitnot zurückgegriffen haben könnte, erscheint jedoch absurd. Denn auf der einen Seite hatte Johann Sebastian Bach die Komposition von Choralätzen als Elementarunterricht angesehen; auf der anderen Seite dürfte es Johann Christoph Friedrich Bach nicht weniger Zeit gekostet haben, in seiner Musikaliensammlung einen passenden Choralatz zu finden, als einen neuen zu schreiben. Nicht zuletzt belegen Briefe an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, daß J. C. F. Bach die Herausgabe der Choralgesänge seines Vaters mit großem Interesse verfolgte.⁸⁶

Vor diesem Hintergrund gilt es, sich noch einmal den Choralätzen im „Tod Jesu“ zuzuwenden. Die Sätze 1 und 14 hat J. C. F. Bach aus der Matthäus-Passion (oder aus dem ersten Teil der Choralgesänge) übernommen. Besondere Aufmerksamkeit verdient nun die Gruppe von Chorälen zur Melodie „O Traurigkeit, o Herzeleid“. Wie oben angedeutet, bilden sie eine Steigerung, denn die Harmonik wird von Strophe zu Strophe reicher. Der letzte Choralatz erreicht eine harmonische Dichte, die unwillkürlich an Johann Sebastian Bach

erstmalig bei Graun (1755). Herders Liedstrophen „Auferstehung Gottes du wirst sein“ („Auferweckung Lazarus“, Satz 11a, c, f) sind Parodie auf Klopstocks Gedicht „Aufersteh, ja aufersteh wirst Du“, das durch Grauns Vertonung seit 1761 Verbreitung fand.

⁸⁵ Dok III, Nr. 803.

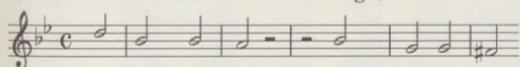
⁸⁶ Siehe Bachs Briefe vom 19. Februar und 1. Oktober 1788.

als Autor denken läßt. Von der Stellung im Werkganzen wäre die Einfügung eines Johann Sebastian Bachschen Satzes an diesem Kulminationspunkt des Werkes, dem Umschwung vom Passions- zum Ostergeschehen, für Johann Christoph Friedrich Bach nur konsequent.

Die Hypothese, daß der Choralatz „O Traurigkeit, o Herzeleid“, hier mit der Textunterlegung „Ihr Augen, weint“, einem verschollenen Werk Johann Sebastian Bachs entstammen könnte, wird durch mehrere miteinander verwobene Beobachtungen gestützt. Zunächst ist festzuhalten, daß alle übrigen Choralätze des Werkes eng auf Johann Sebastian Bach bezogen sind. Dies gilt sogar für Satz 5 des „Tod Jesu“, bei dem J. C. F. Bach auf den Beginn von „Ich bins, ich sollte büßen“ (BWV 244/10) anspielt, obwohl die aus Grauns „Tod Jesu“ übernommene Weise zum Choral „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ melodisch nur in der Anfangszeile mit „Nun ruhen alle Wälder“ in etwa übereinstimmt und im weiteren Verlauf auch metrisch davon abweicht.

J. C. F. Bach, Der Tod Jesu, „Ihr Augen, weint“

a) Satz 22a und 22c: Melodiefassung (wie Graun Satz 22a, c und e)



b) Satz 22e: Vokalstimmen

Bei dem Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“ fällt auf, daß die Melodielinie der beiden ersten Strophen – einschließlich der langen Pausen zwischen den Versen – getreu der von Graun verwendeten Melodiefassung entspricht. Beim letztmaligen Erklingen erscheint jedoch unerwartet eine Melodievariante, die sich auch als Auszierung nicht erklären läßt. Für ein Nebeneinander mehrerer Fassungen einer Chormelodie innerhalb eines einzigen Werkes gibt es keine Veranlassung und keine Erklärung, es sei denn, es läge eine Übernahme aus zwei verschiedenen Vorlagen vor. Das Autograph zum „Tod Jesu“, das eine sonst fast fehlerlose Reinschrift darstellt, weist gerade bei der letzten Choralstrophe Korrekturen auf (siehe die Abbildungen auf S. 138/139). Die Instrumentalstim-

Er ist nicht mehr in der Welt, Er ist nicht mehr in der Welt.

