

FM

Bach-Jahrbuch
1940-1948

Bach=Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Max Schneider

37. Jahrgang 1940–1948



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft
Vereinsjahr 47



DNA 149, 14/370

81,31

1949 III 95

Inhalt

	Seite
Arnold Schering †	
Friedrich Smend (Berlin), Bachs Markus-Passion	1
Bernhard Martin (Bottrop), Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach und Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge	36
Hellmuth Christian Wolff (Leipzig), Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach	83
Ernst Toch (Pacific Palisades, California), Unklarheiten im Schriftbild der <i>cis</i> -moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“	122
Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.), Johann Sebastian Bach als Briefschreiber	126
Gerhard Saupe (†), Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels	134
Hans Löffler (Dobitschen), Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Johann Sebastian Bachs . . .	136
Fritz Hamann (Greiffenberg), Siegmund Freudenberg, Dokumente um einen schlesischen Schüler Sebastian Bachs	149
Conrad Freyse (Eisenach), Das Bach-Haus zu Eisenach . . .	152
Heinrich Miesner (†), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neu- druck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung und Schluß)	161
Tafeln (zu Friedrich Smend, Bachs Markus-Passion)	
I. Textprobe aus Picanders Dichtung	4/5
II. Takt 44–47 aus Bachs Arie „Widerstehe doch der Sünde“ nach der Handschrift von Joh. Gottfr. Walther 20/21	



Arnold Schering

geboren am 2. April 1877 in Breslau
gestorben am 7. März 1941 in Berlin

Auf der Höhe reichsten Schaffens schied Arnold Schering von uns. Hart trifft dieser Verlust, und schwer ist es, die klar geprägte, beherrschte Persönlichkeit des unserer Neuen Bachgesellschaft eng verbunden gewesenen Forschers zu missen.

In unausgesetzt sich folgenden Veröffentlichungen weit hin wirkend gewann seine die Geschichte und Ästhetik der Tonkunst umfassende, vielfach zu neuer Sicht und neuen Erkenntnissen vordringende Lebensarbeit größte Bedeutung nicht allein für die Musikwissenschaft, sondern für die gesamte musikalische Welt. Zweck und Ziele der Neuen Bachgesellschaft förderte er insbesondere als sorgsam wägender Herausgeber unseres Bach-Jahrbuchs. Dieses sollte, wie er bereits im Geleitwort zum zweiten Jahrgang bestimmt hatte, die Johann Sebastian Bachs Kunst Nahestehenden in geistige Beziehungen zueinander bringen und dadurch die gemeinsame Pflege Bachscher Musik regeln, der wissenschaftlichen Bachforschung aber ein eigenes Heim bereiten. All das ist Wirklichkeit geworden. Niemand hat mehr zur Vertiefung der Bachkunde beigetragen als Arnold Schering mit einer langen Reihe sehr ergiebiger, auch die Musikerschaft um Bach,

dessen Vorgänger und Nachfolger im Thomaskantorat betreffender Einzelstudien, die während der vier Dezennien nach seiner frühesten Schrift über „Bachs Textbehandlung“ und vor seiner letzten, dem monumentalen Schlußbande der Leipziger Musikgeschichte: „Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert“ fast sämtlich zuerst in unserem Jahrbuch erschienen sind. Sie weisen Wege zu Bach, erhellen die geschichtlichen Grundlagen, auf denen eine stilgemäße Wiedergabe der Werke des großen Meisters beruht, und zeigen die eigentümlichen Denkformen seines Zeitalters, die gewisse Besonderheiten Bachschen Gestaltens wieder verständlich werden lassen. Über die vorgefundenen Tatsachenbestände hinaus spürte Schering bald den Sinngehalten der Musik nach; er kam dabei zu einer „Wesensschau des Künstlerischen“, zum „Fragen nach der Verankerung des Tonwerks in einer geistigen Welt, einer Welt, die hinter dem Faßbaren des Sinneseindrucks liegt, in der sich das entschleierte, was als eigentliches inneres Wesen tönender Vergegenständlichung zu gelten hat“. Und im Wissen um den Zusammenhang von Klangbild und Sinnbedeutung erschloß er systematisch auch die tiefe, oft sehr verwickelte Symbolik der Tonsprache Johann Sebastian Bachs.

Die Neue Bachgesellschaft hat Arnold Schering viel zu danken. Er wird ihr unvergessen bleiben.

Bachs Markus-Passion

Von Friedrich Smend (Berlin)

Arnold Scherings Arbeit über Bachs Markus-Passion (Bach-Jahrbuch 1939, S. 1–32) hat dies verschollene Werk in den Vordergrund des Interesses gerückt. Eine Reihe von wichtigen Fragen, die diesen Gegenstand betreffen, erfährt hier eine Beantwortung, die von den bisherigen Anschauungen stark abweicht. Hieran – das darf erwartet werden – wird sich ein lebhafter Gedankenaustausch anschließen. Diese Aussprache wird fraglos um so fruchtbarer sein, je vollständiger das bisher erarbeitete Material überschaut werden kann. Deshalb veröffentliche ich hiermit meine Untersuchungen der Bachschen Markus-Passion, ohne zu Scherings Arbeit im ganzen Stellung zu nehmen; ich gehe auf sie nur an den Stellen ein, wo es sich aus dem Zusammenhang meiner eigenen Darstellung ergibt.

I

Die wichtigste, ja die einzige unmittelbare Quelle für unsere Kenntnis des Werkes ist der von Picander verfaßte Text, abgedruckt im dritten Bande seiner „Ernst-, scherzhaften und satyrischen Gedichte“, Leipzig 1732, S. 49–67. Eine Beurteilung der Fragen, die sich mit dem Werk befassen, ist nur dem möglich, der diesen Text im Zusammenhang kennt. So ist es sehr zu begrüßen, daß Schering ihn abdruckt (Bach-Jahrbuch 1939, S. 13–15). Auf einige Eigentümlichkeiten dieses Textes sei hier ergänzend hingewiesen. Er unterscheidet sich von dem drei Jahre vorher veröffentlichten Wortlaut der Matthäus-Passion darin, daß diesmal nicht nur die von Picander verfaßten Verse, sondern auch der ganze Evangelienbericht und die Choräle mit aufgenommen sind. Die typographische Anordnung ist aus der als Tafel I meiner Arbeit wiedergegebenen S. 51 ersichtlich. Eingangs- und Schlußchor, die Arien und die Choräle sind in größerer Type gedruckt. Beim Evangelienbericht ist die Rollenverteilung angegeben, in der der Text vorgetragen wird.

Wir betrachten zuerst die Bestandteile des Werkes einzeln und beginnen mit dem Bibeltext. Von seiner Vertonung ist ein Turbasatz bekannt. Gerhard Freiesleben hat in der Neuen Zeitschrift für Musik (Jahrg. 83. 1916, S. 237 f.) nachgewiesen, daß der Chor „Pfui dich, wie

fein zerbrichst du den Tempel und bauest ihn in dreien Tagen“ (Mark. 15, 29) durch Parodierung in den Satz des Weihnachts-Oratoriums „Wo ist der neugeborne König der Juden?“ verwandelt wurde. Als Beilage zu dem Heft der Zeitschrift druckte er den Chorsatz mit doppelter Textunterlegung ab. Wenn man auch nicht alle Urteile, die Freiesleben über den Satz des Weihnachts-Oratoriums fällt, unterschreiben kann, so ist doch dieser Nachweis ein großes Verdienst. Wir besitzen dadurch wenigstens ein Stück der Vertonung des Passionsberichtes nach Markus, und zwar einen Satz, der den Text in bedeutender Weise zur Darstellung bringt und in nichts den im Original erhaltenen vierstimmigen Turbasätzen der beiden Passionen Bachs nachsteht. Darf man von diesem Satz auf die anderen, leider verlorenen dramatischen Chöre der Markus-Passion schließen, so kommt man zu dem Urteil, daß es sich um eine vollwertige Evangeliumskomposition gehandelt hat.

Nun stellt Schering in seiner neuen Arbeit (Bach-Jahrbuch 1939, S. 24 bis 26) die These auf, daß die Vertonung des Evangelienberichtes der Markus-Passion dem der Matthäus-Passion sehr nahe gestanden habe, ja ihm an wichtigen Stellen nahezu gleich gewesen sei. Er begründet diese These damit, daß die Texte der entsprechenden Kapitel des Markus- und Matthäus-Evangeliums weitgehende Übereinstimmung zeigen. Die Turbasätze nimmt Schering bei dieser Hypothese allerdings aus (a. a. O. S. 16) und beschränkt sie in erster Linie auf die wichtigsten Jesusworte wie die Einsetzung des Abendmahles oder das Kreuzeswort „Eli, Eli, lama asabthani?“ Als unmöglich betrachtet es natürlich auch Schering nicht, daß Texte die gleich lauten, von Bach eine mehrmalige, ganz verschiedene Vertonung erfuhren. Die Beispiele dafür sind in Bachs Werken zahlreich; aus ihnen geht zugleich hervor, daß Bach auch für die Dauer diese unterschiedenen Vertonungen nebeneinander bestehen ließ.

Der Charakter der ganzen Evangelienvertonung wird zudem nicht nur durch einzelne Wendungen bestimmt, sondern mehr noch durch den Gesamtaufbau, d. h. durch die Gliederung des Stoffes. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt Picanders Textabdruck der Markus-Passion und vergleichen wir ihn mit der Matthäus-Passion, so stellen wir fest: An einzelnen Stellen sind wichtige Übereinstimmungen vorhanden; der Einschnitt zwischen den zwei Werkteilen liegt z. B. in beiden Passionen stofflich an derselben Stelle, bei Markus nach Kap. 14, 52, bei Matthäus nach Kap. 26, 56. Solchen Übereinstimmungen treten aber bedeutende Abweichungen zur Seite, die darauf schließen lassen, daß der biblische Bericht der Markus-Passion ein von der Matthäus-Passion sehr abweichendes Gesicht hatte. Dies sei an einem Beispiel erläutert. Der Abdruck des Textes zeigt, daß in der Markus-Passion der Abschnitt

Mark. 15, 25–34 als ein geschlossener Zusammenhang komponiert war. Diesem Text entspricht im Matthäus-Evangelium das Stück Matth. 27, 37–46; und Bach vertont die Worte hier so, daß er mitten in diese Verse den tiefsten Einschnitt legt, den wir im ganzen zweiten Teil des Werkes finden. Mit den Worten Matth. 27, 45 „Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis“ beginnt der letzte Hauptabschnitt des Evangelienberichtes, wesentlich verschieden von allen vorhergehenden biblischen Stücken, deshalb auch sinnvoll von ihnen durch die Sätze „Ach Golgatha“ und „Sehet, Jesus hat die Hand“ getrennt, die diesen Schlußteil der Passion einleiten. Die Komposition des Markus-Textes muß also in diesem, für den Gesamtaufbau sehr wichtigen Zuge eine andere gewesen sein als die der Matthäus-Passion.

Wir brauchen uns aber, so scheint mir, nicht mit negativen Feststellungen dieser Art zu begnügen. Ich glaube vielmehr, daß man von der Komposition des Evangelienberichtes in dem verlorenen Werke noch einiges von Wichtigkeit erkennen kann. Der Abdruck des Textes bei Picander bietet dafür Anhaltspunkte. Sie liegen in der angegebenen Rollenverteilung. Als Soliloquenten werden dort neben Jesus, Petrus und Judas genannt: Testes (14, 58), Pontifex (15, 2; 15, 4; 15, 9; 15, 12; 15, 14), Miles (15, 36), Centurio (15, 39). In dieser Reihe fallen sogleich die „Testes“ auf. Der Bericht, mit dem sie eingeführt werden, lautet wörtlich (Mark. 14, 57): „Und etliche stunden auf und gaben falsch Zeugnis wider ihn und sprachen.“ Die Worte von „etlichen“ werden an den beiden anderen Stellen unseres Markus-Berichtes (14, 4 und 15, 35) durch den „Chorus“ gesungen. Es wäre also konsequent gewesen, Mark. 14, 58 ebenfalls als Turba zu vertonen; die älteren Meister tun es auch, z. B. Schütz bietet an unserer Stelle der Markus-Passion einen Turbasatz¹⁾. Bach ist von dieser Regel abgewichen. Die Testes waren, wie man mit Sicherheit sagen darf, kein Chor, sondern Soliloquenten. Dann aber – das darf man mit höchster Wahrscheinlichkeit sagen – hat Bach ihre Rede als Duett komponiert. Das Matthäus-Evangelium (Kap. 26, 60) berichtet, daß es „zween falsche Zeugen“ waren. Dieser Bericht und seine, wie ich annehme, vorangegangene Vertonung in der Matthäus-Passion waren demnach von Einfluß auf unseren Abschnitt der Markus-Passion.

Noch an einer anderen Stelle findet sich eine merkwürdige Unregelmäßigkeit in den Angaben Picanders über die Rollenverteilung. Sie ist auf Tafel I wiedergegeben. Mark. 14, 19 lautet: „Und sie wurden traurig und sagten zu ihm, einer nach dem andern: Bin ich's? und der andere: Bin ich's?“ Wir vermissen hier die Angaben darüber, von wem die

¹⁾ Die Frage der Echtheit kann hier beiseite bleiben.

Worte gesungen werden. Man kann aus dem Druck, der an dieser Stelle auch in der zweiten Auflage von 1737 dasselbe Bild bietet, kaum einen anderen Schluß ziehen, als daß der ganze Vers 19 vom Evangelisten gesungen wurde¹⁾. Damit durchbricht Bach auch hier die Tradition. Schütz z. B. macht das erste „Bin ich's?“ zum Turbachelor, das zweite übergibt er einem Soliloquenten.

Solches Abweichen Bachs vom überlieferten Kompositionsstil verdient unsere Aufmerksamkeit. Ich habe früher (Bach-Jahrbuch 1928, S. 16) darauf hingewiesen, daß die Matthäus-Passion, wenn auch in geringerem Umfang, solche Freiheit der Tradition gegenüber aufweist, und hoffe, diese Eigentümlichkeit aus dem Gesamtbau der Matthäus-Passion verständlich gemacht zu haben. Die Deutung, die Jansen (Bach-Jahrbuch 1937, S. 99f.) hinzugefügt hat, braucht dem nicht zu widersprechen. Wir sehen Bach auf dem in der Matthäus-Passion eingeschlagenen Wege fortschreiten. Und wir sind schließlich in der Lage, zu zeigen, daß sich dieser Weg über die Markus-Passion noch fortsetzt. Ich denke an das Weihnachtsoratorium (1734). Im zweiten Teil zerlegt Bach die Rede des Engels (Luk. 2, 10 ff.) in zwei Abschnitte, indem er in ihre Mitte zwischen Vers 11 und 12 das Rezitativ „Was Gott dem Abraham verheißen“ und die Arie „Frohe Hirten“ stellt. Den ersten Abschnitt überträgt er dem Soliloquenten und fügt Streicherbegleitung hinzu; der zweite wird vom Evangelisten gesungen und nur vom Continuo begleitet. Im fünften Teil des Weihnachtsoratoriums geht Bach noch weiter, indem er die lange Rede „aller Hohenpriester und Schriftgelehrten unter dem Volk“ (Matth. 2, 4–6) allein dem Evangelisten übergibt. So weit war er in der Markus-Passion noch nicht gegangen. Sie scheint mir also, was den Stil der Vertonung des Bibelwortes angeht, zwischen der Matthäus-Passion und dem Weihnachtsoratorium zu stehen.

Man darf die Frage stellen, ob wir noch einen Grund zu erkennen vermögen, warum Bach in der Markus-Passion so vorgeht. Dieser Grund kann – ich drücke mich absichtlich vorsichtig aus – auf zahlensymbolischem Gebiet liegen. Auf diese Weise erhält Bach nämlich im ganzen für die Feinde des Kreuzes Christi zehn Turbasätze. Die Zahl zehn soll in Bachs Werken sehr häufig an das Gesetz erinnern. So könnte sie hier

¹⁾ Auch Schering stellt sich auf den Standpunkt, daß das erste „Bin ich's“ keine Turba war, da er es in seinem Textabdruck (Bach-Jahrbuch 1939, S. 14) nicht in der Reihe der Chöre anführt. Auffällig ist bei den Worten „Bin ich's?“ im Originaldruck der Wechsel der Type. Er ist vielleicht auf einen Wechsel in der Schreibart des zugrunde liegenden Manuskriptes zurückzuführen. Man darf daran erinnern, daß Bach in der autographen Partitur der Matthäus-Passion an sechs Stellen die deutsche mit der lateinischen Schrift vertauscht. In den Originalstimmen sind diese Worte zumeist entweder durch Zierschrift oder durch Unterstreichung hervorgehoben. Ein Grund, weshalb Bach gerade diese sechs Stellen des Matthäus-Textes so auszeichnet, hat sich bisher nicht nachweisen lassen.

In dieser Gefahr,
 Büt mich für falschen Tücken.

Evang. Und am ersten Tage der süßen Brodte, da man das Osterlamm opfferte, sprachen seine Jünger zu ihm :

Chorus. Wo wilt du, daß wir hingehen, und bereiten, daß du das Oster-Lamm essest ?

Evang. Und er sandte seiner Jünger zween, und sprach zu ihnen :

Jesus. Gehet hin in die Stadt, und es wird euch ein Mensch begegnen, der trägt einen Krug mit Wasser, folget ihm nach, und wo er eingehet, da sprecht zu dem Haus-Wirth: Der Meister läßt die sagen: Wo ist das Gast-Haus, darinnen ich das Oster-Lamm esse mit meinen Jüngern? Und er wird euch einen grossen Saal zeigen, der gepflastert und bereitet ist, daselbst richtet für uns zu.

Evang. Und die Jünger giengen aus, und kamen in die Stadt, und funden, wie er ihnen gesaget hatte, und bereiteten das Oster-Lamm. Am Abend aber kam er mit den Zwölffen. Und als sie zu Tische saßen, und assen, sprach Jesus:

Jesus. Warlich, ich sage euch, einer unter euch, der mit mir isset, wird mich verrathen.

Evang. Und sie wurden traurig, und sagten zu ihm, einer nach dem andern: Bin ichs?

Evang. Und der andere: Bin ichs?

CHORAL.

Ich, ich und meine Sünden,
 Die sich wie Körnlein finden

D 2

Des

besagen, daß Christus um des Gesetzes willen ans Kreuz gehen mußte. In gewissem Sinn hätten wir hier eine Parallele zu den von Jansen (Bach-Jahrbuch 1937, S. 100) ähnlich gedeuteten zehn großen Doppelchören der Matthäus-Passion.

II

Die Markus-Passion enthielt, wie der Text zeigt, in jedem Teil acht Choräle. Manches an der Wahl dieser Strophen befremdet uns. An die Verdeutschung des Kreuzeswortes Jesu „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ knüpft der Choral an: „Keinen hat Gott verlassen“. Was Spitta (II, 380) mit Recht zu der auch in der Markus-Passion auftretenden Strophe „Befiehl du deine Wege“ sagt, daß nämlich die Haltung der Strophe zu dem Ungeheuren, das der Gottessohn erleidet, nicht recht passen will, gilt hier in erhöhtem Maße. Noch eigentümlicher berührt uns vielleicht die Strophe des Lutherliedes „Das Wort sie sollen lassen stahn“, die dem Bericht von der Teilung der Kleider Jesu folgt. Inhaltlich ergeben sich jedoch zwei Anknüpfungen: Die eine liegt in dem „Laß fahren dahin“, die andere in dem Gedanken, daß das Handeln der Kriegsknechte die Erfüllung des prophetischen „Wortes“ aus Psalm 22, 19 ist, auf das der entsprechende Matthäus-Text (27, 35) ausdrücklich hinweist. Und doch scheinen mir diese Deutungen noch nicht auszureichen. In seinem Werk „Joh. Seb. Bach, Frömmigkeit und Glaube“ (Gütersloh 1938) betont Hans Besch immer wieder mit Nachdruck, daß vieles in Bachs Werken vollständig nur verstanden werden kann, wenn man es in engem Zusammenhang mit der Theologie des Luthertums betrachtet. In der lutherischen Bibelexegese finden wir eine auf Augustin zurückgehende Auslegung des uns beschäftigenden Zuges der Passionsgeschichte weit verbreitet. Augustin sagt, nachdem er die Berichte aller vier Evangelien von der Teilung der Kleider Jesu zitiert hat, wörtlich:

„Quaerat forte aliquis, quid significet in tot partes vestimentorum facta divisio, et de tunica illa sortitio. Quadripartita vestis Domini Jesu Christi quadripartitam figuravit eius Ecclesiam, toto scilicet, qui quatuor partibus constat, terrarum orbe diffusam, et omnibus eisdem partibus aequaliter, id est concorditer distributam . . . Tunica vero illa sortita omnium partium significat unitatem . . . Nec ideo ista non aliquid boni significasse quis dixerit, quia per malos facta sunt, non scilicet per eos qui Christum secuti, sed qui sunt persecuti. Quid enim de ipsa cruce dicturi sumus, quae certe similiter ab inimicis atque impiis Christo facta et impacta est?“ (Augustinus: In Johannis Evangelium Tractatus 118. – Migne. Ser. Lat. 35, 1949.)

Die vier Teile der Kleider sind also ein Bild der über die Welt ausgebreiteten Kirche; der ungeteilt bleibende Rock deutet auf die Einheit

aller Glieder der Kirche; die Kriegsknechte aber müssen, obwohl Feinde Christi, dies verwirklichen. Diese Auslegung hat das Mittelalter überdauert. Wir begegnen ihr in der lutherischen Orthodoxie, z. B. in der „Biblischen Erklärung“ des Johannes Olearius, die, wie Hans Preuß (Bachs Bibliothek. – Zahn-Festgabe. Leipzig 1928, S. 105 ff.) zeigt, eins der wichtigsten Werke unter Bachs Büchern war. Dort wird von Mark. 15, 24 auf Matth. 27, 35 und von da auf Joh. 19, 23 verwiesen, wo es dann lautet:

„Denn die Ecclesia quadripartita gegen Morgen, Abend, Mittag und Mitternacht sollte sich in die Beute teilen.“

Wir kennen den Einfluß der Bibelexegese des Olearius auf Bach und müssen annehmen, daß Johann Sebastian auch diese Stelle gelesen hat. Dann hat er mit der Strophe:

Das Wort sie sollen lassen stahn.
Das Reich muß uns doch bleiben.

der „Unitas Ecclesiae“ lutherischen Ausdruck verliehen.

Die uns so sehr fremd anmutende Wahl einer Strophe des Liedes „Ein feste Burg“ gerade zum Vespertagesgottesdienst des Karfreitages erklärt sich dabei aus der zu Bachs Zeiten in Leipzig gültigen Gottesdienstordnung. Georg Rietschel, einer der hervorragendsten Kenner der Liturgiegeschichte, hat im Festbuch zum 2. Deutschen Bachfest, Leipzig 1904 (S. 75), auf die „Leipziger Kirchen-Andachten“ von 1694 hingewiesen, aus denen wir ein genaues Bild der Gottesdienste gewinnen, wie sie auch noch zu Bachs Zeit gehalten wurden. Im 2. Teil dieses Buches finden sich die Lieder, die den einzelnen Sonntagen und Kirchenzeiten zugewiesen waren. Auf S. 80 steht „Ein feste Burg“, und zwar unter den Passionsliedern.

Anderes bei der Betrachtung der Choräle der Markus-Passion erinnert an die Matthäus-Passion. In beiden Werken weicht nämlich Bach von seiner bisherigen Gepflogenheit ab, indem er Strophen, die demselben Liede entnommen sind, in einer anderen als der originalen Reihenfolge bietet. In der Markus-Passion steht die vierte Strophe von „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ im ersten Teil, die zweite folgt erst im zweiten Teil. „Ich will hier bei dir stehen“ (sechste Strophe von „O Haupt voll Blut und Wunden“) steht vor „Du edles Angesichte“ (der zweiten Strophe desselben Liedes). Ich habe in meiner Arbeit über die Matthäus-Passion (Bach-Jahrbuch 1928, S. 67f.) versucht, die dort ebenfalls vorkommende Umstellung der Strophen des Gerhardtschen Liedes aus der Entstehung des Werkes zu erklären. Wenn diese Erklärung richtig ist, so kommen wir zu der Feststellung: Bach hat den

in der Matthäus-Passion aus einem bestimmten Anlaß mit einem Liede beschrittenen Weg in unserem Werk mit zwei Liedern fortgesetzt. Und auch hier läßt sich wiederum zeigen, daß diese Linie über die Markus-Passion hinaus im Weihnachtssoratorium ihre Fortsetzung gefunden hat.

Von großem Interesse ist nun vor allem die Frage nach den Tonsätzen dieser Choräle der Markus-Passion. Es darf wundernehmen, daß man zu ihrer Beantwortung bisher noch nicht auf die Sammlung zurückgegriffen hat, die C. Ph. Em. Bach in den Jahren 1784–1787 in vier Teilen veröffentlichte. Von den in diesen Bänden zusammengetragenen Sätzen ist der größere Teil in den erhaltenen Werken J. S. Bachs nachzuweisen. Es bleiben etwa hundert über, von denen wir annehmen müssen, daß sie aus verlorenen Bachschen Kompositionen stammen. C. Ph. Em. Bach hat die Choralsätze seines Vaters bekanntlich ohne Angabe der Texte veröffentlicht. Wer den Stil des vierstimmigen Choral-satzes bei Bach kennt, weiß jedoch, daß diese Sätze in den meisten Fällen nur für eine Textstrophe bestimmt sind, und daß Bach darin nicht nur dem allgemeinen Stimmungsgehalt, sondern sehr häufig auch einzelnen Wendungen, ja einzelnen Worten des Textes musikalischen Ausdruck verleiht. Dies gilt nicht sklavisch und für jeden Fall. Manche Sätze dienen von vornherein zwei Texten, so der Eingangssatz der Motette „Jesu, meine Freude“, der zur Schlußstrophe wiederholt wird. Manchmal änderte Bach auch nachträglich, indem er einen neuen Text unterlegte. Der *E*-dur-Choral „Erkenne mich, mein Hüter“ wurde in der Matthäus-Passion ursprünglich auf die Worte „Es dient zu meinen Freuden“ wiederholt; erst bei der letzten Überarbeitung der Passion vertauschte Bach die Strophe mit „Ich will hier bei dir stehen“, ohne am Tonsatz etwas zu ändern. Man darf also nicht glauben, in jedem Einzelfall sei Bachs Choralatz nur an einen einzigen Text gefesselt. Dennoch gilt, daß bestimmte charakteristische Wendungen der Sätze durch den Text veranlaßt sind, umgekehrt also auch untextiert erhaltene Sätze durch den Nachweis der Worte ihren Sinn enthüllen können.

Unter diesem Gesichtspunkt treten wir an die Choralsammlung C. Ph. Em. Bachs heran; jedoch ist hier, damit wir keine übereilten Schritte tun, noch einiges zu berücksichtigen. Wir suchen die Tonsätze zu sechzehn Textstrophen. Dabei müssen wir gestehen, daß nicht feststeht, ob dies alles wirklich einfach vierstimmige Choralsätze gewesen sind. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß der eine oder andere Satz figuriert behandelt war¹⁾; es mag auch ein vierstimmiger Satz mit figurierter Instrumentalbegleitung dabeigewesen sein. In solchen Fällen würden

¹⁾ Schering rechnet ebenfalls mit dieser Möglichkeit (siehe Bach-Jahrbuch 1939, S. 16).

wir keine Aussicht haben, die Vertonung bei C. Ph. Em. Bach zu finden. In der Mehrzahl der Fälle aber, das darf als sicher gelten, waren es einfach vierstimmige Choräle.

Sodann gilt es zu beachten, daß C. Ph. Em. Bachs Sammlung keineswegs vollständig ist. Wir besitzen in Bachs Werken rund dreißig vierstimmige Choräle, die wir bei seinem Sohn vermissen¹⁾. Ja, nicht einmal die nachweislich in seinem Besitz befindlichen oder ihm bekannten Werke seines Vaters schöpfte der Sohn restlos aus. Aus der Johannes-Passion fehlt bei ihm der Satz „Dein Will gescheh“, aus dem Weihnachtsoratorium der Satz „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“. Wir müssen deshalb darauf gefaßt sein, aus der Markus-Passion vielleicht auch nicht alle Sätze zu finden. Oder umgekehrt gesagt: Wenn wir glauben, eine Reihe von Sätzen unseres verlorenen Werkes zu erkennen, so ist das Fehlen anderer kein Gegenbeweis gegen die Richtigkeit der vorgenommenen Identifizierungen. Ferner übernimmt J. S. Bach gelegentlich einen Choralatz aus einem Werk in ein anderes²⁾. Dies bedeutet, daß wir auch mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß der oder jener der Choräle mit einem in einem bekannten Werk Bachs stehenden Satz identisch ist, zumal wenn die Texte übereinstimmen.

Schließlich ist eine Eigentümlichkeit der Sammlung C. Ph. Em. Bachs zu berücksichtigen. In ihr erscheinen nicht wenige Sätze transponiert. Als Beleg zwei Beispiele aus der Matthäus-Passion: „Erkenne mich, mein Hüter“ steht in *D-dur*; „Wenn ich einmal soll scheiden“ in *h-moll*. Sollte es uns also glücken, Choräle der Markus-Passion bei C. Ph. Em. Bach zu entdecken, so bleibt die Frage nach deren Originaltonart offen. Dies ist, wie ich noch zeigen werde, im Blick auf das ganze Werk ein großer Verlust.

Alle diese Einschränkungen mußten zunächst gemacht werden. Sie dürfen uns aber nicht hindern, der Markus-Passion auch von dieser Seite näherzukommen. Überschaun wir die ganze Reihe ihrer Choräle, so sehen wir: Die meisten Choralweisen treten nur einmal auf. Die Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ kommt jedoch dreimal vor, die Melodie „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ zweimal. Die Wiederholung bestimmter Weisen hat unser Werk also mit den vollständig er-

¹⁾ In C. Ph. E. Bachs Sammlung fehlen z. B. folgende Sätze: Das Aug allein das Wasser sieht (Mel.: Christ, unser Herr, zum Jordan kam. — Schluß der Kantate Nr. 7); Erleucht auch unsern Sinn und Herz (Mel.: Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. — Schluß der Kantate 116); Hier ist das rechte Osterlamm (Mel.: Christ lag in Todesbanden. — Schluß der Kantate Nr. 4).

²⁾ Der Choral „Dein ist allein die Ehre“ (Mel.: Jesu, nun sei gepreiset) ist z. B. den Kantaten Nr. 41 und Nr. 171 gemeinsam. Schering zieht für die Choräle der Markus-Passion diese Möglichkeit ebenfalls in Betracht (siehe Bach-Jahrbuch 1939, S. 16).

haltenen Passionen Bachs gemeinsam. Leider ist es nicht mehr möglich, festzustellen, nach welcher Melodie „Jesu, meines Lebens Leben“ (Strophe: „Man hat dich sehr verhöhnnet“) gesungen wurde. In den in Frage kommenden Leipziger Gesangbüchern werden außer der eigenen Melodie genannt: „Werde munter, mein Gemüte“, „Jesu, der du meine Seele“, „Alle Menschen müssen sterben“. Einen Anhaltspunkt hätten wir, wenn in Bachs Werken auch nur eine Strophe des Liedes vorkäme. Dies ist aber nicht der Fall. So müssen wir auf die Feststellung dieses Satzes verzichten. Das Ergebnis der Untersuchung der Chorsätze unserer Passion geht aus der folgenden Übersicht hervor:

Sie stellen uns wie Ketzern nach

Str. 4 von „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Justus Jonas).

Eigene Melodie.

Die Bestimmung des Satzes ist sowohl unter den untextierten Stücken (1784, Nr. 31; 1787, Nr. 235; 1787, Nr. 284) als auch unter den textierten (aus den Kantaten 114 und 178) kaum möglich.

Mir hat die Welt trüglich gericht

Str. 5 von „In dich hab ich gehoffet, Herr“ (Adam Reißner).

Eigene Melodie.

Untextierte Stücke sind nicht erhalten. Von den textierten (Matthäus-Passion und Weihnachtsoratorium) kommt vielleicht der Satz der Passion zu demselben Text in Frage.

Ich, ich und meine Sünden

Str. 4 von „O Welt, sieh hier dein Leben“ (Paul Gerhardt).

Melodie: O Welt, ich muß dich lassen.

Vier untextierte Stücke sind erhalten (1786, Nr. 275; 1787, Nr. 288; 1787, Nr. 362; 1787, Nr. 365). Davon könnte es 1786, Nr. 275 sein.

- Von den textierten Sätzen (zwei der Matthäus-Passion, einer der Johannes-Passion, je einer aus Kantate 13 und 44) kommt der Satz der Johannes-Passion zu dem gleichen Text in Betracht.

Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf

Str. 13 von „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Johann Rist).

Eigene Melodie.

Der textierte Satz der Kantate 20 kommt wohl nicht in Frage; dagegen paßt der untextierte Satz 1786, Nr. 274 sehr gut. Die Rhythmisierung der Melodie ist dieselbe wie in der zeitlich der Markus-Passion

benachbarten Kantate 60. Stimmführung (Baß: „Wach auf“) und Harmonisierung stimmen vortrefflich zu unserer Strophe.

Betrübtes Herz, sei wohlgemut

Str. 1 dieses Liedes (Andreas Kritzelmann).

Melodie: Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

Die textierten Stücke aus Kantate 31 und 95 kommen nicht in Betracht. Dagegen paßt von den drei untextierten Stücken (1784, Nr. 51; 1787, Nr. 321; 1787, Nr. 350) das zweite vor allem in der Harmonisierung der ersten, vierten und letzten Zeile so gut zu unserem Text, daß er wohl als dessen Vertonung anzusprechen ist.

Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

Str. 1 dieses Liedes (Johann Hermann Schein).

Eigene Melodie.

Die Bestimmung des Satzes ist kaum möglich. Untextiert ist nur 1784, Nr. 44 vorhanden, textiert ein Satz der Johannes-Passion und der Kantate 139.

Jesu, ohne Missetat

Str. 8 von „Jesu Leiden, Pein und Tod“ (Paul Stockmann).

Eigene Melodie.

Untextierte Stücke fehlen. Von den textierten (eins der Kantate 159 und zwei der Johannes-Passion) ist es schwerlich eins gewesen.

Ich will hier bei dir stehen

Str. 6 von „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Paul Gerhardt).

Melodie: Herzlich tut mich verlangen.

Untextiert sind drei Stücke erhalten (1786, Nr. 270; 1787, Nr. 285; 1787, Nr. 366); textiert außer den bekannten Sätzen aus der Matthäus-Passion und dem Weihnachtsoratorium je einer aus Kantate 135 und 153. Der zu demselben Text gehörige Satz der Matthäus-Passion kann in Frage kommen; doch ist zu beachten, daß diese Worte 1731 noch nicht in der Matthäus-Passion standen.

Was Menschenkraft und -witz anfäht

Str. 2 von „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Justus Jonas).

Eigene Melodie.

Nachweis der erhaltenen Sätze siehe bei: Sie stellen uns wie Ketzern nach. Die kühne und überraschende Harmonisierung der fünften

und sechsten Zeile, die der Satz 1787, Nr. 284 bietet, paßt so vortrefflich zu unserem Text, daß wir in diesem Satz den gesuchten Choral erblicken dürfen.

Befiehl du deine Wege

Str. 1 dieses Liedes (Paul Gerhardt).

Melodie: Herzlich tut mich verlangen.

Nachweis der erhaltenen Sätze siehe bei: Ich will hier bei dir stehen. Übereinstimmung des Satzes mit dem der Matthäus-Passion zu demselben Text ist möglich.

Du edles Angesichte

Str. 2 von „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Paul Gerhardt).

Melodie: Herzlich tut mich verlangen.

Nachweis der erhaltenen Sätze siehe bei: Ich will hier bei dir stehen. Auch hier kommt Identität mit dem Satz der Matthäus-Passion zu denselben Worten in Frage.

Herr, ich habe mißgehandelt

Str. 1 dieses Liedes (Johann Franck).

Eigene Melodie.

Beide untextiert erhaltenen Sätze (1784, Nr. 35; 1787, Nr. 286) kommen in Betracht.

Man hat dich sehr hart verhöhnet

Str. 4 von „Jesu, meines Lebens Leben“ (Ernst Christian Homburg).

Die damals gebrauchte Melodie ist nicht mit Sicherheit festzustellen; der Satz ist daher kaum zu bestimmen.

Das Wort sie sollen lassen stahn

Str. 4 von „Ein feste Burg ist unser Gott“ (Martin Luther).

Eigene Melodie.

Von den zwei untextierten Stücken kommt 1786, Nr. 250 nicht in Betracht, da die Rhythmisierung der siebenten Zeile deutlich auf Str. 2 des Liedes hinweist. Dagegen kommt der andere untextierte Satz 1784, Nr. 20 ebenso in Frage wie der Schlußsatz der (1730 vollendeten) Kantate 80.

Keinen hat Gott verlassen

Str. 1 dieses Liedes (Andreas Keßler).

Eigene Melodie.

Nur ein Satz ist erhalten; dieser ist untextiert (1785, Nr. 129) und wahrscheinlich der gesuchte.

O Jesu, du

Str. 8 von „O Traurigkeit“ (Johann Rist).

Eigene Melodie.

Auch hiervon ist nur ein, wiederum untextierter Satz vorhanden (1784, Nr. 60) und wahrscheinlich der gesuchte.

In sechs Fällen halte ich es für möglich, wenn auch in verschiedenem Grade für wahrscheinlich, daß Identität des Satzes mit einem Choral eines anderen Werkes vorliegt. Vielleicht erscheint diese Annahme kühn. Mich bestärkt jedoch in meiner Vermutung der Umstand, daß die Markus-Passion, wie wir ja wissen, verhältnismäßig viele Parodien enthielt, d. h. ihren Bestand an Sätzen ohnehin größtenteils mit anderen Werken gemeinsam hatte. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Sätze, die dem Text nach sowohl in der Markus-Passion wie in einer der anderen Passionen vorkommen, jedesmal anders eingegliedert sind. Ein Beispiel: „Mir hat die Welt trügerlich gericht“ steht in der Markus-Passion nach dem Bericht von dem Verrat des Judas (nach Mark. 14, 11), in der Matthäus-Passion innerhalb des Verhörs vor dem Hohen Rat (nach Matth. 26, 60a). Es handelt sich also in keinem dieser Fälle um eine sklavische Übernahme aus einem Werk in das andere, selbst wenn nicht nur der Text, sondern auch der Satz übernommen sein sollte.

In mehreren Fällen habe ich es als sehr wahrscheinlich bezeichnet, daß einer der untextiert überlieferten Sätze die gesuchte Vertonung der in Frage kommenden Textstrophe ist. Um dem Leser das Urteil zu erleichtern, ob ich hiermit im Recht bin, lasse ich drei von diesen Stücken folgen und lege die Texte nach der Markus-Passion unter.

Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf

Wach auf, o Mensch, vom Sün - den - schlaf, er -
 Wach auf, es ist doch ho - he - Zeit, es

mun - tre dich, ver - lor - nes Schaf und bes - sre
kommt her - an die E - wig - keit, dir dei - nen

bald dein Le - ben! } Viel - leicht ist heut der letz - te
Lohn zu ge - ben. }

Tag. Wer weiß noch wie man ster - ben mag.

Betrübtes Herz, sei wohlgemut

Be - trüb - tes Herz, sei wohl - ge - mut, tu nicht so gar ver -

za - gen. Es wird noch al - les wer - den gut, all dein Kreuz, Not und

Kla - gen wird sich in lau - ter Fröhlichkeit ver - wan - deln in gar

kur - zer Zeit, das wirst du wohl er - fah - ren.

Was Menschenkraft und -witz anfächt

Was Men - schen - kraft und -witz an - fächt, soll
Er sit - zet an der höch - sten Stätt, er

uns bil - lig nicht schrek - ken.)
wird ihrn Rat auf dek - ken.) Wenn

sies aufs Klüg - ste grei - fen an, so geht Gott dochein

an - dre Bahn. Es steht in sei - nen Hän - den.

III

Ich komme zu den madrigalischen Bestandteilen der Passion. Wilhelm Rusts Entdeckung, daß der Eingangs- und der Schlußchor, dazu drei Arien des Werkes aus der Trauerode auf Christiane Eberhardine stammen, die entsprechenden Sätze der Passion also Parodien waren ¹⁾, hat schon früh den Gedanken nahegelegt, daß vielleicht auch die bisher nicht wiedergefundenen hierhergehörigen Stücke aus der Markus-Passion in erhaltenen Werken Bachs nachgewiesen werden können. Es sind dies die drei Arien:

Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen.
 Angenehmes Mordgeschrei.
 Welt und Himmel, nehmt zu Ohren.

Arnold Schering sagt dazu (Bach-Jahrbuch 1921, S. 73): „... so ist zu vermuten, daß zum mindesten die übrigen drei Arien ... ebenfalls nicht ursprünglich für die Passion geschrieben waren.“ Diese Vermutung übernimmt Terry (J. S. Bach. Deutsche Ausg., S. 247). Auch in seiner neuen Studie über die Passion (Bach-Jahrbuch 1939, S. 15) rechnet Schering mit dieser Möglichkeit. Der umgekehrte Fall ist jedoch ebenfalls in Betracht zu ziehen, daß nämlich die Passionsarien durch Anwendung des Parodieverfahrens in spätere Kompositionen Bachs übergangen.

Wenn wir es unternehmen, nach etwa vorhandenen Parallelstücken zu unseren Sätzen unter Bachs Arien zu suchen, so befinden wir uns zunächst einem schier unübersehbaren Stoff gegenüber. Es gilt, ihn zuerst sinnvoll zu gliedern, um einen Weg zu finden. Das Parodieren ist bekanntlich keine rein musikalische Aufgabe; der Textverfasser ist vielmehr in zahlreichen Fällen an ihr ebenso beteiligt wie der Komponist. Es erscheint daher ratsam, bei der Gruppierung der Sätze vom Text auszugehen und zuerst formale Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Danach lassen sich Bachs Arien in zwei große Gruppen einteilen: Prosaarien und Versarien. Halten wir uns an diese Gruppierung, so ergibt die

¹⁾ Der Nachweis findet sich BG 20, 2, S. IX.

Untersuchung, daß Bachs Vorgehen, je nachdem ob an dem Parodieverfahren nur Versarien oder auch Prosaarien beteiligt sind, nicht unwesentlich verschieden ist.

Ich beginne mit der kleineren Gruppe, den Prosaarien. Hier können wir uns an Bachs Kirchenkompositionen allein halten, da sich in seinen weltlichen Vokalwerken keine Prosaarien finden. Auch in den Kirchenwerken sind sie nicht sehr zahlreich. Hier finden wir in den Kantaten rund anderthalb Dutzend Arien mit Prosatexten¹⁾; zu ihnen kommen die Arien aus den Magnificat und den Messen. Zwei Beobachtungen sind hier wichtig. Die erste ist der verwandte Charakter aller dieser Texte; sie bestehen entweder aus reinem Bibelwort (so stets in den Kantaten und dem Magnificat) oder aus Worten, die seit Jahrhunderten fest geformt im liturgischen Dienst stehen und in allen christlichen Kirchen der Welt das höchste Ansehen genießen (so in den Messen). Hiermit steht die zweite Beobachtung in innerstem Zusammenhang, daß zwar eine größere Anzahl dieser Arien ihre Entstehung dem Parodieverfahren verdankt, daß aber das Umgekehrte niemals nachzuweisen ist, d. h. daß keiner der Sätze durch Parodierung in einen anderen mit frei verfaßtem Text verwandelt wurde. Das bildet eine bedeutsame Parallele dazu, daß Bach zwar häufig Stücke, die er zu weltlichem Gebrauch geschaffen hatte, in die Kirche versetzt, niemals aber den umgekehrten Weg geht. So also auch hier: Hat Bach eine Musik zu einem Text von ökumenischem Ansehen oder gar auf ein Wort der Heiligen Schrift komponiert, so wird sie nicht mehr einem bloßen Menschenwort angepaßt. Dies bedeutet zunächst grundsätzlich soviel: Sollten wir unter den Prosaarien Bachs einen Satz finden, der als Vertonung eines der von uns behandelten Texte aus der Markus-Passion anzusprechen ist, so haben wir in der Passionsarie das Original zu erblicken.

Diejenigen Prosaarien Bachs, die Parodien sind, und zu denen das Urbild erhalten ist, lassen Bachs Vorgehen auf diesem Gebiet einigermaßen deutlich erkennen. Man muß feststellen, daß Bach die mannigfachsten Wege geht, d. h. daß er die Vorbilder in verschiedenster Weise und in verschiedenstem Maße umformt. Ein Satz wie „Domine Fili“ der Messe in *g*-moll ist seinem Original („Du, Herr, du krönst allein“) gegenüber bedeutend länger. Die Arie des Himmelfahrtsoratoriums „Ach bleibe doch“ wird bei der Neuformung zum „Agnus Dei“ der *h*-moll-Messe stark gekürzt. Die Arie „Gratias agimus tibi“ der *G*-dur-Messe hält sich eng an ihre Vorlage „Warum betrübst du dich“, während das „Quoniam tu solus sanctus“ der gleichen *G*-dur-Messe eine ganz

¹⁾ Da die gesuchten Solostücke Arien sind, nicht Duette oder Solosätze für mehrere Stimmen, erstreckt sich unsere Untersuchung auch nur auf vokal einstimmig besetzte Sätze.

freie Ausgestaltung von „Falscher Heuchler Ebenbild“ ist. Etwa in der Mitte zwischen diesen beiden letzten Fällen steht das „Quoniam“ der *A*-dur-Messe, dessen erste Hälfte nahe bei dem zugrunde liegenden Satz „Gott ist unser Sonn und Schild“ bleibt, dessen zweite Hälfte aber um so freiere Wege geht. Gewiß ist es möglich, auch unter so komplizierten Verhältnissen in einer solchen Prosaarie die Parodie eines verlorenen Satzes, dessen Text erhalten ist, zu finden. Arnold Schering gelang es, im „Domine Deus“ der *F*-dur-Messe die Arie „Geist und Herze sind begierig“ zu entdecken (Bach-Jahrbuch 1921, S. 93). Es erscheint jedoch unmöglich, zu einem unserer drei Texte unter den Prosaarien die Vertonung zu finden. Von den Arien der kleinen Messen, die wohl in erster Linie in Betracht kämen, ist außerdem nur noch zu einer einzigen kein Vorbild gefunden („Domine Deus“ der *A*-dur-Messe). Und doch können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, daß hier kein Satz der Markus-Passion mehr erhalten ist. Die Feststellung der starken Veränderungen, die Bach auf diesem Felde mit seinen Sätzen vornahm, mahnt zur Vorsicht. Wir dürfen nicht weiter gehen als zu der Aussage: Auch wenn in den Prosaarien einer der von uns gesuchten Sätze der Markus-Passion stecken sollte, so werden wir kaum in der Lage sein, ihn zu erkennen oder gar seine Zugehörigkeit zur Markus-Passion zwingend zu beweisen.

Endet also die Untersuchung der Prosaarien Bachs mit einer gewissen Resignation, so können wir bei den Versarien zu größerer Gewißheit gelangen. Bachs Parodieverfahren bei dieser Gruppe von Arien war nämlich von dem bei den Prosaarien verschieden. Mußte sich bei den als Parodien nachgewiesenen Prosaarien die Musik dem Texte fügen, so finden wir bei den parodierten Versarien in den allermeisten Fällen das Umgekehrte. Der neue Text muß sich formal weitestgehend dem vorhandenen Satz anpassen, und zwar nicht nur seiner Musik, sondern auch seinen originalen Worten. Die Ausnahmen von dieser Regel sind der großen Masse der parodierten Versarien gegenüber so wenig zahlreich, daß wir sie nicht zu berücksichtigen brauchen. Die Anpassung des Textes erstreckt sich zunächst auf das Metrum, das zu übernehmen ist. Zum Metrum rechnen wir dabei: Die Zahl der Zeilen und den Rhythmus, die Zahl der Silben in der Zeile, die Stellung und die Art der Reime. Neben dem Metrum spielt natürlich die Frage eine wichtige Rolle, ob durch „Da Capo“ eine Reprise vorgeschrieben ist.

Wollen wir nun bei der Prüfung, ob eins der drei von uns gesuchten Stücke in Bachs Versarien enthalten ist, vorsichtig zu Werke gehen, so tun wir gut daran, zunächst die Bachschen Arientexte darauf zu untersuchen, ob wir in den eben bezeichneten Punkten Übereinstimmung entdecken. Ist dies nicht der Fall, so verzichten wir besser auf weitere

Feststellungen, um nicht ganz schwach begründete Hypothesen aufzustellen. Entdecken wir jedoch Übereinstimmungen der genannten Art, so haben wir die Tonsätze in ihren Einzelheiten zu betrachten. Auf diese Weise gewinnen wir die Abgrenzung des Stoffes, die unserer Untersuchung von vornherein einen klaren Weg weist.

Ich beginne mit der Arie „Angenehmes Mordgeschrei“. Ihr Metrum läßt sich folgendermaßen schematisieren:

Sechszeilig, trochäisch,
 Silbenzahlen der Zeilen: 7. 8. 8. 7. 8. 7
 Stellung der Reime: a. b. b. a. c. a
 a reimt männlich, b weiblich,
 c reimt nicht.
 Da Capo ist nicht vorgeschrieben.

Dies Schema kehrt in keiner der erhaltenen Bachschen Versarien wieder. Wir können daher mit der Wiederauffindung des verlorenen Tonsatzes nicht rechnen.

Nicht sehr viel günstiger steht es mit der Arie „Welt und Himmel nehmt zu Ohren“. Ihr Metrum ist folgendes:

Sechszeilig, trochäisch,
 Silbenzahlen der Zeilen: 8. 7. 7. 7. 7. 8
 Stellung der Reime: a. b. c. c. b. a
 a reimt weiblich, b und c männlich.
 Da Capo ist vorgeschrieben.

Es findet sich hierzu eine einzige Parallele unter Bachs Versarien, nämlich im zweiten Satz der Kantate Nr. 7 (Christ, unser Herr, zum Jordan kam): „Merkt und hört, ihr Menschenkinder.“ Doch kann die Musik dieses Stückes nicht als Vertonung der Worte „Welt und Himmel, nehmt zu Ohren“ gedient haben. Nur mit Gewalt könnte man diese Worte mit dem Tonsatz zur Deckung bringen.

Diese Beobachtung bedeutet eine eindringliche Warnung. Das Gemeinte sei an einem Beispiel erläutert. Von der Musik, die Bach zur Wiedereinweihung der Thomasschule (5. Juni 1732) schuf, ist nur der Text erhalten. Dasselbe gilt von Bachs Kantate zum Namenstag des Kurfürsten August (3. August 1733). Terry schließt nun bei einzelnen Sätzen aus der Gleichheit der Textmetren ohne weiteres auf Identität der Musik (Terry: Bach. Deutsche Ausg., S. 256, Anm. 1). Wie die Arien „Welt und Himmel“ und „Merkt und hört“ beweisen, ist aber Übereinstimmung im Strophenbau noch kein zwingender Grund, gleichen Tonsatz anzunehmen.

Das wird an der dritten der von uns gesuchten Arien, „Falsche Welt“, besonders deutlich. Ihr Metrum sei wieder skizziert.

- Fünfzeilig, trochäisch,
- Silbenzahlen der Zeilen: 8. 7. 8. 8. 7
- Stellung der Reime: a. b. c. c. b
- a reimt nicht,
- b reimt männlich, c weiblich.
- Da Capo ist vorgeschrieben.

Diesem Strophenbau begegnen wir unter Bachs Arien häufig. Ich nenne wenigstens einige der Sätze:

- Geist und Seele sind verwirret
(2. Satz der Kantate 35),
- Widerstehe doch der Sünde
(1. Satz der Kantate 54).
- Ach, es bleibt in meiner Liebe
(5. Satz der Kantate 77),
- Lebenssonne, Licht der Sinnen
(5. Satz der Kantate 180).

Zieht man sämtliche hierher gehörigen Kompositionen heran, so erkennt man, daß nur die von mir an zweiter Stelle genannte Arie „Widerstehe doch der Sünde“ in Frage kommen kann. Untersuchen wir den Satz in seinen Einzelheiten, so ergibt sich eine so weitgehende Übereinstimmung der Töne mit dem Gehalt und der Deklamation der Worte, daß wir mit Bestimmtheit sagen können: Hier haben wir die gesuchte Vertonung der Passionsarie „Falsche Welt“ vor uns. Ich füge sogleich hinzu, daß sich zeigen läßt: In diesem Fall wurde die Musik original zu dem Text der Markus-Passion geschaffen und erst nachträglich auf den Kantatentext übertragen.

Bevor ich den Nachweis in den Einzelheiten führe, gehe ich auf die Überlieferung der Kantate kurz ein, um den ältesten Notentext zu gewinnen. Man kann zwar auch aus dem heute allgemein verbreiteten Text des Werkes den Beweis erbringen, daß Parodie vorliegt. Aber dieser Notentext ist an einigen Stellen verderbt.

