

# Bach-Jahrbuch

## 1936

Sächsische

**MZ** 8°

**10**

Landesbibliothek



Massfield Löcher



# Bach-Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

33. Jahrgang 1936



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

Vereinsjahr 37, 1

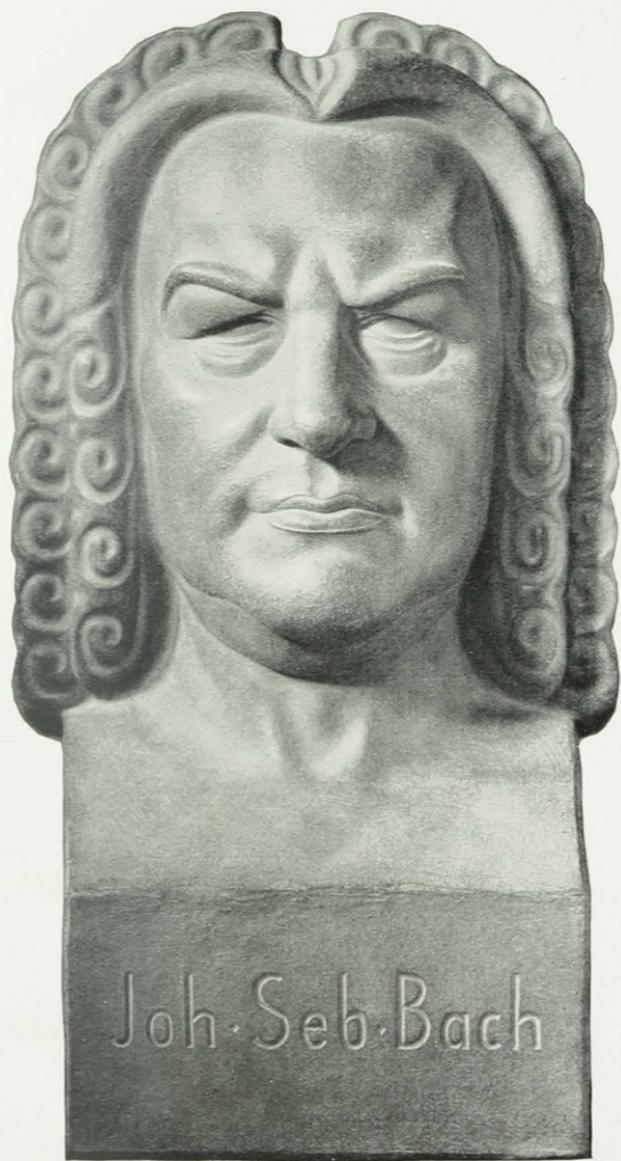


1947 I Fd 3

# Inhalt

	Seite
Arnold Schering (Berlin), Die Hohe Messe in h-moll . . . .	1
Georg Schünemann (Berlin), Bachs Trauungskantate „Gott Beherrscher aller Dinge“ . . . . .	31
Hugo Lämmerhirt (Leipzig), Ein hessischer Bach-Stamm	53
Heinrich Husmann (Leipzig), Die Viola pomposa . . . . .	90
Conrad Freyse (Eisenach), Ein Bach-Pokal . . . . .	101
Heinrich Miesner (Hannover), Bach-Gräber im Ausland	109
Arnold Schering (Berlin), Charles Sanford Terry† . . . .	115
Abbildungen:	
Joh. Seb. Bach-Büste von Emma Cotta . . . . . vor	1
Bachsche Viola pomposa . . . . .	90/91
Sehr kleines Violoncello, böhmisch, 19. Jahrh. Nach dem Vorbild der Bachschen Pomposa ge- bautes Instrument . . . . .	} 96/97
Bachsche Pomposa von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741 . . . . .	
Böhmische Pomposa des 18. Jahrh. flacher Bauart	
Bach-Pokal . . . . .	104/105
Südanficht der St. Pantokrator-Kirche in der Grafschaft Middlesex . . . . .	110/111
Friedhof der Protestanten in Rom an der Cestiuspyramide	112/113





Phot. Franz Linkhorst, Berlin

Büste von Emma Cotta

Im Besitz der Staatl. Hochschule für Schul- und Kirchenmusik, Berlin



# Die Hohe Messe in h-moll

Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse  
für Friedrich August II.

Von Arnold Schering (Berlin)

Bach überreichte, wie man weiß, die sorgfältig und zum Teil eigenhändig geschriebenen Stimmen des Kyrie und Gloria seiner h-moll-Messe in Dresden persönlich. Die Widmung trägt die Angabe „Dresden, den 27. July 1733“. Spitta<sup>1)</sup> bemerkt dazu: „Der Wunsch, dem Hofe sich dienstwillig zu zeigen, ist für Bach die äußere Veranlassung geworden, sich mit dem Gedanken an die Schaffung einer vollständigen Messe zu befassen“, fügt aber sogleich hinzu, daß Bach wohl von Anfang an gar nicht mit einer Aufführung in Dresden gerechnet, sondern die Verwendung der Stücke im Leipziger Gottesdienst im Auge gehabt hat: „Ein so durchaus praktischer Musiker wie er schreibt nichts, und am wenigsten ein solches Riesenswerk, um es klanglos im Pulte zu begraben.“

Diese Begründung des Entstehens der Hohen Messe war bereits den Herausgebern (J. Riez, M. Hauptmann) der Bände 6 und 8 der Bach-Gesellschaft geläufig; ihr hat bis zur Stunde die gesamte Bach-Forschung beigestimmt. Solange keine weiteren Anhaltspunkte gegeben waren — und an solchen fehlte es —, mußte sie als durchaus einleuchtend erscheinen. Daß dennoch damit das Richtige nicht getroffen ist, wir vielmehr Ursache und Zweck der Komposition anderswo suchen müssen, soll in den folgenden Zeilen dargelegt werden.

<sup>1)</sup> J. S. Bach, II, S. 519.

Dreierlei ist an Spittas Vermutung unwahrscheinlich. Einmal, daß Bach, nachdem August der Starke am 1. Februar 1733 die Augen geschlossen hatte, es anscheinend gar nicht hat erwarten können, dem neuen Herrscher mit einer weder von ihm bestellten noch erwarteten Komposition nebst persönlicher Bitte um Beförderung zu kommen. Das mußte nicht nur aufdringlich erscheinen, sondern auch aussichtslos, da Bach sich, soweit man wußte, auf keine vorangegangene Bekanntschaft bei ihm berufen konnte. Einfach nach Dresden zu fahren, dort als Kantor von Leipzig irgendeine Komposition abzugeben und die Widmung mit dem dreifachen Wunsche zu versehen, den Hofkapellmeistertitel zu erhalten, ohne dem Monarchen jemals als Musiker begegnet zu sein, — diese Art möchte kaum die richtige und im Sinne Bachs gewesen sein. Aber weiter! Sollte Bach wirklich so unpraktisch gedacht und sich zu einem Werke entschlossen haben, von dem er selbst überzeugt war, daß es im Dresdener Hofgottesdienst unmöglich sei? Warum wählte er diese gigantischen Ausmaße? Warum nicht kleinere, wie sie die vier anderen Messen zeigen? Welcher Komponist ist so unklug, eine verehrte Person mit einer Schöpfung zu beglücken, von der er annehmen muß, daß der Dedikand sie niemals hören wird? Er durfte sicher sein, mit einem bescheideneren, aber dafür unmittelbar aufführungsreifen Werke ganz dieselbe Wirkung zu erreichen. Denn seine Genialität und Überlegenheit hätte er vor aller Welt auch in einem solchen dokumentieren können. Und schließlich: warum sollte es dem Meister erst 1733, zehn Jahre nach seinem Leipziger Amtsantritt, eingefallen sein, wie schön es wäre, für den Gottesdienst nun endlich auch ein paar eigene Messesätze zu haben? Er war bis dahin immer mit fremden ausgekommen.

Um die Angelegenheit einen ersten Schritt vorwärtszubringen, knüpfe ich bei diesem dritten Punkte an. Denn gerade über den Gebrauch lateinischer Messesätze im Leipziger Gottesdienst der Bachschen Zeit herrscht noch allgemeine Unklarheit. Folgende Überlegungen werden zur Klärung beitragen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Als Quellen kommen in Betracht: Leibniz, Leipziger Kirchenandachten 1694; Leipziger Kirchenstaat, 1710; Sicul, Neo Annalium Lipsiensium Continuatio II, 1717; die handschriftlichen Aufzeichnungen des Thomasküsters J. C. Rost, 1716. Dazu die Übersichten bei Ch. S. Terry in „J. S. Bach, Cantata Texts sacred and secular“, London 1926.

Den musikalischen Mittelpunkt der gottesdienstlichen Feier bildete, wenn nicht besondere Fälle Ausnahmen herbeiführten, die „Musica“, d. h. die konzertierende Figuralmusik. Sie hatte, wie die meisten Bach'schen Kantaten zeigen, beträchtliche Ausdehnung und ließ deshalb, außer einer Motette und etwas Orgelspiel, anderer Kunstmusik wenig oder gar keinen Raum. Der Beginn des Gottesdienstes war 7 Uhr früh. „Es endet sich aber“, heißt es (Sicul), „in gemeldten fünff Kirchen die Frühpredigt allenthalben um IX Uhr; die übrige Liturgie währt, nachdem viel oder wenig Communicanten sind, lang oder kurz, als nemlich in der Nicolai- und Thomas-Kirche bisweilen wol bis um XI Uhr.“ „Die ordentliche Zeit der Predigt ist eine Stunde und pfeget der Priester insgemein um 9 Uhr darnach zu schließen“ (Lpz. N.-St.). Auf die Predigt folgten Kirchengebete, Fürbitten, Dankfagungen, Abkündigungen, worauf mit dem Paulinischen Gruße der Übergang zur Kommunion geschah.

Die „Musica“ stand entweder vor der Predigt oder schloß diese ein. Für sie und alles, was die erste Hälfte des Gottesdienstes ausmachte, blieb nicht viel mehr als eine Stunde. In dieser Zeit mußte alles, was Chorz- und Altarliturgie bis zum Beginn der Predigt zu erledigen hatten, aufgehen. Sollten andere Figuralstücke eingeschoben werden, so konnten es nur solche von äußerster Kürze sein. In Frage kamen dabei im Grunde nur zwei: das Kyrie und Gloria an hohen Fest- und an Feiertagen. Folgende Übersicht unterrichtet über die Gepflogenheiten beim Vortrage beider Sätze, die seit alter Zeit unter dem Begriff „Missa“ zusammengefaßt wurden<sup>1)</sup>. Zu unterscheiden sind dabei „hohe“ Feste, Fest- oder Feiertage und gewöhnliche Sonntage<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Bopelius (Neu Leipziger Gesangbuch 1682, S. 421) erklärt: „Missa oder das Kyrie eleison, neben dem, was die alte Kirche zu Lob der Hlg. Dreynigkeit hinzugethan hat“ und läßt darauf Kyrie nebst Gloria (Choral) folgen. Der Ausdruck „kurze Messe“ (Missa brevis) ist also irreführend. Denn andere musikalische Messen (nämlich mit Einbeziehung von Credo, Sanctus, Agnus) kannte der lutherische Kirchenbrauch nicht, sonst wäre er eben kein protestantischer gewesen. Unter Missa verstanden die protestantischen Tonsetzer immer nur Kyrie und Gloria, wie das in Bach's Überschrift auf den Dresdener Stimmen klar jutage tritt und auch an den vier Messen im 8. Bande der Bachausgabe zu sehen ist.

<sup>2)</sup> Die drei hohen Feste sind: Weihnachten, Ostern, Pfingsten; die „übrigen“ zwölf Feste: Neujahr (1. 1.), Hohes Neujahr (6. 1.), Lichtmess (Mariä Reinigung, 2. 2.), Mariä Verkündigung (25. 3.), Palmsonntag, Karfreitag, Himmelfahrt, Trinitatis, Johannisfest (24. 6.), Mariä Heimsuchung (2. 7.), Michaelisfest (29. 9.), Reformationsfest (31. 10.). Aposteltage: Matthias (24. 2.), Peter und Paul (29. 6.), Jakobus (25. 7.), Bartholomäus (24. 8.), Matthäus (21. 9.), Andreas (30. 11.), Thomas (21. 12.), Johannes Evangelista (27. 12.).

Missa (Kyrie und Gloria) an gewöhnlichen Sonntagen

Nikolaikirche

Thomasikirche

(Bach und die 1. Kantorei.)

(Die 2. Kantorei unter dem  
II. Präfekten.)

Kyrie: lateinisch, choraliter  
(nach der Fassung im Gesang-  
buch des Bopelius, 1682,  
S. 421).

Deutsches Kyrielied: „Kyrie,  
Gott Vater in Ewigkeit“ (vier-  
stimmig nach Bopelius).

abwechselnd

Gloria: lateinisch, choraliter.  
Der Dekan intoniert am Altar  
Gloria in excelsis Deo, der  
Chor antwortet Et in terra  
pax und fährt fort bis zum  
Schluß.

Deutsches Glorialied: „Allein  
Gott in der Höh sei Ehr“ (vier-  
stimmig); die Intonation des  
Dekans kann mit „Ehre sei  
Gott in der Höhe“ oder la-  
teinisch mit Gloria in excelsis  
Deo erfolgen.

abwechselnd

Missa (Kyrie und Gloria) an Festen und Feiertagen

Kyrie: lateinisch unter Figu-  
ralmusik.

Deutsches Kyrielied.  
(wie oben)

Gloria: lateinisch unter Figu-  
ralmusik.

Deutsches Glorialied.

Hierauf wird, wenn die  
deutsche Kantate beendet ist,  
das deutsche Glorialied „Al-  
lein Gott in der Höh sei Ehr“  
gesungen (vierstimmig).

(wie oben)

An den Feiertagen der hohen Feste abwechselnd

An allen diesen Tagen gesellte sich, wie schon erwähnt, eine deutsche Hauptkirchenmusik hinzu, nur am Palmsonntag und Karfreitag trat dafür die Verlesung der Passion ein. Am 2., 3., 4. Adventssonntag und in der Fastenzeit (Invokavit bis Judika) fiel in Leipzig alle Figuralmusik aus. Für die Dauer der Hauptkirchenmusik, d. h. der deutschen Kantate, galt die Regel: im Winter nicht länger als 25 Minuten, im Sommer unter Umständen 8—10 Minuten mehr (also 33—35 Minuten)<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Diese Zeitnormen sind in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ IV, 5. Teil, S. 108, in einer Abhandlung über die Abfassung von Kirchenkantatentexten mitgeteilt. Bitter, J. S. Bach I (1865), S. 198, vermutet nicht ohne Grund, daß

Was sich aus dieser Übersicht für unser Thema ergibt, ist folgendes: Wenn Bach ein figurales Kyrie und Gloria (lateinisch) aufzuführen wollte, so standen ihm zwar die hohen Feste (mit ihren drei Feiertagen) und die andern zehn Feiertage zur Verfügung, aber mit der Beschränkung auf eine ganz kurze Zeitdauer, die um so kürzer sein mußte, je breiter und wuchtiger die betreffende deutsche Festkantate angelegt war. Gerade bei dieser aber pflegte sich Bach, der für lateinisch gesungene Musik wenig Interesse bewiesen hat, keine Zügel anzulegen. Er ist daher — mindestens bis in die Mitte der dreißiger Jahre — immer mit fremder Kyrie- und Gloriamusik ausgekommen, von der er nie und nimmer zu fürchten brauchte, daß sie die folgende deutsche Kantate seiner Feder verdunkle.

Das gewaltige, massive Kyrie der Hohen Messe hatte sowohl seiner Länge, wie seines erschütternden Ernstes wegen nirgends einen Platz in der Leipziger Liturgie. Für sich allein war es ganz unbrauchbar: es ist kein Fall im gottesdienstlichen Jahreslauf nachweisbar, bei dem vom Vortrage eines Kyrie allein die Rede ist. Immer gehörte es zum Gloria. Ihm jedoch ein anderes zugefellen als das große in D-dur, wird Bach nicht eingefallen sein<sup>1)</sup>.

Damit aber ist das Schicksal auch dieses Messeglories entschieden. Es war ebenfalls keins der üblichen Gebrauchsglorias, die den Text in fünf oder sechs Minuten erledigten, wie es zweckdienlich war, sondern eine achtheilige große Kirchenmusik für sich. Es hätte den übrigen gottesdienstlichen Verrichtungen unbarmherzig jede Entfaltungsmöglichkeit genommen und schloß die Nachbarschaft einer deutschen Kirchenkantate aus. Beweis dafür ist, daß Bach, als er es für irgendeine Weihnachtsfeier hervorsuchte, es um nicht weniger als zwei große Chöre und drei Arien kürzte und auf diese Weise

---

diese Abhandlung unter Zustimmung Bachs entstanden ist. Um einen Anhalt für die Zeitdauer der Aufführung (einschließlich Pausen und Wiederholungen) zu haben, zählte man die Takte der fälligen Musikstücke und kam bei 25 Minuten Dauer auf durchschnittlich 350 Takte „verschiedener Mensur“, bei 30 Minuten auf etwa 400 Takte. Ein Zwang, diese Grenzen pedantisch zu wahren, bestand natürlich, wie hinzugefügt wird, nicht.

1) Als Muster eines „Gebrauchskyries“ kann man das in Bd. 41 der Bachausgabe mitgeteilte ansehen; den aus fremder Feder stammenden Eszänen hat Bach ein kurzes, meisterhaftes Christe hinzugefügt.

die Länge einer normalen Kantate herstellte<sup>1)</sup>. Daß er die unterdrückten Stücke, von denen man zwei bereits als Kirchenkantatensätze kannte, anderweit benutzt hat, ist nicht nachweisbar. Mitthin: Wo bleibt der Beweis, daß auch dieses Gloria als Ganzes je im Leipziger Gottesdienst erklingen ist? Alle Vermutungen, die sich auf den angeblich geheimen Gedanken Bachs einer späteren Verwendungsmöglichkeit von Kyrie und Gloria stützen, stehen auf schwachen Füßen und können heute, da die Struktur der Leipziger Gottesdienste aufs genaueste erforscht ist, nicht mehr aufrechterhalten werden.

Es sei wiederholt, daß sich Spittas Meinung trotz der eben angezogenen Bedenken, die weder ihm noch anderen gekommen sind, bisher nicht widerlegen ließ. Nunmehr sei ihr eine andere, wie ich hoffe, überzeugendere entgegengestellt: Kyrie und Gloria bildeten die Festmusik, die den Gottesdienst schmückte, als der neue Kurfürst Friedrich August II. am 21. April 1733 die Erbhuldigung der Stadt Leipzig entgegennahm.

Es war eine alte Sitte der sächsischen Kurfürsten, nach Antritt der Regierung ihr Land zu besuchen und das Treuegelöbniß der Untertanen entgegenzunehmen. J. G. Mittag, dem wir ein Buch über den Herrscher verdanken<sup>2)</sup>, schreibt zum März des Jahres 1733: „Nunmehr resolvirten Ihro Durchl. der neue Churfürst an denen principalesten Orten Ihrer Sächsischen Lande Dero Erb-Huldigung in höchster Person einzunehmen, dergleichen in 40 Jahren daselbst nicht gesehen worden.“ Das bevorstehende seltene Ereignis setzte das ganze Land und nicht nur jene größeren Städte in freudige Erregung, in denen der Kurfürst abzustiegen geruhte, sondern auch die

<sup>1)</sup> Verwendet wurden damals nur der erste Chor, das Duett (stark gekürzt), der Cum sancto spiritu-Satz, unterdrückt dagegen die Laudamus-, Qui sedes- und Quoniam-Arien und die Gratias- und Qui tollis-Musik. Da es die Regel war, Weihnachten (als volkstümliches Fest) mit deutschen Kantaten zu schmücken, so vermute ich, daß dieses Weihnachtsgloria (mit der neu untergelegten kleinen Dorologie) die Feier eines ganz bestimmten Weihnachtsfestes verherrlichen sollte, vielleicht bei einem glücklichen politischen Ereignis. Die hohe Zahl der bekannten Bachschen Weihnachtskantaten legt die Annahme nahe, daß es mit jener einmaligen Ausnahme sein Bewenden gehabt haben wird. Vgl. auch Ausgabe der Bachgesellschaft Bd. 41, S. 3 ff., und Spitta, a. a. O. II, S. 520 f. Das Magnifikat stand nicht im Haupt-, sondern im Vespertgottesdienst des Weihnachtsfestes.

<sup>2)</sup> Leben und Thaten Friedrich Augusti III., Leipzig 1737. Die Regentenzahl III trug der Herrscher als König von Polen, während er als sächsischer Kurfürst August II. blieb.

unzähligen kleineren Ortschaften, durch die die Reise gehen mußte. Mit Dresden begann die Huldigung (15. April 1733), dann folgten Leipzig (20. April), Wittenberg (11. Mai), Torgau (13. Mai), Zeitz und Naumburg (hier am 15. und 18. Mai durch einen Regierungsvertreter), Bauzen (20. Mai), Freiberg (9. Juni). Mittag beschreibt ausführlich die festlichen Vorgänge in diesen Städten. Am eigentlichen Huldigungstage wurde überall — mit Ausnahme von Bauzen, wo der Fürst einen katholischen Gottesdienst besuchte — mit einer morgens um 7 Uhr stattfindenden Huldigungspredigt in der Hauptkirche der betreffenden Stadt begonnen, an die sich hernach der Empfang der Ritterschaft, der Behörden, der Bürger angeschlossen. Abends gab es große volkstümliche Versammlungen auf dem Markte mit Musik, Illumination und anderem Gepränge.

Die Schilderung der Leipziger Feier leitet Mittag (S. 109) mit den Worten ein: „Der andere solenne Huldigungs-Actus geschah in der Stadt Leipzig, zu welcher Dero Königl. Herr Vater beständig eine ganz sonderbare Liebe getragen, und die sich rühmen kann, sehr wohl in dessen Gnade eingeschrieben gewesen zu sein.“ Der großartige Empfang, bei dem das ganze bürgerliche, behördliche, akademische, kirchliche und militärische Leipzig auf den Beinen war und den Landesvater unter Kanonendonner und unzähligen Vivats begrüßte, ging am 20. April vor sich. „Den folgenden 21. April“, fährt Mittag fort, „geschah früh um 7 Uhr die Huldigungs-Predigt in der S. Nicolai-Kirche von dem Herrn Superint. D. Salomon Deylingen, Theol. Prof. Publ. über Ps. 28, v. 8. 9. Nach geendigten Sacris versammelte sich die sämtliche hierzu verschriebene Ritterschaft des Leipziger und Thüringischen Craynes auf der Börse mit gewöhnlichen Ceremonien, wohin sich unser Durchl. Augustus gegen 10 Uhr in einer Portechaise . . . in Begleitung der ganzen Hoffstatt erhuben. Allhier wurde Denenselben von besagter Ritterschaft die Erb-Huldigung und das Hand-Gelöbniß geleistet.“ Was Stadt und Universität am selben Tage weiterhin an festlichen Veranstaltungen ins Werk setzten, kommt für uns nicht in Betracht. Genug, daß es seit langem kein Ereignis gegeben, das die Stadt in stolzerer Verfassung gezeigt hatte.

Eine zweite Beschreibung steht in der handschriftlichen Leipziger Chronik von Niemer, wo es (Teil I, S. 335) heißt: „Den folgenden

als den 21. April, mußte sämtliche Bürgerschaft wiederum früh um 8 Uhr auf dem Markte, und zwar insgesamt in schwarzen Mänteln erscheinen. Und in der Kirchen zu St. Nicolai wurde von Hr. Dr. Deylingen, dem Herrn Superintendenten, über die Worte Psalm 28, vers 8. 9.: ‚Der Herr ist ihre Stärke; er ist ihre Stärke, die seinem Gesalbten hilft. Hilf deinem Volk und segne dein Erbe, und weide sie, und erhöhe sie ewiglich‘, eine solenne Huldigungspredigt gehalten. Nach deren Ende verfügte sich Ihre Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchlaucht nach 10 Uhr in einer Portechaise, unter Begleitung der Ritterschaft, auf die Kaufmannsbörse.“

Bach muß sehr bald nach dem Hinscheiden des alten Kurfürsten die Weisung bekommen haben, sich mit einer Festmusik bereitzuhalten, falls der neue, wie es seit Menschengedenken üblich war, zur Erbhuldigung die Stadt besuche. Zwar spricht weder Mittag, noch Riemer von Musik. Doch ist selbstverständlich, daß bei dieser außergewöhnlichen Gelegenheit, für die allein Bach zuständig war, Musik erklang, und zwar Musik, die an Größe der Bedeutung hinter der Größe des historischen Augenblickes nicht zurückblieb. Obwohl der Kurfürst als Katholik natürlich dem Gottesdienst fernblieb, wohl aber, wie anzunehmen ist, eine ganze Anzahl hoher protestantischer Vertreter seines Gefolges teilnehmen ließ, kam eine deutsche Kirchenkantate der üblichen Art nicht in Frage. Sie hätte mit ihrer naturgemäß evangelischen Auslegung des Bibelworts dem Sinn der Huldigung kaum Rechnung tragen können, und selbst eine Psalmkantate nach der Weise Händelscher Anthems war mindestens ohne evangelischen Schlußchoral in Leipzigs Kirchen nicht gut vorstellbar. Zudem fiel dieser 21. April auf einen bedeutungslosen Wochentag (Dienstag nach Misericordias). Dagegen boten sich ein Kyrie und Gloria nicht nur liturgisch als das Gegebene an, sondern waren zugleich ein von protestantischer Seite durchaus unverfängliches, keineswegs als Zugeständnis aufzufassendes Entgegenkommen an den katholischen Landesherrn. Denn beide Texte wurden eben als Missa an Festtagen auch in Leipzig figural gesungen. Mit ihrem Erklängen war jederzeit der Gedanke an Festliches, Feiertägliches verbunden. Mithin: man behandelte den Huldigungsgottesdienst wie einen an hohen christlichen Feiertagen.

Die Frage, ob nicht das allgemeine Musizierverbot bei Landestrauer das eben Ausgesprochene hinfällig mache, ist schnell erledigt. Allerdings galt dieses Verbot für alle Musik innerhalb und außerhalb der Kirche, doch nicht, wenn außergewöhnliche Fälle im eigenen Herrscherhause eine Feier mit Figuralmusik erforderten. Durch eine Prinzengeburt, einen Sieg, einen Huldigungsakt (wie in unserem Falle) konnte es für den Augenblick außer Kraft gesetzt werden, was sogar, wenn eine entsprechende Eingabe gemacht wurde, für Privatfestlichkeiten zutraf. So fand, um ein Beispiel aus Bachs Amtszeit zu nennen, die Aufführung der Trauerode für die Kurfürstin Eberhardine (1727) sechs Wochen nach deren Tode statt, obwohl die Landestrauer immer weiterlief. Aus Mittags obengenanntem Buche ergibt sich, daß auch gelegentlich weltliche Musiken im Trauerjahre 1733 stattfanden, darunter sogar eine beim Festessen (!) des Leipziger Huldigungstages (Mittag, a. a. D., S. 115). Überhaupt erstreckte sich das Verbot niemals auf die gesamte Zeit der Landestrauer, die an sich schon unzählige Musiker auf Monate hinaus der Verdienstmöglichkeiten beraubte, sondern nur auf einen Teil, der jedesmal von Dresden aus festgesetzt wurde. Das Trauerjahr für August von Starke ging am 2. Februar 1734 (Mariä Reinigung) zu Ende; die sogenannte „hohe, tiefe“ Trauer legte der Hof schon am 23. August 1733 ab. Aber noch viel früher, nämlich vom 2. Juli 1733 ab (also fünf Monate nach dem Todesfall), durfte bereits allenthalben wieder musiziert werden. (Vgl. den bei Bitter, J. S. Bach II<sup>2</sup>, S. 163 mitgeteilten Erlaß.) Es ist selbstverständlich, daß, nachdem die Huldigungsfeier am 21. April vorüber war, bis zum 1. Juli (4. p. Trin.) weiterhin jede Kirchenmusik unterblieb.

Der Gedanke, eine aus Kyrie und Gloria bestehende Missa zu schreiben, ist also Bach von außen herangeraten worden, und sofort mußte der Entschluß in ihm reifen, dem Werke den Stempel des Außergewöhnlichen aufzudrücken. Eine solche Gelegenheit, sich, wie diesmal, nicht nur vor seiner angestammten Gemeinde, sondern auch vor einer voraussichtlich höchst kritisch eingestellten Dresdener Hörschaft zu zeigen, kehrte so bald nicht wieder und gab Grund, das Letzte an Phantasie und Darstellungsmitteln aufzubieten. Daß der neue Herrscher und seine Gemahlin Maria Josepha (Erzherzogin von Österreich) feinsten musikalischen Geschmack besaßen, und alles darauf hindeutete, daß die Musik in dem neuen Hofstaate eine mindestens ebenso große Rolle spielen werde wie unter August I., wird Bachs Phantasie beflügelt haben. Auch mag er gewußt haben, daß Männer wie Herr v. Thioly (Gesandter und Leiter der künstlerischen Angelegenheiten des sächsischen Hofes in Warschau),

v. Gaultier (Directeur des plaisirs bis 1733), v. Breitenbauch (ebenso seit 1733), Graf Brühl, der in diesen Jahren seinen Aufstieg nahm, der damalige russische Gesandte v. Keyserlingk und andere die Leipziger Feier mit offenen Augen verfolgen würden. Es kam also bei dieser Gelegenheit darauf an, sich im Stande höchster Meisterschaft zu zeigen. Da wegen der Landestrauer weder eine Passion (zum 3. April) noch Ostermusiken vorzubereiten waren, konnte das Niederschreiben in voller Ruhe geschehen.

So wurde Bachs zweiteilige Missa eine wahrhafte „Missa solemnis“, würdig des hochfeierlichen Rahmens, in dem sie stand. Sich dabei als evangelischer Kirchenmusiker etwas zu vergeben und, etwa im Hinblick auf den Dresdener Messenstil, anders zu schreiben als gewöhnlich, lag gar kein Grund vor. Der Messetext war, wie wir sahen, in S. Nicolai ebensowenig fremder liturgischer Bestandteil wie das Te Deum und andere lateinische Reste der alten Kirche. Knüpfer, Schelle, Ruhnau, sie alle hatten Kyrie-Gloria-Messen für den eigenen Gebrauch verfaßt und sich dabei stilistisch nur so weit von ihrer Kantatensprache entfernt, als das lateinische Wort und der überlieferungsmäßige Festcharakter der Sätze es erforderten. Im allgemeinen waren es Gebilde bescheidenen Umfangs gewesen, die ein Vormittagsgottesdienst leicht tragen konnte. Bach hingegen brauchte sich im vorliegenden Falle hinsichtlich der Ausdehnung so gut wie gar nicht zu beschränken. Wenn, wie man annehmen muß, außer der diesmal überflüssigen deutschen Kantate auch die Kommunion ausfiel, wenn die Gemeindelieder und ihre Vorspiele, dazu vielleicht noch das eine oder andere der gewöhnlichen Liturgie abgekürzt wurden, so gewann er für seine Musik einen Platz, wie ihn kein normaler Gottesdienst geboten hätte. Die Kirche begann, wie gewöhnlich, um 7 Uhr, der Empfang durch den Kurfürsten war auf 10 Uhr angesetzt; es blieb also für die Kirchenfeier immerhin eine Zeit von zwei bis zweieinviertel Stunden, von denen eine auf die Festpredigt Deylings zu rechnen gewesen sein wird.

Wir dürfen annehmen, daß das Kyrie vor der Predigt, das Gloria nach ihr gestanden hat. Mit dem lastenden h-moll, mit der gedankenschweren Fugenpolyphonie und dem einem unendlichen Trauerzuge gleichenden Dahinwallen ihrer Klänge knüpfte Bach feinsüßlich an das Gedenken des frischen Todes des alten Kurfürsten

an, mit dem jubelnden D-dur-Gloria jauchzte er dem neuen Herrscher zu. Mit nicht geringer Überraschung wird man gewahr, daß das einleitende Adagio des Kyrie sowohl in der Tonart wie in der harmonischen und melodischen Struktur nichts anderes ist als eine Wiederholung des Eingangs der Trauerode für die Kurfürstin Christiane Eberhardine. An sie, die protestantisch gebliebene Gemahlin des verstorbenen und Mutter des neuen Kurfürsten, und an seine 1727 für sie geschriebene Trauermusik dachte Bach, als er sich zur Niederschrift des nunmehr für ihren Gemahl bestimmten Kyrie hinsetzte. Der Satz ist also im Sinne eines Requiems gedacht, als ein Rückblick auf die ernste Stimmung der vergangenen und noch laufenden Trauerwochen. Um einen schnellen Vergleich zu ermöglichen, gebe ich die Anfänge beider Kompositionen und verweise insbesondere auf die übereinstimmende Führung der Bässe (siehe S. 12).

Das kann nicht als Zufall gelten, wenn man weiß, wie einheitlich sich in Bachs Kopf jederzeit Vorstellungen und Affekte gleicher Beschaffenheit musikalisch auszuprägen pflegten. Die herbe h-moll-Tonart blieb seine Trauertonart, das D-dur seine Jubeltonart. Im Christe wird man eine Parallele zu der D-dur-Arie „Wie starb die Heldin so vergnügt“ finden, nicht zwar im Melodischen (obwohl hier wie dort das schon im ersten Takte eingeführte subdominantische c auffällt), wohl aber in der Absicht, den Ernst des Vorhergehenden durch Freundliches, Friedliches auszugleichen. Der Gedanke lag nahe, damit gleichzeitig ein Symbol für die Milde des verstorbenen Herrschers zu geben. Zum zweiten Kyrie halte man den fugierten Chor „An dir, du Vorbild großer Frauen“ der Trauerode. An Größe hält er freilich einen Vergleich mit dem Messiasatz nicht aus, doch tritt dort wie hier das Bestreben hervor, durch breites Alla breve gewichtig und hinweisend zu wirken. Das dunkel Majestätische der Fuge lichtet sich dreimal leidenschaftlich nach Dur hin auf, als sei damit auf die Verklärung gedeutet, in die der Verstorbene eingegangen ist. Die fis-moll-Tonart des Satzes beweist, worauf schon Spitta aufmerksam machte, daß der volle Abschluß erst im Gloria zu erwarten ist, mithin Kyrie und Gloria ganz im Sinne der Festauführung als ein Zusammengehöriges gemeint gewesen sind. Was gäben wir darum, wäre die zwischen ihnen gehaltene, ohne Zweifel

## Trauerode (1727):

Musical score for Trauerode (1727). The score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are:

Laß, Fürstin, laß noch ei - nen Strahl aus  
 Sa - lens Stern = ge = wölben  
 schie = sen,

## Missa (1733):

Musical score for Missa (1733). The score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are:

Ky = ri = e,  
 Ky = ri = e,  
 Ky = ri = e = son.

Below the piano part, there are numerical figures: 7 6 6 9 8 7 6 5 6 7 6 #.

ebenfalls großartig barock stilisierte Predigt Deylings erhalten! Vielleicht gelingt es noch einmal, sie aufzufinden. Das Kyrie ward jedenfalls eine tiefernst empfundene Trauermusik, dargebracht nicht von einem einzelnen betrübten Untertanen, sondern von einem ganzen niedergebeugten Volke, das Gloria eine festliche Kantate, bei der die Begriffe der göttlichen und weltlichen Majestät für die Zuhörer von damals unbestimmt zusammengelassen sein mögen.

So aufgefaßt nimmt die Messe in ihren beiden ersten Teilen eine ganz neue Färbung an. Die Ausleger sind an sie mit den höchsten Voraussetzungen eines überkonfessionellen religiösen Menschentums herangetreten, ohne doch mit Sicherheit die geheime Quelle angeben zu können, aus der Sebastians Konzeption entsprang. Der Zugang namentlich zum Kyrie blieb rätselhaft und konnte immer nur durch theologische oder weltanschauliche Interpretation erzwungen werden. Jetzt klärt sich vieles, ohne daß dem Ganzen auch nur eine Spur des Wunderbaren genommen wird. Die beiden Teile werden auf eine bestimmte Gelegenheit zurückgeführt und dadurch mit der irdischen Welt der Tatsachen verbunden. Auch diese Missa ist ein ausgesprochenes „Gelegenheitswerk“, allerdings im höchsten Sinne, gespeist von der Vorstellung des Todes und des Lebens, der Trauer und der Freude in einem bestimmten historischen Augenblick im Dasein Bachs und der Stadt Leipzig<sup>1)</sup>.

Jetzt aber wird auch mit einem Male verständlich, wie Bach es unternehmen konnte, mit dieser Huldigungsmusik dreieinhalb Monate später nach Dresden zu gehen und sie dem Kurfürsten vorzulegen. Jetzt nämlich durfte er mit Bestimmtheit damit rechnen, nicht als Unbekannter zu kommen, sondern in der Annahme, daß eine Nachricht von dieser Missa solemnis längst an das Ohr Augusts II. gedrungen war. Denn es war wohl selbstverständlich, daß dieser sich über die so viel zu seiner Glorifizierung beitragende Kirchenfeier sogleich nach ihrem Abschluß hat Bericht erstatten lassen. Und mehr noch als über die Predigt des evangelischen Superintendenten mag ihn ein Urteil über den musikalischen Teil interessiert haben, über den schon am selben Tage ein — je nachdem — bewunderndes oder

<sup>1)</sup> Ich darf hier an meine „Kleinen Bachstudien“ im Bach-Jahrbuch 1933 erinnern, wo auf andere „politische“ Kompositionen Bachs aus diesen und späteren Jahren hingewiesen ist.

krittelndes Wort gefallen sein könnte. Einer nachträglichen Begutachtung durch Dresdener Hofmusiker (die aus den Stimmen allein sich natürlich gar kein Bild von der Größe der Musik machen konnten) bedurfte das Werk jedenfalls nicht, und Kapellmeistereigenschaften wird dem Kantor keiner der fremden Hörer haben abstreiten können. — Indessen: eine hochoffizielle Widmung auszusprechen, aber mit leeren Händen zu kommen, wäre seltsam gewesen. Folglich brachte Bach die ausgeschriebenen Stimmen des Werkes mit. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß diese heute noch vorhandenen Dresdener Stimmen dieselben sind, von denen ein paar Monate vorher in Leipzig musiziert worden ist<sup>1)</sup>. Ob sie drüben jemals verwendet werden würden, konnte Bach gleichgültig sein; sie bedeuteten lediglich das sichtbare Pfand, das er in des Kurfürsten Hand legte. Die Partitur beizufügen, war überflüssig; mit ihr hätte keiner etwas anzufangen gewußt, und nach Autographen des Thomaskantors fragte niemand. Jedenfalls mußte der Herrscher, sobald ihm die Widmung mit den persönlichen Angaben des Komponisten unter die Augen kam, sich der Leipziger Huldigungsfeier, die wohl unter allen die bedeutendste gewesen war, entsinnen. Daß die Erfüllung des Bachschen Wunsches um Verleihung des Hofkapellmeisterstitels drei Jahre auf sich warten ließ, hatte Gründe, auf die sogleich noch eingegangen werden soll.