J. C. F. Bach, „Der Tod Jesu“, Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“, Autograph
 (Brüssel, Conservatoire Royal de Musique / Koninklijk Conservatorium, 26206 FRW, S. 147f.; vgl. S. 137)

men, die an sich colla parte mit den Singstimmen laufen, hat Bach offenbar ohne Nachdenken eingetragen. Dabei ist er mehrfach in die von Graun her vertraute Choralweise zurückgefallen. Erst nachträglich wurden die Instrumente an die offensichtlich zuerst notierten Vokalstimmen angepaßt.

Ohne neue Quellenfunde dürfte es müßig sein, darüber zu spekulieren, auf welche Vorlage der von J. C. F. Bach niedergeschriebene Choralsatz zurückgeht. Letztlich kommt es nicht einmal darauf an, ob hier nun wirklich ein Choralsatz Johann Sebastian Bachs oder vielmehr einer seines Sohnes Johann Christoph Friedrich vorliegt, ob der Choral „Ihr Augen, weint“ also nur der Bach-Rezeption oder auch der Bach-Überlieferung zuzuordnen ist. Vielmehr sind wir zunächst gefordert, uns bewußt zu machen, daß die Auseinandersetzung mit dem Werk des Vaters keineswegs auf die beiden musikalischen Söhne aus erster Ehe beschränkt geblieben ist.

6. Nachwirkung

Bachs über Jahrzehnte gehegte Hoffnungen, wenigstens einen Teil seiner Vokalwerke gedruckt zu sehen, dürften ihn veranlaßt haben, sie nach Möglichkeit nicht aus der Hand zu geben. Dennoch sind vom Miserere, dem „Tod Jesu“, der „Auferweckung Lazarus“, der „Kindheit Jesu“ und den „Pilgrimen auf Golgatha“ jeweils mehrere Kopien nachweisbar. Zu den Zentren einer Rezeption der geistlichen Vokalwerke des Bückeburger Bach gehören neben dem Haus Stolberg-Wernigerode die westfälischen Adelshöfe, der Hof Lippe-Detmold, schließlich auch das Haus Bentheim-Tecklenburg in Rheda, wo allerdings die Instrumentalwerke bevorzugt wurden. Die Weitergabe Bachscher Komposition an diese Höfe erfolgte nicht nur mit Billigung, sondern geradezu auf Wunsch von Johann Christoph Friedrich Bachs Dienstherrn.

Ebenso erklärlich erscheint, daß Wilhelm Friedrich Ernst Bach sich für die Werke seines Vaters in Berlin eingesetzt hat. Die von ihm revidierte Fassung der „Kindheit Jesu“ wurde bereits erwähnt; in amerikanischem Privatbesitz befindet sich darüber hinaus eine merkwürdige Einrichtung des Werkes von W. F. E. Bachs Hand: Das Oratorium wird hier auf Eingangs- und Schlußchor reduziert, die überdies gekürzt werden und in umgekehrter Reihenfolge erklingen.⁸⁷ In dieser Form stellt die „Kindheit Jesu“ eher eine Weihnachtskantate als ein Oratorium dar, wie die Titelblätter der Einzelstimmen weismachen wollen. Wilhelm Friedrich Ernst Bachs Interesse blieb jedoch nicht auf die „Kindheit Jesu“ beschränkt. Als sich Breitkopf nicht zum Druck des sogenannten Duodramas „Mosis Mutter und ihre Tochter“ (Jochebeth und Myriam) entscheiden konnte, forderte Johann Christoph Friedrich Bach sein Manuskript zurück, da sein Sohn in Berlin Verwendung für das Werk habe. In welchem Rahmen diese Aufführungen stattgefunden haben mögen, wäre noch zu erforschen.⁸⁸

⁸⁷ Für die Möglichkeit zur Einsicht in das Original und die Überlassung einer Kopie sei dem Besitzer herzlich gedankt.

