

Mus.

Pr. R. 1. 64

10
X

Bach-Jahrbuch



1956

- 2. Juli 1957

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

43. Jahrgang 1956



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
VEREINSJAHR 56

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Kantstraße 1

Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23, Gohliser Schloßchen

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

57/8^e46

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1957

Veröffentlicht unter der Lizenz Nr. 420 des Amtes für Literatur und
Verlagswesen der Deutschen Demokratischen Republik. 205-356-57

Satz und Druck: C. G. Röder, Leipzig III-18-2

hg

1957 IC 9 10-13

INHALT

	Seite
<i>Bernhard Paumgartner</i> (Salzburg), Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik	5
<i>Heinrich Besseler</i> (Leipzig), Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg	18
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Johann Christoph Bach (1642–1703)	36
<i>Helmut Zeraschi</i> (Leipzig), Bach und der Okulist Taylor	52
<i>Heinrich Besseler</i> (Leipzig), Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740	66
<i>Carl Dablbau</i> s (Göttingen), Versuch über Bachs Harmonik	73
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke ..	93
<i>Johannes Krey</i> (Jena), Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen	105
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs .	112
<i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024	124
<i>Günther Kraft</i> (Weimar), Zur Entstehungsgeschichte des „Hochzeitsquodlibets“ (BWV 524)	140
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189)	155
<i>Gunter Hempel</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold	156
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Noch einmal: Der Bach-Pokal	162

Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik

Von Bernhard Paumgartner (Salzburg)

In seiner „Farbenlehre“ stellt Goethe die Forderung, die Weltgeschichte müsse von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden, nicht etwa daher, weil viel Geschehenes nachentdeckt würde, sondern weil neue Ansichten gegeben würden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt werde, von welcher sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen ließe.

Dieser moderne Gedanke möge mit gleicher Folgerichtigkeit als Leitgedanke auch im Erkennen kulturell bedeutsamer Leistungen dienlich sein. In der Fülle und Vielgestaltigkeit verschmilzt das Zeitbedingte, das Resultat der produktiven Kraft und Arbeit von Generationen, mit dem genial Persönlichen ihres Schöpfers zu einheitlich weiterwirkendem Ausdruck. Werte der Vergangenheit, im leuchtenden Gefäß individuellen Geistes umgeschmolzen, werden gegenwärtig für künftige Zeiten. Das, was wir an solchen Leistungen „ewig“ zu nennen pflegen, ist in Wahrheit ihre geistige und seelische Unerschöpflichkeit und Unabnützbarkeit. Jeder einzelnen Generation gutes Recht ist, das Übernommene im Licht der eigenen Geisteshaltung zu erleben. In unserem Falle gilt dies vor allem für den tönenden Fortbestand genialer Kompositionen im Wechsel des musikalischen Geschehens; in gleicher Weise aber für die Fortentwicklung der Musikforschung.

Hier stehen wir freilich im Vorhof eines erregenden zeitgerechten Problems unserer Wissenschaft: Wie der von uns zu erforschende Raum musikgeschichtlicher Existenz in der ständigen Bewegung seiner daseinsnotwendigen Entwicklung begriffen ist, so sind auch wir, die Betrachtenden, die Genießenden, die Forschenden, in demselben Raume beschlossen, in dieselbe Bewegung miteinbezogen. Wir selbst bewegen uns dazu im Getriebenwerden unserer eigenpersönlichen Entwicklung irgendwie, aber unaufhörlich weiter, mit unserer Zeit oder, vermeintlich gegen sie, zwischen den einzig festen, unverrückbaren Grenzsteinen unseres Lebens: Geburt und Tod. Somit ist uns verwehrt, einen objektiv festen Punkt in der Betrachtung historischer Tatsachen zu gewinnen. Ein großes Werk, das wir als unveränderliche *res facta* ansehen mögen, ist wie ein Stern im Weltenraum unter unzähligen schönen Sternen. Es ist uns gegeben, seine scheinbare Bahn zu berechnen, seine Dimensionen, seine Kräfte zu messen, ihn in seine Elemente zu zerlegen. Je tiefer wir jedoch dringen, desto gewaltiger wird der ungelöste Restbestand, desto schmerzlicher die Erkenntnis seiner unfassbar unaufhaltsamen Bewegtheit, der Relativität alles Seienden und Gewesenen, somit auch der von uns in Jahrtausenden erkämpften geistigen Werte.

Als Johann Sebastian Bach heimgegangen war, schien ein Teil seines riesigen Werkes in dunkles Vergessenheit hinabzusinken. Dies gilt vor allem für jenen Teil seines Lebenswerkes, dem er seine innigste Liebe und Ver-

senkung geweiht, um derentwillen er die ansehnlichere Stellung am Cöthener Hofe aufgegeben hatte, um ein bürgerlicher Kantor in Leipzig zu werden: die „regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehre“, die Passionen und Kantaten, dazu einen wesentlichen Teil seiner Orgelstücke. Was er, in diesem Kreise ein völlig „eingedeckter“ Künstler im restlosen Vollzug seiner prästabilierten Daseinsnotwendigkeit, dem ewigen Geiste im geheimnisvollen Dämmer seiner Komponierstube abgerungen, Musik von Gott und für Gott, die ungeheure tönende Kuppel über dem alten Luthertempel des rechtgläubigen Wortes, das alles verkam, fast während er noch lebte, im raschen Niedergang der alten hochbarocken protestantischen Kirchenfeierlichkeit durch die musikalischen Simplifikationstendenzen des Pietismus, durch die Nüchternheit der Aufklärung. Die Tragik der Bachschen Existenz beruhte darin, daß er diesen Verfall, ein unaufhaltsames Ereignis im Strom der allgemeinen Geisteswandlung, durch die Gewalt seiner Musik nicht zu hemmen vermochte. Ihm, dem Verkünder, blieb es verwehrt, was dem Weltmann Händel selbstverständlich war: seine religiöse Kunst aus der liturgischen Bindung in die freie Gemeinschaft einer neuerstarkenden, kultur- und humanitätsbeflissenen Bürgerschaft hinauszuführen.

Daß Bach jedoch, was den übrigen Teil seiner Lebensarbeit betraf, eine Zeitlang so gründlich vergessen blieb, wie es die Legende wollte, ist heute längst widerlegt. Dies wird allein schon durch die überraschend große Zahl zeitgenössischer Abschriften des Wohltemperierten Klaviers und der anderen Bachschen Lehrwerke bewiesen. Der Ruhm seiner Söhne und seiner Schüler ging von ihm aus und wirkte auf ihn zurück. Es gab sicherlich keinen deutschen Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der seinen Namen nicht mit dem größten Respekt ausgesprochen hätte. Jeder wußte wenigstens von ihm, daß er der größte Könnner im strengen Stil gewesen war, unheimlich durch die Tiefe und Unfehlbarkeit seiner kontrapunktischen Logik und Technik, selbst dort, wo sie die der neuen Richtung ergebenden Gemüter in Verwirrung brachte. Die neue Bachbewegung begann nicht erst mit jener historischen Berliner Aufführung der Matthäus-Passion unter Mendelssohn (1829), sondern schon eine Generation früher, ungefähr damals, als die erste am 3. Oktober 1798 unter der Leitung von Johann Friedrich Rochlitz erschienene Nummer der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ ihre Titelseite mit dem Bilde des Thomaskantors schmückte. Bald darauf, in der Epoche der Hochblüte der Wiener Klassik, erscheinen auch die ersten Vokalwerke Bachs bei deutschen Verlegern.