Ist nunmehr wenigstens für das Kyrie und Gloria (also für die „Missa“ im engeren Sinne) die historische Grundlage geschaffen, so bleibt noch immer die Frage nach der Entstehungsursache der folgenden Sätze, insbesondere des Credo. Daß Bach sich auch zu diesen Sätzen nur deshalb entschloß, um in Zukunft statt einer zweiteiligen protestantischen Messe eine katholische Vollmesse zu haben, ohne Rücksicht auf irgendeine praktische Verwendbarkeit, muß jetzt noch bestimmter als früher bezweifelt werden. Aus Zeitvertreib hat

<sup>1)</sup> Denn ein zweiter originaler Stimmensatz zu Kyrie und Gloria ist nicht bekannt und wird, wenn unsere Ansicht von der Unverwendbarkeit beider Sätze in der Leipziger Liturgie richtig ist, auch nicht hergestellt worden sein. Bach hatte sich die Mühe gemacht, ganze Seiten selbst zu schreiben; vgl. das Vorwort zu Bd. 6 der Ausgabe der Bachgesellschaft. Daß jene Stimmen keine sonderlichen Gebrauchsspuren aufweisen, ist angesichts der Sorgfalt, die man damals geschriebenen Noten angedeihen ließ, kein diplomatisches Merkmal.

er nachträglich die Feder zu den mächtigen Credostücken gewiß nicht gespitzt und ebensowenig zu einem so breiten Sanctus nur deshalb ausgeholt, um auch einen solchen Satz einmal geschrieben zu haben. Ganz unerklärlich bliebe die Mühe, die er auf die Herübernahme von zwei Kirchenkantatenstücken (Nr. 13, 16) verwandte; denn sich selbst konnte er damit, wenn alles nur für den Schreibetisch bestimmt gewesen wäre, schwerlich einen Gefallen erweisen. Wiederum ist aber von der Bach-Forschung auch niemals die Vermutung ausgesprochen worden, Bach möchte auch mit den neu hinzukomponierten Sätzen auf eine Gnade von Dresden spekuliert haben. Dafür liegt nicht das geringste Zeugnis vor. Wie also ist sein rätselhaftes Vorgehen zu erklären? Offenbar nur so: auch in diesem zweiten Falle muß an eine Nötigung von außen her gedacht werden.

Spitta macht den Versuch, den ihm (als Biographen) peinlichen Eindruck Bachs als „katholischen“ Komponisten zu verwischen und diese späteren Messesätze als im Grunde ebenfalls für den protestantischen Kultus bestimmt zu erweisen<sup>1)</sup>. Das läßt sich begreifen. Zum Zwecke dieser „Rettung“ erwägt er allerlei Möglichkeiten ihrer Einzelverwendung im evangelisch-kirchlichen Jahreslauf. Sehr wohl ist es ihm indessen bei diesen Vermutungen nicht. Und in der Tat: welcher besonnene Komponist schreibt eine Messe im „uneigentlichen“ Sinne, d. h. wendet zunächst sein ganzes Können auf ein zyklisches Werk, um dessen Einheit sogleich als nebensächlich zu betrachten, es bei nächster Gelegenheit wieder auseinanderzunehmen und in Bruchstücken in ganz anderer Umgebung zu verwenden? Mit dieser Hypothese wird die Sachlage auf keinen Fall getroffen.

Auch über Credo, Sanctus und Agnus und ihre Verwendung gibt die Geschichte der Leipziger Gottesdienste erschöpfende Auskunft. Das Ergebnis für das Credo ist: der gesamte Jahresgottesdienst der Leipziger Kirchen hat an keiner Stelle einen Platz für ein figurales lateinisches Credo gehabt, wäre es als Komposition noch so kurz gewesen. Dies geht aus folgendem hervor:

An allen hohen Fest- und Feiertagen ist der Glaube deutsch gesungen worden, und zwar nach der apostolischen Fassung, „wie

<sup>1)</sup> A. a. O. II, S. 524: „Äußerlich angeregt durch den katholischen Kultus schrieb Bach das Werk doch mit Hinblick auf den protestantischen Gottesdienst der Thomas- und Nikolaikirche“.

es der seel. H. Lutherus componirt“, d. h. nach dem dreistrophigen Liede (sogenannten Credoliede) „Wir gläuben all an einen Gott“. Die vierstimmige Fassung J. H. Scheins stand bei Bopelius, S. 501. Möglicherweise sang die Gemeinde die mittlere Strophe.

An gewöhnlichen Sonntagen (auch in der Advents- und Fastenzeit) trat das lateinische Credo Nicaenum ein, und zwar im einstimmig choralen Vortrage. Der Diakonus intonierte am Altar Credo in unum Deum und der Chor fuhr mit Patrem omnipotentem fort bis zum Schluß (Bopelius, S. 497). Hinterher ließ man meist außerdem noch das deutsche Credolied Luthers folgen, wohl um die lateinunkundigen Hörer nicht in Ungewißheit über das Bekenntnis zu lassen. Zwischen beiden war die deutsche Sonntagskantate eingebettet. Eine Ausnahme von dieser Praxis machten nur Palmsonntag und Karfreitag; hier fiel das Credo ganz aus, weil jetzt die Passionserzählung alle Zeit und Aufmerksamkeit beanspruchte<sup>1)</sup>.

Entsprechend dieser eigentümlichen Handhabung des Credoteils in der Liturgie ist denn auch nirgends etwas von gefonderten Credokompositionen zu bemerken. Man setzte solche als Protestant nicht, weil sie nicht gebraucht wurden. Geschah es anderswo, d. h. außerhalb Leipzigs, so muß entweder ein örtlicher Brauch maßgebend gewesen oder der Satz für einen römischen Gottesdienst bestimmt gewesen sein.

Das Sanctus hat nur eine bescheidene Stelle in der Liturgie Leipzigs gehabt und wird in den Quellen wenig genannt. Wenn es erscheinen sollte (was, wie so vieles andere, dem Kantor freigestellt war), so stand es an hohen Festen altem Brauch gemäß hinter der Präfation, d. h. man setzte es als „Vorbereitung zum Tische des Herrn“ an den Beginn der Kommunion, gleichsam als erste Nummer der die Abendmahlsbehandlung begleitenden Motetten, Solokantaten und Lieder. Da Bach und die Stadtpfeifer in diesem Augenblick noch zugegen waren (sie verließen alsbald die Kirche), so konnte es noch mit Instrumenten musiziert werden<sup>2)</sup>. Zur Verwendung kamen indessen nur Sanctus und Pleni, ohne Osanna und Benedictus, das seit langem in die Frühmette (vor Beginn des

<sup>1)</sup> Man kann bemerken, daß die Leipziger Quellen, je nachdem sie den lateinischen oder deutschen Vortrag bezeichnen wollen, von „Credo-Singen“ und „den Glauben singen“ sprechen.

<sup>2)</sup> Bei Bopelius finden sich zwei Chorale und ein sechsstimmiges Sanctus mit Pleni (Nr. 1084, 1085, 1092), das letztere im Dreivierteltakt und von nur einigen Duzend Takten Länge. Zu Bachs Zeit ist vom choralen Sanctus nicht mehr die Rede. Ein Versuch, die Leipziger Liturgie von dem Übermaß lateinischer Gesänge zu befreien, war bereits 1702 gemacht worden und lebte nach 1712, nach dem Übertritt des Kurprinzen zum Katholizismus, wieder auf. Aber es kam vorläufig zu keiner durchgreifenden Reform; vgl. meine „Musikgeschichte Leipzig“ II (1926), S. 37 f.

Hauptgottesdienstes) verlegt war. Daß es sich auch bei derlei figuralen Sanctus nur um ganz kurze Stücke handeln konnte, ist selbstverständlich und wird durch die vier Sanctus im II. Bande der Bach-Ausgabe belegt.

Das Agnus wird überhaupt nicht erwähnt, nicht einmal unter den nur deutsch gesungenen Kommunionliedern.

Wie zuvor beim Kyrie und Gloria, so ergeben sich auf Grund dieser Feststellungen sichere Anhaltspunkte dafür, daß auch Credo, Sanctus und Agnus der Hohen Messe als vollständige Teile im Leipziger Gottesdienst nie haben Verwendung finden können. Das Credo auf keinen Fall, nicht einmal — da kein Stück des Bekenntnisses ausgelassen werden konnte — in Bruchstücken. Das Sanctus höchstens mit seinem ersten Satz und dem zugehörigen Pleni und vielleicht noch mit der bei der Kommunion brauchbaren Benedictusarie. Am Agnus wird Bach nichts gelegen haben, denn es kam in seiner Kirche nicht vor.

Demgegenüber sei nun folgender Vermutung Raum gegeben. Wenn Sebastian je die Aufführung einer vollständigen, d. h. katholischen Missa ins Auge gefaßt hat — und dieser Gedanke kann nicht bezweifelt werden —, so muß ihm ein Ereignis vorgeschwebt haben, das gegenüber dem Leipziger Huldigungsgottesdienst nicht nur noch feistlicher, noch prunkvoller aufgezogen war, sondern überhaupt ein wirkliches, vollständiges katholisches Hochamt von größter Ausdehnung in Aussicht stellte. Welches Ereignis kann das gewesen sein? Für Dresden liegen keinerlei Anzeichen vor. Ebenso wie in Leipzig war sie auch im dortigen Hofgottesdienst, wie schon erwähnt, fehl am Ort<sup>1)</sup>. Es bleibt nur die Annahme: die h-moll-Messe war als Krönungsmesse für die Feier der polnischen Königskrönung Friedrich Augusts II. in Aussicht genommen. Aller Vermutung nach mußte diese im Spätherbst 1733 oder im Winter 1733/34 in Krakau stattfinden, was von dem noch unbestimmten Ausgang der „polnischen Wirren“ abhing, in die sich Sachsen und Polen verstrickt hatten<sup>2)</sup>. Die Ereignisse folgten sich schließlich so:

<sup>1)</sup> Wozu bemerkt sei, daß dieser damals noch immer (bis zur Vollendung der großen Hofkirche im Jahre 1750) in der katholischen Hofkapelle im Schloß am Taschenberge stattfand. Auf den Geist dieses Raumes waren die gewaltigen Ausmaße des Bachschen Werkes schwerlich eingestimmt.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu Bach-Jahrbuch 1933, S. 44 ff. zur Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“.

Am 5. Oktober 1733 geschah die Königswahl Friedrich Augusts II. (als König jetzt August III.); am 9. Dezember brach der Herrscher selbst, alsbald auch die Kurfürstin nach Polen auf. Nachdem am 6. Januar 1734 die „pacta conventa“ beschworen worden waren und am 15. Januar die (nachträgliche) öffentliche Leichenfeier für den verstorbenen König stattgefunden, ging am 17. Januar die Krönung des neuen Herrscherpaares in Dome zu Krakau vor sich.

Über diese Krönung liegt abermals eine in ihrer Ausführlichkeit unübertroffene Darstellung in J. G. Mittags Buche vor (S. 300 bis 321). Sie enthüllt die ganze erstaunliche Pracht barocker Kirchenfeste. In immer neuen Augenblicksbildern, bis herab zu den einzelnen symbolischen Schritten und Handbewegungen, zieht die in Hunderte von Einzelhandlungen aufgeteilte Haupthandlung: die Krönung des Königs und der Königin an der Phantasie des Lesers vorüber, und das immer wechselnde, bunte, bewegte Bild der zur Ausführung berufenen geistlichen und weltlichen Fürsten mit ihren Trabanten gewährt den Eindruck eines halb mittelalterlichen Liturgieschauspiels. Von Musik ist freilich nur vorübergehend die Rede. Daß sie die ganze Zeremonie intermittierend begleitete, ist, nach anderen Vorbildern zu urteilen, sicher. Erwähnt wird: die Litanei zu allen Heiligen (nach dem Schwur), die Messe (während und nach der Salbung: „Der crönende Bischoff wusch sich indessen die Hände, und die Messe wurde gesungen“), das Te deum (nach der Thronbesteigung, vom Bischof intoniert), Trompeten- und Paukenschall (während die Königin die Stufen zum Thron hinaufstieg). Ferner: „Als denn führeten unter wählender Vocal-Music zwey Bischöffe zuerst den König und darauf die Königin nach dem Altar, um allda zu opffern.“ Mit dem Empfang von Brot und Wein schloß die stundenlange Handlung.

Eine würdigere Gelegenheit zur Vorführung der vollständigen Missa als diese Krönungsfeier läßt sich nicht denken. Wenn überhaupt, dann kann nur sie für Bach in Frage gekommen sein. So lange er lebte, trat keine Gelegenheit ein, die dem Werke eine ähnlich unbeschränkte, idealere Entfaltungsmöglichkeit geboten hätte. Da der Feier, wie angegeben, das Leichenbegängnis Augusts I. vorausging, hätte auch in diesem Falle Bachs Trauerkyrie am Anfang die schönste Berechtigung gehabt, und auch sonst fehlte es nicht

an eindrucksvollem Klangpomp. Hier wäre jeder Satz zur rechten Geltung gekommen, auch wenn die Hörer inmitten des barocken theatralischen Vorgangs nur mit halbem Ohre zugehört hätten. Vielleicht ist sogar die ganze Nummernaufteilung der Messe von Bach nicht freiwillig, sondern von vornherein im Hinblick auf bestimmte, im Krönungsprogramm vorgesehene Einzelhandlungen vorgenommen worden. Von der Beachtung dieser Dinge hing die praktische Verwendbarkeit in höchstem Maße ab. Bei solcher außergewöhnlichen, jedes normale Hochamt übersteigernden Kirchenfeier hatte die Musik dienenden, „begleitenden“ Charakter, d. h. mußte sich ohne Zwang dem langsamen Gange der solennen Handlung einfügen. Dennoch hat sich keine Spur der Verwendung gefunden. Es ist also nicht dazu gekommen, und die Vervollständigung des Werkes blieb damals ungenutzt. Verhält es sich aber so, dann kann Bach zum mindesten sein Credo als Ganzes niemals gehört haben<sup>1)</sup>.

Ebensowenig aber kennt man vorläufig den wirklichen Komponisten der Krakauer Krönungsmesse.

Hier müssen Forschungen von polnischer Seite einsetzen. J. A. Hasse kommt noch nicht in Frage. Obwohl bereits zum 1. Dezember 1733 verpflichtet, konnte er mit seiner Gattin erst am 7. Januar 1734 von Venedig aufbrechen. Er traf am 3. Februar in Dresden ein, also nachdem die Festlichkeiten in Polen längst vorüber waren<sup>2)</sup>. Tobias Buz und Joh. D. Zelenka bekamen zwar 1733 den Titel Compositeur, rückten aber erst 1735 und 1736 zu Kirchenkapellmeistern auf<sup>3)</sup>. Einzig Giovanni Alberto Ristori (geb. 1692 in Bologna) hätte der Auserwählte sein können. Er stand seit langem in sächsischen Diensten, leitete schon seit 1717 die für die polnischen Ausflüge der Herrscher bestimmte sogenannte „kleine Kammermusik“ (polnische Kapelle), war oft in Polen und Rußland gewesen und im Oktober 1733 Nachfolger des Hoforganisten Pechold geworden. Die „kleine Kammermusik“ wurde bei Umstellung der gesamten Hofordnung beim Antritt Augusts II. mit aufgelöst und durch eine dauernd in Warschau bleibende Kapelle ersetzt.

<sup>1)</sup> Kirchenkonzerte bürgerten sich erst später ein. Zu einem solchen — um 1786 in Hamburg — werden die von Phil. Emanuel Bach in Abschrift hinterlassenen Credostimmen in der Preuß. Staatsbibl. Berlin gebietet haben. Phil. Emanuel setzte damals sogar eine Instrumentaleinleitung hinzu; vgl. Ausgabe der Bachgesellschaft Bd. 6, Einleitung S. 16.

<sup>2)</sup> M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1862, II, S. 204; C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, Leipzig 1906, S. 382, 383.

<sup>3)</sup> Fürstenau II, S. 204.

Es scheint, daß Ristori, der bis dahin im wesentlichen die italienische Oper und die Kammerkantate gepflegt, sich seit Ende der zwanziger Jahre mehr und mehr auch der Kirchenmusik zugewandt hat. Ein Requiem (F-dur) trägt das Datum 1730, das meisterliche Oratorium *La deposizione dalla croce* die Jahreszahl 1732. Welche von seinen erhaltenen Messen gegebenenfalls innere Merkmale einer Krönungsmesse aufweist, müßte neuerdings untersucht werden. Jedenfalls würde Ristori in seinen besten Leistungen bei allem Abstände von Seb. Bach kein ganz unwürdiger Rivale des Thomaskantors gewesen sein<sup>1)</sup>.

Daß Bach den Hofkapellmeistertitel erst im Jahre 1736 bekam, wird allgemein mit den unruhigen politischen Verhältnissen in Verbindung gebracht. August II. habe, monatelang in Polen zurückgehalten, anderes im Kopfe gehabt, als derlei Ernennungen auszusprechen. Das leuchtet nicht ein. Lag der Fall dringlich und waren die Vorschläge seiner Sachberater begründet, so hätte es eines einzigen Federzuges des Monarchen bedurft. Wahrscheinlicher ist, daß infolge der schon soeben erwähnten durchgreifenden Veränderungen der Kapellverhältnisse im Jahre 1733 die Frage der neu zu ernennenden Kapellmeister notgedrungen in der Schwebe bleiben mußte, wenigstens so lange, bis der Oberkapellmeister Hasse sein Amt angetreten hatte (Februar 1734). Aber selbst dann mußte dem Herrscher zunächst an der Bestallung derjenigen ortsansässigen Mitglieder liegen, die seit langem der Kapelle und dem Hofgottesdienst verbunden waren (Ristori, Bug, Zelenka u. a.). Hinzu kam die Gründung der Warschauer Kapelle, das Engagement neuer Künstler, — Dinge, die der kurfürstlichen Rechnungskammer und dem am 30. März 1733 ernannten neuen „Directeur des plaisirs“ A. v. Breitenbauch sicherlich schwere finanzielle Sorgen bereiteten. Das gesamte Dresdener Musikwesen am Hofe wurde damals auf einen neuen Fuß gestellt. Und da neben all diesem der Ausgang der politischen Verwickelungen noch lange unsicher war, so wird verständlich, daß die Ernennung eines fremden Meisters wie Bach, die nicht eine bloße Geste, sondern eine gewisse Verpflichtung auf Beschäftigung einschloß, auf unbestimmte Zeit verschoben wurde. Erst nach drei Jahren war die Lage, wie es scheint, so zu überschauen, daß nunmehr des Thomaskantors Wunsch erfüllt werden konnte. Auch mag Terrys Annahme zutreffen, daß in Dresden deshalb so lange mit der Auszeichnung gezögert wurde, weil Bach bereits den Kapellmeistertitel eines kleineren deutschen Fürstenhofs — des Weißenfelder — trug. Als mit dem Tode des dortigen Herzogs (Juni 1736) dieser Titel gegenstandslos wurde, ließ man in Dresden die letzten Bedenken fallen. Aber doch erst, nach =

<sup>1)</sup> Zu Ristori vgl. R. Mengelbergs Monographie über ihn, Leipzig 1916; insbesondere S. 86 ff. Fürstenau II, S. 120, 202. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Ristoris schönes, weiches D-dur-Requiem bei der Trauerfeier Augusts I. in Dresden gesungen worden ist.

dem Sebastian erneut vorstellig geworden war. Diese auch Terry unbekannt gebliebene Tatsache geht aus einem Eingangsvermerk in den Akten XVI. Abtlg. Nr. 1507 des Sächsischen Hauptstaatsarchivs hervor mit dem Wortlaut: „Johann Sebastian Bach bittet um den titul als Compositeur von der Königl. Hoff-Capelle. dt. 27. 7<sup>br</sup> 1736.“ Der Aktennachweis selbst fehlt zwar, aber die Eintragung läßt keinen Zweifel, daß Bach sich im September 1736 nochmals schriftlich in Erinnerung gebracht hat. Hierauf bezieht sich offenbar der Ausdruck „auf dessen beschehenes allerunterthänigstes Ansuchen“ im Anstellungsdekret vom 19. November 1736 (Terry, J. S. Bach, S. 280). In der Zwischenzeit konnte der Meister nichts anderes tun, als sich unermüdlich mit Leipziger Fest- und Huldigungskantaten immer wieder in Erinnerung zu bringen. Inwieweit er in den folgenden Jahren seine Schuld bei Hofe mit Kompositionen abgetragen hat, muß einer späteren Erörterung vorbehalten bleiben.

Es liegt die Möglichkeit der Annahme vor, daß Bach, als die Leipziger Huldigungsmusik vorbei war, sofort Erkundigungen über die Krönungsfeier eingezogen hat. Ein solcher Fall war in Sachsen seit 1697 nicht dagewesen. Dagegen hatte man sicherlich auch in Leipzig Kunde von den großen Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1727 in London, als Händel mit vier mächtigen Coronation-Anthems aller Welt ein Beispiel vorgestellt. Sollte Bach sich eine ähnliche Gunst des Schicksals erbeten und in diesem Augenblick kommen gesehen haben? Das ist nicht ausgeschlossen. Um weitere Nachrichten einzuholen, begab er sich im Juli selbst nach Dresden. Der Augenblick war glücklich gewählt, denn Bach wußte, daß der Hof gerade um diese Zeit über keinen wirklich angestellten Hofkompositeur (und Hofkapellmeister) verfügte und als besten Mann höchstens Ristori vorschicken konnte. Die Aussicht, nach Übergabe seiner Missa zunächst einen Auftrag für die Krönung, dann den gewünschten Titel zu erhalten, war groß. Außerdem durfte er auf hochgesinnte Dresdener Freunde als Vermittler rechnen.

Guten Mutes muß Bach nach Leipzig zurückgekehrt und mindestens im August 1733 an die Komposition des Credo gegangen sein<sup>1)</sup>. Mit welcher Berechnung auf den Sinn und den Bekennergeist der Feier er sich in den Text vertiefte, zeigt sich in der Wahl der liturgischen Credo-Intonation<sup>2)</sup> und in der überwältigend groß-

<sup>1)</sup> Ich wies das im Bach-Jahrbuch 1933, S. 48 f. nach.

<sup>2)</sup> Sie kehrt in ganz ähnlicher Weise in Hesses d-moll-Messe wieder.

artigen Einführung des gregorianischen Confiteor-Themas. Solche Einfälle kommen keinem Komponisten von ungefähr, sondern aus der Inspiration durch eine bestimmte, in diesem Falle ungewöhnlich erhabene Vorstellung. Ebenso müssen ihm beim Sanctus, das von je im Mittelpunkt großer Krönungsfeiern (vor der Konsekration) stand, leuchtende Bilder barocken Cathedralprunks gegenwärtig gewesen sein. Denn solche Musik lebte, wenn sie erklang, nicht nur für sich, sondern zugleich für die symbolische Handlung, die sich unten am und um den Altar herum abspielte. Bei diesen Klängen nur an die herkömmliche Cherubin- und Seraphimvorstellung anzuknüpfen oder zu glauben, Bach habe dabei an die „ganze Menschheit“ gedacht, möchte, wie mir scheinen will, den eigentümlich hymnischen und zugleich wahrhaft majestätischen Charakter dieser Musik nicht vollständig erklären. Immer wieder vergegenwärtige man sich, daß die Phantasie eines im Zeitalter des Absolutismus aufgewachsenen Menschen mit schier unvorstellbarer Ehrfurcht alles bis ins Maßlose vergrößerte, was mit der Person des von Gott berufenen Monarchen zusammenhing. Diese Ehrfurcht, jedem Untertan von Kindesbeinen an eingeflößt, vertrug sich gleichwohl mit persönlicher Selbstschätzung; sie läßt sich auch von Bachs Geistigkeit nicht trennen und muß, ob wir wollen oder nicht, bei vielen seiner Leistungen dieser Art mit in Rechnung gestellt werden.

Unterbrochen wurde die Arbeit durch die Komposition der Herkuleskantate zum Geburtstage des Kurprinzen (5. September), der bereits (im August, zum Namenstage des Kurfürsten) die aus älteren Stücken zusammengestellte Kantate „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“ vorangegangen war. Wie lange er an der Messe arbeitete und wie weit sie gediehen war, als ihn die Nachricht von der Verpflichtung eines glücklicheren (Dresdener?) Kollegen erreichte, läßt sich nicht angeben.

Das Partiturautograph der Hohen Messe, wie es die Preussische Staatsbibliothek Berlin unter P 180 aufbewahrt und wie es im Ergänzungsband (1857) zu Band 6 der Gesamtausgabe unvollständig beschrieben ist, besteht aus vier Teilen, die in gesonderten, beschrifteten Umschlägen lagen. Es stellt für keinen dieser Teile die erste Niederschrift dar, sondern enthält Reinschriften. Hierbei läßt sich, wie auch sonst bei Bach, ein flüchtiger (eiliger), ein mittlerer und ein schöner Reinschrifttyp unterscheiden.

- Nr. 1. Missa . . . Kyrie und Gloria enthaltend. Am Anfang links in der Ecke J. J. Das 1. Kyrie mittlerer, das Christe flüchtiger, das 2. Kyrie mittlerer Reinschrifttyp. Das Gloria auf S. 20 Mitte sogleich weitergehend in teils mittlerem, teils flüchtigem Typ. Am Ende Fine SDGL.
- Nr. 2. Symbolum Nicenum . . . Am Anfang links J. J. Neues Papier mit größerem Format, das bis zum Ende der Messe anhält. Das Credo in schönem (ruhigem) Reinschrifttyp, nach „invisibilium“ (vom „Patrem“ gerechnet) die Taktzahl 84. Alles übrige jedesmal sogleich anschließend, gelegentlich zum mittleren Reinschrifttyp neigend.
- Nr. 3. Sanctus . . . Ohne J. J. Schöner Reinschrifttyp bis zum Ende des Pleni.
- Nr. 4. Osanna. Benedictus. Agnus Dei et Dona nobis pacem . . . Am Anfang links J. J. Sämtliche Sätze in schönem Typ glatt bis zum Schluß durchgeschrieben. Am Ende Fine. DSGI.

Außerdem befindet sich unter P 13 ein Autograph des Sanctus (nebst Pleni), das sich als erste Niederschrift der Komposition erweist, d. h. den unruhigen, nachlässigen, mit Korrekturen versehenen „Entwurfstyp“ der Sebastianischen Handschrift zeigt (vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 39). Ohne J. J., aber am Schluß Fine SDGL. Mit anderen (fremden) Sanctus zusammengeheftet.

Der Befund der Handschrift ergibt also auch von sich aus, daß Kyrie und Gloria als einheitlicher Bestandteil — mit J. J. beginnend und Fine SDGL abschließend — vor den folgenden Nummern dagewesen sind.

Entwürfe zu Nr. 2 und 4 fehlen. Diese Nummern und das Sanctus sind alsbald von Bach — anscheinend ohne längere Unterbrechungen hintereinander — in sorgfältige Reinschrift gebracht worden.

Außer dem Patrem und dem Crucifixus enthielt das Credo nur originale Musik. Osanna und Agnus dagegen treffen wir in zwei anderen Stücken wieder, deren Entstehung nach 1733 angenommen wird. Das Osanna nämlich ist streckenlang gleichlautend mit dem ersten Chor der Sachsenkantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, die Bach für den in Leipzig anwesenden König zum 5. Oktober 1734 schrieb. Hält man, wie es bisher geschehen, daran fest, daß das Osanna aus dieser Kantate entlehnt ist, so müßte Bach den Messenplan, den er 1733 so schnell und mindestens bis zum Credo gefördert hatte, bis in den Winter 1734/35 hinein liegengelassen haben. Das ist unwahrscheinlich. Eine Mutmaßung, welche Textform — die lateinische (trotz des osanna<sub>in</sub>!) oder die deutsche — als ursprüngliche, welche als Parodie zu gelten habe, ist bei der sorgfältigen Revisions- und Vertuschungsarbeit Bachs schwer möglich. Ich habe daraufhin das Autograph der Sachsenkantate (P 139) eingesehen, um festzustellen, ob auf Grund

des Handschriftcharakters jener Chor tatsächlich als erster Entwurf anzusprechen ist. Es stellte sich das Merkwürdige heraus, daß der erste Teil dieses Chors (bis zur Fermate, vgl. Bd. 34, S. 267) dem flüchtigen Reinschrifttyp, dagegen der Mittelteil („Fröhliches Land“, S. 267 ff.) dem Entwurfstyp angehört. Nun reicht aber das Osanna gerade nur bis zu jener Fermate des ersten Kantatenteils! Daraus folgt, daß das Osanna früher dagewesen sein muß, weil sonst das „Preise dein Glück“ nicht als korrekturlose Reinschrift erscheinen könnte. Nachdem die Osanna-Musik bis zu Ende benutzt war, mußte Bach für den Mittelteil der Kantate neue Musik erfinden, was sich durch ein Umschlagen des Handschriftcharakters verrät. Der Fall, daß beide Sätze auf ein gemeinsames noch früheres Original zurückgehen, ist zwar denkbar, fällt aber für unsere Fragestellung nicht ins Gewicht.

Ebenfalls fraglich ist das Verhältnis der Agnus-Urie zu der Altarie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“, die im Himmelfahrtsoratorium („Lobet Gott in seinen Reichen“) steht. Spitta setzt dies unbestimmt in die dreißiger Jahre, Terry „um 1735“. Dann müßte also der Abschluß der Messe noch weiter hinausgezögert worden sein, und Bach wäre im Herbst 1733 höchstens bis zur Vollendung des Pleni sunt gekommen. Auch dies erscheint nicht recht glaubhaft. Die Altarie der Kantate erweist sich im Autograph (P 44, 4) als mittlere Reinschrift und steht mit so sicheren Zügen da, daß man zweifelt, ob Bach es wirklich gelungen sei, den Satz sofort in dieser endgültigen Gestalt zu konzipieren. Allerdings möchte man Bedenken tragen, in diesem Falle das Agnus als Vorlage zu bezeichnen. Beide Stücke sind so fest in sich verwurzelt, daß keins vor das andere gestellt werden kann. Eine sichere Lösung ergäbe sich erst, wenn die erste Niederschrift des Agnus gefunden würde; eine solche muß es unbedingt gegeben haben.

Jedenfalls zürnte Bach, als die Arbeit vollendet war, weder dem Schicksal, noch seinem Fürsten, sondern beschenkte Anfang Dezember die Landesmutter schon wieder mit einem „Dramma der Königin zu Ehren“. Sein eigener bescheidener Beitrag zum Tage der Kraukauer Krönung war „Blas Lärmen, ihr Feinde“ auf den Text eines unbekanntem Dichters, aufgeführt vom Collegium musicum, wahrscheinlich in Zimmermanns Kaffeehaus! Sich dazu besonders anzustrengen, hielt Bach nicht für erforderlich: er benutzte die schöne Musik seiner schon 1725 entstandenen Neoluskantate und überließ dem Dichter, mit gehörigem Huldigungsschwulst den Sinn des Tages hervorzuheben<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Von der Musik, die im einzelnen manche Zusätze und Veränderungen notwendig machte, ist nichts erhalten, doch läßt sich das meiste nach der Neoluskantate rekonstruieren. Vgl. Ausgabe der Bachgesellschaft Bd. 34, Vorwort S. 53.

Wie auch immer die hochinteressante Angelegenheit betrachtet wird, die nackte Tatsache spricht dafür, daß Bach kein Arg darin gefunden hat, eine spezifisch katholische Kirchenhandlung, wie sie das römische Hochamt nun einmal ist, vollständig mit Musik zu versehen. Ohne Bedenken hat er die Worte des Nizänischen Bekenntnisses: „Credo . . . et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“, die ihm in ihrer choralen Fassung und in Luthers Verdeutschung geläufig waren, in großer Form auskomponiert. Das hatte wohl vor ihm schon mancher protestantische Komponist getan. Wie aber stand er selbst zu dieser Frage? Wenn er am Schluß der Dedikation an den Kurfürsten seine Dienste anbietet „in Composition der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre“, so kann unter Kirchenmusik natürlich nur die für die katholische Hofkirche gemeint gewesen sein. Er war also gewiß, daß sein Bekenntnis und seine Stellung als evangelischer Kantor dem nicht hinderlich sein würde. Christliche Musik, so wird Bach gemeint haben, steht als Begriff in den Seelen hoher Geister so ungeteilt und erhaben da, daß ihre Einheit wohl vom dogmatischen, nicht aber vom künstlerischen Standpunkte aus irgendwie zerrissen werden kann. Es gab in beiden Bekenntnissen Köpfe, die in dieser Beziehung sehr duldsam waren und sich von einer Annäherung mehr versprachen als von einer Entfremdung. Zu ihnen muß Sebastian gehört haben<sup>1)</sup>. Er rechnete bestimmt mit der Möglichkeit, eines Tages auf „gnädigstes Verlangen“ eine fünfteilige Messe, ein Requiem, ein Tantum ergo, ein Salve regina und ähnliche Gebrauchsstücke für das katholische Hochamt schreiben zu dürfen. Uns Zurückblickenden erscheint das mit der Art Sebastians unvereinbar. Fälle ähnlicher Art aber müssen ihm bekannt gewesen und unbedenklich erschienen sein. Stand doch z. B. sein künftiger Amtsnachfolger J. G. Harrer, ein guter Protestant aus Görlitz, damals schon seit Jahren als Komponist katholischer Messen in Diensten des Grafen Brühl in Dresden,

<sup>1)</sup> Auf der anderen Seite ein Mann wie der Reichsgraf Franz Anton von Spork († 1738), der, trotzdem er von Haus aus Katholik war, nicht nur mit Picander in Leipzig, sondern auch mit Bach in freundschaftlichen geistigen Austauschverkehr trat, so daß dieser ihm die Stimmen des Sanctus nach Böhmen schicken konnte. Vgl. Spitta, a. a. O., II, S. 523; H. Benedikt, F. A. Graf von Spork, Wien 1923. Weiteres über ihn im Nachtrag unten S. 28.

ohne sich damit, wie die Folge zeigte, die Laufbahn zum Leipziger Thomaskantor zu versperren.

Woran lag es, daß in Zukunft dieses vorsichtig angebahnte Verhältnis, das mit der wirklichen Ernennung zum Hofkompositeur weitere Aussichten eröffnete, zu keiner engeren, greifbaren Verbindung zwischen ihm und Dresden geführt hat? Lag es an Bach oder lag es am Hofe? Doch wohl an beiden. Man stelle sich vor, was die Welt gesagt hätte, wäre Bach mit der vollständigen, fünfteiligen h-moll-Messe vor eine katholische Gemeinde wie die in Krakau versammelte getreten. Er, der doch kein kleiner, unbekannter Kantor, sondern ein berühmter Mann war und dazu berufen, gerade im noch immer stark orthodoxen Leipzig die Fahne des Luthertums hochzuhalten. Sein Beispiel hätte gefährlich wirken können. Ist er nicht — muß man fragen — zuletzt selbst zurückgeschreckt vor den Folgen, die dieser Schritt in den evangelischen Kreisen Sachsens zeitigt hätte? Hat er selbst schließlich, vielleicht sogar auf Anraten wohlmeinender Freunde, auf ein weiteres Verfolgen der Angelegenheit verzichtet? Und umgekehrt: Würde es in katholischen Kreisen nicht böses Blut gemacht und den seit dem Übertritt des damaligen Kurprinzen (1712) nie ganz erloschenen Kampf beider Bekenntnisse von neuem entfacht haben, wenn der Protestant Bach den Auftrag zur Krönungsmesse erhalten hätte? Daß es schließlich so kam, wie es gekommen ist, mag gut gewesen sein. Eine Stärkung seiner Stellung hätte Sebastian, wie er wohl anfangs gemeint, durch seine Beteiligung an der Feier nicht erfahren, sondern eher das Gegenteil: eine Schwächung seines Ansehens bei den Leipziger Gemeinden.

Es mußten Jahre vergehen und erst Geschlechter kommen, die religiös so indifferent dachten wie die spätere Aufklärung oder einem allgemeinen Katholizismus wieder so zuneigten wie die Romantik, ehe seine große Missa einer überkonfessionellen Kunstgemeinde als teures Vermächtnis eines universellen Geistes übergeben werden konnte.

