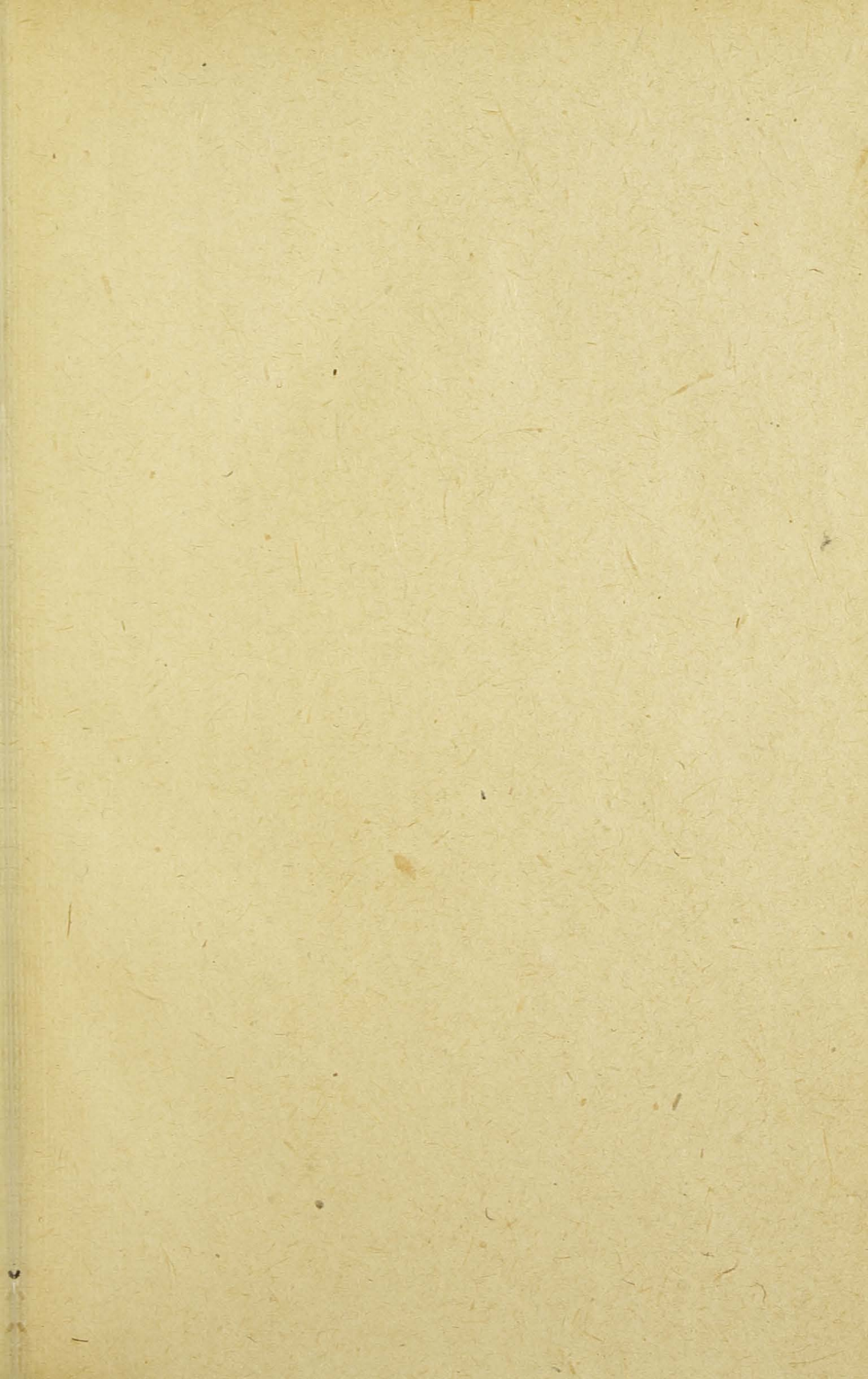


Fork

Bach-Jahrbuch  
1949-1950







# Bach=Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Max Schneider

38. Jahrgang 1949-1950



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig



Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

Vereinsjahr 51

Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden

1257

III/18/157 (Breitkopf & Härtel, Leipzig) - Lizenz-Nr. 364. 170/114/50

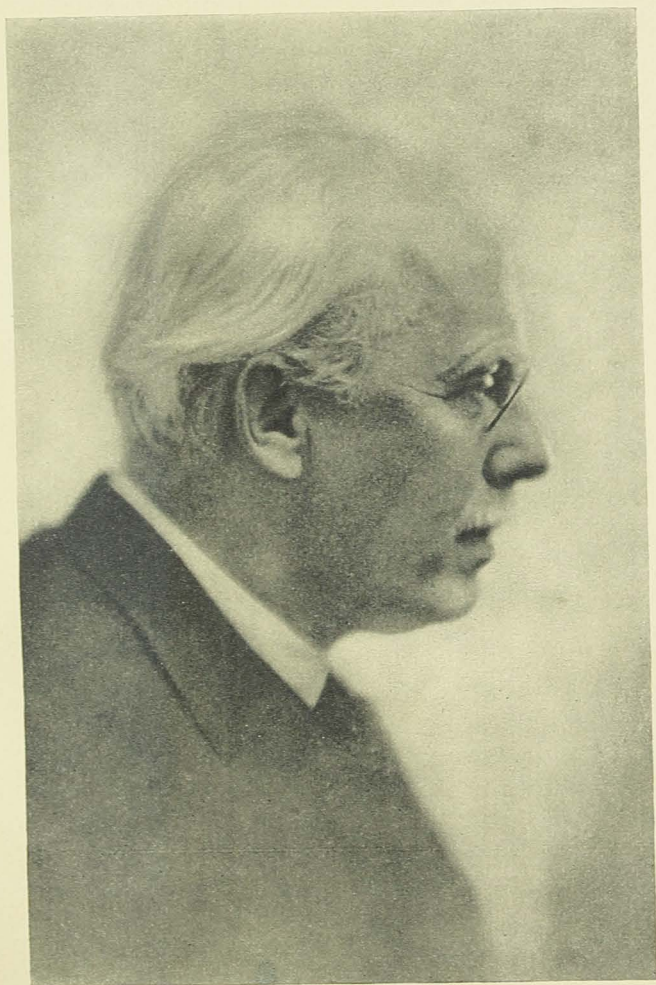
1951 F III 401

## Inhalt

	Seite
Karl Straube †	
Hans Joachim Moser (Berlin-Charlottenburg), Johann Sebastian Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele . . . . .	1
Walter Serauky (Halle/Saale), Die neuzeitliche Bachforschung und Hans Kaysers Harmonik . . . . .	7
Walter Blankenburg (Schlüchtern), Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung . . . . .	24
Klaus Ehricht (Halle/Saale), Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Johann Sebastian Bach . . . . .	40
Wilhelm Weismann (Leipzig), Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung . . . . .	57
Hans Hering (Düsseldorf), Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik . . . . .	65
Alfred Dürr (Göttingen), Zu den verschollenen Passionen Bachs . . . . .	81
Werner Neumann (Leipzig), Zur Aufführungspraxis der Kantate 152 . . . . .	100
Hans Löffler (Dobitschen), Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs . . . . .	104
Hans Löffler (Dobitschen), „Bache“ bei Seb. Bach . . . . .	106







KARL STRAUBE





## Karl Straube

geboren am 6. Januar 1873 in Berlin

gestorben am 27. April 1950 in Leipzig

Der Heimgang des Altkantors der Leipziger Thomana und des deutschen „Organistenmachers“ der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, Professor D. Dr. Karl Straube, bedeutet für das deutsche Musikleben, insbesondere aber für die Neue Bachgesellschaft, einen schweren Verlust. Karl Straube war, seitdem er als Thomasorganist nach Leipzig kam, mit unserer Arbeit aufs engste verbunden: als Mitglied des Vorstandes, dann als stellvertretender Vorsitzender, schließlich seit 1945 als Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft. Seine vielseitigen Gaben und seine auf zahlreichen Wissensgebieten heimische Persönlichkeit haben viel dazu beigetragen, die Bachpflege aus der isolierten Schau auf einen Mann herauszuführen und J.S. Bach in den lebendigen Zusammenhang des Musiklebens vor ihm und nach ihm zu stellen! Mit dem damit verbundenen Willen zu unbedingter Werktreue und doch zugleich mit der Zielsetzung, nicht historische Liebhabereien zu treiben, sondern das gegenwärtige Musikschaffen zu befruchten, hat Karl Straube der Pflege des Bachschen Erbes in unserer Zeit den entscheidenden Dienst erwiesen. Wir gedenken des Heimgegangenen in Dankbarkeit und Treue. Er ruhe in Frieden und das ewige Licht leuchte ihm!

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft  
D. Dr. Mahrenholz





## Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele

Von Hans Joachim Moser (Berlin-Charlottenburg)

In einer Zeit, da statt Einzelfragen des Philosophierens immer ernster die Problematik der Wissenschaftslehre selbst als „Grundlagenforschung“ behandelt wird, kann man sich auch in der Kunst- und speziell Musikwissenschaft nicht damit zufrieden geben, einen größten Meister der Kunst wie Bach nur subjektiv aus ästhetischen Gründen solches Ehrentitels für würdig zu erachten, sondern wird bei Gelegenheit seiner Zweihundertjahrfeier dem Wesen seiner Musik wie dem Problem, was Musik überhaupt sei, nachzugehen haben — eine Frage, die so alt wie die bewußte Musikübung selbst erscheint, aber jedem Geschlecht neue Seiten zeigt und neue Antworten abverlangt.

Es wird weitgehend von unserem Musikbegriff abhängen, was uns an der Lebensleistung eines Bach das Entscheidende zu sein dünkt, und umgekehrt kann dieses Bachsche Schaffen, so zentral wie es heute zwischen uns aufragt, durchaus befähigt sein, die Formung unserer Musikvorstellung im ganzen entscheidend mitzubestimmen, vielleicht auch gegen Unklarheiten und tagesbegrenzte Fehlmeinungen abzuschirmen. Gehen wir den ersteren Weg und stellen wir das Wesen der Tonkunst als solcher zur Erörterung! Freilich sind der Tonkünste nach Ländern und Zeiten derart zahlreiche, daß man strenggenommen ebensoviel Definitionen erhalten müßte, als sich Zwecke und Anlässe des Musizierens quer durch die irdischen Kontinente und die Geschichtsepochen hin finden ließen — deshalb wird man die Schau vorteilhaft so eingrenzen, daß Bachs Oeuvre ungefähr in die Mitte des Blickfeldes gerückt erscheint.

Ich habe letzthin mehrfach versucht, das mancherlei Widersprüchliche, das unserer neueren abendländischen Musik innewohnt, dadurch zu bestimmen, daß ich zwei Hauptwurzeln bei der Herkunft der „Himmels-tochter Polyhymnia“ abzuleiten versuchte, und ich glaube, daß diese Polarität ihres Herkommens, ihrer realen wie ideellen Beheimatung, auch für dies vorliegende Thema von entscheidendem Vorteil sein wird: ihre Abkunft von der menschlichen Seele und aus dem jenseits alles Menschlich-Irdischen liegenden Weltraum, (kurz genannt:) dem „Kosmos“. (Daß diese Zweiteilung weder der christlichen noch der pantheistischen Weltanschauung zu widersprechen braucht, wird noch zu behandeln sein.)

Meine Opposition gegen jene „akustische Rechnerei“, mit der selbst neueste Tonsatzlehren immer wieder zu beginnen pflegen, um die Harmonieregeln und die Tonsystematik „objektiv zu untermauern“, begegnete sich mit erneuten Goestudien, die mir ergaben, daß der Weise von Weimar das „Tonreich ohne Physik“ als ein der naturwissenschaftlich-anorganischen Begründung prinzipiell nicht bedürfendes Gebiet von Urphänomenen ansah, das sich einfach aus sich selbst erklärt. Von dieser Überzeugung geleitet, versuchte ich (Ernst Kurths „Musikpsychologie“ diente mir obendrein zum Leitstern), eine rein „anthropozentrische“ Musikästhetik zu entwickeln, die sowohl die rhythmischen Phänomene von denen des physikalischen Zeitbegriffs abhob als auch die Intervallenlehre und das Konsonanz-Dissonanz-Problem unabhängig von den Berechnungen der reinen oder pythagoreischen oder wohltemperierten Stimmung einzig aus apriorischen Zweiklangmodellen unserer Musikseele ableitet.

Aber es wurde mir auch bald klar, daß sich damit wohl ein weiter Bezirk „subjektiver“ Musik, affekthaltiger und inhaltsnaher Tondichtung erklären lasse, daß jedoch eine „objektive“ Ergänzung, ein ausgleichendes Widerspiel angenommen werden müsse, um das Ganze der abendländischen Musik zu umspannen: die kosmische Musik, das „Tonreich mit und aus der Physik“. Man kann wohl behaupten, auf der anthropomorphen und anthroponomen Musik, die eine „Sprache“ sei und den andern Künsten deshalb sehr wesensnahe stehe (die romantische Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk gibt dem Ausdruck), sei die eigentlich empirisch-wirkliche Tonkunst, und die andere, kosmische Musik, stelle nur ein — um mit Kant zu reden — sittliches Postulat, eine notwendige Idee dar. Sei es drum — die Wirklichkeit und Wirksamkeit solcher Forderung wird ja dadurch nicht geringer. Die antike Mythe von der Harmonie der Sphären als *musica mundana* und *coelestis*, später christianisiert zur Engelsmusik, gibt diesem unbestimmten Ahnen anschaulich-greifbaren Ausdruck. Es ist jene Musik, die auf einfachsten Zahlen- und Saitenlängen-Verhältnissen beruht, auf den elementaren Konsonanzen und schlichtesten rhythmischen Proportionen, eine absolute Musik „*supra voces musicales*“ ohne nähere Bindung an die Sprache und Sprachmelodik, ohne menschliche Affekte und dichtungsverwandte Inhalte, dagegen mit mancherlei Beziehung zur kristallinen Form an sich, zu selbstzwecklicher Ornamentik, eben ein objektives Klingreich der Tonbauten und als solches gewiß fähig, bis zu „klassischer“, antiromantischer „Schönheit an sich“ gesteigert zu werden. Die „seelennahe“ Musik dagegen relativiert sich schon durch enge Nachbarlichkeit zu den übrigen menschlichen Künsten; ihr eignet weniger die Schönheit als der Reiz.



Mehrfach in der Geschichte der Musik sind Trennungen beider Möglichkeiten deutlich sichtbar geworden, so etwa bei Josquins *Musica reservata*, wo (in dunkler Rückbeziehung auf Platos Ethoslehre) die Renaissance die Tonkunst zu menschlichen „Inhalten“ erstmals bewußt humanisierte, die Musik jauchzen und weinen lehrte — von daher nahm sich die spätgotische Musik der Ockeghemzeit dann plötzlich wie ein rein spekulativer Konstruktivismus, wie eine seelenlose Künstelei an Proportionen, wie überständige Scholastik aus. Josquins und Senfls Lamentomotetten wurden erste Früchte dieser neuen Durchseelung des Tonreichs<sup>1)</sup>, die dann in Monteverdis *Lamento d'Arianna* u. dgl. die nächste Stufe der Subjektivierung erstieg. Affektstudien des Mittelbarock wie Johann Kriegers „Weinender Heraklit und Lachender Demokrit“<sup>2)</sup> führen von dort unmittelbar an die Schwelle der Bachschen Kunst weiter. Die Verpersönlichung des protestantischen Kirchenstils in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter den deutschen Schülern von Schütz und Carissimi, also bei Tunder, Weckmann, Bernhard, Rosenmüller, Buxtehude, Joh. Christoph Bach, bei Christian Geist, Georg Böhm, Christian Ritter, Erlebach, Zachow, Joh. Philipp Krieger usf., die ich als „Romantik des Mittelbarock“ bezeichnen möchte und die ausdrucksmäßig soviel Subjektives in Bachs Tonsprache hat vorbereiten helfen, führt auf die zweite Hauptgabelung kosmischer und seelischer Musik: in der nachmaligen Polarität zwischen Wiener Klassik und eigentlicher Musikromantik — eine Alternative, die noch bis in die heutige Musikproduktion hinein spurweise nachwirkt und wahrscheinlich in späteren Jahrhunderten ähnlich als die Wahlentscheidung zwischen zwei ewig möglichen Gegenwärtigkeiten weiterklingen wird.

Wie war es nun um Bach und seine Kunst in diesem Widerstreit der Möglichkeiten bestellt? War er dieserhalb nicht ein „Herkules am Scheideweg“ gleich seinem allegorie-belehrten Wettinerprinzen? Insofern schon würde der Vergleich hinken, als es bei jenem prinzlichen Herakles sehr einfach um die Wahl zwischen Gut und Böse in damaliger absolutistischer Schau ging, man aber bei Bach durchaus nicht die kosmische Musik als „gute“, die menschenbedingte als „böse“ setzen könnte. Gewiß, letztere ist die mehr sensualistische, nach damaliger Musiknomenklatur ein „*Stylus luxurians*“ gegen einen „*Stylus gravis*“. Aber merkwürdigerweise deckt sich das nun keineswegs einfach mit den damaligen Hauptstandpunkten der konfessionellen Kirchenmusik, wo man annehmen könnte, daß das Objektive dem Orthodoxen, das Subjektive dem Pietistischen parallelzusetzen wäre. Im Gegenteil ist aus den Äußerungen eines Joh. Georg

<sup>1)</sup> Vgl. das Kapitel „Die Lamentomotette von Josquin bis J. Gallus“ in meiner „Mehrstimmigen Vertonung des Evangeliums“ (1931) I S. 14 ff.

<sup>2)</sup> Mein „Corydon“ (Litloff 1933) I 81.

Ahle oder Joh. Kuhnau zu entnehmen, daß man den *Stylus luxurians*, die ornamentale Konzertierlust, als Ausfluß der Orthodoxie verstand, und für den jungen Pietismus eine „bewegliche“, aber zugleich beinahe asketische Musik beanspruchte, was zu Bachs Entscheidung, die ihn aus den Mühlhauser Parteikämpfen gen Weimar entfliehen ließ, entscheidend zugunsten der orthodox-figurativen Kirchenkantate beigetragen zu haben scheint. Also verstand man wohl das Ornamentale (wie wir es ja auch oben definiert haben) mehr als Konsequenz der kosmisch-kristallinisch-formalen Musikhaltung. Daß das Affektgeladene des Pietismus als eines stark subjektivierten Bekenntnisses sich statt dessen im Sprachgezeugten der Musik zu erlösen suchte, dürfte danach einleuchten, und so könnte man in Anwendung auf die Kantatenwelt Bachs sagen, daß das Kosmische in der formal kreisenden, statischen Arie, das Anthropozentrische dagegen im dynamisierten Zielen des Rezitativs als einer „offenen Form“ wesensgetreue Verwirklichung gefunden habe.

Hier wird wohl schon deutlich, was sich uns bei dieser ganzen Fragestellung als zwingendes Ergebnis entgegendrängt: Bach gibt uns kein „aut-aut“, sondern ein „et-et“ zu schmecken, wie denn überhaupt seine komplexe Künstlerpersönlichkeit den denkbar rundesten und völligsten Kosmos rings um sein subjektives Zentrum her vermerken läßt. Gegenüber all jenen Teilgenies der Romantik ist er ein barockes Universalgenie, von köstlicher Ausgewogenheit nach allen Seiten.

Zu dieser inneren Balance gehört bei ihm, auf der längsten Wesensachse des Schaffenden, auch dieses „mitten inne zwischen Kosmos und Seele“, zwischen Objektiv und Subjektiv, zwischen Absolutheit und menschlichem Einbezogensein. Man kann das schon bei Betrachtung seiner Persönlichkeit auffällig bestätigt finden: der Zornnickel, der den Arnstädter Zippelfagottisten in die Ecke ficht, der dem Serenissimus von Weimar den Abschied stürmisch abfordert, der die Präfektenschlacht mit Ernesti jun. durchkämpft, ist ebenso ein Anthropozentriker wie der biderbe Hausvater, der soviel Kinder zeugt und mit ihnen sein Hauskonzert formiert, sich über die allzugesunde Leipziger Luft ägriert, die ihm die Begräbnissporteln verkürzt, oder dem Vetter Elias vorrechnet, daß ihm der Schweinfurter Süßwein zu hohe Transportkosten verursache. Ist es zu glauben, daß dies derselbe Jenseitssüchtige sein könne, dessen feierliches h-moll das alte Wort auf die höchste Ebene verpflanzt: *Mea patria coelum* — „der Himmel ist mein Vaterland“?!

Unter den großen Vokalwerken Bachs ist das wohl am meisten als kosmisch zu bezeichnende die h-moll-Messe, wie es schon im Wesen des Hochamts begründet lag — es sind bezeichnend genug die einzigen Kantaten Bachs ohne Rezitative (zum Vergleich sehe man als subjektivste



Stelle der Beethovenschen *Missa solennis* jene rezitativische Gestaltung des *Dona nobis pacem*, die dieser Großmeister einer Haydn'schen *Missa in tempore belli* von 1796 nachgeformt hat). Das Kosmische in Bachs h-moll-Dom, das sich mit dem Dogmatischen als dem Überpersönlichen als Göttliche Satzung deckt, spricht sich schon in dem *Alla breve* des zweiten *Kyrie*, des *Gratias* und *Dona nobis* (das hier wieder eine *Gratiarum actio* sein soll), in beiden Credosätzen, und dem *Confiteor*, also allem besonders Katechismusnahen, bezeichnend aus, und es stammt wohl von hier, wenn Rob. Schumann für den *Chorus mysticus* der Faustszenen und Brahms für die Fugen des „Deutschen Requiems“ den damals schon altertümlichen Vierhalbetakt als Symbol des Feierlichen herangezogen haben. Ich habe immer im *Et resurrexit* der h-moll-Messe die „nackten“ Tanzakte als „kosmische Wirbel“ empfunden, ebenso das Schnellmenuett des *Gloria*, wobei die Frage der Contrafakturen beiseite bleiben kann, obwohl sie diese Auffassung bestätigen dürfte. Auch die Ziersamkeit des *Laudamus te*, des *Domine Deus*, des *Benedictus* und des so bildhaft trinitarischen „*Qui sedes*“ hat etwas von jener erwähnten kosmischen Zierfreudigkeit – man erwäge, daß Kosmos nicht nur „Weltordnung“, sondern auch „Schmuck“ bedeutet. Lange bevor ich etwas von meiner jetzigen kosmischen Hypothese ahnte, spann sich mir immer eine Gedankenbrücke von der oft selbstgesungenen Baßarie „*Quoniam tu*“ mit D-Horn und herben Fagotten zum „Jäger Orion“, und bei dem Oboenpastoral des barytonalen „*Et in spiritum*“ schienen mir die *Prophetæ* für das Hirtengepräge kaum zur Erklärung hinzureichen, vielmehr dachte ich mir den Heiligen Geist als auf einer Himmelswiese über die Lämmerwölkchen der Seelen wachend. Und gibt es in aller Musik einen tieferen Blick in den Riesentempel des Kosmos als bei der gewaltigen, sechsflügligen Jesaiasvision des Bachschen *Sanctus*? Gerade von dieser grundlegenden kosmischen Beheimatung der h-moll-Messe in D-dur gewinnen diejenigen Sätze, die sich mit der Erdenfahrt Christi befassen, durch ihre Menschengefühls-Nähe besonders ergreifende Macht – das *Qui tollis* (gleich dem ganz anthropozentrischen ersten *Kyrie* in h-moll stehend!), das im gleichen, privat-Bachschen Tonbereich ertönende *Et incarnatus*, das *Crucifixus* (e-moll) und das *Agnus dei* (g-moll). Man erinnere sich bei dieser Gruppierung des Goethischen Ausspruchs, daß Dur ins Objekt, Moll ins Subjekt treibe: Dur als Bereich des physikalistischen Obertonprimas, Moll als das in der Seelenerfahrung nicht geringere Gegenreich des Subjektiven...

Es wäre reizvoll, den Weg von Bachs Johannespassion zu jener nach Matthäus als einen Weg von stärkerer Ichbezogenheit des jungen Meisters



zu vermehrter Objektivierung des Abgeklärteren, vom Willen zur Anschauung, vom Affekt flammenden religiösen Mit-Leidens zu erhöhter Darstellung des ewigen Erlösermysteriums nachzuweisen. Und welche Fülle der Ausdeutungsmöglichkeiten eröffnet sich, wenn man die Bögen der Bachschen Lebenskurve noch weiter anlegt, von den Weimarerischen Früh-Kantaten zu den Choralkantaten der Leipziger Spätzeit, von den noch Buxtehude benachbarten frühen Orgeldichtungen bis zur letzten Weisheit und Materialbezwungung der „Kunst der Fuge“! Gerade hier, etwa in den Wundern der Spiegelfugen, bekommt der Begriff des Kosmischen, einer kristallinen Ausgewogenheit, seinen reichsten Sinn. Man spürt, daß hier, weit über die Virtuosität äußerster Kontrapunkt-künste, über den Triumph des stupendesten satztechnischen Könnens hinaus ein tönendes Abbild des Augustinischen Gottesstaats (um über ein völlig Unsagbares wenigstens andeutend auszusagen) durch den begnadeten Seher Bach gestaltet worden ist.

Man könnte sagen: der kosmische Schaffensanteil bei Bach, bewahrt in fugenhaften Satzkünstlichkeiten, in Zahlensymbolen, in unterbewußter Kristallinik des Goldenen Schnitts und ähnlichen Gesetzmäßigkeiten, sichert seine objektiven Dauerwerte. Der nicht geringere Anteil glühender Frömmigkeit und innigster Empfindung aber bewahrt ihm ebenso in den Menschenherzen, in den Seelen spätgeborener Hörer die anredende Nähe, den rüttelnden Kontakt, die ewige Aktualität der Verkündigung. Seine Kosmik schafft ihm die Bewunderung der Forscher, seine Menschlichkeit sichert ihm die Liebe und Erschütterung der Gemüter, die er mit seinen Harmonien und Melodien aufschließt — er zeigt uns Gott als gestirnten Himmel über uns und als Gesetz in uns, und so bewährt er sich stets neu als der unvergleichliche Kunder alles ewig Gott-Menschlichen.

## Die neuzeitliche Bach-Forschung und Hans Kayfers Harmonik

Von Walter Serauky (Halle/S.)

Die neuzeitliche Bach-Forschung hat mit besonderer Aktivität die Zahlensymbolik in den Mittelpunkt ihrer Darstellung gerückt. Nachdem erstmals Wilhelm Werker<sup>1)</sup> den Nachweis zu erbringen suchte, Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ sei unter mathematischen Spekulationen des Meisters entstanden, eine These, deren Vereinseitigung, sofort erkannt, seitens der Bach-Forschung allgemeine Ablehnung erfuhr, ist die Frage des Mathematischen bei Bach nicht mehr zur Ruhe gekommen. Neuere Forscher beschäftigten sich noch intensiver mit der Zahlensymbolik, doch behandelten sie die festgestellten Zahlenverhältnisse nicht mehr völlig abstrakt, sondern unter dem Gesichtspunkt musikgeschichtlicher wie theologischer Anknüpfung. In diesem Sinne sind neuerdings hervorgetreten: Martin Jansen<sup>2)</sup>, Wilhelm Luetge<sup>3)</sup> und Friedrich Smend<sup>4)</sup>. Ihre Darlegungen dürfen zwar als bekannt vorausgesetzt werden; doch sei es gestattet, die Arbeiten dieser Bachforscher-Gruppe – nur diese steht hier zur Debatte – einer kritischen Betrachtung zu unterziehen.

Das mathematische Beweismaterial, das diese Bachforscher uns bisher vorgelegt haben, ist höchst unterschiedlicher Art. Luetge unternimmt nichts Geringeres als den Versuch, nachzuweisen, die einzelnen Satz-teile der Motette „Jesu meine Freude“, ebenso auch die einzelnen Szenen der zwei Hauptteile der „Matthäus-Passion“ seien auf Grund einer Teilung nach dem „Goldenen Schnitt“ zusammengefügt. Das Prinzip des „Goldenen Schnitts“ läßt sich durch die Formel ausdrücken: Der kleinere Teil verhält sich zum größeren wie der größere zum Ganzen, in Zahlen (annähernd):  $4,96:8,04 = 8,04:13$ . Und nun ist Luetge bemüht, durch genaues Zählen der Takte der einzelnen Abschnitte

<sup>1)</sup> W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen ... des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach, Leipzig 1922.

<sup>2)</sup> M. Jansen, Bachs Zahlensymbolik, Bach-Jahrbuch 1937, S. 96 ff.

<sup>3)</sup> W. Luetge, Bachs Motette „Jesu meine Freude“, Musik und Kirche, 4. Jg. 1932, Heft 3; derselbe, Das architektonische Prinzip der Matthäus-Passion, Zeitschrift für Ästhetik, Jg. 1936, S. 65 ff.

<sup>4)</sup> Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten, erläutert von Fr. Smend, Berlin 1947.

einer Arie, eines Chors, eines Hauptteils usw. die Verhältnisse des „Goldenen Schnitts“ allüberall in Bachs Musik aufzuzeigen. Dieser Versuch ist dem Verfasser gerade vom mathematischen Standpunkt nicht immer geglückt, da er zumal bei der Analyse der Motette „Jesu meine Freude“, sich des öfteren gezwungen sieht, die durch die musikalische Formgestaltung bedingten Abweichungen von der streng richtigen Zahl genau anzugeben. Darüber hinaus ist es überhaupt eine noch immer umstrittene Frage der allgemeinen Kunstwissenschaft, ob das Verhältnis des „Goldenen Schnitts“ in den bildenden Künsten wirklich besondere ästhetische Werte herbeigeführt hat.

Wieder von einer anderen Seite suchen Jansen und Smend der Frage des Mathematischen bei Bach nahezu kommen, Jansen mehr mit musikgeschichtlicher Fundierung, Smend unter theologischem Aspekt. Jansens Aufsatz über Bachs Zahlensymbolik in der „Matthäus-Passion“ stellt den Meister als tiefgründigen Bibelkenner und Bibelinterpreten vor uns hin. Dieser Autor zählt nicht nur Takte, sondern beispielsweise auch Stimmeneinsätze in Chören. So deutet er den Judenchor (Nr. 59) „Sein Blut komme über uns“ folgendermaßen aus: 36 mal erklingt der Stimmeneinsatz „über uns“, 34 mal der Stimmeneinsatz „unsere Kinder“. Die Summe beider Zahlen nennt das Jahr der Zerstörung Jerusalems (70 n. Chr.) durch Titus. Wirkt diese Feststellung Jansens noch einigermaßen schlüssig, so wird man doch andererseits seine Interpretation des berühmten Rezitativs, welches das Erdbeben nach Jesu Tode zum Gegenstande hat, als einigermaßen fragwürdig bezeichnen müssen. Jansen deutet dieses Rezitativ im Sinne einer musikalischen Reihenbildung: die einzelnen Töne der Continuo-Begleitung in 32stel-Notenwerten werden von ihm gezählt und gemäß den Pausen der Gesangsmelodie gruppiert. Auf diese Weise ergeben sich folgende Zahlen: 18, 68 und 104 Töne erklingen in diesem Rezitativ. Nun werden in einer alten Bibel mit Kommentar vom Jahre 1678, die Bach nach Jansen gekannt hat, die Psalmen 18, 68 und 104 als diejenigen Psalmen bezeichnet, bei denen von einem Beben der Erde die Rede ist. Wir aber fragen: Absicht oder Zufall?

Bis zu Jansens Tode (1944) hat sich Friedrich Smend laut eigenem Zeugnis mit diesem gemeinsam der Aufklärung des zahlensymbolischen Fragenkomplexes gewidmet. In seinen jüngsten Publikationen nimmt Smend seinen Ausgangspunkt von gewissen symbolischen Zahlen der Bibel, als welche die 3 (die Zahl der heiligen Dreieinigkeit), die 7 (7 Tage, 7 Bußpsalmen), die 12 (12 Stämme, 12 Jünger) und die 10 (10 Gebote) genannt werden. Smend glaubt den Beweis führen zu können, daß diese Zahlen unter gewisser Variierung in Bachs Werken



eine Rolle spielen, teils hinsichtlich der Zahl der Sätze eines Werkes, teils im Hinblick auf die Taktzahlen gewisser Sätze. Diese theologisch fundierten Zahlenspekulationen Smends frappieren bei seiner Interpretation der Bachschen *h*-moll-Messe zunächst durch die geistreiche Art der Kombination verschiedener Sätze auf Grund ihrer symbolischen Zahlen. Hören wir zunächst Smends eigene Darstellung:

„In der autographen Partitur der *h*-moll-Messe hat Bach eine symbolische Zahl selber notiert. An das Ende der Chorfüge „Patrem omnipotentem“ schreibt er die Taktzahl: „84“ (=  $7 \cdot 12$ ). Der am Ende des Werkes entsprechende Satz, d. h. der „Vivace ed Allegro“ überschriebene *D*-Dur-Satz „Exspecto“ ist 105 (=  $7 \cdot 15$ ) Takte lang. Beide aufeinander bezüglichen Chöre haben zusammen eine Ausdehnung von 189 (=  $7 \cdot 27$ ) Takten. In allen diesen Taktzahlen ist also die 7 enthalten. Im 1. Chor bezieht sie sich auf die Schöpfung („factorem coeli et terrae“), im zweiten auf die Endzeit, von der die Offenbarung Johannis predigt. Erde und Himmel haben ihre 7. Eine Berührung beider, d. h. die vollkommene Offenbarung Gottes auf Erden, wird nun in der Erscheinung Christi Zeugnis: Der Chor „Et incarnatus est“ zählt 49 (=  $7 \cdot 7$ ) Takte. Hier überschneidet sich die 7 des Himmels mit der 7 der Erde („de Spiritu Sancto ex Maria virgine“).“ Man sieht, Smend beobachtet neben dem Zählen erfreulicherweise auch noch die musikalischen Zusammenhänge, doch ist gerade hier zum Erweis der Zahlensymbolik die geschickte Auswahl einzelner Chöre ihm das Wesentliche; man beachte, daß der in obiger Darstellung erwähnte *D*-Dur-Satz „Exspecto“ kein selbständiger Chor, sondern ein Satzteil des Chors Nr. 19 ist.

Was somit diese Zahlensymboliker, unbeschadet ihrer unterschiedlichen Arbeitsmethode, miteinander verbindet, das ist das Zählen, Messen, Abschätzen der Bachschen Werke. Dabei sind aber diese Zahlenspekulationen keineswegs immer völlig eindeutig fixiert. Denn beispielsweise wird in Bachs „Matthäus-Passion“ bald vermöge des Prinzips des „Goldenen Schnitts“ (Luetge), bald auf Grund einfacherer Zahlenspekulationen (Jansen, Smend) eine Interpretation zu geben versucht. Es fragt sich, ob Bach selbst derartigen Gedankengängen nahegestanden hat. Aus seinem eigenen Familienkreise erhalten wir eine verneinende Antwort. Hat doch Carl Philipp Emanuel Bach in einem Briefe an den Bachbiographen Nikolaus Forkel folgenden bezeichnenden Satz ausgesprochen:<sup>1)</sup> „Der seel. (Vater) war, wie ich und alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber von trockenem, mathematischem Zeuge.“ Diese

<sup>1)</sup> Bach-Urkunden, hrsg. von M. Schneider, Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, XVII, Heft 3, Leipzig 1917.

Worte sollten immerhin zu denken geben und vor jeder Überschätzung der zahlensymbolischen Nachweise durch Werker, Luetge, Jansen und Smend die Bachforschung eindringlich warnen.

Zu der ganzen Frage hinsichtlich des Mathematischen bei Bach ist neuerdings auch von fachwissenschaftlich mathematischer Seite<sup>1)</sup> Stellung genommen worden. Der Mathematiker Speiser hat darauf hingewiesen, daß die Mathematik deshalb den üblich gewordenen Vorwurf der Trockenheit auf sich geladen hat, weil die Auffassung vorherrscht, für diese Wissenschaft sei die Logik ausschlaggebend. Demgegenüber betont Speiser: „Die Logik habe ich absichtlich beiseite gelassen. Denn es scheint mir nicht, daß sie für das mathematische Denken besonders charakteristisch ist.“ Ist so die Mathematik von den Beziehungen zur Logik losgelöst, dann ergibt sich nach Speiser die Möglichkeit, die inneren musikalischen Bindungen und Beziehungen von Kunstwerken in der Art der Schöpfungen Bachs aufzudecken.

Eine objektive Würdigung des Mathematischen bei Bach, geeignet, zur Lösung dieses ganzen Fragenkomplexes beizutragen, verdanken wir Paul Mies.<sup>2)</sup> Mies betont völlig zutreffend, daß die innere Gesetzmäßigkeit der Bachschen Werke unbezweifelbar sei. Die Fuge und die Konzertform Bachs zeigen eine Häufung solcher gesetzmäßigen Beziehungen. Die Analyse der Bachschen Werke kann aber immer nur mit musikalischen Begriffen gefördert werden. Wörtlich äußert Mies zu der Frage: „Die Untersuchung eines musikalischen Kunstwerks muß von ihm und den ihm eigenen Begriffen ausgehen; man würde ein mathematisches Werk ja auch nicht nach musikalischen Gesetzen beurteilen. Die Fülle der Beziehungen in den Werken Bachs, die Tatsache, daß bei ihm fast jeder Ton mit anderen gebunden wirkt, so daß alles aus einem Guß, unter einem Gesetz zu stehen scheint, reizt zweifellos zur Untersuchung und Ordnung dieser Beziehungen, zur Darstellung in einem übersichtlichen Schema unter einem festen Begriffe. Aber diese Begriffe und Schemata müssen der Musik entnommen sein.“ Diese Gedankengänge bedeuten eine eindeutige Kritik jener Versuche, Bachs Werken ein „mathematisches Gewand“ überzuziehen, die Welt der Zahlen ihnen überzuordnen. Mit Recht hat bereits Arnold Schering<sup>3)</sup> in seiner (ersten) Studie über „Bach und das Symbol“ zu der Frage der Zahlensymbolik festgestellt, daß die Zahlen den Menschen der Gegenwart nicht mehr affizieren; wörtlich erklärte Schering: „Die Zahl als Symbolträger hat für uns jeden Reiz verloren. Für

<sup>1)</sup> A. Speiser, Die mathematische Denkweise, 1932.

<sup>2)</sup> P. Mies, Zur Frage des Mathematischen bei Bach, Bach-Jahrbuch 1939, S. 43 ff.

<sup>3)</sup> A. Schering, Bach und das Symbol, Bach-Jahrbuch 1925, S. 56.



Bach ist sie bindend gewesen wie nur irgendein göttliches Gesetz.“ Mit dieser Klarstellung steht im Zusammenhang, daß die meisten der zahlensymbolischen Aufweisungen Jansens und Luetges, bei Bach-Aufführungen, vom Hörer kaum noch bemerkt werden, auch wenn derartige Zahlenspekulationen im einzelnen Fall von Bach selbst beabsichtigt sein sollten.

Es fragt sich nun andererseits, ob es in Bachs Zeit gewisse Anschauungen gab, welche die Zahlenspekulationen der genannten Autoren in gewissem Sinne innerlich motivieren würden. Und in der Tat findet sich im Bach-Zeitalter eine Anschauungsform, die zu dieser Frage in Beziehung steht.

Die Bachzeit nannte ein religiös-philosophisches Weltbild ihr eigen, das dem großen Leipziger Thomaskantor zweifellos nicht unbekannt war.<sup>1)</sup> Hier ist zunächst auf Grundanschauungen des zeitgenössischen deutschen Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz hinzuweisen, insbesondere auf seinen Gedanken, das Kunstwerk sei ein Mikrokosmos, ähnlich dem Menschen nur ein Abbild, ein Gleichnis des Makrokosmos. In engem Zusammenhang mit diesen philosophisch-religiösen Erkenntnissen steht die Musikanschauung des an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert hervorgetretenen Musiktheoretikers Andreas Werckmeister.<sup>2)</sup> Werckmeisters Schrift „*Musicae mathematicae Hodegus*“ (1686 bis 1687) führt die Freude an der Musik zurück auf die ursprüngliche Freude an der Gesetzmäßigkeit, an der Harmonie der Zahlen. Somit stelle die Musik, so erklärte Werckmeister, nichts anderes als eine gute Ordnung dar. In einer anderen Abhandlung, betitelt „*Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch*“ (1691), erläutert Werckmeister die „gute Ordnung“ im einzelnen: „Die Ordnung der himmlischen corpora, Sonne, Mond und Sterne, ist dieselbe wie die der musikalischen proportiones, wie wir sie in einem Monochordo haben.“ So kann Werckmeister geradezu den Satz formulieren: „Ein wohl proportionierter Mensch hat die musikalischen proportiones in seinen Gliedern. Musik ist ein Spiegel der göttlichen Geschöpfe, ja Gottes Ebenbild selbst, weil sie in solcher Form und Proportion wie der Mensch besteht.“ Werckmeister, durch seine tiefe Einsicht in die Bedeutung der musikalischen Temperaturfrage bedeutsam hervorgetreten („*Musikalische Temperatur*“, 1691), hat seine Musikanschauung offenbar

<sup>1)</sup> Auch W. Luetge hat bereits dieses religiös-philosophische Weltbild der Bachzeit gewürdigt, aber einseitig für seine These, das Prinzip des „*Goldenen Schnitts*“ sei ausschlaggebend für Bach gewesen, ausgewertet. Vgl. W. Luetge, *Das architektonische Prinzip der Matthäus-Passion Joh. Seb. Bachs*, Zeitschrift für Ästhetik, Berlin 1936, S. 65 ff.

<sup>2)</sup> W. Serauky, *A. Werckmeister als Musiktheoretiker*, in: *Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag*, Halle 1935, S. 118 ff.



aus mathematisch-philosophischen Grundansichten geformt. Betont er doch, die Musik sei eine mathematische Wissenschaft, „welche uns durch die Zahlen zeigt den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges, woraus wir eine geschickte und natürliche Harmoniam setzen können“. Anklänge an Leibnizens Vollkommenheitslehre<sup>1)</sup> verschmelzen hier mit dem Plato-Keplerschen Gedanken von der Harmonie der Sphären und der Lehre des Bartholdi von der „Musica-Mathematica“, die Werckmeister, nachdem er sie bereits 1691 „zur seinigen gemacht“, 1699 ins Deutsche übersetzte.

In der Gegenwart ist diese musikalische Proportionenlehre des Barockzeitalters von dem Schweizer Musikwissenschaftler Hans Kayser neu aufgegriffen und zu einem genial anmutenden „System der Harmonik“ ausgebaut worden.<sup>2)</sup> Kaysers Erkenntnisse für die Bachforschung nutzbar zu machen, um aus der Sackgasse mehr oder minder nüchterner Zahlen-spekulationen herauszuführen, ist das Ziel unserer Darstellung, die zunächst einmal die Grundlagen der Harmonik Kaysers aufzuzeigen haben wird.