Wilhelm Rust veröffentlichte das Werk 1862 im Bande 12,2 der Gesamtausgabe und legte, da kein Autograph zu erlangen war, eine Abschrift aus Hausers Besitz zugrunde. Bevor die Sammlung Hauser der Berliner Staatsbibliothek einverleibt wurde, muß die Handschrift abgesplittert sein; sie befindet sich nicht in der Staatsbibliothek. Nun gibt Terry – und das läßt diesen Verlust verschmerzen – in seinem Werk „Joh. Seb. Bach Cantata Texts“ (London 1926, S. 554) an, daß sich die autographe Partitur in der Königlichen Bibliothek in Brüssel

befinde (Sign.: II. 4196; Fétis No. 2444); er fügt hinzu, daß der Schluß der zweiten Arie fehle. Auf Tafel II meiner Arbeit ist eine Textprobe aus diesem Manuskript abgebildet. Schon daraus ist zu erkennen, daß die Handschrift kein Bachsches Autograph ist. Auch die zweite Angabe Terrys erweist sich als unrichtig. Die Handschrift ist nicht unvollständig, vielmehr ist das letzte Blatt verkehrt angefügt; kehrt man seine Rückseite zuvorderst, so ist alles in Ordnung. Der Schreiber der Kopie ist Johann Gottfried Walther. Diese Tatsache ist von Interesse. Spittas Annahme (I, 388), das ursprünglich nahe Freundschaftsverhältnis zwischen Bach und Walther habe später eine Trübung erfahren, ist bereits von Terry (Bach, S. 102) angefochten worden; und dies mit Recht. Das vorliegende Manuskript bestätigt das Bestehen naher Beziehungen auch in späteren Jahren. Walthers Kopie ist offenbar sehr sorgfältig gearbeitet. Sie scheint, da sie bis zu mancherlei Kleinigkeiten mit der Beschreibung übereinstimmt, die Rust von seiner Quelle macht, deren Vorlage gewesen zu sein. Doch übertrifft sie diese. Wenn Rust z. B. über Ungenauigkeit und schwierige Erkennbarkeit in der Anbringung der Continuobezifferung klagt, so trifft dies für Walthers Abschrift nicht zu. Durch den Zustand seiner Quelle sah sich Rust gelegentlich zu Konjekturen veranlaßt, von denen wir nun absehen können, da wir in Walthers Manuskript einen zuverlässigen Notentext besitzen. Dies in der ganzen Kantate nachzuweisen, ist hier nicht der Ort; ich werde aber bei Besprechung der uns beschäftigenden Eingangsarie an zwei Stellen Walthers Notentext heranziehen.

Wir wenden uns nunmehr dieser Anfangsarie zu. Ich stelle zunächst den Text der Passionsarie neben den des Anfangsatzes unserer Kantate:

Passion	Kantate
Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen	Widerstehe doch der Sünde
Ist der frommen Seelen Gift.	Sonst ergreifet dich ihr Gift
Deine Zungen sind voll Stechen,	Laß dich nicht den Satan blenden;
Und die Worte, die sie sprechen,	Denn die Gottes Ehre schänden,
Sind zu Fallen angestift.	Trifft ein Fluch, der tödlich ist.
Da Capo.	Da Capo.

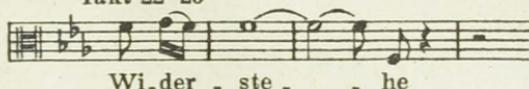
Strophenbau und Satzbau stimmen genau überein. Ja, sogar eins der entscheidenden Worte, „Gift“, finden wir in beiden Texten an derselben wichtigen Stelle, am Ende der zweiten Zeile, d. h. am Ende des Hauptsatzes der Arie. Dabei ist sogleich zu beachten, daß der Reim im Text der Passionsarie rein, in dem der Kantatenarie unrein ist. Schon dies läßt auf den originalen Charakter der Passionsarie schließen. Dies wird

Gott die Sünde nicht anfluchen

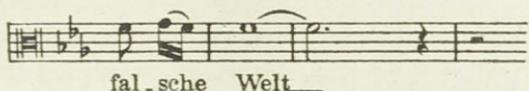
Tafel II. Takt 44-47 der Arie „Widerstehe doch der Sünde“
nach der Handschrift von Joh. Gottfr. Walther

überzeugend deutlich, wenn wir den Tonsatz in den Einzelheiten betrachten. Zunächst fällt auf, daß sich die Worte aus der Markus-Passion mit Ausnahme eines einzigen Tones genau unterlegen lassen. Die Ausnahme findet sich in Takt 24. Die Stelle lautet in der Kantate:

Takt 22-25



Daraus wird bei Unterlegung des Passionstextes:



Wer mit Bachs Parodien vertraut ist, weiß, daß geringfügige Änderungen dieser Art ohne weiteres angenommen werden dürfen, ja, daß Bach allermeist sehr viel tiefere Eingriffe in den Notentext seiner Sätze vornimmt, wenn er ihnen neue Worte unterlegt. Zu unserem Fall besitzen wir aus den bekannten Parodien, in denen sowohl Urbild wie Umformung erhalten ist, eine genaue Parallele. Man vergleiche Takt 42-45 der Arie „Domine Fili“ aus Bachs Messe in *g*-moll:



mit den entsprechenden Takten der zugrunde liegenden Arie „Du, Herr, du krönst“ (aus der Kantate 187 „Es wartet alles auf dich“):



Wenn es also eines Beweises bedürfte, daß Änderungen dieser Art in Bachs Parodien vorkommen, so haben wir ihn hier in Händen. Dabei ist das Abhängigkeitsverhältnis auch zwischen der Arie „Du, Herr, du krönst“ und der Messenarie das gleiche, das ich zwischen der Arie der Markus-Passion und „Widerstehe“ annehme. Beidemal hat Bach den lang ausgehaltenen Schlußton in einen lang ausgehaltenen Ton mit nachschlagender unterer Oktave verwandelt.

Die Behauptung, daß der uns beschäftigende Satz ursprünglich für die Passion komponiert und dann in die Kantate übernommen ist, gründet sich aber nicht allein auf die bisher genannten Einzelzüge, sondern auf eine genaue Untersuchung der ganzen Arie. Ihr Instrumental-

ritornell und ebenso die Partie der Singstimme setzt mit einer Vorhaltdissonanz ein. Ich notiere den Anfang des Satzes:

„Falsche Welt“ beginnt der Text der Passionsarie. Die Kühnheit dieses Satzanfanges wird bei der Annahme, daß das Stück auf den Passionstext geschaffen wurde, verständlicher. Und doch kommt die stilgeschichtliche Bedeutung der Arie dem Hörer des 20. Jahrhunderts kaum zum Bewußtsein. Wilhelm Rust sagte 1862 davon: „Der Anfang der Kantate ‚Widerstehe doch der Sünde‘ muß als ein musikalisch historisches Ereignis bezeichnet werden. Noch bis in unser Jahrhundert hinein hatte jedes regelmäßige Musikstück, den Theses der Theoretiker zufolge, mit dem Tonischen Dreiklang der Haupttonart zu beginnen. Gewöhnlich schreibt man Beethoven die Neuerung zu, jene allgemeine Regel für besondere Fälle aufgehoben zu haben. Aber schon Bach erlaubte sich diese Freiheit“ (BG. 12, 2, S. VII). Man darf bezweifeln, ob Bach sich diese unerhörte Kühnheit, deren er sich voll bewußt war, in der kurzen, nur aus zwei Arien und einem Rezitativ bestehenden Kantate nahm, einem Werk, dem nicht nur der sonst übliche Schlußchoral fehlt, sondern dem auch keinerlei kirchliche Bestimmung beigegeben ist, so daß es in Breitkopfs Verzeichnis von Michaelis 1761 nicht unter den „Kirchenmusiken“, sondern unter den „Geistlichen kleinen Kantaten und Arien“ erscheint. Mußte es nicht, so fragen wir, ein einzigartiger Anlaß sein, der Bach zu diesem Schritt bewog? Und ein solcher Anstoß liegt in der Markus-Passion vor. Hier schließt sich die Arie „Falsche Welt“ an den Bericht vom Kuß des Judas in Gethsemane an. In diesem

Zuge der Passionsgeschichte tritt die furchtbare Falschheit der Welt in so einmalig grausiger Weise zutage, daß die Durchbrechung sonst unüber-tretbar vorgeschriebener Gesetze zum bedeutsamen Tonsymbol wird.

Und als symbolhaft ist auch der Fortgang des Instrumentalritornells bereits vor Jahren erkannt worden. Otto Dreger widmet in seiner Studie „Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs“ (Bach-Jahrbuch 1934, S. 53) unserer Arie eine Besprechung; er weist darauf hin, daß die Sechzehntel aus Takt 4–6 kurz darauf (Takt 7 und 8) in Umkehrung erscheinen:



Dreger sagt wörtlich: „In Takt 7 und 8 wird das Motiv umgekehrt und erscheint in Sextparallelen als zweites Symbol der Sünde: zärtlich und schmeichelnd.“ Diese ohne Frage richtige Deutung weist von neuem darauf hin, daß die Musik auf unseren Passionstext geschaffen wurde. Denn in der Arie „Widerstehe“ ist weder von Zärtlichkeit noch von Schmeichelei die Rede; wohl aber spricht der Text aus der Markus-Passion gleich in seinem entscheidenden Anfang von beidem: „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen.“ Dies kommt in den schon erwähnten Takten 23 und 24 zum deutlichen Ausdruck, indem hier die Motive des verlogenen Schmeichels und Küssens mit dem lang ausgehaltenen Wort „Falsche Welt“ zusammentreffen:

A musical score for measures 23 and 24. It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on 'fal.' in measure 23 and a long note on 'sche Welt' in measure 24. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of sixteenth and eighth notes. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The vocal line is in a higher register than the piano accompaniment.

23 24

fal. sche Welt

6 6 5 2 - 5
 4 4 4 2 - 4

Dieselbe Symbolik der Gleichzeitigkeit findet sich in den Takten 29 bis 31. – Von der Verführung durch die falsche Welt sind die „frommen Seelen“ bedroht. Auch von ihnen spricht die Arie ganz deutlich, wenn wir den Passionstext unterlegen (Takt 14–16):

ist der from - - - - - men See-len Gift

8 9 5 6 6 6 9
7 3 5

Man wird nicht behaupten wollen, daß auf diese Töne nicht auch die entsprechenden Worte aus „Widerstehe“ („sonst ergreift dich ihr Gift“) gesungen werden können; halten wir aber im Zusammenhang des ganzen Satzes die Texte aus der Passion und aus der Kantate nebeneinander, so erkennt man auch an dieser Stelle, daß die Musik ohne Frage zu den Worten aus „Falsche Welt“ geschaffen wurde. Dasselbe gilt von der nahe verwandten Stelle der Arie Takt 26–28.

Wir können die Untersuchung auch auf den Mittelsatz der Arie ausdehnen. Hier finden sich die Takte, in denen Rust glaubte, Konjekturen anbringen zu müssen. Ich stelle sie nach Walthers Abschrift wieder her. Dann lautet:

Takt 44

6 7/5 6 5 4 3

und

Takt 50, Cont.

4 5 6

Rust, dessen Vorlage allerdings auch in einer Kleinigkeit irrt¹⁾, wich von diesem Notentext ab, wegen der ungewöhnlich spröden Stimmführung und der harten, fast schmerzhaften Harmonik. Beides findet seine Erklärung in unserem Passionstext:

„Deine Zungen sind voll Stechen.“

Und schließlich findet sich im Mittelsatz an zwei weiteren Stellen Ton-symbolik, die wieder auf dem Gebiet der Harmonik liegt. Der Einsatz der Instrumente in der Mitte der Takte 45 und 51 erfolgt mit einer sehr überraschenden harmonischen Wendung. Ich notiere als Beispiel den Takt 45:

Fal - len an - ge - stift.

Wir befinden uns plötzlich an einem Platze, zu dem wir nicht zu gelangen erwarteten; wir sind irreführt, in eine Falle geraten:

„Und die Worte, die sie sprechen,
Sind zu Fallen angestift.“

singt die Stimme.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese hochbedeutende Arie erst unter Zugrundelegung des Passionstextes ihre wirkliche Bedeutung enthüllt. Schließlich löst sich aber auf diesem Wege auch die Frage nach der eigenartigen Instrumentation unserer Arie: 2 Violinen, 2 Violen und Continuo. Für Bachs Jugendwerke ist sie charakteristisch; in den dreißiger Jahren, in denen die Kantate entstand, begegnen wir ihr kaum. Walther notiert die 2. Viola im Tenorschlüssel, woraus klar wird, daß nicht Viola da Braccio,

¹⁾ Es fehlt hier die 6 bei dem ersten Achtel des Taktes 44. Auch dies spricht dafür daß Walthers Kopie die Quelle für Rusts Vorlage war. Wie auf Tafel II zu erkennen ist, war diese 6 beim Abschreiben leicht zu übersehen.

sondern Viola da Gamba gemeint ist. Dies weist schließlich noch einmal auf die Markus-Passion hin; ist doch in der Trauerode, und damit wohl auch in der Passion, die Gambe eins der wichtigsten Instrumente gewesen. Es darf also mit Bestimmtheit gesagt werden: Hiermit ist eine der bisher vermißten Arien der Passion gefunden, ein Satz von höchstem Wert, der zudem original für die Markus-Passion geschaffen worden ist.

IV

Wir haben die einzelnen Bestandteile der Passion untersucht und kommen nun zu dem Werk als ganzem. Auch wenn man nur wenig darüber wird sagen können, so soll dieses Wenige doch herausgestellt werden. Daß die Gliederung des ganzen Werkes in die zwei Teile dem Stoff und dem Bibeltext nach genau der Matthäus-Passion entspricht, wurde schon gesagt. Beide Werke bieten den Bericht bis zu Jesu Gefangennahme in Gethsemane im ersten Teil, alles folgende im zweiten. Daß Bach dem Einschnitt zwischen den Teilen beidemale eine ganz ähnliche Bedeutung gab, geht aus den Texten der Sätze hervor, mit denen der erste Teil schließt und der zweite beginnt. In der Urfassung endete der erste Teil der Matthäus-Passion mit der Strophe:

Jesum laß ich nicht von mir,
Geh ihm ewig an der Seiten.

Nah verwandt ist der entsprechende Choral der Markus-Passion:

Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht.

In den Eingangsarien des zweiten Teiles begegnen uns auch Anklänge. In der Markus-Passion heißt es:

Mein Tröster ist nicht mehr bei mir.

In der Matthäus-Passion singt die Altstimme:

Ach, nun ist mein Jesus hin.

Ähnliche textliche Verwandtschaften lassen sich mehrfach nachweisen. Damit ist jedoch für unsere Kenntnis von dem Zusammenhang der Vertonungen noch wenig gewonnen. Wir wissen aus der Matthäus-Passion, dem Weihnachtsoratorium und anderen großen Werken Bachs, daß zwischen den Sätzen, selbst über große Abstände hinweg, musikalische Verknüpfungen bestehen. Groß ist die Zahl der Fälle, in denen das thematische Material der folgenden Arie im vorangehenden Rezitativ, auch im Evangelienrezitativ, schon anklingt. Und wie das Weihnachtsoratorium beweist, bildet Bach solche Verknüpfungen auch dann, wenn die Arien

Parodien sind ¹⁾. Von all dem können wir in der Markus Passion nichts mehr erkennen, da die Vertonung des biblischen Berichtes verloren ist. Unerkennbar bleibt für uns ein weiterer wichtiger Faktor des Gesamtaufbaus, die Tonartenordnung. Hier helfen uns auch die wiedergefundenen Sätze nichts. Denn bei den Parodien ändert Bach sehr häufig die Tonart. Mir ist es z. B. durchaus unwahrscheinlich, daß „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ in der ungewöhnlich tiefen Lage von „Widerstehe doch der Sünde“ gesungen wurde. Auch die Choräle, die wir bei C. Ph. Em. Bach glaubten entdecken zu können, geben keinen sicheren Anhaltspunkt; denn, wie ich schon sagte, änderte C. Ph. Em. Bach gelegentlich die Tonlage der Sätze bei Aufnahme in seine Sammlung.

Es bleiben, wie mir scheint, nur zwei Gebiete, auf denen wir von der Markus-Passion als ganzer noch etwas feststellen können: Die Instrumentationsordnung und die Zahlensymbolik. Ich beginne mit der Instrumentation. Zwar ändert Bach auch sie bisweilen beim Parodieren; jedoch behält er sie häufiger bei als die Tonart, zumal wenn der Affektgehalt des neuen Satzes dem des Vorbildes nahe verwandt ist, wie wir von unseren Sätzen sagen müssen. Die Ecksätze des ganzen Werkes haben vollste Instrumentalbegleitung: Zwei Flöten, zwei Oboen d'Amore, zwei Violinen und Viola, zwei Gamben. Der erste Teil schließt mit Choral, bei dem wir Mitgehen aller Instrumente annehmen dürfen. Der Eingangssatz des zweiten Teiles, nicht so stark betont wie Anfang und Schluß des Werkes, bringt eine Instrumentation, die bescheidener ist als die der Ecksätze des Ganzen, in der aber doch alle Farben vertreten sind: eine Flöte, eine Oboe d'Amore, zwei Violinen und die Gamben, letztere unisono. Es bleiben die dazwischenstehenden Arien. Die drei Arien des ersten Teiles sind nunmehr alle wiedergefunden. Ihre Instrumentation ist wichtig: „Mein Heiland, dich vergeß ich nicht“ ist von zwei Gamben begleitet; „Er kommt, er kommt, er ist vorhanden“ läßt die andere Streicherfamilie erklingen: zwei Violinen und Viola; „Falsche Welt“ schließlich kombiniert die Farben der beiden vorhergehenden, indem zu zwei Violinen und Viola eine Gambe tritt. Ich bin mir dessen bewußt, mich auf hypothetischem Boden zu bewegen; denn dieser Beschreibung der Arien liegt die Annahme zugrunde, daß Bach die Instrumentation der entsprechenden Sätze der Trauerode bei ihrer Übernahme in die Markus-Passion beibehielt, und daß auch die Begleitung von „Widerstehe doch der Sünde“ dieselbe blieb wie von „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“. Ich glaube aber, wir sind zu dieser Annahme berechtigt, vor allem weil sich hier eine feine Abtönung der Farben ergibt, zu der wir aus Bachs Werken zahlreiche

¹⁾ Ich denke z. B. an das Duett „Herr, Dein Mitleid“, dessen Themakopf in dem Rezitativ „Er hat sein Volk getröst“ schon zweimal anklingt.

Parallelen kennen. Zudem läßt diese Instrumentierung einen Schluß auf die nun noch fehlenden Stücke zu. Stimmt meine Annahme, so hat Bach in den Solosätzen des ersten Teiles der Markus-Passion nur Streicher verwendet und sich die Bläser für die Arien des zweiten Teiles verspart. Aus dem Grunde, den ich schon angab, erklingen sie im ersten Satz des zweiten Teiles mit den Streichern kombiniert. Es bleiben zwei Arien über, deren Musik uns unbekannt ist. Übersehen wir das Ganze, so ist der Schluß nicht zu gewagt, daß jede von ihnen Vertreter einer der Bläserfamilien als Begleitung hatte, die eine die Flöte, die andere den Rohrblattbläser. Damit wäre eine innerlich ganz gerundete Instrumentationsordnung in dem Werk gegeben.

Zum Schluß noch ein Wort über die Zahlensymbolik. Wir haben das Gebiet schon einmal flüchtig gestreift, als von den Turbasätzen der Markus-Passion die Rede war. Seit Martin Jansens Hinweisen auf die Zahlensymbolik in Bachs Matthäus-Passion (Bach-Jahrbuch 1937, S. 96 ff.) kann kein Zweifel mehr bestehen, daß Bach dieses Mittel in großem Umfang zur Anwendung gebracht hat. Bedauerlich ist allerdings, daß Jansen aus seinem reichen Material nicht vielmehr Beispiele veröffentlichte, da nur durch Häufung des Beweisstoffes der Gegenstand überzeugend dargestellt werden kann. Ich kann aus der Markus-Passion allerdings auch nur noch ein Beispiel nennen, das sich jedoch zwanglos aus dem Text ergibt. Über den Text der Matthäus-Passion sagt Jansen (Bach-Jahrbuch 1937, S. 101): „Die Aussprüche Jesu in den beiden Matthäuskapiteln, die den Stoff zur Matthäus-Passion stellen, sind 22 an der Zahl. 22 ist die Zahl 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.“ Als Ergebnis dieses Ergriffenseins dürfen wir es betrachten, daß Bach den Text der beiden Markuskapitel, den er in unserem Werk vertonte, in 22 Abschnitte gegliedert hat. Dies kann um so weniger als Zufall betrachtet werden, als auch die Gliederung des Bibeltextes in der Matthäus-Passion eine inhaltlich bedeutungsvolle Zahl ergibt: Hier beträgt die Zahl der Evangelienabschnitte 27. Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, wollte ich den Nachweis der Bedeutsamkeit dieser Zahl ($27 = 3 \times 3 \times 3$) hier in ganzer Ausführlichkeit an Bachs Werken erbringen. Dies muß einer späteren, umfassenderen Arbeit vorbehalten bleiben.

Wir sind am Schluß angelangt. Es war nur wenig, was sich über die Markus-Passion als Ganzes sagen ließ. Hinzuzufügen wäre nur noch ein Negatives, daß sie an äußerer und innerer Größe der Matthäus-Passion gewiß um vieles nachstand. Solche Unterschiede sind in Bachs

Werken häufiger festzustellen. Unter seinen Messenvertonungen ist die der *h*-moll-Messe sicher die weitaus bedeutendste. Bach ließ ihr noch vier weitere Messen folgen, deren keine an Kyrie und Gloria der *h*-moll-Messe auch nur entfernt heranreichte. Den Abstand zwischen der Matthäus-Passion und unserem Werk können wir uns ähnlich vorstellen. Mit der Markus-Passion scheint Bach zudem auf die Zeitumstände Rücksicht genommen zu haben. Terry gibt (Bach, S. 247) ein anschauliches Bild von dem Zustand der Thomana im Anfang der dreißiger Jahre; durch Umbau und Umzug und alles, was damit zusammenhing, war die Schuldisziplin stark gelockert, so daß Bach seinem Chor in dieser Zeit nicht allzu schwierige Aufgaben stellen konnte. Man darf die verhältnismäßig große Zahl von Solokantaten, die damals entstand, und in denen dem Chor fast ausschließlich der einfache Schlußchoral zufällt, ebenfalls hiermit in Verbindung bringen. Dennoch dürfen wir von der Markus-Passion nicht gering denken. Sie enthielt, das hat auch die Untersuchung ergeben, bedeutende Stücke. Der Satz „Falsche Welt“ nimmt unter Bachs Arien einen hohen Ehrenplatz ein. Der Verlust der Passion bleibt deshalb sehr zu beklagen. Die vorliegende Arbeit war bemüht, ihre Umrißlinien aus dem vorhandenen Stoff klarer erkennen zu lassen. Zugleich war es ihr Ziel, zu zeigen, daß methodisches Suchen nach den vermißten Sätzen jetzt kaum wird weiter vordringen können, die Entdeckung der fehlenden Stücke also der Zukunft überlassen bleiben muß.

Nachwort

Die hier mitgeteilte Studie über Bachs Markus-Passion wurde von Arnold Schering in das Bach-Jahrbuch 1940 aufgenommen und erscheint, nachdem die ganze Auflage dieses Jahrgangs durch Feuer vernichtet wurde, jetzt unverändert zum zweitenmal. Aus ihr geht hervor, daß ich an entscheidenden Stellen den Arbeitsergebnissen Scherings (Bach-Jahrbuch 1939, S. 1 ff.) nicht zustimme. Obwohl ich meine Stellungnahme nicht begründete, hatte Schering die Großzügigkeit, meinen Aufsatz in der von mir eingereichten Form zum Abdruck zu bringen. Die Erwartung, die ich in seinem ersten Absatz ausspreche, daß die von den bisherigen stark abweichenden Anschauungen, wie sie im Bach-Jahrbuch 1939 vorgetragen wurden, zu einem lebhaften Gedankenaustausch führen würden, ist aus zeitbedingten Gründen nicht in Erfüllung gegangen. Dagegen haben diese neuen Thesen, wesentlich getragen von der Autorität des Verfasser-Namens, an manchen Stellen ungeprüft Aufnahme gefunden. Aus ihnen sind mancherorts Folgerungen gezogen worden, die fraglos nicht in Scherings Sinne sind. So ergibt

sich heute die Notwendigkeit, in eine Diskussion einzutreten. Ich nehme dazu das Wort, indem ich begründe, warum ich mich den neuen Thesen Scherings nicht anschließen vermag und an der bisherigen Beantwortung der hier auftretenden Frage festhalte. Zunächst stelle ich ganz kurz dar, worin die von Schering vertretenen Anschauungen von der bisherigen Betrachtungsweise abweichen, und beschränke mich dabei auf die wichtigsten Punkte.

1. Die Datierung der Matthäus- und der Markus-Passion Bisherige Anschauung

Die Matthäus-Passion lag im Frühjahr 1729 in erster Fassung vollendet vor und wurde am Karfreitag dieses Jahres erstmalig aufgeführt. — Die Markus-Passion, im Frühjahr 1731 vollendet, erklang zum ersten Male am Karfreitag dieses Jahres.

Scherings neue These

Die Daten der ersten Aufführungen der beiden Passionen sind zu vertauschen: Die Markus-Passion erklang am Karfreitag 1729 zum ersten Male. Bach begann mit der Komposition der Matthäus-Passion erst nach Ostern 1729 und brachte sie am Karfreitag 1731 zu Gehör.

2. Das Verhältnis der Matthäus-Passion zur Köthener Trauer-Musik Bisherige Anschauung

Beim Tode Leopolds von Köthen (Ende November 1728) war Bach mit der Fertigstellung der Matthäus-Passion beschäftigt. Als er den Auftrag erhielt, für die im März 1729 bei Gelegenheit der endgültigen Beisetzung des Fürsten stattfindende „Leichen-Predigt“ eine Trauer-Musik zu schaffen, benutzte er dazu mehrere Stücke aus der fast vollendeten Passion. Diese Sätze kamen also, bevor sie am Karfreitag 1729 in ihrer Original-Gestalt erklangen, bei diesem Trauer-Gottesdienst zunächst mit Parodietext zu Gehör.

Scherings neue These

Das Verhältnis zwischen der Köthener Trauer-Musik und den entsprechenden Sätzen der Matthäus-Passion ist das umgekehrte. Bach schuf zunächst die Trauer-Musik als Original-Komposition (begonnen Ende November 1728, aufgeführt März 1729); aus ihr übernahm er mit Hilfe des Parodieverfahrens mehrere Stücke in die zwei Jahre später (1731) vollendete Matthäus-Passion. Hier liegt also ein genauer Parallelfall vor zur Entstehung der Markus-Passion: Im Jahre 1727 hatte Bach

die Trauer-Ode auf Christiane Eberhardine als Original-Werk komponiert; zwei Jahre danach (1729) nahm er daraus mehrere Sätze parodiert in die Markus-Passion herüber.

3. Die Nekrolog-Angaben über Bachs Passionen

Bisherige Anschauung

Wenn der 1754 von C. P. E. Bach und Joh. Friedr. Agricola verfaßte Nekrolog fünf Passionen Joh. Seb. Bachs nennt, darunter eine zweichörige, so will dies besagen, daß sich diese fünf Werke bei Bachs Tode in seinem Nachlaß vorfanden. Hierunter sind zunächst Vertonungen der Passionsberichte der vier Evangelien zu verstehen; welcher Text der fünften Passion zugrunde lag, ist nicht auszumachen.

Scherings neue These

Bach hatte im Laufe seines Lebens mehrere Passions-Werke geschaffen. Bei seinem Tode lagen nur noch die beiden auf uns gekommenen (nach Matthäus und nach Johannes) vor. Sie allein hatten auf die Dauer Bachs Anerkennung gefunden, da sie das Jesus-Bild in der verschiedenen Auffassung, der der drei ersten Evangelien und der des Johannes-Evangeliums, in Tönen gestaltet hatten. Indem der Nekrolog fünf Passionen Bachs nennt, rechnet er außer den beiden uns erhaltenen Werken folgende Stücke dazu:

- a) Die Lukas-Passion, die von den Verfassern des Nekrologs irrtümlicherweise für echt gehalten wurde.
- b) Die Markus-Passion. Diese aber hatte Bach selber zerstört, nachdem er große Teile daraus in andere Werke, auch in die Matthäus-Passion, übernommen hatte.
- c) Eine Passions-Kantate, die im Grundstock aus fünf Stücken bestand, die Bach im Jahre 1727 aus der Johannes-Passion ausgeschieden hatte. Auch dieses Werk war von Bach nachträglich zerstört worden.

4. Die Entstehung des Textbuches zur Matthäus-Passion

Bisherige Anschauung

Der von Picander im 2. Bande seiner Gedichtsammlung veröffentlichte Wortlaut ist das Ergebnis jahrelanger gemeinsamer Arbeit Bachs und Picanders. Die Komposition erfolgte im engsten Zusammenhang mit der Schaffung des Textes, dessen Abdruck erst nach Vollendung des Werkes.

Scherings neue These

Das Textbuch der Matthäus-Passion war schon vor Vollendung der Komposition da. Es ist folgendermaßen entstanden: Nachdem Bach die

Köthener-Trauermusik komponiert hatte, dichtete Picander zu der Mehrzahl der Sätze Parodietexte und ergänzte sie durch Hinzufügung einer sehr viel größeren Anzahl von Stücken zu einer vollständigen Passionsdichtung. Diese veröffentlichte er in dem zur Ostermesse 1729 erscheinenden Bande. Die Vertonung begann Bach erst nach dem Osterfest dieses Jahres.

Es leuchtet ein, daß die an dritter und vierter Stelle genannten Theorien Scherings von allergrößter Tragweite sind; denn sie berühren ebenso Bachs Verhältnis zum biblischen Text wie die Art seines Schaffens, insbesondere die Entstehung seines opus summum, der Matthäus-Passion. Wir lassen die nicht nur bei Schering, sondern auch sonst in der neueren Bach-Literatur (z. B. bei Alfred Heuß) auftretende Anschauung, Bach habe so etwas wie zwei verschiedene Jesusbilder gekannt, beiseite – eine Anschauung, die der lutherischen Orthodoxie und auch Bach völlig fernlag – und versuchen uns die Entstehung der hierher gehörigen Kompositionen nach Scherings Darstellung konkret vorzustellen. Danach war der Hergang folgender: In den letzten Novembertagen 1728 traf in Leipzig die Nachricht vom Tode Leopolds von Köthen ein. Zugleich erhielt Bach den Auftrag zur Schaffung einer Trauer-Musik für die im folgenden März stattfindende endgültige Beisetzung. Hierfür mußte zunächst von Picander das Textbuch gedichtet werden. Danach vertonte es Bach in Gestalt seines umfangreichen vierteiligen Werkes. Nach Fertigstellung der Komposition erst war die Herstellung der Parodietexte und die Hinzufügung aller übrigen madrigalischen Bestandteile der Matthäus-Passion durch Picander möglich. Die Abfassung dieses Passions-Textbuches muß unmittelbar nach Abschluß der Trauer-Musik und zudem in aller kürzester Frist geschehen sein. Denn spätestens Anfang Januar 1729 müssen die ersten Bogen des 2. Bandes der „Ernst-, scherzhaften und satyrischen Gedichte“, auf denen der Text der Matthäus-Passion steht, in Druck gegeben worden sein, da der umfangreiche Band zur Ostermesse ausgedruckt und gebunden vorlag. Rechnen wir für die Abfassung des Textes und die Ausführung der Komposition der Trauer-Musik vierzehn Tage (weniger ist wohl nicht möglich), so müßte das Textbuch der Matthäus-Passion ebenfalls in vierzehn Tagen, allerhöchstens in drei Wochen, entstanden sein. Dies resultiert aus Scherings Thesen mit Notwendigkeit. Wir müssen aber noch einen Schritt weitergehen und feststellen: Schon in dem Textbuch der Matthäus-Passion steckt (durch die mit dem Einschalten der madrigalischen Stücke gegebene Gliederung des biblischen Berichtes) einer der entscheidenden Faktoren des Gesamtaufbaues dieses Werkes. Die Architektur dieses Kunst-

werkes, eines der höchsten, die das Abendland hervorgebracht hat, ist also in ganz wesentlichen Zügen nicht von Bach, sondern von Picander gestaltet worden; und dies in der verblüffend kurzen Zeit von zwei oder drei Wochen. – Ohne Frage ist sich Schering über diese notwendige Konsequenz aus seinen Grundthesen klar gewesen. Hier bewahrheitet sich also wieder, was Goethe im Blick auf die wissenschaftliche Arbeit in die berühmten Worte faßt, „daß der eine mit Bequemlichkeit denken mag, was dem anderen zu denken unmöglich ist“. Dies bedeutet aber zunächst nichts anderes, als daß dieser ganze Fragenkomplex gänzlich ungeeignet ist, den Ausgangspunkt der Diskussion zu bilden.

Anders steht es mit den unter Ziff. 1 und 2 mitgeteilten Theorien Scherings. Hier sind – so glaube ich – feste Anhaltspunkte methodischer Art gegeben. Wenn Picander im 3. Bande seiner Gedichte (1732) den Karfreitag 1731 als Aufführungstag der Markus-Passion nennt – er tut es in der 2. Auflage desselben Bandes (1737) ebenfalls –, so wird diese Mitteilung von Schering kurzerhand als Irrtum beiseite geschoben. Wir wollen zugeben, daß ein solcher Irrtum nicht völlig ausgeschlossen ist.¹⁾ Spittas Datierung der ersten Aufführung der Matthäus-Passion (1729) beruht bekanntlich nicht auf einer Quellenangabe, sondern auf einem Rückschluß. Inzwischen aber ist eine wichtige Quelle nachgewiesen worden, die Spittas Datierung bestätigt. Aus dem Vorwort des Textbuches zu Felix Mendelssohns berühmter Aufführung des Werkes im März 1829 geht hervor, daß Zelter noch einen originalen Kirchentext der ersten Aufführung in Leipzig besaß, der die Jahresangabe 1729 trug. Damit haben wir aktenmäßige, bzw. literarische Belege für die Aufführungsdaten beider Passionen:

Matthäus-Passion: 1729 laut dem in Zelters Besitz befindlichen Textbuch

Markus-Passion: 1731 laut Picanders Gedichten, Band 3, 1. Aufl. (1732) und 2. Aufl. (1737).

Daß an allen drei Stellen ein Irrtum vorliegt ist ausgeschlossen. Die Daten haben hiermit als gesichert zu gelten.

Hieraus ergibt sich aber ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Matthäus-Passion und der Köthener Trauer-Musik. Rust und Spitta hatten die Auffassung vertreten, daß in den Parallelstücken beider Werke die Passion das Original, die Trauer-Musik die Kontrafaktur darstelle. Nun ist zwar die Komposition der Trauer-Musik verschollen und nur

¹⁾ Wie leicht für Schering quellenmäßige Datierungen dieser Art wiegen, habe ich an anderem Ort an dem Beispiel des Weihnachts-Oratoriums gezeigt. (Vergl. meine Schriftenreihe über Joh. Seb. Bachs Kirchen-Kantaten. Berlin: Zeitschriften-Verein 1947 ff., Heft 4. S. 34/35.)

ihr Wortlaut erhalten. Aber schon aus dem Vergleich der Texte läßt sich der zwingende Nachweis führen, daß Rust und Spitta sich nicht geirrt hatten. Ich habe im 5. Heft meiner Schriftenreihe über Bachs Kirchen-Kantaten bei der Behandlung des Parodie-Verfahrens schon davon gesprochen. Die Wichtigkeit der Sache aber macht es erforderlich, hier noch einmal darauf einzugehen.

Ich knüpfe an das in der vorliegenden Arbeit (s. o. S. 17 ff.) über das Parodieren von Vers-Arien Gesagte an. Aus dem dort Dargestellten resultiert: In der Mehrzahl der Fälle läßt schon der Vergleich der Texte Urbild und Nachbild deutlich als solche erkennen. Bei den Arien „Falsche Welt“ und „Widerstehe“ (s. o. S. 20) wies bereits der unreine Reim in der Kantaten-Arie klar darauf hin, daß sie die Parodie, die Passions-Arie das Original ist. Stellen wir nun zwei Texte wie die folgenden nebeneinander:

Matthäus-Passion

Ich will bei meinem Jesu wachen.
So schlafen unsre Sünden ein.

Meinen Tod

Büßet seiner Seelen Not.
Sein Trauern machet mich voll
Freuden.
Drum muß auch sein verdienstlich
Leiden.

Recht bitter und doch süße sein.

Trauer-Musik

Geh, Leopold, zu deiner Ruhe
Und schlummre nur ein wenig ein.

Unsre Ruh,

So sonst niemand außer du,
Wird nun zugleich mit dir begraben.
Der Geist will sich im Himmel laben
Und königlich am Glanze sein.

so sieht man auf den ersten Blick eindeutig, daß die Strophe „Ich will bei meinem Jesu wachen“ Original-Dichtung, die daneben stehende „Geh, Leopold“ Kontrafaktur ist. Nicht bei allen Satzpaaren der beiden Werke liegt es so kraß und offenkundig am Tage. Dennoch genügt in sämtlichen Fällen ein durchschnittliches Maß von Sprachgefühl, um das Abhängigkeitsverhältnis in demselben Sinn zu erkennen. Eindeutig steht also nunmehr fest:

- 1) Die Matthäus-Passion wurde am Karfreitag 1729 aufgeführt, die Markus-Passion am Karfreitag 1731.
- 2) Soweit in der Köthener Trauer-Musik Parallelstücke zur Matthäus-Passion vorliegen, sind die Passions-Stücke die Originale.

Damit ist den neuen Thesen Scherings an der entscheidenden Stelle der Boden entzogen. Was er über angebliche Zerstörung der Markus-Passion durch Bach selber, über die Komposition einer ebenfalls nachträglich durch Bach zerstörten Passions-Kantate sagt, sind reine Hypothesen. Wir kennen keinen einzigen Fall, in dem Bach selber ein eigenes

Werk nachträglich zerstört hätte; die Passions-Kantate ist zudem ein rein hypothetisches Gebilde, für das jede Spur eines quellenmäßigen Beleges fehlt.¹⁾ Allein unter Beibehaltung der Rust-Spittaschen Forschungsergebnisse ist es verständlich, das Picander zuerst (1729) den Text der Matthäus-Passion, danach erst (1732) den der Köthener Trauer-Musik veröffentlichte.²⁾ Nicht ohne Gewicht ist dabei die Schilderung von Bachs Wirken in der bekannten Stelle in Gesners Quintilian-Kommentar. Wie ich im 2. Heft meiner Schriftenreihe über Bachs Kirchen-Kantaten (S. 17) gezeigt habe, ist während Gesners Amtszeit in Leipzig die Matthäus-Passion nicht aufgeführt worden.

Wenn schließlich der Nekrolog von 1754 von fünf Passionen Bachs spricht, so kann dies nur in dem Sinne verstanden werden, daß bei seinem Tode fünf echte Passionsvertonungen des Meisters vorlagen.

Daß C. P. E. Bach die unechte Lukas-Passion als ein Werk seines Vaters angesehen haben soll, wie Schering sagt, ist nach den bis heute maßgebenden Forschungsergebnissen Max Schneiders zu diesem Werk ausgeschlossen. An der soeben bezeichneten Stelle (Heft 2 meiner Schriftenreihe) habe ich die Frage, welche biblischen Texte den fünf Passionen Bachs zugrunde lagen, in dem Sinne beantwortet, daß die Passionsberichte der vier Evangelien jeweils in einer einhörig-vierstimmigen Musik vertont waren, der Matthäus-Text daneben in Gestalt eines doppelhörigen Werkes.

Schließlich sei mir erlaubt, auf folgendes hinzuweisen: In der hier abgedruckten Studie aus dem Jahre 1940 habe ich nur sehr gelegentlich und andeutungsweise von Bachs Zahlen-Symbolik gesprochen. Dieser Gegenstand hat inzwischen im 3. und 4. Heft der mehrfach erwähnten Reihe über Bachs Kirchen-Kantaten eine zusammenhängende Darstellung gefunden.

¹⁾ Scherings Darstellung von Bachs Inanspruchnahme im Frühjahr 1729 wirkt zunächst bestechend. Man übersieht dabei aber sehr leicht, daß auch hier vieles, z. B. die Datierungen der Reisen, reine Hypothese ist.

²⁾ Scherings Argumentation, Picander habe den Passions- und den Trauer-Text nicht im gleichen Bande seiner Gedichte veröffentlicht, um den Parodiecharakter der einen der beiden Dichtungen nicht erkennen zu lassen, ist hinfällig. Im 1. Bande seiner Gedichte, nur durch wenige Seiten getrennt, stehen die Texte der Weißenfeller Tafelmusik vom 23. Februar 1725 und der Serenade „Die Feier des Genius“ vom 25. August 1726, deren zweite eindeutig als Parodie der ersten zu erkennen ist.

Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach

und

Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge¹⁾

Von Bernhard Martin (Bottrop)

I

Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge
zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach

Erläuterungen zum ersten Durchformungsmodus

Zwei Fragmente der Musikliteratur haben mit ihren besonderen Problemen unsere Forschung nach den Seinsgrundlagen der Tonkunst in Gang gebracht: das „Requiem“ von W. A. Mozart und das Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach. Das „Requiem“ von Mozart richtete schon von jeher an die Musikwissenschaft die Frage: „Sind die angeblichen späteren ‚Ergänzungen‘ wirkliche Originalschöpfungen von Süßmayr oder geht ihre Struktur auf einen von Mozart hinterlassenen Plan zurück? Wie finden wir, falls die ‚Ergänzungen‘ im wesentlichen von Mozart stammen, die Begründung und den Nachweis ihrer Echtheit im Werk selbst?“ Ein anderes Rätsel gibt uns die letzte Fuge von J. S. Bach zu lösen auf: „Wie kann das Fragment ‚ergänzt‘ werden, ohne daß die Qualität der ‚Ergänzung‘ allzusehr hinter der Güte des Originals zurücksteht?“

¹⁾ Frau Professor Dr. Beate Blumentritt in Verehrung und aus Dankbarkeit für gerettete Manuskripte gewidmet.

1. Versuch einer Durchformung der Tripelfuge
zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach

233

I

237

1) 1)

240

V

244

V

248

1) Bis dahin reicht das Autograph von J. S. Bach.

252

Musical score for measures 252-254. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 252 features a half note chord in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Measure 253 continues with similar accompaniment. Measure 254 shows a melodic line in the treble and a bass line with a B-flat.

255

Musical score for measures 255-257. The system consists of a treble and bass staff. Measure 255 has a half note chord in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Measure 256 continues with similar accompaniment. Measure 257 shows a melodic line in the treble and a bass line with a B-flat.

258

Musical score for measures 258-260. The system consists of a treble and bass staff. Measure 258 has a half note chord in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Measure 259 continues with similar accompaniment. Measure 260 shows a melodic line in the treble and a bass line with a B-flat.

261

Musical score for measures 261-263. The system consists of a treble and bass staff. Measure 261 has a half note chord in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Measure 262 continues with similar accompaniment. Measure 263 shows a melodic line in the treble and a bass line with a B-flat.

264

Musical score for measures 264-266. The system consists of a treble and bass staff. Measure 264 has a half note chord in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Measure 265 continues with similar accompaniment. Measure 266 shows a melodic line in the treble and a bass line with a B-flat.

267

Musical score for measures 267-269. The system consists of a treble and bass staff. Measure 267 has a half note chord in the treble and a quarter-note accompaniment in the bass. Measure 268 continues with similar accompaniment. Measure 269 shows a melodic line in the treble and a bass line with a B-flat.

270

4

IV Quintgelenk

274

277

8 (2)

IV⁵⁻⁸ V

281

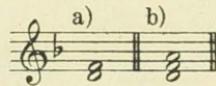
284

1

I

287

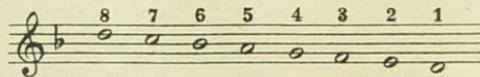
Es dürfte in der gesamten Musikliteratur kaum ein Fragment geben, für dessen „Ergänzung“ der Komponist so sichere Anhaltspunkte hinterlassen hat, als die letzte Fuge von J. S. Bach. Für den, der sich gründlich in der Fuge umgesehen hat, kann daher die Aufgabe nicht allzu schwer sein. Das thematische und kontrapunktische Material für die individuelle Physiognomie ist gegeben und auch von den bekannt gewordenen „Ergänzungen“ in mehr oder weniger getreuer Fassung übernommen worden. Merkwürdigerweise ist aber bisher übersehen worden, daß Bach auch den Raumumfang der Fuge genau abgesteckt hat. Die ersten vier Teilfugen des Fragments sind ja horizontale Durchformungen eines je vertikalen Oktavraums als Grundphase der organischen Schicht. Da die vierte Teilfuge über das *B-A-C-H*-Thema mit ihrem Rahmensatz beim Leitton *cis'* ^A zu Ende ist und der von Bach noch ausgeführte erste Einsatz des Tripelthemas im Zeichen der vertikalen Oktave, gebildet aus der Tonika *D* und der Oktave *d''*, steht, ist zweifellos diese Oktave das Kopfintervall eines neuen Rahmensatzes, der den vertikalen Oktavraum als Grundphase der organischen Schicht in einem Rahmensatz vom Umfang einer Oktave *d''-d'* horizontal durchformt. Die beiden einzigen noch möglichen Modi der Grundphase, die Terz- oder Quintlage des Vertikalklanges:



und ihre aufruhende erste Phase:



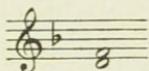
scheiden von vornherein aus. Das wäre selbst dann der Fall, wenn wir nur auf die Ausgabe von Czerny angewiesen wären, die nur bis zum Ende der vierten Teilfuge reicht und den von Bach noch durchgeführten ersten Themaesatz zur Tripelfuge unterschlägt. Die unterste Phase der Durchformung kann daher in der Oberstimme nicht anders lauten als:



Denn das ist die erste und einzige Möglichkeit der Horizontalisierung des vertikalen Urzustandes eines Dreiklangles in der Oktavlage. (Durchformung ist immer horizontale Entfaltung eines vertikalen Zustandes.)

Diese *D*-moll-Tonleiter mit den noch zu erörternden Stufen einer Unterstimmenkadenz garantiert als Rahmensatz die ganzheitliche Struktur unseres Durchformungsversuches, vorausgesetzt, daß der Rahmensatz bis in die oberste Phase der Entwicklung durchdringt und das Gesetz der Abhängigkeit und des Kontinuums¹⁾ erfüllt wird. Da aber für die Stufen des Rahmensatzes Bach keine Anhaltspunkte hinterlassen hat, tritt schon in der ersten Phase der Durchformung, bei der Aufstellung des Rahmensatzes, auch das Gesetz der Freiheit in Kraft²⁾. Aber die Freiheit der Stufenwahl hat ihre Grenzen, die bestimmt werden durch die Eignung der durch Unter- und Oberstimme des Rahmensatzes gebildeten Intervalle für die thematische Durchformung. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich die Notwendigkeit, vor der kadenzmäßigen Durchformung des Rahmensatzes die individuellen Räumlichkeiten des Tripelthemas und des Kontrapunkts zu untersuchen.

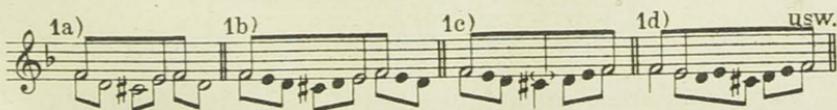
Die Räumlichkeit des Hauptthemas der „Kunst der Fuge“ geht auf die Terz f' / d' als Grundphase der organischen Schicht zurück:



Diese Terz verbürgt die ganzheitliche Struktur aller von ihr abgeleiteten Themavarianten, vorausgesetzt, daß die Durchformung der aufruhenden Phasen gemäß dem Gesetz der Abhängigkeit erfolgt. An Hinsichten möglicher Durchformung stehen uns vor allem die Nebennote und die horizontale Entfaltung der vertikalen Terz zur Verfügung. Wir lassen eine Auswahl aus der ersten Phase folgen:



Der Modus 1) der ersten Phase bietet für die Durchformung in der zweiten Phase u. a. folgende Möglichkeiten:



¹⁾ Jede Phase der Durchformung ist von der nächsttieferen Phase abhängig.

²⁾ Der Komponist ist in der Moduswahl innerhalb der aufruhenden Möglichkeiten frei, wofern nur das Kontinuum der vorgängigen Phasen gewahrt bleibt.

Die Spannweite der möglichen Modi, die allein von den unter 1) angeführten Varianten der zweiten Phase in der aufruhenden dritten Phase abgeleitet werden können, ist beträchtlich. Durch Verengung auf die von 1a) abzuleitenden Modi erhält man u. a. folgende neue Durchformungen:

1a a)

1a β)

1a γ)

1a δ)

Von diesen Modi der dritten Phase ist Beispiel 1a δ) identisch mit dem Hauptthema der „Kunst der Fuge“. Seine Herkunft von der vertikalen Terz f' / d' fand ihre Interpretation in der Dissertation „Untersuchungen zur Struktur der ‚Kunst der Fuge‘ J.S. Bachs“¹⁾. Dort wurde auch zum erstenmal auf den Charakter der Quinte a' als eines springenden Durchgangs, bzw. einer Kletternote (in Stellvertretung für den durchgehenden Ton e' , Beispiel 1a γ) hingewiesen.

Die Modi 2 und 3 der ersten Phase (siehe S. 41!) fallen für unsere Betrachtung aus. Modus 4 dagegen liegt dem ersten Thema des Fragments aus der „Kunst der Fuge“ zugrunde. Das Charakteristikum dieses Modus ist das Ausgleichsspiel der beiden Horizontalterzen. Das Ausgleichsspiel hat die Aufgabe, den Raum der Terz horizontal zu durchformen, ohne die Führung der Terz preiszugeben. Das geschieht auf die Weise, daß die Strecke, welche die obere Horizontalterz $f'-a'$ über den Raum hinausgreift, von der zu tief ansetzenden unteren Horizontalterz $d'-f'$ wieder wettgemacht wird. Das kann nun sowohl als Simultanereignis als auch im Sukzessivverfahren ausgeführt werden:

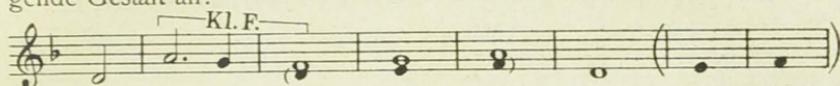
simultan:

sukzessiv:

Chromenänderung erfolgt je nach Bedarf. Bach verwertet beide Modi, den simultanen und sukzessiven Ausgleich in seinem Fragment. In der

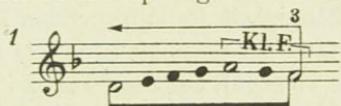
¹⁾ Verlag Bosse, Regensburg 1941.

aufruhenden zweiten Phase nimmt der Modus 4 der ersten Phase folgende Gestalt an:

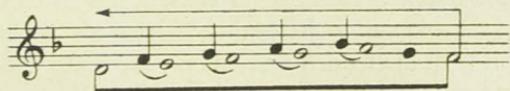


Dieser Modus hat offensichtlich vom Hauptthema der „Kunst der Fuge“ (siehe Beispiel 1aδ!) den Anstieg über die Quinte a' als Kletternote zur führenden Terz f' übernommen, um damit seinen Einsatz im Fragment in Stellvertretung für den Modus des Hauptthemas zu bekunden.

Von den weiteren Möglichkeiten der Durchformungen aus der ersten Phase hat Bach den Modus 8 für das zweite Thema des Fragments gewählt. Seine springende Quinte a' ist ebenfalls eine stellvertretende Kletternote für den Durchgang e' (siehe Modus 7!). Da die Modi 6–8 im Gegensatz zu 1–5 einstimmig angelegt sind, genügt eine horizontale Durchformung der vertikalen Grundphase der Terz mittels eines fallenden Terzzuges (Modus 6) oder eines Anstiegs zur Terz. Die Durchformung der aufruhenden zweiten Phase des Modus 8 begnügt sich mit einem Ausfüllen der beiden Sprünge $d'-a'$ und $a'-f'$:



In der dritten Phase vermehrt sich das Leben im Terzraum durch die Kletternoten:



Im ausgeführten Modus der obersten Phase erhält das Thema außer der Auflockerung in Achteln noch einen Auftakt:



Beide Themen bilden also verschiedene Möglichkeiten von Durchformungen desselben Terzraumes f'
 a' und sind außerdem durch den charakteristischen Quintsprung $d'-a'$ und das Kletternotenverhältnis $a'-f'$ miteinander verwandt. Ihre gemeinsame Urahne ist die Vertikalterz der Tonika, von der auch das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ stammt.

Diesen beiden unterschiedlichen Modi des gleichen Raumes steht im *B-A-C-H*-Thema ein wesentlich anderer Raumtypus gegenüber:

5. Phase

4. Phase

3. Phase

2. Phase

1. Phase

IV V I

Man verfolge die Abhängigkeit der aufruhenden Phasen von der jeweilig vorgängigen an Hand der Beispiele 1–5! Die unterste Phase der Durchformung zeigt die Herkunft aus dem Terzraum von der tonalen Sext *b* bis zur Oktav *d'*. In den aufruhenden Durchformungen stellen sich Chromen, Kletternoten und Durchgänge ein. Besonderen Hinweis verdient der Kletternotencharakter *d'* im Takte 3, der in einer bekannten, zeitgenössischen „Ergänzung“ irrtümlicherweise als Zielton aufgefaßt wird. Der Zielton trifft aber doch erst einen Takt später ein. Der für die Raumabgrenzung entscheidende Ton ist also die Oktave *d'* im Takt 5.

Auch der Kontrapunkt ist eine oktavgeführte Räumlichkeit. Das ist nur nicht so leicht zu erkennen, da der Zielton durch eine Pause ersetzt wird:

8

I V I III IV Nbn V I

Aus der Gegenüberstellung dieser beiden Entwicklungsstufen des Kontrapunkts geht die Oktavgrenze deutlich hervor.

Aus unserer Untersuchung des Materials ergeben sich also zweierlei Räume: Terzraum beim ersten und zweiten Thema, Oktavraum beim *B-A-C-H*-Thema und beim Kontrapunkt.