Im Anschluß an die vorstehende Untersuchung mag noch ein kurzes Wort über die vier kleinen Messen Sebastians (F=dur, A=dur, g=moll, G=dur; im 8. Bande der Gesamtausgabe) gesagt sein. Einiges aus ihrer Entstehungsgeschichte spielt auch in die der Hohen Messe hinein. Ohne sich auf bestimmte Zeugnisse berufen zu können, wird allgemein an-

genommen, daß auch sie für Dresden bestimmt gewesen sind<sup>1)</sup>. In Wirklichkeit führt nicht die geringste Spur dorthin. Daß sie — in den Jahren 1735—1737 — etwa vom Hofe bestellt worden wären, verrät keine Zeile und ist ganz unwahrscheinlich. Ebenso aber auch, daß Bach sie dem Hofe freiwillig angetragen. Dann müßten sich, neben andern Belegstücken, die Noten dort ebenso bis heute erhalten haben wie die zur Hohen Messe, was nicht der Fall ist. Und ferner: wie sollte Bach sich gleich zu vier solchen kleinen Messen entschlossen haben, ohne zu wissen, ob man sie in Dresden auch würde gebrauchen können? Lag es, falls er mit einem Auftrag rechnete, nicht näher, eine einzige, fünfteilige abzuliefern oder vorzubereiten, wie sie die Dresdener Kollegen zu schreiben pflegten? Und schließlich: welcher Widerspruch in der Annahme, Sebastian hätte dem Hofe nicht besser zu dienen vermocht als damit, daß er deutsche Kirchenkantaten plünderte, statt originale Musik zu bieten! Denn von den insgesamt fünfundzwanzig Einzelsätzen der vier Messen beziehen bekanntlich nicht weniger als zwanzig die Musik aus älteren, allerdings meisterlichen Kantaten. Sich als jüngster sächsischer Hofkomponisteur mit „Parodie“-Messen einzuführen, — das hätte Bachs Ehrgeiz niemals zugelassen.

Dresden schaltet also aus. Ebenso kommt aber auch Leipzig nicht in Frage. Jede der vier Messen besteht aus sechs bis sieben ausgedehnten Einzelsätzen, die zusammen dem Umfange einer ausgewachsenen deutschen Kirchenkantate entsprechen. Sie mit einer solchen zugleich in ein und denselben Gottesdienst zu stellen, wie es der Brauch an Fest- und Feiertagen forderte, war unmöglich. Das hätte eine Musik von mehr als Dreiviertelstunde Dauer ergeben, was, wie wir oben feststellten, weder ein gewöhnlicher Sonntags-, noch viel weniger ein Festtagsgottesdienst zuließ. Wiederum eine lateinische Missa als „Ersatz“ einer deutschen Kirchenkantate zu postulieren, ist unstatthaft. Die Leipziger Gottesdienstordnung bietet dafür nirgends einen Anhalt<sup>2)</sup>. Endlich

<sup>1)</sup> Spitta II, S. 510 ff.; Schweitzer, J. S. Bach, S. 696.

<sup>2)</sup> Spitta II, S. 512, meint ganz richtig, daß die G-dur- und g-moll-Messe nicht für Leipzigs Kirchen bestimmt gewesen sein können. Bei der in A-dur schwankt er, glaubt dagegen die in F-dur einem ersten Advents-sonntage zuweisen zu sollen, da hier im Kyrie neben dem Choral „Christe, du Lamm Gottes“ die Kyrie-Intonation der Litanei im Bass erscheint. Daß Bach tatsächlich die drei Choralverse in dieser Gestalt — allerdings a cappella, nur mit Orgel — an einem Leipziger Sonntag benutzt hat, geht aus der in Bd. 41, S. 187 der Gesamtausgabe veröffentlichten Fassung hervor. Das kann aber nur im Rahmen des wirklichen Litanei-Vortrags geschehen sein, und zwar, wie ich vermute, am 1. Advent (28. Nov.) des Jahres 1734, als die „polnischen Wirren“ noch immer eine bedrohliche Wendung fürchten ließen und Leipzig um das Schicksal seiner im Felde stehenden Truppen bangte (vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 44). Hier war nicht nur liturgisch (vgl. Ch. S. Terry, J. S. Bach's Cantata Texts, S. 36),

wäre auch hier zu fragen, aus welchem Grunde Bach seinen Leipziger Gemeinden lateinische Musik vorgesezt haben sollte, die ihnen mit deutschem, zum Teil sogar evangelischem Text längst lieb und wert geworden sein mochte?

Diese Widersprüche zwingen also zum Auffuchen anderer Beziehungen. Das Notenmaterial sagt wenig aus. Partiturautographe sind nur für die zweite Messe (A-dur) und für die vierte (G-dur) vorhanden, Stimmen — mit Ausnahme der Orgelstimme zu Nr. 2 — überhaupt nicht. Alle vier Messen hat Altnikol in einer Partiturabschrift (Preußische Staatsbibliothek Berlin) überliefert, deren Entstehung in die Jahre 1745—1747 zu setzen sein wird. Man hat durchaus den Eindruck, als seien die Kompositionen absichtlich auf eine gewisse Ähnlichkeit und Gleichmäßigkeit der Anlage abgestimmt, wie wenn jedesmal derselbe äußere Anlaß, ein Auftrag, eine Bestellung zugrunde gelegen. Vor allem überrascht die Übereinstimmung in der Länge der Messen. In der Besetzung wird über das normale Orchester (Streicher mit Oboen oder Flöten) nur in der F-dur-Messe hinausgegangen, wo noch zwei Hörner beschäftigt sind. Dies und die soeben in der Anmerkung erwähnte Eigenart des Kyries dieser Messe legt nahe, sie mit einem besonderen Ereignis in Verbindung zu bringen.

Lastet man nun Bachs ausgedehnten musikalischen Wirkungskreis auf die Möglichkeit hin ab, ein zweites Absatzgebiet katholischer Kirchenmusik neben Dresden zu finden, so gerät man auf den Namen des schon oben (S. 25, Anm. 1) genannten böhmischen Grafen Sporck, von dem wir wissen, daß er von Sebastian die Stimmen zum Sanctus der Hohen Messe erhielt. Es steht der Annahme nichts im Wege, daß dieser hochgebildete, kunstliebende, im österreichischen Barock vor und nach 1700 eine bedeutende Rolle spielende Mann es gewesen, der jene vier Messen bei Bach bestellt und in Stimmen von ihm empfangen hat. Seit H. Benedikts große Biographie Sporcks vorliegt (1923), ist die Wahrscheinlichkeit einer engen Verbindung beider Namen viel größer geworden, als noch Spitta (II, S. 523f.) ahnen konnte.

Der Graf residierte teils in böhmisch Lissa, teils auf seiner Besitzung Kukus, das er zu einem zeitweilig stark besuchten Badeort des österreichischen Adels eingerichtet hatte. Vermögend und wohlthätig,

sondern auch inhaltsgemäß eine Verbindung von Kyrie und dem Choral angebracht. Daß Bach damals, als die Stimmung in der Gemeinde niedergedrückt war, das hemmungslos jubelnde Gloria der Messe hat folgen lassen, ist nicht nur wegen dieses Widerspruchs ausgeschlossen, sondern auch, weil dann die unentbehrliche deutsche Adventskantate unmöglich geworden wäre. — Treffen diese Feststellungen zu, dann muß die Formung des Messesyries (und der F-dur-Messe überhaupt) nach Ende 1734, also frühestens 1735 erfolgt sein, was sich mit der Zeitannahme Spittas deckt.

prachtliebend, lebenslustig, Liebhaber sämtlicher Künste, ein Mäcen großen Formats, starker Jäger und Länzer vor dem Herrn, als Katholik nicht streng auf jedes Dogma eingeschworen und deshalb zeitweilig der Kezerei verdächtigt, führte Reichsgraf v. Sporck das Leben eines kleinen Fürsten. Die Musikgeschichte nennt ihn ehrenvoll nicht nur als denjenigen, der die italienische Oper in Böhmen eingeführt und gepflegt hat, sondern auch als wesentlichen Förderer der Jagdmusik und des Jagdhornblasens. Er hielt eine eigene Kapelle, der als Kapellmeister Tobias Anton Seemann vorstand, und sagte selbst von sich (Benedikt, a. a. D., S. 130), er sei „ein sonderbarer Liebhaber einer besonders lieblichen und wohl übereinstimmenden Music“ gewesen. Das von Gottfr. Benj. Hancke gedichtete, von Seemann in Musik gesetzte berühmte Jägerlied machte sich Bach zu einer kleinen Huldigung in der Bauernkantate („Es nehme zehntausend Dukaten“, mit Horn) zu eigen, was erneut auf einen beständigen Verkehr zwischen Lissa und Leipzig hinweist. Bis in die spätesten Lebensjahre hinein hat Sporck seine Musikliebe betätigt. Benedikt (a. a. D., S. 208) berichtet über jährliche große Feiern am Geburtstage der Kaiserin während der Jahre 1729—1734, wobei jedesmal mit Predigt und Hochamt unter Trompeten- und Paukenschall begonnen und mit weltlichen Lustbarkeiten geschlossen wurde. Auch von anderen Kirchenfeiern ist gelegentlich die Rede.

Wo und wann Bach den Reichsgrafen kennengelernt hat, ob vielleicht gar schon auf der mit dem Köthener Fürsten Leopold unternommenen Reise von Karlsbad aus im Mai—Juni 1718, ist vorläufig noch nicht feststellbar. Indessen war Sporck am Dresdener Hofe Augusts des Starcken ein gern gesehener Gast. Im Jahre 1728 weilte er als solcher bei den großen Jagden in Hubertusburg und nahm vier Jahre später auch am Lustlager zu Mühlberg teil. Vielleicht ist er bei einem dieser Dresdener Besuche mit Bach zusammengetroffen oder hat — worauf seine Beziehungen zu Vicander deuten — gar Leipzig selbst einmal aufgesucht. Besondere Freundschaft verband ihn mit Moritz Adolf Karl Herzog von Sachsen (Neffen Kurfürst Augusts II.), der am 3. August 1732 Bischof von Königgrätz, ein Jahr später Bischof von Leitmeritz wurde. Die Feier der Inthronisation fand Anfang Dezember 1733 in Leitmeritz statt (Benedikt, a. a. D., S. 213). Es ist durchaus denkbar, daß Sporck von Bachs Messeplänen Kunde gehabt und ihn im Interesse der Bischofsfeier um Überlassung des eben fertig gewordenen Sanctus gebeten hat. Es paßte für diese Gelegenheit ebenso vortrefflich wie für die Krönungsfeier, und Bach wird es nicht unlieb gewesen sein, den Satz nun doch an bedeutsamer Stelle unterbringen zu können<sup>1</sup>). Einmal überzeugt von Bachs Fähigkeit und Neigung,

<sup>1</sup>) Es handelt sich dabei um den 3. Teil der Missa, der, wie oben (S. 23) gezeigt, Osanna und Benedictus nicht mit enthielt.

Messesätze zu schreiben, wird Spork nun wohl die vier kleinen Messen in Auftrag gegeben haben, sicherlich unter Angebot eines glänzenden Honorars. Da er schwerlich irgend etwas von Sebastians früherer evangelischer Kirchenmusik kannte, so erklärt sich, was bisher schwer erklärbar war: daß der Meister ohne Scheu in den Schatz seiner Kantaten greifen und dem kunstsinigen Freunde Perlen daraus mit lateinischem Texte vorlegen konnte. Natürlich sandte er auch in diesem Falle jedesmal nur die ausgeschriebenen Stimmen, was seinerseits wieder erklären würde, warum diese sich nicht in den Friedemann und Phil. Emanuel überkommenen Beständen nachweisen lassen. Nicht Zufall mag ferner sein, daß die erste Messe (F-dur) in den Chorsätzen zwei virtuos konzertierende Hörner beschäftigt, also gerade jene Instrumente, die des Grafen Lieblinge waren.

Wie schon oben berührt, gehörte Spork zu jenen versöhnlichen Naturen, die eine „Vereinigung der christlichen Konfessionen zu einer einzigen großen Gemeinde eines duldsamen und werktätigen Christentums“ anstrebten (Benedikt, S. 160, 162), dabei freilich oft genug anstießen. Die Verbindung mit Bach, die anscheinend geradezu freundschaftlich gewesen ist, kann dafür als lebendiges Zeugnis gelten. Ganz im Sinne dieser konfessionell versöhnlichen Stimmung war es, wenn Bach dem Kyrie der F-dur-Messe die Melodie des deutschen Agnus (Christe, du Lamm Gottes) beigab, d. h. sie textlos, als bloßes Zitat von den Hörnern bringen ließ. Bedauerlicherweise sind Nachforschungen in Lissa und Kufus, die bereits S. Dehn im Interesse der Sanctus-Stimmen hat anstellen lassen, ohne Ergebnis geblieben<sup>1)</sup>. Denn vermutlich haben beide Männer auch Briefe gewechselt. Mit dem Tode des Grafen im Jahre 1738 erlosch natürlich der Verkehr, aber zugleich auch Sebastians Interesse an der Messenkomposition. Beides scheint im Zusammenhang zu stehen; denn schon Spitta nahm als spätestes Datum des Entstehens dieser Messen das Jahr 1737 an. Da weitere äußere Anregungen und Bedürfnisse nicht mehr eintraten, hatte Bach keinen Grund, die Messekomposition weiter zu pflegen. Sie hat ihn also nachweislich nur in den fünf Jahren von 1733—1737 beschäftigt, und zwar jedesmal unter besonderen Voraussetzungen.

<sup>1)</sup> Vgl. Vorwort zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, S. XVII.

# Bachs Trauungskantate „Gott Beherrscher aller Dinge“

Von Georg Schünemann (Berlin)

Von den fünf Trauungskantaten, die Bach geschrieben hat, sind die beiden „Dem Gerechten muß das Licht“ und „Gott ist unsre Zuversicht“, die Emanuel Bach nach dem Nachlaßkatalog besessen hat<sup>1)</sup>, in der Eigenschrift Bachs erhalten geblieben. Die übrigen drei, „Der Herr denket an uns“, „D ewiges Feuer“ und „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“, die Friedemann Bachs Anteil an dem musikalischen Erbe darstellen, liegen nur in einer Abschrift Kirnbergers — so die zuerst genannte — und in einigen wenigen Stimmen, wie die letzten beiden, vor. Da es sich bei allen diesen Stücken um Gelegenheitsarbeiten handelt, die aus anderen Werken in freier Umgestaltung abgeleitet wurden, so lassen sich zur Not die Umrisse der verlorenen Partituren nachzeichnen. Bis zu einer Rekonstruktion wird man allerdings nie gelangen können, denn Bachs Meisterhand gewinnt mit wenigen Strichen einem übernommenen Satz, einer Linie oder Führung einen ganz neuen Ausdruck und Charakter ab. Um so wichtiger und wertvoller ist es, wenn durch neue Quellen Unvollständiges ergänzt und in ursprünglicher Gestalt zurückgewonnen werden kann.

Bachs Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ ist in der Gesamtausgabe (Bd. XLI, S. 149 ff.) nach den Stimmen unvollständig veröffentlicht worden. Dem Druck lagen nur die vier Singstimmen (Canto, Alto, Tenore und Basso), der Continuo und eine einzige Viola-Stimme zugrunde. Alle anderen Instrumentalstimmen fehlten. Der Schreiber der Stimmen — abgesehen von zwei beiliegenden Continuo-Abschriften — ist, wie schon Spitta angegeben hat, der junge Emanuel Bach gewesen<sup>2)</sup>. Seine Handschrift ist charakteristisch-zülig, klar und gewandt. Hin und wieder hat der

<sup>1)</sup> Verzeichniß des musik. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters G. Ph. Em. Bach, Hamburg 1790, S. 70 und 72.

<sup>2)</sup> Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 800.

Water selbst eingegriffen, so wenn er im Alto vier fehlende Takte auf der rechten Seite des Blattes nachträgt oder im Tenore und Basso fehlende Zusätze ergänzt. Zu diesen Stimmen können wir nun nicht weniger als zehn Seiten der autographen Partitur hinzufügen, die der Bach-Forschung bisher entgangen sind, die einzigen Reste aus dem Friedemannschen Erbteil an Trauungskantaten! Sie vervollständigen den zweiten Teil der Kantate und bringen neben der Grundgestalt des gesamten Werkes einige bisher nicht bekannte Musikstücke.

In der Preussischen Staatsbibliothek befinden sich unter der Signatur P. 670 sechs Blätter (zwölf Seiten) mit Bruchstücken aus der Kantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ in Bachs eigener Handschrift. Die Blätter stammen aus Ludwig Erks Besitz, der mit seiner feinen, zierlichen Handschrift auf die Seiten 1, 5 und 9 die irreführende Bemerkung geschrieben hat: „Aus: Lobe den Herren den mächtigen König“. Der Schlußchoral der Partitur hat ihn zu dieser Überschrift verleitet.

Von den zwölf Seiten der Partitur bringen die ersten zehn die vollständige Partitur zum zweiten Teil der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“, die elfte Seite ist frei geblieben und die zwölfte enthält, wenn man sie umkehrt, den Entwurf zu einer verlorenen Kantate mit dem nicht ausgeführten Rezitativ „Bey Jesu bin ich auch nicht fremde“<sup>1)</sup>. Leider hat die Tinte das dünne Papier so durchfressen, daß auf vielen Seiten Löcher entstanden sind. Einige Noten sind diesem Tintenfraß schon zum Opfer gefallen. Überhaupt sind gerade diese Blätter von der Zeit stark mitgenommen worden<sup>2)</sup>.

Bachs Handschrift zeigt die bei Gelegenheitswerken gewohnte eilige Schrift: die Noten neigen sich leicht nach halbrechts und werden unter äußerster Ausnutzung des Platzes zusammengedrängt. Einmal entwirft Bach am Ende der Seite 7 im Altschlüssel eine kleine Skizze, die für uns in ihrer flüchtigen und leichten Notierung kaum

1) Vgl. des Verf. Aufsatz „Bachs Verbesserungen und Entwürfe“ im Bach-Jahrbuch 1935 S. 28 ff.

2) Es wird in diesem Zusammenhang interessieren, daß die Preuss. Staatsbibliothek damit begonnen hat, die gefährdeten Autographen Bachs durch Herrn Dr. Jbscher, den bekannten Restaurator alter Handschriften, wieder herstellen zu lassen.

noch deutbar ist. Im übrigen verbessert er nur an wenigen Stellen; es scheint, als habe er zu allen Sätzen eine frühere Vorlage benutzt.

Im ganzen enthält die Kantate acht Nummern, von denen die letzten vier in unserer Partitur vollständig erhalten sind. Die Vorangehenden bringen:

Nr. 1. Chor: „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge.“ Der Chor ist nach der Ratswahlkantate „Gott man lobet dich in der Stille“ (B.-G. Bd. XXIV, S. 264 ff.) umgearbeitet. Der dort an zweiter Stelle stehende Chor „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ ist für den neuen Text umgeformt worden<sup>1)</sup>.

Nr. 2. Rezitativ: „Wie wunderbar, o Gott sind deine Werke.“ Nach 26 Taktten läuft das Rezitativ in den Choral „Nun danket alle Gott“ ein, um schließlich vom Tenor zu Ende geführt zu werden.

Nr. 3. Arie für Sopran: „Leit, o Gott, durch deine Liebe.“ Auch diese Arie ist der Ratswahlkantate „Gott man lobet dich in der Stille“ nachgebildet. Der Text beider Stücke bietet gute Übereinstimmungen, man vergleiche:

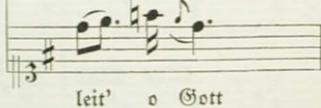
## Ratswahlkantate

Heil und Segen  
Soll und muß zu aller Zeit  
Sich auf unsre Dbrigkeit  
In erwünschter Fülle legen,  
Daß sich Recht und Treue müssen  
Miteinander freundlich küssen.

## Trauungskantate

Leit, o Gott, durch deine Liebe  
Dieses neu verlobte Paar;  
Mach an ihnen kräftig wahr  
Was dein Wort uns vorgeschrieben,  
Daß du denen, die dich lieben,  
Wohltun wollest immerdar.

Bach beschränkt sich auf melodische Ausdruckssteigerungen und Ausgleichungen, die von kleinen Abänderungen bis auf Lagenänderungen übergreifen z. B.:

Rats- wahl- kantate		Nr.	
Trau- ungs- kantate		T.	

<sup>1)</sup> Ein Beispiel für diese Umformung gibt W. Rust in B.-G. Bd. XIII<sup>1</sup>, S. XIV.

N.  
er-wünsch-ter Fül- = = = = le le = = gen

T.  
die-seß neu = ver = lob = = = = te Paar

Ob diese Arie mit konzertierender Violine und Streichern in die Trauungskantate ohne Instrumentationsänderung übernommen wurde, läßt sich schwer sagen, da nur die Viola-Stimme vorhanden ist. Wie wir noch sehen werden, hat Bach gerade bei der Trauungskantate mancherlei Umänderungen vorgenommen.

Mit der nach der Trauung gespielten

(Nr. 4) Sinfonia setzt unsere autographe Partitur ein. Die erste Seite bringt die letzten 11 Takte der Sinfonia in dieser Fassung:

Es ist die Sinfonia aus der Ratswahlkantate „Wir danken dir Gott“ (B.-G. Bd. V 1, S. 275), deren Urform sich im Es-dur-Präludium für Violine allein findet. Die in der Ratswahlkantate gebrachte prunkvolle Instrumentierung mit Oboen, drei Trompeten und Pauken ist durch die einfache Streicherbegleitung ersetzt. Die obligate Orgelpartie, wie in der Ratswahlkantate in C notiert, weist nur wenige Abweichungen auf, so im Takt 2 unseres Beispiels die einfache Achtelbewegung in der ersten Violine:

und im viertletzten Takt in der Orgel:

Gerade dieser und der vorangehende Takt sind in der Handschrift verlegt, so daß sich die Figuren nur schwer rekonstruieren lassen. Deutlich sind aber die im 7. Takt des Beispiels eingesetzten Noten:

Es handelt sich um den Generalbaß-Alford, der hier vielleicht zur schnelleren Orientierung eingefügt ist.

Nr. 5. Rezitativ: „Herr Zebaoth, Herr, unsrer Väter Gott.“ Das Rezitativ ist nur in den ersten beiden Takten beziffert. Der Choralanruf „Erhör uns, lieber Herr Gott!“ im 19. Takt zeigt keine Instrumentangaben. Auch die Tempoangabe Adagio fehlt. Nur die Singstimmen sind über dem Continuo gesetzt.

Nr. 6. Duett „Herr fange an und sprich den Segen“. Das Duett ist überschrieben: Aria 2 Hautb. d'Amour 2 Violini e Viola. Die Grundlage bildet wieder die Ratswahlkantate „Gott man lobet dich in der Stille“. Doch aus der einfachen Altarie ist ein dreiteiliges Duett geworden. Die Anfangstakte mit dem Instrumentalritornell sind geblieben, dann aber setzt eine völlig freie Komposition ein, die sich nur an die früheren instrumentellen Führungen und Ideen hält, sonst aber ganz unabhängig gestaltet. Der Mittelteil aus *fis-moll* „Laß sie in deiner Furcht bekleben“ ist gleichfalls neu komponiert worden. Diese herrliche, mit den beiden Oboe d'amore so treulich und vertrauend klingende Arie ist bisher noch nicht gedruckt worden, so daß ich sie in der Beilage anfüge<sup>1)</sup> (Beilage A).

Nr. 7. Das Rezitativ „Der Herr unser Gott sei so mit euch“ bringt keine Abweichungen von den vorliegenden Stimmen. Auch

Nr. 8. Der Schlußchoral „Lobe den Herren den mächtigen König“ zeigt nur geringfügige Abweichungen von der Fassung in der gleichnamigen Kantate (B.-G. Bd. XXVIII, S. 196). Bach schreibt über den Choral die Bemerkung: die Trompetten u. Pauken pausiren d. 1. Vers. Am Schluß der Partitur steht sein Fine mit dem S. D. Gl. Auch diesen Choral teile ich nach der Partitur mit (Beilage B).

Die Partitur ist, wie schon berichtet wurde, eilig geschrieben und so eingeteilt, daß möglichst Raum und Systeme gespart werden. Die ersten sechs Seiten sind zu 20 Notenzeilen angeordnet, wobei in dem Duett, ganz nach der Beschäftigung der Stimmen, bald vier, bald fünf, sechs und acht Zeilen zusammengefaßt werden. Bach schreibt gelegentlich die beiden Oboe d'amore auf ein System, ebenso die Violinen, und spart an Platz, wo immer es geht.

<sup>1)</sup> Irrtümer in der Ausgabe der B.-G. Bd. XLI, S. 168 ff. werden in der Partitur richtiggestellt.

Der Verfasser des Textes ist nicht bekannt, doch liegt es nahe, an Bach selbst zu denken, zumal er in der Arie „Leit, o Gott“ verschiedentlich im Ausdruck wechselt und einmal „durch deine Liebe“, dann wieder „durch deine Güte“ oder „mit deiner Liebe“ schreibt.

Über die Frage, ob die Trauungskantate nach der Ratswahlkantate geschrieben ist, wie Wilhelm Rüst annimmt, oder ob umgekehrt zuerst die Trauungskantate komponiert wurde, wie Alfred Dörffel vermutet<sup>1)</sup>, darüber gibt auch die Partitur keine nähere Auskunft. Da nur verschwindend geringe Korrekturen vorkommen, so möchte man annehmen, daß die Trauungskantate später entstanden ist. Die Ratswahlkantate „Gott man lobet dich“, deren Hauptstücke hier wiederkehren oder umgearbeitet werden, stammt wahrscheinlich schon aus dem Jahre 1728, die Ratswahlkantate „Wir danken dir“ mit der Orgelsinfonia wurde am 27. August 1731 und die Kantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ am 25. August 1732 musiziert. Die Trauungskantate, die aus allen diesen Arbeiten schöpft, wird also im letzten Viertel des Jahres 1732 oder Anfang des Jahres 1733 komponiert worden sein, denn nach diesem Termin war Emanuel Bach nicht mehr in Leipzig und konnte also auch als Schreiber nicht mehr zur Verfügung stehen<sup>2)</sup>.

Auch die Wasserzeichen stützen diese Datierung. In der Partitur sind an Wasserzeichen zu erkennen: das Posthorn mit Schleife, das sich auch in den Kantaten „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Geist und Seele sind verwirret“ u. v. a. findet, und: zwei gekreuzte Hammer mit hornähnlichem Aufsatz und Schleifenbändern. Die Stimmen weisen das Wasserzeichen AM auf. Posthorn und Buchstabenzeichen finden sich, wie Spitta nachgewiesen hat, in der Handschriftengruppe der Jahre 1727—1736, so daß auch durch diese Kennzeichen die Entstehungszeit umgrenzt wird. Es kann somit wohl als sicher angenommen werden, daß die Trauungskantate im Jahre 1732/33 nach der Ratswahlkantate „Gott man lobet dich“ komponiert wurde.

Mit der Partitur ist uns ein wesentlicher Teil der Kantate zurückgewonnen worden. Hoffen wir, daß ein glücklicher Fund auch den noch fehlenden Beginn einmal wiederbringen möge!

1) B.-G. Bd. XXIV, S. XXXV und XIII<sup>1</sup>, S. XIII.

2) Spitta, Bach II, S. 800.

## A. Aria 2 Hautbois d'Amour, Violini e Viola.

1. Oboe d'amore

2. Oboe d'amore

Viol. I

Viol. II

Viola

Alto

Tenore

Continuo

*tr*

Musical score for the first system, featuring a vocal line (Soprano and Alto clefs) and a basso continuo line (Bass clef). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The score consists of three measures.

Musical score for the second system, featuring a vocal line (Soprano and Alto clefs) and a basso continuo line (Bass clef). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The score consists of three measures. The lyrics "Herr fan = ge an und" are written below the vocal line in the third measure.

Sprich den Se-gen, Herr fan-ge an und sprich den Se-gen auf  
 Herr fan-ge an und sprich den Se-gen auf

die-seß dei-nes Die-ners Hauß. Herr fan-ge an und  
 die-seß dei-nes Die-ners Hauß. Herr fan-ge

sprich den See = = = = = gen, Herr  
an und sprich den See = = = = = gen, den See-gen,

fan = ge an und sprich den See = gen auf die = ses dei = nes  
Herr fan = ge an und sprich den See = gen auf

Die = ners Hauß, Herr fan - ge an sprich den See-gen auf die = ses  
 die = ses dei-nes Die-ners Hauß, Herr fan-ge an sprich den See-gen

dei = nes Die = ners Hauß, Herr fan - ge an und sprich den  
 auf die = ses deines Dieners Hauß, Herr fan-ge an und sprich den

See-gen, Herr fan - ge an und sprich den See-gen, Herr fan - ge  
 See-gen, Herr fan - ge an und sprich den See-gen, Herr fan - ge

an und sprich den See = = = = =  
 an und sprich den See = = = = =

gen auf die-seß dei-nes Die = nes Hauß.  
 gen auf die-seß dei-nes Die = nes Hauß.

Herr, Herr fan-ge an sprich den See-gen auf die = seß dei = nes  
 Herr fan-ge an und sprich den See-gen auf die = seß dei = nes

Die - ners Hauß.  
Die - ners Hauß.

*tr*  
*(tr)*

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the right-hand piano part, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a more complex rhythmic pattern. The second staff is the left-hand piano part, also in treble clef, with a similar rhythmic pattern. The third and fourth staves are vocal parts, with the third staff starting with a treble clef and the fourth with an alto clef. Both vocal parts have a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The fifth, sixth, and seventh staves are for a three-part setting, each starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of two sharps, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score continues the composition. It consists of seven staves. The top staff is the right-hand piano part, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of eighth and sixteenth notes, followed by a more complex rhythmic pattern. The second staff is the left-hand piano part, also in treble clef, with a similar rhythmic pattern. The third and fourth staves are vocal parts, with the third staff starting with a treble clef and the fourth with an alto clef. Both vocal parts have a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The fifth, sixth, and seventh staves are for a three-part setting, each starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of two sharps, featuring a steady eighth-note accompaniment.

- - - - -  
 - - - - -  
 - - - - -  
 - - - - -  
 - - - - -  
 3  
 Laß sie in dei = ner Furcht be = klei = ben, so wer = den sie in  
 Laß sie in dei = ner Furcht be = klei = ben, so wer = den sie in

- - - - -  
 - - - - -  
 - - - - -  
 - - - - -  
 - - - - -  
 3  
 See = gen blei = ben, er = heb auf sie dein An = ge = sich = te, er =  
 See = gen blei = ben, er = heb auf sie dein An = ge = sich = te, er =

heb auf sie dein An-ge-sich-te, so gehts ge-wiß im  
 heb auf sie dein An-ge-sich-te, so gehts ge-wiß im

See-gen aus, so gehts ge-wiß, ge-wiß im See-gen aus.  
 See-gen aus, so gehts ge-wiß, ge-wiß im See-gen aus.

The first system of the score (measures 1-4) is written in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The vocal line (Soprano) enters in measure 1 with the lyrics 'Laf sie in deiner'. The instrumental parts include strings and woodwinds, with some parts playing sixteenth-note patterns.

The second system of the score (measures 5-8) continues the vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line (Soprano) continues with the lyrics 'Laf sie in deiner'. The instrumental parts continue with their respective parts, including strings and woodwinds.

Furcht be = blei = ben  
so wer = den sie in See = gen blei = ben, er =

Furcht be = blei = ben,  
so wer = den sie in See = gen blei = ben, er =

\* Die Noten h und d' stehen ungestrichen nebeneinander.

heb auf sie dein An = ge = sich = te, er = heb

heb auf sie dein An = ge = sich = te, er = heb

— auf sie dein An = ge = sicht = te, so gehts ge = wiß im

— auf sie dein An = ge = sicht = te, so gehts ge = wiß im

Da Capo

See = gen aus, so gehts ge = wiß, ge = wiß im See = gen aus.

See = gen aus, so gehts ge = wiß, ge = wiß im See = gen aus.



## Ein hessischer Bach-Stamm

Von Hugo Lämmerhirt (Leipzig)

In der Bornemannschen Sammlung des Bach-Museums zu Eisenach befindet sich unter anderen Beiträgen zur Bach-Genealogie auch eine Reihe von Briefen, die der unvergeßliche Stifter und langjährige Leiter des Museums kurz vor seiner Erblindung mit dem Rektor Johann Gottlob Bach in Kassel, dem Angehörigen einer musikalisch begabten hessischen Familie dieses Namens, gewechselt hat. Dr. Bornemann plante, einen Aufsatz über diese „hessischen Bachs“ für das Bach-Jahrbuch zu schreiben, als ihm das Schicksal die Feder aus der Hand nahm. Er glaubte, diesen Bach-Stamm an das Geschlecht Johann Sebastians angliedern zu können. Der älteste Vorfahre, von dem die Familienüberlieferung wußte, war ein Kaspar Bach aus dem hessischen Walddorf Struth bei Schmalkalden. Von ihm hieß es, er sei „aus dem Götischen“, d. h. dem gothaischen Gebiet eingewandert; sein Tod in Struth war 1682 bezeugt. Seine Nachkommen hatten bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein das Fuhrmannsgewerbe ausgeübt, aber daneben musikalische Anlagen und Neigungen entwickelt, die das gewöhnliche Maß weit überstiegen und schließlich in einigen tüchtigen, zum Teil hervorragenden Berufsmusikern und Komponisten gipfelten.

Als dem Verfasser dieser Zeilen vor Jahren Einblick in Dr. Bornemanns Sammlung gewährt wurde, stellte er zunächst die vorhandenen Ansätze zu einer Stammtafel des Struther Geschlechtes zusammen und fügte einen neuen Zweig hinzu. Schon Rektor Bach hatte die Verwandtschaft von zwei Hauptästen, die längst jede Fühlung miteinander verloren hatten, erkannt, und Dr. Bornemann hatte an den Gothaer und Arnstädter Türmer Kaspar Bach (gestorben kurz nach 1640), einen Verwandten der Bache von Wechmar, als verbindendes Glied gedacht. Aber urkundliche Belege für diese

Verbindung wollten sich nicht einstellen, und widrige Umstände machten auf Jahre hinaus der Nachforschung ein Ende. Endlich, im Jahre 1934, beschrift ein Sohn des Kasseler Rektors, Herr Prof. Lic. Ludwig Bach in Kassel, den methodisch vorgeschriebenen Weg der Nachforschung an Ort und Stelle. Er durchstöberte die Archive von Struth, Schmalkalden und Marburg i. H., und er hatte die Freundlichkeit, mir seine Nachrichtensammlung über den in Struth und Umgegend verbliebenen Hauptstamm der Sippe nebst Nachrichten über seinen eigenen Familienzweig, geordnet, wenn auch nicht nach dem hier unten befolgten System, zur Verfügung zu stellen.

Das Ergebnis war, um dies gleich vorwegzunehmen, daß die Verbindung nach Wechmar so gut wie abgeschnitten wurde. Der 1682 in Struth verstorbene Kaspar Bach war am selben Orte geboren. Die Trauung seiner Eltern stand im Pfarregister zu Schmalkalden. Eine ganze Reihe Bachscher Ehen, Geburten und Sterbefälle setzte sogleich mit dem Beginn der Schmalkaldener Register im Jahre 1567 ein. Sie gehörten nicht alle deutlich zusammen, aber sie bezeugten in ihrer Gesamtheit eine längere Ansässigkeit der Sippe in dieser Gegend. Wenn etwa trotzdem Blutsverwandtschaft mit den gleichzeitig in Wechmar und umliegenden Orten bezeugten Bachen besteht, — worauf eine merkwürdige, in verschiedenen, einander völlig fremd gewordenen Zweigen des Struther Stammes bis zur Gegenwart behauptete Ähnlichkeit in den Gesichtszügen bestimmter Mitglieder mit Johann Sebastian Bach etwa hindeuten könnte<sup>1)</sup> —, so muß der Sippenzusammenhang in vorreformatorische Zeit zurückverlegt werden, aus der keine Kirchenbücher vorliegen. Daß eine Stammliste der Struther Bache an dieser Stelle, dem Wunsche der Neuen Bachgesellschaft entsprechend, veröffentlicht wird, rechtfertigt sich noch aus einem besonderen Grunde. Die Schilderung, die der Rektor Bach in seinen Briefen von dem Leben und Treiben dieser musikalischen Bauern- und Fuhrmannsippe entwarf, bildet ein sehr anziehendes und eigenartiges Zeugnis für die weite Verbreitung und tiefe Verwurzelung musikalischer Anlagen im deutschen Volke, Anlagen, die, im stillen

<sup>1)</sup> Von einer „unverkennbaren Familienähnlichkeit“ über zehn Geschlechterfolgen hinweg in der Nachkommenschaft des Lukas Cranach (Familie Sündermahler aus Kronach, Obfr.) berichtet Strauß in: Mitteilungen des Roland, Dresden, Jg. 17, Nr. 1 (1932) S. 2f. Die „Habsburger Lippe“ ist bekannt.

sorgsam gepflegt, durch viele Geschlechter fortgepflanzt, das Wirken der künstlerischen Genien anbahnen und ihren Schöpfungen den empfänglichen Boden bereiten.

Wenn die wahre Bedeutung Sebastian Bachs bei seinen Lebzeiten und lange nach seinem Tode unerkannt blieb, wie kaum bei einem anderen der größten Künstler, wenn man den Virtuosen in ihm schätzte, aber nur vereinzelt schwache Stimmen von tiefergehenden religiösen Eindrücken seiner Werke zeugten, so tun wir dank dem hier folgenden Bericht einen Blick in das untrennbare musikalische und religiöse Leben, das von ihm im Verborgenen weithin ausstrahlte und in einfachen Seelen art- und stammverwandten Blutes und Geistes zündete.

Rektor Johann Bach<sup>1)</sup> erzählt:

„Als Knabe habe ich in Struth gehört, daß die Bachs aus dem Gothaischen gekommen sind und sich in Struth gleich mehrere Häuser nebeneinander gebaut haben, so daß heute noch von einer Bachseite und einer Wölckerseite<sup>2)</sup> gesprochen wird. In „Spitta“ oder „Bitter“ habe ich später die Bemerkung gefunden, daß dies „Nebeneinanderwohnen“ ein echt Bachscher Familienzug sei. Auch das regelmäßige Zusammenkommen aller Glieder der Familie, besonders an hohen Festtagen, war in unserm väterlichen Hause — als dem Stammhause — ganz allgemein. Es ging dabei stets sehr einfach, aber oft sehr heiter zu. Da meine Großmutter eine Lehrerstochter, die Vorfahren des Großvaters aber meist Fuhrleute waren, so wurden echte Schulanekdoten und Fuhrmannsgeschichten erzählt. So ging die Sage, daß die Bach-Fuhrmänner wenigstens zum Teil gut musikalisch gewesen und zu allerlei Narretei aufgelegt und fähig gewesen wären. So wären sie auf ihren langen Fuhren von Frankfurt am Main bis Leipzig oft an Sonntagen in ihren Fuhrmannskitteln in die Kirchen gegangen und hätten sich ein geheimes Vergnügen daraus gemacht, den Lehrer oder Kantor oder Organisten am Schluß zu bitten, sie den Ausgang spielen zu lassen. Manchmal seien sie abgewiesen worden, doch sei es auch oft vorgekommen, daß sie durch ihre unvermutete Kunst alle Anwesenden in helles Erstaunen, ja in Entzücken gesetzt hätten.