Schon der Helsingforscher Philosoph Hermann Friedmann hat in einem grundlegenden Werke<sup>3)</sup> jene Geisteshaltung, die aus der Welt des primitiven Tastsinns erwächst, der die Zahl zum Grundbegriff hat, als „Haptik“ bezeichnet (vom griech. háptein = halten, tasten). Der primitiven Haptik, d. h. Tastsinnerkenntnis mit ihrem Grundbegriff der Zahl, stellt nun Friedmann als höher geordnete Stufe der Erkenntnis die Optik gegenüber; der optische Sinn vermittelt Zusammenhänge, dank seiner sehen wir die Gestalt oder „Form“, er ist ein zusammenfassender Sinn. Anknüpfend an diese grundsätzlichen Gedankengänge Friedmanns hat Hans Kayser sein „System der Harmonik“ entwickelt, welches die Haptik und Optik Friedmannscher Formulierung zu einer neuen Einheit zusammenzufassen weiß. Im einzelnen fußt Kayser auf den Monochord-Untersuchungen des Pythagoras, auf der von dem berühmten Astronomen Joh. Kepler (1571–1630) vorgetragenen Lehre über die Sphärenharmonik<sup>4)</sup> und auf den Erkenntnissen des leider im 19. Jahrhundert fast völlig unbekannt gebliebenen rheinländischen

<sup>1)</sup> H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich und Leipzig 1915, S. 52 ff.

<sup>2)</sup> H. Kayser, Orpheus, 1924; derselbe, Der hörende Mensch, Berlin 1932; derselbe, Vom Klang der Welt (Vorträge), 1937; derselbe, Abhandlungen zur Ektypik harmonikaler Wertformen, Zürich 1938; derselbe, Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen, Zürich 1938; derselbe, Akroasis, Die Lehre von der Harmonik der Welt, Stuttgart 1947.

<sup>3)</sup> H. Friedmann, Die Welt der Formen, 2. Aufl. 1930.

<sup>4)</sup> J. Kepler, Harmonices mundi libri V, 1619, als „Weltharmonik“ übersetzt und eingeleitet von Max Caspar, München 1939. Vgl. A. Speiser, Kepler und die Lehre von der Weltharmonie, in: Die mathematische Denkweise, 1932.

Harmonikers Albrecht v. Thimus.<sup>1)</sup> Kayser, dem allerdings Werckmeisters musikalische Proportionenlehre offenbar noch nicht bekannt geworden, weist nun nach, daß der Ton von uns einerseits als Tonzahl, andererseits als Tonwert aufgefaßt wird. Das Intervall  $c-c^1$  z. B. erfassen wir im Bereiche des Akustischen bei der Monochordteilung als  $\frac{1}{2}$  Saitenlänge, diese Tonzahl aber nimmt unser Gehör gleichzeitig im Sinne einer Wertung entgegen: als Oktave. So ist denn für Kayser die Brücke zwischen Haptik und Optik das Gehör: von der Tonzahl ( $\frac{1}{2}$ ) gelangt er zum Tonwert (Oktave). Experimente am Monochord und mit den Obertonzahlen ermöglichten Kayser den Nachweis, daß die Saitenteilungen am Monochord ebenso wie die Anordnung der Schwingungszahlen der Obertonreihe auf Grund eines ganz bestimmten Proportionsverhältnisses harmonischer Art aufgebaut sind, auf Grund eines Proportionsverhältnisses, das nun aber stets hörbar gemacht werden kann, d. h. von unserem Gehör ständig kontrolliert wird:  $\frac{1}{2} \sim \frac{1}{5} \frac{1}{4} \frac{1}{3} \frac{1}{2} \frac{1}{1} \frac{2}{1} \frac{3}{1} \frac{4}{1} \frac{5}{1} \sim \frac{1}{1}$ .

Diesen wahrhaft harmonischen musikalischen Proportionsaufbau, der nach Kayser ein Urphänomen des gesamten Weltbaus darstellt, bezeichnet der Schweizer Musikgelehrte als „Harmonik“, wobei er in seinem System die traditionell überlieferte musikalische Harmonik keineswegs ignoriert, aber nicht als das Wesentliche seiner Lehre ansieht. Vielmehr überträgt er die musikalischen harmonischen Verhältniszahlen und Tonwerte auf die verschiedensten Gebiete, indem er die harmonikalen Zahlen und Werte zur Chemie, Atomtheorie, Kristallographie, Astronomie, Architektur, Spektralforschung, Botanik usw. in Beziehung bringt. Überall in diesen Bereichen naturwissenschaftlicher Erkenntnis weist Kayser ein Grundverhältnis bestimmter Ordnungszahlen nach, die wir als Töne hören und erleben können, ein Grundverhältnis, das gleichsam durch Erde und Weltall reicht. Kayser versteht es, diese Grundverhältnisse in harmonikalen Diagrammen bei Pflanzen-, Kristall-, Baumanalysen plastisch in Erscheinung treten zu lassen.

Die Bachforschung hat diese Erkenntnisse des harmonikalen Forschers Hans Kayser bisher nahezu völlig unbeachtet gelassen. Und dies, obwohl Kayser gerade auch zu Fragenkomplexen, wie sie durch die Problematik der Bachschen Zahlensymboliker aufgeworfen worden sind, grundsätzlich Stellung genommen hat. Ohne im einzelnen diese Zahlensymbolik konkret zu benennen, führt Kayser zu dieser „Haptifizierung“ geistiger Schöpfungen folgendes aus:<sup>2)</sup> „Der Tastsinn ist

<sup>1)</sup> A. v. Thimus, Die harmonikale Symbolik des Altertums, 2 Bde., 1868—1876.

<sup>2)</sup> H. Kayser, Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen, 1938, S. 38.



der typische Sinn des Nivellierens, der Gleichförmigkeit. Er mißt und zählt die Erscheinungen als groß und klein. Die Welt wird hierdurch, genau wie in der heutigen exakten Wissenschaft, zu einer ungeheuren Maschine, wobei aber Gestalt, Ethik oder gar geistige Prinzipien keine Rolle mehr spielen. Fast alle Wertbegriffe sind ausgeschaltet oder führen ihr Eigenleben in außerwissenschaftlichen Bereichen.“ Und über den fragwürdigen Wert der bloßen Zahl äußerte Kayser: <sup>1)</sup> „Die Wertung der Haptik entbehrt einer exakten Bestimmungsmöglichkeit. Wir können wohl die Gestalt eines Organismus, eines architektonischen und plastischen Kunstwerks messen und in Zahlen ausdrücken. Diese Zahlen sind aber wertlos(!), weil sie uns nicht nur nichts über das Geheimnis der Formwerdung und des Kunstwerks aussagen, sondern auch nichts darüber, warum gerade diese und keine anderen Zahlen und Proportionen bevorzugt werden.“ Diese herbe Kritik an den reinen Zahlenspekulationen sollte auch innerhalb der Bachforschung zu denken geben und „das Geheimnis der Formwerdung und des Kunstwerks“ wieder als das Primäre in den Vordergrund der Betrachtung treten lassen.

Der Musikgelehrte Wilibald Gurlitt <sup>2)</sup> hat das Verdienst, die von Kayser ausgegangenen Anregungen hinsichtlich der harmonikalen Proportionslehre auf Bachs Klaviersuiten erstmals in Anwendung gebracht zu haben, jedoch ohne auf Kaysers Harmonik näheren Bezug zu nehmen. Gurlitt prüft die Taktzahlen der einzelnen Teile eines Bachschen Suitensatzes, wobei er die Feststellung trifft, so, wie das Verhältnis der Schwingungszahlen 1:2 der Oktave, 3:4 der Quinte entspricht, ganz ebenso ergebe sich ein Proportionsverhältnis in Bachs Suitensätzen: in der Anzahl von Takten des zweiten Teils gegenüber dem ersten. Auf diese Weise stellen sich nach Gurlitt in Bachs Suitentänzen folgende Proportionsverhältnisse heraus: 1. Teil = 16 Takte, 2. Teil = 32 Takte, das harmonikale Verhältnis wäre also gleich 1:2. Oder aber die einzelnen Teile eines Bachschen Suitensatzes verhalten sich: 1. Teil = 16 Takte, 2. Teil = 24 Takte, das harmonikale Verhältnis wäre somit gleich 2:3. Gurlitt faßt seine Erkenntnisse in folgendem Satz zusammen: „In solchen harmonikalen Zahlen und Zahlenverhältnissen spiegelt sich die lebendige Einheit des Werkablaufs mit seinem geordneten Entsprechen und Zusammenpassen aller Teile zum Ganzen“. So sehr man nun anerkennen muß, daß Gurlitt als erster die Kaysersche Harmonik für die Bachforschung fruchtbar zu machen wußte, so sehr muß man doch bedauern, daß er es bei der Analyse der Bachschen

<sup>1)</sup> Kayser, a. a. O., S. 42.

<sup>2)</sup> W. Gurlitt, Joh. Seb. Bach, 3. Aufl., Kassel 1948, S. 59.



Klaviersuiten im wesentlichen bewenden ließ. Und zum andern muß gefragt werden, ob diese harmonikalen Verhältniszahlen in dem geschilderten Sinne lediglich auf Bach beschränkt bleiben sollen; vielmehr ist es ein offenes Problem, ob nicht auch bei anderen zeitgenössischen Klaviermeistern des Spätbarock ähnliche harmonikale Proportionen in Suitentänzen aufgewiesen werden können. So läßt sich z. B. auch in Händels Sarabanden gelegentlich ein ähnliches Verhältnis der einzelnen Teile beobachten, etwa Teil 1 = 8 Takte, Teil 2 = 16 Takte, was einem harmonikalen Verhältnis 1:2 entsprechen würde (*d*-moll-Sarabande).

Es will mir daher scheinen, als ob die Frage, wie weit Kayser's Harmonik für die Bachforschung genutzt werden kann, in größere Zusammenhänge hineingestellt werden sollte. Ein umfangreiches Gebiet des Bach'schen Schaffens, das noch nicht nach diesen Grundsätzen erarbeitet worden ist, stellt sich uns in der Kirchenkantate dar. Es handelt sich bei der Aufzeigung der sich hier entwickelnden Problematik um eine erste Vorschau auf die sich ankündigende Fragestellung. Die „Harmonik“ Kayser's wird somit die folgenden Ausführungen, die zu weiteren Forschungen anregen mögen, maßgeblich beeinflussen, daß nämlich durch das Herantragen der harmonikalen Proportionen an die Kantatenwelt Joh. Seb. Bachs gleichzeitig die „Gestalt eines Organismus“, „das Geheimnis der Formwerdung“ und ähnliche Teilfragen aufgeworfen werden. Dabei ist von besonderem Interesse, daß der architektonische Rahmen dieser Kirchenkantaten nach der Seite des Tonartlichen, Tonalen neu geprüft werden muß, obwohl schon in früherer Zeit gewisse Untersuchungen<sup>1)</sup> hinsichtlich des modulatorischen Aufbaus in Bachs Gesangswerken durchgeführt wurden, die aber offensichtlich nicht zu letzten Ergebnissen führten.

Es sei mir gestattet, mit einer kleinen Gruppe von Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs zu beginnen, die aus 6 Sätzen bestehen. Gerade die relative Kürze dieser Kantatengruppe ermöglicht eine klare Übersicht über Bau und Eigenart dieser Schöpfungen im Zusammenhang mit der harmonikalen Proportionslehre. Folgende Kirchenkantaten seien demgemäß zunächst herausgegriffen:

1. Nr. 79 „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“ (um 1735, nach Spitta),
2. Nr. 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (etwa 1740),
3. Nr. 6 „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden“ (vielleicht 1736).

<sup>1)</sup> H. Stephan, Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken, Bach-Jahrbuch 1934, S. 63 ff.

Diese drei Kantaten zeigen nun folgenden Aufbau:

## Nr. 79

„Gott der Herr ist Sonn' und Schild“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Form	Coro	Aria	Choral	Rezitativ	Aria a due	Choral
Taktzahl	147	72	48 (= 3 · 16)	14	121	16
Tonart	<i>G</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>G</i>

## Nr. 1

„Wie schön leuchtet der Morgenstern“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Form	Coro	Rezitativ	Aria (Sopr.)	Rezitativ	Aria	Choral
Taktzahl	119	13	84 (= 6 · 14)	12	277	14
Tonart	<i>F</i>	<i>g</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>F</i>

## Nr. 6

„Bleib' bei uns, denn es will Abend werden“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Form	Coro	Aria	Choral	Rezitativ	Aria	Choral
Taktzahl	133	129	Allegro (Sopr.) 56 (= 7 · 8)	10	52	8
Tonart	<i>c</i> ( <i>C</i> )	<i>Es</i>	<i>B</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>

Was lehrt uns diese Übersicht? Sie zeigt nicht nur Bachs Neigung zu einer wohlbedachten Abwechslung der einzelnen Gesangsformen und Tonarten, sondern auch eine planvolle Gestaltung im einzelnen. Was im besonderen auffällt, ist die Heraushebung des dritten Satzes, wobei diese jeweils unterschiedliche Gesangsform — bald ist als dritter Satz ein Choral, bald eine Aria, bald eine Choralarie (Choral Allegro für Sopr.) gegeben — im harmonikalischen Sinne aufzufassen und mit dem Schlußsatz zu vergleichen ist: in Kantate Nr. 79 ist der dritte Satz 48 Takte lang, während der sechste Satz (Choral) 16 Takte zählt. Es zeigt sich somit ein harmonikales Proportionsverhältnis (48 Takte = 3 · 16). Nicht viel anders ist das Bild, das Kantate Nr. 1 gewährt: hier zählt der dritte Satz 84 Takte, während der sechste Satz (Choral) 14 Takte lang ist.

Wieder haben wir ein harmonikales Proportionsverhältnis vor uns (84 Takte =  $6 \cdot 14$ ). Gleiches gilt von Kantate Nr. 6; jetzt umfaßt der dritte Satz 56 Takte, wohingegen der sechste Satz (Choral) 8 Takte enthält. Neuerlich ergibt sich ein harmonikales Proportionsverhältnis (56 Takte =  $7 \cdot 8$ ).

Es entspricht durchaus dem Bachschen musikalischen Empfinden, eine musikalische Mittelspitze durch tonale und sonstige Besonderheiten herauszuheben. Schon Stephan hat in seiner Studie auf derartige Momente innerhalb des Bachschen Gesamtwerks aufmerksam gemacht. Der erste aber, der diese Fragen vom Formalen her grundsätzlich zu klären wußte, war Rudolf Steglich<sup>1)</sup>; gelegentlich seiner Analysen Händelscher Opern konnte er in der planvollen Abfolge von Rezitativen und Arien eine „tonale Symmetrie des Ganzen“ nachweisen, wobei sich in der Regel eine „tonale Mittelspitze“ herausheben ließ. So ist denn in unserer kleinen Bachschen Kantatengruppe der dritte Satz im Sinne einer „tonalen Mittelspitze“ aufzufassen, insbesondere bei den Kantaten Nr. 1 und Nr. 6; viel markanter noch aber dürfte die Tatsache der harmonikalen Verknüpfung dieses Satzes mit dem Schlußsatz sein. Hier kann man geradezu von einer gesetzmäßigen Verklammerung des dritten Satzes mit dem sechsten Satze sprechen.

Daß diesen dritten Sätzen in den genannten Kantaten eine Sonderstellung zukommt, ist vom allgemeinen musikalischen Standpunkt bereits erkannt. Man braucht nur in den Erläuterungen nachzulesen, die A. Schering in Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe zu den genannten Kantaten gegeben hat. Jedesmal ist der dritte Satz dieser Kantaten von besonderem musikalischem Gewicht: in Kantate Nr. 79 gibt erst der Choral, also der dritte Satz, nach Schering die volle geistige Interpretation des Einleitungschors, die Sopranarie der Kantate Nr. 1 bringt geradezu „das Erfülltsein der Sendung Christi“ zum Ausdruck, während die Choralarie der Kantate Nr. 6 von Schering<sup>2)</sup> förmlich als „ideales christliches Abendständchen“ gedeutet wird.

Zweifellos wird die Untersuchung weitere Gruppen ähnlicher Kantaten erfassen müssen; gleichwohl kann der hier angedeutete Zusammenhang des harmonikalen Proportionsverhältnisses nicht als Zufall gedeutet werden. Immerhin muß ausgesprochen werden, daß selbstverständlich Abweichungen begegnen, daß vielfach auch 6-sätzigte Kantaten ohne harmonikale Proportionen auftreten. Aber ein gewisses Grund-

<sup>1)</sup> R. Steglich, Händels Oper „Rodelinde“ und ihre Göttinger Bühnenfassung, Zeitschrift für Musikwissenschaft, 3. Jg. Leipzig 1920/21, S. 518/534.

<sup>2)</sup> Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, Nr. 1004: Joh. Seb. Bach, Kantate Nr. 6, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, mit einer Einführung von A. Schering.



verhältnis dürfte mit den drei dargestellten Kantaten aufgezeigt worden sein. Und auch das sollte keinem Zweifel mehr unterliegen, daß nicht das Zählen bei dieser Interpretation im Vordergrund steht, sondern daß der Gesamt-Organismus der Kantaten in den Kreis der Beobachtung gezogen wird. Die These des Bachforschers Wilibald Gurlitt, Bachs Musik habe weniger einen poetischen Gehalt als einen architektonischen Charakter, wird durch des Meisters Verhältnis zur musikalischen Proportionslehre mit ihren Auswirkungen auf die Gesamt-Architektonik eindeutig bestätigt.

Wenden wir uns nun der Betrachtung Bachscher Kirchenkantaten zu, die einen etwas größeren Umfang aufweisen. Da sei zunächst die Kantate Nr. 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (vielleicht 1724) benannt, da sie 7 Sätze enthält:

## Nr. 12

## „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Form	Sinfonia	Coro	Rezitativ	Aria	Aria (Baß)	Aria	Choral
Taktzahl	16	143	7	62	40 (= 4 · 10)	66	10
Tonart	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>Es</i>	<i>g</i>	<i>B</i>

Die Frage nach der „tonalen Mittelspitze“ würde, rein vom Tonartlichen her gesehen, in dieser Kantate wohl in dem Sinne zu beantworten sein, daß der dritte und der fünfte Satz sich gleichsam in jene Aufgabe teilen (die Tonarten *c*, *Es* stehen in tonalem Verwandtschaftsverhältnis zu der Ausgangstonart *f* und der Schlußtonart *B*). Eine harmonikale Proportion ergibt sich allerdings nur für den fünften Satz, die Baß-Aria „Ich folge Christo nach“, von der schon Schering<sup>1)</sup> nachwies, daß sie mit dem abschließenden siebenten Satz, dem Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, engen thematischen Zusammenhang aufweist. Jetzt stellt sich nun auch noch zwischen dem fünften und siebenten Satz das harmonikale Proportionsverhältnis heraus (40 Takte = 4 · 10).

Daß unter den 7 Sätze umfassenden Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs auch ganz andere harmonikale Proportionsverhältnisse sich nachweisen lassen, läßt die Kantate Nr. 7 „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ erkennen; so ihre Anlage:

<sup>1)</sup> Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, Nr. 1001: Joh. Seb. Bach, Kantate Nr. 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, mit einer Einführung von A. Schering.

## Nr. 7

## „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Form	Coro	Aria	Rezitativ	Aria	Rezitativ	Aria	Choral
Taktzahl	128	79	15	147	12	50	14
Tonart	<i>e</i>	<i>G</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>h</i> ( <i>H</i> )

In dieser Kantate<sup>1)</sup> stehen die Sätze 3 (Secco-Rezitativ), 5 (Accompagnato-Rezitativ) und 6 (Aria) in harmonikalem Proportionsverhältnis, wobei unter den Rezitativen gar motivische Verwandtschaften – in Gegenbewegung – sich aufzeigen lassen, auf die bisher wohl noch nicht geachtet ward:

3. Recitativo (Secco)

Tenore

Dies hat Gott klar mit Worten und mit Bildern dar.ge.tan,

5. Recitativo (Accompagnato)

Basso

Als Je - sus dort nach sei - nen Lei - den

Und die Arie Nr. 6, die Schering (in seinem Vorwort) zur Gattung der sogenannten Cavate, der „Halbarien“, rechnet, die einen sinnspruchhaften Gedanken ausdrücken sollen, zeigt eine Motivik, die in ihrem Ab und Auf wie eine Synthese der motivischen Gestaltungen der Rezitativ-Sätze 3 und 5 anmutet:

6. Aria

Alto

Men - schen glaubt doch die - ser Gna - de,

Continuo

6 7 5 6 7 #

Am Schluß dieser Arie ist das absteigende Motiv des Rezitativs 5 sogar in variationsmäßiger Verkleidung zu bemerken (Takt 36 ff.):

<sup>1)</sup> Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 1039: Joh. Seb. Bach, Kantate Nr. 7, „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“, mit Vorwort von A. Schering.

Alto

Glaub' und Tau fe macht sie rein, daß

Continuo

6 7 5 6 7 6 4 2

Dem Accompagnato-Rezitativ Nr. 5 ließe sich schließlich noch der Charakter einer „tonalen Mittelspitze“ geben; durch die „feierlichen Jesusworte“ (Schering) ist es in musikalischer Hinsicht schon besonders herausgehoben.

Man sollte aber auch einmal einige größer geformte Kirchenkantaten Bachs nach ihren Zusammenhängen harmonikaler Art prüfen. Die Kantate Nr. 80 „Ein' feste Burg ist unser Gott“ (um 1716 in Weimar entstanden) mit ihren acht Sätzen mag als weiteres Beispiel angeführt sein. Zunächst der Gesamtaufbau:

## Nr. 80

## „Ein' feste Burg ist unser Gott“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Form	Coro	Aria	Rezitativ	Aria	Corale	Rezitativ	Duetto	Corale
Taktzahl	223	77	25	36	119	18	106	12
				(= 6 · 6)		(= 3 · 6)		(= 2 · 6)
Tonart	<i>D</i>	<i>D</i>	<i>fis</i>	<i>h</i>	<i>D</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>D</i>

Daß die Sopran-Arie Nr. 4 (*h*-moll) „Komm in mein Herzenshaus“ eine Sonderstellung innerhalb dieser Kantate einnimmt, ist bereits von Schering<sup>1)</sup> ausgesprochen worden durch die Feststellung, dieser milde Text hänge nur sehr äußerlich mit dem Lutherlied zusammen. Aber gerade dieser Sondercharakter der Arie ist ein künstlerisches Ausdrucksmittel Bachs, um dem trutzigen Reformationsgedanken des Lutherschen Liedes ein „zärtlich-inniges“ Gegenstück an die Seite zu rücken. Und dazu paßt nun ganz ausgezeichnet das *h*-moll, die terzverwandte Tonart des einleitenden *D*-dur, das als Ausgangstonart und als Endtonart in diesem Werk seine Rolle spielt. Nicht minder wichtig aber scheint die Beobachtung, daß der vierte Satz mit dem sechsten und achten in einem harmonikalen Proportionsverhältnis steht (4. Satz: 36 Takte = 6 · 6 Takte, 6. Satz: 18 Takte = 3 · 6 Takte, 8. Satz: 12 Takte = 2 · 6

<sup>1)</sup> Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, Nr. 1003: Joh. Seb. Bach, Kantate Nr. 80, „Ein' feste Burg ist unser Gott“, mit einer Einführung von A. Schering.



Takte). Dabei sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß der sechste und achte Satz der Grundtonart *D*-dur angehören.

Es kann daher nicht überraschen, daß selbst in groß angelegten Schöpfungen Bachs, die nur bedingt noch den Kirchenkantaten zugeordnet werden, wie etwa dem Himmelfahrts-„Oratorium“ (Kantate Nr. 11) „Lobet Gott in seinen Reichen“, ein harmonikaler Proportionsaufbau durchschimmert. Ohne hier dieses interessante, zweigeteilte Werk mit seinen 11 Sätzen im einzelnen zu würdigen, sei doch sein Aufbau kurz angedeutet:

## Nr. 11

## „Lobet Gott in seinen Reichen“

	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Form	Coro	Rezitativ	Rezitativ	Aria	Rezitativ	Choral
Taktzahl	217	6	11	79	6	22
Tonart	<i>D</i>	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	<i>D</i>
	7.	8.	9.	10.	11.	
Form	Rezitativ	Rezitativ	Rezitativ	Aria	Choral	
Taktzahl	18	7	9	264	53	
Tonart	<i>D</i>	<i>h</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>D</i>	

In diesem Werk sind zunächst die Rezitativ-Sätze Nr. 5, 7 und 9 durch harmonikale Proportionsverhältnisse wie auch durch tonale Zusammenhänge miteinander geistig verbunden. Es bedürfte einer genaueren Untersuchung, auch an diesem Oratorium die geistigen Untergründe einer solchen Verkoppelung aufzudecken. Interessanterweise ist nun dieser ersten harmonikalen Reihe in jenem Werke noch eine zweite überlagert, indem zwischen dem sechsten Satze und dem zehnten Satze ein harmonikales Proportionsverhältnis nachgewiesen werden kann (10. Satz: 264 Takte = 12 · 22, 6. Satz: 22 Takte). Nochmals sei betont, daß an dieser Stelle weitere Prüfungen einsetzen müßten; lediglich die Feststellung des harmonikalen Proportionsverhältnisses kann nicht genügen. Aber gerade der Hinweis auf das „Himmelfahrts-Oratorium“ mit seinen beiden harmonikalen Proportionsreihen läßt erkennen, daß der harmonikale Proportionsgedanke in Bachs Kirchenmusik zweifellos tief verankert ist, ohne daß von dieser Seite seiner Kunstgestaltung bisher in der Bachforschung etwas verlautet hätte.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Selbst unter den zahlreichen Kirchenkantaten, die keine direkten harmonikalen Proportionsverhältnisse erkennen lassen, zeigt sich doch für einzelne Sätze eine ganz bestimmte Taktzahl verwendet. So ist beispielsweise die Taktlänge von 19 Takten für ein Rezitativ eine Bach in den verschiedensten Kirchenkantaten beschäftigende Gestaltung, etwa in Nr. 54, 55, 65, 105.

Hans Kayser hat aber nicht nur in allgemein-geistigem Sinne zu Forschungen über die musikalische Proportionenlehre angeregt; vielmehr hat er auch für die spezielle musikalische Harmonielehre, was bisher wenig beachtet worden zu sein scheint, wertvolle Neuerkenntnisse zutage gefördert. In seinem tiefsinnigen Werk „Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen“ (Zürich 1938) behandelt er u. a. auch das „Theorem der Kadenzierung“. An Hand eines Diagramms erläutert er zunächst das Verhältnis von Ober-Dominante und Unter-Dominante zum Grund-Akkord:

<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>
S	T	D

Aber das beigegebene Diagramm läßt nach Kayser noch mehr erkennen<sup>1)</sup>: „Ferner können wir ablesen, daß das Theorem der Kadenzierung mit diesem Dreischritt nicht erschöpft ist; denn grundsätzlich erweitert sich bis zur Grenze des betreffenden Index (bei unserem Diagramm Index 6) die Kadenzmöglichkeit nach oben und unten (rechts und links) vom Tonikaakkord. Die Durkadenz wäre also in unserem Diagramm um zwei Akkorde, *E*-dur und *As*-dur, zu erweitern:

<i>As</i> -dur	<i>F</i> -dur	<i>C</i> -dur	<i>G</i> -dur	<i>E</i> -dur
	Sub-Dominante	Tonika	Ober-Dominante	
?	S	T	D	?

Nach Riemann müßte *As*-dur hier (bei *C* als Tonika) mit „Mollsubdominantparallele“ bezeichnet werden; wir sehen aber, daß innerhalb dieser harmonikalen Kadenzierung die Verwandtschaft eine viel nähere ist und daß es von der üblichen „Harmonielehre“ ein sehr einseitiger Irrtum ist, die Akkordverwandtschaft nur nach den Vorzeichen (Kreuze und B's) der Tonleitern zu beurteilen“.

Diese interessanten Feststellungen Kaysers, die geeignet erscheinen, die moderne musikalische Harmonielehre in neue Bahnen zu lenken, können auch für die Bachforschung nutzbar gemacht werden. Denn Bach war nicht nur der größte Kontrapunktiker seines Zeitalters, sondern, was in der Gegenwart mehr und mehr erkannt wird, auch auf dem Gebiete der Harmonik von epochaler, zukunftsweisender Bedeutung.

Hier ist es das *C*-dur-Praeludium des „Wohltemperierten Klaviers“ (I. Teil), ein berühmtes Stück somit, das zwar schon zu mancher musikalischen Analyse Anlaß bot, aber in gewisser Hinsicht noch immer problematisch wirkt. Uns braucht nur der Verlauf der harmonischen Entwicklung während der letzten großen Periode dieses Praeludiums

<sup>1)</sup> H. Kayser, Grundriß, S. 124.

zu beschäftigen. Bach läßt nämlich nicht nur die Subdominante (*f*) und die Dominante (*G*) in dieser Periode anklingen, sondern auch das *as* (Takt 23!) der „zweiten Subdominante“, wie man Kayzers oben erwähnte Tonart vielleicht bezeichnen könnte. So stößt Bach denn erst tief in subdominantischen Bereich hinein, ehe er im folgenden Takt (Takt 24) mit einem Orgelpunkt über 8 Takte die Dominantenebene *G* erreicht. Es zeigt sich, daß gerade dieses C-dur-Praeludium in seinem Höhepunkt mithin durch Bach zu einem fesselnden Kräfteschauspiel harmonischer Art gestaltet ward, wobei zumal Kayzers harmonische Analyse uns wertvolle Aufschlüsse vermittelt. Eine knappe Reproduktion des Verlaufs dieser kritischen Takte wird nicht unwillkommen sein (ab Takt 21 ff.):

The image displays two systems of musical notation for a C major prelude. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system covers measures 21 and 22. In measure 21, the right hand plays a continuous eighth-note pattern (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5), and the left hand plays a series of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. In measure 22, the right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand plays a series of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The second system covers measures 23 and 24. In measure 23, the right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand plays a series of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. In measure 24, the right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand plays a series of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. A sharp sign is placed above the bass line in measure 22, indicating a sharp sign for the bass line.

Dieses Beispiel mag zeigen, daß selbst Kayzers spezielle musikalische Harmonie-Analysen bei ihrer praktischen Erprobung durch die Musikwissenschaft nicht ihren Wert verlieren. Im Gegenteil ist der Autor geneigt, anzunehmen, daß auch Kayzers Ausführungen über Melos, Kontrapunkt, Konsonanz und Dissonanz zu weiterem Nachdenken anregen könnten und sich für die Bachforschung nutzen ließen.

Abschließend darf gesagt werden, daß selbstverständlich das ganze hier angeschnittene Problem stark im Fluß befindlich ist. Mancherlei Teilprobleme sind noch zu lösen, weitere Untersuchungen genereller Art anzustellen, aber der Grundgedanke der harmonikalen Porportionsreihe und ihrer Verankerung im Bachschen Schaffen dürfte unbezweifelbar geworden sein. Mögen weitere junge Kräfte auf diesem Felde sich versuchen!



## Die Symmetriiform in Bachs Werken und ihre Bedeutung

Von Walter Blankenburg (Schlüchtern)

In der Bachschen Formgestaltung nimmt – wie die Forschung der jüngsten Zeit erwiesen hat – die Symmetriiform eine besondere Stellung ein. Vor allem haben Rudolf Steglich und Friedrich Smend dafür mancherlei Material herbei gebracht, das allerdings vielfach ergänzt werden kann. Beide Forscher gehen jedoch in der Deutung der Symmetriiform verschiedene Wege. R. Steglich sagt in seinem Bach-Buch (Potsdam 1935) folgendes:

„Nicht zufällig, vielmehr als wesentlicher Ausdruck Bachischen Geistes ist den Kantaten bogenförmiger, „symmetrischer“ Tonartenaufbau eigen . . . Bach gewinnt solche tonale Ordnung aus dem tragenden Grund der prästabilierten Harmonie. Aber nicht schon im Anblick, im Feststellen solcher Symmetrie erschließt sich der „Endzweck“ des Werkes, sondern erst im Durchblick, in der Bewegung auf das Endziel – gleichwie der symmetrische Aufbau jenes zu Bachs Zeiten errichteten Thomas-Altars nicht das Auge auf seinem Ebenmaß ruhen läßt und die Christusgestalt nur im Rahmen, sondern mit Hilfe der symmetrischen Ordnung durch den Raum hindurchführen will auf den Crucifixus als das Ziel. Die Dacapo-Arie zwar ist sinngemäß nur zu hören als symmetrische Ordnung, im Hinblick auf ihre „Mittelachse“, gleichsam die stehende Richtlinie der Bewegung. In dem mehrgliedrigen Gefüge der Bachischen Kantate aber und erst recht in noch umfanglicheren Werken ist die gesamte Folge der Einzelglieder sozusagen der ganze Längsverlauf, die stetig vorwärtstragende Grundbewegung selbst Hauptträger des Hindurch. Damit gewinnt das Schlußglied des Werkes über das Mittelglied der Symmetrie hinaus Zielbedeutung: Der Kraftstrom der Bachischen Kantaten mündet nicht nur der äußeren Form, auch der inneren Strebung nach in den Schlußchoral; die Bewegung auf den überhöhenden, zusammenschließenden Choral hin ist der Lebensgrundwille der Bachischen Kantate. Die symmetrische Anlage ist darum nicht sinnlos geworden; sie sichert die Geltung des Endgliedes als tonräumliches Ziel der prästabilierten Harmonie. Wenn außerdem das Mittelglied des tonartlichen Aufbaus als Durchblick und Ziel erscheint, dann in einem anderen Symbolbereich als das Endglied – so der *b*-moll-Tiefpunkt des Actus tragicus und der *A*-Dur-Lichtblick der Kantate „Süßer Trost“. Aber das muß nicht überall so sein. In der ersten Kantate des Weihnachtssoratoriums wird das *a*-moll der Mitte kaum als ein solcher Durchblick empfunden, es ist vielmehr die Wegstation der höchsten Spannung

auf das Endziel hin. Denn der Eingangsschor und die zweimal vom Evangelistenrezitativ über *Accompagnato* und Arie zum Choralchor sich vollziehende Bewegung, die ganze Kantate schließt sich zur Einheit zusammen in der umfassenden Bewegung auf den Schlußchoral hin, dessen Orchesterpart Anfang und Ende auch thematisch verbindet. Das ist ein Beispiel dafür, wieviel mehr Bach diese Werke als Strebung zum Blickpunkt, zum Endzweck hin empfunden und reguliert hat, als die bloße „Fest“-stellung der Aufbauform vermuten läßt.“ (S. 136f.)

Fr. Smend spricht in diesem Zusammenhang von Chiasmus unter Hinweis darauf, daß es sich bei der Symmetrieform um eine Andeutung der Kreuzesform handelt. Das große X sei nicht nur der Anfangsbuchstabe für das Wort „Christus“, sondern auch das Sinnbild des Kreuzes und als solches von Bach oft verwandt worden, beispielsweise wenn er den Buchstaben K bei dem Wort Kreuz zuweilen wie ein griechisches X oder im Titel der Kreuzstabkantate einfach „Xstab“ schreibt.<sup>1)</sup> Die Berechtigung, die Bogenform in der Folge *abba* als Chiasmus zu bezeichnen, ergibt sich für Smend aus folgender Aufstellung der Glieder, die sich über Kreuz miteinander verbinden lassen.<sup>2)</sup>



Hier ergeben sich indessen mancherlei Fragen. Sobald man eine solche Ordnung der Formglieder vollzieht, liegt keine eigentlich symmetrische Grundform mehr vor, die um eine Mittelachse geordnet ist und deren Glieder einander entsprechen. Dazu kommt, daß — falls Smend den Sachverhalt richtig sieht — hier nun allerdings eine musikalische Sinnbildlichkeit vorliegt, die dem menschlichen Ohr schlechterdings unzugänglich ist. Schon die symmetrische Großanlage bedeutet für den Hörer eine erhebliche Anforderung. Aber auch dort noch, wo sie nicht bewußt erkannt wird, beruht der geschlossene Gesamteindruck eines solchermaßen gebauten Werkes auf der in ihr waltenden Ordnung. So wird bei der Motette „Jesu, meine Freude“ auch der schlichte Hörer irgendwie am Ende empfinden, daß sich hier ein Bogen wölbt. Jedoch würde der von Smend vertretene Chiasmus gewiß über den Glauben Bachs etwas Entscheidendes aussagen, aber schwerlich noch etwas mit der klingenden Musik zu tun haben. Muß nicht von da her Smends

<sup>1)</sup> Vgl. Fr. Smend, „Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten“, Heft 4 die Abbildung neben der Titelseite. Berlin 1947.

<sup>2)</sup> Vgl. Fr. Smend, „Luther und Bach“, Berlin 1947, S. 37 ff. Es ist dort nicht angegeben, woher dieser Begriff entnommen ist. H. Unger wendet ihn auf das 2. Thema der „Unvollendeten Sinfonie“ von Schubert an; vgl. „Atlantisbuch der Musik“, Berlin 1934, S. 26.



Deutung problematisch erscheinen? Dieser Chiasmus kommt ja doch erst durch eine zweckentsprechende Schreibweise zustande, während der tatsächliche Ablauf des musikalischen Vorgangs dem nicht Rechnung trägt. Es würde sich also um bloße „Augenmusik“ handeln.

Kreuzesform und Bogenform ist nicht schlechthin dasselbe. Mag sein, daß die originale bogenförmige Textgestalt der Arie „Komm, süßes Kreuz“ aus der Matthäus-Passion chiasmisch, d. h. sinnbildlich im Hinblick auf das Kreuz zu verstehen ist; denn bei der anderen Arie aus der Matthäus-Passion „Gerne will ich mich bequemen“, liegt — darauf weist Smend hin („Luther und Bach“ S. 35) — eine erst von Bach selbst vorgenommene Textwiederholung in folgender Gestalt vor. „

„Gerne will ich mich bequemen,  
Kreuz und Becher anzunehmen,  
trink ich doch dem Heiland nach,  
trink ich doch dem Heiland nach,  
Kreuz und Becher anzunehmen,  
Gerne will ich mich bequemen.“

Von diesem Sachverhalt aber muß man viel eher auf den Gedanken kommen, daß die Bogenform als eine Art Umkehrung zu verstehen ist und von da her ihre Kreuzessymbolik empfängt, entsprechend etwa dem absteigenden *h*-moll im „Et incarnatus est“ der *h*-moll-Messe als Zeichen der Erniedrigung gegenüber dem aufsteigenden *D*-dur im „Et resurrexit“-Chor. Aber es geht keinesfalls an, die Bogenform allgemein und grundsätzlich auf das Kreuz zu beziehen.

Nun gibt es bei Bach tatsächlich auch eine Entsprechung von Formgliedern über Kreuz. Ob in diesem Zusammenhang die je zwei Ecksätze vom Credo der *h*-moll-Messe zu nennen sind, erscheint fraglich; vielleicht hat man diese Ecksatzpaare nur als zweiteilige Sätze anzusehen. Zweifellos aber finden wir eine klare Entsprechung über Kreuz in der Motette „Jesu, meine Freude“ bei den Choralfigurationen und Choralbearbeitungen vor. Hier entspricht, wie bekannt, Satz 3 „Unter deinen Schirmen“ Satz 7 „Weg, weg mit allen Schätzen“ sowie Satz 5 „Trotz dem alten Drachen“ Satz 9 „Gute Nacht, o Wesen“. Zwischen Choralfiguration und Choralbearbeitung steht jeweils ein Terzett. Gerade dann, wenn man diese Anordnung als einen Hinweis auf das Kreuz Christi sowie im übertragenen Sinn auf das eigene Kreuz zu verstehen hat, dann mag dies indirekt wohl auch besagen, daß die Bogenform als solche nicht allgemein das Kreuz versinnbildlicht.

Die zentrale Bezogenheit von Bachs kirchenmusikalischem Werk auf die *theologia crucis* Luthers, wie sie Smend von dem Chiasmus her



sieht, wird durch unsere Einschränkung selbstverständlich nicht in Frage gestellt. Zweifelhaft erscheint nach unseren Beobachtungen lediglich, ob von ihm nicht in der Anwendung der Symmetrieform mehr gesucht wird, als sie besagen will. Daß das Credo der *h*-moll-Messe auf den Crucifixus ausgerichtet ist, ist ein eindeutiger Befund. Aber diese Hervorhebung erfolgt nicht durch den Chiasmus als solchen, sondern durch die Mittelachse einer Symmetrieform, wie Smend selbst festgestellt hat.<sup>1)</sup> Jedoch ist auch damit nichts Allgemeingültiges über den Sinn oder die Symbolbedeutung dieser Form ausgesagt, sondern nur dieses, daß das Mittelglied inhaltlich (was nicht immer gleichbedeutend sein muß mit „musikalisch“) das wichtigste ist.

Ganz anders nun Steglich. Er sagt, wie oben zitiert, von symmetrisch angelegten Kantaten: „Bach gewinnt solche tonale Ordnung aus dem tragenden Grund der prästabilierten Harmonie“, d. h. also, daß solche musikalische Formgestaltung das Abbild einer höheren Ordnung sei. Deutlicher noch hat sich Werner Korte im Anschluß an Steglich darüber geäußert. Er spricht bei der Symmetrieform von einer „mikrokosmischen Spiegelung“ der prästabilierten Harmonie, die eine „metaphysische Ordnung von Gott“ sei.<sup>2)</sup> Bach verkörpere mit seiner Werkgestaltung noch einmal das vom Mittelalter überkommene deutschchristliche Weltbild, das im Barock einen letzten Höhepunkt erlebt habe. Leibniz's Glaube an eine Stufenreihe der Werte von der Monade, der einfachen, ungeteilten Substanz bis zu Gott selbst sei in solchem Schaffen versinnbildlicht.<sup>3)</sup> Daß Bach und Leibniz in eine gewisse Nähe gehören, wird heute nicht mehr bestritten werden können. Zu fragen ist nur, ob Sinn und Bedeutung der Symmetrieform durch einen allgemeinen Hinweis auf das Weltbild der prästabilierten Harmonie bereits hinreichend erklärt wird, ja ob nicht in dem gleichen Maße, in dem das optimistische, mit einem naturphilosophischen Akzent behaftete Weltbild Leibniz's in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem Bachs steht und ob nicht auch die musikalische Symmetrieform noch etwas mehr besagt als die Vorstellung von der prästabilierten Harmonie.<sup>4)</sup>

Um zu einer erschöpfenden Antwort auf alle aufgetauchten Fragen zu gelangen, muß überhaupt erst einmal eine Zusammenstellung aller Verwendungsmöglichkeiten der Symmetrieform bei Bach und der dabei angewandten musikalischen Mittel vorgenommen werden. Dabei unter-

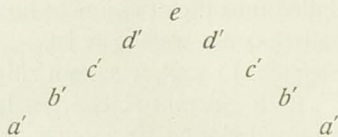
<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1937, S. 52.

<sup>2)</sup> Vgl. W. Korte, „Musik und Weltbild. Bach-Beethoven“. Leipzig 1940, S. 44.

<sup>3)</sup> Ebenda S. 43.