Es wäre ein Irrtum, zu vermuten, daß die Bereitschaft für die Kunst Bachs, von den spezifisch kirchlichen Werken abgesehen, in jener zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb des süddeutsch-österreichischen Raumes geringer gewesen sei als im nördlicheren Deutschland. Wenn man damals auch im galanten oder empfindsamen Stil das Ideal sah und die „gearbeitete Schreibweise“ durch mehrere Jahrzehnte eine nur bescheidene, episodenhafte Verwendung in der Praxis fand, gehörte der „Kontrapunkt“ doch

fortdauernd zum obligaten Studium jedes anständigen Adepten und Meisters. Als Mozart kaum sechs Jahre nach Bachs Tod geboren wurde, herrschte in Salzburg wie im gesamten katholisch-deutschen Raum noch der breite Prunk der spätbarocken Kirchenmusik. Vom italienisch-süddeutschen Concertato-Stil herkommend, lief diese in der Residenzstadt des konservativen Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach noch in den Bahnen Franz Heinrich Bibers und Antonio Caldaras, dessen Salzburger Messen wieder eine unmittelbare Verbindung zu den bedeutenden Traditionen der Wiener Schule herstellten. Diese reichten in die festliche Leopoldinische Ära der Draghi, Bertali, Marc Antonio Cesti und anderer, aus Venedig und Rom berufener Meister zurück, während die unmittelbare Traditionslinie der Salzburger Tonkunst noch im musikalischen Frühbarock wesentlich italienischer Provenienz wurzelte. Damals, um 1630, wirkte Stefano Bernardi aus Cremona als Salzburger Domkapellmeister. Seine ansehnlichen Doppelchöre lagen noch zu Mozarts Zeiten auf den Pulten der Hofsänger. Sie feiern in dem großartigen achtstimmigen „Qui tollis“ des Mozartschen Fragmentes der c-Moll-Messe (KV. 427) ihre letzte, höchste Verklärung. Bernardi war auch der Leiter der 52stimmigen Festmesse Orazio Benevolis zur Einweihung des neuen Domes, die vielleicht das berühmteste Denkmal des neuen, mehrchörig polyphonen *stile concertato* mit obligaten Instrumenten geworden ist. Zur Zeit von Mozarts Kindheit wirkte noch der tüchtige Schwabe Johann Ernst Eberlin als Hofkapellmeister, ein habiler Kontrapunktiker, gerne rückschauend, doch auch Neuem zugänglich, während die jüngeren Mitglieder der Hofkapelle, darunter Leopold Mozart, der Vater, vor allem Michael Haydn, Joseph Haydns jüngerer Bruder, auf den Wegen einer moderneren Kunst, des „Popularen“, wie sich Leopold Mozart ausdrückt, der späteren Erfüllung durch die kommende Generation entgegenwanderten. Die „Salzburger Kantatenmesse“ jener „vorklassischen“ Epoche entspricht völlig der Mentalität der allgemeinen musikalischen Stilwandlung. Neben pathetischen Sätzen im schweren *stile osservato* mit relativ lang ausgespannenen Fugen, zu denen traditionsgemäß die Schlußfugen des Gloria und Credo gehören, stehen Arien und homophone Ensemble-Episoden. Diese treten durch allmähliche Einschmelzung galanter Elemente in immer stärkeren Gegensatz zu den „gearbeiteten“ Teilen. Das fröhliche Nebeneinander der „arbeitsamen“ mit der „rührenden und einnehmenden“ Schreibart wird zum typischen Kennzeichen des *stilus mixtus* im salzburgisch-österreichischen Kulturraum. Daneben läuft nach altem Brauch in der Fastenzeit und im Advent auch der alte mehrstimmige A-cappella-Gesang „nicht ohne große Devotion und innerlichen Trost, Freud und Auferbauung“ (Meinrad Spieß, 1746) weiter. In Salzburg wird er, wie die Leipziger Motette, durch Orgel und Baß gestützt. Auch in der Salzburger Kirchenmusik, in der durch das uralte Ordinarium unifizierten Messe vor allem, spielt die bildhafte, wort- oder stimmungsgebundene Symbolik immer noch eine wichtige Rolle: die auf- und absteigenden Figuren bei „ascendit“

und „descendit“, die in Halbtonschritten absinkende Quart als Ausdruck des Leidens, des Ermattens, des Sterbens, wie wir sie schon bei *Carissimi*, ja früher schon, in der *musica riservata* festhalten können, zu den Worten „passus et sepultus“ im „Crucifixus“ oder bei Nennung der Abgeschiedenen, die pastoralen Klänge bei der Darstellung des Weihnachtswunders im „Incaratus“ usw.

Solche „Simbola“ hat der kleine Mozart neben dem „Kontrapunkten“, wie er den „gearbeiteten Stil“ nennt, fleißig und hochbegabt in sich aufgenommen. Wir finden überraschend gekonnte Beispiele solcher Art schon in frühen Arbeiten für die Kirche. Noch in seinem letzten Lebensjahre beruft sich Mozart in einem Gesuch um die Wiener Domkapellmeisterschaft auf seine gründliche, von Jugend auf gepflegte Kenntnis des Kirchenstils, die neben der selbstverständlichen Beherrschung der konventionellen „Kontrapunkte“ auch das Wissen um jene geistigen Bausteine in sich schloß.

Den „gearbeiteten Stil“, der seine nahe Verwandtschaft mit dem strengeren Concertato-Stil der Bolognesen und Venezianer Meister um 1700 niemals verleugnet, hat der kleine Mozart vorerst bei seinem Vater an der Hand des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux sorgfältig studiert. Fux (1660—1741), um eine Generation älter als Bach, ist die bedeutendste Musikererscheinung des österreichisch-salzburgischen Gebiets um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert geblieben. Auch im nördlichen Deutschland respektiert, wie seine nicht unglückliche musikästhetische Fehde mit Mattheson beweist, blieb er als Theoretiker und Musikerzieher weit ins nächste Jahrhundert hinein nachwirkend. Durch das Gewicht, durch die unantastbare Solidität seines Schulwerks hat er die hohe Achtung vor dem kontrapunktischen Können über die galante Epoche hinweg bis in die Zeit der Wiener Klassik aufrechterhalten. Dadurch konnte sich die Qualität der österreichischen Durchschnittsmusik bis in die Zeiten der Romantik hinein eine respektable, ihrer Großmeister würdige Höhe bewahren. Die Bedeutung dieser pädagogischen Leistung kann ohne Zögern der großartigen Phalanx der Bach-Schüler an die Seite gestellt werden. Fuxens Kompositionen fehlt der hinreißende Schwung und die Tiefe, um sie irgendeinem Werke Bachs auch nur annähernd vergleichen zu können. Aber die „Arbeit“ ist immer untadelig, eine blanke Meisterarbeit; manches, wie die „Missa canonica“ von höchster technischer Qualität, die Fugen und Fugati präziser als die plastische und lebhaft, doch locker gefügte Kontrapunktik der Italiener. Vielleicht hat Fux, eben durch jene beispielhafte Solidität des Vorbildlichen, seinen nicht unwürdigen Anteil an der Forterhaltung der reich ausgestatteten Instrumentalmusik in der katholischen Kirche über dieselben Ernüchterungstendenzen hinweg, die zur selben Zeit die Grundfesten der Bachschen liturgischen Kunst unterhöhlt und zu Fall gebracht haben. So konnte die katholische Kirchenmusik, als künstlerische Tatsache betrachtet, in jener Krise einer fortschreitenden Laicisation der liturgischen Tonkunst, der eben die evangelische Kirchenmusik erlegen war, zu imposanten Höhepunkten in der Wiener klassischen Epoche bis zu