<sup>1)</sup> Unsere Stammliste S. 71, Lauf-Nr. (103), Brief an Dr. Bornemann vom 14. November 1909.

<sup>2)</sup> Elisabeth Bach in Struth heiratete 1687 einen Wölcker, siehe Stammliste III (6), Seite 64. Ältere Verbindungen dieser beiden Familien kommen in unseren Nachrichten nicht vor.

Mir fällt dabei ein, daß ich selbst als Knabe von etwa fünf bis sechs Jahren kein größeres Vergnügen kannte, als mit meinem um fünf Jahre älteren Bruder Georg Friedrich<sup>1)</sup> zusammen „vierhändig“ Orgel zu spielen. Unser ganz vortrefflicher Cantor Schenckbar hatte damals einen guten Schüler, den in Schmalkalden vor einigen Jahren verstorbenen Cantor Frank<sup>2)</sup>; mit dem pflegte er auf die hohen Feste wohl vierhändig Orgel zu spielen. Da wir jeden Sonntag ein-, wohl auch zweimal in die Kirche gehen mußten, so hat offenbar dies etwas ungewöhnliche vierhändige Orgelspiel den tiefsten Eindruck auf uns gemacht. Denn sobald es irgend möglich war, machten wir mit Hülfe unserer lebhaften Kinderphantasie die Schlosserwerkstätte unseres Vaters zur Orgel, indem wir an der Schmalseite neben dem „Schraubstock“ eine Orgel improvisierten, die in Reih' und Glied liegenden großen und kleinen Feilen als Register zogen und nun „mit Herzen, Mund und Händen“ — und Füßen drauf los arbeiteten, daß uns manchmal von den mehr oder weniger geneigten Zuhörern „Halt“ geboten wurde. Von Clavierpiel, Noten u. s. w. hatten wir natürlich keine Ahnung, beide aber wollten wir schon als kleine Jungen nichts lieber als einmal Orgel spielen lernen.

Bei einem solchen spielenden „vierhändigen Orgelspiel“ habe ich auch — gewiß sehr merkwürdig — als etwa sechsjähriger Junge zum ersten Mal den Namen „Sebastian“ gehört. Das ging so zu.

In Struth lebte damals (etwa 1855) als ältester, wohl achtzigjähriger, ganz weißhaariger Mann ein ehemaliger Fuhrmann Martin Bach<sup>3)</sup>, ein Onkel unseres Vaters, aber — wie alle Bäche — in ziemlich ärmlichen Verhältnissen. Nicht selten kam er zu unserem Vater, um sich eine gute „Priese“ (Schnupftabak) zu erbitten. Bei einer solchen Gelegenheit überraschte ihn offenbar unser musikalischer, allzu jugendlicher Feuereifer, um nicht zu sagen Kunstenthusiasmus, und er sagte ganz langsam und nachdenklich zu unserm Vater: „Mertines, die Jonge fähre wir of unsere großen Better Sebastian, den hot mi Vater als Jong noch met sin Väter in Lipsk höre orgel<sup>4)</sup>.“

Erst zehn Jahre später, als ich mir im Seminar die Fuge über b-a-c-h abschrieb, verstand ich, was der alte Mann damals gemeint hatte. Sein Vater hatte als junger Mensch den großväterlichen Fuhr-

<sup>1)</sup> Stammliste S. 70 (102).

<sup>2)</sup> Die Mutter des Brieffschreibers war eine geborene Frank! S. Stammliste S. 68 (71). Etwa eine Schwester oder Nahverwandte jenes Schülers? Dann dürfte auch sie beteiligt sein an der starken musikalischen Begabung des Direktors Bach.

<sup>3)</sup> Johann Martin Bach, 1775—1860 (S. 68 (55)).

<sup>4)</sup> Martinus, deine Jungen fahren (d. h. arten) wieder nach unserm großen Better Sebastian, den hat mein Vater als Junge noch mit seinem Vater in Leipzig hören Orgel spielen. — Der Vater des Redenden war Johann Kaspar, 1736—1792, Stammliste S. 67 (38), der Großvater Johann Jakob, 1709—1748, Stammliste S. 66 (29).

mann nach Leipzig begleitet und war dort von ihm zu dem Orgelspiel des großen „Vetters“ (etwa um 1740—1750) in die Kirche geführt und aufmerksam gemacht worden. Er muß wohl seinem Sohne oft davon erzählt haben, daß er sich bei unserer „Kinderei“ sofort wieder daran erinnerte.

Noch merkwürdiger für mich ist die geradezu auffällige Ähnlichkeit zwischen dem Profil des Vaters Sebastian auf seinem Standbild vor der Georgenkirche [zu Eisenach] und dem meines Bruders Wilhelm, und fast noch mehr meiner Schwester Elise in Linsenhof<sup>1)</sup>.“

Über die erste Niederlassung seiner Vorfahren in Struth — vermeintlich um 1625 — machte Rektor Bach später<sup>2)</sup> noch ergänzende Mitteilungen:

„Mein ältester Bruder, Georg Friedrich in Struth, wußte mir diesen Sommer noch mitzuteilen, daß er als Junge von unserm Vater und Vettern gehört, ein Fuhrmann Michael Bach<sup>3)</sup> habe einmal von einer Fahrt eine besonders gute Einnahme heimgebracht und darauf den halben Nesselhof und den halben Kohlhof gekauft, wo heute noch eine Bach'sche und eine Wölker'sche Seite unterschieden wird. Der Nesselhof ist ein großer Wiesengrund zwischen Schnellbach und Lambach (an der hessischen Grenze gegen Thüringen, d. h. gegen das ehem. Herzogtum Gotha) und der Kohlhof ein Berg zwischen Struth und Usbach, auf dessen Äckern die wohlschmeckendsten Kartoffeln wachsen; an beiden Orten haben meine Geschwister noch heute viel Grundbesitz. Auch die Sage, daß die alten Fuhrmanns-Originals in ihren Fuhrmannskitteln auf ihren langen Fahrten oft am Sonntage in den Dorffkirchen die Lehrer u. s. w. durch ihr Orgelspiel in helle Verwunderung gesetzt, hat sich bis heute erhalten. Auch weiß ich noch genau aus meiner Kindheit und ersten Jugend, daß 4 bis 5 Häuser, die rechts der Dorfstraße nahe aneinander gebaut, meist noch im Besiz von näheren oder entfernteren Verwandten waren, die „Bach-Häuser“ hießen; erst 30 Jahre später habe ich bei Spitta oder Bitter gefunden, daß das eine ächt Bach'sche Eigentümlichkeit sei.“ —

Aus einer Reihe von Briefstellen, in denen der Kasseler Rektor von seiner Musikliebe und seiner Mitwirkung als Sänger am dortigen Dratorienverein bei Aufführungen der großen Bach'schen Werke

<sup>1)</sup> Deren Ähnlichkeit mit dem „alten Sebastian“ war auch nach einem späteren Brief (vom 26. 4. 1912) des Rektors besonders auffällig, und zwar „in Wirklichkeit fast noch mehr als auf dem Bilde“, welches er beilegte. Vgl. S. 69, IX (104), (105).

<sup>2)</sup> Brief an Bornemann vom 1. 12. 1910. Die Zeitangabe wird durch die Stammliste widerlegt.

<sup>3)</sup> Etwa S. 64, III a (9).

spricht, sei folgende als besonders bezeichnend für die wahrscheinlich doch angeerbte Richtung seines Musiksinnes herausgehoben<sup>1)</sup>:

„Im allgemeinen halte ich von der modernen Musik und ihren Vertretern nicht viel, sondern komme immer wieder auf die alten unübertroffenen Meister, speziell unsern ganz unvergleichlichen Vater Sebastian zurück, dessen Partiten jetzt jeden Abend mein Entzücken sind und immer mehr werden.“

Soweit der Bericht des Kasseler Rektors.

Die musikalische Begabung lebt auch heute noch in seinen Nachkommen fort, und zwar anscheinend verstärkt durch das mütterliche Erbe. Der Rektor Bach war vermählt mit einer Pfarrerstochter aus dem künstlerisch vielseitig begabten Geschlechte Soldan, das durch seine Bedeutung für das Ahnenerbe Goethes weithin bekannt ist. Durch diese Ehe sind die Nachkommen mehrfach verbunden mit Goethes Ahnen<sup>2)</sup>.

„In der Familie meiner Mutter“, schreibt mir Herr Professor Ludwig Bach, der Sohn des Rektors, „fiel es auf, wenn ein Glied nicht musikalisch war; mehrere Nachkommen meines Urgroßvaters Soldan haben die Musik zum Lebensberuf erwählt. Auch der nach USA. ausgewanderte Zweig hat die musikalische Begabung gewahrt. Und so haben wir sie von Vater und Mutter geerbt. Mein Vater hat durch sein Klavierspiel, besonders auch durch die kleinen Stücke von Sebastian, im empfänglichen Herzen des Kindes die Liebe zur edlen Tonkunst geweckt, später mich in den Anfängen des Klavierspiels unterwiesen und das vierhändige Zusammenspiel gepflegt. Als Primaner habe ich an seiner Seite (im Baß) im Chor des Dratorienvereins mitgesungen und so die hehren Tonschöpfungen von Bach und Händel an gründlicher kennengelernt, als es bei bloßem Hören möglich ist. Auf der Hochschule zu Marburg habe ich im akademischen Chor unter anderm das Deutsche Requiem von Brahms mitgesungen und mich in die Geheimnisse der Harmonielehre einführen lassen. In Greifswald verkehrte ich mit dem hochbegabten Schulftrat Kobelt, der als Organist und Chorleiter

<sup>1)</sup> Brief an Bornemann vom 26. 4. 1912.

<sup>2)</sup> Vgl. die erweiterte Ausgabe der Goetheschen Ahnentafel von E. Knetisch in den Ahnentafeln berühmter Deutscher (Leipzig, Zentralstelle für deutsche Personen- und Familiengeschichte), Neue Folge [II.] Nr. 1 (1932), S. 8—11, Geschlechterfolge VII—XIII. Auch unter den Ahnen des Naturforschers Haedel steht ein Soldan um 1490: Ahnentaf. ber. Dt. [I.] (1929), S. 58, 62, Nr. XI 1858, der zugleich Goethes Ahne Nr. XI 1946 ist.

wie beim Quartettspiel mir als Zuhörer manches feine Werk nahebrachte. In den letzten Tagen meines Vaters verging kaum ein Abend, an dem wir nicht zusammen vierhändig spielten. Besonders haben wir damals die von Eichler besorgte Bearbeitung der Klavierwerke Bachs für 4 Hände vorgenommen, und wenn das Zusammenspiel einmal nicht recht gelangen wollte, sagte er wohl scherzend und auf das Bild des Thomas-kantors über dem Klavier deutend: „Der Alte ist nicht zufrieden, er droht mit dem Finger!“

„Meine Schwester erhielt bei einem Kammermusiker Klavierunterricht und sang auch im Dratoriensverein mit bis zu ihrer Verheiratung. Von ihren Töchtern ist die jüngste, Johanna Lehmann, am stärksten musikalisch begabt, wie sich schon früh zeigte. Sie erhielt guten Musikunterricht und arbeitet jetzt im Bärenreiter-Verlag, wo sie ihre Begabung weiter pflegen kann.“

„Mein Sohn Helmut hatte bis zur Prima ebenfalls guten Musikunterricht, mußte aber dann aufgeben, weil ihm keine Zeit mehr dafür blieb — er war Segelflieger geworden. Jetzt versucht er zuweilen in Urlaubszeiten, ob er noch nicht alles verlernt hat.“

„Die Kinder der noch lebenden jüngsten Schwester meines Vaters, Marie verw. Eck in Struth (S. 69 (106)), singen zum Teil im Kirchenchor der Struther Gemeinde mit, und dieser Chor hat bei einem Wett-singen im Kreise Schmalkalden sich vor allen hervorgetan. Beim Begräbnis des ältesten Bruders meines Vaters, Georg Friedrich, zu Struth, wirkte dieser Kirchenchor mit, und mir fiel auf wie gut gesungen wurde.“

Über die vom Rektor Bach behauptete Ähnlichkeit seines Bruders Wilhelm mit Seb. Bach macht Herr Prof. L. Bach folgende ergänzende Mitteilungen:

„Dieser jüngste Bruder meines Vaters zeigte noch stärker als mein Vater Bachsche Gesichtszüge; er wurde in Eisenach gelegentlich daraufhin angesprochen. Am stärksten fand ich selbst diese Familienähnlichkeit bei der jüngsten Schwester meines Vaters“ (106).

Blicken wir nun bei anderen Gliedern des hessischen Stammes nach ähnlichen erblichen Zügen aus, so überragt alle der Tanner Ast durch das Auftreten von drei Berufsmusikern, worunter zwei Komponisten: Johann Michael (S. 78 (43)) und Georg Friedrich (S. 79 (68)). Über die im Bach-Museum befindlichen Kompositionen des letzteren stellt der Vorsteher des Museums, Herr Studienrat Freyse, mir sein folgendes Urteil freundlichst zur Verfügung:

„Eine innere Übereinstimmung mit Johann Sebastian Bach kann nicht festgestellt werden. Alle Sachen sind stilistisch und satztechnisch

echte Kinder ihrer Zeit, handwerklich gut gearbeitet. Ein leichter Anflug von Romantik ist zu spüren, wie das bei den Komponisten der Wiedermeierzeit meistens der Fall ist.“

Das Weiterleben der musikalischen Anlagen in den Nachkommen Georg Friedrichs bezeugt dessen Enkel, Herr Waltherr Bach, Bergwerksdirektor a. D., in einem Brief an mich:

„Die Kinder meines Großvaters waren sehr musikalisch. Zwei Töchter, Mathilde und Louise, traten in öffentlichen Konzerten als Sängerinnen auf. Von meinem Vater erhielt ich den ersten Klavierunterricht. Es wurde viel musiziert. Wöchentlich einmal Trio: Flöte, Geige, Klavier. Ich habe die Gabe zu improvisieren, liebe und pflege Musik. Mein Sohn ist sehr musikalisch. Er spielt vorzüglich Klavier.“

Die im Kasseler Zweig behauptete „Familienähnlichkeit“ soll endlich auch in dem Ohrdruffer Zweige des Struther Stammes bestehen, wo indessen nur ein Fall von ausgeprägtem Musiksinn bezeugt ist (S. 76 (126)). Sehen wir von Sebastian Bach ab, so bleibt doch merkwürdig, daß in der neunten Geschlechterfolge bei zwei einander nicht mehr kennenden Zweigen eine derartige Behauptung auftreten kann. Sie deutet doch wohl mindestens auf einen verwandten Gesichtstypus, der auf den gemeinsamen Ahnen in der fünften Generation unserer Stammliste (S. 66 (29), Johann Jakob Bach (1709 bis 1748), zurückgehen würde. Fräulein Marie Bach (S. 76 (123)), die ich in ihrem 82. Lebensjahre in Ohrdruf aufsuchte, erzählte mir mit einer für ihr Alter erstaunlichen Lebendigkeit von den Verwandten, deren Bilder sie an den Wänden ihres Stübchens und in einer Schachtel bewahrte: einige hätten eine derartige Ähnlichkeit mit Sebastian Bach, daß sie Fremden aufgefallen sei, besonders bei ihrer Schwester Therese (die noch heute hochbetagt in Frankfurt a. M. lebt). Ich fand in der Tat auf einigen der Bilder das starke und doch weiche Sinn besonders ausgeprägt, wie auch andere Züge, die uns von dem Haupmannschen Bilde Sebastians und danach angefertigten Stichen, wie dem von Eichling (1773) her bekannt sind und auch in dem oft abgedruckten Bild des Johann Ambrosius Bach wiederzukehren scheinen. Ob hinter solchen Ähnlichkeiten etwa doch ein ferner Blutszusammenhang oder vielmehr ein häufig wiederkehrender Rassen- und Stammestyp, also schließlich doch Blutsverwandtschaft, sich verbirgt, das könnte nur durch umfassenden Vergleich von Bildern zusammen mit anthropologischen Beobachtungen und

Messungen an den lebenden Vertretern des Struther Stammes ermittelt werden<sup>1)</sup>. An den Wert, den ein derartig verzweigter Stamm mit mehrhundertjähriger musikalischer Begabung für die Erbforschung darstellt, braucht nur erinnert zu werden.

### Die ältesten Struther Bache

Über das früheste Auftreten des Namens Bach in den Pfarrregistern von Struth und Schmalkalden, sowie in den Schmalkaldener Zinsregistern, die sich im Hessischen Staatsarchiv zu Marburg unter „Schmalkaldener Amtsrechnungen“ befinden, lege ich nach den Angaben von Herrn Prof. Ludwig Bach folgende Belege vor, die zur „Geraden Stammfolge“ überleiten. Vorausgeschickt sei, daß das Kirchenbuch von Schmalkalden 1567 beginnt, aber von 1569 bis 1575 fehlt und von 1571 nur zum Teil, 1573 und 1574 weniger als die Hälfte erhalten ist.

Der älteste Ahnherr der Familienüberlieferung, der am 3. 12. 1684 verstorbene Kaspar Bach (Stammliste II (3)), fand sich im Taufregister von Schmalkalden eingetragen am 4. 9. 1608. Das stimmt (mit einer Abweichung von 2 Jahren) zur Altersangabe im Sterberegister zu Struth: 74 Jahr, 3 Monate, 4 Tage. — Seine Eltern: Kaspar Bach (I (1)) und Anna Dormer wurden am 22. 4. 1584 zu Schmalkalden getraut. Dieser bisher nicht bekannte, ältere Kaspar (I.) wird im Schmalkaldener Zinsregister von 1596—1639 genannt, dann seine Tochter Anna. Er ist also etwa 1640 gestorben. Aber vor ihm wird ein Balzer (Walthasar) Bach genannt von 1585 bis 1620 und anscheinend noch ein älterer Balzer, so daß als älteste nicht ganz sichere Stammfolge herauskommt:

Balzer I. — Balzer II. — Kaspar I. — Kaspar II.

In den Kirchenbüchern zu Schmalkalden und Struth sind aber eine Anzahl Bachscher Ehen, zum Teil mit Kindern, eingetragen,

<sup>1)</sup> In hessischen Dörfern, die vom Verkehr abliegen, hat Prof. Sommer (Gießen) eine außerordentliche Häufung immer wiederkehrender seltener Familiennamen beobachtet und daraus auf einen hohen Grad von Inzucht, verbunden mit Ahnenverlust, geschlossen, so „daß man vielfach auf die Inzassen einzelner Dörfer wegen ihrer besonderen Eigentümlichkeiten ohne weiteres den Begriff des Stammes anwenden kann“ (Rob. Sommer, Über Familienähnlichkeit. Wien 1917, Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania, S. 80f.).

wonach dieser Zweig oder Stamm der Bache schon länger in Struth (und Schmalkalden?) gewohnt zu haben scheint. Die Trauungen, in zeitlicher Folge, einschließlicly der obenerwähnten, sind:

(I) Johannes Bach  $\infty$  Schmalkalden . . . 1567 mit Anna Meder(in). Derselbe (?), als Hans Bach,  $\square$  Struth 15. 11. 1583, sein Weib,  $\square$  ebenda 5. 11. 1583, sein Sohn Heinz,  $\square$  ebenda 13. 11. 1583, an der Pest gestorben.

(II) Kaspar (I.) Bach,  $\infty$  Schmalkalden 22. 4. 1584; siehe oben.

(III) Anna Bach,  $\infty$  Struth 9. 11. 1584 mit Bartholomäus Weißheit, beide von Struth.

(IV) Christine Bach,  $\infty$  Struth 6. 11. 1585 mit Hans Weißheit.

(V) Walzer (III.?) Bach ( $\dagger$  Struth 18. 11. 1632),  $\infty$  Struth 13. 6. 1586 mit Margareta Nothnagel ( $\dagger$  Struth 24. 3. 1623).

Kinder zu Struth geboren:

1. Margareta,  $\sim$  12. 1. 1591.
2. Kaspar (III.),  $\sim$  19. 5. 1593.
3. Mattheß,  $\sim$  20. 3. 1595.
4. Hansß,  $\sim$  31. 6. 1602.
5. Marten,  $\sim$  25. 8. 1605.
6. Hansß,  $\sim$  19. 6. 1609.

(VI) Eva Bach,  $\infty$  Struth 20. 5. 1589 mit Martin Jeger.

Noch zwei Sterbefälle außerhalb der „Geraden Stammfolge“ schließen sich an:

(VII) Martinus Bach,  $\dagger$  Struth 16. 5. 1630.

(VIII) Stephan Bach,  $\dagger$  . . . vor 1641.

Es ist möglich, schreibt Prof. L. Bach, daß (VII) Martin der Stammvater von (II) bis (VI) ist, aber sie können auch anders verwandt sein.

### Gerade Stammfolge

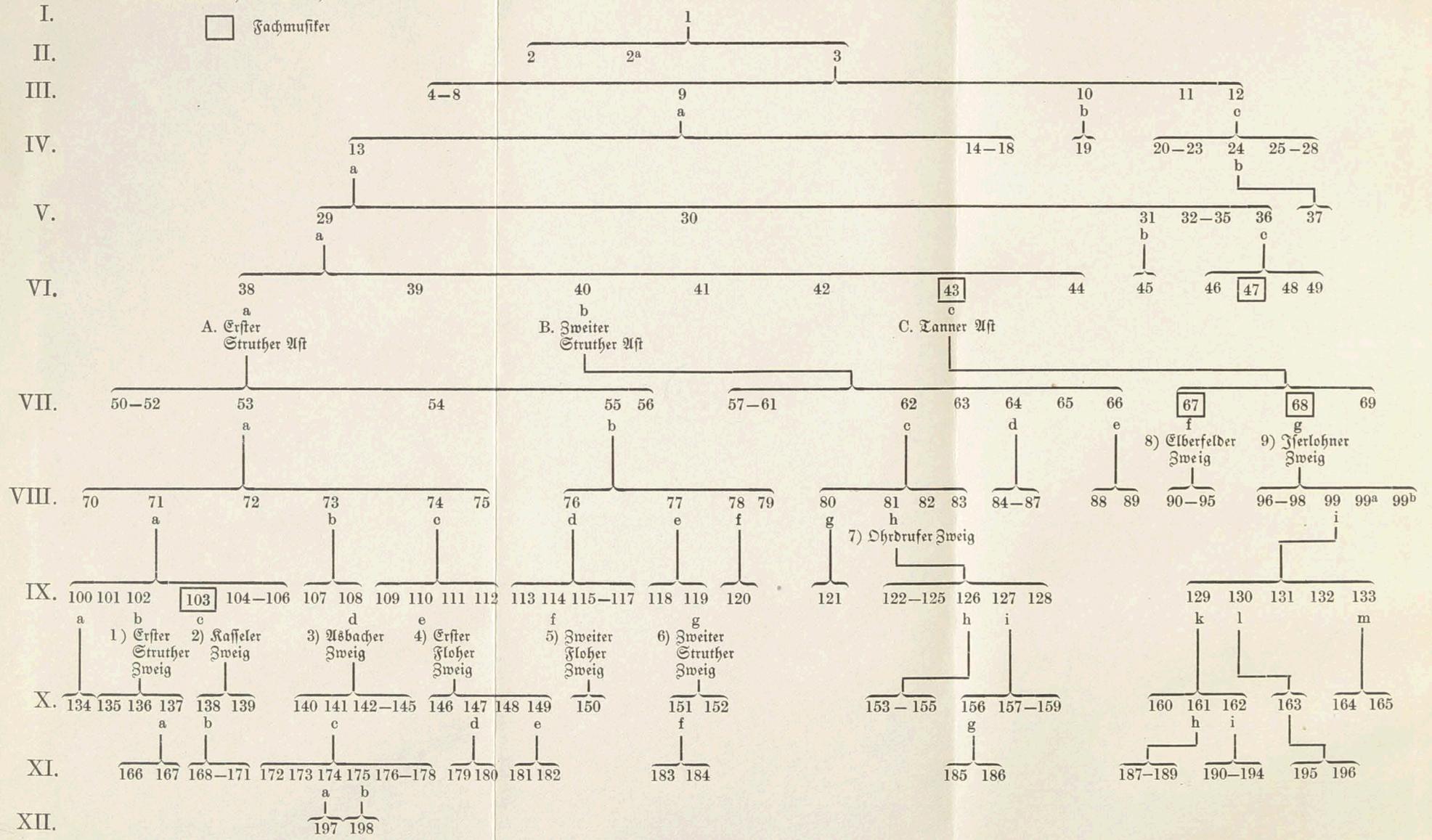
Über die Anordnung der „Geraden Stammfolge“ ist zu sagen, daß grundsätzlich jede Geschlechterfolge bis zu Ende durchgeführt ist, ehe die nächste beginnt, also nach „gleitendem System“, waagrecht auf der Übersichtstafel. Die Einheit der Familie ist durch Hinweise von den Kindern auf die Eltern klarer dargestellt, als sonst bei diesem System zu geschehen pflegt; das Auffinden bestimmter Personen wird dadurch



# Übersichtstafel

Der Stamm Bach aus Struth.

□ Fachmusiker



I.  
II.  
III.  
IV.  
V.  
VI.  
VII.  
VIII.  
IX.  
X.  
XI.  
XII.

erleichtert. — Von der VI. Generation ab beginnt jedoch die Aufspaltung der Sippe in einzelne Stämme oder Äste, die nun wieder nacheinander für sich als Einheiten durchgeführt werden, und ebenso nachher die Zweige (fallendes System, senkrecht auf der Tafel). In der Übersichtstafel suchte ich die Vorzüge der beiden meistverbreiteten Systeme der Anordnung zu vereinen, nämlich des „Deutschen Geschlechter-Buches“ (bisher 92 Bände, Verlag E. A. Starke, Görlitz) und der „Deutschen Stammtafeln in Listenform“ (Verlag der Zentralstelle für Deutsche Personen- und Familiengeschichte, Leipzig). Noch ist zu bemerken, daß von etwa 1770 an in den Dörfern hauptsächlich nur die Trauungseinträge gesammelt worden sind, also die gegenwärtige Ausbreitung des Stammes stärker ist als sie hier erscheint.

Die gebrauchten sippenkundlichen Zeichen sind:

* geboren	† gestorben
~ getauft	× gefallen
∞ vermählt	□ begraben.

- I. (1) Kaspar Bach, \* . . . , † (1640<sup>1)</sup>; ∞ Schmalkalden 22. 4. 1584 mit Anna Dormer aus Schnellbach bei Schmalkalden (Hessen), \* . . . , † Struth bei Schmalkalden 21. 8. 1639<sup>2)</sup>.

Kinder, zu Struth geboren:

- II. (2) 1. Christine (Christen), ~ 3. 6. 1606<sup>3)</sup>, † . . .  
 (2<sup>a</sup>) 2. Anna, \* . . . , † . . . (seit 1641 in Amtsrechnungen anstatt des † Vaters).  
 (3) 3. Kaspar, ~ 4. 9. 1608<sup>4)</sup>, † Struth 3. 12. 1684, Fuhrmann; 2mal ∞ — a) Struth 7. 7. 1645 mit Margreda . . . , † Struth 14. 6. 1658, — b) ebenda 16. 12. 1659 mit Ursula . . . , \* . . . (31. 12. 1627), † Struth 3. 7. 1709.

Kinder, zu Struth geboren:

erster Ehe:

- III. (4) 1. Katharina, ~ 5. 1. 1647, □ Struth 30. 1. 1647.  
 (5) 2. Anna, ~ 19. 2. 1648, □ Struth 5. 12. 1678; ∞ Struth

<sup>1)</sup> Vgl. S. 61. Beim J. 1640 fehlen im Pfarr-Register von Schmalkalden die Todesfälle der eingepfarrten Dörfer, zu denen auch Struth gehörte.

<sup>2)</sup> Im Sterbe-Reg.-Schmalkalden: [Verstorben] Anna B ä c h i n [ohne Altersangabe].

<sup>3)</sup> Im Tauf-Reg.: Caspar Bach eine Tochter getauft, Christen Schelmenin Ges[atter].

<sup>4)</sup> Im Tauf-Reg. steht als Vater Caspar, verändert in: Bach; als Pate: Caspar Frewel. (Vgl. Fräbel im Verzeichnis der verwandten Familien am Schluß der Stammliste.)

3. 10. 1677 mit Kaspar Wiffet genannt Schön-  
magd<sup>1)</sup>;

Zwilling mit:

- (6) 3. Elisabeth, ~ 19. 2. 1648, †...; ∞ Struth 3. 2. 1687  
mit Konrad Bölfker, Witwer.  
(7) 4. Anna (genannt Klein-Anna), ~ 28. 11. 1650, †...<sup>2)</sup>.  
(8) 5. Jost, ~ 9. 9. 1653, □ Struth 24. 11. 1653.  
(9) 6. Michel, ~ 22. 3. 1655, f. IIIa.  
(10) 7. Konrad, ~ 11. 11. 1657, f. IIIb.

zweiter Ehe:

- (11) 8. Dorothea, ~ 29. 12. 1659, † Struth 13. 6. 1660.  
(12) 9. Heinrich, ~ 17. 8. 1661, f. IIIc.

- IIIa. (9) (S. v. II (3)). Michel Bach, ~ Struth 22. 3. 1655,  
□ ebenda 4. 5. 1712<sup>3)</sup>, erwarb vermutlich den halben  
Kesselfhof (zwischen Schnellbach und Lambach) und den  
halben Koflhof (zwischen Struth und Asbach)<sup>4)</sup>;  
∞ Struth 25. 6. 1685 mit Dittilia Wiffet, \* Struth  
(12. 12. 1655), □ ebenda 14. 6. 1715, Tochter des  
Hans Wiffet (\*... 1608, □ Struth 9. 4. 1680,  
∞ ebenda 22. 10. 1645 mit Catarine...).

Kinder, zu Struth geboren:

- IV. (13) 1. Johann Georg, ~ 9. 6. 1686, f. IVa.  
(14) 2. Johann, ~ 18. 12. 1688, □ Struth 22. 8. 1691.  
(15) 3. Michael, ~ 14. 4. 1692, □ Struth 5. 5. 1693.  
(16) 4. Michel, ~ (5. 2. 1696), □ Struth 5. 5. 1697.  
(17) 5. Anna Elisabeth, \*... , †... , 15. 4. 1708 Patin.  
(18) 6. Elisabeth, \*... , †... ; ∞ Struth 14. 9. 1712 mit  
Michel Bölfker.  
IIIb. (10) (S. v. II (3)). Konrad Bach, ~ Struth 11. 11. 1657,  
□ ebenda 23. 1. 1691; ∞ ebenda 10. 7. 1688 mit  
Dittilia Wiffet, Tochter des Johann Wiffet genannt  
Wird.

<sup>1)</sup> Der Familienname Wiffet (Wiffet — so in älterer Form —) ist später in Weisheit umgemodelt worden. Die zahlreichen Struther Familien dieses Namens werden durch Beinamen unterschieden: Schön, Schönmagd, Wird; siehe das Verzeichnis der verwandten Familien (S. 82). Sie haben sich seit dem 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart überaus häufig miteinander verschwägert.

<sup>2)</sup> Kinder Bach, zu Struth geboren:

1. Anna Margreta, ~ 3. 12. 1676, □ Struth 25. 4. 1700.

2. Kaspar, ~ 4. 11. 1680, □ Struth 1. 10. 1691.

<sup>3)</sup> Alt 57 Jahr, 1 Monat, 10 Tage. Diese Angabe des Begräbnis-Reg. stimmt genau zu der des Tauf-Reg., wenn der 2. 5. der Sterbetag war.

<sup>4)</sup> Vgl. Einleitung, S. 57.

## Töchter, zu Struth geboren:

- IV. (19) 1. Anna Margreta, ~ 19. 9. 1690, † . . . , 31. 8. 1706  
 Patin.
- IIIc. (12) S. v. II (3). Heinrich Bach, ~ Struth 17. 8. 1661,  
 □ ebenda 31. 1. 1729; ∞ ebenda 25. 5. 1691 mit Mar-  
 grete Werner.

## Kinder, zu Struth geboren:

- IV. (20) 1. Ursula, ~ 5. 9. 1692, † . . .  
 (21) 2. Ddilia, ~ 26. 2. 1695, □ Struth 12. 8. 1772<sup>1)</sup>.  
 (22) 3. Kaspar, ~ 4. 8. 1697, □ Struth 12. 9. 1760, Fuhr-  
 mann; zweimal ∞ — a) Struth 16. 10. 1726 mit  
 Anna Katharina Wisset, \* (Struth 27. 8. 1701),  
 † ebenda 13. 10. 1737, Tochter des Hans Wisset (Sohn  
 des Lenhart W.). — b) Struth 7. 5. 1738 mit Anna  
 Katharina Wisset, ältester Tochter des Fuhrmanns  
 Jakob W. genannt Schönmagd.
- (23) 4. Anna Elisabeth, ~ 5. 9. 1700, † . . . ; ∞ . . . 1727 mit  
 Heinrich Rißmann<sup>2)</sup>.
- (24) 5. Johann Michael, ~ 13. 5. 1702, s. IVb.  
 (25) 6. Justus, ~ 2. 3. 1704, □ Struth 10. 4. 1715.  
 (26) 7. Anna Christine, ~ 9. 4. 1707, † . . .  
 (27) 8. Anna Margreta, ~ 1. 2. 1710, □ Struth . . . 1780;  
 ∞ . . . 1743 Moriz Mangold.  
 (28) 9. Anna Kathrine, ~ 3. 5. 1727, † . . .
- IVa. (13) (S. v. IIIa (9)). Johann Georg Bach, ~ Struth 9. 6.  
 1686, □ ebenda 29. 10. 1745, Fuhr- und Ackermann,  
 Schultheiß; ∞ Struth 24. 10. 1708 mit Ddilia Simon,  
 \* Schnellbach 4. 8. 1690, † Struth 10. 3. 1753, Tochter  
 des Heinrich Simon, Mahlmüllers zu Schnellbach.

## Kinder, zu Struth geboren:

- V. (29) 1. Johann Jakob, ~ 12. 10. 1709, s. Va.  
 (30) 2. Ursula Elisabeth, ~ 3. 2. 1711, □ Struth . . . 1755;  
 ∞ . . . mit Johann Kaspar Weisheit.  
 (31) 3. Johann Michael, ~ 4. 11. 1712, s. Vb.  
 (32) 4. Johann Heinrich, ~ 10. 4. 1715, † Struth 16. 5. 1715.  
 (33) 5. Johann Christoph, \*<sup>3)</sup> 4. 8. 1716, † Struth 5. 7. 1717.

<sup>1)</sup> Sohn Bach, zu Struth geboren: 1. Johann Michael, ~ 14. 6. 1740,  
 † Struth 26. 9. 1740.

<sup>2)</sup> Tochter Rißmann: 1. Anna Katharina, \* . . . , † . . .

<sup>3)</sup> Wie bisher das Taufdatum, so scheint in den folgenden Jahren, viel-  
 leicht schon von 1711 an, das Geburtsdatum im Pfarr-Register vermerkt zu sein,  
 ohne daß eine genaue Sonderung möglich ist.

- (34) 6. Anna Elisabeth, \* 17. 7. 1719, † . . . ; ∞ Struth 2. 10. 1737 mit Johann Weisheit.
- (35) 7. Johannes, \* 16. 4. 1721, † Struth 22. 2. 1724.
- (36) 8. Johannes Kaspar, \* 19. 11. 1723, f. Vc.
- IVb. (24) (S. v. IIIc (12)). Johann Michael Bach, ~ Struth 13. 5. 1702, □ ebenda nach 1770, Fuhrmann, Pate 9. 11. 1745 bei VI (43); ∞ ebenda 7. 11. 1731 mit Anna Katharina Klem, ~ ebenda 7. 3. 1705, † ebenda 16. 7. 1770, Tochter des † Kaspar Klem, Hufschmiedemeisters.
- Kind:
- V. (37) 1. (Unbenannt), \* † Struth 31. 1. 1743.
- Va. (29) (S. v. IVa (13)). Johann Jakob Bach, ~ Struth 12. 10. 1709, † Homberg am Schwarzwald (Württemberg) 28. 11. 1748; ∞ Struth 19. 10. 1734 mit Ottilie Weisheit (Wisset), ~ Struth 24. 12. 1717, † ebenda 8. 10. 1778, Tochter des Valtin Wisset genannt Schön.
- Kinder, zu Struth geboren:
- VI. (38) 1. Johann Kaspar, \* 31. 7. 1736, f. **A. Erster Struther Pfst, VIa.**
- (39) 2. Marie Elisabeth, \* 27. 3. 1738, † Struth 8. 2. 1740.
- (40) 3. Johann Jakob, \* 11. 3. 1740, f. **B. Zweiter Struther Pfst, VIb.**
- (41) 4. (Unbenannt), \* † Struth 8. 6. 1743.
- Zwilling mit:
- (42) 5. Johannes, \* 8. 6. 1743, † Struth 29. 4. 1772, Fuhrmann und Dragoner, Junggefelle.
- (43) 6. Johann Michael (Michel), \*<sup>1)</sup> 9. 11. 1745, f. **C. Tanner Pfst, VIc.**
- (44) 7. Johann Georg, \* 12. 11. 1748, † Struth 7. 10. 1774.
- Vb. (31) (S. v. IVa (13)). Johann Michael Bach, \* Struth 4. 11. 1712, † ebenda 24. 4. 1741; ∞ ebenda 16. 10. 1738 mit Ursula Elisabeth Reich, Tochter des Thomas Reich.
- Tochter:
- VI. (45) 1. Elisabeth Margreta, \* Struth 10. 9. 1739, † ebenda 18. 7. 1747.
- Vc. (36) (S. v. IVa (13)). Johannes Kaspar Bach („Senior“), \* Struth 19. 11. 1723, † ebenda 6. 11. 1783, Fuhrmann; ∞ ebenda 13. 9. 1754 mit Anna Katharina Fräbel, \* Struth 7. 3. 1730, † ebenda 27. 1. 1801.