<sup>4)</sup> Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Bach und die Aufklärung“ in der „Bach-Gedenkschrift 1950“ Zürich, S. 25 ff.

scheiden wir nicht zwischen Bogen- und Symmetriemform. Man wird den letzteren Begriff bei strengerer Gestaltung anwenden; im Grunde besagen jedoch beide das gleiche, nämlich die Ordnung der Glieder bzw. Teile eines Werkes um eine Mittelachse, so daß erstes und letztes, zweites und vorletztes Glied usw., also je zwei einander entsprechen. Zur Symmetriemform gehört daher fast immer eine ungerade Zahl von Gliedern (es wäre natürlich auch einmal denkbar, daß Entsprechungen in der besagten Form ohne ein Mittelglied vorliegen). Man vergleiche folgendes Schema:



Wiewohl ausdrücklich vor dem Versuch gewarnt sei, allenthalben in Bachs Werken Symmetriemformen zu vermuten (da es sich hierbei nur um eine Möglichkeit Bachscher Formgestaltung handelt), so wird die folgende Darlegung jedoch erweisen, daß es sich um Zusammenhänge von besonders grundsätzlicher Wichtigkeit handelt. Das wird schon daran erkennbar, daß Bach sich der Symmetriemform in allen Ausmaßen, im kleinsten wie im größten, bedient hat. Er kennt dreierlei Anwendungsmöglichkeiten, die in gleicher Weise – das ist besonders zu beachten – in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik vorkommen und zwar:

1. als symmetrische Figur,
2. als symmetrischer Satz,
3. als symmetrische Kombination von Sätzen.

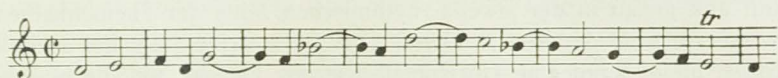
Wir beschreiben nunmehr jede Möglichkeit an Hand einiger Beispiele, die wir aus der Fülle des vorhandenen Materials auswählen. Es soll sich also nicht um eine vollständige Zusammenstellung aller von Bach angewandten Symmetriemformen handeln, eine nur etwas größere Zahl geben wir lediglich aus der ersten Gruppe, da sie bisher am wenigsten beachtet wurde.

Die symmetrische Figur erweist sich vornehmlich in einem bis zu einem Gipfelton aufsteigenden Melodieverlauf (evtl. auch bis zu einer Gruppe von Gipfeltönen) und einem entsprechenden Rücklauf. Auch das Umgekehrte ist möglich, daß der Mittelton den Tiefpunkt bildet. Handelt es sich bei einer symmetrischen Figur um ein Fugenthema, treffen bisweilen auch beide Möglichkeiten durch die Umkehrung des Themas zusammen. Zumeist gehen mit den melodischen Ent-



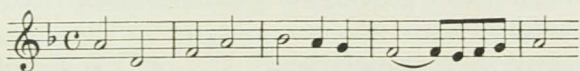
sprechungen gewisse rhythmische Hand in Hand, wiewohl – das wird die Einzelbetrachtung noch ergeben – die gebaute Symmetriemform dem rhythmischen Fluß bei Bach niemals im Wege steht. Statik und Bewegung – das ist ein geheimnisvolles Wunder im Bachschen Schaffen – befinden sich stets im inneren Ausgleich. Fast stets ist der melodische Scheitelpunkt einer symmetrischen Figur zugleich die rhythmische Mitte. Ihre strengste Form ist die, die von vorn und hinten gelesen den gleichen Tonvorgang ergibt. Wir geben folgende Beispiele:

### 1. Das Thema der *d*-moll Orgelfuge



Das Thema geht vom Grundton aus und steigt bis zur Oktave an, um von da aus durch den Oktavraum wieder zu dem Ausgangspunkt zurückzulenken. Der Spitzenton *d* liegt genau in der rhythmischen Mitte, die ersten und letzten 3 Töne entsprechen einander völlig. Daß die beiden Themenhälften im übrigen sowohl melodisch wie rhythmisch gewisse Abweichungen voneinander zeigen, ergibt sich aus dem Drang der musikalischen Bewegung. Die Aufwärtsführung vollzieht sich in ausholenden Quartsprüngen unter Übergehung der 5. und 7. Stufe, während der Ablauf infolge der gestauten Kraft in synkopischer Verschiebung die *d*-moll Skala vollständig durchläuft<sup>1)</sup>.

2. Auch das Thema der „Kunst der Fuge“ ist eine streng symmetrische Figur. Jüngst hat Wilhelm Keller den überraschenden und meines Erachtens zwingenden Beweis erbracht, daß dieses Thema bzw. seine Umkehrung aus der ersten Choralzeile der Weise „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ entwickelt ist<sup>2)</sup>.



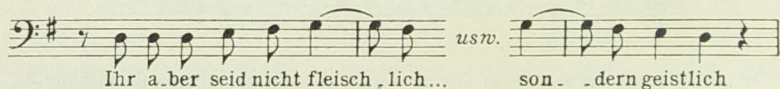
<sup>1)</sup> Werner Korte hat mit Recht auf die besondere Bedeutung dieses architektonischen Thementypus als einer Frucht der Auseinandersetzung mit der von Italien her beeinflussten süddeutschen Orgeltradition, der für den späteren Bach besonders bezeichnend ist, hingewiesen, während Bach den von Norddeutschland her angeregten Fortspinnungstypus vor allem in den früheren Jahren gepflegt hat. Vgl. W. Korte „Musik und Weltbild. Bach-Beethoven“ S. 24 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. „Zeitschrift für Musik“ Jg. 111. Heft 2 S. 72. Der Verfasser hat sich bei seiner Beweisführung eine wichtige Chance entgehen lassen. Hätte er nämlich an Stelle der reformatorischen Urform der Choralweise die Fassung, wie sie zu Bachs Zeiten üblich war und von ihm selbst in seiner gleichnamigen Kantate verwandt wurde, dem Thema der Kunst der Fuge in der Umkehrung gegenübergestellt, würde sich gezeigt haben, daß die beiden Viertelnoten *a-g* nach dem Spitzenton (bei Luther nur eine Halbe auf *a*) genau der Choralweise zu Bachs Zeiten entsprechen.



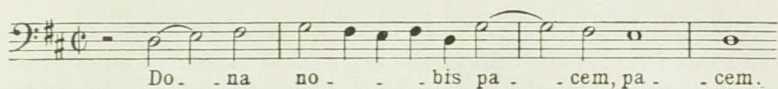
Sieht man von der umschreibenden kleinen Achtelbewegung vor dem letzten Ton des Themas, die sich aus der ihm innewohnenden melodischen Kraft erklärt, ab, bleibt nur ein einziger Ton, der gegenüber der Choralzeile neu eingefügt ist; es ist der 3. Ton des Themas *f*. Was wird durch seine Einfügung erreicht? Der Spitzenton (wir betrachten ständig die Umkehrung des Themas) rückt dadurch genau in die Mitte, und außerdem bekommt der Ton *f* in der zweiten Themenhälfte sein genaues Gegenüber in der ersten. Es ergibt sich somit folgendes Bild: Ausgangs- und Zielton sind die gleichen, in der Mitte steht der Spitzenton und genau in der jeweils rhythmischen Mitte der Themenhälften wiederum steht der Ton *f*. Dieser Ton *f*, die dritte Stufe der *d*-moll Skala, bildet somit eine Horizontalachse des Themas, um die es sich drehen läßt. Er steht, von wo man auch zählen will, von vorn, der Spitze oder vom Ende, bei der dritten Halben, was selbstverständlich nicht nur für die Umkehrung, sondern auch für die Hauptform des Themas zutrifft. In dieser letzteren wird der Spitzenton Tiefpunkt. Man kann nur bewundernd staunen über den ordnenden Sinn, den Bach hier bewiesen hat. Das ist keine verstandesmäßige Konstruktion, sondern eine Schöpfung aus intuitivem Bauempfinden heraus, ohne daß die vorwärtsdrängende Kraft der musikalischen Bewegung (das zeigt vornehmlich der Schluß des Themas) beeinträchtigt wird.

3. Das erste und eigentliche Hauptthema der Fuge aus dem Mittelsatz der Motette „Jesu, meine Freude“ „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“ weist in der Durchführung bei der Baßstimme deutlich eine dreiteilige Bogenform auf, indem das erste Glied den Quartraum zwischen Dominante und Tonika auf die Worte „Ihr aber seid nicht fleischlich“ aufwärts durchläuft und das dritte auf die Worte der 2. Satzhälfte „sondern geistlich“ den gleichen Raum in umgekehrter Richtung durchmißt.



Die Anwendung der Bogenform steht also in strenger Textbezogenheit. Das ausgedehnte Mittelglied zeigt eine bildhafte Ausdeutung des Wortes „geistlich“.

4. Ebenfalls einen Quartraum in beiden Bewegungsrichtungen und zwar den musikalisch verwandten zwischen Tonika und 4. Stufe durchläuft das bekannte Thema der *h*-moll Messe „Gratias agimus tibi“ bzw. „Dona nobis pacem“, das dem 2. Satz der Kantate 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ entnommen ist.



Hier bildet der 4. Ton bereits die Spitze, die nach einer ausholenden Bewegung für den symmetrischen Abwärtsgang ein zweites Mal berührt wird. Trotz des zweimaligen Anlaufes auf den Scheitelton zu, liegt der Höhepunkt genau in der Mitte, nämlich bei der ersten halben Note des zweiten *g*. Dem bewegten Anstieg folgt ein ruhiger Rückgang.

5. Das Fugenthema des Schlußchors vom Gloria der *h*-moll Messe „cum sancto spiritu“ zeigt ebenfalls eine dreiteilige Symmetrieform, wobei das Mittelstück in einer kleinen Sequenz das Wort gloria musikalisch darstellt, während die Außenglieder völlig gleich lang sind und auch gewisse melodische Entsprechungen aufweisen. Dabei ist nicht nur Anfangs- und Zielton des vollen Themas der gleiche (nur durch die tonale Beantwortung ergeben sich Abweichungen), sondern darüber hinaus entsprechen die letzten Töne des ersten Gliedes den ersten des dritten, und das Mittelglied hat als Anfang- und Schlußton *cis*. Man wird beim Singen kaum anders phrasieren können als dieser Gliederung entsprechend, obwohl das Wort gloria dabei zerschnitten wird.

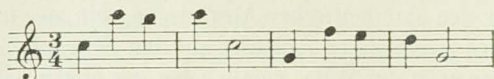


6. Die Hauptfigur des Chors „Et resurrexit“ aus der *h*-moll Messe ist in melodischer Hinsicht streng symmetrisch gebaut, von vorn und hinten gelesen ergibt sie den gleichen Melodieverlauf. Bekanntlich kehrt diese Figur mit verschiedenen Textunterlegungen im Verlauf dieses Stückes ständig wieder, was besagt, daß sie als musikalische Figur etwas bedeuten will. Davon wird später zu reden sein. Auch hier verfährt Bach nicht formalistisch, sondern bringt kleine, zumeist textbedingte Abwandlungen und auch Fortspinnungen der Figur. Als eigentlich melodische Spitze ist der Ton *fis* anzusehen, der durch Umspielungen noch überstiegen wird. Die rhythmische Zielstrebigkeit bedingt den unterschiedlichen rhythmischen An- und Ablauf des Themas.





7. Eine vollendet symmetrische Figur ist das Horn-Thema der Arie „Tu solus sanctus“ aus dem Gloria der *h*-moll Messe. In melodischer und rhythmischer Hinsicht von vorn und hinten gelesen ergibt sie das gleiche Bild:



Die ihr wiederholt folgende, nicht streng symmetrisch gebaute Figur erscheint wie der begleitende Schatten. Dieses Horn-Thema in seinen 5 Haupttönen ist auch sonst nicht unbekannt bei Bach. In dem Eingangschor der Kantate 148 „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ setzt der Continuo mit dieser Figur in etwas anderer rhythmischer Fassung ein und im Eingangschor der Kantate 30 „Freue dich, erlöste Schar“ ist es die Baßstimme, die ebenfalls nur wenig verändert mit diesen Tönen beginnt. In der Mühlhäuser Kantate 71 jedoch „Gott ist mein König“ findet sie sich beim Choreinsatz in der Baßstimme abgesehen von Achtelnotierung völlig übereinstimmend. Dort begegnen wir zudem dem erstaunlichen Tatbestand, daß auch die drei übrigen Stimmen in strenger Symmetrie verlaufen, so daß hier also eine vierstimmige symmetrische Figur vorliegt, die krebsgängig gesungen genau so klingt.



Bei der Betrachtung symmetrischer Sätze ist zunächst allgemein auf die *da capo*-Form hinzuweisen. Sowohl die Tatsache, daß Bach diese übernommen hat, wie die der häufigen Anwendung in seinem Werk gilt es zu beachten. Darüber hinaus mögen zwei Einzelbeispiele genannt werden zum Beweis, daß Bach auch noch andere symmetrische Gliederungen von Sätzen kennt.

1. Die *C*-dur Fuge des Wohltemperierten Klaviers erster Teil, deren Aufbau W. Korte genau dargestellt hat<sup>1)</sup>. Die musikalischen Mittel, die bei dieser Formung dienen, sind Tonartenfolge und Themeneinsätze.

2. Der Chor „Cum sancto spiritu“ aus dem Gloria der *h*-moll Messe, aus dem wir bereits eine symmetrische Figur besprochen haben, gliedert sich folgendermaßen:

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 14 ff.



Chor + ges. Instr. – Fuge m. G. B. – Chor + ges. Instr. –  
Fuge (Engführg.) + Holzbl. – Chor + ges. Instr.

Der Tonartenaufbau ergibt folgendes Bild:

$D - D \rightarrow h - h \rightarrow A \rightarrow fis - fis \rightarrow D - D$

Die angewandten musikalischen Mittel sind also Tonarten- und Besetzungswechsel; die Bogenform ist ohne weiteres deutlich.

Bei der dritten Gruppe „Symmetrie in der Kombination von Sätzen“ können wir im wesentlichen an bekannte Beispiele anknüpfen.

1. Die Symmetrie der Motette „Jesu, meine Freude“ erweist sich in der Besetzung, der Stimmenzahl, der Tonartenfolge sowie den Taktarten, abgesehen von der bekannten Identität von Anfangs- und Schlußchoral und der nahen Verwandtschaft des 2. und vorletzten Satzes<sup>1)</sup>. Es ergibt sich folgendes Bild:

Chorfuge	
$G \text{ C } 5\text{stg.}$	
Choralvar.	fig. Choral
$e \frac{3}{4} 5\text{stg.}$	4stg. $\text{C } e$
Terzett	Terzett
$c (h) \frac{3}{4} 3\text{stg.}$	3stg. $\frac{12}{8} \text{ C } (E)$
fig. Choral	Choralvar.
$e \text{ C } 5\text{stg.}$	4stg. $\frac{2}{4} a$
Chor	Chor
$e \frac{3}{2} 5\text{stg.}$	5stg. $\frac{3}{2} e$
Choral	Choral
$e \text{ C } 5\text{stg.}$	5stg. $\text{C } e$

Auffallend sind die Abweichungen in den drei Sätzen nach der Mittelfuge gegenüber den Entsprechungen vor dieser. Offenbar will Bach hier die Unterdominant-Tonart hervorheben, dem auch die Bevorzugung der Vierstimmigkeit gegenüber der sonst vorherrschenden Fünfstimmigkeit entspricht. Beachten wir, daß sich in dem ersten Terzett eine, doch wohl nicht nur textlich bedingte Tendenz zur Oberdominante bemerkbar macht, dann können wir Bachs Absicht vermuten: Er will die Kadenz als Aufbauschema andeuten. Auf den Sinn dieses Verfahrens kommen wir später zu sprechen, wobei auch noch ein besonderes Wort über die Stellung der Terzette zu sagen sein wird.

<sup>1)</sup> Vgl. W. Luetge, „Bachs Motette ‚Jesu, meine Freude‘“ Musik und Kirche 4, Jhg. 1932 S. 97 ff.

2. Hinsichtlich symmetrisch angelegter Kantaten sei auf Steglichs Bachbuch S. 135 verwiesen, in dem freilich die symmetrische Ordnung vornehmlich nur im Tonartenschema nachgewiesen wird, während Besetzungswechsel und Taktformen zur symmetrischen Anlage gewöhnlich mit beitragen. Auch die Verwendung bestimmter Instrumente kann eine Rolle spielen. Als Beispiel geben wir die zweite Kantate des Weihnachtsoratoriums, über die Friedrich Smend das Wichtigste bereits gesagt hat („Luther und Bach“ S. 34).

Sinfonie $\frac{12}{8}$ <i>G</i>	<i>G</i> $\frac{12}{8}$ Choral
Rec.	Rec.
Choral <b>C</b> <i>G</i>	<i>G</i> <b>C</b> Chor
Rec.	Rec.
Arie $\frac{3}{8}$ <i>e</i>	<i>G</i> $\frac{2}{4}$ Arie
Rec.	Rec.
Choral <b>C</b> <i>C</i>	

3. Jedoch nicht nur einzelne symmetrische Kantaten, sondern auch einen symmetrisch geordneten Zyklus von Kantaten treffen wir bei Bach an, und zwar in den ersten drei Teilen des Weihnachtsoratoriums. Während nämlich die erste und dritte Kantate in *D*-Dur stehen und in deren Ecksätzen Trompeten Verwendung finden, sowie auch in ihrem Aufbau hinsichtlich der Zuordnung der einzelnen Teile auf Choralsätze Verwandtschaft zeigen, steht die zweite Kantate, das Mittelstück, in *G*-Dur, der Unterdominant-Tonart zu *D*-Dur. Auch verwendet diese keine Trompeten und hebt sich obendrein durch streng symmetrische Anlage besonders hervor. Erinnerung wir uns, daß die Mitte dieser zweiten Kantate der Chor „Schau hin, dort liegt im finstern Stall“ in *C*-Dur steht, dann geht der gesamte Bogen der drei Kantaten von *D*-Dur über *G*-Dur nach dem Tiefpunkt *C*-Dur, der genau in der Mitte liegt, um von da aus über *G*-Dur nach dem *D*-Dur der dritten Kantate aufzusteigen. Daß Bach die drei ersten Kantaten des Weihnachtsoratoriums besonders eng zusammengeschlossen hat, leuchtet ohne weiteres ein, denn sie verteilen sich bekanntlich auf die drei Weihnachtsfeiertage und behandeln die eigentliche Weihnachtsgeschichte. Auch diese Anlage wird uns noch zu beschäftigen haben.

4. Wohl das klassischste Beispiel eines symmetrischen Satzzyklus ist das Credo der *h*-moll Messe, worüber Friedrich Smend im Bach-Jahrbuch 1937 S. 51 ff. zuerst geschrieben hat.

Um eine Übersicht der angewandten Gestaltungsmittel zu bekommen, geben wir hier einen vollständigen schematischen Aufriß der Anlage.

## Crucifixus

Et incarnatus est Et resurrexit  
 Et in unum D. J. Chr.  $\leftrightarrow$  Et in spiritum sanctum  
 Omnipotentem  $\bowtie$  Confiteor  
 Credo  $\bowtie$  Et exspecto

Chor  $\frac{3}{2}$  e (G)  
 Chor  $\frac{3}{4}$  h  $\quad$  D  $\frac{3}{4}$  Chor  
 Duett C G  $\quad$  A  $\frac{6}{8}$  Arie  
 Chor C D  $\quad$  fis (E) C Chor  
 Chor C D  $\quad$  D C Chor

Die ausgewählten Beispiele von Symmetrieformen bei Bach möchten gezeigt haben, daß ihre Anwendung in den verschiedensten Zusammenhängen erfolgt.<sup>1)</sup> Auch daß sich Bach ihrer in allen Lebensstadien bedient hat, sei nicht übersehen. Es scheint zuweilen, daß er sie um 1723 (Johannes-Passion! vgl. Fr. Smend im Bach-Jahrbuch 1926, S. 105 ff. und Motette „Jesu, meine Freude“) besonders gepflegt hat, aber tatsächlich begleitet sie ihn durch sein ganzes Leben. Für die Frühzeit denke man noch an den actus tragicus, worauf schon Steglich hingewiesen hat (a. a. O. S. 135), aber in der Leipziger Zeit kommt sie freilich erst zur vollen grundsätzlichen Bedeutung. Unsere Beispiele mögen weiterhin deutlich gemacht haben, daß, wie vor allem aus der Verwendung der Dacapo-Arie hervorgeht, die Symmetrieform keine Erfindung Bachs ist, sondern daß solche musikalische Architektonik im Zuge seiner Zeit gelegen hat. Aber niemand freilich hat sie in der Musik zu derartig grundsätzlicher Bedeutung erhoben wie er. Und schließlich besagen die gegebenen Beispiele, daß weder Steglichs Erklärung der Symmetrieform aus dem Leibnizschen Begriff der „prästabilierten Harmonie“ noch die Smends aus dem Begriff des „Chiasmus“ für ihr Verständnis hinreichend ist. Man kann schlechterdings nicht alle Symmetrieformen Bachs auf das Kreuz Christi deuten, was ja die Begriffsanwendung „Chiasmus“ besagt. Aber es ist umgekehrt auch nicht genug, die häufig unübersehbar symbolisch angewandte Symmetrieform lediglich als einen Ausschnitt einer göttlichen Schöpfungsordnung anzusehen. Sicherlich verbirgt sich hinter ihr eine bestimmte Denk- und Weltanschauungsweise, ein Weltbild, und zwar eines, über dem die Transzendenz Gottes steht. Die Symmetrieform verleitet zu

<sup>1)</sup> Für weitere Beispiele vgl. neuerdings die Beiträge von R. Gerber und A. Dürr in: „Die Werke des Bach-Festes 1950“ (in Göttingen). Kassel 1950.

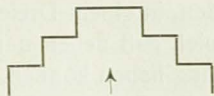


der Gefahr, dieses barocke Weltbild lediglich als eine Stufenordnung zu begreifen, die – schlicht ausgedrückt – gradwegs von der Erde in den Himmel führt (so etwa Korte!). Und doch darf nicht übersehen werden, daß das Symmetrieschema als Stufenordnung, als Durchblick auf einen höchsten Wert, nur Hilfsvorstellung, nur Gleichnis ist, das wie alle Gleichnisse seine Grenze hat. Zwischen der Transzendenz Gottes und der diesseitigen Welt steht immer Gericht und Gnade Gottes, und die Verbindung zwischen Gott und Welt ist kein Schöpfungszustand, sondern ein Akt der Gnade im Herniederkommen Gottes in Christus auf Erden. In diesem Zusammenhang ist der Altaraufbau der Schloßkirche zu Weimar zu Bachs Zeiten mit seiner Himmelspyramide, auf der Engel tanzend zur Erde herniedersteigen, sehr aufschlußreich<sup>1)</sup>. Er besagt, daß der Raum des christlichen Gottesdienstes es ist, in dem die Verbindung von göttlicher und irdischer Welt zutiefst als die gnadenvolle Herablassung Gottes verstanden wird. Die Schau in die unermesslichen Weiten und Höhen der Himmelswelt, wie ihn etwa auch der barocke Kirchenbau im Durchbruch der Decken gegenüber der Betonung der Horizontalen in der Renaissance sowie in der Vortäuschung unendlicher Perspektiven zum Ausdruck gebracht hat, gehört zum barocken Weltbild; aber man darf es nicht naturphilosophisch, sondern muß es christlich verstehen. Nur so erklärt sich die Symmetrieform, der Ausdruck solcher Weltanschauung, im Dienste christlicher Symbolik.

Allerdings ist auch noch folgendes zu sagen: Es steht außer Zweifel, daß im Zeitalter Bachs am Beginn der deutschen Aufklärung, zugleich ein ausgesprochener Sinn für Naturgesetzmäßigkeit und Schöpfungsordnung erwacht. Leibniz ist der hervorragendste Repräsentant dieser Entwicklungsrichtung, und Bach hat von seinem Geist fraglos etwas besessen. Wie anders könnten wir seine Werke, die doch ein Spiegel der Ordnung sind, begreifen! Aber niemals dürfen sie pantheistisch mißverstanden werden. Sie sind im demütigen und hingebungsvollen Nachsinnen der Schöpfungsordnung entstanden. Das Bild der Symmetrieform aber weist immer, auch in der reinen Instrumentalmusik, über die geschaffene Welt hinaus, und in der Vokalmusik dient sie daher ausdrücklich als Symbol von mancherlei christlichen Aussagen.

Die musikalische Symmetrieform hat nirgendwo anders eine so deutliche Parallele als in der Anlage der barocken Residenz mit ihrer Ausrichtung auf das Mittelglied mit dem Thronsaal. Beider Grundrißschemen entsprechen einander völlig.

<sup>1)</sup> Vgl. Sanford Terry, „J. S. Bach“. Leipzig 1935, Tafel 14.



So vermag auch der Sinn solcher Architektur zum rechten Verständnis der musikalischen Symmetrieform bei Bach beizutragen. Der Durchblick erfolgt bei der barocken Residenz auf den Thronsaal des Fürsten, er symbolisiert die staatliche Ordnung, die repräsentiert ist durch den Monarchen. Damit ist aber in keiner Weise etwas von einer Absolutheit der staatlichen Ordnung gesagt. Der Fürst ist nichts von sich selbst, er hat keine eigene Macht, er ist das, was er ist, von Gottes Gnaden („*Dei gratia*“). Daß in der Entartung des Absolutismus nur ein kleiner Schritt ist zur Selbstmächtigkeit des Staates, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die symmetrische Anlage der barocken Residenz das christlich barocke Weltbild von Bachs Zeitalter widerspiegelt.

Geben wir abschließend die Deutungen der behandelten Beispiele symbolischer Symmetrieformen! In der Regel wird spezieller sinnbildlicher Gehalt nur bei textierten Symmetrieformen vorliegen und hierbei vor allem in der dritten Gruppe der symmetrischen Kombination von Sätzen. Allerdings muß man bei einer so charakteristischen Figur wie dem Hauptthema des Satzes „*Tu solus sanctus*“ aus der *h*-moll Messe eine sinnbildliche Absicht annehmen. Der betonte Oktavsprung ist sicherlich ein Hinweis auf die Totalität Gottes; gibt es doch viele Beispiele in Bachs Werk, die den Oktavraum als Sinnbild der Totalität aufweisen. Man denke zum Beispiel an den Einsatz des Continuo im Credo der *h*-moll Messe! So erklärt sich bei der Hornfigur auch die Vermeidung einer Übersteigerung des Oktavtons. Daß die in die Höhe ragende Figur vom „*Et resurrexit*“-Chor der *h*-moll Messe die Auferstehung meint, bedarf keiner besonderen Erklärung. Aber es wäre falsch, sie lediglich tonmalerisch zu begreifen; in ihrem klaren Aufbau spiegelt sie das christlich-transzendente Weltbild wider, wobei man versucht ist, die Triole, die beim Fortspinnverfahren im Verlauf des Satzes öfters dreimal erklingt, auf die Trinität zu deuten.

Ob der Aufbauplan der Motette „*Jesu, meine Freude*“ eine spezielle Aussage meint, erscheint zweifelhaft. Sicherlich symbolisiert jedoch die konsequente Durchformung das „Gesetz des Geistes“, demzufolge das Mittelglied dann auch eine Fuge, d. h. eine besonders strenge Form ist. Daß dem Tonartenaufbau, wie wir sagten, andeutungsweise die Folge I–V–I–IV–I zugrunde liegt, d. h. also die musikalische Grundordnung der Kadenz, deutet in gleicher Richtung. Dem Gesetzesbegriff ist das Wort „Geist“ zugeordnet, das seine Versinnbildlichung be-



sonders in den schwebenden, in einem Dreierhythmus stehenden Terzetten empfängt, ein Beispiel, daß neben dem Mittelglied auch Seitenglieder besondere Bedeutung haben können.

Die Grundtonart des zweiten Teils vom Weihnachtsoratorium *G-Dur*, die Subdominante von *D-Dur*, in dem Teil 1 und 3 stehen, ist Hinweis auf die Herabkunft und Erniedrigung Gottes auf Erden. Sie wird noch besonders unterstrichen durch das *C-Dur* im Mittelstück dieses Teils bei dem Choral mit den bezeichnenden Worten „Schaut hin! dort liegt im finstern Stall“ (Fr. Smend „Luther und Bach“ S. 34). Von besonderer Hintergründigkeit ist im Schlußchoral des zweiten Teils „Wir singen dir in deinem Heer“ die Verbindung von dem  $12/8$  Takt und den Motiven des Pastorale vom Eingang mit dem Lobgesang der himmlischen Heerscharen. Vor allem ist der Dreierhythmus des  $12/8$  Taktes doppeldeutig: Himmel und Erde werden durch Pastoraletakt und überirdischen Schweberrhythmus gleichnishaft miteinander vereint. Hier wohnt somit dem Anfangs- und Schlußglied eine besondere Sinnbildlichkeit inne.

Auch im Credo der *h-moll* Messe treten neben dem zentralen Crucifixus-Chor, dessen Herausstellung zusammen mit dem vorangehenden „Et incarnatus est“ und nachfolgenden „Et resurrexit“ kennzeichnend ist, Seitenglieder mit besonderer Bedeutung hervor. Auf die Wiederaufnahme bzw. Fortführung des liturgischen Cantus firmus vom ersten Satz „Credo in unum Deum“ im vorletzten „confiteor in unum baptisma“ ist häufig hingewiesen worden. Die inhaltliche Beziehung beider Teile ist durch die Worte „in unum Deum“ und „in unum baptisma“ klar. Schließlich sei noch auf die Entsprechung der Sätze „Et in unum dominum, Jesum Christum“ und „Et in spiritum sanctum“ hingewiesen. Bach hat die Anlage so gestaltet, daß über den Ecksatzpaaren der Beginn vom zweiten und dritten Artikel steht. Diese Stücke liegen auf der horizontalen Mittelachse, d. h. an dritter Stelle, von vorn, oben und hinten gerechnet, ein Aufbauplan, der dem Thema der Kunst der Fuge überraschend gleicht. Musikalisch erweist sich die Gegenüberstellung darin, daß hier als an einzigster Stelle kein Chor in Erscheinung tritt. Die Wahl eines Duets weist auf den zweiten Artikel, die Unterdominanttonart *G-Dur* sowie der  $4/4$  Takt auf die Menschwerdung Gottes hin. Demgegenüber verwendet Bach für den Beginn des dritten Artikels eine Arie im Hinblick auf die dritte Person der Trinität, die Gott Vater und Gott Sohn in einem ist.  $6/8$  Takt (ein Dreierhythmus) und die Oberdominanttonart *A-Dur* deuten ihrerseits auf die Erhöhung von Vater und Sohn. Oft genug hat Bach die altdogmatische Aussage über den Heiligen Geist „qui procedit ex patre filioque“ symbolisch verankert, so etwa in den angewandten Taktformen der



*Es-Dur* Fuge aus dem dritten Teil der Klavierübung. So hat Bach im symmetrischen Aufbau des Credo der *h*-moll Messe den trinitarischen Glauben der christlichen Kirche sinnbildlich dargestellt.<sup>1)</sup>

Unsere Untersuchung möchte erwiesen haben, in welchem Maße die Symmetrieform Ausdruck von Geist und Wesen des Bachschen Werkes ist. Manchem Bachforscher kommen immer noch Bedenken gegen eine der musikalischen Architektur nachgehende Betrachtungsweise; sie befürchten, daß diese an der lebendigen Kunst vorbeiführen müsse. Wir meinen, daß das Gegenteil der Fall ist. In der Beobachtung des wunderbaren Ausgleichs von Statik und Bewegung, beide im gemeinsamen Dienst am christlich verstandenen „Soli Deo gloria“ stehend, erschließen sich uns letzte Geheimnisse von Bachs Musik.

---

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu meine „Einführung in Bachs *h*-moll Messe“. Kassel 1950, S. 23 ff. Dort wird gezeigt, daß auch das Gloria der *h*-moll Messe durch symmetrische Satzanordnung mit dem Chor „Qui tollis peccata mundi“ den Gekreuzigten in den Mittelpunkt rückt (S. 12 ff.).

## Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Joh. Seb. Bach

Von Klaus Ehrlich (Halle/S.)

Wie alle andern zyklischen Instrumentalwerke J. S. Bachs mit Ausnahme der Goldbergvariationen ist auch der III. Teil der Klavierübung „bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Katechismus- und andere Gesänge, vor die Orgel“ den vielfältigsten Versuchen hinsichtlich der theoretischen Deutung und vor allem der Aufführungspraxis unterworfen. Die verschiedensten Meinungen wurden geäußert, von der an, Bach habe die Katechismuschoräle in einfacher Reihung in diesem Teil der Klavierübung zusammengefaßt und die vier Duette seien beim Stich versehentlich hineingelangt, bis zu der, er habe hier eine „Deutsche Orgelmesse“ geschaffen, die seine lutherische Orthodoxie in reinster Form offenbare. Ebenso hört man die mannigfachsten Aufführungsarten: Einmal zerstückelt nur nach Gesichtspunkten der zeitlichen Dauer der einzelnen Gruppen, oder als einen den Hörer ermüdenden Riesenkomplex, und endlich die neuerdings gern gewählte eklektische Form, indem nur entweder die große oder die kleine Bearbeitung der einzelnen Choräle vorgetragen wird. Dabei entstehen dann künstlerische und theologische Gewissensfragen, etwa bei der Auswahl aus den drei Vorspielen zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, ganz abgesehen von dem Problem der vier Duette.

Betrachtet man aber, so objektiv wie es einem musiktreibenden menschlichen Subjektum nur möglich ist, dieses Werk „Klavierübung III. Teil“ nach seiner musikalischen Struktur und dazu Bachs aus seinem Schaffen zu supponierende Geistigkeit, dann verschwinden wohl sämtliche Fraglichkeiten und Unsicherheiten, und die zyklische Gestalt sowohl wie die Aufführungsmöglichkeit dieser Komposition ergeben sich folgerichtig.

### I.

Die Stücke des III. Teiles der Klavierübung bilden nicht eine „Orgelmesse“, höchstens wären sie als „Orgelkatechismus“ zu bezeichnen.

Im Originaltitel des Druckes bezeichnet Bach diesen Teil der Klavierübung als „bestehend aus Vorspielen über die Katechismus- und andere

Gesänge“, spricht aber nirgends einen Hinweis auf die Ordnung der lutherischen Messe oder eine andere zu seiner Zeit in Leipzig oder anderwärts existierende Gottesdienstform aus; nicht einmal die beiden Bearbeitungen von „Jesus Christus unser Heiland“ sind wie andere desselben Liedes als „sub communione“ indiziert. Zudem widersprechen jeglicher Meßordnung so große und markante Choräle wie „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (eine Verlesung des Dekalogs war nur in reformierten Gottesdienstordnungen gebräuchlich), „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (die Taufe in den Hauptgottesdienst einbeziehen zu wollen, ist erst eine wiederum auf altreformierten Gedanken fußende Bestrebung der neueren Liturgik<sup>1)</sup> und „Aus tiefer Not“ (eine Beichte hat im Ablauf der Messe keinen Sinn; nur in einigen altreformierten Agenden, bei denen es sich aber naturgemäß nicht um eine Messe handelt, findet sich eine „Generalbeichte“ an ähnlicher Stelle der Gottesdienstordnung<sup>2)</sup>). Den Begriff „Orgelmesse“ auf den III. Teil der Klavierübung anzuwenden, ist daher nicht angängig und sogar irreführend.

Will man eine den Inhalt und den Aufbau des Werkes deutende Bezeichnung gebrauchen, ist allein der Begriff „Orgelkatechismus“ richtig. Nicht allein haben die 27 hier vereinigten Stücke für die Kunst des Orgelspiels und der Orgelkomposition die Bedeutung eines Katechismus, indem sie sämtliche seit Samuel Scheidt erdachten Möglichkeiten der Orgel-Choralbearbeitung darstellen und dazu in Präludium und Fuge *Es-dur* die Ausnützung der Klangmittel einer großen Orgel zeigen sowie in den vier Duetten die des Positivs. Zugleich nämlich tragen die Strophen jener beiden Lieder, welche die Fehlmeinung von einer Orgel-„Messe“ aufkommen ließen, durchaus den Charakter von Katechismusstücken, etwa in der Art, wie er z. B. von der reformierten Kirche im Heidelberger Katechismus von 1563 theologisch geformt ist. Wie dieser in seinen beiden ersten Teilen, so sprechen auch die beiden Lieder „Kyrie-Christe-Kyrie“ von „des Menschen Elend“ und das „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von der „Erlösung“, wie sie der Menschheit durch die himmlischen Heerscharen in der Weihnacht verkündigt wurde. Ja man kann die Strophen des Kyrieliedes unmittelbar der Präambel des Heidelberger Katechismus gegenüberstellen, um den zum Teil wörtlichen Gleichklang deutlich zu vernehmen:

Kyrie Gott Vater in Ewigkeit,  
groß ist dein Barmherzigkeit,  
aller Ding ein Schöpfer und

Regierer: eleison.

Heid. Kat. Frage 11: Ist denn Gott  
nicht auch barmherzig? Antw.: Gott  
ist wohl barmherzig, er ist aber  
auch gerecht.

<sup>1)</sup> Genfer Katechismus 1545 — Hugues 1846.

<sup>2)</sup> Oekolampad Basel 1526, Württemberg 1533, Frankfurt 1530 u. a.



Christe aller Welt Trost,

uns Sünder allein du hast erlöst,

O Jesu Gottes Sohn, unser Mittler  
bist in dem höchsten Thron,  
zu dir schreien wir aus Herzens  
Begier: eleison.

Kyrie Gott heiliger Geist,  
tröst, stärk uns im Glauben aller-  
meist,

daß wir am letzten End  
fröhlich uns scheiden  
aus diesem Elend:  
eleison.

Frage 1: Was ist dein einiger Trost  
im Leben und im Sterben? Antw.:  
Daß ich mit Leib und Seele, beides  
im Leben und im Sterben nicht  
mein, sondern meines getreuen Hei-  
landes Jesu Christi eigen bin, der  
mit seinem teuren Blut für alle  
meine Sünden vollk mmlich be-  
zahlt und mich aus aller Gewalt  
des Teufels erlöset hat und also  
bewahret, daß ohne den Willen  
meines Vaters im Himmel kein Haar  
von meinem Haupte fallen kann,  
darum auch mir alles zu meiner  
Seligkeit dienen muß. Darum auch  
er mich durch seinen heiligen Geist  
des ewigen Lebens versichert und  
ihm forthin zu leben von Herzen  
willig und bereit macht.

Frage 2: Wieviel Stücke sind dir  
nötig zu wissen . . . . . Antw.: Drei  
Stücke, erstlich, wie groß meine  
Sünde und Elend sei; zum andern,  
wie ich von allen meinen Sünden  
und Elend erlöset werde; und zum  
dritten, wie ich Gott für solche Er-  
lösung soll dankbar sein.

Damit soll nun durchaus nicht Bach zum Kryptocalvinisten gemacht oder seine Person für die reformierte Kirche als posthumer Proselyt gewonnen werden. Der Hinweis auf die von ihm bei seinem Leipziger Amsantritt unterzeichnete Konkordienformel mag genügen, um jeden Verdacht in dieser Richtung von J. S. Bach wie vom Verfasser abzuweisen. Da jedoch bekannt ist, daß Bach sich mit der Lehre der „nach Gottes Wort reformierten Kirche“ beschäftigt und auseinandergesetzt hat<sup>1)</sup>,

<sup>1)</sup> Das Vorhandensein des Buches „Anticalvinismus“ des Lübecker Superintendenten August Pfeiffer von 1729 in seiner nachgelassenen Bibliothek wird zwar immer gedeutet, als habe er sich daraus der Richtigkeit der lutherischen Lehre versichern und sich geistige Waffen gegen falsche Lehrmeinungen verschaffen wollen; doch sofern man von der Sch rfe des Bachschen Geistes überzeugt ist und sie dem Inhalt dieses Buches konfrontiert, welches in der Hauptsache mit der gegenüber einer „nach Gottes Wort reformierten“ Kirche höchst unvorsichtigen und auch wirklich mißglückten Heranziehung von Bibelstellen den Calvinismus zu widerlegen versucht, könnte man wohl annehmen, daß J. S. Bach dem Streit zwischen lutherisch und reformiert ähnlich gegenüberstand wie dem zwischen orthodox und pietistisch.

genügt hinsichtlich der Betrachtung des III. Teiles der Klavierübung die Feststellung, daß auch die beiden im Originaltitel erwähnten „andern Gesänge“, welche nicht dem lutherischen Katechismus folgen, den Zyklus nicht unbedingt zu einer Orgelmesse machen, sondern ihm den Charakter eines Orgelkatechismus belassen.

Die Bearbeitungen eines Liedes aber wollen sich weder der Anschauung, der III. Teil der Klavierübung sei eine Orgelmesse, einfügen, noch dieser, er stelle einen „Orgelkatechismus“ dar, und sind doch fast die auffallendsten und markantesten Stücke: die beiden Choralvorspiele „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“.

In einer „Messe“ finden sie, wie oben erwähnt, keinen Raum, und in den Katechismen ist von der Buße oder Beichte an dieser Stelle, zwischen Taufe und Abendmahl, nicht die Rede. Einzig könnte man Bachs persönliche Katechismusgedanken vermuten, daß das ganze christliche Leben mit der Taufe beginnend eine beständige Buße sei, womit die beiden letzten Choralbearbeitungen des Zyklus eine geistig-theologische Reprise der beiden ersten darstellen: So wie „Kyrie-Christe-Kyrie“ und „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von des Menschen Elend und von der Erlösung in Erinnerung an Christi Geburt sprechen, so deuten „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und „Jesus Christus unser Heiland“ auf des Menschen Gottferne und die Versöhnung durch Christi Tod.

## II.

Dieser Orgelkatechismus besteht analog dem lutherischen großen und kleinen Katechismus aus zwei voneinander zu unterscheidenden Zyklen<sup>1)</sup>, deren einer durch Anordnung und Bezeichnung ohne Schwierigkeit klar erkennbar ist.

Von den 27 Stücken des III. Teiles der Klavierübung tragen 12 einen Index, der aufführungspraktisch die Darstellung dieser Stücke auf einer wenigstens zweimanualigen Orgel mit Pedal fordert: Sieben sind überschrieben: „a 2-clav. e Pedale“ und fünf: „pro (oder ‚in‘ oder ‚con‘) organo pleno“. Von den restlichen 15 Stücken sind vier völlig unbezeichnet, die Duette; zehn tragen den Index „manualiter“, und einem ist nur die Aussage über die Stimmenanzahl und die kompositionstechnische Lage des c. f. zugebilligt.

Die 12 eindeutig einer großen Orgel zugewiesenen Stücke bilden die Reihe aller acht bearbeiteten „Katechismus- und anderer Gesänge“ mit den beiden Rahmenstücken Präludium und Fuge *Es-dur*. Dieser Zyklus, der also einen „Großen Orgelkatechismus“ darstellt, ist als solcher schon seit Jahren erkannt und aufgeführt worden.

<sup>1)</sup> Wie A. Schweitzer richtig darstellt („J. S. Bach“ S. 266/267).



