

Bach-Jahrbuch

1937

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek

Handwritten Title

Handwritten text line 1

Handwritten text line 2

Handwritten text line 3

Handwritten text block

Handwritten text line 4

Bach-Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

34. Jahrgang 1937



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft
Vereinßjahr 38, 1



1947 I Fd 3

Inhalt

| | Seite |
|---|-----------|
| Friedrich Smend (Berlin), Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung | 1 |
| Hermann Keller (Stuttgart), Unechte Orgelwerke Bachs . . | 59 |
| Arnold Schering (Berlin), Bach und das Symbol. 3. Studie: Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“ | 83 |
| Martin Jansen (Magdeburg), Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht | 96 |
| Ludwig Bach (Kassel), Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Beitrag „Ein hessischer Bach-Stamm“ von Hugo Lämmerhirt im Bach-Jahrbuch 1936 | 118 |
| Heinrich Miesner (Hannover), Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs | 132 |
| Tafeln (zum Beitrag von Friedrich Smend): | |
| Tafel I. 1. und 2. Titelblatt des Autographs | 2/3 |
| Tafel II. 3. und 4. Titelblatt des Autographs | 2/3 |
| Tafel III. „Patrem omnipotentem“, Taft 47—52 | 8/9 |
| Tafel IV. „Et in unum.“ Duo Voces Articuli 2. In der Mitte: Taft 67/68 | 8/9 |
| Tafel V. „Expecto“, Taft 21—30 | 22/23 |
| Tafel VI. „Expecto“, Vokalsatz, Taft 65—74. | 36/37 |
| Bildbeigaben: | |
| Joh. Wilh. Ludwig Hertel | } 136/137 |
| Friedrich Heinrich, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt. . . | |
| Carl, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt. | |

Bachs h-moll-Messe

Entstehung, Überlieferung, Bedeutung

Von Friedrich Smend (Berlin)

Die Beschäftigung mit Bachs h-moll-Messe, aus der die vorliegenden Untersuchungen hervorgegangen sind, erstreckte sich mit längeren und kürzeren Pausen annähernd über ein Jahrzehnt. Gelegentlich habe ich mit Freunden über diese Arbeit gesprochen. Daher mag es gekommen sein, daß H. J. Moser bereits vor sieben Jahren auf sie hinweisen konnte (vgl. dessen „Geschichte der deutschen Musik“, 5. Aufl., Bd. 2, 1930, S. 227, Anm. 1). Wenn ich heute einige der Hauptergebnisse dieser Bemühungen veröffentliche, so kann ich meine Thesen nur mit ausgewählten Beispielen belegen. Ich hoffe jedoch, daß sie zum Erweise dessen, worauf es mir ankommt, ausreichen. Ich gliedere meinen Stoff in drei Abschnitte. Der erste will den Nachweis führen, daß die textkritischen Fragen, die uns in der h-moll-Messe begegnen, noch keineswegs geklärt sind. In den Einzelheiten, die ich hier biete, schlage ich einen Weg für die Weiterarbeit vor. Der zweite Teil greift die Frage nach den Parodien in der Messe auf und bringt neuen Stoff zur Beurteilung dieser Sätze wie des Ganzen der h-moll-Messe. Aus dem Schlußkapitel, das sich mit dem Problem „Form und Inhalt“ beschäftigt, geht unter anderem hervor, in welchem Zusammenhang diese Untersuchungen mit meinen Arbeiten über Bachs Passionen stehen.

I. Überlieferungsfragen

Die Veröffentlichung von Bachs h-moll-Messe im Band 6 der Gesamtausgabe (1856) (künftig BG 6 genannt) geschah ohne Heranziehung des Autographs, dessen man nicht hatte habhaft werden können. Als Vorlagen dienten an Originalquellen: die Dresdener Stimmen zur Missa (= Kyrie und Gloria) und das Einzelmanuskript zum „Sanctus“, das schon damals Eigentum der Berliner königlichen Bibliothek war. Daneben wurde der erst wenige Jahre vorher vollendete Erstdruck benutzt. Auf seinem Titelblatt gibt er an, „nach dem Autographum gestochen“ zu sein. Dieser Behauptung glaubte man um so eher trauen zu dürfen, als

die Erstausgabe, von erkennbaren Fehlern abgesehen, mit einigen älteren Abschriften des Werkes, darunter einer von Kirnberger, übereinstimmte¹⁾. Um so größer war die Enttäuschung, als die bald nach dem Erscheinen von BG 6 zutage kommende vollständig eigenhändige Partitur Bachs (künftig Autogr genannt) einen stark abweichenden Notentext bot²⁾. Wenige Worte zunächst über dies Autogr. Es ist nicht einheitlich, sondern auf zwei deutlich unterschiedenen Papierarten geschrieben. Die erste davon reicht bis zum Ende der Missa, die ursprünglich ein ganz selbständiges Manuskript war. Alles folgende ist erst später angefügt worden. Als letztes legte Bach für jeden der vier Teile der Handschrift ein eigenes Titelblatt mit Zählung am Kopf (No. 1, No. 2 usw.) ein (siehe Tafel I und II). Ein Gesamttitel ist nicht vorhanden, auch gewiß nicht vorhanden gewesen. Die genaue Beschreibung bietet Schering im Bach-Jahrbuch 1936, S. 22 f.

Der Vergleich des Autogr mit BG 6 förderte für die einzelnen Teile dieser Ausgabe sehr verschiedene Ergebnisse zutage. Die Dresdener Stimmen, so erkannte man, waren nach dem Autogr, d. h. der damals noch selbständigen Missa, ausgeschrieben worden. Bach hatte aber nach ihrem Ausschreiben das Autogr einer Überarbeitung unterzogen. Die Abweichungen zwischen Stimmen und Partitur sind als eigenhändige Korrekturen Bachs im Autogr erkennbar. Hier konnte durch ein Variantenverzeichnis Abhilfe geschaffen werden. — Die Abweichungen in der 2. Hälfte des Bandes waren aber sehr viel stärker. Im „Sanctus“ z. B. hatte man, auch das erkannte man sogleich, eine nicht gering variierte ältere Fassung abgedruckt. Hier war mit einem Variantenverzeichnis nicht zu helfen. Die Platten mußten geändert, zum Teil sogar neu ge-

¹⁾ Diese ist heute Besitz der Amalienbibliothek in der Staatsbibliothek zu Berlin. Ich werde sie künftig mit der Abkürzung Kb als Vertreter dieser Gruppe zitieren, da die anderen Abschriften auf sie zurückzugehen scheinen.

²⁾ Ein vortrefflicher Faksimiledruck dieser Handschrift ist im Jahr 1924 im Insel-Verlag in Leipzig erschienen. Er ermöglicht es, die Handschrift auch außerhalb der Berliner Staatsbibliothek zu studieren; denn das Allermeiste läßt er deutlich erkennen. Wo ich in dieser Arbeit auf den Befund des Autogr eingehe, wähle ich zugleich die Beispiele möglichst so, daß sie auch im Band 44 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BG 44) „J. S. Bachs Handschrift“ zu finden sind. Die Lichtdrucktafeln dieses Bandes erreichen allerdings nicht die Deutlichkeit der Faksimile-Ausgabe. Die wichtigsten Fälle, die in BG 44 nicht vorkommen, erläutere ich durch beigegebene Tafeln.

No. 3.

Sanctus.

a 6 Violin
 2 Corni
 2 Fag.
 1 Tenor
 1 Bass
 3 Tenor
 3 Contr.
 2 Oboi.
 2 Klarin.
 1 Fiedl.
 Continuo.
 2 P. Bach.

No. 4.

Cantata
 Benedictus,
 Agnus Dei et
 Dona nobis pacem.

ad 6 Violin.
 2 Corni.
 2 Fag.
 2 Bass.
 3 Tenor
 3 Contr.
 2 Oboen.
 2 Klarin.
 2 Fiedl.
 1 Fiedl.
 Continuo.
 2 P. Bach.

Tafel II. 3. und 4. Titelblatt des Autographs

stochen werden. Man schuf einen Ersatzband für die 2. Hälfte der h-moll-Messe (künftig BG 6^a genannt) und ließ ihn zusammen mit dem erwähnten Variantenverzeichnis den Mitgliedern der Bach-Gesellschaft zugehen. Sie sollten die 1. Hälfte von BG 6 handschriftlich durchkorrigieren, die 2. Hälfte durch BG 6^a ersetzen. (Im Blick auf spätere Abdrucke wurden auch für die 1. Hälfte von BG 6 die Platten berichtigt, so daß künftige bezogene Exemplare in allen Teilen des Bandes die nunmehr endgültige Fassung boten.)

Die kritische Arbeit, die hiermit geleistet wurde, ist leider nicht in allen Punkten befriedigend zu nennen. Zum Nachweis dessen beginne ich mit der Missa. So wertvoll die Erkenntnis war, daß die Dresdener Stimmen nach dem Autogr. ausgeschrieben waren, so waren damit noch nicht alle Abweichungen zwischen den beiden Zeugen erklärt. Gleich die Überschrift über dem 1. Satz mußte zum Nachdenken anregen. Sie lautet: „J. J. Missa à 5 Voci, 6 Stromenti e Continuo di J. S. Bach“¹⁾. (Abgesehen von dem Fehlen des Autornamens lautet sie bei Kb. ebenso.) Überschriften dieser Art beziehen sich bei Bach auf das ganze Werk. Hier wird also deutlich, daß Bach beim Niederschreiben dieser Überschrift an die reiche Besetzung, die die Missa tatsächlich zeigt, noch nicht dachte, ein erstes Anzeichen dafür, daß unser Autogr. keine Abschrift des schon fertigen Werkes, sondern vielleicht eine Urschrift ist. Auffallen muß ferner, daß schon der 1. Satz mehr als 6 Instrumente kennt, nämlich 2 Fl. trav., 2 Oboen, 2 Violinen und Viola. Allerdings zeigt sich bei genauerem Zusehen, daß in der Instrumentationsangabe vor Beginn des 1. Taktes die Flöten von Bach erst später hinzugefügt wurden. Verfolgt man nun die Behandlung der Flöten in diesem 1. Kyrie, so erkennt man einen weiteren Unterschied zwischen den Dresdener Stimmen und dem Autogr. Nach der Partitur allein würde man nicht auf den Gedanken kommen, daß die Flöten, nachdem sie einmal hinzugefügt waren, auch nur einen Takt zu schweigen hätten. Sie gehen stets parallel mit den Oboen. Nur in Takt 74 finden wir bei beiden Violinen die Notiz eingetragen „Trav.“, die andeutet: Hier schließen sich die Flöten den Geigen an. Das entspricht den Dresdener Stimmen; wie

¹⁾ Die erste Seite des Autogr. ist reproduziert in dem Bande „Bachs Handschrift“ (BG 44, Bl. 89).

weit es aber geschehen soll (nach den Stimmen schließen sich die Flöten ab Takt 79 wieder den Oboen an), geht aus dem Autogr nicht hervor. Vor allem aber wäre ohne die Stimmen nicht ersichtlich, daß die Flöten in den Takten 30—47 (bzw. 50^a) schweigen sollen. Offenbar handelt es sich um eine Differenzierung der Instrumentation, die Bach erst beim Ausschreiben der Stimmen vornahm. Nicht mehr als ein Merkzeichen setzte er sich dafür in die Partitur, indem er am Kopf der Seite über dem Beginn von Takt 48 zwei liegende Kreuze (××) anbrachte. Sie sollen fraglos bedeuten: Hier Wiedereinsatz der Flöten, und zwar beginnend mit der 2. Flöte. Nicht unwichtig ist es, daß wir über dem aufbaugemäß entsprechenden Takt 102 ein solch liegendes Kreuz finden, das man parallel zu deuten hätte: Hier Wiedereinsatz der Flöten, beginnend mit der ersten. Ist dies richtig, so hätten hiernach die Flöten seit Takt 81 wieder schweigen sollen. Dem entsprechen nun die Dresdener Stimmen nicht; sie lassen vielmehr von Takt 79 an die Flöten stets mit den Oboen gehen.

Mag es nun um diese letzte These stehen, wie es will, wir sehen bei genauer Vergleichung von Partitur und Stimmen ein Stück des Werdeganges der Missa. Wir sehen, wie Bach die Instrumentation bereichert und differenziert; wir sehen vielleicht sogar hierhergehörende Gedanken bei Bach auftauchen und wieder verworfen werden. Es wäre wohl der Mühe wert gewesen, bei einer für Jahrzehnte maßgebend werdenden Ausgabe Fragen dieser Art nachzugehen; sie wurden aber bei der entscheidenden Vergleichung der beiden Quellen völlig beiseite gelassen.

Viel schwerer fallen aber Mängel ins Gewicht, die bei einer Prüfung von BG 6^a zutage treten. Schon die Behauptung des Vorwortes, daß vom Symbolum Nicenum an im Autogr Korrekturen viel seltener seien als in der Missa, und daß sie in den Parodiefäßen ganz fehlen, ist falsch. Ich werde im weiteren Verlauf meiner Arbeit auf zahlreiche Korrekturen gerade in diesen Sätzen zu sprechen kommen, und hoffe nachzuweisen, daß sie für die Beurteilung der Handschrift von entscheidender Bedeutung sind. Dazu kommt, daß manche Fehler von BG 6 in BG 6^a nicht korrigiert wurden, und daß man sich über die Bedeutung der für BG 6 verwendeten Abschriften überhaupt keine Gedanken machte.

Als Beispiel für die Fehler greife ich das Duett „Et in unum“ heraus. Bei der Instrumentationsvorschrift wird im Autogr neben jeder der Violinen Hautb. d'Amour genannt. Dies ist zwar durch Rasuren neben beiden Violinen getilgt¹⁾, ist aber bei genauem Zusehen noch zu lesen. Diese Rasuren wurden nicht erkannt, man glaubte vielmehr, das Autogr kenne keine Holzbläser in diesem Satz. Man hat die Stimmen auch nur deshalb in BG 6^a stehen lassen, weil ihre Tilgung eine Änderung der ganzen Druckanordnung, d. h. einen Neustich sämtlicher Platten zur Folge gehabt hätte. In der Vorrede wird es dem Benutzer der Partitur anheimgestellt, ob er die Bläser verwenden will. Ist somit eine Verstümmelung des Satzes (durch Streichung der Bläser) zum Glück, wenn auch durch Zufall, vermieden worden, so blieb doch ein sehr bedenklicher Fehler aus BG 6 stehen, indem auch in BG 6^a die Bläser von Takt 1—4 beide mit der 1. Violine gehen, statt sich von Anfang an auf beide Geigen zu verteilen. Der Fehler, der in dem Erstdruck des Werkes schon vermieden war, stammt aus Kb, ist dort allerdings eine nachträgliche Verfälschung. Ursprünglich stand hier neben der Bläservorschrift bei Takt 1 nur „Coll VV“. Offensichtlich später wurde neben die nicht verstandenen Buchstaben VV (= Violini) geschrieben: 1^{mo}. Und erst in Takt 5 folgt, mit derselben späteren Tinte geschrieben, die Anweisung, wonach der 2. Bläser sich der 2. Violine anschließen soll. Daß dies eine Verfälschung der aus dem Autogr noch klar erkennbaren Absicht Bachs ist, unterliegt keinem Zweifel. Dadurch aber, daß BG 6^a diesen Fehler von BG 6 übernahm, findet er sich bis heute in allen neueren Partiturdrukken des Werkes.

So bedauerlich ein derartiger Einzelfehler ist (es ist nicht der einzige), schwerer wiegt es, daß man bei der Herstellung von BG 6^a die Gesamteinteilung des Autogr ganz unbeachtet ließ. Die Quellen von BG 6, vor allem der Erstdruck, ließen Bachs Willen hier nicht mit absoluter Sicherheit erkennen. Es ist deshalb verzeihlich, daß man die Sätze der h-moll-Messe zunächst so gruppierte, wie dies

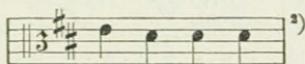
¹⁾ Die Tilgung stammt nach meiner Überzeugung von Ph. E. Bach; finden wir doch bei dem analog instrumentierten Satz „Et in Spiritum Sanctum“ von seiner Hand im Autogr die Notiz: „auch ohne Hob. mit 2 Viol.“; das Wort „auch“ kann sich nur auf unser Duett beziehen.

bei allen anderen Messen der Fall ist. Man teilte den Stoff in fünf Abteilungen und zeichnete ihre Anfänge mit fünf Kopftiteln aus: „Kyrie“ (S. 3), „Gloria“ (S. 47), „Credo“ (S. 155), „Sanctus“ (S. 243), „Agnus Dei“ (S. 292). So gewann das Ganze den Anschein, als sei es genau wie eine für das katholische Hochamt geschaffene Musik gegliedert. Das Autogr läßt eindeutig erkennen, daß dies Bachs Absicht widerspricht (siehe Tafel I und II); und es war wieder im Blick auf alle kommenden Ausgaben ein folgenschwerer Fehler, daß man hier nicht eingriff: Die Überschrift über der g-moll-Arie „Agnus Dei“ mußte fortfallen; hier beginnt bei Bach kein neuer Abschnitt. Dafür mußte deutlich hervorgehoben werden, daß Bach zwischen dem „Sanctus“ (+ „Pleni sunt coeli“) und allem Folgenden einen tiefen Einschnitt legt; mit dem „Osanna“ beginnt etwas Neues. Die Bedeutsamkeit dieser Bachschen Gruppierung wird uns noch zu beschäftigen haben.

Neben schweren Verstößen wie den eben beschriebenen ist nun vor allem auffallend, daß man, wenn auch in gewiß verständlichem Unmut über die mißglückte Ausgabe, deren Quellen als wertlos einfach beiseite warf und nicht einmal die Überlegung anstellte, in welcher Beziehung sie zu dem Autogr standen. Hier haben wir einzusetzen und zu fragen: Geht Kb auf unser Autogr zurück, oder liegt dieser Abschrift und damit der ganzen Gruppe eine andere (vielleicht ältere) Niederschrift Bachs zugrunde? Wäre dies der Fall, so verhielte es sich mit der Überlieferung der h-moll-Messe ähnlich wie mit der der Matthäus-Passion, von der uns in Abschriften Zeugen einer früheren Fassung des Werkes erhalten sind. Kb besäße dann für uns einen sehr hohen Wert.

Zur Klärung dieser Frage nach der Beziehung zwischen dem Autogr und Kb dienen uns am besten die gleichzeitig im Autogr und in Kb stehenden Fehler. Ich wähle ein Beispiel aus dem Chor „Patrem omnipotentem“. Ihm liegt der Kantatenchor zugrunde: „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende“ (Anfang der Kantate 171). Bach gestaltete diesen Chor ziemlich stark um. Uns interessiert im Augenblick die Veränderung, die er in der 2. Durchführung im Kopf des Themas vornahm. Während in der 1. Satzhälfte der Thematikopf derselbe ist wie in der Kantate, änderte er ihn in der 2. rhythmisch. Aus $\overset{\frown}{\text{p}} \text{ p p}$ wird p p p p . Bach muß

sich erst während der Niederschrift zu dieser Änderung entschlossen haben; das zeigt uns eine Betrachtung der Themeneinsätze im Autogr. Der Sopran (mit Ob. I und Viol. I) beginnt in Takt 33; hier ist die Änderung nicht spürbar, da das 1. Viertel noch Abschluß des Vorhergehenden ist, das Thema also nur mit 3 Vierteln beginnen konnte. Als 2. Stimme bringt in Takt 37 der Alt das Thema, und zwar gleich in der neuen Form $\overset{\text{p}}{\text{p}} \overset{\text{p}}{\text{p}} \overset{\text{p}}{\text{p}}$ niedergeschrieben; die mitgehenden Instrumente (Ob. II und Viol. II) haben aber noch die Kantatenfassung $\overset{\text{p}}{\text{p}} \overset{\text{p}}{\text{p}}$. Daß dies stehen blieb, ist offenbar ein Versehen¹⁾. Im Tenor (Takt 41) ließ nämlich Bach das Thema auch zunächst in der Kantatenform beginnen, veränderte es aber dann durch Füllung des Kopfes der beginnenden halben Note und Voranstellung einer Viertelpause. Die mitgehende Viola war ursprünglich ebenso notiert wie der Tenor; auch hier suchte Bach durch Füllung des Kopfes der halben Note zu verbessern, die Linie lief ihm aber dabei aus; er setzte zur Verdeutlichung eine neue Viertelnote daneben. Da er hier die Hinzufügung der Viertelpause vergaß, entstand ein Notenbild, das irrtümlich auch so gelesen werden konnte:



Dies Notenbild der Viola taucht nun bei Kb auf. Es unterliegt also keinem Zweifel, daß unser Autogr die Quelle für Kb gewesen ist. Wie hätte Kb sonst zu diesem nur aus dem Autogr erklärbaren Irrtum kommen können?²⁾

Wollte man nun hieraus schließen, daß Kb keinen eigenen Wert besitzt, da es aus einer uns bekannten Quelle geflossen ist, so wäre dies ein Trugschluß. Es ist nämlich keineswegs so, wie die Herausgeber von BG 6^a meinten, daß sämtliche Abweichungen zwischen Kb und Autogr auf Fehlern bei Kb beruhen; vielmehr standen eine große Anzahl der Sonderlesarten von Kb ursprünglich auch im Autogr und wurden dort später von Bach selber verändert. In der

¹⁾ Auch dieser Fehler blieb in BG 6^a unkorrigiert.

²⁾ Vgl. die beigegebene Tafel III. — Auch in der Bassstimme finden wir Korrektur aus der alten in die neue Lesart.

³⁾ Der Fehler, der auch in den Erstdruck übergang, wurde schon in BG 6 korrigiert.

folgenden Nebeneinanderstellung von einigen dieser Fälle steht jedesmal links die ursprüngliche Autogr.-Lesart, die auch Kb bietet, rechts die durch eigenhändige Korrektur Bachs hergestellte endgültige Lesart:

Patrem omnipotentem

| | | |
|-------------------|--|--|
| Takt 11, Ob. II | | |
| Takt 12, Ob. I | | |
| Et resurrexit | | |
| Takt 18, Ten. | | |
| Takt 19, Sopr. II | | |
| Takt 110, Cont. | | |

Ich füge ein letztes Beispiel hinzu, bei dem ich in der Beschreibung etwas ausführlicher bin, da uns dieser Satz noch mehrfach zu beschäftigen hat. Bach hat, das ist bekannt, den Chor „Et incarnatus est“ dem Symbolum Nicenum erst nachträglich eingefügt. Die Worte dazu nahm er aus dem vorhergehenden Duett „Et in unum“ heraus. Er mußte daher die jetzt geringere Anzahl von Textworten lockerer auf den Solosatz verteilen. Er tat dies, um das Manuskript nicht durch allzu zahlreiche Korrekturen zu verunstalten, auf einem besonderen Blatt, das er dem Schluß des Symbolum Nicenum folgen ließ; es ist überschrieben „Duo Voces Articuli 2.“ und enthält nur die Singstimmen, deren Melodielinien entsprechend der Deklamation des neuen Textes gelegentlich ebenfalls von dem Urtext abweichen. Kb kennt schon den Chor „Et incarnatus est“ und bietet dementsprechend die Textunterlegung nach dem Blatt „Duo Voces Articuli 2.“ auch. Jedoch

¹⁾ Hier außerdem bei Kb im 2. Sechzehntel ein Lesefehler, erklärbar aus dem Befund des Autogr. — Vgl. zu diesem Beispiel das Facsimile in dem Bande „Bachs Handschrift“ (BG 44) Bl. 109, zu dem folgenden ebenfalls Bl. 109, zu Takt 110 ebenda Bl. 121.

Handwritten musical score for the hymn "Patrem omnipotentem". The score is written on ten staves. The first three staves are instrumental parts. The fourth staff is the vocal line with Latin lyrics. The fifth staff is a basso continuo line with figured bass notation. The sixth and seventh staves are instrumental parts. The eighth and ninth staves are instrumental parts. The tenth staff is a basso continuo line with figured bass notation.

Lyrics (Latin):
 Deus pater omnipotens - qui creavit caelum et terram
 visibilium et invisibilium - qui sedes ad dexteram patris
 omnipotentis - qui regnas cum sancto spiritu
 in unitate gloriae - qui procedis ab
 patre et procedis cum patre
 simul adoratus et glorificatus
 qui loquor cum patre et
 qui cum patre adoraris et
 glorificaris - qui es
 cum patre et cum spiritu
 sancto - qui es
 deus deus - qui es
 pater omnipotens

Tafel III. „Patrem omnipotentem“, Taft 47-52

fa-der suet
 E-ter-ni pro-ter
 na-um
 Et in unum
 de-um
 pa-trem
 om-ni-po-ten-tem
 fa-ctorem
 coe-li
 et
 ter-rae
 visi-bi-li-um
 et
 in-visi-bi-li-um
 om-ni-um
 cum
 pa-tris
 to-ge-ni-tum
 si-mi-lem
 con-sub-stanti-alem
 con-sub-stantia-lem
 con-ge-ni-tum
 con-ge-ni-tum
 con-sub-stantia-lem
 con-sub-stantia-lem
 con-ge-ni-tum
 con-ge-ni-tum
 con-sub-stantia-lem
 con-sub-stantia-lem

Zafel IV. „Et in unum.“ Duo Voces Articuli 2. In der Mitte: Zafel 67/68

enthält auch dies Blatt eine Korrektur, bei der Kb den ursprünglichen Befund zeigt. Auf Tafel IV ist die Stelle des Autogr wieder gegeben; es handelt sich um die Takte 67/68. Von späterer Hand ist zur Verdeutlichung die endgültige Textierung des Soprans nochmals darübergesetzt. In dem folgenden Notenbeispiel steht sie ebenfalls über den Noten, die ursprüngliche Silbenverteilung dagegen, wie sie auch Kb bietet, darunter:

(sa-) lu - tem pro - pter no - - - stram sa - lu - tem

(sa-) lu - tem de - scen - - - dit de coe - lis

Man sieht also: Bach hat das Werk, nachdem von ihm Abschrift genommen war, nochmals überarbeitet. Die Gesamtheit der eben in Beispielen angeführten Sonderlesarten bei Kb stellt den Umfang dieser Umarbeitung dar. Hierdurch erhält Kb für unsere Kenntnis von der Entwicklung des Werkes einen nicht unbedeutenden Wert.

Wir haben bisher zweierlei Korrekturen im Autogr kennengelernt, die sich grundsätzlich voneinander unterscheiden: Die Veränderung des Thematikopfes in der zweiten Durchführung des Chores „Patrem omnipotentem“ wurde von Bach während der Niederschrift des Satzes vorgenommen. Grundverschieden davon sind die mit den Sonderlesarten in Kb parallel laufenden Korrekturen, die die Überarbeitung letzter Hand erkennen lassen. Zwischen diesen beiden steht nun eine große Zahl von Korrekturen, die zu keiner der beiden Gruppen gehören. Sie wurden nicht schon bei der ersten Niederschrift eingetragen, waren aber schon vorhanden, als Kb sich abzweigte. Um ein ganz augenfälliges Beispiel zu nennen, komme ich noch einmal auf die Einfügung des Chores „Et incarnatus est“ zurück. Dieser starke Eingriff, verbunden mit der Veränderung des vorausgehenden Duettes, ist offensichtlich erst nach Beendigung der ersten Niederschrift des Symbolum Nicenum vorgenommen worden. Kb stimmt hier aber bereits mit der Endgestalt überein und hat den Chorsatz.

Hieraus ergibt sich mit Notwendigkeit folgender Entwicklungsgang der Handschrift: Nach Abschluß der ersten Niederschrift (es läßt sich nicht genau angeben, wann dies geschah, doch muß es vor

1740 gewesen sein, da Kirnberger in diesem Jahr Leipzig verließ) überarbeitete Bach das Werk. In dieser Fassung lag es Ab vor. Nach 1740 (der Zeitpunkt wird sich nicht genauer festlegen lassen) folgte eine zweite Überarbeitung. Und unser Autogr — dies erhöht seinen Wert bedeutend — hat beide Überarbeitungen selber mit-erlebt. Dabei ist noch von besonderer Wichtigkeit, wie wir sehen werden, daß die Sätze vom „Osanna“ bis zum „Dona nobis pacem“ an den beiden Überarbeitungen unbeteiligt waren. Die Abweichungen vom Autogr, die Ab hier bietet, sind sämtlich Schreibfehler.

Es bleibt nun die Frage, ob wir hiermit den Entwicklungsgang des Werkes vollständig erkannt haben. Theoretisch besteht die Möglichkeit, daß unser Autogr keine Urschrift ist, daß ihm vielmehr, wie im „Sanctus“, so auch im „Symbolum Nicenum“ und in den Schlusssätzen eine andere Handschrift vorangegangen ist. Wir sahen, wie Bach im „Patrem omnipotentem“ noch während des Schreibens an seiner Vorlage änderte, um ihr die für den Messensatz bestimmte Gestalt zu geben. Dabei konnten wir aus den Korrekturen noch die Urgestalt des zugrundeliegenden Kantatensatzes erkennen. Dies macht es nicht wahrscheinlich, daß zwischen der Vorlage und unserm Autogr noch eine andere Handschrift des „Symbolum Nicenum“ angenommen werden darf. Wir werden auf diese Frage noch öfter zu sprechen kommen. Sie steht im Zusammenhang mit der Untersuchung der Entstehung des Werkes. Hierfür liefern uns die Parodien wichtiges Material. Zu ihrer Besprechung gehe ich nunmehr über.

II. Zum Parodieverfahren

Was unter dem Begriff „Parodieverfahren“ zu verstehen ist, und welche Rolle diese Erscheinung in Bachs Werken spielt, hat Schering im Bach-Jahrbuch 1921 (S. 49—95) nachgewiesen. Er hat dabei gezeigt, daß es sich bei dieser Wiederverwendung bereits fertiger Kompositionen für neue Texte keineswegs um einen einfachen oder gar mechanischen Vorgang handelt, sondern daß sich hier eine eigenartig schöpferische Kraft und die Betätigung hohen kompositorischen Könnens zeigt. Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit der Wege, die Bach hier geht. — Daneben aber kommt Schering zu dem Ergebnis, daß der Grad der künstlerischen Berechtigung

für die Anwendung dieses Verfahrens bei den verschiedenen Sätzen sehr verschieden ist. Er spricht damit aus, was schon Spitta (II, 511) feststellte. Es ist in der Tat so, daß wir bei manchen Sätzen die Anwendung der Parodie wesentlich aus der Arbeitsökonomie auf Seiten Bachs abzuleiten haben. Bei anderen Sätzen wieder müssen wir erklären, daß der neue aus dem Parodieverfahren hervorgegangene Satz erst die Größe und Tiefe, die im Urbild noch nicht voll entwickelt war, ausschöpft und zur Darstellung bringt. Das Ideal darf vor allem dann als erreicht gelten, wenn man dem späteren Satz nichts mehr davon anmerkt, daß er keine volle Originalschöpfung ist.

Suchen wir nun nach Kriterien, an denen wir den Grad der künstlerischen Berechtigung für unser Verfahren und damit den künstlerischen Wert des Parodiesatzes selber erkennen, so scheinen mir folgende wesentlich zu sein. Wir haben zuerst zu fragen: Bestand von vornherein eine innere Beziehung zwischen der Vorlage und dem, was daraus werden sollte? und zum anderen: In welchem Maße hat Bach seine Kraft bei der Umformung eingesetzt? Unter diesen Gesichtspunkten sollen nun die einzelnen Parodiesätze der h-moll-Messe untersucht werden¹⁾.

Gratias agimus tibi

Zugrunde liegt der 2. Satz der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ (BG 5, 1, S. 288 ff.). Der Messenchor steht seinem Vorbild außerordentlich nahe. Schering macht (Bach-Jahrbuch 1921, S. 76) auf die Übereinstimmung der Texte aufmerksam; der lateinische Text kann fast als eine Übersetzung der deutschen Worte gelten. Beide Texte lassen sich organisch in zwei Teile zerlegen, so daß sich die Vertonung durch eine auf zwei Themen aufgebaute Musik wie mit innerer Notwendigkeit einstellt. Bei der Parodierung erfährt das zweite der Themen eine Umformung, die Schering schon erwähnt,

¹⁾ Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß die vier Eingangstakte des ersten „Kyrie“ der Missa, wie Schering (Bach-Jahrbuch 1936, S. 12) zeigt, dem ersten Chöreinsatz in Bachs Trauerode auf den Tod der Christiane Eberhardine (BG 13,3, S. 6f.) nahe verwandt sind. Um eine Parodie im strengen Wortsinne handelt es sich dabei nicht. Dasselbe gilt von der Beziehung der Fuge „Pleni sunt coeli“ zu der Schlusfuge der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“, auf die R. Dypel (Bach-Jahrbuch 1921, S. 45f.) hinweist.

die aber noch etwas näher betrachtet werden soll. Ich stelle die beiden Themen, das der Kantate und das der Messe, untereinander:

und ver-füllen = = di-gen dei-ne Wun = = = = = der

pro - pter magnam glo - - - - - ri-am tu-am

Der Unterschied ist deutlich. Das Psalmwort (Psalm 75, 2), das dem Kantatenchor zugrunde liegt, enthält zwei Begriffe, die Bach zu melismatischer Ausschmückung Anlaß geben: „verkündigen“ und „Wunder“; im Messenchor kommt ihm alles darauf an, das Gewicht auf das Wort „gloriam“ zu legen, das deshalb allein mit einer um so ausdrucksvolleren Linie bedacht wird. Natürlich hat diese Änderung auch Wandlungen in den zur Zeit nicht an dem 2. Thema beteiligten Stimmen zur Folge. Trotz der schon im Urbilde gelegenen Verwandtschaft mit unserm Satz scheut Bach die Mühe nicht, an den verschiedensten Stellen abzuändern, um in dem neuen Satz Form und Inhalt zur größtmöglichen Deckung zu bringen. Daß ihm dies gelungen ist, kann man nicht bestreiten; hätten wir den Messensatz allein, so würden wir ihn nicht für einen Parodiesatz halten.

Eine genaue Untersuchung des Autogr läßt dabei die Spuren der Umarbeitung erkennen¹⁾; und zwar handelt es sich um Verbesserungen, die das Urbild und dessen Lesart ursprünglich auch als hier stehend beweisen, wobei die Korrektur zweifellos während der Niederschrift des Messensatzes vorgenommen wurde. Es sind dies: Takt 6, Cont. (erstes Auftreten des neugeformten 2. Themas!)²⁾; Takt 16, Baß; Takt 19, Tenor und Baß; Takt 39/40, Ob. II und Viol. II. Wie in dem schon besprochenen Fall aus dem Chor „Patrem omnipotentem“ machen diese Beobachtungen es nicht wahrscheinlich, daß vor unserer Niederschrift ein älteres Autogr des Messensatzes bestand.

¹⁾ Auch bei den später besprochenen Parodiesätzen werden wir auf dieselbe Erscheinung stoßen.

²⁾ Vgl. „Bachs Handschrift“ (BG 44), Bl. 96, letzter Takt; er begann wie in der Kantate, so ursprünglich auch in der Messe mit einer halben Note.

Qui tollis peccata mundi

Ich kann hier auf das von Schering (Bach-Jahrbuch 1921, S. 77) Gesagte verweisen. Wer den Chor neben sein Urbild, den Eingangschor der Kantate „Schauet doch und sehet“ (BG 10, 192 ff. — verwendet sind die Takte 17—67), legt, wird Scherings Urteil bestätigt finden, daß hier die Parodiarbeit bis ins Letzte durchdacht und mühelos bewältigt ist. Bis ins Letzte durchdacht ist aber schon die Wahl des Vorbildes. Für den Lutheraner steht Altes und Neues Testament im engsten, unlösbaren Zusammenhang; er liest das Alte Testament nur im Blick auf das Neue, d. h. auf Christus. Liest er in den Klage Liedern (Kap. 1, 12) „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich treffen hat“, so weiß er, daß dies Prophetenwort erst in vollem Sinn in Anwendung auf den gilt, den die Christenheit anruft: „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.“

Die Notierung im Autogr der Messe zeigt hier mit dem „Gratias“ verglichen noch bedeutend mehr Korrekturen, durch die Bach während der Niederschrift die Kantatenlesart in die neue Form goß.

Patrem omnipotentem

Von der Umgestaltung dieses Chores aus seinem Vorbild sagt Schering (Bach-Jahrbuch 1921, S. 77): „Es gibt, pädagogisch betrachtet, für angehende Komponisten keine bessere Einführung in die Lehre vom Kontrapunkt als den Vergleich solcher Bachschen Umarbeitungen.“ Hiermit ist die hohe Kunst dieser Arbeit in das rechte Licht gestellt. Dennoch soll hier auf einige Punkte hingewiesen werden. Ich beginne mit der inneren Beziehung zwischen Urbild und Parodie. Der Text des Vorbildes, des Eingangschores aus der Kantate Nr. 171 (BG 35, 3 ff.) lautet: „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende“ (Psalm 48, 11). Gerade die Psalmen sind es, in denen Gottes Ruhm durch seine Schöpfung gepriesen wird; der Messenchor aber bekennt Gott als „factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium“. Auch hier liegt also von Anfang an innerste Verwandtschaft vor.

Auf alle Einzelheiten der Umgestaltung einzugehen, will ich mir versagen. Nur die stärkste Abänderung sei besprochen. Bach

hat dem Kantatensatz 6 Takte vorangestellt. Dem liegt eine bestimmte Überlegung zugrunde. Unser Satz ist vierstimmig, und zwar eine Fuge. Er schließt sich unmittelbar an einen fünfstimmigen Satz an. Dies überbrückt Bach dadurch, daß er die erste Durchführung des Parodiesatzes zu einer hypertrophischen gestaltet; durch Voranstellung von 6 Takten erklingt in ihr das Thema fünfmal. Zu beachten ist ferner, daß Bach die Stimmen nicht einzeln, eine nach der anderen, mit dem Thema antreten läßt, wie dies in der Kantate geschieht; er läßt vielmehr die noch übrigen Stimmen jedesmal affordisch miteinsetzen und verhüllt auch durch dieses Mittel zunächst die Stimmenzahl. Und schließlich spielt die Tonartenverschiedenheit zwischen dem „Patrem“ und dem vorangehenden Credo-Satz eine Rolle. Der erste der Sätze ist kirchentonale; er schließt auf dem Afford a-cis-e. Die Überbrückung geschieht dadurch, daß das Fugenthema zunächst in der Comes-Form erklingt; die Dux-Form in klarem D-dur folgt erst an zweiter Stelle.

Daß in unserm Chor Bach während der Niederschrift änderte und aus der Kantatenfassung die Messenfassung erst unter dem Schreiben herstellte, dafür wurde schon ein Beispiel gebracht. Es ist aber nur eines unter recht vielen¹⁾.

Crucifixus

Als Vorbild diente der Eingangschor der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BG 2, 64 ff.). Beginnen wir diesmal mit dem Schriftbild im Autogr. Wie man sogleich sieht, ist der Chor durchsetzt mit einer sehr großen Anzahl von Korrekturen, von denen sich bei näherem Zusehen in zahlreichen Fällen nachweisen läßt, daß sie während der Umgestaltung des Satzes aus seiner Vorlage vorgenommen wurden. Dies gilt jedoch nicht von allen. Die wichtigste Ausnahme bildet die Erweiterung um 4 Takte, die das Vorbild erfuhr. Der Satz ist im Autogr folgendermaßen notiert²⁾:

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen S. 6 ff., wo von den Überlieferungsfragen die Rede war.

²⁾ Er ist vollständig in dem Bande „Bachs Handschrift“ (BG 44) reproduziert. Auf Tafel 102 dieses Bandes (= S. 110 des Autogr) beginnt das „Crucifixus“; Tafel 103 und 104 bieten den Chor „Et incarnatus est“; mit Tafel 105 (= S. 113 des Autogr) setzt sich das „Crucifixus“ fort und reicht bis auf Tafel 107 (= S. 115 des Autogr).

Er beginnt auf Seite 110 (= Blatt 55 verso) unten rechts und setzt sich auf Seite 113 (= Blatt 57 recto) oben fort. Dazwischen steht auf einem von Bach nachträglich eingehafteten Blatt der Chor „Et incarnatus est“. Durch die bei Bach in solchen Fällen üblichen Zeichen wird die Einfügung des neuen Chores vor Beginn des „Crucifixus“ deutlich gemacht. So das heutige Bild. Auch die Reproduktionen lassen erkennen, daß es nicht das ursprüngliche ist. Der erste Takt auf Seite 113 beginnt mit einer Rasur in allen Partiturstimmen. Fortgenommen ist, das kann man noch deutlich sehen, die Taktvorschrift $\frac{3}{2}$. Die Takte, mit denen der Satz heute auf Seite 110 beginnt, sind also Zutat. Und zwar weist nichts im Schriftbild darauf hin, daß sie schon während der ersten Niederschrift hinzugefügt wurden. Auf Seite 110 reichte der Platz nicht völlig aus für die 4 Takte. Entsprechend den 6 Partiturstimmen des vorangehenden Duettes konnten nur die Instrumentalstimmen des Chores hier notiert werden; für die Vokalstimmen trug Bach deshalb auf Seite 113 Pausenzeichen ein. — Die Behauptung in der Vorrede zu BG 6^a (schon damals war das „Crucifixus“ als Parodiesatz erkannt), daß in den nach Vorbildern gearbeiteten Sätzen des Credo überhaupt keine Korrekturen anzutreffen seien, ist mir unverständlich.

Wesentlicher als das bloße Schriftbild ist für uns die Art der sachlichen Umformung. Will man ihr in den Einzelheiten nachgehen, so muß man (das versteht sich nun von selbst) den Messensatz erst von Takt 5 an mit dem Kantatensatz vergleichen. Erst dann ergeben sich die Parallelen, z. B. in der Führung der Singstimmen. Schering macht (Bach-Jahrbuch 1921, S. 78) auf die tiefgreifende Veränderung im Instrumentalpart aufmerksam. Ergänzend ist zu sagen, daß in fast sämtlichen Taktperioden dieser Passacaglia auch der harmonische Aufriß dem Kantatensatz gegenüber abgewandelt ist; die Chromatik ist im Messensatz von größerer Herbheit. Die Vermehrung der Viertaktperioden auf 13 brachte in dem Satz, und das entspricht ganz der Zahlensymbolik Bachs, die Zahl des Unheils zur Anwendung. Vor allem ist der abgeänderte Schluß des Kantatensatzes von wesentlicher Bedeutung; darauf haben schon viele Beurteiler des Werkes hingewiesen. Welch ein Trost liegt in diesem Schluß! Der Kantatentext spricht von dem Zeichen

Jesu, d. h. vom Kreuze, das seine Jünger ihm nachzutragen haben. Der Schluß des Messensatzes verkündet, wie es eindringlicher auch in der Matthäus-Passion nicht erklingt, daß Jesus sein Kreuz vollbracht hat. Das aber ist der Trost der Christenheit. Hier ist der im Kantatensatz schlummernde Keim erst zur Entfaltung gekommen.