Nach diesen Erörterungen wenden wir uns wieder dem Rahmensatz der auszuführenden Tripelfuge zu. (Zur Frage, ob Bach das Fragment als Quadrupel- oder Tripelfuge geplant hat, sei auf den Artikel „J. S. Bachs letzte Fuge“ in der Zeitschrift „Die Musik“, Jg. 1941, S. 409 verwiesen.) Da sich unter den Räumlichkeiten der drei Themen und des Kontrapunkts keine Quinte befindet, ergibt sich für die Wahl aus der Reihe der möglichen Rahmensatzmodi die notwendige Einschränkung, daß Stufen, die mit der Oberstimme Quinten bilden, möglichst zu vermeiden sind. Ein Modus mit dem Stufengang I-III-VI-II-V-I usw. käme also nicht in Frage:

8 7 6 46 5 — 4 3 2 1

I III VI II V I IV I V I

Günstigere Durchformungsmöglichkeiten bietet dagegen folgender Modus:

8 7 6 5 4 3 2 1

I V Nbn V I IV — V I

Die Vorstellung dieses Rahmensatzes erlaubt uns, das für die Oberstimme in Frage kommende Teilthema, bzw. den Kontrapunkt für die einzelnen Einsätze im voraus zu bestimmen. Das erste und zweite Thema mit ihrem Anspruch auf einen Terzraum sind angebracht bei der Septime, Sext und Terz, dagegen das *B-A-C-H*-Thema und der Kontrapunkt bei der Oktave, Quinte und Quarte des Rahmensatzes. Denn die erstgenannten Intervalle befinden sich in Terz- bzw. Dezimenstellung, die letztgenannten aber in Oktavstellung zu den Stufen des Rahmensatzes. Der wechselnde Einsatz der Teilthemen oder des Kontrapunkts in der Oberstimme erfordert verschiedene Permutationen in den übrigen Stimmen. Nicht alle rechnerisch möglichen Permutationen eignen sich für den Einsatz in der Durchformung der Tripelfuge, da nicht alle Stimmenverbindungen gemäß dem doppelten Kontrapunkt erfunden sind. Sowohl das *B-A-C-H*-Thema als auch der Kontrapunkt taugen nicht für die Unterstimme. Der Kontrapunkt duldet auch nicht, daß über ihm das *B-A-C-H*-Thema angebracht werde. Denn es drohen zweimal Quintfolgen. Darum kommt man ohne geringe Abänderung nicht aus, falls man auf diese Verbindungen nicht ganz verzichten will. — Besondere Sorgfalt erfordern die Modulationstakte, soll nicht der einheitliche Stil

der Ausführung gestört werden. Wie alle diese geringen Schwierigkeiten gemeistert werden können, wird jetzt im einzelnen beschrieben.

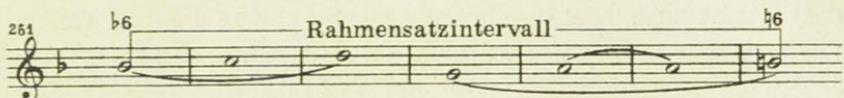
Der erste Einsatz des Triplithemas im Zeichen der Rahmensatzoktave d'' _D ist noch von Bach ausgeführt worden. Die Rahmensatzoktave d'' kommt im Sopran durch den Kontrapunkt zum Ausdruck. Auch ein Teil der Modulation ist noch ausgeführt. Dann bricht die Handschrift ab. Unsere Tätigkeit beginnt also mit dem Abschluß der Modulation und dem Einsatz zur Rahmensatzseptime c'' . Für die Oberstimme fiel unsere Wahl auf das zweite Thema. Da das Thema eine Terzfalte $a'-c''$ entwickelt, trifft die Rahmensatzseptime erst im Takt 246 ein. (Zum Verständnis der genannten Terzfalte, die durch das Kletterfältchen $f''-c''$ verdeckt wird, sei noch einmal auf die Beschreibung des zweiten Themas zu Beginn dieser Zeilen hingewiesen.) Die Anordnung der übrigen Stimmen macht einige Änderungen im Kontrapunkt notwendig, da sonst verbotene Quintfolgen unvermeidlich sind:

Sollte das zweite Thema in der Oberstimme bleiben, dann wäre nur eine einzige Stimmenverbindung ohne Veränderung des Kontrapunkts möglich. Es ist die Anordnung, wobei der Kontrapunkt in der zweiten Stimme auftritt. Sie wird im zweiten Durchformungsversuch berücksichtigt werden.

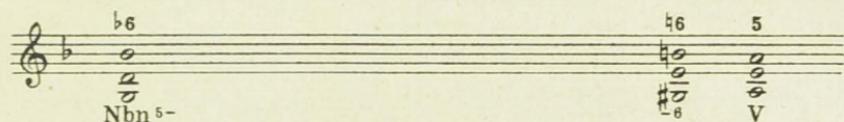
Zwischen der Septe c'' und der Sexte b' des Rahmensatzes ist eine Modulation fällig von *A*-moll nach *G*-moll. Wie aus der zu Anfang mitgeteilten Skizze des Rahmensatzes ersichtlich ist, bedeutet *G*-moll die Tonart der Nebennote *G* und nicht etwa die Tonart der Kadenzsubdominante. Wie beim *A*-moll-Einsatz, so waren auch beim *G*-moll-Thema Eingriffe nicht zu vermeiden. Außer dem Kontrapunkt erleidet auch das

B-A-C-H-Thema eine Veränderung, eine rhythmische Verschiebung der zweiten Halben *f'* im Takt 251 um ein Viertel.

Die folgenden Takte 254–258 dienen zwei Aufgaben. Zunächst gilt es, von *G*-moll zu *A*-moll zurückzumodulieren. Außerdem muß die Ausgleichsterz *g'*–*b'* bzw. *g'*–*h'* untergebracht werden, damit die Rahmensatzsext *b'*, die durch nach oben abbiegenden thematischen Terzzug *b'*–*d''* (Takt 251–253) überschritten wurde, ihren Platz wieder einnehmen kann nach dem Modell der sukzessiven Ausgleichsterzen:



Im Hinblick auf die kommende Rahmensatzquinte $\begin{matrix} a' \\ A \end{matrix}$ und die damit verbundene Modulation nach *A*-moll vollzieht sich mit dem Ausgleichsspiel praktischerweise eine Quintsextumwechslung mit doppelter Chromenänderung:



Wird nun beim Quintsextwechsel der Grundton *E* eigens ausgeworfen, dann bietet sich Gelegenheit, eine Reihe von durchgehenden Klängen in Verbindung mit Kletternotenanstieg im Sopran anzubringen:

In der Unterstimme wird die Sekundfolge *A-H* (Takt 255–256) über fallende Terzen gewonnen. In diesem bunten Treiben der Außenstimmen hat die ausgleichende Terz *g'*–*a'*–*h'* (Takt 254 und 257) Mühe, sich zu behaupten, da der Durchgang *a'* (Takt 257) sich mit der Aufnahme in die zweite Stimme begnügen muß. Erst mit dem Chroma *h'* tritt die Ausgleichsterz wieder in die Oberstimme. Der Zielton *a'* aber der Modulation, den man zu Beginn des Taktes 258 erwartet, wird für den Kontrapunkt des nächsten Themaesatzes aufgespart. Das Ende der Modulation begnügt sich vorerst noch mit der Unterquart *e'* (Takt 258).

Die so beschriebene Modulationsszene mußte besonders Bedacht darauf nehmen, daß sie nicht wie ein Fremdkörper zwischen den originalen Themaesätzen wirkte. Aus diesem Grunde wurde in der Durchformung der Ober- und Unterstimme Bezug genommen auf die Figurierung des zweiten Themas und des Kontrapunktes.

Der vierte Einsatz des Tripelthemas steht im Dienste der Rahmensatzquinte a' (Takt 258–264). Ihre Oktavstellung über der Dominante A läßt uns im Sopran die freie Wahl zwischen dem $B-A-C-H$ -Thema und dem Kontrapunkt. Die Ausführung zeigt den Sopran mit dem Kontrapunkt. Das zweite Thema im Alt und das $B-A-C-H$ -Thema im Tenor sind im Vergleich mit den Takten 234–239 gegeneinander vertauscht.

Die Szene geht im Takt 264 über in die Modulation zur Tonart der Rahmensatzquarte g' . Die Modulation bedient sich zweier Quintfälle $A-D-G$ (264–265):

Am Ende des Taktes 265 übersteigt die zweite Stimme mit der Kletternote c' –(b') die Rahmensatzquarte g' der ersten Stimme. Das Signal zur Höherlegung wird vom Sopran aufgegriffen und mit der Kletternote d'' –(c'') (Takt 266–267) weitergegeben an den nach G -moll transponierten Einsatz des $B-A-C-H$ -Themas. Die genannte Kletternote, die dem Sopraneinsatz in G -moll vorangeht, verschleiert allerdings den Sopraneinsatz des Themas, zumal das $B-A-C-H$ -Thema den Auftakt es'' (Takt 267) um ein Viertel verkürzt, um Quintfolgen zu vermeiden. Die Verschleierung kommt indes der Höherlegung zugute, deren Oktavzug desto einheitlicher wirkt:

Von der Höhe der Rahmensatzquarte g' richtet sich der Blick auf die Rahmensatzterz f'' , die eine Modulation nach D -moll erfordert. Dieses

D-moll ist nicht als Tonart der Tonika, sondern als Tonart des Quintgelenks *D* innerhalb der Oktave *G*-*g* der Subdominante gedacht, um die Rahmensatzterz *f'* zuerst konsonant einzuführen, bevor sie als Septime über *g* dissonant durchgeht:

IV⁸⁻⁷ V IV⁸ Quintgelenk IV⁷ V

(Siehe hierzu auch die zu Anfang mitgeteilte Skizze des Rahmensatzes!)

Der *D*-moll-Einsatz des Quintgelenks beginnt mit der Unterterz zur Rahmensatzterz *f''* und durchformt diese über die Terzfalte *d''-f''* des zweiten Themas (Takt 273–278).

Im Takt 279 langt der Außensatz des Rahmensatzes bei der Rahmensatzsekunde *e''*_A an (siehe die stellvertretende Unterterz *cis''* im Takt 279!).

Diesem Rahmensatzmoment ist kein Thema einsetz zugeordnet, weil die Quintstellung des Außensatzes (siehe die Rahmensatzskizze!) nicht günstig dafür ist. Man müßte denn für den Sopran eigens einen neuen Kontrapunkt aufstellen mit dem Raumannspruch einer Quinte. So aber schließt sich unmittelbar an die Dominante *A* der Thema einsetz zur Rahmensatzprime *d''*_D an (Takt 280–285). Wegen der Oktavstellung des letzten Rahmensatzmomentes wird der Oberstimme das *B-A-C-H*-Thema zugewiesen. Gleichgültig, in welcher Zusammenstellung auch die übrigen Stimmen sich hinzugesellen mögen, zwischen dem *B-A-C-H*-Thema und dem Kontrapunkt in der Originalgestaltung sind Quintfolgen nicht zu vermeiden. Darum erscheint der Kontrapunkt wiederum in der abgeänderten Fassung. Zu Anfang des Taktes 285 geht der Rahmensatz mit der Prime *d''* zu Ende.

Die Coda über dem Orgelpunkt *D* (Takt 285–290) nimmt noch einmal Bezug auf den ersten Einsatz der Tripelfuge und schließt damit die verwirklichte Ausführung eines möglichen Durchformungsmodus der Tripelfuge ab.

2. Versuch einer Durchformung der Tripelfuge
zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach

233

7 8 I

236

239

4) 1)

Quintgelenk A der Rahmensatztonika

242

245

7 6

1) Bis dahin reicht das Autograph von J. S. Bach.

249

5

252

255

258

261

4

IV

4*

264

Musical score for measures 264-266. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 264 features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 265 continues the right-hand pattern while the left hand has some rests. Measure 266 shows a change in the right-hand accompaniment.

267

Musical score for measures 267-269. The system consists of two staves. Measure 267 has a more active right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a simple bass line. Measure 268 shows a continuation of the right-hand pattern. Measure 269 features a more melodic right-hand line with a sustained left-hand accompaniment.

270

Musical score for measures 270-272. The system consists of two staves. Measure 270 has a flowing right-hand line with sixteenth notes and a left hand with a steady accompaniment. Measure 271 continues the right-hand pattern. Measure 272 shows a change in the right-hand accompaniment.

273

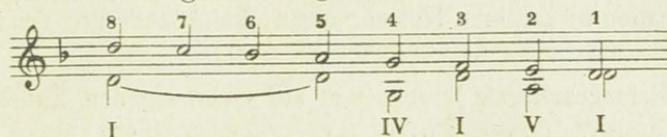
Musical score for measures 273-275. The system consists of two staves. Measure 273 features a triplet of sixteenth notes in the right hand. Measure 274 has a right-hand line with a circled '2' above it, indicating a second ending. Measure 275 has a right-hand line with a circled '1' above it, indicating a first ending. Below the bass staff, the Roman numerals I, II, V, and I are written under measures 273, 274, 274, and 275 respectively.

276

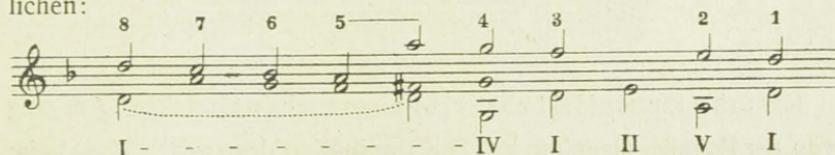
Musical score for measures 276-279. The system consists of two staves. Measure 276 has a right-hand line with sixteenth-note patterns and a left hand with a steady accompaniment. Measure 277 continues the right-hand pattern. Measure 278 shows a change in the right-hand accompaniment. Measure 279 features a more melodic right-hand line with a sustained left-hand accompaniment.

Erläuterungen zum zweiten Durchformungsmodus

Der Rahmensatz, der dem ersten Versuch zugrunde liegt, ist einer von den möglichen Durchformungsmodi, die in der ersten horizontalen Phase auf dem vertikalen Oktavraum der organischen Grundphase aufruhem. Für den zweiten Durchformungsversuch wurde ein anderer Modus der determinierten Möglichkeiten gewählt:



Dieser Modus des Rahmensatzes zeichnet sich vor dem ersten dadurch aus, daß während des oberen Quartzuges $d''-a'$ die Ausgangstonika D der Rahmensatzkadenz festgehalten wird, wodurch die ganzheitliche Struktur des Rahmensatzes besonders zum Ausdruck kommt. In der aufruhenden zweiten Phase werden die über der Tonika durchgehenden Intervalle mit Unterterzen versehen, die den Durchgängen einen eigenen Satz ermöglichen:



(Der Quintsprung von der Unterstimme in die Mittelstimme ist jene Bewegung, die H. Schenker mit dem Begriff des „Oberquinteilers“ benannt hat¹⁾.)

Die Durchformung dieses Rahmensatzmodus mit dem Tripelthema zeichnet sich vor dem ersten Versuch dadurch aus, daß die Permutationen der Stimmenverknüpfung Eingriffe in die thematische und kontrapunktische „Welt“ vermeidet. Dieses Ziel war nur auf die Weise zu erreichen, daß der Kontrapunkt nur zwischen Sopran und Alt wählen darf, Für den Sopran bleibt dann die dreifache Möglichkeit, sich für den Kontrapunkt oder für das erste oder zweite Thema zu entscheiden. So

¹⁾ Die Ober- oder Unterquinte eines Klages, die springend sich in den Dienst eines Durchganges oder einer Nebennote stellt, nenne ich in II 3 einen Ober- oder Unterquinteiler. Der Teiler ist somit nichts anderes als ein springender Durchgang (II 2, 177 ff.) und der mit durch ihn hervorgebrachte Klang eben nur eine Durchgangs- oder Nebennotenharmonie (Tonwille, Heft 5, S. 4, Fußnote). — O. Jonas bezeichnet in seinem Buch „Das Wesen des Musikalischen Kunstwerks“ die Quint als das „Gelenk“ des Klages, das die Abkehr vom Grundton, die Rückkehr zu ihm und damit das Festhalten des Ausgangspunktes ermöglicht (S. 71). (Da der Begriff des Teilers aus einer abzulehnenden Aggregatraumvorstellung stammt, wäre der alte Begriff des „springenden Durchganges“ vorzuziehen. Wir schlagen aber in Anlehnung an Jonas den Terminus „Quintgelenk“ vor.

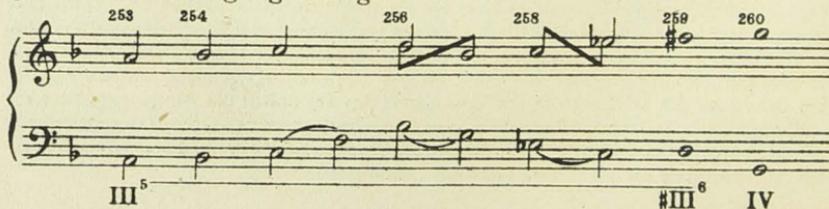
wird auf jeden Fall die ungünstige Situation vermieden, wo sich der Kontrapunkt unterhalb des *B-A-C-H*-Themas befindet.

Unsere Ausführung behält für den Einsatz im Raum der Rahmensatzoktave d'' D (Takt 234–239) die von Bach getroffene Anordnung wieder bei. Beim zweiten Einsatz (c'') A erweist unsere Maxime für die Stimmenkombination schon ihren Nutzen. Denn eine Abänderung des Kontrapunkts ist nicht mehr notwendig.

Die Rahmensatzsexta b' G verzichtet auf einen eigenen Einsatz. Das dürfte durchaus im Sinne Bachs gelegen sein, da infolge geringer Auswahl von Möglichkeiten in der Permutation ohnehin Wiederholungen von gleichen Stimmenanordnungen nicht ganz zu vermeiden sind. Die Aufgabe der Takte 246–250 erschöpft sich darum lediglich in der Modulation von *A*-moll nach *G*-moll und weiter nach *F*-dur. Die mittlere Durchformungsphase der Modulation bietet das Bild fallender Quinteneinschaltungen:



Der dritte Einsatz (Takt 251–256) nimmt seinen räumlichen Ausgang von der Rahmensatzquinte a' F . Die Diminution des zweiten Themas im Baß erfährt am Ende eine ganz geringfügige Änderung, die aber in die Struktur des Kletterfältchens nicht eingreift. Zur Abwechslung gegenüber den beiden ersten Einsätzen erscheint im Sopran statt des Kontrapunkts oder des zweiten Themas das erste Thema im Sopran. Das verpflichtet zur Beachtung des thematischen Terzzuges $a'-c''$ (Takt 253–255). Man erwartet also eine simultane oder sukzessive Ausgleichsterz. Dennoch wird auf beide Modi verzichtet. Bach selbst lehrt uns in der Doppelfuge des Fragments (Takt 171–180), wie das Ausgleichsspiel abgelöst werden kann dadurch, daß die einmal eingeschlagene Richtung beibehalten und der Terzzug zu einem Septzug erweitert wird, der im Ergebnis auf den Sekundschritt $a'-g'$ hinausläuft. Der Septzug $a'-g'$ liegt aber ganz in unserm Plan, da er die in der Rahmensatzskizze schon angedeutete Höherlegung besorgt:



In der Ausführung werden die beiden letzten Intervalle $fis''-g''$ im Sopran nicht „sichtbar“. Sie verbergen sich in der Mittelstimme (siehe die eingeklammerten Noten $fis''-g''$ und ihre Vertretung im Alt!):

Erst beim anschließenden *G*-moll-Einsatz verwirklicht sich die Rahmensatzquarte g'' im Kontrapunkt des Soprans (Takt 261). Auf Grund unserer Maxime, den Kontrapunkt nicht unterhalb des *B-A-C-H*-Themas erscheinen zu lassen, bleibt uns wegen der Oktave $\frac{g''}{G}$ der Rahmensatzsituation eine von den beiden Möglichkeiten, entweder die Stimmenverbindung der Takte 234–239 wörtlich zu übernehmen oder das zweite Thema des Alts mit dem *B-A-C-H*-Thema des Tenors zu vertauschen. Die Ausführung entscheidet sich für den letzten Modus. Von der während der Modulation (Takt 256–260) besorgten Höherlegung macht die reale Ausführung des *G*-moll-Einsatzes noch keinen Gebrauch. Der reale Satz liegt also eine Oktave tiefer als die ideelle Vorstellung. Diese Freiheit wurde angeregt durch die Stellvertretung der Intervalle $fis''-g''$ (Takt 259–260) durch die Mittelstimme. Die obligate Höhenlage wird erst in den Modulationstakten 266–267 endgültig bezogen.

Ein fünfter Einsatz steht im Zeichen der Rahmensatzterz f'' (*D*) (Takt 268–273). Für diesen Einsatz bleibt uns nichts anderes übrig als die Anordnung der Stimmen aus dem zweiten Einsatz (*A*-moll, Takt 241–246) zu übernehmen, wenn anders wir unserer Maxime treu bleiben wollen, den Kontrapunkt nicht unter dem *B-A-C-H*-Thema anzubringen. Infolge der Terzfallte $d''-f''$ (Takt 268–273) (siehe die Beschreibung des zweiten Themas zu Beginn dieses Aufsatzes!) trifft die Rahmensatzterz f'' erst am Ende des Einsatzes (Takt 273) ein. Damit der Schluß der Fuge ihre Vollstimmigkeit nicht mehr aufzugeben braucht, bleibt der Alt auch nach Abwicklung seines Kontrapunkts weiter im Stimmenverband. Dadurch wird allerdings eine unbedeutende Änderung im Sopran erforderlich, ohne daß diese in das Gefüge des Kletterfältchens $a''-f''$ störend eingreift:

Die Fortsetzung des Kontrapunkts im Alt ist aber so eingerichtet, daß sie in einem als der Beginn des zweiten Themas für den letzten Einsatz gelten kann. Dieser Einsatz im Raum der Rahmensatzprime d''_D wird aber im Takt 275 schon vom Orgelpunkt der Coda geborgen (Takt 275–279).

Auf Grund der beiden vorangestellten Maximen: Ausrichtung des Rahmensatzes nach einer einzigen Kadenz, möglichst getreue Übernahme des von Bach hinterlassenen thematischen und kontrapunktischen Werkmaterials verdient dieser zweite Modus der Gesamtdurchformung den Vorzug vor dem ersten.

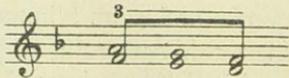
II

Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raum auf die Komposition einer Fuge.

Erläuterungen zur nachstehenden Fuge

Die ausgeführten beiden Modi der Fragmentdurchformung brachten die beiden Gesetze der organischen Determination und der individuellen Freiheit zur Anwendung. Beide Gesetze stehen im Dienste der ganzheitlichen Struktur. Ihre Entdeckung ist den Untersuchungen der Struktur der „Kunst der Fuge“ zu verdanken. Das Studium der „Kunst der Fuge“ brachte außerdem das Phänomen des perspektivischen Raumes und der ekstatischen Zeit, die beide aus der Ganzheit abgeleitet werden müssen, ans Licht. Die eingehende Begründung erfolgt in einer späteren Darstellung. Vorerst begnügen wir uns damit, an einem praktischen Beispiel den Begriff der Perspektive zu erläutern und seinen Nutzen für die Kompositionslehre zu erweisen.

Wir knüpfen an die Reihe der oben mitgeteilten terzaufruhenden Modi von Fugenthemen an und bestimmen den fünften Modus von S. 41 mit den fallenden Ausgleichsterzen als erste Phase eines neuen Fugenthemas:



Infolge des Aufruhens auf der Vertikalterz f'_d ist dieser Modus verwandt mit dem Hauptthema der „Kunst der Fuge“, ferner mit dem ersten und zweiten Thema aus dem Fragment. Namentlich mit dem ersten Thema des Fragments hat der Modus sehr viel gemeinsam. Beide Modi

Fuge

Perspektivische Eingangsfalte
I^{h3} Stufe der Rahmensatzkadenz im Vordergrunde

8

(1. Quintgelenk A der Eingangsfalte (Rahmensatztonika))

13

16

Oktav der Rahmensatztonika im Vordergrunde
I^{h3}

19

22

(2. Quintgelenk A der Eingangsfalte (Rahmensatztonika))

25

28

Ende der Eingangsfalte:

31

8 (Rahmensatzintervall des Vordergrundes)

(Perspektivische D-Moll-Ebene der Tonika
I (Rahmensatztonika im Vordergrunde))

34

37

40

(Perspektivische A-Moll-Ebene des
Quintgelenks A zur Tonika)

46 R. J.: 7

(Perspektivische G-Moll-

49 R. J.: 6

Ebene des Durchgangs G zwischen Quint- u. Terzge-
lenk der Tonika

52

55

58 R. J.: 5

(Perspektivische F-Dur-Ebene des Terzge-
lenks F zur Tonika

61

64

(4)

$I^{\#3}$

IV Perspektivische G-Moll-Ebene

67

70

R.J.: 4

73

Sekundärperspektivische B-Dur-Ebene des

76

Terzgelenks B

79

82

Quintgelenk D Perspektivische G-Moll-Ebene

85

R.J.: 3

Quintgelenk D

88

Oktav der Subdominante v Kadenzdominante des Rahmensatzes I Perspektivische

91

D-Moll-Ebene der Rahmensatztonika

94

beruhen ja auf dem Prinzip der Ausgleichsterzen, nur ihre Bewegungsrichtungen sind verschieden. Stellen wir einmal die beiden Themen einander in den Modi der zweiten Phase gegenüber:

1. Thema im Fragment (2. Phase) Neues Thema (2. Phase)

Mit dem zweiten Thema des Fragments ist das neue Thema auf andere Weise verwandt, nämlich durch die Ausfüllung des Zwischenraumes zwischen d' und dem Kopftone a' des Kletterfältchens $a'-f'$. Je weiter sich die Durchformung der Themen von der Grundphase der Vertikalterz entfernt, um so mehr tritt die Wirkung des Gesetzes von der Freiheit in Erscheinung, so daß sich die Abhängigkeit der drei genannten Themen von derselben Grundphase unter der individuellen Gestalt ihrer oberen Phase völlig verbirgt.

1. Thema im Fragment

Mittlere Phase Obere Phase

2. Thema im Fragment

Terzzug Kl. F. Obere (3.) Phase Terz-

Kl. F. -zug

Neues Thema

3. Phase Kl. F. Obere Phase 3 (4. Phase)

Kl. F. 3

Diese Art der Themenerfindung gründet in der ganzheitlichen Raumvorstellung und dürfte sich, wenn sie einmal methodisch ausgebaut ist, als sehr fruchtbar für die Kompositionslehre erweisen.

Dimensionen des Themas

In der Erörterung der Genese des Themas verfolgten wir das Hervorgehen aus einem Grunde. Das ist der Raum und die Zeit des Werdens.

Eine andere Hinsicht ist die gleichzeitige Erstreckung des Gewordenen in seine Richtungen, das ist räumlich-zeitliches Sein. Das erste sind die Phasen des Längsschnitts, das andere die Dimensionen des Querschnitts. Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Themas sind als Momente einer ganzheitlichen Struktur ineinander verschränkt, aber keineswegs identisch, wie mitunter behauptet wird. Das Thema ist zunächst eindimensional, aber von ekstatischer Zeitstruktur. Die vulgäre Zeit als ontische Feststellung des sukzessiven Ablaufs liegt außerhalb unserer Betrachtung. Sie ist für die räumliche Untersuchung unergiebig.

Der Rahmensatz

Unsere nächste Aufgabe ist die Aufstellung des Rahmensatzes. Wir entscheiden uns in der ersten Phase für einen ähnlichen Modus der Oktave $d''-d'$, wie er schon dem zweiten Ausführungsversuch der Tripelfuge zum Fragment zugrunde gelegt wurde. Auch die Durchformung der zweiten Phase mit dem Sprung der Unterstimme zur Gelenkquinte a' erfolgt noch in Anlehnung an den erwähnten Versuch. Als Novum zeigt die zweite Phase bei der Rahmensatzsubdominante G eine doppelte Biegung des Klanges im Terz- und Quintgelenk: $G-B-D-G$. Das Quintgelenk D unter der Rahmensatzterz f' als springender Durchgang innerhalb der Rahmensatzsubdominante ist uns aus dem Modus des ersten Durchformungsversuches der Tripelfuge zum Fugenfragment bereits geläufig. Wir stellen die vertikale Grundphase der organischen Schicht und den nach der Verengung der Möglichkeiten übrig bleibenden freigewählten Modus der aufruhenden ersten und zweiten Phase übereinander:

Freigewählter Modus der aufruhenden 2. Phase

8 7 6 5 — 4 8 2 1

Freiheit ↑

Freigewählter Modus der 1. Phase

Abhängigkeit ↓

Wirklichkeit ←

Möglichkeiten

Vertikale Grundphase der organischen Schicht

Der Rahmensatz ist eine erste Normung der Raum-Zeitstruktur. Diese Normung, die viele Möglichkeiten weiterer Durchformungen in sich birgt, erfährt in jeder neu aufruhenden Phase eine Besonderung und Verengung und Verzicht auf die Sichtbarkeit aller dieser Möglichkeiten bis auf jeweils eine, die in der betreffenden Phase zur Ausführung gelangt.

Dimensionen des Rahmensatzes und die perspektivischen Ebenen der Falten

Der Rahmensatz erstreckt sich nach zwei Richtungen: Die Stufen bilden mit den zugehörigen Intervallen der Oberstimme die Vertikalrichtung, in der Durchformung des Oktavraumes durch die Tonleiter¹⁾ und in der Stufenfolge der Kadenz kommt die Horizontalrichtung zum Ausdruck. Beide Richtungen der räumlichen Erstreckung, die vertikale und horizontale, konstituieren in ihrem gegenseitigen Bezug und funktionellen Durchdringen die Ganzheit der Vordergrunde²⁾. Die Ganzheit der Vordergrunde gründet auf der zweidimensionalen Entfaltung einer eindimensionalen vertikalen Grundphase der organischen Schicht. Wenn nun die durch Stufe und Intervalle gebildeten neuen Vertikalzustände des Rahmensatzes ihrerseits horizontal durchformt werden, dann entstehen wieder ganzheitliche Räume (Ebenen), die keinesfalls in die Richtung der Vordergrunde fallen können, wie es die Notenschrift glauben machen will. Würden diese neuen Ebenen, die sich durch die Falten konstituieren, in die Richtung der Vordergrunde fallen, dann stünde im Vordergrund eine Reihe von selbständigen Ebenen beziehungslos nebeneinander, dann wäre die Vordergrunde keine ganzheitliche Raumstruktur, sondern nur ein Aggregat von nebeneinander geordneten Räumen. Soll die Vorstellung eines ganzheitlichen Raumgefüges zu Recht bestehen, dann sind wir gezwungen, die Falten, die in der Fuge von den Themeneinsätzen und den zugehörigen Kontrapunkten gebildet werden, vom Vordergrund ab- und in die Perspektive einzubiegen. Dieses räumliche Verhältnis kommt aber in der Notenschrift nicht zum Ausdruck. Das veranlaßte uns zu einer Abänderung des Notensystems³⁾. Nach verschiedenen Zwischenformen stellte sich die Form als zweckmäßig heraus, wonach das Nebeneinander der Rahmensatzmomente im Vordergrund durch ein eingeschaltetes Schrägstück, die Durchformung in der Perspektive jedoch in der gewohnten Ebene des Notensystems dargestellt werden:

¹⁾ Die alte Behauptung: „Die Tonleiter ist die vollkommenste Melodie“ besteht also durchaus zu Recht, solange die erste Phase der Durchformung gemeint ist.

²⁾ Hier ist zu erwähnen, daß H. Schenker, dem unsere Arbeit in einem früheren Stadium viel verdankt, nicht mehr bis zur Aufdeckung der Dimensionen vorgedrungen ist. Daraus erklärt sich, daß seine Begriffe „Vordergrund“ und „Hintergrund“ keine Ebenen des Raumes, sondern die oberste und unterste Phase der Raumgenese bezeichnen.

³⁾ Diese Änderung ist zunächst nur für wissenschaftliche Zwecke gedacht.

R. J.: 8 verm. Quintfalte 7 Terzfalte

D^m: I⁸ II⁷ V⁸
 = A^m: IV⁸ V⁷ I³

Daß bis heute die Perspektive in der Tonkunst nicht aufgedeckt werden konnte, ist einerseits eine Folge der u. a. durch Descartes und Kant vertretenen Weltanschauung, wonach der dingliche Raum als Aggregat durch Zusammenschluß von Teilen, statt durch Entfaltung einer Einheit zustande kommt, andererseits die Folge der Gleichsetzung der einrichtlichen sukzessiven Punktfolge der vulgären Zeit mit der vermeintlichen horizontalen Raumdimension. Da die eingehende Begründung des perspektivischen Raumes erst andernorts mitgeteilt werden kann, mag hier noch folgende Erwägung Platz finden: Vor allem Einbruch der seelischen Schicht ist Musik zunächst eine organische, belebte Welt der Materie. In dieser organischen Welt verhalten sich Rahmensatz und Falten wie Knochen und Fleisch der animalischen Wesen. So wie das Knochengüst eine durchgehende, nur von Gelenken unterbrochene Struktur bildet und keine Fleishteile dazwischen duldet, diese vielmehr in Vertikalrichtung den Knochen aufliegen, so dulden auch die Intervalle des Rahmensatzes (die Gelenke des Knochenbaues) keine räumlich dazwischen liegenden Faltebenen. Nur unsere Notenschrift, die einrichtliche horizontale Punktfolge der vulgären Zeit, hat uns bislang diesen räumlichen Irrtum glauben machen wollen. In der vulgären Zeit 'ist' aber nichts, nicht einmal ein zweidimensionaler, geschweige denn ein dreidimensionaler Raum. Nur die ekstatische Zeit¹⁾ verbindet sich mit dem Raum, und dieser Raum hat eine perspektivische Ausmessung, auch in der Musik. Ekstatisch aber heißt die Zeit, in der Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart sich erinnernd und gewärtigend gegenwärtig sind. Diese spärlichen Hinweise mögen dem Leser einstweilen zur Begründung des perspektivischen Raumes genügen.

Die neue Fuge wurde unter Einsatz eines Themas, dessen oberste Phase auf dem fünften Modus der horizontalen Terzdurchformung aufruhrt, im dreidimensionalen Raum entfaltet und versuchsweise perspektivisch aufgezeichnet. Sie soll nun unter Hinweis auf die vorangestellte zusammenhängende Wiedergabe eingehender erläutert werden.

Da der Führer mit der Terz beginnt, war es notwendig, am Anfang den Grundton *d* eigens vorzuschicken (siehe die Fermate!), eine Maßnahme, die uns so recht begreiflich macht, welche Aufgabe die Quinte *d-a* des Hauptthemas in der „Kunst der Fuge“ zu erfüllen hat. Denn

¹⁾ Zum Begriff der „ekstatischen Zeit“ siehe M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 1935⁴.

das Hauptthema bei Bach würde ja ohne die einleitende Quinte auch mit der Terz f' beginnen:

J. S. Bach:



Unser Thema:

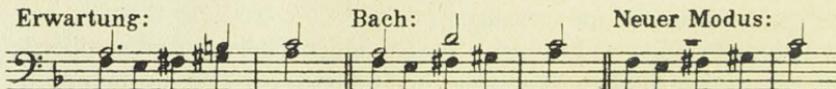


Die Aufgabe der Stellvertretung des Durchgangs e' , bei Bach von der Kletternote a' erfüllt, wird in unserer Fuge unter der Pause verborgen. Jeder Durchformungsmodus eines terzgeführten Fugenthemas ist also darauf angewiesen, den Anstieg von der Prime zur Terz nicht außer acht zu lassen und ihn „sichtbar“ zu machen, bzw. durch Stellvertretung oder Pause zu verbergen. Der Grund für diese Struktureigentümlichkeit liegt in der höheren Raumeinheit, in die das Thema eingefügt ist. Diese höhere Raumeinheit aber ist die Eingangsfalte als perspektivische Durchformung des vertikalen Rahmensatzmoments der Oktave d'' . Wegen des Ausgangstones der Eingangsfalte wird dem Thema die Prime d vorausgeschickt. Vom Gefährten ab verzichtet die Fuge auf die Verwirklichung der jeweiligen Prime des Themas. Soll doch ein neuer Themenmodus zur Durchformung gelangen. Wenn auch das Thema auf den Auftakt verzichtet, die Eingangsfalte setzt ihn jedesmal im geheimen mit, um die Stetigkeit des Anstiegs zu sichern. So erwartet man beim Übergang vom Führer zum Gefährten (Takt 8) die Intervalle $a-h$, die zwischen der Terz f des Führers und dem Kopftou c'' des Gefährten vermitteln. Bach würde den Quartsprung $a-d'$ in den Dienst des Übergreifens gestellt haben. Unsere Fuge verzichtet auf die Realisierung und begnügt sich mit einer Pause:

Erwartung:

Bach:

Neuer Modus:



Die Verwandtschaft mit den Themen der „Kunst der Fuge“ kann unser Thema trotz der abweichenden Physiognomie nirgends verleugnen. Die Grundphase der organischen Schicht ist ja bei allen Modi, die hier zur Erörterung stehen, mit Ausnahme des $B-A-C-H$ -Themas, die tonale Vertikalterz.

Der Gefährte steht in A -moll, der Tonart des ersten Quintgelenks innerhalb der Rahmensatztonika. Sein raumführendes Intervall ist die Dominanterterz c'' . Zum Gefährten im Tenor tritt im Baß der erste Kontra-

punkt. Der Kontrapunkt macht die im Führer noch verborgenen Stufen der Kadenz sichtbar:

Gefährte mit 1. Ktp.

(I IV V I) — Nbn — I —
IV IV⁵ VII III VI II⁶ V I

Die unter dem Gefährten angeführte erste Reihe der römischen Ziffern bezieht sich auf die ausgeführte obere Phase der Durchformung des ersten Kontrapunkts, während in der schlichten Kadenzfolge I-IV⁵-⁶V-I der zweiten Reihe eine untere Phase der Entwicklung zum Ausdruck kommt.

Verläuft der Gefährte in der Tonart *A*-moll des ersten Quintgelenks, so steht dem dritten Einsatz wieder ein *D*-moll-Raum zur Verfügung. Das ist die Tonart des Oktavgelenks in der horizontalisierten Doppeloktave der Rahmensatztonika. Beim dritten Einsatz vermehrt sich der Satz um einen zweiten Kontrapunkt:

2. Ktp.

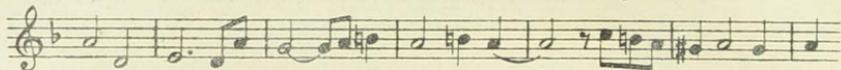
(I V I) Kadenzstufen der oberen Phase
I - Kadenzstufen einer früheren Phase
I IV IV V I IV V I

Ein Vergleich des ersten Kontrapunkts mit dem zweiten Kontrapunkt zeigt, daß die Strukturen ihrer Kadenzen voneinander abweichen. In den Fällen, wo der zweite Kontrapunkt als Unterstimme den Stufengang bestimmt, nimmt der erste Kontrapunkt darauf Rücksicht. In allen anderen Fällen ändert der zweite Kontrapunkt seine Struktur wie folgt:

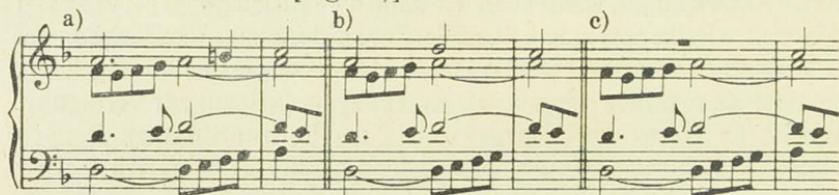
2. Ktp.

I Terz-
Kletternote
IV⁵ -zug -6 V I

Zum vierten Einsatz tritt das zweite Quintgelenk *A* im zweiten Oktavraum in Erscheinung. Darum wiederholt sich die Szene des ersten Gefährten in der höheren Region der *A*-moll-Tonart unter Hinzutritt des zweiten und eines noch unbekanntes dritten Kontrapunkts:



Da der dritte Kontrapunkt nur als Mittelstimme vorkommt, erübrigt sich eine eingehende Raumuntersuchung. Der Anschluß der führenden Dominanterz *c''* des vierten Einsatzes an die Terz *f'* des dritten Einsatzes vollzieht sich wieder im verborgenen, da der Sopran im Takt 23 schweigt. Die erwarteten Intervalle *a'-h'* könnten auf zweierlei Weise sichtbar gemacht werden [Figur a) und b)]. Unsere Ausführung begnügt sich wieder mit einer Pause [Figur c)]:



Der Modus der Ausführung entspricht mit den verborgenen Intervallen dem Takt 8. Der vierte Einsatz hat die Einsatzfalte bis zur tonalen Septime *c''* hinauf- und von der Raumtiefe bis kurz an die Ebene des Vordergrundes herangetragen. Noch ein Takt (Takt 30–31), und die Oberstimme langt über den Leitton *cis''* beim Kopftone *d''* des Rahmensatzes im Vordergrunde an. Die Exposition der Fuge entfaltet also mit ihren vier Einsätzen die vertikale Oktave *d''* des Rahmensatzes in einer perspektivischen Eingangsfalte vom Umfang zweier Oktaven *d-d'* (Takt 1–31):



Die Eingangsfalte gliedert sich durch die viermalige Aufnahme des Themas beim Oktavgelenk und bei den beiden Quintgelenken. Sämtliche

vier Einsätze bilden trotz des Wechsels der Tonarten nur eine einzige perspektivische Ebene. Das scheint unserer obigen Begründung des perspektivischen Raumes zu widersprechen, da doch jede Tonart und jeder Einsatz eine Ganzheit bilden. Man bedenke aber, daß die Tonarten und Ebenen der Eingangsfalte nicht entstehen durch Zusammentritt mehrerer selbständiger ganzheitlicher Ebenen als horizontale Durchformung verschiedener vertikaler Rahmensatzmomente, als vielmehr durch horizontale Entfaltung eines einzigen Rahmensatzmoments, nämlich der Doppeloktave d''_D . Die Entfaltung einer vertikalen Grundphase in der Perspektive durch mehrere Stimmen ergibt aber immer nur eine Ebene, auch dann, wenn diese Ebene in den Gelenken des Vertikalklages gegliedert wird und diese Glieder als selbständige Tonarten mit dem Anspruch von Teilganzheiten auftreten. Der große Umfang und die Möglichkeit reichhaltigerer Gliederung zeichnet die Eingangsfalte vor allen übrigen Falten in hervorragendem Maße aus.

Die perspektivische *D*-moll-Ebene der Rahmensatzoktave d''_D (Takt 31-40)

Die Eingangsfalte hat die Aufgabe, den Raum des Vordergrundes von der Tiefe aus zu erschließen. Nachdem das geschehen, beginnt die eigentliche Durchformung der einzelnen Rahmensatzintervalle und Stufen. Durchformung ist horizontale, bzw. perspektivische Entfaltung vertikaler Urzustände. Da die horizontale Folge der Rahmensatzmomente als erste Phase der Durchformung einer vertikalen Grundphase der organischen Schicht die Ebene des Vordergrundes beansprucht, verlaufen alle weiteren Durchformungen in der Perspektive, d. h. in der Ebene, die von den Rahmensatzmomenten des Vordergrundes in die Raumtiefe weisen. Die Durchformung der Rahmensatzmomente wird in erster Linie dem Thema und in Verbindung mit ihm den Kontrapunkten übertragen. Denn da das Thema selbst die horizontale Durchformung eines Vertikalklages darstellt, ist durch seine Entfaltung die ganzheitliche Struktur der perspektivischen Ebene räumlich und zeitlich gesichert. Wegen der Oktavstellung d''_D des ersten Rahmensatzintervalls eignet sich der Sopran nicht für die Aufnahme des Themas. Wir verweisen das Thema wegen seines räumlichen Anspruchs auf die Terz f' in den Alt. Erster und zweiter Kontrapunkt verteilen sich auf Tenor und Baß. Der Sopran durchformt die perspektivische Ebene in einer Sechsfalte eines neuen (vierten) Kontrapunktes. Die Ebene reicht von der Untersext f' im Hintergrunde bis zur Oktave d'' im Vordergrunde. Hier zwei Phasen der Durchformung:

1. Phase:

2. Phase:

Die erste Phase zeigt die Sextfalte $f'-d''$ der Oberstimme und den schlichten Gang der Kadenzstufen, in denen das ganzheitliche Gefüge der perspektivischen Ebene zum Ausdruck kommt. In der zweiten Phase wird die Tonika durch eine Nebennotenbewegung $D-C-D$ und werden die Intervalle des Sextzuges der Oberstimme durch abbiegende Sexten und Kletterfältchen belebt. Die weitere Auflockerung in der oberen Phase ist durch Einsichtnahme in die ausgeführte Fuge und durch ihren Vergleich mit der vorstehenden Skizze der zweiten Phase leicht festzustellen.

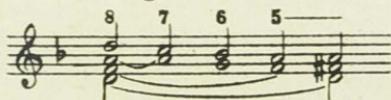
In der Sextfalte sind dreierlei Raumzustände und dreierlei Bewegungsmomente der Zeit ineinander verflochten, aber dennoch getrennt zu verfolgen:

1. Raum und Zeit der Genese, der Schöpfung, des inneren Wachstums, des Hervorgehens der Folge aus ihrem Grunde, wie sie in den Themen der Durchformung zum Ausdruck kommen.
2. Der perspektivische Raum und die ekstatische Zeit, die drei Dimensionen je beider Phänomene, in einem (simultan) zu schauen.
3. Die vulgäre Zeit als „ontische Feststellung des Ablaufs“ raumlosen Vergehens.

Die hier getrennten Momente sind aber nicht für sich allein, sondern ineinander, miteinander und gegeneinander verschränkt als ganzheitliches Gefüge. Aber selbst die Totalität des Gefüges dieser perspektivischen Ebene ist nicht für sich allein, sondern verschränkt in das Gefüge des ganzen Fugenraumes, dessen unterste Falte der Rahmensatz ist. Auch im ganzen Fugenraum sind dreierlei Raumzustände und die dreierlei Bewegungsmomente der Zeit ineinander verschränkt. Diese Verschränkung ist Gegenwart des Kleinen im Großen, des Großen im Kleinen, wahrnehmbar den Sinnen, aber nicht mehr zugänglich dem Verstande. Der Bewandtnisraum dieser tiefen Bezirke ist kein Erkenntnisraum. Hier ist das Wort zum Schweigen verurteilt.

Die perspektivische *A*-moll-Ebene der Rahmensatzseptime c'' und des Quintgelenks *A* innerhalb der Rahmensatztonika (Takt 41–47)

Die perspektivische Entwicklung der oben beschriebenen Ebene setzte den Vertikalzustand zwischen Rahmensatzintervall d'' und Kadenzstufe *D* voraus. Nicht immer liegen die Verhältnisse so, daß jedem Rahmensatzintervall eine eigene Stufe zugewiesen ist. Wie die erste Phase unseres Rahmensatzes zeigte, sind dort die Intervalle der oberen Horizontalquarte $d''-a'$ durch eine einzige Tonika *D* zusammengefaßt. Bei den dissonanten Intervallen c'' und b' ist die Durchformung einer perspektivischen Ebene solange unmöglich, als nicht auf irgendeine Weise die Intervalle durch konsonante Klangstützung selbständig gemacht werden. Die Verselbständigung der ursprünglich durchgehenden Intervalle darf jedoch nicht in die untere Phase der Genese verändernd eingreifen, da sonst das Gefüge „zerbricht“ (Gesetz der Abhängigkeit und des Kontinuums). Die Meister verbergen in solchen Fällen die Vordergrundstufe des Rahmensatzes und lassen dafür Mittelstimmentöne sichtbar werden, die in der aufruhenden Phase mit den Rahmensatzintervallen einen eigenen Satz bilden. Dieser eigene Satz enthält neue Normungen für die perspektivische Durchformung aufruhender Phasen:



Die erste eingeschaltete Unterterz a' ist identisch mit dem Quintgelenk innerhalb des Tonikaklanges. Aus dem Grunde bezeichnen wir die abgeleitete Ebene als die perspektivische Ebene des Quintgelenks *A*. Die zur Verknüpfung der *A*-moll-Ebene mit der vorgängigen *D*-moll-Ebene erforderliche Modulation vollzieht sich in der Raumtiefe. Denn die Umwandlung der Rahmensatzoktave d'' in eine Sept über der Dominante *E* aus *A*-moll verbirgt sich dadurch, daß die Mittelstimme an die Oberfläche tritt:

37 *verminderte Quintfalte*
 I⁽⁸⁾_{#3} II⁽⁷⁾_{#3} =A: V I

42 *Terzfalte* *Kl.N.*
 IV⁵ V I

Die Skizze zeigt eine mittlere Phase der Schöpfung. Mit der Stufenfolge $D-E = I^8-II^7$ (Takt 38-40) verbindet sich eine zwar unsichtbare (die Untersexta *fis'* tritt störend dazwischen!), aber dennoch sehr wirkungsvolle verminderte Quintfalte $d''-gis'$, für deren Auflösung in der *A*-moll-Ebene eine Terzfalte $a'-c''$ erforderlich wird. Diese Terzfalte wird auch tatsächlich in Gestalt des zweiten Kontrapunktes bereitgestellt, indem der Sopran mit ihr die perspektivische *A*-moll-Ebene durchformt. Die Ablösung der *D*-moll-Ebene durch die *A*-moll-Ebene, der Rahmensatzoktave d'' durch die Septe b' im Vordergrund, wird durch Einschaltung eines Schrägstücks angezeigt. So kommt also im Zeichen die dreidimensionale Raumvorstellung in der Vertikalen, Horizontalen (Raumtiefe) und Diagonalen (Vordergrund) zum Ausdruck.

Wegen der erwarteten Terzfalte empfahl es sich nicht, im Sopran das Thema anzubringen, obwohl es einen terzgeführten Raum beansprucht. Die Terzfalte wird vielmehr vom zweiten Kontrapunkt gestellt. So finden wir denn im Sopran den zweiten Kontrapunkt, im Alt einen freien Kontrapunkt, im Tenor das Thema und im Baß den ersten Kontrapunkt:

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 41, is labeled 'Terz ='. It features a treble clef with a 7/8 time signature and a bass clef. The key signature has one flat. The melody in the treble clef is a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system, starting at measure 44, is labeled 'Kletterfältchen = falte' and 'R. J.: 7'. It continues the melodic and harmonic development, with the treble clef showing more complex rhythmic patterns and the bass clef providing a steady accompaniment. Chord symbols 'I', 'IV⁵', 'V', and 'I' are indicated below the bass line.

An den in der Skizze eingetragenen Stufen $I-IV^5-6V-I$ und der Terzfalte $a'-c''$ erkennt man noch die unterste Phase der perspektivischen Durchformung des vertikalen Terzraumes c''/a' , welche die ganze Entwicklung bis in die oberste Phase durchdringt (Gesetz der Abhängigkeit und des Kontinuums). Die Terzfalte $a'-h'-c''$ der ersten Phase wird in der obersten Phase gründlich versteckt dadurch, daß der Durchgang h' (Takt 46) durch ein Kletterfältchen $d''-h'$, der Kopftouren des Kletterfältchens aber durch einen Anstieg gewonnen werden, wie es das Bild einer mittleren Phase zeigt:

41 Terzfalte Kl. Fältchen 47

A[♯]: I Nbn I IV VII III VI II V I

Die oberste Phase der Ausführung unterschlägt nun den Durchgang c'' im Kletterfältchen $d''-h'$, da der Sopran den Ton gis (Takt 40) der Mittelstimme zu übernehmen hat. Die unsichtbare Gegenwart des Durchgangs c'' muß aus dem Stufengang erschlossen werden.

Die perspektivische G -moll-Ebene der Rahmensatzsexta und des Durchgangs g' zwischen Quint- und Terzgelek innerhalb der Tonika (Takt 48-58)

Das nächste vertikale Moment des Rahmensatzes, die Sexta b' , wird in einer perspektivischen G -moll-Ebene (Takt 48-58) durchformt. Der Klangträger der zu durchformenden Rahmensatzsexta b' ist der Durchgang g zwischen dem Quintgelek a und dem Terzgelek f . Die Modulation von A -moll nach G -moll entwickelt in der Raumtiefe wieder eine verminderte Quintfalte ($c''-fis'$, Takt 47), worauf die G -moll-Szene unmittelbar mit einer perspektivischen Terz $g'-b'$ (Takt 48-49) antwortet:

47 verm. Quinte horizontale Terz

Die Ebene der G -moll-Tonart konstituiert sich aus dem Thema im Sopran, dem dritten Kontrapunkt im Alt, dem ersten Kontrapunkt im Tenor und dem zweiten Kontrapunkt im Baß. Wie in der A -moll-Ebene schimmern auch im ausgeführten Modus der G -moll-Ebene die frühen Phasen der Entwicklung hindurch (siehe die Kadenzstufen und die Ausgleichsterzen!):

49 (Rahmensatzintervall)
1. Terzzug

52 Kl. N. Ausgleichsterz 6

(-I IV) (#IV V I) V-I

Die perspektivische Ebene der Rahmensatzquinte a' und des Terzgelenks f (Takt 59–65)

Die perspektivische Ebene in F -dur entwickelt sich aus der Rahmensatzquinte a' und dem Terzgelenk f der Tonika D . Die perspektivische Durchformung dieses Vertikalmoments stellt uns vor eine völlig neue kontrapunktische Aufgabe, da die Durchformung der Rahmensatzquinte mit einer Höherlegung der Oberstimme um eine Oktave verbunden werden soll, für diese Höherlegung aber die bisherigen Kontrapunkte sich als nicht geeignet erweisen. Die Modulation von G -moll nach F -dur bedient sich des Kletterfältchens $es''-a'$ (Takt 56–59). Die ausgiebige Dehnung der genannten Kletterfalte gibt Veranlassung, die Quinteinschaltung C in der Unterstimme durch eine Nebennote zu dehnen:

R.J.: 6 Vorraum-Kletterfalte 5

G (Quinteinschaltung) -F: V () Nbn V I

Die F -dur-Ebene ist die einzige, die das Thema im Baß birgt. Der Stufengang des Themas als Unterstimme nimmt folgenden Verlauf:

59 (-I II V I) (-I IV V I) I II III IV V I

Sekundweiser Anstieg bis zur Dominante und Quintfall zur ersten Stufe sind die „sichtbaren“ Merkmale. Für die Entwicklung eines Kontrapunktes im Sopran wird wegen der Höherlegung ein Anstieg mindestens bis zur Unterterz f'' der Rahmensatzquinte a'' erwartet. Das legt uns die Führung des Soprans in Oberterzen zum Baß nahe:

Die Durchformung der Sextfalte $a'-f''$ ergibt in der obersten Phase folgendes Bild der Figurierung:

Mit dem Zielton f'' der Sextfalte in Stellvertretung für die höhergelegte Rahmensatzquinte a' ist die F -dur-Ebene abgeschlossen. Da aber die F -dur-Ebene die Durchformung des Terzgelenks f im Tonikaklang darstellt, kann nicht unmittelbar im Anschluß daran die G -moll-Ebene der Rahmensatzsubdominante folgen. Vielmehr bedarf es zuvor der ausdrücklichen Wiederherstellung der Tonika D :

Es liegt nahe, beim Wiederaufleuchten der Tonika das Chroma fis einzuführen, um auf diese Weise die zu erwartende Subdominante G

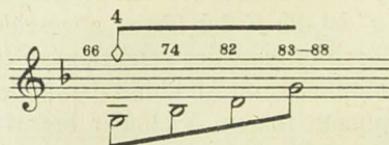
der Rahmensatzkadenz zu tonikalisieren¹⁾. Eigentlich müßte das Chroma im Sopran erscheinen, dessen erfolgte Höherlegung soeben bei der Unterterz f'' (Takt 65) der Rahmensatzquinte angelangt ist und im Takt 66 zur Rahmensatzquarte g'' führen soll. Da aber die Rahmensatzquarte in einem Sextzuge $b'-g''$ perspektivisch durchformt wird, vollzieht sich die Modulation nach G -moll über die perspektivische Sextfalte $f''-a'$ (Takt 65). Vor dem Übergang auf die G -moll-Ebene schalten wir ein Schrägstück ein, um die Herkunft der Ebenen von zwei verschiedenen Momenten des vordergründigen Rahmensatzes anzuzeigen:



(Die eingeklammerten rhombischen Noten machen die in der realen Ausführung verborgenen Rahmensatzmomente transparent!)