Den zehn großen Choralbearbeitungen, die ihrer Form nach entweder Choralphantasien oder Choraltrios sind und den Index tragen „organo pleno“ oder „a 2 clav. e Pedale“, gehen völlig parallel zehn Bearbeitungen derselben Lieder, welche ihrer Form nach Choralfughetten, Choralvorspiele oder Orgelchoräle sind, von Bach ausnahmslos „manualiter“ indiziert. Sie stehen zum Teil in gänzlich anderen Tonarten als die großen, eine Erscheinung, die ihre Erklärung damit findet, daß z. B. die großen Kyrie-Stücke dem Präludium *Es*-dur folgen sollen und demnach nicht gut aus phrygisch-*e* gehen können; da dies den Zusammenhang stören würde, sind sie in dem *Es*-dur parallelen phrygisch-*g* komponiert. Ebenso schließt sich ganz eng an den *D*-dur-Schlußakkord des Trios „Jesus Christus unser Heiland“ das erste Thema der *Es*-dur-Fugen an, welches in seiner Tonfolge eine Modulation von der Mollsubdominante in *D*-dur (womit also jener Schlußakkord dominantischer Leitklang zum ersten Ton der Fuge ist), von *g*-moll nach der Tonart der Fugen darstellt  $b-g-c-b-es' = g\text{-moll}, c\text{-moll}, B\text{-dur}, Es\text{-dur}$ ). Daraus ist zu schließen, daß die von Bach gewählte Tonartenfolge der großen Katechismusstücke innerhalb des Zyklus sinnvoll ist und daß ein Austausch einzelner großer Bearbeitungen durch eine kleine desselben Liedes nicht statthaft erscheint<sup>1)</sup>, da diese in allen Fällen einer anderen Tonart zugeordnet sind.

Die kleinen „manualiter“ indizierten Choralbearbeitungen bilden einen völlig selbständigen Zyklus parallel dem der großen, nur scheinen die dem Präludium und den Fugen entsprechenden Rahmenstücke zu fehlen.

### III.

Die vier Duette haben thematische Beziehungen zu einzelnen Choralvorspielen der als „manualiter“ bezeichneten Reihe und sind mit dieser organisch zu verbinden.

Außer einigen abwegigen Versuchen, den Duetten eine geistig gerechtfertigte Bedeutung im Gesamtzyklus zu geben, – die daran scheitern mußten, daß ihre Verfasser und Urheber den Zyklus irrig als eine Orgel-„Messe“ ansahen –, blieb bisher die Meinung bestehen, als habe Joh. Seb. Bach diese Duette in den von ihm unter dem Gesamttitel einer „Clavier“-Übung veröffentlichten Band hineingenommen, um den Klavier- (Cembalo-) Spielern der damaligen Zeit neben den ihnen auch zugänglichen „manualiter“-Choralvorspielen noch einige freie Kompositionen zu bieten und damit den Titel besser zu rechtfertigen<sup>2)</sup>. Sie

<sup>1)</sup> H. Keller, „Die Orgelwerke Bachs“ S. 199.

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 198. Die dort geäußerte Begründung dieser Ansicht; Bach habe diese seine organistische Veröffentlichung in die „Klavierübung“ einbezogen, um ihr einen größeren Interessentenkreis zu sichern, und aus diesem Grunde neben den auf dem Klavier spielbaren



werden deshalb bei Aufführungen des Zyklus geflissentlich unterdrückt. Diese Meinung und die daraus resultierende Praxis ist ebenso falsch wie jene Albert Schweitzers, die Duette seien beim Stich versehentlich in den Band hineingelangt<sup>1)</sup>, denn alles dies widerspricht dem Geistesbild, das wir uns heute von J. S. Bach machen dürfen.

Jedes der vier Duette ist thematisch verknüpft mit einem oder gar zweien der „manualiter“-Vorspiele und bekommt, in die zyklische Nachbarschaft des oder der betreffenden Vorspiele gestellt, eine formgestaltende Bedeutung. Am klarsten hörbar ist diese Tatsache bei dem Duett in a-moll.



Nicht nur kehrt die rhythmisch-melodische Figur zerlegt oder umgekehrt im Kontrapunkt des Choralvorspiels „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (manualtier) deutlich wieder:

Takt 3 und 4:

oder Takt 7:



und naturgemäß das ganze Vorspiel hindurch, sondern im Thema des Duets ist auch der c. f. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ in der bei Bach häufigen, auf Konrad Paumanns „fundamentum organisandi“ zurückgehenden Art des Kolorierens enthalten:

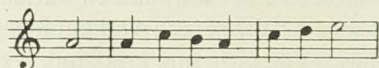


Der Kleinterz-Aufschwung der ersten c. f.-Töne gab Veranlassung zu der langen melodischen und dabei so stark rhythmisch gegliederten Linie der ersten zweieinhalb Takte, aus der dann die „imitatio violistica“-Figur entfließt, die in ihren Spitzentönen als jeweils letztes Achtel jeden Taktes die ersten fünf c. f. Töne des Taufliedes trägt.

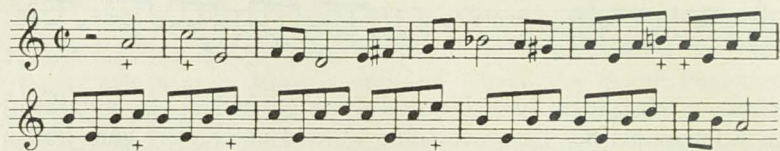
manualiter-Chorälen noch die ausgesprochen klavieristischen Duette eingefügt, ist nicht stichhaltig einfach deshalb, weil der Begriff „Klavier“ damals noch nicht den besaiteten Tasteninstrumenten vorbehalten war, sondern jedes durch die Claves spielbare Instrument umfaßte, ohne Rücksicht auf die Tonerzeugung, und demnach auch die beiden Orgeltypen einschloß. Zudem wäre eine solche reklametechnische „halbe Irreführung des Publikums“, einen in der Hauptsache mit Orgelwerken gefüllten Band als Klavierkompositionen anzupreisen, kaum nach dem Geiste Joh. Seb. Bachs.

<sup>1)</sup> Widerspricht dies doch völlig der von Bach zu erwartenden Sorgfalt und Akkuratesse, die er gerade auf ein im Selbstverlag erscheinendes Werk wenden mußte.

Jenes charakteristische Intervall des Themenkopfes des Duetts wie des c. f. „Christ unser Herr zum Jordan kam“, die kleine Terz, bildet aber auch zugleich das Initium des c. f. „Vater unser im Himmelreich“ in der Umkehrung bei Unterdrückung der Repetition des 1. Tones:



und auch von diesem c. f. sind deutliche Spuren im Thema des *a*-moll-Duetts nachweisbar:



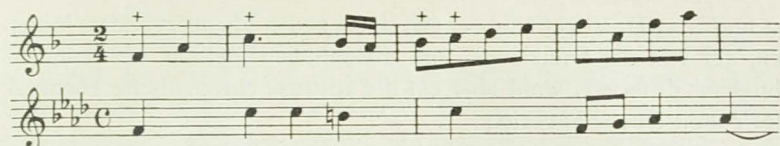
Da die letzten vier Noten dieser invertierten c. f.-Zeile mit den ersten vier des Taufliedes übereinstimmen, treffen sie völlig zwanglos im Thema des Duetts zusammen.

Diese analytische Betrachtungsweise mag zunächst unmusikalisch erscheinen, da eine Komposition schließlich nicht eine Summe von Einzeltönen ist; immerhin aber haben alle Einzeltöne innerhalb der Komposition und ganz besonders die des Themas funktionale Bedeutung: Aus der Stellung der Einzeltöne, ihrem Intervall- und rhythmischen Verhältnis zueinander resultiert der Charakter der Komposition, und daß der des *a*-moll-Duetts im Gesamten den beiden im Zyklus aufeinanderfolgenden Choralbearbeitungen „Vater unser im Himmelreich“ und „Christ unser Herr zum Jordan kam“ stark verwandt ist, wird beim Hören ohne weiteres empfunden, zumal das Thema des Duetts durch die Hinneigung nach dorisch (im 3. Takt durch das *fis*) und nach *a*-moll (im 4. Takt durch das *b*) auch tonale Beziehungen zu ihnen aufweist. Die analytische Methode will nichts weiter, als diese akustische Empfindung erklären, und hat daher ihre musikalische Berechtigung. Zudem entstammen Erscheinungen dieser Art jener „ars inveniendi“, deren Anwendung durch J. S. Bach von Hermann Sirp für die Thematik der Kirchenkantaten überzeugend nachgewiesen wurde<sup>1)</sup>.

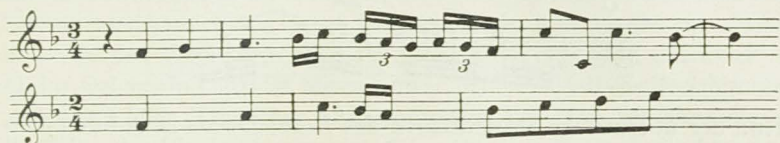
Fast ebenso deutlich wie die Verwandtschaft des *a*-moll-Duetts mit dem Vaterunser- und dem Taufliede ist die des *F*-dur-Duetts mit dem Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt“:

<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1931.





und mit der *F*-dur-Bearbeitung von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“:



Die Bedeutung dieses letztgenannten Zusammenhanges soll später dargelegt werden; zunächst ist die tonale und thematische Verwandtschaft mit dem Abendmahlslied wichtig, denn sie führt zu der Vermutung, daß diesem Duett in einem aus den „manualiter“-Choralbearbeitungen zusammengestellten Zyklus, einem „kleinen Orgelkatechismus“, eine ähnliche Stellung zukommt wie der dreiteiligen *Es*-dur-Fuge im „Großen Orgelkatechismus“, nämlich als Abschluß der Reihe. Vielleicht ist auch dies ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit von Duett und Abendmahlsfuge, daß die einzige Umkehrung des Themas des Duetts ab Takt 74 in *f*-moll, eben der Tonart der Choralbearbeitung erklingt.

Daß Bach die Reihe der manualiter-Choräle ebenso von nicht-c.f.-gebundenen Kompositionen einzufassen beabsichtigte wie er die der großen mit Präludium und Fuge *Es*-dur umrahmte, erscheint einleuchtend. Aus welchem Grunde er nun nicht einfach zwei deutlich getrennte Zyklen bestehend je aus den Rahmenstücken und den dazugehörigen großen bzw. kleinen Choralbearbeitungen nebeneinanderstellte, bleibt zunächst unerkennbar. Vielleicht ist es ein ähnliches Rätselspiel wie später die „*quaerendo invenietis*“ indizierten Kanons des „Musikalischen Opfers“. Denkbar ist natürlich auch Heinrich Husmanns Vermutung<sup>1)</sup>, daß der III. Teil der Klavierübung das erste planvoll angelegte Variationenwerk darstelle, welches in nuce bereits die Reihenform der Goldbergvariationen erkennen ließe. Diesem Ordnungsschema widerspräche das Ergebnis der vorliegenden Arbeit nicht, da es bei Husmanns Ausführungen gerade um die Druckanordnung, hier aber um die Aufführungsmöglichkeit geht.

Nach der Fixierung eines den kleinen Katechismus abzuschließen berufenen Stückes ergibt sich die Aufgabe, das Analogon zum *Es*-dur-Präludium, also eine Prämabel des manualiter-Zyklus zu finden. Nun

<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1938, S. 51/52.





analog dem Präludium und Fugen *Es-dur* des Großen Katechismus; ein drittes, das *a-moll*-Duett, ist in seiner Verwandtschaft zu zwei Choralbearbeitungen eben der „manualiter“-Reihe erkennbar und hätte demzufolge in einer zyklischen Aufführung zwischen dem Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ und dem „Christ unser Herr zum Jordan kam“ alio modo manualiter zu erklingen. Seine Aufgabe ist demnach, die von Sakramenten handelnden letzten Hauptstücke des Katechismus einzuleiten und von den vorhergehenden zu trennen. Übrig bleibt das Duett in *G-dur*, welches in Tonalität, Metrum und Charakter deutliche Beziehungen zu dem großen Trio über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ dieses III. Teiles der Klavierübung zeigt. Seine Oberstimmenmelodik koloriert zudem in der oft zu findenden Art den Anfang des c. f. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“:



Da Metrum und Tonalität außerdem mit denen der Fughette „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ übereinstimmen, liegt nichts näher, als diesem Duett die vermittelnde Funktion zwischen diesen beiden Choralvorspielen zuzuweisen und damit die Aufgabe, die beiden einleitenden Stücke des Zyklus „Kyrie“ und „Gloria“, – „von des Menschen Elend“ und „von der Erlösung“ –, von den dem lutherischen Katechismus folgenden Liedbearbeitungen abzusetzen, welche im ganzen den dritten Teil des reformierten Heidelberger Katechismus repräsentieren, der überschrieben ist „Von der Dankbarkeit“.

Ob die aus diesen Feststellungen resultierende Differenz in der Anlage der beiden Zyklen, – dem großen Katechismus eignen nur zwei Rahmenstücke, der kleine dagegen wird von den vier Duetten umrahmt und durchflochten – das Ergebnis einer denkbaren zahlensymbolischen Spekulation sei (indem durch die Vierzahl der Duette an Stelle von nur zwei zu einem Rahmen genügenden die Gesamtzahl der Einzelstücke des III. Teiles der Klavierübung auf die kanonische 27 gebracht wurde), ist hier zu erörtern belanglos, da es einzig um musikalische, der Aufführungspraxis zugute kommenden Untersuchungen und Ergebnisse ging.



## IV.

Das Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ in *F*-dur, indiziert „c. f. in Alto, a tre voci“, ist ein auskomponiertes SDG; die Dreizahl der Bearbeitungen dieses Liedes hat keine trinitarische Bedeutung.

Auffällig ist, daß J. S. Bach an den Schluß des III. Teiles der Klavierübung, eines Werkes, das an Bedeutsamkeit den Passionen kaum nachsteht und doch genau wie diese ausschließlich zu des einzigen Gottes Ehre komponiert ist, nicht das „soli Deo gloria“ gesetzt hat.

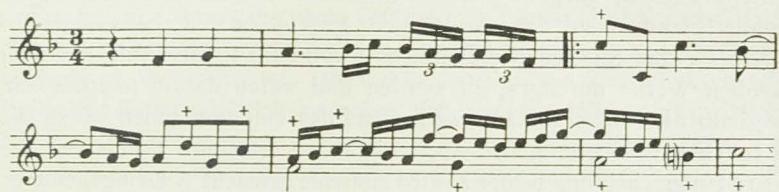
Rein musikalisch folgt aus (s. oben) II und III, daß alle Stücke, die einem der beiden Zyklen zuzuordnen sind, einen darauf hinweisenden Index tragen, mit Ausnahme der vier Duette, deren thematische Verknüpfung mit den ihnen jeweils zugehörigen Choralbearbeitungen erst erkannt und nachgewiesen werden mußte, und nun mit Ausnahme dieser dreistimmigen *F*-dur-Bearbeitung des Glorialiedes.

Die Anordnung der drei Bearbeitungen des „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ im Gesamtkomplex ist rein schematisch ebenso wie die der Duette nach den diatonisch aufsteigenden Tonarten *F*, *G*, *A* getroffen. Eine musikalische Exegese einer der vier Strophen des Deciuschen Liedes ist bei keiner von ihnen zu erkennen, ebensowenig für die drei Stücke insgesamt eine trinitarische Symbolik analog den Kyrie-Kompositionen; denn dann müßten auch für dieses Lied je drei große und drei kleine Bearbeitungen oder eine andere logisch konsequente Form in diesen III. Teil der Klavierübung aufgenommen sein. Auch weisen sowohl das Trio in *G*-dur wie die Fughette in *A*-dur auf den Engelsgesang der Weihnachtsgeschichte. (Das *G*-dur durch sein pastorales Metrum und seine Verwandtschaft mit dem „Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter“ der sechs Schüblerchoräle, – gleichgültig, ob man die Textfassung der Kantate oder des Orgelchoraltitels unterlegen will, denn die Fittiche des Adlers aus der zweiten Strophe von „Lobe den Herren, den mächtigen König“ gleichen bildlich-musikalisch naturgemäß denen der die Geburt Jesu verkündigenden Engel –, und die *A*-dur-Fughette ist zweifellos ein Engelkonzert reinsten Prägung wie ebenso die *A*-dur-Stücke des Wohltemperierten Klaviers, der Inventionen und das einzige Orgelpräludium und Fuge dieser Tonart), und auch die *F*-dur-Bearbeitung läßt eine Engelsymbolik vernehmen, oder vielmehr gleich zwei: Die eine in den häufig absteigenden Triolenketten beider Außenstimmen, deren Prototyp im „Vom Himmel kam der Engel Schar“ des Orgelbüchleins zu finden ist und welche ebenso wie die beiden anderen „Allein Gott in der Höh sei Ehr“-Stücke der Klavierübung die Vorstellung der Weihnachtsgeschichte erwecken; die andere im Thema, das durch seine melo-



dische Spannung – trotz gänzlich anderem Charakter – und die zwischen Duolen und Triolen wechselnde Rhythmik an das Sanctus der *h*-moll-Messe und demnach an die flügelschlagenden Seraphim aus Jes. 6, 1–9 (Luthers „Jesaja dem Propheten das geschah“) erinnert<sup>1)</sup>.

Damit trägt diese Bearbeitung allein in sich selbst die musikalische Vergegenwärtigung Gottes des Vaters und Schöpfers, dazu Christi, des in Bethlehem geborenen und von den Engeln den Hirten verkündigten Friedefürsten, sowie endlich durch die Wahl der Pfingsttonart *F*-dur und durch den thematischen Anklang an „Komm heiliger Geist Herre Gott“:



deutlich trinitarischen Charakter, auf den Bach durch die ausdrücklich erwähnte Dreistimmigkeit noch besonders hinweist. Diese Massierung von Ideengehalt auf ein so relativ kurzes Stück läßt auf eine besondere Funktion schließen, die diesem Stück innerhalb des Gesamtzyklus unabhängig von der Druckanordnung zuzuweisen ist.

Diese neue Funktion resultiert aus der Verwandtschaft des Themas des Duettes *F*-dur mit dem dieser Choralbearbeitung (s. o. III). Hieraus und aus jener komprimierten Symbolik ist seine Stellung als Schlußstück des „manualiter“-Zyklus zu folgern wie auch der aufführungstechnische Hinweis, daß bei einer Aufführung beider Zyklen unser aus den Duetten, den „manualiter“ indizierten Choralbearbeitungen und nun diesem „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ *F*-dur a tre voci, c. f. in Alto gebildete Zyklus dem mit den für die große Orgel bestimmten Stücken nachzu- folgen hätte. Zwar mag einem an „rauschende Schlüsse“ gewöhnten Publikum diese Beendigung eines solchen Werkes zunächst seltsam erscheinen; da aber der Organist nicht beide Zyklen im gleichen Programm hintereinander spielen wird, – die ungebührliche Zeitdauer einer Gesamtauführung aller 27 Stücke (s. oben, Einleitung) wäre dann nicht vermieden –, sondern auf zwei voneinander getrennte Veranstaltungen

<sup>1)</sup> Natürlich darf eine solche Erinnerung nicht zu einer diesem Sanctus nahe kommen wollenden Registrierung verleiten; für die Einrichtung von Orgelkompositionen gilt ohnehin das Gesetz, daß die absolute Lautstärke nur ein bedeutungsloser Faktor gegenüber der Klangfarbe ist.

verteilen muß und außerdem die Hörschaft durch etwas von der Gewohnheit Abweichendes besonders beeindruckt wird, ist dieser Gesichtspunkt kein Argument gegen die für richtig erkannte Anordnung.

## V.

Nach diesen den Gesamtbau des III. Teiles der Klavierübung betreffenden Ausführungen erscheint es notwendig, noch auf eine Einzelheit einzugehen, welche allerdings ihren Anteil beigetragen hat, die Erkenntnis des Vorhandenseins zweier Zyklen zu verhindern: Die mit der Registrieranweisung „organo pleno“ versehenen Choralbearbeitungen sind (ohne Rücksicht auf die Inkonsequenz gegenüber den ebenso bezeichneten *Es*-dur-Stücken des Rahmens!) von Anfang bis Ende mit dem „vollen Werk“ durchgespielt worden und waren darum unerträglich, weshalb die Praxis aufkam, wenigstens das eine von ihnen durch die manualiter-Bearbeitung desselben Liedes zu ersetzen. Damit war die klare Unterscheidung beider Zyklen zunichte gemacht<sup>1)</sup>. Demgegenüber ist festzustellen:

Der Index „pro organo pleno“ bedeutet in jedem Falle, daß die vier Werke (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk und Rückpositiv) des norddeutschen Orgeltypus auszunützen sind.

Johann Sebastian Bach hat, wie der Nekrolog berichtet, „oftmals bedauert, daß ihm nicht ein recht schönes, großes Orgelwerk zur ständigen Verfügung“ stehe. Da die Orgeln in der Thomas- wie der Universitätskirche in Leipzig dreimanualig und für die Begriffe der Silbermannschen Orgelbauepoche „recht schön“ und „groß“ waren, ist zu schließen, daß Bachs Orgelideal immer der norddeutsche Schnitgertypus geblieben ist, den er in Lübeck und Hamburg eingehend kennenlernte und auf seine Verwendungsmöglichkeiten studierte. Tatsächlich sind alle seine Orgelkompositionen, gleichgültig welche zeitliche Entstehung man annehmen will, auf der viermanualigen Werkprinziporgel ohne Umregistrieren des Spiels (mit Ausnahme der vielleicht für die Coda addierten Koppel) darstellbar.

Erscheint nun der ausdrückliche Hinweis „organo pleno“, so ist damit das betreffende Werk unbedingt diesem Idealorgeltypus zugeordnet: dabei schwankt die Bezeichnung zwischen dem einfachen Instrumentalis („Organo pleno“), dem „pro organo pleno“ und „in organo pleno“, z. B. trägt Präludium und Fuge *h*-moll auf der äußeren Titelseite des Autographs den Index „pro“ und über der ersten Notenzeile den Index „in“.

<sup>1)</sup> H. Keller, a. a. O. S. 199.



Hiernach hätte sich also die Einrichtung der „pro organo pleno“ bezeichneten Choralbearbeitung aus dem großen Orgelkatechismus zu richten: Der Stollen „Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhör mein Rufen“ auf dem Hauptwerk, die Wiederholung des Stollens „dein gnädig Ohren kehre zu mir und meiner Bitt sie öffne“ auf dem Oberwerk. Die Durchführung der ersten Zeile des Abgesangs „denn so du willst das sehen an“ etwa auf dem Brustwerk, die der zweiten „was Sünd und Unrecht ist getan“ vielleicht auf dem Rückpositiv, und die Coda „wer kann, Herr, vor dir bleiben“ wieder auf dem (nun gekoppelten) Hauptwerk.

Der Index „Con organo pleno“ erscheint in Bachs Orgelwerken meines Wissens nur einmal: Das „Kyrie Gott heiliger Geist“ des großen Katechismus ist so bezeichnet. Diese von der Gepflogenheit abweichende Indikation könnte vielleicht bedeuten, daß diese Choralbearbeitung wirklich in der sonst gänzlich unangebrachten, aber üblich gewordenen Art von Anfang bis Ende im einheitlichen Plenum eines Werkes (in diesem Falle vermutlich des Hauptwerkes) durchzuspielen sei. Die Indizes der „18 Choräle“ lassen keine sicheren Rückschlüsse zu, da Bach die Fertigstellung dieser Sammlung nicht mehr erlebte<sup>1)</sup>.

Will man für den großen Katechismus die diesbezügliche Konsequenz noch weiter treiben, so ist auffällig, daß die drei Stücke, deren Vierwerkigkeit offensichtlich ist (Präludium *Es-dur*, „Aus tiefer Not“ und Fuge *Es-dur*) einheitlich mit „Pro organo pleno“ indiziert sind; das „Wir glauben all an einen Gott“ dagegen, welches anscheinend nur zweier Werke bedarf (die c. f.-losen Stellen sind auf einem anderen als dem Hauptwerke zu spielen: Takt 32 Sopran zweites Achtel, Alt sechstes Sechzehntel, Tenor Takt 33 sechstes Sechzehntel bis Takt 46 Sopran viertes Achtel, Takt 48 Alt viertes Achtel, Takt 58 Tenor viertes Achtel, und als zweite Stelle Takt 65 Sopran zweites Achtel, Alt sechstes Sechzehntel, Tenor Takt 66 sechstes Sechzehntel bis Takt 84 Alt viertes Achtel, Takt 86 Tenor zweites Achtel, Sopran viertes Achtel), den Index „in organo pleno“ trägt. Man könnte in diesem Falle noch eine Unterscheidung zwischen den Bezeichnungen „pro organo pleno“ und „in

<sup>1)</sup> Immerhin ist die „Fantasia super Komm heiliger Geist Herre Gott“ auch im Autograph (Faksimile Merseburger 1950) mit „in organo pleno“ bezeichnet und ihre Klangverteilung auf drei, wenn nicht vier Werke strukturell deutlich; Ow. Anfang bis Takt 23, 1. Achtel, von da Bw. bis Takt 30, 1. Achtel, von da wieder Ow. bis Takt 45 l. H. 5. Achtel, r. H. 13. Sechzehntel, von da (l. H. 6. Achtel, r. H. drittletztes Sechzehntel) Bw. oder vielleicht Rp. bis 52, r. H. 3. Viertel, 53, l. H. 2. Sechzehntel, von da Ow. bis 66, 1. Achtel von da analog Takt 23—30 Bw. bis 73, 1. Sechzehntel und Ow. bis 89, 1. Viertel bzw. Sechzehntel, denn das neue aus dem Halleluja der Choralweise gewonnene Motiv und seine Durchführung bis zum Schluß weisen auf den Eintritt der Hauptwerksklangfarbe.

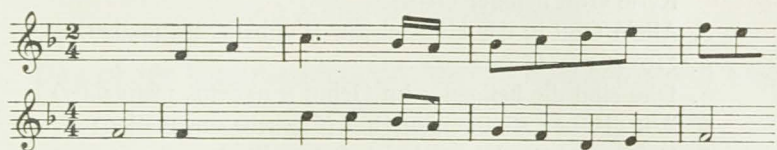


organo pleno“ vermuten dergestalt, daß die Stücke der ersteren Art wirklich für die vierwerkige Orgel komponiert sind, das letztere dagegen nur auf dieser zu spielen ist, ohne daß ihre Klangmittel voll ausgenutzt werden (als Gegensatz zu den manualiter-Bearbeitungen). Angesichts der Wichtigkeit, die Bach doch augenscheinlich allen vier Teilen der Klavierübung beimaß, stellen sie doch seine ersten durch den Druck veröffentlichten Werke dar, erscheint solche Akribie nicht allzu übertrieben.

Nach den vorstehenden Ausführungen bleibt noch übrig, auf zwei mit Wahrscheinlichkeit zu erwartende Entgegnungen einzugehen: Die dargestellten thematischen Verwandtschaften und tonalen Beziehungen, durch die der Aufbau des „kleinen Orgelkatechismus“ erkannt wurde, werden als erstem dem Einwand begegnen, dies sei „Augenmusik“, d. h. auf dem Notenpapier nur vom Sehen her erfunden. Das ist nicht der Fall: alle dargestellten Beziehungen der Thematik der Duette zu einzelnen Choralbearbeitungen und des „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ in *F*-dur zu dem Pfingstlied „Komm heiliger Geist Herre Gott“ sind vom aufmerksamen Hören her gefunden und auf die Probe gestellt dadurch, daß sie einem blinden Organisten vorgespielt wurden, der die Übereinstimmungen bestätigte. Und nicht nur das; als Verfasser die Ergebnisse seiner Untersuchungen Herrn Prof. Johann Nepomuk David-Stuttgart mitteilte, erhielt er von diesem die Antwort, daß schon sein blinder Lehrer Josef Labor in Wien ihm seinerzeit von diesen Dingen gesprochen habe, er demnach als der eigentliche Entdecker gelten muß und dabei als Blinder gegen den Vorwurf der „Augenmusik“ durchaus gefeit ist.

Die zweite Entgegnung wird ihrerseits behaupten, man könne aus jeder Thematik jeden Lied-c. f. herauskonstruieren, wenn man nur wolle. Selbst wenn dies möglich wäre, — was zu bezweifeln bleibt —, ist damit doch die Beziehung des Gesamtcharacters der betreffenden Duette zu einigen Choralbearbeitungen nicht widerlegt. Denn da Musik „tönend bewegte Form“ ist, d. h. der irrational erfaßbare Charakter eines Stückes aus der wechselseitigen Funktion der eben für dieses Stück eindeutig fixierten einzelnen Töne resultiert, muß auch die vom Komponisten vorgenommene Ordnung der Tonfolgen zweier Stücke ähnlichen Characters wiederum ähnlich sein. Daß heißt im vorliegenden Falle, daß irgendwelche in der Thematik der Duette etwa zu findenden Anklänge an auch andere cantus firmi, nicht die von Bach verwendeten der Katechismuslieder, bedeutungslos sind, da sie die akustisch faßbaren Beziehungen dieser Duette zu den jeweiligen Choralbearbeitungen nicht zu erklären vermögen.

Hierzu ein Beispiel: Die Thematik des *F*-dur-Duettes ist ebenso wie mit dem Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland“ auch mit dem c. f. des Abendliedes „Mein schönste Zier und Kleinod“ verwandt:



Damit ist aber nichts anderes festgestellt als die Tatsache, daß auch die beiden Liedweisen miteinander Ähnlichkeit haben; auf die Frage hingegen, welche Funktion innerhalb des III. Teiles der Klavierübung dem *F*-dur-Duett zukommt, gibt die Beziehung dieses Duettes zu dem Abendlied keine Antwort, da es nicht zu den von Bach in diese Reihe aufgenommenen Liedern gehört. Eignete dem Duett eine tonale und thematische Verwandtschaft mit einem andern c. f. der Katechismuslieder, also z. B. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ oder „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ oder anderen, dann wäre das oben fixierte Ergebnis in Frage gestellt. Die Beziehung dagegen, welche dies Duett außerdem zu dem „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ *F*-dur a tre voci, c. f. in Alto aufweist, gab wiederum Veranlassung zur Erklärung der Funktion, die nunmehr diesem Stück innerhalb des Zyklus eignet.

Die hier vorgenommene und abgeschlossene Untersuchung hatte ja nicht die Aufgabe, festzustellen, mit welchen Weisen der Kirchenlieder aller Zeiten die Duette verwandt sind, sondern: Wie ist die Anordnung aller 27 Stücke des III. Teiles der Klavierübung aufführungstechnisch zu gestalten und wie sind in den Stücken selbst Hinweise auf eine solche Anordnung gegeben und zu erkennen? Diese Aufgabe ist in den vorstehenden Abschnitten gelöst; finden sich außer den zitierten Beziehungen der Duette und Choralbearbeitungen des Orgelkatechismus untereinander genau so unmittelbar akustisch faßbare, so müßten diese auf ihre Bedeutung hin untersucht werden. Sucht und findet man dagegen Beziehungen dieser 27 Stücke zu anderen Kompositionen oder Kirchenliedweisen, dann ist dies zwar ebenso interessant, aber auch ebenso bedeutungslos wie etwa die Verwandtschaft der thematischen Substanz des „Chorales *E*-dur“ für Orgel von César Franck mit der Motivik des Konzertes *F*-dur für zwei Klaviere von Wilhelm Friedemann Bach.

Zum Abschluß sei die Ordnung des „kleinen Katechismus“ zusammengestellt, wie sie sich aus den vorstehenden Ausführungen ergibt und auch in einigen Konzerten bereits praktisch erprobt ist:

1. Duetto in *e*-moll
2. Kyrie Gott Vater in Ewigkeit  
Christe aller Welt Trost  
Kyrie Gott heiliger Geist
3. Allein Gott in der Höh sei Ehr (Fughetta, manualiter)
4. Duetto in *G*-dur
5. Dies sind die heiligen zehn Gebot (Fughetta, manualiter)
6. Wir glauben all an einen Gott (Fughetta, manualiter)
7. Vater unser im Himmelreich (manualiter)
8. Duetto in *a*-moll
9. Christ unser Herr zum Jordan kam (manualiter)
10. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (manualiter)
11. Jesus Christus unser Heiland, der von uns (Fuga, manualiter)
12. Duetto in *F*-dur
13. Allein Gott in der Höh sei Ehr (a tre voci, c. f. in Alto)



*Dr. h. c. Karl Scheffler gewidmet*

## Das große Vater=unser=Vorspiel in Bachs Drittem Teil Der Klavierübung

Versuch einer Deutung

Von Wilhelm Weismann (Leipzig)

Unter den sogenannten Katechismuschorälen des 3. Teils der Klavierübung<sup>1)</sup> ist die große Choralbearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ das von den Organisten gefürchtetste, dem Verständnis wohl am schwersten zugängliche Werk. Schon die äußere Gestalt, ein mit einem verwirrenden Durcheinander seltsamer Rhythmen barock überladenes Gebilde von für ein Choralvorspiel riesenhafter Ausdehnung, in dessen Mitte die Chormelodie als Kanon eingebaut ist, stellt den Spieler vor fast unlösbare Aufgaben — unlösbar vor allem, wenn er nicht in der Lage ist, einen Sinn in dieser rätselhaften Gestalt zu erspüren, der die einander widerstrebenden Elemente an eine höhere Absicht bindet. Wem fiel hier nicht Scheibes Ausspruch von dem „schwülstigen“ und „verworrenen“ Stil Bachs ein? Auch „Liebhaber von dergleichen Arbeit“ mögen schon damals den Kopf über eine derartige „Gemüths Erzeugung“ geschüttelt haben, denn was Bach hier dem Aufnahmevermögen des musikgebildeten Hörers zumutet, geht weit über alles hinaus, was um 1740 noch unter Werken dieser Gattung geschrieben wurde. Die bisherigen Erklärer Bachs haben denn auch bis zum heutigen Tage um dieses Werk einen respektvollen Bogen gemacht, einzig Spitta<sup>2)</sup> und Wolfrum<sup>3)</sup> versuchten eine kurze Deutung. Spitta sieht den Choralkanon als ein Symbol des „kindlich gläubigen Gehorsams“, mit welchem der Christ „das vom Herrn selbst angeordnete und ihm vorgespochene Gebet sich aneignet. Die eigentümlich bewegten Kontrapunkte haben etwas besonders in-

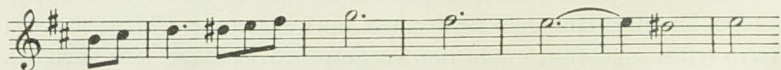
<sup>1)</sup> Choralbearbeitungen über die Katechismusgesänge, geordnet nach den Fünf Hauptstücken des christlichen Glaubens, wie sie Martin Luther in seinen Katechismen zusammengefaßt und gelehrt hat. Der Bachsche Originaltitel des ganzen Werkes heißt: „Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit zur Gemüths Erzeugung verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl. Pöhlischen, und Churfürstl. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.“ (Um 1739.)

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

<sup>3)</sup> Philipp Wolfrum, J. S. Bach I.

ständiges.“ Wolfrum ist etwas ausführlicher, deutet das Ganze als ein mit „allen Sinnen gebetetes Vater unser“, „ein mysteriöses Stück voll unsäglichen Zaubers“ und kommt zu dem Schluß: „Der verschiedenartigste, ineinandergearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.“ Keine dieser Deutungen befriedigt. Spitta streift die „Umwelt“ des Kanons nur mit einer kurzen Bemerkung. Wolfrum hingegen kommt über romantisch-schwärmerische Beziehungen zu dem Werk nicht hinaus, nur ganz von fern ahnt er seine Abgründigkeit und Dämonie; sein schneidender Realismus ist ihm verborgen. Aber, wenn uns die Wolfrumsche Deutung vom „Gebet im stillen Kämmerlein“ nicht überzeugen kann, so steht auch gleichzeitig die Frage vor uns: Haben die erhabenen Gebetsworte von Luthers Vater-unser-Dichtung überhaupt etwas mit diesem sphinxartigen Gebilde zu tun, in dem eine Vielfalt gegensätzlicher Kräfte gebunden zu sein scheint? Steht diese in sich widerspruchsvolle Musik nicht auch in völligem Widerspruch zu ihnen?

Betrachten wir zunächst den im Kanon der Oktave geführten Choral, nach Spitta das Symbol kindlich gläubigen Gehorsams. Diese Auffassung des „Nachbetens“ im Anschluß an Lukas 11, 1 und 2 ist naheliegend, aber noch nicht ausreichend. Wir dürfen annehmen, daß ein Bach nicht an äußeren Bildern haften bleibt, sondern in das Wesen des Vorgangs führt. In der Tat, Kanon ist hier nicht nur „nachbeten“, sondern schlechthin Nachfolge<sup>1)</sup>. Der neue Mensch ist es, der uns als Sinnbild hier dargestellt wird und der als Träger des göttlichen Gesetzes seinen Willen gehorsam dem Willen des Vaters anheimgibt. Daß diese „Nachfolge Christi“ nicht ohne Nöte, ohne ein tägliches „Stirb und werde“ denkbar ist, darauf mag ein kleiner subjektiver Zug: der in die dritte Choralzeile eingewobene chromatische Durchgang:



Wie ist nun aber die Umwelt beschaffen, in die dieser neue Mensch gestellt ist, oder musikalisch gesprochen, welcher Art ist der Kontrapunkt zum cantus firmus? Ganz im Sinne Luthers, doch zugleich mit der geistigen Lust großer Naturen an scharf geprägter These und Antithese verfährt hier Bach mit einer Kühnheit und Drastik, die an mittelalterliche Darstellungen erinnert. Ehe wir in die Untersuchung eintreten, ist es aber notwendig, daß sich der Betrachter mit Luthers Vater-unser-Dichtung beschäftigt. Sie lautet<sup>1)</sup>:

1. Vater unser im himelreich, / der du uns alle heißest gleich / Brüder sein und dich ruffen an / und wilt das beten von uns han: / Gib, das nicht bet allein der mund, / hilf, das es geh von hertzen grund.

2. Geheiliget werd der name dein, / dein wort bey uns hilf halten rein, / Daß auch wir leben heiliglich, / nach deinem namen wirdiglich. / Herr, behüt uns für falscher lehr, / das arm verführet volck beker.

3. Es kom̄ dein Reich zu dieser zeit / und dort hernach in ewigkeit, / Der heilig Geist uns wone bey, / mit seinen gaben mancherley, / Des Sathans zorn und gros gewalt / zerbrich, für jm dein Kirch erhalt.

4. Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich / auff erden wie im Himelreich, / Gib uns geduld in leidens zeit / gehorsam sein in lieb und leid, / Wehr und stewr allem fleisch und blut, / das wider deinen willen thut.

5. Gib uns heut unser teglich brod / und was man darff zur leibes not, / Behüt uns, Herr, für unfrid und streit, / für seuchen und für thewer zeit, / Daß wir in gutem frieden stehn, / der sorg und geitzes müßig gehn.

6. All unser schuld vergib uns, Herr, / daß sie uns nicht be-trüben mehr, / Wie wir auch unsern schuldigern / jr schuld und fehl ver-geben gern. / Zu dienen mach uns all bereit / in rechter lieb und einigkeit

7. Für uns, Herr, in versuchung nicht, / Wenn uns der böse geist anficht, / Zur linken und zur rechten hand / hilf uns thun starken widerstand, / Im glauben vest und wol gerust / und durch des heilgen Geistes trost.

8. Von allem ubel uns erlös, / es sind die zeit und tage bös. / Erlös uns vom ewigen tod / und tröst uns in der letzten not, / Bescher uns auch ein seligs end, / nim unser seel in deine hend.

9. Amen, das ist, es werde war / sterck unsern glauben imerdar, / Auff daß wir ja nicht zweiveln dran, / das wir hiemit gebeten han / Auff dein Wort in dem namen dein, / so sprechen wir das amen fein.

<sup>1)</sup> Wortlaut nach „Geistliche Lieder und Psalmen“, durch D. Martinus Luther. Gedruckt zu Magdeburg, durch Michel Lotther, MDXL. (Die Sperrungen sind von mir.)



Fast alle Strophen des Chorals – entsprechend den sieben Bitten des Gebetes – durchzieht gleich einem *cantus firmus* die Bitte um Bewahrung vor allem Bösen: vor falscher Lehr (2), Satans Zorn und groß Gewalt (3), Fleisch und Blut wider Gottes Willen (4), Unfried, Streit (5), Schuld (6), dem bösen Geist (7), böse Zeit und Tage (8). Luthers Absicht, dem wahren Christenstand den widergöttlichen Weltzustand gegenüberzustellen, findet sich aber nicht nur in diesem um 1538 gedichteten Choral, sondern bereits in seiner „deutschen Auslegung des Vaterunsers“ (1519). Es heißt dort:

„Diese sieben Stücke können ebensogut sieben gute Lehren und Ermahnungen genannt werden; denn es sind, wie auch der heilige Bischof und Märtyrer S. Cyprian anführt, sieben Hinweise auf unser Elend und unsere Bedürftigkeit. Aus ihnen kann der Mensch, wenn er sich zur Selbsterkenntnis hat führen lassen, ersehen, in was für einem ganz „gefährlichen und jammervollen Leben er hier auf Erden“ lebt; es ist nämlich nichts anderes als eine Lästerung von Gottes Namen, ein Ungehorsam gegen Gottes Willen, ein Sich-Sträuben gegen Gottes Reich, ein hungriges Land ohne Brot, ein sündiges Treiben, ein gefahrvolles Wandeln und voll von allem Übel.“

In welcher Art dieses widergöttliche Leben noch im besonderen beschaffen ist, führt Luther dann ausführlich bei Betrachtung der einzelnen Bitten aus. Bach, der Luthers Erklärung natürlich genau kannte<sup>1)</sup>, folgt nun dem Reformator auch hierin mit der ihm eigenen, bis aufs Letzte dringenden Kühnheit und Realistik. Seine Symbolisierung dieses Weltzustandes ist denn wohl auch das unheimlichste Stück Musik, das seiner Feder entfloßen ist. Zunächst der Anfang des Werkes, der die erste Melodiezeile des Chorales koloriert:

Choral


Was ist hier aus der Choralmelodie geworden? Ein zerklüfteter, in der Unrast und Wirrnis ungelöster Spannungen befangener Organismus, eine Karikatur der „Urlinie“ und Widersacher seiner selbst. Es ist der unerlöste Mensch, das Zerrbild Gottes, in dem kaum mehr die ursprüngliche Anlage – die Majestät der Choralmelodie – erkennbar ist. Welche Zerdehnung muß sich die Choralmelodie gefallen lassen und welche tiefe Schwermut, subjektiv verschärft durch die lombardischen Akzente


<sup>1)</sup> Siehe das von Spitta mitgeteilte Verzeichnis von Bachs Bibliothek.

im ersten Viertel des 2. Taktes und den verminderten Septimensprung, liegt über dem Ganzen. Wichtig für seinen Charakter ist im besonderen noch die originale kurzatmige Artikulation, wie denn der in seinen Bezeichnungen sonst sehr sparsame Meister den Charakter gerade dieses Werkes nicht mißverstanden haben wollte.

Schon in den drei ersten Takten tritt uns ein Hauptelement entgegen, das in der Folge den Grundcharakter des ganzen Vorspiels mitbestimmt: es ist

a) die Synkope, als Sinnbild des Stockenden, sich Stauenden, die Grundgestalt Verzerrenden. Sie erscheint als kleinste Einheit und damit in ihrer subjektivsten Form in dem das Werk überall durchdringenden

lombardischen Rhythmus<sup>1)</sup> . Das in der Folge auftauchende,


aus vielen Bachschen Werken bekannte Seufzermotiv  erhält



durch ihn eine Schärfung ins Klägliche, Zusammensinkende. Doch auch in vergrößerten Formen und Varianten tritt die Synkope auf, so z. B. gleich wieder im 2. Takt, wo sie nach dem überspannten Septimensprung vergebens versucht, die absinkende Kraft der Linie aufzuhalten. Denn die positive Seite ihres Wesens: die fruchtbare, vorwärts treibende Kraftstauung ist ihr hier versagt und könnte sich nur in einem aus dem Rhythmus innerer Ordnung lebenden und zugleich damit einer höheren Ordnung verpflichteten Organismus entfalten. In dem gestörten Zustand aber wird sie Verkrampfungserscheinung innerer Mißgestalt und damit eine Ursache für die Verworrenheit des Daseins. Der Mikrokosmos des unerlösten Einzelmenschen aber, wie ihn Bach in den ersten 4 Takten des Werkes spiegelt, wird im folgenden zum Sinnbild für den Makrokosmos: von der Einzelercheinung aus weitet sich der Blick ins Weltgeschehen, in die Tragödie gegensätzlicher Kräfte, oder, wie es Luther ausdrückt, in das „sündige Treiben“ und „ganz gefährliche und jammervolle Leben“.