Expecto

In seiner neuen Studie über die Messe schreibt Schering „Außer dem Patrem und dem Crucifixus enthielt das Credo nur originale Musik“ (Bach-Jahrbuch 1936, S. 23). Und dieselbe These wird man in der gesamten Literatur über die Parodiesätze der Messe finden. Dennoch ist sie nicht haltbar. Der Satz „Expecto resurrectionem mortuorum . . .“, d. h. der mit „Vivace e Allegro“ beginnende Schluß des „Confiteor“ ist ebenfalls Parodiesatz¹⁾. Schon die Tatsache, daß man diesen seinen Charakter so gut wie überall übersehen hat, rechtfertigt eine eingehende Beschäftigung mit ihm. Wir werden dabei Bach auf sehr kühnen Wegen folgen können, die aber dank des Überlieferungsbefundes sich bis in die Einzelheiten als wirklich von ihm beschritten nachweisen lassen.

Das Vorbild unseres Chores finden wir in dem 2. Satz der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“, dessen Text lautet: „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steigt bis zum Himmel auf“ (BG 24, 264 ff.)²⁾. Ich stelle zunächst die Takte 1—6 dieses Kantatenchores neben die entsprechenden Takte des Messenchores. Hierbei sind die von Bach erst bei der Umarbeitung hinzugefügten Flöten

¹⁾ Während der Ausarbeitung stelle ich fest, daß bereits Woldemar Voigt (Bach-Jahrbuch 1908, S. 31) darauf aufmerksam machte.

²⁾ Vielleicht ist auch dieser Satz keine Originalkomposition. Der Eingangschor der fragmentarisch erhaltenen Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (BG 41, S. 149 ff.) ist ihm nahe verwandt. Die Beziehung zwischen beiden Werken wird verschieden beurteilt. Während Ruff (BG 13, I, S. XIV) die Trauungsmusik als die Parodie ansah, hielt sie Dörffel (BG 24, S. XXXV) und noch entschiedener BG 41, S. XXII) für das Original. Spitta (II, 299) betrachtet beide Werke als Parodien der verlorenen Kantate zur Jubelfeier der Confessio Augustana, deren Text Sicul überliefert. Dieser Auffassung schließt sich Wulfmann an (Kantatenerte 1913, S. 298), während G. Schünemann wieder auf die alte russische Deutung zurückgreift (Bach-Jahrbuch 1936, S. 33). Eine endgültige Klärung der Frage scheint mir bei dem trümmerhaften Quellenbefund kaum möglich.

sowie die an die Stelle der Oboi d'Amore des Kantatensatzes tretenden Oboen weggelassen. In diesen Takten gehen die genannten Bläser, soweit ihr Tonumfang es nach der Tiefe hin zuläßt, mit den Violinen; es fehlt in dem Notenbeispiel also keine Tonlinie der Partitur (vgl. S. 18—21).

Die Übereinstimmung zwischen beiden Sätzen ist sofort erkennbar; aber auch die Abweichungen. Wir halten uns zunächst nur an den Instrumentalpart. Abgesehen von Kleinigkeiten ist hier nur die Größe der Notenwerte geändert; sie sind in der Messe verdoppelt. Einen wesentlichen Eingriff bedeutet das nicht. Wir kennen andere Sätze Bachs, bei deren Umarbeitung er ebenso verfuhr. Hierher gehört ein Teil der Sätze aus der „Kunst der Fuge“; denn mag der Umfang von Bachs Mitarbeit bei Herstellung der Originalausgabe auch nicht völlig feststehen, so kann doch nicht bei jedem der Sätze die Notationsänderung als nachträgliche Verfälschung angesehen werden.

Verfolgen wir die Chöre „Jauchzet“ und „Expecto“ weiter, so kann man, wenn auch nicht überall, so doch in den allermeisten Abschnitten eine auffallende Übereinstimmung feststellen. Sie erstreckt sich bis zum Schlußtakt des Messensatzes, dem in der Kantate Takt 51^a entspricht. Das Instrumentalnachspiel des Hauptteiles sowie der ganze Mittelteil aus dem Kantatensatz ist unbenutzt geblieben. Kommen wir nun auf den Eingang der Sätze zurück, so muß der Einbau des Chores in den unverändert bestehen bleibenden Instrumentalsatz in Erstaunen setzen. Auch hierfür gibt es Parallelen in anderen Bachschen Sätzen. „Die spielende Beherrschung alles Technischen gestattete ihm, schier unmöglich scheinende Aufgaben, wie etwa das Hineinkomponieren eines Chorsatzes in einen vorhandenen Instrumentalsatz, mit Leichtigkeit zu lösen.“ So urteilt Schering über ähnliche Fälle (Bach-Jahrbuch 1921, S. 56), und wir haben dies Urteil auf den vorliegenden Fall auszu dehnen. Es gilt von ihm in vollem Umfang. Auf schmalstem Raum finden wir Themen, die der Kantate unbekannt sind, die aber weiter entwickelt in dem Messenchor eine Rolle spielen werden. Bach baut sie hier schon ein und verbindet sie durch das Ausmünden in die Kantatenthematik mit dem Ganzen des Satzes. (Siehe Seite 18—21.)

Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani.

Violino I.
Oboe d'amore I. col Violino I.

Violino II.
Oboe d'amore II. col Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Vivace e Allegro.

Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano I.
ex - pe - cto, ex - pe - - - cto, ex - pe - - - cto re-sur - re - - cti-

Soprano II.
et ex - pe - - cto, ex - pe - - - - cto re-su - re - - cti - o -

Alto.
et ex - pe - - - cto, ex - pecto re-sur - re - - cti-

Tenore.
et ex - pe - - cto, ex - pe - - - - cto re-sur - re - - cti-

Basso.
et ex - pe - - cto, ex - pecto re-sur - re - - cti - o -

Continuo.
et ex - pe - - cto, ex - pecto re-sur - re - - cti - o -

„Expecto“, Takt 1—6

Musical score for "Jauchzet", Takt 4-6. The score is arranged in 13 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace. The seventh through tenth staves are empty, with a '3' and a key signature of three sharps (F#, C#, G#) written on each. The eleventh through thirteenth staves are grouped by a brace. The music is written in a 3/4 time signature and features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

-onem mortu- o - - - rum.
 -nem mortu- o - - - rum.
 -o - - nem mortu- o - - - rum.
 -onem mortu- o - - - rum.
 -nem mortu- o - - - rum.

Folgende Nebeneinanderstellung erleichtert den Vergleich der beiden Sätze:

| | Kantate | Messe |
|----------------------------|--------------------|----------------------------|
| | 1—4 | 1—8 Chor |
| 1—14 Instr. | { 5—8 | 9—16 Instr. |
| | { (9—14) | (17—24) Chor |
| 15—29 ^a Chor | | 25—53 ^a Chor |
| 29 ^b —32 Instr. | | 53 ^b —60 Instr. |
| | | 61—68 Chor |
| 33—51 ^a Chor | | 69—105 ^a Chor |

Der Choreinbau umfaßt 8 Takte der Messe (M), also 4 Takte der Kantate (K). Die Parallelität zwischen beiden Sätzen reicht aber weiter, nämlich bis zu Takt 16 M (= 8 K). Beginnend mit Takt 17 M (9 K) treten starke Abweichungen auf. Takt 25—53^a M entspricht dagegen wieder weitgehend den Takten 15—29^a K. Die beiden Instrumentalteile 53^b—60 M und 29^b—32 K sind so gut wie identisch. Mit Takt 61 beginnend und 68 schließend bringt die Messe sodann einen Abschnitt, der der Kantate ganz fehlt. Die erkennbare Parallelität beginnt wieder mit Takt 69 M (33 K) und reicht bis zu dem schon bezeichneten Schluß.

Diese Feststellungen mögen vielleicht den anfänglichen Eindruck erschüttern, daß hier bewußte Parodierung vorliegt; die nun folgende Einzeluntersuchung wird dagegen die Tatsache der Übernahme bestätigen, allerdings auch kunstreichste Abwandlung zeigen. Ich beginne mit den beiden Abschnitten der Messe Takt 17—24 und Takt 61—68. Sie sind es, deren Thematik im eingebauten Chorsatz zu Beginn des „Expecto“ vorausgenommen wurde. Die Takte 17—24 zeigen im Instrumentalpart starke Abweichungen von den Kantatentakten, denen sie der Anordnung nach entsprechen (9—14 K), dazu wieder einen eingefügten Chorsatz. Die Beziehungen zwischen Urbild und Nachbild sind dagegen deutlich erkennbar, wenn man die beiden Continuo-Stimmen untereinander stellt. Des Zusammenhanges wegen beginne ich das Notenbeispiel schon mit Takt 15/16 M (= 8 K):

The image shows a musical score with two staves. The top staff contains measures 8, 9, and 10. The bottom staff contains measures 15, 16, 17, and 18. Arrows point from measure 8 of the top staff to measure 15 of the bottom staff, from measure 9 to 16, and from measure 10 to 17. The notation includes bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Oben steht die Stimme der Kantate, unten die der Messe. Der Absatz ist, so sieht man, in der Messe kürzer; aber an entscheidenden Punkten berühren die Continuo-Stimmen die gleichen Tonstufen. So kommt es, daß man die Stellen, an denen Bach gekürzt hat, erkennen kann (— >). Den Takten 9 und 10 K, die bei genauer Übernahme 4 Takte M hätten ergeben müssen, entsprechen nur 2 Takte M (17 und 18). Der Kantatentakt 14 fällt ganz fort. Das Autogr zeigt an allen drei Stellen deutliche Spuren der Umarbeitung. In Takt 17 und 18 M finden wir im ersten Viertel Korrekturen, bei denen die Ursprungslesart die Herkunft aus den Takten 9 und 10 K (Anfänge der Takte) noch deutlich zeigt. Es sind wieder Korrekturen, die während der Niederschrift vorgenommen wurden. Zwischen Takt 24 und 25 M ist im Autogr ein ganzer Takt in allen Stimmen getilgt (vgl. Tafel V), die Nachbartakte lassen in Rasuren die Nähte noch sichtbar werden. Auch dies wieder eine Umarbeitung, die Bach während des Schreibens beschloß. Der Ursprung unseres Abschnittes Takt 17—24 M aus Takt 9—14 K ist hiermit erwiesen. Analog diesem neugestalteten Passus formte Bach den anderen, Takt 61—68 M, und fügte ihn vor dem 2. Chorsatz des Vorbildes ein.

Da, wie schon erwähnt, die beiden Instrumentaltaktgruppen in der Mitte beider Sätze so gut wie identisch sind, bleibt nur noch die Untersuchung von folgenden Abschnitten übrig:

Kantate

Takt 15—29^aTakt 33—51^a

Messe

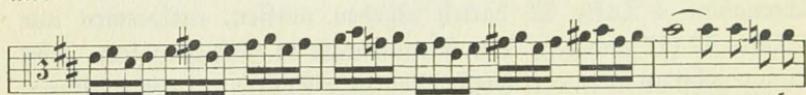
Takt 25—53^aTakt 69—105^a

Sie wird uns Gelegenheit geben, auf die veränderte Instrumentation einzugehen, die wir in der Messe finden. Denn sowohl im Instrumentalpart wie im Vokalpart sehen wir diesen Abschnitt wesentlich bereichert. Und zwar bestehen, wie wir sehen werden, Wechselwirkungen zwischen beiden Teilen der Partitur. Bei der Neugestaltung der Singstimmen hat der Instrumentalteil der Kantate eingewirkt, und umgekehrt bei der Bereicherung der Instrumentation die Singstimmenfassung der Kantate.

Ich beginne mit der Betrachtung der Kantatentakte 15—29^a. Sie bieten je eine vierstimmig imitierende Durchführung der beiden Themen:



und



usw.

Die Durchführung des ersten ist sogar fugiert. Bei der Umgestaltung dieser Takte zu dem Messenabschnitt Takt 25—53^a ist der stärkste Eingriff die Vermehrung der Zahl der Vokalstimmen von vier auf fünf. Die Verwandlung eines vierstimmig-fugierten Vokalsatzes in einen fünfstimmigen läßt sich bei Bach auch in der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (BG 7, 16 ff.) nachweisen. Der erste Chor dieses Werkes ist heute fünfstimmig. Daß er ursprünglich vierstimmig war, zeigt sich noch an verschiedenen Spuren, z. B. an der autographen Aufschrift des alten Umschlages der Originalstimmen. Er lautet: „Teria 1 Passatos, Der Himmel lacht, die Erde jubiliert; à 4 Voci . . . di Joh. Seb. Bach.“ Es läßt sich nachweisen, daß die Veränderung folgendermaßen vor sich ging: Das Original stand in Es-dur; die Fuge war im Vokalteil vierstimmig, als fünfte gleichwertige Stimme kam Viol. I (+ Ob. I)

dazu, die die Oberstimme bildete. Erst durch Transponierung von Es-dur nach C-dur (so steht der Satz heute) kam diese Oberstimme in den Bereich des Soprans und konnte von einem Sopran I gesungen werden, während der Sopran II die Linie der früher höchsten Vokalstimme übernahm. Dies wurde allerdings mit einer Verschiebung aller übrigen Singstimmen aus ihrer Normallage erkauft, wobei die Tiefe des Basses (er berührt nicht selten D) besonders auffällt. Hier handelt es sich also um einen verhältnismäßig einfachen Vorgang, dessen Ergebnis auch in anderer Beziehung nicht durchaus befriedigend ist¹⁾, so daß man fragen darf, ob nicht die originale Fassung in Es-dur der transponierten Form vorzuziehen wäre.

In beiden Punkten steht es bei der Messe anders. „Expecto“ ist ohne Frage über sein Vorbild weit hinausgewachsen. Zudem ist der Vorgang der Neugestaltung äußerst kompliziert. Es handelt sich nicht um Hereinnahme einer bereits vorhandenen Stimme in den Vokalpart, sondern um Vermehrung der realen Durchführungstimmen von vier auf fünf.

Auch hierfür gibt es in Bachs Werken berühmte Beispiele. Ich erinnere an die dreistimmige Spiegelfuge aus der „Kunst der Fuge“ und ihre vierstimmige Bearbeitung für 2 Cembali. Einem fertigen Fugensatz wird hier eine freie Stimme beigelegt. Das Thema der Fuge kommt zwar auch in dieser Stimme vor; dennoch ist sie den anderen Stimmen nicht gleichwertig, sie bleibt als hinzugefügt erkennbar. Auch dies liegt bei dem Satz „Expecto“ anders. Die fünf Stimmen sind in der Tat gleichwertig; ja man kann nicht einmal sagen, daß eine bestimmte Stimme, etwa der Sopran II, hinzugefügt sei. Zur Verdeutlichung lasse ich zunächst die Notierung der fünf Singstimmen des „Expecto“ in Takt 25—53 folgen (vgl. S. 26—28). Auf denselben Systemen ist in kleinerem Notendruck der entsprechende Vokalpart der Kantate (Takt 15—29^a) notiert. Die Ziffern bei jedem Zeilenanfang bezeichnen die Takte der Messe, die in Klammern stehenden kleineren Ziffern die der Kantate. Zwecks größerer Übersichtlichkeit sind die Kantatentakte in die Notenswerte der Messe übertragen, also verdoppelt. Ferner sind die Linien der

¹⁾ Der Einzelnachweis dieser Umwandlung kann vielleicht später gegeben werden.

25 (15)

Musical score for measures 25-27, system 1. It consists of five staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices and instruments, including a prominent bass line and various melodic lines with slurs and accents.

28 (16b)

Musical score for measures 28-30, system 2. It consists of five staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues the complex texture from the previous system, with more intricate melodic and harmonic developments.

31 (18)

Musical score for measures 31-33, system 3. It consists of five staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music concludes the system with further melodic and harmonic complexity.

34 (19b)

This system contains measures 34 through 37. It features five staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and three bass clefs (Tenor, Bass, and Cello/Double Bass). The music is in G minor (one sharp, F#) and 4/4 time. Measure 34 shows a melodic line in the Soprano part with eighth-note patterns. Measures 35-37 continue with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The texture is polyphonic, with multiple voices moving in parallel motion.

38 (21b)

This system contains measures 38 through 40. It features five staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and three bass clefs (Tenor, Bass, and Cello/Double Bass). The music is in G minor (one sharp, F#) and 4/4 time. Measure 38 shows a melodic line in the Soprano part with eighth-note patterns. Measures 39-40 continue with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The texture is polyphonic, with multiple voices moving in parallel motion.

41 (23)

This system contains measures 41 through 43. It features five staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and three bass clefs (Tenor, Bass, and Cello/Double Bass). The music is in G minor (one sharp, F#) and 4/4 time. Measure 41 shows a melodic line in the Soprano part with eighth-note patterns. Measures 42-43 continue with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The texture is polyphonic, with multiple voices moving in parallel motion.

44 (24^b)

Musical score for measures 44-46. The score is in 3/4 time and G major. It features five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The music is characterized by dense sixteenth-note passages in the upper staves and a more active bass line. A long slur is present in the second alto staff, spanning across measures 45 and 46.

47 (26)

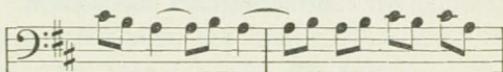
Musical score for measures 47-49. The score is in 3/4 time and G major. It features five staves. A long slur is present in the first treble staff, spanning across measures 47 and 48. The word "rit" is written above the first treble staff in measure 47. The music continues with complex rhythmic patterns and a prominent bass line.

50 (27^b)

Musical score for measures 50-52. The score is in 3/4 time and G major. It features five staves. A long slur is present in the first treble staff, spanning across measures 50 and 51. The word "Lenor" is written above the second alto staff in measure 51. The music concludes with a final cadence in the fifth measure.

Stimmführung in der Kantate stets auf dem System und in dem Schlüssel notiert, die der Messenstimme entspricht, die diese Takte mutatis mutandis übernimmt. Die beigelegte Angabe der Stimme (Alt, Tenor usw.) bezieht sich auf die Kantate. Man sieht: Bis zu Takt 46 M ist der Sopran II die neuhinzugefügte Stimme. Mit Takt 47 übernimmt er die Aufgabe des Kantaten-Alt, so daß der Alt des Messensatzes jetzt 4 Takte lang als neue Stimme zu gelten hat, bis er mit Takt 51 das Erbe des Kantaten-Tenors antritt. Neben diesem Wandern der ergänzend hinzutretenden Stimme interessiert uns vor allem die Frage nach der Einführung der fünften Themadarbietung in dem fugierten Abschnitt. Sie liegt im Sopran II in Takt 32 ff. Dabei ist aber das Thema selber nicht unverändert geblieben. Im Tenor (Takt 26), Alt (Takt 28), Sopran I (Takt 30), Sopran II (Takt 32) ist dem Kantaten-Thema ein Kopf von 5 Vierteln vorangestellt. Etwas verschieden sieht der Thema Kopf im Bass aus; aber auch hier ist das Thema durch vorangestellte Viertel nach vorn bis in die Mitte des Taktes 23 verlängert. Am Themaende ist Bach umgekehrt verfahren. Er hat das Thema verkürzt. Genauer gesagt: Die schwingende Bewegung des Themaendes der Kantate:

(Bass, Takt 16 B)



wird in ruhig ausgehaltene Noten verwandelt:

(Bass, Takt 28/29 M)



Dadurch wird Platz geschaffen, um auf demselben Raum, den bisher 4 Themadarbietungen ausfüllten, deren 5 unterzubringen. Das Thema, das der Sopran II in Takt 32 ff. bietet, ist aber nicht völlig neu eingefügt; vielmehr bietet die Kantate in Takt 19^a (= Takt 33 M) die Fanfare in der Violine I (+ Ob. I). Hieran knüpft Bach an; wir sehen also den Instrumentalpart der Kantate zu der Ausgestaltung der Vokalstimmen der Messe Material beitragen.

In Takt 41 M (= 23 B) beginnt die Durchführung des 2. Vokal-themas der Kantate. Der ganze Abschnitt hat ähnliche Umformungen erlebt, wie wir sie eben feststellten. Auch hier ist dem Thema

ein Kopf, diesmal von 4 Vierteln, vorangestellt; auch hier findet sich Verminderung der Bewegung am Themaende¹⁾. Die Art der Themabildung, der Verzicht auf strenge Quintbeantwortung (schon in der Kantate) macht die Einfügung des 5. Themas hier nicht so schwierig wie in den vorhergehenden Takten.

Bevor wir zu dem Parallelstück (Takt 69 ff. M = Takt 33 ff. K) übergehen, soll hier eine Bemerkung über die Instrumentation folgen. Die Beeinflussung des Sopran II der Messe durch die motivische Linie der Kantateninstrumente wurde erwähnt. Das Umgekehrte, Einwirkung der Singstimmen der Kantate auf die Instrumente der Messe, ist auch zu finden. Bach hat dem Kantatensatz Flöten hinzugefügt. Sie gehen streckenweise gleichlautend mit den Oboen. Gegenbewegung der Flöten zu den Oboen und den Streichern finden wir in den Takten 25, 27, 29 und 31. Oboen und Streicher bieten ganz wie in der Kantate fallende Dreiklänge, die Flöten steigende, und zwar parallel mit dem entsprechenden Motiv in der Themadarbietung des Basses (Takt 25), des Tenors (Takt 27), des Alts (Takt 29), des Sopran I (Takt 31). Im Kantatensatz waren es stets zwei Singstimmen, die diese Dreiklangsbegleitung der Themafanfaren ausführten.

Takt 15 (K) Takt 25/26 (M) mit Vertauschung der Oberstimmen

The image contains two musical excerpts. The first, labeled 'Takt 15 (K)', shows three vocal parts: Soprano, Alto, and Bass. The Soprano part has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Alto and Bass parts provide harmonic support with chords and moving lines. The second excerpt, labeled 'Takt 25/26 (M) mit Vertauschung der Oberstimmen', shows two flute parts (Fl. I and Fl. II) and a Bass part. The flute parts play a similar melodic pattern to the vocal parts in the first excerpt, but with a specific exchange of upper voices noted in the caption.

Die zwei Flöten haben also in der Messe die Aufgabe von zwei Singstimmen der Kantate übernommen. — Aus Scherings Werk „Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik“ (Leipzig 1936) gewinnen wir ein anschauliches Bild von den Mitteln, die Bach zur Wiedergabe seiner Werke im Gottesdienst zur Verfügung standen.

¹⁾ Man beachte ferner die Änderungen in den melodischen Linien. Sie ist nahe verwandt mit der Umformung, die wir im 2. Thema des „Gratias“ feststellten (s. o. S. 12).

Sie waren für unsere Begriffe erstaunlich bescheiden, und man hat oft gemeint, er habe seine Schöpfungen mit ihnen nicht zur Darstellung bringen können. Mindestens zu den Passionen oder zur h-moll-Messe gehöre ein großer, in jeder Stimme stark besetzter Chor. Wüßten wir es nicht schon aus verschiedenen Gründen, daß die starke Besetzung des Vokalparts eine Verfälschung des Klangbildes zur Folge haben muß, — Stellen wie die eben besprochene müßten uns davon überzeugen. Die Flöten der Messe sind den Singstimmen der Kantate gleichwertig. Ist der Chor nicht von allerkleinster Besetzung, so gehen die Dreiklänge zwischen je einer Singstimme und zwei Flöten unter; man wird dann nur die Singstimme hören. Bach war — auch das hat Schering in seinem Werk lebendig vor Augen geführt — ein eminent praktischer Musiker; das finden wir in seinen Partituren bestätigt. Er schafft seine Werke gerade im Blick auf die Besetzungsmöglichkeiten, die er hatte.

Es bleibt noch übrig, die Takte 69 ff. M (= 33 ff. K) zu untersuchen. Im allgemeinen gilt dasselbe, was für den vorhergehenden Parallelabschnitt gesagt wurde. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die fünfte Darbietung beider Themen im Messensatz nicht selbständig erfolgt, sondern einmal (Takt 71/72 ff.) durch Parallelführung von Sopran I und Tenor, das andere Mal (Takt 91 ff.) durch Terzengang der beiden Soprane. Die Umarbeitung, die die Vorlage in diesen Takten erfuhr, ist darum aber nicht einfacher als in dem zuerst besprochenen Abschnitt. Die Einzelheiten gehen wieder aus der folgenden Doppelnotierung hervor (vgl. S. 32 bis 35). Man achte nur z. B. darauf, welche Stimmen hintereinander das Erbe des Tenors der Kantate antreten: Gleich zu Beginn in Takt 69 der Alt, in Takt 71 der Tenor, in Takt 73 sogar der Sopran II (ausgehaltenes *cis'* statt der ausschwingenden Bewegung des Themaendes) mit Höherverlegung um eine Oktave, in Takt 75 wieder der Tenor. Wem es nicht glaubhaft erscheint, daß hier ein so komplizierter Umformungsvorgang vorliegt, dem empfehle ich das Studium des Autogr, das auch mit Benutzung der Faksimileausgabe möglich ist. Als Beispiel bringe ich auf der Tafel VI den Anfang dieser Durchführung in den Singstimmen. Es liegen umfangreiche Rasuren vor, die aber Wichtiges noch erkennen lassen, so dies, daß Bach zuerst die Absicht hatte, den ersten Themaesatz,

69 (33)

Musical score for measures 69-71 (33). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The top staff has a whole note chord. The second staff has a quarter rest followed by eighth notes. The third staff is labeled 'Tenor' and contains eighth notes. The fourth staff has a whole note chord. The fifth staff has a whole note chord.

72 (34b)

Musical score for measures 72-74 (34b). The score continues with five staves. The top staff has eighth notes. The second staff has eighth notes. The third staff is labeled 'Tenor 1)' and contains eighth notes. The fourth staff is labeled 'Mit' and contains eighth notes. The fifth staff has eighth notes.

75 (36)

Musical score for measures 75-77 (36). The score continues with five staves. The top staff has eighth notes. The second staff is labeled 'Mit' and contains eighth notes. The third staff is labeled 'Tenor' and contains eighth notes. The fourth staff has eighth notes. The fifth staff has eighth notes.

1) Tenor im Original in Takt 35 eine Oktave tiefer

78 (37b)

System 1: Measures 78-80. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4. The second staff is the soprano line, starting with a half note G4. The third staff is the alto line, starting with a half note G4. The fourth staff is the tenor line, starting with a half note G4. The fifth staff is the bass line, starting with a half note G3. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

81 (39)

System 2: Measures 81-83. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4. The second staff is the soprano line, starting with a half note G4. The third staff is the alto line, starting with a half note G4. The fourth staff is the tenor line, starting with a half note G4. The fifth staff is the bass line, starting with a half note G3. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

84 (40b)

System 3: Measures 84-86. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4. The second staff is the soprano line, starting with a half note G4. The third staff is the alto line, starting with a half note G4. The fourth staff is the tenor line, starting with a half note G4. The fifth staff is the bass line, starting with a half note G3. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

87 (42)

Musical score for measures 87-89. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple voices. In measure 87, the top two staves have whole notes, while the bottom three staves have quarter notes. In measure 88, the top two staves are mostly rests, while the bottom three staves continue with quarter notes. In measure 89, the top two staves have eighth notes, and the bottom three staves have quarter notes. The bottom-most staff has a more active line with eighth notes.

90 (43^b)

Musical score for measures 90-92. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a complex texture. In measure 90, the top two staves have eighth notes, while the bottom three staves have quarter notes. In measure 91, the top two staves have eighth notes, and the bottom three staves have quarter notes. In measure 92, the top two staves have eighth notes, and the bottom three staves have quarter notes. The bottom-most staff has a more active line with eighth notes.

93 (45)

Musical score for measures 93-95. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (bottom two), and a central bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a complex texture. In measure 93, the top two staves have eighth notes, and the bottom three staves have quarter notes. In measure 94, the top two staves have eighth notes, and the bottom three staves have quarter notes. In measure 95, the top two staves have eighth notes, and the bottom three staves have quarter notes. The bottom-most staff has a more active line with eighth notes. A fermata is placed over the final note of the top two staves in measure 95.

96 (46b)

System 1: Measures 96-98. The score consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves have alto clefs. The fourth and fifth staves have bass clefs. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'rit' marking is present above the third staff in measure 97.

99 (48)

System 2: Measures 99-101. The score consists of five staves with the same clefs and key signature as System 1. The music continues with similar rhythmic patterns and phrasing.

102 (49b)

System 3: Measures 102-104. The score consists of five staves with the same clefs and key signature as System 1. The music concludes with various rhythmic patterns and rests.

wie in der Kantate, so auch in der Messe vom Tenor ausführen zu lassen. Während der Niederschrift entschloß er sich zur Umarbeitung und übergab das Thema dem Alt. Dies wieder ein — wie ich glaube — wichtiger Anhaltspunkt dafür, daß unserem Autogr im Symbolum Nicenum keine andere Handschrift Bachs vorangegangen ist.

Es handelt sich hier um eine staunenswerte Leistung in der Umgestaltung der Vorlage. Wie groß diese Leistung ist, wird sich aber erst aus der folgenden Darstellung ergeben. Wir dürfen nicht übersehen, daß es sich um textierte Musik handelt. Hätten wir einen reinen Instrumentalsatz vor uns, so müßten wir schon staunen über die souveräne Beherrschung des Stoffes. Beim Vokalsatz aber treten zwei Forderungen auf, die die Lösung der Aufgabe erschweren. Zunächst müssen sich alle Vokallinien innerhalb des Umfanges der mit der Ausführung betrauten Stimme halten. Und sodann soll der neue Text nicht nur sinngemäß, sondern gut deklamiert werden. In beiden Punkten ist unser Chorsatz „Expecto“ ein Meisterstück geworden. Und schließlich haben wir zu fragen: Wie steht es mit der inneren Beziehung zwischen Urbild und Parodie? — Schon die Vorlage war sehr günstig gewählt. Die jubelnde Freude des Fanfarenthemas „Jauchzet“ und die immer reicher werdende Aufwärtsbewegung des Themas „Steiget“ boten Wichtigstes zur Darstellung des Inhalts von „Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi“. Was Bach dem Kantatenchor an thematischem Stoff noch hinzufügt, dient der Darstellung des sehnlichen Harrens; dazu schuf Bach das neue Expecto-Thema. Und die Anordnung dieser drei Themen in den Takten 17—53 und 61—105 hat einen tiefen Sinn: Das Sehnen findet sein Ende mit dem Ton der Fanfare, deren Ruf alle Erlösten durch die Auferstehung zu der ewigen Herrlichkeit emporführen soll.

Hiermit komme ich zu der letzten Frage, die uns die Umarbeitung des Chores „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ stellt, zu der Frage nach dem Aufbau der beiden Sätze. Zwei Elemente sind es, aus denen jede musikalische Grundform erwächst, Wiederholung und Gegensatz. Mit Chiffren ausgedrückt kann man sagen: Auf die beiden Formeln A-A und A-B lassen sich lediglich alle anderen Formen zurückführen. Auch die reichsten und kompliziertesten Gebilde sind



nichts anderes als Erweiterungen oder Kombinationen dieser Ur-elemente. Die einfachste Kombination ist die Wiederholung des Anfangs, nachdem der Gegensatz dagewesen ist: A-B-A. Wir nennen sie, da sich hier ein Ring schließt, zyklisch. Gehen wir noch einen Schritt weiter und lassen der Wiederkehr des Anfanges auch den Gegensatz noch einmal folgen, so entsteht die Gestalt A-B | A-B. Da hier zwei Hälften einander entsprechen, nennen wir die Form hälftig. Hiermit sind zwei der wichtigsten Satz- und Werkformen Bachs grundsätzlich beschrieben. Die Vorlage des „Expecto“, der Hauptteil des Chores „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“, gehört zum zyklischen Typus; und zwar, da es sich hier um mehrfache Einrahmung handelt, zu dem sogenannten chiasmisch-zyklischen (Grundform A-B-C-B-A). Ganz anders „Expecto“. Der Chor sei kurz beschrieben: Die Einleitungstakte 1-8 bilden einen Introitus, dem im weiteren Satz nichts entspricht, sie sind gewissermaßen das Portal, durch das wir eintreten. Mit Takt 9 beginnt der Hauptteil des Satzes nach dem Plan A-B-C-D | A-B-C-D; er ist also hälftig. Zur Verdeutlichung stelle ich beide Formen nun nebeneinander. Die drei Vokalthemen nenne ich, wie schon vorhin, „Expecto“, „Jauchzet“ und „Steiget“.

Kantate

- 1-14 Instrumental-Vorspiel
 [15-22 Jauchzet
 23-28 Steiget
 29-32 Instrumental-Zwischenspiel
 [33-41 Jauchzet
 42-50 Steiget
 51-65 Instrumental-Nachspiel

Messe

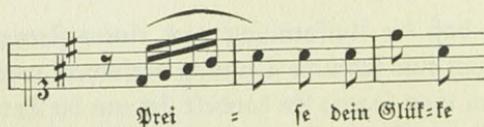
- 1-8 Introitus
 9-16 Instrumental-Teil I
 [17-24 Expecto
 25-40 Jauchzet
 41-53 Steiget
 53-60 Instrumental-Teil II
 [61-68 Expecto
 69-86 Jauchzet
 87-105 Steiget

Man sieht, daß die Umformung nach einem strengen Plan erfolgte. Will man eine sachliche Deutung versuchen, warum Bach so verfuhr, so kann man sagen: Es handelt sich um die Totenerweckung am Jüngsten Tage. Dem wird ein Satz in zyklischer Form, die eine Rückkehr zum Ausgang in sich schließt, nicht gerecht, wohl aber eine Gestalt, die anzeigt, daß es von dem Ausgang fort- und einem neuen Ziele entgegenggeht.

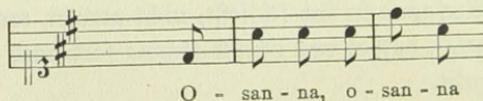
Auf weitere Einzelheiten einzugehen, erscheint mir nicht mehr nötig. Wir besitzen wohl kaum einen Parodiesatz bei Bach, der sein Können auf ähnlich schwindelnder Höhe zeigt; aber auch keinen, von dem man mit größerem Recht sagen muß: Durch die Neuschaffung ist das Vorbild auf eine erhabeneren Stufe gehoben; ja die in ihm liegenden Reime sind erst durch die Parodierung zur vollen Entfaltung gebracht.

Osanna

Daß Schering in seiner mehrerwähnten grundlegenden Studie über das Parodieverfahren Bachs den Chor „Osanna in excelsis“ keiner eingehenden Besprechung würdigt, darf uns nicht wundern; es ist vielmehr durch den Charakter dieses Satzes bedingt. Wenn ich den Verfasser recht verstehe, so kam es ihm darauf an, Fälle des Parodierens zu zeigen, aus denen ein Bild von der eigenartigen und bedeutenden Kunst Bachs auf diesem Gebiet zu gewinnen ist. Und gerade hierfür bietet der Chor „Osanna“ nicht eben viel. Der Vorgang der Umarbeitung kann hier mit wenigen Sätzen vollständig beschrieben werden. Zugrunde liegt ein Stück aus dem Eingangschor der weltlichen Kantate „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen“ (BG 34, 245 ff.). Wie der Vergleich beider Chöre zeigt, ist hier nur der Hauptteil des Satzes verwendet; das Instrumentalvorspiel ist zudem in Fortfall gekommen, das entsprechende Nachspiel aber geblieben. Dadurch hat der Satz seine architektonische Gestalt verloren und — im Gegensatz zu „Expecto“ — keine neue dafür erhalten. Die Änderung des Notentextes beschränkt sich, von unbedeutenden Kleinigkeiten abgesehen, auf die Umwandlung des Themaauftaktes. Im Vokalsatz wird aus



stets



Im Instrumentalteil ebenso, wenn nicht die Vorlage



bot, das dann gleichfalls in den einfachen Achtelauftakt verwandelt wird. Bei der Unterlegung des neuen Textes wird nicht in allen Fällen auf die sorgsamste Deklamation Rücksicht genommen; man vergleiche das immer wiederkehrende „Osanna in excelsis“.

Fragen wir nach der Gesamthaltung des Urbildes, so entspricht es der Aufgabe, zu der Bach diese „Cantata gratulatoria“ bestimmte, dem Landesherrn August III. eine festlich-prächtige Huldigung darzubringen. Man wird Schering zustimmen, wenn er (Bach-Jahrbuch 1936, S. 22) daran erinnert, daß die ehrfürchtige Haltung der Untertanen dem von Gottes Gnaden berufenen Monarchen gegenüber zur Zeit des Absolutismus etwas ist, was es in späterer Zeit nicht wieder geben konnte.

Aber mit derselben Bestimmtheit müssen wir aussprechen: Ein Empfangschor für den absoluten Herrscher, und sei es bei festlichster Gelegenheit, mußte sich auch für den damaligen Lutheraner nicht nur gradweise, sondern wesentlich von dem Segensgruß unterscheiden, mit dem der erhöhte Herr der Christenheit aufgenommen wird, wenn er sich selber im Abendmahl der gläubigen Gemeinde darbringt. Dies letzte ist der Sinn des „Osanna in excelsis“. Der achtstimmige Tonsatz Bachs hält sich aber durchaus in der säkularen Sphäre und erhebt sich nicht über sein Vorbild. „Wenn irgendwo in dieser Messe Bachs Verfahren, ältere Sätze zu verwenden, merklich in den Vordergrund tritt, so an der Stelle, wo nunmehr das Osanna erscheint.“ So schrieb Schering im Bach-Festbuch zum 9. Deutschen Bach-Fest in Hamburg 1921 (S. 69) in der kurzen Besprechung der Messe, und wir stimmen ihm unbedingt zu. Hierdurch wird klar, daß das „Osanna“ mit den vorher besprochenen Parodien nicht auf einer Linie steht.

Nicht wenig überrascht es deshalb, daß Schering es in seiner neuesten Veröffentlichung zur Messe für so gut wie ausgemacht hält, daß nicht der weltliche Huldigungschor Urbild des Messensatzes, sondern umgekehrt aus ihm hervorgegangen sei. Mit dieser Anschauung haben wir uns auseinanderzusetzen. Wir müssen zu-

nächst feststellen, daß Schering in diesem Punkt seine Überzeugung grundlegend geändert hat. Noch im Bach-Jahrbuch 1933 schrieb er:

„Grundsätzlich ist zu sagen, daß Bach niemals ein in geistlich-kirchlicher Form konzipiertes Werk ins Weltliche versetzt hat. Ich kenne kein Beispiel, wo nachweisbar eine Kirchenkantate zu einer Gratulations-, Huldigungs- oder Hochzeitskantate parodiert worden wäre. Das ist ohne weiteres begreiflich. Diese Umkehrung würde als Profanation erschienen sein und war, solange überhaupt in deutschem Bereich Kontrafakturen nachweisbar sind, nur vorübergehend in religiös verwilderten Augenblicken der deutschen Geschichte der Fall. . . . Wie wäre Bachs reines, unbeirrtes religiöses Gefühl auf den Gedanken verfallen, eine Arie, die er seinem Jesus gesungen, einen Chor, den er zum Preise des Höchsten angestimmt, ins Profane zu drehen, nur um dadurch Mühe, Zeit und Arbeit zu sparen“ (S. 37).

Hiernach mutet Scherings neue Stellungnahme eigenartig an. Ich würde ihr nur folgen können, wenn ganz zwingende Gründe dafür nachgewiesen würden, daß hier tatsächlich einmal eine geistlich konzipierte Musik zu weltlichem Gebrauch wiederverwendet ist. Diese Gründe vermisse ich aber bei Schering. Sein Hauptargument ist der handschriftliche Befund des Autogr der Sachsen-Kantate. Schering stellt fest, „daß der erste Teil dieses Chores (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“ (Bach-Jahrbuch 1936, S. 24).

Diese Argumentation überzeugt mich nicht¹⁾. Es mag dabei eine Rolle spielen, daß ich auch in der Beurteilung anderer Handschriften

¹⁾ Anmerkung des Herausgebers. Diesen Grund lasse ich gelten. Doch ist mir unverständlich, warum der Herr Verf. im Punkte des Osanna von einer „grundlegenden Änderung“ meiner Ansicht über Bachs Parodieverfahren seit 1933 spricht. Davon ist doch nirgends die Rede. Er hat wohl sagen wollen: neuerdings scheint Schering nicht abgeneigt, mit dem Osanna der hohen Messe eine Ausnahme von der Regel zuzulassen. Ich habe aber ausdrücklich die Vermutung ausgesprochen (a. a. O., S. 24), daß beide Sätze, sowohl das Osanna wie der Sachsenkantatenchor, auf ein gemeinsames Original zurückgehen, weil eben das Osanna schon 1733 da war, die Sachsenkantate indessen erst zum 5. Oktober 1734 geschrieben wurde.