Beethovens „Missa solennis“, bis zur Innigkeit der Schubertschen Messen emporsteigen, sie konnte späterhin auch die Angriffe Thibauts und der Cäcilianer gegen den „weltlichen, wilden und gemeinen Stil“ abwehren, um über sie hinweg zum großartigen Bekenntnis der Messen Anton Bruckners weiterzuschreiten. Die Instrumentalmesse hat sich bis heute als wertvoller Bestandteil der innerkirchlichen Liturgie im österreichisch-ungarischen Gebiet erhalten. Sie lebt im festlich bewegten Raum der

wie sie sich in seiner Bearbeitung der Oratorien „Acis und Galathea“ (1788), „Messias“ (1789), der „Ode auf den St. Cäcilientag“ (1790) und des „Alexanderfestes“ (1790) kundgibt, ist wissenschaftlich noch lange nicht genügend durchleuchtet. Wenige Blicke auf diese Bearbeitungen im Vergleich mit den Streicherbearbeitungen Mozarts nach den Fugen Sebastian und Friedemann Bachs, von denen noch gesprochen werden soll, zeigen die völlige Verschiedenheit der Mentalität des nachgeborenen Genies in seiner Beziehung zu den drei älteren Meistern, den mit wunderbar lockerer Hand waltenden „Bearbeiter“ im ersten Falle und den versunken in die Tiefe blickenden Künstler im zweiten, wie die Präludien zu jenen Fugen allein schon dartun.

Als Mozart von seiner letzten italienischen Reise (1773) wieder in Salzburg eintraf, erlebte er unter dem Nachfolger des Erzbischofs Sigismund, dem kühlen, sparsamen und nüchternen Anhänger der Aufklärungsidee, Hieronymus Grafen Colloredo, eine ähnliche Aggression des farben- und phantasiefeindlichen Rationalismus gegen die festliche Liturgie auf streng katholischem Boden, wie sie Bach in der späteren Phase seines Leipziger Dienstes durchzustehen hatte. Bachs Reaktion führte zur wunderbaren letzten Verinnerlichung des abgeklärten Meisters in seinem Kirchenschaffen, zur Choral-Kantate. Es ist, um Blumes schöne Worte zu zitieren, „Bachs Abschied an seine Zeit, die Rückwendung zu dem alten lutherischen Gedanken vom gemeindehaften Gnadenerlebnis und vom allgemeinen Priestertum in der Gestalt des Chorals, aber mit den Ausdrucksmitteln der pietistisch-mystischen Vorstellungswelt und der persönlichen Frömmigkeit“. Für Mozart bedeutete der erzbischöfliche Erlaß gegen Prunk und Übermaß im Gottesdienst die befohlene Abkehr von der üblichen Festmesse mit ausgeführten Fugen und breiteren konzertanten Partien der Solosänger, von der in viele divergierende Abschnitte zerlegten Kantatenmesse, der traditionellen „Missa solemnis“. An ihre Stelle hatte die auf knappen Umfang zusammengedrängte, höchstens dreiviertel Stunden dauernde, oft zwangsweise polytextierte *Missa brevis* zu treten: eingänglich, homophon, nur selten mit schlichten kontrapunktischen Episoden gewürzt, ohne gesanglichen und instrumentalen Prunk. Daß die heute noch volkstümlichsten Messen Mozarts, die „Krönungsmesse“, die „Credomesse“, die „Spatzen“- und die „Orgelsolo-Messe“, die innige „kleine B-Dur-Messe“ usw. in dieser Serie zu finden sind, ist der genialen Anpassungsfähigkeit des jungen Meisters zu danken. Aber er, der Phantasievolle, der geborene Theatermensch, der — mit Recht oder Unrecht — der Festmesse kaum anders nachtrauerte als später der *Opera seria*, revoltierte innerlich gegen jene nüchterne Beschränkung der Musik in den großzügigen barocken Kirchenräumen. „Vivo in un paese dove la musica fa pocchissima fortuna“, schrieb er damals an Padre Martini. Im Drange der Opposition gegen die befohlenen Pflichten, gegen jene mitleidslose Nüchternheit des Regimes, erwacht in ihm, im Zuge seiner letzten Reifung, die unstillbare Sehnsucht nach künstlerischer Freiheit. Fünf Jahre später verläßt er zornigrollend den Salzburger

Dienst. Und bald darauf entsteht im ersten Nachhall seines großen Bach-Erlebnisses, von dem noch zu sprechen sein wird, der gewaltige Torso seiner *c*-Moll-Messe. Er schreibt sie in Wien, aber für Salzburg, nicht für die erzbischöfliche Domkirche, sondern für das ihm befreundete St. Peter-Stift, wo er selbst die Aufführung leitet und seine junge Gattin die Sopranoli singt, eine tiefgründige Arbeit, der äußeren Form nach im alten *stilus mixtus* geschrieben, mit mächtig aufgesteigerten Fugen, einem Doppelchor, reichen Koloraturepisoden und flüssigen Ensembles, ihrer geistigen Haltung nach jedoch ein typisch „hochklassisches“ Werk in unmittelbarer Zeitnähe der sechs Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette. Am Ende dieses Weges steht die edle Einfachheit des „Ave verum“ und das „Requiem“. (Andere Kirchenwerke hat Mozart nach der *c*-Moll-Messe nicht mehr geschrieben.) Die virtuose Überlegenheit, mit der er in dieser Messe die barocken Elemente und ihre Synthese zu handhaben versteht, zeigt uns, wie tief Mozart in die Wesenheit des älteren strengen Stils eingedrungen ist. Aber auch, wie völlig er diesen seiner Persönlichkeit einzuschmelzen wußte, damit zu Neuem umformte und dadurch mit wissender Sicherheit überwand. Kraft dieser individuellen Homogenität ist der Torso der Gelöbnismesse doch ein Werk von starker innerer Einheitlichkeit geworden. In ihr glüht das Wunder des Mozartschen Bach-Erlebens.