⁸⁸ Vgl. U. Leisinger, *Wilhelm Friedrich Ernst Bach – Der letzte musikalische Enkel Johann Sebastian Bachs*, in: Johann Christoph Friedrich Bach (s. o., Fußnote 23), Bückeburg 1995, S. 71–82.

Nicht mehr in das Bild einer nur lokalen Ausstrahlung paßt das Engagement des Leipziger Thomaskantors Johann Friedrich Doles. Im Verzeichnis der von ihm hinterlassenen Musikaliensammlung findet sich der Eintrag:

„319. Bach I. C. F. in Bückeburg. Die Pilgrime auf Golgatha. Von Zachariä. Orat. P. St.“.⁸⁹

Die präzisen Angaben über Komponist und Textdichter lassen vermuten, daß Doles eine autorisierte Kopie des Werkes vorlag. Daß außer der Partitur auch ein Stimmensatz vorhanden war, deutet auf eine Zugehörigkeit zu Doles' reichhaltigen Passionsmusikrepertoire, das in jüngster Zeit verschiedentlich ins Blickfeld gelangt ist.⁹⁰

Doles hat darüber hinaus Lieder Johann Christoph Friedrich Bachs für den gottesdienstlichen Gebrauch bearbeitet. Einrichtungen geistlicher Lieder für vierstimmigen Chor bilden den zweiten Teil eines Choralbuchs aus seinem Besitz.⁹¹ Hierzu gehören etwa dreißig Lieder aus den beiden Sammlungen Geistlicher Lieder mit Melodien von Balthasar Münter.⁹² Die größte Gruppe mit insgesamt 12 Werken bilden Vertonungen J. C. F. Bachs in einer Einrichtung für vierstimmigen Chor, in auffälliger Parallele zu den Chorliedern, die J. C. F. Bach nach eigenen Vorlagen und drei Gellert-Liedern seines Bruders Carl Philipp Emanuel Bachs selbst bearbeitet hat.⁹³ Diese Praxis hielt über die Wende zum 19. Jahrhundert an: J. G. Sander nahm ein weiteres Münter-Lied (Wf XV/4) in seine Sammlung „Die Heilige Cäcilia“ (1818) auf.⁹⁴

Auch im Hamburger Musikleben waren Johann Christoph Friedrich Bachs Werke präsent. Die große Kantate „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5) wurde in ihrer Originalgestalt schon 1771 als Michaelisquartalsstück in den Hamburger Hauptkirchen aufgeführt und ist damit nachweislich die erste größere Gemeinschaftsarbeit von Johann Gottfried Herder und Johann Christoph Friedrich

⁸⁹ *Catalog geschriebener, meist seltener Musikalien und theoretischer Werke welche im Bureau de musique bei Hoffmeister et Kühnel in Leipzig ... zu haben sind*, Leipzig 1802 (einziges bekanntes Exemplar: SBB, Ab 645), S. 1, Nr. 319. Zum Zusammenhang zwischen dem Verkaufskatalog und dem Nachlaß Doles siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 94. Der Eintrag erlaubt – in Verbindung mit der Erwähnung des Werkes im Nachruf (s. u., Fußnote 100) – eine Zuweisung des Werkes an Johann Christoph Friedrich Bach, obwohl die beiden erhaltenen Quellen (s. o., Fußnote 50) den Autor nur in verstümmelter Form nennen.

⁹⁰ H.-J. Schulze, *Eine rätselhafte Johannes-Passion „di Doles“*, in: Rudolf Eller zum Achtzigsten, hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat, Rostock 1994, S. 67–74, sowie die Beiträge von U. Leisinger und P. Wollny, in: *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 1, 1995.

⁹¹ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 304*. Die Handschrift wird beschrieben bei H.-J. Schulze, *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1977, S. 75f.

⁹² RISM B VIII, 1773⁹⁹ und 1774¹⁰.