Bachs nicht mit Schering übereinstimme. Von den vier Teilen des Autogr der Messe sagt er z. B.: „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“ (Bach-Jahrbuch 1936, S. 22). Ich habe in dieser Arbeit mehrere Sätze genauer beschrieben; es ist, wie ich gezeigt habe, so gut wie sicher, daß hier für die Messenform der Sätze allenthalben erste Niederschriften vorliegen¹). Man darf aber auch andere Beispiele beibringen. Daß „Expecto“ aus „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“ hervorgegangen ist, und nicht umgekehrt der Messensatz als Vorbild des Kantatenchores zu gelten hat, dürfte klar sein. Untersucht man nun das Autogr von „Jauchzet“, so findet man eine tadellose und schöne Reinschrift. Aus der Schrift und ihrem „Typ“ ist also die Frage, wo das Urbild, wo das Nachbild zu suchen sei, nicht so leicht zu beantworten²). Es müssen schon ganz schwer-

¹) Damit wird nicht bestritten, daß Skizzen zu Einzelheiten vorangegangen sein können. Eine solche hat Schering für das Duett „Et in unum“ nachgewiesen (vgl. Bach-Jahrbuch 1933, S. 48 f.). Aber für einzelne ganze Teile der Handschrift, vor allem für das Symbolum Nicenum als Ganzes, stellt unser Autogr die erste vollständige Niederschrift, d. h. die Urschrift, dar. Man darf sich hierzu auch folgendes überlegen: Aus welchen Gründen fertigt Bach neue Reinschriften an? Entweder wenn er sein Werk so stark umarbeiten will, daß dies mit Hilfe von Durchkorrigieren der alten Handschrift unmöglich ist (Beispiel: „Sanctus“ der h-moll-Messe); oder weil das alte Manuskript durch bereits erfolgte mehrfache Umarbeitung unansehnlich, vielleicht sogar schlecht leserlich geworden war, Bach aber eine schöne Niederschrift besitzen wollte (Beispiel: Matthäus-Passion). Jedenfalls setzt die Anfertigung einer neuen Reinschrift Umarbeitung voraus. Von dem Symbolum Nicenum habe ich nachgewiesen, daß Bach es nach Herstellung des Autogr noch zweimal überarbeitete. Die erste Umformung muß vor 1740 erfolgt sein. Als terminus ante quem non für die Konzeption des Symbolum hat Schering (Bach-Jahrbuch 1933, S. 48 f.) das Jahr 1733 festgelegt. Wir müssen also, wenn wir unser Autogr nicht als Urschrift ansprechen, in der Spanne von nur 7 Jahren, außer der Komposition selber zwei ganz tiefgehende Umgestaltungen des Symbolum annehmen. Das ist mir unwahrscheinlich.

²) Die Klassifizierung dieser „Typen“ ist außerdem immer von subjektiven Faktoren abhängig. Gewiß ist der Mittelteil des Sachsen-Chores etwas flüchtiger geschrieben, er enthält etwas mehr Korrekturen als der Hauptteil. Das kann aber die verschiedensten Gründe haben. Daß hier ein anderer Schrift-„Typ“ vorliegt, wage ich nicht festzustellen.

wiegende Argumente angeführt werden, bis Scherings These von 1933 (siehe oben) entkräftet ist. Bei „Preise dein Glücke“ hat aber schon Spitta (II, 528) die Möglichkeit gesehen, daß auch dieser Chor in der uns heute vorliegenden Form nicht original ist, sondern nach einem Vorbild umgearbeitet wurde. Hat Spitta damit richtig gesehen, so ist es sehr verständlich, daß Bach bei der Übertragung aus der Vorlage zunächst sehr sauber zu schreiben vermochte. Wissen wir doch, daß Umarbeitungen von ihm besonders gern in den Mittelteilen angebracht wurden, wobei der Hauptteil so gut wie unverändert blieb. Ich erinnere an die Mittelteile der Arien „Buß und Reu“ sowie „Blute nur“ der Matthäus-Passion, die bei wesentlich geringerer Abweichung der Hauptteile in der Abschrift der Amalienbibliothek (früher Kirnberger zugeschrieben) sehr anders lauten als in der endgültigen Fassung des Autogr.

Es kommen aber noch innere Gründe dazu. Der Hauptteil des Sachsenchores hat einen Aufbau, wie wir ihn in sehr vielen Kantatenchören Bachs finden. Er ist ganz organisch gewachsen. Es ist mir deshalb sehr unwahrscheinlich, daß ihm der Torso „Osanna“ (um einen solchen handelt es sich) zugrunde liegen soll. Und die Haltung des Osanna, der allgemeine Eindruck, den der Chor erweckt, entspricht seinem weltlichen Zweck vorzüglich; das spürt man beim Hören. Welchen anderen Sinn kann denn auch Scherings eigene Äußerung aus dem Festbuch von 1921 haben als diesen: Man merkt, daß es sich um keine Originalkomposition, sondern um Parodie handelt? — Damit kämen wir zu dem Ergebnis, daß bei der Parodierung des „Preise dein Glücke“ zum „Osanna“ vielleicht die Arbeitsökonomie auf Seiten Bachs eine nicht unwichtige Rolle gespielt hat.

Dona nobis pacem

Und daselbe gilt, um es gleich zu sagen, von dem letzten Chor der h-moll-Messe. Mit Recht verbietet Better (Bach-Festbuch zum 24. Deutschen Bach-Fest 1937, S. 53) diesem Satz gegenüber vorwichtige Kritik. Zu ihr sind wir angesichts eines Bachschen Satzes niemals berechtigt. Aber schon die Tatsache, daß diese Warnung hier überhaupt ausgesprochen werden muß, gibt zu denken. Dem „Expecto“ oder dem „Crucifixus“ gegenüber wäre sie völlig über-

flüssig. Und sie darf uns nicht hindern, im Rahmen unserer Untersuchung den Sachverhalt so zu sehen, wie er ist. Es handelt sich um eine Wiederholung, und zwar um eine ziemlich notengetreue Wiederholung, des „Gratias agimus tibi“ aus der Missa. Daß hier bei der Inhalt in ein Gefäß gegossen wurde, das nicht für ihn geschaffen war, liegt auf der Hand. Better spricht (a. a. O., S. 53) von einem „in seiner Seltsamkeit allerdings immerhin erstaunlichen Einfall Bachs“ und sagt, Bachs Verfahren habe „etwas Rätselhaftes und Fragwürdiges“. Schering sagt, in unserem Chor erklinge „der schöne, kraftvolle Ausdruck eines, der den Frieden nicht erst zu erbitten braucht, sondern ihn schon in sich trägt und dafür Gott Dank abstattet“ (Bach-Jahrbuch 1921, S. 76). Vorsichtig ausgedrückt bedeutet dies doch auch, daß die Musik im Widerspruch zum Text steht. Ich verzichte auf weitere Äußerungen dieser Art, die sich leicht anführen ließen.

Um das Gemeinte ganz zu verdeutlichen, verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Text. Die Worte „Dona nobis pacem“ stehen nicht vereinzelt im leeren Raum; sie meinen deshalb auch nicht irgend einen Frieden ganz allgemein. Die unmittelbar vorangehende Bitte „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ soll vielmehr durch sie erläutert werden. Sie bitten um Gnade im Sinne von: Herr, erbarme dich unser! Damit sind sie aufs nächste mit dem „Kyrie eleison“, dem griechischen „Miserere“, verwandt. Bach übernimmt aber keinen Kyrie-, sondern einen Gloria=Saß.

Und zu dessen Umgestaltung tut er nun so gut wie nichts. Der Chor „Dona nobis pacem“ ist eine Parodie zweiten Grades, lag doch schon seinem Vorbild „Gratias“ ein deutsches Urbild zugrunde. Ich erinnere daran, welch sorgsame Anpassung dieses schon an sich ausgezeichnet passende Urbild an den lateinischen Text des Dank- und Lobchores erfuhr, damit Inhalt und Form zur denkbar größten Deckung gebracht würden. Nichts davon hier. Das aus zwei Themen aufgebaute Stück dient einem Saß mit nur einem Textbestandteil, dessen Worte deshalb (und gewiß nicht besonders befriedigend) immer von neuem umgestellt und wiederholt werden müssen. Man wende nicht ein, schon das Urbild des „Gratias“ kenne solche inhaltlich nicht notwendigen Wortwiederholungen inner-

halb des musikalischen Themas „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“; denn dies ist nichts als genaue Wiedergabe des Wortlautes aus der Heiligen Schrift (Psalm 75, 2), an den Bach sich streng bindet. Spitta hat bereits gesagt, daß Bach auf die Schlusßsätze der Messe „keine große Mühe“ verwendet habe (II, 520). Dem können wir nur zustimmen¹⁾. Was für Schlusßfolgerungen wir daraus zu ziehen haben, soll später besprochen werden.

Agnus Dei und Benedictus

Von diesen beiden Arien aus der Messe nur noch wenige Worte. Die Altarie „Agnus Dei“ zeigt bekanntlich nächste Verwandtschaft mit dem Satz „Ach bleibe doch“ aus dem Himmelfahrtsoratorium (BG 2, 28 ff.). Die Messenarie ist kürzer als ihr Vorbild und läßt manche Züge der deutschen Arie beiseite. Ihr Wert wird immer unbestritten bleiben, auch wenn man sich dazu entschließt, dem Original den Vorzug zu geben. „Benedictus“ ist von vielen Beurteilern, und wohl mit Recht, ebenfalls als Parodiesatz angesehen worden, obwohl das Original nicht bekannt ist (vgl. Scherings Urteil im Bach-Festbuch 1921, S. 69). Ist dies richtig, so kommen wir zu der Feststellung, daß die h-moll-Messe vom „Osanna“ an keinen einzigen Originalsatz enthält.

Wir haben uns bisher in der Hauptsache mit Einzelstücken der Messe befaßt. Aus den bisherigen Ergebnissen lassen sich aber Schlüsse ziehen im Blick auf das Ganze. Mit ihm, mit seiner Form und seinem Inhalt, haben wir uns noch zu beschäftigen.

III. Form und Inhalt

Mit diesen Worten ist ein ganz allgemeines Problem der Kunst, gleichgültig welcher Gattung, bezeichnet. Es ist auch in der Kunst Johann Sebastian Bachs das zentrale Problem. Die Gestaltung ist es, die das Kunstwerk zum Kunstwerk macht. Und soweit es sich um Werke mit stofflichem Inhalt handelt, wie bei der Musik mit

¹⁾ Das zeigt auch die Notierung, die, zumal im „Dona nobis pacem“, viel sorgloser ist als in allen anderen Teilen des Autogr. Während sonst z. B. das Schriftbild stets so angeordnet ist, daß keine unbenuzte Zeile auf der Seite steht, finden sich am Fuß jeder der sechs letzten Seiten des Bandes 4 überzählige Notensysteme.

Text, muß die Frage auftauchen: Wie verhält sich die Gestalt zu diesem Stoff? Zu einem besonders schwierigen Problem muß diese Frage werden, wenn dem Musikwerk ein Text zugrunde liegt, der keineswegs im Blick auf Vertonung geschaffen wurde. So steht es bei den Passionen, in denen der ungekürzte Text von Evangelienkapiteln durchkomponiert wird. Zwar können hier Zutaten zur Formgebung dienen, Choräle und Vokalsätze auf freie Texte. Der Gang des Ganzen bleibt aber von dem Stoff abhängig, besonders wenn der Komponist an dem überlieferten Stil festhält und die Worte des berichtenden Evangelisten sowie die Stimmen von einzelnen Menschen durch Sologesang, die Worte aber, die im Text von mehreren gesprochen werden, durch Tutti-Sätze wiedergibt. Daß hier Spannungen zwischen Form und Inhalt auftreten können, ist unbestreitbar; und daß manchmal gerade bei einem Meister wie Bach in dem Ringen von beiden die Form den Sieg davonträgt, ist nicht zu verkennen. Bei der Johannes-Passion ist dies der Fall. Die Form als Ganzes wird überwiegend vom rein Musikalischen her bestimmt. Daß in diesem Werk die turbae zu einem wesentlichen Teile den Gesamtcharakter bestimmen, wie Spitta (II, 362) sagt, ist ebenso wenig zu bestreiten, wie ihre streng symmetrische Anordnung, durch die Bach sie zu tragenden und gliedernden Pfeilern der Komposition gemacht hat¹⁾. An diesen beiden Tatsachen ändert auch eine Kritik, wie sie Steglich in seinem Buch „J. S. Bach“ (Potsdam 1935, S. 142) bietet, nicht das Geringste²⁾. Steglich behandelt hier Wilhelm Werkers Arbeitsmethode als ganz in einer Linie mit der meinigen stehend und meint von uns beiden, daß diese Betrachtung „vom Wesentlichen ab zu leeren Spekulationen und zu Vergewaltigungen führen“ mußte. Ob dies der Fall ist, bitte ich den Leser am Ende dieser Untersuchungen selber zu entscheiden.

Nur in einem Punkt kann ich Steglich zustimmen, daß nämlich die Architektur der Johannes-Passion inhaltlich nicht bis ins letzte zu begründen ist; die Form als solche steht im Vorder-

¹⁾ Vgl. meine Feststellungen im Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff.

²⁾ Speziell gegen meine These wendet Steglich ebenda ein, daß „die Apostel- und Judenchöre“ „denn doch gewiß nicht in Bachs Blickpunkt standen“.

grunde¹). Sicher ist dies Bach selber zum Bewußtsein gekommen. In der Matthäus-Passion hat er darum auf einen ähnlich strengen Formalaufbau verzichtet²). Als drittes in der Reihe von Bachs Vokalwerken ganz großen Umfanges wird nun stets die h-moll-Messe angeführt. Mit ihrer Form haben wir uns zu befassen. Ich glaube, zeigen zu können, daß hier innere Zusammenhänge mit der Aufbauform der Johannes-Passion bestehen, allerdings in anderer Weise, als man mancherorts angedeutet findet. Von den Chorpaaren der Passion sagt Schering, durch sie werde „der Eindruck des Organischen im bedeutenden Maße erhöht“ (Fest- und Programmbuch zum 7. Deutschen Bach-Fest in Wien 1914, S. 112); in der Studie über das Parodieverfahren stellt er sich (und fraglos mit Recht) auch auf diesen Standpunkt (Bach-Jahrbuch 1921, S. 75). Er fügt hier der Besprechung der Chorwiederholungen der Passion den Satz hinzu: „Es ist dies zugleich das einzige Mal bei Bach (ausgenommen die h-moll-Messe), daß innerhalb eines Werkes die Parodie offen und mit künstlerischer Wirkung als solche hervortritt“. Ich möchte zunächst ergänzend sagen, daß auch andere Werke Bachs Satzwiederholungen kennen. Unter den bei Schering erwähnten Chorpaaren der Passion finden wir angeführt: „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ und „Wir dürfen niemand töten“. Die Sätze gehören aufs Engste zusammen; der zweite ist aber bedeutend kürzer, er zählt nur 17 Takte statt 28 und ist damit eine gedrängtere Wiederaufnahme seines Vorgängers. Satzwiederholungen dieser Art finden wir z. B. in der Motette „Jesu, meine Freude“, deren 2. Satz verkürzt an vorletzter Stelle des Werkes wiederkehrt. Ganz ähnlich liegt es mit dem Eingangschor des „Magnificat“, dessen Wiederaufnahme in dem kürzeren Schlußchor unverkennbar ist. Ebenso wie die Chorpaare der Passion und der Motette dient diese Wiederholung der organischen Abrundung der Form des ganzen Werkes. Von allen diesen Paaren gilt, was Schering von den entsprechenden Sätzen der Passion sagt (Bach-Jahrbuch 1921,

¹) Im Bach-Jahrbuch 1926 (S. 121, Anm. 2) sagte ich bereits, daß das Werk nicht nach stofflichen Gesichtspunkten, sondern „nach primär musikalischen Gesetzen gebaut ist“.

²) Vgl. Bach-Jahrbuch 1928, S. 54 ff. und Zeitschr. f. Musikwiss. 11. 1928/29, S. 336 ff.

S. 75): „Text und Musik sind in jedem einzelnen Fall so haarscharf in Übereinstimmung gebracht, daß sich nicht erkennen läßt, welcher Satzentswurf der erste, welcher der abgeleitete ist.“ Ja ich glaube, man muß noch einen Schritt weiter gehen und sagen: Hier ist die Musik überhaupt nicht im Blick auf einen der Texte zuerst geschaffen, sondern von vornherein für beide Texte bestimmt worden. Damit aber gehören diese Chöre nicht mehr in die Gruppe der Parodiesätze, sondern sind eine Erscheinung ganz anderer Art, zusammengehörig etwa mit dem Anfang und Schluß des „Deutschen Requiem“ von Brahms, bei dem man auch nicht von „Parodie“ sprechen kann. Und noch eins muß gesagt werden: Wenn diese Wiederaufnahme von Themen und von ganzen Sätzen in so vollkommener Weise die Abrundung der Form zur Wirklichkeit macht, so hat das eben darin seinen Grund, daß es keine „Parodien“ sind, daß man nicht sagen kann: Hier ist das Original, hier das Nachbild.

Aus dem Gesagten geht klar hervor, daß zwischen den Chorpaaaren der soeben besprochenen Werke und der Wiederaufnahme des „Gratias“ im „Dona“ der Messe keine innere Parallele besteht. Hier kann man nicht von einer „haarscharfen Deckung“ zwischen Text und Ton in beiden Chören sprechen; dem aufmerksamen Hörer kann es nicht entgehen, daß im „Dona“ Parodie vorliegt, und zwar eine Parodie, deren künstlerische Berechtigung nicht unbedingt einleuchtet. Schon diese Überlegung läßt es als fraglich erscheinen, ob wir das Recht haben, in der h-moll-Messe ein in sich geschlossenes Kunstwerk zu erblicken. Halten wir nämlich an der Einheitlichkeit der Messe fest, so müssen wir gleichzeitig gestehen, daß sie die innerlich organische Vollkommenheit, die die Passion, die Motette, das Magnificat auszeichnet, nicht in gleich hohem Grade besitzt. Dazu darf noch folgende Überlegung angestellt werden: Die einander entsprechenden Chöre der älteren Werke haben innerhalb der Komposition aufeinander hinweisende Funktionen wie Anfang und Schluß, zweiter und vorletzter Satz, symmetrische Glieder des rahmenförmigen Aufbaues. Auch dies ist in der Messe nicht der Fall. „Gratias“ ist innerhalb der Missa ein Mittelsatz, er hat keinen Finalcharakter, wird vielmehr durch den ihn in jeder Richtung überbietenden Chor „Cum Sancto Spiritu“ überhöht. Daß Bach zum Finalsatz des Ganzen einen Satz ge-

braucht hätte, der nicht einmal zum Finale eines Teiles geeignet war, ist unwahrscheinlich. Damit gewinnt für mich der Versuch, in der h-moll-Messe ein einheitliches Werk, etwa im Sinne der Passionen, zu erkennen und einen Aufbauplan nachzuzeichnen, etwas Problematisches.

Ein solcher Versuch ist, so viel ich sehe, bisher auch erst einmal unternommen worden. H. Th. David veröffentlichte in der Festschrift für Johannes Wolf „Musikwissenschaftliche Beiträge“ (Berlin 1929, S. 13 ff.) eine Analyse der h-moll-Messe, in der er sich bemüht, einen Gesamtplan des Werkes vom „Kyrie“ bis zum „Dona nobis pacem“ nachzuweisen¹⁾. Dabei spielt die Wiederkehr des „Gratias“ im „Dona“ eine wichtige Rolle; sie gibt nach Meinung des Verfassers dem Ganzen die Abrundung. Hier liegt also schon ein schwacher Punkt der Argumentation. Nach David hat die Messe drei Hauptteile: Die Missa, das Symbolum Nicenum, die Sätze vom „Sanctus“ bis zum „Dona“. Auch dies ist unhaltbar, und zwar nach dem Befund des Autogr. Hätte Bach eine Dreiteilung beabsichtigt, so hätte er schwerlich durch die eingeschalteten Titelblätter (siehe Tafel I und II) den Inhalt des Bandes in vier Gruppen von Sätzen zusammengefaßt. Von den Einzelheiten, durch die hier der Gesamtaufbau nachgewiesen werden soll, nur noch so viel:

¹⁾ Auf ganz anderer Linie steht die Deutung, die Alfred Heuß der Messe zu geben versuchte. (Vgl. seine Erläuterungen zu den Aufführungen des 3. Leipziger Bachfestes, Leipzig 1914, im Programmbuch dieses Festes, S. 118 bis 142.) Er geht dabei nicht von musikalischen Formen aus, unterlegt vielmehr einen stofflichen Vorwurf und sieht in ihm das einigende Band des Ganzen. In dieser „religionsphilosophischen Weltmesse“, wie er sie nennt, setzt sich Bach nach seiner Überzeugung mit allen Fragen des Christentums auseinander, und zwar auf geschichtlicher Grundlage und in geschichtlicher Reihenfolge. Das „Kyrie“ bedeutet die vorchristliche Zeit, das „Gloria“ die Erscheinung Jesu und das Urchristentum; das „Credo“ führt uns ins Mittelalter (denn nach Heuß hat z. B. das „Crucifixus“ mit dem Kreuzeßtod auf Golgatha nichts zu tun, es stellt Kegerverbrennungen dar). Mit dem „Sanctus“ setzt die Reformation ein, und in den Schlußsätzen gelangen wir bis zur Gegenwart Bachs. — Ich erwähne dies als ein Beispiel dafür, zu welcher absonderlichen Verirrungen die Hermeneutik verführen konnte. Soweit ich sehe, ist niemand Heuß auf diesem Wege gefolgt; auch Steglich, der in vielen Punkten von Heuß beeinflusst ist, geht hier nur eine ganz kurze Wegstrecke mit ihm. — Für unsere Betrachtungen erübrigt sich eine Auseinandersetzung mit diesen Gedanken.

Es geht darum, zwischen der Missa und den Schlußsätzen Parallelen zu finden. Hierzu rechnet der Verfasser die angebliche Analogie zwischen den Satzgruppen „Kyrie“ — „Christe“ — „Kyrie“ auf der einen Seite und „Osanna“ — „Benedictus“ — „Osanna“ auf der anderen. Dieser Bezug besteht aber nur in den Texten. Durch seine Musik hat ihn Bach beseitigt; er schafft zwei verschiedene „Kyrie“-Sätze, den Chor „Osanna“ aber läßt er wiederholen. Nicht auf die Texte kommt es bei musikalischen Formen an, sondern darauf, welche Gestalt ihnen durch die Vertonung aufgeprägt wird. Und schließlich noch eins: Die Missa ist als selbständiges Werk entstanden; gerade David hat (S. 13—18 seiner Studie) deren gerundete Form überzeugend nachgewiesen. Von den Schlußsätzen „Sanctus“ bis „Dona“ wissen wir aber, daß sie nicht als ein einheitliches Werk geschaffen wurden. Der „Sanctus“-Chor ist vielmehr für sich allein ein Werk. Wir dürfen sagen, daß Bach in dieser Komposition eine Schöpfung gelungen ist, die nicht nur formal vollendet ist, sondern die in jeder Richtung zu den höchsten Eingebungen der gesamten neueren Musik gehört. Es ist unglaublich, daß im engsten Zusammenschluß hiermit die Sätze „Osanna“ bis „Dona“ einen einheitlichen Teil der Gesamtmesse bilden sollten. Es handelt sich bei ihnen, wenn die oben gekennzeichnete Beurteilung des „Benedictus“ richtig ist, ausschließlich um Parodien, dazu bei den Chören um solche, die nicht zu den wertvolleren ihrer Gattung gehören. Wir dürfen davon überzeugt sein, daß Bach ganz bewußt „Sanctus“ und „Osanna“ durch das eingeschaltete Titelblatt trennte.

Und betrachten wir nun die in diesem vierten Teil des Autogr-Bandes zusammengefaßten Sätze auf ihre Form im Ganzen hin, so bestätigt sich wieder das schon zitierte Urteil Spittas, daß Bach darauf keine große Mühe aufgewendet hat. Vor allem darf man nicht außer acht lassen, daß sie, wie wir sahen, an der mehrfachen Überarbeitung, die das Symbolum Nicenum erlebte, nicht teilnahmen. Bach hielt offenbar die Arbeit der immer erneuten Umgestaltung und Verbesserung bei ihnen nicht für nötig.

Es gilt also darauf zu verzichten, die h-moll-Messe als ein Kunstwerk im ganzen zu betrachten. Wir müßten uns ja auch fragen, zu welchem praktischen Zweck Bach sie als Ganzes hätte

schaffen sollen. Für den katholischen Kultus kann sie nicht in Betracht kommen. Der Wortlaut des katholischen Hochamtes liegt seit Pius V. (1572) unveränderlich fest. Schon Spitta macht darauf aufmerksam, daß Bach von diesem kanonischen Text im „Gloria“ und im „Sanctus“ abweicht. Dazu kommt, daß in der römisch-katholischen Messe die Präfation zwar mehr als zehn verschiedene Gestalten hat; darin aber stimmen sie alle überein, daß das „Osanna“ vom „Sanctus“ nicht zu trennen ist, sondern ihm stets unmittelbar folgen muß. Gerade dies aber widerspricht der Bachschen Gliederung des Stoffes¹⁾.

Und noch eins darf nicht übersehen werden. Bach gibt dem Ganzen, das wir heute „h-moll-Messe“ nennen, keinen gemeinsamen Titel. Wohl kommt es bei Bach vor, daß er ursprünglich selbständige Werke zu einem Ganzen zusammenfaßt. Das Weichnachtsoratorium besteht aus sechs Kantaten. Bei ihrem Zusammenschluß setzte Bach auf jede der einzelnen Partituren den Gesamttitel in der Form: „Pars 1 Oratorii“, „Pars 2 Oratorii“²⁾ usw. Diese Fassung entspricht genau den Teilüberschriften in seinen Passionen, z. B. beim Beginn des zweiten Teiles der Matthäus-Passion: „Pars 2^{da} Passionis Christi secundum Matthäum“.

¹⁾ Es ist jedem, der sich mit Bachs Handschriften beschäftigt, bekannt, daß Bach die unmittelbare Aufeinanderfolge von Sätzen, wenn sie ihm aus dem Partiturbild noch nicht deutlich genug hervorzugehen scheint, dadurch kenntlich macht, daß er den Textanfang des zweiten mit dem Zusatz „sequitur“ notiert. So steht in unserm Autogr der Missa z. B. „sequitur Christe“ (vgl. BG 44, Tafel 90), „Qui sedes sequitur“, „Quoniam tu solus sanctus sequitur“. Eine entsprechende Notiz fehlt nach dem „Sanctus“. — Obwohl, wie bei jedem Werkanfang, in der Überschrift des „Osanna“ die Besetzung vollständig neu angegeben ist — sie weicht vom „Sanctus“ ja auch erheblich ab — hielt Bach die Einlegung des Titelblattes für die Stücke vom „Osanna“ bis „Dona“ für notwendig. Die Trennung vom dem Vorangehenden und die Zusammengehörigkeit alles Folgenden konnte Bach nicht klarer zum Ausdruck bringen. Im Bach-Festbuch 1921, S. 69 empfiehlt Schering daher mit Recht, zwischen „Sanctus“ und „Osanna“ eine längere Pause einzulegen. Man kann nach diesen Feststellungen bei der h-moll-Messe auch nicht entsprechend der katholischen Einteilung von einer „fünfteiligen Messe“ sprechen (im Hochamt beginnt der fünfte Chorsatz mit dem „Agnus Dei“). Tut man es doch (vgl. Bach-Jahrbuch 1936, S. 25 und 26), so trennt man, was Bach als zusammengehörig deutlich macht, und fügt zusammen, was er eindeutig trennt.

²⁾ Vgl. „Bachs Handschrift“ (BG 44), Tafel 126.

Ganz anders in unserm Autogr; es ist eine Sammlung von vier Einzelwerken, die ohne Gesamttitel hintereinander gefügt sind: „No. 1. Missa“, „No. 2. Symbolum Nicenum“ usw. (siehe Tafel I und II).

Wollen wir also hier nach Aufbauformen fragen, so haben wir jedes der Werke für sich allein zu untersuchen. Den Aufbau der Missa hat, wie schon gesagt, David dargelegt. Vom „Sanctus“ und von dem vierten der Werke, das „Osanna“ bis „Dona“ umfaßt, wurde hier schon gesprochen. Ich wende mich also dem „Credo“ zu.

Symbolum Nicenum

Auch über dieses Werk finden wir wertvolle Angaben schon bei David. Seine Beschreibung der Aufbauform ist aber unvollständig; vor allem bleibt er ganz im Formalen stecken. Das Werk hat folgende Gestalt: Eröffnet wird es mit einer Chorgruppe, die aus zwei verschiedenartigen Sätzen besteht: „Credo in unum Deum“ — „Patrem omnipotentem“. Analog schließt das Werk mit einer aus zwei verschiedenartigen Chören gebildeten Musik: „Confiteor unum baptisma“ — „Expecto resurrectionem mortuorum“. Beidemal beginnt es kirchentonale und unter Verwendung altkirchlicher Themen mit einem Ricercar; beidemal ist ein fugierter und mit reicher Instrumentalbegleitung ausgestatteter Chor in D-dur angefügt. Die Beziehung zwischen diesen, das Ganze wie zwei mächtige Eckpfeiler flankierenden, Abschnitten ist deutlich, auch ohne daß sie näher beschrieben wird. Nur dürfen wir noch einmal daran erinnern, was wir über die Entstehung der Sätze erfahren haben. Sie sind aufeinander zugewachsen. Das zeigt schon die Notierung des „Expecto“; in der Vorlage sahen wir halb so große Notenwerte. Bach gleicht sie der Notierung des „Patrem omnipotentem“ an. So sieht schon das Schriftbild beider Sätze verwandt aus. Wichtiger ist die Abwandlung der Grundform, die Bach bei Parodierung des Chores „Jauchzet“ vornahm. Der Chor „Patrem omnipotentem“ ist hälftig, ganz seinem Inhalt entsprechend. Wohl in erster Linie mit Rücksicht auf den tiefsten Sinn, den er ausdrücken soll, aber ebenso im Blick auf seinen Parallelsatz nimmt „Expecto“ hälftige Form an. Aber nicht nur dieser Chor wandelt sich; auch bei „Patrem omnipotentem“ können wir dies feststellen. In seiner Vorlage trat in beiden Durchführungen stets eine Sing-

stimme einzeln nach der anderen ein; im Messensatz wird jede von den noch nicht thematisch gebundenen begleitet, es beginnt gleich mit dem vollen Chor. Gerade so setzen die fugierten Teile der Chöre „Jauchzet“ und „Expecto“ ein; die Stimmen, die das Thema noch nicht zu singen haben, begleiten ihre thematisch einsetzende Schwester allemal.

An zweiter und an vorletzter Stelle des Werkes stehen Solosätze: „Et in unum Dominum“ — „Et in Spiritum Sanctum“. Als solche stehen sie schon zueinander in Beziehung; der erste der beiden ist ein Duett, wie dies bei Bach sehr häufig vorkommt, wenn die Person Jesu Christi im Mittelpunkt steht (vgl. „Christe eleison“ und „Domine Deus“ aus der Missa — diese Zweistimmigkeit ist symbolhaft); der zweite ist eine Arie für Bass. Die Instrumentation der beiden ist charakterisiert durch zwei Oboi d'Amore. Ich habe in dem Kapitel über die Überlieferungsfragen schon gesagt, daß die Tilgung der Bläser im Duett eine Verfälschung späterer Zeit ist. Auch tonartlich weisen die Sätze aufeinander hin. Grundtonart des Ganzen ist D-dur. „Et in unum Dominum“ steht in G-dur, in der Subdominante, „Et in Spiritum Sanctum“ in A-dur, in der Dominante. So gliedern die beiden Sätze den Tonartenweg des Werkes in eine Kadenz ein. Die in der Mitte stehenden Sätze berühren Paralleltonarten, um in D-dur zu münden.

Diese Mittelpunktssätze werden gebildet aus drei Chören: „Et incarnatus est“, „Crucifixus“, „Et resurrexit“. Der Gesamtaufbau läßt sich also in folgender Weise darstellen:

| |
|----------------------------------|
| Credo in unum Deum |
| Patrem omnipotentem |
| Et in unum Dominum |
| Incarnatus |
| Crucifixus |
| Resurrexit |
| Et in Spiritum Sanctum |
| Confiteor unum baptisma |
| Expecto resurrectionem mortuorum |

Das Werk ist also musikalisch streng und sinnvoll gegliedert. Drei große Gruppen von Chören bestimmen den Gesamteindruck; die Solosätze vermitteln den Übergang von einer Gruppe zur anderen, treten aber selber merklich zurück.

Es kann bei tieferem Eindringen keinem Zweifel unterliegen, daß hier mehr geboten werden soll, als bloß eine bis ins Letzte durchgebildete musikalische Form. Zur Deutung dieses musikalischen Symbols sei deshalb folgendes gesagt:

Der Text des Werkes ist eins der ökumenischen, d. h. allen christlichen Kirchen der Welt gemeinsamen Bekenntnisse. Die lutherische Kirche, in der Bach äußerlich und innerlich lebte, bekennt es so gut, wie die alte und die mittelalterliche. Es ist deshalb sinnvoll, im Tonartlichen und im Thematischen Töne anzuschlagen, die aus der Kirche des Mittelalters stammen („Credo“ — „Confiteor“). Der Inhalt des Symbolum Nicenum ist eine Zusammenfassung des christlichen Glaubens. So bekennt der Christ den Glauben an den Schöpfer aller Dinge; er bekennt von sich selber, daß er durch die Schöpfungsordnung ein Teil dieser aus der Hand des allmächtigen Vaters hervorgegangenen Welt alles Sichtbaren und Unsichtbaren ist („Patrem omnipotentem“). Er bekennt aber zugleich, daß er durch die eine Taufe („unum baptisma“) Glied einer diese Welt umspannenden, aber nicht von dieser Welt stammenden Gemeinschaft, nämlich der Kirche, ist, in der er kraft der Sündenvergebung („remissio peccatorum“) an der Auferstehung der Toten und dem ewigen Leben teilhaben soll („Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi“). Die Welt der Schöpfung und die Welt der Erlösung treten hier einander gegenüber. Der Abstand zwischen beiden ist deutlich. Man stelle die beiden Chöre „Patrem omnipotentem“ und „Expecto“ nebeneinander: Um wieviel herrlicher ist die Gabe des ewigen Lebens als alle vergänglichen Güter der Welt! Und noch ein anderer Unterschied wird deutlich: Während kraft des allmächtigen Wortes die Schöpfung alles Sichtbaren und Unsichtbaren dasteht, führt der Weg zur Totenaufstehung und zum ewigen Leben durch das Dunkel des Todestales mit seinem Grauen und seinen Rätseln („Confiteor“, Takt 121—146).

Beides aber, Schöpfung und Erlösung, kann der Christ nur bekennen, weil im Mittelpunkt seines Lebens, ja der ganzen Welt, der eine Mann steht: Jesus Christus. Er ist für uns Mensch geworden aus der Jungfrau („Incarnatus est“), er ist für uns am Kreuz gestorben („Crucifixus etiam pro nobis“), er ist auferstanden und wird wiederkommen in Herrlichkeit („Resurrexit et iterum venturus est cum gloria“).

Dies die schlechtthin fundamentalen Aussagen, auf denen das Bekenntnis, d. h. die Existenz, des Christen ruht. Sie werden vom ganzen Chöre gesungen, jedes Wort wird immer und immer wieder verkündigt. Andere Aussagen des Bekenntnisses stehen hier nicht so im Vordergrund. Sie bleiben unverrückt an ihrem Platz; dasselbe Gewicht aber wie die bezeichneten Fundamentalsätze erhalten sie hier nicht. Die einzelnen Worte werden deshalb nicht so häufig wiederholt, sie treten in den Solosätzen weniger hervor.

Auf zweierlei ist dabei noch hinzuweisen: Die „Credo“-Komposition Bachs unterscheidet sich wohl von allen anderen Vertonungen desselben Textes durch die Gestalt. Sie ist (und das fällt zunächst auf) nicht in drei einander parallele Teile, entsprechend den drei Artikeln des Symbols, gegliedert. Theologisch gesprochen: Wichtiger als der trinitarische Charakter, den er deshalb doch keineswegs verleugnet, war für Bach offenbar die Herausarbeitung des Christozentrischen im Bekenntnis der Kirche. Den absoluten Mittelpunkt aber, den Brennpunkt, in dem sich alle Strahlen sammeln, bildet das eine Wort „Crucifixus“. Wir haben gesehen, daß dies nicht von Anfang an so war; es wurde erst zum Zentrum durch Einschaltung des Chores „Et incarnatus est“. Damit daß Bach diese Worte aus dem vorangehenden Duett herauslöste, gab er in diesem Satz manche feinen Einzelheiten in der Ausdeutung preis. Die von oben herabsteigende Linie



in Takt 59/60 traf in der ursprünglichen Textverteilung des Duettes zusammen mit den Worten „descendit de coelis“; die modulatorische Wendung, die mit Takt 69 beginnt und die wie in andere Welten führt, begleitete die Worte „et homo factus est“¹⁾. Bach

¹⁾ Die ursprüngliche Textverteilung ist aus Tafel 102 des Bandes „Bachs Handschrift“ (BS 44) zu sehen, wo die Schlusstakte 66 bis 80 des Duetts wiedergegeben sind.

opferte die Symbolik des Einzelnen; wichtiger war ihm die Symbolik der Form im ganzen. Das Kreuz Christi sollte allein den Mittelpunkt bilden, an dem sich sein Glaubensbekenntnis vom ersten bis zum letzten Satz orientiert im Sinne von 1. Kor. 2, 2: „Ich hielt mich nicht dafür, daß ich etwas wüßte unter euch, als allein Jesum Christum, den Gekreuzigten“. Luthers *Theologia Crucis* steht vor uns.

Vergleichen wir nun unser Werk mit den zu Anfang dieses Kapitels erwähnten älteren Kompositionen Bachs, vor allem mit der Johannes-Passion. Ihr Aufbau ist im Bach-Jahrbuch 1926 (S. 126 ff.) skizziert. Die Verwandtschaft beider Formen ist erkennbar. Weidemale sind es die Chöre, die in rahmenbildender Anordnung den Gesamtbau gliedern; denn wenn sich im *Symbolum Nicenum* auch kein Satz wiederholt, so bestehen doch klare Bezüge zwischen bestimmten Teilen des Werkes. Sofort aber fällt auf, daß der Typus des *Symbolum* dem der Passion gegenüber stark vereinfacht ist. Es sind an Stelle der vielen paarigen Sätze nur noch wenige große Chormassen, die den Bau gliedern. Und während der Tonartenweg in diesem Abschnitt der Passion höchst kompliziert ist — H. S. Moser hat ihn in Ergänzung meiner Untersuchungen (Bach-Jahrbuch 1932, S. 155 ff.) beschrieben —, wird er im *Symbolum Nicenum* klar durch eine nur wenig erweiterte Kadenz bestimmt. Vor allem aber achte man auf den Inhalt der Chöre. In Anlehnung an die Tradition sind es die Worte der Jünger, der Hohenpriester, des Volkes usw., die in der Passion als Chöre vertont werden; und man muß gestehen, daß damit ein Bestandteil des Textes, der nicht der inhaltlich wichtigste ist, die stärkste Hervorhebung, ja sogar für den Gesamtaufbau eine einzigartige Bedeutung erhält. Ganz anders im *Symbolum*. Bach bindet sich an keinerlei musikalische Tradition, sondern schafft aus dem Gegenstand allein heraus. Nur die Fundamentalsätze des Symbols werden unterstrichen und zu tragenden Pfeilern des Gebäudes. Und schließlich dies: Das Herzstück der Passion ist zyklisch gestaltet, d. h. es hat eine Form erhalten, die nicht aus dem Wesen der immer vorwärtsschreitenden Passionsgeschichte erwachsen ist. Im *Symbolum* dagegen entspricht sich auch in dieser Beziehung Form und Inhalt, sagt das Bekenntnis doch aus, daß Gott sich der seit der Schöpfung

gefallenen Welt in Christus erbarmt, daß die Erlösten zu ihm heimkehren sollen, mit ihm zu leben und zu herrschen¹⁾.

Wenn wir, so sagte ich, die h-moll-Messe als ein Ganzes ansehen, so vermissen wir an ihr die Ausgeglichenheit der Form, die Bach schon in der Johannes-Passion erreichte. Halten wir uns aber daran, daß hier kein einheitliches Kunstwerk vorliegt, sondern eine Mehrheit selbständiger Werke, so sehen wir kein Absinken in Bachs Schaffen. Im Symbolum Nicenum ersteigt er vielmehr erst die Höhe der Vollendung. Hier ist es ihm gelungen, für den ungeheueren Inhalt eine vollkommene Form zu prägen.

Und nun nur noch einige Worte über die kirchliche Bestimmung dieser Werke²⁾. Wir wissen Schering Dank dafür, daß er in seiner neuen Studie (Bach-Jahrbuch 1936) eine Hypothese aufgestellt hat, die die Verwendung der Missa im lutherischen Gottesdienst und ihre Bestimmung dafür sehr wahrscheinlich macht. Wie und wo das Symbolum Nicenum eine gottesdienstliche Verwendung

¹⁾ Den engen Zusammenhang zwischen der Johannes-Passion und der Motette „Jesu, meine Freude“ habe ich früher (Bach-Jahrbuch 1928, S. 35 ff.) nachgewiesen. Schon in der Motette können wir der Passion gegenüber eine Bervollkommnung erkennen. Die Gliederung ist zwar noch nicht von der monumentalen Einfachheit wie im Symbolum Nicenum. Aber in der Tonartenordnung ist die Motette weit durchsichtiger als die Passion (vgl. H. Stephan, Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesängswerken. — Bach-Jahrbuch 1934, S. 77—78). Und ebenso ist die Beziehung von Form und Inhalt näher. Im Mittelpunkt steht die Aussage: „Ihr aber seid nicht fleischlich, sonder geistlich“ (Röm. 8, 9). Sie hat zentrale Bedeutung für das Ganze; denn alles andere in der Motette von dem Anfang „Jesu meine Freude“ an bis zu dem Schluß „Weicht, ihr Trauergeister“ kann nur denen verkündigt werden, von denen zuerst gilt: Ihr seid wiedergeborene Menschen durch den Heiligen Geist.