Untersucht man das Gewirr des komplizierten Geflechtes, so lassen sich neben der Synkope noch zwei weitere Hauptelemente feststellen, die das zerklüftete Gesicht dieser „Welt“ bestimmen:

<sup>1)</sup> In Bachs Werken ist der lombardische Rhythmus äußerst selten zu finden, seine Anwendung in dieser Häufung schon an sich ein Grenzfall. In der Klavierübung III ist er noch an einer Stelle nachzuweisen, in der Fughetta „Wir glauben all an einen Gott“, in der er, musikalisch unmotivierbar, als fremdes Element plötzlich in die ungeheure Willensbewegung einbricht und sie zum Scheitern bringt. Es ist wohl kein Zufall, daß dieses h-moll-Stück unserem e-moll-Vorspiel unmittelbar vorhergeht. Es bestehen hier nicht nur motivische, sondern auch geistige Zusammenhänge, die wohl erst bei einer Gesamtuntersuchung der Orgelmesse völlig zu überblicken sind. Wer, wie es versucht wurde, den der französischen Ouvertüre entlehnten Energierhythmus mit der Majestät Gottes erklären will, sieht hier m. E. an den Problemen vorbei.



b) die Triole, ausgehend von der Gestalt des im 10. Takt auftauchenden 16tel-Triolenmotivs und seiner Umkehrung: 

Sie ist Sinnbild der äußeren Unrast, des geschäftigen Treibens, das Befreiung sucht aus dem Zustand der Zerrissenheit, hinwegtäuschen soll über die Unordnung der inneren Kräfte. Das Widerspruchsvolle des Motivs zeigt sich dabei nicht nur in der Umkehrung, sondern schon in ihm selbst. (Heißt es  oder ?) Wie sehr es Bach

darum zu tun war, nicht mißverstanden zu werden, geht aus den originalen Stakkatopunkten hervor. Das Motiv erhält dadurch den Charakter des Indifferenten, des gefühl- und sinnlos Bewegten, kurz, leerer Betrieb-samkeit. Nie gelingt es ihm daher, sich zur frei aus einem Grundrhythmus schwingenden Bewegung zu entwickeln – ein Stakkato „entwickelt“ sich nicht, kennt keine Dynamik – zumal sich auch ihr Widersacher, die Synkope, überall eindringt und die Entfaltung hemmt. Man betrachte daraufhin einmal Takt für Takt die Melodik der beiden Kontrapunkte, um sich bewußt zu werden, welche zerrende Unruhe schon im Ablauf der einzelnen Melodielinien durch den Gegensatz Treiben – Hemmen entsteht. Dieser Gegensatz ist denn auch bestimmend für den verworrenen, zwiespältigen Charakter der Kontrapunktik. „Welche Kreatur dem Willen Gottes stille steht, deren Leben und Wille ist Gott, der sie treibet und regieret. Was aber selber will und läufet, das trennt sich vom Willen Gottes und führet sich in Eigenheit darinnen, da keine Ruhe ist; denn es muß in eigenem Willen und Rennen leben und ist eine eitle Unruhe. Denn die Unruhe ist das Leben des eigenen Willens“, sagt Jacob Böhme<sup>1)</sup>.

Hinzu tritt als drittes Element:

c) eine starre, in Achteln schreitende Chromatik, durch die der tragische, widergöttliche Weltzustand noch sein besonderes Leidensiegel erhält. Zuerst als subjektiver Leidenszug im Kontrapunkt zum Kopft-hema (Takt 5/6) auftretend erfährt sie in der Folge vor allem als Bestand-teil des Pedalbasses ihre Objektivierung. Sie steigert die Dämonie der ineinander verkrampften Linien und schärft die Harmonik zu schneiden-der Ausdrucksgewalt. Bis zu welcher Intensivierung und zugleich Komplizierung das Ineinander der verschiedenen Rhythmen und Motive führt, möge man etwa aus Takt 37ff. ersehen, in welche alle drei Elemente während der kanonischen Durchführung des c. f. gleichzeitig verarbeitet werden:

<sup>1)</sup> Mysterium Magnum, Kap. 26.



The image shows a musical score for the 'Das große Vater-unser-Vorspiel' in G major, BWV 845, from the Notebook for Anna Bach. The score is written for piano and consists of two systems of music. Each system has three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a complex texture with chromatic lines, triplets, and various rhythmic patterns. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with various ornaments and dynamics, and includes a '3' indicating a triplet in the second system.

Wer wollte leugnen, daß in dieser Welt peinvoll gelitten wird?

Entrollt sich so vor dem Hörer das monumentale Panorama eines Weltzustandes, in dem alle jene Gewalten herrschen, von denen in den einzelnen Strophen des Chorals die Rede ist, so darf dabei ihr Fundament, der Pedalbaß nicht überhört werden. Sein Charakter ist in der fast durchgehenden Achtelbewegung ausgeprägt, die den Grundrhythmus oder Pulsschlag dieser Welt darstellt. Der Fatalismus, der aus dem unablässigen, monotonen Schreiten spricht, hat etwas Schicksalhaftes, Unentrinnbares. Sein Wesen, zunächst fast amorph erscheinend, gewinnt bei längerem Betrachten geheimes Leben: Andeutungen von Gebärden werden sichtbar, motivische Beziehungen zur „Oberwelt“, es ist, als sei diese gleichsam in ihren Urelementen – wozu im besonderen die bereits genannte Chromatik gehört – in ihm beschlossen. Als des „Daseins eherne Kette“ umschließt er Böses und Gutes gleicherweise, denn auch dem Choralkanon ist er Fundament.

Es ist hier nicht beabsichtigt, der Spannung der Gegensätze in der Fülle von Wechselbeziehungen, die sich zwischen den verschiedenen Organismen ergeben, noch im einzelnen nachzugehen oder die formale Gliederung des Werkes näher zu betrachten, das würde eine Studie für sich ergeben. Fassen wir daher unsere Beobachtungen zusammen und überblicken noch einmal das Ganze. Wir gewahren drei Ebenen:

1. Choralkanon = der neue Mensch als Träger des göttlichen Willens,
2. die beiden Kontrapunkte = das widergöttliche Wesen dieser Welt,
3. der Baß = das Fundament der Welt.

Die motivische Ausgestaltung des Weltwesens ist ihrerseits durch drei Elemente gekennzeichnet:

- a) die Synkope = Sinnbild des Hemmenden,
- b) die Triole = Sinnbild des Treibenden,
- c) die Chromatik = Sinnbild des Leidens.

Die beiden Kontrapunkte – Sinnbild des widergöttlichen Weltzustandes – bilden in sich eine freie Fuge, deren aus der ersten Choralzeile gewonnenes Thema und seine Beantwortung im Verlauf des Stückes dreimal in seiner vollständigen Gestalt erscheint, das zweitemal in doppeltem Kontrapunkt. Die aus den genannten drei Elementen gebildete Thematik dieser Fuge wurzelt ausschließlich in dem melodischen Material, das der Meister in den ersten zehn Takten des Werkes aufstellt. Mit welcher Souveränität er darüber gebietet, geht aus den zahlreichen Umbildungen, Varianten, Weiterführungen und kanonischen Verzahnungen hervor.

Die tiefe Melancholie, die diesem außerordentlichen Werk eigen ist, wird durch die Wahl der subjektiven *e*-moll-Tonart<sup>1)</sup> noch besonders eindringlich, ja ins schmerzhaft Bohrende gesteigert. Sein harmonisches Klangwesen – ein Kapitel für sich – läßt uns in Abgründe menschlicher Pein und Verzweiflung blicken; es gibt denn auch in der gesamten Kunst wenig Werke, aus denen uns so unverhüllt die Tragödie des Menschengeschlechtes entgegentritt.

Das Zeitmaß der Wiedergabe ist von dem gemessenen Schritt des Pedalbasses aus zu nehmen, die Registrierung sei hell, ja scharf. Um den oft nicht hörbaren Choralkanon deutlich herauszuarbeiten, rät Hermann Keller<sup>2)</sup>, diesen von einem zweiten Spieler auf einem zweiten Manual vortragen zu lassen, doch widersprechen diese Anweisungen und alle ähnlichen Versuche im Grunde dem Sinn des Werkes: Das Reine, Göttliche ist in der Welt der Sünde nicht Dominante, es wächst im Verborgenen und wird zu gewissen Zeiten völlig vom Widerstreit der entarteten Kräfte übertönt.

<sup>1)</sup> Sein Gegensatz ist das kontemplative *d*-moll des nachfolgenden kleinen Vater-unsere-Vorspiels, das, gemäß seiner intimen Anlage und seinem nach innen gewandten Charakter, als Gegenstück zu dem „Weltbild“ der großen Bearbeitung in die Welt des Gebetes, ins „stille Kämmerlein“ führt. Trotz der Dissonanzen – steht doch hier der bußfertige Mensch vor Gott – erscheint hier alles gelöst, die unaufhörliche Bewegung der fließenden Sechzehntel kündigt von der inneren Bewegtheit des Herzens, von dem fließenden Leben in Gott.

<sup>2)</sup> Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, C. F. Peters 1944. Ihm verdanke ich die Anregung zu dieser Studie, deren Ergebnisse er sich in genanntem Werke zu eigen gemacht hat.

## Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Executio anima compositionis.  
(Schlußvignette in Quantz' Versuch).

Eine tiefe Diskrepanz trennt das sich ständig vertiefende Wissen um das Werk Bachs von seinen heute noch meist üblichen Nachgestaltungen. Gerade das Klavierwerk ist um so mehr vom ursprünglichen Klangwillen seiner Gestaltwerdung entfernt geblieben, je ausschließlicher es in die Ausdrucksformen der jeweiligen Interpretationsepochen eingeordnet wurde. Das gilt für die spielerische Willkür Czernys und alle virtuosen Eigenmächtigkeiten der Liszt-Generation bis zu dem im Grunde genommen immer noch romantisch bestimmten Entwicklungsgedanken, der Regers Darstellung entscheidend beeinflusste. — Die frühere Bachforschung leistete dieser zeitgebundenen Freizügigkeit noch eher Vorschub, statt sie einzudämmen. Spitta nahm an: „erst ein Instrument, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Clavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war imstande, dem Erscheiner zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Klavier komponierte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht ein jeder.“ Und noch 1913 macht sich Hugo Riemann den gleichen Fortschrittsgedanken zu eigen: „Das Klavier, auf welches das Wohltemperierte Klavier (im folgenden stets WKl abgekürzt) Anspruch machte, um voll zur Geltung zu kommen, existierte noch nicht oder war erst im Entstehen.“ Erst die Intuition Albert Schweitzers trat diesem Fortschrittsprinzip entgegen mit der Forderung: „Die sich auf einen größeren oder kleineren Abschnitt erstreckenden Klangstärken müssen im Detail auf das reichste nuanciert werden, aber so, daß diese Schattierungen sich innerhalb der Grenzen des betreffenden Stärkegrades halten.“ Leider blieben diese Vorschläge auf klavieristischem Gebiet weniger beachtet als im Orgelwerk, wo zudem die ‚Orgelbewegung‘ sich nachhaltig gegen frühere Irrtümer der Interpretation wandte.

Aber nicht nur die Pianisten der Konzertsäle, auch die Wegbereiter des Bachschen Klavierwerks sind in der gleichen Verwirrung befangen.



Selbst die philologisch so mustergültige Ausgabe Bischoffs (Steingraber) überzieht noch durchaus willkürlich die Bachsche Diktion mit den dynamischen Farben des 19. Jahrhunderts, sogar da, wo Bach selbst die Zeichen gesetzt hatte. Auch Riemanns Interpretationen der Klavierkonzerte dürfte keine beispielhafte Bedeutung zuzuschreiben sein, noch weniger den so verbreiteten Busoni-Ausgaben, deren ‚Modernisierung‘ – wie das Vorwort zugibt – „nicht gegen den Bachschen Stil verstößt, – ja diesen erst zu vervollständigen scheint.“

Eine Monographie des Bachschen Klavierwerks, die übernommene Tradition, eigene Prägung und zukunftsweisende Auswirkung klärt, fehlt noch. Sie wird grundsätzlich davon auszugehen haben, Bachs Klavierwerk als die letzte Station in dem über Jahrhunderte dauernden Prozeß der Emanzipation des Klaviers aus dem umfassenden Rahmen der Tasteninstrumente schlechthin darzustellen. Die Bezeichnung der „Clavierübung“ erweist symptomatisch den äußeren Fortbestand für eine gerade durch J. S. Bach zum Abschluß geführte Entscheidung zwischen Orgel und Klavier. Diese Klärung wird danach auch durch gelegentliche gegenseitige Entlehnungen nicht mehr in Frage gestellt. Durch die Übernahme anderer Spielbezirke und deren umdeutende Übertragung auf das Klavier hat Bach sogar die Klavieristik ebenso in ihrem Ausdrucksreichtum erweitert, wie er ihre zentrale Stellung in der Instrumentalmusik damit festigte.<sup>1)</sup> Andererseits überschreitet der späte Bach schon wieder jene materielle Grenze einer nicht mehr eindeutig zu bestimmenden Instrumentierung, die nur noch im äußerlichsten Sinne die Frage zu beantworten vermag, ob die „Kunst der Fuge“ als Klaviermusik gedacht war.<sup>2)</sup>

Eine gleich vordringliche Aufgabe der Gesamtdarstellung von Bachs Klavierwerk ist seine Ordnung nach wesenseigenen Gesichtspunkten. Das bisherige formale Prinzip kann dabei nicht allein den Ausschlag geben, weichen doch die schon durch Bachs Überschriften übereinstimmenden Werke in solch weitem Maße voneinander ab, daß ein solcher Versuch der Gruppenbildung von vornherein zu ernsthaften Widersprüchen führen muß. Wer aber gerade die Klanggestalt der Bachwerke als wesentliche Komponente in die Erfassung mit einbezieht, wird vielleicht einem Vorschlag seine Teilnahme nicht versagen, der von der Zuordnung des jeweiligen Werkes zu einem näher zu bestimmenden Aufgabenkreis ausgeht. Die in jedem Sinne einmalige Universalität

<sup>1)</sup> In letzter Auswirkung wendete sich diese durch Bach so geförderte Praxis der Bearbeitung für Klavier wieder gegen sein Werk selbst, wenn bis heute viele Pianisten mehr oder weniger fragwürdige Orgeltranskriptionen dem eigentlichen Originalwerk vorziehen.

<sup>2)</sup> Damit soll Hußmanns wertvolle Untersuchung (BJ 1938) keineswegs in Frage gestellt werden. Hier geht es um die Feststellung der klavieristischen Struktur schlechthin, und die ist in der ‚Kunst der Fuge‘ nicht unbedingt typisch.

Bachschen Musikgeistes zeigt sich uns ja gerade in der vollsten Harmonie geistlicher wie weltlicher Aussage. Sein Wirkungskreis formt sich zugleich im monumentalen Rahmen eines umfassenden Lehrgebäudes von beispielgebender Prägung, ohne die Tiefen seines Reichtums dabei in die Tendenzen einer pädagogischen Systematik einzuordnen. Gerade der Allgültigkeit seines Vermächtnisses entspricht auf klavieristischem Gebiet die Vielfalt in der Funktion seiner Werke: ein Teil erfüllt primär lehrende Aufgaben, ein anderer leistet zum Spielerisch-Galanten der Zeit einen Beitrag des „Hofmusicus“, und der dritte Teil umfaßt die reinen Konzertwerke, d. h. die Stücke, die primär für den Vortrag bestimmt sind. Das Gebiet der Lehrstücke würde von den Inventionen und Sinfonien über das WKl bis zu der „Kunst der Fuge“ reichen und einem etwaigen Vorwurf philiströser Dogmatik entgegentreten durch die Einstellung, das Lehrhafte nicht nur in der Wegbereitung des werdenden zu umschließen, sondern es auszuweiten in die letzte geistige Gesamtschau, wo höchstes Können und höchste Kunst im Dienst des Strebens eins werden. Die Gruppe der Spielstücke ist weniger umfangreich, sie bedeuten weniger durch das Zugeständnis an die weltlich-modische Konvention der Zeit als durch das Besondere Bachschen Adels, der erst diese Stücke aus dem profanen Bezirk heraushebt. Auch ist nicht zu übersehen, daß zumal die Partiten sich von Jahr zu Jahr besonders durch ihre wachsenden Einleitungen dem Spielerischen entfernen und nahezu in die Sphäre der dritten Gruppe geraten. Diese enthält dann das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie und Fuge, die Fantasie *c*-moll, die 3 großen *a*-moll-Fugen, die Goldbergvariationen und vor allem endlich die Tokkaten, denen an dieser Stelle die gebührende Gerechtigkeit widerführe, die ihrem hohen Wesen entspräche.

Daß eine solche Gruppierung auch nicht frei von Überschneidungen bleiben kann, ergibt sich beim ersten Blick, wenn man etwa in den Goldbergvariationen neben den spielerischen Sätzen die systematisch eingebaute Kanonreihe berücksichtigt, oder wenn die „Vier Duette“, jene letzte Konsequenz der Inventionen, völlig in den ihnen gemäßen Kreis der Konzertstücke rücken. Es ist nicht zuletzt ein sichtbares Zeichen für die ragende Größe Bachs, daß im kleinsten wie im größten seiner Werke das Ganze seines Schöpfungstums wirksam ist. — Diese gewählte Dreiteilung will auch nicht einer geschichtlichen Linie angenähert sein, obwohl auch in ihr jene unendlich weitreichende Entwicklung durchschimmert, in der Bach die Klavieristik in sich selbst vollendet.

Zwei richtungweisende Werke der dritten Gruppe — und diese Ausnahme hat größeres Gewicht als das bloßen Zufalls — heben sich für die Suche nach dem Grundgesetz der Bachschen Aufführungspraxis besonders ab:



das „Italienische Konzert“ und die „Ouvvertüre“ *h*-moll tragen eindeutige dynamische Bezeichnung. Sie sind gemäß dem Titel für ein „Clavicymbal mit zweien Manualen“ bestimmt. Das gesamte übrige Werk für Klavier, ob es uns urschriftlich von der Hand des Meisters überliefert oder durch Kopien erhalten ist, verzichtet auf jeden Zusatz dynamischer Zeichen. Die Wahrscheinlichkeit eines Widerspruches in diesem Befund ist geringer, als man bisher annahm und damit auch eine Freizügigkeit der Nachgestaltung begründete, die immer nur sehr individuell befriedigt.

Es ist notwendig zunächst klar herauszustellen, welche Absicht Bach durch seine authentischen Bezeichnungen zum Ausdruck brachte. Gar zu billig wäre der logische Trugschluß, Bach verlange die Registerdynamik, weil die instrumentalen Gegebenheiten seiner Zeit diese verlangten. Gerade gegenüber dem bisherigen Brauch und seiner Begründung ist es notwendig sich zu vergewissern, daß dem Werk Bachs substantiell die Struktur zu eigen ist, deren Klanggestaltung eben nur mit den Mitteln der Flächendynamik zu verwirklichen ist. —

In der Ouvvertüre *h*-moll tragen die Gavotte II und die Bourrée II die Vorschrift „piano“ zu Beginn.<sup>1)</sup> Daraus ist zu folgern, daß die übrigen Sätze forte zu spielen sind, auch wenn es nicht ausdrücklich angegeben ist. Wechsel innerhalb des Ablaufes eines Satzes gibt es nur im fugierten Teil der Ouvvertüre und im letzten Satz, dessen Überschrift „Echo“ den dynamischen Wechsel ausdrücklich zum Prinzip erhebt. Desto aufschlußreicher erscheint die Ouvvertüre selbst. Hier sind Concertino-Teile nach dem Prinzip der französischen Orchesterouvertüre abgesetzt. Dabei erweist sich schon die Erfahrung des Italienischen Konzerts wirksam, nicht etwa die Trioform des Orchesters nachzuahmen, sondern die Zwischensätze klavieristisch umzudeuten. Der Wechsel vollzieht sich stets an Kadenzschnitten und tritt entweder in einer Gesamtrückung oder im Nacheinander der fugierenden Stimmen ein (3. Tutतिकomplex).

Den gleichen Klangwillen finden wir im „Italienischen Konzert“ ausgeprägt. Nach dessen Einzeichnungen, bei denen nichts voraussetzen, aber ebensowenig zu ergänzen ist, ergeben sich gleichfalls zwei Klangräume, deren Darstellung dem zweimanualigen Cembalo entspricht. Sie treten zueinander in Gegensatz, vermeiden aber streng jede Art des Übergangs, etwa im Sinne eines crescendo. Die Theorie hat, hierauf fußend, eigentlich schon immer von einer ‚Terrassendynamik‘ gesprochen, ohne daß die Praxis allgemein diese Erkenntnis verwirklicht hätte in der einzig möglichen Konsequenz, die keine Zugeständnisse duldet. — Die

<sup>1)</sup> Daß Bach die Worte piano und forte jedesmal ausschreibt, zeigt, daß die Praxis der dynamischen Bezeichnung noch nicht die Formeln fand, die das spätere häufigere Auftreten bedingten.



Differenzierung der beiden Klangräume geht aber im Italienischen Konzert noch weiter, wenn in den Soloteilen des ersten Satzes nur die Begleitpartie auf das piano-Register verwiesen wird und in der noch gesteigerten Spielfreude des Finalsatzes auch beide Spielpartien ins piano überwechseln. Demgegenüber ist auch die ‚Einförmigkeit‘ der klanglichen Haltung des langsamen Mittelsatzes typisch, die durchweg die Melodieführung im forte beläßt und ihr die Begleitpartie, jene klavieristische Umformung eines Streichorchesters, in der piano-Ebene unterordnet. Diese graduelle Differenzierungspraxis wiederholt sich in genauer Übereinstimmung in den Brandenburgischen Konzerten, deren fünftes das begleitende Orchester sogar stellenweise ins pianissimo verlagert. Daß in diesem Konzert die Klavierstimme allein unbezeichnet bleibt, zeigt, wie wenig im Grunde genommen der hier doch bereits vollzogene Emanzipierungsprozess des solistischen Klaviers aus der Unterordnung der Continuofunktion endgültig nach außen hin ausgesprochen ist. — Die Goldbergvariationen, jene umfassende Summe der Bachschen Klavieristik, bieten für die dynamische Erfassung keine weiteren Aufschlüsse, denn die jeweiligen Kopfvorschriften der einzelnen Variationen — „a 1 Clav.“ oder „a 2 Clav.“ — beziehen sich nicht auf zwei verschiedene Klangräume der Darstellung; zwei gleiche Manuale sollen lediglich die weit übergreifenden Stimmkreuzungen ermöglichen, womit nicht ausgesprochen werden soll, daß alle Variationen in einer Klangebene zu spielen seien (von den beiden ariosen Variationen soll später noch die Rede sein).

Das gesamte übrige Klavierwerk liegt dynamisch unbezeichnet vor uns. Gelegentliche Andeutungen wie bei der Chromatischen Fantasie helfen kaum weiter, denn sie kommen ausschließlich aus zweiter, wenn nicht dritter Hand und tragen zu deutlich Merkmale einer späteren Epoche an sich, als daß sie wirklich als Bachs Absicht glaubhaft anzusprechen wären. Auch der Hinweis auf hohe Autoritäten — wie es Edwin Fischer versucht, wenn er hinter der Czerny-Ausgabe den Gestaltungsgeist Beethovens zu spüren glaubt — führt in die Irre. Denn grundsätzlich muß festgestellt werden, daß es keine gültige Tradition der Bachschen Interpretation nach seinem Tode gab. Werk und Art waren von einer weiteren unmittelbaren Wirksamkeit ausgeschlossen. Ihre völlige Überlagerung durch neue Stile und die ihnen gemäßen Interpretationsideale verurteilt jedes Suchen nach fortwirkenden Gesetzen zum Scheitern. Selbst aus C. Phil. E. Bachs „Versuch“ erfahren wir lediglich den Ausdruck einer sehr begrenzten Pietät gegenüber dem Vater, und nur aus Äußerlichkeiten formt sich das Bild der Vergangenheit in verschwommenen Zügen.

So bleibt ausschließlich das Werk Bachs selbst in seiner uns überkommenen und oft genug gegen Entstellungen wiedergewonnenen Gestalt, um aus ihm die Gesetze seiner Klangwerdung abzuleiten. Es würde wohl niemand auf den Gedanken kommen, Bach habe bei den beiden genannten Werken aus der Clavierübung durch die Bezeichnung der Dynamik etwas völlig Neues geschaffen. Die Deutlichkeit der Zeichen ist vielmehr die letzte Stufe einer langen Entwicklung. Gewiß muß berücksichtigt werden, daß es sich beim Italienischen Konzert und bei der Ouvertüre um Werke handelt, die ihrer Formgattung nach dem Konzerttyp im allgemeineren Sinne angehören; dessen mannigfache Prägung finden wir im früheren Werk Bachs aber allenthalben. Seine Darstellung auf dem Klavier bedeutet zweifellos das Neue, aber die dem Konzert für Soloklavier zugrunde liegende Spielform ist nicht neu. Das Gegenüberstellen zweier differenzierter Klangebenen, nennen wir sie modern forte und piano, oder bezeichnen wir sie nach ihrer geschichtlichen Herkunft als Tutti und Solo — das sind Spiel- und Ausdrucksformen, die seit dem genius loci in Venedigs S. Marco der Musikpraxis geläufig sind und zweifellos auch für das Klavierspiel lange vor Bach ausgewertet waren. Überdies darf man nicht vergessen, daß das Instrumentalkonzert für die Aufführungspraxis zunächst keine farbige-qualitative, sondern dynamisch-quantitative Gliederung des Spielapparates bedeutet, also dem früheren Prinzip zweier gleichartiger Klangkörper nun eine Differenzierungsform gegenüberstellt, die erst allmählich zur formalen Selbständigkeit der beiden Teile führt.

Lassen sich nun die richtungweisenden Gegebenheiten der von Bach selbst dynamisch bezeichneten Werke verallgemeinern und auf das ganze Werk analog übertragen? Gegenüber dem bisherigen ausschließlich retrospektiv eingestellten Brauch, Darstellungsstile und -formen späterer Zeit auf die Klaviermusik Bachs zu beziehen, sie dadurch sogar allein erst zu realisieren, ergibt sich für vorliegende Untersuchung das Ausgangsproblem: Ist das gesamte unbezeichnete Werk Bachs in einer Klangebene darzustellen? Grundsätzlich muß diese Frage zunächst bejaht werden. Der Begriff des ‚stile d'une teneur‘ hat auch für die Klanggestalt eines großen Teils des Bachschen Klavierwerks seine Gültigkeit, jenen Teil vor allem, der nach der hier vorgeschlagenen Ordnung im Kreis der Lehrstücke und in dem der Spielstücke zusammengefaßt werden kann. Erst das zyklische Werk — wozu in diesem Zusammenhang nicht die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge zu rechnen ist — und die sich dehnenden Großformen der Klavierwerke, vor allem auch die Tokkaten erlauben gegenüber der satten Hauptfläche des Klangraumes eine zweite Ebene der Auflockerung. Aber es kann von Anfang an nicht



ausdrücklich genug vor einer übertriebenen Anwendung dieses dynamischen Wechsels gewarnt werden. Sein Mißbrauch würde schnell zur Manier abwerten, was in notwendiger Beschränkung als ein Ausdruck monumentaler Steigerung zu gelten hat. Die Dynamik ist im Bachwerk kein Mittel spielerischer Willkür, sondern der klangliche Ausdruck tektonischer Ordnung und Gliederung, sie dient dem Gesetz der Form.

Nur wer das so vielfarbig schimmernde Gewand um die bisherige Klanggestalt des Bachwerkes abzustreifen vermag, gewinnt erst den Blick für die im Werk selbst beschlossene Form der klanglichen Wiedergabe und ihrer Dimensionen.<sup>1)</sup> Da bisher viel zu viel Fremdes in den Klavier Vortrag hineinprojiziert wurde, ist es notwendig, die Stellen von Bachs Klavierwerk herauszugreifen, die sozusagen eine komponierte Dynamik enthalten.

Ein solches Ablesen einer Klangstruktur ist am leichtesten an den Schlüssen möglich. Dieagogische Verbreiterung des Zeitmaßes, gleichsam ein Stauen der Bewegung bis zu ihrem völligen Stillstand, ist seit je bekannt und am überzeugendsten durch E. Kurth gedeutet. Dieses *ritenuto* ist übrigens nirgends ausdrücklich vermerkt, auch nicht im Vorwiegen längerer Notenwerte sichtbar. (Die Umdeutung des Themas in längere Notenwerte ist ein kontrapunktisches Mittel, aber kein Ausdruck monumentaler Schlußausweitung, überdies im Klavierwerk äußerst selten.) Sichtbar aber ist doch stets das Anwachsen der klanglichen Mittel. Vom einfachen Schlußakkord der Invention C-dur über den 6-stimmigen Schluß der Fuge d-moll (WK I) oder die zusätzliche 5. Stimme in der Finalfuge der Tokkata fis-moll bis zu dem orgelmäßig ausweitenden Schluß in den 6, sonst 4 Stimmen der Fuge a-moll (WK I) – in jeder Werkgattung finden wir das gleiche Bild. In der homophonen Anlage der Suitensätze ist das Aushalten der arpeggierten Akkordtöne zum endgültigen Zusammenklang – jene von der Laute sich herleitende Eigenart des französischen Klavierstils – eine nicht minder deutliche Parallele. Unsere Ohren sind zwar durch die klassisch-romantische Instrumentation – auch die pianistische! – für die Aufnahme solcher quantitativen Maße zu grob geworden; wir vernehmen zu sehr die bloße Abrundung, die füllende Sättigung, ohne uns über die eigentliche substantielle Bereicherung in diesen Fällen Klarheit zu geben. Und vor allen Dingen entwickelt die meist zu hörende Wiedergabe parallel zur Tempoverbreiterung ein klanglich weitausladendes *crescendo*, statt diesen letzten Block als ein in sich geschlossenes Ganzes zu betrachten, das keiner anderen Steigerung

<sup>1)</sup> Verf. bekennt, daß er Jahre brauchte, um von der so verbreiteten Bülow'schen Interpretation der Chromatischen Fantasie und Fuge freizuwerden, ehe aus dem eigentlichen Text die Klanggestalt des Werkes sich formte.



in sich selbst bedarf noch überhaupt dazu fähig ist. Außerdem ist für die klangliche Ausweitung der Schlüsse weitgehend die Möglichkeit einer registermäßigen Oktavierung anzunehmen, die hauptsächlich den Bässen zugute kommt. Es heißt zwar Eulen nach Athen tragen, wenn auch hier wieder darauf hingewiesen wird, daß jede klanglich dynamische Vergrößerung nicht in allmählichem Übergang erfolgt, sondern einschnittmäßig sich absetzt. Aber unsere heutige Praxis? —

Gegenüber diesen klanglichen Ausweitungen gibt es auch eine Form der klanglichen Auflockerung, die ebenfalls aus der Diktion des Bachschen Klaviersatzes abzulesen ist. Wenn etwa in den Klavierumformungen der Violinkonzerte Vivaldis u. a. die Perioden der Solopartie fast allgemein im zweistimmigen Satz erscheinen im Gegensatz zu den stets vollgriffigen Tuttistellen, so darf dabei erst recht nicht übersehen werden, daß dabei zugleich die Unterstimme um eine Oktave höher erscheint. Die Dynamik ist hier aus dem Klaviersatz, ohne weiteres ablesbar, so deutlich sogar, daß es keiner ausdrücklichen Angabe des *p* oder *f* bedarf, die Bach auch tatsächlich häufig unterläßt. Dieser Verzicht ist für unsere Untersuchung durchaus nicht unwichtig! Gerade die so oft hervorgehobene Bedeutung dieser Umformung als Zeugnisse seiner Werkstattarbeit lassen sich auch für unsere Bemühungen um die Dynamik auswerten. Dieser Lagenwechsel begegnet uns im Klavierwerk so häufig, daß er zu grundsätzlichen Folgerungen berechtigt. Wenn beispielsweise in der Toccata *fis*-moll nach der ersten Durchführung der Schlußfuge eine zweistimmig beginnende Fortsetzung sich ausschließlich auf die oberen Lagen beschränkt, so ist hier dieses Prinzip des Lagenwechsels ebenso angewandt wie im ersten Satz des Italienischen Konzerts, auch ohne daß ein neues Thema wie dort eintritt. Die zweiflächige Dynamik hat sich in Bachs Konzerten und seinen entsprechenden Bearbeitungen zwar erst zu vollem Bewußtsein ausgeprägt, aber auch in seinem übrigen Klavierwerk finden wir diesen Gestaltungszug, ohne daß wir ihn durch das Übergreifen ins Konzertante in formaler Hinsicht zu deuten brauchen. Wesentlich bestärkt werden wir in der Annahme zweier verschiedener Klangebene durch die Tatsache, daß dieses Absetzen fast regelmäßig durch Kadenz-einschnitte unterstrichen wird. So gewinnen diese markanten Stationenbildungen im Ablauf des Fugengebildes nicht nur eine formale Bedeutung, sondern bilden darüber hinaus auch ein dynamisches Interpretationsmerkmal, dessen Beachtung und Befolgung dem geforderten gliedernden Darstellungsprinzip die wirkliche Berechtigung verleiht. Dieser Wechsel erfolgt nie spielerisch, stets ordnend. Man erinnere sich dabei übrigens jenes Cap. 1 der Bachschen „Vorschriften und Grundsätze zum 4-stg. spielen des General-Baß“, wo zum Schluß der Definition eingeräumt

wird: „wie wohl auch heut zu tage dieser Baß zum öfftern pausiret, sonderlich in künstlich gesetzten Sachen.“ In einer Zeit, die in auführungspraktischen Hinweisen so karg ist, wiegt eine solche Andeutung doppelt schwer. — Die aussetzende Baßstimme ist immer eine Verringerung des Gesamtklangs, ein auch wieder quantitativ zu wertender Verlust. Die Übersetzung solcher Stellen in unsere heutigen Dimensionen durch ein *p* wird also durchaus der Struktur der Bachschen Diktion gerecht, nur berücksichtigen wir dabei zugleich unsere weniger feinfühligten Ohren.

Beweishaltig ist ferner die Tatsache, daß dieser Lagenwechsel, der den ganzen Stimmenkomplex in eine höhere Lage absetzt, oft parallel geht mit einer Minderung der Stimmenzahl. Diese zumal in umfangreicheren Klavierwerken anzutreffende Erscheinung bestimmt also entscheidend die Nachgestaltung des Ablaufes, der dieses Gesetz der Form im ordnenden Sinne befolgt und das Geschehen in die ihm gemäßen Klangebenen gliedert. In dieser ordnenden Nachgestaltung ist das Gesetz der Wiedergabe des Bachschen Klavierwerkes beschlossen, und in der Auseinandersetzung mit dieser Entscheidung wird das Interpretationsproblem seiner Lösung nähergeführt.

Die beiden gleichen Klangräume finden wir ferner im Echoeffekt, der allgemein im Werk Bachs seltener vorkommt als bei seinen Zeitgenossen. Von der bloß spielerischen Manier der Wiederholung schlechthin in der Übertragung der 3. Partita für Violine Solo auf das Klavier (B. A. Bd. 38) und im „Echo“ überschriebenen Schlußsatz der Suite *B*-dur (an gleicher Stelle) steigert sich dieses Gestaltungsmoment zu einem monumentalen Kompositionsmittel in der Fuge *B*-dur (WK I) und vor allem in der Tokkata *c*-moll. Gerade dieses letzte Werk zeigt, bis zu welchem Grade der Vertiefung Bach einen der Zeit als spielerisch vertrauten Effekt zum Baupittel eines fast überdimensionalen Fugendoppels zu führen vermag. Bedarf es noch des Hinweises auf die durch den ganzen Tonraum der Tastatur stürmende Figur des doppelten Kontrapunkts im Fugendifinale, deren Bewegungsverlauf ebenso wie das Thema die beiden Grundebenen durchmißt? Hier werden nicht gelegentliche Figuren in ornamental-virtuosem Nachklang wiederholt, nein, hier kanten sich in härtesten Schroffen die beiden Klangebenen gegeneinander, monumentale Quader als Grundflächen eines monumentalen Geschehens. Wenn Bach schon im Italienischen Konzert jene kleinen Wiederholungsfiguren im ersten Soloteile des 1. Satzes einer unterscheidenden Bezeichnung für wert hält, ist dann an der Notwendigkeit der entsprechenden Wiedergabe dieses formgebenden Gegensatzes zu zweifeln, der das Geschehen dieser Tokkata prägt? In diesem Granit gilt nur der Meißel,



und nicht das Kolorit, das die Kanten höchstens verwischt, statt ihnen das volle Licht zu lassen, in dem sie allein ihre Größe zu zeigen vermögen. Gerade diese Tokkata *c*-moll zeigt in ihrer ganzen barocken Kraftfülle jene Pracht, die zum lebendigen Widerklang zu entfalten uns aufgegeben ist. Aber wir müssen diese Kraft aus der Gegensätzlichkeit der Registersprache zu begreifen lernen, dürfen sie nicht in die wild schäumenden Wellen einer vom *pp* zum *ff* sich türmenden Entwicklung hin- und herschleudern lassen. Die Tatsache, daß Bach bei dieser Tokkata entgegen seinem sonstigen Brauch beiden Fugen das gleiche Thema zugrunde legt, gebietet in der Disposition eine strenge Verdichtung der Mittel und nicht eine äußere Vielfalt gegenüber der inneren Einheit. — Die Tokkata *D*-dur zeigt in der Schlußfuge gegenüber dem *c*-moll-Werk den Wiederholungseffekt im mehr spielerischen Bereich. Im Gleichlauf der Triolenbewegung des Themas erscheint durch die ganze Fuge hindurch die erste Zweitaktgruppe regelmäßig wiederholt, auch in den später hinzutretenden Stimmen bleibt das Bild dasselbe. Aber der einschneidende Lagenwechsel nach Takt 24 (nach Kadenz!) läßt vermuten, daß im Wiederholungsmoment nicht das einzige dynamische Gestaltungsmittel vorhanden ist, ohne daß es aber deshalb ganz ausgeschaltet werden könnte. Aus dem Italienischen Konzert ist ja gerade ersichtlich, daß selbst innerhalb der piano-Perioden noch eine Differenzierung gerade bei kleinräumigen Wiederholungen von Bach gefordert wird. — Wieder eine andere Auswirkung einer Wiederholung zeigt die Tokkata *g*-moll. In der ersten Fuge wird regelmäßig der zweitaktige Kadenzabschnitt (Takt 16/17, 24/25, 47/48) wiederholt. Beim dritten Mal aber wird die Wiederholung mit einem Lagenwechsel in die tiefere Oktave verbunden. Das kann als Absicht gedeutet werden, der Echofolgerung zu entgehen, um einen forte-Schluß zu erwirken, der sonst in Frage gestellt wäre. Je berechtigter diese Ausnahme erscheint, desto stärkere Beweiskraft wäre in allen übrigen Fällen für die entgegengesetzte Forderung gewonnen. Noch interessanter aber wirkt das Wiederholungsmoment in der Schlußfuge dieser gleichen Tokkata. Nach dem energischen Aufstieg des Themabeginns in punktierten Quarten setzt sich eine halbtaktige Kreisungsfigur um den Grundton gleichsam beruhigend fest. Diese Figur wird in allen weiteren Erscheinungen wiederholt, und zwar stets doppelt, so daß jedesmal beim Auftreten des Themas als dessen unmittelbarer Anhang ein ganzer Takt eingeschoben ist. Selbst wenn man beim ersten Auftreten des Themas das Fehlen eines Taktes als Versehen des Kopisten auffassen will, — Verf. schließt sich dieser Annahme keineswegs an — so ist auch trotzdem dieser später regelmäßig wiederholte Takt nicht im Sinne eines Wiederholungseffektes zu interpretieren. Dadurch würde nicht nur die Rückung von einer Klang-



ebene in die andere zu eng, auch die Gegenwirkung der stagnierenden Motivwiederholung gegenüber dem Strebecharakter der aufsteigenden Quartan des Themas dadurch abgeschwächt. Hier bedarf die innere Dynamik der thematischen Korrespondenz keiner äußeren Hervorhebung. Bestätigt wird diese Deutung noch durch den weiteren Verlauf, wenn Bach das Gegenmotiv nicht immer gleichbleibend wiederholt, sondern es durch Stimmentausch noch intensiviert und damit dem dynamischen Ausmaß der Wiedergabe besondere Aufgaben stellt.

Gegenüber diesen aufschlußreichen Erscheinungen des Wiederholungsprinzips als eines für die Struktur des ganzen Satzes kennzeichnenden Bamittels haben gelegentliche Wiederholungen figürlicher Wendungen, wie in Takt 13 und 15 der Chromatischen Fantasie, nur geringere Bedeutung. Sie zeigen Bachs Vertrautheit mit dem virtuoson Spielapparat der Zeit („Da man von denen Musicis präntendiret . . .“), bieten aber der Darstellung keinerlei Schwierigkeiten. — Lediglich mit Rücksicht auf die mannigfachen Erörterungen sei nur die Frage der Wiedergabe des Präludiums C-dur (Wkl I) im Zusammenhang der hier erstrebten Erkenntnisse gestreift. Die so klare Einheit des Ablaufes in einem sich gleichbleibenden Bewegungszug gestattet keinerlei dynamische Differenzierung. Die hier plastisch sichtbare thematische Zusammengehörigkeit mit der Fuge würde durch eine Verteilung des Präludiums auf zwei Klangebenen mittels Absetzen der Wiederholung empfindlich gestört, denn der Echoeffekt wäre hier nicht organisch, sondern konstruktiv hineingeklügelt. Der Primat der Oberstimme wird nur gewahrt durch einen Ablauf, dessen volltönende Akkordbrechungen sich gleich bleiben. Der Hinweis auf den Schluß ist erst recht nicht stichhaltig, er ist in der Bachschen Diktion doch nichts weiter als der Übergang der akkordbrechenden Figur zur selbständigen Linie, organisch hervortretend mit der Verlangsamung des Schlusses. Man bedenke doch auch die sicherlich nicht gewollten Folgen, die sich aus der Anerkennung des Echoprinzips beim Präludium C-dur auf so viele gleichartig gelagerte Fälle ergäben, so bei den Präludien c-moll, cis-dur (2. Hälfte), f-moll (die Takte 1, 7, 11) in Wkl I und H-dur in Wkl II oder beim sog. „Harfen“-Präludium. Auch wer durch die bisherigen Ausführungen nicht überzeugt ist, wird sich wenigstens dem einen Grundsatz nicht verschließen, daß ohne triftigen Grund die einmal gewählte Klangebene nicht verlassen werden darf. Es ist vielleicht nicht ausgeschlossen, daß dieses Stück damals hier und da so gespielt worden ist, aber Bachisch ist das nicht.