Im Sommer 1781 war Mozart in Wien seßhaft geworden. Einer der ersten Musikliebhaber, mit dem er damals in Verbindung kam, war der Baron Gottfried van Swieten, seit 1778 Präfekt der Wiener Hofbibliothek, ein universell gebildeter Mann, der in seinen Mußestunden auch komponierte. Er war 1771 bis 1778 österreichischer Gesandter am Hof Friedrichs II. gewesen und in Berlin mit Werken Bachs in Berührung gekommen, die ihn begeisterten. Seine Briefe an den Staatsminister Fürsten Kaunitz im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv übermitteln uns neben der hohen Politik wertvolle Nachrichten über künstlerische oder literarische Tagesereignisse. Der König liebte es, mit dem kritisch begabten Diplomaten zu diskutieren. Einmal, nach einem Orgelkonzert Friedemann Bachs in der Garnisonkirche (Mai 1774), lobte er dessen Talent, das an tiefreichenden Kenntnissen der Harmonie und an Kraft der Ausführung alles überträfe, was er bisher gehört habe. Trotzdem, meinte der König, fänden diejenigen, die seinen Vater gekannt hätten, daß er an diesen nicht heranreiche. Um das zu beweisen, habe der König nach van Swietens Bericht mit lauter Stimme das Thema einer chromatischen Fuge gesungen. Er selbst habe dieses Thema dem alten Bach angegeben, der daraus sogleich eine vierstimmige, dann eine fünfstimmige, zuletzt eine achtsimmige Fuge gemacht habe. Anschließend erbot sich Friedrich, dem Gesandten für dessen Hauskonzerte Musiker zur Verfügung zu stellen. Diese Hauskonzerte hat van Swieten in Wien, meist in den Räumen der ihm unterstehenden Hofbibliothek, mit größerem Elan fortgesetzt. Vorerst hatte der treffliche Hofmusiker und Komponist Joseph Starzer die Leitung inne. Nach Starzers Tod (1788) übernahm Mozart die Führung.

„Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten“, meldete er am 10. April 1782 seinem Vater nach Salzburg — „und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. — À propos: ich wollte Sie gebeten haben, Sie möchten mir auch die sechs Fugen vom Händel und die Tokkaten und Fugen vom Eberlin schicken. Ich mache mir eben eine Kollektion von den Bachschen Fugen — sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach. Und da möchte ich dem Baron die Eberlinschen auch hören lassen.“

Zehn Tage später schickt Mozart an Schwester Nannerl bereits „ein Praeludium und eine dreistimmige Fuge“ nach Salzburg. Deren „Ursache“ sei seine Braut Constanze gewesen, die „nichts als Händel und Bach“ hören wolle. „Ich werde mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf machen und sie dann dem Baron van Swieten überreichen, der in der Tat — am Werte einen sehr großen, an der Zahl aber freilich sehr kleinen Schatz von guter Musik hat.“

Und nun folgen wesentliche Erkenntnisse, weiterreichend als sie aus Mozarts Urteil fürs erste zu sprechen scheinen: „Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb. Ich habe sie unter der Hand bekommen, und — denn ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider gesehen, daß sie gar zu geringe sind und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen. Allen Respekt vor seinem vierstimmigen Satz! Aber seine Klavierfugen sind lauter in die Länge gezogene Versettel.“

Der Funke hat gezündet. Bach ist das entscheidende künstlerische Erlebnis in diesem wichtigen Abschnitt der Mozartschen Stilentwicklung geworden. Neben den Werken des alten Meisters fällt viel Kleinliches — die Eberlinschen „Versettel“! — ins Dunkel zurück. Die zwingende Organik, die thematische Gewalt der Bachschen Klavierfugen faszinieren ihn. Sie unterscheiden sich ihm sehr deutlich von dem lockeren Fugatowerk des italienischen Concertato-Stils, in dem er seit Kindheitstagen so flüssig zu improvisieren verstand, mehr noch von den hölzernen Schulkontrapunkten der braven Salzburger Meister. In der Bachschen Synthese wirkt eine geheime Kraft, die ein anderes ist, ein Größeres als nur die zwingende Gewalt der Thematik oder die wunderbare polyphone Motorik des Abflusses. Ein Überzeitliches erschließt sich nun dem kongenialen Gefährten, eine geistige Affinität über die Zeiten hinweg, deren rationale Begründung kaum erforschbar sein dürfte. Ich glaube, daß Bach nur in seltenen Fällen daran gedacht hat, anderes als die äußere Technik des Komponierens seinen Jüngern weiterzugeben. Das ist der Grund, warum wir nur langsam, nach zweihundert Jahren forschender Bemühung der Pforte zu den Urgründen der Bachschen Kunst näherzukommen vermeinen. Was die Vergangenheit an motivischen Ausdrucksformeln, an redender und malender Tonsymbolik, an vielleicht noch Geheimnisvollerem vorgebildet hatte, das gewann in Bachs Musiksprache eine neue, tiefere Bedeutung. Das christologisch Esoterische dieser Kunst reicht in Zeiten zurück, wo die frommen Meister der Gotik, dem Wunder so nahe, an den mystischen Linienzügen ihrer Messen

und Motetten schufen. Über solches letztes Wissen dürfte Bach selbst mit seinen vertrautesten Schülern kaum gesprochen haben. Auch nicht mit seinen Söhnen, da er wußte, wie begabt sie, die Angehörigen einer jüngeren Generation, — bei aller Verehrung für ihn — neuen Ufern zustrebten. Was aber der durchschnittliche Komponist jener Epoche von tieferen Gebundenheiten innerhalb seiner *arte scientifica* — wie sich Francesco Maria Veracini ausdrückt — wußte, das konnte freilich nur ein winziger Bruchteil jenes höheren Wissens um Gott und seine Welt sein, das Bach gegeben war. Mozarts unbegreiflich geniale Intuition hat, glaube ich, den für ihn wesentlichen Teil dieses Wissens, das der Meister auch seinen Vertrauten nicht geoffenbart hat, unmittelbar aus der Gewalt seiner Musik begriffen. Die „erstaunliche Fugeneidenschaft“ Mozarts jener Jahre ist nur ein äußeres Merkmal dieser sein künstlerisches Wesen völlig durchdringenden Erleuchtung.