²⁾ Daß sie nicht für den katholischen Kultus bestimmt gewesen sein können, wurde schon gesagt. In ihnen prägt sich auch keine über den Konfessionen stehende Haltung aus. Am wenigsten kann dafür die Vertonung der Worte von der „*una sancta catholica et apostolica ecclesia*“ als Beweis herangezogen werden; denn der ist kein Lutheraner, der sie nicht bekennt. An Bachs strengem Luthertum ist nicht zu zweifeln. Auch zu seiner Zeit gab es unter evangelischen Theologen die Richtung, die einen Ausgleich zwischen den Konfessionen erstrebte. Bach hat nicht zu ihnen gehalten. Dafür zeugt die Bibliothek, die er hinterließ. Nicht ein einziges Werk der irenischen Schule findet sich darin, wohl aber die lange Reihe der Polemiker, Calovius an der Spitze, die gegen jene Vermittler als gegen Abtrünnige vom rechten Glauben den schärfsten Kampf führten. (Vgl. H. Preuß, Bachs Bibliothek, in der „Jahn-Festgabe“, 1928.)

fand, wissen wir bis heute nicht. Daß aber Bach gerade dieses echt lutherische Werk für seine Kirche schuf, daran können wir nicht mehr zweifeln. Die mehrfache Umarbeitung gerade dieses Werkes legt sogar den Gedanken an eine mehrfache Verwendung nahe. Das „Sanctus“ konnte so, wie es ist, an hohen Festtagen als Schluß der Präfation gebraucht werden. Von den Sätzen „Osanna“ bis „Dona nobis pacem“ glaubt Spitta (II, 522) daß sie während der Kommunion musiziert worden seien. Trotz Scherings Einwand (Bach-Jahrbuch 1936, S. 16), daß die Musiker unmittelbar nach dem Sanctus die Kirche verließen — warum sollten sie nicht in einem Ausnahmefall einmal bleiben? —, hält Better an Spittas These fest (vgl. Bach-Festbuch 1937, S. 53). Die sich hieraus ergebende Bestimmung der Sätze erklärt zugleich ihren Charakter. Sie bedeuten etwas ganz anderes als z. B. das „Sanctus“. Während in diesem „Heilig, Heilig“ der Chor dem Wort des Liturgen am Altar unmittelbar antwortet, an dem Hauptgeschehen des Gottesdienstes aktiv teilnimmt, verschiebt sich danach das Schwergewicht der liturgischen Handlung ganz ausschließlich in den Altarraum. Was der Chor oder die Orgel von nun an bietet¹⁾, ist liturgisch gesehen eine Nebenhandlung; sie hat keine selbständige Bedeutung, sondern nur die Aufgabe, das Geräusch der in den Altarraum tretenden Gemeindeglieder zu verdecken und die Gedanken der im Augenblick nicht an der Kommunion Beteiligten vor Zerstreuung zu bewahren. Betrachten wir unsere Stücke unter diesem Gesichtspunkt, so fallen die Bedenken fort, die wir gegen sie haben, so lange wir sie als eine geradlinige Fortsetzung des „Sanctus“ ansehen.

Aus diesen Untersuchungen ergeben sich
zwei Folgerungen:

1. Wir brauchen eine neue Ausgabe der h-moll-Messe. Sie muß nicht nur von den Fehlern gereinigt sein, die wir in allen bisherigen Ausgaben finden. Sie muß den Quellenbefund vollständig

¹⁾ Auch andere Musiken wurden während der Austeilung des Abendmahles ausgeführt. Vgl. Bachs Notiz auf der Innenseite des Umschlages der Originalpartitur zur Kantate 61 (faksimiliert wiedergegeben in J. S. Bachs Handschrift — BG 44, Bl. 5). Wilhelm Ehmann glaubt, daß Bach für den Fall des Fehlens größerer Mittel die Duette aus dem III. Teil der Klavierübung hierfür bestimmte (vgl. Musik und Kirche. Jahrg. 5. 1933, S. 84).

darstellen. Dazu gehört die Gliederung, wie sie das Autogr bietet. Dazu gehört auch, daß der Benutzer erkennen kann: Der Gesamttitel, den wir dem Ganzen geben, vor allem in der Form „Die Hohe Messe“, stammt nicht von Bach, sondern ist eine Zutat späterer Zeit. Zur Vorbereitung dieser Ausgabe sind die in BG 6^a verworfenen Abschriften kritisch zu verwerten. Gerade sie sind es, die uns einen Einblick in die Entwicklung gewähren.

2. Die Aufführungspraxis der h-moll-Messe hat sich von Bachs Absicht denkbar weit entfernt. Gesamtauführungen unterliegen nicht nur wissenschaftlichen, sondern auch künstlerischen Bedenken. Vor allem hat die Loslösung der vier Werke von dem kirchlichen Boden, in dem sie wurzeln, weithin zu Mißverständnissen Anlaß gegeben. Schon das Wort „Messe“ und die Verwendung der lateinischen Sprache wird oft falsch gedeutet. Luther hat die Messe keineswegs abgeschafft, sondern reformiert. Die Gesangsstücke, die uns auch in Bachs h-moll-Messe begegnen, stehen in der lutherischen Kirche und ihrem Gottesdienst mit Recht in vollem Ansehen. Luthers „Deutsche Messe“ von 1526 sollte ferner die lateinische Form der Messe nicht aufheben; Luther sagt in der Vorrede ausdrücklich: „Ich will in keinem Weg die lateinische Sprache aus dem Gottesdienst ganz wegkommen lassen.“

Nur weil man dies alles außer acht ließ, konnte es zu dem Mißverständnis kommen, als habe Bach in der h-moll-Messe ein über den Kirchen und Konfessionen stehendes Werk geschaffen. So konnte auch der Blick dafür verdunkelt werden, daß z. B. das Symbolum Nicenum in Bachs Vertonung ein Bekenntniswerk ausgesprochen lutherischer Prägung ist. Ob es möglich sein wird, dies Symbolum in der evangelischen Liturgie in Dienst zu nehmen, ist eine Frage, die nicht leicht beantwortet werden kann. Wir erleben heute eine Neubefinnung auf das Wesen des evangelischen Gottesdienstes. Die Musik der Kirche wird nur dann den rechten Weg gehen, wenn sie sich dem Gottesdienst einordnet als Verkündigung, Anbetung, Bekenntnis. Wichtiger als die Frage, wie ein Bachsches Werk möglichst bald praktisch im Gottesdienst zu gebrauchen ist, scheint mir zu sein, daß man sich von Bach, und gerade auch von seinem Symbolum Nicenum, den Weg zu einer echten evangelischen Kirchenmusik weisen läßt.

Unechte Orgelwerke Bachs

Von Hermann Keller (Stuttgart)

Seit dem Abschluß der Gesamtausgabe der Werke Bachs durch die alte Bachgesellschaft sind eine Anzahl Handschriften Bachs und Abschriften aus ihm nahestehenden Kreisen gefunden worden, die sein Gesamtwerk nicht unwesentlich bereichert haben. Andererseits sind (zum Teil schon vor Abschluß der Gesamtausgabe) eine Reihe der darin enthaltenen Werke von der Bachforschung als unecht festgestellt worden, ohne daß manche davon seither auch von der Praxis als unecht behandelt worden wären. Aber auch unter den neueren Funden sind Werke, die, nur in einer einzigen fremden Handschrift überliefert, den Verfassernamen Bachs tragen, und trotz dieser sehr unsicheren Überlieferung seither als Bachsche Werke gelten. Hier hat die Bachforschung wichtige und immer wieder neue Aufgaben. So lange sie nicht gelöst sind, sollten zweifelhafte Werke ausdrücklich als solche gekennzeichnet werden, etwa so, wie ich es in einer 1937 erschienenen Sammlung alter Choralvorspiele getan habe: „in einer Handschrift des 18. Jahrhunderts J. S. Bach zugeschrieben.“ Nur in einem kleineren Teil der Fälle ist es ja bis jetzt möglich gewesen, die Echtheitsfrage mit Sicherheit oder genügender Wahrscheinlichkeit zu klären. Die folgende Abhandlung hat sich die Aufgabe gesetzt, die seitherigen Forschungen darüber auf dem Teilgebiet der Orgelwerke zusammenzufassen, zu ergänzen und fortzuführen.

Die Orgelwerke Bachs liegen bekanntlich in zwei, in ihrem Wert allgemein anerkannten Ausgaben vor: in der neunbändigen Ausgabe der Edition Peters und in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Die zeitliche Folge der Herausgabe der Veröffentlichung der beiden Ausgaben ist folgende: Pet. I—VIII 1844—1852; B.G. 3 (dritter Teil der Klavierübung) 1854; B.G. 15 (sechs Sonaten, 18 Prä-

ludien und Fugen u. a.) 1867; B.G. 25 (Orgelbüchlein) 1878; Pet. IX (Supplement) 1881; B.G. 37 und 50 1891 und 1893; Pet. IX (Neuausgabe) 1904. Die Ausgabe von Peters war also (Band IX ausgenommen) die frühere und darf bei manchen Werken auch heute noch als die authentischere gelten, wogegen der Bach-Gesellschaft zahlreichere Handschriften, zum Teil allerdings solche von geringerem Wert, zur Verfügung standen.

Da alle übrigen praktischen Ausgaben der Orgelwerke Bachs ohne eigene Textkritik einer dieser beiden Ausgaben folgen, so ist nur der Bestand dieser, der sich nicht ganz deckt, zu prüfen. Das ist bis jetzt nur in summarischer Weise geschehen, insbesondere von Johannes Schreyer im zweiten Heft seiner „Beiträge zur Bachkritik“ (Leipzig 1913, S. 7, 20–23, 54–64). Seine Methode, die im wesentlichen sachtechnische und formale Fehler als zwingende Gründe gegen Bachs Autorschaft aufführt, und ihre Ergebnisse dürfen hier als bekannt angesehen werden (vergleiche Scherings Entgegnung auf das erste Heft im Bach-Jahrbuch 1912). Seither hat eine kritische Durchsicht der Orgelwerke nicht mehr stattgefunden. Auch Werner Dankerts 1934 erschienenen „Beiträge zur Bachkritik“ (auf typologischer Grundlage) berücksichtigen die Orgelwerke nicht.

Die Fehlergebnisse von Schreyer (neben vielen richtigen Einzelheiten) rühren von der Überspannung einer einzigen Methode her. Um einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit zu erreichen, muß zunächst die Sicherheit oder Glaubwürdigkeit der Überlieferung geprüft werden. Erst dann ist das Werk selbst auf seine sachtechnische, formale und stilistische Haltung hin zu untersuchen. Ferner: da es sich fast in allen Fällen um Jugendwerke handelt, so muß man zum Vergleich ein einigermaßen deutliches Bild von der Entwicklung Bachs von seinen ersten Anfängen in Lüneburg (um 1700) bis zu den ersten Jahren in Weimar besitzen. Viele ältere Forscher haben den Fehler gemacht, unsichere, harmlose Werke als Jugendkompositionen Bachs hinzustellen, um sie für sein Werk zu retten. Die als echt bekannten Jugendwerke Bachs für Orgel sind aber genialisch, stürmisch, überschwenglich, drängend, mit sehr starkem Erlebnisgehalt gefüllt, verbunden mit einer zunächst noch in auffälliger Weise mangelnden Beherrschung der Satztechnik und des Kontrapunkts. Darin ist Bach der genaue Gegensatz zu Mozart, der als

Wunderkind die musikalische Durchschnittssprache seiner Zeit spielend beherrschte, lange ehe er in ihr Eigenes auszudrücken hatte. (Dies ist auch der Grund, warum uns die Jugendwerke Mozarts, d. h. die meisten Kompositionen vor A. B. 150, nur mehr wenig interessieren, während die Jugendwerke Bachs auch heute noch stark auf jeden Hörer wirken, der durch die unvollkommenen Formen hindurch den starken Erlebnisgehalt spürt). Darum ist eine Chronologie der Orgelwerke, wie sie Ernst Isler in der Schweizerischen Musikzeitung¹⁾ aufgestellt hat, wo er Bach mit kleinen Manualstückchen beginnen läßt, bestimmt falsch. Solche Stückchen mögen später als pädagogisches Material entstanden sein. In Wirklichkeit beginnt Bach gleich mit Sturm und Drang und einem ausgiebigen Gebrauch des Pedals, das aber vom Manualbaß zunächst noch nicht immer unabhängig geführt ist. Die Fortschritte Bachs sieht man dann an einer zunehmenden Beherrschung der Satz- und Fugentechnik, dem allmählichen Vorherrschen eines reinen vierstimmigen Satzes, der nur noch an Höhepunkten mit Verdopplungen arbeitet, am obligaten Pedalsatz, auch an der rasch wachsenden Schwierigkeit unter dem Einfluß der norddeutschen Schule (der mit dem Besuch bei Buxtehude in Lübeck nicht beginnt, sondern im Gegenteil bald darauf überwunden wird) und an anderem mehr, was hier weiter auszuführen den Raum überschreiten würde.

So soll zunächst im folgenden eine zeitliche Ordnung der freien Orgelwerke Bachs (Präludien, Tokkaten, Fugen usw.) aufgestellt werden. Vergleicht man damit die von Spitta, Schweizer, Widor (Ed. Schirmer, New York), Terry, Kloss und Frotscher aufgestellte oder andeutungsweise gegebene Chronologie, so sieht man, daß die neuere Forschung geneigt ist, viel mehr Werke in die frühen Jugendjahre zu datieren als die älteren, von Spitta beeinflussten Forscher.

1. Zwischen 1700 und 1703, also noch in Lüneburg, mögen entstanden sein:

Präludium und Fuge a-moll (Pet. III, Nr. 9)

Präludium und Fuge c-moll (Pet. IV, Nr. 5)

Präludium und Fuge G-dur (Pet. VIII, Nr. 11)

¹⁾ Jahrgang 1930, Heft 21 und 22.

Pedal Exercitium g-moll (B.G. 38, S. 210)
 vielleicht auch schon die Doppelfuge c-moll (Pet. IV, 6)
 und Präludium und Fuge C-dur (Pet. IV, Nr. 1) im
 ersten Entwurf.

2. Als Arnstädter Werke, zwischen 1703 und 1707 entstanden, können gelten:

| | |
|--|--------------------------|
| Tokkata E-dur bzw. C-dur | (Pet. III, Nr. 7) |
| (erster Entwurf schon früher) | |
| Fantasia G-dur | (Pet. IX, Nr. 6) |
| Präludium und Fuge e-moll | (Pet. III, Nr. 10) |
| (von Widor unter die späten Meisterwerke gerechnet!) | |
| Präludium und Fuge g-moll | (Pet. III, Nr. 5) |
| Tokkata und Fuge d-moll | (Pet. IV, Nr. 4) |
| Präludium und Fuge D-dur | (Pet. IV, Nr. 3) |
| Präludium und Fuge G-dur | (Pet. IV, Nr. 2) |
| Fuge | g-moll (Pet. IV, Nr. 7) |
| Fuge | G-dur (Pet. IX, Nr. 4) |
| Präludium | a-moll (Pet. IV, Nr. 13) |

3. Hierzu tritt noch eine Anzahl kleinerer Werke, von denen nicht sicher zu ermitteln ist, ob sie für Klavier oder Orgel bestimmt waren:

| | |
|-------------------------|------------------------------------|
| Präludium | C-dur (Pet. VIII, Nr. 7) |
| Fuge | C-dur (Pet. VIII, Nr. 10) |
| Fuge | c-moll (Pet. IV, Nr. 9) |
| Fantasia | C-dur (Pet. VIII, Nr. 9) |
| Fantasia con imitazione | h-moll (B.G. 38, 60) |
| Pastorale | F-dur (Pet. I, Nr. 8) (2.—4. Satz) |

4. In die Weimarer Epoche (1708—1717) fallen: Übertragungen von Violinkonzerten (Pet. VIII, 1—4 und Sonderausgabe des d-moll-Konzertes), Studienarbeiten nach italienischen Vorbildern (Canzone, Allabreve), Werke im „gemischten“ Stil, wie die dreisäßige C-dur-Tokkata (Pet. III, 8), die Tokkatens- und Konzertelemente auf eine merkwürdige Art zu vereinen sucht, oder die G-dur-Fantasia, die Tokkatensstil und vokale italienische Fünfstimmigkeit zusammenschweißt. Am Ausgang dieser Epoche aber hat dann Bach die Abklärung erreicht, von der die Jugenthemen in Pet. II, 1, 5, 6, III, 2 und 3 Zeugnis ablegen, und zugleich jene Stufe der Meister-

schaft erkämpft, auf der und von der ab die innere Beglaubigung der Werke so groß ist, daß nur noch in ganz seltenen Fällen eine Unsicherheit bezüglich des Verfassers bestehen kann.

Ehe wir uns den mutmaßlich unechten und zweifelhaften Werken zuwenden, sei von zwei Fugen die Rede, deren Echtheit in der Bachliteratur zu Unrecht in Frage gestellt worden ist. Zunächst die Fuge c-moll (Pet. IV, Nr. 9):



Sie ist bei Terry (S. 363) mit „? Ph. E. Bach“ bezeichnet, eine Vermutung, die mir Terry selbst brieflich als unhaltbar zugegeben hat. Die Fuge trägt alle Merkmale des Jugendstils Bachs. Ferner die Fuge in g-moll (Pet. IV, Nr. 13), die einen Chorsatz aus Kantate 130 für Orgel überträgt. „Von dem Komponisten selbst rührt dieses dürftige Arrangement auf keinen Fall her“ urteilt Spitta (I, 451). Warum nicht? Es gibt schlechtere Übertragungen von Bach (z. B. Pet. VIII, Nr. 3), und gerade die Abweichungen vom Original (anderer Schluß) hätte sich kaum ein Schüler zu machen getraut.

In die nun folgende Zusammenstellung unsicherer und zweifelhafter Werke sind nur solche Werke aufgenommen, die in einer einzigen Abschrift oder nur in sehr späten Quellen als Werk Bachs bezeichnet sind. Ihnen gegenüber ist Mißtrauen am Platz, und sie sind daher auf ihren inneren Befund zu prüfen. Spricht auch dieser gegen die Echtheit, so ist das Werk mit großer Wahrscheinlichkeit als unecht auszuschließen; trägt das Werk aber doch Bachsche Züge, so ist es bis zu weiterer Klärung als „zweifelhaft“ zu führen.

A. Mutmaßlich unechte Werke:

1. Fuge D-dur (Pet. IX, Nr. 5; B.G. 38, S. 215) BWV 580



nur in einer einzigen Handschrift überliefert, satztechnisch und formal stümperhaft, verarbeitet Gedankengut des Altabbreve (Pet. VIII,

Nr. 6), also aus Bachs Weimarer Zeit (!), kann daher bestenfalls als die Arbeit eines wenig fortgeschrittenen Schülers von Bach gelten.

2. Fuge C-dur (B.G. 38, S. 213, nicht bei Peters) *Bwv Anh. J.*



in zwei späten Handschriften überliefert (davon eine unvollständig), ist schon ihres Themas wegen abzulehnen; die repetierten Sechzehntel sind geigerisch erfunden und ebensowenig orgelmäßig wie die Tonleiter. Repetitionen ähnlicher Art finden sich wohl in der norddeutschen wie in der süddeutschen Orgelkunst (Reinken, Fuge g-moll; Pachelbel, Magnifikatfugen), aber nie bei Bach. Der Stil ist ein verwässerter Böhm.

3. Fantasie und Fuge a-moll (Pet. IX, Nr. 1; B.G. 38, S. 48) *Bwv 561*

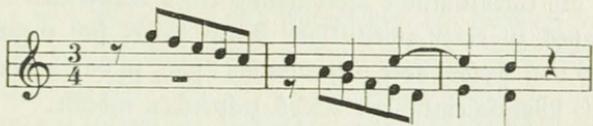


ist in einer einzigen Handschrift überliefert und dort als „Fantasia in a-moll (Preludio e Fuga per il Cembalo)“ bezeichnet, also keinesfalls den Orgelwerken zuzuzählen. Gleichwohl ist sie in alle Ausgaben übergegangen und wird sogar dann und wann gespielt. Das Stück verwendet das Pedal nur im Präludium zu einigen Haltetönen, in der Fuge gar nicht¹⁾. Man könnte fragen: läßt das nicht auf ein Jugendwerk schließen? Nein, denn statt Sturm und Drang erleben wir eine recht äußerliche und kahle Virtuosität auf dem Manual allein. Der Komponist scheint dabei Bachs Präludium und Fuge a-moll (Pet. II, Nr. 8) gut gekannt zu haben. Auch die reale Beantwortung des Fugenthemas — „das einzige Gute an dem ganzen Stück“, nach dem Urteil von Harvey

¹⁾ Auch der letzte Themaeinsatz in der Fuge läßt sich manualiter spielen.

Grace¹⁾ — spricht für eine spätere Zeit als 1700, ebenso die auskomponierte zweite Dominante (II. Takt vor dem Schluß), an deren Stelle in der norddeutschen Orgelmusik um 1700 die Unterdominante stünde (vergleiche Pet. III, Nr. 9). Wahrscheinlich ist ein Schüler Bachs der Verfasser.

4. Das Präludium C=dur (Pet. VIII, Nr. 8; B.G. 38, S. 84)



in drei späten Handschriften überliefert und als „Praeludium pro Organo pleno“ bezeichnet, ist seither nur von Schreyer angezweifelt worden. Es erregt starke Bedenken wegen des in Takt 26 auskomponierten übermäßigen Quintsextakkordes as—c—es—fis, der sich in dieser Weise bei Bach noch nirgends findet, aber der Lieblingsakkord der Generation Philipp Emanuels gewesen ist. Auch hätte Bach kaum so ein kurzes Präludium mit „pro Organo pleno“ bezeichnet. Es dürfte wohl einem seiner Leipziger Schüler zuzuschreiben sein.

5. Ein Trio in c=moll (Pet. IX, Nr. 9; B.G. 38, S. 219) BWV 585

Adagio

Allegro

Takt 28:

„wird auch Joh. Ludw. Krebs zugeschrieben“ (B.G. 38, S. 51) und steht in dessen gesammelten Orgelwerken (Heinrichshofen). Seiffert nimmt es nach einer Abschrift in einem von ihm im Peters-Jahrbuch 1904 beschriebenen Manuskriptband für Bach in Anspruch. Bekanntlich sind in mehreren Fällen Werke Bachs für solche von Krebs gehalten worden und umgekehrt. Hier wird die Entscheidung wohl zugunsten von Krebs fallen müssen: kein Schüler Bachs ist seinem Meister so nahe gekommen wie Krebs gerade in seinen Trios, unter denen sich Stücke von großer Schönheit befinden. Die Familien-

¹⁾ The Organ Works of Bach, London, 1922.

ähnlichkeit unseres Trios mit manchen anderen von Krebs in derselben Tonart ist auffallend, man vergleiche z. B. den Anfang von Nr. 22:



Auch die eigentümliche Verbindung eines langsamen und eines Allegrosatzes zu einer zweiteiligen Form findet sich mehrmals in den Trios von Krebs, aber nirgends bei Bach, so daß ich das schöne Stück mit Wahrscheinlichkeit Krebs zusprechen möchte.

6. Ein zweifäßiges Concerto in Es-dur (Pet. IX, Nr. 7; nicht in B.G.)



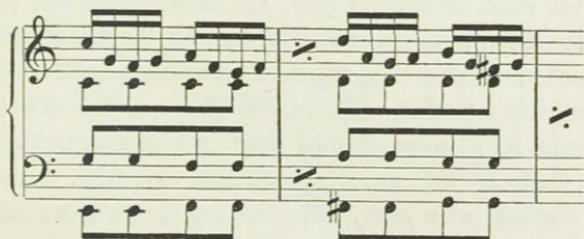
gehört zu den von Seiffert 1904 in Pet. IX neu aufgenommenen Stücken; die Quelle ist ein Handschriftenband zweier Musiker Mempel und Preller, aus der Zeit zwischen 1740 und 1750. Ich habe nicht gehört, daß es in den dreißig Jahren seit seiner Veröffentlichung jemals gespielt worden wäre. Es ist bestimmt kein Originalwerk für Orgel, sondern eine Triosonate aus dem Stilbereich der norddeutschen Aufklärung, ein schwaches und fades Stück, das mit Bach nichts, gar nichts zu tun hat. Vielleicht ist es im Umkreis von Friedemann Bach entstanden.

7. Die acht Kleinen Präludien und Fugen (Pet. VIII, Nr. 5; B.G. 38, S. 23) gehören zu den verbreitetsten und bekanntesten Bachs, und wohl nirgends gehen die Meinungen soweit auseinander wie hier. Von Spittas unbegreiflichem Fehlurteil, daß „sie allesamt den Stempel gebietender Meisterschaft tragen“ (!) und Schweizers Ausruf „Bis auf den heutigen Tag ist keine bessere Orgelschule geschrieben worden“ bis zu dem Verdammungsurteil Schreyers, daß sie voll der größten Satzfehler seien, finden wir alle Zwischenstufen von Anerkennung und Ablehnung!

Ihre geschichtliche Beglaubigung ist sehr schwach: nur eine einzige Abschrift, bei der dazu noch der Autorname Bachs mit

einem Fragezeichen versehen ist! Wenn Bach sie für Schüler geschrieben hätte, wären wohl mehrere Abschriften auf uns gekommen. Widor vertritt die Hypothese, daß sie in einer unfertigen Fassung liegen geblieben seien. Sicher ist, daß sie erst im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung als Lernstoff für Anfänger bekommen haben, so daß diese musikalisch hübsch erfundenen und leicht eingängigen Stückchen trotz aller Satz- und Formfehler seit hundert Jahren als echter Bach gläubig hingenommen worden sind. Auch Fritz Dietrich (Bach-Jahrbuch 1931, S. 79) glaubt an die Echtheit und will für die Präludien Corellische Vorbilder namhaft machen: er sieht im C-dur-Präludium eine Allemande, im F-dur ein Menuett, im g-moll eine Courante, im e-moll ein „Preludio“; die übrigen vier (d-moll, G-dur, a-moll, B-dur) seien nach Satztypen des Kirchenkonzertes gebildet. Folgerichtig verlegt er daher die „Acht Kleinen“ in die Weimarer Zeit! So könnte man aber nur urteilen, wenn die Autor-schaft feststünde, und so lange das mehr als zweifelhaft ist, geben diese Stilkriterien allein keinen Ausschlag für die Echtheit.

Für ihre Echtheit könnte man anführen, daß das e-moll-Präludium wirklich Bachsche Züge trägt, und daß man im Thema der a-moll-Fuge schon den Keim zu den späteren großen a-moll-Fugen sehen kann. Bedenken wir aber, daß Joh. Ludw. Krebs in einem Präludium und Fuge C-dur deutlich auf das erste der „Acht Kleinen“ Bezug nimmt:



so finden wir vielleicht die Spur des Verfassers: des jungen Joh. Ludw. Krebs! Auch in den Fugenthemen zeigen beide C-dur-Werke eine gewisse Verwandtschaft:



Und noch eins: Was Schreyer (I, S. 27) bei der a-moll-Fuge der „Acht Kleinen“ mit Recht beanstandet: daß der Comes erst vier Achtel nach Schluß des Dur einsetzt, ist auch ein Kennzeichen dieses Krebs'schen Themas!

Ganz auffällig aber ist die Parallele zwischen dem d-moll-Präludium der „Acht Kleinen“ und einem Präludium von Krebs (Gesamtausgabe I, 1), das beginnt:

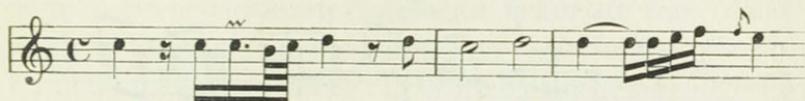


Krebs verließ 1735 die Thomasschule, wo er Schüler Bachs gewesen war. Es erscheint ausgeschlossen, daß Bach, zur Zeit seiner höchsten Reife und Meisterschaft, ihm die Präludien und Fugen (die, wenn sie von ihm wären, aus seiner unreifsten Zeit stammen müßten) zum Studieren gegeben hätte. Diese Stücke können außerdem ihrem Stil nach nicht um 1700, sondern müssen um 1730 entstanden sein. Es ist gut denkbar, daß der junge Krebs, beeinflusst durch Bachs Inventionen und kleine Präludien und Fugen für Klavier, sich selbst in einer ähnlichen Sammlung durch die sieben Stufen der Tonleiter versuchte (g ist darin doppelt, als dur und moll vertreten). Das Zeugnis, das Bach seinem Schüler schrieb, ist gut, aber nicht überschwenglich; zur vollen Reife hat sich Krebs erst später in Altenburg entwickelt. Die vielen Anklänge an Bach'sche Themen und Wendungen (z. B. im Thema der a-moll-Fuge), dabei die Unfertigkeit im Satz und in der Form lassen sich leicht erklären, wenn man, solange nicht neue Indizien gefunden werden, annimmt, daß es sich um Jugendwerke von Joh. Ludw. Krebs handelt. Bedenkt man aber, wie viele angehende Organisten gläubig und verehrungsvoll zu dieser Musik aus zweiter Hand, diesem „Bach, gesehen durch das Temperament eines Schülers“ aufgeblickt haben, dann wird man sich einer Beschämung nicht erwehren können¹⁾.

¹⁾ Eine vortreffliche Neuausgabe der „Acht Kleinen“ mit ausgiebigen Retuschen schwacher und fehlerhafter Stellen hat Karl Straube 1936 herausgegeben. Auch Straube stellt die Echtheit in Abrede.

B. Zweifelhafte Werke:

8. Das kleine harmonische Labyrinth (Pet. IX, Nr. 3; B.G. 38, S. 225) BWV 591



für das Spitta Joh. David Heinichen als Verfasser mutmaßt, eine Spielerei im Geschmack der barocken Irrgärten, ist in drei Handschriften überliefert. Es zeigt immerhin mehrere Bachsche Züge. Wie hoch steht es über den „Labyrinth“ von Locatelli (für Violine allein) und Caldara (in Commers „Musica sacra“)! Die enharmonischen Wunder der g-moll-Fantasie, die rezitativischen Stellen der chromatischen Fantasie werden hier vorgeahnt; das „Centrum“, in das man nach dem „Introitus“ gelangt, ist ein echt Bachsches Fugato, und beim „Exitus“ scheint wieder die Sonne der klaren Harmonie. Der Komponist führt uns nicht (wie Beethoven in seinen Präludien op. 39) durch den Quintenzirkel, sondern von Anfang an kreuz und quer durch die Tonarten; im Centrum (c-moll) ist man daher, wie in einem richtigen Irrgarten, schon wieder nahe dem Ein- und Ausgang. Die Frage nach der Verfasserschaft muß hier offen bleiben.

9. Die Aria in F-dur (Pet. IX, Nr. 11; G.B. 38, S. 222) BWV 587



in einer einzigen Handschrift überliefert, ist in ihrer Echtheit zweifelhaft wegen des bis e' geführten Pedals und wegen Quintenparallelen (Takt 52). Falls sie von Bach ist, wofür die technisch sehr anspruchsvolle Pedalführung spricht, könnte sie zu den Entwürfen einer Triosonate, etwa der d-moll-Sonate, gehört haben; dieselbe Vermutung spricht das Vorwort zu B.G. 38, S. 52, aus.

10. Ein Trio G-dur (Pet. IX, Nr. 10; nicht in B.G.)



entstammt derselben, einzigen Quelle wie Nr. 6, steht aber an musikalischem Wert bedeutend höher. Es könnte die Übertragung eines Triosatzes (etwa für zwei Flöten und Generalbaß), vielleicht auch eine originale Komposition (etwa von Krebs oder Homilius) sein. Gegen Bachs Autorchaft sprechen die bescheiden liebenswürdige Terzenführung und sonst einige Einzelheiten, dagegen scheint die g-moll-Wendung im drittlezten Takt wieder ganz bachisch. Vielleicht haben die d-moll-Triosonate aus demselben Handschriftenband, die von mir in Nagels Musikarchiv (Nr. 49) und von Max Seiffert (Veröff. der Neuen B.G., 31, 1) herausgegeben wurde, und dieses Trio denselben Verfasser?

11. Eine Fuge in G-dur (Pet. IX, Nr. 2; B.G. 38, S. 106)



deren Thema an eines von Pachelbel anklingt:



ist nur in einer einzigen, heute verschollenen Abschrift überkommen, die für die Ausgabe Peters 1881 vorlag. Das Thema mit der charakteristischen Dehnung am Schluß (vergleiche Wohltemp. Klavier, H-dur 1. Teil, fis-moll 2. Teil) könnte sehr wohl von Bach sein, ebenso die ganze Exposition mit dem obligaten, synkopierten Kontrapunkt. Bedenken erregt die Fortführung; die Länge der Fuge (96 Takte) steht in keinem Verhältnis zu ihrer bescheidenen formalen Technik. Bei den Sextengängen am Schluß kann man an Einflüsse von Bruhns denken. Wenig bachisch ist der Pedaleinsatz Takt 68 auf dem Orgelpunkt g, der mit einem Quartseptakkord beginnt;

einige sorglose Satzfehler sprechen dagegen noch nicht gegen die Echtheit. Eine gewisse Verwandtschaft besteht mit den einzelfstehenden Fugen Bachs für Klavier, die als Studienarbeiten anzusehen sind (a-moll, d-moll, 2 in A-dur, h-moll, siehe B.G. 36, S. 161 ff.); unter Bachs unmittelbaren Vorgängern finden wir keine so ausgedehnten Fugen ohne Zusammenhang mit einer Toccata. So wird die Frage der Echtheit gerade in diesem Fall besonders schwer zu entscheiden sein.

Choralbearbeitungen

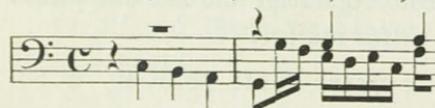
Noch mehr als Präludien und Fugen gingen Choralbearbeitungen für Orgel als Gebrauchsmusik von Hand zu Hand und waren daher einer ungenauen oder irrtümlichen Überlieferung in besonderem Maß ausgesetzt. So kommt es, daß, trotzdem die Mehrzahl der Bachschen Choralvorspiele in authentischen Sammlungen überliefert ist, doch die Zahl der auszuscheidenden Choralvorspiele größer ist als bei den freien Werken. In neun Fällen ist ein anderer Verfasser ermittelt worden, nämlich bei:

1. Ach Gott und Herr (Pet. VI, Nr. 1; B.G. 40, S. 5)



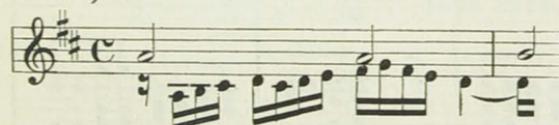
Verfasser: J. G. Walther.

2. Dasselbe (B.G. 40, S. 4; nicht bei Peters)



ebenfalls von J. G. Walther.

3. Gott der Vater wohn uns bei (Pet. VI, Nr. 24; B.G. 40, S. 177)



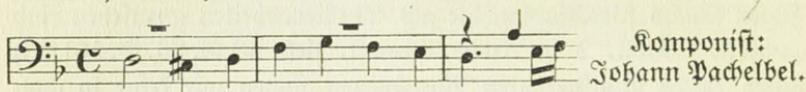
ebenfalls von J. G. Walther.

4. Jesu Leiden, Pein und Tod (Pet. IX, alte Ausgabe; nicht in B.G.)

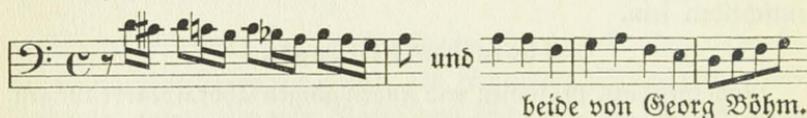


ist von Bachs Schüler J. G. Vogler (Seiffert, Peters-Jahrbuch 1904).

5. Christ lag in Todesbanden (Pet. IX, alte Ausgabe; B.G. 40, S. 174)



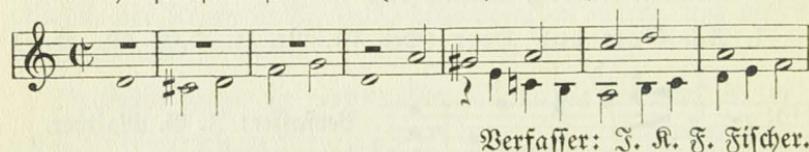
6. und 7. Vater unser im Himmelreich (B.G. 40, S. 183 und 184; nicht bei Peters)



8. Schmücke Dich, o liebe Seele (B.G. 40, S. 181; nicht bei Peters)



9. Christ ist erstanden (B.G. 40, S. 173; nicht bei Peters)



Diesen als unecht ermittelten schließt sich nun die größere Zahl derjenigen Arbeiten an, die schwach beglaubigt sind und aus stilistischen Gründen als zweifelhaft gelten müssen:

10. Erbarm dich mein, o Herr Gott (B.G. 40, S. 60; nicht bei Peters)



Dieses ganz homophone, zart empfundene Stück ist so wenig orgelmäßig, daß (entgegen Spitta I, 212) Bachs Verfasserschaft ausgeschlossen erscheint. Ein Vorbild könnte man in Kuhnaus

Biblischen Sonaten suchen, wo das „Zittern der Israeliten“ (mit dem Choral „Aus tiefer Not“ als c. f.) in ähnlicher Weise geschildert ist. Die seltene Melodie steht (mit kleinen Abweichungen) auch in der Ph. E. Bachschen Ausgabe der Choräle Bachs; die Bearbeitung, bei der man an Dboesolo und Streicher denken kann, gehört wohl erst der Zeit nach 1740 an.

11. O Vater, o allmächtiger Gott (B.G. 40, S. 179; nicht bei Peters)



in einer einzigen Handschrift überliefert, eine angefangene Partita mit drei Variationen, ist völlig ohne ein eigenes Gesicht; die Möglichkeit, daß sie „vielleicht eine sehr frühe Arbeit J. S. Bachs“ sei (B.G. 40, Vorwort S. LII) erscheint aus stilistischen Gründen ausgeschlossen. Man halte zum Vergleich etwa die kühnen Arnstädter Choralharmonisierungen, oder „Christ lag in Todesbanden“ (Pet. VI, Nr. 15) oder die beiden ersten Partiten!

Daselbe gilt von 17 Variationen über

12. Allein Gott in der Höh sei Ehr (B.G. 10, S. 195; nicht bei Peters)



saubere Schularbeiten, wie sie Bach weder in seiner Jugend noch später geschrieben hat. Spitta trat für ihre Echtheit ein, Eaglefield Hull zählt sie sogar unter die besten Jugendwerke Bachs! Durch die Veröffentlichung von Fritz Dietrich „Elf Orgelchoräle des 17. Jahrhunderts“ (Kassel 1932) kann aber diese Frage wohl als

gelöst betrachtet werden: Var. 8 und Var. 3 dieser Variationen stehen dort als Doppelform (Vorspielfughette und kolorierter c. f.) unter dem Autornamen des Erfurter Organisten Andreas Nikolaus Beyer.

Die weitere Kritik betrifft die zehn Choralvorspiele, die Max Seiffert 1904 in den erneuerten Peters-Band neu aufgenommen hat. Ihre äußere Beglaubigung ist äußerst schwach: die meisten von ihnen sind nur in einer einzigen Handschrift überliefert. Seiffert hat im Peters-Jahrbuch 1904 auf eine stilistische Untersuchung verzichtet; auch in den dreißig Jahren seither ist dieser „Zuwachs“ zum Werk J. S. Bachs nicht geprüft worden! Das Ergebnis einer solchen Untersuchung muß vorwiegend negativ ausfallen: die meisten dieser Arbeiten haben stilistisch mit Bach nichts zu tun. Einige haben recht beachtlichen musikalischen Eigenwert, andere aber sind Stümperarbeiten, die den Namen Bachs nicht länger tragen sollen! Zu der letzteren Gattung gehören zwei kanonische Arbeiten; als erste:

13. Jesu, der Du meine Seele (Pet. IX, S. 49)

Die zweite ist nicht einmal mit dem Namen Bachs überliefert:

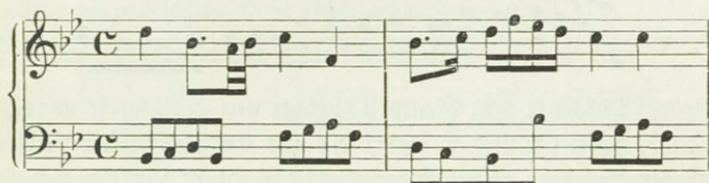
14. Wie schön leuchtet der Morgenstern (Pet. IX, S. 49)

Wer sich vor Augen hält, wie spät erst Bach den Kanon als Kunstform benutzte hat (erstmalig 1713 in Weimar, und dann im Orgelbüchlein), und welche Bedeutung er ihm beigelegt hat, der wird die

Zumutung zurückweisen, diese beiden erbärmlichen Arbeiten — besonders die erste! — mit Bach in Zusammenhang zu bringen!

Nicht viel besser ist:

15. Liebster Jesu, wir sind hier (Pet. IX, S. 50)



Einen ganz trostlosen Eindruck macht dabei die Geistlosigkeit der Kolorierung, mit dem treibenden Motiv:



Von wem diese zuletzt angeführten Arbeiten auch sein mögen — sie stehen an musikalischem Wert tief unter den übrigen Chorälen des neunten Peters-Bandes und anderer, durch Druck veröffentlichter Arbeiten kleinerer Meister. Des Namens „Bach“ sind sie unwürdig und sollten bei der nächsten Revision wieder in anonymes Dunkel verschwinden!

16. Ach Herr, mich armen Sünder (Pet. IX, S. 67)

(Herzlich tut mich verlangen)



aus derselben Quelle wie Nr. 13 und 17, nach Seiffert „in Böhmscher Manier“ gehalten, steht musikalisch höher, aber doch nirgends in der Nähe Bachs. Unbachisch ist die Einstimmigkeit der ersten vier Takte (die bei Bach nur als Baß vorkommt), die zwölfmalige Wiederholung des Motivs , die Überschrift „Poco Adagio“ und anderes mehr.

17. Christus, der uns selig macht (Pet. IX, S. 74)



nach einer Abschrift von Mempell, bringt den c. f. zuerst unverziert im Tenor, dann (5. und 6. Zeile) bis zur Unkenntlichkeit verkleidet in Alt und Sopran. Hier erst bekommt das Stück nach den klappernden, hölzernen Sextakkordfolgen des Anfangs etwas Leben. Wie ungeschickt aber ist die tiefe Lage des c. f. in Zeile 4! Vergleicht man diese Choralfantasie im norddeutschen Stil mit der einzigen Bachs (Christ lag in Todesbanden, Pet. VI, Nr. 15), so muß Bach als Verfasser ausscheiden.