Aus einer Fülle von einzelnen Fällen, die zur Diskussion des bisher Aufgezeigten beizutragen vermögen, seien noch einige gestreift, die Grundsätzliches für die Frage der dynamischen Interpretation berühren.

Der letzte Baßeinsatz der Schlußfuge in der Tokkata *e*-moll bringt den absteigenden Gang zu Beginn des Themas in einer tieferen Oktave und läßt dann die weiteren Brechungsfiguren in höherer Oktave anschließen. Damit entfernen sich die drei Stimmen über drei Oktaven voneinander, eine für Bach seltene Dimension. Warum? In acht vorhergehenden Takten lockert sich das Stimmgefüge durch Pausieren des Basses auf, parallel den Takten 26 bis 30. Hier wird nun das Pathos der Coda besonders markant unterstrichen, der vorhergehenden *piano*-Episode tritt hier besonders ausdrucksvoll ein ‚volles ‚Werk‘ gegenüber, ein *maestoso* des Vollklangs, das keiner dynamischen Bezeichnung bedarf, weil alles in der Bachschen Diktion dasteht.

Ein besonders klares Bild des Lagenwechsels bietet das große *a*-moll-Werk „Fantasie und Fuge“ (mit der Doppelfuge). Die beiden Klangräume in dieser Fantasie, wahrhaft einem *Concerto grosso* stärkster Monumentalität, lassen sich schon mit dem Auge ablesen, weil die Baßführung der Concertinoepisoden jedesmal in die höhere Oktave rückt, klar gegliedert durch die vorhergehende abschließende Kadenz des Tutti. Umgekehrt wuchtet das ‚volle Werk‘ wieder ganz unvermittelt in die zarteren Linien hinein, am überraschendsten in Takt 31; dieser Effekt erhält überdies noch seine besondere Steigerung durch die damals mögliche Oktavkoppelung. An Aufschlußkraft für die Interpretationsgesetze des Bachschen Klavierwerks steht diese Fantasie kaum hinter dem Italienischen Konzert zurück.

Es mag auffallen, daß die meisten Beispiele nur größeren Werken entnommen wurden. Tatsächlich finden wir in den Inventionen oder Sinfonien nichts besonders Aufschlußreiches für unsern Zusammenhang. Aber auch das WKl bietet wenig, was auf einen klanglich wechselnden Vortrag schließen lassen könnte. Am Primat der Baßstimme können aber doch einige Lagenwechsel aus der Linienführung abgelesen werden, etwa in Takt 15–16 des Präludiums *cis*-moll, Takt 30 der Fuge *f*-moll, besonders auffallend in Takt 17 des Präludiums *A*-dur (sämtlich aus WKl I). Hier überall – die Beispiele ließen sich vermehren – liegen Rückungen des ‚Registers‘ vor, die in der Diktion ausgesprochen sind. Im allgemeinen aber bietet das WKl wenig, was eine klanglich wechselvolle Gestaltung fordert. Mit dieser Feststellung erschöpft sich nicht die Möglichkeit, den Präludien und Fugen des WKl überhaupt eine mehrflächige Dynamik zuzusprechen. Andererseits bestätigen sich in den selten erscheinenden Umbruchstellen die Gründe, die zu der anfangs genannten Ordnung des Gesamtklavierwerkes Bachs führten. Die gedrängte Knappheit im Formaufriß der an sich kurzen Präludien und Fugen des WKl gestattet keine dynamische Verteilung auf mehrere Flächen, eine Disposition, die ledig-



lich größeren Werken zugestanden werden kann. Das WKl ist letzten Endes vorwiegend ein Lehrwerk: „Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen Musikalischen Jugend“, während die Werke des 2. Teils der Klavierübung ebenso wie die entsprechenden anderen Werke der gleichen Haltung „Denen Liebhabern zur Gemüths-Erzeugung“ gewidmet sind.

Zur Abrundung des Bildes der Gegebenheiten ist es schließlich noch notwendig darauf hinzuweisen, daß Bach mitunter auch 2 verschiedene Klangflächen gleichzeitig nebeneinanderstellt. Der langsame Satz des Italienischen Konzertes überträgt die Melodiestimme durch den ganzen Satz hindurch der *f*-Ebene, während die Begleitpartie im *p* bleibt. Die gleiche Forderung erscheint in den Goldbergvariationen, wo die Variationen 13 und 25 je 2 Manuale verlangen, eine Vorschrift, die hier im gleichen Sinne wie im Italienischen Konzert zu deuten ist. Nach dem gleichen Prinzip wären dann auch Stücke wie Präludium *h*-moll (WKl I), der 2. Teil in der Einleitungssinfonie der Partita *c*-moll und ähnliche Fälle zu behandeln. Es ist ein weiter Schritt von hier zu den Rezitativstellen in der Chromatischen Fantasie oder in einigen Tokkatenmittelsätzen, aber ließe sich nicht die dynamische Trennung der Hauptstimme von den generalbaßartig ausgeführten Begleitakkorden aus dem gleichen Grunde rechtfertigen? Wäre dieses klavieristische Rezitativ nicht genau so zu behandeln wie das gesungene und orchesterbegleitete in den Passionen und Kantaten, das doch auch gegenüber den geschlossenen Formen nur von einem Klangkörper begleitet wird? Aber es bedarf vielleicht dieser weit ausholenden Analogie gar nicht, schon die Überlegung würde genügen, daß vollstimmige Begleitakkorde die Gebärde der rezitierenden Hauptstimme zu sehr belasten.

Es war bisher nicht die Rede von den instrumentalen Voraussetzungen. Die Grundbedingung für die Klanggestaltung des Bachschen Klavierwerkes stand allein im Vordergrund. Ihre Realisierung durch Cembalo, Clavichord oder modernes Hammerklavier ist kein dynamisches Problem. Der heftige und unentschieden geführte Streit um das Vorrrecht von Cembalo oder Clavichord, dem eindeutige historische Unterlagen mangelten, ist gerade ein besonders kennzeichnender Exponent in der unruhigen Sphäre, die das Werk Bachs auf den schwankenden Boden persönlicher Auffassung stellte, statt zunächst gültige Fundamente aus dem Werk selbst abzuleiten. Es ist heute weniger wichtig, sich um die Wahl des Instrumentes zu streiten, als dem Geist des Werkes gerecht zu werden in der Darstellung. Die Differenzen der Gestaltung auf dem Clavichord oder dem Cembalo sind damals gewiß geringer gewesen, als heute daraus gefolgert wird bis zu den überspitzten Endpunkten eines bloß

motorischen Ablaufs oder einer gefühlsgesättigten Ausspinnung. Jedenfalls kann eine werk- und stilgerechte Wiedergabe selbst auf dem modernen Hammerklavier — bei allem Kompromiß! — entschieden stilgerechter sein als eine Interpretation auf dem historisch entsprechenden Instrument, die sich bloß in der Reproduktion des geschichtsinstrumentalen Klangideals erschöpft, ohne die Differenzierung der formalen Gesamtanlage des Stückes der Tektonik zu unterstellen, wie sie Bach in seiner Diktion sichtbar werden ließ. Und wenn wir schließlich auch nie in der Lage sein werden, die kontrastierenden Klangperioden an eindeutig gültigen Umbruchsstellen zu lokalisieren, so ist das kein Anlaß zur Resignation diesem Problem gegenüber. Denn bezeugte letztlich die damalige Zeit durch ihren Verzicht auf dynamische Zeichen nicht zugleich, daß diese Gesetze der dynamischen Gliederung des Vortrags nur in einer Möglichkeit, aber nie in einem unabdingbaren Zwang gipfelten? Wenn wir Beethovens *Pathétique*, gerade den ersten Satz, ohne dynamische Unterschiede spielten, was bliebe von Beethoven? Und wenn wir die 2. Fuge des WKl I ohne dynamisches Absetzen der beiden Zwischenspiele in Takt 9–10 und 13–14 wiedergäben, wie wenig berührte das die Substanz des Stückes!

Nach diesen Versuchen, die Wiedergabe des Bachschen Klavierwerkes aus den kennzeichnenden Einzelzügen seiner Diktion zu deuten, wird niemand eine geregelte Methodik des Bachvortrages erwarten. Aber die Notwendigkeit eines grundsätzlichen Korrektivs gegenüber der bisher meist üblichen Interpretation dürfte sich selbst dem Schwergläubigen nach den aufgezeigten Einzelerscheinungen als unumgänglich erweisen. — Die Grundlinie der geforderten Besinnung kann nur aus der ureigenen Struktur der Bachschen Diktion gewonnen werden. Die Einheit des Klangraums in dynamischer Abmessung ist der Generalnenner für jede Darstellung. Davon kann sich, in der ausgeweiteten Form, eine zweite Klangfläche differenzieren, aber stets muß sie sich stufenweise absetzen. Die Einschnitte dieser Gegenüberstellung der beiden Klangräume zeichnen sich im Gefüge ab und werden sichtbar im Geflecht der Linienführung, gleichsam wie im Aspekt der Partitur, wobei meist noch die Kadenzierung den Umbruch besonders unterstreicht.<sup>1)</sup> Damit

<sup>1)</sup> Wenn Schweitzer für das Orgelwerk folgern kann. „Wie Bach es sich gedacht hat, ist immer aus der Schreibart zu erkennen“, so ist das leider beim Klavierwerk nicht möglich. Es ist kaum auf die Nachlässigkeit späterer Abschriften zurückzuführen, daß die Trennung der Manuale nicht aus der Niederschrift abzulesen ist. Die von Bach selbst bezeichneten Stellen zeigen den ‚Registerwechsel‘, ohne diesen zugleich durch einen Wechsel von oberem und unterem System in der Niederschrift zum Ausdruck zu bringen. Es wäre müßig, danach weitere Aufschlüsse aus diesem Hinweis zu erwarten.



erweist sich, daß letzten Endes die Dynamik Bachs als tektonisches Gestaltungsprinzip gar nicht die zentrale Funktionsstellung innehat, die sie im klassisch-romantischen Raum besitzt. Der vorwiegend romantisch beeinflusste Bachspieler mag das als bilderstürmerisch empfinden, solange er nicht in der Artikulation der Agogik die Mittel erkennt, die den Verzicht (s. v. v.) auf bisher bevorzugte Farbigkeit berechtigt erscheinen lassen. — Nur anhangsweise — ohne damit die Fragen der Dynamik in Grenzgebiete auszudehnen — sei angedeutet, welche vielfältigen Möglichkeiten die Stimmen der Zeit, die der reinen Dynamik gegenüber so stumm blieben, den agogischen Vortragsnuancen einräumen. Gerade Quantz, der in seinem ‚Versuch‘ für unsere Erkenntnis der Bachschen Tradition so viel mehr Gültigkeit besitzt gegenüber Phil. E. Bach, der um eine ganze Stilstufe weiter sein eigenes Fundament, aber nicht das seines Vaters begründet, gibt eine Fülle der Hinweise auf gebräuchliche klavieristische Vortragsformen. Vielleicht ist gerade die Verschmelzung von Dynamik und Agogik, die im klassisch-romantischen Raum ineinander aufgingen, am meisten schuldig an der Verwirrung in der Darstellung des Bachschen Klavierwerkes, für das grundsätzlich Dynamik und Agogik getrennte Disziplinen bilden. Die reichen Möglichkeiten der subtilen Nuancierung der damaligen Zeit sollen durch vorliegende Untersuchungen keineswegs als zweitrangig ausgeschaltet sein, aber gerade im Interesse der allgemeinen Bachpflege sollte das Schwergewicht allein auf die Mittel der tektonischen Gesamtgestaltung konzentriert werden, womit die „anima“ des Quantzchen Mottos nicht nur auf die gefühlsgesättigte Nachzeichnung des Details beschränkt bleibt. Erst muß jedenfalls das dynamische Gesetz Bachs, die Bestimmung von Einheit und Wechsel, die Festlegung der Stufen und des Umbruchs erkannt sein.

Wenn abschließend sich der Blick noch einmal auf die geschichtlichen Zusammenhänge richtet, so ergibt sich ein Bild, das das bisher Gesagte organisch begründet und berechtigt erscheinen lassen kann. In Bachs Klavieristik verschmelzen zwei Linien: die eine führt von den Tasteninstrumenten schlechthin zum Klavier im besonderen, eine zweite aber leitet auf dem Wege über die Transkription zu ihm. Was die erste dabei verengt, weitet sich in der zweiten in entscheidendem Umfang wieder aus. Die Übertragung der quantitativen Instrumentierungspraxis der Ouvertüre auf das Klavier erscheint dabei im gleichen Sinne als Pate bei der dynamischen Differenzierung. Weniger das Thematisch-Neue führt ursprünglich zum klanglichen Absetzen von der Ebene des Hauptteils, sondern die Notwendigkeit, in den wachsenden Ablauf auch der geschlossenen, nicht nur der zyklischen Form einen Wechsel zu bringen. Das erweist sich gerade für die Gestaltung der großen Fuge wesentlich.

Denn was Bach in der Ouvertüre *h*-moll so eindeutig bezeichnet und was wir analog auf entsprechende Bautypen seines Werkes ohne weiteres übertragen dürfen, sollte man es der großen Fuge absprechen müssen? Diese für die Gestaltung des Klavierwerkes geforderte Dynamik begegnet sich übrigens auf das engste mit dem Orgelwerk, für das Hermann Keller in seiner bedeutsamen Monographie zu der Entscheidung kommt: „Die wichtigste Registrierhilfe des Barock war nicht der Wechsel von Registern, sondern der Manualwechsel.“ Daß die Klavieristik sich in Bach durch völlige Emanzipation von dem Orgelstil verselbständigte, aber dabei doch in der dynamischen Begrenzung der abzusetzenden Klangräume blieb, das hat die Praxis im Grunde genommen bisher übersehen.

Bachs Gesamtwerk — und das Klavierwerk steht darin in seiner geschichtlichen Bezogenheit in aufschlußreichster Lichtquelle — bleibt uns das monumentale Tor, in dem sich vergangene Traditionen und neue Wege begegnen. Aber wir entflechten das Gesetz dieser Synthese nicht, wenn wir unsern Standpunkt auf einer Stufe der späteren Entwicklung wählen, sondern wir müssen uns mit dem Bewußtsein befreiender Ausschaltung aller klassisch-romantischen Farbgebung in das Tor selbst stellen. So weit auch das Klavierwerk Bachs der späteren Entwicklung die Wege weist, unserm suchenden Blick zeigt einzig und allein das Werk selbst das Gesetz seiner Gestalt und seiner Gestaltung.



## Zu den verschollenen Passionen Bachs

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Wenn die fruchtbaren Anregungen, die Arnold Schering im Bach-Jahrbuch 1939 (S. 1–32) zur Frage der „vierten“ Passion Bachs gegeben hat, noch kein größeres Echo gefunden haben, so ist das gewiß in erster Linie der Ungunst der Zeiten zuzuschreiben. Denn während der Problemkreis der Markus-Passion durch Friedrich Smend (Bach-Jahrbuch 1940/48, S. 1–35) eine einigermaßen abschließende Behandlung erfahren haben dürfte, so ist hinsichtlich der übrigen (ein oder zwei) verschollenen Passionen noch alles ungeklärt; und wenn es auch scheint, als könne uns hier höchstens ein glücklicher neuer Quellenfund restlose Sicherheit bringen, so sind wir dadurch doch nicht der Verpflichtung enthoben, das vorhandene Material so weit wie irgend möglich auszuschöpfen, selbst auf die Gefahr hin, daß uns als Erfolg keine sensationellen Entdeckungen, sondern ein bloßes „Vielleicht“, „Wahrscheinlich“, „Möglicherweise“ zufällt – ein bescheidener Schritt auf dem Wege zur Klarheit über die Bachschen Passionen, zu dem die nachfolgenden Zeilen einen Beitrag leisten möchten.

Seitdem die „Lukas-Passion“ unter dem Gewicht der Argumente Max Schneiders (Bach-Jahrbuch 1911, S. 105–108) und anderer nicht mehr als ein Werk Bachs anerkannt werden kann, gilt die Johannes-Passion ganz unbestritten als Erstling der Passionen Bachs<sup>1)</sup>. Demgegenüber wäre jedoch zu fragen, ob es nicht möglich wäre, daß Bach bereits in Weimar eine Passion geschrieben hat, zumal wir wissen, daß er dort eine Markus-Passion von Reinhard Keiser zur Aufführung brachte, deren Stimmen er sich z.T. eigenhändig abgeschrieben hatte<sup>2)</sup>. Falls das Keisersche Werk etwa – wie einige Anzeichen vermuten lassen – im Jahre 1714 aufgeführt wurde<sup>3)</sup>, könnte dann Bach nicht in

<sup>1)</sup> So sagt z. B. Schering von der „vierten“ Passion: „Gewiß ist nur, daß sie der Leipziger Zeit angehörte“ (Bach-Jahrbuch 1939, S. 28).

<sup>2)</sup> Siehe Spitta, J. S. Bach II, S. 811.

<sup>3)</sup> Näheres hierüber in meinen „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“, Dissert. Göttingen 1950.

den Jahren zwischen 1715 und 1717 mit einer eigenen Passion hervorgetreten sein?

Versuchen wir einmal, weitere Argumente für diese Annahme aufzubringen und betrachten hierzu zunächst einmal die Markus-Passion von Keiser<sup>1)</sup>! Sie ist in zwei Quellen erhalten, die beide aus J. S. Bachs Nachlaß stammen und heute zu den Beständen der Öffentlichen wissenschaftlichen Bibliothek Berlin gehören:

1. In den z. T. von Bach geschriebenen Stimmen, deren Mehrzahl Weimarer Wasserzeichen trägt, während einige Dubletten der Leipziger Zeit entstammen<sup>2)</sup> (Sign.: Mus. ms. 11471/1).
2. In einer Partiturabschrift von unbekannter Hand, in der Bach selbst den Text eingetragen hat. Diese Partitur trägt an zwei Stellen das aus 1720 verbesserte Datum 1729 (Sign.: Mus. ms. 11471)<sup>3)</sup>.

Es ist das Verdienst Richard Petzoldts, zum erstenmal darauf hingewiesen zu haben, daß Partitur und Stimmen ganz wesentlich voneinander abweichen: in den Stimmen fehlen 6 Arien, 1 Chor, 4 Choräle, die die Partitur aufweist, dafür enthalten sie 4 andere Arien, 3 bzw. 4 andere Choräle, 3 Sinfonien und ein Schluß-Amen, die der Partitur fehlen. Wir besitzen also zwei voneinander wesentlich verschiedene Fassungen des Werkes, die den stilistischen Untersuchungen Petzoldts zufolge offenbar beide von Keiser stammen. Nicht ganz deutlich wird in Petzoldts Darstellung jedoch die Tatsache, daß sich auch die Weimarer und Leipziger Stimmen in einigen Punkten unterscheiden. Die Weimarer Fassung ist nämlich einteilig, die Leipziger — entsprechend der an den beiden Hauptkirchen zur Karfreitagsvesper üblichen Liturgie — zweiteilig. Die Teilung wird dadurch bewerkstelligt, daß anschließend an die Tenor-Arie „Wein, ach wein“ als Abschluß des 1. Teils der Choral „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ eingefügt wurde, den weder die Partitur noch die frühen Stimmen kennen und der wegen seiner stark chromatisierenden Stimmführung schon Petzoldts Aufmerksamkeit erregte:

<sup>1)</sup> Zu den folgenden Ausführungen und zur Einordnung in das Gesamtwerk Keisers siehe Richard Petzoldt, „Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers“, Düsseldorf 1935.

<sup>2)</sup> Weimarer Wasserzeichen — Abb. siehe Bach-Gesamtausgabe (BG), Bd. 30, S. XXVIII — haben Soprano, Alto, Tenore Evangelista, Bassus, Violino 1, 2, Viola 1, 2 und Cembalo; Leipziger W-Z. — ein Hirsch und das bei Spitta II, S. 833 abgebildete A — haben Soprano, Alto, Tenore Evang., Tenore Petrus et Pilatus, Basso und Continuo (1 Ton tiefer).

<sup>3)</sup> Für freundliches Entgegenkommen bin ich Herrn Dr. Wäckernagel, Öffentliche wissenschaftliche Bibliothek Berlin sowie Herrn Dr. Cremer, Westdeutsche Bibliothek Marburg, zu ergebenstem Dank verpflichtet.



So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den,  
für mich, der ich ein Sünder bin, der dich betrübt in Freu - den.

Wohl - an! Fahr fort, du ed - ler Hort, mein Augen sollen flie - Ben, ein

Tränen - see, mit Angst und Weh dein Lei - den zu be - gie - Ben.

(sic!)

Der Unterschied zu dem üblichen Stil Keisers fällt sofort in die Augen; Petzoldt denkt dabei an Bach, vermutet aber im Hinblick auf die „ungeschickte Fassung des ganzen“: „Möglicherweise hat er sie von einem seiner Schüler anfertigen lassen?“ (a. a. O., S. 30). Die letzten Zweifel über die Urheberschaft dieses Satzes schwinden jedoch bei einem Vergleich mit dem Generalbaßsatz desselben Liedes in Schemellis Gesangbuch:

G. Chr. Schemelli, Musicalisches Gesangbuch, Leipzig 1736, S. 199

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den,  
für mich, der ich ein Sünder bin, der dich be - trübt in Freuden.

6 6 6 6 6 6 7 # # 6 6 6 6 87  
4 4 4 4 4 5 # # 4 4 4 5  
2 2

Wohl an! Fahr fort, du ed. ler Hort, mein Augen sol. len flie - Ben,  
 ein Trä - nen - see, mit Ach und Weh dein Lei - den zu be - gie - Ben.

4 2    6    b    4 2    6    6 5b    6    6    7 #    7 5    4 #

Deutlich findet sich in beiden Fällen — im Passionssatz sogar noch wesentlich ausgeprägter als in dem (für den Vortrag verschiedener Strophen berechneten) Gesangbuchsatz — Bachs Prinzip bestätigt, „die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte“ zu spielen (Spitta I, 519), ein Grundsatz, der bei Keiser nicht einmal in den figurierten Chorälen dieser Passion ernstliche Beachtung findet. Da ferner im Schemellischen Vorwort ausdrücklich Bach als Autor mindestens des Generalbasses der mitgeteilten Liedsätze genannt ist, so dürfte auch der Generalbaß des Passionssatzes zweifelsfrei von Bach stammen. Rätselhaft ist freilich die Ungeschicklichkeit in der Führung der Mittelstimmen, die man in manchen Fällen nicht einmal einem Schüler Bachs zutrauen möchte. Sollten diese Stimmen vielleicht einfach beim Ausschreiben der Singstimmen und im Vertrauen auf ein wirksames Continuo-Fundament entstanden sein? Dann würde die Unbeholfenheit speziell der Tenorstimme aus der Reihenfolge des Abschreibens erklärbar. Oder ist eine verlorengegangene 5. Stimme (etwa obligate Violine 1) zu ergänzen? Das würde manche Stellen erklären, an denen naheliegende richtige Fortschreitungen fast gewaltsam vermieden wurden (z. B. *fis'* im Alt, T. 2, drittes, T. 6, viertes und T. 11, drittes Viertel), andererseits wird die unsangliche Führung zumal des Tenors dadurch doch nicht hinreichend begründet.

Noch ein zweiter Eingriff Bachs in der Leipziger Fassung der Passion ist feststellbar und für uns von besonderem Interesse. Er betrifft den Choralatz „O hilf, Christe, Gottes Sohn“, die Schlußstrophe von „Christus, der uns selig macht“. Diese Strophe ist zwar in sämtlichen Stimmen enthalten (sie findet sich auch in der Partitur, aber an anderer Stelle und in wiederum anderem Satz), jedoch ihr Satz differiert in den Weimarer und Leipziger Stimmen ganz erheblich. Die erstgenannten zeigen einen „recht simplen Satz, wie man ihn auch sonst für Keisers Choralbehandlung kennt“ (Petzoldt a. a. O., S. 31)<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Die Frage, ob nicht auch schon dieser Satz oder andere aus den Weimarer Stimmen Eingriffe Bachs erkennen lassen, ist nur nach eingehendem Vergleich aller Quellen zu beantworten, der hier zu weit führen würde. Vielleicht ist dies einmal im Rahmen einer Sonderstudie möglich.



O hilf, Chri-ste, Got-tes Sohn...

The first system of the musical score consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the lyrics "O hilf, Chri-ste, Got-tes Sohn..." and features a melodic line with a fermata over the final note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

The second system continues the musical piece, maintaining the same key signature and time signature. The vocal line and piano accompaniment are shown in a similar format, with the piano part featuring more complex chordal textures and rhythmic patterns.

The third system of the score shows further development of the musical themes. The piano accompaniment includes a prominent bass line with eighth-note patterns, while the vocal line continues its melodic journey.

The fourth system concludes the section with a final vocal phrase and piano accompaniment. The piano part features a wide interval in the bass line, and the vocal line ends with a sustained note under a fermata.

Dieser wird in den Leipziger Stimmen ersetzt durch:

O hilf, Chri-ste...

The fifth system presents a variation of the previous section, labeled as being used in the Leipzig voices. It features a more active vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with a similar rhythmic feel.

The sixth system continues the variation, showing the vocal line and piano accompaniment in a different setting. The piano part has a more rhythmic and driving quality compared to the first system.

Auch hier wieder dieselbe Unbedachtsamkeit in der Führung der Mittelstimmen; aber auch hier muß nach Lage der Dinge angenommen werden, daß mindestens der Generalbaß von Bach stammt. Was aber veranlaßt Bach diesmal, einen weniger bedeutenden, doch handwerklich sauberen Choralsatz (Keisers?) gegen ein satztechnisch so zweifelhaftes Produkt aus der eigenen Werkstatt zu vertauschen? Der Grund liegt hier zweifellos in der Rücksichtnahme Bachs auf die jeweils gebräuchliche Melodiefassung, die sich nämlich in beiden Sätzen nicht unwesentlich unterscheidet. Vergleichen wir nämlich die spätere Fassung mit den bei Calvisius (1598)<sup>1)</sup> und in der Johannes-Passion (Nr. 21 u. 65) auftretenden Sätzen, so zeigt sich, daß wir hier eine in Leipzig gesungene Umbildung der sonst üblichen Melodie vor uns haben, während der Satz der früheren Stimmen offensichtlich die Weimarer Singweise wiedergibt, wie sie sich mit ganz geringen Abweichungen (ohne Dehnung der Schlußzeile) in den Orgelchorälen des Weimarer Stadtorganisten J. G. Walther (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 26/27, S. 45–47) wiederfindet. Auch in Bachs „Orgelbüchlein“ ist dieselbe Fassung vertreten (hier mit Schlußdehnung auch der 6. analog der 8. Zeile)<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Zu den hier beschriebenen Unterschieden in der Singweise vgl. Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder . . . 6 Bände, Gütersloh 1888–1896, Bd. IV, Nr. 6283 (b). Vopelius (1682) bringt erst diese, dann die zuvor mitgeteilte Fassung, die „an etlichen Orten“ üblich sei.

<sup>2)</sup> Wenn die Melodiefassungen der Weimarer Choräle Walthers und Bachs nicht immer restlos übereinstimmen, so dürfte das einmal auf zulässige kleine Varianten, daneben aber auch auf zeitliche Unterschiede zurückzuführen sein (Walther lebte noch bis 1748 in Weimar). Bemerkenswert ist es auch, daß das Weimarer Gesangbuch von 1713 für den Choral „Wo soll



Bach war also bestrebt, die Chormelodien in den von ihm aufgeführten Werken jeweils so zu bieten, wie sie an dem betreffenden Ort gesungen wurden, eine Feststellung, die bei systematischer Untersuchung der Choräle Bachs wohl noch manche chronologische Einordnung von Sätzen unbekannter Entstehungszeit möglich machen würde. Besitzen wir doch schon von dem eben behandelten Choral noch einen weiteren Satz aus Bachs Feder, der in Philipp Emanuels Sammlung der Choräle seines Vaters (1784–1787) unter den Nummern 198 und 306 (zweimal derselbe Satz, mitgeteilt in BG Bd. 39, S. 192, Nr. 30) abgedruckt ist, und der gleichfalls die Melodie des Orgelbüchleins bietet, also vor Leipzig – vermutlich in Weimar – entstanden ist.

Da es sich hier um einen ausgesprochenen Passionschoral handelt, dürfte dieser Satz, sofern er nicht etwa für sich allein im Gottesdienst Verwendung fand, wohl einer Kantate der Passionszeit oder aber einer Passion entstammen, vielleicht sogar zwei verschiedenen Quellen, da hierdurch am leichtesten erklärbar würde, warum Philipp Emanuel versehentlich zweimal denselben Satz in seine Sammlung aufnahm. Jedenfalls ist uns damit die annähernde Zuordnung eines weiteren Bachschen Choralatzes möglich geworden.

Aber noch eine wichtigere Frage läßt sich mit dieser Erkenntnis, daß Bach stets die örtliche Choralfassung einzuhalten bestrebt war, aufwerfen, und dazu betrachten wir jetzt die Johannes-Passion Bachs. Auch sie ist nicht nur in einer Fassung erhalten, sondern hat im Laufe verschiedener Aufführungen mehrere Änderungen erfahren. Neben dem Revisionsbericht in BG, Bd. 12 gibt hier besonders die erkenntnisreiche Studie Friedrich Smends im Bach-Jahrbuch 1926 S. 105–128 über Aufbau und Entwicklungsgeschichte dieses Werkes Aufschluß. Dabei glaubt Smend feststellen zu können, daß „der Plan des Ganzen von der ersten Fassung an unverändert geblieben ist“, ja daß Bach sogar „wirklich bessernd, auch was den Gesamtaufbau angeht“, weitergestaltet hat.

So rückhaltlos die Bereicherung des musikalischen Gehalts in den späteren Umarbeitungen anerkannt werden muß, so notwendig scheint es, die formalen Veränderungen des Werkes doch einigermaßen kritisch zu betrachten. Obwohl sie im einzelnen bekannt sind, möge hier eine übersichtliche Darstellung folgen:

---

ich fliehen hin?“ die Melodie „Auf meinen lieben Gott“ vorsieht; trotzdem verwenden sowohl Walther wie auch Bach stets die aus Kantate 199 (1714) bekannte eigene Melodie. Derartige Differenzen sind jedoch Ausnahmen, die die Berechtigungen der hier angewendeten Methode nicht grundsätzlich in Frage stellen.

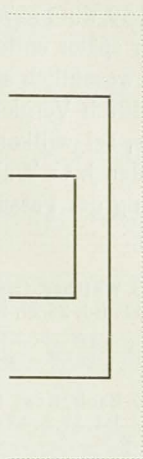
1. Fassung	2. Fassung	3. Fassung
Nr. 1 Choralchorsatz „O Mensch, beweine“	ersetzt durch Chor „Herr, unser Herrscher“	wie 2. Fassung
Nach Nr. 15: Choralarie „Himmel, reiße, Welt, erbebe“	entfällt	wie 2. Fassung
Nr. 19 Arie „Zerschmettert mich“	ersetzt durch Arie „Ach, mein Sinn“	wie 2. Fassung
Nr. 31/32 Arie „Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen“	ersetzt durch Arioso „Betrachte, meine Seele“ und Arie „Erwäge . . .“	wie 2. Fassung
Nr. 61–63 Rezitativ „Und siehe da“ bis Arie „Zerfließe“	wie 1. Fassung	ersetzt durch „Sinfonia“ (Musik verschollen)
Nr. 68 Choralchorsatz „Christe, du Lamm Gottes“	ersetzt durch Choral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“	wie 2. Fassung

4. Fassung: formal übereinstimmend mit der 2. Fassung.

Den Ausführungen Smends über die chiasmische Anlage des „Herzstücks“ (nach Smend die Nrn. 27–52) wird man ohne weiteres beistimmen. Daß diese Symmetrie in der ersten Fassung noch um ein geringes genauer war, weil der Arie „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ wirklich nur eine Arie „Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen“ (!) entsprach (und nicht das Doppelglied „Betrachte-Erwäge“), ist nicht so entscheidend. Aber auch die Rahmenteile waren in der ersten Fassung nicht ohne Beziehung aufeinander, und zwar lag hier die Entsprechung wesentlich in den Choralversätzen. So stellten Eingang und Schluß die einzigen beiden Choralchorsätze dar, die nicht in schlicht akkordischem Satz gehalten waren und die obligat geführte Instrumente aufwiesen. Schon diese Entsprechung ist weggefallen und nur annähernd dadurch ersetzt, daß „Herr, unser Herrscher“ und „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ nun die beiden einzigen freien Chöre bilden: der Schlußchoral steht jetzt für sich allein. Aber noch eine weitere Entsprechung ist in der 2. Fassung zerstört worden. Die Melodie „Jesu Leiden, Pein und Tod“ war nämlich ursprünglich nicht nur drei-, sondern sogar viermal vertreten, davon je zweimal in schlichtem Chorsatz und als Baß-Arie mit vokalem Cantus firmus. Die Anordnung der einander entsprechenden Sätze war dann wie folgt:



- Nr. 1 Choral „O Mensch, beweine . . .“  
 . . .  
 Nr. (15a) Choralarie „Himmel, reiße . . .“  
 „Jesu, deine Passion“  
 . . .  
 Nr. 20 Choral „Petrus, der nicht denkt zurück“  
 . . .  
 Nr. 27–52 (Herzstück)  
 . . .  
 Nr. 56 Choral „Er nahm alles wohl in acht“  
 . . .  
 Nr. 60 Choralarie „Mein teurer Heiland . . .“  
 „Jesu, der du warest tot“  
 . . .  
 Nr. 68 Choral „Christe, du Lamm Gottes“



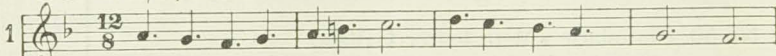
Welchen Grund mag Bach gehabt haben, diese Beziehungen in der 2. Fassung zu zerstören? Arnold Schering vermutet (a. a. O.), Bach habe die in der 2. Fassung entfernten Sätze – und vielleicht auch die Sinfonia der 3. Fassung – um die Mitte der 20er Jahre zu einer Passionskantate verwendet. Wenn man sich nicht gerade auf den Begriff „Passionskantate“ festlegt, so kann man ihm prinzipiell beistimmen. Indessen wäre es nicht auch möglich, daß diese Sätze (oder ein Teil von ihnen) schon vor der Johannes-Passion bestanden hatten und aus ihr weichen mußten, als jenes Werk aus der Zeit vor 1723, dem sie entstammten, nun auch in Leipzig wiederaufgeführt worden war, und zwar vielleicht in zeitlicher Nähe einer Wiederholung der Johannes-Passion? Nehmen wir nur einmal an, Bach habe Karfreitag 1725 oder 1726 jenes unbekanntere frühere Werk zur Aufführung gebracht und habe nun 1727 bei einer (angenommenen) Wiederaufführung der Johannes-Passion nicht zum drittenmal in Leipzig teilweise die gleichen Sätze bringen wollen, so würden die Änderungen der 2. Fassung auch in diesem Falle verständlich werden.

Diese zunächst einmal rein hypothetisch vorgebrachte Ansicht erfährt nun eine unerwartete Unterstützung durch die Betrachtung der Choralmelodie „Jesu Leiden, Pein und Tod“ in den vier Sätzen der ältesten Stimmen<sup>1)</sup>. In den drei noch in den späteren Fassungen der Passion enthaltenen Sätzen stimmt sie nämlich überein, weiterhin findet sich dieselbe Melodie in der Kantate „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“

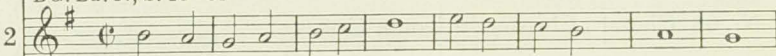
<sup>1)</sup> Für bereitwillige Auskunft bin ich Herrn Dr. Wackernagel zu Dank verpflichtet.

(Nr. 159, um 1727), dies ist also die in Leipzig übliche Singweise. Allein in der später entfernten Arie „Himmel, reiße“ lautet sie in der sechsten Zeile wesentlich anders<sup>1)</sup> und das ist nun die Weimarer Melodie, wie sich durch Vergleich mit dem Satze Bachs aus der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (Nr. 182, Satz 7) wie auch mit den Orgelchorälen J. G. Walthers (a. a. O., S. 127–129) ergibt. Eine Zusammenstellung der Fassungen möge den Vergleich erleichtern:

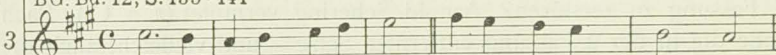
J. G. Walther, Orgelchoral „Jesu Leiden, Pein und Tod“  
DdT. Bd. 26/27, S. 127f

1 

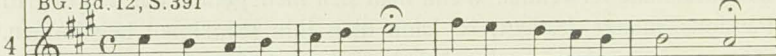
J. S. Bach, Kant. 182, Satz 7 (ohne Zwischenspielpausen)  
BG. Bd. 37, S. 43–51

2 

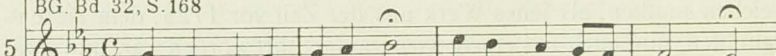
J. S. Bach, Joh.-Passion, Arie „Himmel, reiße“ (ohne Zwischenpausen)  
BG. Bd. 12, S. 135–141

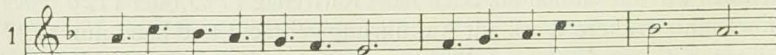
3 

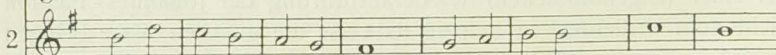
J. S. Bach, Joh.-Passion, Choral „Petrus, der nicht“..  
BG. Bd. 12, S. 39f

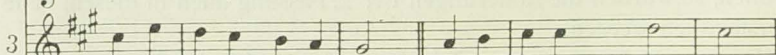
4 

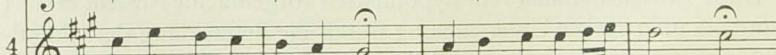
J. S. Bach, Kant. 159, Satz 5, Choral „Jesu, deine Passion“  
BG. Bd. 32, S. 168

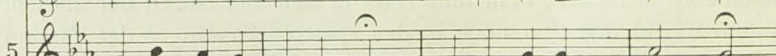
5 

1 

2 

3 

4 

5 

<sup>1)</sup> Die drei später entfernten Arien der Johannes-Passion sind BG 12, Teil I im Anhang mitgeteilt.



Zieht man noch die bei Zahn<sup>1)</sup> mitgeteilten Lesarten dieser Zeile hinzu, so findet man dieselben Unterschiede zwischen Leipziger und Thüringer (sowie Darmstädter) Fassung bestätigt:

a) Vopelius 1682      b) Weißenfels 1714      c) Graupner 1728

Wollte man die Arie „Himmel, reiße“ unbedingt als gleichzeitig mit der Johannes-Passion entstanden retten, so ließe sich höchstens anführen, Bach habe erst im Verlaufe der Komposition Kenntnis von der Leipziger Fassung erhalten. Diese Vermutung wird aber weitgehend entkräftet durch die Feststellung, daß auch der Text dieser Arie eine Reihe von Eigentümlichkeiten aufweist, die sich in den übrigen Arien nicht finden.

Zunächst ist keine nennenswerte Parallele zu Brockes<sup>2)</sup> erkennbar. Weiterhin weist die Ariendichtung hier eine Bezogenheit auf den gleich-

<sup>1)</sup> J. Zahn, a. a. O., Bd. IV, Nr. 6288 b.

<sup>2)</sup> Die Parallele, die Rudolf Wustmann (Monatsschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst, Jg. 15 (1910), S. 128) feststellt, dürfte höchstens zu ihrer Einordnung an diese Stelle, nicht aber für die Dichtung selbst Anlaß gewesen sein.

zeitig erklingenden Choral auf, die in sämtlichen Texten Bachscher Choralarien einzig dasteht. Ihre barocke und langatmige Sprache mag auf uns heute verworren und undurchsichtig wirken; welche Kunst der Dichter aber dabei aufgewendet hat, zeigt sich erst, wenn man die Choralzeilen einmal so, wie sie erklingen, in die Ariendichtung einordnet:

Himmel, reiße, Welt, erbebe, fällt in meinen Trauerton,  
 Jesu, deine Passion  
 Sehst meine Qual und Angst, was ich, Jesu, mit dir leide!  
 Ist mir lauter Freude,  
 Ja, ich zähle deine Schmerzen, o zerschlagner Gottessohn!  
 Deine Wunden, Kron' und Hohn  
 Ich erwähle Golgatha für dies schnöde Weltgebäude.  
 Meines Herzens Weide.  
 Werden auf den Kreuzeswegen deine Dornen ausgesät,  
 Meine Seel' auf Rosen geht,  
 Weil ich in Zufriedenheit mich in deine Wunden senke,  
 Wenn ich dran gedenke,  
 So erblick ich in dem Sterben, wenn ein stürmisch Wetter weht,  
 In dem Himmel eine Stätt'  
 Diesen Ort, dahin ich mich täglich durch den Glauben lenke.  
 Mir deswegen schenke.

Der Dichter hat also hier Arien- und Choralzeilen stets durch die gleichen Reime miteinander verbunden. Darüber hinaus lassen sich aber auch fast sämtliche Choralzeilen grammatisch als Fortsetzung der voraufgehenden Arienzeilen auffassen. Gedanklich ergänzen entweder beide Zeilen einander (z. B. in der dritten Zeile), oder aber sie bilden Gegensätze (so in Zeile zwei), besonders wirkungsvoll in der fünften Zeile, in der die Worte „deine“ und „Dornen“ mit „meine“ und „Rosen“ kontrastieren. — Wenn überhaupt die seit Spitta (II, 348) mit stets gleicher Sicherheit immer wieder aufgestellte Behauptung zutrifft, Bach habe die Texte der Johannes-Passion gedichtet, weil „Eile nötig war“ und „da ein geeigneter Dichter in Köthen nicht existierte“, wobei dann in den „eiligst zusammengeschweißten Texten die Sprache gleichsam mit ihm davongelaufen war“, so können wir ihr für diesen Text keinesfalls zustimmen. Er könnte zwar durchaus von Bach stammen, trägt aber nicht das geringste Zeichen der Zeitknappheit an sich und dürfte wohl mit seinem kunstreichen Aufbau im Sinne Bachs als ein besonderes Meisterwerk gegolten haben. Es ist das mittelalterliche Tropusprinzip, das Bach ständig beschäftigt hat von den frühesten Werken an (Kantate 131, 1707) bis hin zu den spätesten (Motette „Singet dem



Herrn“, 1746?), und das hier in einer besonders kunstreichen dichterischen Form auftritt.

Um so mehr muß es auffallen, daß sich eine ähnliche Anlage in der korrespondierenden Arie „Mein teurer Heiland, laß dich fragen“ nicht findet. Diese Arie geht auf Brockes zurück. Die Endreime stimmen nicht überein, und die gedanklichen Beziehungen halten sich nur in dem bei Bach auch sonst üblichen Rahmen. Sollten beide Sätze wirklich von vornherein als korrespondierende Teile von demselben Dichter konzipiert worden sein?