Die perspektivische Durchformung der Rahmensatzquarte g''
und der Subdominante G (Takt 66–86)

Die über 35 Takte (Takt 31–65) sich erstreckende perspektivische Durchformung der ersten vier Rahmensatzintervalle bediente sich der Gliederung der Rahmensatztonika D beim Quint- und Terz Gelenk. Auch die Subdominante G gliedert sich auf Grund der Sichtbarkeit ihres Terz- und Quintgelenks:



Zwischen der Gliederung der Tonika D und der Gliederung der Subdominante besteht aber ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich der

1) „Die Tonikalisierung bei fallender Quinte vollzieht sich dann aber in folgender Weise: Es gilt in erster Linie, der als Tonika in Aussicht genommenen Stufe mit ihrer Dominante zu präluieren, zu welchem Zwecke denn die vorhergehende, eben, als Dominante zu verwertende Stufe, nun erst auf den Stand einer solchen gebracht werden soll; das geschieht aber dadurch, daß der jeweilige Dreiklang zu einem Durdreiklang erhoben wird und zwar durch Zuhilfenahme von Chromen.“ (H. Schenker, Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 1. Harmonielehre, § 139.)

Richtungen. Die Gelenke der Tonika sind jeweils einem Oberstimmenintervall des Rahmensatzes (8–7–6–5–4) zugeordnet. Darum bleiben sie im Vordergrund. Bei der Subdominante *G* dagegen liegen die Verhältnisse anders. Das eine Rahmensatzintervall der Quarte *g''* wird nämlich über die ganze Klanggliederung der Subdominante hinweggetragen, woraus folgt, daß die Gliederung der Subdominante einen Modus der perspektivischen Durchformung darstellt. Die Gelenke der Gliederung erfahren nun mit Ausnahme des Quintgelenks *D* (Takt 82) eigene perspektivische Durchformungen als Tonartenebenen mit Themaesätzen. Da diese aber zum Vordergrund des Rahmensatzes nur in mittelbarer Beziehung stehen, sind wir berechtigt, sie als sekundärperspektivische Ebenen zu bezeichnen.

Die erste perspektivische Ebene faltet das Anfangsmoment *G* der Brechung unter Aufnahme des Themas in den Alt über einer Sextfalte (die Dissertation nannte sie „Innenfalte“) *b'–g''* (Takt 66–72) aus. In dieser Sextfalte, die vom vierten Kontrapunkt im Sopran gestellt wird, bleiben die beiden letzten Intervalle *fis'–g''* verborgen. Sie treten dafür im ersten Kontrapunkt des Tenors (Takt 71) in die Welt hinaus:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, measures 66-70, is labeled "Sext=" and "IV". It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. The second system, measures 69-72, is labeled "=falte". It continues the melodic and accompanimental lines. Measure 72 ends with a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

Das zweite Moment der Brechung ist der Terzteiler *B* (Takt 74–80). Seine sekundärperspektivische Durchformung dient der Aufnahme des *B*-dur-Themas im Tenor. Die Modulation zu dieser Tonart verläuft gemäß dem Stufenmodell VI–II–V–I. Während der Modulation läßt der Sopran die vordem verborgene Rahmensatzquarte *g''* in Erscheinung treten. Zur Darstellung der abzulösenden sekundärperspektivischen Ebene mag eine Variante der Diagonaleinschaltung dienen:

72

=B: VI
R.St.: IV

II V I

Terzgeleak

Die obere Entwicklungsphase der sekundärperspektivischen *B*-dur-Ebene ruht auf der Terzfallte *b'*-*d''* des zweiten Kontrapunktes im Sopran und den Kadenzstufen *B-Es-F-B* = *I-IV-V-I* im Baß, die von der unteren Durchformungsphase durch alle mittleren Phasen hindurch bis in die Ausführung der obersten Phase transparent bleiben:

74

Terz=

I

77

-falte

KI.N.

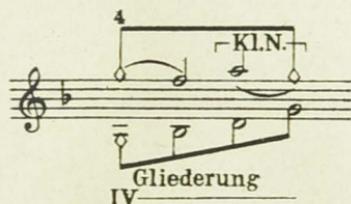
IV⁵ V I

Im Anschluß an die *B*-dur-Ebene schreitet die perspektivische Gliederung der Subdominante *G* über den Durchgang *C* (Takt 81) zum Quintgeleak *D* (Takt 82) weiter und erreicht im Takt 83 den Zielton *G* der Gliederung:

80

Terzgeleak Dg Quintgeleak Oktav IV

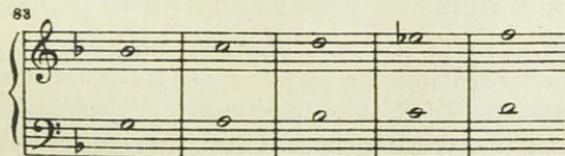
Obwohl die Rahmensatzquarte g'' über die perspektivische Gliederung der Subdominante hinweggetragen wird, hat die Gliederung eine Veränderung der Oberstimme zur Folge, die im figurierten Modus der Ausführung nicht offen sichtbar wird und darum eines Hinweises bedarf. Mit dem Terzschrift $G-B$ (Takt 72–74) verbindet sich nämlich in der Oberstimme ein Sekundschrift $g''-f''$ und mit dem Quintgelenk D (Takt 82) eine übergreifende Kletternote a'' . Am Ende tritt wieder die Rahmensatzquinte g'' in ihre Rechte:



Wenn während des B -dur-Einsatzes f'' nicht überschritten wird (g'' im Takt 77 ist Nebennote!) und über dem Quintgelenk D (Takt 82) die Kletternote a'' kurz angesprungen wird, dann mag man darin eine zarte Rücksichtnahme auf die oben angedeutete Entwicklung der Rahmensatzquarte erblicken.

Die Rahmensatzterz f''_G und ihre konsonante Vorbereitung durch das Quintgelenk D (Takt 83–88)

Am Ende der Subdominante G (Takt 83) bleibt die Rahmensatzquarte g'' verborgen. Der Sopran befindet sich bei der Untersexta b' in der Tiefe des Raumes. So ergibt sich eine Gelegenheit, die Rahmensatzterz f'' durch eine Quintfalte $b'-f''$ zu entwickeln. Diese Quintfalte verläuft im Terzenaußensatz zum Baß, der auf das Quintgelenk D (Takt 87) lossteuert. Durch das Quintgelenk erfährt die Rahmensatzterz eine konsonante Vorbereitung, bevor sie sich in eine Septime über G verwandelt und zur Rahmensatzsekunde e''_A weiterschreitet. Der Terzenaußensatz bis zum Quintgelenk D :



wird durch übergreifende Kletternote verbrämt:

Die Rahmensatzsekunde e'' über der Dominante A (Takt 89)

Die Dominante A des vordergründigen Rahmensatzes verzichtet auf besondere Durchformung. Sie begnügt sich mit einer Ausdehnung von einem einzigen Takt (Takt 89). Aus Mangel an eigentonartlicher Ebene entfällt auch bei ihr wie bei der voraufgehenden Rahmensatzterz f'' jede Modulation. Dennoch ist Einschaltung von Schrägstücken erforderlich, da ja die Horizontale des Notensystems die Raumperspektive anzeigt, die Rahmensatzsekunde aber ein Vordergrundmoment bedeutet:

Die perspektivische Auswicklung der Schlußtonika d''' D (Takt 90-97)

Nur selten läßt sich eine Fuge die Gelegenheit zu perspektivischer Auswicklung der Schlußtonika entgehen. Die Retardierung der Zeit des optischen Ablaufs will nach Möglichkeit auch in der ontologischen Raum-Zeitstruktur zum Ausdruck kommen. Dieser Aufgabe dienen gewöhnlich Schlußsatz und Coda. Nicht immer werden beide beansprucht. Die Teilfugen im Fragment der „Kunst der Fuge“ verzichten sogar auf beide

Möglichkeiten. Unsere Fuge weist dagegen eine regelrechte Coda auf. Orgelpunkt, Plagalkadenz und Bogenfalte sind ihre Merkmale. Der Orgelpunkt ist die Kadenzstufe des vordergründigen Rahmensatzes und findet nicht nur bei der Schlußtonika, sondern auch bei anderen Stufen Anwendung. Der Orgelpunkt bildet immer eine räumliche Einheit, sei es die Einheit einer von einem Vordergrundintervall abgeleiteten perspektivischen Ebene, sei es die Einheit einer von einem Faltenintervall abgeleiteten sekundärperspektivischen Ebene. Die Bogenfalte unserer Fuge schaltet den zweiten Kontrapunkt im Sopran ein. Auch das Thema findet noch einmal Aufnahme und zwar im Tenor:

8 7 6 5 4 Bogen=

90

I

=falte 5 6 #7 8

94

Die vorstehenden Erläuterungen zu einer Fuge lassen die perspektivische Räumlichkeit der Fuge sehen. Auch die ekstatische Zeitlichkeit wird kurz gestreift. Diesem Versuche gingen andere, darunter die beiden Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“, voraus. Auch die Tripelfugen sind also in dreidimensionaler Raumvorstellung entstanden, wenn auch die Erläuterungen absichtlich noch stillschweigend darüber hinweggehen. Die räumliche Perspektive konnte bereits bei Bach, Mozart, Beethoven (Quartettfuge op. 133!) und Brahms in ihren Fugen, bei Mozart außerdem im ganzen „Requiem“ nachgewiesen werden. Wir dürfen daher schon jetzt behaupten, daß der Begriff des perspektivischen Raumes mit dem gleichen Rechte auf die Musik angewendet werden kann wie auf die bildenden Künste. Die Untersuchung der Tonkunst hinsichtlich ihrer dreidimensionalen Räumlichkeit gibt uns ein ausreichendes Mittel an die Hand, den zeitlichen Einbruch der Renaissance nun endlich unabhängig von den bildenden Künsten bestimmen zu können. Der eigentliche Durchbruch des plastischen

Raumes ist aber offenbar erst in der Zeit des Barocks zu verzeichnen. Wie sehr Stilkritik ohne Kenntnis des perspektivischen Raumes zur Erfolglosigkeit verurteilt ist, zeigt sich u. a. auch an dem Stande der Echtheitsfrage in bezug auf die sog. Ergänzungen im Requiem von Mozart. In einer Monographie über „Das Weltbild des Requiems“ von W. A. Mozart soll daher die neue Raumvorstellung für die Echtheitsbestimmung der strittigen Sätze fruchtbar gemacht werden. So kann die Musikwissenschaft, Geschichte und Stilkritik, von der Erkenntnis des perspektivischen Raumes Gebrauch machen. In erster Linie jedoch geht das Phänomen des Raumes die Kompositionslehre an, die, was die drei mitgeteilten Beispiele beweisen, mit Nutzen sich seiner bedient. Denn: „Das Lenken der Materie kann doch erlernt werden“¹⁾. Die Kompositionslehre wird ihren Lehrgang auf das Fundament der ganzheitlichen perspektivischen Räumlichkeit und auf die Gesetze der organischen Determination und der Freiheit umlegen müssen. Das Phänomen des perspektivischen Raumes in Verbindung mit der ekstatischen Zeit bedarf aber, um das Gebäude der musikalischen Kompositionslehre tragen zu können, noch einer ausführlicheren Begründung. Sie wird außer in der Monographie über das Requiem eingehend auch in der noch vorzubereitenden 2. Auflage meiner Dissertation erfolgen, die stark verändert und sehr erweitert erscheinen soll.

¹⁾ Heinrich Schenker in einem Brief an den Verfasser.

Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach¹⁾

Von Hellmuth Christian Wolff (Leipzig)

Rhythmus und Taktmaß spielen in den Werken J. S. Bachs eine besondere Rolle. Bach hält sich nicht an das — namentlich durch die Wiener Klassiker bekannte — Betonungsschema von „guten“ und „schlechten“ Taktteilen, vielmehr gehen Taktmaß und Rhythmus bei ihm oft auseinander. In die vorgezeichneten Grundzeitmaße sind oft andere zeitliche Gliederungen und Rhythmen eingebettet, die einmal des näheren untersucht werden sollen. Sie scheinen eine Eigenart Bachs zu offenbaren, die ihn weitgehend von Zeitgenossen, insbesondere von der italienischen Musik seiner Zeit, unterscheidet. Bereits im Zeitalter der Romantik erkannte man, daß hier ganz eigenartige deutsche Züge Bachs zum Ausdruck kamen; so wies C. M. v. Weber (1821, im Jahre des „Freischütz“) auf die „fortgesponnenen seltsamen Rhythmen in den künstlichsten kontrapunktischen Verflechtungen“ Bachs hin, „aus denen sein erhabener Geist einen wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche auferbaut“²⁾. Gotisch war aber damals nahezu gleichbedeutend mit deutsch und wurde dem klassischen und antiken Stil als wesensverschieden gegenübergestellt. Im Gegensatz hierzu versuchte dann unter dem Einfluß der klassischen Altertumswissenschaft Rudolf Westphal nachzuweisen, daß Bach in seinen Fugenthemen die antiken Versrhythmen verwendet habe³⁾. Wenn das auch nicht ohne Gewaltigkeiten abging, da Westphal ausschließlich die Themen der Fugen betrachtete, den weiteren Verlauf derselben und auch die musikalischen Untergliederungen der Themen aber außer acht ließ, so machte er doch darauf aufmerksam, daß der Taktstrich nicht immer die rhythmische Gliederung bestimmte, und daß die Fugenthemen Bachs oft gewisse andere rhythmische Ordnungen aufwiesen. Ganz unter dem Einfluß der vier- und achttaktigen Perioden unserer klassischen Musik stand der Versuch Hugo Riemanns, Metrum und Rhythmus Bachscher Fugen darzu-

¹⁾ Diese Untersuchung wurde noch durch Prof. Dr. Arnold Schering angeregt, dessen hier dankbar gedacht sei.

²⁾ Carl Maria von Weber, Sämtliche Schriften, herausgegeben von Georg Kaiser, Berlin 1908, S. 342.

³⁾ Die c-Takt-Fugen des Wohltemperierten Claviers. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 1883, S. 273 ff.

stellen¹⁾. Alles, was nicht in das Schema einer achttaktigen Periode paßte, erklärte er als Ausnahme, als Umdeutung, Verkürzung, Verlängerung u. ä. Eine grundsätzliche Kritik der Riemannschen Methode gab vor allem Ernst Kurth²⁾. Während die älteren Auffassungen im Rhythmus hauptsächlich ein Maß- oder Betonungssystem gesehen hatten, betrachtete man den Rhythmus nun als Ausdruck eines „ursprünglichen Bewegungszuges“, als „drängenden Schwung“, als „Konkretisierung einer allgemeineren, elementarerer und unterbewußten psychischen Energie-Urerscheinung“³⁾. Dem alten rationalen Rhythmusbegriff stand in der neuesten Zeit ein anderer entgegen, man sah den Rhythmus jetzt allgemein als Ausdruck des Organischen, des Gefühls, des Erlebens, der Seele (im Gegensatz zu Geist und Intellekt), der Ganzheit an – der Rhythmus ward damit geradezu zum Symbol einer neuen Welt- und Lebensanschauung⁴⁾. Der neue Rhythmusbegriff wurde teilweise als so irrational aufgefaßt, daß er ins Unfaßbare und Unbeweisbare zu entgleiten drohte. Dieser Gefahr ist auch Kurth nicht ganz entgangen. Für ihn ist in der Musik die Bewegung, insbesondere die melodische Bewegung das Primäre, in dieses kann nun stärker oder schwächer ein rhythmischer Betonungswechsel eindringen, den Kurth auf die körperliche Schrittbewegung bezieht⁵⁾. Abgesehen davon, daß die Annahme des Schrittmaßes als physiologische Grundlage für den Rhythmus zu beschränkt ist (zumindest müßte man auch Herzschlag und Atemrhythmus u. ä. berücksichtigen), tritt bei Kurth das Melodische derart in den Vordergrund, daß er jedes rhythmische und metrische Formprinzip in der Polyphonie J. S. Bachs leugnet: „Es ist falsch, eine bestimmte metrische Gruppenkonstruktion in ihr (Bachs linearer Bewegungsphase) zu suchen: sie ist überhaupt nicht nach irgendwelcher Abzirkelung der Ausmaße konstruiert, sondern ihr Formprinzip ist Entwicklung aus Bewegungsspannungen.“ Kurth leugnet nicht nur jedes System von Akzentschwerpunkten bei Bach (S. 153), sondern sieht sogar jede Betonung als „mehr aus der linearen Bewegungs-Spannung sich verdichtenden Nachdruck“ denn als „scharf herausgehobenen Gegensatz zum unbetonten Taktteil“ an (S. 192). Bachs Polyphonie sei eine ganz freie Ausspinnung, die allein dem melodischen Energiezug folge und keine Bindungen an ein rhythmisches Formprinzip kenne (S. 155). Bach bediene sich einer „freien Rhythmik“, die zeitlich

1) Im „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“, Leipzig 1903.

2) Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 3. Aufl. Berlin 1922.

3) Kurth, S. 52f.

4) Vgl. meinen Übersichtsbericht „Das Problem des Rhythmus in der neuesten Literatur (1930–1940)“ im Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie 1941, S. 163–195.

5) Kurth, S. 55.

„ungemessen“ und überhaupt nicht in einfachen Taktarten darzustellen sei (S. 189)¹⁾.

Diese Ansicht soll im folgenden teilweise widerlegt und richtiggestellt werden. Es soll nachgewiesen werden, daß Bach sehr wohl gewissen Gliederungsordnungen der Zeit folgte, daß er seinen „freien Rhythmen“ oft eine bestimmte, eindeutig nachweisbare Gliederung gab, und daß er aus dem gleichzeitigen Zusammentreffen regelmäßiger Zeitmaße und freierer Gliederungen oft gerade seine stärksten Wirkungen erzielte. Wenn Kurth das Melodische bei Bach so ausschließlich in den Vordergrund stellte, so zeichnete er Bach gleichsam als einen Nachfahren der Musik des Mittelalters, der Renaissance, der Niederländer. Daß bei Bach aber die kräftige, nachdrückliche Rhythmik der Barockzeit pulsierte, wurde von Kurth doch wohl etwas übersehen²⁾. Es sei z. B. an die punktierten, langsamen Rhythmen erinnert, durch die Bach in der Regel das „Feierliche“ auszudrücken pflegte, wie Albert Schweitzer (S. 344) nachgewiesen hat, oder an die ähnlichen Rhythmen der französischen Ouvertüre, die bei Bach häufig zu finden sind³⁾. Ferner seien die Rhythmen barocker Tänze erwähnt, die Bach vor allem in seinen Suiten, aber auch gelegentlich in Präludien und Fugen verwendete, wie im folgenden gezeigt werden wird. Die Suitensätze Bachs haben sogar eine besonders scharfe Rhythmik, die stärker ist als die anderer Zeitgenossen, etwa Telemanns. Werner Danckert wies dies nach und zeigte den gleichen Charakter an Bachs Handschrift⁴⁾. In den Kantaten gab Bach ausgeprägten Rhythmen ganz bestimmte Aufgaben, so verwendete er die „zündenden“ Rhythmen des Anapäst und des Daktylus in der Regel zum Ausdruck der Freude⁵⁾, ähnlich wie dies die damalige italienische Oper tat⁶⁾. Schon diese wenigen Beispiele mögen gegenüber Kurth auf die selbständige Bedeutung des Rhythmus bei Bach hinweisen. Erwähnt

¹⁾ Ähnlich auch Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 348.

²⁾ Bereits Johann Nikolaus Forkel wies im Jahre 1802 auf die Bedeutung der Tanzrhythmen wie auch auf die Vielseitigkeit des Rhythmus bei Bach überhaupt hin: „Keine Art von Zeitverhältniß ließ er (Bach) unversucht und unbenutzt, um den Charakter seiner Stücke dadurch so verschieden als möglich zu modificieren. Er bekam zuletzt eine solche Gewandtheit darin, daß er im Stande war, sogar seinen Fugen bey allem künstlichen Gewebe ihrer einzelnen Stimmen ein so auffallendes, charaktervolles, vom Anfange bis ans Ende ununterbrochenes und leichtes rhythmisches Verhältniß zu geben, als wenn sie nur Menuetten wären.“ (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802. Neu herausgegeben von J. M. Müller-Blattau. Augsburg 1925, S. 52.)

³⁾ Z. B. im W. Kl. II: Präludium *g*-moll, Partita *c*-moll, *D*-dur, *h*-moll, Kunst der Fuge: Contrapunctus II und VI, Präludium *Es*-dur für Orgel (G. A. III, 173), in den Ouvertüren der Orchestersuiten, in den Goldberg-Variationen: Variatio nel stile francese Nr. 16 u. a.

⁴⁾ Beiträge zur Bach-Kritik I. Kassel 1934.

⁵⁾ Nachweise bei Schweitzer, S. 498 ff.

⁶⁾ Vgl. mein Buch: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937, S. 161 ff.

sei noch die häufige oder gar ununterbrochene Wiederholung einer einzigen rhythmischen Figur (z. B. in den Präludien des W. Kl. I, 1; I, 2; I, 3; I, 6; I, 9 usw.), die einem Satz eine ungemein klare äußere Form verleiht und die damals besonders bei den Franzosen (Couperin!) beliebt war. Bekannt ist auch, daß Bach in seinen Vokalwerken (Kantaten und Passionen) bestimmte rhythmische Figuren zur Tonmalerei verwendete (z. B. bei „zittern“, „geißeln“, „erschrecken“, „klopfen“, „verlachen“, „schlagen“, u. ä.)¹⁾. Derartiges war freilich keine besondere Eigenart Bachs, vielmehr in der Barockzeit allgemein üblich, es sei nur an Telemanns Tonmalereien erinnert.

Wesentlicher für Bach sind die komplizierteren rhythmisch-metrischen Erscheinungen, die Betonungsverlagerungen und Verschiebungen der Taktstriche²⁾. Während bei der Tonmalerei, wie bei den Tanzrhythmen unter „Rhythmus“ eine bestimmte Figur oder Gestalt verstanden wurde, zu deren Eigenart es gehört, daß sie einen bestimmten „Ganzheitscharakter“ hat und wiederholt wird, soll im folgenden ein anderer Rhythmusbegriff in den Vordergrund gestellt werden, bei dem die Kennzeichen der Wiederholung und der Ganzheit zurücktreten zugunsten der Betonung und der zeitlichen Gliederung³⁾. Die neuere Gestaltpsychologie hat erneut auf die Bedeutung der „Betonung“ für das Rhythmuserlebnis hingewiesen; unter Betonung wird freilich nicht quantitative „Lautheit“, sondern mehr eine „Erlebnisqualität“ verstanden, d. h. einzelne Teile eines musikalischen Verlaufs werden als hervortretend oder betont erlebt. An dem Wechsel der Betonung haben „nicht nur der Wechsel der Klangstärke, sondern auch der der Klangfarbe, der Tonhöhe und zeitlichen Verhältnisse Anteil . . . und alle diese Änderungen sind zu einheitlichen Komplexen verschmolzen“⁴⁾. Die „Betonung“ ist hier also als ein zusammengesetzter psychologischer Begriff angesehen, nicht mehr als eine einfache Grundeinheit, wie sie die rationalistische Metrik vergangener Zeiten auffaßte⁵⁾.

Eine derartige Betonung wird nun in der Bachschen Musik hauptsächlich durch melodische Mittel erzielt: die durch größere Sprünge

1) Hierauf hat Schweitzer mehrfach hingewiesen: S. 446 ff., 482 ff., 544, 571, 537 f. Auch Hans Joachim Moser, *Joh. Seb. Bach*, Berlin 1935, S. 111 ff.

2) Auf Taktmischungen, z. B. von $\frac{4}{4}$ und $\frac{12}{8}$ oder von $\frac{3}{4}$ und $\frac{9}{8}$, wies Heinrich Husmann hin (*Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk*. Bach-Jahrbuch 1938, S. 41). Solche Taktmischungen waren aber nicht für Bach besonders kennzeichnend, sondern Allgemeingut jener Zeit.

3) Eine kritische Darlegung der verschiedenen, keineswegs einheitlichen Rhythmusdefinitionen der Gegenwart gab ich in dem erwähnten Literaturbericht.

4) Felix Krueger, *Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie*. 2. Kongreßbericht für experimentelle Psychologie. Leipzig 1907.

5) Vgl. Erich M. Schmidt, *Über den Aufbau rhythmischer Gestalten*, München 1939, S. 111 f.

erreichten Noten treten hervor und erscheinen „betont“ in dem genannten Sinne. Das wird in den folgenden Beispielen ohne weiteres deutlich werden; es empfiehlt sich freilich, diese nicht nur vom Lesen, sondern auch vom Hören her zu beurteilen, d. h. sie zu spielen. Ein Wechsel der Klangstärke (Lautheit) für einzelne Töne eines Themas war auf dem Cembalo und der Orgel der Barockzeit technisch nicht möglich. Die Gliederung und „Betonung“ eines Themas konnte also nur entweder durch rhythmische Gestaltbildung (Figuren) oder durch starken Wechsel der Dauer oder der Höhe einzelner Töne vorgenommen werden. In der Regel gelten hierbei folgende Grundsätze: eine lange Note wirkt „betonter“ als eine kurze; eine durch Sprung erreichte Note wirkt „betonter“ als eine durch stufenweise Fortschreitung (in Sekundintervallen) erreichte. Freilich gelten diese Grundsätze nicht immer, sondern nur dann, wenn keine Gliederungsordnungen anderer (z. B. harmonischer) Art stärker wirksam sind. Es können jedoch auch mehrere Betonungsgliederungen gleichzeitig auftreten und sich überlagern. Dies läßt sich im einzelnen nur durch genaue Analyse feststellen.

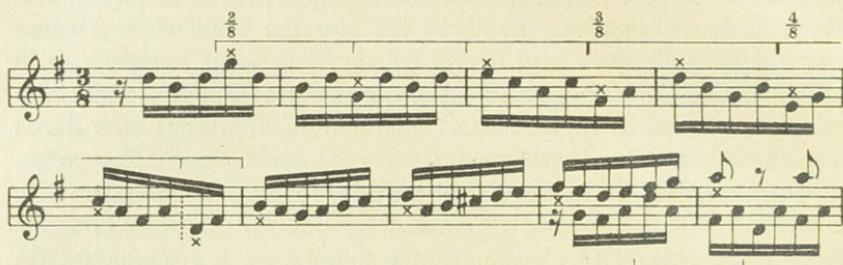
Die folgenden Beispiele wurden ausschließlich aus Klavier- und Orgelwerken ausgewählt, jedoch lassen sich ganz ähnliche Erscheinungen auch in den Kammermusik-, Orchester- und Gesangswerken Bachs beobachten.

An den Anfang seien Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier gestellt. Im Präludium *h*-moll des I. Teiles:

wirkt der *c*-Takt der Oberstimmen um ein Viertel verschoben¹⁾, da durch die Quartsprünge jeweils die „schwachen“ Takteile betont erscheinen; im 3. und 5. Takt unterstützt der Baß diese Auffassung durch eine charakteristische kadenzierende Figur (Oktavsprung abwärts) und

¹⁾ Bereits Albert Schweitzer wies hierauf hin, S. 350 ff.

einen folgenden Trugschluß (\times). Ein derartiges Gegeneinander verschiedener Gliederungen kann jedoch auch in einer einstimmigen Linie auftreten, z. B. im Thema der Fuge *G*-dur (W. Kl. II).



Die Gliederung der Melodielinie hört man hier so, daß die Schwerpunkte auf den jeweils höchsten und tiefsten (\times) Noten liegen; man glaubt zuerst, einen $\frac{2}{8}$ - oder $\frac{4}{8}$ -Takt vor sich zu haben, erst im 3. Takt bildet sich ein $\frac{3}{8}$ -Takt und dann ein $\frac{3}{8} + \frac{1}{8} = \frac{4}{8}$ -Takt. Der vorgezeichnete $\frac{3}{8}$ -Takt ist erst vom 6. Takte ab wirklich zu hören. Die ersten drei Sechzehntel in Takt 1 wirken als Auftakt zu dem folgenden g'' , das als Grundton der Tonart besonders betont erscheint; ähnlich das folgende g' in Takt 2. In den Takten 3 bis 5 ist eine doppelte Gliederung wirksam: die ersten Sechzehntel in jedem dieser Takte stechen durch ihre Tonhöhe hervor; andererseits ist man aber geneigt, den in den beiden ersten Takten auftretenden $\frac{2}{8}$ -Takt weiter beizubehalten, was durch die Quintsprünge abwärts zu den jeweils tiefsten Noten noch unterstrichen wird. Die harmonische Gliederung gibt keine eindeutige Taktart an. Dieses Fugenthema ist also am Anfang rhythmisch „verunklärt“; man faßt etwa diese Taktfolge auf:

$$\frac{2}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{4}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{3}{8} \dots$$

Ein ähnliches allmähliches Größerwerden der Taktzähler zeigt das Thema der Fuge *e*-moll (W. Kl. II):



Hier wird das Abweichen von dem vorgeschriebenen Taktmaß zuerst durch das c'' im Takt 2 hervorgerufen, das durch Sextensprung erreicht und zudem zu einer halben Note verlängert ist; ähnlich erscheint das a' in Takt 3–4 betont. Die interessanteste Stellung hat in Takt 3 das e'' , das als melodische Endnote des gesamten Themenbeginnes betont erscheint (die Melodielinie bewegt sich stufenweise von e' über fis' , g' , a' usw. bis zu diesem e''), andererseits aber durch den folgenden Quintsprung abwärts und die folgende halbe Note a' rückwirkend auftaktig gedeutet wird, so daß eine doppelte Gliederung dieser Note naheliegt: entweder sie als selbständigen Takt von einem Viertel anzusehen oder sie an den vorangehenden $\frac{3}{4}$ -Takt noch anzuschließen. Bei der folgenden Wiederholung des e'' in Takt 4 hat es seine Kraft als melodische Zielnote eingebüßt und wird ohne weiteres zum Vorangehenden gerechnet, zumal der folgende Septimensprung alle Betonungskraft auf sich konzentriert. Man mag in diesem Thema auch verfolgen, wie sich aus der sekundmäßigen Anfangsmelodik allmählich Sprünge entwickeln, die immer größer werden und bis zu dem Oktavsprung in Takt 6 führen. Bemerkenswert auch, daß in den Triolen von Takt 5 ab die größeren Sprünge keine Kraft haben, einen Taktwechsel hervorgerufen. Die rhythmische Kraft der Triolen ist so stark, daß ihr die melodische Bewegung untergeordnet wird. Es tritt hier ein psychologisches Gesetz in Erscheinung, das noch mehrfach zu beobachten sein wird: eine charakteristische rhythmische Figur hat die Tendenz zur Beharrung, d. h. sie will auch weiterhin als solche aufgefaßt werden. Es müssen schon sehr starke andere Kräfte (melodischer oder harmonischer Art) auftreten, um dieses Beharrungsgesetz umzustößen. Es sei bei diesem Fugenthema auch darauf hingewiesen, daß die harmonische Gliederung teilweise nicht mit der melodisch-rhythmischen übereinstimmt: so erfolgt die Auflösung der Dominantenspannung des Taktes 5 bereits zu Anfang des 6. Taktes, während der Tonikagrundton

erst mit dem e' auf dem 3. Viertel dieses Taktes erreicht wird. Die rhythmische Gliederung des Themas wird im weiteren Verlauf der Fuge nicht etwa aufgehoben, sondern voll und ganz beibehalten. Die Gliederungskraft des Themas ist so stark, daß die von Takt 9 ab gleichzeitig auftretende „richtige“ Taktgliederung, die dem vorgezeichneten c -Takt entspricht, fast als nachschlagend oder synkopiert aufzufassen ist.

Nicht immer sind die Fugenthemen Bachs so kompliziert, vielmehr findet man auch bei dem immanenten Taktwechsel gelegentlich eine bestimmte Symmetrie, z. B. im Thema der A -dur-Fuge (W. Kl. II):

Hier herrscht die Reihenfolge:

$$\frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \left| \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \right.$$

d. h. ein regelmäßiger Wechsel von zwei- und dreiteiliger Taktart. Unter diese wechselnde Ordnung hat Bach von Takt 3 ab gleichzeitig den regelmäßigen $\frac{2}{4}$ -Takt des Basses gesetzt.

Eine andere regelmäßig wiederkehrende Folge hat die Fuge *dis*-moll (W. Kl. II):

nämlich

Bach verwendete auch größere Grundzeitmaße, nämlich eine Gliederung nach halben Noten: $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ in der Fuge *es-moll*¹⁾ (W.Kl. I):

Die Gliederung dieses Themas wurde auch schon von A. Schweitzer erkannt (S. 351), der in allen solchen Fällen bei der Ausführung eine nachdrückliche Betonung des Hauptakzentes vorschlägt sowie eine Steigerung zu diesem hin. (Daß eine solche auf Orgel und Cembalo nur sehr beschränkt auszuführen ist – durch längeres Aushalten der zu betonenden Note²⁾ – sei nur kurz angemerkt.)

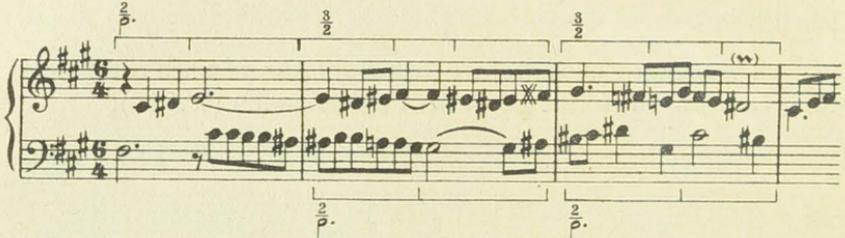
Schweitzer erkannte mit aller Deutlichkeit, daß es notwendig sei, auf die rhythmischen Elemente bei Bach stärker zu achten und stellte die Behauptung auf, daß der Rhythmus eine stärkere Eindruckskraft habe als das Melos, welches sich jenem unterordne. So trat Schweitzer bereits vor dem Erscheinen des Kurthschen Buches der einseitigen Auffassung eines rein energetisch-linearen Stiles entgegen wie auch der älteren, klanglich-harmonisch orientierten Bach-Auffassung: „Der Hörer wird das scharf Charakteristische, das hierdurch (durch eine Akzentuierung) zur Geltung kommt, nicht unangenehm empfinden. Es wird ihm als elementares Leben zu Bewußtsein kommen. Jedenfalls aber wird er dabei mehr Genuß von den Fugen haben, weil er nun die Themen nicht nur, wie gewöhnlich, als Intervallsukzessionen, sondern vor allem als rhythmisches Leben erfäßt. Und es ist ganz sicher, daß auch der

¹⁾ Die Originaltonart ist *dis-moll*. Das Präludium steht jedoch in *es-moll*.

²⁾ Vgl. hierzu Eta Harich-Schneider, *Die Kunst des Cembalospieles*. Kassel 1939.

gebildete Hörer ein Thema im Verlauf eines Stückes nicht als Intervall-sukzession, sondern in erster Linie als Wiederkehr charakteristi-scher Akzente verfolgt, mit welcher sich dann die Vorstellung der damit verbundenen Intervalle assoziiert¹⁾.“

In der *fis*-moll-Fuge (W. Kl. I) wechseln $\frac{2}{2}$, $(\frac{6}{4})$ und $\frac{3}{2}$ miteinander ab und treten auch gleichzeitig in den verschiedenen Stimmen auf:



Besonders deutlich wird das Wesen der Bachschen Rhythmik in der *A*-dur-Fuge des W. Kl. I. Diese Fuge schließt sich an die Rhythmik der alten Gigue an, zu deren Eigenheiten es auch als Tanzsatz schon gehörte, daß sie oft fugiert behandelt wurde²⁾. Die Gigue war ein schneller Tanz; ein langsames Tempo, wie es unter anderen von Riemann für diese *A*-dur-Fuge vorgeschlagen wird³⁾, erscheint daher wenig angebracht. Trotz der Gleichheit der rhythmischen Giga-Figur besteht nun ein starker Kontrast zwischen Bachs Fuge und den heiter und leicht dahinfließenden Giga-Rhythmen der barocken Suiten, der ähnlichen venezianischen Volkstänze und italienischen Opernarien jener Zeit. Während diese meist nur jedes erste Achtel der Triolen betonten und im übrigen ohne schwere Betonung verliefen, gibt Bach eine schwere Akzentuierung fast jedes einzelnen Achttels:



¹⁾ Schweitzer, S. 352. Sperrungen von mir.

²⁾ Vgl. Hellmuth Christian Wolff: Die Venezianische Oper, S. 147 ff.; ferner Werner Danckert, Geschichte der Gigue. Leipzig 1924.

³⁾ Katechismus der Fugenkomposition. Leipzig 1890, S. 131.

The image shows a musical score for a piece by Johann Sebastian Bach. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system has two measures: the first measure is in 2/4 time, and the second is in 5/8. The second system has three measures: the first is in 5/8, the second is in 6/8, and the third is in 2/4. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals and phrasing slurs.

Die triolische Bewegung wird oft fast ganz aufgehoben durch eine zweiteilige Bewegung zu je vier Achteln (zwei Vierteln) in aufwärtsgehenden Quartsprüngen. Dadurch, daß der Grundton (a') und die Quinte (e'') in Takt 1 und 2 am Anfang der Triole stehen, werden diese Anfänge allerdings ebenfalls hervorgehoben. Der weitere Verlauf der Fuge zeigt, daß die zwei Gliederungsarten, nämlich die melodische und die harmonische, in wechsellvoller Weise bald unabhängig nebeneinander herlaufen, bald aber auch zusammenfallen. In Takt 3 wird der vorgeschriebene $\frac{9}{8}$ -Takt zum ersten Male deutlich gefestigt, und zwar durch die Wiederholung des Dominant-Akkordes (h' , gis'') und das Kadenzieren mit der Septime auf dem letzten Viertel. Im 4. Takt rückt jedoch die $\frac{4}{8}$ -Gliederung wieder in den Vordergrund, unterstützt durch die Harmonik: die Tonstufen Tonika und Subdominante werden auf dem 6. und 8. Achtel erreicht und jeweils auf dem folgenden Achtel festgehalten. Auch durch die Dezimenparallelen werden die aufsteigenden Quartsprünge im $\frac{4}{8}$ stark unterstrichen. Im 5. Takt entsteht im Baß ein $\frac{5}{8}$ -Takt, der durch die vorangehende Dominantseptime und die Kadenzierung auf dem 8. und 9. Achtel verstärkt ist. Die stärkste „Taktverschleierung“ tritt in den Takten 6 und 7 auf. Hier wird nämlich zum ersten Male der Übergang von einem Takt zum andern verschleiert durch die Art der Engführung des Quartensmotivs: die Harmonik unterstreicht die Verschleierung dadurch, daß sich auf dem 7. und 9. Achtel des 6. Taktes sowie auf dem 2. Achtel des 7. Taktes Terzen ergeben, die als gelöst oder „betont“ erscheinen gegenüber den Quint-

intervallen der angrenzenden Achtel. Ein regelrecht in allen Stimmen auftretender $\frac{9}{8}$ -Takt ist in dieser Fuge nur selten anzutreffen (so im 3. Takt; im 8. Takt hat ihn nur der Baß). Die rhythmische Gesamtbewegung bevorzugt fast durchweg andere Gliederungen¹⁾. Allein in der harmonischen Anlage wird die vorgezeichnete $\frac{9}{8}$ -Gliederung wenigstens von Takt zu Takt offenbar:

Takt 1: T 2: D- \overline{D} 3: D-D⁷
 „ 4: T-S 5: D- \overline{D} 6: D-Tp
 „ 7: \overline{D} -D⁷ 8: T-D⁷ 9: T.

In dieser Fuge durchdringen sich also zwei gegensätzliche Gliederungsordnungen, die eine in Triolen (im Rahmen des $\frac{9}{8}$ -Taktes), die andere in einer $\frac{2}{8}$ ($\frac{4}{8}$)-Bewegung, und zwar in durchaus wechselnder Weise. Es ist hier bei Bach eine ähnliche Erscheinung zu beobachten wie bei gewissen Grundrissen barocker Bauwerke, in denen sich zwei gegensätzliche Gliederungsformen durchdringen, etwa bei dem italienischen Architekten Francesco Borromini (z. B. in der Kirche S. Carlo zu Rom)²⁾ oder dem deutschen Balthasar Neumann (Vierzehnheiligen!). Einen deutschen Ausdruck erhält diese planvolle „Verwirrung“ dadurch, daß sie in einer gesteigerten Form geschieht, in der die übersichtliche Klarheit aufgegeben ist, die der italienische Barockstil bei alledem immer noch beizubehalten pflegt³⁾.

Im Thema der *fis*-moll-Fuge (W.Kl. II) betont Bach hauptsächlich die schwachen Taktzeichen:



Da im Verlauf der Durchführungen (etwa von Takt 16 ab) neue Motive auftreten, durch welche die „guten“ Taktteile betont erscheinen, z. B. im Baß:

¹⁾ Hugo Riemann erkannte diese nicht, er wollte in dieser Fuge nur einen Wechsel von $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ sehen (Katechismus, S. 131 ff.).

²⁾ Vgl. Eberhard Hempel: Francesco Borromini. Wien 1924.

³⁾ Vgl. hierzu die Gegenüberstellung des italienischen und deutschen Barockstils, die ich für die Musik der Barockoper in meinem (noch nicht erschienenen) Buch über die Hamburger Barockoper vorgenommen habe.

so ergibt sich beim gleichzeitigen Auftreten derselben mit dem ersten Thema (besonders von Takt 34 ab) eine regelmäßige, fast gleichschwere Betonung jedes einzelnen Viertels. Durch den Zusammenstoß der beiden Themen wird dann eine Sechzehntelbewegung hervorgerufen, die bis zum Schluß der Fuge anhält. In dieser *fis*-moll-Fuge weist also nur der Anfang, die erste Durchführung, eine „Verunklärung“ des Taktgefüges auf, während der weitere Verlauf bis zum Schluß das vorgezeichnete Taktmaß deutlich hervortreten läßt. So erhält diese Fuge trotz der Polymetrik des Themas im ganzen einen abgeklärten und fast heiteren Charakter.

In anderen Fugen tritt polymetrische Häufung im Mittelteil¹⁾ oder gegen Schluß als Steigerung auf, z. B. in der C-dur-Fuge (W. Kl. I) und zwar mit der in Takt 14 beginnenden Engführung:

Thema

14 15 16

Tp

17 18

Tp B^7 $D B^D$ $B^D (D^7)$ $T B^D$ $D (T^7)$ B^D — B^D

1) Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 277 und 298f.

Auch diese Fuge versuchte H. Riemann in das Schema von Viertakt-Gruppen zu pressen¹⁾; das klare dreitaktige Thema (dreimal $\frac{4}{8}$) kann er nur so erklären, daß der 1. Takt „ausgefallen“ sei, dasselbe geschähe dann jeweils mit dem 5. Takt. Richtig ist an Riemanns Beobachtung allein, daß dieses Thema wie die meisten Fugenthemen Bachs nicht in sich abgeschlossen ist, sondern weiterdrängt, nach Ergänzungen verlangt. Dies ist aber die notwendige Aufgabe eines Fugenthemas überhaupt, wie Bach in vorbildlicher Weise gezeigt hat. Riemanns Periodisierung läßt sich allenfalls bis zum Takt 13 durchführen, von der mit-

¹⁾ Vgl. Joseph M. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Kassel 1931, S. 92.

geteilten Engführung ab ist eine solche jedoch nicht weiter möglich. Die Verlagerung der Schwerpunkte des Themas auf die schwachen Taktzeiten (mit dem Tenor in Takt 14 beginnend) läßt zusammen mit der „richtigen“, ursprünglichen Taktstellung des Themas den Eindruck von verschiedenen, selbständig nebeneinander verlaufenden Taktordnungen entstehen. Mag man in Takt 14 die Tenorstimme noch als imitierende „Nebenstimme“ bezeichnen, wie das Riemann tut – in Takt 16 ist das nicht mehr möglich, da der Taktwechsel hier ganz offen in den Oberstimmen in exponierter Lage vor sich geht. Bach bemüht sich im folgenden geradezu, jede feste Periodisierung zu verhindern. Das „Gegenmetrum“ der Oberstimmen wird von Takt 16 bis zum Anfang von Takt 18 durchgehalten: das 2. Viertel in Takt 17 erscheint durch die Kadenz $\sharp D^{\tau} - D$ akzentuiert, ebenso das 4. Viertel dieses Taktes durch die Kadenz $\sharp D - (D^{\tau}) - T$. In Takt 18 wird das 2. Viertel hervorgehoben durch den besonders kühnen Sprung von T^{τ} zur $\sharp D^D$, der stärker ist als die Folge $\sharp D - D$ (mit der „schwächeren“ Moll-Dominante d -moll) beim Übergang vom 17. zum 18. Takt. Man erkennt hier, daß auch die Folge der Harmonie von Einfluß auf eine wechselnde „Betonung“, d. h. Hervorhebung einzelner Taktteile sein kann. Ein doppeltes Taktmetrum tritt auch von Takt 19 ab auf, wo die Verschiebung im Alt einsetzt und im Takt 21 vom Sopran übernommen ist. Die Spannung, welche durch die Polymetrik von Takt 14–23 erzeugt wird, löst Bach erst ganz am Schluß in einer einzigen klaren achttaktigen Periode auf (Takt 24–27) (es sind hier, wie in der ganzen Fuge, doppelte Takte anzunehmen!). Hugo Riemann hatte darauf aufmerksam gemacht, daß in den Fugen Bachs die unregelmäßige Taktordnung der Themen gewöhnlich in den Zwischenspielen durch eine reguläre, symmetrische Ordnung abgelöst wird, während mit dem Themeneintritt immer wieder die „verkürzten“ Formen auftreten. Diese C-dur-Fuge zeigt, daß eine symmetrische Ordnung auch am Schluß einer Fuge stehen kann – eine Erscheinung, die sich auch in mancher anderen Fuge Bachs nachweisen läßt (z. B. *cis*-moll W. Kl. I, *g*-moll W. Kl. I, *e*-moll W. Kl. I usw.).

Eine Steigerung durch Verkürzung der Taktgrößen ruft Bach im Thema der *b*-moll-Fuge (W. Kl. II) hervor. Dieses wird etwa in folgender Gliederung aufgefaßt:





Das Thema enthält außerdem einen starken Gegensatz der Zeitwerte in sich: den halben Noten des Anfangs werden laufende Achtel gegenübergestellt. Ähnliches hat auch die *e*-moll-Fuge (W.Kl. II), in der die Bewegung durch Triolen ins „Laufen“ gebracht wird. Auch das Thema der *D*-dur-Fuge (W.Kl. I) enthält einen rhythmischen Gegensatz – das Thema beginnt mit einer Art ausgeschriebener Verzierung (Doppelschlag). Sonst haben die Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers meist eine ausgeglichene, gleichmäßige Verteilung der Notenwerte. Oft wird sogar ein einziges rhythmisches Motiv beibehalten, bei dem nicht mehr als zwei verschiedene Zeitwerte verwendet sind (Viertel und Achtel, oder Halbe und Viertel u. ä.). In der erwähnten *b*-moll-Fuge treten nun fortwährend Verschiebungen der Taktschwerpunkte und gleichzeitig zwei verschiedene Taktmessungen auf. Auch hier sind es die zahlreichen Engführungen des Themas, durch welche diese Erscheinungen hervorgerufen werden, z. B. am Schluß:

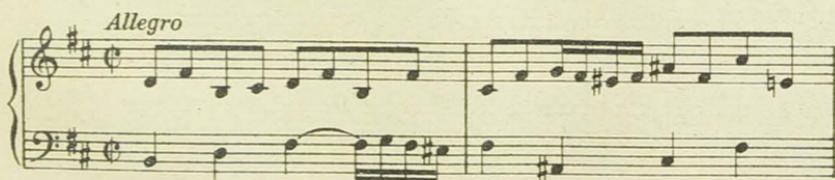
Two systems of musical notation for a piano piece in B-flat major. The first system starts at measure 96 and shows a complex rhythmic pattern with time signatures 2/2, 2/2, 2/2, and 2/2. The second system continues the pattern with time signatures 3/4, 3/4, x 2/4, 2/4, and 2/2. The notation includes chords, triplets, and a final cadence.

Besonders sei im drittletzten Takt auf das gleichzeitige Zusammentreffen des betonten Taktbeginns im Baß (c_a auf dem 4. Viertel) mit dem stark markierten Auftakt in den Oberstimmen (g'') hingewiesen (x).

Diese polyrhythmische Stelle kehrt in jeder der vorangehenden Durchführungen wieder (z. B. Takt 30, 36, 45, 55, 76, 83, 92), so daß man eine gewisse Regelmäßigkeit in der Wiederkehr dieser „unregelmäßigen“ Taktgruppe feststellen muß. Dies ist für die stilistische Einordnung aller derartiger Erscheinungen bei Bach von Wichtigkeit, denn durch die mehrmalige Wiederkehr wird immer eine gewisse Abrundung im Gesamteindruck erzielt, welche als allgemeines Kennzeichen des Barockstils angesehen werden muß. Es sei im Gegensatz dazu etwa an polyrhythmische Kompositionen der Gegenwart erinnert, wo das Element der Wiederholung nicht in dieser Weise anzutreffen ist, z. B. bei Igor Strawinsky. Da unsere zeitgenössische Musik heute derartigen Fragen des Rhythmus und des Taktwechsels eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwendet, dürfte sie durch die Werke Bachs manche Anregung empfangen können und manches neu entdecken, was bisher nicht in dieser Weise beachtet worden ist.

Es sei auch auf eine weitere psychologische Erscheinung bei allen solchen Taktänderungen aufmerksam gemacht: durch diese wird ein kraftvoller, weitertreibender Ausdruck geschaffen, der nicht die in sich abgeschlossene Ruhe aufweist, wie die 4- und 8-Takt-Perioden in der Musik der Italiener und der Wiener Klassiker. Die unregelmäßigen, unsymmetrisch gebauten Fugenthemen erzeugen eine Spannung, die nach Weiterentwicklung drängt – hier liegen deutsche Form- und Ausdruckselemente Bachs vor, die in größtem Gegensatz zu der sonst so beherrschenden italienischen Musik der Barockzeit stehen.

Auch in den Präludien des Wohltemperierten Klaviers hat Bach gelegentlich rhythmisch-metrische Wirkungen besonderer Art verwendet, z. B. im Präludium *h*-moll (W. Kl. II). Das Hauptmotiv besteht aus gleichmäßigen Achteln mit einer Unterbrechung durch eine „rollende“ Sechzehntelfigur:



Der Baß hat eine ähnliche Sechzehntelfigur, besteht im übrigen aber aus Vierteln. Die erwähnte Figur der Oberstimme wird nun im Verlaufe des Präludiums thematisch verwendet, jedoch metrisch um ein Achtel verschoben, z. B.