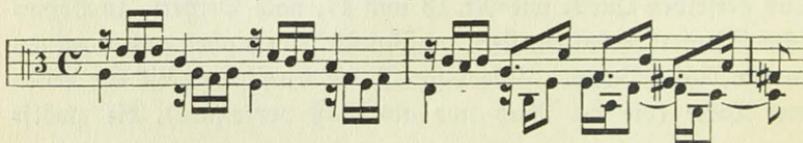
Eine vierstimmige Ausarbeitung von

18. Vater unser im Himmelreich (Pet. IX, S. 72)



mit koloriertem c. f. im Sopran, ist in der schulmäßigen Umschreibung jedes einzelnen Viertels unfreier als Bach selbst in seinen ersten Partiten. Angstlich ist daran festgehalten, daß jedes betonte Sechzehntel die Choralnote bringt; auch ist der Wechsel von reinem und verziertem c. f. wenig organisch. Eine recht gute Schularbeit, aber nicht mehr.

19. Ach was ist doch unser Leben (Pet. IX, S. 71)



hat eine merkwürdige, dreiteilige Form: der erste Vers mit koloriertem c. f., der zweite nach Art der Arnstädter Gemeindeclorale Bachs mit vollen Akkorden („Tutti“) und Zeilenzwischenspielen, der dritte

nach Böhms Art mit c. f. im Baß. Vorspiel, Gemeindecoral, Nachspiel erscheinen hier zu einer dreiteiligen Konzertform zusammengesogen, die wohl irgend einem unbekanntem mitteldeutschen Meister zuzuschreiben ist. Der Ausdruck „Lutti“ findet sich nirgends in Bachs Orgelwerken, und deutet auf spätere Entstehung, Bachs Einfluß auf das Stück steht aber außer Zweifel.

20. In dulci júbilo (Pet. IX, S. 65)



Alle Organisten kennen und lieben dieses köstliche Pastorale aus Straubes „Alte Meister“ (Nr. 1). Unwahrscheinlich aber, daß Bach der Autor ist. Die Form einer zweimaligen Durchführung des Chorals über langen Orgelpunkten auf Tonika und Dominante findet sich nirgends bei ihm, und besonders erregt die Abbiegung der zweiten Durchführung nach der Tonika zurück Bedenken. Es stünde unter Bachs Werken völlig isoliert da; die idyllische Haltung erinnert an manches von Zachau und Wetter.

Nach diesen, mit überwiegender Wahrscheinlichkeit auszuschneidenden Werken seien die zweifelhaften aufgeführt:

21. O Herre Gott, dein göttlich Wort (Pet. IX, Nr. 13)



Es steht in einer Handschrift mit zwei Chorälen des „Orgelbüchleins“ zusammen¹⁾, „auf das Klavier komponiert und herausgegeben von H. Bachen“. Nun ist das Orgelbüchlein von Bach ja nicht „herausgegeben“ worden, trotzdem spricht diese Zusammenstellung stark für die Echtheit des Stückes; dem Stil nach — kurze Vorimitation, dann c. f. im Baß, darüber verkettete Sechzehntelfiguren im Manual — wäre aber eher auf Pachelbel zu schließen.

¹⁾ Siehe Seiffert im Peters-Jahrbuch 1904, S. 23.

Ähnlich einzuschätzen, aber schwächer beglaubigt, ist:

22. Nun freut euch, liebe Christen g'mein (Pet. IX, Nr. 16)



dreistimmig, manualiter, c. f. im Sopran, aus der um 1750 in Corbetta angelegten Sammlung von Tenicke (siehe Seiffert a. a. D.), ein sauberes, durchsichtiges Stück, aber ohne eine persönliche Note Bachscher Schreibweise. Man kann Zachau oder sonst einen mittel-deutschen Tonsetzer vermuten. Gegen Bach spricht auch die Quarte beim Einsatz des Comes.

23. Aus der Tiefe rufe ich (Pet. IX, S. 63; B.G. 40, S. 171)



Dieses, in mehreren Handschriften überlieferte Stück, gibt Rätsel auf: der vollgriffige, wahllos mit Verdopplungen arbeitende Satz des vorangestellten einfachen Chorals könnte mit dem der Bachschen Partita „Christ, der Du bist der helle Tag“ in Parallele gesetzt werden. Es ist offenbar kein Bruchstück einer Partita, wie Frotzcher annimmt, vielmehr erfolgt nach elf Takten einer scheinbar ziellosen Improvisation, eine einmalige c.-f.-Durchführung im Sopran über einem wogenden Untergrund von zerlösten Harmonien. Weder bei Bach, noch sonstwo begegnet man dieser merkwürdigen Form. Man würde Frotzchers Urteil „sicherlich unecht“ beitreten können, wenn

nicht die jugendlich-leidenschaftliche Sprache dieser Musik, das Irrationale darin, doch wieder auf den jungen Bach als möglichen Urheber weisen würde. Es könnte vor den Partiten, etwa in der Nähe der Präludien und Fugen a-moll (Pet. III, Nr. 9) und c-moll (Pet. IV, Nr. 5) entstanden sein und vermag selbst heute noch die Hörer zu packen.

Ähnlich ungelöst liegt der Fall bei:

24. Ach Gott vom Himmel sieh darein (Pet. IX, S. 53; bessere Lesarten bei B.G. 40, S. 167)



Mit c. f. im Pedal und weit ausholender fugierter Vorimitation jeder Zeile; ein mehrfach, und zwar verstümmelt überliefertes Werk von leidenschaftlichem Ausdruck, aber oft unbeholfenem Satz, zu dem die kühne Engführung der drei letzten Zeilen des c. f. im Doppelpedal in einem merkwürdigen Kontrast steht. Auch die Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen in Takt 38 möchte man Bach kaum zuschieben. Aber wer sonst wäre einer so rücksichtslosen, ausdrucksstarken Chromatik fähig gewesen?

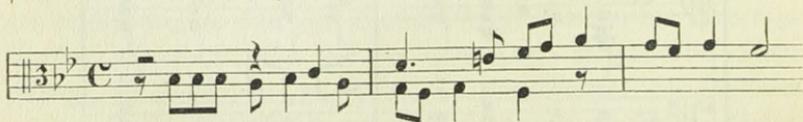
25. Ach was soll ich Sünder machen, Partite diverse (B.G. 40, S. 189; nicht bei Peters)



Seit es sich herausgestellt hat, daß die Handschrift dieser Partita kein Autograph Bachs ist (Spitta II, S. 983), ist die Echtheit meist

bezweifelt, jedoch von H. Köffler (Bach-Jahrbuch 1923) und Frotzcher (Geschichte des Orgelspiels, S. 905) bejaht worden. Die stilistische Vergleichung mit Bachs Choralpartiten und denen Böhms zeigt zunächst eine engere Beziehung zu Böhms als zu Bach. Der vollgriffige Choralsatz zu Anfang ist, entgegen Bach, sorgfältig von Parallelen gereinigt, ohne aber obligat stimmig zu werden wie in Bachs dritter Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“. Partita II (koloriert) hat keine ritornellartigen Vaseinleitungen und Zwischenspiele wie die drei entsprechenden Variationen der Partiten Bachs, aber auffallende Ähnlichkeit mit der Partita II von Böhms „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“. In ähnlicher Weise entsprechen sich Partita III hier und bei Böhms. Die folgenden fünf Variationen lehnen sich teils an Böhms, teils an Pachelbel an und sind teilweise primitiver als die entsprechenden bei Bach. Ganz unter norddeutschem Einfluß (Tunder, Buxtehude) stehen die letzten beiden, musikalisch wertvollen Variationen. Als Ganzes ist die Partita der Bachschen „Christ, der Du bist der helle Tag“ mindestens ebenbürtig, der Partita „O Gott, Du frommer Gott“ überlegen, und könnte ohne weiteres als vollgültiger Bach angesehen werden, wenn nicht der sehr saubere Satz gegen eine frühe Datierung sprechen würde. Aber: auch von den beiden genannten Bachschen Partiten möchte ich annehmen, daß nur der vollgriffige Choralsatz und die erste (kolorierte) Variation aus der Jugendzeit unverändert stehen geblieben, die anderen Variationen aber später sachtechnisch überarbeitet worden sind. Ist dem so, dann wäre die Echtheit der vorliegenden Partita ziemlich wahrscheinlich geworden, — und sie sollte dann endlich auch gespielt werden!

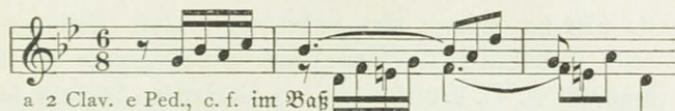
26. Das Jesulein soll doch mein Trost, mein Heiland sein und bleiben (Pet. IX, S. 56; B.G. 40, S. 20)



eine vierstimmige Fughette mit Pedal, steht in Kirnbergers Sammlung, galt schon Dörffel als zweifelhaft und kam erst 1904 in den neunten Petersband. Sehr unbachisch klingen die Takte 16–18, wie überhaupt dem Satz etwas Unfreies, Steifes anhaftet, was auf

den willkürlichen Wechsel der Bewegung zurückzuführen ist. Auch Frotzcher zweifelt die Echtheit an (S. 930); wirklich zwingende Gründe dagegen lassen sich aber nicht beibringen.

27. Wir Christenleut' (Pet. IX, S. 61; B.G. 40, S. 32)



ist auch unter dem Namen von J. L. Krebs überliefert; es wäre aber voreilig, daraufhin die Autorschaft Bachs zu bezweifeln, denn unter den Chorälen von Krebs steht z. B. auch fälschlich die fünfstimmige Bearbeitung Bachs über „Wir glauben all an einen Gott“. Vielmehr spricht die Vortrefflichkeit und konstruktive Sachlichkeit des Satzes, das Fehlen empfindsamer oder ariosor Elemente, die sich bei Krebs fast stets finden, entschieden für Bach.

28. Wie schön leuchtet der Morgenstern (B.G. 40, S. 99; nicht bei Peters)



nur in einer einzigen, J. S. B. signierten, von Spitta für ein Autograph aus der Arnstädter Zeit gehaltenen Handschrift überliefert, fehlt bedauerlicherweise bei Peters. Es ist, abgesehen von den klavierenmäßigen Arpeggien des Schlusses, reiner, sauberer Orgelsatz, entschieden unter dem Einfluß norddeutscher Choralfantasien stehend, aber in seiner verstandesmäßigen Klarheit ohne die Maßlosigkeit dieser Werke. Als Werk Bachs müßte es seinem Stil nach den Jugendwerken, seinem meisterhaften Satz nach den Werken der Reifezeit zugerechnet werden. Diese Inkongruenz dürfte schwer aus der Welt zu schaffen sein.

29. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt (Pet. VI, Nr. 28; B.G. 40, S. 26)



Spitta hält den Choral für „unbedingt unecht, allerdings nur aus inneren Gründen“ (I, S. 820) und wegen „seiner unordentlichen Kanonik“ J. G. Walthers für den Verfasser. Letzteres scheint ausgeschlossen; Walthers hat nie so „unordentlich“ geschrieben wie der frühe Bach oft; echt bachisch klingt auch die Chromatik zur thematischen Einführung der dritten Zeile. Auch die Zusammenstellung mit einem doch wohl unzweifelhaft echten schlichten Choralatz in der Art der Bachschen Choräle macht die Echtheit dieses ganz gewiß nicht sehr glücklich inspirierten Werkes wahrscheinlich.

30. Wir glauben all an einen Gott (Pet. IX, S. 51; B.G. 40, S. 187)



eine Orgelmotette mit c. f. im Sopran, bearbeitet von den elf Zeilen des Liedes nur die ersten vier (eine andere Abschrift sogar nur die ersten zwei Zeilen), wahrscheinlich, weil bei der Länge des Liedes die fortgesetzte Anwendung des Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ unerträglich würde. Trotzdem wir sonst kein Beispiel einer solchen Verkürzung bei Bach finden — abgesehen von einer Variante zu „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ —, macht die vortreffliche Faktur des Satzes ihn doch als Autor wahrscheinlich, noch mehr, da das Stück verkürzt auch in der oft angeführten, von Seiffert bearbeiteten Handschriftenammlung steht.

Damit sind wir am Ende unserer Übersicht. Nicht weniger als 11 freie Werke und 30 Choralbearbeitungen, die unter Bachs Namen laufen, sind, bei vorsichtiger Schätzung, zweifelhaft, zwei Drittel davon mit überwiegender Wahrscheinlichkeit oder Sicherheit unecht! Den Umfang des zu untersuchenden Materials noch weiter auszu dehnen, schien nicht rätlich, so lange nicht einmal diese naheliegenden Fälle geklärt sind. Der Verfasser wäre seinen Fachgenossen dankbar, wenn sie diese Aufstellung prüfen, ergänzen und berichtigen wollten.

Bach und das Symbol

3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“

Von Arnold Schering (Berlin)

Die beiden Studien über das Symbol bei Bach in den Jahrbüchern 1925 und 1928 haben, als sie erschienen, freundliche Beachtung gefunden und angeregt, den dort berührten geistigen Zusammenhängen weiter nachzugehen. Nunmehr mag eine kurze Fortsetzung folgen, die zugleich Ergänzung sein möchte. Griffen nämlich jene beiden Studien¹⁾ das Problem mehr von der praktischen Seite an, indem — unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß der Symbolbegriff als solcher der Bachschen Zeit bekannt und geläufig war — mehrere Spielarten des Symbolischen in Bachs Werken aufgezeigt wurden, so erhebt sich jetzt die Frage, ob in der Tat im Denksystem des Barock ein Platz dafür vorgesehen war und es eine Art „Lehre des Symboldenkens“ gegeben hat. Mit andern Worten: ist ein Nachweis möglich, daß das künstlerische Empfinden und Gestalten, wenn es in so hohem Maße mit tonbildlichen und tonsymbolischen Beziehungen rechnete, sich auf gesicherte psychologische Erkenntnisse stützen konnte?

Von vornherein wird kein Zweifel bestehen, daß das Symboldenken der barocken Tonmeister nicht als bloße musikalische Angelegenheit zu gelten hat. Es muß offenbar verankert gedacht werden in einer allgemeinen Geisteshaltung des Zeitalters, sonst wäre weder seine Herrschaft noch die Tatsache seines allgemeinen Verstandenwerdens erklärlich.

So ist es in der Tat. Den Schlüssel liefert ein Werk, auf dessen Wichtigkeit für die Erkenntnis des barocken Affektbegriffes ich be-

¹⁾ Deren Kenntnis für das Folgende vorausgesetzt wird.

reits vor Jahren hingewiesen habe¹⁾: des Leibnizschülers Christian Wolffs *Psychologia empirica*, erschienen in erster Auflage Frankfurt und Leipzig 1733, in zweiter 1738²⁾. Wolff gilt als der bedeutendste Vermittler des geistigen Gedankengutes der Aufklärung. Seine Psychologie steht innerhalb seiner Metaphysik neben Ontologie, Kosmologie und natürlicher Theologie an dritter Stelle und wird (wie die andern) in nicht allzuschwer verständlichem Latein nach geometrischer Methode abgehandelt. Indem von gewissen aus der Erfahrung gewonnenen Hauptgrundsätzen ausgegangen und alles weitere durch Vernunftschlüsse gefunden wird, baut sich schrittweis die vielgestaltige Welt des Seelenlebens auf, in der jede, aber auch jede Regung ihren bestimmten Platz hat. Manches davon ist uraltes rationalistisches Erkenntnisgut und wird durch Anführung von Gewährsmännern (Leibniz, Descartes, Gassendi, Goelenius und anderen) gestützt; anderes ist selbständig geformt und darf als eigene, originale Leistung Wolffs gelten.

Behandelt werden in zwei großen Teilen „Die menschliche Seele überhaupt und ihr Vermögen des Erkennens“ (*De anima humana in genere et facultate cognoscendi in genere*) und „Die Triebe, besonders das Wechselverhältnis zwischen Geist und Körper“ (*De facultate appetendi, in specie de commercio inter mentem et corpus*). Dieser zweite Teil enthält jenes über 200 Seiten starke Kapitel „Über die Affekte“ (*De affectibus*), dessen Kenntnis zur Beurteilung des rationalistischen Affektbegriffs, wie ihn schon Descartes formulierte, von hohem Werte ist. Er steht indessen hier nicht in Frage. Unser Interesse erregen vielmehr Abschnitte des ersten Teils, in denen von Begriffen wie Einbildung (*imaginatio*), Phantasiavorstellung (*phantasma*), Dichtkraft (*facultas fingendi*), Symbol (*significatum hieroglyphicum*), Findekunst (*ars inveniendi*), Genie (*ingenium*) die Rede ist. Es sind Begriffe,

¹⁾ Vgl. Zeitschr. f. Musikwiss., 1. Jahrg. (1918—19), S. 303.

²⁾ Wolff, * 1679 in Breslau, † 1754 in Halle, war seit 1707 Professor der Mathematik und Physik in Halle, von seinen Gegnern, den pietistischen Theologen, als Religionsverächter und Irrlehrer angeklagt, 1723 des Landes verwiesen, 1740 nach Friedrichs des Großen Regierungsantritt zurückgerufen und zum Geheimen Rat und Vizkanzler der Universität, 1743 zum Kanzler ernannt und in den Reichsfreiherrnstand erhoben. Das Vorwort der *Psychologia empirica* ist vom 14. April 1732 aus Marburg datiert.

die, obwohl sie ganz allgemein in das Leben der Seele eingreifen, doch eine besondere Nähe zur künstlerischen Tätigkeit haben. Wäre Wolff seiner ganzen Denkart nach nicht von so einseitigem „logischen Fanatismus“ befallen gewesen, es hätte daraus der Anfang einer psychologischen Kunstlehre entstehen und schon vor Alexander Baumgarten (1750) eine „Ästhetik“ geschaffen werden können. Aber Wolff ist künstlerisch uninteressiert. Jedes intuitive Element, ohne das es bei künstlerischer Betrachtung nicht abgeht, ist aus seinem Denken herausgefallen, wenigstens der Absicht nach¹⁾. Wie Leibniz leitet er das Gefühl — darunter die „Affekte“ verstanden — aus dem Erkennen und Vorstellen her. Nichts Irrationales gibt es, das sich einer Ableitung aus Rationalem entzöge und nicht auf Logizität zurückführen ließe. Auch „Schönheit“ ist ein Rationales und hat einen logischen Nenner, ebenso „Genie“ und „Phantasie.“ Denn jeder Gegenstand kann auf doppelte Weise erkannt werden: entweder vom Begrifflichen her, oder vom Sinnlichen, Erfahrungsmaßfögen. Auch die Tatsachen des Seelenlebens unterliegen dieser doppelten Erkenntnismöglichkeit. Geschieht es vom ersten Standpunkt aus, so heißt die Psychologie „rationale“, geschieht es vom zweiten aus, so heißt sie „empirische.“ Es ist Wolffs Überzeugung, daß beide zum gleichen Ziele führen müssen. Beide Seiten aber heben sich nicht auf, sondern bestehen nebeneinander, freilich so, daß die begriffliche Erkenntnis über der Erfahrungserkenntnis steht, diese also (als aposteriorische Tatsache) als niederes Vermögen zu gelten hat²⁾.

Der Schritt von hier aus zur Musik Seb. Bachs erscheint zunächst groß und gewaltsam. Er ist es, scharf betrachtet, nicht. Denn längst hat die moderne Bacherkenntnis Stellung genommen zu der Tatsache, daß jegliches sinnliche Tongeschehen bei ihm von

¹⁾ Dies von W. Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie, 6. Aufl. 1919, Bd. I, S. 517, hervorgehoben.

²⁾ Diese Gedanken entwickelt Wolff in ausführlichen Deduktionen am Anfang der Psychologia empirica. Entscheidend sind die beiden Paragraphen 54 und 55. Dort heißt es (§ 54) „Facultas cognoscendi pars inferior dicitur, qua ideas et notiones obscuras atque confusas nobis comparamus“ (unter den dunklen und verworrenen Ideen und Erkenntnissen sind die sinnlichen zu verstehen), und (§ 55): „Facultatis cognoscendi pars superior est, qua ideas et notiones distinctas acquirimus“ (unter den klaren, bestimmten Ideen und Erkenntnissen sind die vernunftmäßigen zu verstehen).

einem rationalen Element unterbaut ist. Wachs musikalische Konzeption steigt nicht aus dem leeren Nichts empor, sondern aus höchst bestimmten, rational gefärbten Vorstellungen. Keine Zeile in seinen Kantaten, der Messe, den Passionen, in seinen Chorälen und Choralvorspielen, deren Musik nicht von höchst klaren, bestimmten Vorstellungen (*ideae et notiones distinctae*) diktiert sind, bei denen das Musikalische etwas anderes wäre als das sinnliche Substrat eines Rationalen. Ich führe als Beispiel für unzählige eine schon früher einmal herangezogene Stelle aus der Kantate 89 („Was soll ich aus dir machen, Ephraim“, B.G. 20, S. 183) an:

Soll ich dich schüt = = zen, soll ich dich
 schüt = = = = = = = = = = = = = = = =
 = = = = = = = = = = = = = = = = zen, Is = ra = el?

Hier ist das Wort „schützen“ unmittelbar hintereinander zweimal ausgedrückt, das erste Mal durch eine lange Note, das zweite Mal durch das Gegenteil: lebhaftes, kämpferisch hervorspringendes Sechzehntel mit Achtelsprüngen. Beide Tonbilder sind nichts anderes als das sinnliche Substrat für die beiden den Begriff „schützen“ stellvertretenden Vorstellungen des schirmenden Schildhaltens und des feurigen Verteidigens. Oder ein noch verschwiegener andeutendes Beispiel aus dem „Orgelbüchlein.“ In der fünften Nummer, dem Weihnachtsstück *Puer natus in Bethlehem*, treibt in den Mitteltönen eine merkwürdige Achtelfigur ihr Spiel:

Sie ist schwerlich anders zu erklären als aus der Vorstellung des „Wickeln“, zu der das erste Rezitativ aus Schübs Weihnachtsoratorium mit den Taktten: „und sie gebar ihren ersten



den Schlüssel liefert. — Mit andern Worten: überall entspricht eine idea sensualis einem phantasma, d. h. einer Phantasievorstellung auf rationaler Grundlage, und umgekehrt. Genau wie für Wolff, so existiert auch für Bach die dem Menschen zugängliche Welt in doppelter Form: als etwas durch Denken Erkanntes und als etwas durch die Sinne Vermitteltes. Beides jedoch nicht in Trennung, sondern in engster Verbindung, wie die positive und negative Seite eines Prägestempels. Die musikalische Welt Bachs mit ihrem wunderbaren Zusammenklingen von rationalen und sensualen Entsprechungen ist das vollkommene Spiegelbild der philosophisch-psychologischen Begriffswelt Wolffs. Auf welche Weise jene Verbindung zustandekommt, das macht den Hauptinhalt der Psychologia empirica aus.

Der geistige Zusammenhang dieser begriffserzeugten Psychologie mit der auf rein erfahrungsmäßiger Grundlage erwachsenen Musikpsychologie der Barockmeister, insbesondere Bachs, muß irgendwann einmal zur Erörterung kommen. In diesen Dingen klar zu sehen, erscheint zur Zeit wichtiger, als dem Meister poetische Weltanschauungshymnen zu singen. So nehme ich die Gelegenheit wahr und breite davon das Wesentliche vor dem Leser aus in der Voraussetzung, daß das Fesselnde der Einzelheiten die Umständlichkeit der Darstellung entschuldigen wird. Wo erforderlich, hebe ich am Schluß eines Paragraphen den Zusammenhang mit Erscheinungen aus Seb. Bachs Musik hervor¹⁾.

¹⁾ Die allgemeine Problemlage der Zeit versuchte bereits meine Antrittsvorlesung „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung“ (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 8. Jahrgang 1907, S. 263, 316) zu umreißen. Neuerdings hat Rud. Steglich (Joh. Seb. Bach, Potsdam 1935, S. 46f.) den bemerkenswerten Versuch gemacht, das aus Bachs Musik sprechende Welt- und Lebensgefühl mit der Philosophie Leibnizens in Verbindung zu bringen. Der sehr lesenswerte Abschnitt scheint mir nur daran zu krankeln, daß die Beziehungen auf eine Terminologie gebracht sind, deren Weite und Vieldeutigkeit nicht über gefühlsmäßige Analogien hinausführt.

Der für uns zunächst wichtige Abschnitt beginnt mit dem dritten Kapitel des ersten Theils (§ 91, S. 53), überschrieben De Imaginatione, also Über die Einbildung.

§ 92. Die Fähigkeit, Wahrnehmungen abwesender sinnlicher Dinge hervorzubringen, wird Fähigkeit des Einbildens (*facultas imaginandi*) oder Einbildung (*imaginatio*) genannt.

§ 93. Eine durch die Einbildung hervorgebrachte Idee wird Phantasievorstellung (*phantasma*) genannt.

§ 96. Die Phantasievorstellungen (*phantasmata*) sind weniger klar als die sinnlichen Ideen¹⁾. Auch verdunkeln die Sinnesempfindungen die Einbildungsvorgänge, so daß wir diese gar nicht unmittelbar wahrnehmen. Beide sind also einander entgegengesetzt.

§ 97. Weil nun die Phantasievorstellungen und die sinnlichen Ideen nach dem Grade ihrer Klarheit verschieden sind, so können sie, wenn sie in der Seele zugleich bestehen, voneinander unterschieden werden.

§ 106. Ohne vorausgegangenen Sinnesindruck (*sensatio*) kann in der Seele keine Phantasievorstellung entstehen.

§ 108. Da die Dinge theils durch den Sinn, theils durch die Einbildung erfaßt werden, so entsteht eine Leichtigkeit im Reproduzieren von früher erfaßten mit solchen, die neu erfaßt werden, sei es, daß die Dinge öfter oder lange mit dem Sinne, sei es, daß sie zugleich in der Einbildung betrachtet wurden. — Daraus erhellt, daß nicht allein der Sinn der Einbildung hilft, sondern diese selbst auch bei abwesendem Sinn die Leichtigkeit im Erwerben von Ideen aufs erfolgreichste fördert.

§ 109. Wenn mehrere Dinge zugleich erfaßt werden und sich die Schärfe des Geistes auf eins richtet, so reproduziert die Einbildung den Eindruck der vorher mit ihm zugleich erfaßten Dinge.

§ 113. Wenn mehrere Dinge häufiger oder lange aufgefaßt werden, so verknüpfen sich diese Auffassungen untereinander.

§ 117. Das Gesetz der Einbildung (*Lex imaginationis*) oder der Phantasievorstellungen (*phantasmatum*) läßt sich so ausdrücken: Wenn wir etwas einmal wahrnehmen und sich die Wahrnehmung dieses einen ein zweitesmal vollzieht, so bringt die Einbildung auch die Wahrnehmung des früheren hervor.

(Es folgt von § 119 bis § 137 eine Theorie der Traumvorstellungen.)

¹⁾ Sinnliche Ideen sind solche, die aus einem Sinnesindruck entstehen, z. B. Sonne, Ton der Tuba (Wolff).

Darauf beginnt (§ 138—172) das vierte Kapitel: De Facultate fingendi, was sich am besten mit Über die Dichtkraft übersetzen läßt.

§ 143. Wir haben die Kraft, Phantasievorstellungen zusammenzusetzen (Phantasmata componere valemus).

§ 144. Die Dichtkraft (Facultas fingendi) besteht darin, mit Hilfe von Trennung und Zusammensetzung von Phantasmata die Phantasievorstellung eines Dinges zu erzeugen, das durch den Sinn vorher niemals wahrgenommen worden ist.

§ 145. Die Seele besitzt die Fähigkeit zu erdichten (Anima habet facultatem fingendi).

§ 151. Symbol (significatum hieroglyphicum, eigentlich Bildbedeutung) nenne ich, wenn ein Ding zur Kenntlichmachung auf ein anderes übertragen wird. Ein solches Symbol ist das Dreieck, sobald es zur Bezeichnung des Dreieinigen Gottes gebraucht wird. — Der Ort, wo ein Symbol entsteht, ist meist die Einbildung (imaginatio), jedoch nicht allein; denn es muß noch die Vernunft (ratio) hinzutreten, welche jene im Zusammensetzen der Phantasmata anleitet¹⁾.

§ 152. Wenn eine Phantasievorstellung so zusammengesetzt ist, daß infolge Ähnlichkeit der zusammensetzenden Teile mit den inneren Merkmalen eines Dinges diese aus jenen herausgelesen werden können, so hat die Phantasievorstellung Symbolbedeutung und wird auf Grund eines zureichenden Vernunftschlusses zusammengesetzt.

(Als Beispiel wird außer einer symbolischen Darstellung der „Seele“ in Form von Punkten im Orbis pictus des Comenius ein Gemälde angeführt, auf dem die Versuchung Christi so dargestellt ist, daß Satan die Gestalt eines Franziskaners mit Bocksfüßen hat. Das Franziskanergewand ist Symbol asketischer Strenge, der Bocksfuß das des Teufels.)

§ 155. Wenn die Symbolvorstellung einzelne Merkmale darstellt, welche die Definition eines Dinges einschließen, so dient sie an Stelle der Definition.

Es kann hier auf das oben besprochene Beispiel der doppelten Tonsymbolik für „schützen“ verwiesen werden. Der lange Ton b (deckendes Schildhalten) und die Kampffiguren (Verteidigung des zu Schützenden) sind Merkmale, welche in der Definition von „schützen“ enthalten sind. Beide Klangbilder dienen infolgedessen

¹⁾ Hiermit spricht Wolff die Grundvoraussetzung aller Symbolik aus: die Notwendigkeit des Wissens um die verknüpfenden Symbolbestandteile. In § 152 und 159 wiederholt.

an Stelle der Definition dieses Begriffes. Ähnlich bei der häufig vorkommenden Symbolik des „Schlafens“ mit den definitivisch bestimmenden Merkmalen des Ruhens (gehaltener Ton), des Atmens (sanfte Tonausschläge auf ruhendem Grundton), des Gezieltwerdens („so schlafen unsre Sünden ein“).

§ 156 setzt analytisch auseinander, warum die Darstellung einer Jungfrau mit verbundenen Augen und mit Schwert und Waage in der Hand als Sinnbild der Gerechtigkeit erkannt wird.)

§ 157. Bildfiguren (*figurae hieroglyphicae*, Symbolfiguren) nenne ich solche, welche Phantasievorstellungen mit einschließender Bildbedeutung darstellen.

Solche Bildfiguren wären z. B. kanonisch geführte Stimmen, die in der Phantasie die Vorstellung des „einander Folgens“ erregten, oder die Zweiunddreißigstelfiguren, die das Zerreißen des Vorhangs im Tempel in der Matthäus-Passion begleiten.

Bildvorstellung (*phantasma hieroglyphicum*) ist die Idee, welche ein gewisses Bild erzeugt, dem Bildbedeutung zugeschrieben wird. Ein solches Phantasma besteht im Geiste, wie ein Bild, ähnlich dem, das hier „Figur“ genannt wird und äußerlich entweder gemalt, gemeißelt, in Erz geschnitten oder durch irgendeine andere Kunst ausgedrückt werden kann.

Die kanonische Arbeit im ersten Chor von „Ein feste Burg“ erzeugt im Geiste die Bildvorstellung der „festgefügtten Burg“, der scharfe, punktierte Rhythmus zu „Erbarm' es Gott“ die der „Geißelung“, das als Tutti hereinbrechende omnes im Magnifikat die Erscheinung von „Völkerscharen“ usw.

§ 159. Die Bild-(Symbol-)figuren sind künstliche Zeichen (*signa artificialia*), weil die Kraft ihres Bedeutens (*vis significandi*) von der Willkür der Menschen abhängt.

Damit ist erneut gesagt, daß es keine Symbolfiguren „von Natur aus“ gibt, sondern einer Figur oder einem Zeichen die symbolische Bedeutung immer nur „beigelegt“ werden kann, woraus folgt, daß zum Verstehen um diese Bedeutung „gewußt“ werden muß.

§ 160. Die Bild-(Symbol-)figuren sind entweder ursprüngliche (*primitivae*) oder abgeleitete (*derivativae*).

§ 161. Ursprüngliche Bildfiguren (*figurae hieroglyphicae primitivae*) sind solche, welche ihren Ursprung nicht von anderen, früheren herleiten, abgeleitete dagegen solche, die aus anderen entstehen.

Ursprüngliche Symbolfiguren wären: auf- und absteigende Tonleiter für ascendere und descendere, hohe und tiefe Lage für Berg und Tal oder Himmel und Erde, bekannte Figuren für eilen, zögern, erwachen, stürzen, marschieren, taumeln usw. — Abgeleitete Symbolfiguren: wiegende Figuren für Meer, Wellen; liegende Töne für Schlafen; Tritonus für Leid und Kreuz; gehäufte Dissonanzen für Tod, Grauen.

„Abgeleitet“ sind sie deshalb zu nennen, weil die Symbolik erst über Mittelglieder zustande kommt: die Wellenfigur über die Vorstellung des Auf und Ab, der ausgehaltene Ton für Schlaf über die Vorstellung vollkommener Ruhe, der Todesakkord erst über die Vorstellung des Schneidenden seines Klanges usw.

§ 162. Unauflösbare Merkmale (notae irresolubiles) nenne ich hier diejenigen, welche vom Erkennenden nicht weiter in einfache aufgelöst werden können, sei es, daß sie in sich solche sind, sei es, daß der Erkennende sie nicht weiter aufzulösen vermag oder willens ist. Umgekehrt sind auflösbare Merkmale (notae resolubiles) solche, die vom Erkennenden weiterhin aufgelöst werden können oder müssen.

Wolff macht das am Glanze des Goldes klar, der an sich ein „auflösbares“ Merkmal bedeutet, weil es aus der Mischung mehrerer Ursachen entsteht; dennoch vermögen wir weder das Merkmal des Goldglanzes noch des Gelbfarbigen grundsätzlich weiter aufzulösen. Musikalisch würde dem etwa die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente entsprechen: das Schmetternde der Trompete, das Weiche des Horns, das Helle der Flöte, das Dunkle der Gambe.

§ 163. Unauflösbare Merkmale, welche auf bestimmte Sinnbeziehungen (notiones) der Dinge hinzielen, werden durch ursprüngliche Figuren dargestellt.

Etwa „Majestät“ durch Trompetenton, „Erniedrigung“ durch tiefe Tonlage, „Sünde“ durch Dissonanz-(Tritonus-)wirkung usw.

§ 164. Bestimmte Begriffe (notiones) werden durch abgeleitete Bildfiguren dargestellt, was daran liegt, daß jeder bestimmte Begriff sich aus klar unterscheidbaren Einzelmerkmalen zusammensetzt, die für sich selbst nur durch abgeleitete Symbolfiguren (§ 161) darstellbar sind.

Vergleiche hierzu die unter „abgeleitet“ angeführten Beispiele zu § 161: Meer, Schlaf, Tod.

Von § 454 an setzt Wolff Begriff und Arten der sogenannten *Ars inveniendi*, Findekunst, auseinander. Sie besteht in einer Geisteshaltung (*habitus*), welche gestattet, „aus bekannten Wahrheiten andere, unbekannte herauszulesen“. Sie gründet sich entweder auf Beobachtung (*ars observandi*) oder auf Versuch (*ars experimentandi*) und zieht dazu (§ 465) als Mittel die *Syllogismi* (Bewunftschlüsse) heran. Obwohl Wolff dabei im wesentlichen an die Eruiierung mathematischer Gesetze denkt, greift seine Darstellung doch an mehreren Stellen darüber hinaus und ins Gebiet des künstlerischen „Erfindens“¹⁾. Folgende Stellen halte ich für wichtig.

§ 469. Findekünste (*artificia heuristica*, heuristische Kunstgriffe) werden die Regeln genannt, durch welche der Geist entsprechend bestimmt wird, mittels bereits durchschauter Grundsätze eine unbekannte Wahrheit herauszustellen, welche mit Hilfe eines bloßen Berechnungsverfahrens allein von ihm nicht entdeckt werden könnte.

§ 476. Die Leichtigkeit (Gewandtheit) im Bemerken von Ähnlichkeiten der Dinge nennen wir *Genie* (*ingenium*). *Genial* (*ingeniosus*) also ist, wer durch *Genie* wirkt, d. h. wer die Ähnlichkeit der Dinge leicht bemerkt.

Der Philosoph setzt sich in den folgenden Paragraphen mit dem künstlerischen „*Ingenium*“ auseinander. Darunter versteht er noch nicht „*Genie*“ im Kantischen Sinne, vielmehr allgemein: Scharfsinn, Phantasie, künstlerischen Erfindungsgeist. In der Übersetzung habe ich dennoch das Wort *Genie* beibehalten.

(§ 477). Ohne Zweifel dürfen vor allen andern die Dichter, Redner und Schauspieler (*histriones*) *genial* genannt werden. Und zwar spricht man dies Beiwort den Dichtern wegen ihrer tropischen Redeweise zu. Sie gebrauchen Allegorien und Metaphern, die auf die Ähnlichkeit der Dinge gegründet sind. Wo uns eine Metapher oder Allegorie zutreffend und unerwartet begegnet und damit eine Ähnlichkeit hellleuchtend entgegentritt, sprechen wir vom *Genialen*. Gern setzen die Dichter, durch den Versbau verlockt, die Gattung für die Art, oder die Art für die Gattung als *synekdoche*²⁾, was, wenn es richtig geschieht, nicht die geringste Unklarheit in die Rede bringt. Das

¹⁾ Vgl. meinen Beitrag „Geschichtliches zur *ars inveniendi* in der Musik“, Jahrbuch der Musikbibl. Peters Leipzig für 1925, Leipzig 1926.

²⁾ Eigentlich „Mitverstehen“; eine belebende Redefigur, die bei der Wortvertauschung (z. B. Setzung eines Teils für das Ganze, des Besonderen statt des Allgemeinen) erscheint; vgl. Bach-Jahrbuch 1928, S. 130.

Ingenium führt sie dazu, scharfsinnig Gattung und Art auseinanderzuhalten und dennoch die Ähnlichkeiten zu entdecken. Scharfsinn gehört deshalb dazu, weil ein bloß konventioneller Gebrauch von Metaphern noch nicht genial genannt werden kann. Aus demselben Grunde heißen Redner genial, ferner Schauspieler, sofern aus ihrer Rede und Handlung Scharfsinn im Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge hervorleuchtet.

§ 478. Lebhaft e Einbildung (Imaginationem vivacem, Phantastie) nenne ich die, durch welche Phantasievorstellungen so deutlich hervorgebracht wurden, daß du dir vollständig bewußt wirst, was in ihnen enthalten ist. (Wie die Erfahrung beweist, unterscheiden sich die Phantasievorstellungen dem Grade der Klarheit nach beträchtlich. Je nach den Verschiedenheitsgraden der einzelnen Gegenstände ist die Kraft des Einbildens größer oder geringer.)

§ 479. Die geniale Einbildung ist (immer) lebhaft (feurig). Denn der Geniale erkennt die Ähnlichkeit nicht nur der gegenwärtigen Dinge, sondern auch der abwesenden leicht. Dies deshalb, weil (nach § 92) die Ideen der abwesenden Dinge durch die Einbildungskraft (vi imaginationis) hervorgebracht werden und sie dazu noch Phantasievorstellungen (phantasmata) sind (nach § 93). Indem man diese unter sich, oder die sinnlichen Ideen mit ihnen vergleicht, bemerkt man leicht, was beiden gemeinsam ist, und wird sich folglich des Inhalts der Phantasievorstellungen bewußt.

So kann also der Begriff „Ingenium“ auch (nach Cicero) angewendet werden für die mühelose Dichtkraft (vis fingendi) des Menschen überhaupt. Denn (nach § 144) besteht die Gabe der Dichtkraft in der Unterscheidung und Zusammenstellung von vorher niemals mit dem Sinne wahrgenommenen Phantasievorstellungen. Je feuriger also die Einbildung, desto glücklicher die Gabe der Dichtkraft.

§ 480. Wer durch Ingenium etwas vermag, vermag es infolge des Gedächtnisses (weil dies nach § 175 Vorbedingung zum Wiedererkennen ehemals erweckter Ideen ist).

Die Fülle des von Wolff ausgebreiteten Gedankenstoffes ist auch weiterhin außerordentlich und würde, wenn es auf vollständige Darstellung einer Musikpsychologie des Rationalismus ankäme, noch manche fruchtbare Beobachtung liefern. Für unsern Zweck reichen die angezogenen Paragraphen aus. Anknüpfend an die beiden letzten wäre zu sagen: Es entspricht durchaus barocker Geistigkeit, vom „Genie“ des großen Künstlers nicht das geringste Aufheben zu machen, sondern — wie Wolff es tut — es in der Begabung für „müheloses Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge“ und in gutem

Gedächtnis aufgehen zu lassen. Nirgends, weder im allgemeinen noch im musikalischen Schrifttum der Zeit klingt die erst von der Romantik ausgeprägte Überzeugung von der Erlesenheit des großen Künstlers oder des „göttlichen Geschenks“ seiner Einfälle an. Über „Tiefe des Gefühls“, „Originalität“, „persönliche Anschauung“ oder gar über die Geltung eines Tonwerkes als weltanschauliches Lebensbekenntnis sprach man zur Zeit Bachs noch nicht, weil diese Dinge außerhalb des Bewußtseins lagen, d. h. als irrationale, dem Verstande unzugängliche Beziehungen der ratio keinen Halt gewährten. Was Sebastian Bach selbst an seiner künstlerischen Eigenart für ausschlaggebend oder einzig gehalten hat, wissen wir nicht. Technisches und Formales, da es zum erlernbar Handwerklichen gehörte, schwerlich. Wohl aber mag es die Überzeugung vom Besitz einer schier unerschöpflichen, jeden Augenblick gegenwärtigen Symbolisierungsgabe gewesen sein, mithin eines nie und nimmer Erlernbaren. Denn was bedeutete, recht verstanden, diese anderes als die Fähigkeit, hinter das Wesen aller Dinge zu blicken, deren geheime und geheimnisvolle Verwandtschaft zu erspüren und dann jede noch so geringfügige Erscheinung kraft der entdeckten Ähnlichkeit mit musikalischen Vorgängen sinnbildhaft hinzustellen? Dazu gehörte „Erleuchtung“, gehörte das Aufspringen innerer Quellen, — ein Vorgang, der, jederzeit von hohem Glücksgefühl begleitet, auch von Bach wohl immer wieder als Geschenk von oben entgegengenommen worden ist: Jesu juva! Soli Deo gloria! Der Wolffsche Begriff ingenium wäre dann, so aufgefaßt, keine Platitude mehr, wie es im ersten Augenblick scheinen mochte, sondern ein schlichter Ausdruck für das jedem wahren Künstler eingeborene Vermögen der Tiefenschau, der Schau in Tiefen, wo alle Dinge sich durch similitudines als Bestandteile einer einzigen großen Ganzheit ausweisen. Bei Beethoven, bei Wagner ist es nicht anders gewesen. Einbildung (vis imaginationis) und Dichtkraft (vis fingendi), beide in hoher Steigerung zu Phantasievorstellungen (phantasmata) geführt, haben von je den großen Künstler ausgemacht. Auch den erwählten Dichter, mochte er nun in Lohensteinschem oder Gottschedschem Bilderschwulst sprechen. Lesen wir die Verse, die der Student Goethe 17 Jahre nach Bachs Tode in Leipzig niederschrieb:

Luna bricht die Nacht der Eichen,
 Zephyrs melden ihren Lauf,
 und die Birken streun mit Neigen
 ihr den süß'sten Weibrauch auf.

und fragen, worin das aus ihnen sprechende dichterische Ingenium beruht, so kann die Antwort keine andere sein: mit geradezu mystischer Schaukraft (*imaginatio, vis fingendi*) sind hier geheimnisvolle Ähnlichkeiten zwischen fernabliegenden Dingen erkannt und diese dann in sinnbildliche Beziehung zueinander gebracht worden¹⁾. Es ist daher auch begreiflich, daß die Bachsche Zeit noch nichts von dem metaphysischen Schönheitsbegriff der romantischen Ästhetik wußte. Schönheit fällt für sie noch durchaus zusammen mit dem Erkennen esoterischer Gehalte. Die Worte *pulchritudo* oder *pulcher* kommen bei Wolff überhaupt nicht vor. Vielmehr: in der Fülle, Überzeugungskraft und sinnlichen Einprägsamkeit der verschiedenen Symbolbeziehungen erblickte das Barock das, was spätere Geschlechter unter künstlerischer Schönheit verstanden.