Wie es Mozarts Art des Studierens war: er eignete sich alles Brauchbare aus dem Vorbild an, indem er an seiner Hand selbstschöpferisch tätig wurde. So entstand eine imponierende Zahl von Fugenskizzen bei verhältnismäßig wenigen fertiggestellten Arbeiten der Gattung, ein Zeichen, daß die von Mozart intuitiv erstrebten Ziele andere waren, höhere, der gewaltigen Anregung entsprechende, die nun seinem Geist, über die Fugensynthese hinweg, die Wege zu seiner letzten Vollendung wies.¹ Mozart hatte keineswegs im Sinne, alte Formen im archaisierenden Sinne neu zu beleben. Er fühlte jedoch, daß gerade das, was die galante Stilrich-

¹ Eine imponierende Zahl typischer Arbeiten offenbart uns das unmittelbare Resultat der Bachschen Influenz auf den jüngeren Meister. Zu den wichtigsten zähle man: die Skizzen zu den dreistimmigen von Swieten zgedachten Fugen, von denen nur die großartige C-Dur-Fuge mit Präludium (KV. 394) vollendet wurde, vierstimmige heute dem Kontrapunktheft für seine Schülerin Barbara Ployer beigegebundene Fugenskizzen, ein Zyklus von sechs dreistimmigen für Streichtrio eingeleiteten, zum Teil mit einem neukomponierten Präludium eingeleiteten Fugen (KV. 404a) aus dem Wohltemperierten Klavier, nach Orgelsonaten Sebastians und einer Fuge Wilhelm Friedemann Bachs, einen weiteren Zyklus von fünf vierstimmigen Fugen nach dem Wohltemperierten Klavier, für Streichquartett eingerichtet (KV. 405), die umfangreiche, für zwei Klaviere bestimmte, später auch für Streicher umgesetzte Doppelfuge in c-Moll (KV. 426), die aus dem Sonatenband bekannte a-Moll-Fuge für Violine und Klavier (KV. 402), in weiterer Auswirkung der Beschäftigung Mozarts mit älteren Formen die Fragment gebliebene C-Dur-Klaviersuite (KV. 399) — das Fugato-Thema der „Ouvverture“ wird als Kontrasubjekt in der Doppelfuge des Requiem-Kyries erneut abgewandelt — und die, im wesentlichen von Ph. Em. Bach angeregte, bereits anderen Zielen zugewandte Reihe der sogenannten „Klavierphantasien“ (C-Dur KV. 394, d-Moll KV. 397, die „kleine“ c-Moll KV. 396, die „große“ c-Moll KV. 475) mit ihrer Neigung zu herber, kühner Chromatik, reicher Modulation und zum Kadenzieren in freier, tokatenmäßig improvisierender Manier zwischen spannungsreichen ariosen Episoden, das Fragment der c-Moll-Messe (KV. 427), im März 1787 zu dem italienischen Oratorium „Davidde penitente“ (KV. 469) umgearbeitet, dazu eine schier unüberschbare Reihe kontrapunktischer Skizzen zu instrumentalen und vokalen Arbeiten, die stattliche Zahl ernster und heiterer Kanons als entspannendes Intermezzo.

tung überwunden zu haben meinte, was Scheibe an Bach gerügt, das „Mühsame und Künstliche“, was Mizler in der „Musikalischen Bibliothek“ gelobt hatte, daß er „die Mittelstimmen vollstimmiger setze als andere“, für den eigenen Stilfortschritt das Entscheidende werden müsse, auch wenn es sich auf einer anderen, von ihm bereits erkämpften Ebene in seinem Werk zu vollenden habe. Es vollendete sich, eine Generationsspanne nach Bachs Hinscheiden in glücklicher Vermählung der inzwischen existent gewordenen Gegenkräfte galanter und espressiver Ausdrucksformen durch Integration älterer, sinnvoll polyphoner Stilelemente zu letztem Ausgleich. Jene Einschmelzung nimmt in Mozarts Schaffen vorerst den Weg über die markanteste Form polyphoner Technik, die Fuge. Diese aber, späterhin gerne als „Prunkstück“ wie im Finale der „Jupiter-Sinfonie“ hervorgeholt, permutiert innerhalb der symphonischen Synthese, bewirkt durch die veränderte, melodiebedingte Themengestaltung und Geistigkeit, ihr typisches Gewebe zu jener neuen, motivisch-psychologischen Belebung der Stimmen, die wir als edelstes Merkmal des hochklassischen Stils das „obligate Accompagnement“ nennen. „Il frutto di una lunga e laboriosa fatica“ nennt Mozart seine sechs Joseph Haydn zugeordneten Streichquartette in der Widmung. Sogar in der Konzertgattung, etwa in dem im gleichen Winter entstandenen *C*-Dur-Klavierkonzert (KV. 415) werden Niederschläge jener „polyphonen Leidenschaft“ der damals auslaufenden Schaffensepoche deutlich.

Damit erscheint jedoch die Bedeutung der Bachschen Einwirkung auf Mozarts Schaffen noch keineswegs erschöpft. Daß Mozart mit der wortgebundenen Musik Bachs, mit den Motetten vor allem, erst bei seiner Berliner Reise in Leipzig (1789) in Berührung gekommen wäre, möchte ich bezweifeln. Man darf die Intensität der Wiener Bachpflege im letzten Drittel des Jahrhunderts — auch außerhalb des van Swieten-Kreises — nicht unterschätzen. Robert Haas hat aufmerksam gemacht, daß sich die Anfänge dieser Pflege schon im Schülerkreise Fuxens, bei Gottlieb Muffat und Johann Christoph Wagenseil feststellen lassen. Zu Wagenseils Schülern, in dessen Unterricht die Fugen von Bach und Händel einen Hauptgegenstand bildeten, gehörte Kaiser Joseph II. selbst, wahrscheinlich auch der Fürst Carl Lichnowsky, ein begeisterter Verehrer des Altmeisters, Mozarts Schüler und sein Reisegefährte auf jener Berliner Fahrt. Lichnowsky, der spätere Förderer Beethovens, ein ausgezeichnete Klavierspieler, hatte sich 1782 in Göttingen Bachs Englische und Französische Suiten abgeschrieben. Daß sie Mozart von ihm her kannte, ist anzunehmen. Ein begeisterter Träger der Bachverehrung in bürgerlichen Kreisen war der bescheidene Perchtoldsdorfer Chorregent und Komponist Ambrosius Rieder (1771 bis 1855). Abschriften des Wohltemperierten Klaviers, aber auch der *b*-Moll-Messe befanden sich in Haydns Besitz. Kaiser Franz II. besaß eine Partitur-Kopie der Matthäus-Passion und zahlreicher Fugengebärdungen für Streicher. In Mozarts Nachlaß wieder fand sich der zweite Teil der „Klavierübung“. Der dritte Teil mit den Choralbearbeitungen lag zu seinen Leb-