Hierdurch wird eine Synkopierung hervorgerufen, die jeweils auf der zweiten Takthälfte (bis zum Takt 12) vor sich geht, dann auf die erste Takthälfte übergreift (von Takt 13 ab), bis eine Reprise des Anfangs einsetzt, die aber (Takt 21 ff.) durch eine Verschiebung des rhythmischen Motivs um ein Viertel aufs neue „verunklärt“ ist. Die Takte 29 bis 36 entsprechen den Takten 5–12 (mit Vertauschung der Stimmen), das Sechzehntelmotiv wird nun jedoch auf guten Taktzeiten gleichzeitig hinzugefügt, so daß in Ober- und Unterstimme rhythmische Verschiebungen zu hören sind:

Hier, genau in der Mitte des Präludiums, erleidet das vorgezeichnete Taktmaß die stärkste Erschütterung; von Takt 37 ab läßt eine viertaktige Gruppe mit einer einfachen Synkopierung innerhalb der vorgezeichneten Taktschwerpunkte, d. h. innerhalb zweier Taktstriche (die wir „Binnen-Synkopierung“ nennen wollen – im Gegensatz zu Synkopierungen über

die Taktstriche hinweg), eine gewisse Beruhigung und eine energische Markierung der vorgeschriebenen Taktverhältnisse entstehen. Um die zuletzt mitgeteilten Takte 33–36 nicht auch noch harmonisch zu belasten, gibt Bach ihnen eine ganz ruhige Kadenzierung, die nur von Takt zu Takt die Harmonie wechseln läßt. (Bemerkenswert hierbei das freie Einführen der Septimen: des *d'* in Takt 33, des *g* in Takt 34, des *c'* in Takt 35 und der großen Septime *fis* in Takt 36!) Die Takte 36–40 belebt Bach dagegen durch stärkere Harmoniewechsel von Viertel zu Viertel, so daß der vorangehenden metrisch-rhythmischen Spannung eine gewisse harmonische Spannung folgt, denen beiden dann in der Reprise von Takt 41 ab eine „Beruhigung“ in rhythmischer wie harmonischer Hinsicht angeschlossen wird. Am Ende tritt das Sechzehntelmotiv in seiner zweiten metrischen Lage ohne Gegenstimme auf und verleiht dem Abschluß einen kräftigen Nachdruck:



In diesem Präludium ist wieder eine psychologische Erscheinung zu beobachten, die für weitere Rhythmusforschungen von Bedeutsamkeit zu sein scheint: beim ersten Auftreten der Sechzehntelfigur in ihrer verschobenen Lage in Takt 8 wirkt diese noch als Ausnahme, da bis dahin die vorgeschriebenen Taktschwerpunkte genau angegeben wurden und hier ja auch durch die Baßnoten markiert sind. Bei der Wiederholung der Figur in Takt 9 besteht jedoch die Tendenz, dieselbe als Auftakt aufzufassen, so daß in der Oberstimme ein Taktwechsel einzutreten scheint. Das gleiche geht dann in dem Takt 33 ff. in verstärktem Maße vor sich. Das Eigenartige ist also, daß die Figur bei den Wiederholungen stärker in den Vordergrund des Interesses beim Hörenden gerückt wird, und daß darüber die „richtige“ Taktmarkierung zurücktritt und fast eine nachschlagende synkopierende „Unregelmäßigkeit“ zu sein scheint. Man kann diese Erscheinung etwa so formulieren: eine rhythmische Abweichung von der Taktordnung rückt durch Wiederholungen in das Zentrum der Aufmerksamkeit, so daß man dazu neigt, die Abweichung als die Regel, d. h. als das Grundzeitmaß anzusehen, und alles übrige ihr unterzuordnen. Auf einem solchen Wechsel der Aufmerksamkeit scheinen zahlreiche rhythmische Wirkungen der hier behandelten Art

zu beruhen. In diesem *h*-moll-Präludium spielt also eine bestimmte rhythmische „Figur“ eine Rolle, welche in sich geschlossen ist und eine „Ganzheit“ darstellt, die als solche nicht verändert wird, ähnlich wie feststehende Marsch- oder Tanzrhythmen. Ganzheit, Gestalt, Wiederholung sind die wichtigsten Kennzeichen derartiger rhythmischer Figuren, es sind die gleichen Begriffe, die heute auch auf anderen Gebieten oft als die Grundeigenschaften des Rhythmus bezeichnet werden¹⁾.

Nicht immer behalten die rhythmischen Figuren bei Bach eine unveränderliche Gestalt. Diese kann etwas abgewandelt und gesteigert sein. Das zeigt z. B. das Präludium *As*-dur (W.Kl. II). Hier tritt ein punktiertes Motiv im Baß auf, und zwar einer nichtpunktierten Bewegung der Oberstimme gegenübergestellt:

Das Baßmotiv wird nun um ein Zweiunddreißigstel erweitert:

Die bis dahin gleichmäßig dahinfließende Oberstimme ist durch eine andere rhythmische (komplementäre) Figur (*) belebt. Dann wird die aufgelöste Form des punktierten Baßmotivs in gehäufter Weise aneinander gereiht:

¹⁾ Vgl. meinen Rhythmus-Bericht im Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie 1941.

Die Punktierung dringt hier in Takt 24 auch in die Oberstimme ein, noch stärker in Takt 32:



Gegen Schluß wird das rhythmische Motiv durch größere Melodie-sprünge belebt:



und löst sich schließlich ganz in Zweiunddreißigstel-Bewegungen (*) auf



Zwischen den verschiedenen Steigerungen des Anfangsmotivs kehrt dieses nun mehrfach auch in seiner ursprünglichen Gestalt rondoartig wieder, wenn auch auf anderen Tonstufen (z. B. Takt 17, 34, 50). Die rhythmische Steigerung beginnt also mehrfach wieder „ganz von vorn“ – eine Ökonomie der allmählichen Steigerung, die Bach auch in seinen Präludien als großartigen Architekten zeigt. Die allmähliche Steigerung der Bewegung innerhalb eines Musikstückes ist eine Eigenart der barocken Musik, und besonders aus der Da-capo-Arie mit ihren immer stärker gesteigerten improvisierten Verzierungen und Veränderungen

bekannt. Bach pflegte solche Verzierungen wie auch die Schlußkadenz auszusprechen, wie das z. B. in den Violinsolo-Sonaten oder in manchen Orgelfugen der Fall ist.

Während die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers bei allen rhythmischen Freiheiten doch ein gewisses Gleichgewicht, eine gewisse Symmetrie aufweisen, verschwindet diese in den Orgelfugen zugunsten freierer Anlage¹⁾. Die Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers zeigen freilich eine größere individuelle Ausdruckskraft als die der Orgelfugen, in denen infolge der größeren Schwerfälligkeit des Instruments und wohl auch infolge der kirchlichen Bindung die Themengestalt nicht so stark individualisiert erscheint. Während Händels Fugenthemen meist gesänglich, „wortgezeugt“ sind²⁾, entspringen sie bei Bach immer ganz dem Instrument. Dies mag auch die Ursache dafür sein, daß Bachs Fugenthemen rhythmisch viel stärker differenziert sind als die Händels.

Bevor im folgenden eine Reihe Bachscher Orgelwerke auf ihre rhythmische Anlage hin untersucht wird, ist die Dissertation von Gunther Langer zu erwähnen, der sich vor kurzem mit ähnlichen Fragen auseinandersetzt³⁾. Da Langer unter Rhythmus in ganz allgemeiner Weise „die Auswirkung einer übergreifenden Weise geordneter, gegliederter Bewegtheit“, d. h. vor allem ein Bewegungserlebnis sieht und sich mehr auf Erlebnis des Gefühls als auf deutliche Nachweisbarkeit beruft, behalten seine Erlebnisse eine gewisse Undeutlichkeit⁴⁾. Langer versucht für die verschiedenen Schaffenszeiten Bachs bestimmte rhythmische Stilmerkmale nachzuweisen: die frühen Orgelwerke hätten noch eine „blockrhythmische“ Bauweise, wie bei den älteren deutschen Orgelkomponisten vor Bach, in Weimar habe Bach den „stetigen Fluß“ und das „gleichmäßige Schlagen der Schwerpunkte“ erreicht. Seit den in Cöthen geschaffenen Orgelwerken habe Bach den „Betontheitscharakter der Schwerpunkte“ mehr und mehr zugunsten der linearen Formung preisgegeben. In den in Leipzig entstandenen Spätwerken weiche „die äußere Betontheit“ einer „stilleren Gliederungsweise“, welche auf ein „letztes Ausgewogensein in der Formgebung“ abziele. Gegenüber den Schlußstauungen der frühen Orgelwerke habe Bach später „stille Schlußlösungen“ geschaffen⁵⁾. Leider setzt sich Langer überhaupt nicht mit den verschiedenen Ansichten über die Entstehungszeit der Bachschen Orgelwerke

¹⁾ Hierauf weist Müller-Blattau, S. 95, hin.

²⁾ Vgl. Friedrich Chrysander, G. Fr. Händel, 3. Bd., S. 201 ff.

³⁾ Die Rhythmik der J. S. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Bachschen Personalstils. Diss., Leipzig 1937.

⁴⁾ Vgl. meine Besprechung im Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie, 1941, S. 188.

⁵⁾ Langer, S. 78.

auseinander, deren Reihenfolge keineswegs eindeutig feststeht¹⁾. Gegenüber den nur undeutlich erfassbaren Begriffen bei Langer ist es jedoch möglich, viel deutlicher nachweisbare und hörbare rhythmische Gliederungen in den Orgelwerken Bachs nachzuweisen.

Zu den rhythmisch interessantesten Stücken aus Bachs jüngeren Jahren gehört die bekannte Tokkata *d*-moll (Ges.-Ausg. der Bach-Gesellschaft, Bd. XV, S. 267). Schon die originalen Tempobezeichnungen, die zwischen „Adagio“ und „Prestissimo“ oft unmittelbar wechseln, lassen die äußerste Gefühlsspannung erkennen, die Bach hier ausdrücken wollte. Derart gesteigerte Tempoangaben waren vor allem durch die Affektdarstellungen der Oper in der Barockzeit aufgekommen²⁾. Die Unterbrechung der Triolenbewegung in Takt 4 des folgenden Beispiels durch zwei Sechzehntel (—) wirkt als Aufhalten der Bewegung, d. h. als Spannung oder Stauung:



In Takt 15 ist ein synkopiertes Nachschlagen der linken Hand in kleinsten Notenwerten zu finden:

¹⁾ Vgl. Hermann Keller, *Unechte Orgelwerke Bachs*. Bach-Jahrbuch 1937, S. 61f.

²⁾ Vgl. H. Chr. Wolff, *Die Venezianische Oper*, S. 125.

18

19

20

21

22 *Prestissimo*

$\frac{5}{8}$

Die in Takt 16 einsetzende 32stel-Bewegung wirkt als eine metrische Einheit ($\frac{4}{8}$), so daß mit dem auf dem 1. Achtel abschließenden *d* zusammen ein $\frac{5}{8}$ -Takt gehört wird. Der folgende Pedaleinsatz wirkt wiederum als selbständige Einheit. Das *d* wirkt als neuer Taktbeginn – einmal

durch seine Schwere als Baßton, zweitens als Auflösung des vorangehenden *A*-dur. In Takt 17 wiederholt sich diese ganze Gruppe. In Takt 19 kehrt der Pedaleinsatz nochmals wieder, es tritt hier aber eine Komplizierung hinzu dadurch, daß der vorangehende Spitzenton *b'* einen starken abschließenden Akzent bildet, so daß in der rechten Hand ein $\frac{4}{8}$ -Takt zu hören ist (statt vorher $\frac{3}{8}$). Das letzte Achtel dieses Taktes gehört mit den drei ersten Achteln des 20. Taktes zusammen, es ist die schon zweimal aufgetretene Figur aus Takt 16 und 17. Die Pedalfigur erhält hier eine Verlängerung um $\frac{2}{8}$, so daß sich eine Steigerung ergibt (insgesamt ein $\frac{5}{8}$ -Takt statt des früheren $\frac{3}{8}$). Diese ganze Gruppe bildet eine Art von „Spannungserregung“ durch taktlich-rhythmische Mittel, der eine weitere Spannung durch die folgenden dissonanten Akkorde zu Beginn der Takte 21 und 22 folgt. Der hier auftretende Klein-Terz-Akkord wird in den folgenden (hier nicht mitgeteilten) sechs (Doppel-)Takten beibehalten und in triolische Bewegung zerlegt. Das Wesen dieses Klein-Terz-Akkordes ist aber ein „Vagieren“, „Schwanken“ – d. h. hier herrscht keine bestimmte Harmonie. Der Eintritt des Fugenthemas (in Takt 30) mit seiner harmonischen und rhythmischen Klarheit und Eindeutigkeit wirkt dann doppelt stark – trotz der schnellen Sechzehntelbewegung. So hat Bach hier eine großartige Kontrastwirkung zwischen Tokkata und Fuge geschaffen. Der Verlauf der Fuge¹⁾ wird mehrfach durch freiere Läufe unterbrochen. Schließlich nach dem Trugschluß auf *B*-dur schreibt Bach „Recitativo“ vor, um anzudeuten, daß das Folgende in freierem Tempo „rubato“ gespielt werden soll:

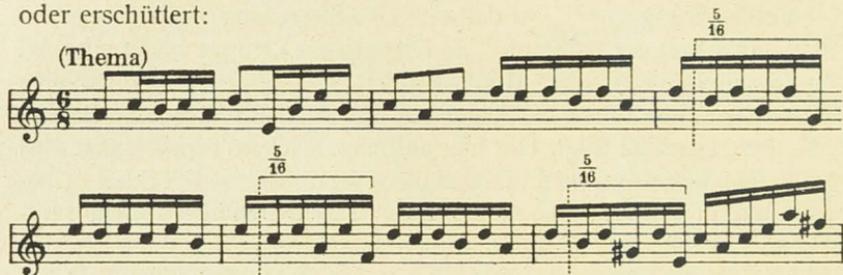


In freiem Wechsel folgen sich Läufe und Kadenzierungen bis zum Schluß. Die rhythmischen Komplizierungen des Anfangs werden hier allerdings nicht mehr erreicht; es läßt sich daraus schließen, daß Bach solche als „spannungsschaffende“ Mittel anwendete, denen dann eine Entspannung oder Entladung folgte, die in der Regel zu klareren, taktlich-symmetrischen Abläufen hinneigte. Die Gegensätze von „fest“ und „schwankend“, „langsam“ und „schnell“, welche diese *d*-moll-Tokkata

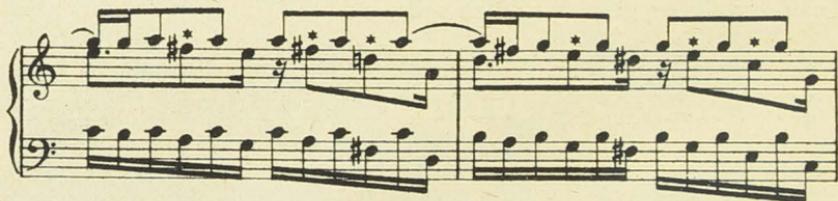
¹⁾ Es handelt sich natürlich nicht um eine Fuge im strengen Sinn.

beherrschen, lassen eine Art von „zerrissenem“, „dualistischem“ Prinzip der Gestaltung und des Ausdrucks erkennen. So erklärt es sich, daß gerade dieses Stück von der romantischen Bach-Auffassung her besonders geschätzt wurde.

Wie bereits am Wohltemperierten Klavier nachgewiesen, läßt Bach oft das Grundmetrum durch eine andere Ordnung überlagert werden. Das zeigen auch die Orgelfügen. So werden in der *a*-moll-Fuge (XV, 192)¹⁾ die Taktschwerpunkte durch eine immanente Synkopierung verschleiert oder erschüttert:



Von der zweiten Hälfte des 2. Taktes ab ist die melodische Bewegung auf die schwächsten Takteile, nämlich jeweils auf das 2., 4. und 6. Sechzehntel verlegt. Hierdurch entsteht eine deutliche Synkopenwirkung, welche durch ihre Wiederholung bereits in Takt 3 einen scheinbaren Taktwechsel hervorruft ($\frac{5}{16}$)²⁾. An späterer Stelle schreibt Bach die Synkopen aus (*):

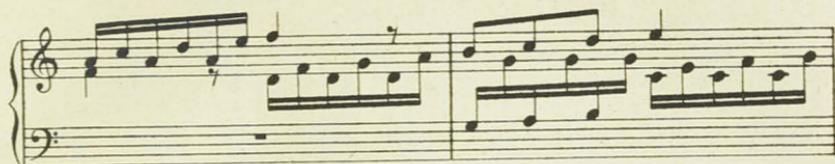


Zu reizvollen rhythmischen Kontrastwirkungen wird die Umkehrung dieser Figur in einem Zwischenspiel:



1) Verkürzter Hinweis auf die Bandzahl der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft und die Seitenzahl.

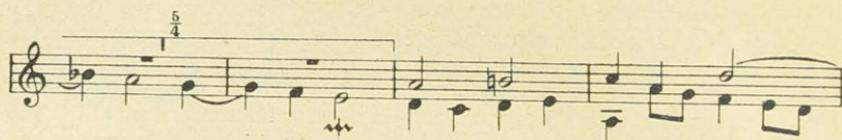
2) Eine durchweg aus Sechzehnteln gebildete Vorform dieses Fugenthemas findet man in einer dreistimmigen Klavierfuge (III, 334).



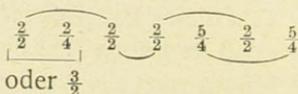
Die (scheinbare) Synkopierung tritt hier jeweils in der ersten Hälfte der Takte auf, der die zweite Takthälfte mit „richtiger“ Betonung gegenübersteht. Im vorletzten Takt dieses Beispiels erfolgt die Synkopierung auf beiden Takthälften, so daß im letzten Takt die „gute“ Betonung auf die erste Takthälfte fällt. Dieses reizvolle rhythmische Spiel bildet die Überleitung zu einer Engführung. Am Ende der Fuge wird die rhythmische „Verunklärung“ durch den Pedal-Baß aufgehoben („neutralisiert“), da dieser eindeutig das vorgezeichnete Taktmaß akzentuiert:

Der Abschluß der Fuge erhält so einen ausgeglicheneren, klareren Charakter als der Anfang. Die Taktschwerpunkte werden auch von der abschließenden virtuoson Schlußkadenz deutlich betont, so daß der klare Schlußcharakter durchweg gewahrt bleibt.

Eine eigenartige rhythmische Verschlingung hat das Thema der *d*-moll-Orgelfuge (XV, 142):



Man hört etwa diese Folge:



Es sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß Sprünge und Längungen einer Note ein größeres Gewicht, eine „Betonung“ geben, wie hier dem *g'*, *b'*, *d''* (in Takt 2–4). Langer glaubt, in Takt 3 den „Hauptschwerpunkt“ (auf der guten Taktzeit) noch „spürbar pulsieren“ zu hören (S. 46), ohne dies überzeugend nachweisen zu können. Schweitzer wies dagegen bereits auf das „dämpfende Überwölben der Schwerpunkte“ vor allem in der zweiten Hälfte dieses Themas hin und verglich dieses mit einem „Brückenbogen aus mächtigen Quadersteinen“ (S. 253). Gegenüber dieser „statischen“ Auffassung sehen wir heute mehr das „Dynamische“ eines solchen Themas, das durch einen dreimaligen Quartsprung nach oben „gespannt“ wird, worauf eine gewisse Entspannung durch das Absinken der Melodielinie im Sekundabstand folgt. Trotzdem behält auch dieser Schluß noch so viel Spannung (besonders infolge der rhythmischen Verschiebungen), daß eine ungelöste, „weiterdrängende“ Wirkung entsteht. Im Verlauf der Fuge zeigt sich eine gewisse rhythmische Entspannung des Themas: dieses wird nämlich seiner synkopischen Art weitgehend entkleidet und vorhaltmäßig gedeutet. Trotzdem bleibt auch hier noch genügend rhythmische Reibungsfläche übrig; charakteristisch ist für diese Fuge, daß die „guten“ Taktteile meist mit Dissonanzen belastet sind, die auf den „schlechten“ Taktteilen aufgelöst werden, z. B.

Die harmonischen Auflösungen sind hier mit 1–5 numeriert: bei 1 und 3 erfolgt die Auflösung in einen Septimenakkord, vor 1 und 2 fallen jeweils drei Sekundklänge zusammen!

Im Gegensatz zu den rhythmischen Komplikationen dieser frühen *d*-moll-Fuge hat die spätere Orgelfuge der gleichen Tonart (XV, 149) eine viel klarere Haltung. Das Thema steht ganz eindeutig im vorgeschriebenen Taktzeitmaß:

Dieses Thema hat einen gelösten, fast heiteren Charakter im Gegensatz zu den belasteten, schweren Werten des ersten *d*-moll-Fugenthemas. Ähnliches zeigen die Schlußkadenzen: während Bach diese in seinen frühen Orgelwerken breit und schwer anlegte, schreibt er hier am Ende nur eine kleine Kadenz, die gleichsam einen ornamentalen, fast spielerischen Schlußschnörkel darstellt:

Bei aller Steigerung dieses Schlusses durch Verkleinerung der Notenwerte (Sechzehntel, Vierundsechzigstel mit einem eingearbeiteten trioli-

schen Rhythmus) läßt derselbe doch eine gewisse Abgeklärtheit erkennen, da die rhythmischen Figuren in zahlreicher Wiederholung gleichbleibend aneinandergereiht werden. Eine Ausnahme macht nur die kleine ausgeschriebene Verzierung im letzten Takt. Dieser Abschluß ist also trotz seiner Bewegungssteigerung wesentlich kürzer und „ruhiger“ als die Schlußkadenzen der frühen Orgelwerke Bachs. Ähnliches bemerkte auch G. Langer, der in den frühen Orgelwerken von „Schlußstauungen“ spricht, von „gewaltig sich auftürmenden Massen, die ihren Bewegungsgehalt aufbrauchen“ (S. 78). Diese Wirkung werde vor allem durch Betonung der Hauptschwerpunkte und eine weitgehende „Ausschaltung der Nebenschwerpunkte“ erreicht, auch durch massiges Auffüllen der Phrasen, durch Orgelpunkte u. ä., so daß die Gesamtbewegung keine neuen Antriebe erhalte, sondern „zum Stehen“ gebracht werde. Unter den „Schlußstauungen“ scheint Langer die erwähnten Schlußkadenzen mit ihren kleinen und kleinsten Notenwerten, ihren gehäuften Sprüngen zu verstehen, wie sie z. B. die Fugen C-dur (XV, 84) und a-moll (XV, 192) haben. Freilich werden die „Nebenschwerpunkte“ hier nicht zugunsten der Hauptschwerpunkte „ausgeschaltet“, wie Langer annimmt, vielmehr sind auch die schwächsten Takteile oft ganz besonders stark betont, so daß ein vielfach verschlungener Rhythmuswechsel entsteht, wie dies z. B. an der frühen d-moll-Tokkata gezeigt worden ist.

Für die späten Orgelwerke Bachs nimmt Langer „stillere“ Schlüsse an, ein stilles „Einmünden“ oder „Einsinken“ in die Schlußnote (S. 65 und 78). Bach erzielte diese Wirkung nicht so sehr durch eine besondere Verstärkung und Betonung der Hauptschwerpunkte, wie Langer meint, sondern durch gleichmäßige Wiederholung bestimmter rhythmischer Figuren. Dies wurde schon am Schluß der späten d-moll-Fuge gezeigt; ähnliches ist auch bei dem späten h-moll-Präludium (XV, 199) der Fall. Dieses Präludium zeichnet sich im ganzen durch große bewegte 32stel-Figuren aus; am Schluß wird diese Bewegung in ein kleines Motiv (—) aufgelöst, so daß sie gleichsam allmählich stillzustehen beginnt:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The second system consists of four staves: a treble clef staff at the top, two middle staves with treble clefs, and a bass clef staff at the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and time signatures (4/8 and 3/8). Vertical dashed lines indicate bar boundaries. The music is written in a key signature of one sharp (F#).

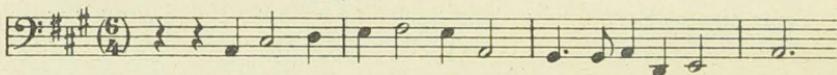
Trotz dieser „Beruhigung“ gibt Bach eine gehäufte Folge von Schwerpunkten und scheinbaren Taktwechseln, welche über die vorgezeichneten Taktstriche hinwegdrängen. Es entsteht der Eindruck von verschiedenen Taktarten, die gleichzeitig auftreten – eine Verschleierung des Grundzeitmaßes.

Die rhythmische Komplizierung beginnt im fünftletzten Takt. Der vorgezeichnete $\frac{6}{8}$ -Takt wird nur von der IV. Stimme markiert, alle anderen vier Stimmen zeigen Verschiebungen. Die obersten beiden Stimmen gehen parallel zueinander, die III. und V. Stimme setzen ihre Schwerpunkte noch wieder an andere Stellen. Es treten insgesamt vier verschiedene Taktordnungen gleichzeitig auf, die dicht aufeinanderfolgen. Charakteristisch ist die regelmäßige Wiederkehr des $\frac{3}{8}$ -Taktes in allen Stimmen, jedoch in einer dreifachen Verschiebung gegenüber dem Grundtakt. Selbst der Orgelpunkt – sonst eine ruhig ausgehaltene Note – ist hier in „Bewegung“ versetzt, nämlich in Oktavsprünge zerlegt und rhythmisch ebenfalls verschoben (das *fis* im Pedal). Wenn man hier von einer „stillen Schlußlösung“ spricht¹⁾, so darf man darüber die äußerste Bewegtheit des rhythmischen Lebens nicht übersehen – ein Kennzeichen auch des späten Bach. Ob das Prinzip der Wiederholung bestimmter

¹⁾ Wie dies Langer, S. 78, tut.

rhythmischer Figuren allgemein charakteristisch für das späte Schaffen Bachs ist – im Gegensatz zu dem ungestümen Weiterdrängen der Jugendwerke – müßte an sämtlichen Spätwerken Bachs einmal gesondert untersucht werden. Bach bevorzugte in seinen späteren Jahren auch eine verhaltenere Art der Instrumentation, wie z. B. die beiden Fassungen der Matthäuspassion zeigen. Eine feinere und verhaltenere Formgebung lag zudem in der allgemeinen Stilentwicklung jener Zeit begründet, die sich wie in der bildenden Kunst zum „Rokoko“ hin weiterbildete, was ich für das Gebiet der Oper genauer nachgewiesen habe ¹⁾.

Kennzeichnend für diesen gelösten und heiteren Stil ist auch die Verwendung von Tanzrhythmen. Im Wohltemperierten Klavier ist der Triolenrhythmus der Giga mehrfach in Präludien und auch in Fugen zu finden ²⁾. In der Orgelfuge *A-dur* (XV, 122) tritt der Rhythmus eines alten venezianischen Volkstanzes, der Forlana, auf, die am Ende des 17. Jahrhunderts in den Arien der venezianischen Opern bereits eine große Rolle gespielt hatte ³⁾. Im einzelnen erinnert der Rhythmus des Bachschen Themas an die Art, wie Giovanni Legrenzi, einer der bedeutendsten italienischen Opernmeister am Ende des 17. Jahrhunderts, die Forlana verwendete, z. B. in seiner Oper „*Il Giustino*“ (Venedig 1683) in der Arie „*Ti lascio l'alma in pegno*“ ⁴⁾:



Die regelmäßige symmetrische Folge  kehrt bei Bach wieder ⁵⁾ (je zwei Takte gehören zusammen):

¹⁾ In meiner Schrift über die Hamburger Barockoper. Besonders in dem Kapitel über die beiden Fassungen des „*Crösus*“ von Reinhard Keiser.

²⁾ Z. B. W.Kl. I: Präludium *d-moll*, *E-dur*, *F-dur*, *Fis-dur*, *G-dur*, *a-moll*, Fuge *A-dur*. W.Kl. II: Fuge *cis-moll*, Präludium *D-dur* (auch an den Siziliano erinnernd), *Es-dur*, Fuge *F-dur*, Präludium *A-dur*, *B-dur*.

³⁾ Vgl. H. Chr. Wolff, Venezianische Oper, Notenanhang Nr. 22, 36, 37, 39, 42, 43.

⁴⁾ Vollständig in Venezianische Oper, Anhang Nr. 32, auch in A. Scherings Geschichte der Musik in Beispielen (Leipzig 1931) Nr. 231. Von Legrenzi übernahm Bach bekanntlich das Thema seiner frühen Orgelfuge *c-moll* – ein Beweis dafür, daß er diesen Meister gut gekannt hat.

⁵⁾ Ein ähnlicher Rhythmus auch in der Einleitung zur Kantate „*Tritt auf die Glaubensbahn*“ (Nr. 192).

The image displays a musical score for a piece by Johann Sebastian Bach, consisting of four systems of music. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system begins at measure 10, the second at measure 15, the third at measure 20, and the fourth at measure 30. The music is written for a single melodic line, alternating between treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values, such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and phrasing slurs. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks, such as 'top' and '2'.

Deutlich läßt sich aber auch erkennen, wie Bach sich von dem italienischen Stil löste und eine eigene Gestaltung vornahm. Legrenzi hatte seinem Thema eine ruhige, symmetrische Form gegeben: in den ersten beiden Takten schwingt das Melos stufenweise (in Sekundfortschreitungen) nach oben, in dem 3. Takt nach unten. Bach zerreißt das stufenweise Melos in Takt 5–8 durch mehrere Sprünge, welche den Ablauf des Forlana-Rhythmus stark erschüttern, so daß man fast eine Folge von drei $\frac{2}{2}$ -Takten zu hören glaubt. Die neuen Schwerpunkte werden nicht nur durch die Sprünge, sondern auch durch die (versteckte) melodische Sekundbewegung (*e'–d'–cis'–h*) hervorgerufen, die in den ersten vier Takten zugrunde liegt. Während der Italiener den Rhythmus geruhig ausschwingen läßt, erschüttert und verunklrt Bach denselben.

Der weitere Verlauf der Fuge zeigt einige neue, bisher nicht recht beachtete rhythmische Erscheinungen. Mit Takt 9 setzt wieder deutlich der $\frac{3}{4}$ -Takt ein, der in der Oberstimme bis Takt 13 eindeutig festgehalten wird – trotz der rhythmisch kontrapunktierenden Unterstimme. Die Überbindungen über die Taktstriche werden in der letzteren nur als „Vorhalte“ aufgefaßt, denn eine hervortretende, mehrmals nacheinander wiederholte Taktart oder eine entsprechende rhythmische Figur hat die Tendenz, weiterhin als solche aufgefaßt zu werden. Dies ist ein psychologisches Gesetz, das in anderer Form hier schon einmal gefunden wurde¹⁾, und auf dessen Bedeutung für rhythmische Erscheinungen nochmals hingewiesen sei. Die im 2. Teil des Themas auftretende $\frac{2}{2}$ -Takt-Ordnung wird in einem Anhang von drei Takten (Takt 17–20) beibehalten. In Takt 20 setzt mit der Unterstimme die $\frac{3}{4}$ -Bewegung wieder deutlich ein und leitet zur dritten Wiederholung des Themas über (Takt 21 ff.). In Takt 23 und 24 tritt im Baß ein reizvoller rhythmischer Kontrast im $\frac{3}{2}$ -Takt hinzu. Diese rhythmische Figur rückt so stark beim Hören in den Vordergrund, daß man dazu neigt, auch das Thema in der Oberstimme jetzt im $\frac{3}{2}$ -Takt aufzufassen. Die folgenden Takte zeigen eine ähnliche Erscheinung: der Baß prägt in den Takten 25–28 den $\frac{3}{4}$ -Takt so deutlich aus, daß die $\frac{2}{2}$ -Gliederung in der Oberstimme sehr zurücktritt. Man kann hieraus die folgende – auch bereits erwähnte²⁾ – allgemeine Regel ersehen: eine deutlich hervortretende Taktart (rhythmische Figur) hat das Bestreben, alle übrigen gleichzeitigen Stimmen nach sich zu orientieren. Das gleiche Thema kann also in verschiedenartiger rhythmischer Gliederung aufgefaßt werden, je nach den Stimmen, die zu ihm hinzutreten³⁾. Wo zuerst deutlich Schwerpunkte gehört wurden, werden nun Vorhalte aufgefaßt u. ä. Der Wechsel der Auffassung spielt also im Rhythmus Bachs eine große Rolle. Ein Wechsel der Auffassung scheint bei musikalischen Fragen überhaupt bedeutsam zu sein, beruht doch auf einem solchen z. B. auch der Unterschied von Singen und Sprechen⁴⁾. Es sind dies Fragen, die bisher noch kaum untersucht wurden und die vielleicht die Anregung zu einer neuen Psychologie des musikalischen Rhythmus geben können.

Bei dieser Gelegenheit mögen einige weitere Begriffe erörtert werden, die im Zusammenhang mit rhythmischen Fragen über Bach neuerdings

¹⁾ Vgl. oben S. 89.

²⁾ Vgl. oben S. 101.

³⁾ Auf ähnliches wies auch bereits Marc-André Souchay hin (Das Thema in der Fuge Bachs. Bach-Jahrbuch 1927).

⁴⁾ Vgl. meinen Aufsatz „Das Sprachmelos im alten Opernrezitativ“. Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie, Bd. 4, 1940, S. 31.

aufgetaucht sind. E. Kurth hat auf die „komplementäre Rhythmik“ bei Bach hingewiesen, d. h. das Bestreben, möglichst wenig gleichzeitige Pausen in allen Stimmen auftreten zu lassen, dagegen die Pause einer Stimme durch die Bewegung einer anderen zu ergänzen, so daß ein fortgesetzter Bewegungsstrom im ganzen entsteht¹⁾. Etwas Ähnliches scheint Langer mit der Bezeichnung „neutrale Zone“ zu meinen, und zwar bezogen auf ganze Takte und deren Schwerpunkte (S. 52ff.). Das Kennzeichen der komplementären Rhythmik ist ein gleichmäßiges Fließen, eine durchgehende Bewegung in gleichen kleinen Notenwerten, die in größtem Gegensatz zu den bei Bach ebenso häufigen „Überlagerungen“ mehrerer Taktarten steht, auf deren Bedeutung im vorstehenden hingewiesen wurde. Diese Überlagerungen mag man auch „Polyrhythmik“ nennen, ihre psychologische Wirkung ist jedenfalls die von „Komplizierung“, „Stauung“ oder „Spannung“. Langer spricht in diesen Fällen von „rhythmischen Reibungen“ (S. 48); seine Bezeichnung „Interferenz“ scheint mir nicht auf die Überlagerungen anwendbar, denn unter Interferenz wird im allgemeinen nicht einfach das gleichzeitige Auftreten verschiedenartiger Bewegungskräfte verstanden, sondern deren wechselseitige Ergänzung zu neuen, verschiedenartigen Erscheinungen (Wellenberg und Wellental verstärken sich oder heben sich auf). Von derartigen Vorgängen ist aber bei den rhythmischen Überlagerungen kaum die Rede. Daß Begriffe aus der Physik, wie Schwere, Gewicht, Stauung bei rhythmischen Fragen bedeutsam sind, dürfte außer Zweifel stehen; entscheidend ist nur, daß alle derartigen Begriffe von einer psychologischen Seite her betrachtet werden müssen und sich nicht von den musikalischen „Tatsachen“, d. h. dem wirklich zu Hörenden entfernen dürfen. Dieser Gefahr scheinen die neueren Untersuchungsmethoden nicht immer zu entgehen, die aus der Musik auf ein ganz allgemeines „Bewegungsgefühl“ zu schließen versuchen, wie es z. B. Gustav Becking²⁾ und Wilhelm Heinitz³⁾ tun. Deren Methoden sind nur nach langer spezialisierter Übung anwendbar und verständlich – ihre Absicht ist es allerdings auch nicht, in das Wesen der Gestaltung eines musikalischen Kunstwerks einzudringen, sondern die unbewußten (rassischen oder typologischen) Eigenarten seines Schöpfers nachzuweisen. So möge die vorstehende Untersuchung mit dazu beitragen, auf die bewußte künstlerische Gestaltung, die sich im Rhythmus kundtut, hinzuweisen und diesen Rhyth-

¹⁾ Der lineare Kontrapunkt, S. 351 ff.

²⁾ Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.

³⁾ Die Strukturprobleme in primitiver Musik. Hamburg 1931, ferner „Eine Homogenitätsstudie an Hans Sachsens Überlangton und Herimanns Salve regina“. Archiv für Musikforschung 1937, H. 3, S. 257 ff. Vgl. auch Archiv für Sprach- und Stimmheilkunde und angew. Phonetik Abt. 2, Bd. I, H. 4 (1937), S. 249.

musbegriff scharf von dem sonst heute recht verbreiteten allgemeinen „Bewegungsbegriff“ des Rhythmus zu trennen.

Zum Schluß sollen noch einige andere rhythmisch bedeutsame Orgelwerke Bachs erwähnt werden. Das Präludium G-dur (XV, 169), das nach Spittas Ansicht um 1724 in Leipzig entstanden ist¹⁾, setzt so ein, daß der erste Taktschwerpunkt nicht betont wird. Es wird gleichsam in eine 16tel-Bewegung „hineingesprungen“:

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked 'Vivace' and '2/4'. It begins with a whole note chord in the right hand (G4, B4, D5) with a fermata, followed by a sixteenth rest and a sixteenth note G4, then a series of sixteenth notes. The second system contains measures 4, 5, and 6. The third system contains measures 7, 8, and 9. The fourth system contains measures 10, 11, and 12. A 'Pedal' marking is present at the end of measure 12.

Die ersten drei Sechzehntel wirken als Auftakt zu dem ersten Schwerpunkt *g'* auf dem zweiten Viertel; man hört das Folgende als $\frac{2}{4}$ -Takt und bleibt dann im unklaren über die Taktart, bis in den Takten 4–6

¹⁾ Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach. II. Bd., Leipzig 1880, S. 688.

der $\frac{3}{4}$ -Takt etwas deutlicher herausgehoben wird, während in den Takten 7–10 wieder eine „Verunklärung“ eintritt; man faßt hier die Gliederung der Akkordbrechungen als eine $\frac{2}{4}$ -Taktfolge auf, die man auch zu zwei großen $\frac{3}{2}$ -Takten ordnen kann¹⁾. Erst mit Takt 12 wird der vorgezeichnete $\frac{3}{4}$ -Takt wieder deutlich markiert und bis zum Schluß des Präludiums (mit einer Ausnahme in Takt 30/31, wo ein $\frac{3}{2}$ -Takt auftritt) beibehalten. In diesem Präludium ist also vorwiegend der Anfang taktlich verschleiert, während das übrige sich klar an die vorgeschriebene Taktart hält.

Im Gegensatz zu diesem rhythmisch freien Präludienbeginn, der noch an die frühen Orgelwerke Bachs, etwa an die *d*-moll-Tokkata erinnert, pflegte Bach in seinen letzten Präludien zu Anfang meist genau die Taktart festzulegen. Dies ist im Präludium *h*-moll (XV, 199) der Fall, ferner im Präludium *Es*-dur (III, 173) aus dem III. Teil der Klavierübung (1743) und auch im Präludium *e*-moll (XV, 236), das wie das in *h*-moll nach 1743 entstanden ist²⁾. Das *Es*-dur-Präludium muß auch wegen der im 41. Takt einsetzenden Synkopen erwähnt werden. Langer stellte nämlich die Behauptung auf, die Synkopen seien bei Bach immer unbetont, so wie an dieser Stelle³⁾. Nun steht aber in dem Bachschen Original gerade bei dem Beginn der Synkopen ein „forte“⁴⁾:

The image shows two systems of musical notation for the beginning of the *Es*-dur Präludium. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*piano*) dynamic marking. The bass staff has a '(Pedal)' marking below it. The second system also consists of two staves, with a '(Pedal)' marking below the bass staff. The treble staff begins with a forte (*forte*) dynamic marking. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including syncopation in the second system.

Bach wollte also die Synkopen hier besonders betont haben. Diese Frage scheint deshalb grundsätzlicher Art zu sein, weil bei der Annahme „unbetonter“ Synkopen die Wirkung derselben abgeschwächt würde, so daß auch aller rhythmische und taktliche Wechsel bei Bach stark an

¹⁾ Hierauf weist auch Langer (S. 74) hin, der auf die Verwandtschaft mit den alten Hiolen aufmerksam macht, die zwei Takte zu einem einzigen übergeordneten Takt zusammenzufassen pflegten.

²⁾ Vgl. Wilhelm Rust, Vorwort des XV. Bandes der Ges.-Ausg. der Bach-Gesellschaft.

³⁾ S. 72, Anm. 50.

⁴⁾ In der Ges.-Ausg. der Bach-Gesellschaft III, 174, letzter Takt und ff.

Eindeutigkeit und Wirkung verlieren würde, bildet die Synkope doch bei Bach, wie auch sonst im allgemeinen, eines der wichtigsten rhythmischen Gestaltungselemente. Das zuletzt angeführte Notenbeispiel stellt einen „verunklärten“ Übergang dar zur Wiederkehr der streng im vorgezeichneten Takt stehenden Rhythmik des Anfangs.

Streng beachtet werden die Taktstriche auch am Beginn des *e*-moll-Präludiums:

The image shows a musical score for the beginning of the *e*-moll-Präludium. It is written for a three-part setting: the right hand (Manuale), the left hand (Pedal), and a middle part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. In the first system, the right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a simple bass line. The middle part consists of chords. The second system continues the same pattern. The score is labeled 'Manuale' and 'Pedal'.

Das erste Viertel jedes Taktes wird deutlich hervorgehoben¹⁾, besonders durch die unteren Stimmen. Die Oberstimme berührt die Anfangsschwerpunkte dagegen immer nur kurz und läßt dann eine Synkope folgen, welche jedem Takt eine reizvolle „Innenspannung“ verleiht. Die Taktgrenzen werden jedoch nicht von den Synkopen überschritten, so daß keine Taktwechsel eintreten. Im Gegensatz zu den rhythmisch „verunklärten“ und in kleinen Notenwerten dahinstürmenden Anfängen Bachscher Frühwerke ist in diesem späten *e*-moll-Präludium eine strenge Bindung an den vorgezeichneten Takt zu finden, ferner eine große Klarheit (infolge der Wiederholung gleicher rhythmischer Gruppen) und zugleich eine Spannung, der man eine gewisse Grazie nicht absprechen kann. Hier sind zweifellos Stilmerkmale des späten Bach zu sehen, auf die auch bereits am Schluß des *h*-moll-Präludiums hingewiesen wurde.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach eine ungemein große Rolle spielt, insbesondere infolge der

¹⁾ Auch Langer weist darauf hin, daß hier das „rhythmische Grundgerüst“ von vornherein stabilisiert wird (S. 74).

immanenten Takt- und Rhythmuswechsel, welche die äußere Symmetrie zugunsten einer kraftvollen Abwechslung und Spannung weitgehend aufgeben¹⁾. Dies sind Eigenarten des deutschen Barockstils, die auch dem heutigen Musikschaffen manche Anregung geben können²⁾; ist doch die Verflachung und Nichtbeachtung des Rhythmus, die sich seit dem 19. Jahrhundert in der europäischen Musik breit machte, heute noch keineswegs wieder beseitigt.

¹⁾ Wie man derartige Gliederungen im Spiel ausdrücken kann, zeigt die Untersuchung Hermann Kellers: Die musikalische Artikulation insbesondere bei Joh. Seb. Bach. Diss., Tübingen 1926. Keller rät, die Sekundschriffe meist legato zu spielen, während Quart- und Quinfsprünge in der Regel portato oder staccato wiedergegeben werden sollen. Hier wird auch darauf hingewiesen, daß der Charakter einer Bachschen Fuge ganz von der Gliederung des Themas abhängt (S. 120 ff.). Für sämtliche Fugen des Wohltemperierten Klaviers wie für die Orgelfugen Bachs werden praktische Gliederungsvorschläge gegeben, ohne daß freilich auf die besondere rhythmische Gliederung derselben in ihrer vollen Bedeutung aufmerksam gemacht würde.

²⁾ Daß auf Rhythmen und Bewegungszüge der Bachschen Werke in neuester Zeit besonders geachtet wird, mag man auch aus den Versuchen ersehen, nach Bachscher Musik, selbst nach Fugen zu tanzen, wie es in den Schulen von Emile Jaques-Dalcroze und Rudolf Steiner gemacht wird. Anna Gertrud Huber glaubt sogar, daß eine Renaissance der Bachschen wie der Beethovenschen Rhythmen nur dadurch möglich sei, daß sie in Körperbewegung umgesetzt würden. (Auf den Geisteswegen von J. S. Bach und L. van Beethoven, Straßburg 1938, S. 316 ff.)

Unklarheiten im Schriftbild der *cis*-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“

Von Ernst Toch (Pacific Palisades, California)¹⁾

Das Schriftbild der *cis*-moll-Fuge (Nr. IV) im „Wohltemperierten Klavier“ Johann Sebastian Bachs erscheint weder in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft noch in anderen Drucken ganz eindeutig. An zwei Stellen macht die Fünfstimmigkeit die Stimmführung unklar, doch wird für den Bach-Kenner kein Zweifel bestehen, wie sie wirklich gemeint ist. Zunächst die Takte 85–87



Diese können natürlich nur so gedacht sein:

Clarified musical notation for measures 85–87 of the C minor Fugue, BWV 999. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 85 shows a five-part texture with a treble clef staff and four bass clef staves. Measure 86 has a 'T' marking above the second bass clef staff. Measure 87 ends with 'etc.'.

Nicht restlos zu klären ist aber die zweite Stelle in Takt 104–106. Sämtliche mir zugänglichen Ausgaben, einschließlich der von Busoni, der von Tovey und der von der Bach-Gesellschaft redigierten Gesamtausgabe, bringen diese Takte so:

¹⁾ Aus einem Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Czerny setzt sogar, zur „Verdeutlichung“:

Innerhalb der zahlreichen Anmerkungen im Anhang der „Bach-Gesellschaft“-Ausgabe findet sich keine auf diese Takte bezügliche. Sie sind anscheinend jenseits allen Zweifels. Und dennoch behaupte ich, daß die Stelle nur so gemeint sein kann:

deutlicher:

In Takt 107 wird die Kreuzung der beiden Alt-Stimmen wieder aufgehoben.

Dagegen scheint zu sprechen: 1. Die Abbiegung des zweiten Gegen-
themas



herunter nach „cis“:



2. Das auf das doppelte Zeitmaß verlängerte „e“ des Hauptthemas.

Zu 1: Selbst wenn diese Abbiegung nur an diesen beiden Stellen (hier und in Takt 86) vorkäme, müßte sie für den Bach-Kenner plausibel genug sein. Aber Bach sorgt schon selbst in dieser Fuge für ihre hinreichende Legitimierung, indem er dieses zweite Gegen Thema nicht weniger als sechsmal in dieser abgebogenen Gestalt bringt (fast immer zum Zwecke der vollen Harmonie, wie auch hier); nämlich außer den beiden genannten Stellen in den Takten 94–96 (in den beiden unteren Stimmen), ferner Takt 101 (im Baß, diesmal aus anderen, offensichtlichen Gründen) und Takt 103 (Tenor).

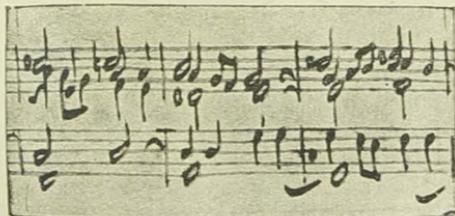
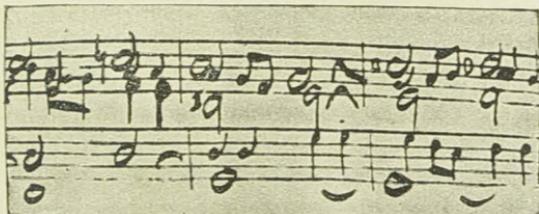
Zu 2: Das Thema steht in dieser Form, mit dem doppelt langen „e“, dreimal hintereinander, von Takt 100 an, vom Tenor über Alt II zum Sopran ansteigend, als eine Art ausrhythmisiertes „Allargando“ in tiefem Atemholen das Pathos des sich ankündigenden Schlusses vorbereitend:

Die eindringliche, schmerzhaft gesteigerte Gebärde des Themas in dieser Form wird alle drei Male unterstützt durch eine Harmonisierung, welche es nirgends sonst in der Fuge erfährt. Dreimal bringt die Harmonie das schmerzliche „Ais“; aber erst im dritten Mal bricht sie zur vollen „Wechseldominante“ vor der Schlußkadenz durch. Das „Ais“ behauptet sich jetzt durch den ganzen Takt, der Baß durchbricht für diesen einzigen Takt (109) die Fessel des Orgelpunktes zugunsten der vollen Kraftentfaltung dieses Höhepunktes nach dreifacher Steigerung.

Sollte dieser grandiose Aufbau in der Komposition nicht gebieterischer sein als das Festhalten an einer Note des so untergeordneten Gegen-themas, zumal wenn diese Note bereits an fünf anderen viel weniger wichtigen Stellen in der gleichen Veränderung erschien? – War nicht Bach in erster Linie der große Dichter (der sich des polyphonen Stils als des Ausdrucksmittels seiner Zeit bediente), und erst lange nachher, trotz der stupendesten Meisterung dieses Stils, der „Kontrapunktiker“?

Wie leicht konnte sich, bei der handschriftlichen Verbreitung von Noten zu jener Zeit, eine solche Geringfügigkeit wie Takt 106 die Verwechslung einer halben und einer viertel Note –  statt  – bei einem der Abschreiber eingeschlichen haben, die dann später gedankenlos fortgeschleppt worden ist. Und wenn diese Version auch in Bachs eigener Handschrift stünde, würde ich immer noch dabei bleiben, daß er selbst sich wohl im Schreiben geirrt hat¹⁾ – ganz bestimmt aber nicht im Komponieren.

¹⁾ Dem widersprechen zwei eigene Handschriften Bachs. Beide zeigen die Takte 104, 105, 106:



klar und völlig gleichlautend notiert. Im übrigen ist die Deutung dieser Stelle gewiß beachtenswert.

Der Herausgeber

Johann Sebastian Bach als Brieffschreiber¹⁾

Von Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.)

Briefe sind ein Stück Tages- und Lebensgeschichte nicht nur des Schreibenden, sondern seiner ganzen Zeit und Umwelt. Aus dieser Erkenntnis heraus pflegen seit je die Briefe großer Männer mit Emsigkeit gesammelt und mit Fleiß veröffentlicht zu werden. Wie erklärt es sich da, daß die Briefe Johann Sebastian Bachs bis zum Jahre 1938 auf ihre Veröffentlichung in geschlossener Form²⁾ warten mußten?

Der Hauptgrund wird in der geringen Menge an erhaltenen Briefen zu suchen sein. 26 kleine Schriftstücke ergeben weder ein Buch noch vermögen sie einen tieferen Eindruck von der Persönlichkeit des Schreibers und seiner Umwelt zu vermitteln. Hinzu kommt, daß die wichtigsten von ihnen bereits von Spitta veröffentlicht wurden, und daß sie seitdem in zahlreichen neuen Bach-Biographien mindestens auszugsweise immer wieder auftauchen. So waren sie auch ohne Sonderveröffentlichung bereits seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts geistiges Allgemeingut geworden. Sodann bestand eine gewisse Schwierigkeit darin, den Begriff „Brief“ bei Johann Sebastian Bach klar zu umgrenzen. Sollten die vielen Eingaben und Gesuche, z. B. so wichtige Dokumente wie sein Entlassungsgesuch aus dem Dienst in Mühlhausen vom 25. Juni 1708 oder seine kämpferischen Eingaben an den Leipziger Rat und anderswohin als Briefe gelten und hinzugenommen werden? Sollte womöglich jedwede schriftliche Äußerung von ihm, ja jedes Protokoll, das – sei es indirekt – gesprochene Worte von ihm vermittelt, und jede Aktennotiz, die auf sein Leben Bezug nimmt, erfaßt werden? Und schließlich kam noch ein ganz besonders erschwerendes Moment hinzu: Wenn man davon ausgehen wollte, möglichst alles zu bringen, dann mußte auch zugleich die Kritik einsetzen an zahlreichen für Bach in Anspruch genommenen, von ihm aber schwerlich herrührenden Elaboraten an Gedichten, Widmungsschriften, Reversen usw. Genannt sei hier vor allem

¹⁾ Die Formulierung dieses Titels geht auf einen Vorschlag Herrn Prof. Dr. Arnold Scherings zurück, der mich wenige Wochen vor seinem Tode veranlaßte, ein Buchreferat zu vorliegendem Beitrag umzugestalten.

²⁾ Erich H. Müller von Asow, Johann Sebastian Bach. Gesammelte Briefe. Regensburg 1938.

das sogenannte „Hochzeitsgedicht“ aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, das nicht von Bachs Hand geschrieben ist und „als völlig fremder Bestandteil“ dem Büchlein beiliegt¹⁾. Seine Flachheit und Unvornehmheit verbietet, es Bach zuzuschreiben. Auch die überaus devote französische Widmung der Brandenburgischen Konzerte, von der Spitta²⁾ wohl mit Recht annahm, daß sie von einem Köthener Höfling zurechtgemacht worden ist, kann man sich kaum bereiftinden, als Bachs Sprache hinzunehmen. Und bei einem so weit gesteckten Rahmen hätte auch das seinerzeit von Wustmann³⁾ so tapfer in Angriff genommene Problem, welche Kantatentexte von Bach selbst stammen, erneut aufgerollt und gelöst werden müssen. Der Gründe genug, um mit Vorsicht an „Bachs Briefe“ heranzugehen. Nun aber ist es gewagt worden, und wir haben zu konstatieren, auf welche Weise man der Probleme Herr geworden ist.

Selbstverständlich liegen in der Veröffentlichung von Erich H. Müller die eindeutigen Briefe⁴⁾ vor, und man ist nunmehr in Stand gesetzt, die wenigen Themen, die sie enthalten (Empfehlungsschreiben für Schüler, für seinen Sohn Johann Gottfried Bernhard, der ihm auch zu jenen sorgenvollen Briefen an das Ehepaar Klemm in Sangerhausen Anlaß gab, und für seinen Schwiegersohn Altnikol, die kurze Kontroverse mit Halle wegen seiner geplanten Anstellung als Organist an der Marienkirche, die Versicherung seiner Abkömmlichkeit in Köthen an den Leipziger Rat, die Klarlegung einer Erbstreitangelegenheit in einem Brief an den Erfurter Rat, die Ereiferung wider Biedermann und für Doles und vor allem auch die Bachs persönliches Leben und Wesen so sehr erhellenden Briefe an Georg Erdmann in Danzig, Johann Leberecht Schneider in Weißenfels und an seinen Vetter Elias Bach in Schweinfurt), rasch an sich vorüberziehen zu lassen. Aber der Herausgeber spürte doch die Verpflichtung dem schwierigen Thema gegenüber und tat noch mehr. Er bezog die Eingaben und Reverse, die Zeugnisse, die Orgelatteste, die Widmungen und ein Gedicht mit hinein, um so dem wohl allgemein erwünschten Ziel, alles zu erfassen, nachzustreben. Ja, er füllte das äußerlich immer noch etwas schwächliche Resultat aus diesen Dokumenten noch durch den – etwas gekürzten – Nekrolog aus Mizlers „Musikalischer Bibliothek“⁵⁾ und vier Briefe Anna Magdalena Bachs zu einem kleinen handlichen Band auf und erzielte so für den flüchtigen Betrachter

1) Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Arnold Schering.

2) Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. 1, S. 736.

3) Rudolf Wustmann, Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Leipzig 1913.

4) Bis auf den an Christoph Gottlob Wecker vom 20. März 1729. Siehe unten S. 130.

5) Abgedruckt in Bach-Jahrbuch 1920, S. 13 ff. Bei Müller gilt Mizler als Verfasser des von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola stammenden Aufsatzes.

den Eindruck einer allen Ansprüchen genügenden Ausgabe, einen Eindruck, der durch einen bescheidenen Anmerkungsapparat und ein Quellen- und Fundortverzeichnis noch verstärkt wird.

Daß und warum dieses Ziel nicht ganz erreicht worden ist, soll an Stelle langatmiger Beschreibungen durch nachstehende Tabelle erläutert werden ¹⁾, die weniger als negative Kritik, sondern vielmehr als positiver und produktiver Beitrag zu dem Thema „Joh. Seb. Bach als Briefschreiber“ aufgefaßt werden möge. Sie enthält im ersten Teil außer den Briefen alle amtlichen Dokumente, als Eingaben, Reverse, Protokolle und Aktennotizen, ferner Zeugnisse, Widmungen, Quittungen und Notizen, und zwar auch verschollene Dokumente, deren einstige Existenz nachweisbar ist. Im zweiten Teil bringt sie dichterische und didaktische Erzeugnisse, bei denen Bachs Autorschaft oder Mitwirkung (bei vielen Kantatentexten handelt es sich nur um Umarbeitungen oder Zusammenstellungen) für möglich gehalten worden ist; wobei in diesem Zusammenhang die schwierige Frage, welcher Text nun tatsächlich Johann Sebastian Bach zuzuschreiben ist und welcher nicht, außer Betracht bleiben muß. Nicht aufgeführt sind in der Tabelle die Musiktitel, die keine Widmung an eine bestimmte Person enthalten ²⁾.

¹⁾ Darüber hinaus seien hier nur kurz einige Unebenheiten des Buches angeführt. Zu S. 146: Der Revers vom 5. Mai 1723 (Nr. 13) ist nicht autograph, sondern trägt nur Bachs Unterschrift. Zu Nr. 17: Hier fehlt die genauere mutmaßliche Datierung (siehe unten). Zu S. 171: Scheibe war Kandidat für den Nikolai-Organistenposten. Görner ließ sich 1729 von der Nikolai- an die Thomasorgel versetzen (vgl. Arnold Schering, Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert, S. 62 und 64, Leipzig 1941). Zu S. 147: Das Zeugnis für Altnikol (Nr. 54) ist nicht „abgedruckt“ in den Monatsheften f. Musikgesch. Jg. 21, S. 140, sondern in der Leßmannschen „Allgemeinen Musikzeitung“, Jg. XVI (1889), S. 257. Zu S. 195: Daß das Stammbuchblatt Nr. 62 Joh. Gottfr. Walther gewidmet sei, ist nur eine – allerdings plausible – Vermutung. Zu S. 148: Der Hudemann-Kanon Nr. 65 ist erstmalig abgedruckt bereits in Telemanns „Der getreue Musik-Meister“, Hamburg 1728. Außerdem ist Hudemann nicht Organist (S. 8), sondern Doktor der Rechte, was auf S. 196 richtig zu lesen steht. Zu S. 196: Die hypothetische Zuweisung des Faber-Kanons (Nr. 67) an den Magister Johann Michael Schmidt, der Bachs Sohn sein könnte und erst am 12. März 1749 seine Studien an der Universität Leipzig aufnahm, erscheint durch die anerkennende Bemerkung über Bach in seinem Buch „Musico Theologia . . .“ (Bayreuth und Hof 1754) nicht genügend gesichert. Fest steht jedenfalls, daß nicht der von Spitta (Bd. 2, S. 718) vermutete Organist Johann Schmidt aus Zella (Müller, S. 81) der Empfänger gewesen sein kann, da dieser schon 1746 gestorben ist. Möglicherweise war es doch der mit Bach seit 1738 in Verbindung stehende Organist und Musikstecher Johann Balthasar Schmidt aus Nürnberg (vgl. hierzu G. Kinsky, Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs, S. 55 ff., Wien 1937). Außerdem ist die Vorlage zu diesem Kanon kein Autograph (S. 148), sondern eine Abschrift.

²⁾ Kursivschrift = verschollene Dokumente. * = nicht von Bach stammend. ° = Bachs Verfässherschaft nicht erwiesen. [*] = protokollierte mündliche Äußerung Bachs. Eingeklammerte Zahlen = Kantatennummern.

Datum	Gegenstand	Inhalt	Müller
3. 7. 1703	<i>Zeugnis für Orgelbauer Wender</i>	<i>Orgelprüfung</i>	fehlt
[*] 21. 2. 1706	Protokoll des Konsistoriums	Urlaubsüberschreitung	"
Nov. 1706	<i>Schriftliche Erklärung a. d. Konsistorium</i>	<i>Übungen mit dem Schülerchor [Jungfer"</i>	"
[*] 11. 11. 1706	Protokoll des Konsistoriums	Übungen mit dem Schülerchor, „Fremde	"
1706/07	Fünf Quittungen	Gehaltsempfang	"
[*] 14. 6. 1707	Protokoll des Rates in Mühlhausen	Mühlhäuser Bestallung	Nr. 1
Februar 1708	Eingabe an den Rat in Mühlhausen	Entwurf einer neuen Orgel	Nr. 2
25. 6. 1708	Eingabe an den Rat in Mühlhausen	Entlassungsgesuch	Nr. 3
16. 2. 1711	Zeugnis für Orgelbauer Trebs	Orgelprüfung	Nr. 62
2. 8. 1713	Widmung (für Joh. Gottfr. Walther ?)	Kanon	Nr. 4
14. 1. 1714	Brief an den Kirchenvorstand in Halle	Berufung nach Halle	fehlt
Februar (?) 1714	<i>Brief an den Kirchenvorstand in Halle</i>	<i>Siehe: 14. 1. 1714</i>	Nr. 5
19. 3. 1714	Brief an den Kirchenvorstand in Halle	<i>Siehe: 14. 1. 1714</i>	Nr. 6
22. 4. 1716	Brief an den Kirchenvorstand in Halle	Zusage zur Orgelprüfung	Nr. 7
1. 5. 1716	Bericht an den Kirchenvorstand in Halle	Orgelprüfung ¹⁾	Nr. 8
31. 7. 1716	Zeugnis für Orgelbauer Schröter	Orgelprüfung ²⁾	fehlt
1. Advent 1717	Notiz	Leipziger Gottesdienstordnung	Nr. 9
17. 12. 1717	Bericht an die Universität	Orgelprüfung	Nr. 10
* 24. 3. 1721	Widmung für Markgraf Chr. Ludwig	Brandenburgische Konzerte	Nr. 11
15. 3. 1722	Brief an den Rat in Erfurt	Erbstreitigkeit	Nr. 12
19. 4. 1723	Brief an den Rat in Leipzig	Zusage seiner Lösung von Köthen	fehlt
[*] 5. 5. 1723	Protokoll des Rates in Leipzig	Berufung	Nr. 13
* 5. 5. 1723	Revers für den Rat in Leipzig	Art der Amtsführung	fehlt
[*] 1. 6. 1723	Protokoll des Rates in Leipzig	Amtseinführung	Nr. 14
[*] 3. 4. 1724	Eingabe an König Friedrich August	Aufführungsort der Passionsmusik	Nr. 64
14. 9. 1725	Widmung an König Friedrich August	Direktion des neuen Gottesdienstes	Nr. 15
2. 11. 1725	Eingabe an König Friedrich August	Auf dem Titel eines Buches	Nr. 16
3. 11. 1725	Widmung. Empfänger unbekannt	<i>Siehe: 14. 9. 1725</i>	Nr. 17
31. 12. 1725	Eingabe an König Friedrich August	<i>Siehe: 14. 9. 1725</i>	Nr. 18
^o nach d. 12. 9. 1726	Widmung an den Erbprinzen von Anhalt	Partita 1	Nr. 19
14. 9. 1726	Brief an den Rat von Plauen	Kantoratsbesetzung	
26. 9. 1726	Brief an den Rat von Plauen	Empfehlung Georg Gottfried Wagners	

1) Gemeinsam mit Kühnau und Rolle.

2) Gemeinsam mit Orgelbauer Johann Anton Weise.

Datum	Gegenstand	Inhalt	Müller
21. 10. 1726	Brief an den Rat von Plauen	Siehe: 26. 9. 1726	Nr. 20
15. 11. 1726	Brief an den Rat von Plauen	Siehe: 26. 9. 1726	Nr. 21
1727	Widmung an Hudemann	Kanon	Nr. 65 fehlt
26. 2. 1727	Brief an den Rat in Chemnitz	Empfehlung Chr. Gottlob Weckers	S. 149
18. 5. 1727	Zeugnis für Fr. Gottlieb Wild	Über seine musikalischen Qualitäten	
20. 9. 1728	Eingabe an den Rat in Leipzig	Angabe der Kirchenlieder im Gottesdienst	Nr. 22 fehlt
20. 3. 1729	Zeugnis für Chr. Gottlob Wecker	Über seine musikalischen Qualitäten	
20. 3. 1729	Brief an Chr. Gottlob Wecker	Zeugnisübersendung	
18. 5. 1729	Bericht an den Rat in Leipzig	Fähigkeiten von Alumnenanwärtern	Nr. 23
18. 5. 1729	Bericht an den Rat in Leipzig	Besetzung der Kirchenchöre	Nr. 24
3. 6. 1729	Zeugnis für Gottl. Michael Wünzer	Über Stimme und Musikalität	Nr. 25
(Juni 1729?)	Drei Zeugnisse für Alumnenanwärter	Siehe: 3. 6. 1729	Nr. 26-28
14. 1. 1730	Zeugnis für J. Christian Weyrauch	Über seine musikalischen Fähigkeiten	S. 150
23. 8. 1730	Eingabe an den Rat in Leipzig	Zustände der Leipziger Kirchenmusik	Nr. 29
28. 10. 1730	Brief an Georg Erdmann	Lebensschilderung	Nr. 30
4. 4. 1731	Zeugnis für Johann Adolf Scheibe	Über seine musikalischen Fähigkeiten	Nr. 31 fehlt
Quasimodog. 1731	Quittung	?	Nr. 32
11. 5. 1731	Zeugnis für J. Christoph Dorn	Siehe: 4. 4. 1731	Nr. 32 fehlt
28. 9. 1732	<i>Gutachten</i>	<i>Orgelbau in Kassel (Martinskirche)</i> ¹⁾	
27. 7. 1733	Gesuch an König Friedrich August	Höfittelverleihung	Nr. 33
25. 8. 1733	Eingabe an den Rat in Leipzig	„Auswärtige Copulation“	fehlt
23. 9. 1733	Eingabe an den Rat in Leipzig	Siehe: 25. 8. 1733	
10. 1. 1734	Widmung an Joh. Matthias Gesner	Kanon	Nr. 66
14. 10. 1734	Quittung	Honorar für Festmusik	fehlt
2. 5. 1735	Brief an Tobias Rothschier	Empfehlung J. G. Bernh. Bachs	Nr. 34
21. 5. 1735	Brief an Christian Petri	Siehe: 2. 5. 1735	Nr. 35
24. 8. 1735	Zeugnis für Joh. Ludwig Krebs	Über seine musikalischen Fähigkeiten	Nr. 36
12. 8. 1736	Eingabe an den Rat in Leipzig	Präfekternennung	Nr. 37
13. 8. 1736	Eingabe an den Rat in Leipzig	Siehe: 12. 8. 1736	Nr. 38
15. 8. 1736	Eingabe an den Rat in Leipzig	Siehe: 12. 8. 1736	Nr. 39
19. 8. 1736	Eingabe an den Rat in Leipzig	Siehe: 12. 8. 1736	Nr. 40
27. 9. 1736	Gesuch an König Friedrich August	Siehe: 27. 7. 1733	fehlt
30. 10. 1736	Brief an Joh. Friedrich Klemm	Organistenstellenbesetzung	Nr. 41

Nr. 42
Nr. 43
Nr. 44
Nr. 45
fehlt
Nr. 46
Nr. 47
fehlt
Nr. 48
Nr. 49
Nr. 50
fehlt
Nr. 51
S. 151
fehlt
" Nr. 52
Nr. 53
Nr. 54
fehlt
Nr. 55
fehlt
" "
" "
" Nr. 56
Nr. 57
Nr. 58
Nr. 59
Nr. 67
Nr. 60
Nr. 61

Empfehlung J. G. Bernh. Bachs
Siehe: 12. 8. 1736
Siehe: 12. 8. 1736
Siehe: 12. 8. 1736
Honorar für Festmusik
Über J. G. Bernh. Bach
Siehe: 24. 5. 1738
Abhaltung der Karfreitagsmusik
Prüfungsergebnisse
Über seine musikalischen Fähigkeiten
Dank für „Wildprets Braten“
Nathanisches Legat
Über seine musikalischen Fähigkeiten
Über seine musikalischen Fähigkeiten
Nathanisches Legat
Über seine Leistungen
Orgelprüfung in Zschortau
Orgelprüfung²⁾
Über seine musikalischen Fähigkeiten
Orgelreparatur³⁾
Musikalisches Opfer
Klaviermiete
Kanon
Orgelprüfung
Klaviermiete
Beträge aus dem „Legatum Lobwasser-
Empfehlung Altnikols
Siehe: 24. 7. 1748
Über die „Preußische Fuge“
„Fäblein Most“ und anderes
Kanon
Biedermanns Musikeindlichkeit
Siehe: 10. 12. 1749

2) Gemeinsam mit Görner.

Brief an Joh. Friedrich Klemm
Eingabe an das Konsistorium in Leipzig
Eingabe an das Konsistorium in Leipzig
Eingabe an König Friedrich August
Quittung
Brief an Joh. Friedrich Klemm
Brief an Frau Klemm
Aktennotiz des Rates in Leipzig
Bericht an den Rat in Leipzig
Zeugnis für Chr. Friedrich Schemelli
Brief an J. Leberecht Schneider
Quittung
Zeugnis für Chr. Gottlob Wunsch
Zeugnis für J. Georg Heinrich
Quittung
Zeugnis für den Stadtpfeifer Pfaffe
Gutachten für H. A. S. v. Sahr
Gutachten für den Rat in Naumburg
Zeugnis für Joh. Christoph Altnikol
Kontrakt zwischen Scheibe und dem Rat
in Leipzig
Widmung an Friedrich den Großen
Quittung für Hofmeister Ratzsch
Widmung für J. G. Fulde
Protokoll des Rates in Leipzig
Quittung
Zwei Quittungen
Brief an den Rat in Naumburg
Brief an den Rat in Naumburg
Brief an Joh. Elias Bach
Brief an Joh. Elias Bach
Widmung für (Balthasar?) Schmidt
Brief an G. Friedrich Einicke
Brief an G. Friedrich Einicke

3) Gemeinsam mit Silbermann.

18. 11. 1736
12. 2. 1737
21. 8. 1737
18. 10. 1737
5. 5. 1738
24. 5. 1738
26. 5. 1738
[*] 17. 3. 1739
18. 1. 1740
24. 2. 1740
Juli 1741
26. 10. 1742
16. 12. 1743
13. 5. 1744
27. 10. 1744
24. 7. 1745
7. 8. 1746
nach d. 26. 9. 1746
25. 5. 1747
28. 6. 1747
7. 7. 1747
29. 7. 1747
15. 10. 1747
[*] Anf. Nov. 1747
5. 11. 1747
1748 u. 1750
24. 7. 1748
31. 7. 1748
6. 10. 1748
2. 11. 1748
1. 3. 1749
10. 12. 1749
26. 5. 1750

*) Möglicherweise nur mündlich.

2.

Datum	Gegenstand	Inhalt	Müller
° 1704	Kantatentext	Denn du wirst meine Seele (15)	fehlt
° 1711 (?)	"	Actus tragicus (106)	"
° 1712	"	Nach dir, Herr, verlangst mich (150)	"
1717	"	Durchlauchtster Leopold (173a)	"
° zwisch. 1717 u. 1721	"	Mit Gnaden bekörne der Himmel (134a)	"
° 1722/23	Passionstext	Johannespassion ¹⁾	"
° 1723	Kantatentext	Jesus nahm zu sich die Zwölfe (22)	"
° 1723	"	Du wahrer Gott und Davids Sohn (23)	"
° 1723	"	Dazu ist erschienen der Sohn Gottes (40)	"
° 1723	"	Christen, ätzt diesen Tag (63) ²⁾	"
° 1723	"	Sehet, welch' eine Liebe (64)	"
° 1723	"	Höchsterwünschtes Freudenfest (194)	"
° 1724	"	Herr Gott, dich loben wir (16)	"
° um 1724	"	Sie werden aus Saba alle kommen (65)	"
° 1724 oder 1727	"	Dem Gerechten muß das Licht (195)	"
° 1724 oder 1731	"	Schau, lieber Gott, wie meine Feind' (153)	"
1725	"	Erwünschtes Freudenlicht (184)	"
* 1725	Musiktheoretisches Gedicht	Generalbaßregeln ³⁾	Nr. 63
° 1725	Kantatentext	Hochzeitsgedicht ⁴⁾	fehlt
° 1725 oder 1726	"	Bringet dem Herrn Ehre seines Namens (148)	"
° etwa 1727	"	Es erhub sich ein Streit (19)	"
° um 1730	"	Herz und Mund und Tat und Leben (147)	"
° 1731	"	Erhöhtes Fleisch und Blut (173)	"
° 1731	"	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (27)	"
° 1731	"	Geist und Seele wird verwirret (35)	"
° 1731	"	Am Abend aber desselbigen Sabbats (42) ⁵⁾	"
° 1731	"	Erfreut euch, ihr Herzen (66)	"

Datum	Gegenstand	Inhalt	Müller
° 1731	Kantatentext	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß (134)	fehlt
° 1731 oder 1732	"	Jauchzet Gott in allen Landen (51)	"
° 1731 oder 1732	"	Ich will den Kreuzstab gerne tragen (56)	"
° 1731 oder 1732	"	Ich bin vergnügt mit meinem Glücke (84)	"
° 1731 oder 1732	"	Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust (170)	"
° zwisch. 1728 u. 1736	"	Schwingt freudig euch empor (36)	"
° um 1732	"	Kaffee-Kantate (211)	"
° 1732/33	"	Herr, Gott, Beherrscher aller Dinge (120a)	"
° 1733	"	Ach Gott, wie manches Herzeleid (58)	"
° 1733	"	Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten (214)	"
° 1734	"	Blast Lermen, ihr Feinde (205a)	"
° 1734	Oratoriumstext	Weihnachtsoratorium ⁶⁾	"
° 1735	Kantatentext	Gott fährt auf mit Jauchzen (43)	"
° 1735	"	Lobe den Herrn, meine Seele (143)	"
° 1735	"	Wer Dank opfert, der preiset mich (17)	"
° vor 1737 (?)	"	Gott ist unsre Zuversicht (197)	"
1737 oder 1738	"	Generalbäßregeln ⁷⁾	"
° 1738	Musiktheoretisches	Ich hab in Gottes Herz und Sinn (92)	"
zwischen 1735 u. 1744	"	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (35)	"
° 1740/41	"	Das neugebor'ne Kindelein (122)	"
° 1742	"		"

1) Nur einzelne Stücke von Bach.

2) Möglicherweise von Henrici.

3) und 4) Im 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.

5) Oder von Henrici?

6) Nur Mitwirkung Bachs an den zahlreichen Textumgestaltungen. Tiefergehende Korrekturen Bachs an ihm vorliegenden Texten werden auch bei den Kantaten 68, 80, 87, 103, 108, 112, 128, 131, 144, 159, 160, 175, 176, 183 angenommen.

7) Spitta II, S. 913 ff.

Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels

Von Gerhard Saupe † (Weißenfels)

In der Liste der Alumnatsbewerber für die Thomasschule, die Johann Sebastian Bach am 18. Mai 1729 aufgestellt hat, steht an erster Stelle als Sopranist „Christoph Friedrich Meißner aus Weißenfels“. Bach schreibt weiter: „aetatis 13 Jahr, hat eine gute Stimme und feine profectus.“

Terry bemerkt hierzu in seiner Bach-Biographie (deutsche Ausgabe) S. 231: „Im Bach-Jahrbuch 1907, S. 69, Ephraim genannt. Bach war mit der Familie gut bekannt.“ Im Bach-Jahrbuch 1907 stellt B. Fr. Richter alle Alumnen der Thomasschule, die zu Bachs Zeiten dort waren, zusammen. Bei Meißner kürzt er den Vornamen Christoph mit Cph. ab, was Terry fälschlicherweise als Ephraim las. Auch in seinem zweiten Satz ist Terry nicht genau unterrichtet. Bach war nicht mit der Familie Meißner gut bekannt, er war sogar verwandt mit ihr.

Bachs zweite Frau Anna Magdalena und die Mutter von Christoph Friedrich Meißner waren Schwestern. Der herzogliche Reisefourier und Trompeter Georg Christian Meißner in Weißenfels heiratete am 28. September 1710 in der Schloßkirche zu Zeitz Anna Catharina Wülken, die älteste Tochter von Johann Caspar Wülken. Anna Catharina Wülken war am 25. November 1688 in Zeitz in der Schloßkirche getauft.

Im Register der Schloßkirche zu Weißenfels finden sich die Eintragungen über die Taufen der Kinder der Familie Meißner.

Am 20. August 1713 werden dem Ehepaare Meißner Zwillinge geboren: Johanna Christiane und Christian Gottlieb. Als Paten werden Mitglieder der Familie Wülken aus Zeitz aufgeführt. Christian Gottlieb stirbt schon am 5. September 1713.

Am 11. November 1714 wird wieder ein Sohn geboren, der nach seinem verstorbenen Bruder Christian Gottlieb genannt wird.

Der 16. Januar 1716 ist der Geburtstag des obenerwähnten Christoph Friedrich Meißner. Unter den Paten erscheint: „Jungfer Johanna Christina Wilkin“ (geboren am 1. April 1695 in Zeitz). Im Bach-Jahrbuch

1907, S. 69, ist für Christoph Friedrich Meißner ein falsches Geburtsdatum (3. November 1716) angegeben.

Noch zwei Kinder werden der Familie Meißner in Weißenfels geboren: am 18. April 1717 Georg Christian und am 14. Februar 1719 Christiane Erdmuth.

Mehr ist aus den Kirchenbüchern in Weißenfels nicht zu ersehen.

Als am 10. November 1728 Johann Sebastian Bachs Tochter Regina Johanna in Leipzig getauft wird, findet sich unter den Paten: „Frau Anna Magdalena Herrn Georg Christian Meißners Weißenfelsischen Hof-Fourirs Eheliebste.“ Der Vorname ist mit dem der Mutter des Täuflings wohl verwechselt worden, er muß selbstverständlich Anna Catharina lauten. Spitta hat im zweiten Band seiner Bach-Biographie S. 955 die familiären Zusammenhänge nicht gekannt. Er schreibt zu dieser Tauf-eintragung: „Bach war mit der Familie bekannt.“ Auch Schering bemerkt im dritten Bande der Musikgeschichte von Leipzig, S. 313, Freundschaften Bachs, die aus den Paten seiner Kinder zu ersehen sind: „Außerhalb Leipzigs: Frau Anna Magdalena Meißner, Gattin des Weißenfelsischen Hof-Fourirs G. Chrn. Meißner 1728.“

Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Joh. Seb. Bachs

Von Hans Löffler (Dobitschen)

I

Johann Tobias Krebs, der Stammvater der bekannten Musiker- und Gelehrtenfamilie Krebs, verdient um seiner Beziehungen zu Seb. Bach willen eine besondere Würdigung, wie denn auch die anderen „Krebse“ – Johann Ludwig, dessen Bruder und Söhne – ihre musikalische Bildung unmittelbar oder doch mittelbar dem Thomaskantor verdanken. Johann Tobias stammt aus weimarischem Lande: das Kirchenbuch vermerkt zur Geburt¹⁾:

„Heichelheim 1690, den 7. Juli, ist Hanns Toffel Krebsen von seinem Weibe Catharina Magdalena ein Söhnlein durch göttliche Gnadenverleihung zur Welt gebracht worden, welches den 9. ejusd. in hiesiger Kirchen getauft worden, da die Taufzeugen gewesen, wie folgt:

1. Herr Tobias Babst, Schuldiener in Heyendorff²⁾,
2. Hans Nikol Franke,
3. Anna Magdalena Paul, Weinschenkens aus Großbringen Tochter. Ist benannt worden: Hans Tobias.“

Der Vater, Hanns Christoph (= Toffel), Mitnachbar in Heichelheim am Ettersberge bei Weimar³⁾, bestimmte sein Söhnlein zum Studium. So kam Johann Tobias auf das Gymnasium nach Weimar; er sollte Theologe werden. Das geschah ungefähr zu der Zeit, als Sebastian Bach dort seine erste Anstellung fand, also um 1703. J. G. Walther, der Stadtorganist und Lexikograph, schreibt: Krebs hat die Schule „etliche Jahre frequentiret; wollte die angefangenen Studien auf Academien prosequiren“. Es kam aber anders: „Als anno 1710 das Cantorat oder der Organisten-Dienst in Buttelsstädt vacant worden ist, ist er von den Hoch Adligen Göchhausischen Gerichten dahin beruffen worden.“ Das Patronat

¹⁾ Freundliche Mitteilung von Herrn Pfarrer Leinhos, Heichelheim.

²⁾ Haindorf bei Heichelheim.

³⁾ Mitteilung von Herrn Pfarrer Franke, ehemals in Buttelsstedt.

stand der Familie von Göchhausen zu; ihr Archiv ist nicht mehr vorhanden¹⁾. De Wette, Weimarisches evangel. Zion, Bd. IV²⁾ verzeichnet die Berufung aber gleichfalls folgend: Butteltstedt, Kantoren und Organisten, Johann Tobias Krebs 1710, und rühmt seine musikalische Erfahrung als Organist. Butteltstedt war kein unansehnliches Dorf; es hatte nach Wettes „Beschreibung der Residenz Weimar und etlicher Dörfer der Umgebung“³⁾ ein Schloß, ehemals Böttelstedt genannt, und besaß Markt-recht seit 1534. Die Kapelle am Schloß, dem St. Nicolaus gewidmet, hatte eine Orgel, deren Balghaus außerhalb lag. Als die Kirche 1690 verschönert und ein Ratsstand eingerichtet wurde, kam die Orgel aufs Singechor; auch wurde 1705 vom Schlosse her für die Familie von Göchhausen ein besonderer Eingang gebaut. Samuel Gottlieb von Göchhausen schenkte sogar 50 Fl. zu einer neuen Orgel. Wann und von wem diese gebaut wurde, ist nicht bekannt. Eine andere, kleinere Kirche, St. Jakob oder Hospitalkirche, wurde nach ihrem Verfall zur „Kantorschule“ umgebaut; darinnen wurde dann Johann Ludwig Krebs geboren¹⁾. Einen Kantor gab es seit 1560, als Helfer des Rektors und Mädchenlehrer. J. T. Krebs war also Lehrer an der Mädchen- oder „Kantor“schule. Butteltstedt hatte früher bis zu 1200 Einwohner, lag es doch an der alten Leipzig-Erfurter Straße. Rektor war dortselbst 1686(?) bis 1693 Friedrich Georg Fasch, der Vater des auch von J. S. Bach geschätzten Johann Friedrich Fasch. In Butteltstedt gab es ferner einen Orgelbauer, Johann Georg Franke, der vermutlich derselbe ist, der 1735–1738 in Kranichfeld ein Werk von 22 Registern erbaute. Ein anderer Orgelbauer aus Butteltstedt, namens Knaut, baute für die Orgel der Peterskirche zu Erfurt eine „Menschenstimme“ aus Messing⁴⁾.

Wie wurde nun Johann Tobias Krebs ein Schüler Bachs? Wie man bei Walther liest, wanderte der junge Cantor zweimal in der Woche nach Weimar, um sich weiterzubilden: Zuerst nahm er bei dem Stadtorganisten Walther selbst, dann aber bei Sebastian Bach „von Hauß aus Lection“, also von 1710–1717 etwa. Der Weggang Bachs – wir wissen heute, unter welchen Schwierigkeiten und Umständen er erfolgte – machte dieser Kunstgemeinschaft ein unerwünschtes Ende. Ob einer bekannten Erzählung, wie J. T. Krebs als Fuhrmann verkleidet sich als Meister des Klaviers zeigt, um einen aufdringlichen Franzosen unmöglich zu machen, irgendein tatsächlicher Vorgang zugrunde liegt, ist nicht zu erweisen. Krebs lebte in Butteltstedt in nicht gerade guten Verhält-

¹⁾ Mitteilung von Herrn Pfarrer Franke, ehemals in Butteltstedt.

²⁾ Staatsarchiv Weimar F 173, Mitteilung von Dr. Flach (1934).

³⁾ II, 180, 195, 211.

⁴⁾ Gerber, Hist.-biogr. Lexikon, und Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrheit, S. 478.

nissen, denn die Einkünfte waren nicht hoch¹⁾; er gründete aber trotzdem einen Hausstand, wie das Kirchenbuch bezeugt:

„Anno 1711 den 24. November²⁾ wurde der Herr Johann Tobias Krebs, hiesiger Kantor und Organist, Hans Christoph Krebsens, Mitnachbars in Heichelheim ehelich leiblicher einiger Sohn, mit Jgfr. Magdalenen Susannen Falckin, Tit: weyland H. Magist. George Falckens, wohlverordnet gewesenen Pfarrers in Loquitz nachgelassener eheleiblicher einziger Tochter copuliret; war der Dienstag nach den 25. p. Trinitatis.“

Der Ehe entsprossen zwei Söhne: Johann Ludwig, getauft am 12. Oktober 1713³⁾ und Johann Tobias, getauft am 20. November 1716. Die Paten Johann Ludwigs sind bereits an anderer Stelle mitgeteilt³⁾, die seines Bruders waren: 1. Tit. Herr Justin Bertuchi, Pastor und Adjunctus. 2. Bürg: Herr Thomas Müntzel und 3. Fr. Dorothea, Mstr. Hans Lorenz Müntzels, des Obermüllers Weib¹⁾.

Es ist anzunehmen, daß Krebsens Leistungen in Kirche und Schule wohl anerkannt waren. Er selbst setzte alles daran, seine Kunst zu vervollkommen. Auf Bachs Betreiben schrieb er sich 1714 eine Suite Marchands ab⁴⁾ und setzte nach Walthers Angabe verschiedene Stücke, meistens für die Kirche. Gerber lobt seine Wißbegierde, seine Kunstliebe und seinen Fleiß, und es war anzunehmen, daß ihm bald eine bessere Stelle zufallen würde. Aber erst sollte er des Lebens Härten kennen lernen. Das Kirchenbuch berichtet kurz: „1721, Nr. 6, Magdalene Susanne, Herrn Joh. Tobias Krebsens Eheliebste wurde mit einer Leichenpredigt im 44. Jahre begraben, den 14. Febr.“ Krebs mußte dasselbe auskosten, was seinem Lehrer Bach am 7. Juli 1720 beschieden war; hier wie dort wissen wir nicht, was die Ursache des Todes war. Das Jahr 1721 brachte endlich die große Wendung. De Wette⁵⁾ meldet: „Buttstädt, Organisten; Johann Tobias Krebs, berühmter Componist, der eben wegen seiner musikalischen Erfahrung anno 1721 von Buttstedt hierher berufen wurde.“

Buttstädt war der Sitz eines Superintendenten; seit 1726 verwaltete dies Amt Joh. Friedrich Müller. Die Stadt stand im Mittelpunkt des Handels und Wandels und war bis in die neueste Zeit durch ihre Roßmärkte bekannt. 1684 wurde sie von einer „grausamen Feuersbrunst“ betroffen. Da man 1696 eine neue Orgel brauchte, scheint damals auch die Kirche in Mitleidenschaft gezogen worden zu sein. J. Tobias Krebs

¹⁾ Mitteilung von Herrn Pfarrer Franke, ehemals in Buttstedt.

²⁾ Nicht: 29ten; nach Franke, s. Anm. 1.

³⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1930, S. 100ff.

⁴⁾ André Pirro, J. S. Bach, S. 41.

⁵⁾ A. a. O., Bl. 176. Vgl. Anm. 4.

hatte dort in der Michaeliskirche ein stattliches Orgelwerk, dessen Disposition, in der Gestalt von 1723, hier wiedergegeben sei:

Oberwerk ¹⁾	Unter- oder Brustwerk:
1. Quinta Thön 16'	1. Gedackt 8'
2. Principal (Zinn) 8'	2. Quinta Thön 8'
3. Gemshorn 8'	3. Principal (Zinn) 4'
4. Viola di Gamba 8'	4. Quinta 3'
5. Gedackt 8'	5. Octava 2'
6. Octava 4'	6. Sesquialtera 3fach
7. Quinta 3'	7. Zimbel 3fach
8. Superoctava 2'	8. Trompeten-Regal (scharf) . . . 8'
9. Sexta —	
10. Mixtur 6fach	
11. Zimbel 3fach	
12. Eine Koppel (OW./Ped.)	
	Pedal:
1. Subbaß (Holz) 16'	6. Zimbelsterne
2. Posaunenbaß (Holz) 16'	7. Violon (1723) 16'
3. Cornett-Bäßgen (Met.) 2'	Dazu durch sonderliche Ventile (nach
4. Flöten-Bäßgen (Met.) 1'	Belieben) die Stimmen des Oberwerks.
5. Tremulant	

Erbauer war 1696 Peter Heroldt, Orgelmacher in Apolda. 1701 hat der Weimarer Stadtorganist Heintze die Orgel geprüft und die Fehler angemerkt. Am 28. Dezember 1723 machte Joh. Tobias Krebs eine Eingabe, die zur Folge hatte, daß man 1724 Heintzes Nachfolger, J. G. Walther, berief, der in einem langen, sachkundigen Gutachten alle Mängel und Fehler anmerkte, worauf mit dem „Hoforgelmacher zu Weimar, Herrn Heinrich Nicolaus Tröbßen²⁾“ ein Vertrag gemacht wurde, die Orgel bis Ostern für 50 Fl. in Stand zu setzen. Dann fand bis zum Tode Krebsens, bis 1762 bzw. 1764 keine Ausbesserung mehr statt³⁾. Krebs hatte mit dieser Orgel ein ansehnliches Werk, dem es weder an Grundstimmen noch an Mixturen fehlte; sogar kleine Pedalstimmen zur Cantus-firmus-Führung waren (nach älterem Brauche) vorhanden.

In Buttstädt trat an Krebs die Frage heran, seinen Kindern eine zweite Mutter zu geben. Am 13. Juli 1723 schloß Johann Tobias den zweiten Ehebund mit Katharina Dorothea Beyer. Aus dieser Ehe stammt sein Sohn Johann Karl, geboren am 12. Mai 1724. Diese zweite Gefährtin,

¹⁾ Ratsarchiv Buttstädt, Rep. II, Loc. 9, Nr. 9b, Acta, Die Reparatur der hiesigen Orgel betreffend.

²⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1926, S. 125: J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs.

³⁾ Herrn Professor Niemeyer, Zwickau, für alle einschlägigen Mitteilungen herzlichen Dank!

eine angesehene Bürgerstochter, brachte, wie A. Franke mitzuteilen weiß¹⁾, ein schönes Vermögen mit in die Ehe, so daß Krebs sich auf dem Topfmarkt ein eignes Haus kaufen konnte. Die besseren Verhältnisse, in denen er nun in Buttstädt lebte, erlaubten ihm, auch seinen Söhnen etwas zugute kommen zu lassen: er sandte sie alle drei auf die Thomasschule zu Leipzig zu seinem Lehrer Bach, mit dem er wohl zwischen 1717 und 1723 irgendwie in Fühlung geblieben war. Nach einer Angabe im Bach-Jahrbuch 1939, S. 8, weilte Herr Krebs (Johann Tobias aus Buttstädt) am 23. Februar 1729 in Weißenfels und traf dort seinen Lehrer Seb. Bach; diese Reise ist aber anderwärts nicht beglaubigt²⁾. Dagegen wissen wir Genaueres von einer anderen Reise, und zwar 1733 nach Naumburg, dem späteren Wirkungsort Altnikols. Joh. Tobias bewarb sich nämlich im August jenes Jahres mit seinem Sohne Johann Ludwig und Ph. Emanuel Bach um die Organistenstelle der Stadtkirche; weder er noch die beiden anderen Bewerber wurden gewählt. Joh. Tobias hatte am 16. August Probe gespielt, zog aber laut Eingabe vom 17. August die Bewerbung zurück, weil die Orgel „geheulet“, „etliche Claves nicht angesprochen“, auch der Wind ganz wegblieb, „welches denen andern vor Mittag auch pashiret“; so entstand „Confusion und Übelstand“, und Krebs hätte das Werk „beinahe „gleich nach denen erstgethanen Griffen“ stehen gelassen. So konnte er keine Probe seiner Geschicklichkeit ablegen. Er habe sonst „anderweit in fürstlichen Capellen und gleichfalls Vornehmen Städten die Orgeln mit guter Approbation und glücklich gespielt“; ja er vermutete, weil der Wind weggeblieben war, „wohl gar ein so genanntes Sperr-Ventil, welches einige boßhaftige in der Welt zur prostitution anderer ehrlichen Leute wieder rechtlich zu appliciren pflegen“, „anderer Dinge zu geschweigen“. Er wolle „zu einer anderen Zeit eine ordentliche Probe ablegen“ und dankte „vor gütigste admißion“. Sein Sohn Johann Ludwig weilte erst am 23. August in Naumburg und legte die Probe in zwei Kirchen ab. Gewählt wurde Johann Christian Kluge aus Wiehe, der 1748 als Hoforganist nach Altenburg berufen wurde.

Daß Johann Tobias in Buttstädt geschätzt wurde, zeigt eine Bemerkung in Täuschers Geschichte der Stadtschule zu Buttstädt³⁾ zum Jahre 1734: „Zugleich wurde befohlen, die Singübungen in Zukunft ernster zu betreiben, auch jährlich einige Stücke zu beschaffen, um so mehr, da der dasige Organist ein guter Organist und Componist sei⁴⁾.“

¹⁾ Vgl. Anm. 3 auf S. 136.

²⁾ A. Werner, Fürstliche und städtische Musikpflege in Weißenfels, 1911, S. 55 und 110, nennt keine Vornamen.

³⁾ Neustadt a. Orla 1828, S. 16.

⁴⁾ Konsistorialakten, Weimar.

So wirkte Johann Tobias 40 Jahre lang in Buttstädt. In den letzten Jahren seines Lebens teilte er wieder das Geschick seines Lehrers Bach: er begann zu erblinden. In einem Gesuch um Bestellung eines Substituten sagt er: „Obwohlen ich Endesunterschriebener, bey meinen bejammernswüdigem malheur, eines blöden Gesichtes, das mir der barmherzige Gott nach seinem allerheiligsten Willen zugeschicket, daß ich nichts mehr vom Papiere lesen kann; so kan doch, was mein Amt in der Kirche die Orgel zu spielen anbelanget, und Gott sey Dank, noch wie vor 30, 40 und 50 Jahren praestiren und brauche also noch keinen Substituten; nur aber bey der Kirchen Music, brauche einen aßistenten“¹⁾. Bis 1759 besorgte diese Hilfe einige Jahre Joh. Tobias Krebsens Sohn, der . . . hiesige Rektor, Johann Karl Krebs. Dieser starb 1759 am 6. Januar, 34¹/₂ Jahre alt, beerdigt am 8. 1; dann Krebsens Schüler, Heinrich Gottfried Oschatz aus Hardisleben.

Im Alter von 72 Jahren, nach 52jähriger Dienstleistung als Organist und Komponist, davon 10 Jahre in Buttstedt und 42 Jahre in Buttstädt, starb Johann Tobias am 11. Februar 1762. Sein Begräbnis gestaltete sich feierlich: er wurde „mit Laternen“ und mit einer „Standrede“ zu Grabe gebracht. An Begräbnis- und Trauerkosten bezahlte die Witwe 54 Thaler²⁾. Die Witwe überlebte ihn um 22 Jahre: 1784 am 5. VIII. starb „Catharina Dorothea Krebs, hinterlassene Witwe des Organisten Johann Tobias Krebs; 1763 am 1. Sonntag des Advent spendete sie 4 Gl. zum Orgelbau“. Nachfolger des Johann Tobias Krebs als Stadtorganist wurde im Juli 1762 nicht Oschatz, sondern Johann Friedrich Christian Rudolf.

Während Walther³⁾ in seinem Lexikon auf Krebsens Kompositionen hinweist, meistens Kirchenstücke, rühmt Gerber³⁾ ihn als einen würdigen Vater des berühmten Johann Ludwig, der kunstvolle Choräle für die Orgel schuf, und Schilling³⁾ sagt: Das Beste waren seine Choräle, meisterhaft im Kontrapunkt; von seinen übrigen Werken sieht man jetzt (1835) keines mehr.

Schüler: Neben seinen drei Söhnen unterrichtete Krebs auch verschiedene andere junge Musiker, von denen Heinrich Gottfried Oschatz bereits genannt wurde. „Der Hr: Organist Krebs war sein Tauff-Pathe und gewesener Lehr-Principal; er selbst war bereit, Krebs in seinem Alter . . . alle mögliche Assistenz in der Musik mit Spielung der Orgel zu leisten“, während Krebs seine „völlige Substantial- und Accidental-Besoldung, da solche ohne diß bekanntermaßen sehr gering ist, biß an

1) Ratsarchiv Buttstädt B. Prop. II, Loc. D, Nr. 2, Datum: 21. Januar 1760.

2) Mitteilung von A. Franke. Vgl. S. 136, Anm. 3.

3) Vgl. Quellenverzeichnis.

sein Ende, sonder alle verkürzung behalten könne; er, Oschatz, bäte nur um die Kassenverwalter-Stelle und um die Nachfolge als Organist¹⁾. Anlässlich dieser Bewerbung gab Krebs über ihn folgendes Urteil ab:

Oschatz ist „dem Vernehmen nach beschuldigt worden, als wenn er sehr schlecht auf dem Claviere wäre, und nur auswendig gelernte Stückgen spielte. Aber das kan ich mit Grund der Wahrheit nicht sagen; er hat besondere Einfälle, ist im praeludiren und im Tacte, welches gleichsam die Seele von der Music ist, so feste, als man nur wünschen kan. Er spielet seinen General-Baß extempore; er verstehet die Signaturen; ob er sie gleich nicht allezeit so accurat, welches auch einem geübten Organisten wiederfahren kan, zusammen combiniret; und wenn derselbe das Clavier wieder exercieren sollte, welches er bishero bey seiner erlernten Jägerey²⁾ hat müssen bey Seite setzen, und eins und das andere freylich wieder ausgeschwizet, sö glaube ich, er würde es weit gebracht haben, weil sein Naturell ganz besonders zum Clavier aufgelegt ist. Im Clavier ist er freylich kein Vogler von Weimar³⁾, dergleichen auch so wenig, als ein anderer solcher Virtuos sich zur Annahme der Organistenstelle zu Buttstädt, wegen der geringen Besoldung, jemals entschließen dürfte. Doch glaube ich, wenn er hätte sollen hierher kommen, ich würde ihm in einigen noch Unterricht gegeben haben, daß er mit der Zeit einen guten Stadt-Organisten abgeben können. Was das Angeben betrifft, ob er nicht imstande Schülern Lection auf dem Clavier zu geben, das würde sich noch leicht gefunden haben; denn hier sind überhaupt wenige, die sich darauf legen, zudem sind es lauter solche, die nicht viel daran zu wenden haben; ich selber gebe bis Dato noch Lection auf dem Clavier, und zwar gratis⁴⁾.“

Über das weitere Schicksal dieses Kriebsschülers ist nichts bekannt.

An zweiter Stelle ist Johann David Stieler zu erwähnen, geboren 1707 zu Bernsbach im Meißnischen. Er besuchte von 1722 bis 1727 die Stadtschule in Buttstädt und wurde Schüler „des trefflichen Organisten Johann Tobias Krebs“. Im Jahre 1727 gehörte er als stud. theol. in Jena dem Collegium musicum an und machte sich einen Namen durch seine Gelegenheitskantaten. Dort lernte er den von Seb. Bach geschätzten Stadtorganisten Joh. Nicolaus Bach kennen. 1736 kam er als Lehrer und Kantor nach Zwickau, zuerst an die Katharinen-, dann an die Marienkirche; dort traf er Johann Ludwig, den Sohn seines Lehrers Krebs⁴⁾.

¹⁾ Ratsarchiv Buttstädt B. Prop. II, Loc. D, Nr. 2, Datum: 21. Januar 1760.

²⁾ Sein Vater war Forstbediensteter in Hardisleben, er selbst „Jäger porsche“ in Nieder-Reußen.

³⁾ Johann Caspar Vogler (1696–1763) wurde 1721 nach dem Tode Johann Martin Schuberts Hoforganist in Weimar. 1729 wurde ihm in Leipzig, weil er in der Niklaskirche die Gemeinde „irre gemacht und zu geschwinde gespielet“, der Bachschüler Johann Schneider vorgezogen. Er starb 1763 als „der hochfürstlichen Residenz ältester Bürgermeister, auch hochfürstlich S. wohlbestallter Kammer Musicus und berühmter Hoforganist“.

⁴⁾ Über ihn: R. Vollhardt, „Geschichte der Cantoren und Organisten in den Städten Sachsens“, 1899, S. 369.

Des Johann Tobias Kirchenstücke, die Gerber noch kannte, sind verloren. An Orgelkompositionen sind nur wenige erhalten:

1. Präludium und Fuge C-dur, unter dem Namen seines Sohnes gedruckt¹⁾.
2. Ein Trio c-moll, aus gleicher Quelle, nämlich BB 12011, bei Geißler¹⁾.
3. Ein Choral „Christus, der uns selig macht“, Komponist Joh. Tobias, Schrift von J. Ludwig Krebs in BBP. 802, Nachlaß des Joh. Ludwig²⁾.

4. Ein Choral „Machs' mit mir Gott“, wie vorher, mit Angabe: R. und O.; derselbe in der Universitätsbibliothek Königsberg, im sogenannten Frankenbergerschen Autograph, ehemals „Eigentum d. Hr. Cantor Roselt zu Niederroßla im Weimarischen“. Darüber urteilt R. Sietz: „Mit welcher Freiheit und künstlerischem Takt folgte der Schüler den Bahnen des Lehrers³⁾.“

5. Fantasia sopra Chorale „Wo Gott der Herr nicht bey uns . . .“ a 2 Clav: è ped. di I.T.K. in BB mus. ms. 12011 (Nr. 4).

6. Ihm zuschreiben möchte man aus BB, P. 802 ein unbezeichnetes Stück „Ach Gott vom Himmel“ a 2 Cl: è ped., in gleicher Schrift wie Nr. 4 dieser Aufstellung.

7. Ob etwa in III, 8, 26 der Sammlung Becker (Stadtbibliothek Leipzig) ein Choral mit Variationen „Jesu meines Lebens Leben“, der neben Stücken von Johann Ludwig steht, ihm zugeschrieben werden darf, kann wohl schwer entschieden werden.

Zum Schluß noch eine besondere Frage. Angenommen die acht kleinen Präludien und Fugen Bachs⁴⁾ wären nicht echt, dann käme nicht – wie H. Keller im Bach-Jahrbuch 1937, S. 59 darlegt – Johann Ludwig Krebs in Frage, sondern Johann Tobias Krebs, von dem die Fuge



in Wirklichkeit stammt⁵⁾. Die Entscheidung ist allerdings mit Bedacht zu fällen, denn das genannte d-moll-Präludium



ist von Joh. Ludwig und stammt aus dessen Klavierübung (1744) 1. Lieferung, wobei sich freilich ergibt, daß auch das Bachsche Präludium dem Choral „Jesu meine Freude“ zugehört. Angenommen, nicht Bach, sondern Johann Tobias Krebs sei der Verfasser, so hätten wir den genannten Choral einmal vom Vater, einmal vom Sohne bearbeitet. Kein Wunder, daß beide Ähnlichkeiten aufweisen!

¹⁾ Geißler, Gesamtausgabe III, S. 1. Vgl. Sietz, Bach-Jahrbuch 1935, S. 46. 24: a. a. O. II, S. 47.

²⁾ BB = preuß. Staatsbibl., Mus. Abteilung. Vgl. Eitner, Qu. Lex.

³⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1935, S. 46.

⁴⁾ E. P. VIII/5, BG. Bd. 38, S. 23.

⁵⁾ Vgl. Reinhold Sietz, Bach-Jahrbuch 1935, S. 46.

Seiner Kunst nach gehört Joh. Tobias Krebs neben Joh. Caspar Vogler zu dem ersten Bachschen Schülerkreise, dem – obwohl wir nichts von ihnen besitzen – auch Johann Martin Schubert, Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747), Johann Bernhard Bach (1700–1743), Samuel Gmelin (1695–1752) zuzuzählen sind. Es war eine gewisse spielfreudige Kunst, die alle Klangmöglichkeiten der Orgel ausnutzte und dabei doch die kontrapunktischen Künste nicht verschmähte, sondern sie höheren Zwecken sinngemäß dienstbar machte.

Die Söhne des Johann Tobias Krebs waren:

A. Johann Tobias, geb. 16. 11. 1716. Er war von 1729–1740 Thomaner und hatte nach Bachs Urteil „eine gute starcke Stimme und feine profectus“¹⁾. Beim Abgang von der Schule erhielt er ein Zeugnis mit Auszeichnung. An der Universität (1741–1743) studierte er Theologie und alte Sprachen; 1743 wurde er Magister philosophiae. Da die Wissenschaften bei ihm die Musik überwogen, wurde aus ihm ein bedeutender Schulmann²⁾. Wir finden ihn 1746 als Konrektor in Chemnitz, wo er 5 Jahre wirkte, 1751 in gleicher Stellung an der Landesschule in Grimma, von 1763 bis zu seinem Tode am 6. 4. 1782 als Rektor. Er war ein guter Musiker und spielte Gambe³⁾. Er war „ein kleines Männchen, mit steifen Schößen und Aufschlägen, mit Saffianschuhen und hohen Absätzen . . . von roter Farbe, stets elegant, oft prächtig gekleidet, denn er war ein vermögender Mann“⁴⁾. Über seine Leipziger Studien berichtet 1740, 1741, 1742 und 1743 Kriegel in den „Nützlichen Nachrichten“ allerlei, auch noch 1746 und 1747. Das Archiv von Breitkopf & Härtel besitzt zwei Briefe aus Grimma von 1772, Programmate für das Schulfest betreffend.

B. Johann Carl, geb. 12. Mai 1724, aus zweiter Ehe. Er besuchte die Thomasschule von 1740 bis 1747 und widmete sich (nach Spitta, a. a. O.) noch ausschließlicher der Wissenschaft als sein Bruder J. Tobias. Im Todesjahre Bachs wurde er von Leipzig nach Buttstädt berufen⁴⁾. De Wette⁵⁾ gibt an: „Johann Carolus Krebs, ein Sohn des Herrn Tobias Krebs, des Organisten.“ Er scheint um Michaelis 1750 in Buttstädt angetreten zu sein und war dort Rektor der Stadtschule. Am 27. April 1756 hielt er einige Redeübungen und lud dazu in einer Schrift: *De fide in fidem*, Röm. 1, 17, ein.“ Die von Eitner⁶⁾ ihm (J. C. Krebs) zu-

¹⁾ Vgl. Spitta, J. S. Bach II, 721, wie II, 66, 68.

²⁾ Mitteilung von Herrn Pfarrer Franke, ehemals in Buttstedt.

³⁾ Vgl. „Augustiner Blätter, Grimma“ 1934/35, S. 41. Erinnerungen . . . Fürstenschüler, Dr. W. Fischer, Dresden, nach Cramer.

⁴⁾ Kriegel, Nützliche Nachrichten, 1750, S. 718.

⁵⁾ A. a. O., Bd. IV, Bl. 16: Buttstädt.

⁶⁾ Quellenlexikon Bd. V, S. 433.

geschriebenen Werke (BB Ms. 136; B. Leipz. Becker III/2/114) gehören Johann Ludwig an. Daß er seinem Vater bei der Kirchenmusik half, sei nochmals erwähnt (1750–1758). Er starb am 6. Januar 1759 in Buttstädt.

C. Johann Ludwig. Über ihn siehe die Abhandlung im Bach-Jahrbuch 1930, S. 100ff.

Quellen

1. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, I/345.
2. E. L. Gerber, *Neues Lexicon*, 1813, III, S. 109/10.
3. S. Kümmerle, *Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, I, 833.
4. Hilgenfeld, *Joh. Seb. Bach*, S. 146.
5. Bojanowski, *Das Weimar Joh. Seb. Bachs*, S. 41.
6. De Wette, *Weimarisches evangelisches Zion*, IV, Bl. 60.
7. De Wette, *Beschreibung der Residenz Weimar*, II, 180 u. a.
8. A. Pirro, *J. S. Bach*, S. 41.
9. Schilling, *Universalexikon der Tonkunst*, IV, 221.
10. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. XVII, S. 96.
11. Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. 5, S. 433.
12. Spitta, *Joh. Seb. Bach*.
13. Kriegel, *Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten*, Leipzig 1740 ff.
14. Geißler, *Gesamtausgabe der Werke von Joh. Ludwig Krebs, Heinrichshofen*, Magdeburg.
15. *Thüringische Studien* (Festschrift der Thüringischen Landesbibliothek Altenburg 1936, O. Bonde); darin S. 105: *Thüringer Musiker um Joh. Seb. Bach*, von H. Löffler; vgl. auch besonders S. 108: *Samuel Gmehlin und andere neuentdeckte Bachschüler*.