Dies alles zusammengefaßt, kann kein Zweifel walten, daß Christian Wolffs Erklärungen für die Erkenntnis barocken Kunstdenkens hohen Wert haben. Nun die Begriffe der *phantasmata*, des *significatum hieroglyphicum* und der Symbolfiguren durch ihn ein für allemal festgelegt sind, dürfen auch wir sie künftig ohne Scheu so anwenden, wie ich es in den erwähnten früheren Aufsätzen getan. Zugleich ist der Forschung ein weiteres Hilfsmittel zur Durchleuchtung barocken Musikdenkens in die Hand gegeben, wert, daß sie es entsprechend benutze. Vielleicht, daß ein späterer Beitrag der hochinteressanten Frage nachgeht, wie es im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Zerfall der barocken Psychologie und — entsprechend — zu einem neuen Musikdenken gekommen ist.

¹⁾ Daß auch die Zahl, nicht als quantitativer, sondern als ordnender Begriff verstanden, in das Bereich des Ingeniums gehört, setzt an überraschenden Beispielen Martin Jansens Beitrag im vorliegenden Jahrbuch auseinander. Denn gerade in der Zahl drückt sich, wie bereits seit Jahrtausenden erkannt, die verborgene *similitudo* der Dinge im Makro- und Mikrokosmos am sinnfälligsten aus.

Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht

Von Martin Jansen (Magdeburg)

Vergangenen Geschlechtern hat die Zahl mehr bedeutet als dem Menschen von heute, für den sie, wenn man einige in Volksglauben und Brauchtum lebende Reste ihrer früheren Geltung unberücksichtigt läßt, zu einem rein quantitativen Begriff abgesunken ist. Dem Altertum und Mittelalter war sie daneben und darüber hinaus ein die Mannigfaltigkeit der geschaffenen Dinge ordnendes Prinzip und damit Ausdruck der den Kosmos regierenden Gesetze und Zeichen göttlichen Willens. Den schaffenden Künstler jener uns fremd gewordenen Zeit leitete die Zahl, der vom Geiste geformte Abzug von den Dingen der sinnlichen Welt, beim Planen und Gestalten seiner Ideen; mit ihrer Hilfe trug er bedeutsame Zusammenhänge zwischen dem Irdischen, Alltäglichen und Jenseitigen, Ewigen in seine Schöpfungen ein und machte sie damit zu Gleichnissen seines Gott- und Weltbildes.

In der Musik ist diese Denk- und Arbeitsweise über das eigentliche Mittelalter hinaus gültig. Spuren von Zahlensymbolik lassen sich bei Senfl¹⁾, Lasso²⁾, J. a. Burch²⁾ finden, sie scheint bei Theile und Buxtehude³⁾ zu gelten. Wie steht es damit bei Bach?

Der von der Allmacht der Musik überzeugte Meister des Barock hätte seine Schöpfungen für nichts erachtet, wenn sie nur reinen Klang vermittelten. „Nur so weit war das sinnliche Element des Klanges in allen seinen Offenbarungsformen ihm etwas wert, als es

¹⁾ Siehe in „Da Jesus an dem Kreuze hing“, I. Satz, die „lieben Wort“.

²⁾ Vgl. H. J. Moser, J. S. Bach, Berlin 1935, S. 138.

³⁾ In jedem der vier Teile der Passacaglia erscheint das siebentönige Thema siebenmal.

Gefäß für etwas Geistiges sein oder werden konnte" (A. Schering¹). So hat seine Kunst zwei Seiten: Nach außen hin diente sie auf dem Wege über die Sinne zur „Recreation des Gemüths“, nach innen („Gott allein zur Ehre“) aber war sie Symbolträger für eine Welt von Affekten, Bildern, Gleichnissen und gedanklichen Verknüpfungen, die nach heutigem Empfinden nur zum geringsten Teile musikalisch erfassbar sind. Für Bach und seine Zeit mußte die Musik mehr hergeben, als die Gegenwart ihr zumutet. Zunächst stand ihm die durch A. Schweizers liebevolle Untersuchungen als Tonmalerei bekanntgewordene Bildersprache zu Gebote, darüber hinaus werden auch Tonarten, kompositorische Techniken und Formen zu Gleichnisträgern, eine bedeutsame Chormotivik schlägt ebenso die Brücke zum Geistigen, wie es schließlich gar Zahlen tun, die geheimnisvoll zwischen Partitur und Bibel vermitteln.

Der Zugang zu dem Problem „Bach und die Zahl“, der durch den allzu fecken und unvorsichtigen Vorstoß W. Werkers²) verschüttet war, soll im folgenden wieder geöffnet werden. Ausgang der Untersuchung bildet einer der wenigen bisher gesicherten Fälle³) von Bachschen Zahlensymbolismen.

In seinen Vertonungen des Lutherschen Chorals



ist stets das Walten der Zehnzahl zu erkennen:

1. In den Anfangschor der Kantate „Du sollst Gott deinen Herren lieben“ (Nr. 77) bläst die Trompete mit 10 Einsätzen die Chormelodie hinein⁴).

2. In dem Zehn-Gebote-Stück aus der Klavierübung, Dritter Teil, wird durch kanonische Stimmführung des Themas eine Verdoppelung der fünf Choralzeilen erreicht⁴).

¹) Von ihm die grundlegenden Studien „Bach und das Symbol“ in den Bach-Jahrbüchern 1925 und 1928.

²) Bach-Studien I und II. Leipzig 1922 und 1923.

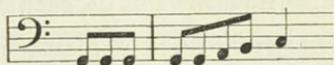
³) Eine Zusammenstellung bei K. Ziebler, Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs, Kassel, 1930.

⁴) A. Schering, Bach und das Symbol, Bach-Jahrbuch 1925.

Bach-Jahrbuch 1937.

3. Das Fugenthema der zugehörigen Fughetta tritt mit seinen Spiegelungen zehnmal auf¹⁾).

4. In der Bearbeitung dieses Chorals im Orgelbüchlein wird in den Kontrapunktierenden Stimmen die Anfangszeile zu

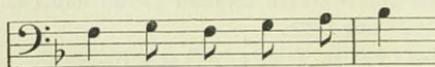


verkürzt. Scheidet man die sich von diesem Motiv mehr oder weniger entfernenden Abwandlungen aus und zählt nur die wörtlichen, also die in Linienführung und Intervallschritten unveränderten Zitate, so ergibt sich in Verbindung mit der ersten Zeile des C. f. wiederum die 10. Die Themeneinsätze seien angegeben: Auftakt des Soprans, Takt 15 des Alts, Takt 1, 9, 11, 13, 18 des Tenors, Auftakt und Takt 4, 10 des Basses.

Die Bearbeitungen des Chorals in Klavierübung III und im Orgelbüchlein zählen 6mal 10, bzw. 2mal 10 Volltakte.

Ganz überraschend eröffnet sich, wie wir gleich sehen werden, von hier aus ein Weg in die Passionen. Auf diese wird sich die weitere Untersuchung beschränken. Die am weitesten vom Klange sich entfernende „ideologische“ Symbolik Bachs ist noch zu sehr Neuland. Wir können uns deshalb nicht mit dem Feststellen von auffälligen Zahlen und Zahlenverhältnissen, wie sie sich in instrumentalen Stücken hie und da zeigen, zufrieden geben. Die Beobachtungen haben nur dann Wert und führen weiter, wenn zugleich mit der Zahl deren Deutung zweifelsfrei gefunden werden kann. Dies ist am leichtesten bei Vertonungen des Evangeliums, also vornehmlich in den Passionen. Darum bleiben in diesem Aufsatz die Kantaten mit ihren madrigalischen Texten und die Instrumentalmusik zunächst unberücksichtigt.

In der Johannes-Passion stellen sich die Juden gegen den Landpfleger, der an Jesus keine Schuld findet, und berufen sich auf ihr Gesetz. Bach hat bei der Bildung des Fugenthemas

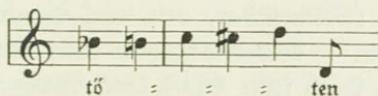


Wir ha - ben ein Ge - ß

¹⁾ Fr. Smend, Bach-Festbuch Bremen, 1934.

sichtlich die Anfangszeile des Zehn Gebote-Chorals vor Augen gehabt¹⁾. Das „Gesetz“ erläutert er: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot.“ Bestätigt wird diese Beziehung durch das zehnmahlige Auftreten des Themas in dem Turbachor. Wie in dem oben dem Orgelbüchlein entnommenen Beispiel gelten nur die wörtlichen Zitate (Baß Takt 1, 13, Tenor Takt 3, 11, 26, Alt Takt 6, 26, Sopran Takt 8, 16, 28).

Noch interessanter ist eine zweite Berufung auf den Dekalog im gleichen Werk. Pilatus spricht zu den Juden: „So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!“ Sie antworten: „Wir dürfen niemand töten.“ Bei einer dramatischen Behandlung des Stoffes hätte dieser Einwand kurz abgetan werden können, dürfte kaum mehr Raum beanspruchen als das „Wir haben keinen König, denn den Kaiser“. Bach schreibt über die vier Worte einen langen Chorsatz, in dessen Thema das grausige Ausziehen der Stammsilbe von „töten“ auffällt:



Die fünf in chromatischer Folge aufsteigenden Töne nennen das fünfte Gebot, das den Juden in ihren Mordabsichten hinderlich ist und sie zwingt, den verhassten Römer zu bemühen. Das zehnmahlige Erscheinen der Staffel (Sopran Takt 4, 6, 12, Alt Takt 8, 11, Tenor Takt 4, 7, 13, Baß Takt 2, 6) bestätigt wiederum diese Deutung und gibt zugleich die Erklärung für die weite Spannung des Stückes.

Beide Turbachöre haben Parallelbildungen in „Lässest du diesen los“ und „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“. Sinngemäß vermeidet Bach in diesen Stücken die Zehn, da in ihnen das „Gesetz“ nicht angerufen wird.

Es ist zu erwarten, daß wir dem Sinai-Gesetz als der Richtschnur der Christusgegner auch in der Matthäus-Passion begegnen. Numerische Angaben können hier aus Themeneinsätzen kaum gewonnen werden, da die fugierte Stimmführung in den biblischen Chorpartien aufgegeben ist oder stark zurücktritt. Dennoch fehlt

¹⁾ Fr. Smend fand diese Beziehung.

die Dekalogzahl nicht. Bach macht sie zum gewaltigen Symbol des alten Gesetzes und seiner eifernden Anhänger, indem er die Aussprüche der jüdischen Führergruppe — wohlgemerkt, ohne sich dabei in Widerspruch zu den biblischen Gegebenheiten, zu Gottes Wort, zu setzen — in zehn Doppelchöre zwingt:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Ja nicht auf das Fest | 6. Laßt ihn kreuzigen |
| 2. Er ist des Todes schuldig | 7. Sein Blut komme |
| 3. Weissage | 8. Der du den Tempel |
| 4. Was gehet uns das an | 9. Andern hat er geholfen |
| 5. Laßt ihn kreuzigen | 10. Herr, wir haben gedacht |

Daß die vier Chöre der Kriegsknechte in diese Reihe nicht hineingehören, ist klar. Was berechtigt aber Bach, das „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen“ als Chorsatz auszusprechen und als Duett zu schreiben? Alle bekannten Kompositionen des Matthäustextes bringen hier ein Chorstück, überschreiten also die Zehnzahl der Jüdenchöre. Schütz verbindet diese Worte sogar durch gleiche Besetzung (Männerchor) mit dem vorausgehenden „Was gehet uns das an?“. Wir haben hier einen interessanten Beleg dafür, wie genau Bach seine Bibel las. Wenn Matthäus in den Passionskapiteln von den Gegnern Christi spricht, zählt er jedesmal eine aus den Bezeichnungen Hohepriester, Schriftgelehrte, Hohe Rat, Älteste im Volk gebildete Gruppe auf; nur zweimal nennt er die Hohenpriester allein: da sie Judas den Verräterlohn auszahlen, und hier, wo sie ihn wieder einstreichen. Diese Tatsache ist Bach nicht entgangen. Da nach Lucas 3, 2 die Hohenpriester nur zwei Personen sind, Hannas und Kaiphas, ist er mit dieser Musik „zu zweien“ all seinen Vorgängern, die es mit solchen Dingen auch peinlich genau nehmen, voraus. Die Worte der beiden sind (wie die aller Einzelsprecher) in der Partitur mit roter Tinte verzeichnet.

Auch das „Barrabam“ in die Äußerungen der jüdischen Führergruppe einzureihen, fühlt sich der Meister durch den Text nicht verpflichtet („Die Hohenpriester und Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabam bitten sollten“). Darum vermeidet er, wiederum als einziger, bei seiner Darstellung den Chorsatz. Stimmbewegung fehlt ebenso wie instrumentale Ausstattung. Der Schrei erklingt, ohne das Seccorezitativ zu unterbrechen.

Bier der aufgeführten Judenchöre, die beiden „Laßt ihn Kreuzigen“, „Sein Blut komme“ und „Herr, wir haben gedacht“ sind eigentlich rein vierstimmige Sätze. Ihre Aufspaltung in Chorus I und II ist künstlich durch Anbringen kleiner und kleinster Unterschiede in den Instrumentalstimmen herbeigeführt. In „Sein Blut komme“ unterscheiden sich die beiden Parteien nur durch einen einzigen Continuoton. Trotzdem läßt der sonst gern Papier und Zeit sparende Meister sich die Mühe nicht verdrießen, diese zum Teil sehr langen Stücke in Chorus I und Chorus II getrennt aufzuschreiben, nur um auch so die Fiktion der Doppelchörigkeit zu wahren. Bei „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ dagegen entfaltet er das Ganze nicht zur Achtstimmigkeit, schreibt auch beide Chöre vereinigt nieder, denn hier spricht die gesamte Menschheit.

Ob auch die im Brennpunkt des Dramas stehende Gestalt Christi mit einem Zahlenymbol bedacht ist? Hier brauchte Bach sich nicht zu bemühen, das hatte ihm schon der Evangelist abgenommen. Die Aussprüche Jesu in den beiden Matthäusekapiteln, die den Stoff zur Passionsmusik stellen, sind 22 an der Zahl. 22 ist die Nummer des die Geschehnisse auf Golgatha in so erstaunlicher Genauigkeit voraussagenden Leidenspsalms. Dies Faktum hat der bibelfeste Bach sicher bemerkt; er wird von ihm stark ergriffen und in seinem Grübeln bestärkt worden sein. Vielleicht hat von hier aus sein Ringen um die Judenzahl Antrieb erhalten. Daß er sich verpflichtet fühlte, auch seinerseits die Person des Herrn mit einem Zahlenzeichen zu schmücken, und gar mit einem von riesigem Ausmaße, wird noch gezeigt werden. Desgleichen wird uns noch die Kennziffer des dritten Teilnehmers am Geschehen, der Jüngergruppe, beschäftigen.

Kehren wir zum Ausgang unserer Untersuchung zurück und erproben, ob noch ein anderer der schon bekannten Fälle von Zahlengleichnissen sich ähnlich wie die Dekalogzahl als Schlüssel zu weiteren Erkenntnissen erweist. Eine Beobachtung von A. Heuß¹⁾ ist dem Bachfreund bekannt:

Die Jüngerfrage „Herr, bin ichs?“ bringt 11 durch die Anrede „Herr“ gekennzeichnete Stimmeneinsätze. Deutung: Nur elf

¹⁾ J. S. Bachs Matthäus-Passion. Leipzig 1909, S. 62 ff.

Jünger stellen die Frage; der zwölfte Apostel, Judas, schweigt. Auch Johann Theile hat in seiner Matthäus-Passion (1673) diese 11 Jüngerfragen.

Es interessiert die Technik der Zahlendarstellung: Die 11 entspringt aus der Wiederholung eines wichtigen Wortes. Die Anwendung der gleichen Methode auf andere Chorsätze der Matthäus-Passion läßt vielfach bedeutsame Zahlen anfallen. Eine besonders hohe hat folgendes Beispiel gleicher Technik:

Der Judenthor „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ ist, gemessen an den anderen Chorstücken der gleichen Komposition, ungewöhnlich gedehnt. Nicht weniger als 36mal wird von den Stimmen das „über uns“ und 34mal „unsere Kinder“ gegeben. Die Summe beider Zahlen nennt das Jahr der Zerstörung Jerusalems; die Summanden 36 und 34 sind wohl gewählt, weil nach alten Angaben Christus im Jahre 34 starb.

Zahlenverschlüsselung durch Wiederholung von Themen oder Textbestandteilen ist immerhin ein umständliches, schwerfälliges Verfahren, kann jedenfalls, soweit biblischer Text in Frage kommt, nur in Chören Verwendung finden und führt, wie die aus der Johannes-Passion gegebenen Fälle zeigen, zu Sakausweitungen, die nicht immer mit der Wichtigkeit des jeweiligen Textes im Einklang stehen. (Nebenbei: hier zeichnet sich eine überraschende Erklärung für den merkwürdig barocken, grauisigen und fremdartigen Charakter der fugierten Turbachöre der ersten Passion ab.) Wollte Bach seine arithmetischen Geheimnoten auch in die Reden der Einzelsprecher eintragen, so mußte er andere Darstellungsmethoden erfinden. Durch die in dieser Studie aufgeführten Erscheinungen seien vier Techniken belegt. Bedeutsame Zahlen sind verschlüsselt

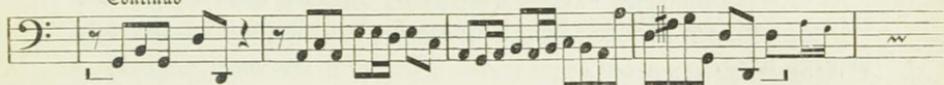
- I. durch Wiederholen eines musikalischen Motivs, eines wichtigen Wortes, einer Wendung, eines Satzes,
- II. in den Anschlägen der instrumentalen Grundstimme (Continuo),
- III. durch Reihenbildung,
- IV. in den Anschlägen der begleitenden Instrumentalstimmen.

Die Techniken II—IV sind erst für die Matthäus-Passion ausgebildet und in der Johannes-Passion nicht zu erkennen.

Verfahren I ist bereits belegt. Nr. II zeigt das oben erwähnte Duett Hannas — Kaiphas:

Nach dem Ende des Verräters heben die beiden Hohenpriester an: „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen“. „Sie“, die 30 Silberlinge, werden hierunter vom Continuo säuberlich aufgezählt:

Es taugt nicht, daß . . . le = = = = = = = gen, denn es ist . . .
Continuo



Man beachte: Die Zahl 30 wird von dem Ausschnitt der Grundstimme geboten, der senkrecht unter dem bezogenen Text liegt; im übrigen läuft der Instrumentalbaß unbekümmert weiter, ohne in seiner Gestalt von der Sonderaufgabe beeinflusst zu werden. Bachs künstlerisches Ideal war, beide Seiten seiner Musik, die klangliche wie die symbolische, in größter Vollkommenheit zu entwickeln und zusammenzuschließen, Idee und Materie zu verschmelzen. Die Zahl gehört zum Bereiche des Geistigen; sie darf also nicht in die Gesehe des Klanges eingreifen und sie verwirren. Wie ein durch die Wolkendecke brechender Sektor des Sonnenlichts eine Raumspanne aus einem Straßenzug unbekümmert um dessen von Menschenhand bestimmte architektonische Gliederung aus dem Dunkel heraushebt, so treffen die vom göttlichen Wort ausgehenden Strahlen ein Stück des Klangfundaments, ohne dessen Eigengesetzlichkeit anzutasten. Niemals wird in der Matthäus-Passion der Musik von der Zahl Gewalt angetan. Hie und da wird, da letztere starr ist, der klangliche Teil etwas nachgeben müssen, nicht immer gelingt der restlose Zusammenschluß. Man wird nicht von Gewalt, eher von einem freundlichen Entgegenkommen sprechen können, wenn in vorstehendem Beispiele der Gesang auf dem Worte „legen“ verweilt, bis der Continuo seine Zahl abgewickelt hat.

Dem jüngeren Meister der Johannes-Passion ist das Material noch nicht so gefügig, und es geht nicht ohne Härten ab. Bemerkenswert ist die verschiedenartige Behandlung eines Chortextes, der in beiden Passionen vorkommt. Petrus wird im Hofe des Gerichtsgebäudes von den Kriegsknechten bedrängt. Bei Johannes fragen

sie: „Bist du nicht seiner Jünger einer?“ Ihre Stichelei und die Jüngerzahl bestimmen die Form des Tonstückes. Der Sopran hebt an: „Bist du nicht?“ und sagt das 12mal, das gleiche tut der Alt; Tenor und Baß beginnen mit der ganzen Frage, die sie zusammen ebensooft hinwerfen. Das Ergebnis ist ein reichlich langer, spröder Satz. Wie zierlich und locker dagegen ist das Sprüchlein des jüngeren Werkes „Wahrlich, du bist auch einer von denen, . . .“ mit seinen 2×12 Continuotönen! Das „Sticheln“ ist hier nicht dargestellt, da es von der Musik der vorausgehenden Tenorarie weidlich besorgt wird.

Musterbeispiel für das vollkommene Verschmelzen der Komponenten Klang und Symbolik ist die Abendmahlsmusik. Man wäre versucht, ihr Klingen und Fluten einzig als köstliches Geschenk einer begnadeten Stunde, als himmlische Eingebung hinzunehmen und zu bewundern, wenn nicht der bereits erforschte Teil der von ihr getragenen Gedankenfracht beweisen würde, daß der Meister hier alle Kräfte seiner gewaltigen ratio aufs äußerste eingesetzt hat. Auch unser Sondergebiet seiner Symbolsprache fehlt nicht. Beim Erheben des Kelches spricht Christus: „Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, . . .“. Eine alte Bibel (Frankfurt a. M., 1668), deren Erläuterungen bei Bach mehrfach zu verspüren sind, vermerkt bei „bis an den Tag“: „Etliche verstehen dihs von der zeit der vierzig Tage / nach seiner Auferstehung / in welchen er mit seinen Jüngern gegessen und getrunken hat.“ Bach kommentiert in gleichem Sinne:

Jesus: Ich werde . . .

Continuo

bis an den Tag —, da ich's . . .

Die Stelle ruht auf einem Baß von 43 Tönen. 43 Tage sind von Gründonnerstag bis Himmelfahrt! Die Pause ist musikalisches Interpunktionszeichen und gehört stets zum vorausgehenden Text.

Eine andere Fußnote derselben Bibel sagt aus gleichem Anlaß:
 „. . . und trancken alle aus einem Becher / welcher genannt ward der
 Becher des Heyls / das ist der Danksagung für das Heyl. Ps. 116,
 13“. Der genannte Psalmspruch¹⁾ ist ein sinniges Bekenntnis
 der Jünger und deshalb berücksichtigt ihn der fromme Johann
 Sebastian, indem er den Gesamtcontinuo der Kelchesworte zu
 116 Tönen formt.

So zwingt der gewaltig bibelfeste Mann den Forschenden, neben
 die Partitur das Buch der Bücher zu legen. Nicht in einer Ausgabe
 der Neuzeit, sondern eine jener alten mit Kommentaren ausge-
 statteten Bibeln des 17. Jahrhunderts, etwa die schon genannte
 oder den in Bachs Nachlaß verzeichneten „Haupt Schlüssel der
 ganzen Heil. Schrift“ von Joh. Olearius (Leipzig, 1678). Aus
 diesen dickleibigen Bänden schaut uns eine verwirrende Fülle von
 Auslegungen, Ergänzungen, Hinweisen auf Parallelen zum alten
 und neuen Testament und auf in Erfüllung gehende Prophe-
 zeiungen an, die in dichtem Kranze das Schriftwort umgeben und
 überwuchern. Man erstaunt über den ungeheuren Fleiß der frommen
 Eregeten und atmet ein wenig von der Luft, die den Meister umfing.
 Mit Hinweisen auf Psalmen sind die Erklärungen besonders frei-
 gebig. Wie Luther schätzte auch Bach den Psalter sehr, und so nimmt
 es schließlich nicht wunder, wenn auf Schritt und Tritt in seiner
 großen Passion Sprüche aus dem „Handbuch der Bibel“ angemerkt
 sind. Auch den anderen in jenen Auslegungen zusammengetragenen
 Wissens- und Glaubensstoff studierte er aufs sorgfältigste, sichtete
 ihn, ergänzte aus eigenem und baute ihn auf seine Weise ein. Kurz
 gesagt: Grundlage der Matthäus-Passion ist der in er-
 staunlichen Ausmaßen kommentierte Bericht des ersten
 Evangelisten.

Dieser Satz muß im Rahmen unserer Betrachtungen hypothetisch
 bleiben. Mit Zahlengleichnissen allein, und seien derer noch so viele
 angeführt, läßt er sich nicht erschöpfend belegen. Eine eingehende
 Untersuchung der anderen Eigenarten der Bachschen Symbolsprache,
 etwa der noch nicht beachteten Choralmotivik der Matthäus-Passion,
 müßte ergänzend hinzutreten. Seine Annahme wird aber dem
 Leser das Einordnen all der hier beschriebenen ungewöhnlichen

¹⁾ „Ich will den Kelch des Heils nehmen und des Herrn Namen predigen.“

Erscheinungen erleichtern, indem er die Aufmerksamkeit auf Sinn und geheimen Untergrund der Passio lenkt.

In der Abendmahlsmusik fanden wir die Zahl 43 in die größere 116 eingeschaltet. Die Verschachtelung greift noch weiter. Auch die letztgenannte Größe ist Teil eines das ganze Werk überspannenden Zahlensymbols: die Summe der Continuoöne sämtlicher Christusworte (dank dem „Heiligenschein“ der Violinen ist sie eindeutig bestimmbar) beträgt 365. Nicht einen mehr oder weniger! Eine zufriedenstellende Deutung dieser „Jahres“-Zahl kann hier nicht gegeben werden.

Die Nachprüfung sei erleichtert durch eine Zusammenstellung der 22 Christusprüche und der zugehörigen Continuoozahlen:

| Christusworte | Cont.:Töne | Christusworte | Cont.:Töne |
|-------------------------|------------|---------------------------------|------------|
| Ihr wisset | 7 | Meine Seele ist betrübt | 29 |
| Was bekümmert | 24 | Mein Vater, ist's möglich | 11 |
| Gehet hin in die Stadt | 9 | Könnet ihr | 9 |
| Wahrlich, ich sage euch | 5 | Mein Vater, ist's nicht möglich | 9 |
| Der mit der Hand | 12 | Ach! Wollt ihr nun schlafen | 13 |
| Du sagest's | 1 | Mein Freund | 2 |
| Nehmet, esset | 9 | Stecke dein Schwert | 15 |
| Trinket alle daraus | 116 | Ihr seid ausgegangen | 18 |
| In dieser Nacht | 34 | Du sagest's. Doch sage ich | 22 |
| Wahrlich, ich sage dir | 6 | Du sagest's | 3 |
| Sehet euch hier | 8 | Eli lama | 3 |

Es ist zweifelhaft, ob die 365 im Bauplan des Werkes vorgesehen war oder erst bei der Umarbeitung hineinkam. Die irrtümlich so genannte „Kirnbergersche“ Abschrift der Urfassung zeigt eine geringe Differenz. Da aber der Abschreiber kaum von Bachs Geheimnissen wußte, auch recht flüchtig und mit Schreibfehlern arbeitete, ist seine Kopie in diesen diffizilen Dingen nicht beweiskräftig. Schade ist, daß die saubere Abschrift Agricolas nicht vollendet wurde.

Es wäre verständlich, wenn Leser, die ihr durch diese neuen, fremdartigen Dinge bedrohtes Bachbild schützen wollen, Zuflucht zur Waffe des Zufalls nehmen würden. Sie soll ihnen durch das folgende, der Technik III angehörende Beispiel entwunden werden.

Blicken wir auf die Schilderung des Erdbebens nach Jesu Tod. Hier das Bild der Partitur (die Zweiunddreißigstel sind im Autograph säuberlich ausgeschrieben!):

Evang.

Cont.

Und die Er = de er =

18

be = = be = te, und die Fel = sen zer =

68

rif = sen, und die

Grä = ber ta = ten sich auf, und

stan = den auf viel Lei = = ber der

104

Hei = li = gen, die da schlie = = = = = fen;

Der Aufruhr der Elemente spiegelt sich in der langen Zwei- unddreißigsteltette des Continuo. Von der Höhe (dem Fuße des Kreuzes) ausgehend rollt sie in die Tiefe (das tiefe C ist Bachs Zeichen für den Grund der Erde) und rüttelt an den Grundfesten. Der Evangelist berichtet hierzu einmal von dem Ereignis selbst, sodann von seiner Auswirkung, dem Auftun der Gräber und der Auferstehung der Heiligen. Bachs kräftige musikalische Interpunktion ♯ ♯ setzt die Trennungslinie zwischen diesen beiden Mitteilungen vor die Worte „und die Gräber“. Projiziert man die Einsätze der beiden Teilstücke des Berichts auf den darunterstehenden Continuo (siehe die in das Notenbild eingetragenen gestrichelten Senkrechten), so wird die Kette in drei Abschnitte zu 18, 68 und 104 Tönen unsichtbar geteilt.

Was soll das? In den alten Bibeln pflegt bei der entsprechenden Textstelle ein Hinweis auf den einen oder anderen Psalm zu stehen, in dem prophetisch von der gleichen Naturerscheinung gesprochen wird. Eine Durchsicht des Psalters zeigt, daß wörtlich von einem Beben der Erde nur die Rede ist in Psalm 18 (v. 8), Psalm 68 (v. 9), Psalm 104 (v. 32) und Psalm 114 (v. 7). Die ersten drei dieser Psalmnummern sind genau die Zahlen 18, 68, 104, in die Bachs Erdbebencontinuo durch die Texteinsätze gegliedert ist!

An die Zweifler: Die Kette muß 190 Töne haben, um die drei Psalmnummern zu geben. Das hätte nun Bach ganz zufällig getroffen, er hätte die Reihe ohne zu zählen niedergeschrieben? Wer da sagt, die Stelle sei so vollendet musiziert, daß jedes Einrichten, jede Rücksichtnahme auf außermusikalische Dinge ihre Schönheit zerstört hätte, der macht sich eine recht unvollkommene Vorstellung von dem unheimlichen Können des großen Hexenmeisters der Töne. Unser Matthäusewort steht als Einschaltung auch in der Johannes-Passion. Dort ist es sogar noch feiner deklamiert (bei „betete“  statt , bei „und die Gräber“  statt ). Diese kleinen Verbreiterungen, sowie die ♯ ♯ und der später gelegte Abschluß offenbaren, daß die Reihe mit voller Absicht eine so große Ausdehnung erhielt. In der Johannesmusik ist sie nur halb so lang.

Selbst wenn die Zahl 190 zufällig getroffen sein sollte, ist die Wahrscheinlichkeit, bei der Dreiteilung der 190 Töne gerade die

Folge 18, 68, 104 zu gewinnen, winzig klein. Der Mathematiker kann sie mit dem Verhältnis 1:17484 bestimmen. Gewiß verengt die Rücksichtnahme auf den Text dies Verhältnis ganz erheblich; ein Zusatz zu unserer Untersuchung wird aber den Zufall in astronomische Fernen zurückdrängen.

Kritische Köpfe könnten geltend machen, daß die oben gegebene Gliederung des Evangelistenwortes nicht zwingend sei. Man könne mit gleichem Recht den Trennungsstrich vor die Stelle „und standen auf“ setzen, da das Zwischenstück „und die Gräber taten sich auf“ inhaltlich dem ersten Gedanken des Berichtes ebenso nahe steht wie dem zweiten. In der Tat scheint auch Bach von diesem Zweifel berührt worden zu sein, denn er trägt ihm Rechnung! Versetzt man die einteilende Senkrechte an die genannte Stelle, also vor „und standen auf“, so erscheinen — es ist schier ein Mirakel! — die gleichen Fußnoten, jetzt in der Reihenfolge 18, 104, 68.

Folgender zu Technik III gehörender Fall der numerischen Zeichnung einer von Matthäus nicht berichteten, jedoch wichtigen Veränderung in der Jüngergruppe ist ein echt Bachsches Stücklein. Der Bericht des Evangelisten wird von sparsam eingesetzten Stütztonen der instrumentalen Grundstimme getragen. Nur gelegentlich erwacht sie zu eigenem Leben, so an der Stelle:

Evangelist

Und da sie den Lobgesang
gesprochen hatten, \downarrow gin = gen sie hin = aus an den Öl = berg

Continuo

Wer Bachs Zahlensprache nicht kennt, steht ratlos vor der eigentümlichen Bassfigur, und es kommt zu Fehldeutungen wie der von A. Schweitzer: „So schreitet der Heiland auf dem Leidenswege dahin.“ Indessen: so wird kein würdiges Schreiten gezeichnet, auch ist nicht von Christus allein, sondern von einer Personengruppe die Rede. Die Basslinie wird in unmittelbarem Anschluß von der Singstimme fortgesetzt und zu dreizehn Tönen ergänzt (cis—a'); die ganze Reihe besteht aus einem Achtel und zwölf Sechzehnteln, die

den Herrn und die Jünger symbolisieren. Nach Johannes 13, 30 entfernt sich Judas während des Mahles, um zu den Feinden überzugehen. Beim Anstieg auf den Berg ist also einer voran; nach ihm kommt der Heiland, gefolgt von den 11 Getreuen.

Dort, wo die bisher beschriebenen Methoden wegen der Größe der darzustellenden Zahl und der Kürze des Textes versagen, zieht Bach die Anschläge sämtlicher den Gesang umspielenden Instrumentalstimmen heran (Technik IV). Von seinem zweiten Erdenwandel spricht der Herr in den Worten: „Wenn ich aber auferstehe,

Biol. I, II

Ba.

Jesus

will ich vor euch hin - ge - hen in Sa - lä - am.

Continuo

Das Entschlüsseln ist einfach und sei dem Leser überlassen.

Ein letztes Beispiel aus derselben Gruppe IV zeigt, wie unser bibelfester Kantor sich nichts entgehen ließ, was die musikalische Erfindung anregen und richten konnte. In Bethanien erweisen sich die Jünger als recht geschäftstüchtig: „Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden“. Das „teuer“ wird bei Markus (14, 5) bestimmt auf „mehr denn dreihundert Groschen.“ Bach ist nicht minder sachlich. Die jenen Satz umspielenden Instrumente (die Flöten bilden, da unisono laufend, eine einzige Stimme) nennen als Preis 303. — Bach respektiert eben jede Zahl des Evangeliums, ob sie uns wichtig oder nebensächlich dünkt.

Vielleicht hat mancher in diesen Zeilen einen Beitrag zu der neuerdings mehrfach erörterten Frage nach der künstlerischen Einheit

und dem Aufbauplan Bachscher Werke, insbesondere der daraufhin verschiedentlich untersuchten Matthäus-Passion erwartet. Hat nicht der Künstler Bach sich neben dem Christen Bach behauptet und mit Hilfe des ihm frei verfügbaren Materials an Zutaten wie Rezitativen, Arien, Chorälen in seinem opus summum auch formale, an einfachen Größenverhältnissen erkennbare Prinzipien durchgesetzt? Die Untersuchung der Frage, ob die Zahl irgendwie bestimmend für die Architektur des Werkes sei, welche Rolle sie als Aufbaufaktor spiele, liefert ein nur dürftiges Ergebnis. Scheidet man die veröffentlichten „Baupläne“, die besonders im zweiten Teil ihre Schwächen haben, aus und hält sich an das offenbar Gegebene, so bleibt außer einer gewissen Symmetrie in den Eckfägen nur die Tatsache, daß die beiden Teile gleichviel Choräle enthalten.

In der älteren Werkform hatte jeder der beiden Teile 7 Choräle:

Teil I

Teil II

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| 1. O Lamm Gottes unschuldig | 8. Mir hat die Welt trügl. gericht |
| 2. Herzliebster Jesu | 9. Wer hat dich so geschlagen |
| 3. Ich bins, ich sollte büßen | 10. Bin ich gleich von dir gewichen |
| 4. Erkenne mich, mein Hüter | 11. Befehl du deine Wege |
| 5. Was ist die Ursach | 12. Wie wunderbarlich |
| 6. Was mein Gott will | 13. O Haupt voll Blut und Wunden |
| 7. Jesum laß ich nicht von mir | 14. Wenn ich einmal soll scheiden |

In der endgültigen Fassung wurde Nr. 7 durch „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ ersetzt. Zudem wurden beide Teile um je einen Choral vermehrt. Nach Nr. 4 setzte Bach nach deutlich erkennbarem Zögern als „2. Vers“ „Ich will hier bei dir stehen“ ein. Dem entspricht, daß Nr. 13 ebenfalls einen „2. Vers“ „Du edles Angesichte“ erhielt. Damit war die Choralzahl auf je 8 erhöht. Auch die beiden Hälften der uns im Text erhaltenen Markus-Passion von 1731 haben je 8 Choräle.

Der Schluß liegt nahe, daß die madrigalischen Bestandteile, die der Hofkapelle der Dirigenten noch immer zu nicht obligaten „Einlagen“ herabwürdigt, doch stärker vom Stoffe her bestimmt sind, als wir bisher annahmen.

Auch diese Beobachtung fügt sich in die oben genannte, im folgenden in anderer Form wiederholte Hypothese über den Sinn des Bachschen Gipfelwerks. Es ist nicht eine mit frommen Betracht-

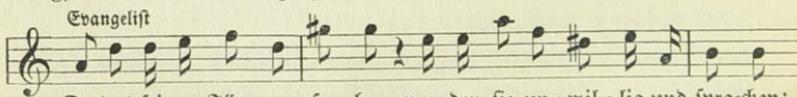
tungen geschmückte „Komposition des Matthäusworts“, sondern die totale Passio, ein musikalisches Großgemälde der sich aus den vier Evangelienberichten zusammenfügenden Einzelbilder des Geschehens um Golgatha, das ebenso die rein menschlichen Vorgänge wie deren kosmologische Bedeutung, die Erlösungsidee, umfaßt, und dessen feinste Einzelzüge ein Heer von frommen Erklärern in tausendjähriger Kleinarbeit bereitgestellt hatte. Da mußte der mit größter Ökonomie arbeitende Meister jeden Textbestandteil, also auch die madrigalische Dichtung, heranziehen, um diesen ungeheuren Stoff zu bezwingen, und konnte nicht auch noch rein formalen Leitgedanken entscheidende Geltung einräumen. Es scheint Schicksal des nordischen Künstlers im Gegensatz zum romanischen zu sein, daß er bei übermächtigem Zusammenprall von Gedankenfülle und Formgesetzen dem Stoffe das Übergewicht geben muß¹⁾.

Diese Studie kann nicht abgeschlossen werden, ohne die Bedeutung der neuen Erkenntnisse für die Bach-Exegese wenigstens an einem kleinen Ausschnitt aus der Matthäus-Passion zu erproben. Es sei deshalb noch ein kurzer Gang durch den ersten Teil gestattet.

Im ersten Teile des Leidensberichts ist der Herr ständig von der Apostelschar umgeben. Es ist höchst fesselnd, zu verfolgen, wie sorgfältig die jeweilige Gruppierung der „Zwölfboten“ nachgezeichnet ist. Von der Bethanienszene an bis zur Gefangennahme und der Auflösung der Gruppe ist Bild auf Bild mit den jeweils zutreffenden Zahlen versehen. Daß diese Bilder die treuherzige, jede Einzelheit gewissenhaft vermerkende Art der alten Historiendarstellungen haben, wird nicht befremden.

Im Hause Simonis ereifern sich die Apostel über die Verschwendung, die mit dem Ausgießen des köstlichen Wassers getrieben wird:

Evangelist



Da das sei-ne Jün-ger sa-hen, wur-den sie un-wil-lig und spra-chen:

Das beinahe aufdringliche Hervorheben des „sie“ ist schon A. Heuß²⁾ aufgefallen; er findet keine andere Erklärung, als den

¹⁾ Vgl. M. Jttenbach, Zahlensymbolik in mittelalterlichen Dichtungen. Geistige Arbeit 1937, Nr. 20. Berlin und Leipzig.

²⁾ A. a. O. S. 53.