⁹³ Den teilweise anonym belassenen Chorsätzen liegen folgende Lieder J. C. F. Bachs zugrunde: 1. Sammlung, Nr. 1, 2, 9 und 11; 2. Sammlung, Nr. 1–8.

⁹⁴ Aus Sanders Vorbemerkung zur Cäcilia geht hervor, daß die Einrichtung nicht vom Komponisten stammt.

Bach.⁹⁵ In einer Bearbeitung, die nicht, wie bislang angenommen wurde, auf den Komponisten selbst zurückgeht, vielmehr ein Pasticcio darstellt, hat Carl Philipp Emanuel Bach sie auch in Jahren 1778 und 1784 verwendet.⁹⁶

Nach der kritischen Sichtung der erhaltenen Materialien und Dokumente lassen sich vier Hauptphasen für Johann Christoph Friedrich Bachs Komposition geistlicher Werke bestimmen.

1. Gelegenheitsstücke wie die Kantaten zur Feier der Beendigung des Siebenjährigen Krieges und zur Rückkehr des Grafen Wilhelm aus Portugal gaben Bach ab etwa 1763 die Möglichkeit, Erfahrungen als Kantatenkomponist zu sammeln. Bei der Bewerbung um die Nachfolge Telemanns als Musikdirektor in Hamburg konnte Bach somit auf eigene Werke verweisen.⁹⁷
2. Nach der Heirat des Grafen Wilhelm mit der tiefreligiösen Marie Eleonore Barbara von Lippe-Biesterfeld am 12. November 1765 änderte sich das Repertoire am Bückeburger Hof entscheidend. Neben der italienischen Kantate stießen nun auch geistliche Werke mit deutschem Text am Hofe auf Interesse. Noch in die Zeit vor Herders Ankunft in Bückeburg, die bislang als Auslöser für Johann Christoph Friedrich Bachs geistliches Schaffen galt, fallen die Vertonung der großangelegten und stark besetzten Oratorien „Der Tod Jesu“, der „Pilgrime auf Golgatha“, möglicherweise auch der „Hirten bei der Krippe Jesu“ und der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“. Bach hat hierbei auf die berühmtesten Libretti seiner Zeit zurückgegriffen. Die zentrale Rolle der Gräfin Marie Eleonore wird auch aus dem Nekrolog deutlich. Horstig leitet die Wiedergabe des obenerwähnten Dankbriefs der Gräfin vom 24. April 1774 mit folgenden allgemeinen Bemerkungen ein:⁹⁸

„Bachs glücklichste Lebensjahre verflossen ihm unter dem ungetheilten Beyfalle seiner freundlichen Beschützer, des Grafen und seiner Familie, die ihn verehrten und in seiner Composition Nahrung für Ohr und Seele fanden. Es war eine Zeit, wo sich die Tonkunst zu Bückeburg in alle ihre Rechte eingesetzt hatte. Jeder feyerliche Tag wurde durch eine Musik verherrlicht, und ein Concert wurde mit der stillen Andacht gehört, mit der man sich in der Kirche zur Erbauung vorbereitete. Oratorien und Paßionsmusiken wechselten mit einander ab, und die noch lebende hinterlassene Wittwe des Concertdirec. Bach wurde damals als Sängerin besoldet.“

⁹⁵ Kopien des Werkes werden im *Verzeichniss | der praktischen musikalischen Werke, | welche | bey Johann Friedrich Hartknoch | in Riga | um beygesetzte billige Preise | zu haben sind* (Exemplar: SBB, Ab 23/1, Fasz. 8, Nr. 58) angeboten. Die beiden in Berlin aufbewahrten Hartknoch-Kataloge (ca. 1784, ca. 1790) verzeichnen auch Werke Johann Sebastian Bachs, darunter Kopien des Wohltemperierten Klaviers, des Doppelkonzerts BWV 1060 und der Kantate BWV 145 in der Hamburger Pasticcio-Fassung. Ob Hartknochs Vorlagen auf Westphal oder auf Carl Philipp Emanuel Bach (oder auf beide) zurückgehen, wäre zu prüfen.