II

Unter den letzten Schülern Seb. Bachs, z. B. Johann Ludwig Anton Rust, Johann Heinrich Zang, Joh. Christian Kittel, Johann Christoph Oley, J. G. Müthel, die 1744, wie Rust, oder 1748/49, wie Zang und Kittel, beim Meister weilten, befindet sich auch ein Musiker aus Böhmen: Mathias Sojka. Er ward getauft am 12. Februar 1740 in Vilimov, Kreis Czaslau. Sein Vater Wenzel Sojka war „Untergebener“ in Vilimov, seine Mutter Veronika eine geborene Stybla aus Vilimov. Dieses Kindes, das als scharfsinnig bezeichnet wird, nahmen sich an: der Lehrer Anton Magauer, der wohl den ersten Musikunterricht vermittelte, der Schloßkaplan P. Franz Finkow und durch ihn der Besitzer der Herrschaft Vilimov Ignaz Wenzel Ernst Graf Millesimo bzw. Johann Wenzel Graf Millesimo. Dieser musikliebende Gönner schickte seinen Schützling nach Leipzig.

Wann war nun Sojka bei Bach? Unter den vielerlei kurzen, einander widersprechenden Nachrichten hat eine Bemerkung Schillings¹⁾ die größte Wahrscheinlichkeit für sich: „Sojka wurde der Leitung Sebastian Bachs übergeben, unter dessen Führung er den Curs des Generalbasses und der Harmonielehre durchmachen zu können sich glücklich preisen durfte. Wie nun aber sein würdiger Mentor, beiläufig um 1748, durch zunehmendes Augenübel am ferneren Unterrichte sich behindert fühlte, vertraute der gütige Maecen . . .“

Unrichtig ist daran die Jahreszahl: Bachs Sehvermögen ließ erst gegen Ende 1749 nach²⁾; aber richtig ist der Kern der Mitteilung, denn der eigentliche Gewährsmann für diese Nachricht, Graf Laurencin, berichtete: „Bach entließ dann seinen Schüler und überantwortete ihn mit Ausstellung einer wahrhaft glanzvollen brieflichen Zeugenschaft an den für ihn sehr hochstehenden . . . Prager Organisten Seegert. Ich bedaure, diesen merkwürdigen Brief, den mir Seegerts . . . letzter Schüler, der Organist Kucharz, vorgelesen, in dessen Gewahrsam der meiste Nachlaß Seegerts gekommen ist, mir nicht abgeschrieben zu haben.“

Seegert ist der Prager Organist Joseph Seeger³⁾, dessen Name auch Zegert oder Zeckert geschrieben wurde. Geboren am 21. März 1716 zu Bzevin bei Melnik in Böhmen, fiel er auf der Schule zu Prag bereits durch seine schöne Altstimme auf; dort wurde er Schüler des 1740 verstorbenen Chordirektors Bohuslaw Czernohorsky, der viele hochgeschätzte Organisten ausbildete. Um 1735 muß Seeger in Deutschland und auch in Leipzig gewesen sein, denn wie der erwähnte Laurencin in einer Biographie Seegers⁴⁾ anzugeben weiß, empfahl ihn Seb. Bach als Musiklehrer. Auch dem Lexikographen Gerber ist Seeger bekannt⁵⁾. Er muß auch irgendwie Beziehung zu J. G. Walther in Weimar gehabt haben, denn die drei „Berliner Autographen“ J. G. Walthers tragen den Titel „Praeludien und Fugen gesammelt von Zegert“. Wie diese Bände an Zegert und dann von diesem nach Berlin gekommen sind, ist unbekannt. 1750 war er Domorganist in Prag und also Lehrer Sojkas. 1793 erschienen bei Breitkopf acht Tokkaten und Fugen für Orgel von J. Seegr, 1798 in einer anderen Sammlung zwei Stücke von ihm; die Sammlung Hauser⁶⁾ kannte Orgelkompositionen Seegers (bei J. G. Schicht). Er genoß großes Ansehen und starb 1782 am 22. April, 62 Jahre alt, in Prag.

¹⁾ Universal-Lexikon der Tonkunst, „Sogka oder Sojka, Bd. VI, S. 405/7 (Seyfried).

²⁾ Vgl. Terry, J. S. Bach, S. 318.

³⁾ Vgl. Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. X, Vorrede von M. Seiffert.

⁴⁾ Neue Zeitschr. f. Mus. 1864, Nr. 14.

⁵⁾ Lex. II, S. 846.

⁶⁾ Versteigerungskatalog 1905, S. 20, Nr. 175/6.

An diesen berühmten Orgelspieler empfahl der alte Seb. Bach den jungen Sojka. Dr. Laurencin sagt darüber: „Auf mich damals (1832) vierzehnjährigen, aber Bachschem schon ziemlich vertraut gewordenen Knaben, haben diese Zeilen des Meisters den tiefsten Eindruck gemacht. Letzterer wird, indem ich dies niederschreibe, wieder mit aller Lebensfülle in mir wach. Ein angeborenes schüchternes Wesen hielt mich zu jener Zeit ab, dem doch so milden alten Musiker Kuchař eine gewiß mannigfach begründete Bitte zu stellen. Auf solche Art bin ich, ungewiß um das weitere Geschick des Kuchařschen Nachlasses, um diesen köstlichen Fund gekommen, der mir, wie überhaupt allen Bach-Verehrern, eben jetzt sehr zustatten käme.“ Die Beziehungen Seb. Bachs zu Böhmen, die bisher nur in der Verbindung mit dem Reichsgrafen Franz Anton von Sporck († 1738) nachzuweisen waren¹⁾, scheinen also auch bis zu jenem Grafen Millesimo gereicht zu haben.

Auch der fünfte Besitzer der Herrschaft Vilimov, der Graf Johann Josef Millesimo, war ein Freund der Armen wie auch der Musik und ein Gönner unseres Sojka. So kam es, daß dieser nach vollendeter Ausbildung – er galt bald als der allgemein beliebte Orgelspieler seiner Zeit – in Vilimov seine erste und einzige Anstellung fand, und zwar als Küchenschreiber, Organist, Violinist und Leiter der Hauskapelle. Diese Stellung ließ ihm genug freie Zeit zur Komposition und zur Ausbildung von Schülern. Im Jahre 1817 am 13. März starb Sojka in Klastër Nr. 1, er wurde auf dem alten Friedhof in Vilimov beerdigt.

Das Verzeichnis seiner Werke bei Eitner (Quellenlexikon) nennt neben Orgelpräludien, Fugen und Tokkaten 100 Messeteile, 40 Messen zum Teil fugiert, 8 Litaneien, 2 Requiens, 2 Tedeum; ein ehemals vorhandener Katalog, den ein Schüler besaß (W. Dolezalek, Regens-Chor in Iglau) umfaßte über 300 Werke. Eine Messe Sojkas in C-dur fand sich (1832) im Nachlaß des Thomaskantors Schicht. Hören wir darüber schließlich noch unseren Gewährsmann Laurencin: In Vilimov fand sich unter fünf Messen, Edelsteine ihrer Art, eine „Missa solemnis g-moll“, „Zug um Zug an Seb. Bachs Art erinnernd. Was namentlich Fugen- und Kanonthemen betrifft, so möchte man oft, ohne eben eine offenbare Reminiszenz nachweisen zu können, darauf schwören, sie seien vom Leipziger Kantor gegeben. Ebenso ist die Entwicklungsart dieser Themen, vom Baue bis in das einzelste Geäder . . .“ „Alles in allem: Sojka ist einer der begabtesten und selbständigsten Epigonen S. Bachs.“

¹⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1936, S. 28 ff. (Schering).

Quellen

1. Graf Laurencin, F. P., Ausgrabungen einiger altböhmischer Kirchenkomponisten, Neue Zeitschrift für Musik 1864, Nr. 17, S. 137/38, VII, und S. 113f. (III) betreffend Seegr.
2. Briefliche Mitteilung vom Pfarramte in Vilimov, übersetzt von Frau H. Lohkühler.
3. Mendel-Reißmann, Musikalisches Conversations-Lexicon, Bd. IX, S. 287.
4. Schilling, Universal-Lexicon der Tonkunst, Bd. VI, 406.

Siegismund Freudenberg

Dokumente um einen schlesischen Schüler Sebastian Bachs

Mitgeteilt von Fritz Hamann (Greiffenberg)

Im 7. Jahrgang der „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ (1929) begann der verdienstvolle Bach-Forscher Hans Löffler eine Zusammenstellung der Schüler Sebastian Bachs. Unter Nr. 19 (in Heft 10) erwähnt er den Schlesier Siegismund Freudenberg. Die Nachrichten über ihn sind sehr dürftig. Nur aus zwei Bewerbungsschreiben erfahren wir einiges aus seinem Werdegang. Leider verliert sich seine Spur nach 1731. Vielleicht, daß sich auf Grund der folgenden Veröffentlichung weitere Nachrichten über Leben und Tätigkeit dieses Bach-Schülers ermitteln lassen.

Siegismund Freudenberg wurde in Seifershau im Riesengebirge (15 km westlich von Hirschberg gelegen) als dritter Sohn eines Handelsmannes geboren und am 20. April 1704 in der Kirche zu Gebhardsdorf (3 km westlich des Isergebirgsstädtchens Friedeberg am Queis) getauft. Seine Schulbildung erhielt er in Hirschberg. Nebenher lief 6 Jahre lang der Musikunterricht bei Tobias Volkmar (1678–1756), der ein angesehenener Schüler Joh. Kriegers und seit 1710 Kantor der großen Hirschberger Gnadenkirche war. 1728 stellt dieser ihm folgendes Zeugnis aus¹⁾:

„Auff bedürftenden Fall, wird hiermit Herrn Siegismund Freudenberg attestiret, daß er sich bey mir Endes benannten 6 Jahre lang in der *Organistenkunst*, und dabey sowohl in *Musica vocali et Instrumentali informiren* lassen, solche Übung auch nach gehends in Leipzig fleissig fort gesetzt, also daß er vor und nach der Zeit, meine *Vices* auf der Orgel, in meinem An- und Abwesen rühmlichst verwaltet²⁾, auch in *arte componendi* solche Gründe geleyet, daß er künftig hin (wie schon unterschiedene *Specimina* wohl gefälligst erwiesen) das Lob eines so wohl *devoten* als *regulaeren* Kirchen *Componisten* hofentlich behaupten wird, und sich daher in Schule und Kirche eines sowohl treuen als fleissigen, als auch zu solchem *Officio* geübten und wohl erfahrenen *Subjecti* von ihm getrösten kan; massen sein bißheriger ordentl. Wandel niemand nichts ärgerliches sehen noch hören lassen, und ihm wegen seines stillen und Christl. Verhaltens, ein wahrhaftes Zeugnis beygefüget werden kan.

Hirschberg am S. *Stephans* Tage anno 1728.

Tob. Volkmar

Mus. Dir. in A. C. Eccl.“

1) Archiv der Friedenskirche in Schweidnitz.

2) Erst 1729 werden die beiden kirchenmusikalischen Ämter getrennt.

Nach seiner „Lehrzeit“ hält sich Freudenberg zwei Jahre lang in Lissa (Warthegau) als „Substitutus“ des dortigen Kantors auf und läßt sich am 6. Oktober 1724 in Leipzig immatrikulieren¹⁾. Hier ist er (nach seinen eigenen Angaben, s. u.) Bachs Schüler gewesen. Nach Volkmars Angabe hat er sich „vor und nach der Zeit“ weiter hauptsächlich in Hirschberg aufgehalten. 1728 bewirbt er sich um das Kantoramt an der Friedenskirche zu Schweidnitz. Aus seinem Schreiben sei folgendes wörtlich wiedergegeben:

„Demnach bin ich nun bis ins siebente Jahr, sowohl im Spielen, Singen, als auch in *Arte componendi* bey dem Hirschberg. Evangelischen *Directori Musicæ* nähmentlich Herrn Volkmars, nach diesem als *Substitutus* des Herrn Trendels *Direct: Musici* in polnisch Lissa 2 Jahr, und endlich bey dem bekanten und berühmten Herrn *Bach Cantori* in Leipzig wie auch zu gleich würcklicher Anhalt-Hochfürstl. Köthischen *Cappell-Meister* meine *Music de propriis* erlernt; daß mir also nichts angenehmeres seyn könnte, als an einem *considerablen* Orte, mein von Gott gegebenes Talent wieder an zu wenden. Derhalben halte ich um diesen Dienst demüthig an und hoffe um so vielmehr Hochgeneigte Gewehr, wenn mir anders ohnmaßgeblich ein *Specimen Compositionis* zu producieren, wie auch nach ordentlicher Art eine Probe nebst andern *Competenten* im Singen (als nemlich im *Basso*) erlaubet würde.“

Am Ende: Schweidnitz, den 30. Dezember Anno 1728.

Unterschrift: *Siegismund Freudenberg Jur: Stud. et Adjunct: Chor: Mus: Direct: Hirschb.*

In einem Briefe vom 21. Januar 1729 bittet Freudenberg seinen Grundherrn, den Grafen Schaffgotsch, „flehentlich und unthertänigst... mit einem hohen Vorspruch gnädigst zu Hülffe zu kommen“, damit er „vor andern solche Stelle erhalten möge“. „Maaßen ich meine *Music* mit theuren Unkosten – erlernt“ und ihm „von denen *Superrioribus Collegii* möglichste Hülfe versprochen“. Der Graf gedenkt denn auch in einem Schreiben (datiert „Breslau, den 23. Januar 1729“) an das Schweidnitzer Kirchenkollegium des „Supplicanten – christliche *Testimonia*, seiner *musicalischen experienz* und *capacität* wie auch seines gutten Wandels und verträglicher Aufführung“.

Freudenberg unterlag trotzdem; ein anderer Bachschüler wurde ihm vorgezogen: Chr. Gottlob Wecker²⁾. Im Jahre 1730 versuchte er Organist der Peterskirche in Görlitz zu werden. Doch auch dort vergebliches Bemühen³⁾. Noch einmal versuchte er sein Glück: er bewirbt

¹⁾ G. Erler, „Die jüngeren Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809“, S. 96.

²⁾ Bach-Jahrbuch 1934, S. 89–100.

³⁾ Ein Bewerbungsschreiben ist (nach M. Gondolatsch) in den Görlitzer Ratsakten nicht vorhanden.

sich um die Freiburger Domorganistenstelle. Auszugsweise ist dies Schriftstück schon 1910 von G. Schünemann in der Liliencron-Festschrift S. 293 mitgeteilt worden. Hier folge es im Wortlaut, unter Weglassung der langen Anrede¹⁾:

„Ewr: Hoch und Wohl-Edlen sind bemühet, die Dohm-Organisten*vacanz*, wieder mit einem tüchtigen *Subjecto* zu ersetzen. Demnach ich nun vor andern wünschete diese *Funktion* zu verwalten, und zu bekleiden. So ergehet an dieselben mein unterthäniges Anersuchen, Hochgeneigte *Reflexion* auf mich zu machen, und mich derselben zu würdigen. Was *primo*: Meine *Testimonia vitae et artis* anlanget kan in Eyl welche darlegen.

Artem componendi et organi habe anfangs bey H. Tob. Volkmarn *Direct. Mus.* 6 Jahr, und nachgehends bey den weit bekanten Sebastian Bach *Direct. Mus.* in Leipzig, erlernt, daß ich mir also getraue, Ew. Hoch- und Wohl-Edle mit einer moderaten und kirchlichen *Preludio, Fuga, variierend* und *pervers* Choral wie auch mit einem legaten *General-Basso, in modo moderno*, zu vergnügen. *Secundo*: Meine *Humaniora* und *Juridica* betreffende habe diese in Leipzig bey H. *Doct. Rivino, Sigeln, Kestnern, etc.* jene aber in Hirschberg unter *Rector* Steinbrechern *prosequeret*.

Tertio ist: Meine Vater-Stadt, Seyfershau, in dem Hoch Reichs-Gräfl. Schafgottschen Gebiethe gelegen, meines Vaters, Handels-Mannes daselbst dritter Sohn.

In übrigen *recommendire* mich in dero hohes *Patrocinium*, und solte ich mich hochgeneigter Gewehr getrösten und vergewissert sehen, So verspreche ich hingegen, nicht nur als ein redlicher, und treufleißiger mein Amt zu verwalten, sondern auch vor diese Gnade, mich lebenslang als ein Dankverbundester zu erkennen.

Freyberg, den 11. *Aprilis*
Ao. 1731.

Mein Logis in Dreßden
auf der Willischen Gasse
in Fischers eines Beckers Hause.

Ewr. Hoch und Wohl-Edlen
Hoch und Wohlweisen
Meinen Hochgeehrtesten Herrn
und hohen Beförderen
unterthäniger
Sigemund Freudenberg
Jur et Mus Cultor

Auch hier hatte er Pech: gewählt wurde Chr. J. Erselius. Weiteres konnte über Freudenberg bisher nicht ermittelt werden. Das „Staatliche Institut für deutsche Musikforschung“, Berlin, teilte auf Anfrage mit, daß laut Generalkatalog nichts über ihn bekannt sei. „Auch sind in den kirchlichen Notenbeständen bisher keine Kompositionen Freudenbergs gefunden worden.“ Wo mag er untergekommen sein?

¹⁾ Der Stadtverwaltung Freiberg (Sa.) sei auch an dieser Stelle für gütige Übermittlung des Schreibens gedankt.

Das Bach-Haus zu Eisenach

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Neuerwerbungen 1939 bis 1942

Trotz aller Einschränkung hatte auch in den verfloßenen Kriegsjahren das Bach-Haus manchen Zuwachs zu verzeichnen, häufig auf Grund gütiger Stiftungen. Über die Neuerwerbungen der Jahre 1939 bis 1942 gibt nachstehender Auszug einen Überblick.

I. Musikinstrumente

Nr. 230: Flöte, Buchsbaum, Stempel: Mollenhauer Fulda, Anf. 19. Jahrh.

Nr. 231: Klarinette in A, Buchsbaum, ohne Stempel, Anf. 19. Jahrh.

Nr. 232: Gitarre, Ende 18. Jahrh., Thüringen.

Nr. 233: Armharfe (sog. Minnesängerharfe), Nachbildung der auf der Wartburg befindlichen Harfe Oswald von Wolkensteins.

Nr. 234: Gambe, um 1700, vermutlich Tirol, umgearbeitet und ergänzt. Magaziniert: ein schadhafter Kontrabaß, Ende 18. Jahrh.

Die Glasharmonika wurde durch Herrn Carl Ferdinand Pohl in Kreibitz in Böhmen spielfertig gemacht.

II. Mobiliar

Ein Küchenbüfett, Eisenacher Arbeit um 1700, Geschenk des Herrn Ing. Anton Hellmund, Eisenach.

Ein großer Barockschrank, Anf. 18. Jahrh.; vier Stühle, Anf. 18. Jahrh.; zwei Gläser, Anfang 18. Jahrh.; alter Thüringer Hausrat.

III. Noten

a) Autographe: keine Zugänge.

b) Handschriften: Clavierbuch im Originaleinband 1743, Gr.-quer-8°, 300 S., Sammelband.

- c) Alte Drucke: Friedrich Wilhelm Marpurg, Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzuteilen... , Berlin, bey Gottlieb August Lange 1790, 4^o, 40 S., in grauem Umschlag der Zeit. Auf der Innenseite des Vorderdeckels Widmung: „Dem Herrn Musikdirektor Lesmann von dem Verfasser“. — Joh. Philipp Kirnberger, Lied nach dem Frieden vom Herrn Claudius, Berlin bey J. J. Hummel, 4^o, 7 S. (Diese beiden Werke Stiftungen des Herrn Manfréd Gorke, Leipzig.) — Joh. Christian Kittel, Der angehende praktische Organist, Abteilung 2, Erfurt 1803, quer-4^o.
- d) Neudrucke: Werke von Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Bach, Johann Ludwig Krebs, Carl Philipp Emanuel Bach u. a.

IV. Bücher

- a) Autographe: keine Zugänge.
- b) Handschriften: Aktenbände 1702, 1703 und 1713 der Herzoglichen Hofhaltung in Eisenach.
- c) Alte Drucke: Johann Christoph Olearius, Das Eheliche Jubelfest, Arnstadt 1707 (Geschenk des Herrn Manfred Gorke, Leipzig). Hamburger Adreßbuch von 1804 (verzeichnet die Wohnung der Tochter C. Ph. Emanuel Bachs).
- d) Bachs Handbibliothek:
1. M. Heinrich Büttings / Itinerarium / Sacrae Scripturae oder Reisebuch über die gantze Heilige Schrift, Magdeburg 1718.
 2. D. Martin Luther, Colloquia oder Tisch-Reden, Leipzig 1700, 2^o, Halbpergament.
 3. Evangelische Schluß-Kette... durch Henricum Müllern im Jahr 1648, 2^o, Ganzleder.
 4. M. Johann Michael Schmidt, Musico Theologia oder Erbauliche Anwendung Musical. Wahrheiten, 1754.
- e) Neuerscheinungen: Martin Falck, Wilhelm Friedemann Bach; Karl Englund, Bach-Studiet III und IV (schwedisch), Geschenk des Verfassers; Reinhold Forkel, Johann Nicolaus Forkel (englisch), Geschenk des Verfassers; Gunther Langer, Die Rhythmik der J.S. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel, Geschenk des Verfassers; Peter Paul Althaus, Liebe, Musik und der Tod des Johann Sebastian Bach, ein Hörspiel, Geschenk des Verfassers; Ernst Berttram, Deutsche Gestalten; Conrad Höfer, Georg Bleyer; Arnold Schering, Musikgeschichte Leipzigs, III. Bd.; und kleinere Schriften.

V. Bilder

- a) Ölbilder: Die letzten Bach-Gräber auf dem alten Friedhof in Eisenach, im Auftrage des Bach-Hauses gemalt von Fritz Schuchardt, Eisenach.
- b) Alte Stiche: Johann Adam Hiller, Porträt-Stich, Füger *del.* Geysler *sc.* Quart-Format; Karl Frdr. Christian Fasch, Porträt-Stich; G. Schadow *del.* E. Henne *sculps.* Quart-Format; Joh. Christ. Hoffmann, Ordinis Senatorii Music. et Armorum Mercator Suhlan., Natus ibidem Ao. MDCXXXIII Denat. MDCXXCVI Fact. Armorum LXIII, Porträt-Stich; sehr selten. Diese Stiche als Geschenk des Herrn Manfred Gorke, Leipzig.
- c) Kupfer-Relief mit bibl. Darstellung, in altem Rahmen.

Größter Dank gebührt den obengenannten Spendern für ihre wertvollen Gaben. Eine lückenlose Sammlung aller Neuerscheinungen und möglichst vieler Originalwerke ist für die Aufgaben eines Bach-Museums Bedürfnis. Je umfassender die Sammlungen werden, desto nutzbringender kann das Bach-Haus der Bach-Bewegung dienen.

Bericht über Zerstörung und Wiederaufbau

Das Schicksal des Bach-Hauses während der schweren Kriegszeit hat in besonderem Maße die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft bewegt, ist aber vielen von ihnen nur andeutungsweise bekannt, so daß es geboten erscheint, dem ersten Bach-Jahrbuch nach Kriegsende einen Bericht über Zerstörung und Wiederherstellung des Bach-Museums mitzugeben.

In den ersten Kampfjahren konnte man die Lage Eisenachs noch als günstig bezeichnen. Als aber Anfang 1943 die Flieger auch mitteldeutsche Städte anzugreifen begannen, mußte an eine Verlagerung des Museumsgutes gedacht werden. In das amtlicherseits den Eisenacher Museen zugewiesene Schloß Friedrichswert bei Gotha, das keinen günstigen Eindruck erweckte, kam nur eine Kiste mit weniger wertvollem Inhalt. Für die Hauptmasse war privat ein absolut sicherer Platz in Wildprechtsroda bei Salzungen gefunden worden; dort stellte Herr von Butler einige Räume frei zur Verfügung. Ein dramatischer Zwischenfall beim Umlagern wird unvergessen bleiben. Die inhaltsreichen Möbelwagen sollten, weil Treibstoff für einen Traktor nicht zu beschaffen war, durch die Bahn befördert werden. Sie standen am 20. Juli noch auf dem Hof einer Speditionsfirma, als der zweite Fliegerangriff auf Eisenach erfolgte. Die Geschäftsräume der Firma wurden völlig zerstört, die Möbelwagen mit den unersetzlichen Gütern blieben unversehrt.

Wie notwendig die Verlagerung des Museumsgutes war, sollte sich bald erweisen. Bereits beim sechsten Fliegerangriff, am 23. November 1944, wurde das Bach-Haus durch Luftminen, die auf der gegenüberliegenden Seite des Frauenplans einschlugen, stark zerstört. Durch den gewaltigen Luftdruck wurden sämtliche Dachziegel abgeworfen, Wände eingedrückt, Decken zerrissen, Fenster herausgepreßt, Türen zerbrochen, sowie die im Bach-Haus verbliebenen Möbelstücke schwer beschädigt. Es war ein Bild des Jammers, grauenvoll anzuschauen. Eine Kulturstätte von größter Bedeutung hatte aufgehört zu existieren. Eine Lebensarbeit lag in Trümmern. Bachs Geburtshaus stand hart am Rande der völligen Vernichtung.

Nach Bewältigung der schwierigen Aufräumarbeiten wurde zunächst das Dach als Witterungsschutz mit neuen Ziegeln provisorisch gedeckt. Aber der Leidensweg des Bach-Hauses war noch nicht zu Ende. Als die Amerikaner vor Eisenach lagen und die Stadt Widerstand leistete, kam es in der Nacht vom 5. zum 6. April 1945 zu einer vierstündigen Artilleriebeschießung. Das Bach-Haus erhielt mehrere Treffer. Wieder verlor es sein Dach. Im Innern weitere Zerstörungen und Verwüstungen. Vom Inventar vieles vernichtet, doch der alte Fachwerkbau hielt auch diesem Vernichtungsturme stand; die Dachsparren ragten abermals hoch aus dem Trümmerfeld heraus.

Eisenach kam zunächst unter amerikanische Besetzung. Es mag manchem Beobachter „amerikanisch“ vorgekommen sein, daß schon nach wenigen Tagen Film und Rundfunk durch Aufnahmen, die Presse in Reportagen über das arme, zerschlagene Bach-Haus berichteten. Wenn aber amerikanische Offiziere der durchziehenden Truppen ihre Soldaten kompanieweise durch das Trümmerfeld des Bach-Hauses führten und darauf aufmerksam machten, daß auf diesem geheiligten und verwüsteten Boden einer der größten Geister aller Zeiten geboren wurde, so fühlte man daraus trotz allen Schmerzes doch eine versöhnende Kulturverbundenheit. Wer über die starke Verbreitung der Musik Joh. Seb. Bachs in den amerikanischen Kirchen unterrichtet ist, wird sich über die Haltung der Amerikaner nicht gewundert haben.

Auch das Entgegenkommen der amerikanischen Kommandanten für den Wiederaufbau, wird auf die Stellung Bachs in der amerikanischen Kulturwelt zurückzuführen sein. Dank schulden wir dem mit der Betreuung des Bach-Hauses beauftragten Captain Carter Gillis. Dieser, von Beruf evangelischer Pfarrer, hatte das rechte Verständnis für die moralische Verpflichtung, Bachs Geburtshaus vor dem Untergang zu retten. Er ließ sich überzeugen, daß das Haus zunächst ein Dach, und zwar ein stilechtes erhalten müsse. Befehlsgemäß wurden zwei ange-

schlagene Häuser in der Oststadt abgedeckt, wodurch 8000 alte Fittichziegel gewonnen werden konnten. Bereits Mitte Juni hatte das Bach-Haus ein neues Dach mit alten, stilechten Ziegeln. Am 30. Juni rückten die Amerikaner ab. Eisenach erhielt russische Besatzung.

Durch das neugewonnene Dach und eine hermetische Abdichtung aller Fenster und Türen mit Schalbrettern war das Haus nunmehr vor Witterungseinflüssen vorläufig geschützt. In diesem Zustand blieb es bis zum Frühjahr 1946. Erst als die Sowjetische Militäradministration (SMA) den Befehl gab, die zerstörten Kulturstätten in der russischen Zone wieder aufzubauen, konnte an den weiteren Aufbau des Bach-Hauses gedacht werden.

Zur Durchführung dieses Planes galt es zunächst die rechtlichen und finanziellen Grundlagen zu schaffen. Noch war die Neue Bachgesellschaft ihrer Existenzmöglichkeit beraubt, waren der Besitzerin des Hauses alle Rechts- und Finanzmittel genommen, Vorstand und Mitgliederkreis durch Zonen und Grenzen getrennt. In dieser schwierigen Lage galt es schnell zu handeln, um die Unterstützung der SMA für den sofortigen Wiederaufbau auszunutzen. Es bleibt ein Verdienst des derzeitigen Oberbürgermeisters der Wartburgstadt, Carl Herrmann, daß die Stadtverwaltung sich bereit erklärte, die geldlichen Mittel für den Wiederaufbau zur Verfügung zu stellen. Auch bestimmte er den Verfasser zum Städtischen Treuhänder des Bach-Hauses. Es fügte sich außerdem günstig, daß der bisherige Baupfleger des Bach-Hauses, Dipl.-Ing. Fischer-Barnicol, nach dem Umbruch Stadtbaurat geworden war. Infolgedessen lag die Durchführung der Pläne in amtlicher Hand und die Materialbeschaffung wurde durch die städtischen Behörden weitgehend gefördert.

Am 1. April 1946 begann eine Baufirma mit den Maurer- und Zimmerarbeiten. Es erwies sich als notwendig, gleichzeitig auch das Dach gründlich durchzuarbeiten und nochmals vollständig umzudecken. Selbstverständlich konnten nur solche Handwerksmeister herangezogen werden, die ein hohes Maß von Verständnis für antike Baupflege besaßen; aber auch die ausübenden Handwerker mußten intelligente Leute sein, da jeder Handgriff richtig und stilgerecht angeführt werden mußte. Nach diesen strengen stilkritischen Forderungen wurden auch die übrigen Wiederinstandsetzungsarbeiten vergeben und durchgeführt.

Im Herbst waren die Wiederherstellungsarbeiten so weit fortgeschritten, daß an den Wiedereinbau des Bachmuseums gedacht werden konnte. Die nach Friedrichswert verlagerten Sachen waren nach Kriegsende durch fremdländische Plünderer verwüstet und zerstört worden. Das von Anfang an gehegte Mißtrauen gegen diesen Platz bewahrte das Bach-Haus vor größeren Verlusten. Die in Wildprechtsroda unter-

gebrachte Hauptmasse mit der wertvollen Instrumentensammlung überstand den Krieg ohne jeden Verlust. Infolge der Auswirkung der Bodenreform schon vor der völligen Wiederherstellung des Bach-Museums nach Eisenach zurückgeholt, wurde sie vorerst im Schloß, in den Räumen des Thüringer Museums, untergestellt, wo sie leider durch Diebstahl einige Abgänge zu verzeichnen hatte. Die Wiederinstandsetzung des Mobiliars und Instrumentariums ruhte wegen der großen und anhaltenden Kälte des Winters zunächst, doch mußte Anfang März des nächsten Jahres, obwohl die Kälte noch nicht weichen wollte, der Wiedereinbau des Museums in Angriff genommen werden.

Für die Bachtage März 1947 stellte das Städtische Bildungsamt anläßlich der geplanten Wiedereröffnung des Bach-Museums ein reichhaltiges Programm zusammen. Geschmackvolle Programmhefte gingen als Einladung an alle deutschen Städte, an führende Persönlichkeiten aus Verwaltung und Politik, Kunst und Wissenschaft. Wenn nur wenige Auswärtige dieser Einladung folgen konnten, so lag das in den schwierigen Verkehrsverhältnissen begründet. Auch von der Neuen Bachgesellschaft waren nur wenige Mitglieder erschienen. Daß das wiederhergestellte Bach-Haus aber überall freudige Anteilnahme erweckte, bezeugten die vielen Zuschriften aus nah und fern. Auch die Presse behandelte in zahlreichen Berichten und Aufsätzen die Bedeutung des Tages.

Am Geburtstage Joh. Seb. Bachs, Freitag, den 21. März 1947, um 11,30 Uhr, versammelten sich Gäste und Teilnehmer auf dem Frauenplan. Nach einem Glockengeläut aller Eisenacher Kirchen sang die Kurrende das Bachsche Lied: „Auf, auf, die rechte Zeit ist hier!“ Sodann legte der Leiter des Städtischen Bildungsamtes, Stadtrat Markwitz, einen Kranz im Namen der Stadt Eisenach am Denkmal nieder. Kurrendegesang schloß diesen Akt.

Danach schritten die Versammelten bis an das Tor des Bach-Hauses. Von den Stufen des Hauses hielt Oberbürgermeister Werner Fischer eine Ansprache an die gesamte Bürgerschaft der Stadt. Er beleuchtete die Bedeutung des Hauses als Geburtshaus Seb. Bachs, berührte die traurigen Ereignisse während des Krieges und sprach dem Kustos die Anerkennung aus, daß er rechtzeitig die Schätze des Bach-Museums in Sicherheit gebracht hatte. Nur durch die Erhaltung des Museumgutes sei es jetzt möglich, das Bach-Haus wieder zu einer würdigen Gedenkstätte aufzubauen. In Verbindung mit führenden Männern der Stadtverwaltung sei das schwierige Werk des Wiederaufbaues gelungen. Der Stadtbaurat übergab dann dem Oberbürgermeister den von der Eisenacher Handwerkerschaft empfangenen Haustürschlüssel, ein hochwertiges Werkstück des Kunstschmiedemeisters Günther Laufer. Der Ober-

bürgermeister schloß das Tor auf und legte den Schlüssel in die Hände des Kustos mit der Mahnung, das Haus fernerhin zu schützen und zu erhalten.

Unter Orgelklang vollzog sich der feierliche Eintritt in das wiederhergestellte Haus. An der Hausorgel saß Prof. Erhard Mauersberger und spielte Bachsche Werke. Im Musikinstrumentensaal begrüßte der Kustos die Gäste im Namen der Neuen Bachgesellschaft. Er sprach den Dank für die reiche Unterstützung aus, die ihm beim Wiederaufbau zuteil geworden sei. Die Stadt Eisenach, so sagte er, habe in dem geretteten Geburtshause Joh. Seb. Bachs ihrem größten Sohne ein würdiges Denkmal gesetzt und durch die finanzielle Unterstützung sich ein bleibendes Verdienst erworben. Es unterliege keinem Zweifel, daß das Haus verloren gegangen wäre, wenn man es nicht rechtzeitig vor dem totalen Untergange bewahrt hätte. Der Dank gälte aber auch dem Eisenacher Handwerk, durch dessen Tüchtigkeit der stilvolle Wiederaufbau erfolgen konnte. In Anerkennung ihrer Leistungen wurden die Firmen bekanntgegeben:

Bauarbeiten:	Georg Schroeder
Schlosserarbeiten:	Günther Laufer
Glaserarbeiten:	Theodor Kaiser
Malerarbeiten:	Wilhelm Brühl
Dacharbeiten:	Richard Hofmann
Tischlerarbeiten:	Albert Schwerdtfeger
	Karl Spath
Töpferarbeiten:	Otto Habbicht
Klempnerarbeiten:	Karl Oehring
Drechslerarbeiten:	Erich Roth
Dekoration:	Andreas Sailer
Musikinstrumente:	Wiegand Helfenbein
	Georg Hillmer
Spieluhren:	Max Becker
Bilder:	Paul Schultze

„Sie alle standen unter der fachkundigen Leitung des Herrn Stadtbaurat Fischer-Barnicol und seines Adjunkten Architekt Obst. Ihr aller Werk wird den Meister loben! Das Gesamtwerk, das wir in dieser festlichen Stunde betrachten, ist ein Friedenswerk. Was der Krieg zerstörte, wurde in friedlichem Bemühen neu geschaffen. Glück und Stolz erfüllen unsere Herzen, wenn wir das Geschaffene betrachten und bewundern.“

Darauf führte der Kustos die Gäste durch die wiederhergestellten Räume und gab eingehende Erklärungen über die ausgestellten Museumsstücke. Nach dem Rundgang versammelten sich die Teilnehmer noch-

mals im Musikinstrumentensaal. Hier ergriff Ministerialrat C. Herrmann, der frühere Oberbürgermeister, das Wort und übermittelte allen denen, die am Wiederaufbau sich aktiv beteiligten, den Dank der Thüringer Landesregierung. Unter dem Gesichtspunkt, daß die Musik den Charakter des Menschen bildet, sah der Redner die erzieherische Aufgabe des Bach-Hauses: durch internationale Arbeit das Leid der letzten Jahre vergessen zu lassen und der Welt zu zeigen, daß in Deutschland noch Werte echter Menschlichkeit ruhen. In einem Schlußwort richtete der Kustos an die vorgesetzten Behörden, SMA, Ministerium und Stadtverwaltung die Bitte, ihn bei seinem Werk weiter zu unterstützen, damit das Bach-Haus wieder zu dem werde, was es nach dem Urteil der Schweizer Schriftstellerin Maria Wasa einst war: die schönste Erinnerungsstätte an einen menschlichen Genius! Das letzte Wort hatte Johann Sebastian Bach mit seinem festlichen Konzert *a*-moll für Oboe und Violine (in der Wiederherstellung von Max Schneider), ausgeführt von Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters.

Am Eröffnungstage fand abends im großen Saal des Fürstenhof ein Festkonzert mit Bachschen Werken statt. Es bot:

1. Brandenburgisches Konzert Nr. 1 in *F*-Dur für Violine piccolo concertato, 3 Oboi, Fagotto, 2 Corni di Caccia und Streichorchester.
2. Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ für Sopran, Trompete, 2 Violinen und Streichorchester.
3. Brandenburgisches Konzert Nr. 5 in *D*-Dur für Cembalo concertato, Flauto traverso, Violino principale und Streichorchester.
4. Suite Nr. 3 in *D*-Dur für Orchester.

Leitung: Conrad Freyse.

Soli: Anna Maria Augenstein, Leipzig (Sopran), Erhard Mauersberger (Cembalo), Karl Heßberger (Violine), Willy Schroefér (Violine), Ernst Tschirner (Flöte), Ernst Weidlich (Trompete), Otto Rössler (Waldhorn I), Reinhold Linke (Waldhorn II).

Orchester: Philharmonisches Orchester Eisenach.

Seit dem Eröffnungstage ist das Bach-Haus für den öffentlichen Besuch freigegeben. Vorläufig hält sich der Museumsbesuch noch in ruhigen Bahnen, denn es fehlen die auswärtigen Besucher. Eisenach, im Herzen Deutschlands gelegen, und einst eine der wichtigsten Fremdenstädte, liegt heute an der Grenze mehrerer Zonen. Unser Volk ist

auseinandergerissen und die Verkehrsmittel sind ruiniert. Eine lebendige Kulturstätte wie das Bach-Haus braucht aber den Pulsschlag des ganzen Volkes.

Nach den schweren Erschütterungen und den unvermeidlichen Eingriffen ist die Frage berechtigt: „Ist es noch das alte Bach-Haus?“ Der Königsberger Organist Paul Eichberger, ein langjähriges Mitglied der Neuen Bachgesellschaft und großer Verehrer unseres Bach-Hauses, berührte kurz vor seinem Tode Eisenach. Als er mich in meiner Wohnung aufsuchte, war sein erstes Wort: „Wie bin ich glücklich, daß das Bach-Haus unbeschädigt durch den Krieg gekommen ist!“ Aus diesem Eindruck möge man die stilvolle Wiederaufbauarbeit erkennen. Daß durch die erfolgte Restaurierung auch die Lebensdauer des Hauses erheblich verlängert wurde, sollte man nicht unterschätzen; sie ist zugleich ein Gewinn für spätere Generationen. Erst diese werden unsere Arbeit voll zu würdigen wissen.

Für uns Lebende bleibt als nächstliegende Aufgabe die Ergänzung und Vermehrung der Sammlungen, denn Bücherei und Instrumentarium weisen starke Lücken auf. Hier ist viel zu tun. Soll das Bach-Museum einen wichtigen Platz in der Bachforschung behalten, ist Unterstützung von allen Seiten notwendig. Aber auch als Gedenkstätte kann das Bach-Haus nur dann einen würdigen Bachkult pflegen, wenn es recht viele und wertvolle Erinnerungsstücke an den Meister und seine Zeit vereinigt.

Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß

Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses
von 1790

Eingeleitet und herausgegeben
von Heinrich Niesner (†)

(Fortsetzung und Schluß)¹⁾

Eine kleine Sammlung Musikalischer Silhouetten

Demoiselle Minna Brandes, Sängerinn und Schauspielerinn.
Herr Concialini, Sänger in Königl. Preußischen Diensten.
Demoiselle Crux, Violinistinn.

Herr

127

Herr Daemen, Musikus in Copenhagen.
Herr Joh. Phil. Degen.
Herr Duscheck, Musikus in Prag.
Madame Duscheck, dessen Gattinn, Sängerinn.
Herr Freyherr von Eschstruth, Componist in Cassel.
Herr Carl Fasch, Königl. Preußischer Kammermusikus.
Herr W. H. R. R. von Giedde in Kopenhagen.
Herr Greibich, Componist.
Herr Hartmand.
Herr Hiller, Kapellmeister und Componist.
Herr Joseph Kempfer, Contrabaßist.
Herr Kozeluch, Componist.
Herr J. G. Lang, Componist.
Herr Lem.
Herr Mascheck aus Prag,
Madame Mascheck, dessen Gattinn, (spielen beyde die Harmonica.)
Herr Mozart, Componist.
Herr Müller, Violinist in Königl. Schwedischen Diensten.
Madame Müller, dessen Gattinn, Sängerinn und Schauspielerinn in Königl.
Schwedischen Diensten.

Herr

128

Herr Naumann.
Herr Neefe, Componist.
Herr Paulsen, Organist in Flensburg.
Herr Ign. Pleyel, Componist.
Herr Podbielsky.

¹⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1938, S. 103-136 und 1939, S. 81-112.

Herr Rosetti, Componist.
 Herr Sauppe, Cantor in Hadersleben.
 Herr Schmittbaur, Componist.
 Herr Schubart, Componist.
 Madame Syrmen, Violinistinn und Sängerinn. Ganze Figur auf gelben Atlas.
 Herr Steffan, Componist.
 Herr Johann Wanhal, Componist.
 Herr Witthauer, Musikus in Berlin.
 Herr Zeyer.
 Herr H. H. Zielche.

Folgende gedruckte Werke des Herrn Capellmeisters Bachs sind ebenfalls bey dessen Frau Wittwe um beygesetzte Preise zu haben:

Concerto III. 3 mz

Sei Concerti per il Cembalo &c. 18 mz

Sechs

129

Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber, 1 Sammlung 5 mz

Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos &c. für Kenner und Liebhaber, 2 Sammlung. 5 mz

Dito, 3 Sammlung, 5 mz

Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos &c. für Kenner und Liebhaber, 4 Sammlung, 5 mz

Dito, 5 Sammlung, 5 mz

Dito, 6 Sammlung, 5 mz

Una Sonata per il Cembalo, 1 mz

Clavier-Sonaten mit 1 Violine und 1 Violoncell, 1 Sammlung, 4 mz

Dito, 2te Sammlung, 4 mz

12 zwey und 3stimmige kleine Stücke für die Flöte oder Violine und das Clavier, in Taschenformat, 1 mz 8 β

4 Orchester Sinfonien, mit 12 obligaten Stimmen, 9 mz

1 Menuett mit überschlagenen Händen, von dem Verfasser selbst in Kupfer radirt.

Flöten-Solo ohne Baß, 8 β

Bellert's Oden und Lieder mit dem Anhang, 5 mz

3

Sturms

130

Sturms geistliche Gesänge mit Melodien zc. 2 Sammlungen, jede 3 mz

Cramers Psalmen mit Melodien, 4 mz

Die Israeliten in der Wüste, 10 mz

Heilig mit 2 Chören zc. 5 mz

Klopstocks Morgengesang am Schopfungsfeste, 5 mz

Neue Melodien zu einigen Liedern des Hamburgischen Gesangbuchs, 1 mz

J. S. Bachs Vierstimmige Choralgesange, 4 Theile, jeder 4 mz

Ver-

131

Verzeichniß verschiedener vorhandenen Zeichnungen des Ao. 1778 in Rom verstorbenen Joh. Seb. Bach, und einiger andern.

Zur Nachricht.

- a. b. P. bedeutet auf blau Papier.
 a. w. P. bedeutet auf weiß Papier.
 a. gr. P. bedeutet auf grau Papier.
 a. g. P. bedeutet auf gelb Papier.

Verschiedene angefangene und sehr fleißig ausgeführte Handzeichnungen von Joh. Seb. Bach.

- N. 1. Acht Blatt: Abdrücke von Köpfen, wovon viere mit Rothstein, einer mit Rothstein und schwarzer Kreide, einer mit ganz schwarzer Kreide, und zwey mit schwarzer Kreide und weißer Aufshöhung a. b. P.
 N. 2. Drey Blatt: Ein Frauensköpfchen, ein Gewand, welches einen Mantel vorstellet, und ein academischer Arm, mit schwarzer Kreide und weißer Aufshöhung, nach der Natur gezeichnet. Erstere zwey Blatt a. gr. P. und letzteres a. b. P.

3 2

N. 3.

132

- N. 3. Sechs Blatt: Drey Bignetten mit Figuren und Genien, welche mit Bleystift gezeichnet, und drey mit Kindern und historischen Figuren, auf gleiche Art.
 N. 4. Ein Blatt, worauf zwey mit Rothstein sehr schön nach dem Leben gezeichnete Hände a. w. P.
 N. 5. Ein andächtiger Mönchskopf, meist in Lebensgröße, mit schwarzer Kreide und weißer Aufshöhung, a. g. P.
 N. 6. Ein junger Frauenskopf; sehr schön gezeichnet, mit Rothstein und weißer Aufshöhung, a. b. P.
 N. 7. Zwey Blatt: Mercur en face und im Profil mit Rothstein sehr frey nach dem Antiquen gezeichnet, a. w. P.
 N. 8. Mercur ganz vortrefflich nach dem Antiquen auf vorbergehende Art gezeichnet, a. g. P., Marquirt: J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, 19½ Zoll, breit, 15 Zoll.
 N. 9. Eines römischen Helden Bildniß, nach dem Antiquen sehr fleißig und schön gezeichnet, mit schwarzer Kreide und weißer Aufshöhung, a. gr. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1777. Hoch, 20 Zoll, breit, 15 Zoll.
 N. 10. Christi Bildniß mit der Dornen Krone, ganz vortrefflich und von großem Affect, gezeichnet mit schwarzer Kreide und weißer Aufshöhung, a. gr. P. Hoch, 17 Zoll, breit, 13½ Zoll.

N. 11.

133

- N. 11. Drey Blatt, worauf sitzende Accademien, welche sehr frey mit der Feder contournirt, a. w. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778.
 N. 12. Eine mit schwarzer Kreide und weißer Aufshöhung, a. b. P. gezeichnete antique Figur.

- N. 13. Zwey sitzende Accademien, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. b. P.
- N. 14. Sieben Blatt: sechs angefangene Manns- und eine Frauen-Accademie, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung. Die Frauens- und eine Manns-Accademie, a. gr. P. und die Uebrigen, a. g. P.
- N. 15. Zwey Blatt: Eine stehende und eine liegende Manns-Accademie, sehr stark und ausführlich gezeichnet mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. g. P. Die liegende ist bezeichnet mit J. S. Bach, nach dem Leben. Die stehende ist 22 Zoll hoch, und 17 Zoll breit. Die liegende ist $16\frac{1}{4}$ Zoll hoch und 22 Zoll breit.
- N. 16. Zwey Blatt: Eine stehende und eine eine sitzende Manns-Accademie, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. gr. P. Hoch $19\frac{3}{4}$ Zoll, breit, $16\frac{1}{4}$ Zoll.
- N. 17. Eine liegende Manns-Accademie von gleicher Bearbeitung, wie Vorhergehende, a. gr. P. Hoch 16 Zoll, breit, 22 Zoll.

3 3

N. 18.

134

- N. 18. Eine kniende Dito, rückwärts anzusehen, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. gr. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, $22\frac{1}{4}$ Zoll, breit, $16\frac{1}{4}$ Zoll.
- N. 19. Eine sitzende junge Manns-Accademie, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung; ganz ausnehmend fein gezeichnet, a. gr. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, $22\frac{1}{4}$ Zoll, breit, $15\frac{3}{4}$ Zoll.
- N. 20. Eine junge stehende Manns-Accademie, den Arm über den Kopf haltend, auf gleiche Art gezeichnet. Dies ist eine der allerschönsten jungen Manns-Accademien. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1777. Hoch, 22 Zoll, breit, $16\frac{1}{4}$ Zoll.
- N. 21. Eine sitzende Manns-Accademie; sehr frei gezeichnet mit Rothstein, a. w. P. Hoch, $22\frac{3}{4}$ Zoll, breit 16 Zoll.
- N. 22. Eine stehende junge Manns-Accademie, mit ausgestreckten Armen, besonders fleißig und schön gezeichnet, mit Rothstein und weisser Aufhöhung, a. g. P. Hoch, 23 Zoll, breit, $17\frac{3}{4}$ Zoll.
- N. 23. Eine Dito auf gleiche Art und Papier, sehr schön. Hoch, $22\frac{1}{2}$ Zoll, breit, 16 Zoll.
- N. 24. Eine knieende rückwärts anzusehende junge Manns-Accademie, mit Rothstein gezeichnet, a. w. P. Hoch, $22\frac{1}{2}$ Zoll, breit, 14 Zoll.

N. 25.

135

- N. 25. Eine liegende Manns-Accademie mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. b. P. Hoch, $14\frac{1}{2}$ Zoll, breit. 22 Zoll.
- N. 26. Eine stehende Accademie, der die Haut abgezogen, in Titians Manier gezeichnet und mit Tusch lavirt, a. w. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1777. Hoch, $26\frac{3}{4}$ Zoll, breit 17 Zoll.
- N. 27. Vier Blatt, Entwürfe ländlicher Gegenden vorstellend, welche mit Bleystift und Rothstein gezeichnet.
- N. 28. Sieben Blatt dergleichen mit Bleystift und schwarzer Kreide gezeichnet.

- N. 29. Drei Blatt mit verschiedenen entworfenen Bäumen, auf gleiche Art gezeichnet.
- N. 30. Sechs Blatt mit nicht gänzlich ausgeführten Landschaften, welche theils getuschelt und theils braun in braun lavirt, wie auch mit der Feder und mit schwarzer Kreide contournirt sind. Alle a. w. P.
- N. 31. Sieben Blatt dergleichen, wovon viere meistens ausgezeichnet und braun in braun lavirt sind. 5 a. w. P. u. zwey a. b. P.
- N. 32. Zwey große angefangene römische Landgegenden, theils braun in braun, und theils mit Bleystift entworfen, a. w. P.
- N. 33. Eine antique Frauens-Büste mit Abdruck, nebst noch einem anderen Abdruck von einer dergleichen Figur und ein Frauenskopf, mit Rothstein gezeichnet, a. w. P.

3 4

N. 34.

136

- N. 34. In einer gebürgigen Hölzung schlängelt ein stilles Wasser mitten hindurch, ausnehmend schön gezeichnet, und mit einigen Couleuren lavirt, a. w. P. Hoch, $10\frac{1}{2}$ Zoll, breit, $10\frac{1}{2}$ Zoll.
- N. 35. Ein Bacchanal in ländlicher Gegend vorgestellt; sehr schön lavirt braun in braun und mit der Feder ausgezeichnet, a. w. P. Hoch, $7\frac{3}{4}$ Zoll, breit, $9\frac{1}{2}$ Zoll.
- N. 36. Ein Triumph der Venus und Neptun im Wasser, mit vielen Genien, welche sie umgeben, vorgestellt; sehr schön mit einigen Couleuren lavirt, und mit der Feder ausgezeichnet, a. w. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, $8\frac{1}{2}$ Zoll, breit, $12\frac{3}{4}$ Zoll.
- N. 37. Eine historische römische Landgegend, im Gusto von Salvator Rosa, braun in braun lavirt, a. w. P. Hoch, $12\frac{3}{4}$ Zoll, breit, 18 Zoll.
- N. 38. Eine vortreffliche römische Landschaft, mit zerfallenen Rudera, wobey einige Figuren; ganz besonders schön beleuchtet und braun in braun lavirt, in grün lavirter Einfassung, welche mit Linien umzogen, a. w. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, $14\frac{1}{4}$ Zoll, breit, $18\frac{1}{2}$ Zoll.
- N. 39. Eine dergleichen vortrefflich ausgezeichnete und lavirte römische Gegend mit einigen Figuren, auch braun in braun lavirt und mit gleicher Einfassung, a. w. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, 15 Zoll, breit, $19\frac{1}{4}$ Zoll.

N. 40.

137

- N. 40. Zwey römische Gegenden mit Ruinen vorgestellt. Auf dem einen sitzt Bach mit einem seiner Freunde, welcher zusieht, wie er die Gegend nach der Natur zeichnet. Auf dem andern befinden sich zwey beladene Maulthiere nebst ihren Treibern. Beyde sind ganz vortrefflich in verschiedenen Couleuren lavirt, umfasset mit doppelten Linien-Rändern, wovon der innere grau, und der äußere hellroth lavirt ist, a. w. P. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, $14\frac{3}{4}$ Zoll, breit, $18\frac{1}{4}$ Zoll.
- N. 41. Zwey biblische Geschichten, welche nach großen Italienern gezeichnet, braun in braun lavirt sind, a. w. P. Hoch, $27\frac{3}{4}$ Zoll, breit, 19 Zoll.

Einige von verschiedenen Meistern verfertigte
Handzeichnungen.