1) Taufpate Johann Michael Bach, Fuhrmann. Vgl. oben IVb (24).

Kinder, zu Struth geboren:

- VI. (46) 1. Elisabeth Margrete, \* 16. 10. 1759, † Struth 27. 11. 1762.  
 (47) 2. Johann Kaspar, \* 21. 4. 1763, † Struth ... 1799, Schneider und Musiker.  
 (48) 3. Johann, \* 22. 3. 1765, † Struth ... 1824, Fuhrknecht; ∞<sup>1)</sup> Struth 20. 4. 1802 mit Elisabeth Margrete Gram.  
 (49) 4. Anna Christine, \* 12. 7. 1768, † Struth ... 1802.

### A. Erster Struther Ast

- VIa. (38) (S. v. Va (29)). Johann Kaspar Bach, \* Struth 31. 7. 1736, † ebenda 24. 7. 1792, Fuhrmann; ∞ ebenda 23. 10. 1760 mit Anna Margrete Weisheit, \* Struth 8. 7. 1738, † ebenda 5. 5. 1806, Tochter des Martin Weisheit sen., Fuhrmanns (vgl. Ast B, VIb (40)).

Kinder, zu Struth geboren:

- VII. (50) 1. Elisabeth Margrete, \* 23. 1. 1762, † Struth ... 1785.  
 (51) 2. Anna Kathrine, \* 28. 8. 1764, † Struth ... 1813; ∞ ebenda 3. 5. 1788 mit Justus Fräbel, Fuhrknecht. (2 Söhne, 1 Tochter.)  
 (52) 3. Dittlie, \* 20. 10. 1767, † Struth ... 1826; ∞ ebenda 23. 11. 1787 mit Jakob Weisheit (2 Söhne, 5 Töchter).  
 (53) 4. Johann Kaspar, \* 31. 7. 1769, s. VIIa.  
 (54) 5. Anna Margreta, \* 3. 3. 1773, † Struth ... 1830.  
 (55) 6. Johann Martin, \* 14. 9. 1775, s. VIIb.  
 (56) 7. Dorothee, \* 10. 10. 1779, † ...; ∞ Struth vor 1810 mit Jakob Fräbel, Fuhrmann.

- VIIa. (53) (S. v. VIa (38)). Johann Kaspar Bach, \* Struth 31. 7. 1769, † ebenda 18. 12. 1821, Fuhrmann; ∞ ebenda 6. 5. 1801 mit Elisabeth Margrete Langbein, \* Struth 21. 12. 1778, † ebenda 24. 2. 1848, Tochter des Johann Kaspar Langbein, Kirchen- und Schuldiener (b. h. Lehrer).

Kinder, zu Struth geboren:

- VIII. (70) 1. Johann Jakob, \* 2. 1. 1804, † Helmershof bei Struth 7. 7. 1880, Tagelöhner, Ackermann; ∞ Helmershof 31. 5. 1840 mit ... Schneider, Witwe des ... Fräbel. Kinderlos.  
 (71) 2. Johann Martin, \* 31. 5. 1807, s. VIIIa.

<sup>1)</sup> 2 Töchter.

- (72) 3. Dorothea, \* 30. 3. 1810, † Schnellbach 16. 5. 1865; zweimal  $\infty$  — a) Struth 16. 4. 1837 mit Konrad Huhn, \* ... 1792, † ..., Leinwebermeister, — b) ebenda 26. 9. 1840 mit Johann Gottlob Langsbein, \* Struth 31. 7. 1817, † Schnellbach 28. 3. 1880, Leinweber. (1 Sohn, 1 Tochter.)
- (73) 4. Kaspar Friedrich, \* 2. 4. 1813, f. VIIIb.
- (74) 5. Georg Friedrich, \* 2. 7. 1815, f. VIIIc.
- (75) 6. Marie Elisabeth, \* 29. 10. 1818, † Floh bei Schmalkalden 11. 2. 1885;  $\infty$  Struth 4. 10. 1846 mit Johann Christoph Werner, \* Floh (?) 9. 8. 1822, † Floh 27. 10. 1891, Leinwebermeister. (2 Söhne.)
- VIIIb. (55) (S. v. VIa (38)). Johann Martin Bach, \* Struth 14. 9. 1775, † ebenda 8. 4. 1860, Fuhr- und Ackermann;  $\infty$  Struth 26. 1. 1803 mit Anna Margrete Bülker, \* ..., † ... 1837, älteste Tochter des Fuhrmanns Johann Georg Bülker.
- Kinder, zu Struth geboren:
- VIII. (76) 1. Johann Jakob, \* 20. 5. 1806, f. VIII d.
- (77) 2. Johann Martin, \* ..., f. VIII e.
- (78) 3. Johann Georg, \* ... 1810, f. VIII f.
- (79) 4. Johann Jakob Gottlieb, \* 13. 5. 1812, † Struth 1. 5. 1813.
- VIIIa. (71) (S. v. VIIa (53)). Johann Martin Bach, \* Struth 31. 5. 1807, † ebenda 4. 12. 1893, Büchschlossler; zweimal  $\infty$  — a) Struth 26. 8. 1832 mit Dorothea (Dörte) Seyring, \* Struth 18. 8. 1810, † ebenda 1. 5. 1834, einzige Tochter des † Ackermanns Johann Martin Seyring. — b) Struth 19. 9. 1841 mit Elisabeth Katharina Frank, \* ebenda 9. 1. 1815, † ebenda 30. 5. 1866, Tochter des Ackermanns Johann Heinrich Frank (vgl. Einl. S. 56 Anm. 2).
- Kinder, zu Struth geboren:  
erster Ehe:
- IX. (100) 1. Kaspar Friedrich, \* 20. 4. 1834, f. IX a.
- zweiter Ehe:
- (101) 2. Elisabeth Margrete, \* 13. 4. 1842, † Struth 19. 6. 1853.
- (102) 3. Georg Friedrich, \* 14. 5. 1844, f. 1) **Erster Struther Zweig, IX b.**
- (103) 4. Johann Gottlob, \* 5. 5. 1849, f. 2) **Kasseler Zweig, IX c.**

- (104) 5. Wilhelm Martin, \* 23. 4. 1851, † Floh 9. 6. 1926, Kaufmann; ∞ Floh 13. 11. 1884 mit Emma Ulrich, \* Floh 6. 10. 1845, † ebenda 13. 4. 1917, Tochter des Schachtmeisters Johann Philipp Ulrich und seiner Gattin Anna Margarete Eichel. Kinderlos.
- (105) 6. Elisabeth (Elise) Margarete, \* 17. 10. 1855, † Linsenhof bei Suhl (Thür.) 26. 9. 1929; ∞ Struth 24. 7. 1881 mit August Sorg, \* ebenda 26. 10. 1853, † ... 18. 3. 1922, Büchsenmacher. Kinderlos.
- (106) 7. Marie Elisabeth, \* 27. 11. 1859; ∞ Struth 21. 8. 1881 mit Martin Eck, \* Struth 26. 11. 1854, † ebenda 17. 5. 1928, Drechsler. (2 Söhne, 1 Tochter.)
- VIIIb. (73) (S. v. VIIa (53)). Kaspar Friedrich Bach, \* Struth 2. 4. 1813, † ... , Kleinwebermeister; ∞ Struth 20. 9. 1841 mit Ursula Elisabeth Eck, Witwe des ... Böfker. Kinder, zu Struth geboren:
- IX. (107) 1. Marie Emilie, \* 12. 10. 1841, † in Amerika; ∞ ... 20. 3. 1862 mit Valentin Friedrich Frank, Gewehr-  
fabrikarbeiter.
- (108) 2. Martin Friedrich, \* 3. 6. 1849, s. 3) **Isbacher Zweig, IX d.**
- VIIIc. (74) (S. v. VIIa (53)). Georg Friedrich Bach, \* Struth 2. 7. 1815, † ebenda 3. 3. 1889, Gewehr-  
schlosser; ∞ Floh bei Schmalkalden 21. 4. 1850 mit Anna Elisabeth Weisheit. Kinder, zu Floh geboren:
- IX. (109) 1. Marie Luise, \* 5. 5. 1851, † (?) ...; ∞ Floh 8. 12. 1872 mit Heinrich Ulrich, \* Floh 23. 2. 1843, † ... ,  
Bürgermeister ebenda.
- (110) 2. Friedrich Wilhelm, \* 21. 7. 1855, s. 4) **Erster Floher Zweig, IX e.**
- (111) 3. Marie Karoline, \* ... 5. 1861, † Floh 5. 7. 1861 (2 Monate alt).
- (112) 4. Georg Friedrich, \* 2. 2. 1864, † Floh 3. 3. 1864.
- VIII d. (76) (S. v. VIIIb (55)). Johann Jakob Bach, \* Struth 20. 5. 1806, † ebenda 31. 12. 1853, Fuhrmann; ∞ ebenda 17. 6. 1838 mit Elisabeth Margarete Graß. Kinder, zu Struth geboren:
- IX. (113) 1. Eva Kathrine, \* ... 1839, † ...; ∞ Struth ... 1860 mit Jakob Friedrich Mänz, Holzhauer.
- (114) 2. David Friedrich, \* ... 1842, s. 5) **Zweiter Floher Zweig, IX f.**

- (115) 3. Kaspar Wilhelm, \* ... 1847, Schreiner; zweimal ∞  
— a) ... 1872 mit Katharina Wilhelmine Rosalie  
Fräbel, — b) ... 1874 mit Anna Luise Fräbel.
- (116) 4. Katharine Marie Auguste, \* ... 1851; ∞ ... 1874  
mit Matthäus Wilhelm Vittorf, Maurer in Stein-  
bach-Hallenberg (9—10 km südöstlich von Struth).
- (117) 5. Katharine Luise, \* 4. 2. 1854; ∞ 11. 7. 1875 mit Jo-  
friedrich Leffler (ev.-reform.) in Floh.
- VIIIe. (77) (S. v. VIIb (55)). Johann Martin, \* Struth ..., † ...,  
Tagelöhner; ∞ Struth ... 1840 mit Katharine Graß.  
Kinder, zu Struth geboren:
- IX. (118) 1. Christine Marie, \* ... 1842; ∞ Struth ... 1868 mit  
Johann Friedrich Leyh, Ackermann bei Aue (Kr.  
Eschwege, Hessen).
- (119) 2. Ernst Friedrich, \* ... 1847, s. 6) **Zweiter Struther  
Zweig, IXg.**
- VIII f. (78) (S. v. VIIb (55)). Johann Georg, \* Struth ... 1810,  
† ... Nagelschmiedemeister; ∞ Struth 21. 4. 1836 mit  
Anna Elisabeth Bach<sup>1</sup>).  
Sohn, zu Struth geboren:
- IX. (120) 1. Jakob Johann, \* 6. 11. 1851, † ?
- IXa. (100) (S. v. VIIIa (71)). Kaspar Friedrich Bach, \* Struth  
20. 4. 1834, † Weidebrunn (A.G. Schmalkalden) 26. 8.  
1892, Förster; ∞ ... Barbara Wilhelmine Wachen-  
feld, \* Trusen (A.G. Brotterode, Kr. Schmalkalden)  
29. 12. 1839, † Liebenstein (Kr. Ohrdruf) 7. 9. 1933.  
Tochter, zu ... geboren:
- X. (134) 1. Barbara Elise, \* 3. 4. 1867, † Liebenstein 23. 11. 1935;  
∞<sup>2</sup>) ... mit ... Usbeck (geschieden).

### 1) Erster Struther Zweig

- IXb. (102) S. v. VIIIa (71)). Georg Friedrich Bach, \* Struth  
14. 5. 1844, † ebenda 29. 12. 1930, Büchsenmacher,  
Kaufmann; ∞ ebenda 10. 7. 1881 mit Luise Graß,  
\* ebenda 18. 12. 1856, † ebenda 19. 8. 1932.  
Kinder, zu Struth geboren:
- X. (135) 1. Emilie Friederike, \* 10. 7. 1882, unvermählt, lebt in  
Struth.
- (136) 2. Johannes, \* 26. 11. 1886, † Struth 9. 1. 1888.
- (137) 3. August, \* 11. 11. 1889, s. Xa.

<sup>1</sup>) Vgl. B. Zweiter Struther Ast, VIII (85), Seite 75.

<sup>2</sup>) Tochter Usbeck, zu ... geboren: 1. Emilie, \* 5. 3. 1883, † Liebenstein  
13. 7. 1934; ∞ ... mit Otto Pfeifer, Werkmeister ebd. — 1 Tochter.

- Xa. (137) (S. v. IXb (102)). August Bach, \* Struth 11. 11. 1889, Lehrer in Barchfeld a. d. Werra (Kgb. Kassel); ∞ Groß-Gerau (Landg. Darmstadt) 19. 5. 1918 mit Marie Katharine Einfiedel, \* ebenda 9. 6. 1894.

Kinder, zu Barchfeld geboren:

- XI. (166) 1. Wolfgang, \* 15. 7. 1920, zur Zeit Schüler in Meiningen.  
(167) 2. Emilie, \* 22. 6. 1923.

## 2) Kasseler Zweig

- IXc. (103) (S. v. VIIIa (71)). Johannes Gottlob Bach, \* Struth 5. 5. 1849, † Kassel 26. 7. 1922, Rektor, Chormitglied des Dratorienvereins zu Kassel, leitete zeitweise den Männerchor des evangelischen Arbeitervereins und mehrere Jahre bis 1897 an Stelle des ausgeschiedenen Gesanglehrers den großen Schülerchor der Ober-Realschule; ∞ Wittelsberg (Kr. Marburg) 30. 4. 1874 mit Auguste Louise Amalie Soldan, \* Wittelsberg 18. 10. 1843, † Kassel 3. 11. 1914, Tochter des Louis Friedrich Soldan, Pfarrers zu Wittelsberg.

Kinder, zu Kassel geboren:

- X. (138) 1. Ludwig Friedrich Wilhelm Ferdinand, \* 27. 1. 1875, f. Xb.  
(139) 2. Emilie Eleonore Elisabeth, \* 25. 4. 1882; ∞<sup>1)</sup> Kassel 20. 4. 1908 mit Ernst Albert Lehmann, \* Nauen (Osthavelland) 30. 6. 1868, † Kassel 15. 2. 1915, Dberingenieur.
- Xb. (138) (S. v. IXc (103)). Ludwig Friedrich Wilhelm Ferdinand Bach, \* Kassel 27. 1. 1875, Studienrat, Professor, Lic. theol. [Kassel, Obere Karlstr. 1/4], bis Michaelis 1893 Schüler des Wilhelms-Gymnasiums zu Kassel, studierte in Marburg und Greifswald Philologie (Deutsch und neuere Sprachen) und Theologie, 24. 11. 1900 Licentiat der Theologie in Greifswald, 29. 9. 1901 Pfarrer in Kassel, dann, bis 1902, in Großenwieden (Kreis Schaumburg), ging wegen Überfüllung der geistlichen

<sup>1)</sup> Kinder Lehmann, zu Kassel geboren: 1. Johannes (Hans) Albert, \* 16. 8. 1909, † Kassel 19. 6. 1912. 2. Dorothea (Thea), \* 31. 10. 1910, j. S. Junglehrerin in Wertel bei Frilhar. 3. Ilse Emilie Johanna Anna, \* 25. 3. 1912, j. S. Kranken- und Kinderpflegerin in Berlin. 4. Otto, \* 13. 12. 1913, † Kassel (?) 27. 11. 1916. 5. Johanna, \* 22. 8. 1915, musikalisch begabt, j. S. im Verlagsbuchhandel zu Kassel tätig.

Stellen ins Schulfach über, 27. 6. 1903 Staatsprüfung in Greifswald, 1905 Oberlehrer am Realgymnasium zu Kassel, 1915 Professor, am 1. 4. 1937 in Ruhestand getreten (Altersgrenze); ∞ Hannover 19. 12. 1908 mit Luise Auguste Marie Kannenberg, \* Hannover 10. 3. 1881, Tochter des Kaufmanns Gustav Friedrich Karl August Kannenberg und seiner Gattin Anna Dorothea Karoline geb. Kreipe.

Kinder, zu Kassel geboren:

- XI. (168) 1. Gertrud, \* 1. 10. 1909, † Kassel 2. 10. 1909.  
 (169) 2. (Tochter) \* † 5. 11. 1910.  
 (170) 3. Martin Johann Gustav Friedrich, \* 10. 4. 1912, † Kassel 10. 5. 1912.  
 (171) 4. Helmut Johann Friedrich Ernst, \* 24. 6. 1916, zur Zeit im Heeresdienst.

### 3) Asbacher Zweig

- IXd. (108) (S. v. VIIIb (73)). Martin Friedrich Bach, \* Struth 3. 6. 1849, † Asbach bei Schmalkalden . . . ; ∞ . . . mit . . .

Kinder, zu Asbach geboren:

- X. (140) 1. Luise, \* 16. 12. 1875, Hebamme; ∞ Asbach . . . 1897 mit Berthold Ludwig zu Schlotheim (Bdg. Rudolstadt, Thür.), \* . . . 22. 6. 1874. (4 Söhne, 1 Tochter.)  
 (141) 2. Georg Friedrich, \* 28. 5. 1877, f. Xc.  
 (142) 3. Karoline, \* 16. 9. 1879; ∞ . . . 1901 mit Julius Groß, \* . . . 21. 3. 1877. (1 Sohn, 2 Töchter.)  
 (143) 4. August, \* 28. 11. 1881, † Asbach 9. 7. 1903.  
 (144) 5. Elise, \* 3. 8. 1884, † . . . 1888.  
 (145) 6. Ida Anna Dorothea, \* 28. 11. 1887, † . . . 5. 8. 1927; ∞ . . . mit Ernst Möller in Reichenbach<sup>1)</sup>.
- Xc. (141) (S. v. IXd (108)). Georg Friedrich Bach, \* Asbach 28. 5. 1877, † ebenda 23. 5. 1935, Zweckschmied; ∞ . . . 1902 mit Marie Pauline . . . , \* 22. 4. 1877.

Kinder, zu Asbach geboren:

- XI. (172) 1. August Friedrich, \* . . . , † Asbach 23. 9. 1902.  
 (173) 2. Ella Ida, \* 30. 9. 1904; ∞ . . . mit Georg Hoffmann. (2 Töchter.)  
 (174) 3. Ernst Louis, \* 24. 7. 1907, Zwilling mit (175), f. XIa.  
 (175) 4. Anton Hermann, \* 24. 7. 1907, f. XIb.

<sup>1)</sup> Vermutlich Dorf im Nbg. Kassel, Kr. Wigenhausen.

- (176) 5. Anna Ella, \* 17. 9. 1909; ∞ ... mit Edmund Nummer. (1 Sohn, 1 Tochter.)  
 (177) 6. Oswin, \* ... , † Asbach 5. 3. 1911.  
 (178) 7. Emil Friedrich, \* 15. 9. 1916.
- XIa. (174) (S. v. Xc (141)). Ernst Louis Bach, \* Asbach 24. 7. 1907; ∞ ... mit Hedwig ...  
 Sohn, zu ... geboren:
- XII. (197) 1. Lothar, \* 24. 7. 1935.
- XIb. (175) (S. v. Xc (141)). Anton Hermann Bach, \* Asbach 24. 7. 1907; ∞ ... mit Toni ...  
 Sohn, zu ... geboren:
- XII. (198) 1. Ewald, \* 28. 7. 1933.

#### 4) Erster Floher Zweig

- IXe. (110) (S. v. VIIIc (74)). Friedrich Wilhelm Bach, \* Floh 21. 7. 1855, † ebenda 17 (?). 2. 1934, Drechsler, Bürgermeister; ∞ ebenda 7. 9. 1879 mit Marie Christiane Wiß.  
 Kinder, zu Floh geboren:
- X. (146) 1. Marie Karoline, \* 31. 7. 1880; ∞ Floh 26. 10. 1902 mit Georg Friedrich Herrmann, Schuhmacher. (3 Söhne, 4 Töchter.)  
 (147) 2. Karl Friedrich, \* 31. 5. 1882, f. Xd.  
 (148) 3. Emilie Elise, \* 25. 5. 1888; ∞ Floh 25. 5. 1913 mit Christian Wilhelm Rißmann, Schlosser. (2 Söhne, 1 Tochter.)  
 (149) 4. Karl Heinrich, \* 22. 11. 1892, f. Xe.
- Xd. (147) (S. v. IXe (110)). Karl Friedrich Bach, \* Floh 31. 5. 1882, Briefträger; ∞ ... 14. 6. 1908 mit Karoline Emilie Luise Herrmann, \* ... 16. 1. 1885, Tochter des Schuhmachers Johann Georg Herrmann.  
 Kinder, zu Floh geboren:
- X. (179) 1. Emilie, \* 20. 4. 1910.  
 (180) 2. Hedwig, \* 27. 10. 1911; ∞ Floh 2. 2. 1935 mit ... Reßnagel.
- Xe. (149) (S. v. IXe (110)). Karl Heinrich Bach, \* Floh 22. 11. 1892, Buchhalter, Bürgermeister von Floh; ∞ ebenda 8. 12. 1912 mit Ernestine Marie Ulrich, \* ebenda 5. 1. 1893, Tochter des Landwirtes Karl Nikolaus Ulrich.  
 Kinder, zu Floh geboren:
- X. (181) 1. Hedwig, \* 14. 2. 1913.  
 (182) 2. Ruth, \* 13. 11. 1925.

## 5) Zweiter Floher Zweig

- IXf. (114) (S. v. VIII d (76)). David Friedrich Bach, \* Struth... 1842, Schneidermeister; ∞ ... 1866 mit Anna Elisabeth Ulrich.  
Sohn, in Floh geboren:
- X. (150) 1. Wilhelm Heinrich, \* 14. 8. 1882; ∞ Floh 6. 8. 1905 mit Elisabeth Katharine Werner, \* Floh ... 1882.

## 6) Zweiter Struther Zweig

- IXg. (119) (S. v. VIII e (77)). Ernst Friedrich Bach, \* Struth ... 1847, Schlosser; zweimal ∞ — a) ebenda ... 1872 mit Elisabeth Kaufmann; — b) ebenda ... 1875 mit Katharine Elisabeth Kaufmann.  
Kinder, zu Struth geboren:  
erster Ehe:
- X. (151) 1. Karl Friedrich, \* ... 1875, s. Xf.  
zweiter Ehe:
- (152) 2. Markus Eduard, \* ... 1878, Schneider; ∞ ... 1901 mit Barbara Karoline Katharine Schneider.
- Xf. (151) (S. v. IXg (151)). Karl Friedrich Bach, \* Struth ... 1875, Drechsler; ∞ ebenda 1898 mit Marie Luise Anning, \* ebenda 6. 7. 1876.  
Kinder, zu Struth geboren:
- XI. (183) 1. Wilhelm Eduard, \* 3. 4. 1900.  
(184) 2. Karoline Emilie, \* ... 1906; ∞ Struth ... 1928 mit Richard Emil Weisheit.

## B. Zweiter Struther Ast

- VIb. (40) (S. v. Va (29)). Johann Jakob Bach, \* Struth 11. 3. 1740, † ebenda ... 1817, Fuhrmann; ∞ ebenda 27. 6. 1764 mit Anna Margrete Weisheit, \* ebenda 8. 7. 1743, † ebenda 31. 3. 1785, Tochter des Johann Weisheit genannt Schön (vgl. Ast A, VIa (38)).  
Kinder, zu Struth geboren:
- VII. (57) 1. Johann Kaspar, \* 14. 7. 1765, \* Struth 17. 8. 1768.  
(58) 2. Anna Kathrine, \* 1. 2. 1767, \* Struth 14. 9. 1767.  
(59) 3. Johann Georg, \* 25. 10. 1768, † Struth 4. 5. 1787.  
(60) 4. Elisabeth Margrete, \* 21. 10. 1770, † Struth 10. 1. 1854; ∞ ebenda ... mit Johann Balthin Anning, Ziegelbrenner.  
(61) 5. Johann Balthin, \* 21. 9. 1773, † Struth 14. 4. 1809; ∞ ebenda ... 1807 mit Anna Margrete Weisheit.

- (62) 6. Johann Kaspar, \* 29. 10. 1774, f. VIIc.  
 (63) 7. Ursula Elisabeth, \* 28. 2. 1776, † ... 22. 4. 1843.  
 (64) 8. Johann Michel, \* 2. 12. 1777, f. VIIId.  
 (65) 9. Johann Martin, \* 30. 8. 1779, † Struth 19. 2. 1824;  
 ∞ ... 1824 mit Dorothee Schneider (dieselbe wohl  
 VIIe (66)).  
 (66) 10. Johann, \* 1. 7. 1781, f. VIIe.
- VIIc. (62) (S. v. VIb (40)). Johann Kaspar Bach, \* Struth  
 29. 10. 1774, † ebenda 20. 10. 1852; ∞ ebenda 29. 6.  
 1814 mit Margrete Elisabeth Koch.  
 Kinder, zu Struth geboren:
- VIII. (80) 1. Johannes, \* ... 1816, f. VIIIg.  
 (81) 2. Johann Michael, \* 19. 9. 1817, f. 7) **Ohrdruser Zweig,  
 VIIIh.**  
 (82) 3. Georg David, \* 13. 7. 1820, † ..., Nagelschmiede-  
 meister; zweimal ∞ — a) Struth ... 1858 mit  
 Kathrine Elisabeth Dittmer, — b) ebenda 1860 mit  
 Barbara Margrete Böcker.  
 (83) 4. Elisabeth Margrete, \* ... 1827, † ...; ∞ Struth ...  
 1853 mit Johann Michel Weisheit, Nagelschmied.
- VIIId. (64) (S. v. VIb (40)). Johann Michel Bach, Struth 2. 12.  
 1777, † ebenda 1. 1. 1852; ∞ ebenda ... 1809 mit Anna  
 Kathrine Frank.  
 Kinder, zu Struth geboren:
- VIII. (84) 1. Anna Kathrine, \* ..., † ...; ∞ Struth ... 1833  
 mit Johann Konrad Gütth, Büchsenmacher.  
 (85) 2. Anna Elisabeth, \* ... 1815, † ...; ∞ Struth ...  
 1836 mit Johann Georg Bach, Nagelschmiedemeister  
 (vgl. A VIII f (78), S. 70).  
 (86) 3. Barbara Kathrine, \* ..., † ...; ∞ Struth ... 1841  
 mit Johann Georg Frank.  
 (87) 4. Ursula Elisabeth, \* ... 1817, † ...; ∞ Struth 1847  
 mit ... Engelhaupt.
- VIIe. (66) (S. v. VIb (40)). Johann Bach, \* Struth 1. 7. 1781,  
 † ebenda ... 1818; ∞ ... 1815 mit Dorothee Schneider  
 (vgl. VII (65)).  
 Kinder, zu Struth geboren:
- VIII. (88) 1. Anna Kathrine, \* ... 1815 (?), † ...<sup>1)</sup>.  
 (89) 2. Kathrine, \* ... 1816 (?), † ...<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Kinder Bach, zu Struth geboren: 1. Balthasar August, \* 11. 2. 1840,  
 † ..., ∞ Struth ... mit ... 2. Elisabeth Wilhelmine, \* ... 1844, † ...

<sup>2)</sup> Sohn Bach, zu Struth geboren: 1. Wilhelm Adolf, \* 17. 9. 1840, † ...

VIIIg. (80) (S. v. VIIc (40)). Johannes Bach, \* Struth . . . 1816, † . . ., Holzhauer; ∞ Struth . . . 1844 mit Dorothee Fräbel.

Tochter, zu Struth geboren:

IX. (121) 1. Dorothee Luise, \* . . . 1844, † . . . (?); ∞ Struth . . . 1870 mit Friedrich Wilhelm Hemmling, Holzhauer.

### 7) Ohrdrufer Zweig (VIIIh; IXh, i; Xg)<sup>1)</sup>

VIIIh. (81) (S. v. VIIc (62)). Johann Michael Bach, \* Struth 19. 9. 1817, † Ohrdruf (Thür.) 20. 5. 1867 (Pocken), Fuhrmann (Kutscher), Verwalter des Ohrdrufer Stadt-gutes Hundsbrunn, ging nach abgelegtem Militärdienst um 1859 nach Ohrdruf, besorgte mit zehn Pferden den Lebensmittelverkehr nach Holland; ∞ Günthersleben (Pfarrei Wechmar bei Gotha) 18. 4. 1847 mit Dorothee Wilhelmine Müller (Möller), \* Günthersleben 4. 5. 1824, † Ohrdruf 25. 4. 1866, Tochter des Steinbrechers und Gärtners Johann Christoph Valentin Müller in Günthersleben (\* . . . Mühlberg bei Erfurt, † . . .; ∞ Waltershausen bei Gotha 30. 6. 1822 mit Maria Katharine Thiem, \* ebenda (1797?).

Kinder 1—5 zu Struth, 6—7 zu Ohrdruf geboren:

IX. (122) 1. Johanna, \* . . ., † . . .

(123) 2. Marie, \* 27. 12. 1847, † Georgenthal (Altersheim) bei Ohrdruf 28. 4., □ Ohrdruf 2. 5. 1933, Näherin.

(124) 3. Karoline, \* . . ., † . . .; ∞ Christel Kalbitz.

(125) 4. Therese, \* 5. 4. 1856. Lebt jetzt ohne Beruf in Frankfurt a. M.

(126) 5. Jakob Gottlieb, \* 28. 6. 1858, s. IXh.

(127) 6. Karl Heinrich, \* 23. 9. 1860, s. IXi.

(128) 7. Selma, \* . . ., † . . . (14jährig).

IXh. (126) (S. v. VIIIh (81)). Jakob Gottlieb Bach, \* Struth 28. 6. 1858, † Groß-Königsdorf, Landbezirk Köln a. Rh. 26. 4. 1933, Eisenbahningenieur a. D., zuletzt im St.-Josephs-Haus ebenda, musikalisch begabt; ∞ Saarbrücken . . . mit Josefine Sibylle König, kath., \* Saar-

<sup>1)</sup> Die meisten Mitteilungen über diesen Zweig verdanke ich Herrn Schriftleiter Karl Bach (156).

brücken 6. 3. 1864, lebt (1936) im Herz-Jesu-Kloster zu Groß-Königsdorf.

Kinder, 1—2 zu Saarbrücken, 3 zu Nohfelden bei Birkenfeld geboren:

- X. (153) 1. Selma, \* 17. 10. 1888, † Beurig=Saarburg 4. 7. 1901.  
 (154) 2. Josefine (Finchen) Fanny, \* 11. 4. 1890, † Breslau 7. 11. 1936 (Herzschlag); ∞ Carden a. d. Mosel 26. 2. 1916 mit Johannes Reischel, \* Meissen 23. 4. 1885, Architekt in Breslau.  
 (155) 3. Karl (Carlo) Kurt, \* 31. 3. 1892, † × bei Cambrai 31. 11. 1917, Schauspieler.
- IXi. (127) (S. v. VIIIh (81)). Karl Heinrich Bach, \* Ohrdruf 23. 9., ~ 7. 10. 1860, † Rheydt (Rheinland) 15. 2. 1931, Provinzial=Oberstraßenmeister, \* Ohrdruf 23. 9. 1860, † Rheydt 15. 2. 1931; ∞ Stromberg (Rhg. Wiesbaden) 6. 10. 1888 mit Elise Messer, \* Simmern (Rhg. Wiesbaden) 15. 7. 1861, † Rheydt 17. 5. 1932.

Kinder, zu Rheydt geboren:

- X. (156) 1. Karl Jakob, \* 11. 8. 1889, s. Xg.  
 (157) 2. Jakob Reinhard, \* 9. 12. 1891, † Rheydt 1. 6. 1895.  
 (158) 3. Heinrich, \* 9. 5. 1893, † Rheydt 10. 5. 1893.  
 (159) 4. Heinrich August, \* 30. 8. 1897, Herausgeber der „Berliner Monatshefte“, lebt in Berlin=Steglitz; ∞ Gera 28. 11. 1933 mit Gertrud Frieda Ulbrich, \* Gera 9. 3. 1903, Tochter des Kaufmanns Karl Julius Ulbrich in Gera, \* Linden bei Brieg (Bez. Breslau) 19. 12. 1872; ∞ Gera 1. 7. 1901 mit Marie Frieda Weißer, \* ebenda 5. 5. 1880.
- Xg. (156) (S. v. IXi (127)). Karl Jakob Bach, \* Rheydt 11. 8. 1889, Schriftleiter in Mückenberg (Kreis Liebenwerda, Sa.); ∞ Meiningen 9. 8. 1919 mit Elsa Eleonore Margarete Sauer, \* . . . 16. 11. 1894, Tochter des Johann Sauer, kath., \* Mellrichstadt (Ufrk.) 24. 11. 1861, † Meiningen 23. 12. 1928; ∞ Wasungen 26. 4. 1888 mit Karoline Auguste Sauerbrey (ev.), \* ebenda 25. 6. 1862.

Kinder (ev.):

- XI. (185) 1. Gerhard August Heinrich Johannes, \* Meiningen 22. 7. 1920.  
 (186) 2. Hildegard Elise Sabine Anneliese, \* Belgard a. d. Persante (Pom.) 28. 1. 1922.

## C. Tanner Mt

Vic. (43) (S. v. Va (29)). Johann Michael Bach<sup>1)</sup>, \* Struth 9. 11. 1745, † Elberfeld . . . 1820, Professor. Anfangs Kantor und Organist zu Lann i. d. Rhön (Reg.-Bez. Kassel), reiste er früh nach Holland, England und Ame-

<sup>1)</sup> Lebensdaten meist nach Ernst Ludwig Gerber, *Hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, J. G. J. Breitkopf 1790/92) Bd. I, Sp. 85f. Zwar gibt Gerber als Geburtsort „Tonna“ an, womit Gräfsentonna, ein Flecken bei Gotha, gemeint ist, mit dem Dorfe Burgtonna, ehemals im Besitz der Grafen von Gleichen. Aber auf dem Autograph einer Kantate von „Johann Michael Bach“ in der Staats-(chem. Kgl.) Bibliothek zu Berlin findet sich vom Bibliotheks-Custos der Vermerk: „geb. 1745 in Struth, † 1820 als Prof. in Elberfeld“ (N. Eitner, *Quellen-Lexikon der Musiker*, I (1900), S. 273). Man hat daraufhin zwei Johann Michael Bach angenommen, einen aus Struth bzw. Lann, den andern aus Tonna. Auch Dr. Bornemann bezweifelte die Personengleichheit. Indessen die Leipziger Matrikel (Erler, *Jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. III, 1909, S. 10) nennt Schmalkalden als Heimatort des 1781 immatrikulierten Johann Michael Bach, ihn selber „Bav[arus]“, da er als Hesse zur akademischen „Nation“ der Bayern gehörte. Von dort aus wird er als Gymnasiast zur Universität abgegangen sein. Die Matrikel setzt hinzu „dep(oniert) Göttingen“, d. h. er hatte zuerst in Göttingen studiert, was genau zu Gerbers Zeitangabe, 1778/79, stimmt. Wenn die „VI Concerts aisés“, in Druck gestochen bei Hummel, Berlin, die Gerber in seinem „Neuen hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler“ (Leipzig, Kühnel, 1812), S. 214, als Werk des Joh. Michael Bach erwähnt, richtig „um 1770“ angesetzt sind, muß es ein Frühwerk sein. — Übrigens kommt der Name Bach wie in zahlreichen anderen thüringischen Orten auch in den beiden mit „Tonna“ zusammengesetzten schon früher, im 17. Jahrhundert, vor. Ein Antonius Bach, Gravithonnensis wurde am 1. Oktober 1606 an der braunschweigischen Landesuniversität Helmstedt immatrikuliert (Album Academiae Helmstadiensis, bearb. von Paul Zimmermann, Hannover, Bd. I [1926], S. 185, Nr. 113). Und ein Musiker Nicolaus Bach aus Burgtonna wurde, wie mir Herr Fritz Kollberg in Eisenach mitteilt, am 28. 2. 1691 bei der Eisenacher Hofmusikbande als Hautboist angenommen. Er verheiratete sich am 24. 1. 1698 und starb 1712. (Letztere Daten nach Fritz Kollberg, Trompeter, Pauser und Hautboisten am Eisenacher Fürstenhofe. In: *Mitteilungen des Eisenacher Geschichtsvereins*, 3. Heft, 1927, S. 26). Unter den bisher bekannten Nachkommen Weit Bachs von Wechmar findet er sich nicht, obwohl der Vorname Nicolaus dort dreimal vertreten ist („Ursprung“, Nr. 9, 20 und 27). Im Struther Bach-Stamm aber gibt es keinen Nicolaus. — Hiernach ist die Möglichkeit gegeben, daß ungefähr gleichzeitig mit dem Struther Johann Michael Bach ein ebenso benannter Komponist aus Gräfsentonna oder Burgtonna gelebt haben könnte, auf den dann die von Gerber berichteten Reisen und die Advokatur in Güstrow zu übertragen wäre. Die endgültige Entscheidung ist nur aus den Kirchenbüchern zu gewinnen.

rifa, studierte, nach Deutschland zurückgekehrt (Jura?), seit 1779/80 in Göttingen und Leipzig (hier immatr. 2. 5. 1781), ließ sich als Advokat in Güstrow (Mecklb.) nieder (1790 dort), zuletzt Professor in Elberfeld, Musiktheoretiker und Komponist, verfaßte eine „Kurze und systematische Anleitung zum Generalbaß“ (gedruckt Kassel 1780 in Quart), schuf Kantaten und Konzerte (Hdschr. in Berlin und Dresden)<sup>1)</sup>; ∞ Lann (Rhön)... mit Anna Elisabeth Göppel, Tochter des Kantors Göppel zu Lann.