zeiten in der Hofbibliothek. Er konnte ihm durch van Swieten leicht zugänglich gemacht worden sein. 1800 wagte der Wiener Verleger Hoffmeister die Anzeige einer ersten Gesamtausgabe der Werke Bachs. Sie wurde von zahlreichen Verehrern, darunter auch von Beethoven, subskribiert.² Überraschend, daß auch das Magnificat und das Weihnachtsoratorium sich abschriftlich in den Angeboten der Wiener Kopistenwerkstätten finden. Diese waren, was Bachsche Werke anbetrifft, erstaunlich groß. Wir dürfen also annehmen, daß schon zu Mozarts Zeiten manches von Bach in Wien gesungen wurde.³ Für Mozarts Kenntnis der Choralbearbeitungen sprächen seine zwei deutschen Liedstudien (KV. 343) mit teilweise beziffertem Baß in Choralform, die Einführung eines aus Psalmtönen kompilierten *Cantus firmus* in die „Maurerische Trauermusik“ (KV. 477) sowie die „redende“ Durchführung der Begleitstimmen, besonders aber die Szene der geharnischten Männer im zweiten Finale der „Zauberflöte“, über die uns Reinhold Hammerstein in neuester Zeit eine schöne Studie geschenkt hat. Die Szene zeigt uns, wie dieser klarlegt, „Mozart im Besitz jener alten Kompositionselemente, die zum Erbe der vokalen Polyphonie gehören und die seit dem 16. Jahrhundert und dann durch das ganze Barockzeitalter hindurch als *Musica rhetorica* erörtert und gelehrt und in den wortgebundenen Kompositionen appliziert wurde“. Daß Mozart mit der lockeren Rhetorik des süddeutsch-italienischen Kirchen- und Oratorienstils von Jugend auf wohlvertraut war, haben wir erwähnt. Choralverwendung solcher Art findet sich bereits in einer Arie der *Giuditta* seiner frühen *Azione sacra* „La Betulia liberata“ (KV. 118). Mozarts intensive Beschäftigung mit Händelschen Oratorien als aktiver Künstler der van Swietenschen Matineen konnte jene Vertrautheit nur bestätigen. Symbolisches, meist mit feinsten, heiterer Ironie angewendet, findet sich, reich verstreut neben Affektuosem, in seinen Opern. Es zeigt, wie gewandt er mit solchem übernommenen Gut umzugehen verstand. Allein, jene Szene der geharnischten Männer offenbart ein so tiefes Eindringen in spezifisch Bachschen Geist und Bachsche Technik symbolischer Kontrapunktierung, daß uns die Erzählungen über seinen kaum dreitägigen Aufenthalt in Leipzig, die ihm jenes Wunder geoffenbart hätten, nicht genügen können. Daß ihn der alte Thomaskantor Dolez damals mit der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und mit der

² Über des jungen Beethoven intensive Beschäftigung mit Bach meldet uns ein früher Bericht Neefes in Cramers „Magazin“ aus Bonn: „*Louis van Beethoven spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, ließt sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperierte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedeute... Dieses junge Genie würde gewiß ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.*“

³ Über die frühe Bach-Pflege in Wien vgl.: Rob. Haas, *Bach und Mozart in Wien* (Wien, 1951), Andr. Liess, *Bach, Fux und die Wiener Klassik* („Musica“ 1950, 7/8, S. 261ff. —), Wilh. Fischer, *J. S. Bach's Werk in Österreich vor dem Erscheinen der Ges. Ausg.* (Österr. Mus. Zeitschrift, V, S. 89ff. —) u. a.

Motette „Jauchzet dem Herrn“ bekannt gemacht habe, wird zwar durch die Tatsache gestützt, daß Ernst Fritz Schmid in Wien eine Partiturabschrift des zweitgenannten Werkes mit Mozarts eigenhändiger Eintragung „NB müßte ein ganzes Orchester dazu gesetzt werden“ aufgefunden hat. Aber diese Motette stammt von Telemann und nur der Choralchor von Bach. Mozarts Zusatz läßt eine geplante Bearbeitung für Wien vermuten. Er läßt eine längerdauernde Vertrautheit mit der norddeutschen Motettenkunst vermuten.

Hier bleibt eine wichtige Frage ungelöst. Wir können sie einstweilen nur mit dem Glauben an die unfaßbar subtile Einfühlungskraft Mozarts in das schöpferische Wesen eines ihm so fernen und doch so genieverwandten Meisters beantworten. Mit tieferen Zusammenhängen vielleicht noch, erklärbar durch jenes geheimnisvolle Oszillieren, jene unaufhörliche Bewegtheit im kulturellen Geschehen. Immer strebte das musikalische Schaffen zwei Polen entgegen, sei es im Lebenswerk des Einzelnen, sei es in der wechselnden Geisteshaltung der einander ablösenden Generationen: *ἡδονή* = Beglückung durch Wohlgestalt und Wohlklang und *νόσος* — Durchdringung des Werkes von innen her, schöpferische Motorik des Logos, der tieferen Zusammenhänge. Auch in diesem Sinne dürfte sich, wie ich glaube, die Stellung Mozarts zu seinem erlauchten Vorbild noch im Laufe seiner individuellen Entwicklung geändert haben. Bis zur „Fugenzeit“ der ersten Wiener Jahre dürfte ihm Bach kaum anders als so vielen andern Musikern der zweiten Hälfte des Settecento erschienen sein: als der Kunstfertigste unter den Kontrapunktisten, als ein Meister, von dem man bei kluger Einfühlung Ungewöhnliches erlernen könne. Später aber, als er der „redenden Kraft“ der Bachschen Organik immer mehr innewurde, als er zuletzt durch seine Verbindung mit der Freimaurerei deren von aller religiöser Dogmatik abgelösten Idealen zustrebte, denselben Idealen, die er in seiner „Zauberflöte“ zu verherrlichen sich anschickte, mußte er in der Esoterik der Bachschen Tonkunst, ihrer Bindung an Gotteswort und Gottesdienst nicht mehr voll bewußt, jenen geistesverwandten Zug erfüllt haben, der ihn nun, auf der kristallinen Höhe seiner mystischen letzten Reifung mit vollem, milden Glanze durchflutete. Er konnte ihn mit den eigenen, die verklärte Bewegtheit seiner letzten Werke beflügelnden Zielen identifizieren, mit seinem Streben nach geläuterter Brüderlichkeit, nach tätiger Menschenliebe und stiller Ergebung in den höchsten Willen im Sinne einer geläuterten maurerischen Weltanschauung. Darum ließ er, wie auch Hammerstein ausführte, die geharnischten Männer die Inschrift letzter Weisheit am dunklen Tore des Todes und der künftigen Erleuchtung mit der tiefsinnigen symbol-schweren Sprache der Bachschen Choraldichtung verkünden. Vergessen wir hier nicht die wunderbare kurze Choralepisode „Te decet hymnus, Deus in Sion“ im Eingangssatze des „Requiems“, das aus gleichem Fühlen geborene „Recordare“ mit den wie die ewige Gnade Gottes niederrieselnden Streicherfiguren zum kanonischen Cantus firmus der Singstimmen, das chromatische Absinken der überirdischen Harmonien beim „oro supplex“

des „Confutatis“-Satzes und die Doppelfuge des „Kyrie“: hier scheint in der ewigen Bewegung des tönenden Himmels eine gleiche Konstellation aus der Unendlichkeit auf uns niederzustrahlen als wäre Bach, der alte Meister, in seiner ganzen Größe und Tiefe wiedererstanden.