Jüngern die allegorische Gestalt der „Tochter Zion“ beizugesellen, die als Sprecherin des folgenden „Du lieber Heiland du, wenn deine Jünger töricht streiten“ zu denken sei. Es ist aber nicht so schwer, wie Heuß meint, einen anderen Grund für diese absonderliche Betonung zu finden. Die Parallelstelle des Markusberichts (14, 4) gibt an: „Da waren etliche, die wurden unwillig.“ Johannes (12, 4) nennt insbesondere Judas, der hier als Säckelbewahrer und Armenobmann das große Wort führt (siehe den Tenor des folgenden Chores). Wer schließt sich von dem unbesonnenen Gerede aus? Nur von einem, von Johannes, dem liebenden Jünger, ist dies zu erwarten. Bach bestimmt auch die Gruppe der „etliche“ auf 11 Personen, denn in dem Chor „Wozu dienet dieser Unrat“ wird durch Wiederholung das Wort „den Armen“ besonders hervorgehoben und zwar 11 mal. Singsgemäß wird auch der abseits bleibende Johannes das die Szene abschließende Arioso nebst der Arie „Buß und Reu“ sprechen können.

Gegen diese Folgerung wären schärfste Bedenken zu erheben, wenn dabei an eine dichterische Ergänzung des heiligen Textes gedacht würde. Aber dieser „Johannes“ der Arien ist keineswegs die biblische Gestalt selbst. Bach, der nie ein Neuerer war, hat auch hier nur die Sprache seiner Zeit übernommen und seinen besonderen Zwecken dienstbar gemacht. Die Arienträger des Werkes haben diejenigen Züge, mit denen die dramatis personae der Opern und Oratorien der Bach-Händel-Zeit behaftet sind¹⁾. Trotz mancher psychologischer Feinheiten in der Zeichnung stehen sie vor uns nicht als scharf charakterisierte Individuen von Fleisch und Blut; sie bewegen sich nur an der Peripherie des dramatischen Geschehens. Ihr Mittun als Jünger und fromme Frauen im Gefolge Christi wird unwichtig. Sie sind stilisierte Figuren, Typen christlicher Menschen; in ihnen formt sich der Widerhall, den die erschütternden Passionsereignisse im Herzen des Hörers finden. Indem ihre Konturen als Individuen verblassen, nähern sie sich der „allgemeinen christlichen Persönlichkeit“ Spittas, bieten aber gegenüber diesem zu wenig symbolkräftigen Begriff dem Werkschöpfer bedeutsame Vorteile. Die Aussprüche dieser schemenhaften Gestalten sind ganz

¹⁾ Vgl. H. Albert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. In Ges. Schriften und Vorträge, Halle, 1929, S. 173 ff.

Gleichnis, Lehre, Beispiel, Ausdruck mitleidenden Empfindens. Ihre Musik aber ist zu dieser Abstraktion nicht verpflichtet; in ihrem Wesen selbst Gleichnis, braucht sie sich nicht noch besonders vom Realen abzuwenden. Dichtervort und Arienmusik sind künstlerische Formen, Stilisierungen, die bei aller Gemeinsamkeit des Anlasses sich nach verschiedenen Richtungen hin entfalten können. Die Dichtung holt aus dem biblischen Vorgang die Nutzenanwendung, die Musik aber stellt den Vorgang selbst mit ihren Mitteln dar oder auch ein mit ihm verbundenes Geschehen, die „concomitantia textus“. Ein Beispiel: Wir wissen aus anderen Berichten, daß in der Nacht am Ölberge Simon Petrus wacht; die übrigen Jünger können sich der Ruhe hingeben. Dazu ertönt eine wiegende Schlummermusik, während mit dem Tropus „So schlafen unsre Sünden ein“ fernliegende Vorstellungen angerufen werden.

Von der so gegebenen Möglichkeit, die bei Matthäus nicht beschriebenen Ereignisse durch die Musik heranzuholen, macht Bach reichlichen Gebrauch. Nur in der zeitgebundenen Form der oratorischen Passion konnte er mit dem Bericht eines Evangelisten die Darstellung der gesamten Passio verbinden.

Als Arien des „Johannes“ sehe ich an: „Buß und Reu“, „Blute nur“, „Ich will dir mein Herze schenken“, „Aus Liebe“ und „Komm, süßes Kreuz“ und deute diese Figur als Vorbild des in seiner Liebe und Treue zum Heiland nie wankenden Christen. „Petrus“ dagegen, der Mann des „Ich will“, spiegelt den selbstbewußten, auf eigene Kraft pochenden Menschen, der erst durch tiefes seelisches Leid geläutert werden muß, um sich aus der Nacht der Sünde durch wahre Reue zum furchtlosen Streiter Christi zu erheben. Er spricht in „Ich will bei meinem Jesu wachen“, „Gerne will ich mich bequemen“, „Geduld“ (Petrus unter den Knechten — psychologische Vorbereitung der Verleugnung), „Erbarme dich“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (der mit Gottes „Gnad und Huld“ gewappnete Kämpfer gegen Christi Feinde).

Die Dichtung ist durch musikalische Eignung, feinste Wortbeziehungen, Einschaltung von Bibelstellen (Johannes 13, 1, Hohelied), Hereinnahme von fremden Poesien („Am Abend“) und Umwandeln von Choralversen („Geduld“) so hochstehend, daß sie in ihrer endgültigen Fassung nur von Bach selbst sein kann. Picander

hat wahrscheinlich seinen angelieferten Text umgeformt zurück- erhalten und ihn unter Beifügen von Überschriften veröffentlicht. Den Solostücken gab er Titel allgemeinen Inhalts („Als das Weib Jesum gesalbet hatte“ und dergleichen), über die vom Chor begleiteten Gefänge schrieb er zusammenfassend „Zion und die Gläubigen“ ohne Rücksicht darauf, daß diese Gestalt sich im Duett und Quartett zwei-, bzw. vierteilen muß.

Nach dem Jüngerchor „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu essen“, spricht der Herr: „Gehet hin in die Stadt . . .“ Das könnte als Aufforderung an alle Jünger gelten. Es sind aber doch nur „seiner Jünger zween“, Petrus und Johannes, die abgeschickt werden. Wie klärt das Bach? Den Chor beginnen 12 Apostel (12 „wo“! Anders ist das auffällige Hervorheben dieses Wortes kaum zu erklären). „Osterlamm“ wird aber nur 10 mal gesprochen. Zwei Personen sind damit symbolisch abgezweigt.

Das Beispiel der 11 Jüngerfragen ist ebenso wie die eigenartige Zeichnung vom Ausscheiden des Verräters aus der Jüngergruppe bereits besprochen worden (S. 101 f. und S. 109). Bei Gethsemane teilt Jesus mit den Worten „Setzt euch hier, bis daß ich dorthin gehe und bete“ seine Schar. Die unter dem Ausspruch liegenden Continuotöne geben an, daß 8 zurückbleiben. Mit Petrus, Jakobus und Johannes begibt sich der Herr ein Stück weiter in den Garten hinein. Petrus übernimmt die Wache, die andern 10 geben sich der Ruhe hin (10 mal der Chorsatz „so schlafen unsre Sünden ein“). Gegen Schluß seiner Arie hat der Wächter selbst mit Schlaf zu kämpfen¹⁾. Im Arioso „Der Heiland fällt“ senken sich in dichten Schleiern die Schatten der Müdigkeit auf den Armen; bei „Gerne will ich mich bequemen“ unterliegt der Schlaftrunkene der Schwäche des Fleisches. Während des folgenden Christusgebets wacht niemand mehr; ein Choral muß die Pause füllen. Die drei werden beim Nahen der Häsher vom Herrn geweckt. Erschrocken springt Petrus auf:



¹⁾ Vgl. A. Heuß, a. a. O. S. 81.

und eilt davon, um beim größeren Trupp Hilfe zu holen. Die beiden Brüder bleiben zurück und müssen hilflos zusehen, wie der Herr gebunden und hingeführt wird (Duett „So ist mein Jesus nun gefangen“). Sie sind ohne Unterstützung (Musik ohne Fondamento!). Doch naht Hilfe; in 3mal 3 sich drängenden Rufen „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!“ eilt die Gruppe der 9 herbei, vereinigt sich mit den beiden (die Elfzahl waltet in den Wortwiederholungen und Chorablösungen des „Blitze=Donner“-Stücks) und entrüstet sich gewaltig über den schmählichen Verrat, von dem die Getreuen erst jetzt erfahren. Petrus geht zum Angriff über, der Herr aber weist ihn zurück. Das bleibt den Jüngern unverständlich und verwirrt sie völlig. Ihre vermeintliche Aufgabe, den Herrn zu schützen, ist hinfällig geworden; die zerstreute Herde wird erst durch das Pfingstwunder zu neuer Gemeinschaft und neuem Geiste wieder zusammengeschlossen.

Die angeführten zahlensymbolischen Beispiele lassen mit Sicherheit erkennen: Zur Zahl greift Bach nicht in einer Laune, im gelegentlichen Überschwang der ihn bedrängenden Fülle schöpferischer Kräfte. Mit frommen Dingen kann er kein Spiel treiben. Sein Musizieren ist Gottesdienst; er steht in der Pflicht des Höchsten und übernimmt mit der Bitte „Jesu juva!“ heilige Bindungen. Es ist zu erwarten, daß er die Zahl überall einsetzen muß, wo sich seinem überscharfen Blick Gelegenheiten dazu öffnen. Darum werden die hier gegebenen Beobachtungen nicht erschöpfend sein. Mit einiger Mühe läßt sich die Beispieltreihe noch vermehren, besonders wenn man auch die Arien überprüft. Selbst der im Stil des *Secco*-rezitativs gehaltene Bericht des Evangelisten scheint so sehr mit den seltsamen Fußnoten bedacht zu sein, daß kein Ende abzusehen ist. Die *Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthäum* wird zum Rätselbuch, zur geheimen Offenbarung eines deutschen Johannes.

Zunächst mögen alle diese Dinge ungeheuerlich erscheinen, besonders dem, der bislang sein Bachbild durch die bunten Gläser des romantischen Zeitalters zu schauen gewohnt war. Bach war ja selbst für seine Zeit kein moderner Mensch. Seine geistige Heimat ist das Mittelalter, das ihn wie einen gewaltigen erratischen Block

in einen neuen Abschnitt der Menschheitsgeschichte abgegeben hat. Wohl fügt er sich im Werkstil der Umgebung, beharrt jedoch in der Arbeitsweise der Vorfahren. Diese war grundverschieden von der heutigen. Die alten Kantoren, die sonn- und feiertäglich ihre Messen, Kantaten, Motetten oder Passionen zu stellen hatten, konnten nicht auf den musikalischen Einfall warten, sie mußten ihre Arbeiten zur festgesetzten Stunde herrichten, ob sie dazu aufgelegt waren oder nicht. Nothelfer war ihnen ein merkwürdiges Handwerkszeug, ein Vokabular und Regelwerk des Erfindens, aus dem ihre Lehrbücher eine Wissenschaft machten, aber auch nach 1700 scharfe Kritik von seiten modern eingestellter Theoretiker auslösten.

Bach schwieg zu diesem Streit. Er blieb der handwerklichen Methode seiner Väter treu und erhob sie als Meister zu höchster Kunst. Hierbei war die der Bibel entnommene Zahl eine sich selten versagende Hilfe für seine Aufgabe, Musik und Gottes Wort zu vereinen. Indem sie dem musikalischen Einfall Richtung gab und Grenzen steckte, gehörte sie mit zum Rüstzeug seiner Erfindungstechnik, seiner sorgsam vor anderen gehüteten *ars inveniendi*. Umwelt, Zunftkollegen und Schüler ließ er nicht in seine Geheimnisse blicken. Für den der Welt sich immer mehr abwendenden Esoteriker wurde die Zahl zum wichtigen Band, das sein irdisches Werk an Gott und das jenseitige Reich klammerte. Er lebte in der festen Überzeugung, daß er so auf heiligem Grunde baue und daß der Unwissende und Unverstehende sein Mühen in Gnaden annehme und segne.

Wir aber, die wir mit vorsichtig tastendem Schritt das Innere seines Heiligtums betreten, erleben, wie sich nach und nach das Dunkel lichtet, alte mitgeschleppte Vorstellungen zerfließen und dafür Bilder aufsteigen, die Albrecht Dürer, der geistige Bruder unseres deutschen Evangelisten, in seinen Passionen nicht schärfer, ergreifender und frommer zeichnen konnte. Dieser Gewinn ist beglückender als das Staunen darüber, wie auf solch einem nach wunderlichen Regeln theologischer Arithmetik abgezirkelten Grunde ein Klang erblühte, zu dem die Armut der Sprache kein Ebenbild formen wird.

Ergänzungen und Berichtigungen

zu dem Beitrag „Ein hessischer Bach-Stamm“
von Hugo Lämmerhirt im Bach-Jahrbuch 1936, S. 53—89.

Von Ludwig Bach (Kassel)

S. 63.

- I. (1) Kaspar Bach, † vor 21. 2. 1639 (nicht 1640).
- II. (2) Christine, ∞ 16. 1. 1626 mit Heinz Jäger.
- (3) Kaspar, ∞ a) Struth 7. 7. 1645 mit Margreda, Lorenz Weißheit hinterlassene Tochter, b) Struth 16. 12. 1659 mit Ursula Wiffetin.

S. 64.

- III. (5) 2. Anna, ∞ mit Kaspar Weißheit genannt Schönmagd, Tochter, * † 21. 11. 1678.
- (6) 3. Elisabeth, ∞ Bölker, † 2. 2. 1719, 2 Töchter.
- (7) 4. Anna, † 27. 2. 1722, ∞ Jakob Klein uffm Hellmershof 16. 9. 1700.
- IV. (16) 4. Michel ist zu streichen, = (15) 3. Michael.
- (17) 5. Anna Elisabeth ist zu streichen, = (18) 6.
- (18) 6. Elisabeth, * 7. 9. 1694, † 28. 8. 1753.
- IIIb. (10) Sohn von II (3) Konrad, ∞ 19. (nicht 10.) 7. 1688.

S. 65.

- IV. (19) 1. Anna Margreta, nichts mehr im Kirchenbuch zu finden, wohl verzogen.
- IIIc. (12) Sohn von II (3) Heinrich, ∞ Struth 25. 5. 1691 mit Margretha Werner, * (15. 2. 1671) fehlt im Kirchenbuch, † 4. 9. 1728.
- IV. (20) 1. Ursula, nichts mehr im Kirchenbuch zu finden, wohl verzogen.
- (22) 3. Kasparus, keine Kinder aus beiden Ehen.

- (23) 4. Anna Elisabeth, ∞ (nicht in Struth) mit Heinrich Rißmann.
 Anm. 2: Anna Katharina, * 3. 5. 1727, † 17. 8. 1728, „Heinrich Rißmanns Tochter“, unehelich.
 Eva Katharina, * 4. 4. 1729: Heinrich Rißmann und dessen Ehefrau Elisabeth Tochter, nichts mehr im Kirchenbuch zu finden, wohl verzogen.
- (26) 7. Anna Christine, nichts mehr im Kirchenbuch zu finden, wohl verzogen.
- (27) 8. Anna Margreta, † Struth 27. 3. 1780, ∞ 20. 2. 1743 mit Moritz Mangold, Fuhrknecht.
- (28) 9. Anna Kathrine ist zu streichen, = Anm. 2.
- V. (30) 2. Ursula Elisabeth, † 11. 11. 1755, ∞ 6. 7. 1730 mit Johann Kaspar Weißheit, Schönmagds Sohn (1755 „Kern Sohn“).
- (32) 4. Johann Heinrich, † 6. (nicht 16.) 5. 1715.
 Anm. 3: Wie bisher das Taufdatum, so scheint vom 19. 6. 1696 das Geburtsdatum im Pfarrregister vermerkt zu sein, es fehlt das „getauft“.

S. 66.

- V. (34) 6. Anna Elisabeth, † 28. 8. 1767, ∞ Struth 2. 10. 1737 mit Johannes Weißheit, Fuhrmann Johanns Sohn, * 29. 10. 1713, † 7. 12. 1765.
- IVb. (24) Sohn von IIIc (12): Johann Michael Bach, † (nicht in Struth) nach dem 16. 7. 1770, ∞ mit Anna Katharina Klein (nicht Klem). Außer dem am 31. 1. 1743 * und † Sohn (V. (37)) kein Kind zu finden.
- Va. (29) Sohn von IVa (13) Johann Jakob Bach, Fuhrmann, * 11. (nicht 12.) 10. 1709, † in Hornberg (nicht Homberg), ∞ Struth 19. 10. 1734 mit Ottilie Weißheit, älteste Tochter des Baltin Weißheit, Kern Sohn.
- Vb. (31) Sohn von IVa (13): Joh. Michael Bach, Fuhrmann.
- VI. (45) 1. Elisabeth Margretha, * 10. 11. (nicht 9.) 1739.
- Vc. (36) Johannes Kaspar, ∞ 13. 11. (nicht 9.) 1754.

S. 67.

- VI. (46) 1. Elisabeth Margrete, † 27. 12. (nicht 11.) 1799.
 (47) 2. Johann Kaspar, † 12. 12. 1799, nicht in Struth verheiratet, keine Kinder.
 (48) 3. Johann sen., † 9. 4. 1824 mit Elisabeth Margaretha Gramm, * 7. 1. 1780, † 20. 10. 1848.

- Kinder zu Struth geboren: VII. 1.—5., statt Anm. 1:
- VII. (199) 1. Ursula Elisabeth, * 16. 11. 1807, ∞ Seligenthal 20. 8. 1837 mit Jakob Jung, Schneider, 29 Jahre alt.
- (200) 2. Maria Elisabetha, * 23. 2. 1810, konf. 1824.
Anm.: Sohn Ernst, * 1. 10. 1840, † 25. 12. 1840.
- (201) 3. Anna Katharina, * 15. 4. 1812.
Anm.: Kinder, zu Struth geboren:
1. Balthasar August, * 11. 2. 1840, † 9. 4. 1916, Holzhauer, ∞ 9. 2. 1907 mit Witwe Karoline Kaufmann, geb. Saft, * Mäbendorf bei Suhl 31. 12. 1840.
 2. Elisabeth Wilhelmine, * 21. 3. 1847, † nicht in Struth, wohl verzogen.
- (202) 4. Ottilia, * 16. 12. 1815, † 27. 6. 1847.
- (203) 5. Johannes, * 22. 12. 1817, † 7. 10. 1819 (einziger Sohn).
- VI. (49) 4. Anna Christine, † 26. 2. 1802, ∞ 30. 11. 1798 mit Johann Kaspar Weißheit (jüngster Sohn des verstorbenen Johann Martin Weißheit jun.).

A. Erster Struther Ast

- VIa. (38) Sohn von Va (29). Johann Kaspar Bach jun.
- VII. (50) 1. Elisabeth Margrete, † 24. 9. 1785, ∞ 12. 8. 1784 mit Johann Werner, Fuhrmann. Sohn in Struth geboren: Johann Kaspar, * 9. 9. 1785, † 11. 11. 1817.
- (51) 2. Anna Kathrine, † 5. 12. 1813, ∞ 11. 4. 1787 (nicht 3. 5. 1788).
- (52) 3. Ottilie, † 14. 2. 1826, ∞ 31. 1. 1787 (nicht 23. 11.).
- (53) 4. Johann Kaspar, * 29. 12. 1769 (nicht 31. 7.).
- (54) 5. Anna Margretha, † Struth 9. 6. 1830, ∞ 2. 10. 1801 mit Johann Balthin Weißheit, Johann Balthin Weißheit Kern Sohns, Fuhrmann, ältesten Sohn (1830 †: Witwe des verstorbenen Fuhrknechts Johann Balthin Weißheit, Balthin Sohn, Schönmagd).
- (56) 7. Dorothee, † 26. 8. 1834, ∞ Struth 29. 11. 1803.
- VIII. (70) 1. Johann Jakob, ∞ Helmershof 31. 5. 1840 mit Maria Elisabetha Schneider, älteste Tochter des verstorbenen Schultheißen Johann Balthin Schneider, Witwe des Ackermanns Johann Michael Fräbel, * 18. 4. 1788, † 14. 1. 1866.

S. 68.

- VIII. (75) 6. Marie Elisabeth, ∞ Floh (nicht Struth) mit Johann Christian (nicht Christoph) Werner, * 9. 8. 1822, Sohn des Jakob Werner und der Barbara Katharina Kolbe.
- VIIb. (55) Sohn von VIa (38). Johann Martin Bach, ∞ Struth 26. 1. 1803 mit Anna Margrete Völker, * 1. 3. 1774, † 12. 3. 1832 (nicht 1837).
Nach VIII. (79) einzufügen:
- VIII. (204) 5. Friederike Luise Margarethe, * 1. 10. 1813, † 7. 1. 1815 (einzige Tochter).
- VIIIa. (71) Johann Martin Bach, ∞ a) Struth 26. 8. 1832 mit Dorothea (Dörte) Seyring, * 19. 7. (nicht 18. 8.) 1810.

S. 69.

- (104) 5. Wilhelm Martin, ∞ Floh 13. 11. 1884 mit Emma Elisabeth Ullrich, Tochter des Schichtmeisters (nicht Schachtmeisters).
- (105) 6. Elisabeth (Elise) Margarete, ∞ mit August Sorg, * Linsenhof 26. 10. 1853.
- VIIIb. (73) Sohn von VIIa (53) Johann Caspar Friedrich Bach, † 11. 12. 1890, ∞ mit Ursula Elisabeth Eck, Witwe des Jakob Völker, Fuhrmanns, älteste Tochter des verstorbenen Johann Georg Eck, Hufschmiedemeisters, * 12. 5. 1804, † 5. 11. 1865.
- IX. (107) 1. Marie Emilie, ∞ Struth 30. (nicht 20.) 3. 1862.
- VIIIc. (74) Sohn von VIIa (53). Georg Friedrich, ∞ mit Anna Elisabeth Weißheit, * Floh 1824, Tochter des verstorbenen Maurermeisters Friedrich Wilhelm Weißheit.
- IX. (109) 1. Marie Luise, † Floh 3. 6. 1936, ∞ mit Heinrich Ullrich, † 20. 12. 1920, gewesener Bürgermeister und Knappschaftsältester a. D.
Nach (109), vor (110) einzufügen:
2. Tochter, * † 2. 1. 1854.
- (111) 3. Marie Karoline, * 11. 4. 1861.
- VIIIId. (76) Sohn von VIIb (55). Johann Jakob Bach, † 29. (nicht 31.) 12. 1853, ∞ Struth 17. 6. 1838 mit Elisabeth Margrete Grag, * 30. 5. 1814, † 9. 1. 1858.
- IX. (113) 1. Eva Kathrine, * 19. 2. 1839, † nach 1907 (nicht in Struth), ∞ 10. 6. 1860 mit Jakob Friedrich Mänz, Sohn des Kohlenbrenners Johann Georg Mänz, * Helmershof 3. 4. 1834, † 21. 5. 1907.
- (114) 2. David Friedrich, * 22. 2. 1842, s. 5) Schmalkalder (nicht zweiter Floher) Zweig IXf.

§. 70.

- IX. (115) 3. Kaspar Wilhelm, * 12. 11. 1847, ∞ a) 24. 11. 1872 mit Katharina Wilhelmine Rosalie Fräbel, * 4. 12. 1844, † 2. 7. 1873, ∞ b) 15. 3. 1874 mit Anna Luise Fräbel, * 3. 3. 1854, beide Töchter des Ackermanns Johann Martin Fräbel. Kriegsteilnehmer 1870/71. Nach Amerika ausgewandert.
Kinder X. 1.—5.:
- X. (229) 1. Anna Luise, * 23. 5. 1873, † 14. 6. 1873.
(230) 2. Marie Karoline, * 28. 4. 1874.
(231) 3. Eduard Richard, * 23. 9. 1875.
(232) 4. David Friedrich, * 29. 10. 1877.
(233) 5. Karoline Mathilde, * 20. 4. 1880.
- IX. (116) 4. Katharine Marie Auguste, * 21. 12. 1851, ∞ 11. 1. 1874 mit Matthäus Wilhelm Vittorf, * 12. 3. 1849.
(117) 5. Katharine Luise, ∞ mit Johann Friedrich Lessler, Drechsler, * 24. 8. 1854, † 12. 1. 1902.
- VIIIe. (77) Sohn von VIIb (55) Johann Martin, * Struth 8. 10. 1807, † 5. 7. 1881, ∞ 1. 3. 1840 mit Katharine Graß, * 3. 11. 1811, † 9. 9. 1892, Tochter des Fuhrknechts Johann Friedrich Graß.
Kinder, zu Struth geboren: IX. 1.—5.:
- IX. (207) 1. Jakob Friedrich, * 2. 11. 1840, f. **12. (Charlottenburger) Zweig, IX n.**
(118) 2. Christinne Marie, * 6. 12. 1842, ∞ 1. 6. 1868 mit Johann Friedrich Leyh, * 29. 10. 1843, Ackermann von Dippachshof bei Aue unter Schmalkalden (nicht Kreis Eschwege).
(208) 3. Eva Katharina Karoline, * 12. 2. 1846, † 18. 2. 1846.
(119) 4. Ernst Friedrich, * 24. 3. 1847, f. **6) Zweiter Struther Zweig, IX g.**
(209) 5. Martin Friedrich, * 12. 4. 1850, f. **11) Gräfenhainer Zweig, IX o.**
- VIII f. (78) Sohn von VIIb (55), Johann Georg, * Struth 13. 5. 1810, nach 1852 verzogen.
Kinder in Struth geboren: IX. 1.—6.:
- IX. (210) 1. Maria Luisa, * 28. 3. 1838, konf. 1852.
(211) 2. Johann Balthin, * 19. 6. 1840, † 3. 5. 1846.
(212) 3. Elisa Maria, * 13. 6. 1843.
(213) 4. Balthin Friedrich, * 25. 6. 1846.
(214) 5. Martin Friedrich, * 25. 1. 1849.
(120) 6. Jakob Johann, * 6. 11. 1851.

3) **Asbacher Zweig**S. 72

IXd. (108) Sohn von VIIIb (73), Martin Friedrich Bach, Zeugschmied, † 13. 3. 1890, ∞ mit Anna Dorothea Kummer, * 3. 1. 1849.

Kinder geboren zu Struth: X. 2.—5., zu Asbach: X. 6.:

X. (140) 1. Luise, nicht in Struth geboren, nicht in Asbach verheiratet.

(142) 3. Marie Karoline, ∞ Asbach 28. 4. 1901 mit Julius Groß, * Asbach 19. 3. 1877 (nicht 21. 3.).

(144) 5. Katharine Elise, † Asbach 4. 7. 1889.

(145) 6. Ida Anna Dorothea, * 18. 2. (nicht 28. 11.) 1887, † Reichenbach 6. 8. 1927, ∞ a) 8. 3. 1913 mit Valentin Wilhelm Gißler von Christes, b) mit Ernst August Möller, Lüncher in Reichenbach, * Seligenthal 4. 6. 1870, Sohn des Balthasar Möller, ∞ a) Seligenthal 28. 2. 1897 mit Marie Elisabeth Jung.

Anm. 1: Reichenbach, Dorf bei Seligenthal, nicht Kreis Wittenhausen.

Xc. (141) Sohn von IXd (108), Georg Friedrich Bach, * Struth 28. 5. 1877, † Asbach 23. 5. 1935, ∞ mit Marie Pauline Ludwig.

S. 73.

XIa. (174) Sohn von Xc (141), Ernst Louis Bach, ∞ mit Hedwig Döhner, * 3. 8. 1908. Sohn zu Aue bei Schmalkalden geboren.

XIb. (175) Sohn von Xc (141), Anton Hermann Bach, ∞ mit Toni Jäger, * 8. 1. 1908. Sohn zu Asbach geboren.

4) **Erster Floher Zweig**

IXe. (110) Sohn von VIIIc (74), Friedrich Wilhelm, † 18. 2. 1934 (Alterschwäche).

Zwischen X. (147) und (148) einzufügen:

X. (220) Emma Luise, * 12. 1. 1885, † 21. 2. 1887.

Nach X. (149) einzufügen:

X. (221) Friedrich Wilhelm, * 8. 3. 1895, † 23. 1. 1896.

Xd. (147) 2. Karl Friedrich, ∞ Floh 14. 6. 1908 mit Karoline Emilie Luise Herrmann, * Schmalkalden 16. 1. 1885.

XI. (181) Anna Hedwig, ∞ Floh 4. 7. 1936 mit Friedrich Oskar Weinaug, Drechsler, Sohn des Drechslers Karl Friedrich W., * Floh 17. 3. 1909.

S. 74.**5) Schmalkalder Zweig** (nicht Zweiter Floher Zweig)

- IXf. (114) Sohn von VIII d (76), David Friedrich, * 22. 2. 1842, † Schmalkalden 6. 8. 1903, ∞ Struth 8. 4. 1866 mit Anna Elise Ullrich, Tochter des verstorbenen Gewehrarbeiters Wilhelm Ullrich in Schmalkalden, * 6. 6. 1843, † 26. 4. 1930.
Kinder, in Schmalkalden geboren: X. 1.—10.:
- X. (222) 1. Luise, * 17. 9. 1865, ∞ Wilhelm Göhring (1 Sohn, 4 Töchter).
(223) 2. Marie, * 10. 1. 1868, ∞ Karl Heller, Witwe, Hebamme, ohne Kinder.
(298) 3. Wilhelm, * 1870, klein gestorben.
(299) 4. Tochter, * 1872, klein gestorben.
(224) 5. August, * 8. 1. 1874, Schneidermeister in Schmalkalden, ∞ 1) Schmalkalden 1899 Pauline Hoffmann (8 Kinder), ∞ 2) Hermine Stengel, ohne Kinder.
Kinder, in Schmalkalden geboren: XI. 1.—8.:
- XI. (249) 1. Walter, * 1900, klein gestorben.
(250) 2. Loni, * 19. 10. 1901, ∞ Schmalkalden 1921 Ernst Lesser, Schlosser, * 8. 12. 1895. 2 Söhne, 2 Töchter.
(251) 3. Anna, † 3 Wochen alt.
(252) 4. Bruno, klein gestorben.
(253) 5. Marie, * 13. 1. 1906, ∞ Reich, Walter, Dachdeckermeister (* Schmalkalden 14. 7. 1903). 1 Sohn, 1 Tochter.
(254) 6. Erwin, * 25. 12. 1907, Schneidermeister, führt das väterliche Geschäft, ∞ 6. 7. 1935 Volk, Elfriede, von Hue bei Schmalkalden.
(255) 7. Helmut, * 10. 4. 1913, Unteroffizier in Erfurt.
(256) 8. Friedel, * 6. 3. 1916, Soldat in Göttingen (Schneider).
- X. (225) 6. Ernst, * 5. 6. 1876, Schneidermeister und Kaufmann in Schmalkalden, ∞ Schmalkalden Minna Mäder.
2 Söhne, in Schmalkalden geboren: XI. 1.—2.:
- XI. (257) 1. Ludwig, * 20. 9. 1900, ∞ Dbersuhl, Maria Reuter, * —. 12. 1900, Kaufmann und Schneider in Untersuhl.
2 Kinder: XII. 1.—2.:
- XII. (293) 1. Elisabeth Hannelore, * Schmalkalden 14. 8. 1929.
(294) 2. Oskar Wilfried, * Untersuhl 23. 2. 1936.
- XI. (258) 2. Willy Ernst, * 16. 10. 1905, Kaufmann, im väterlichen Geschäft, ∞ Marianne Linz von Lambach-Dietharz, * 12. 9. 1908.
2 Töchter, in Schmalkalden geboren: XII. 1.—2.:
- XII. (295) 1. Hildegard Margarete Ursula, * 12. 6. 1932.
(296) 2. Wilhelmine Ursula Renate, * 15. 3. 1937.

- X. (226) 7. Karl, * 29. 10. 1878, Schneider in Näherstille bei Schmalkalden, ∞ Marie Hesse (* Langensalza 6. 1. 1888), beide taubstumm.
Kinder, in Näherstille geboren: XI. 1.—3.:
- XI. (261) 1. Ernst, Schneider, * 16. 4. 1910, ∞ Rosa Kehr (* Vermbach, Kreis Schmalkalden, 20. 12. 1919).
(262) 2. Heinrich, Graveur, * 1. 10. 1911.
(263) 3. Johanna, * 28. 3. 1921.
- X. (227) 8. Jakob, Schneider in Schmalkalden, * 26. 5. 1880, ∞ Lisette Reising.
2 Töchter, in Schmalkalden geboren: XI. 1.—2.:
- XI. (259) 1. Erna, ∞ Schmalkalden mit Lischer. 1 Sohn.
(260) 2. Toni, ∞ Schmalkalden mit Gertenbach, Glaser und Schreiner. 1 Sohn.
- X. (150) 9. Wilhelm Heinrich:
Kinder in Floh geboren: XI. 1.—3.:
- XI. (264) 1. Elise Luise Hedwig, * 27. 10. 1905, † 3. 3. 1920.
(265) 2. Friedrich Walter, * 16. 4. 1911, Kaufmann, im Geschäft des Vaters, ∞ —. 9. 1937 Emmy Rißmann.
(266) 3. Ilse Frieda, * 30. 12. 1920.
- X. (228) 10. Ludwig, Mittelschullehrer in Halle a. S., * 25. 4. 1884. ∞ Hedersleben bei Eisleben 1. 5. 1909 Martha Weßel.
2 Söhne, in Halle geboren: XI. 1.—2.:
- XI. (267) 1. Karl Helmut, Dr., Zahnarzt in Quedlinburg, * 1. 5. 1910, ∞ Halle 30. 9. 1936 Ruth Schüppel (* Mühlhausen 1. 2. 1914).
(268) 2. Erwin, * 3. 10. 1911, Studienreferendar.

6) Zweiter Struther Zweig

- IXg. (119) Sohn von VIIIe (77), Ernst Friedrich, * Struth 24. 3. 1847, † Struth 5. 6. 1883, ∞ a) 20. 10. 1872 mit Elisabeth Kaufmann, * Näherstille 5. 8. 1845, † 14. 3. 1874, ∞ b) mit Katharina Elisabeth Mathilde Kaufmann, * Näherstille 21. 10. 1850, † Struth 16. 8. 1918, beide Töchter des verstorbenen Tagelöhners Georg Kaufmann.
Kinder, in Struth geboren: X. 1.—5.:
- X. (234) 1. Mathilde Katharine Marie, * 27. 2. 1874, † 21. 11. 1874.
(151) 2. Karl Friedrich, * 5. 12. 1875, f. Xf.
(152) 3. Marfus Eduard, * 6. 2. 1878, † 14. 1. 1911, Packer, ∞ 14. 10. 1901 Barbara Karoline Katharine Schneider, * Grumbach 13. 12. 1877, Tochter des Bauers Valentin Sch.

Kinder, zu Struth geboren: XI. 1.—2.:

- XI. (271) 1. Anna Klara Meta, * 21. 9. 1901.
 (272) 2. Emilie Minna Else, * 30. 3. 1904.
 X. (235) 4. Anna Elise, * 28. 4. 1880, † 17. 4. 1881.
 (236) 5. Friedrich Wilhelm, * 4. 5. 1882, † 28. 8. 1906, Packer.
 Xf. (151) Sohn von IXg (119), nicht von (151), Karl Friedrich,
 * Struth 5. 12. 1875, † Struth 12. 9. 1936, Drechsler und
 Kirchenvater, ∞ Floh 26. 12. 1898 mit Marie Luise An-
 ding (* Floh 6. 7. 1876, † Struth 23. 11. 1913).

S. 74.

Kinder, zu Struth geboren: XI. 1.—4.:

- XI. (183) 1. Wilhelm Eduard, Drechsler, * 3. 4. 1900, † 16. 8.
 1928, ∞ Seligenthal 23. 12. 1922 Frieda Emilie Ber-
 tha Kreuzberger, * Seligenthal 9. 4. 1900, Tochter des
 Zangenschmieds Emil Kreuzberger. Sohn, in Seligen-
 thal geboren:
 XII. (297) Erich Karl August, * 12. 4. 1922.
 XI. (269) 2. Marie Emilie Meta, * 8. 6. 1902, ledig.
 (184) 3. Karoline Emilie, * 17. 3. 1906, ∞ 15. 7. 1928 Richard
 Emil Weißheit, Drechsler, * 29. 9. 1904, Sohn des
 August W.
 (270) 4. Anna Frieda, * 17. 6. 1909, ledig.
 VII. (57) Johann Kaspar, † 15. (nicht 17.) 8. 1768.
 VII. (60) Elisabeth Margrete, † Helmershof bei Struth, ∞ 19. 9.
 1793.
 VII. (61) Johann Baltin, * 21. 9. 1772 (nicht 1773), ∞ 4. 6. 1807
 mit Anna Margarete Weißheit, älteste Tochter des Fuhr-
 manns Johann Justus Weißheit. Sohn, in Struth ge-
 boren:
 VIII. (300) 1. Johann Martin, * 13. 3. 1808, konf. 1822, sonst nichts
 in Struth.

S. 75.

- VII. (63) Ursula Elisabeth, † Helmershof, unverheiratet.
 VII. (65) Johann Martin, Schneidermeister, ∞ 25. 1. 1824 mit
 Witwe Dorothea Bach, geb. Schneider (dieselbe VIIe 66)
 (∞ zum drittenmal am 4. 12. 1828 mit Johann Hein-
 rich Eisenacher, Schneidermeister in Floh).
 VIIc. (62) Sohn von VIb (40), Johann Kaspar Bach, Fuhrmann,
 ∞ 29. 6. 1814 Maria Elisabeth (nicht Margarete) Koch,
 * Struth 2. 4. 1787, † 26. 6. 1865, jüngste Tochter des
 verstorbenen Wagnermeisters Johann Heinrich Koch.
 VIII. (80) Johannes, * 9. 4. 1815 (nicht 1816).
 (81) Johann Michael, * 19. 11. (nicht 19. 9.) 1817.

- (82) Georg David, † 22. 12. 1867, ∞ a) 5. 4. 1858 Kathrine Elisabeth Dittmar, * Struth 29. 5. 1825, † 20. 2. 1859, ∞ b) 2. 12. 1860 Barbara Margrete Völker, * 29. 10. 1830, † Seligenthal 11. 2. 1914.

Kinder, zu Struth geboren: IX. 1.—4.:

- IX. (216) 1. Katharina Elise, * 13. 2. 1859, † 22. 5. 1861.
 (217) 2. Johann Wilhelm, * 14. 8. 1861, f. 10) Seligenthaler Zweig. IXn.
 (218) 3. Maria Luise, * 1. 10. 1863, ∞ Seligenthal 10. 2. 1888 Jakob Kaufmann, Holzhauer, * Seligenthal 31. 12. 1863, Sohn des Holzhauers Johannes Kaufmann. 4 Söhne, 4 Töchter.
 (219) 4. Elise Luise, * 28. 3. 1866, ∞ Seligenthal 1. 2. 1891 Friedrich Gottlieb Grimm, * 15. 7. 1865 Seligenthal, Sohn des verstorbenen Holzhauers Kaspar Grimm. 2 Söhne, 1 Tochter.

VIII. Zwischen (82) und (83) einfügen:

- (312) 4. Elisabeth Margarete, * (23. 4. 1823), † 16. 7. 1826 (einziges Töchterlein des Fuhrmanns Joh. Kaspar Bach).

VIII. (83) 5. Elisabeth Margrete, * 1. 11. 1827, † 26. 8. 1889, ∞ Struth 3. 4. 1853 Johann Michel Weißheit, * 4. 9. 1818, † 17. 3. 1895, Sohn des Ringenschmieds Markus Weißheit.

VIIId. (64) Sohn von VIb (40), Johann Michel Bach, Fuhrmann, ∞ 29. 6. 1809 mit Anna Kathrine Frank, * 17. 2. 1781, † 6. 12. 1847, älteste Tochter des Ackermanns und Gemeindefürten Johann Kaspar F.

Kinder, zu Struth geboren: VIII. 1.—6.:

- VIII. (84) 1. Anna Kathrine, * 20. 1. 1810, † 13. 1. 1896, ∞ Struth 15. 12. 1833 als dritte Frau des Johann Konrad Gütth, * 9. 12. 1787, † 19. 4. 1849, ∞ 1. Elisabeth Margarete Simon, 2. Maria Elisabeth Weißheit.
 (85) 2. Anna Elisabeth, * 19. 6. 1813 (nicht 1815), † nicht in Struth, ∞ Struth 21. 4. 1836.
 (87) 3. Ursula Elisabeth, * 3. 3. 1816 (nicht 1817), † 6. 3. 1890, ∞ 13. 8. 1843 (nicht 1847) Johann Martin Engelhaupt, Nagelschmiedemeister, Sohn des Büchsen-schlossers Konrad Engelhaupt, * 17. 12. 1817, † 24. 4. 1854 als Fabrikarbeiter in der Weidebrunner Schmelzhütte.
 (86) 4. Barbara Kathrine, * 22. 8. 1818, ∞ Struth 19. 10. 1841 Johann Georg Frank, Ackermann auf dem Helmershof, Sohn des Schultheißen Johann Michael,

* 1813, durch spätere Ehe legitimierter Sohn Kaspar Georg Bach (Frank), * 18. 1. 1838. Ihr Tod ist nicht im Kirchenbuch verzeichnet, wohl verzogen.

Anschließend einzufügen:

(205) 5. Marie Elisabeth, * 25. 10. 1821, † 12. 7. 1822.

(206) 6. Johann Kaspar, * 27. 5. 1824, † 28. 10. 1852, Tagelöhner, unverheiratet.

VIIe. (66) Sohn von VI b (40), Johann Bach, Fuhrknecht, † 6. 4. 1818, ∞ 27. 4. 1815 Dorothea Schneider, jüngste Tochter des verstorbenen Johann Baitin, Schultheißen auf Helmershof.

VIII. (88) 1. Anna Kathrine ist zu streichen, dafür Maria Elisabetha, * 30. 10. 1815, † 15. 2. 1823.

(89) 2. Katharine Maria, * 26. 1. 1818, † nicht in Struth, wohl verzogen.

Ann. 1: ist zu streichen.

Ann. 2: Wilhelm Adolf, † nicht in Struth, wohl verzogen.

§. 76.