Kinder:

- VII. (67) 1. Johann Georg, \* (Lann?) (1786), s. 8) **Elberfelder Zweig, VII f.**  
 (68) 2. Georg Friedrich, \* Lann 17. 3. 1793, s. 9) **Iserlohner Zweig, VII g.**  
 (69) 3. Johannes, \* ..., † ..., in Brüssel verschollen.

### 8) Elberfelder Zweig

- VII f. (67) (S. v. VI c (43)). Johann Georg Bach, \* Lann (Rhön) (1786), † Elberfeld 6. 12. 1874<sup>2)</sup>, Musiklehrer; ∞ ... 18. 11. 1811 mit Marie Luise Schaaß, \* ..., † Elberfeld (vor dem Gatten).

Kinder, zu ... geboren:

- VIII. (90) 1. Friedrich Richard, \* 22. 3. 1812, † ...  
 (91) 2. Katharine Charlotte, \* 30. 9. 1816, † ...  
 (92) 3. Karl Georg, \* 18. 5. 1819, † ...  
 (93) 4. Friedrich Wilhelm Michael, \* 24. 7. 1821, † ...  
 (94) 5. Johanne Emilie Charlotte, \* 29. 8. 1823, † ...  
 (95) 6. Wilhelmine Charlotte, \* 2. 5. 1826, † ...

### 9) Iserlohner Zweig

- VII g. (68) (S. v. VI c (43)). Georg Friedrich Bach<sup>3)</sup>, Lann (Rhön) 17. 3. 1793, † Iserlohn 2. 10. 1860, Musikdirektor, Kom-

<sup>1)</sup> Siehe Citner a. a. D.

<sup>2)</sup> 88 Jahr alt, laut Sterbeurkunde des Standesamts Elberfeld vom 19. 9. 1927, die auch das Verzeichnis der anderen Familienmitglieder und die Geburtsdaten der Kinder enthält (im Besitz des Verf.).

<sup>3)</sup> Lebensnachrichten aus einem Brief von Dr. G. Bornemann an den Rektor Joh. Gottlob Bach in Kassel (IX c (103)) vom 22. 10. 1908 (Bach-Museum). Kompositionen hdschr. im Bach-Museum, von Walther Bach (130) gestiftet: 1. Overture martiale 'Il desiderio della parte'. Für das Piano-Forte vierhändig zum Gebrauch der Jugend komponiert von G. Fr. Bach. — 2. Marche, Musique

ponist, trefflicher Flötenspieler, in jungen Jahren als „Conscribierter“ zum Heeresdienst unter Napoleon I. gezwungen, desertierte nach Schweden, wurde Musiklehrer des damaligen Kronprinzen, späteren Königs Oskar I. von Schweden, dann in Elberfeld und Iserlohn; ∞ ... mit Henriette Hövelmann, Tochter des Weingroßhändlers Hövelmann in Iserlohn.

Kinder, zu ... geboren:

- VIII. (96) 1. Friedrich Sebastian, \* 16. 9. 1825, † ... 5. 3. 1872.  
 (97) 2. Karl Wilhelm, \* 11. 4. 1828, † ... 14. 5. 1884.  
 (98) 3. Karl Gustav, \* 2. 12. 1830, † ...  
 (99) 4. Hermann Albert, \* 22. 1. 1840, f. VIIIi.  
 (99<sup>a</sup>) 5. Mathilde, \* ..., † ...<sup>1</sup>).  
 (99<sup>b</sup>) 6. Louise, \* ..., † ...<sup>1</sup>).
- VIIIi. (99) (S. v. VIIg (68)). Hermann Albert Bach, \* ... 22. 1. 1840, † ..., Zeichenbeamter in Gelsenkirchen, sehr musikalisch (s. oben, S. 60); ∞ ... mit Auguste Versabeck, Iserlohn.

Kinder, zu Iserlohn geboren.

- IX. (129) 1. Hermann, \* 16. 10. 1867, f. IXk.  
 (130) 2. Walthyr, \* 29. 5. 1869, f. IXl.  
 (131) 3. Alfred, \* 1. 3. 1872, lebt (1936) in Amerika. Kinderlos.  
 (132) 4. Otto, \* 2. 3. 1874, † ... 8. 9. 1906.  
 (133) 5. Oskar, \* 23. 6. 1876, f. IXm.
- IXk. (129) (S. v. VIIIi (99)). Hermann Bach, \* ... 16. 10. 1867, lebt in Frankfurt a. M.; ∞ ... mit ...

Kinder, zu ... geboren:

- X. (160) 1. Herwarth, \* 2. 11. 1893, † × (im Weltkrieg) 31. 10. 1914.  
 (161) 2. Heinrich Oskar Hans, \* Essen 9. 11. 1894, f. Xh.  
 (162) 3. Helmut, \* 27. 11. 1895, f. Xi.

turque. Für das Piano-Forte 4händig und 2händig. Von G. Fr. Bach. — 3. Overture 'Nunquam retrorsum'. Für das Piano-Forte vierhändig di G. Fr. Bach. — 4. Fantasie über den unbekanntem 5/4 Takt. Für das Piano-Forte von G. Fr. Bach. — Außerdem eine „Harmonielehre“, die Georg Friedrich Bach seinem Vater Johann Michael, „Kantor und Organist“, widmete, und ein größeres Bildnis des Komponisten. (Nach Mitteilungen von Herrn Studienrat Freyse, vgl. die Einleitung S. 59, und von Herrn Bergwerksdirektor Bach.)

<sup>1</sup>) Sängerin, f. Einleitung S. 60.

- IXl. (130) (S. v. VIIIi (99)). Georg Friedrich Walther Bach, \* ... 29. 5. 1869, Bergwerksdirektor a. D. in Düsseldorf, vorher in Schwelm (Westf.), sehr musikalisch (s. oben S. 60) [Düsseldorf, Goethestr. 47]; ∞ ... mit Elisabeth Meisler aus Zell a. Main bei Würzburg, \* ... 5. 4. 1872, Tochter des Gasthofbesizers Martin Meisler und seiner Gattin Regine Schmidt aus Rothenburg o. T.

Sohn, zu Rheinbrohl a. Rh. geboren:

- X. (163) 1. Martin Walther, \* 6. 4. 1897, sehr musikalisch.

Töchter, zu Schwelm i. W. geboren:

- XI. (195) 1. Hildegard, \* 11. 7. 1905.  
(196) 2. Else, \* 19. 4. 1907.

- IXm. (133) (S. v. VIIIi (99)). Oskar Bach, \* 23. 6. 1876, lebt in Bergerhof bei Radvormwaldt (Rheinland), vorher Ingenieur in Mülheim (Ruhr); ∞ ... mit ...

Kinder, zu ... geboren:

- X. (164) 1. Werner, \* 7. 7. 1906.  
(165) 2. Irene, \* ...

- Xh. (161) (S. v. IXk (129)). Heinrich Oskar Hans Bach, \* Essen 9. 11. 1894, Kaufmann in Leipzig (i. Fa. Hans Bach & Co., Nickel-Chrom-Plattierungs-Gesellschaft, Engelsdorf-Leipzig), war 1920 bis 1925 Grubenbesitzer in Camberg (Hessen-Nassau); ∞ Zürich 27. 5. 1917 mit Katharina Maria (Mia) Leukel, kath., \* Werden (Ruhr) 5. 11. 1897, vor der Heirat Klavierlehrerin (zwei musikalische Brüder).

Kinder (kath.):

- XI. (187) 1. Elfriede, \* Zürich 20. 2. 1918, musikalisch.  
(188) 2. Hildegard (Hilde), \* Fichtelberg (Oberfranken) 28. 1. 1920.  
(189) 3. Eleonore (Lore), \* Camberg (H. N.) 3. 6. 1921.

- Xi. (162) (S. v. IXk (129)). Helmut Bach, \* ... 27. 11. 1895, lebt (1936) in Frankfurt a. M.; ∞ ... mit ...

Kinder, zu ... geboren:

- XI. (190) — (194) 3 Söhne, 2 Töchter.

## Verzeichniss der verwandten Familien (vgl. S. 83—85)

Die nicht eingeklammerten Ziffern geben die Seiten an, die eingeklammerten die Lauf-Nummer der betreffenden Person

- Anding 74 (60).  
 Bittorf 70 (116).  
 Dittmer 75 (82a).  
 Dormer 63 (1).  
 Eck 69 (73) (106).  
 Eichel 69 (104).  
 Einsiedel 71 (137).  
 Engelhaupt 75 (87).  
 Fräbel 66 (36), 67 (51) (56) (70),  
 70 (115a) (115b), 76 (80).  
 Frank 68 (71b), 69 (107), 75 (64)  
 (86).  
 Gersabeck 80 (99).  
 Göppel 79 (43).  
 Gram 67 (48).  
 Graß 69 (76), 70 (102).  
 Groß 72 (142).  
 Gütth 75 (84).  
 Hemmling 76 (121).  
 Herrmann 73 (146) (147).  
 Hövelmann 80 (68).  
 Hoffmann 72 (173).  
 Huhn 68 (72a).  
 Jeger 62 (VI).  
 Kalbig 76 (124).  
 Kaufmann 74 (119a) (119b).  
 Klem 66 (24).  
 Koch 75 (62).  
 König 76 (126).  
 Kreipe 72 (138).  
 Langbein 67 (53), 68 (72b).  
 Leffler 70 (117).  
 Lehmann 71 (139).  
 Leufel 81 (161).  
 Leyh 70 (118).  
 Ludwig 72 (140).  
 Mänß 69 (113).  
 Mangold 65 (27).  
 Meder 62 (I).  
 Meißler 81 (130).  
 Messer 77 (127).  
 Möller 72 (145).  
 Müller (Möller) 76 (81).  
 Nothnagel 60 (V).  
 Nummer 73 (176).  
 Pfeifer 70, Anm. 2.  
 Rannenberg 72 (138).  
 Recknagel 73 (180).  
 Reich 66 (31).  
 Reischel 77 (154).  
 Rißmann 65 (23), 73 (148).  
 Sauer 77 (156).  
 Sauerbrey 77 (156).  
 Schaaf 79 (67).  
 Schelmen (als Patin) 63, Anm. 3.  
 Schneider 67 (70), 74 (152), 75  
 (65) (66).  
 Schön, f. Weisheit 66 (29), 74 (40).  
 Schönmagd, f. Weisheit 64 (5),  
 65 (22).  
 Seyring 68 (71a).  
 Simon 65 (13).  
 Soldan 71 (103).  
 Sorg 69 (105).  
 Thiem 76 (81).  
 Ulbrich 77 (159).  
 Ulrich 69 (104) (109), 73 (149),  
 74 (114).  
 Usbeck 70 (134).  
 Völker 55, 64 (6) (18), 68 (55),  
 69 (73), 75 (82b).  
 Wachenfeld 70 (100).  
 Weisheit (Wiffet, Wißet) 62 (III)  
 (IV), 64 (5) (9) (10), 65 (22a)  
 (22b) (30), 66 (29) (34), 67  
 (38) (52), 69 (74), 74 (40)  
 (61) (184), 75 (83).  
 Weißer 77 (159).  
 Werner 65 (12), 68 (75), 74 (150).  
 Wief 73 (110).  
 Wird, f. Weisheit 64 (10) mit Anm. 4.  
 Wiffet (Wißhet), f. Weisheit.

## Versippung

Eine genealogische Übersicht wie die vorstehende würde über die in ihr genannten Familien hinaus wenig Wert haben, wenn sie nicht Folgerungen von allgemeinerer Bedeutung ermöglichte. Den wichtigsten Punkt bildet für Leser dieses Jahrbuches das erbliche Auftreten der musikalischen Begabung und damit verbunden die Beziehung auf J. S. Bach, worüber in der Einleitung die vorhandenen Nachrichten zusammengestellt sind. Die Herkunft „aus dem Gothaischen“ erwies sich wenigstens für den überlieferten Zeitraum und die Person des um 1640 verstorbenen Kaspar Bach nicht als stichhaltig. Aber eine bisher noch nicht erwähnte, anscheinend noch ältere Kunde spricht sogar von einer Einwanderung aus Böhmen nach Thüringen in der Hussitenzeit. Das wäre ein merkwürdiges Seitenstück zu den noch immer nicht eindeutig erklärten Eingangsworten der Chronik vom „Ursprung der musicalischen Bachischen Familie“: „Vitus Bach, ein Weißbecker in Ungarn.“ Daß in dieser Überlieferung zum mindesten ein wahrer Kern enthalten sein muß, soll im Zusammenhang der ältesten Geschichte der Wechmarer Bachs demnächst gezeigt werden. So weit beim Struther Stamm die urkundlichen Nachrichten reichen, haben wir das Bild einer stämmisch geschlossenen Sippe vor uns, die seit drei und einem halben Jahrhundert in Hessen und in ihrem Hauptteil ständig bis heute in einigen Dörfern des Schnellbacher Forstes östlich von Schmalkalden ansässig ist, nur mit einem Ast und einem jüngeren Zweig seit dem vorigen Jahrhundert darüber hinausgreift. Die große Mehrheit der Sippengenossen ist in hessischem Blut und Boden fest verwurzelt.

Die Versippung mit der Dorfgemeinschaft von Struth ist außerordentlich eng. Am stärksten beteiligt sind verschiedene Zweige der Familie Wiszet (Wisset), später Weisheit<sup>1)</sup> genannt; sie werden durch die Beinamen Schön, Schönmagd, Wird unterschieden. Nicht weniger als siebzehn eheliche Verbindungen (S. 82) haben seit 1584 bis zum Jahre 1928 zwischen den Struther Stämmen Bach und Weisheit eine Blutsgemeinschaft hergestellt, die sich in der Gestaltung des biologischen Erbgutes, der Stammesartung, der charakterlichen und geistigen Anlagen sehr stark auswirken mußte. Vor dem Beginn der „geraden Stammfolge“ sind es die beiden Ehen von 1584 und 1585 (S. 62, III, IV), wahrscheinlich von zwei Brüdern Bach mit zwei Schwestern Weisheit

<sup>1)</sup> Die ältere Form ist Wiszet, aber schon 1584 in Weißheit umgebildet (S. 62, 64). Dies braucht keine ganz willkürliche Umdeutung der sog. Volksetymologie zu sein; denn schon in der älteren Form, die noch das mittelhochdeutsche *i* von *wise*, „weise“, bewahrt, steckt wohl die Wurzel *wid*, die vielfach zur Namensbildung dient, von *Witiges* bis zu *Wisemann*, um nur zwei berühmte Namen anzuführen. Vgl. Max Gottschald, *Deutsche Namenkunde*, München 1932, J. F. Lehmann, S. 408.

geschlossen, jedenfalls zwischen Nahverwandten. Die weiteren Fälle sind, nach Geschlechterfolgen aneinandergereiht<sup>1)</sup>: III, 5, 9, 10; IV, 22a, 22b; V, 29, 30, 34; VI, 38, 40, 52; VII, 61; VIII, 74, 83 und — nach längerer Zwischenzeit — XI, 184. Zum Aufbau der noch blühenden Äste des Bach-Stammes trugen, abgesehen von den hierbei nicht klar beteiligten beiden frühesten Verbindungen, folgende Bach-Weisheit-Ehen bei: Nr. 9, 29, A 38 und 74, B 40.

Nicht so häufig, aber doch beachtlich ist die Verschwägerung mit folgenden Familien, bzw. Stämmen: 7mal Fräbel (dazu jedenfalls der Pate Frewel, S. 63, Anm. 4); 4mal Franke, Ulrich (im Nachbardorf Floh), Bölker, Schneider; 3mal Werner, 2mal Eck, Herrmann (in Floh), Kaufmann, Langbein, Ritzmann.

Innerhalb des Bach-Stammes gab es nur eine Verwandtenehe im engeren Sinne: A 78  $\infty$  B 85 (S. 70, 75); das einzige Kind (120), ein Sohn, scheint sich nicht verheiratet zu haben, er starb möglicherweise jung. Aber ähnlich wie im Wechmarer Bach-Stamm suchten sich zuweilen Brüder ihre Frauen aus ein und derselben befreundeten Familie: VIa 38 und VIb 40 (S. 67, 74) zwei Vasen (?), beide Anna Margrete mit Vornamen. Auch der Sohn der letzteren nahm wieder eine Anna Margrete Weisheit zur Frau: VII 61 (S. 74). — Eine Dorothee Schneider heiratete 1824 nach dem frühen Tode ihres Mannes (66, S. 75) dessen älteren Bruder (65), zwei Witwer Bach heirateten anscheinend die Schwestern ihrer verstorbenen Frauen (115, S. 70, und 119, S. 74).

Eine sippenkundliche Aufnahme der gesamten Dorfgemeinden Struth, Floh und Asbach mit Verwandtschaftstabellen, wie sie in letzter Zeit mehrfach aufgestellt wurden<sup>2)</sup>, könnte wertvolle Ergebnisse zutage fördern; sie würde vielleicht auch Aufschluß darüber bringen, ob die überdurchschnittliche musikalische Begabung dieses Bach-Stammes aus der Fremde hinzugebracht oder in dortiger Gegend bodenständig, aus einer musikalischen Unterschicht hervorgewachsen ist. Leider reicht ja die Familienüberlieferung in dieser Beziehung nicht weiter als in das Zeitalter Johann Sebastian Bachs zurück.

Daß eine derartige Bestandsaufnahme vor allem für die Heimatorte der bäuerlichen Ahnensippen J. S. Bachs sowohl auf der Vaterseite, in Wechmar und Umgegend, wie auf der Mutterseite, in den ebenfalls gothaischen Dörfern Sonneborn, Wangenheim u. a. (vgl. Bach-Jahrbuch 1925, S. 119 f., 134 f.) dringend zu wünschen ist, liegt auf

<sup>1)</sup> Vgl. die Seitenzahlen im Verzeichnis der Familien, S. 82.

<sup>2)</sup> Vgl. z. B. M. Rost, Die Entwicklung und Versippung einer Dorfgemeinde (Altenroda, Kr. Querfurt), in: Archiv für Sippenforschung, 1936, Heft 1, S. 3—5; G. Steiner, Geschlechterchicksal des Thüringer Walddorfes Wölflis, ebenda Heft 8, S. 229f. Statt Wölflis hätte man sich das ungleich wichtigere Nachbardorf Wechmar als Gegenstand dieser gründlichen Darstellung gewünscht.

der Hand. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes seien einige Zwischenbemerkungen hierüber gestattet.

Wenn in jenen beiden Winkeln des ehemals gothaischen Herzogtums zum erstenmal seit den wirtschaftlichen und geistigen Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges aus dem Urboden des thüringischen Volkstums ein kraftvoller Lebensstrom aufwärts drängte, nicht als vereinzelt Phänomen wie in dem bürgerlichen Leibniz, sondern als geschlossene Sippe aus Bauernstamm, die unwiderstehlich, in harten Lebenskämpfen bis zum höchsten Gipfel der Geistigkeit aus der unzerstörten (wiewohl nicht unzerstörbaren) Kernschicht des Volkes sich erhob, so verdient dieser beispielhafte Hergang gründlichere Durchleuchtung, als ihm nach der bahnbrechenden, aber fast ohne Nachfolge geliebene Leistung Spittas im Ersten Buch seines Bach=Werkes bisher zuteil geworden ist. Die Verflechtung des Bachschen Geschlechtes mit den übrigen Familien und Sippen des Dorfes Wechmar, des gothaischen Landes im ganzen; der Bevölkerungswechsel in diesem Gau, Zu- und Abwanderung innerhalb der in Betracht kommenden Dörfer und Städte Thüringens, von und nach anderen Gegenden, vor allem aus fremden Ländern — auch aus Ungarn?! — ist zu untersuchen. Zusammenhänge mit den anderen musikalischen Familien Thüringens sind mehr noch als bisher aufzuspüren, wie es in bezug auf Händel im Jahre 1935 durch die Festschrift des Stadtarchivs Halle mit ungeahntem Erfolg geschehen ist<sup>1)</sup>. Die fortschreitende Auslese der Gesunden, Starken und Lütigen innerhalb des Bach=Stammes durch Kriegs-, Pest- und Notzeiten bis zur genialen Spitzenleistung, kurz die Züchtung des Musikergeschlechtes Bach als einer Art neuen Adels aus Bauernstamm, wenn auch beschränkt — den Zeitumständen gemäß — auf das Sondergebiet der Musik als der innerlichsten und stärksten Ausstrahlung deutschen Geistes in die Welt, — dies alles zusammengenommen ist als früheste Stufe der Wiedergeburt eines fast schon dem Untergang geweihten Volkes darzustellen und zu begreifen. Aus den noch nicht völlig ausgeschöpften Kirchenbüchern von Wechmar und einigen ungedruckten Akten hoffe ich bei nächster Gelegenheit einen Beitrag zu dieser großen Aufgabe liefern zu können, eine älteste Geschichte der Bachs von Wechmar, um von den vielen Dunkelheiten der drei ersten Abschnitte der „Ursprungs“-Chronik wenigstens einige zu klären.

<sup>1)</sup> Die aufschlußreichen Aufsätze von Prof. W. Greiner (Eisenach): Thüringer Musikerfamilien (in: Das Thüringer Fährlein, Jahrg. 2, 1933, Heft 1), und: Erbbiologische Beobachtungen aus der thüringischen Geistesgeschichte (in: Thüringer Monatsblätter, Bach=Gedächtnisheft 1935) haben bisher keine Zusammenhänge sippenhafter Art zwischen den Bachs und den anderen 36 Geschlechtern, deren jedes mehrere berühmte Musiker hervorbrachte, ergeben.

## Berufe

Die Versippung der Familien in den benachbarten Dörfern Struth, Floß und Asbach ging mit der Wahl gleicher Berufe Hand in Hand. Am zahlreichsten sind die Fuhrleute, von deren weiten Fahrten und sonstigem Treiben die Einleitung erzählt. Bis tief ins 19. Jahrhundert bildeten sie ein ansehnliches Gewerbe. Der letzte übernimmt dann ein städtisches Gut in Dhrdruf als Verwalter (81, S. 76). Noch elfmal außerdem wird der Beruf von der zweiten bis zur achten Geschlechterfolge angegeben: Nr. 3; 13, 22; 36; 38, 40, 42 (war auch Dragoner), 48; 53; 55; 76. Verschwägerung mit anderen Fuhrmannsfamilien besteht bei Nr. 22, 38 (Wiffet), 51, 55 (Fräbel), 56 (Völker). Als Fuhr- und Ackermann sind bezeichnet Nr. 13 (zugleich Schultheiß) und 55. Landwirtschaft allein ist selten, sie nährt wohl kaum im Walddorf. Wie viele Hofbesitzer es gab, ist aus den Angaben der Kirchenbücher nicht zu entnehmen, oft fehlt jede Berufsangabe, so gerade auch bei den ältesten Ahnen (1, 3). Wohl durch Fahren reich geworden, wird Michel (9) doppelter Hofbauer, und noch die Geschwister des Kasseler Rektors (103, s. S. 57) sind auf dem Lande begütert. Zum Dorfbürgermeister wird im 19. Jahrhundert ein Bach, dessen Schwester (109, S. 69), den vorigen Bürgermeister geheiratet hat, und sein Sohn folgt ihm im Amt (149, S. 73). Die meisten Handwerke, die das Dorf gebraucht, sind in der Familie vertreten, voran Schmiede (78, 82, 141) und Schlosser (74, 102, 119), dagegen Maurer (116), Müller (13), Drechsler (106) u. a. nur durch Männer der ausgeheirateten Töchter. Dem Bergbau wendet sich der Fferlohner Zweig zu (99, 130, 161), der Presse die Dhrdrufer. Auffällig wird der Handel gemieden (nur ein Kaufmann (104), S. 69, nachträglich auch (161) S. 81). Kein Berufssoldat außer dem erwähnten Dragoner (42), aber zwei Söhne fielen im Weltkrieg (155, 160). Einmal taucht im Pfarregister ein Musiker auf (47), S. 67, der als Haupt- oder Nebenerwerb die Schneiderei betreibt, ähnlich wie Hans Bach, der Spielmann von Wechmar, die Leppichflechtere<sup>1)</sup>. Aber wir wissen, daß musikalische Anlagen im ganzen Struther Stamm verbreitet waren. Und die anschauliche Schilderung davon verriet uns deutlicher als Zahlen es könnten, daß hier wirklich ein starker erblicher Zug vorliegt, — ein neuer Beleg für die Tatsache, daß künstlerische wie andere Begabungen sich jahrhundertlang im stillen fortpflanzen können, ohne daß Schriften davon melden, bis irgendeinmal, scheinbar unvermittelt, das Talent an die Öffentlichkeit tritt und von Unkundigen als Zeuge gegen die Vererbung geistiger Anlagen ausgegeben wird, wie noch 1924 in einer bekannten Händel-Biographie geschah, aus Vorurteil, einer herrschenden Irrlehre zulieb, obwohl schon 1858 Chrysanter in seinem grundlegenden „Händel“ die Gedächtnisrede des Londondichters

<sup>1)</sup> Spitta, Bach, I 9 mit Anm. 15.

auf seine Mutter abgedrückt hatte, worin von dem Stolz der Dorothea Taust auf ihre Abstammung von dem berühmten Theologen- und Gelehrtengegeschlecht Nlearius sehr deutlich zu lesen war, und ein Nlearius, wenig älter als G. F. Händel, mit 22 hymnologischen Schriften längst in der Allgemeinen Deutschen Biographie vermerkt war<sup>1)</sup>. Heute wissen wir, daß Händel in einen Kreis von etwa 100 nahen und fernen Verwandten hineingeboren wurde, „in dem jeder dritte bis vierte von Beruf Musiker gewesen ist“ und viele von den übrigen vielleicht hochmusikalisch waren, ohne diese Begabung beruflich auszunutzen<sup>2)</sup>. „Was nicht in den Akten steht“, ist oft wichtiger für das Leben als was die Archive verraten. In unserem Falle tritt der geheime Unterstrom der künstlerischen Begabung zuerst in zwei verschiedenen Zweigen der VI. Generation ans Licht. Der Elberfelder Professor Johann Michael Bach (43, S. 78, 1745—1820) ist der erste aus der Sippe, der aus der ländlichen Umgebung fortstrebt und, durch Studium und Auslandsreisen gereift, zum schaffenden Musiker sich entfaltet. Allerdings hatte schon sein Vater Johann Jakob (29, S. 66) die hessische Heimat verlassen. Er war mit einer Wisset oder Weisheit vermählt; ob auch sie der Familie musikalisches Erbgut zuführte, läßt sich nicht ausmachen. Joh. Michaels ältester Sohn wurde Musiklehrer und hatte sechs Kinder, von denen bisher nur die Geburtsdaten bekannt sind. Ihre Nachkommen mögen noch irgendwo leben, vielleicht gar als Musiker einer oder der andere bekannt sein. — Da der jüngste von Johann Michaels Söhnen in Belgien verschollen ist, wird die Linie für uns sichtbar nur durch Georg Friedrich (68) fortgesetzt. Ob die mit ihm anhebende neue Ausbreitung dieses Zweiges ein Zeichen vollzogener Anpassung nach dem krisenvollen Übergang aus ländlichen in städtische Daseinsformen ist, wird die Zukunft lehren<sup>3)</sup>. Für ungebrochene Lebenskraft zeugen in der IX. Geschlechterfolge die vier langlebigen Geschwister (S. 76, Nr. 123, 125, 126, 127), sämtlich über 70 Jahre alt.

Einiges mögen, trotz der Unvollständigkeit der Daten (vgl. die Vorbemerkung auf S. 63), die folgenden „Schicksale in Zahlen“ lehren.

### Biologische Zahlen (zu Seite 89)

Die Übersichtstafel neben S. 63 zeigt die Nummern 1—198, dazu drei nachträglich hinzugefügte (3<sup>a</sup>, 99<sup>a</sup>, 99<sup>b</sup>), im ganzen 201 Personen. Einigermaßen greifbar sind die biologisch wichtigen Ziffern der Lebensdauer und der Kinderzahl, mit der Einschränkung, daß wegen vieler

<sup>1)</sup> Johann Christoph Nlearius, 1668—1747, *ADB*. 24 (1887!), S. 283 f.

<sup>2)</sup> Hünicke in: G. F. Händel, *Abstammung und Jugendwelt*. Festschrift, Gebauer-Schwetschke, Halle 1935, S. 21.

<sup>3)</sup> Ungünstig urteilen Kenner der Bevölkerungsbewegung, wie F. Lenz, *Menschliche Erbliehetslehre*, München (J. F. Lehmann) <sup>4</sup>II (1932), S. 190.

fehlender Angaben sowohl die Zahlen der früh Verstorbenen wie der über 70 Jahr alt gewordenen und auch die Durchschnittszahl der Kinder, die auf eine Ehe kommen, hier niedriger erscheinen als sie in Wirklichkeit sind.

Zur vollständigen Beurteilung aller solcher statistischen Zahlen wären die Unterschiede der sozialen Lage nach Lebensräumen und -zeiten heranzuziehen. Hier können als Anhaltspunkte nur die Lebenszeiträume der verschiedenen Generationen aufgezeigt werden. Die Gleichzeitigkeit der in ein und derselben Geschlechterfolge Geborenen ist veränderlich in Abhängigkeit von der Geburtsperiode innerhalb jeder Geschlechterfolge. Diese wird durch folgende Jahreszahlen umgrenzt:

Gf. III: 1647—1661; IV: 1686—1727; V: 1709—1743; VI: 1736—1768; VII: 1762—1793; VIII: 1804—1840; IX: 1834—1876; X: 1867—1906; XI: 1902—1925.

Statist. Tabelle der Ergebnisse (vgl. S. 87fg.)

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Suz- familien I—IX	Suz- familien I—XII
I. Lebensdauer														
a) Als Säugling gestorben. . . . .	?	?	3	—	4	—	1	1	2	1	4	—	11	16
b) Im 2. bis 16. Lebensjahr gestorben	?	?	2	5	3	3	2	1	4	6	4	—	20	30
c) Frühverstorben (1. bis 16. Lebensj.)	?	?	5	5	7	3	3	2	6	7	8	—	31	46
d) Höchste Altersgrenze . . . . .	75?	76	67	77	59	77	88	86	80*	68*	36*	3*	—	88
(E = angeheiratete Frauen) . . . . .					(E70)				(E93)					
e) über 70 bis zu 80 Jahren alt. . . . .	1	1	—	2	—	2	2	—	8	—	—	—	16	16
f) über 80 Jahre alt. . . . .	—	—	—	—	—	—	2	1	2	—	—	—	5	5
II. Zahl der Ehen im Mannesstamm														
a) mit Kindern . . . . .	1	1	3	2	3	3	7	9	12	10*	2*	—	41	53
b) kinderlos . . . . .	—	—	—	—	—	—	1	1	1	—	—	—	3	3
c) unbestimmt . . . . .	—	—	—	—	—	1	—	1	—	3	—	—	2	5
d) insgesamt . . . . .	1	1	3	2	3	4	8	11	13	13*	2*	—	46	61
III. Zahl der Kinder														
a) aus den in II d angeführten Ehen. . .	3	9	16	9	12	20	32	34	32	31*	2*	—	167	200
b) Durchschnittszahl je Ehe . . . . .	?	9	5,3	4,5	4	5	4	3	2,5	2,4*	1*	—	3,6	—
c) Höchstzahl der Kinder in einer Ehe	?	9	9	9	7	10	6	7	6	6*	1*	—	10	10

\* Vorläufige Zahl bei noch Lebenden.

# Die Viola pomposa

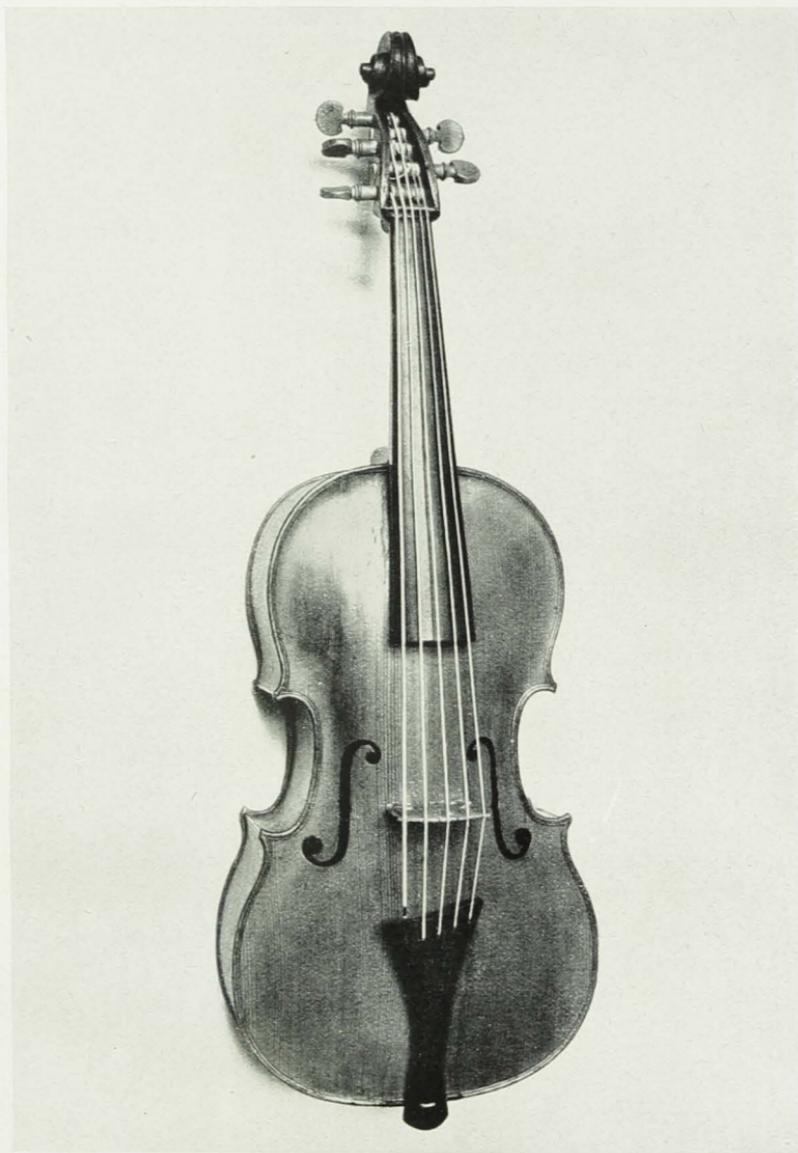
Von Heinrich Husmann (Leipzig)

Die Viola pomposa hat dank der Tatsache, daß ihre Erfindung Joh. Seb. Bach zugeschrieben wird, stets ein besonderes Interesse für den Musikkfreund sowohl wie für den Wissenschaftler besessen, — ein Interesse, das dadurch nur noch größer und auch mysteriöser wurde, daß beinahe jeder Forscher wieder eine neue Ansicht über ihren wahren Charakter vortrug. Dies ist um so verwunderlicher, als die ältesten Nachrichten über das Instrument<sup>1)</sup>, die teilweise durch Vermittlung des älteren Gerber, der zu Bachs Leipziger Schülerkreis gehörte, auf Bach selbst zurückgehen, einen durchaus authentischen Charakter besitzen. Alle diese Berichte stimmen darin überein, daß die Pomposa fünf Saiten besaß, deren vier tiefste in der Stimmung des Violoncello — C G d a — standen, die fünfte sich als obere Quinte — e<sub>1</sub> — anschloß. Im Gegensatz zum Cello war sie aber nur wenig größer als die Bratsche und wurde auf dem Arm gespielt. Als Beispiel möge hier der Bericht des jüngeren Gerber (Lexikon, Bd. I, Spalte 90, Artikel Joh. Seb. Bach) folgen. Er schreibt:

„Die steife Art womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigte ihn, bey den lebhaften Väßen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzells, noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Passagen, leichter auszuführen.“

Dementsprechend beschrieb auch Spitta in seiner Bach-Biographie (Bd. I, S. 678 und 824) das Instrument. Die erste Dresche

<sup>1)</sup> Eine hübsche Zusammenstellung dieses Materials gab Kinsky im Katalog des Musikhistorischen Museums von Hayer, Bd. II, 1912, S. 584 f.



Bach'sche Viola pomposa

Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741

Im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instrumentenmuseums der Universität, Leipzig



in diese Anschauung schlugen Mahillon<sup>1)</sup> in seinem Katalog des Brüsseler Instrumentenmuseums, und — ihm wohl folgend — Kinsky<sup>2)</sup> im Katalog der Heyerschen Sammlung, die dem Instrument eine um eine Oktave höhere Stimmung zudachten. 1931 und 1932 endlich erfannen die Engländer J. L. Arnold<sup>3)</sup> und J. W. Galpin<sup>4)</sup> neue Stimmungen, da sie die originale Stimmung bei einem so kleinen Instrument für unmöglich hielten. Auch über die Gestalt des Instruments gehen die Meinungen nun auseinander: Während man zuerst (Mahillon und Kinsky, ebenso wieder Galpin) die im Brüsseler Museum und in der jetzt in Leipzig befindlichen Heyerschen Sammlung vorhandenen, im Durchschnitt 8 cm hohen Instrumente für Pomposen hielt, erklärt man die Pomposa jetzt (besonders Kinsky) für niedriger.

Man darf vermuten, daß Bach ein Instrument, das er selbst erfand, auch wohl mit Kompositionen bedachte oder wenigstens in größeren Werken heranzog. So suchte man eifrig nach solchen Werken. Spitta schrieb ihm die 6. Violoncellosuite zu, die ja für ein fünfsaitiges Instrument der Stimmung C G d a e<sub>1</sub> geschrieben ist. Da die Cellosuiten aber bereits in Köthen komponiert sind, muß Spitta die Erfindung der Pomposa in diese Zeit legen, ganz im Gegensatz zu Gerber, der (siehe weiter unten) sie erst ins Jahr 1724 setzt. Sowohl Dehn, der Herausgeber des betreffenden Bandes der Gesamtausgabe, wie Kinsky halten eher Gerbers Angabe für richtig und erklären, es könne sich bei dem fraglichen Instrument daher nur um ein im übrigen normales Cello handeln. Dafür eröffnet sich nun eine neue Möglichkeit: In einigen Kantaten tritt ein Violoncello piccolo auf, das in auffallend hohe Lagen geführt wird. Kinsky hält es für möglich, daß vielleicht einige dieser Partien auf der Pomposa ausgeführt wurden, und Sachs<sup>5)</sup> setzt beide Instrumente gleich.