Beethoven hat Bach innig verehrt und allen als unerreichtes Vorbild gepriesen. Dennoch konnte er ihn nicht mehr mit derselben Unmittelbarkeit erleben wie Mozart. Zwischen ihm und Bach lag schon etwas, das ich die „historische Distanz“ nennen möchte. Wir erleben sie in noch stärkerem Maße, wenn wir Musik spielen, die unserer lebendigen Praxis bereits entschwinden ist. Noch verknüpfte ein lebendiges Band das Schaffen Bachs und Mozarts: die konzertierende Barockmesse. In dieser wirkte die Motorik der linearen Polyphonie als schöpferisches Agens. Diese Polyphonie als künstlerische Tatsache erschien jedem Barockmeister, gleichgültig welcher Konfession, als ein letzter, wahrer Abklang der göttlichen Weisheit und Harmonie, als eine letzte Abspiegelung der überirdischen Weltmusik, der *musica mundana* in der irdischen, der *musica humana*. Dies galt auch für die profane Tonkunst der barocken Epoche, die in erster Linie eine Formkunst gewesen ist, die letzte von der Objektivität des Logos ihre Gesetze empfangende Kunst. So ist auch Bachs „zu Gottes Ehre“ zu verstehen, ein Motto, das die ganze, die unendliche Weite seines Schaffens umschreibt, ein Gedanke, der sein Leben bis zum letzten Hauch erfüllte. In ähnlicher geistiger Atmosphäre hat Mozart sein Lebenswerk begonnen. Er entwanderte ihr wohl im Fortschreiten seiner Reife, ohne ihre tiefere Bedeutung je zu vergessen. Noch einmal scheint mir in jener Choralzene der „Zauberflöte“ der herrliche Einklang zwischen barocker und hochklassischer Stilhaltung tönende Wirklichkeit geworden, die *unio mystica* zweier so divergenter Gestaltungsprinzipien und Persönlichkeiten vollzogen, die unaufhörliche Bewegung der geistigen Evolutionen eine Sternensunde lang stillhaltend, der goldene Ring geschlossen. Beethovens Einleitungswort zu seiner „Missa solemnis“: „*Von Herzen, möge es wieder zu Herzen geben*“, grenzt sich mit Größe von der alten Bachschen Devise ab: Das tief menschliche, subjektiv bestimmte Grunderlebnis ist nun das wirkende, unmittelbar in bewegten Empfindungsausdruck umgesetzte Kraftzentrum des musikalischen Geschehens geworden, Menschenkündigung an Stelle der Gotteskündigung, unsagbar gesteigertes Erleben an Stelle des unverrückbaren dogmatischen Wortes. Der Meister des neuen Jahrhunderts, der den erlauchten Tempel seiner „Missa“ auf den hochstrebenden Pfeilern einer neuen, espressiven Polyphonie dem Himmel entgegenhob, baute ihn mit der gewaltigen Kraft, die der Bedrängtheit seines eigenen Herzens vulkanisch entsprang. Die Sterne begegnen sich in der Unendlichkeit. Sie leuchten uns vereint, den Vergänglichen, gleichwohl beglückt Teilhabenden an der Unerschöpflichkeit menschlichen Kulturschaffens.

Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg

Von Heinrich Bessler (Leipzig)

Der Auftraggeber der Brandenburgischen Konzerte darf in Bachs Biographie einen ehrenvollen Platz beanspruchen. Denn für diesen Mann hat der Meister den berühmten Zyklus eigenhändig abgeschrieben, insgesamt 84 Seiten Partitur, am 24. März 1721 eine Widmung vorangestellt und das ganze nach Berlin gesandt. Seitdem ist die Widmungspartitur in Berlin verblieben. Sie gehört als Handschrift *Am. B. 78* zu den Kostbarkeiten der Deutschen Staatsbibliothek, wurde zum Jubiläumsjahr 1950 in einer schönen Faksimiliausgabe veröffentlicht und ist dadurch zahlreichen Bachverehrern vertraut.¹

Nun liegt seit 1956 auch der Neudruck der Brandenburgischen Konzerte im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe vor.² Hier gibt der zugehörige Kritische Bericht einen Überblick über das, was man heute von dem Zyklus und von seiner Entstehung weiß. Es handelt sich um ein stark verändertes Gesamtbild, vor allem deshalb, weil das Aktenmaterial vom Köthener Hof jetzt endlich erschlossen ist. Die früheren Bachbiographen konnten nur wenig davon benutzen. Auch über Markgraf Christian Ludwig liegt der Hauptteil des Quellenmaterials erst jetzt vor. Es konnte in der Neuen Bach-Ausgabe nur zum kleinsten Teil veröffentlicht werden, weil es den Rahmen eines Kritischen Berichts gesprengt hätte. Immerhin enthält es Dinge, die nicht nur biographisch, sondern auch für die Musikgeschichte der Bachzeit von Interesse sind. So möge denn an dieser Stelle zusammenfassend über den Auftraggeber der Brandenburgischen Konzerte berichtet werden.

Was man bisher von dem Markgrafen wußte, beruht ausschließlich auf den Angaben Philipp Spittas im ersten Bande seiner Bachbiographie (1873). Weder die Biographie von Terry noch Smends Werk über Bach in Köthen bringen in diesem Punkt Neues. Spitta selbst bedauerte die Spärlichkeit seiner Angaben: „Das wenige, was ich über den Markgrafen Christian Ludwig mitteilen kann, sind Ergebnisse meiner im königl. Hausarchiv in Berlin angestellten Nachforschungen.“ Sie seien zunächst im Wortlaut zitiert (Bd. I, S. 736f.):

„Der Markgraf, zugleich Dompropst von Halberstadt und unvermählt, lebte abwechselnd in Berlin und auf seinen Gütern in Malchow, neben dem gewöhnlichen ritterlichen Zeitvertreib der Wissenschaft und der Kunst, vor allem der Musik ergeben, und hierfür seine bedeutenden Jahreseinkünfte verbrauchend (sie beliefen sich zeitweilig auf ungefähr 48 945 Thaler, womit er aber nicht immer ausreichte). Im Frühjahr 1721 verweilte er in Berlin, und dorthin wird Bach jene sechs Concerte gesendet haben, mit denen er sich unter dem 24. März des ihm gewordenen ehrenvollen Auftrages entledigte. Die französische Fassung der Dedication, in welcher er die Veranlassung zu diesen Compositionen angiebt, dürfte von einem Cöthener Höfling herkommen. Er selbst war des Französischen

¹ J. S. Bach, *Brandenburgische Konzerte*, Faksimile mit Nachwort von P. Wackernagel, Leipzig, Peters (1950).

² J. S. Bach, *Sechs Brandenburgische Konzerte*, hrsg. von H. Bessler, NBA Serie VII, Bd. 2, Kassel und Leipzig 1956.

augenscheinlich nicht in dem Maße mächtig, um in einem solchen Falle den eigenen Kenntnissen vertrauen zu können, außerdem herrscht hier ganz jene fehlerhafte Art, in welcher man damals an deutschen Höfen das Französische sprach und schrieb. Wie der Markgraf die Gabe aufgenommen hat, ist unbekannt geblieben. An Kräften, diese schwierigen Sachen entsprechend zu executiren, fehlte es in seiner Capelle wohl nicht; wir kennen den Namen eines seiner Kammermusiker, Emmerling, und erfahren, daß dieser als Componist, Clavier- und Gambenspieler erwähnenswerthes leistete (Walther, Lexicon). Nach dem Tode des Markgrafen, der am 3. September 1734 in Malchow eintrat, lief das kostbare Bachsche Manuscript Gefahr, unbeachtet verschleudert und in einem Convolute unter andern Instrumentalconcerten für einen Spottpreis verkauft zu werden.“

Leider gibt Spitta nicht an, welche Aktenstücke er benutzt hat. Das königliche Hausarchiv in Berlin wird jetzt unter der Bezeichnung „Brandenburg-Preußisches Hausarchiv“ geführt. Es bildet einen Teil des „Deutschen Zentralarchivs“, das infolge der Kriegsverlagerung heute größtenteils in Merseburg aufbewahrt wird. An dieser Sammelstelle ist viel Material zusammengeströmt. Auch über den Markgrafen Christian Ludwig gibt es hier eine Reihe stattlicher Aktenfaszikel, durch die man sich nur langsam hindurcharbeitet. So ist heute vom Auftraggeber der Brandenburgischen Konzerte ein viel genaueres Bild zu gewinnen als 1873.