Noch eine weitere Besonderheit der Arie „Himmel, reiße“ muß auffallen, nämlich ihre Stellung im Textzusammenhang. Jesus erhält einen Backenstreich, und der folgende Choral fragt darauf beziehend: „Wer hat dich so geschlagen?“ und gibt auch in der nächsten Strophe die Antwort: „Ich, ich und meine Sünden“. Darauf geht aber die anschließende Arie gar nicht ein, sondern empört sich mit den Worten „Himmel, reiße, Welt, erbebe!“ in einer Weise über jenen Schlag, die für die noch folgenden, viel ungeheuerlicheren Ereignisse kaum mehr eine Steigerung zuläßt. In Wahrheit bezieht sich der Dichter aber hier gar nicht nur auf jenen Backenstreich; das zeigen die folgenden Worte wie „o zerschlagner Gottessohn“ (nicht etwa „geschlagner“), es werden „Kreuzeswege“, „Dornen“, schließlich sogar das „Sterben“ erwähnt und daß „ein stürmisch Wetter weht“, also lauter erst später eintretende Ereignisse, die es unwahrscheinlich machen, daß der Dichter die Arie gerade für diese Stelle der Passionsgeschichte vorgesehen habe; viel richtiger würde sie auf die Schilderung der Naturereignisse nach Christi Tod zu beziehen sein<sup>1)</sup>. Sie ist daher inhaltlich in der Johannes-Passion völlig entbehrlich: Bach konnte sie ohne Schwierigkeiten in der späteren Fassung auslassen. Daß sie aber überhaupt in die Johannes-Passion an dieser Stelle eingefügt wurde, dürfte seinen Grund in der oben aufgezeigten symmetrischen Entsprechung der Choralbearbeitungen gehabt haben. Demgegenüber beziehen sich alle übrigen Arien – und darin machen auch die beiden, die später durch andere ersetzt wurden, keine Ausnahme – ganz eindeutig und unmittelbar auf denjenigen Textzusammenhang, in den sie gestellt sind.

Wie schon erwähnt, tritt eine derartig enge Verbindung von Arien- und Choraltext in Bachs Choralarien sonst nicht wieder auf. Am ehesten wäre noch die Kantatenaie „Alles, was von Gott geboren“ vergleichbar, die zu Oculi 1715 von Salomon Franck gedichtet und von Bach

<sup>1)</sup> Schon Spitta (II, 354) bemerkt, daß der Text „allenfalls auf den gegeißelten und dorngekürnten Heiland, aber durchaus nicht an diese Stelle paßt“. Die Einwände Wustmanns (a. a. O., S. 128) gegen Spitta sind nicht stichhaltig.

vertont wurde, und die später in die Kantate „Ein feste Burg“ (eine Erweiterung der genannten Oculi-Kantate) übergang, in der sie allein überliefert ist. Auch hier folge zum Vergleich die Gegenüberstellung von Arie und Choral in der Folge ihres Erklingens:

Alles, was von Gott geboren,  
 Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
 Ist zum Siegen auserkoren.  
 Wir sind doch bald verloren.  
 Alles, was von Gott geboren,  
 Es streit' für uns der rechte Mann,  
 Ist zum Siegen auserkoren.  
 Den Gott selbst hat erkoren.  
 Wer bei Christi Blutpanier  
 Fragst du, wer er ist?  
 In der Taufe Treu geschworen,  
 Er heißt Jesus Christ,  
 Siegt im Geiste für und für.  
 Der Herre Zebaoth,  
 Wer bei Christi Blutpanier  
 In der Taufe Treu geschworen,  
 Und ist kein andrer Gott,  
 Siegt im Geiste für und für.  
 Alles, was von Gott geboren,  
 Ist zum Siegen auserkoren.  
 Das Feld muß er behalten.

Auch hier wenigstens zum Teil gleiche Reime, auch hier gleich zu Beginn die Gegenüberstellung von „alles“ und „Gott“ mit „uns“ und „nichts“, und im zweiten Teil in beiden Texten der Hinweis auf Christus, der Sieger bleibt. Aber trotzdem ist der Unterschied zu der Passionsarie noch recht erheblich, und wenn es auch beziehungsweise scheinen will, daß die Kantate gerade wenige Wochen vor Karfreitag 1715, dem möglichen Termin einer Bachschen Passionsaufführung, entstand, so ist doch zu bedenken, daß der Choral in der Fassung von 1715 höchstwahrscheinlich nur instrumental (Oboe) erklang, so daß wir nicht sicher sind, ob die festgestellten Beziehungen hier wirklich absichtlich und bewußt gewählt worden waren (etwa um die Hörer auf den richtigen Vers zu weisen), oder ob wir sie, veranlaßt durch die nachträgliche Unterlegung der zweiten Textstrophe des Lutherliedes nur hineininterpretieren.



Läßt sich damit also über den Dichter der Arie „Himmel, reiße“ nichts weiter ermitteln, so führt Spitta für die zweite der später entfernten Arien „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ ein dichterisches Vorbild an (II, S. 350) und zwar ausgerechnet ein Gedicht von Salomon Franck, dem Weimarer Kantatendichter Bachs. Trotzdem können wir wieder nicht so weit gehen, den Text selbst als Dichtung Francks zu beanspruchen, dazu bedürfte es eingehenderer Belege. Auch die Betrachtung des dritten Satzes „Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen“ führt hier nicht weiter. Immerhin ist zusammenfassend festzustellen, daß die Texte der genannten drei Arien nicht ganz ohne Beziehung zu Weimar sind, während sie alle drei nicht auf Brockes zurückgehen. Dagegen lehnt sich gerade die später an die Stelle der dritten gesetzte Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken . . .“ wieder an Brockes an, ohne daß hierfür die üblichen Gründe (Zeitknappheit, Fehlen eines Dichters) ins Feld geführt werden könnten.

Gesetzt den Fall, Bach habe tatsächlich in Weimar eine Passion geschrieben, so erhebt sich die Frage, welchem Passionstypus sie angehört haben mag. Folgende Formen kommen als von der Zeit bevorzugt angewendet in erster Linie in Frage:

1. Die Passionskantate,
2. Das Passionsoratorium,
3. Die oratorische Passion.

Die Passionskantate tritt mehrfach in Salomon Francks Dichtungen auf (z. B. im „Evangelischen Andachtsopfer“ 1715 zweimal), ohne daß wir einen Hinweis auf eine Komposition Bachs besäßen; doch ist die Vertonung eines derartigen Textes (eines bekannten oder nicht bekannten) durch Bach sehr wohl denkbar. Nicht so wahrscheinlich ist es, daß Bach ein Passionsoratorium geschrieben habe. Denn wenn er sich in Weimar ausgerechnet die Markus-Passion Keisers, nicht aber dessen modischere Hunold- oder Brockes-Passion besorgt, so ergreift er damit schon damals ziemlich eindeutig für die oratorische Passion Partei, und wir können daher wohl vermuten, daß auch die verschollenen Passionen Bachs am wahrscheinlichsten im Stile der erhaltenen abgefaßt gewesen sein mochten.

Welcher Evangelientext aber könnte der „Weimarer Passion“ zugrunde gelegen haben? Einige Andeutungen scheinen mir auch hierfür vorzuliegen:

An zwei Stellen wird nämlich in der Johannes-Passion der Evangelienbericht durch Einschübe aus dem Matthäus-Evangelium erweitert. Das

erstmal nach der Verleugnung des Petrus. Hier folgt Matth. 26, 75 in verkürzter Form:

„Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.“

Dieser Einschub wirkt insofern etwas befremdend, als die dazugehörige Ankündigung Jesu „ehe der Hahn krähet . . .“ nicht aufgenommen ist, wie bereits Spitta (II, S. 356) bemerkt. Er gibt aber so Gelegenheit, die Arie „Zerschmettert mich . . .“ folgen zu lassen. Der zweite Einschub ist der Bericht von den Naturereignissen nach dem Tode Jesu, Matth. 27, 51–52; ihn hat Bach in der 3. Fassung gestrichen und mitsamt dem folgenden Doppelglied Arioso-Arie durch eine Sinfonia ersetzt. Dabei muß diese 3. Fassung nicht notwendigerweise auf eine weitere Aufführung zurückgehen, sie könnte auch nach Fertigstellung der Stimmen noch für die zweite Aufführung vorgesehen worden sein. Sollte etwa auch hier der Grund ein ähnlicher gewesen sein wie in den vorigen Streichungen, nämlich daß der Bericht in dieser Fassung schon mehrfach erklingen war?

Aber sehen wir weiter! Auch die erhaltene Matthäus-Passion selbst ist nicht ohne Beziehungen zu Weimar. An zwei Stellen weist sie deutliche Anklänge an Salomon Francksche Dichtungen auf, und zwar in den Ariosi „Du lieber Heiland, du“ (vgl. Spitta II, 368) und „Am Abend, da es kühle war“ (Spitta II, 175f.). Wenn wir ferner Smends These, daß eine der verschollenen Passionen eine einhörige Matthäus-Passion gewesen sei<sup>1)</sup>, hinzuziehen, so erscheint es nicht unmöglich, daß die vermutete Weimarer Passion eben diese einhörige nach Matthäus gewesen sein könne. Dann gewinnt auch die Angabe des Nachlaßverzeichnisses Philipp Emanuel Bachs<sup>2)</sup> auf Seite 81 unter den Werken J. S. Bachs „Eine Paßion nach dem Matthäus, incomplet“ eine andere Bedeutung als für Spitta (II, 346), denn die erhaltene Matthäus-Passion ist darin auf Seite 71 ausdrücklich als „Zweyhörige Paßion nach dem Matthäus“ aufgeführt.

Die Annahme, daß der doppelhörigen bereits eine einhörige Matthäus-Passion voraufgegangen sei, die dann bei der Einarbeitung in die zweichörige „incomplet“ geworden sei (wahrscheinlich wurden mindestens Teile des Evangelienberichts, vielleicht auch die einhörigen Turbae übernommen), würde auch noch in eine weitere bisher un-

<sup>1)</sup> F. Smend, J. S. Bach, Kirchenkantaten, Heft 2, Berlin 1947, S. 14. Smend leitet seine These aus der häufigen und ausdrücklichen Betonung der Doppelhörigkeit in den Zitaten der erhaltenen Matthäus-Passion her.

<sup>2)</sup> Hamburg 1790; Neudruck in den Bach-Jahrbüchern 1938, 1939 und 1940–1948. Die oben zitierten Seiten im Neudruck B.J. 1939 S. 93 und 89.



geklärte Tatsache Licht bringen, wobei es in diesem Falle gleich ist, ob wir ihre Entstehung in die Leipziger Zeit oder früher datieren.

Bachs Schüler Christian Gottlob Wecker hatte ihn offenbar für Karfreitag 1729 um Überlassung einer Passion (d. h. des Aufführungsmaterials) gebeten, denn am 20. März 1729 schreibt ihm Bach:

„Mit der verlangten Passions Musique wollte gerne dienen, wenn sie nicht selbstn heuer benöthiget wäre“<sup>1)</sup>.

1729 war aber das Jahr, in dem die zweichörige Matthäus-Passion aufgeführt wurde<sup>2)</sup>. Der bisherigen Annahme, daß Wecker um die Überlassung der eben fertiggestellten Passion gebeten habe, kann ich mich jedoch nicht anschließen. Das hieße die ganz auf die praktischen Erfordernisse gerichtete Kompositionstätigkeit Bachs völlig verkennen. Wenn Bach im Winter eine neue Passion geschrieben hatte, dann nur in der festen Absicht, sie am kommenden Karfreitag auch selbst aufzuführen. Das war so selbstverständlich, daß nur spätere Generationen, keinesfalls aber sein Schüler Wecker annehmen konnten, Bach wisse mit einem frisch komponierten Werk größten Ausmaßes nichts besseres zu tun als es sogleich nach Schlesien zu verleihen und selbst am Karfreitag ein altes wieder aufzuwärmen. Wecker wird daher selbstverständlich nur um ein Werk gebeten haben, das er von Leipzig her schon kannte, ja vielleicht selbst schon gehört oder mitgesungen hatte. Und das könnte ohne weiteres eine einhörige Vorform der Matthäus-Passion gewesen sein.

Vielleicht war es allerdings auch die Markus-Passion von Keiser, denn noch haben wir uns mit dem seltsamen Datum 1729 (aus 1720) auf der Partitur dieses Werkes auseinanderzusetzen. Das ursprüngliche Datum 1720 ist nicht schwer zu deuten. Im November dieses Jahres weilte Bach in Hamburg; hier hat er wohl die Gelegenheit benützt, sich zu den von ihm abgeschriebenen Stimmen auch noch eine Partitur zu besorgen, auch wenn diese das Werk in einer abweichenden Fassung bot. Aber weshalb wird das Datum in 1729 verwandelt? Daß Bach in diesem Jahre die Matthäus-Passion aufführte, ist hinreichend sicher belegt. Vielleicht aber wollte er eine leichte Passion in Reserve behalten für den Fall, daß die Aufführung der Matthäus-Passion unerwartete Schwierigkeiten bot? Mehr Wahrscheinlichkeit hat noch die Annahme für sich, daß Bach 1729 den Text eingetragen hat. Dann wollte er das Werk vielleicht 1730 aufführen. Schließlich ließe sich die Datums-

<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1934, S. 94.

<sup>2)</sup> Scherings im Bach-Jahrbuch 1939 vermutete Umkehrung der Aufführungsdaten von Markus- (nach Schering: 1729) und Matthäus-Passion (Schering: 1731) ist von Friedrich Smend überzeugend widerlegt (Luther und Bach, Berlin 1947, S. 20). Auch sie hätte übrigens an dem oben vertretenen Standpunkt nichts geändert.

änderung noch als das willkürliche Werk eines späteren Besitzers deuten, der sich das Datum 1720 nicht zu erklären wußte und dem nur bekannt war, daß Bach am reformierten Hofe zu Köthen keine Passion aufgeführt hat. Restlose Klarheit ist also hier vorläufig nicht zu erlangen.

Fassen wir nun die Ergebnisse unserer Betrachtungen nochmals zusammen, so ergibt sich:

1. Es ist durchaus möglich, und verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß Bach bereits vor der Johannes-Passion, etwa in den späteren Weimarer Jahren, eine Passionsmusik komponiert hat.
2. Falls von dieser Passion noch Teile erhalten sind, so kämen dafür in erster Linie einer oder mehrere der folgenden Sätze in Betracht:
 

a) Die Choralarie „Himmel, reiße“	}	aus der 1. Fassung der Joh.-Passion
b) Die Arie „Zerschmettert mich . . .“		
c) Die Arie „Ach, windet euch nicht so . . .“		
d) Der Choral „O Mensch, bewein . . .“		

(später Matthäus-P., noch nicht 1729!)
- e) Der in Ph. E. Bachs Sammlung unter Nr. 198 und 306 mitgeteilte Choralsatz, Mel.: „Christus, der uns selig macht“.
3. Insbesondere scheint die Choralarie „Himmel, reiße, Welt, erbebe“ einem vor der Johannes-Passion entstandenen Werk entnommen zu sein, denn:
  - a) Die Liedmelodie stimmt nicht mit den übrigen in der Johannes-Passion enthaltenen Fassungen des Chorals „Jesu Leiden, Pein und Tod“ überein,
  - b) Der Dichter scheint nicht derselbe zu sein wie in andern Teilen der Johannes-Passion, insbesondere der korrespondierenden Arie Nr. 60,
  - c) Die Dichtung ist ursprünglich nicht für diese Stelle des Passionsberichts bestimmt.
4. Die doppelchörige Matthäus-Passion hatte vielleicht einen einchörigen Vorläufer, der 1729 zum Teil in ihr aufgegangen ist. Diese einchörige Matthäus-Passion wäre dann vermutlich mit der obengenannten frühen Passion identisch.
5. Zu seiner Leipziger Aufführung der Markus-Passion von Reinhard Keiser hat Bach zwei eigene Choralsätze verfaßt, deren Mittelstimmen jedoch in sehr oberflächlicher Weise – vielleicht durch einen Schüler – ausgesetzt wurden. Beide Sätze ließen sich unter Zugrundelegung ihres Generalbaßgerüsts entweder als Generalbaßsätze oder in korrigiertem vierstimmigem Satz der heutigen Musizierpraxis wieder zugänglich machen.



6. Die Erkenntnis, daß die Arie „Himmel, reiße“ in der Johannes-Passion eine wichtige formbildende Aufgabe hatte, stellt es dem heutigen Leiter einer Aufführung frei, sie trotz ihrer inhaltlichen Entbehrlichkeit auch wieder mitzumusizieren.

Der Wert der hier gewonnenen Erkenntnisse hängt von ihrer Interpretation ab. Es geht nicht an, die ausgesprochenen Vermutungen als sichere Tatsachen anzusehen, wohl aber sind sie vielleicht geeignet, die weitere Forschung als Arbeitsunterlage zu fördern.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf Bachs „fünfte“ Passion! Schering glaubt, die Verfasser des Nekrologs hätten die erhaltene Lukas-Passion für echt gehalten (BJ 1939, S. 32), Smend nimmt noch eine verschollene echte Lukas-Passion an (BJ 1940–1948, S. 35). Nun muß auffallen, daß die in Breitkopfs Verzeichnis ungedruckter Musikwerke von 1761 aufgeführte Lukas-Passion von Bach nicht 4 (wie die erhaltene unechte), sondern 5 Singstimmen verlangt. Daß die Instrumentierung übereinstimmt, ist nicht so auffallend, da sie die allgemein übliche ist und Instrumentenwechsel innerhalb der Passion (z. B. in Gambe) im Titel nicht verzeichnet werden.

Natürlich ist ein Irrtum des Breitkopfschen Verzeichnisses nur allzu leicht möglich. Aber ist es nicht auch durchaus möglich, daß Bach die seltene Gelegenheit zu mehr als 4-stimmiger Besetzung hier ebenso ausnützte wie in den Motetten, der *h*-moll-Messe, dem Magnificat, der Matthäus-Passion? Wir können also immerhin mit einer (wenn auch vagen) Möglichkeit rechnen, daß die bei Breitkopf angezeigte Lukas-Passion ein echtes Werk Bachs war.

## Zur Aufführungspraxis der Kantate 152

Aus dem Vorwort zur kritischen Neuausgabe (Breitkopf & Härtel 1949)

Von Werner Neumann (Leipzig),

Die Große Bachausgabe (Breitkopf & Härtel) veröffentlicht einige Werke der vor-Leipziger Zeit in einer Form, die eine originalgetreue Darstellung unmöglich macht. Von ihnen bereitet die Weimarer Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ (Nr. 152) der Aufführungspraxis besondere Sorgen. Schon beim flüchtigen Betrachten des Notentextes fallen die erheblichen Stimmumfangs-„Unterschreitungen“ der Bläserpartien in die Augen. Die *Oboe*, die in der Barockzeit nur bis  $c^1$  herabreicht, wird hier im Umfange  $a-a^2$  verwendet. Wenn auch Umfangsabweichungen gerade in Bachs Oboenpartien durchaus keine Seltenheit sind, so treten sie bezeichnenderweise doch meist nur dort auf, wo ein zugeordnetes Streichinstrument die Kontinuität der melodischen Linie aufrechterhält, während sich das Blasinstrument im bekannten Umknickverfahren die extremen Passagen spielgerecht macht. Bach selbst hat durch gelegentliche Einzeichnungen in die Stimmen Richtlinien für diesen Gebrauch gegeben. Anders liegt der Fall bei den (obligaten) Solopartien. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß ein Oboenthema, wie das unserer ersten Arie,



in seiner eindeutigen Bewegungsrichtung nirgends einen Ansatzpunkt für ein solches Abknicken bietet, wie denn auch schwerlich einzusehen wäre, daß Bach schon das Kopffthema eines Satzes in eine nichtrealisierbare Klangform gegossen hätte. Nur die Tatsache, daß der Herausgeber unserer Kantate sich bei dem Gedanken beruhigen konnte, in der modernen umfangreicheren Oboe ein Instrument zu besitzen, das die fraglichen Stellen des Themas (bis  $h$  herab) darzustellen vermochte, hat verhindert, daß die Problematik schon damals klar aufgerissen wurde. Trotzdem blieb merkwürdigerweise in der Partitur der Bachausgabe



auch die bis *a* mehrmals herabreichende Passage inmitten der Baßarie unbedenklich stehen,



während der Bearbeiter der zugehörigen Orchesterstimmen (Breitkopf & Härtel) mit der Oktavierung der Takte 38–42 eine wenig befriedigende Notlösung bot. All diese Schwierigkeiten durch Zuteilung der Partie an eine Oboe d'amore mit einem Schlage zu beheben, verbietet sich durch die bekannte Tatsache, daß dieses Instrument erst nach 1720 erfunden wurde und von Bach wahrscheinlich erst in der Leipziger Zeit verwendet worden ist.

Beinahe noch problematischer stellt sich uns die *Blockflöten*-Partie dar. Bekanntlich rechnet Mattheson („Das Neueröffnete Orchester“ 1713) nur noch mit drei Arten der ehemals vielgliedrigen Blockflötenfamilie: mit einem Diskanttyp (*f*<sup>1</sup>), einem Alttyp (*c*<sup>1</sup>) und einem Baßtyp (*f*). Für Bach hingegen kann als gesichert gelten, daß alle seine Blockflötenpartien dem Matthesonschen Diskantinstrument, das der modernen Altflöte (Umfang *f*<sup>1</sup>–*g*<sup>3</sup>) entspricht, zugehören. Der in unserer Kantate geforderte Stimmumfang *d*<sup>1</sup>–*e*<sup>3</sup> wäre indes weder auf einer modernen Altflöte wegen der Tiefe (*d*<sup>1</sup> und *e*<sup>1</sup>) noch auf einem Tenorinstrument wegen der Höhe (*e*<sup>3</sup>) darstellbar. Auch hier bot sich dem Herausgeber der alten Partitur und dem Bearbeiter der Orchesterstimmen das umfangreichere moderne Instrument, die Querflöte, als Retter in der Not dar, so daß wir, die wir inzwischen den stillen Ton des Flauto dolce wieder als Zeugen des Bachschen Klangideals schätzen gelernt haben, dem aufführungspraktischen Grundproblem von neuem zuleibe gehen müssen.

Bekanntlich stand die Weimarer Schloßorgel in einem hohen Chor-ton, der vom tieferen Kammerton um eine kleine Terz differierte. Daß Bach bei der Komposition der Singstimmen von Anfang an mit der hohen Stimmung der Orgel rechnete, zeigt die auffällige Tieflegung des Basses (*Dis*–*c*<sup>1</sup>) am klarsten. Bach notiert also Orgel, Viola da Gamba (als Continuo-Instrument) und Singstimmen in *e* moll (bzw. in *G* dur) und meint damit erklingendes Kammerton-*g* moll (bzw. *B* dur). Blockflöte und Oboe als Kammerton-Instrumente konnten ohne weiteres in dem beabsichtigten *g* moll (bzw. *B* dur) aufgezeichnet werden.

Die merkwürdige Tatsache, daß Bach auch den Part der konzertierenden Viola d'amore, im Gegensatz zur Viola da Gamba, in *g* moll (bzw. *B* dur) niederschreibt, bestärkt uns in der Meinung, daß Blockflöte und Oboe keinesfalls, wie bisher in der Bachliteratur fast durchweg angenommen, als transponierende Instrumente in *A*-Stimmung betrachtet werden dürfen, sondern als Normaltonträger, nach denen sich Continuoinstrumente und Singstimmen ausrichten. Indem sich Ernst Naumann im Band 32 der Bachausgabe für die Tieftransposition der Blockflöte, der Oboe und Viola d'amore entschied, schuf er eine Reihe aufführungspraktischer Unzuträglichkeiten, die nicht im Sinne Bachs gelegen haben. Durch unsere Hochtransposition der Orgel, der Gambe und der zwei Singstimmen und die Belassung der Bläser und Viola d'amore in der Bachschen Originalnotierung kommen Blockflöte ( $f^1-g^3$ ) und Oboe ( $c^1-c^3$ ) in ihre bequemen Spiellagen, der Baß kann sich normal von *Fis* bis  $es^1$  entfalten, und der Sopran erreicht mit dem Umfang  $es^1-b^2$  eine für Bach durchaus noch gebräuchliche Höhenlage. Auch die Viola d'amore verliert damit ihre unnötige Tiefe (*H*) in einigen Stellen der Sinfonie (Takte 39, 89–93, 111–114, 132, 142).

	Autogr.	Partitur	Bachausgabe	Neuausgabe
Blockflöte	}	<i>g</i> ( <i>B</i> )	<i>e</i> ( <i>G</i> )	<i>g</i> ( <i>B</i> )
Oboe				
Viola d'amore				
B. c. und Viola da Gamba	}	<i>e</i> ( <i>G</i> )	<i>e</i> ( <i>G</i> )	<i>g</i> ( <i>B</i> )
Sopran				
Baß				

So lösen sich aufs glücklichste alle bisher bestehenden aufführungspraktischen Komplikationen. Dies gilt auch für eine Reihe weiterer



Kantaten, deren Neuausgabe vorbereitet ist. Kriegsjahre und Nachkriegsschwierigkeiten haben diesen Plan, dessen Notwendigkeit schon im Jahre 1940 für die Kantate 152 klar dargelegt (Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, Seite 9 unten) und für die übrigen Kantaten angedeutet wurde, bisher ungebührlich hinausgezögert. Grundsätzlich ist dabei zu bedenken, daß es sich nicht um eine generelle Ausrichtung aller vor-Leipziger Werke Bachs auf die ortsbedingte Stimmtonhöhe handeln kann (es käme dies auf dasselbe hinaus, als wollte man etwa heute die Musik der Wiener Klassik notenbildlich herabtransponieren, da der damalige Kammerton nachweislich tiefer lag), sondern nur um eine vorsichtig zu erwägende Hilfsmaßnahme zur Spielbarmachung einiger problematischer Einzelwerke. Ein Anstreben der tatsächlichen Klanghöhe der Bachzeit ist schon deshalb ein eitles Unterfangen, weil wir wohl über das Abhängigkeitsverhältnis von Chor- und Kammerton, nicht aber über die absolute Tonhöhenlage sicher Bescheid wissen. Es ist deshalb durchaus anzunehmen, daß das für unsere Kantate rekonstruierte *g* moll-Notenbild mit unserem heutigen *g* moll-Klangbild nicht zusammenfällt. Außerdem dürfen wir uns nicht verheimlichen, daß dem aufführungspraktischen Gewinn auch ein gewisser Echtheitsverlust (für die weiteren Kantaten mehr als für die vorliegende!) gegenübersteht. Indem wir nämlich bei der Hochtransposition gezwungen sind, die Thematik der Orgel und Streicher in fremde Tasten- und Saitenbereiche umzusiedeln, mißachten wir die organischen Beziehungen, die nachweislich zwischen der Konzeption eines musikalischen Gedankens und der spezifischen Griffweise eines Instrumentes bestehen und die sich in der bekannten Tatsache ausdrücken, daß etwa einem Bachschen *G* dur-Klavierthema von vornherein eine andere Bewegungs- und Entfaltungstendenz eigen ist als einem *B* dur-Thema. (Trotzdem war auch Bach dauernd zu ähnlichen Notmaßnahmen gezwungen.) Insofern ist auch unserer Lösung ein gewisser Kompromißcharakter eigen. Es sei denn, man verwende wieder hohe Chortonorgeln und hochgestimmte Streichinstrumente. Wer möchte dies aber im Ernst gutheißen?

## Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs

Von Hans Löffler, Dobitschen (Thür.)

Die Zahl der Musiker, die das Glück hatten von Seb. Bach unterrichtet zu werden, erweitert sich; zu den schon bekannten Namen kommt nun ein neuer:

Johann Michael Große.

Die folgende Darstellung des bisher über ihn Bekannten hat den Zweck, Interessenten zu weiteren Forschungen anzuregen; vielleicht gelingt es, über ihn und seinen Unterricht beim Meister Genaueres ans Licht zu bringen.

Johann Michael Grose (Große) ist geboren Anno 1713 in Pötewitz (Stift Zeitz) am 29. September und getauft am 1. Oktober; die Eltern waren: Große Johannes, Organist in Pötewitz und Maria geb. Weber aus Pötewitz. Vermutlich verbrachte Johann Michael nach den Kindheitsjahren im Elternhause etliche Jahre an der Schule in Zeitz und kam von da nach Leipzig; er war weder Thomaner noch Student, denn sein Name fehlt in der Liste der Thomasschüler ebenso wie in Erlers Universitäts-Matrikel. Er mag um 1735 bei Seb. Bach gewesen sein; daß er Schüler des Thomaskantors war, ist aber einwandfrei bezeugt, nämlich durch seinen Sohn, Michael Ehregott Grose, Organist an der altstädtischen Hauptkirche zu Brandenburg an der Havel; dieser schrieb am 1. August 1784 in Cramers Magazin der Musik<sup>1)</sup>: „. . . daß ich von Jugend auf mich dem Studium der Musik gewidmet, und darin einen Vater zum Anführer gehabt habe, der ein Schüler vom alten verehrungswürdigen Sebastian Bach war.“ Leider ist über diese Tatsache hinaus nichts gesagt und wir wissen über den Unterricht gar nichts anzugeben; derselbe mag in die Jahre 1736—40 fallen, denn 1741 fand Grose bereits eine Anstellung; er kam an die 1724 neu gebaute Laurentiuskirche in Zwenkau bei Leipzig als Organist; damit blieb er in Bachs Nähe, war Zeuge von dessen Wirksamkeit. Das bezeugt der Traueintrag in Penig (Jg. 1741 S. 409): „Der Ehrenwerte und wohlbenahmte kunsterfahrene Hr. Johann Michael Große, Organist . . . und die wohlerbare und tugendbegabte Jgfr. Johanna Sophia Heyer, des Ehrenwerten und fürnehmen Hr.

<sup>1)</sup> Jg. 2, Stück 2, S. 262/3.



Gottlieb Heyers hiesigen Bürgers und Handelsmannes ehel. mittelste Tochter in Penig sind copul: 30. April 1741. M. J. H. Hammer, Diac.“

Große wirkte in Zwenkau 50 Jahre; 1774 wurde Johann Michael, sein jüngster Sohn ihm substituirt, 1791 ging er heim; das Sterberegister gibt an: „Anno 1791, den 8. Jun. H. Johann Michael Große, wohlbestallter Organist und Mägdleinschulmeister, starb vorm.  $\frac{1}{2}$  11 Uhr nach einer schmerzhaften Krankheit in einem Alter von 77 Jahren 8 Monaten und 9 Tagen, im 50. Jahre seines Lehr- und Schulamtes, ward darauf den 10. huj. mit Leichpredigt und Parentation nebst Adjutanten beerdigt. / : Es tat : / H. Pastor Oelßner die Predigt und H. Diac. Klööß die Parentation.“

Der Sohn Michael Ehregott kam 1786 nach dem Norden, zuerst nach Christiansand in Schweden und dann nach Kopenhagen, als Virtuos auf der Orgel; „1824 ein Greis, wußte er sein Rieseninstrument noch mit wahrhaft jugendlicher Kraft zu regieren; er war vor 20 Jahren (1816) noch unstreitig der erste unter den verwandten Künstlern Dänemarks“, heißt es im Magazin der Musik. Es wird kaum zuviel gesagt sein, wenn man das auch vom Vater annimmt und hierin die letzten Ausstrahlungen Bachscher Orgelkunst erkennt.

## „Bache“ bei Seb. Bach

Von Hans Löffler, Dobitschen (Thür.)

Unter den bisher bekannten, etwa 80 Schülern Sebastian Bachs findet sich sechsmal der Name Bach und betrifft Männer, die im Musikleben ihrer Zeit eine immerhin bedeutsame Rolle gespielt haben, so daß es wohl angebracht ist, ihrer im Bach-Jahrbuch besonders zu gedenken. Es sind dies: Johann Lorenz, Johann Bernhard, Johann Heinrich, Samuel Anton, Johann Ernst und Johann Elias Bach, Musiker von Ruf, deren Wirken nur verdunkelt wurde durch die Erscheinung ihres großen Meisters und Lehrers.

### I.

Als erster kam von den Verwandten Sebastians ein Schweinfurter Bach in die strenge Schule, nämlich der erste Sohn des Valentin Bach, Stadtmusikus und Obertürmer bei St. Johann in Schweinfurt (geboren am 6. Januar in Themar) und der Anna Margarethe Brandt, namens Johann Lorenz, der am 10. September 1695 in Schweinfurt das Licht der Welt erblickt hatte. Er besuchte 1706–1712 die Lateinschule in Schweinfurt. Wir sind in der Lage über seine Jugendzeit ihn selbst zu hören, denn 1717 schrieb er in einem Bewerbungsgesuch über diese Zeit: „daß ich von Schweinfurth gebürtig . . ., von dem Geschlecht derer Bachen, welche sich an vielen Orten, zumal in Thüringen, durch die Musik durchgehends bekannt gemacht; von Jugendt auf bin ich sowohl zur lateinischen Schulen, in welcher ich in die 4<sup>te</sup> Claß von unten hinauf gekommen, und also die Lateinische Sprach' wohl begriffen hab, also auch zur Musik unter meines Vatters Information angehalten worden...<sup>1)</sup>. Von Schweinfurt ging sein Weg über den Thüringer Wald nach Ohrdruf, wo er möglicherweise die Gastfreundschaft Johann Christoph Bachs genoß. Thomas berichtet uns in seinen „Ergebnissen“<sup>2)</sup>, folgendes: „Aufgenommen am 2. März 1712, gehörte er bis zum 12. September 1713, der Prima des Lyceums an, das er verließ, um sich der Musik zu widmen“. Was mag Lorenz dort an Musik kennen gelernt haben? Stücke Pachelbels, denn J. Christoph Bach war einst 3 Jahre lang Schüler dieses Meisters gewesen.

<sup>1)</sup> Kaul, a. a. O. S. 55.

<sup>2)</sup> Ohrdruf 1900, S. 13. Anm. 1.



Dazu Stücke aus dem Sammelband, den einst Seb. Bach sich heimlich abschrieb, in dem neben Pachelbel, J. C. F. Fischer u. a., auch Buxtehude vertreten war; sodann Compositionen J. Christoph Bachs selbst, von denen uns leider nichts erhalten blieb; und endlich wohl auch das eine oder andere Stück Seb. Bachs, aus dessen Arnstädter oder Mühlhäuser Zeit, so daß in Johann Lorenz das Verlangen lebendig wurde, den Meister selbst kennenzulernen. Ao. 1713 war nun Seb. Bach Pate bei dem jüngsten Sohn Johann Christophs, geboren am 7. September 1713, und wohl auch selbst zur Taufe in Ohrdruf; am 12. September 1713 aber verließ Joh. Lorenz Bach das Lyceum, um nach — Weimar zu gehen. Die Zusammenhänge sind deutlich. Kaul sagt: J. Lorenz hatte es wohl dem ältesten Bruder J. S. Bachs... zu verdanken, daß ihn sein Weg... nach Weimar führte, zu Joh. Seb. Bach, bei dem er etliche Jahre zu studieren das Glück hatte<sup>a</sup>. Er selbst aber berichtet: — — „so daß ich mich dannach hero dieser Zeit über, und auch in der Frembdte, wo ich bey 5 Jahre lang, vornemblich etliche Jahr bey dem fürstl. Concert Meister und Cammer Musicum (!) zu Weymar aufgehalten, in der Vocal- und Instrumental Music mich dergestalt geübt und qualificirt gemacht, daß ich...“<sup>a 1)</sup> —

In Weimar lernte er andere Schüler des Meisters kennen; es waren bei Bach bis 1714 Joh. Caspar Vogler, Joh. Georg Vogt; bis 1717: Joh. Tobias Krebs, Joh. Bernhard Bach; ferner Joh. Samuel Gmelin und Joh. Martin Schubart, der spätere Hoforganist. Dort hörte Joh. Lorenz die Schloßorgel, ein stattliches Werk, vom Meister selbst gespielt; er erlebte die Glanzzeit Bachschen Orgelspiels, hörte die herrlichen Toccaten, Präludien und Fugen; wird wohl selbst sich darin versucht, auch die Übertragungen Vivaldischer Konzerte geübt, daneben in der Stadtkirche Joh. Gottfried Walthers Spiel kennengelernt und sich einen Vorrat Walther'scher Compositionen besorgt haben. Er lernte Seb. Bachsche Kantaten kennen, von andren Musikaufführungen — bei Hofe — nicht zu reden, denn es ist fraglich, ob die Schüler da Zutritt hatten.

1717 ging sein Weg in die Heimat zurück; am 15. Juli bewarb er sich nach Wertheim (bei Würzburg); 1718 aber am 4. November trat er als Kantor, Organist und Schulmeister in Freiherrl. Lichtensteinische Dienste zu Lahm im Itzgrunde (Oberfranken), wo er in der Schloßkirche eine berühmte Orgel zur Verfügung hatte, erbaut von dem Halberstädter Orgelmacher Herbst, die ähnlich disponiert war wie die Weimarer Schloßorgel, aber noch reichere Auswahl an Stimmen hatte, vor allem pedaliter. — Joh. Lorenz Bachs Leben und Wirken in Lahm zu verfolgen,

<sup>1)</sup> 15. 7. 1717; nach Kaul.

ist hier nicht der Ort; bemerkt sei nur noch folgendes: auf ihn geht der sog. Ferrichsche Stammbaum der Familie Bach zurück; mit Elias Bach — Cantor in Schweinfurt — war Johann Lorenz im Briefwechsel, vielleicht schon in dessen Leipziger Zeit. Lorenz blieb zeitlebens in Lahm; der Sterbeeintrag lautet:

„Den 14. Dezember 1773 früh um 1 Uhr ist in seinem Erlöser verschieden der wohledle Herr Lorenz Bach, gewesener Cantor und Schulmeister in Lahm. Er ist gebohren in Schweinfurth 1695 den 10. September. Im Jahr 1718 den 4. November ist er als Schulmeister nach Lahm berufen, wo er 55 Jahr an der Schule gedienet hat. Sein ganzes Alter ist 78 Jahr 3 Mt. 4 Tage“<sup>1)</sup>.

An Kompositionen ist nur mehr ein Praeludium mit Fuge nachweisbar: Staatl. akad. Hochschule für Musik, Berlin: Praeludium und Fuge di Lorentz Bach; aus Spittas Nachlaß; 1752; Katalogeintragung der Hochschulbibl. „Diverse Bachs“, pag. 11ff.



Die Fuge steht bei Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels II. S. 178, Nr. 106, nach einer Handschrift aus Thüringen unter dem Namen Bernhard Bach; es „kann dies auch der Ohrdrufer sein, dessen Klaviersachen geschätzt waren“. Er war also wohl der Besitzer, nicht der Urheber dieses Stückes.

## II.

Der zweite Schüler Seb. Bachs, der seinen Namen trug, war sein Neffe Johann Bernhard. Wir geben seinen Lebenslauf zunächst in einem kurzen Überblick:

1700, * 24. 11 in Ohrdruf	1720: — ? —
1710: am Lyceum in Ohrdruf	1721: in Ohrdruf Nachfolger
1713: Sebastian Bach auf Besuch	seines Vaters
1715: in Weimar bei Bach	1731: 29. 5. Eheschließung
1717: in Cöthen	1743: verstorben.

Der Taufeintrag<sup>2)</sup> besagt folgendes: „Johann Bernhard, Hn. Joh. Christoph Bachs Organoedi et Collega Philos. und Fr. Joh. Dorothea Söhnln. ist gebohren den 24. Nov. 1700 abends umb 8 und den 25. getauft. Pathe: Bernhard Vonhoff affinis.“

<sup>1)</sup> Nach Kaul, a. a. O. S. 56 u. briefliche Mitteilung des Pfarramts vom 30. 11. 1942.

<sup>2)</sup> St. Michaelis Kirche Ohrdruf, Jg. 1700, Fol. 786, Nr. 71.



Über die Kunstleistungen des Vaters geben — nach dem Sterbebuch 1721 zwei Worte Auskunft: *optimus artifex*<sup>1)</sup>. Daß Joh. Seb. Bach 1713 seinen Bruder besucht hat, wurde S. 107 bereits erwähnt, ein Zeichen, daß der Verkehr zwischen beiden nicht völlig aufgehoben war.

1712 oder 1713 besuchte J. Bernhard die Schule zu Ohrdruf, aber nach seiner eigenen Erzählung hielt es der Vater nicht für ratsam „der schwachen memoriae wegen im Studieren zu bleiben“; er sollte Musiker werden, zumal Aussicht bestand, daß er einen „Organisten abgeben“ könne; so kam er denn nach Weimar zu „seines Vaters Herrn Bruder, damaligen Concertmeister, der auf dem Clavier ein sehr berühmter und starker Maitre“ war, wie Kromeyer, der Superintendent, in einem heute verschollenen Buche angibt bzw. wie in der eigenhändigen Biographie Joh. Bernhards geschrieben stand<sup>2)</sup>. Vermerkt sei hier, daß J. Bernhards Mutter, Johanna Dorothea Pate stand bei J. S. Bachs Tochter Katharina Dorothea u. zw. 1708<sup>3)</sup>.

So war also J. Bernhard in Weimar; erlernte die Musik, wie vorher bei seinem Vater, nun „bey seines Vaters Bruder, dem damaligen Sa: Weimarischen Concert- nachhero Capellmeister zu Cöthen und /: endlich: / Musik Director zu Leipzig“, las man bei Kromeyer. Vermutlich wohnte J. Bernhard — wie Schubart — im Hause Seb. Bachs und erlebte dessen Wirken und Leben ganz unmittelbar; dazu auch die Tätigkeit des Stadtorganisten J. G. Walther, der zu seinem Lehrer befreundet war, fleißig componierte und allerlei Sammelbände anfertigte. Einen solchen Band, das sog. Andreas-Bach-Buch, der etwa 1708—1710 entstanden war, besaß einst Bernhard, vielleicht schon 1704—1707<sup>4)</sup>. Es wäre möglich, daß der Band, der 14 Stücke Seb. Bachs enthält, erst später nach Ohrdruf kam.

Von Weimar kam Bernhard nach Cöthen, und war dort — wie man in Wäschkes Zerbster Jahrbuch (III, 1907, S. 31—40) lesen kann, Notenschreiber der Hofkapelle. „Weil /: J. B. / Göbel seit 1. 12. 1717 cassiert, alß ist diese Bedienung J. Bernhard Bachen gnädigst gegeben und halbten gezahlet worden. Nach dem dieser Bach auch abgegangen /: wann? /: alß hat solche Bedienung der Cammerdiener Gottschalk übernommen.“ Dazu vergleiche man folgendes: Rechnungen der Rentkammer 1718/9: 18. Febr. pro mense Januarii et Febr. 4 rtl. — 27. Febr. pro mense Martii 2 rtl. — B. Bach scheint demnach mit April 1719 abgegangen zu sein.

<sup>1)</sup> Thomas, a. a. O. 1900, S. 19.

<sup>2)</sup> Vgl. Spitta, J. S. Bach I, 796.

<sup>3)</sup> Hingewiesen sei auch darauf, daß 1715 ein Johann Andreas Rhenert, Hofregistrator aus Ohrdruf bei S. Bachs Sohn Johann Gottfried Bernhard Pate war. (Terry, J. S. Bach, S. 125/6).

<sup>4)</sup> Vgl. Bach-Jahrbuch 1912, S. 42.