1) Katalog des Instrumentenmuseums des Brüsseler Konservatoriums, Bd. III, 1900, S. 64.

2) a. a. O., S. 549.

3) Zeitschr. f. Musikwiss., 1930/31, S. 141, 1931/32, S. 35, dazu die Antworten Kinsky's, *GMW.*, 1930/31, S. 325 und 1931/32, S. 178.

4) *GMW.*, 1931/32, S. 35 und *Music and Letters*, XII, Heft 4.

5) Im *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, 1913, Art. Viola pomposa und Violoncello piccolo, und in späteren Werken ebenso.

Arnold, Galpin und nun auch Kinsky möchten dagegen beide Instrumente möglichst weit voneinander abrücken.

Es ist wohl ausgeschlossen, auf diesem Wege noch irgend etwas vorzubringen, was nicht gleich wieder mit den verschiedensten Fragezeichen versehen werden dürfte. Es soll daher hier eine andere Untersuchungsart eingeschlagen werden. Da die doch ziemlich genauen Angaben Gerbers und seiner Zeitgenossen von einigen Forschern als falsch bezeichnet werden, bleibt nur noch eine Grundlage, — Bachs eigene Stimmen. Da in ihnen sicher benannt nur das Violoncello piccolo vorkommt, soll hier versucht werden, zunächst einmal über dieses Instrument Klarheit zu schaffen. Es wird sich zeigen, daß damit auch das Problem der Viola pomposa zugleich erledigt wird.

Das Violoncello piccolo tritt in einer Reihe von Kantaten auf, — es sind die Nummern 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180 und 183. Die hier vorliegenden Verhältnisse sollen nun im einzelnen untersucht werden.

In der Kantate 6, Bleib bei uns, wird der in den Sopran gesetzte Choral Ach bleib bei uns mit dem Violoncello piccolo begleitet. Die betreffende Stimme ist im Alt Schlüssel notiert, — wie es scheint, sowohl in der Originalpartitur wie in der besonderen Einzelstimme —, und reicht von G bis  $c_2$ .

Die Kantate 41, Jesu, nun sei gepreiset, benutzt das Piccolocello zur Begleitung der Tenorarie Woferne du den edlen Frieden. In der Partitur steht das Instrument im Violinschlüssel, die unter g — den tiefsten Ton der Violine — hinuntergehenden Stellen sind im Tenorschlüssel richtig anschließend geschrieben. Eine besondere Stimme existiert nicht, das Instrument ist auch im Titel der Kantate nicht genannt, seine Partie steht, und zwar von Bach eigenhändig eingetragen, in der Doublette der Violinstimme. Schlüssel ist der Violinschlüssel, doch sind die tiefen Stellen eine Oktave tiefer im Basschlüssel notiert. Der Umfang geht vom großen C (bzw. c der Partitur) bis  $h_2$ .

In der Sopranarie Ich bin herrlich der Kantate 49, Ich geh und suche mit Verlangen (Besetzung Sopran mit Oboe d'amore und Violoncello piccolo), steht das Instrument in der Originalpartitur und der autographen Stimme im Violinschlüssel, der Umfang geht von  $d_1$  bis  $h_2$ .

Das uns interessierende Stück der Kantate 68, Also hat Gott die Welt geliebt, ist die beliebte Sopranarie Mein gläubiges Herz frohlocke. Die Begleitung besteht hier aus Violine I, Oboe I und Violoncello piccolo. Auch in der Originalstimme wird das Instrument im Bass- und Tenorschlüssel geschrieben. Der Umfang reicht von C bis  $b_1$ . Diese Notierung ist genau die des Violoncello. Der Grund dieser vom bisher Durchgesprochenen abweichenden Schreibweise ergibt sich meiner Ansicht nach aus folgendem. Das Hauptthema des Violoncello piccolo nahm Bach aus der älteren Geburtstagskantate Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd, wo es in der Sopranarie Weil die wollenreichen Heerden auftritt. Diese für Christian von Sachsen-Weißenfels komponierte Kantate benutzte Bach noch mehrmals für andere Gelegenheiten, unter anderem auch noch in Leipzig. Als er nun das im Cello liegende Thema der Sopranarie für die Kantate 68 heranzog, mag ihm der Cellocharakter des Themas so deutlich vorgeschwebt haben, daß er das Piccolocello ebenfalls nach Celloart notierte.

Die Altarie Jesus ist ein guter Hirt der Kantate 85, Ich bin ein guter Hirt, notiert das Piccolocello in Partitur und Stimme im Violinschlüssel. Das Instrument benutzt den Raum zwischen g und  $b_2$ .

In der Kantate 115, Mache dich mein Geist bereit, wird die Sopranarie Bete aber auch dabei mit Querflöte und Violoncello piccolo begleitet. In der autographen Partitur fehlt das Instrument im Titel. Es wird wie bei der Kantate 6 im Altischlüssel notiert. Da der Umfang aber von Cis bis  $c_2$  geht, werden die tiefen Stellen im (richtig anschließenden) Bassschlüssel notiert. In der zweiten, wohl nach den Stimmen geschriebenen Partitur steht das Instrument im Violinschlüssel, bei den tiefen Stellen im Bassschlüssel. Da das Instrument in der Aufschrift fehlt, hat wohl eine besondere Stimme — ähnlich wie bei der Kantate 41 — nicht bestanden.

Die Kantate 175, Er rufet seinen Schafen, benutzt das Piccolocello zur Begleitung der Tenorarie Es dünket mich, ich seh dich kommen. In der Partitur ist das Instrument nach Celloart mit Bass- und Tenorschlüssel geschrieben. Auch hier darf derselbe Grund wie bei der Kantate 68 vermutet werden. Die vorliegende

Tenorarie in C-dur entstand aus der in A-dur stehenden Baskarie Dein Name gleich der Sonnen geh der Geburtstagsferenade Durchlaucht'ster Leopold. Durch die Aufwärtstransposition wäre das Cello zu hoch gekommen, es trat also das Piccolocello ein. Während das Cello nur bis  $fis_1$  benutzt wurde, geht das Piccolocello jetzt bis  $a_1$ . Nach dem Vorbild des originalen Cello wird das Piccolocello nach Celloart notiert. In der Stimme dagegen wird das Instrument im Violinschlüssel geschrieben.

Die Kantate 180, Schmücke dich, o liebe Seele, verwendet das Violoncello piccolo bei der Sopranarie Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben. In der Originalpartitur fehlt das Instrument wieder in der Aufschrift und ist auch bei der Arie nicht bezeichnet. Es steht im Altsschlüssel und reicht von  $c$  bis  $h_1$ . In den beiden Abschriften — wohl nach Stimmen? —, — die eine von Kirnberger —, ist es mit Violoncello piccolo bezeichnet und im Violinschlüssel notiert.

In der Kantate 183, Sie werden euch in den Bann tun (2. Komp.), tritt das Piccolocello in der Tenorarie Ich fürchte nicht des Todes Schrecken auf. Es ist im Tenorschlüssel notiert und reicht von  $G$  bis  $c_2$ .

Es sei hinzugefügt, daß alle Kantaten eins gemeinsam haben: Sie sind in Leipzig in den dreißiger Jahren entstanden.

Was die Schreibweise der Partituren anbelangt, so läßt sich folgendes Bild zeichnen. Abgesehen von den beiden oben besonders erklärten Cello-notierungen wird das Piccolocello dreimal im Alt-, einmal im Tenorschlüssel notiert. Dies war also offenbar die Art, wie Bach sich das Instrument vorstellte, es wird ja gerade in diesen Lagen benutzt. Sein Umfang reicht von  $C$  bis zum  $c_2$ . Ganz anders verfahren die Stimmen. Von den beiden umgearbeiteten Celloarien wird nur die eine nach Celloart geschrieben. In sechs Fällen wird das Instrument im Violinschlüssel notiert, und zwar, wie ein Vergleich mit den Notierungen der Partituren sogleich zeigt, eine Oktave zu hoch. Nur je einmal werden Alt- und Tenorschlüssel benutzt. Aus dieser Notierung der Stimmen erklärt es sich wohl, wenn auch in den Partituren dreimal der Violinschlüssel erscheint.

Die Stimmen sind weiter dadurch besonders interessant, daß sie nicht zu allen Kantaten ausgeschrieben wurden. Bei der Kantate 41

ist die Violindoublette erhalten, in die Bach die Partie des Piccolocello eintrug. Bei den Kantaten 115 und 180 ist das Instrument im Titel nicht genannt, wohl aus demselben Grunde: es existierte keine besondere Stimme und wurde daher nicht als eigenes Instrument gezählt.

Diese Eigenheiten der Stimmen, besondere Schreibweise im Violinschlüssel eine Oktave höher und teilweise Ausschreiben gar keiner Stimme, sondern Eintrag in die Violinstimme (bei Kantate 41 durch Bach selbst!), sind doch wohl zu auffällig, um nur als Zufälle gewertet werden zu können. Die Notierung im Violinschlüssel ist nur dann logisch, wenn wir annehmen, daß das Instrument auch in seiner oberen Lage wie eine Violine gestimmt war. Da die Partituren hier eine Oktave tiefer stehen und sicher den wirklichen Klang angeben, dürften die höheren Saiten des Piccolocellos eine Oktave unter der Stimmung der Violine gestanden haben. Da es in der Tiefe als tiefsten Ton C benutzt, ergibt sich durchaus konsequent aus der Violinnotierung der Stimmen die Besaitung C G d a e<sub>1</sub>. Die hohe Führung des Piccolocello bis c<sub>2</sub> legt ja auch ein fünfsaitiges Instrument nahe. So ist diese Vermutung auch bereits öfter ausgesprochen worden. Da Bach in seinen Partituren das Instrument aber sicher nicht so häufig eine Oktave zu tief notiert hätte, ergibt sich, daß die Stimmung C G d a e<sub>1</sub> den wirklichen Klang angibt. Dann muß aber noch ein Grund vorhanden sein, weshalb das Instrument in den Stimmen eine Oktave höher notiert wird. Die Antwort ist nicht allzu schwer. Wie der eigenhändige Eintrag Bachs der Piccolopartie in eine Violinstimme zeigt, ist das Instrument offenbar von einem Geiger gespielt worden, während die Cellisten den Continuo weiter spielten. Durch diese Annahme — und nur durch diese Annahme! — wird das Verhalten der Stimmen genügend erklärt. Damit werden wir sofort weitergeführt. Ein Geiger wird sich nicht für eine einzige Arie ein Cello — und sei es selbst ein „halbes“ — zwischen die Arme klemmen, oder gar stehend spielen<sup>1)</sup>, besonders wenn ein zweiter Cellist wohl gar daneben sitzt —, es gibt nur eine Lösung dieser Schwierigkeit: das Piccolocello wurde auf dem Arm gespielt. Diese Annahme ist keineswegs widersinnig. Die

<sup>1)</sup> Vgl die Bemerkungen Scherings in J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig, 1936, S. 113 f.

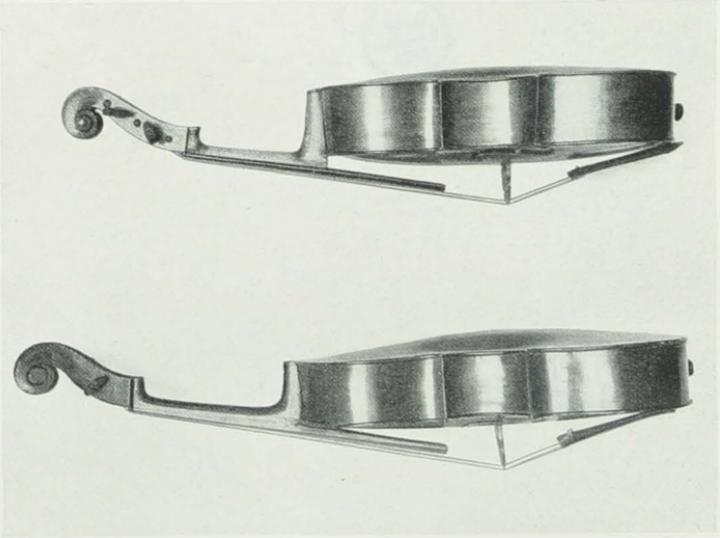
Spielart der Instrumente hing früher nicht von der Zargenhöhe ab, es gibt sogar ein sehr berühmtes Modeinstrument dieser Zeit, das flach und etwa von der Größe der Geige ist, aber trotzdem auf dem Schoß gespielt wurde, den *Pardeffus de viole*. Hier haben wir den umgekehrten Fall, ein Cello, das auf die Schulter genommen wird. Nun ergibt sich sofort die letzte Frage: Warum heißt das Instrument dann aber *Violoncello piccolo*? Wenn das Instrument nicht nach der Spielart benannt wird, so gibt es nur noch eine Möglichkeit: nach seinem Bau. Das *Violoncello piccolo* wäre also ein stark verkleinertes Cello, also mit hohen Zargen. Fassen wir nun zusammen, was uns die Untersuchung der Kantatenstimmen ergibt: Das *Violoncello piccolo* besitzt fünf Saiten, die C G d a e<sub>1</sub> gestimmt sind. Es wird vom Geiger auf dem Arm gespielt. Es hat die Form eines kleinen Violoncellos. Ein Blick etwa auf die oben zitierte Stelle Gerbers genügt, um zu zeigen, daß dies genau die Eigenschaften sind, die die *Viola pomposa* nach der Meinung des 18. Jahrhunderts besaß. *Viola pomposa* und *Violoncello piccolo* können also nur ein und dasselbe Instrument bezeichnen. Das Instrument, das bei Forkel, Gerber u. a. *Viola pomposa* genannt wird, heißt bei Bach *Violoncello piccolo*<sup>1)</sup>. Daß Bach an Stelle gebräuchlicher Namen wissenschaftlichere nimmt, findet sich z. B. auch beim *Lituus*. Daß das Instrument auch sonst verwendet wurde, bezeugt die in den Diskussionen in der *ZfMw.* 1930/1931 und 1931/1932 vielgenannte Sonate von Lidarti, die „per la Pomposa“ geschrieben ist. Dies ist also der gebräuchliche Name des Instruments gewesen. Die genannte Sonate ist übrigens im Violinschlüssel geschrieben, also ebenfalls nach Analogie der Piccolostimmen Bachs. Es ist der Ausdruck dafür, daß die *Pomposa* auch der Sonate Lidartis mit einem nach Art der Violine gestimmten Instrument, das vom Geiger gespielt wurde, rechnet. Es erklärt sich daher auch ebenso leicht, daß Telemann<sup>2)</sup> in seinen Duos für Flauto traverso e *Viola pomposa* o *Violino* ebenso wie Graun<sup>3)</sup> in seinem Konzert für Flauto concertato e *Violino* o *Viola pomposa* mit Begleitung den Violin-

1) Es ist übrigens überhaupt abzulehnen, kleine, sog. „halbe“ Celli (etwa wie im *Heyer-Katalog*) als *Violoncelli piccoli* zu bezeichnen.

2) *ZfMw.*, 1931/32, S. 36.

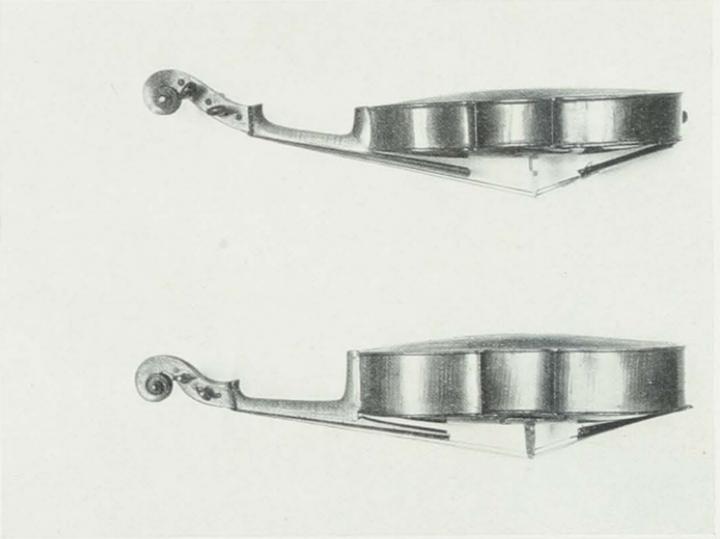
3) *ZfMw.*, 1931/32, S. 38.





1.

2.



3.

4.



1.

2.

3.

4.

1. Sehr kleines Violoncello, böhmisch, 19. Jahrh., Musikhist. Instrumentenmuseum der Universität Leipzig Nr. 935.  
 2. Nach dem Vorbild der Bachschen Pomposa gebauetes Instrument; ebenda Nr. 920. 3. Bachsche Pomposa von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741; ebenda Nr. 919. 4. Böhmische Pomposa des 18. Jahrh. flacher Bauart, Sammlung Müll, Nürnberg



schlüssel verwendet, beide Instrumente benutzen ja denselben Schlüssel und werden ganz gleich gestimmt und gespielt, können also ohne weiteres für einander eintreten.

Es bleibt nun noch ein Werk Bachs übrig, über das gerade besonders heftig gestritten worden ist, die bereits in Rötthen komponierte 6. Cellosuite. Sie ist, wie die Piccolopartie in der Partitur der Kantate 115, im Altsschlüssel, für die tieferen Stellen im Bassschlüssel notiert. Ich wies aber schon darauf hin, daß alle Kantaten Bachs, in denen die Pomposa benutzt wird, der Leipziger Zeit angehören. Hinzu kommt, daß Gerber die Erfindung der Pomposa ins Jahr 1724 setzt. Da wir zeigten, daß die Pomposa ein hochgebautes Instrument ist, treten die Museumsinstrumente wieder in ihre alten Rechte ein<sup>1)</sup>. Die beiden Pomposen der Heyerschen Sammlung sind datiert. Sie stammen ebenfalls aus Bachs Leipziger Zeit, von 1732 und 1741. Die Pomposa des Leipziger Geigenbau-meisters Wilfer stammt aus dem Jahre 1732 und die Rötthener Hofkapelle besaß ein „Violoncello piccolo mit fünf Saiten“ Hoffmanns von 1731. All dies ergänzt sich aufs beste<sup>2)</sup>. Die 6. Cellosuite ist also kaum für dieses Leipziger Instrument geschrieben worden.

Daß die 6. Cellosuite aber für ein fünfsaitiges normales Cello geschrieben wurde, halte ich nicht für unbedingt sicher. Die Behauptung, daß ein solches Instrument damals noch gebraucht worden sei, gründet sich, soweit ich sehe, nur auf die Nachrichten der Theoretiker der Zeit, Walther, Eisel, usw. Alle diese schreiben voneinander ab, wie es seit Jahrhunderten Brauch war. Das ist übrigens nicht ganz so verwerflich — ein Lexikograph sucht immer alles weiter zu überliefern, schon um möglichst vollständig zu sein. Die Hauptquelle aller Bemerkungen über Musikinstrumente in dieser Zeit ist Matthesons Neu=Eröffnetes Orchester von 1713. Er behandelt in einem Paragraphen zusammen drei Instrumente: „Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind

<sup>1)</sup> Die von den englischen Forschern als unmöglich bezeichnete Stimmung C G d a e<sub>1</sub> läßt sich mit geeigneten Saiten — die sogar im Handel sind — ohne weiteres auf ihnen verwirklichen.

<sup>2)</sup> Übrigens sind auch einige Stellen der Suite schon rein technisch auf den hochzargigen Leipziger Instrumenten unausführbar.

Kleine Bass-Geigen / in Vergleichung der größern / mit 5 auch wol 6 Saiten / . . .“ Genaueres berichtet er dann nur über die Viola da spalla. Walthers schreibt alles wörtlich in seinem Lexikon ab, fügt aber die viersaitigen Instrumente hinzu. Eisel „wirft“ die drei Instrumente „in eine Brüche“, beschäftigt sich aber nur mit dem viersaitigen Cello eingehender. Man sieht, wie hier die Praxis immer mehr mit einer Nachricht verschmolzen wird, die offenbar nur aus lexikographischen Gründen weitergeschleppt wird. Daß Mattheson das viersaitige Cello nicht einmal erwähnt, rührt daher, daß er hier nur Vorhandenes zusammenträgt. Er vereinigt die Viola da spalla, die schon bei Beyer (1703) steht, und die bei Beyer zitierte Bassviola mit den Artikeln Violoncello und Basso Viola des von ihm in allen Frankreich betreffenden Fragen herangezogenen Brossard (1703). Brossard schreibt: „Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon à cinq ou six Chordes.“ Also: Violoncello ist besonders unsere Quinte de Violon, oder auch eine kleine Bassgeige mit fünf oder sechs Saiten. Mattheson hat also nur die letzte, unwichtigere Hälfte des Artikels, gleichsam als Kuriosität, aufgenommen. Für Brossard ist das Cello „proprement“, „eigentlich“ etwas anderes, nämlich ein viersaitiges Instrument, die „Quinte der Violine“, nämlich die im Altstimmungsmodus notierte Bratsche, wie aus seinen Artikeln Braccio und Viola hervorgeht. Das wirkliche italienische Violoncello tritt bei ihm ebensowenig wie bei Mattheson auf. Es ist wohl klar, daß man aus einem Artikel wie dem Matthesons, der die weniger wichtige Hälfte eines französischen Artikels übernimmt, das ihm genügend vertraute italienische Cello aber gar nicht erwähnt, keine Rückschlüsse auf die zeitgenössische (höchstens auf die 50 Jahre vorhergehende) Praxis ziehen darf. Ob die französischen Versuche der fünf- und sechssaitigen Bassgeige — Lardieu stimmte sein Instrument C G d a<sub>1</sub> (!) — in Deutschland bekannt waren, ist aber sehr zweifelhaft. Zum mindesten erscheint es also nicht gerade wahrscheinlich, daß die 6. Cello-Suite für ein solches Instrument geschrieben sein soll.

Es besteht aber noch eine dritte Möglichkeit: Bach könnte bereits in Köthen mit einer niedrig gebauten Viola pomposa Versuche angestellt haben. Es waren damals Violon, die, etwas größer als eine Bratsche, nach Celloart gestimmt, aber auf dem Arm gespielt wurden,

durchaus gebräuchlich. Man bezeichnete sie als Fagottgeige und bezog sie dann mit vier umspinnenen Saiten. In Instrumentenmuseen finden sie sich häufig, — meist unter der Bezeichnung „Tenorgeige“ und mit Angabe einer damals schon ungebräuchlichen Stimmung in G. Ein solches Instrument hat Hoffmann noch in Bachs Leipziger Zeit, 1737, gebaut, in auffallend breiter und gedrungener Form (Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Nr. 917). Ähnlich, jedoch mit fünf Saiten bezogen, sah die Viola da spalla aus. Da sie (siehe das obige Zitat aus Mattheson) als kleine Baßgeige beschrieben wird, die man auf die rechte Schulter setzt, wird sie eine dem Kontrabaß entsprechende Quartens Stimmung besessen haben. Bachs Erfindung wäre dann die Stimmung in vier Quinten. Ähnlich besitzt ja auch die 5. Cello suite eine besondere Stimmung, „Scordatur“. Wie in dieser Suite eine Scordatur vorgeschrieben ist, so verlangt Bach also auch in der 6. Suite eine „Scordatur“. Daraus erklärt es sich, daß der Akkord wie bei jeder Scordatur am Anfang der Suite angegeben ist, was ja sonst nicht nötig wäre und in den Leipziger Kantatenstimmen auch nicht der Fall ist.

Die Köthener Viola pomposa ist also eine Viola da spalla in Scordatur. Eine solche Viola pomposa in derselben niedrigen, dafür aber desto breiteren Bauart, wie sie die Hoffmannsche Fagottgeige besitzt, befindet sich im Musikhistorischen Museum, Pianohaus Rück, Nürnberg<sup>1)</sup> (vgl. Abb. 4). Sie stammt aus etwas späterer Zeit und ist wohl böhmischer Herkunft. Dies ist also offenbar der Pomposatyp, für den die — wohl in Wien geschriebene — Sonate von Lidarti bestimmt war, also das Instrument, das den Namen Viola pomposa im eigentlichen Sinn trug. Die 6. Cello suite läßt sich auf dem Instrument der Sammlung Rück mit Leichtigkeit ausführen. Zu dieser Lösung paßt folgendes ausgezeichnet: Bach schrieb die Cello suites wohl für C. F. Abel, der im allgemeinen im Anschluß an Gerber als Gambist bezeichnet wird. Nach Bunge (Bach-Jahrbuch 1905, S. 14 ff.) ist er aber als Violinist bezeichnet. Abel spielte also Geige, Cello und Gambe, wird sich daher sicherlich für ein Instrument, das als Cello gestimmt, aber nach Violinart gespielt wurde, interessiert

<sup>1)</sup> Herr Dr. H. Rück war so liebenswürdig, das Instrument nach Leipzig senden zu lassen und auch die Veröffentlichung einer Photographie gütig zu gestatten, wofür ihm herzlichster Dank gebührt.

haben. Tatsächlich besaß die Köthener Hofkapelle ein „Violoncello piccolo mit vier Saiten“ von Muppert aus dem Jahr 1724, wohl eine Art Fagottgeige, und eine Hoffmannsche Viola pomposa von 1731, Instrumente, die Abel gespielt haben dürfte<sup>1)</sup>.

So ergibt sich folgende Geschichte der Bachschen Erfindung: Bach stimmt als erstes in Köthen für Abel die niedrige, aber breite (fünfsaitige) Viola da spalla in Quinten, um sie der gewöhnlichen (viersaitigen) Fagottgeige, die schon in Quinten gestimmt war, anzunähern. Dies Instrument verbreitete sich unter dem Namen Viola pomposa weiter. In Leipzig läßt Bach einerseits viersaitige Fagottgeigen bauen (Hoffmann 1737), verbessert aber andererseits das fünfsaitige Instrument durch Übernahme der schmaleren, aber höheren Cellobauart. Dies Instrument bezeichnet er daher durchaus folgerichtig als Violoncello piccolo. Es wird aber genau wie die Köthener Viola pomposa auf dem Arm gespielt.

<sup>1)</sup> Vielleicht darf man sogar noch einen Schritt weitergehen und vermuten: daß Abel auch die übrigen Suiten nicht nur auf einem normalen Cello, sondern auch auf einer Fagottgeige spielte, — vgl. das angeführte, allerdings erst später gebaute Instrument. Die ausführenden Instrumente waren dann für die ersten vier Suiten die Fagottgeige, für die 5. Suite die Fagottgeige in Scor, datur, für die 6. Suite die Viola da spalla in Scordatur (= fünfsaitige Fagottgeige), eine in sich logisch fortschreitende Steigerung.

## Ein Bach-Pokal

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Uner den Neuerwerbungen, die in den letzten Jahren für das Eisenacher Bach-Museum gemacht worden sind, nimmt ein gläserner Pokal eine besondere Stellung ein. Er gehört vermutlich zu den wenigen Stücken, die aus dem Nachlaß Joh. Seb. Bachs auf unsere Zeit gekommen sind. Im nachfolgenden soll die Echtheit dieses Pokals untersucht werden, wobei sich herausstellen wird, daß diese Bach-Reliquie ebenso rätselvoll wie interessant ist.

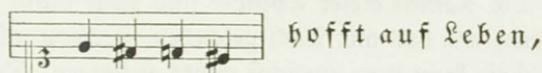
Durch Unterstützung der Höfe hatte die Glasherstellung in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert einen starken Aufschwung genommen, so daß vom 16. Jahrhundert ab Kunstgläser zu den üblichen Geschenk- und Erinnerungsgegenständen gehörten. Ein wichtiger Platz für Glasfabrikation bildete damals das böhmisch-sächsische Gebiet. Auch die Entstehung des Bach-Pokals ist in diese Gegend zu verlegen. Er stammt aus der Blütezeit des Tieffchnittes, dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, und darf in Form, Schnitt und Schliff durchaus als Kunstwerk gelten, das auch ohne Geschichte und geistiges Fluidum künstlerischen Wert besitzt. Es handelt sich um einen Deckelpokal, doch erwies sich der aufgefundene Deckel als spätere Ergänzung aus der Wiedermeierzeit. Weiß man aber, daß solche Deckel schon in alter Zeit häufig vertauscht worden sind, bei allen Gläsern dieser Art aber die Deckelbekrönung genau dem Schaftschema entspricht, so liegt die Auffindung des Originaldeckels nicht im Bereiche des Unmöglichen. In unserem Falle kommt selbstverständlich nur der deckellose Pokal in Frage. Fuß, Schaft und Kupa verbinden sich zu einer fein gezeichneten Form von schönen Proportionen. Der Fuß ist flach und steigt in leichter Wölbung zum Rande

herab. Der Rand ist umgeschlagen, aber auf der unteren Fläche infolge feiner Ubarbeitung kaum fühlbar. Der Schaft ist durch einen darübergesetzten achtfachen abgeplatteten Knauf bereichert. Zwischen Knauf und Kupa liegen noch zwei Ringe. Die Kupa hat schlanke Kelchform. Der untere Teil der Kupa und der Schaft sind reich facettiert, was als Kennzeichen sächsischer Arbeit dieser Zeit gilt. Die Höhe des deckellosen Glases beträgt 20,4 cm. Der Fuß hat 10 cm Durchmesser. Da der Originaldeckel mit einem hohen, zugespitzten Knauf bekrönt gewesen sein muß, kann die Gesamthöhe des Deckelpokals auf 27 cm geschätzt werden. Soweit die Arbeit des Glaschneiders.

Von größerer Bedeutung sind die Arbeiten des Glasschleifers, die erst dann vorgenommen wurden, als der Auftrag des Bestellers vorlag. Das Schlißdekor zeigt zunächst die stilistischen Merkmale des ausgehenden Barocks, wie sie auf vielen Exemplaren der böhmisch-sächsischen Glasschleiferkunst zu bemerken sind. Als Vorte am Lippenrand finden wir ein mattgeschliffenes Band, das durch vier halbkreisförmig ausschwingende und vier dreiteilig verbundene Halbkreise verziert ist. Nicht nur die Spitzen der Halbkreise sind mit kleinen Kugeln verziert, auch zwischen den Halbkreisen hängen Kugeln, in die dreiblättrige Zweige gesteckt sind. Die matten Halbkreise sind wieder verziert, einmal mit Kugeln, aus denen ein dreiblättriger Zweig herauswächst, andererseits mit großen Blätterzweigen, die aus einer Kugel sich entfalten. Die geschlossene Form dieser Dekoration gehört dem Laub- und Wandelwerkstil an. Den Fuß des Glases ziert ein Lorbeerkranz mit stilisierten dreiblättrigen Zweigen. Das gleiche Blattmotiv findet sich auch auf der Kupa, wo zwei gekreuzte Lorbeerzweige um ein Monogramm gewunden sind. Das Monogramm enthält die Buchstaben J S B zweimal verschlungen, die linke Seite aber in umgekehrter Richtung, so daß wir es mit einem Spiegelmonogramm zu tun haben. Über dem Monogramm stehen die großen Buchstaben V I V A T mit Doppelpunkt. Ein Vergleich mit dem uns bekannten Monogramm Seb. Bachs berechtigt uns, auf dieser Seite der Kupa zu lesen: „Es lebe Johann Sebastian Bach.“

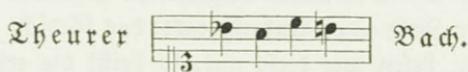
Auf der anderen Seite des Glases ist ein sechszeiliges Gedicht eingegraben, welches auf vier Zeilen mit Noten durchsetzt ist. Die

Widmungstrophe mit den eingefügten Noten (es handelt sich viermal um einen Takt mit vier Viertelnoten) lautet:



So du ihnen nur Kanst geben.

Drum erhör ihr sehnlich ach!



Die Worte für sich allein geben keinen Sinn. Orthographie und Interpunktion, die oben genau wiedergegeben sind, lassen darauf schließen, daß die beigelegten Noten in Zusammenhang mit dem Text stehen. Man bemerkt, daß der Text der ersten drei Zeilen mit kleinen Buchstaben beginnt, in den drei letzten Zeilen mit großen Buchstaben. Dementsprechend beginnen die ersten drei Zeilen mit Noten. Nur die Noten der letzten Zeile sind in auffallender Weise in den Text hineingebaut. Mit dem ersten Takt wird der Empfänger des Vokals angesprochen: Bach, der, wie das Monogramm besagt, Johann Sebastian gewesen ist.

Wie sind die Noten in der zweiten und dritten Zeile zu deuten? E. S. Terry versucht in einem Aufsatz „A Bach Relic“ in „Musical Times“ (Dezember 1935) durch eine Koppelung der zweiten und dritten Notenzeile die Lösung des Rätsels in der Musik zu suchen. Er weist darauf hin, daß die zweite Notenzeile eine Umkehrung des Bach-Themas ist und die dritte Notenzeile eine absteigende chromatische Figur darstellt, durch die der Geber vielleicht auf Bachs überragende Kunst in der Chromatik hat hinweisen wollen, in welcher der Meister bekanntlich unter seinen Zeitgenossen führend war. Deshalb ich mich diesem Deutungsversuch nicht anschließen kann, läßt sich mit wenigen Sätzen begründen.

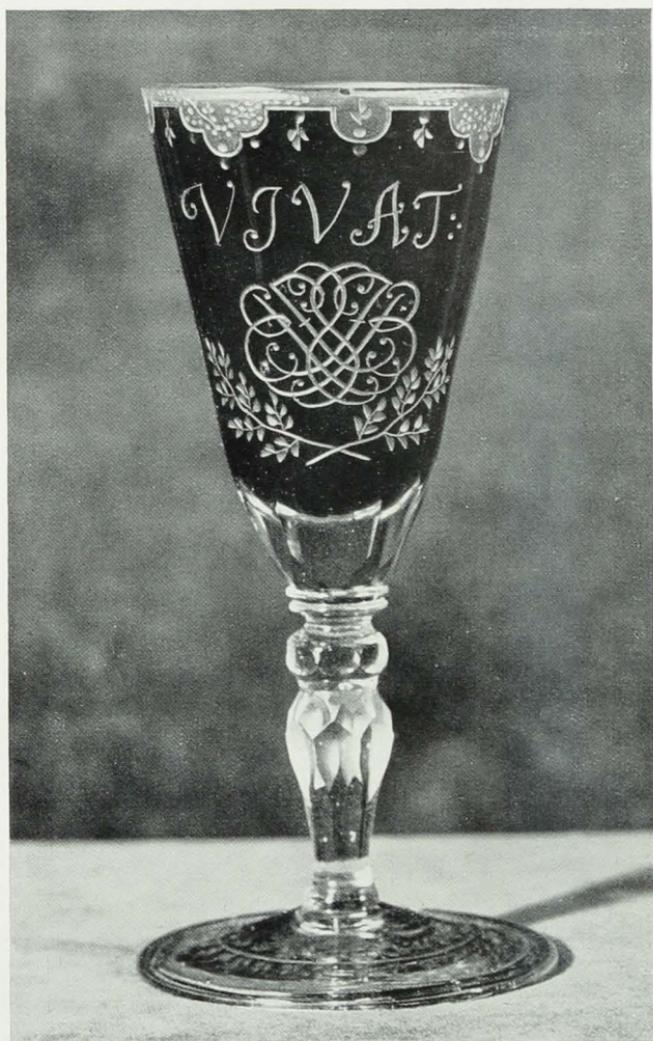
Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Noten jeder Zeile mit dem nachfolgenden Text in einem inneren Zusammenhang stehen müssen. Die in der zweiten und dritten Zeile gebrauchten Formen „ruffet“ und „hofft“ erscheinen im Singular, was in jedem Falle auf eine Person schließen läßt. Die vierte Zeile bringt die Bestätigung durch den Plural „ihnen“. Demnach muß es sich mindestens um zwei Personen handeln, die als Schenkende in Betracht kommen. Die Namen dieser Spender sind zwar durch Noten nicht so angegeben, wie das mit Bach geschehen ist, denn mit G gis f fis und E dis d cis kann man zunächst nichts anfangen. Dennoch wird es sich um versteckte Namen handeln.

Wir kommen einen Schritt weiter, wenn wir zunächst die beiden Niederschriften B-a-c-h in Noten vergleichen. Offenbar bedeutet der Takt in der ersten Zeile einen Anfangstakt: das Gedicht soll mit den Noten beginnen. Lesen wir diese mit, so heißt die erste Zeile geschlossen: Bach, theurer Bach! Das gleiche Verfahren scheint in der letzten Zeile nicht angängig zu sein, weil B-a-c-h in Noten und Text aufeinanderfolgen. Aber der Verfasser des Gedichtes wird seinen Grund gehabt haben, wenn er die letzten Noten bach zwischen „Theurer“ und „Bach“ einfügt. Die Aufklärung erhalten wir, wenn wir das Versmaß prüfen und die eingefügten Noten rhythmisch mitsprechen. Es entsteht folgende Strophe:

—	∪	—	∪	—	∪	—	Bach.
—	∪	—	∪	—	∪	—	ach!
—	∪	—	∪	—	∪	—	Leben
—	∪	—	∪	—	∪	—	geben
—	∪	—	∪	—	∪	—	ach!
—	∪	—	∪	—	∪	—	Bach.

Das Gedicht unterliegt also einem bestimmten Rhythmus. Es hat trochäisches Versmaß und ist — wie sich aus der Anordnung der Reimworte ergibt — in Spiegelform gehalten. In jeder Zeile gehören die Noten mit zum Prosodischen, indem auch sie dem Textrhythmus (Viervierteltakt) unterworfen sind: auf einem schweren Taktteil (Senkung) steht ein Stammton, auf einem leichten Taktteil (Hebung) ein abgeleiteter Ton: G gis F fis und E dis D cis. Das alles ist bestimmt nicht zufällig. Versmaß und Satzbau, Ortho-





Bach-Pokal, Vorderseite

Phot. Freyse



Bach-Pokal, Rückseite

Phot. Freyse



graphie und Interpunktion erscheinen in unserem Sechszweiler so bewußt angewandt, daß sie nur als Ganzes betrachtet werden können.