- N. 42. Ein Blatt, worauf einige Studien von Köpfen mit Rothstein gezeichnet von J. F. L. Oeser, a. g. P.
 N. 43. Ein sitzendes Kind, rückwärts anzusehen, sehr fleißig mit Rothstein gezeichnet von Dito, a. g. P.
 N. 44. Zwey Blatt: Eine gebürgigte Landgegend mit Rothstein gezeichnet von Schütz und eine Ovidische Geschichte von Jacob Palma, auf gleiche Art gezeichnet, und mit einem

3 5

drey-

138

- dreyfach lavirten Linierand umfasset. Beyde a. w. P.
 N. 45. Eine männliche Accademie, nach dem Leben gezeichnet, grau in grau mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. gr. P. von J. F. L. Oeser.
 N. 46. Eine sitzende männliche Accademie, sehr fleißig gezeichnet mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. gr. P. von vorher benanntem Künstler.
 N. 47. Eine Dito, auf gleiche Art und Papier, nach dem Leben gezeichnet von C. G. Geysler.
 N. 48. Ein junger Mann hält mit beyden Händen einen alten Mann vor sich, dem er die Hirnschaale aus dem Kopfe strißt; halbe Figuren, meist Lebensgröße, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, von Casa Nova, a. gr. P.
 N. 49. Eine Ovidische Geschichte, mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung, a. gr. P. Von J. F. L. Oeser.
 N. 50. Fünfzehn Blatt mit einzelnen Figuren, meist Sinnbilder vorstellend. Zwölf mit Rothstein und drey mit schwarzer Kreide gezeichnet, von B. Rode in Berlin, a. w. P.
 N. 51. Wie Thomas die Finger in die Wunde Christi leget, nebst vier der übrigen Jünger, welche um ihnen stehen; braun in braun lavirt, weiß aufgehöhlet, und mit der Feder

ausge-

139

- ausgezeichnet, von Abraham Bloemart a. b. P.
 N. 52. Zwey Blatt, worauf sitzende Damen, mit Rothstein gezeichnet von Watteau. a. w. P.
 N. 53. Zwey Blatt: Ein Acteur und eine Actrice, beyde mit der Feder gezeichnet von Tiepoletto; mit italienischer Unterschrift, a. w. P.
 N. 54. Maximilian, sehr fleißig mit Bleystift gezeichnet, und eines alten Mannes Kopf, ebenfalls sehr fleißig gezeichnet mit schwarzer Kreide und weisser Aufhöhung. Ersteres a. w. P. und letzteres a. b. P.

Nachstehende Zeichnungen sind alle von Joh. Seb. Bach,
und unter Glas in Rähme gefaßt.

- N. 55 und 56. Zwey Land- und Wasser-Geenden, wovon die eine bey Sonnen-Untergang und die andere bey Vollmond vorgestellt ist, im Gusto

von van der Neer; grau und bräunlich lavirt. In schwarz gebeizten Rahmen mit goldenen Leisten. Hoch, 7 Zoll, breit, $9\frac{1}{2}$ Zoll.

N. 57.

140

N. 57. Die Liebe vorstellend. Eine ganz besondere Art lavirter Zeichnung, mit einigen Couleuren, welche einen außerordentlichen Affect machen, daß es einem Gemählde fast gleich ist. In vergoldeten Glanzrahmen. Hoch, $19\frac{3}{4}$ Zoll, breit, $16\frac{3}{4}$ Zoll

N. 58 und 59. Zwey besonders schöne Hölzungen mit Reisenden, wovon einer zu Pferde so schön gezeichnet, wie A. Waterloo. Beyde sind in braun lavirt, und die Figuren mit einigen Couleuren. In Glanzgoldenen Rahmen. Hoch, 7 Zoll, breit, $9\frac{1}{2}$ Zoll.

N. 60. Ein Faun drückt den Saft der Traube in ein Gefäß, welches von dem jungen Bacchus gehalten wird, hinter demselben steht ein junger Satyr, der Trauben zu essen beginnt. Im Vordergrunde liegt eine Leopardin mit drey ihrer Jungen, die an ihr säugen. Diese Zeichnung ist so stark in Couleuren bearbeitet, als wenn man ein Gemählde sähe. In schwarz gebeizten Rahmen mit vergoldeter Perlen-Leiste. Hoch, 24 Zoll, breit, $17\frac{3}{4}$ Zoll.

N. 61. In einer angenehmen Land- und Wasser-Gegend sitzen einige Vergnügte beyssamen; eine Nymphe steht unter dem Baum, und bläst auf der Schalmey; alle sehen 2 Knaben zu, wovon der eine mit einem Ziegenbock

141

bock scherzet. Braun in braun sehr schön lavirt. In fein vergoldeten Rahmen. Hoch, $6\frac{3}{4}$ Zoll, breit, 9 $\frac{1}{4}$ Zoll.

N. 62. Mitten im Walde befindet sich ein Bauerhaus mit einigen beschäftigten Landleuten; braun in braun lavirt, wie Everdingen. In fein vergoldeten Rahmen. Hoch, $6\frac{1}{4}$ Zoll, breit, $8\frac{1}{2}$ Zoll.

N. 63. Vor einer offenen Hälfte eines gewölbten perspectivischen römischen Gebäudes befinden sich zwey mit Kräuter bewachsene Hügel, die den Eingang vorstellen, worinn einer steht, und einer sitzt, welche mit einander Unterredung halten. Zur linken siehet man einige Bäume. Die ganze Vorstellung ist nach der Natur auf das feinste mit dem Pinsel braun in braun lavirt, und mit der Feder ausgezeichnet. In schwarz gebeizten Rahmen mit fein vergoldeten Leisten. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, $14\frac{1}{4}$ Zoll, breit, 19 Zoll.

N. 64. Eine der schönsten römischen gebürgigten Land- und Wasser-Gegenden. Zur Linken siehet man den Dianen-Tempel. Im Vordergrunde sitzen und liegen Nympfen nebst einem Pfaun, eine davon tanzet, indem sie auf dem Tambour mit Schellen da-

zu

142

zu spielt. Diese Zeichnung ist die ausführlichste und herrlichste, die von diesem großen Künstler in seiner Art, zu sehen ist. Sie ist braun in braun, mit der größten Freyheit, nach der Natur, lavirt. In fein vergoldeten geschnittenen Rahmen. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, 20 Zoll, breit, $27\frac{1}{2}$ Zoll.

- N. 65. Eine dergleichen vortreffliche römische Gegend mit einem Wasserfall. Zur Rechten unter hohen Bäumen sitzen und stehen einige Hirten mit einer Nymphe, wozu ein Pfau bläst. Eben so stark und ausführlich gezeichnet, wie die Vorhergehende, wozu sie accompagnirt. In gleichen Rahmen. Marq. J. S. Bach fec. Romae, 1778. Hoch, 20 Zoll, breit, 27 $\frac{1}{2}$ Zoll.

Nachwort

Von Heinrich Miesner¹⁾

Sowohl ältere als auch jüngere Bach-Biographen führen den Nachlaßkatalog von 1790 an, doch ist es bisher, vielleicht wegen der Seltenheit des Büchleins, zu einer Neuauflage nicht gekommen. Diese erscheint um so nötiger, als der Belgier Wotquenne, der 1905 den thematischen Katalog der Werke Ph. Em. Bachs herstellte, das Nachlaßverzeichnis kaum beachtet und offenbar nicht benutzt hat²⁾. Er druckt zwar den Titel dieses Büchleins unter der letzten Nummer seines thematischen Kataloges ab; wie er aber selbst im Vorwort sagt, machte er seine Zusammenstellung auf Grund eines handschriftlichen Verzeichnisses, das den Organisten Joh. Jak. Heinr. Westphal zu Ludwigslust als Urheber hat. Eine Abschrift davon in der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. theor. R. 490) ermöglicht einen Vergleich mit dem Nachlaßverzeichnis von 1790, wobei sich eine Reihe von Unstimmigkeiten ergibt. Notierung der Themen, Lesarten der Namen, Datierung der Werke (die im Nachlaßkatalog recht genau durchgeführt ist), Überschriften, Auslassungen und andere Einzelheiten lassen im Buch von Wotquenne oftmals Fragen bestehen, die der Nachlaßkatalog beantwortet. Doch auch dieser wiederum stellt der Forschung eine Menge Aufgaben, besonders in den Abschnitten, die Werke

¹⁾ Die folgende kurze Abhandlung hatte der inzwischen verstorbene Verfasser als einleitendes Vorwort zu dem Verzeichnis gedacht, es aber dann für dessen Abschluß zurückgestellt. Wir lassen es unverändert folgen und geben dem Bedauern Ausdruck, daß Dr. Miesner, dem das Bach-Jahrbuch so manchen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Bachschen Familie verdankt, die Vollendung des von ihm mit so großer Hingabe geförderten Neudrucks des Bachschen Nachlaßverzeichnisses nicht mehr erleben sollte.

Der Herausgeber des Jahrbuchs.

²⁾ Ein Exemplar befindet sich in der Bibliothèque royale zu Brüssel; ein zweites, das die Bibliothek des Konservatoriums daselbst erwarb (Signatur N. 16615), kam erst nach dem Jahre 1905 dahin aus der Sammlung Wagener-Marburg. (Mitteilung von Herrn Prof. van den Borren-Brüssel. Vgl. auch E. F. Schmid, C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik, S. VII; Kassel 1931.)

„verschiedener Meister“ namhaft machen und uns Beziehungen des alten Bach und seiner Söhne zu ihrer Mitwelt vor Augen rücken. Ebenso deutet das Verzeichnis der schon von Burney gerühmten Bildnißsammlung Phil. Em. Bachs geschichtliche Zusammenhänge klarer an als manche Einzelquellen des 18. Jahrhunderts.

Von den Ungenauigkeiten des Kataloges sind bereits im Verlaufe einige berichtet worden, doch wird künftige Forschung sicherlich noch manche Ergänzung dazu bringen. So ist die auf S. 81 unter dem Namen Friedemann Bach genannte Allemande in A-dur für zwei Klaviere von Martin Falck dem Franzosen Couperin zugewiesen worden¹⁾. Auch ist das Veni sancte spiritus auf S. 63 nicht eine Arbeit Emanuels, sondern stammt aus der Feder G. Phil. Selemanns, der es bereits im Jahre 1760 schrieb²⁾. Die Freimaurerlieder S. 64 sind wahrscheinlich ein Werk von Wilhelm Fr. Ernst Bach (1759–1845), des Cembalisten der Königin Luise³⁾; handelt es sich doch wohl um einen Irrtum, wenn die musikalische Realzeitung von 1788 (Speyer) in Nr. 6 der Musikbeilagen das zehnte Freimaurerlied: „Hoch wie des Adlers kühnster Flug“ unter dem Namen C. Ph. E. Bachs veröffentlicht⁴⁾. Findet sich dann weiter der „Lingische“ und der „Engeljahrgang“ Selemannischer Kantaten genannt, so müssen wir bekennen, daß wir bis jetzt nicht wissen, um welche Werke es sich dabei handelt⁵⁾. Und so geht es dem Leser öfter. — Die Persönlichkeiten, denen Emanuel Bach die Ehre eines „musikalischen Porträts“ zuteil werden ließ, konnten nach mühevoller Forschung und manchem Fehlgriff vom Herausgeber festgestellt werden, doch sind die Ermittlungen daraufhin noch nicht ganz abgeschlossen⁶⁾.

Auffällig ist, welchen großen Umfang der letzte Abschnitt des Katalogs aufweist, wo die Werke des jungen Malers beschrieben sind, der als jüngster Sproß seines Geschlechts das künstlerische Talent allzufrüh mit

¹⁾ M. Falck, Friedemann Bach, S. 3.

²⁾ H. Miesner, Ph. Em. Bach in Hamburg, S. 85 f. (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1929.)

³⁾ Miesner, Ebenda, Nachtrag 4, und Bach-Jahrbuch 1932: Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin.

⁴⁾ Ledeburs Tonkünstlerlexikon führt „Maurerische Gefänge“ von Wilhelm Bach an (S. 26), nennt allerdings auch die Sammlung der 12 Lieder unter dem Namen Emanuels (S. 22).

⁵⁾ Schering stellt vermutungsweise die Frage, ob der Lingische Jahrgang vielleicht mit dem Weißenfeller Konzertmeister Linke zusammenhinge, mit dem auch Mattheson (Critica musica 250) bekannt war, und ob der Jahrgang vielleicht der Eisenacher Zeit Selemanns entsamme.

⁶⁾ Nachlaßkatalog, S. 11, 12, 14.

in das Grab nahm. Obwohl die Gestalt dieses jüngsten Sohnes Emanuels in der Bach-Literatur schon mehrmals Erwähnung gefunden hat, ist es doch an dieser Stelle erforderlich, nochmals bei diesem Künstler kurz zu verweilen. — Eine Lebensskizze von ihm entwarf G. Wustmann in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung (1907, Nr. 8: „Ein Enkel Johann Sebastian Bachs“), auf die sich Hermann v. Hase bezieht, der uns aus dem Briefwechsel zwischen Em. Bach und Breitkopf gezeigt hat, daß auch darin sich das Schicksal des jungen Malers widerspiegelt. Wenn nun Wustmann trotz Angabe älterer Quellen glaubt, daß Johann Samuel der Taufname des Künstlers war, und sogar durch die Namengebung mit Bezug auf den älteren Johann Samuel Bach (geb. 1694) und Samuel Anton, den Porträtmaler und Freund Philipp Emanuel Bachs, eine „cognatio spiritualis“ herstellen möchte, so kann jetzt auf die vor einigen Jahren veröffentlichte Kirchenbucheintragung in Berlin hingewiesen werden, die die Namensfrage einwandfrei löst¹⁾. Es ist natürlich denkbar, daß der Name Samuel durch Verwechslung entstand oder aber als Rufname innerhalb der Bachschen Familie oder Freundschaft verbreitet war, werden doch auch für den ältesten Sohn Ph. Em. Bachs zwei verschiedene Namen genannt²⁾. Noack³⁾, der ebenfalls Joh. Samuel schreibt, berichtet außer dem Todesdatum, daß dieser jüngste Sohn seit Februar 1777 in Rom lebte und dort am Spanischen Platz neben dem Caffè Inglese wohnte⁴⁾. Die Piazza di Spagna fiel in den Bezirk der Pfarrei San Lorenzo in Lucina, deren Stato delle Anime in den Jahren 1777–1779 tatsächlich dreimal den Namen Bachs enthält. Den beigegeführten Angaben in diesen Verzeichnissen ist zu entnehmen, daß er mit andern Malern zusammen bei Maddalena Gerardini wohnte⁵⁾.

Im Katalog der Hamburger Kunsthalle sind die dort vorhandenen Zeichnungen auch unter dem Namen Johann Samuel Bach eingeordnet, ebenso im allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von Thieme und Becker (Band 2), das verschiedene Werke des jungen Bach nennt. Die

¹⁾ Vgl. H. Miesner, Ph. E. Bach, S. 134. — Noch Hermann v. Hase war im Zweifel über den Namen (Bach-Jahrbuch 1911, S. 90).

²⁾ H. Miesner, Ebenda, S. VI und S. 134.

³⁾ Friedrich Noack, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. 2 Bände. Stuttgart 1927, Deutsche Verlagsanstalt.

⁴⁾ Noack II, 72.

⁵⁾ Angeführt werden die Namen Mitellos und Ignazio Picael. — Obige Angabe wurde mir freundlicherweise durch Herrn Dr. Leo Just vom Preuß. Hist. Institut in Rom übermittelt, dem ich an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

Fundorte aller im Nachlaßkatalog genannten Blätter¹⁾ zusammenzustellen – 103 an der Zahl – muß dem Kunsthistoriker überlassen bleiben; einzelne Wiedergaben findet man in der Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 14, und in dem Katalog: „Goethe im Mittelpunkte seiner Zeit, Verzeichnis der Goethesammlung G. Lempertz sen.“ (Köln 1899), neuerdings auch in dem Büchlein von Heinrich Sitte: „Johann Sebastian Bach als Legende erzählt“, wo drei italienische Landschaften reproduziert sind (Universitätsverlag Innsbruck, 1932).

Unsere besondere Teilnahme erweckt ein Bericht, den der letzte Domherr von Hamburg, Dr. Fr. Joh. Lorenz Meyer (1760–1844), der noch zu Lebzeiten Emanuel Bachs von seinen Reisen in die Vaterstadt zurückkehrte, 1792 in seinen „Darstellungen aus Italien“ (S. 155 ff.) niederschrieb²⁾. Mag die Beurteilung des jungen Bach auch etwas stark dem Lobe huldigen, so stammt sie doch von einem Manne, der ein angesehenener Kunstkenner und -freund war und auf Grund eigener Anschauung sprechen konnte, da er Zeichnungen von J. S. Bach besaß³⁾. Seine Beschreibung der Cestiuspyramide, die sich dem Bericht unmittelbar anschließt, verdient dieselbe Beachtung, vermittelt sie uns doch ein Bild von dem traurigen Schicksal vieler deutscher Künstler, die fern der Heimat sang- und klanglos hier zu Grabe getragen wurden. Meyer schreibt:

„Mit einer Ehrfurcht, die das Andenken verstorbener Männer von vorzüglichen Verdiensten heiligt, nannten die Künstler in Rom den Namen Johann Sebastian Bach, einen Sohn des verstorbenen großen deutschen Tonkünstlers. Er starb im dreißigsten Jahr, an einem, von ihm selbst vernachlässigten und von den unwissenden römischen Wundärzten schlecht behandelten Schaden, den 11ten September 1778 in Rom. Die Kunst betrauert mit Recht diesen frühen Verlust ihres großen Zöglings. In ihm schätzten seine Freunde den trefflichen und geistvollen Künstler, und den edelsten Mann zugleich, und sie sprachen mit Bewunderung von seiner Ruh und Standhaftigkeit im Tode, der einer der allerschmerzhaftesten war. Bekannt genug sind seine Verdienste als vollendeter Landschaftsmaler, der hohe Flug des Dichtergeistes in seinen eigenen Kompositionen, die glückliche Wahl und Wahrheit in seinen Nachbildungen der Natur, die Kraft und Bestimmtheit in der Ausführung und Haltung, und der große Geschmack, besonders in der Zusammensetzung und Zeichnung seiner Baum-

¹⁾ Wustmann beschreibt mehrere.

²⁾ Vgl. Miesner, Em. Bach, S. 46.

³⁾ Vgl. F. J. L. Meyer, Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, S. 307. – Auch Rochlis besaß eine Reihe von Originalzeichnungen J. S. Bachs, wie er selber in der Allg. mus. Zeitung berichtet. Vgl. Ehinger, Rochlis als Musikschriststeller, S. 129, Anm. 12.

gruppen. Sein Grab in der romantischen Gegend der Pyramide des Cestius bezeichnete nur ein flacher Stein ohne Aufschrift. Man sprach von einem Marmordenkmal für ihn, das aber bis jetzt noch nicht errichtet ist, so wenig Schwierigkeiten wegen der Kosten es auch haben könnte, wenn seine in Rom hinterlassenen Freunde, die Künstler, und besonders die Bildhauer, sich tätig dafür interessierten. Ein einfacher Marmorstein mit seinem Namen und dem Todesjahr würde hinreichen, das Andenken eines Mannes zu erhalten, der es als Künstler und als Mensch so sehr verdient, daß auch die Stelle, wo seine Asche ruht, nicht unbezeichnet bleibt und vergessen wird.

Diese Grabstätte der Protestanten in Rom neben der herrlichen Pyramide des alten Römers Cestius, ist einer der schönsten Plätze in der Gegend, die der Stadt am nächsten liegt. Der unter der Marmorpyramide einst ruhende Römer würde diesen Ort mit dem Eingang in Elysium verglichen haben; so groß, feierlich und einladend ist er. — Es ist ein enger, an der Stadtseite von der hohen, mit Efeu und anderen wilden Ranken dicht behangenen Stadtmauer begrenzt, deren hier und da eingefallene Thürme und Zinnen malerische Parteen formieren, zwischen welchen die Pyramide eines Römers aus den blühendsten Zeiten des Alterthums emporsteigt. Stolz und üppig bis zu einer Höhe von hundert und dreizehn Fuß aufgeführt, bezeichnet ihre Form feste, der Verwüstung von Jahrtausenden trotzen Dauer. Ihr Marmor ist von der Zeit schwarz gefärbt; ein malerisches Gewand von Efeu und Moos umgibt sie, doch ohne den Kolos ganz zu bedecken. Auf der andern Seite des Platzes öffnet sich ein lichter Eichenwald. Weit umher zerstreut stehen die alten Eichen, berühren mit den untersten herabgebogenen Zweigen die Erde, breiten mit üppigem Wuchs ihre Kronen weit aus, und lassen dem Blick hier und da Zwischenräume einer lächelnden Aussicht gegen die Wiesen. — Es ist eine Wohnung des Friedens und der Ruh, wo nichts die herrschende Stille stört, wenn die letzten Strahlen der untergehenden Sonne hier die Spitze der Pyramide und dort den Gipfel des Eichenhaines hoch röten, und den feierlichen Anblick des Ortes erhöhen. — Dies ist der Begräbnisplatz der Keger, die, so lange sie leben, in Rom geduldet, und selbst geachtet, nach ihrem Tod aber hinaus gebannt werden aus den Mauern der Residenz des sichtbaren Oberhauptes der Gläubigen, um dort in ungeweihter Erde, neben dem Grabmal eines Heiden zu modern. Bei nächtlicher Stille, und ohne Geräusch werden die Leichen hierher gebracht. Die Särge, welche man sonst in Rom offen trägt, müssen verschlossen sein. Den Freunden des Verstorbenen ist es erlaubt, von einer Eibirrenwache begleitet, in Kutschen, und mit einigen Fackeln, der Leiche zu folgen. — Der Antiquar, Herr Rath Reifenstein, dieser wichtige und unterrichtende Freund der sich an ihn wendenden Künstler

und Kunstliebhaber, hält am Grabe eine Leichenrede. — Die Erzählungen von einer, bis zu Gewalttätigkeiten steigenden Zudringlichkeit der katholischen Geistlichen in den Versuchen, protestantische Kranken zu bekehren, sind größtenteils erdichtet; auch hört man den Ausruf des römischen Pöbels: „all fiume, all fiume“ (in den Fluß mit ihm!) bei dem nächtlichen Leichenzug der Protestanten niemals mehr.“

Soweit Meyer. Der Maler Johann Friedrich Reifenstein (1719 bis 1793), der seit 1762 sich in Rom aufhielt und ein gründlicher Kenner der römischen Altertümer und deshalb ein gesuchter Führer war, der unter anderem auch Goethe auf seinen Kunstwanderungen begleitete, war auch mit Joh. Seb. Bach jun. befreundet. Aus Emanuel Bachs Brief an Deser vom 11. August 1777¹⁾ geht hervor, daß Reifenstein sich des Kranken sehr angenommen hatte, schreibt doch Emanuel: „Der ehrliche Reifenstein hat wie ein Vater an ihm gehandelt.“ — Bildnisse von Reifenstein oder Deser, dem Lehrer des jungen Sebastian Bach, sind merkwürdigerweise nicht verzeichnet in der umfangreichen Aufzählung der Sammlung Emanuels, die mehrere hundert Porträts enthielt. Überhaupt bietet der ganze Abschnitt des Nachlaßkataloges, der einen Überblick über die „Bildnißsammlung“ gibt, manche Fragen; treten doch Namen darin auf, die uns, selbst nachdem wir in mehreren Nachschlagewerken Rat gesucht haben, noch in Unkenntnis über ihre Träger lassen.

Nach S. 95 des Nachlaßkatalogs besaß Emanuel Bach z. B. ein Porträt Friedemanns, ein Gemälde in trockenen Farben von Eichlers Hand. Wo ist es geblieben? Das von Falk erwähnte Bild²⁾, das sehr von den andern Darstellungen abweicht und „auf etwas geheimnisvolle Weise in das Hallische Museum gelangt ist“, konnte neuerdings bestimmt werden. Es ist, wie Prof. Schardt bei genauer Prüfung des Bildes entdeckte, Jahre nach dem Tode Friedemann Bachs von G. F. Weitsch³⁾ gemalt worden, so daß schon die Meinung laut wurde, es sei zweifelhaft, ob der Dargestellte wirklich Friedemann Bach sei. Demgegenüber mag hervorgehoben sein, daß Weitsch (1758–1828), der bis zum Jahre 1774 die Schule in Braunschweig besuchte, Friedemann oft genug gesehen hat, hielt dieser sich doch von 1771–1774 in Braunschweig auf. Als Weitsch später in Berlin lebte, hat er sicherlich auf Grund der vorhandenen Porträts und eigener Erinnerung — er kehrte oft nach Braunschweig zurück und kam 1790 auch nach Hamburg — sein Ölgemälde hergestellt. Weitsch, der selbst musikalische Kompositionen entwarf, war besonders befähigt, einen Musiker

¹⁾ Bitter II, 114.

²⁾ A. a. O. S. 56.

³⁾ Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 41, 629f.

zu porträtieren. Dieser Hinweis mag zeigen, wie auch der Teil des Kataloges, der die Gemälde aufzählt, nicht ohne Bedeutung ist für die Musikwissenschaft.

Die Bedeutung des Nachlaßkataloges beruht in seinem Wert als wirklicher „Bach-Urkunde“. Möge diese Neuausgabe der Forschung, deren Aufgabekreis immer noch durch Neuentdeckungen bereichert wird, einige Anregungen bieten!

Vergleich des Nachlaßkataloges mit dem thematischen Verzeichnis von Wotquenne (1905).

Bemerkungen:

Für einige Seiten des Nachlaßkataloges (von S. 53 an) konnten wegen Zusammenfassung der Titel nicht immer genaue Angaben gemacht werden.

Zusammenstellungen verschiedener Themen unter einer Nummer bei Wotquenne (W) sind als durchnummeriert behandelt.

M bezeichnet den ergänzenden thematischen Katalog des Herausgebers in dem Buch: Phil. Em. Bach in Hamburg (Breitkopf & Härtel, 1929).

Die Nummern stehen in der Reihenfolge des Nachlaßkataloges. Lücken sind durch — bezeichnet.

A. Register in der Reihenfolge des Nachlaßkataloges.

Es sind enthalten im NK folgende Nummern des Thematischen Verzeichnisses von W auf:

Seite	1	W Nr. 62, 1 . . . 65, 1-4.
"	2	Nr. 64, 1-5.
"	3	Nr. 64, 6 . . . 118, 7 [269] . . . 65, 5-8.
"	4	Nr. 65, 9. 10 . . . 62, 2 . . . 65, 11 . . . 62, 3 . . . 65, 12 . . . 48, 1. 2.
"	5	Nr. 48, 3-6 . . . 49, 1. 2. 4 . . . 65, 13 . . . 49, 3. 5.
"	6	Nr. 49, 6 . . . 65, 14 . . . 62, 4. 5. 7. 6 . . . 52, 4 . . . 65, 15 . . . 122, 1.
"	7	Nr. 118, 3 . . . 65, 16-20.
"	8	Nr. 118, 4 . . . 69 . . . 65, 21 . . . 52, 1 . . . 65, 22 . . . 62, 8 . . . 65, 23.
"	9	Nr. 62, 9 . . . 65, 24. 25 . . . 62, 10 . . . 118, 5 . . . 62, 11 . . . 65, 26 . . . 61, 6.
"	10	Nr. 62, 12. 13 . . . 65, 27 . . . 118, 1 . . . 63, 1-6 . . . 62, 14 . . . 65, 28.
"	11	Nr. 117, 37. 18. 17. 26 . . . 119, 2 . . . 117, 34. 35. 39 . . . 116, 16. 17 . . . 70, 6 . . . 65, 29.
"	12	Nr. 70, 5 . . . 117, 21. 27. 19. 25. 20. 24. 30 . . . 70, 3. 4 . . . 65, 30.
"	13	Nr. 117, 33. 28. 30. 32. 31. 36 . . . 116, 18 . . . 62, 15 . . . 70, 7 . . . 62, 16 . . . 65, 31 . . . 62, 18.
"	14	Nr. 62, 19. 17. 20 . . . 117, 29. 40. 38. 22 . . . 62, 22. 21 . . . 70, 1 . . . — 50, 5 . . . 51, 3.
"	15	W Nr. 51, 4 . . . 52, 6 . . . 55, 2 . . . 122, 4. 5 . . . 50, 1-6 . . . 65, 33 . . . 51, 5 . . . 52, 2.
"	16	Nr. 117, 5-10 . . . 65, 34 . . . 51, 1. 2 . . . 116, 21. 22 . . . 118, 2 . . . 52, 3.
"	17	Nr. 52, 5 . . . 53, 5. 1 . . . 112, 6. 12. 14. 3. 9. 16. 5. 11. 17 . . . 57, 6 . . . 65, 37 . . . — 65, 38. 39.

Seite 18	Nr. 65, 40. 41 . . . 53, 6. 3. 4. 2 — 113.
" 19	Nr. 55, 6. 4 . . . 54, 5 . . . 58, 2 . . . 54, 3 . . . 65, 42. 43 . . . 113 . . . 118, 6.
" 20	Nr. 65, 44. 45 . . . 54, 6. 4 . . . 65, 46 . . . 54. 2 . . . 60 . . . 54, 1 . . . 62, 23.
" 21	Nr. 117 . . . 202 D . . . 116 . . . 57, 4 . . . 114 — 42.
" 22	Nr. 55, 5. 1 . . . 56, 2. 4 . . . 55, 3 . . . 65, 47 . . . 118, 10. 9 [270] . . . 56, 1.
" 23	Nr. 56, 3. 5 . . . 57, 5 . . . 59, 2 . . . 58, 5 . . . 57, 1 . . . 56, 4. 6 . . . 57, 3 . . . 66 . . . 58, 3.
" 24	Nr. 58, 1 . . . 118, 8 . . . 59, 5 . . . 58, 7. 6. 1 . . . 65, 48 . . . 59, 6. 3. 1.
" 25	Nr. 59, 4 . . . 61, 5. 2. 1 — — 65, 49. 50 . . . 61, 6. 3. 4.
" 26	Nr. 67 [80] . . . 1 — 2 . . . 3 . . . 4.
" 27	Nr. 5 . . . 46 . . . 6 . . . 7 . . . 8.
" 28	Nr. 9 . . . 10 . . . 11 . . . 12 . . . 14 . . . 13.
" 29	Nr. 15 . . . 16 . . . 17 . . . 18 . . . 19 . . . 20.
" 30	Nr. 21 . . . 22 . . . 23 . . . 24 . . . 25.
" 31	Nr. 26 [166 . . . 170] . . . 27 . . . 28 [167 . . . 171] . . . 29 [168 . . . 172].
" 32	Nr. 30 . . . 31 . . . 32 . . . 33 . . . 34 [169].
" 33	Nr. 35 . . . 36 . . . 37 . . . 38 . . . 39 [164].
" 34	Nr. 40 [165] . . . 41 . . . 42 . . . 43, 1-3.
" 35	Nr. 43, 4. 6 . . . 44 . . . 45 . . . 47.
" 36	Nr. 71 . . . 72 . . . 143 . . . 144 . . . 145.
" 37	Nr. 146 . . . 147 . . . 148 . . . 149 [73] . . . 150.
" 38	Nr. 151 [83] . . . 154 . . . 155 . . . 161, 2 . . . 84 [162] . . . 161, 1 . . . 157 [152, 85].
" 39	Nr. 156 . . . 74 . . . 158 . . . 163 [159] . . . 153 [86] . . . 160.
" 40	Nr. 81 . . . 88 . . . 75 . . . 76 . . . 77 . . . 78.
" 41	W Nr. 87 . . . 82 . . . 90, 1-3 . . . 91, 1-3.
" 42	Nr. 91, 4 . . . 89, 1-6 . . . 79 . . . 80 [67].
" 43	Nr. 173 [122, 1] 176 . . . 174 . . . 175 [122, 2] 177/78 [122, 3] 179.
" 44	Nr. 180 [122, 4] 181 [122, 5] 182, 1-3.
" 45	Nr. 182, 4-6 . . . 183, 1-4.
" 46	Nr. 96 . . . 109 . . . 97 . . . 98 . . . 99.
" 47	Nr. 110 . . . 100 . . . 101 . . . 102 [117] 103.
" 48	Nr. 104 . . . 105 . . . 135 . . . 134.
" 49	Nr. 123 . . . 124 . . . 125 . . . 126 . . . 127 . . . 128.
" 50	Nr. 129 . . . 138 . . . 136 . . . 137 . . . 130 . . . 131.
" 51	Nr. 132 . . . 140 . . . 141 . . . 139 . . . 133 . . . 93.
" 52	Nr. 94 . . . — . . . 184 . . . 92 . . . 185 . . . 186 . . . 115 . . . 189 . . . 193, 17. 18.
" 53	Nr. 190 . . . 188 . . . 191 . . . 193 . . . 192 . . . 116, 1. 2. 15 . . . 111 . . . — . . . — . . . — . . . 120.
" 54	Nr. 121 . . . 119 . . . 116, 18. 16. 17 . . . 62, 3. 2 . . . 254 . . . 255. Musikalisches Vielerley: 62, 23. 24 . . . 116, 1-8 . . . 117, 1-4. 11-13 . . . 122, 5 . . . 140.
" 55	Israeliten: Nr. 238. Nr. 240 . . . 217 . . . 239 . . . 194 . . . 195 . . . 196 . . . 197/98 . . . 204 . . . 203 . . . 232 . . . 201 [264] . . . 199 . . . 200.

Seite 56	W Nr. 215 ... M Nr. 55 ... W 233 [263] ... W 216 ... — ... M 61 ... M 62 ... M 63.
„ 57	M Nr. 57, M 56 ... 44 ... 45 ... 47 ... 48 ... 49 ... — ... — ... —.
„ 58	M Nr. 50 ... 43 ... — ... 51 ... W Nr. 253 ... W 250 (M 52) ... M 53 ... 54 ... — ... —.
„ 59	... — ... M Nr. 9 ... 15 ... 20 ... 24 ... 10 ... 16 ... —.
„ 60	M Nr. 25 ... 11 ... 17 ... 21 ... 26 ... 12 ... 18 ... 22 ... 27 ... 13.
„ 61	M Nr. 19 ... 23 [W 234] ... 28 ... 14 [W 235] ... W Nr. 244 ... 242 ... 241 ... 243 ... 245 ... 247.
„ 62	W Nr. 246 ... 249 ... 237 ... 236 ... 231 ... 218 ... 212 ... 222 ... 223.
„ 63	W Nr. 225 ... 226 ... 227 ... 228 ... 229 ... 219 ... 220 (nicht von Em. Bach) 207 ... 208, 1. 2.
„ 64	W Nr. 208, 3. 4 ... 213 ... 211 ... 214 ... — 209 ... 210 ... 202 N (nicht von Em. Bach).
„ 65	W Nr. 199 ... 200 ... 202 ... — ... — ... — ... — ... M Nr. 39 ... 35 ... 46.
„ 66	M Nr. 40 ... — ... — ... — ... —.

Bei folgenden Nummern nach W fehlt die Angabe des Jahres bzw. des Ortes der Entstehung dieser betreffenden Werke, die der NK genau bezeichnet:

W 43, 1-6 ... 50, 1-3. 5. 6 ... 51, 1-5 ... 52, 2. 3. 5. 6 ... 53, 1-6 ... 54, 1-6 ...
55, 1-6 ... 56, 3-6 ... 57, 1-3. 5. 6 ... 58, 1-7 ... 59, 1-6 ... 60 ... 61, 1-6
... 90, 1 ... 116, 18 ... 117, 4-10. 17-40 ... 118, 2. 9 ... 161, 1. 2.

Verschiedene Notierungen:

W 44 ist bei demselben Schlüssel eine kleine Terz höher notiert als im NK.
W 95 steht im NK eine Oktave höher (vorausgesetzt, daß W 95 = NK 3 [1 g]).

Nachstehende Bezeichnungen des NK fehlen bei W:

W 62, 12: „Suite“.

62, 21: „Für die Orgel“.

65, 48: „Sonate für Vogeklavier“.

92 : „B“ (= Klarinette) und „H.“ (= Hamburg).

Namenverwechslungen:

W 117, 18 Lott, NK: Pott.

W 117, 27 L'Aly Rupalich. NK: L'Aly. Riemann setzt La Bach (C. B. s. Klavierwerke Ed. Steingräber).

B. Register nach der Reihenfolge von Motquenne.

W = Motquennes Thematisches Verzeichnis, NK = Nachlaßkatalog mit Angabe der Gruppen- und Seitenzahl. — Es wurden nur die W-Nummern berücksichtigt, die sich ohne Schwierigkeit im NK nachweisen lassen; Paralleltiteln sind bei W aus den Anmerkungen zu ermitteln.

W		NK		W		NK	
Nr.	1	Ib, Nr.	1, Seite 26	Nr.	43, 6	Ib, Nr.	49, Seite 35
"	2	Ib, "	2, " 26	"	44	Ib, "	50, " 35
"	3	Ib, "	3, " 26	"	45	Ib, "	51, " 35
"	4	Ib, "	4, " 26	"	46	Ib, "	6, " 27
"	5	Ib, "	5, " 27	"	47	Ib, "	52, " 35
"	6	Ib, "	7, " 27	"	48, 1	Ia, "	23, " 4
"	7	Ib, "	8, " 27	"	2	Ia, "	24, " 4
"	8	Ib, "	9, " 27	"	3	Ia, "	25, " 5
"	9	Ib, "	10, " 28	"	4	Ia, "	26, " 5
"	10	Ib, "	11, " 28	"	5	Ia, "	28, " 5
"	11	Ib, "	12, " 28	"	6	Ia, "	28, " 5
"	12	Ib, "	13, " 28	"	49, 1	Ia, "	29, " 5
"	13	Ib, "	15, " 28	"	2	Ia, "	30, " 5
"	14	Ib, "	14, " 28	"	3	Ia, "	33, " 5
"	15	Ib, "	16, " 29	"	4	Ia, "	31, " 5
"	16	Ib, "	17, " 29	"	5	Ia, "	34, " 5
"	17	Ib, "	18, " 29	"	6	Ia, "	35, " 5
"	18	Ib, "	19, " 29	"	50, 1	Ia, "	109, " 15
"	19	Ib, "	20, " 29	"	2	Ia, "	110, " 15
"	20	Ib, "	21, " 29	"	3	Ia, "	111, " 15
"	21	Ib, "	22, " 30	"	4	Ia, "	112, " 15
"	22	Ib, "	23, " 30	"	5	Ia, "	102, " 14
"	23	Ib, "	24, " 30	"	6	Ia, "	113, " 15
"	24	Ib, "	25, " 30	"	51, 1	Ia, "	119, " 16
"	25	Ib, "	26, " 30	"	2	Ia, "	120, " 16
"	26	Ib, "	27, " 31	"	3	Ia, "	103, " 14
"	27	Ib, "	28, " 31	"	4	Ia, "	104, " 15
"	28	Ib, "	29, " 31	"	5	Ia, "	115, " 15
"	29	Ib, "	30, " 31	"	6	Ia, "	64, " 9
"	30	Ib, "	31, " 32	"	52, 1	Ia, "	53, " 8
"	31	Ib, "	32, " 32	"	2	Ia, "	116, " 15
"	32	Ib, "	33, " 32	"	3	Ia, "	122, " 16
"	33	Ib, "	34, " 32	"	4	Ia, "	41, " 6
"	34	Ib, "	35, " 32	"	5	Ia, "	123, " 17
"	35	Ib, "	36, " 33	"	6	Ia, "	105, " 15
"	36	Ib, "	37, " 33	"	53, 1	Ia, "	125, " 17
"	37	Ib, "	38, " 33	"	2	Ia, "	137, " 18
"	38	Ib, "	39, " 33	"	3	Ia, "	135, " 18
"	39	Ib, "	40, " 33	"	4	Ia, "	136, " 18
"	40	Ib, "	41, " 34	"	5	Ia, "	124, " 17
"	41	Ib, "	42, " 34	"	6	Ia, "	134, " 18
"	42	Ib, "	43, " 34	"	54, 1	Ia, "	158, " 20
"	43, 1	Ia, "	168, " 21	"	2	Ia, "	156, " 20
"	2	Ib, "	44, " 34	"	3	Ia, "	146, " 19
"	3	Ib, "	45, " 34	"	4	Ia, "	154, " 20
"	4	Ib, "	46, " 34	"	5	Ia, "	144, " 19
"	5	Ib, "	47, " 35	"	6	Ia, "	153, " 20
"		Ib, "	48, " 35	"	55, 1	Ia, "	170, " 22

W		NK		W		NK	
Nr. 55,	2	Ia,	Nr. 106, Seite 15	Nr. 62,	12	Ia,	Nr. 65, Seite 10
	3	Ia,	" 173, " 22		13	Ia,	" 66, " 10
	4	Ia,	" 143, " 19		14	Ia,	" 75, " 10
	5	Ia,	" 169, " 22		15	Ia,	" 89, " 13
	6	Ia,	" 142, " 19		16	Ia,	" 91, " 13
" 56,	1	—	—		17	Ia,	" 95, " 14
	2	—	—		18	Ia,	" 93, " 13
	3	Ia,	" 178, " 23		19	Ia,	" 94, " 14
	4	Ia,	" 184, " 23		20	Ia,	" 96, " 14
	5	Ia,	" 179, " 23		21	Ia,	" 99, " 14
	6	Ia,	" 185, " 23		22	Ia,	" 98, " 14
" 57,	1	Ia,	" 183, " 23		23	Ia,	" 159, " 20
	2	Ia,	" 162, " 21		24	—	—
	3	Ia,	" 186, " 23	" 63,	1	Ia,	" 69, " 10
	4	—	—		2	Ia,	" 70, " 10
	5	Ia,	" 180, " 23		3	Ia,	" 71, " 10
	6	Ia,	" 127, " 17		4	Ia,	" 72, " 10
" 58,	1	Ia,	" 194, " 24		5	Ia,	" 73, " 10
	2	Ia,	" 189, " 24		6	Ia,	" 74, " 10
	3	Ia,	" 188, " 23		7-12	—	—
	4	—	—	" 64,	1	Ia,	" 6, " 2
	5	Ia,	" 182, " 23		2	Ia,	" 7, " 2
	6	Ia,	" 193, " 24		3	Ia,	" 8, " 2
	7	Ia,	" 192, " 24		4	Ia,	" 9, " 2
" 59,	1	Ia,	" 198, " 24		5	Ia,	" 10, " 2
	2	Ia,	" 181, " 23		6	Ia,	" 11, " 3
	3	Ia,	" 197, " 24	" 65,	1	Ia,	" 2, " 1
	4	Ia,	" 199, " 25		2	Ia,	" 3, " 1
	5	Ia,	" 191, " 24		3	Ia,	" 4, " 1
	6	Ia,	" 196, " 24		4	Ia,	" 5, " 1
" 60		Ia,	" 157, " 20		5	Ia,	" 13, " 3
" 61,	1	Ia,	" 202, " 25		6	Ia,	" 14, " 3
	2	Ia,	" 201, " 25		7	Ia,	" 15, " 3
	3	Ia,	" 208, " 25		8	Ia,	" 16, " 3
	4	Ia,	" 209, " 25		9	Ia,	" 17, " 4
	5	Ia,	" 200, " 25		10	Ia,	" 18, " 4
	6	Ia,	" 207, " 25		11	Ia,	" 20, " 4
" 62,	1	Ia,	" 1, " 1		12	Ia,	" 22, " 4
	2	Ia,	" 19, " 4		13	Ia,	" 32, " 5
	3	Ia,	" 21, " 4		14	Ia,	" 36, " 6
	4	Ia,	" 37, " 6		15	Ia,	" 42, " 6
	5	Ia,	" 38, " 6		16	Ia,	" 45, " 7
	6	Ia,	" 40, " 6		17	Ia,	" 46, " 7
	7	Ia,	" 39, " 6		18	Ia,	" 47, " 7
	8	Ia,	" 55, " 8		19	Ia,	" 48, " 7
	9	Ia,	" 57, " 9		20	Ia,	" 49, " 7
	10	Ia,	" 60, " 9		21	Ia,	" 52, " 8
	11	Ia,	" 62, " 9		22	Ia,	" 54, " 8

W		NK		W		NK	
Nr. 65,	23	Ia,	Nr. 56, Seite 8	Nr. 79	Ic,	Nr. 45, Seite 42	
	24	Ia,	" 58, " 9	" 80	{ Ic, " 46, " 42		
	25	Ia,	" 59, " 9	"	{ Ia, " 210, " 26		
	26	Ia,	" 63, " 9	" 81	Ic, " 24, " 40		
	27	Ia,	" 67, " 10	" 82	Ic, " 31, " 41		
	28	Ia,	" 76, " 10	" 83	Ic, " 11, " 38		
	29	Ia,	" 81, " 11	" 84	Ic, " 15, " 38		
	30	Ia,	" 86, " 12	" 85	Ic, " 17, " 38		
	31	Ia,	" 92, " 13	" 86	Ic, " 22, " 39		
	32		[100]	" 87	Ic, " 30, " 41		
	33	Ia,	" 114, " 15	" 88	Ic, " 25, " 40		
	34	Ia,	" 118, " 16	" 89,	Ic, " 39, " 42		
	35	—	—	"	2	Ic, " 40, " 42	
	36	—	—	"	3	Ic, " 41, " 42	
	37	Ia,	" 128, " 17	"	4	Ic, " 42, " 42	
	38	Ia,	" 130, " 17	"	5	Ic, " 43, " 42	
	39	Ia,	" 131, " 17	"	6	Ic, " 44, " 42	
	40	Ia,	" 132, " 18	" 90,	1	Ic, " 32, " 41	
	41	Ia,	" 133, " 18	"	2	Ic, " 33, " 41	
	42	Ia,	" 147, " 19	"	3	Ic, " 34, " 41	
	43	Ia,	" 148, " 19	" 91,	1	Ic, " 35, " 41	
	44	Ia,	" 151, " 20	"	2	Ic, " 36, " 41	
	45	Ia,	" 152, " 20	"	3	Ic, " 37, " 41	
	46	Ia,	" 155, " 20	"	4	Ic, " 38, " 42	
	47	Ia,	" 174, " 22	" 92		Ih, " " 52	
	48	Ia,	" 195, " 24	" 93		Ig, " 1, " 51	
	49	Ia,	" 205, " 25	" 94		Ig, " 2, " 52	
	50	Ia,	" 206, " 25	" 95		Ig, " 3, " 52	
" 66		Ia,	" 187, " 23	" 96		Ie, " 1, " 46	
" 67		{ Ia,	" 210, " 26	" 97		Ie, " 3, " 46	
		{ Ic,	" 46, " 42	" 98		Ie, " 4, " 46	
" 68		—	—	" 99		Ie, " 5, " 46	
" 69		Ia,	" 51, " 8	" 100		Ie, " 7, " 47	
" 70,	1	Ia,	" 100, " 14	" 101		Ie, " 8, " 47	
	2	—	—	" 102		Ie, " 9, " 47	
	3	Ia,	" 84, " 12	" 103		Ie, " 10, " 47	
	4	Ia,	" 85, " 12	" 104		Ie, " 11, " 48	
	5	Ia,	" 82, " 12	" 105		Ie, " 12, " 48	
	6	Ia,	" 80, " 11	" 106		—	—
	7	Ia,	" 90, " 13	" 107		—	—
" 71		Ic,	" 1, " 36	" 108		—	—
" 72		Ic,	" 2, " 36	" 109		Ie, " 2, " 46	
" 73		Ic,	" 9, " 37	" 110		Ie, " 6, " 42	
" 74		Ic,	" 19, " 39	" 111		Ih, " —, " 53	
" 75		Ic,	" 26, " 40	" 112		Ia, " 126, " 17	
" 76		Ic,	" 27, " 40			(teilweise)	
" 77		Ic,	" 28, " 40	" 113		Ia, " 139, " 18	
" 78		Ic,	" 29, " 40			— " 141	

W		NK		W		NK	
Nr. 114	—	—	—	Nr. 123	If, Nr. 3,	Seite	49
" 115	Ih,	—	Seite 52	" 124	If, "	4,	49
" 116, 1	Ih,	—	" 53	" 125	If, "	5,	49
" 2	Ih,	—	" 53	" 126	If, "	6,	49
15	Ih,	—	" 53	" 127	If, "	7,	49
3-9	Ia, Nr. 161,		" 21	" 128	If, "	8,	49
16	Ia, "	79,	" 11	" 129	If, "	9,	50
17	Ia, "	79,	" 11	" 130	If, "	13,	50
18	Ia, "	88,	" 13	" 131	If, "	14,	50
21	Ia, "	121,	" 16	" 132	If, "	15,	51
22	Ia, "	121,	" 16	" 133	If, "	19,	51
" 117, 1-4	Ia, "	160,	" 21	" 134	If, "	2,	48
" 5-10	Ia, "	117,	" 16	" 135	If, "	1,	48
17. 18	Ia, "	77,	" 11	" 136	If, "	11,	50
19-21	Ia, "	83,	" 12	" 137	If, "	12,	50
22	Ia, "	97,	" 14	" 138	If, "	10,	50
23	Ia, "	83,	" 12	" 139	If, "	18,	51
24	Ia, "	83,	" 12	" 140	If, "	16,	51
25	Ia, "	83,	" 12	" 141	If, "	17,	51
26	Ia, "	77,	" 11	" 142	—	—	—
27	Ia, "	83,	" 12	" 143	Ic, "	3,	36
28	Ia, "	87,	" 13	" 144	Ic, "	4,	36
29	Ia, "	97,	" 14	" 145	Ic, "	5,	36
30-33	Ia, "	87,	" 13	" 146	Ic, "	6,	37
34. 35	Ia, "	79,	" 11	" 147	Ic, "	7,	37
36	Ia, "	88,	" 13	" 148	Ic, "	8,	37
37	Ia, "	77,	" 11	" 149	Ic, "	9,	37
38	Ia, "	97,	" 14	" 150	Ic, "	10,	37
39	Ia, "	77,	" 11	" 151	Ic, "	11,	38
40	Ia, "	97,	" 14	" 152	Ic, "	17,	38
" 118, 1	Ia, "	68,	" 10	" 153	Ic, "	22,	39
" 2	Ia, "	121,	" 16	" 154	Ic, "	12,	38
" 3	Ia, "	44,	" 7	" 155	Ic, "	13,	38
" 4	Ia, "	50,	" 8	" 156	Ic, "	18,	39
" 5	Ia, "	61,	" 9	" 157	Ic, "	17,	38
" 6	Ia, "	150,	" 19	" 158	Ic, "	20,	39
" 7	Ia, "	12,	" 3	" 159	Ic, "	21,	39
" 8	Ia, "	190,	" 24	" 160	Ic, "	23,	39
" 9	Ia, "	176,	" 22	" 161, ¹	Ic, "	16,	38
" 10	Ia, "	175,	" 22	" ²	Ic, "	14,	38
" 119, 1-6	Ia, "	78,	" 11	" 162	[Ic, "	15,	38]
" 7	—	—	—	" 163	Ic, "	21,	39
" 120	Ih,	—	" 53	" 164	[Ib, "	40,	33]
" 121	Ih,	—	" 54	" 165	[Ib, "	41,	34]
" 122, 1	Ia, "	1,	" 43	" 166	[Ib, "	27,	31]
" 4	Ia, "	43,	" 6	" 167	[Ib, "	28,	31]
" 5	Ia, "	107,	" 15	" 168	[Ib, "	30,	31]
" 5	Ia, "	108,	" 15	" 169	[Ib, "	34,	32]

W	NK	W	NK
Nr. 170	[Ib, Nr. 27, Seite 31]	Nr. 208, 2	IIb, Seite 63
" 171	[Ib, " 29, " 31]	" 3	} IIb, " 64
" 172	[Ib, " 30, " 31]	" 4	
" 173	Id, " 1, " 43	" 209	IIb, " 64
" 174	Id, " 3, " 43	" 210	IIb, " 64
" 175	Id, " 4, " 43	" 211	IIb, " 64
" 176	Id, " 2, " 43	" 212	—
" 177/78	Id, " 5, " 43	" 213	IIb, " 64
" 179	Id, " 6, " 44	" 214	IIb, " 64
" 180	Id, " 7, " 44	" 215	IIb, " 56
" 181	Id, " 8, " 44	" 216	IIb, " 56
" 182, 1	Id, " 9, " 44	" 217	{ IIa, " 55
" 2	Id, " 10, " 44	" 218	{ X, " 130
" 3	Id, " 11, " 44	" 219	IIb, " 62
" 4	Id, " 12, " 45	" 220	IIb, " 63
" 5	Id, " 13, " 45	" 221-224	[IIb, " 63]
" 6	Id, " 14, " 45	" 225-229	IIb, " 62
" 183, 1	Id, " 15, " 45	" 230	IIb, " 63
" 2	Id, " 16, " 45	" 231	—
" 3	Id, " 17, " 45	" 232	IIb, " 62
" 4	Id, " 18, " 45	" 233	IIa, " 55
" 184	Ih, — " 52	" 234	IIb, " 56
" 185	Ih, — " 52	" 235	IIb, " 61
" 186	Ih, — " 52		(M 23)
" 187	Ih, — —		XII, Seite 61
" 188	Ih, — " 53		(M 14)
" 189	Ih, — " 52	" 236	XII, Seite 62
" 190-192	Ih, — " 53	" 237	XII, " 62
" 193	Ih, — " 53/52	" 238	IIa, " 54
" 194	IIa, — " 55	" 239	X, " 130
" 195	X, — " 129	" 240	IIa, " 55
" 196	IIa, — " 55	" 241-245	X, " 130
" 197/98	X, — " 129	" 246	IIa, " 55
" 199	IIa, — " 55	" 247	IIb, " 61
" 200	X, — " 130	" 248	—
" 201	IIa, — " 55	" 249	IIb, " 62
" 202	— — —	" 250	IIb, " 58
" 203	IIa, — " 55	" 251	(M 52)
" 204	X, — " 130	" 252	—
" 205	IIa, — " 55	" 253	IIb, Seite 57
" 206	[IIb, — " 65]	" 254	(M 49)
" 207	[IIb, — " 65]	" 255	IIb, Seite 58
" 208, 1	IIb, — " 63	" 277	Ih, " 54
" 208, 1	IIb, — " 63	" 279	Ih, " 54
			VIII, " 95
			= NK