VIIIg. (80) Johannes, * Struth 9. 4. 1815 (nicht 1816), † 22. 6. 1888, ∞ 4. 2. 1844 Dorothee Fräbel, * 1820, jüngste Tochter des verstorbenen Fuhrmanns Jakob Fräbel, Baitins Sohn, ∞ mit der verstorbenen Dorothea Bach (56).

IX. (121) Dorothee Luise, * 13. 7. 1844, † 14. 11. 1899, ∞ 30. 1. 1870 Friedrich Wilhelm Hemmling, * 21. 11. 1843, legitimierte Tochter Marie Luise (Bach), * 1. 10. 1868.

10) Seligenthaler Zweig

IXn. (217) Johann Wilhelm, Drechsler, * Struth 14. 8. 1861, ∞ Seligenthal a) 15. 7. 1888 Christine Wilhelmine Simon, † Seligenthal 18. 9. 1889, * ebenda 27. 7. 1866, Tochter des verstorbenen Tagelöhners Johann Kaspar Simon, ∞ b) Seligenthal 11. 1. 1891 Anna Margarete Wilhelm, * ebenda 12. 9. 1869, Tochter des Johann Kaspar Wilhelm, Eisenwalzer.

Kinder, geboren zu Seligenthal: X. 1.—7.:

X. (242) 1. Friedrich Wilhelm, Metallarbeiter, * 21. 6. 1889, ∞ Floh 1. 12. 1912 Marie Elisabeth Hildenbrandt, später geschieden (* Floh 3. 5. 1890, Tochter des Maurers Konrad Hildenbrandt).

Kinder: XI. 1.—3.:

XI. (278) 1. Marie Luise, * 6. 10. 1909, vorehelich, verheiratet.

(279) 2. Bertha Wilhelmine, * Floh 14. 6. 1913.

(280) 3. Emil August, * Floh 13. 9. 1916.

- X. (243) 2. August Emil, * 2. 12. 1892, ∞ Seligenthal 6. 7. 1919
Mathilde Emma Groß von Weidebrunn, Fabrikarbeiter
in Schmalkalden.
Kinder: XI. 1.—2.:
- XI. (281) 1. Erich, * 25. 11. 1919.
(282) 2. Lisa, * 9. 6. 1925.
- X. (244) 3. Karl Kaspar Friedrich, * 14. 4. 1894, Drechsler in Seligen-
enthal, ∞ ebenda 30. 4. 1921 mit Frieda Luise Wick.
Kinder, geboren zu Seligenthal: XI. 1.—2.:
- XI. (283) 1. Erwin Gustav, * 11. 10. 1923.
(284) 2. Wanda Martha Emma, * 12. 1. 1926.
- X. (245) 4. Elise Luise, * 22. 10. 1896, † 18. 7. 1923, ∞ ebenda
22. 8. 1920 mit Gustav Adolf Luck, Schlosser. 1 Tochter.
- X. (246) 5. Ernestine Karoline, * 14. 4. 1899, † 28. 3. 1905, er-
trunken.
- X. (247) 6. Wilhelm August, * 27. 9. 1900, ∞ mit Lina Lesser,
Arbeiter in einer Schneidemühle in Asbach.
Kinder, geboren in Asbach: XI. 1.—5.:
- XI. (285) 1. Walter, * 1922, lernt Schreiner.
(286) 2. Martha, * 1925.
(287) 3. Eva, * 1926.
(288) 4. Hilmar, * 2. 12. 1934.
(289) 5. Lothar, * —. 12. 1935.
- X. (248) 7. Wilhelm Hugo, Drechsler, jetzt Bergmann in Seligen-
enthal, * 21. 6. 1906, ∞ Seligenthal 2. 8. 1930 mit Anna
Frieda Hollandt, * 1. 9. 1908.
Kinder, geboren zu Seligenthal: XI. 1.—3.:
- XI. (290) 1. Lanni Frieda, * 21. 8. 1930.
(291) 2. Irma Emilia, * 25. 9. 1934.
(292) 3. Luise Elfriede, * 7. 10. 1936.

S. 76.

7) Ohrdruffer Zweig

- VIIIh. (81) Sohn von VIIc (62), Johann Michael, * 19. 11. (nicht
19. 9.) 1817, 1849 Tagelöhner, 1854 Holzhauer, 1856
Fuhrmann.
- IX. (123) 2. Dorothea Marie, * 1848 (nicht 1847).
(124) 3. Elise Karoline, * 16. 3. 1851.
Zwischen (124) und (125) einfügen:
(215) Christian Friedrich, * 11. 9. 1853, † 22. 4. 1854.
(125) Im Kirchenbuch nicht Therese, sondern Anna Rosina,
* 5. 4. 1856.

Nach Seite 77 einzufügen:

11) Gräfenhainer Zweig

- IXo. (209) Martin Friedrich, Sohn von VIIIe (77), * Struth 12. 4. 1850, † Gräfenhain bei Ohrdruf 31. 8. 1933, Schuhmachermeister, ∞ Gräfenhain 1. 12. 1872 mit Marie Friederike Darr (* Gräfenhain 29. 3. 1852, † ebenda 9. 11. 1909).
Kinder, zu Gräfenhain geboren: X. 1.—5.:
- X. (237) 1. Anna Frieda, * 24. 8. 1878, ∞ Gräfenhain 30. 9. 1900, mit Rudolph, Hermann, Gräfenhain, Fabrikarbeiter. 2 Söhne.
(238) 2. Luise Ida, * 13. 2. 1881, ∞ Gräfenhain 18. 10. 1903, Eisentraut, Leopold, Schneidermeister. 1 Sohn, 1 Tochter.
(239) 3. Olga Elly, * 11. 12. 1884, ∞ Gräfenhain 10. 12. 1911, Rudolph, Hugo, Landwirt. 3 Töchter.
(240) 4. Hugo Hermann, * 21. 1. 1888, ∞ Gräfenhain 30. 11. 1913, Pfestorf, Minna, Schuhmacher.
Kinder, zu Gräfenhain geboren: XI. 1.—2.:
- XI. (273) 1. Carl, * 10. 4. 1910.
(274) 2. Lydia, * 9. 1. 1915.
- X. (241) 5. Carl Arno, * 15. 8. 1889, ∞ Gräfenhain 22. 6. 1913 Hofmann, Frieda, Porzellanmaler.
Kinder, zu Gräfenhain geboren: XI. 1.—3.:
- XI. (275) 1. Rudolf, * 3. 8. 1910, † Gotha 8. 11. 1929.
(276) 2. Erna, * 4. 10. 1915.
(277) 3. Georg, * 26. 7. 1928.

12) Charlottenburger Zweig

- IXp. (207) Sohn von VIIIe (77), Jakob Friedrich, * 2. 11. 1840, Konf. 1855, † Charlottenburg 13. 5. 1926, Postangestellter (Postillon), ∞ Ohrdruf 23. 4. 1865 mit Marr, Auguste Dorothea (* Benschhausen 25. 10. 1838, † Berlin 15. 10. 1895).
Kinder, in Ohrdruf geboren, X. 1.—7.:
- X. (301) 1. Ferdinand, * 12. 5. 1865, Bäcker, später Arbeiter, ∞ a) Berlin 1895 mit Fehlaw, Auguste († Berlin —. 6. 1919), b) Berlin mit Behr, Alexandra. Sohn: XI. 1.:
- XI. (308) 1. Otto, * Berlin 3. 11. 1897, † Berlin 3. 3. 1915.
- X. (302) 2. Ida, * 4. 6. 1867, ∞ Berlin=Charlottenburg 1901 mit Warzecha, Franz, Beamter (* Halbendorf bei Dppeln 13. 12. 1868). 1 Tochter.
(303) 3. Frig, * 4. 8. 1869, ∞ Berlin 1902 mit Böddinghaus, Clara (* Berlin 28. 6. 1876), Speisewagenkontrollleur, jetzt pensioniert. 1 Sohn: XI. 1.:

- XI. (309) 1. Walter, Kaufmann, * Berlin-Charlottenburg 1. 2. 1903, ∞ Berlin 1927, Boldt, Friedel (* Hamburg 28. 12. 1905. 1 Tochter: XII. 1.:
- XII. (311) Ingeborg Evelin, * Berlin-Charlottenburg 31. 5. 1927.
- X. (304) 4. Clara, * 27. 12. 1871, ∞ Berlin mit Post, Richard, Schneider. 1 Sohn, 5 Töchter.
- X. (305) 5. Auguste, * 9. 10. 1873, † Metuchen (USA.) 1. 4. 1928, ∞ Berlin 1900 mit Höpfner, Georg, Tischlermeister (* 6. 7. 1874). 1 Sohn.
- (306) 6. Gotthilf, * 20. 8. 1876, Bäcker, später Hauswart, ∞ Berlin 1904 mit Schmidt, Martha (* Buchwald in Schlesien 28. 2. 1879). Ohne Kinder.
- (307) 7. Paul, * 21. 6. 1879, Oberkellner, jetzt Arbeiter in Amerika, ∞ Berlin 1910 mit Weichelt, Elisabeth (* Berlin 16. 8. 1883). 1 Sohn: XI. 1.:
- XI. (310) 1. Ildo, * Berlin-Charlottenburg 25. 12. 1920.

Verzeichnis der verwandten Familien

| | |
|---------------------------------|---------------------------|
| Behr (301) | Linz (258) |
| Böddinghaus (303) | Luß (245) |
| Boldt (309) | Ludwig 72 (140) und (141) |
| Darr (209) | Mäder (225) |
| Döhrer (174) | Marr (207) |
| Eisentraut (238) | Pfefforf (240) |
| Fehlau (301) | Post (304) |
| Gertenbach (260) | Reich 66 (31) und (253) |
| Gißler (145) | Reising (227) |
| Göhring (222) | Reuter (257) |
| Grimm (219) | Rudolph (237) (239) |
| Groß (243) | Saft S. 75, Anmerkung 1 |
| Heller (223) | Schmidt (306) |
| Hildenbrandt (242) | Schüppel (267) |
| Höpfner (305) | Simon 65 (13) und (217) |
| Hofmann (241) | Stengel (224) |
| Hoffmann 72 (173) und (242) | Tischer (259) |
| Hollandt (248) | Volk (254) |
| Jäger (2. 175) | Warzecha (302) |
| Jung (119) | Weichelt (307) |
| Kaufmann 74 (119a) (119b) (218) | Weinaug (181) |
| Klein (7) | Wegel (228) |
| Kummer (108) | Wick 73 (110) (244) |
| Lesser (247) (250) | Wilhelm (217) |

Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs

Von Heinrich Miesner (Hannover)

Joh. Fr. Rochlitz steht bei den meisten Musikhistorikern in dem Ruf, nicht ganz zuverlässig zu sein, wird ihm doch zur Last gelegt, er übertreibe zu sehr im Sinne eines Tageschriftstellers und bevorzuge die Anekdote. Dennoch entdecken wir auch zwischen seinen Zeilen die alte Wahrheit, daß jeder anekdotische Bericht meistens eine historische Grundlage hat, wie das nachfolgende Beispiel beweist.

In der kleinen Biographie Emanuel Bachs¹⁾ erzählt Rochlitz:

„Ein Hauptmoment, wodurch sein glücklicher und häuslicher Zustand geraume Zeit mehr oder weniger gestört wurde, glaube ich nicht übersehen zu dürfen, ungeachtet er auf seine künstlerische Existenz keinen bemerkbaren Einfluß gehabt hat. Bach besaß einen Sohn und eine Tochter. Keinem dieser Kinder schien besonderes musikalisches Talent zugeteilt, und so ward auch später jener ein Advokat und diese verblieb in gewöhnlichen häuslichen Verhältnissen.

Schon in beträchtlich vorgerückten Jahren wurde ihm nun unerwartet und zur sehr großen Freude noch ein Sohn geboren. „Dieser“, rief er aus, „wird doch endlich in meine Familie eingeschlagen!“ Und in dieser getrosteten Hoffnung nannte er ihn in der Laufe Sebastian, mehrmals den Freunden erklärend: „In dem will ich der Welt einmal Alles hinterlassen, was ich von meinem großen Vater gelernt und dann selbst noch gefunden habe!“ . . .

Zum großen Schmerz des Vaters sollte sich dieser Wunsch nicht erfüllen, denn bekanntlich wurde der junge Johann Sebastian Bach Maler²⁾.

Der Hinweis Rochlitzens auf die späte Geburt des jüngsten Sohnes stimmt nun freilich nicht. E. Bach verheiratete sich 1744.

¹⁾ Für Freunde der Tonkunst IV. 3. Aufl. Leipzig 1868.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1935: Bachgräber im Ausland. Ein Bildnis des jungen S. B. veröffentlichte Hermann v. Hase im Bach-Jahrbuch 1911.

Der älteste Sohn wurde 1745, die Tochter 1747 und Johann Sebastian 1748 geboren, mithin war der Vater bei dem letzten Ereignis erst 34 Jahre alt. Dennoch dürfen wir den Bericht Kochlitzens nicht völlig ins Gebiet der Phantasie verweisen, wird doch jedermann mit einiger Verwunderung die nachstehende Eintragung im Taufbuch der Friedrichswerderschen Kirche zu Berlin betrachten¹⁾:

„1748 den 26ten Sept:

Johann Sebastian

Vat: H. Carl Philip Emanuel Bach
Königl. Cammermusicus

Mut: Johanna Maria Dannemannin

Test: Ihre Hoheit der Marggraff Heinrich
Ihre Hoheit der Marggraff Carl
Ihre Excell: der Herr von Happe
Ihre Excell: der Graff von Keyserling
Frau General von Meyern
Frau von Printzen.“

Wenn wir auch zunächst geneigt sind, aus der Patenliste die gewaltige Nachwirkung des Ereignisses vom Mai 1747 — Sebastian Bachs Besuch bei Friedrich II. — herauszulesen, so dürfen wir uns doch nicht dem verschließen, was Kochlitz uns (aus unbekannter Quelle) überliefert und müssen annehmen, daß E. Bach auf seinen jüngsten Sohn die größten Hoffnungen gesetzt hat.

Die Bedeutung des Grafen v. Keyserlingk und des Ministers v. Happe habe ich bereits in einer Sonderstudie zu zeigen versucht²⁾. Da nun wahrscheinlich alle oben genannten Paten mit Johann Sebastian Bach 1747 in Berührung gekommen sind und dann Ph. E. Bach ihre Gunst zugewandt haben, müssen wir auch über die Persönlichkeit der übrigen vier Paten uns klar werden, zumal diese Reihe uns wiederum hinführt zu den „musikalischen Porträts“, die E. Bach in launigen Stunden entwarf.

Gewöhnlich richtet man seine Aufmerksamkeit, wenn man an das Verhältnis E. Bachs zum Hause Hohenzollern denkt, auf die Gestalt des großen Königs und seine musikalische Schwester Amalie allein. Nun wissen wir aus der obigen Eintragung, daß wir auch die Verwandtschaft beider zu berücksichtigen haben, wandte

¹⁾ 1748, S. 558.

²⁾ Bach-Jahrbuch 1934.

sich doch E. Bach wegen der Patenschaft zunächst an den Neffen jenes Mannes, dem Sebastian Bach 1721 seine „Brandenburgischen Konzerte“ gewidmet hatte, den Neffen des Markgrafen Christian Ludwig: Markgrafen Friedrich Heinrich von Schwedt. Die Markgrafen von Schwedt, nach denen die Berliner „Markgrafenstraße“ benannt ist, wohnten, wenn sie in der Hauptstadt weilten, im sogenannten „Schwedter Palast“ in der Dorotheenstadt, dem Palais des verstorbenen Generals v. Weyler¹⁾. Schon der erste Träger des Namens: Philipp Wilhelm, der zweite Sohn des großen Kurfürsten, war der Musik nicht abgeneigt, denn in einer seiner noch erhaltenen Rechnungen wird „1 Kammermusikus“ erwähnt. Von dem ältesten Sohne, dem tollen Markgrafen Friedrich Wilhelm, der den gleichnamigen Soldatenkönig bis auf die Vorliebe für lange Kerle und den Prügelstock kopierte, dürfen wir wohl kaum musikalische Bestrebungen erwarten, wohl aber von seinem anders gearteten jüngeren Bruder Friedrich Heinrich. Er besaß eine feinere Bildung und beschützte „teils aus Neigung, teils aus Eitelkeit“²⁾, Kunst und Wissenschaft. Seine militärischen Fähigkeiten waren gering, und er mußte nach der Schlacht bei Mollwitz, wo er seine Aufgabe nicht erfüllt hatte, den Abschied nehmen. Er lebte dann, nachdem er 1751 seine Gattin, die Tochter des alten Dessauers, für immer (das heißt nur 31 Jahre!) in die Verbannung nach Küstrin geschickt und ein schönes Theater in Schwedt erbaut hatte, egoistisch und genießerisch bis zu seinem Tode (12. Dezember 1788), der fast mit dem Heimgang E. Bachs zusammenfiel (14. Dezember). Hofprediger Scheiffler sagt in seiner Charakteristik des Markgrafen: „Sein Herz hatte viel eigentümliche Güte und Vorliebe für die Religion, doch wurden deren Wirkungen durch die Macht der Sinnlichkeit öfter eingeschränkt.“ Die Musik findet keine Erwähnung. Doch hat uns Schletterer³⁾ eine Übersicht über den „Stand der Kapelle des Markgrafen Heinrich“ schon vom Jahre 1754 mitgeteilt, wo wir Kirnberger als Cembalisten begegnen, und abermals eine Liste von 1782, wo der Hofkomponist

1) Im 19. Jahrh. Wohnstätte Kaiser Wilhelms I. (Frdl. Mitt. von Stadtarchivrat Dr. Arendt in Berlin.)

2) G. Thoma, Geschichte der Stadt und Herrschaft Schwedt. Berlin 1873.

3) Joh. Fr. Reichardt S. 647. (Vielleicht nach Marburg.)

J. A. P. Schulz als erster genannt ist. E. Bach widmete dem Markgrafen noch 1780 von Hamburg aus, wohin sicherlich der Ruhm des Schwedter Theaters längst gedrungen war, die zweite Sammlung seiner Sonaten für Kenner und Liebhaber.

Auch der Vetter des Markgrafen Heinrich, der Markgraf Carl Albrecht, Sohn des „Heermeisters zu Sonnenburg“ Albrecht Friedrich, unterhielt eine Kapelle, deren Stand vom Jahre 1754 Schletterer ebenfalls mitteilt. In Berlin wird freilich dieser von Friedrich dem Großen sehr geschätzte Heerführer, dessen Name unter anderen mit der Belagerung Pirnas verknüpft ist, von 1756 ab wohl selten eine längere Ruhezeit verlebt haben. Zu den Gönnern Bachs hat aber wohl auch er gehört.

Frau General v. Meyer war die Gattin des Wendix v. Meyer, „der königlichen Majestät von Dänemark Generalmajor und Extraordinaire Envoyé am königlich Preussischen Hofe“. Nach dem Totenbuch der Parochialkirche zu Berlin starb er schon am 23. November 1721 im Alter von 47 Jahren. Seine Gattin Adelsheide geborene v. Linder überlebte ihn 38 Jahre; wie nämlich das genannte Kirchenbuch mitteilt, starb sie am 16. April 1759, 72 Jahre alt.

Ihre Tochter Johanna Benedicte war am 9. März 1741 im Dom dem Herrn Friedrich Wilhelm v. Pringen angetraut worden, der „Geh. Kriegsrat, des St. Hubertus-Ordens Ritter und Deputatus perpetuus gesamter Städte“ war. Er hatte mit E. Bach zusammen in Frankfurt an der Oder studiert¹⁾ und wohnte jetzt „in seinem Hause hinter dem Packhofe“²⁾. Frau v. Pringen ist vielleicht jene Suzanne (!) Benedicte Meyer, die unter dem 24. Februar 1722 im Taufbuch des „Französischen“ Doms zu Berlin eingetragen ist, also ein Vierteljahr nach dem Tode des Vaters zur Welt kam³⁾. Wie aus Marpurgs „Kritischen Briefen“

¹⁾ Am 7. 1. 1733 als Depositum immatrikuliert: Friedr. Wilh. v. Pr. eques Marchicus und Wilhelmus Ludovicus Marquardus v. Pringen, eques Marchicus. Letzterer wurde Obermarschall und Kriegsminister usw. Vgl. Allg. dtsch. Biogr. 26, 596.

²⁾ Berliner Adresskalender.

³⁾ Nach freundlicher Auskunft von Frä. Lonny v. Bülow in Bunzlau (Schlesien), die außerdem mitteilt, daß Marguerite Adelaide de Linder in denselben Taufbüchern öfter als Patin bei Kindern ihrer Schwester, der Frau Charlotte Amélie v. Forestier eingetragen ist. — Ich selber habe Frau v. Meyer als Patin nur bei der Familie v. Pringen gefunden.

hervorgeht, war Freifrau v. Prinzen im Gesange ausgebildet, richtet doch der Verfasser (als Amisallos) den Brief vom 12. Juni 1762, der von der Gekart des Rezitativs handelt, an sie.

Unter den Vätern ihrer Tochter Elisabeth Luise Sophie finden wir (am 7. August 1742) neben Frau Oberhofmeisterin v. Katsch und v. Camas Frau General v. Meyer und „den jungen Herzog v. Württemberg“, den Schüler E. Bachs. In tiefer Ehrerbietung widmete letzterer 1744 seinem prinziplichen Schüler die „Württembergischen Sonaten“¹⁾, seinem Kommilitonen v. Prinzen stand er aber menschlich näher, und so erlaubte er sich, dessen Gattin als „La Prinzette“ musikalisch zu porträtieren²⁾. Wahrscheinlich ist der Titel, der vielleicht einem Scherznamen entspricht, wegen der Verwandtschaft v. Prinzens französisch auszusprechen (vgl. Anm. 2).

Daß der Name v. Lyncker³⁾ auch im Leben Wilhelm Friedemann Bachs eine Rolle spielt, ist schon länger bekannt, verdankt Friedemann doch den ersten Vornamen seinem Vater dem „H. Wilhelm Ferdinand Baron v. Lyncker, Fürstl. Sächs. Kammerjunker“ in Weimar⁴⁾. Der Nefte dieses Barons hielt am 24. Januar 1758 in Halle die Rede, als die schlesischen Studenten die Wiedereroberung ihrer Heimat durch Friedrich den Großen feierten und Friedemann seine Kantate „O Himmel schone“ auführte⁵⁾.

Doch kehren wir zurück zu unserm Ausgangspunkt, dem Patenzverzeichnis von 1748. Bei der günstigen gesellschaftlichen Stellung E. Bachs, die sich durch den Besuch seines Vaters bei König Friedrich noch gefestigt hatte, konnte es nicht ausbleiben, daß eines Tages eine starke Spannung zwischen seinen Verpflichtungen und seinem Einkommen zutage treten mußte. Auch das können wir jetzt aktenmäßig nachweisen an Hand des Briefwechsels zwischen König Friedrich und seinem „grand factotum“, dem Kammerdiener Fredersdorff, der seit 1740 Verwalter der königlichen „Schatulle“

1) Neuausgabe v. R. Steglich.

2) Thema bei Motquenne, S. 47.

3) Die Familien v. Linder und v. Lyncker gehen auf einen gemeinsamen Stammvater im 16. Jahrh. zurück. (Frdl. Mitt. von Herrn Landrat v. Loffow in Notenburg/Hann.)

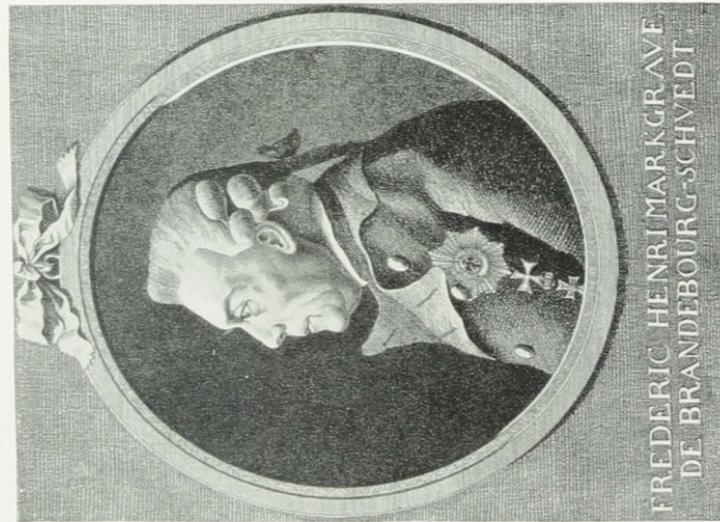
4) Fald, Friedemann Bach, S. 1.

5) Ebenda S. 164.



Giovanni Guilielmo Hertel.

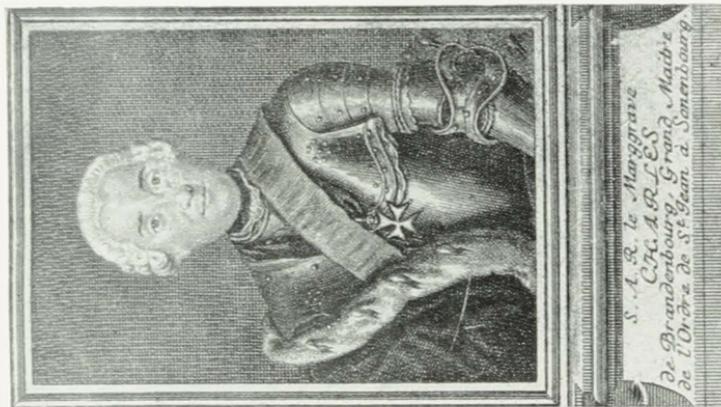
Joh. Wilh. Ludwig Hertel
(Mekl. Landesbibliothek Schwerin i. M.)



Friedrich Heinrich

Markgraf v. Brandenburg-Schwedt

(Staatsbibliothek Berlin)



Carl

Markgraf v. Brandenburg-Schwedt

(Staatsbibliothek Berlin)



war. Da Johannes Richter¹⁾ gerade in dem uns betreffenden Falle nur einige Bemerkungen kurz zusammenrafft, gebe ich den Wortlaut nach der genauen Abschrift der Briefe, die im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin-Dahlem aufbewahrt wird, um auch dieses kleine intime Kapitel, das uns in so herrlicher Rechtschreibung überliefert ist, der Musikgeschichte zuzuweisen²⁾.

Anfang 1754 hatten „die Musikanten“, also E. Bach und seine Berufs- und Leidensgenossen, „Diäten“ verlangt, wenn sie in Potsdam spielen müßten, da Berlin, wie sie behaupteten, ihr Amtssitz sei. Sie beriefen sich dabei auf ein Versprechen, das der König angeblich schon beim Regierungsantritt gegeben hätte. Friedrich wollte aber nichts davon wissen, lehnte ab und machte ihnen kurzerhand seinen Standpunkt klar, den wir als Randbemerkung zu einem Briefe Fredersdorffs vorfinden³⁾:

„Die Musikanten Seindt immer hier / in berlin wil ich sie dieten geben / aber hier nicht. Frh.“

E. Bach, der besonders unzufrieden war, hatte sogar mit seinem Abgang gedroht; doch konnte Fredersdorff am 4. Mai 1755 beruhigend an den König (aus Potsdam) berichten⁴⁾:

„... Mr. Bache hatt in gnaden resolviret Bis Zur retour des Nichelmanns hier zu Bleiben...“

Friedrich war aber doch die Galle übergelaufen, denn er schrieb als Randbemerkung auf das Blatt Fredersdorffs:

„Die Musicanten machen mir Tol wegen ihre Dieten / sie Sehen es an als wan das zu ihrem traktement gehöret / was doch nicht ist, ich mus wisen wie viehl es das ganze jahr macht.“

Fredersdorff entwirft nun sofort eine genaue Aufstellung nach Talern und Groschen und schreibt dem König am folgenden Tage (5. Mai 1755):

¹⁾ Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorff. Berlin 1926.

²⁾ Herrn Staatsarchivrat Dr. Dehio, der mir seinerzeit auf meine Bitte hin diese Abschrift vorlegte, spreche ich an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus.

³⁾ Auf einem Brieffragment. Die senkrechten Gliederungsstriche habe ich hinzugefügt.

⁴⁾ Fünfter Abschnitt des Schreibens.

„Ew. Königl. Majestät lege aller Untherthänigst den Extract Bey wie viel Ducaten die Potsdamschen Musici daß 1754 jahr gekostet haben, Sie Lamentieren unge Mein, und werden es vor eine Besondere gnade ansehen, weil es Ew. Königl. Maj. Ihnen von Antritt dero regierung selbst gnädigst anordnet haben, es Ihnen zu lasen, in Berlin wollen Sie kein Diäten haben,

Mr: Stephanino¹⁾ wird sehr wohl Mit 2000 rt zu Frieden sein, Zu mahlen wan Ew. Königl. Maj. Ihm hier daß quartier, und post geldt noch Bezahlt welches nicht viel Machen wird, Er Bittet sich aus in Potsdam Zu sein dürffen um hier Zu profitiren Gegen welche Zeit soll Er hir sein . . .“

Bei diesem Brief befindet sich folgende

„Specification

derer ducaten welche die Potsdamschen Musici daß 1754 Bekomen haben

| | rt | gr |
|------------------|--------|--------|
| Pro Januari 1754 | Nichts | |
| February | 168 | — |
| Martio | 147.20 | |
| april | 173.12 | |
| May | 181.12 | |
| Juny | 156.20 | |
| July | 222. | |
| Augusty | 220 | |
| September | Nichts | . . . |
| Octobr. | 310 | |
| Novembr | 207.12 | |
| Decembr. | Nichts | |
| | Summa | 1787.4 |

Die Posten in einem Monath Stärker sein als die andern, haben Ew. K. M. alle Sängere hir gehabt auch mehr Musici Zu dehn intermezo²⁾.

Auch hiernach sieht der König keinen Anlaß, seinen Standpunkt zu ändern. Seine endgültige Entscheidung, wiederum als Randbemerkung gegeben, lautet:

„Das die [die] zum Intermezo herkommen oder die extra ordinair Kommen Diäten kriegen ist recht, Aber warum Sol ich die leüte Dopelt tzahlen / hier bin ich das ganze jahr / in Berlin brauche ich Sie nuhr zur opera, also da ist es recht das sie Diäten kriegen / aber wer wirdt Solche leüte dopelt betzahlen.“

¹⁾ Sängere Steffanino.

²⁾ Intermezzo = Theaterspiel.

Vier Tage später, am 9. Mai 1755, kommt Fredericksdorff, nachdem er zunächst wieder einmal über „Mabaster und Marmor“ berichtet hat, auf E. Bach zurück:

„. . . Lautensack¹⁾ hatt mir Bach sein Memoriall auf Ewr K. M. gnädigsten Befehl zu gesandt die andern Klagen sein zu viel die hauptursache seines Schreibens ist, Er konte nicht Mehr mit 300 rt pension leben Er hätte alle jahr die Zeit seines dienstes 600 rt zu gesetzt, Michelman und Agricola wahren seine Scholären gewesen und hätten 600 rt, Er Bittet Ew Königl Maj um ver Mehrung seiner Pension, oder unthertänigt um seine dimission. Die Noth triebe hir zu, sonst würde Er Ew K Maj mit den zu Friedensien Hertesten dienen allein Er kont Mit seine Familie Nicht leben²⁾. . .“

Die Randbemerkung des Königs klingt wiederum etwas geizig, aber man merkt doch, daß der Name Bach ihm etwas bedeutet:

„bac ligt³⁾ agricola hat nuhr 500 rt er hat ein mahl im consert hier gespilet nuhn Krigt er Spiritus. er Sol doch zulage Krigen er Sol nuhr auf den Etat warten.“ — — —

E. Bach, der sich schon 1753 um den Organistenposten in Zittau beworben hatte⁴⁾, war also ernstlich gewillt, sich unter Umständen seinem königlichen Herrn zu entziehen. Friedrich wußte aber, welche Kraft er an ihm besaß und hatte ein Einsehen. Das geht hervor aus den Akten des Brandenburg-Preußischen Hausarchivs zu Charlottenburg⁵⁾. Meine Nachprüfung ergab folgendes: Während die Kapellrechnung 1754/55 für Michelmann an Gehalt 500, für Agricola 400 und für Bach 300 Taler verzeichnet, ist nach der Aufstellung von 1756/57 Bach die gewünschte Erhöhung um 200 auf 500 Taler gewährt worden und Agricola sein bisheriges Gehalt von 400 Talern verblieben. Bach steht in diesem Etat an 6. Stelle

¹⁾ Geh. Kriegs- und Kabinettsrat.

²⁾ Der Name, der unmittelbar darauf in der Abschrift der Briefe folgt — „Figurantin Claun(?)“ — muß wahrscheinlich gelesen werden: „Mad. Clauce“. Sie war Tänzerin, vielleicht diejenige, der Friedrich wegen ihrer Gehaltsforderung in Aussicht stellt: „ich werde Ihr tüchtig den Pelz waschen“.

³⁾ Bach lügt.

⁴⁾ Vgl. meine Schrift: Phil. Em. Bach in Hamburg, S. 116, Leipzig 1929.

⁵⁾ Reg. XIX, Theater E Nr. 1 (1751/52—1763/64).

zunächst mit 300 Rt. Hinzugefügt ist aber die Bemerkung: „demselben an Zulage von des Michelmann Tract(ament) 200 — (Summa:) 500 Rt.“

Michelmann erhielt Ende 1755 seinen Abschied; denn im Etat von 1755/56 heißt es: „Dem Michelmann pro Crucis 1755 . . . 125, pro Luciae 1755 . . . 125, Sa. 250 Rt. cessat, hat seinen Abschied erhalten, nunc dem Musico Bach an Zulage jährlich 200 Rt. laut Ordre vom 20^{ten} Dec. 1755

| | |
|------------------------|-------|
| | [250] |
| pro Jan: et Febr: 1756 | 33,8 |
| pro Trinitatis 1756 | 50,— |
| | 333,8 |

An Seine Königl. Mayt: sind von dem Bach, weil derselbe pro Dec: 1755 seine Zulage aus der Chatouille erhalten, eingesandt worden (vid. pag: 24) 16 Rt. 16 gr. Noch sind von dem Michelmann an Se: Königl: Mayt. abgeliefert pro Decembr. et Jan: 1756 (vid. pag: 24) 50 Rt. cessat

nunc dem Carl Fasch laut Ordre vom Iten Februar: 1756

| | |
|----------------|---------------|
| pro Febr. | 25 |
| pro Trinitatis | 75 Sa. 433,8. |

Bach erhielt von nun ab (1756/57) regelmäßig pro Crucis, Luciae, Reminiscere und Trinitatis 125 Rt. ausbezahlt.

Als E. Bach in Hamburg war, mußte er immer wieder kämpfen um die Bezüge, die ihm zukamen. Nach dem oben Mitgeteilten dürfen wir annehmen, daß seine Veranlagung zu wirtschaftlichem Denken (anders als bei Friedemann) in nächster Nähe der vorzüglichen inneren Staatsmaschinerie Friedrichs des Großen nur gefestigt werden konnte. Seinen Künstlerstolz, selbst wenn ihm die Auszeichnung gar zu sehr zu Kopf gestiegen wäre („er kriegt Spiritus“), nehmen wir ihm durchaus nicht übel. Friedrich hätte früher bemerken müssen, wie unangenehm es für E. Bach war, zu sehen, wie seine Schüler, die mit ihm in derselben Kapelle tätig waren, besser bezahlt wurden als er, der Meister und Lehrer.

Da wir von den weiteren Schülern E. Bachs vorläufig nur wenige dem Namen nach kennen, sei hier noch des späteren Schweriner Hofkapellmeisters Joh. Wilh. Ludwig Hertel gedacht, der sich

gern als Gast bei den Konzerten der beiden Markgrafen von Schwedt einstellte. Er war ein Landsmann Sebastian Bachs (geb. 1727 in Eisenach, gest. 1789 in Schwerin) und Freund der Zerbster Fasch und Höck und des Franz Benda in Berlin. 1743 lernte Hertel E. Bach kennen, den er als Klavierspieler bewunderte und dem er, als er 1747 nochmals zu Musikstudien nach Berlin kam, eigene Klavierkompositionen zur Beurteilung vorspielen durfte. Graun konnte Hertel auch den Zutritt zu den Konzerten des Königs verschaffen. 1748 kehrte er nach Strelitz zurück, wo sein Vater, der Gambenvirtuose Joh. Christian Hertel, seit 1742 als Konzertmeister wirkte, doch finden wir ihn 1750 abermals in Berlin. Er ist bis an sein Lebensende ein Verehrer der Bachschen Kunst geblieben.

Seine Herzogin Dorothea Sophia hatte die ersten Berliner Virtuosen ein für allemal eingeladen, so oft es ihr Dienst erlaubte, nach Strelitz zu kommen. Schon 1746 hatte Franz Benda dort gespielt, und Bach finden wir am 8. Juli 1762 in Strelitz, wie uns eine von ihm geschriebene Quittung beweist, die Terry, da er nicht auf Grund eigener Anschauung urteilen konnte, in seinem „Christian Bach“ falsch deutet. Freilich scheint irgend etwas, das auf den Londoner Bach Bezug hat, damals in Strelitz geschehen zu sein. Zur Vermählung der Prinzessin Sophie Charlotte von Mecklenburg-Strelitz mit König Georg III. am 8. September 1761 war Hertel, der mittlerweile nach Schwerin übergesiedelt war, mit der ganzen Hofkapelle in Strelitz gewesen, wo die Kapelle einen Monat lang bewirtet und die Mitglieder auch beschenkt wurden. Im Sommer 1762 kam Christian Bach in London an. Da Emanuel um diese Zeit (8. Juli 1762) in Strelitz war, wäre es durchaus möglich, daß beide Ereignisse irgendwie in Zusammenhang ständen.

Das Bildnis Hertels, das der Kammermusikus Clemens Meyer nur durch einen Zufall seinerzeit ausfindig machen konnte, bieten wir auch im Bach-Jahrbuch dar, weil das Gemälde — übrigens das einzige Bildnis Hertels — inzwischen wieder verschollen ist¹⁾. Ein photographischer Abzug wurde freundlicherweise von der Mecklenburgischen Landesbibliothek in Schwerin zur Verfügung gestellt.

¹⁾ Vgl. Clemens Meyer, *Gesch. der Meckl.-Schweriner Hofkapelle*. Schwerin 1913. (S. 73 ff.)

Um meinen Bericht über die „Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach“¹⁾ zu ergänzen, weise ich auf die Veröffentlichung Elisabeth Hausmanns hin, die auch im Jahre 1933 herauskam: „Die Karschin; die Volksdichterin Friedrichs des Großen; ein Leben in Briefen“²⁾. In diesem Buch tritt die Gestalt eines Mannes hervor, der sich im Kreise der Stahl, Sulzer und Bach besonderer Beliebtheit erfreute und hier nicht übergangen werden darf: Mechanikus Hohlfeld. Ledebur berichtet: „Hohlfeld (1711—1771) erfand zuerst eine Maschine, welche Löne, während sie der Klavierspieler vortrug, sogleich aufschrieb . . . Eine andere Erfindung von Hohlfeld war ein Bogenflügel, und er hatte 1753 die Ehre, dieselbe bei Hofe der Königin=Mutter zu zeigen, wobei C. P. C. Bach das Instrument spielte.“ Die Karschin erwähnt den „Violinen Flügel“ Hohlfelds in einem Briefe vom Januar 1770. Mehr noch aber interessiert uns ihre Charakterisierung des Mannes, die 1933 nicht mit gedruckt worden ist³⁾. Am 10. Dezember 1767 schreibt sie: „Dieser Mann (Hohlfeld) wird bei aller seiner Trockenheit so sehr von Sulzer und Stahl geliebt, daß sie sich ihn einander beneiden und sich zuweilen um ihn zanken, indem der eine den rechten, der andere den linken Flügel seines Rockes anfaßt und ihn zu Tische ziehen will. Wir treffen uns oft bei der Mittagsmahlzeit im Stahl'schen Hause und wir sind, wenn ich mir nicht zuviel schmeichle, beyde gleich gern willkommen, denn der Wirt lebt einsam und sieht gern Leute von unverfälschtem Gemüt.“

Nach Hohlfelds Tode beklagt sie Herrn v. Spiegel gegenüber den Verlust dieses wertvollen Menschen in dem Briefe vom 20. Februar 1770⁴⁾: „Ich weiß nicht, ob Sie jemals den ehrlichen Mann persönlich gekannt haben, der durch den Ruf seiner Geschicklichkeit überall bekannt war, die Natur hatte ihm wie mir ein besonderes Talent gegeben, er wandte dasselbe gut an und vollendete seine Laufbahn rühmlich . . . Der König läßt sein größtes Kunststück

¹⁾ Im Bach-Jahrbuch 1933, wo der Hinweis auf den Nachtrag auf Seite 71 in Zeile 12 stehen muß.

²⁾ Frankfurt a. M., Societäts-Verlag.

³⁾ Freundlichst zur Verfügung gestellt von Frau Elisabeth Hausmann (Freiburg i. Br./Günterstal).

⁴⁾ Ledeburs Angabe 1771 ist demnach falsch.

nach dem neuen Palais zu Potsdam bringen und der seelige Künstler hielt sich durch diese Ehre zum beneiden belohnt. Er genoß seit drey Jahren ein Jahrgehalt von 150 Thalern . . .“

Daß E. Bach noch in späteren Jahren eine Sonate fürs Vogenzklavier geschrieben hat, ist bekannt¹⁾, es erscheint uns aber nun, nachdem wir die Zeilen der Harschin kennen, nicht weiter verwunderlich, wenn er dem Freunde in seinem „Liede bei dem Grabe des verstorbenen Mechanikus Hohlfeld“²⁾ auch einen musikalischen Nachruf widmete.

(Fortsetzung folgt)

1) Wotquenne S. 24. Vgl. auch E. F. Schmid, E. Ph. E. Bach und seine Instrumentalmusik, Kassel 1931, S. 69.

2) Wotquenne, S. 90.

紅

31 Jan 1979

09. Sep 1980

17 März 1983

Zustandskontr.: i. O. 12. 4. 83
34

04. Juni 1983 ✓

10. Juli 1984

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

20. Juli 1984 i.d.

Zeits.

13. *Schuljahr*

11. Sep. 1985

17. 09. 85

12. Feb. 1993

27. 6. 00

SLUB DRESDEN



3 2257756