— ◡ — ◡  
 B—a-c-h theurer Bach!  
 — ◡ — ◡  
 G-gis-f-fis ruffet, ach!  
 — ◡ — ◡  
 E-dis-d-cis hofft auf Leben,  
 So du ihnen nur kannst geben.  
 Drum erhör ihr sehnlich Ach!  
 — ◡ — ◡  
 Theurer B—a-c-h Bach!

Damit ist der Sinn der Inschrift erschlossen und so zu deuten: Bach möge die sehnliche Bitte der Geber, noch recht lange am Leben zu bleiben, erhören, damit auch ihnen, den anscheinend Bedrückten, das Leben immer wieder von neuem geschenkt werde.

Wer sind nun die Stifter, die sich unter den Noten der zweiten und dritten Zeile verbergen? Nur wenige Namen lassen sich so wie „Bach“ buchstabenmäßig in Noten aufzeichnen. Auch die unbekannteren Spender hatten keine Namen dieser Art. Sie konnten daher, sollte eine musikalische Notierung für sie anwendbar sein, nur gewisse Buchstaben wählen. Die Manier, Namen oder Jahreszahlen verborgen anzubringen, ist in Deutschland besonders im 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitet gewesen, am häufigsten in Gestalt von Chronogrammen, wo in einem lateinischen Vers Buchstaben eine bestimmte Jahreszahl ausdrücken. In unserem Falle haben wir es mit einem Anagramm zu tun, nur daß hier die Buchstaben, weil sich das Gedicht an einen Musiker richtet, in Noten wiedergegeben sind. Lediglich vier Noten stehen für jeden Namen zur Verfügung. Ob es sich dabei um Vor- und Zunamen oder nur um einen Familiennamen handelt, oder ob mit dem Familiennamen noch der Ort angegeben ist, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis.

Für die Notierung sind analog der ersten und vierten Zeile sowohl Stammtonnamen als auch Versetzungszeichen herangezogen worden. Läßt man die Versetzungszeichen in der zweiten und dritten Zeile unberücksichtigt, stehen für die Entzifferung die Buchstaben G G F F und E D D C zur Verfügung, die einen weiten Spielraum

zur Auffindung von Vor- und Zunamen gestatten. J. B. Graf Georg Friedrich Flemming; Ernst David Diedrich Cuncius. Es ist aber kaum anzunehmen, daß der Verfasser verschiedene Notierungsarten wählte und in der zweiten und dritten Zeile die Versetzungszeichen lediglich als interessante Ausschmückung hinzufügte. Vielmehr wird er, um die Notierung der beiden Namen überhaupt zu ermöglichen, den Versetzungszeichen eine bestimmte Deutung zugewiesen haben. Es standen dem Verfasser mehrere Wege offen, um durch Einfügen von Versetzungszeichen sowohl Buchstaben als auch Silben aufzuzeichnen. Daß die beiden Endungen *fis* und *cis* latinisierte Ortsnamen vermuten lassen, ist nicht von der Hand zu weisen. In jedem Falle werden Noten und Versetzungszeichen, als Ganzes zusammengefaßt, in jeder Zeile einen Unbekannten verbergen. Es entspricht dem Wesen des Anagramms, daß nur solche Buchstaben in Noten wiedergegeben werden, die sich mit Hilfe von Stammtonnamen und Versetzungszeichen darstellen lassen. Nachstehendes Beispiel möge solche Anwendungen zeigen: **Gotthelf Giscard Friedrich Francisci; Ehrentrud Elisabeth Doles Coldicensis.**

Eine vollständige Enträtselung des Anagramms war indessen bis jetzt nicht möglich, und ebenso werden sich ohne Kenntnis der näheren Umstände auch die Namen der Bachfreunde kaum ergründen lassen. Nebensächlich ist die Frage, ob die Verse von den Gebern selbst oder in ihrem Auftrag von kunstgeübter Hand geschrieben wurden. Sicher ist, daß die Spender unter vermögenden Gönnern zu suchen sind, die sich die Bestellung eines solchen Kunstwerkes leisten konnten. Nach dem „*Bivat*“ zu urteilen, ist der Pokal ein Geburtstagsgeschenk gewesen, und die Beschaffenheit des Glases deutet auf die mittlere Leipziger Zeit Joh. Seb. Bachs. Oder sollten die Spender in vornehmen Dresdner Kreisen zu suchen sein? In Leipzig ist man wohl kaum auf den Gedanken gekommen, einen Glaspokal zu bestellen, und die sächsischen und böhmischen Glashütten liegen nicht weit von Dresden.

Es sind uns aus Bachs Leben mehrere Vorfälle bekannt, bei denen der Künstler als Empfänger kostbarer Geschenke in Erscheinung trat. Als er 1714 seinen Weimarer Herzog nach Kassel begleitete, überreichte ihm der Sohn des Landgrafen einen Ring. Nach seinem Siege über Marchand 1717 in Dresden soll Bach das Ge-

schenk von 100 Louisdor, welches ihm der König bestimmt hatte, allerdings — nach Forkel — nicht erhalten haben. Vom Grafen Kayserling erhielt Bach 1742 für die ihm geschriebenen „30 Veränderungen“ einen goldenen Becher, der mit 100 Louisdor angefüllt war. Und die im Nachlaß aufgeführte „Tabatiere von Agath in Gold gefaßt“, die Anna Magdalena für sich behielt, „weiln es ein Stück, so eines Theils bloß vor den Liebhaber“, wird wohl jene gewesen sein, die Friedrich der Große 1747 ihm in Potsdam als äußeres Zeichen seiner Bewunderung geschenkt hat. Ein so bekannter und berühmter Künstler wie Bach hat aber bestimmt viel mehr Geschenke in seinem Leben erhalten. Im Nachlaßverzeichnis können wir einige dieser Geschenke feststellen. Nur gerade über unseren Glaspokal gibt es keine Auskunft, wie es überhaupt nichts an Glas und Porzellan aufführt.

Trotzdem ist in fast allen Presseberichten über die Auffindung des Bach-Pokals der Versuch unternommen worden, die Echtheit durch einen Hinweis auf das Nachlaßverzeichnis zu begründen. Man hat behauptet, der Pokal sei durch Erbschaft in den Besitz von Bachs Tochter, Frau Altnikol, gekommen, in deren Familie er durch mehrere Generationen aufbewahrt worden sei. Da auch E. S. Terry in seiner obenerwähnten Abhandlung diesen Gedanken aufgegriffen hat, müssen wir einen Augenblick dabei verweilen. Wir wissen, daß Bach ohne Testament starb. In der „Specificatio der Verlassenschaft“<sup>1)</sup> findet sich unter Kapitel V „An Silber-Geräthe und anderen Kostbarkeiten“ auch „1 Pokal mit Deckel 28 Lt. a 13 Gr. . . . 15 Rtl. 4 Gr. — 2“. Im Verteilungsplan vom 11. November 1750 erhält durch das Los „Frau Elisabeth Juliana Friedrica Altnicolin den Pokal mit Deckel“.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als sei der genannte Pokal mit Deckel unser Glaspokal gewesen. Aber das Gewicht „28 Lt. a 13 Gr.“, wobei „Groschen“ die Bewertungseinheit für den Feingehalt darstellt, kann nur mit Silber in Beziehung gebracht werden, und „15 Rtl. 4 Gr.“ ist die dem Gewicht entsprechende Wertangabe eines Silbergegenstandes. 1 Lot kostete 13 Groschen, 28 Lt. = 364 Gr.; 24 Gr. = 1 Reichstaler, 364 Gr. = 15 Rtl. 4 Gr. Interessant ist der Vergleich mit der ebenfalls im Kapitel V angeführten „großen Theekanne“, deren Gewicht auch mit „28 Lt. a 13 Gr.“ angegeben ist. Beide Silbergegenstände waren nach heutigem Gewicht etwa

1) Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 956 ff.

410 g (1 Lt. = 14,6132 g) schwer. Die Größe der Theekanne entsprach also der Größe des Pokals. Zu keiner Zeit hat man Glas nach Gewicht bewertet, und der reale Wert eines Glaspokals belief sich auf höchstens 5 Reichstaler. Unser Glaspokal wiegt ohne Deckel 265 g; für den Deckel kämen etwa 100 g dazu. Demnach muß der Versuch, den aufgefundenen Glaspokal mit dem unter Kapitel V der „Spezificatio“ aufgeführten „Pokal mit Deckel“ gleichzusetzen, scheitern.

Dennoch brauchen wir die Echtheit des aufgefundenen Pokals nicht anzuzweifeln, da er durch sich selbst Beweismaterial genug liefert. Immerhin mußte nach der Entdeckung die Gefahr einer Fälschung in Frage gezogen werden. Um ganz sicher zu gehen, wurde der Direktor des Berliner Schloßmuseums, Prof. Dr. Robert Schmidt, den wir als Deutschlands besten Glaskenner schätzen, um Prüfung des Glases gebeten. Die Auskunft lautete: Sächsische Herkunft, Entstehungszeit 1730—1735. Auch die Befürchtung, daß ein alter Pokal eine spätere Beschriftung erfahren haben könnte, wurde durch Prof. Robert Schmidt zerstreut: Pokal und Gravierung sind gleich alt und mit voller Sicherheit um 1735 in Sachsen entstanden. Neben die Gefahr einer Fälschung könnte schließlich noch die Möglichkeit eines Irrtums treten. Eine Vermutung dieser Art könnte sich ausschließlich auf den Hinweis stützen, daß in der Beschriftung die Vornamen Bachs nur mit J. S. angegeben sind. Wer anders aber als Johann Sebastian sollte dabei wohl in Frage kommen?

Der schöne Glaspokal war sicherlich nicht nur ein dekoratives Geschenkstück, das im Glaschrank unseres Meisters einen Ehrenplatz hatte, sondern er hat seine Aufgabe gewiß auch als Gebrauchsgegenstand erfüllt. Man trank selbstverständlich aus solchen Gläsern Wein. Das beweisen auch deutliche Spuren einer natürlichen Abnutzung, die der Pokal trotz trefflicher Erhaltung zeigt.

Es ist unbekannt, wohin das Stück nach dem Tode Bachs gekommen ist. Von 1750 bis etwa 1900 muß er durch mehrere Generationen in ständigem Familienbesitz gewesen sein. Erst vor einigen Jahrzehnten erfuhr die Bach-Gesellschaft von seiner Existenz, doch wußte er sich nochmals dem Blickfeld zu entziehen. Im vergangenen Jahre wurde er in Wiesbaden entdeckt und kam dann durch den Duncker-Verlag nach Weimar. Jetzt hat er endlich den Platz gefunden, der ihm nach seiner Geschichte und Bestimmung zukommt.

## Bach-Gräber im Ausland<sup>1)</sup>

Von Heinrich Miesner (Hannover)

Bei den großen Feiern des Bach-Jahres 1935 stand natürlich die Gestalt des Thomaskantors im Mittelpunkt. Obwohl nun die musikalisch interessierte Welt abermals, wie der Kauf von Biographien und ähnlichen Werken gezeigt hat, lebhaftesten Anteil genommen am Aufstieg und Niedergang der einzigartigen urdeutschen Künstlerfamilie Bach, scheint es dennoch vielen entgangen zu sein, daß sich in demselben Jubiläumsjahr am 5. September der Geburtstag des jüngsten Sohnes Sebastians, Johann Christian, zum 200. Male jährte<sup>2)</sup>. Dieser Spätling der Familie wie auch der jüngere Namensvetter Sebastians haben Zweck und Ziel ihres Lebensweges nicht im Gebiete deutschen Sprachbereichs gefunden, sondern jenseits unserer Grenzen im fremden Lande. In der Heimat pflegen wir heute jede Bachstätte in Ehren zu halten. Die Ruhestätten dieser beiden ausgewanderten Söhne der großen Familie zu betreuen, ist leider nicht mehr möglich; aber sie zu kennen, ist zum mindesten für jeden Bachfreund unerläßlich. So mögen uns einige Berichte aus dem 18. Jahrhundert den Weg zu ihnen zeigen.

Cramers Magazin der Musik vom Jahre 1783 (S. 194) berichtet:

„London 1782. Im Anfange des Januars ist hier der Musicmeister der Königin, Johann Christian Bach, im 47. Jahre seines Alters mit Tode abgegangen. Unter den nachlebenden Söhnen des großen Joh. Seb. Bach war er der jüngste, und 1735 zu Leipzig geboren. In seinen jüngeren Jahren kam er zu seinem Herrn Bruder, Carl Philipp Em. Bach, der damals in Königl. preussischen Diensten war, nach Berlin, wo er

<sup>1)</sup> Dieser Aufsatz war für das Bach-Jahrbuch 1935 bestimmt, konnte aber nicht gedruckt werden, da sich meinen Erkundigungen im Auslande Hindernisse entgegenstellten.

<sup>2)</sup> In den Reichsdenkmälern wurden jüngst die Quintette dieses Meisters von Rud. Steglich neu herausgegeben.

mit vielen italienischen Sängerinnen bekannt wurde, deren eine ihn beredete, mit ihr nach Italien zu gehen<sup>1)</sup>. Dieses geschah, nachdem er sich nur wenige Jahre in Berlin aufgehalten hatte<sup>2)</sup>. Er gieng also nach Mayland, wo er nach einem kurzen Aufenthalte an einer dasigen Kirche Kapellmeister wurde<sup>3)</sup>. Im Jahre 1759, also schon ungefähr in seinem 24sten Jahre, als Händel in England starb, gieng er nach London<sup>4)</sup>, wo er sich bis an sein Ende ununterbrochen aufgehalten hat und sich ansehnliche Reichthümer erworben haben soll. Als ein Mann von Weltkenntniß hat er geglaubt in seinen musicalischen Arbeiten von der seiner Familie eigenen musicalischen Bahn abgehen zu müssen. Er hat also eine ziemlich allgemein betretene Straße erwählt, und dadurch sich zwar des ächten grossen Bach'schen Geistes verlustig, auf einer andern Seite aber anderer Vortheile theilhaftig gemacht. Des großen Unterschiedes unter seiner Music und der Händelschen ungeachtet, ist er doch eben sowohl als dieser der Liebling der Engländer geworden.“ (Diesem Nachruf folgt eine Aufzählung der Werke J. Chr. Bach's.)

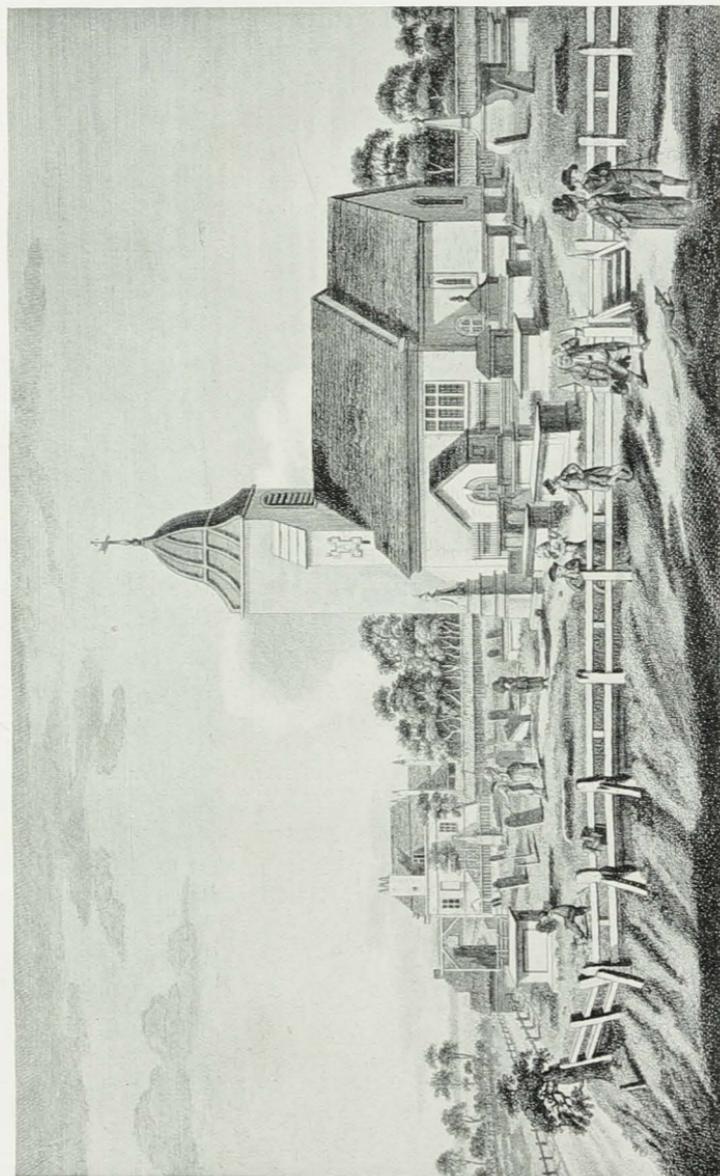
Christian Bach starb am 1. Januar 1782 und wurde am Sonntag, dem 6. Januar, auf dem St. Pankratius-Friedhofe bestattet.

1) Höchstwahrscheinlich war es die Kontraaltistin Anna Lorio di Campo Lungo. Vgl. des Verfassers „Eine Anmerkung zu Ch. S. Terry's J. Chr. Bach“ in der Zeitschr. f. Musikwiss., 1932, S. 226, wozu ergänzend bemerkt sei, daß auch die Haude und Spenersche Zeitung vom Jahre 1754 nach Angabe Ledeburs im Tonkünstlerlexikon (S. 84) berichtet: „Die Wittve Lorio Campo Longo wird in Kurzem nach Italien zurückreisen.“

2) Nach Em. Bach's Genealogie im Jahre 1754. Johannes Wolf glaubt im Hinblick auf diese Tatsache, daß die auf dem Porträt J. Chr. Bach's von Chr. v. Matthieu überlieferte Jahreszahl 1774 in 1754 geändert werden mußte. (Terry, J. Chr. Bach S. VIII.) Ich möchte aber die Frage aufwerfen: Stellt das Porträt den Jüngling oder den Mann dar? Die Familie Matthieu lebte seit 1764 in Braunschweig. Wenn nicht alles täuscht, hat auch Christian Bach sich dort zeitweilig aufgehalten. Sein Trio op. 2 widmete er der Erbprinzessin Augusta von Braunschweig-Lüneburg; 1766 und 1768 wurde sein „Cato“ in Braunschweig aufgeführt. Ferdinand von Braunschweig setzte ihm eine lebenslängliche Pension aus. Wenn auch 1830 viele Braunschweiger Schloßkaffen, die reden könnten, verbrannt sind, sollten doch diese in der Literatur überlieferten Tatsachen im Auge behalten werden. Vgl. Carl G. W. Schiller, Braunschweigs schöne Literatur in den Jahren 1745—1800 (Wolfenbüttel 1845), S. 253, 254, 258.

3) Er wurde dort 1760 Domorganist, Kapellmeister war Fioroni. Vorher war Bach zur katholischen Kirche übergetreten; wann und wo das geschehen ist, hat die Forschung noch nicht ermittelt.

4) Es war jedoch erst 1762. Auch Forkel und Gerber nehmen irrthümlicherweise das Jahr 1759 an.



Südanficht der St. Pantkrastuskirche in der Grafschaft Middlesex (18. Jahrh.)

Auf dem Friedhof wurde J. Christian Bach begraben



Reichtümer hatte er — darüber war Cramer schlecht unterrichtet — nicht angesammelt, wohl aber hatten seine Schulden sich so gehäuft, daß ihm nur ein armseliges, prunkloses Begräbniß ausgerichtet werden konnte. Nicht mehr als vier seiner Freunde gaben ihm das letzte Geleit: Albert, Papendiek, Zoffany und Buntebart. Obwohl Bach einst der Liebling des Publikums gewesen war, nahm man an seinem Tode keinen Anteil. Nur Mozart, der dem jüngsten Bach so viel verdankte, wußte um die wahre Bedeutung dieses Künstlers, ließ er sich doch am 10. April 1782 aus Wien vernehmen: „Sicherlich wissen Sie, daß der englische Bach tot ist, ein trauriger Tag für die Musikwelt<sup>1)</sup>.“

Christian Bachs Grabstätte können wir heute leider nicht mehr genau bestimmen, da der Friedhof der St. Pantkratiuskirche in einen Tennisplatz umgewandelt worden ist<sup>2)</sup>. So muß die Kirche selbst für den Meister zeugen<sup>3)</sup>.

Schon drei Jahre vor Christians Tode hatte man in Rom einen jungen Maler zu Grabe getragen, einen Enkel des großen J. Sebastian Bach mit dem gleichen berühmten Namen<sup>4)</sup>, von dessen Schicksal wir nun auch in Kürze berichten. Es war am 20. Juni 1777, als Emanuel Bach von Hamburg aus an Breitkopf schrieb: „Mein armer Sohn in Rom liegt seit fünf Monaten an einer furchtbar schmerzhaften Krankheit darnieder und ist noch nicht aus aller Gefahr . . .“ Der Vater ahnte in dem Augenblick noch nicht, daß er seinen Sohn nie wiedersehen und schon im September desselben Jahres die Todesnachricht aus Rom erhalten sollte. Über das Schicksal des jungen J. Seb. Bach besitzen wir einen Bericht des letzten Domherrn von Hamburg: Dr. Fr. Joh. Lorenz Meyer (1760—1844), den dieser 1797 seinen „Darstellungen aus Italien“ (S. 155 ff.) einfügte. Meyer war ein angesehener Kunstkenner und -freund und kam noch zu Lebzeiten Emanuel Bachs von seinen Reisen in die

<sup>1)</sup> Eine neue ausführliche Biographie Chr. Bachs hat Charles Sanford Terry vorgelegt. Verfasser dieses Aufsatzes hat das Werk ins Deutsche übertragen und nach dem Stande der heutigen Kenntnis stark erweitert. Vgl. auch *JfMw.*, 1932, S. 226.

<sup>2)</sup> Mitteilung der deutschen Botschaft in London.

<sup>3)</sup> Das Lichtbild wurde vom Department of prints and drawings im Britischen Museum zu London zur Verfügung gestellt, dessen Direktor an dieser Stelle verbindlichster Dank ausgesprochen sei.

<sup>4)</sup> Irrtümlich wird er oft Joh. Samuel genannt.

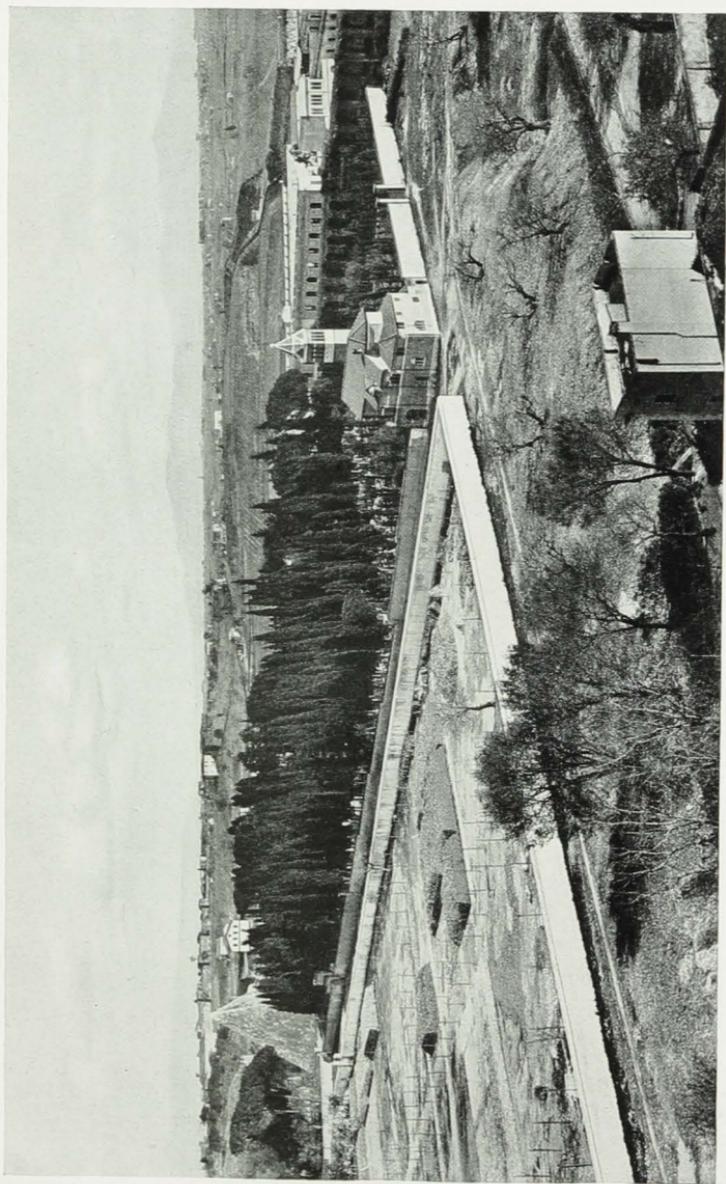
Vaterstadt Hamburg zurück<sup>1)</sup>. Sein Bericht ist wenig bekannt, verdient aber ebenso wie seine Beschreibung der Cestiuspyramide unsere Aufmerksamkeit, vermittelt er uns doch ein Bild von dem traurigen Schicksal vieler deutscher Künstler, die fern der Heimat sang- und klanglos hier zu Grabe getragen wurden. Mag auch Dr. Meyers Beurteilung des jungen Bach etwas stark dem Lobe huldigen, so stammt sie doch von einem Manne, der als Kenner auf Grund eigener Anschauung sprechen konnte, besaß er doch Zeichnungen des jungen Künstlers<sup>2)</sup>. Meyer schreibt:

„Mit einer Ehrfurcht, die das Andenken verstorbener Männer von vorzüglichem Verdiensten heiligt, nannten die Künstler in Rom den Namen Johann Sebastian Bach, einen Sohn des verstorbenen großen Deutschen Tonkünstlers<sup>3)</sup>. Er starb im Dreißigsten Jahr, an einem von ihm selbst vernachlässigten und von den unwissenden Römischen Wundärzten schlecht behandelten Schaden, den 11ten September 1778 in Rom. Die Kunst betrauert mit Recht diesen frühen Verlust ihres großen Zöglings. In ihm schätzten seine Freunde den trefflichen und geistvollen Künstler, und den edelsten Mann zugleich, und sie sprachen mit Bewunderung von seiner Ruh und Standhaftigkeit im Tode, der einer der allerschmerzlichsten war. Bekannt genug sind seine Verdienste als vollendeter Landschaftsmaler, der hohe Flug des Dichtergeistes in seinen eigenen Kompositionen, die glückliche Wahl und Wahrheit in seinen Nachbildungen der Natur, die Kraft und Bestimmtheit in der Ausführung und Haltung, und der große Geschmack, besonders in der Zusammensetzung und Zeichnung seiner Baumgruppen. Sein Grab in der romantischen Gegend der Pyramide des Cestius bezeichnete nur ein flacher Stein ohne Aufschrift. Man sprach von einem Marmordenkmal für ihn, das aber bis jetzt noch nicht errichtet ist, so wenig Schwierigkeiten wegen der Kosten es auch haben könnte, wenn seine in Rom hinterlassenen Freunde, die Künstler, und besonders die Bildhauer, sich thätig dafür interessirten. Ein einfacher Marmorstein mit seinem Namen, und dem Todesjahr, würde hinreichen, das Andenken eines Mannes zu erhalten, der es als Künstler und als Mensch so sehr verdient, daß auch die Stelle, wo seine Asche ruht, nicht unbezeichnet bleibt, und vergessen wird.

<sup>1)</sup> Vgl. H. Miesner, Phil. Em. Bach in Hamburg, S. 64.

<sup>2)</sup> Fr. J. L. Meyer, Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, S. 307. — Auch Nothlig besaß Originalzeichnungen J. S. Bachs, wie Ehinger angibt.

<sup>3)</sup> Emanuel Bach starb 1788, Meyers Buch erschien 1797.



Friedhof der Protestanten in Rom an der Cestiuspyramide  
Aufnahme aus dem Jahre 1912



Diese Grabstätte der Protestanten in Rom neben der herrlichen Pyramide des alten Römers Cestius, ist einer der schönsten Plätze in der Gegend, die der Stadt am nächsten liegt. Der unter der Marmorpyramide einst ruhende Römer würde diesen Ort mit dem Eingang in Elysium verglichen haben; so groß, feierlich und einladend ist er.

Es ist ein enger, an der Stadtseite von der hohen, mit Efeu und anderen wilden Ranken dicht bewachsenen Stadtmauer begrenzt, deren hier und da eingefallene Thürme und Zinnen malerische Partien formiren, zwischen welchen die Pyramide eines Römers aus den blühendsten Zeiten des Altertums empor steigt. Stolz und üppig bis zu einer Höhe von hundert und dreizehn Fuß aufgeführt, bezeichnet ihre Form feste, der Verwüstung von Jahrtausenden trotgende Dauer. Ihr Marmor ist von der Zeit schwarz gefärbt; ein malerisches Gewand von Efeu und Moos umgibt sie, doch ohne den Koloß ganz zu bedecken. Auf der andern Seite des Platzes öffnet sich ein lichter Eichenwald und weit umher zerstreut stehen die alten Eichen, berühren mit den untersten herabgebogenen Zweigen die Erde, breiten mit üppigem Wuchs ihre Kronen weit aus, und lassen dem Blick hie und da Zwischenräume einer lachenden Aussicht gegen die Wiesen. — Es ist eine Wohnung des Friedens und der Ruh, wo nichts die herrschende Stille stört, wenn die letzten Strahlen der untergehenden Sonne hier die Spitze der Pyramide, und dort den Gipfel des Eichenhaines hoch röten, und den feierlichen Anblick des Ortes erhöhen. —

Dies ist der Begräbnisplatz der Ketzer, die, so lange sie leben, in Rom geduldet, und selbst geachtet, nach ihrem Tod aber hinaus gebannt werden aus den Mauern der Residenz des sichtbaren Oberhauptes der Gläubigen, um dort in ungeweihter Erde, neben dem Grabmal eines Heiden zu modern. Bei nächtlicher Stille, und ohne Geräusch werden die Leichen hierher gebracht. Die Särge, welche man sonst in Rom offen trägt, müssen verschlossen sein. Den Freunden des Verstorbenen ist es erlaubt, von einer Schirrenwache begleitet, in Kutschen, und mit einigen Jackeln, der Leiche zu folgen. — Der Antiquar, Herr Rath Reifenstein, dieser wichtige und unterrichtende Freund der sich an ihn wendenden Künstler und Kunstliebhaber, hält am Grab eine Leichenrede. — Die Erzählungen von einer, bis zu Gewalttätigkeiten steigenden Zudringlichkeit der katholischen Geistlichen in den Versuchen, protestantische Kranke zu bekehren, sind größtentheils erdichtet. Auch hört man den Ausruf des römischen Pöbels: „all' fiume, all' fiume“ (in den Fluß mit ihm!) bei dem nächtlichen Leichenzug der Protestanten niemals mehr.“

So weit Meyer. Der Maler Joh. Fr. Reifenstein (1719—1793), der seit 1762 in Rom war und auch Goethe auf seinen Kunstwanderungen begleitete, hat sich damals des franken Seb. Bach sehr angenommen. Em. Bach schrieb nämlich am 11. 8. 1777 an Deser: „Der ehrliche Reifenstein hat wie ein Vater an ihm gehandelt.“

Das römische Bach-Grab wieder aufzufinden, ist bisher nicht geglückt. Dr. Ludwig Landschoff behauptet zwar<sup>1)</sup>, eine sehr schöne Grabstätte mit dem Namen Bach vor 14 Jahren in Rom auf dem Friedhof an der Cestiuspyramide bestimmt gesehen zu haben, doch sind Erkundigungen auch hier ergebnislos verlaufen<sup>2)</sup>. Die Bestimmung der Grabstätte auf Grund der Akten scheint jedoch im Bereich der Möglichkeit zu liegen. Das Wahrzeichen bleibt die Cestiuspyramide.

Christian Bach und J. Seb. Bach (II.) sind Zeugen eines erlöschenden großen Namens, dessen Abglanz ihnen Ansehen verschaffte und dem älteren von ihnen großen Ruhm verlieh. Dieser Ruhm verbreitet sich heute von neuem, bildet doch die Lebensarbeit des genialen Anregers Mozarts auch das Ziel emsiger Forschung. Dem jungen Maler war es nicht vergönnt, sein Talent voll zu entfalten. Aber auch er wird neben dem „Ausländer“ Christian nie ganz vergessen werden. Beide haben den Namen, der uns heute so unendlich viel bedeutet, der europäischen Welt außerhalb Deutschlands vermitteln helfen.

<sup>1)</sup> Persönliche Mitteilung.

<sup>2)</sup> Mitteilung der Deutschen Botschaft in Rom, die mir freundlicherweise auch Lichtbilder übermittelte.

## Charles Sanford Terry †

Am 5. November 1936 starb in Westerton of Pittfodells (Aberdeen) im Alter von 72 Jahren Charles Sanford Terry. Seiner in diesen Blättern zu gedenken, ist eine Ehrenpflicht.

Terry, von Haus aus Historiker, gehörte zu den besten Bach-Kennern der älteren Generation und hat in unermüdlicher Gelehrtenarbeit nicht nur Leben und Umwelt des Thomaskantors aufs erfolgreichste weiter zu erhellen unternommen, sondern vor allem auch zur Hebung der Bach-Kenntnis und Bach-Pflege in seiner Heimat Entscheidendes beigetragen. Als das Bach-Jahrbuch 1923 die ersten bei uns bekannt gewordenen Bach-Bücher Terrys anzeigte, handelte es sich im wesentlichen noch um bibliographische Vorarbeiten zu späteren größeren Veröffentlichungen. In der dreibändigen Sammlung „Bachs Chorals“ (Cambridge, University Press, 1915—1921) waren sämtliche in Bachs Gesamtwerk erscheinenden Chormelodien nach Originalform, Herkunft, Komponisten, Dichter, Textunterschieden, Vorkommen usw. verzeichnet und besprochen. Als bald folgte (1920) „J. S. Bach, his life, art and work“ (Constable & Comp.), eine Übersetzung von Forkels Schrift, aber begleitet von ausführlichen geschichtlichen Hinweisen und schätzbaren Tabellen zum Nachschlagen. In „J. S. Bachs Cantata Texts sacred and secular“ (Constable & Comp. Ltd., 1926) legte er der englischen Öffentlichkeit eine vollständige Übersetzung sämtlicher kirchlichen und weltlichen Kantaten vor, eine Leistung, die bereits im Bach-Jahrbuch 1926 in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt wurde. Doppelten Wert besitzt die Ausgabe dadurch, daß sämtliche Kirchenkantaten in die ihnen zukommende Stelle der Gottesdienstordnung des Kirchenjahres eingesetzt sind und somit zugleich der Aufbau dieser erläutert wird. Mit „The four-part Chorals of J. S. Bach“ (Oxford University Press, 1929) setzte Terry die Pionierarbeit für das Bekanntwerden der vierstimmigen Choräle in England fort, indem er, auf die besten Quellen gestützt, sie in Bachs Tonfaß mit deutschem und englischem Text gibt. Der stattliche Band bildet also die praktische Ergänzung des obengenannten ersten Choralwerks. Ein Jahr zuvor bereits war die stattliche Biographie des Meisters herausgekommen (deutsche Übersetzung 1929 im Inselverlag, Leipzig). Sie machte allgemeines Aufsehen und wurde auch in Deutschland freudig begrüßt, da es sich nicht etwa um eine bloße Übersetzung und gelegentliche Ergänzung der Spittaschen Meisterbiographie handelte, sondern um

einen Aufbau der Bachschen Lebensgeschichte auf Grund umfassender eigener, neuer Quellenstudien. Dem Spürsinn und der Ausdauer Terrys gelang es, viele bisher dunkle Winkel der Biographie zu erhellen und vor allem den äußeren Wirkungskreis Bachs um manche unverlierbare wissenschaftliche Feststellung zu erweitern. Noch entsinne ich mich der Jahre um 1924, als meinem verstorbenen Freunde Bernh. Friedrich Richter in Leipzig und mir ellenlange Fragebogen aus Westerton of Pitfodels ins Haus flogen. Wir halfen, so gut es gehen wollte, doch war meist mehr gefragt, als zehn gewiegte Bach-Forscher an einem Tisch hätten beantworten können. Der Stoff ist aufs lebendigste erfaßt, mit strenger, unbeirrbarer Sachlichkeit ausgebreitet und durch wertvolles Bildermaterial anschaulich gemacht. Der 1930 erschienene kleine Band „Bach, The historical approach“ (Oxford University Press 1930) ist lediglich ein volkstümlich einführender Auszug aus dem größeren Werke, dem sich alsbald noch, als Nebenfrucht, Studien zur Genealogie des Bachschen Geschlechts beigesellten. Endlich schloß „Bachs orchestra“ (Oxford University Press, 1932) die größeren Bach-Veröffentlichungen Terrys ab. Daneben steht indessen, in englischen Zeitschriften verstreut, noch ein Fülle kleinerer Beiträge über Sonderfragen, ferner eine Biographie Johann Christian Bachs, dem gegenüber England damit eine alte Schuld abgetragen hat.

Diesem tatenreichen, Bach geweihten Gelehrtenleben wurde nun ein Ziel gesetzt. Es lag Terry fern, über Bachs Kunst zu spekulieren. Die vielgespaltene geisteswissenschaftliche Problematik, die uns Deutschen immer wieder magisch zu ihr hinzieht, hat ihn nicht beschäftigt. Sein Wirken galt der Aufklärung des Tatsächlichen, der Feststellung dessen, was und wie es gewesen ist, und der hohen Aufgabe, Bach im englischen Geistesleben endlich den unverrückbaren Platz neben Händel zu verschaffen. Das wird ihm sein Land auf lange hinaus danken. Aber auch die Heimat Bachs erweist sich dankbar für so vieles, was ihr die Begeisterung des fremden Forschers in unablässiger, selbstloser Hingabe geschenkt hat.

A. Schering.



11 Feb. 1962

- 3. Mai 1962

04. Juni 1962

i. O. 4.7.83 Ad

MZ 8<sup>o</sup> 10x

SLUB DRESDEN



3 2257745