⁹⁶ Eine Studie (*Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführung von BWV 19 im Kontext der Hamburger Michaelismusiken*) ist hierzu in Vorbereitung.

⁹⁷ Vgl. H. Miesner, Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg (s. o., Fußnote 8), S. 117.

⁹⁸ C. G. Horstig, Nekrolog (s. o., Fußnote 23), S. 272.

3. Der Anwesenheit Herders in Bückeburg verdanken wir mindestens drei Oratorien und zwei geistliche Kantaten. Die Oratorien „Die Kindheit Jesu“ und „Die Auferweckung Lazarus“⁹⁹ haben das Bild von Johann Christoph Friedrich Bachs geistlicher Vokalmusik maßgeblich bestimmt, obwohl sie in ihrer knappen Anlage und der kammermusikalischen Besetzung für Bachs Schaffen nicht einmal repräsentativ sind. Die Zusammenarbeit zwischen Bach und Herder darf auch insofern nicht überschätzt werden, als Bach auch mit anderen Textdichtern – Johann Heinrich Cramer, Gottlieb Daniel Stille, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg – in unmittelbarem Kontakt stand.
4. Um die Mitte der 1780er Jahre hat Bach seine älteren Kompositionen überarbeitet, in der Hoffnung, wenigstens die „Hirten bei der Krippe Jesu“ und einige der Kompositionen auf Texte Johann Gottfried Herders im Druck verbreiten zu können. Bach beschränkte sich in dieser Phase jedoch nicht auf Revisionen, sondern komponierte auch neue Stücke.

Dieses differenziertere Bild bietet vielleicht einen Anreiz für eine neue Wertung des unscheinbarsten unter den Söhnen Johann Sebastian Bachs. Könnte nicht ein Vergleich zeigen, daß die Vokalkompositionen von Johann Christoph Friedrich Bach denen seines älteren Bruders Carl Philipp Emanuel ebenbürtig sind, sie in den fugierten Sätzen vielleicht sogar übertreffen?

Wie etwa wäre das Verhältnis zwischen Herder und Bach zu charakterisieren? In welchem Maße sind Herders Dichtungen durch die von J. C. F. Bach vertonten älteren Libretti beeinflusst? Warum aber erscheint Bachs Name nicht in Herders umfangreicher Korrespondenz der Bückeburger Jahre? Warum hat Bach unter seinen fast 100 Liedern nicht ein einziges Gedicht von Herder in Musik gesetzt? Warum hat Bach dennoch stets größte Hochachtung vor Herder bezeugt? Lassen sich anhand der Materialien des Herder-Nachlasses neue Aufschlüsse über die Art und Weise ihrer Zusammenarbeit gewinnen?⁹⁹

Den Bürgern in Bückeburg war der schaumburg-lippische Konzertmeister Johann Christoph Friedrich Bach in erster Linie als Vokalkomponist bekannt. Hierauf spielt der kurze Nachruf an, dessen schöne Worte allerdings ein frommer Wunsch geblieben sind:¹⁰⁰

„Durch seine vortreffliche Compositionen, unter welchen Kenner die Hirten bei der Krippe, den Tod Jesu und die Pilgrimme auf Golgatha, für die vorzüglichsten halten, hat [Bach] sich bei der Welt unvergeßlich gemacht – bey uns und den Seinigen auch durch fromme Gesinnungen und einen rechtschafnen Wandel.“

⁹⁹ Vgl. *Der handschriftliche Nachlaß Johann Gottfried Herders: Katalog. Im Auftrag und mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen bearb. von Hans-Dietrich Irmscher und Emil Adler* (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung. 1.), Wiesbaden 1979.

¹⁰⁰ *Schaumburg-Lippische Landesanzeigen*, 1795, Nr. 5, S. 21 (1. Februar 1795). Exemplar: Bückeburg StA, *Dienstbibliothek*, Se 651. Siehe auch G. Hey, *Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie*, BJ 1933, hier S. 77f.