Über die Jahre 1719 bis 1721 ist uns aus dem Leben dieses Bachschülers nichts bekannt. Erst 1721 hören wir von ihm; es ist aber anzunehmen, daß er in Ohrdruf war und dem Vater bei dessen Erkrankung als Stellvertreter an der Orgel — nicht auch im Schuldienst — zur Seite stand. Joh. Christoph erkrankte am Fleckfieber; der Sterbeeintrag (Totenregister der St. Michaelis Kirche in Ohrdruf Jg. 1721, Fol. 59, Nr. 22) besagt: „Herr Joh. Christoph Bach ist verschieden den 22. Febr. 1721 und den 24. Febr. begraben. H. M. Martini.“ Nun trat Bernhard in die Nachfolge; eine Anstellungsurkunde ist nicht mehr vorhanden. Stadtkantor war (1702–1756) sein Bruder Joh. Christoph; daß er, wie Brückner (III, 10/98) angibt, Quartus der Schule war, ist ein Irrtum. Seine Verheiratung bezeugt das Copulationsregister St. Michaelis, Jg. 1731, Fol. 472, Nr. 14 also: „H. Joh. Bernhard Bach, Organist, und J. Anna Christina Rothin, cop. d. 29. May 1731“. Die Ehe war mit 5 Kindern gesegnet, darunter 4 Töchter<sup>1)</sup>. — Bernhard wirkte dort 22 Jahre. Da über sein Todesjahr vielfach falsche Angaben zu finden sind (Gerber, Brückner u. a.), sei der Sterbeeintrag hier wiedergegeben: Jg. 1743, Fol. 199, Nr. 52. „H. Joh. Bernhard Bach, Organist, ist verschieden den 12. Juny 1743, und den 14. begraben. H. Diaco: Kreuch.“ — Sein Nachfolger an der Orgel wurde Andreas Bach, 1738–1744 bereits in Ohrdruf Trinitatis-Organist.

Und nun noch ein Wort zu dem sog. Andreas-Bach-Buch: Werner Wolffheim (Bach-Jahrbuch 1912, S. 50) kommt zu folgendem Ergebnis: „Die Hand, die das Möllersche Ms. gefertigt hat, schrieb auch das Andreas Bachbuch, und zwar kommen auch hier beide Arten von Schriftzügen vor; die Tabulaturstücke beider Bände weisen übereinstimmende Buchstabenformen auf.“ . . . Der Schreiber ist wahrscheinlich J. G. Walther, nicht Bernhard Bach; es ist bisher auch nicht gelungen ein als autograph beglaubigtes Schriftstück J. Bernhards zu finden. Er war also nur der Besitzer dieses Bandes. Kompositionen Bernhard Bachs haben sich nicht erhalten: ein Bicinium „Allein Gott“ G dur wird wohl dem Eisenacher Joh. Bernhard († 1749) angehören, falls es nicht von Seb. Bach stammt. Die Fuge D 3/4 (Ritter, Z. G. d. Org. I, 164 und II, 178) gehört J. Lorenz zu, zwei andere sind verschollen. Bemerkts sei, daß Ritter sagt: „die Klaviersachen J. Bernhards waren geschätzt.“

In Sebastian Bachs Weimarer Zeit standen also nur zwei Träger seines Namens in der Unterweisung; die anderen kamen erst nach dessen Übersiedlung nach Leipzig in sein Haus, also in der Zeit der höchsten Meisterschaft.

<sup>1)</sup> Nach Angaben des Studienrats Lämmerhirt (†) (941 - Thom. 3).



## III.

Doch kehren wir wieder nach Ohrdruf zurück; dort lebte 1712 bis 1713 ein Johann Heinrich Bach, Sohn von Seb. Bachs älterem Bruder; dessen Taufeintrag besagt das Nähere: 1707<sup>1)</sup>

„Johann Heinrich, Herrn Joh. Christoph Bachs und Frau Johannens Dorotheen Söhnlein ist geboren den 4. August, früh um 2 und den 5. getauft. Pate: Ehr Johann Heinrich Weber.“

Dieser Johann Heinrich war (1718–1724 etwa) Schüler des Ohrdruffer Lyzeums und ging laut Matrikelvermerk 1725 nach Leipzig: „Lipsiam a patruel vocatus rei musicae vacat.“ Thomas sagt dazu in seinem Stammbaum der Ohrdruffer Bache 1899 (Lyc. Jahresber. Progr. Nr. 750/5): 1725 ist die Zeit des Vermerks in der Matrikel; „es war .. wieder eine schöne Tat Sebastians, sobald ihm die Anstellung in Leipzig Gelegenheit zum Helfen bot, sich wie einst Bernhards so nun auch Heinrichs anzunehmen und ihm die erwünschte Ausbildung in der Musik zu ermöglichen.“ Die Übersiedlung fällt in den September 1724. Professor B. F. Richter, Leipzig, hatte in seinem Album der Thomaner folgenden Vermerk: „Joh. Heinrich Bach a. Ohrdruff i. Thür. 17 Jahre alt n. 1707 p(ater) Org(anist) (Seb. älter. Bruder) rec. 9. 9. 1724 auf 4 Jahr.“

K. Maisch, Dekan in Oehringen<sup>2)</sup>, schreibt: „Der Oheim nahm den Verwaisten in seine besondere Obhut.... ein ehrendes Zeugnis für die guten musikalischen Anlagen des Neffen. Darf Johann Heinrich also unter die wirklichen Schüler des Meisters gerechnet werden? Die Antwort lautet: Ja. Er wohnt bei Seb. Bach, gehört also zum engeren Familienkreis; er widmet sich ganz der Musik, Sebastian überwacht seine Ausbildung; er ist also nicht nur Thomaner, sondern Zögling Bachs, ganz unter dessen Einfluß. — Das war so bis 1728, seiner (mutmaßlichen) Heimkehr ins Elternhaus. Wahrscheinlich hat er Leipzig auch nicht ohne musikalische Schätze verlassen, wenn auch (bisher) davon nichts ans Tageslicht kam. In Leipzig muß er eine Reihe anderer Schüler des Thomaskantors kennengelernt haben, so Gg. Gottfried Wagner (bis 1726 bei Bach), Hch. Nic. Gerber (1725–1727), Fr. G. Wild (1726–1735), J. Ludw. Krebs (1726–1735); Ostern 1725 war auch Joh. Francisci aus Ungarn in Leipzig und bei Bach; 1725 oder 1726 vielleicht J. Nic. Tischer, um 1724 auch J. Peter Kellner (Gräfenrode nahe Ohrdruf).

<sup>1)</sup> Mitteilung vom 3. I. 1942, Jg. 1707, S. 834, Nr. 92.

<sup>2)</sup> Brieflich, 16. 9. 1930 u. schwäb. Merkur 1928, Nr. 6.

Nach etwa 10jährigem Aufenthalt ging Heinrich Bach nach Oehringen (Württemberg); die Grafschaft Hohenlohe hatte seit 1631 (Erbvereinigung im Falle des Aussterbens des Gleichenschen Mannesstammes) einen regen wechselseitigen Austausch der Angestellten in Kirche, Schule und Staat; dadurch kam auch Heinrich Bach dahin; das geschah spätestens 1735. Der Ferrichsche Stammbaum vermerkt „Stehet in Diensten bei den Herren Grafen von Hohenloh als Musicus und Cantor in Oehringen“; genauer äußert sich Maisch (brieflich, 13.9.1930):

„1735, 26. Mai. Der bisherige Particular Nauensteinsche Hofdiscantist (in Oehringen), Johann Heinrich Bach von Ohrdruff in Thüringen gebürtig wird Adjunkt und unmittelbarer Successor des deutschen Schulmeisters Plank.. und ihm eine Besoldung ausgesetzt.

— Über seine Familie ist zu berichten: 1. Ehe 1735, 21. Juni zu Oehringen mit Marie Susanne geb. Renner aus Neuenstadt a. L., gestorben 1745, □ am 7. 3. — 2. Ehe mit Maria Christiana Brinckmann einer Pfarrerstochter aus Gnadenthal, die 11 Kinder hatte und 1768 starb. Er selbst starb später: 1783, 17. Mai, rufe donierter Lehrer der deutschen Schule, begraben den 20. Mai, alt 75 J. 9 M. 14 T. An Kompositionen ist nur bekannt die Mitarbeit an einer „Cantata, welche nach glücklich vollzogenem Beylager zu Hildburghausen des... Herrn Ludwig Friedrich Carl, Grafen von Hohenlohe und Gleichen... mit der... Fürstin und Frauen Sophia Amalia Carolina, gebohrnen Herzogin zu Sachsen, Jülich, Cleve und Bergen... Bey der... 1749 erfolgten hochvergnügten Heimführung in Oehringen, unterthänigst überreicht und bey einer Tafel-Musik abgesungen worden von Johann Christoph Bach und Johann Heinrich Bach Oehringen, Joh. Dan. Holl, 1749 Folio 2 Bl.“

Joh. Oehring Bach ist sein älterer Bruder, Cantor in Ohrdruf, damals anscheinend bei den Hoffestlichkeiten in Oehringen zu Besuch.

#### IV.

Unter den Trägern des Namens Bach, die Schüler des Leipziger Meisters waren, findet sich — muß man nicht sagen: begreiflicherweise? — ein Vertreter der Meininger Bache: Samuel Anton. Das Taufregister verzeichnet über ihn folgendes: „Ao. 1713, den 26. April Ist Hr. Capelldirector Bachen Ein Söhnlein getaufft und Samuel Anton Jacob genannt worden. Die Tauffzeugen waren H. Samuel Rust Hofbaumeister, deßen H. Bruder zu Berlin, vor welchen es der Hoffgärtner H. Tatter (?) gehoben und endlich Jf. Charlotte Hr. Amtmann Teuerkaufs zu Maßfeld älteste Jf. Tochter.“

Der Vater, Johann Ludwig, 1715 Organist der Schloßkapelle, Lehrer der fürstlichen Kinder, etwa 1721 auch seines ältesten Sohnes in der



Musik und in der Malerei. 1715 oder 1716 war angeblich Seb. Bach in Meiningen, was aber wohl auf einem Irrtum beruht. Samuel Anton besuchte von 1721 an das Gymnasium Bernhardinum, 1721 in Klasse IV. 1730 in Selecta<sup>1)</sup>; 1731 starb der Vater; am 1. Mai wurde er zur Ruhe bestattet; das Orgelspiel besorgten nun seine Söhne Samuel Anton und Gottlob Friedrich; die Mutter erbat dafür die Besoldung weiter.

Nach Ostern 1732 begab sich Samuel Anton nach Leipzig, um dort die Rechtswissenschaft zu studieren; die Universitätsmatrikel (Erler, III, 10) gibt an: „Bach Samuel Anton Jac. / Meiningen / Frankus. B. idp. 7. 5. 1732“. So war er Seb. Bach nahe, verkehrte viel in seinem Hause, trieb die Musik, wie Spitta (II, 719) sagt, mit solchem Ernste, daß er nachher Hoforganist werden konnte; zählt er nun zu den wirklichen Schülern Bachs? Man muß diese Frage mit einem Ja beantworten, auch wenn irgendwelcher besondere Unterricht nicht erwähnt wird; darauf deutet auch die Freundschaft mit C. Ph. E. Bach hin. In Leipzig lernte Sam. Ant. Bach auch andere Schüler des Meisters kennen: Neben J. Ludwig Krebs die Thomaner Christoph Nichelmann, Christian Friedrich Schemelli, sowie die angehenden Musiker Christian Heinrich Gräbner, Benjamin Gottlob Geier und den Schriftsteller Lorenz Christoph Mizler, die alle in Bachs Hause aus- und eingingen. Dazu kamen 1732–1733 noch Georg Friedrich Einicke, Carl Hartwig, Rudolph Straube und Maximilian Nagel; Tonkünstler, die alle in ihrem Kreise im Sinne des Meisters wirkten.

1735 mochte Samuel Anton wieder die Reise über den Thüringer Wald in die Heimat antreten. Sein weiteres Lebensgeschick kann hier nur in aller Kürze angedeutet werden:

1735(?)–1761: Hoforganist.

1740: Amtsadvocat.

1746(?): Kriegskanzellist.

1764: Kammerregistrator.

1777: Rentsecretär.

Die Eheschließung: erst 1759, ist folgend verzeichnet:

„Samuel Anton Jakob Bach verh. 1759, 12. 9. mit Maria Katharina Axt, Tochter des Fürstl. Sächs. Kammerkommissars Adam Werner Axt.“

Der Sterbeeintrag Samuel Anton Bachs lautet folgend:

„1781 / D. 29. Marty starb Herr Samuel Anton Bach, Herzogl. S. C. Meining. Secretair und wurde den 31. Früh um 5 Uhr in der Stille beerdigt.“

<sup>1)</sup> Lt. freundlicher Mitteilung vom 19. 9. 1942.

Kompositionen dieses Mannes sind nicht bekannt, auch nicht, was er etwa an Sebastian Bachschen Stücken mitgebracht hatte.

Angefügt sei<sup>1)</sup> die Besoldung 1747:

„40 Rth. Herr Kriegs Canzlist Bach  
 (= Sam. Anton), qua Hoforganist  
 als 24  $\text{ſ}$  — aus dem Grimmenthal  
 6  $\text{ſ}$  — an 2 Mltr. Korn  
 10  $\text{ſ}$  — — 4 Klfr. Tännenholtz.“

## V.

Der nächste Träger des Namens Bach, der hier in Frage kommt, ist ein Eisenacher Kind, der auch in der Wartburg-Stadt lebte und starb: Johann Ernst Bach. Da man über seine Geburt anscheinend im unklaren war<sup>2)</sup>, soll zuerst das Kirchenbuch sprechen:

Jg. 1722, S. 111: „veneris d. 30. Januarii. getaufft Hhn. Johann Bernhard Bachen, Fürstl. Cam̄er Musico u. Stadt Organisten einen Sohn, Joh. Ernst. G(e)v. Herr Johann Ernst Gebhardt, Hochfürstl. S. Rath und Amtmann, dann Hr. Johann Sebastian Bach, Capellmeister in Cöthen und Jgfr. Anna Magdalena Feuerlein, Hochfl. Cam̄er Jfr. alhier, die 2 letzten waren nicht zugegen.“<sup>3)</sup>

Der Stammbaum Joh. Ernst Bachs ist folgender:<sup>4)</sup>

Veit Bach (Wechmar)	Joh. Bernhards
	Kinder:
Hans Bach	* 1717, 13. 5. Carolina
	Amalia
Johann Bach (Erfurt) Organist	* 1719, 11. 10. Wilhelm
	Heinrich
	<u>* 1722, 30. 1. Johann Ernst</u>
Joh. Aegidius Bach (Erfurt) Organist	* 1724, 23. 6. Christian
Joh. Bernhard Bach (Erfurt-Magdeburg- Eisenach) Organist	Heinrich
	□ 1725, 2. 4.
∞ mit Johanna Sophia Siegler /:1716, 6.8:/	* 1730, 1. 9. Friderica
	Maria
	=====

<sup>1)</sup> St. A. Meiningen, Bestall. Acta 1704/23, XXVI/3. p. 259.

<sup>2)</sup> Gerber, a. L.: 28. 6. 1722; Spitta: 1. 9. 1722; Riemann-Einstein, auch B. F. Richter: 2. 2. 1723.

<sup>3)</sup> Mitteilung des Pfarramts Eisenach (Archiv) vom 30. 8. 1949.

<sup>4)</sup> Thür. Fähnlein 1935, H. 3, S. 171.



Über die Jugendjahre Joh. Ernst Bachs kann nicht viel berichtet werden. Der Vater J. Bernhards, sagt Kretzschmar, „hatte die Glanzzeit der Eisenacher Musik unter Telemann und Hebenstreit mit erlebt und war nach dem Wegzug dieser Männer selbst der bedeutendste Musiker der angesehenen Amts- und Residenzstadt. Der Sohn erbt das Talent und die Liebe zur Instrumentalmusik...“ Näheres über die allgemeine und die musikalische Erziehung Ernst Bachs wissen wir nicht (Klavierunterricht, Generalbaß, das eine oder andere Orchesterinstrument). Er hörte als Knabe die Eisenacher Spielleute und deren alt- oder neu-modische Suiten, darunter auch die rühmlich bekannten seines Vaters. Bei der Kirchenmusik und im Chorgesang wirkte er wohl schon in den unteren Klassen mit, wie einst Luther und später Seb. Bach, und sobald „die Beine die nötige Länge hatten“, wurde er auf die Orgelbank des Vaters gesetzt.

1737 kam der Jüngling nach Leipzig. B. F. Richter teilte nach seinem Album alumnorum Thomanae, Tom. II mit:

„J. E. Bach, Isenaci n. 2. II. 1723 p. Bernh. Bach, organoed. rec. 16. 1. 1737, class. III.“

Gerber sagt dazu: „... brachte zu Leipzig auf der Thomasschule und dann auf der Academie 6 Jahre zu ...“

Schering, J. S. B. Mus. Gesch. Leipzigs III, 311: „Auch Joh. Ernst Bach ... ging in Seb. Bachs Hause ein und aus; er schloß mit Johann Elias Bach Freundschaft. Die Jünglinge werden dem Oheim oft genug wichtige Musikdienste geleistet haben.“ In der Genealogie<sup>1)</sup> stand bereits damals<sup>2)</sup>: „Ernst Bach ... einziger Sohn des ... Joh. Bernhard Bach ... wird wohl nebst denen Studiis der Music gleichfalls obliegen.“ Über den Abgang von der Schule unterrichtet uns das Album der Schule<sup>3)</sup>: *Commeatu ad paucos dies impetrato cum diu ultra constitutum abfuisse neque rationem reddere ullam posset, dimissus est*; also wegen unbegründeter Urlaubsüberschreitung entlassen.

Nach diesem unfreiwilligen Abgang von der Schule studierte er die Rechte wie schon Gerber im alten Lexicon (I, 85) berichtet, obschon in Erlers Universitätsmatrikel sein Name fehlt. Der Musikunterricht wird auch in der Zeit seiner rechtskundlichen Studien seinen Fortgang genommen haben – war doch später sein Beruf ein musikalischer; ein Zeugnis dafür sind seine Abschriften der 16 von Seb. Bach für das Klavier bearbeiteten (Vivaldi- u. a.) Konzerte, und zwar von 1739. Ernst

<sup>1)</sup> Bachurkunden Nr. 34.

<sup>2)</sup> Vor 1737?

<sup>3)</sup> B. F. Richter, Bach-Jahrbuch 1907, S. 50.

Bach hat sich – in Leipzig? – auch genügend Kenntnisse im Orgelbau verschafft, wie seine späteren Eingaben (1755 ff.) zeigen. Kretzschmars Zweifel, ob Ernst Bach den Unterricht Sebastians genossen habe, sind nicht ausschlaggebend. In Einzelheiten ist Bachs Einfluß – bei aller Stilverschiedenheit – doch deutlich. Dazu schreibt H. Kühn (Eisenach):

Joh. Ernst sollte studieren: wo? Johann Seb. Bach „war auf eine Anfrage sofort bereit, den jungen Neffen in sein Haus aufzunehmen, und manches Jahr hat dieser dann in ihm geweiht, erst als Schüler, dann auch als Student der Rechte. Neben der Ausbildung in den gymnasialen und juristischen Lehrfächern aber – darüber ist kaum ein Wort zu verlieren – ging natürlich auch die Unterweisung in der Musik einher, in Theorie und Praxis, und der wackere Thomaskantor selbst war es, der sich ihrer unermüdlich und auf das liebevollste, zu seiner Genugtuung, aber auch mit bestem Erfolge annahm.“

#### In Eisenach

1741 ist Ernst Bach anscheinend in seine Vaterstadt zurückgekehrt, als mit dem Tode Wilhelm Heinrichs die Eisenacher Linie erlosch und damit die Musikpflege. Ein Briefwechsel mit Elias Bach gibt uns Einblick in die Lage; Ernst Bach schrieb durch einen Herrn Kühne an Elias über seine „iezigen verdrießlichen Umstände“ und bat um Rat; Elias erwiderte das Schreiben am 9. I. 1742: Er wünschte ihm und allen bedrängten Eisenachern bessere Zeiten; er möge sich die Einsamkeit eine Zeitlang gefallen lassen, um seinem alten, ehrlichen Herrn Papa dadurch gefällig zu werden, denn wie ihm Seb. Bach (der Kapellmeister) versichert, würde ja der Organistendienst bei der Stadt Eisenach so viel ab, daß ein ehrlicher Mann davon leben könne; wolle er aber dort nicht bleiben, so könnte er entweder zu Hause sich „noch einweilen brav exercieren“ oder auf künftigen Sommer nach Frankfurt oder Hamburg gehen; ersteres hielte Elias für besser; er versichert ihn unveränderlicher Liebe und Freundschaft und fragt, ob er nicht wie Agricola nach Berlin gehen wolle, wo ungleich mehr zu profitieren wäre als an einem andern Ort. Seb. Bach ließe sein ergebenstes compliment an J. E. ganzes Haus machen. Elias erbot sich ferner zu „commissionsen“, auch verdrießlichen, grüßt Herrn Papa (Johann Bernhard Bach, † 1749) und die liebe Jungfer Schwester.

Aus dem Briefe scheint hervorzugehen, daß sein Vater ihn schon 1741 als Vertreter an der Orgel und möglicherweise als Nachfolger im Organistendienst haben wollte. Die verdrießlichen Umstände bezogen sich wohl auf die 1741 erfolgte Auflösung der Kapelle, in der Joh. Ernst allem Anschein nach eine Anstellung erhofft hatte. Sebastians



Meinung und Hinweis auf den Organistendienst ist für die Gesinnung der alten Bache jedenfalls bezeichnend und wurde dem Jüngling maßgebend. Gerber (A. L. I., 85) bemerkt J. E. Bach „war in Eisenach zuerst *Advocat*“. Die Orgel der Stadtkirche, die J. E. Bach nun spielte, war die schöne, große, unter Joh. Christoph Bach erbaute und 1707 unter J. B. Bach endlich fertiggestellte Stertzing-Orgel. Das Werk machte ihm aber keine reine Freude; das vierte Klavier (Unterseitenwerk) konnte man wenig benutzen, denn es ließ sich sehr schwer drücken, . . . Glockenspiel und Tremulanten (3 Stück) waren nicht in Ordnung; es gab auch noch andere Fehler, „die aber zu verbessern theils schwer, theils gar unmöglich ist, indem dieses große Werk, sowohl wegen seiner Lage, als auch wegen seiner Größe, von Anfang her seine notwendigen Übel haben müsse“<sup>1)</sup>.

1749 machte, wie Fritz Rollberg angibt, Bach eine Eingabe an den Rat der Stadt Eisenach: er habe den Vater 6 Jahre lang ohne Besoldung vertreten und bitte ihn zum Adjunkten zu bestellen. Kurz darauf gab das Consistorium seine Zustimmung; am 2. Mai 1750 (?) bedankte sich Bach. Am 11. Juni 1749<sup>2)</sup> starb der Vater, und Joh. Ernst übernahm dessen Dienst als Stadtorganist, den er auch bis zu seinem Tode behielt. Es ist nicht der Ort, über Bachs Leben und Wirken hier in extenso zu berichten, aber einiges sei doch noch beigelegt; so die Eheschließung 1750:

„Copolirt — — — Mercurij die 21. Octobr. Herr Johann Ernst Bach, Hof- und Stadt-Organist und Jungfer Florentina Catharina Malschin, weyl. Herrn Johann Sebastian Malschens, Pastoris zu Mihla nachgel. eheleibl. mittelste Tochter“<sup>3)</sup>.

Ferner die Ernennung zum Kapellmeister. Das Decret, Weimar 3. Febr. 1756, bereits bei Kretzschmar, S. VII, abgedruckt, lautet:

„Wir Ernst August Constantin urkunden hiermit Nachdem Wir den Hof- und Stadt-Organisten zu Eisenach, Johann Ernst Bach, in Ansehung dessen bekannter Geschicklichkeit und musikalischen Wissenschaft, auch in der Hoffnung, daß er uns Treue und ersprießliche Dienste leisten werde zu Unsrem Capell-Meister in Gnaden ernennet und bestallet und ihm nebst Beibehaltung seiner jetzigen Organisten-Bedienung und der Erlaubnis solche durch jemand in seiner Abwesenheit versehen zu lassen eine jährliche Besoldung von Vierhundert Rthlr. (und zwar vom 1<sup>ten</sup> Januarij des jetztlauffenden

<sup>1)</sup> Vgl. Z. f. e. K. Jg. 5, 1927, Nr. 7, S. 156.

<sup>2)</sup> Begraben am 13. 6. 1749. S. Fritz Rollberg, Eisenacher Musikgeschichte (Ms.).

<sup>3)</sup> Pfarramt (Archiv) Eis. 30. 8. 1949.

Jahres an) ausgesetzt haben. Also ist demselben darüber dieses Decret zu seiner Legitimation unter Unserer eigenhändigen Unterschrift . . . einbehändig worden.“

So wurde Ernst Bach „weimarerischer Capellmeister von Haus aus und versah nur zeitweise seinen Dienst in Weimar. Das dauerte bis 1758; am 28. Mai starb der Fürst; am 30. August übernahm Anna Amalia die Regierung. Bach schrieb seinem Fürsten eine Trauermusik „Der Herr ist nahe“ und auch 1758 eine Vorrede zu J. Jak. Adlungs „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit“; mit Adlung war er bekannt, vielleicht befreundet. Seit 1765 führte Bach auch den Titel „Kastenverwalter“, wie aus den Eisenacher Kirchenbüchern hervorgeht. Im selben Jahr, am 20. Mai verlangte der „Capellmeister und Kastenverwalter Bach“ eine Reparatur der Orgel. Erwähnt sei ein Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach (um 1770), über den im Bach-Jahrbuch 1939 (S. 50 mit Abbildung) berichtet wurde.

Über J. E. Bachs Tod gab es wieder allerlei irriige Angaben; Gerber: um 1781; Spitta 1777, 28. 1.; so auch Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. 42. Richtig endlich F. Rollberg; begraben 1777, 3. 9.

Im Kirchenbuch liest man also Jg. 1777 S. 226:

„1777 / Mercurii die 3. Sept. Begraben Hhn. Johann Ernst Bach, Fürstl. Sächs. Capellmeister, Hof- und Stadt-Organist, wie auch Kastenverwalter, gratis. m.“

Über Bachs Bedeutung („ein Tonsetzer von außerordentlichem Ansehen“) und Kompositionen gibt der Denkmäler-Band eingehende Auskunft.

## VI.

### Johann Elias Bach

Zunächst schlagen wir wieder ein Kirchenbuch auf: Schweinfurt, Geburtsregister Jg. 1705, S. 211:

„Februarius 1705: Johann Elias Eltern: HE. Jo. Valtin Bach, Musicant und Oberthürmer und Anna Marg. Brandtin.

Pathe: Jo. Elias Segnitz Priman. allhier, Weyl. HEN. Jo. Heinrich Segnitzens, allhier. Syndici seel. Sohn.

(Geb.) d. 12. früh umb halb 4.“

Joh. Elias war also ein Bruder des Johann Lorenz; über seine Jugendjahre ist nichts weiter bekannt; er wird 1715—1720 den Unterricht des Vaters und der Lateinschule genossen haben; als 1720 am 12. 8. der Vater starb, war der Jüngling auf sich selbst angewiesen, so daß er sich,



wie Kaul, S. 47, sagt „viele Jahre in der Fremde herumwerfen lassen mußte“. Wir wissen nicht, wie es ihm in den Jahren 1720—1728 erging; erst 1728 rückt sein Leben wieder einigermaßen in das Licht der Geschichte; er ist in Jena. Die Universitäts-Matrikel gibt an:

„Bach Johann Elias, Schweinfurth (immatr.) 1728, April 15.“<sup>1)</sup>

Er studierte wohl Theologie, unter sehr schwierigen Verhältnissen, hatte nach eigener Angabe „kaum einige subsistenz vor sich“; er war auf Stipendien angewiesen; auch veranlaßte ihn die Dürftigkeit der heimatlichen Subsistenzmittel und der Zwist in seiner Familie, sein zu Jena begonnenes Studium zu unterbrechen, bis wieder Hilfe sich fand (Stipendium der Familie Segnitz).

In Jena lernte J. Elias kennen: den späteren Ronneburger Kantor Joh. Wilhelm Koch aus Buttstedt, der um seiner auffälligen Beziehungen zu Seb. Bach als dessen Schüler und Freund anzusprechen ist und auch in Jena studierte (1725—1731); dann vor allen den Stadt-Organisten Joh. Nikol. Bach, über dessen Bedeutung hier wohl nicht erst gesprochen werden muß. Um 1730 ging J. Elias wieder in die Heimat; aber nicht um dort, wie Spitta annahm, bereits wohlbestallter Kantor zu sein — der war ein gewisser Fichtel.

Vermutlich war Elias 1737 wieder in Jena und kam von da aus, vielleicht unter Vermittlung des Joh. Nicolaus, nach Leipzig zu Sebastian, von dem sein Bruder Lorenz oft erzählt haben wird. Ich möchte annehmen, daß Elias ihn in Lahm besucht und da Genaueres über Bach und seine Kunst erfahren hat.

Wann kam Elias in die Pleiße-*Stadt*?

Man muß mit Kaul annehmen, daß dies spätestens im Herbst 1737 geschah. Die Richtigkeit dieser Annahme zeigt auch folgendes:

1737 stellte S. Bach dem bisherigen Informator seiner Kinder, seinem Schüler Bernhard Dieterich Ludewig, „S. Theol. Studiosus und der Music gefließener“, am 10. Octobr. ein Zeugnis aus, und zwar zur Bewerbung nach Zörbig; Ludewig aber kam 1738 nach Schmölln bei Altenburg.

Elias besuchte die Universität von 1738 an, obwohl er erst im Sommer 1738 immatrikuliert wurde. Erler (III, 10) gibt an: „Joh. Elias Bach, Frankus B. i. S. 1739.“ Ein Segnitzsches Familienstipendium für bedürftige Theologiestudenten und die Unterkunft im Hause Sebastians ermöglichten das Studium. Er war aber nicht nur Student, auch nicht nur

<sup>1)</sup> UB Jena, 4. VI. 42.

Schüler Sebastian Bachs, sondern wie bekannt, Hauslehrer und Privatsekretär Bachs, als Gegenleistung für die Aufnahme in sein Haus. Wie stand Elias zu Sebastian? Zwar sind für das Studium des Orgelspiels oder eines anderen Instruments keine Nachweise vorhanden, aber die Zeit im Hause des Thomaskantors war für Elias reich an schönen Erinnerungen. Er stand mit dem Vetter und seiner Familie in herzlichem Freundschaftsverhältnis, das auch später noch andauerte; daß der Student von dem musikalischen Leben im Bachschen Hause vielseitige Anregung empfing, ist selbstverständlich, auch wenn er mehr als Zuhörer denn als Ausübender daran teilgehabt hätte. Immerhin scheint er im studentischen Collegium musicum mitgewirkt zu haben, und an den musikalischen Ereignissen, die sich im Hause und in der Stadt zutragen, nahm er lebhaften Anteil.

Von sonstigen musikalischen Angelegenheiten ist in den noch zu besprechenden Briefentwürfen öfters die Rede. Er zeigt befreundeten Musikern und Musikliebhabern neue Kompositionen seiner Vettern an oder vermittelt Ansichtssendungen von Musikalien hin und her. — „Die Leipziger Jahre bedeuteten ihm . . . auch in musikalischer Hinsicht eine Quelle reichen Segens und einen besonderen Gewinn für seine spätere Berufstätigkeit — als Kantor“; soweit Kaul. Daß er die Komposition erlernte, zeigt seine Bitte an den Rat von 1744. Der weitere Verlauf seines Lebens sei der gebotenen Kürze wegen in Stichworten gegeben:

1739 oder 40: in Halle bei einem Freund.

Um 1740: Abfassung der sog. Emmert'schen Genealogie; er gibt da von sich an: „Geboren zu Schweinfurth den 12. Februar 1705 früh um 3 Uhr; studios. theol.“ und bei Joh. Heinrich, seinem jüngeren Bruder: „Sehr jung gestorben.“ Auch die genauen Angaben über seinen Vater (Nr. 26) bestärken diese Vermutung.

1739/41: Elias bekommt Angebote für eine Informatorstelle u. a. in Langensalza und für ein Schulamt in Schweinfurth. Seb. Bach aber hatte seine Gegenwart noch einige Zeit nötig, zumal seine beiden älteren Untergebenen zum Tisch des Herrn erscheinen sollen. Ferner Einladungen zum Rektorat in Dommitzsch (Sa.) und Wimpfen (am Neckar).

1741 im November war Elias Bach der Reisebegleiter Seb. Bachs nach Dresden und genoß dort „im Hause des großen Abgesandten (des Grafen Kayserling) viel unverdiente Gnade“.

Und nun die Briefentwürfe des Elias: Es sind 218 Briefe aus Leipzig, 8 Briefe aus Zöschen, 18 Briefe aus Schweinfurt und etliche



andere. Empfänger sind: die Mutter, Schwester, der Bruder, Basen; die Vettern J. Seb. Bach, Ph. E. Bach, J. E. Bach; ferner Studiengenossen, Lehrer, Rektoren, Kantoren.

**Inhalt:** Familien- und Studienangelegenheiten; Gesuche um und Dank für Stipendien, Berufsfragen, Besorgung von Büchern und andere Dinge (nach Kaul). Als Beispiele seien im Auszuge erwähnt<sup>1)</sup>:

1739, 10. 1. an den Cantor Koch in Ronneburg:

„Mein Herr Vetter wird einige Claviersachen, die hauptsächlich vor die Herrn Organisten gehören und überaus gut componirt sind, herausgeben, welche wohl für kommende Oster Messe mögten fertig werden und bey die 80 Blatten ausmachen; kann der Herr Bruder etliche Praenumeranten dazu verschaffen . . . ?“

1741, 28. 1. Koch hatte Seb. Bach um ein Baß-Solo gebeten; Elias erwidert in Sebastians Auftrag: er bedaure selbes dem Herrn Bruder nicht senden zu können, da Bach die ausgeschriebenen Stimmen einem Bassisten namens Buchner geliehen habe, der sie noch nicht zurück gab; die Partitur aber wolle er nicht aus den Händen geben, weil er auf solche Art schon um viele Sachen gekommen sei. Seb. Bach lasse Koch ein „ergebenstes compliment machen und zugleich die communicirten Canones mit allem Dank remittiren“; es soll nach seiner Aussage keine „Hoverey darbei“ sein und er habe zu dem großen eine Anmerkung geschrieben. („Solche Liebenswürdigkeiten pflegte Bach componirenden Collegen zu erweisen“, sagt Kaul.)

1741 im Juli: J. S. Bach an Mons. Jean Leberecht Schneider, Consulent der Finanzkammer seiner Hoheit des Fürsten von Weißenfels. Bach dankt für einen schönen Wildbret-Braten, hofft bald die Ehre zu haben, ihn bei sich in Leipzig zu sehen und empfiehlt sich der Hochverehrtesten Frau Mama.

1742 ging Elias von Leipzig fort.

1742/43 war er Hauslehrer in Zöschen bei Oschatz in Sachsen.

1743 dagegen Kantor in Schweinfurt. 19. Mai: Ankunft; 27. Mai: Verpflichtung; 29. Mai: Oratio am Gymnasium. Als Kantor der Lateinschule erteilte er u. a. den Musikunterricht (von 12 bis 1 Uhr) und als Inspector des Alumneums gab er auch den Alumnen Musikunterricht. Besoldung: 50 fl, 3 Malter Korn, Holz, Wein; freie Wohnung; Accidentien (bei Leichen 8—15 Batzen oder 4 bzw. 7 Batzen 2 Pf.) — Befreiung von den Bürgerpflichten als Wachen, Fronen und Torhüten.

<sup>1)</sup> Pottgießer in: Die Musik Jg. 12, Heft 7, Berlin 1913, S. 119.

Wenige Monate nach seinem Dienstantritt schrieb er an einen befreundeten Kantor: „Ich finde soviel Vergnügen bey meinem Amte, daß ich es nicht genug beschreiben kann“ (Kaul). — Nun noch ein Wort über Elias Bachs Familie:

1. Ehe: „November 1743<sup>1)</sup>

HE. Joh. Elias Bach, Cantor und Alumnorum Inspector allhier, und Jgfr. Johanna Rosina, weyl. Mstr. Samuel Fritschens, Bürgers und des Glaser-Handw. in Leipzig, Obermeisters sel. hinterlassene eheleibl. Tochter.

(getr:) Zu Haus, d. 12. Nov.“

1744 erbat er das Bürgerrecht für seine Frau und um „einige moderation“ der Gebühren; er wolle dafür zum Danke einen völligen (Kantaten)-Jahrgang seiner Komposition, bereits geschrieben, an das Kirchenamt abliefern. Man ließ ihm die Hälfte der Gebühren nach (Ratsprotokoll, 14. 2. 1744). Die Frau starb bald<sup>2)</sup>: „1745 d. 29. —?— Nachts zwischen 12 und 1 Uhr. Johanna Rosina, HEn Joh. Elias Bachs, Theol. Stud., wie auch Wohlbestallten Cantoris und Alumn. Inspectoris allhier, Frau Eheliebste. 38 Jahr weniger 1 Monath und 10 Tage.“

Bald schloß der verwitwete Kantor einen neuen Bund.

2. Ehe: „Januar 1746<sup>3)</sup>:

d. 25<sup>ten</sup> dieses ist HE. Johann Elias Bach wohlbestellter Alumnorum Inspector und Cantor allhier, und Jungfer Anna Maria, weil. Mstr. Marie Balthasar Hüllers, Burgers und Metzgers allhier, sel. hinterlassene eheleibl. Tochter, im Haus von HEn Diac. Schmidt copuliret worden.“ 3 Söhne.

1748 (Ende) erfahren wir von brieflichem Austausch mit Sebastian Bach. Er wünscht (6. 10. 1748) dem Elias zur gesegneten Weinlese wie zum erwarteten Ehesegen Glück; Elias möchte ein Exemplar der „preußischen Fuge“, nämlich des Musikalischen Opfers. Sebastian könne erst zur nächsten Messe wieder dienen, da die 100 Stück, die gedruckt wurden, meist an gute Freunde gratis vertan waren.

Elias und Frau Liebste befinden sich wohl, sandten an Sebastian einen Brief und 1 Fäßlein Most, das aber bei der Ankunft bis auf ein Drittel leer war.

Sebastian will sich — Brief vom 2. 11. 1748 erkenntlich zeigen; wäre nicht die große Entfernung, müßte Elias zur Hochzeit seiner Tochter Ließgen kommen, die im Januar 1749 (seinen Schüler) Alt-

<sup>1)</sup> Traubuch Schweinfurt, Jg. 1743, S. 555.

<sup>2)</sup> Sterbebuch Schweinfurt, Jg. 1745, S. 34.

<sup>3)</sup> Traubuch Schweinfurt 1746, S. 24.



nicol heiraten würde; so müsse er wenigstens mit einem christlichen Wunsch Assistenz leisten. Der Magister Birnbaum, den Elias jedenfalls kannte, sei bereits vor 6 Wochen beerdigt. Da Elias sich anbot wieder Most (dergleichen liqueur) zu senden, winkte Bach ab; es käme der hohen Kosten wegen zu teuer. Seb. Bach bedauerte, daß die Entfernung persönlichen Besuch nicht erlaube. (Es mochte sich um „Eigengewächs“ des Elias handeln; der Besitz eines Weinberges, sagt Kaul, gehörte zu den unerläßlichen Merkmalen eines angesehenen Schweinfurter Bürgers; wahrscheinlich brachte die zweite Frau einen solchen mit in die Ehe.)

Sterbeeintrag, Schweinfurt, Jg. 1755:

„November, d. 30. früh um 6.

Herr Johann Elias Bach, S. S. Theologiae Cultor und bey allhiesiger St. Johannis Kirche wohlbestellt gewesener Cantor, wie auch des Alumnaei Inspector, wurde mit einer Predigt begraben. 51 Jahr, weniger 3 Monath, 1 Woche und 5 Tage.“

Zuletzt einige Anmerkungen über den Nachlaß des Elias Bach; nach Mitteilung Herrn K. Freitags (München): 1. Der (Original-)Stamm-  
baum, im Besitze von Lenchen Emmert, dann bei Hermann Wucherer.  
2. Die „chromatische Fantasie“ von Seb. Bach, mit sehr interessanter  
Anleitung über den „Tastenschlag“. 3. Eine Fülle geschriebener Noten,  
später in Freytags Vaterhause zu Marktstift befindlich, darunter vermut-  
lich Originalkompositionen Seb. Bachs, leider von unwissenden Knaben  
zerschnitten. Verloren? 4. Ein Vortrag des Elias Bach über Musik.  
5. 378 Seiten Briefentwürfe des Elias Bach (1942/43 verliehen zur Über-  
tragung in Maschinenschrift).

Was von diesen Dingen den Krieg überdauert hat, ist noch nicht  
festgestellt.

Rückblick: Hier sieht man deutlich, wie Seb. Bachs Wirken in die  
Weite ging; Lorenz Bach, Cantor und Organist in Lahm, Elias Cantor in  
Schweinfurt, Johann Heinrich in Oehringen, Samuel Anton in Meiningen,  
J. Ernst in Eisenach; alle in höchstangesehenen Stellungen, jeder in seiner  
Eigenart in den Spuren des geliebten Meisters, alle echte, rechte Bache,  
würdig des Namens und der Wertschätzung, die ihrem Geschlechte zu-  
kam. Gerne wüßten wir über sie ein Mehreres, vor allem über den  
Unterricht und die häuslichen Angelegenheiten ihres Lehrmeisters; aber  
gibt das Dargestellte nicht doch schon genügenden Einblick in das  
Leben des Meisters und seiner Schüler, so daß der Titel gerechtfertigt  
erscheint: „Bache bei Seb. Bach“?

## Nachweis der Quellen

## A. Geschriebene

1. H. Löffler, Die Schüler Seb. Bachs. Ms.-Heft 5a: Bach, Joh. Lorenz (1695-1773).
2. Desgl. Heft 6: Bach, Joh. Bernhard (1700-1743).
3. Desgl. Heft 27: Bach, Joh. Heinrich (1707-1783).
4. Desgl. Heft 42: Bach, Samuel Anton (1713-1781).
5. Desgl. Heft 50: Bach, Johann Ernst (1722-1777).
6. Desgl. Heft 53: Bach, Johann Elias (1705-1755).
7. St. Archiv Meiningen, Bestall. Acta 1704-23, XXVII/3. S. 259.

## B. Gedruckte

1. Kaul, Oskar, Zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schweinfurt, S. 55ff.
2. Thomas, „Einige Ergebnisse“ . . . Ohrdruf 1900, S. 13. Anm. 1.
3. Maisch, K., „Schwaebischer Merkur“ 1928 Nr. 6.
4. Thür. Fähnlein, 1935, Heft 3, S. 171.
5. Bachurkunden Nr. 34.
6. Pottgießer, Karl, Die Briefentwürfe des Elias Bach; Die Musik, Jg. 12, Heft 7, 1913, S. 1-19.
7. Stammbaum (El. Bach) von M. Grobe, Berlin-Neukölln.
8. H. Kühn, Vier Organisten Eisenachs aus Bachischem Geschlecht, Eis. Gemeindeblatt f. St. u. Ld. Juni 1935 und März 1935 (Abschrift von Herrn Studienrat Hermann Kühn).

- Mus.

2405  


---

 80/2

Brag. mus. 9