Was Spitta damals sagte, wird meist durch Akten des Deutschen Zentralarchivs bestätigt. Nur zwei Punkte bedürfen der Revision: das Urteil über die französische Widmung der Konzerte sowie die Vermutung über das Schicksal der Widmungspartitur. Hierüber wird im II. Abschnitt Näheres dargelegt. Dagegen bringt Spitta eine nicht unwichtige Nachricht, deren Bestätigung bisher nicht aufzufinden war. Er sagt, der Markgraf habe im Frühjahr 1721 in Berlin geweiht. Vielleicht lag Spitta hierüber ein Schriftstück vor, das verlorengegangen oder an eine andere Stelle geraten ist. Es führte ihn zu der zweifellos richtigen Annahme, daß Bach die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte nach Berlin gesandt hat.

I. Das heutige Bild des Markgrafen

Die Hauptquelle für die heutige Kenntnis des Markgrafen Christian Ludwig ist das Deutsche Zentralarchiv, Abteilung Merseburg. Dort wird alles, was sich auf ihn bezieht, unter der Signatur *Br(andenburg-) Pr(eußisches) H(aus-) A(rchiv)*, *Rep. 35 V* aufbewahrt.³ Über die Landgüter des Markgrafen gibt es Aktenmaterial im Landeshauptarchiv Brandenburg (Potsdam, Schloß Sanssouci). Es stammt aus der Kurmärkischen Kriegs- und Domänenkammer, der Aufsichtsinstanz für die Verwaltung der Güter. Christian Ludwig, geboren am 14. Mai 1677, war der jüngste Sohn des Großen Kurfürsten aus zweiter Ehe. Durch den Tod des Kurfürsten 1688 verlor der Knabe früh seinen Vater. An dessen Stelle trat offenbar der älteste Bruder Friedrich, wie man aus Familienbriefen ersieht.⁴ Es war der 1657 geborene Sohn und Nachfolger des Großen Kurfürsten, bekannt als Kur-

³ *Rep. 35 F, V* ist eine ältere, in NBA VII, 2 benutzte Signatur.

⁴ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A.*, *Rep. 35 V 116* (Briefwechsel des Markgrafen Christian Ludwig mit seinem Bruder, Kurfürst Friedrich III.).

fürst Friedrich III. (1688—1701), zuletzt als König Friedrich I. (1701—1713). Da er für den um 20 Jahre jüngeren Knaben eine Respektperson war, sind die Briefe an ihn sorgfältig im Hofstil verfaßt. Der Schreiber heißt anfangs „Prinz“, seit 1689 zugleich „Markgraf“ Christian Ludwig. Demnach wurde ihm der in der Familie gebräuchliche Titel „Markgraf von Brandenburg“ schon im Knabenalter verliehen.

Nach Ausweis des Briefwechsels hat Christian Ludwig Latein und Französisch gelernt. Spätere Reiseberichte aus den Niederlanden und Italien, meist französisch verfaßt, zeugen von guter höfischer Erziehung. Ihr Empfänger war der regierende Kurfürst Friedrich, ein Mann, der sich durch tatkräftige Förderung des Geisteslebens in Preußen verdient gemacht hat. Als Kurfürst Friedrich III. gründete er 1696 in Berlin die Akademie der Künste, 1700 die von Leibniz angeregte Akademie der Wissenschaften; Andreas Schlüter wurde von ihm umfassend herangezogen, vor allem seit 1698 für den Schloßbau. Mit Friedrichs Aufstieg zur Königswürde 1701 war das politische Ziel erreicht. Nun verstärkte sich seine Tätigkeit auf allen Gebieten. Den Schloßbau ließ er durch Eosander 1707 aufs Doppelte erweitern, als Zeichen königlicher Macht. Jetzt gab es auch eine Preußische Hofkapelle, die bis zum Tode Friedrichs I. 1713 in starker Besetzung bestanden hat. Erfreulichen Einfluß auf ihren Gemahl hatte Königin Sophie Charlotte, eine hochgebildete, ungewöhnlich geistreiche Frau († 1705). Sie schuf sich im Schloß Lietzenburg, später Charlottenburg genannt, einen eigenen Kreis, in dem ebenfalls viel musiziert wurde.⁵

Diese Namen kennzeichnen die Welt, in die der junge Markgraf Christian Ludwig hineinwuchs. Er hat die Königsjahre seines ältesten Bruders Friedrich, die Zeit von 1701—1713, aus unmittelbarer Nähe miterlebt. Sie gaben ihm offenbar die Richtung fürs Leben. Denn wenn der Markgraf nach dem Vorbild der Königin Sophie Charlotte bis zuletzt eine eigene Kapelle unterhielt, so war dies ein Bekenntnis zu den Idealen seiner Jugend. In ihm lebte die Tradition der ersten preußischen Königszeit.

1713 brachte der Tod Friedrichs I. einen einschneidenden Wechsel. Der neue „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I. (1713—1740) gab dem Heer und dem Beamtentum den absoluten Vorrang. Künstler und Musiker wurden sogleich entlassen, die Königliche Hofkapelle aufgelöst. Mit Friedrich Wilhelm I. kam eine andere Generation zu Worte. Es war ein Neffe des Markgrafen Christian Ludwig, 11 Jahre jünger als dieser. Trotz der zu vermutenden Gegensätze behandelte der neue König seinen Onkel offenbar respektvoll, wie dessen sehr hohes Einkommen zeigt. Schon 1713 erhielt der Markgraf auf Lebenszeit die Güter Malchow und Heinersdorf.⁶ Etwa

⁵ Die Berliner Musikverhältnisse behandelt D. Sasse, Artikel *Berlin*, MGG Bd. 1, 1949 bis 1951, Sp. 1708.

⁶ Landeshauptarchiv Brandenburg (Potsdam-Sanssouci), Akten des Domänenamts Niederschönhausen, *Pr. Br. Rep. 2*, 2. Domänenregistratur Schönhausen, Paket I, Nr. 7: mehrfacher Hinweis, daß Malchow und Heinersdorf 1713 Christian Ludwig von König Friedrich Wilhelm I. „*ad dies vitae*“ verliehen wurden.

8 Kilometer vom Berliner Schloß entfernt, gehören sie heute zu Großberlin. In Malchow richtete sich Christian Ludwig ein Haus mit Garten ein, anscheinend ein Sommerquartier, in dem er 1734 starb. Sein eigentlicher Wohnsitz war das von Schlüter und Eosander erbaute Königliche Schloß. Ein Erlaß vom 3. September 1734 bezieht sich auf *Die Versiegelung (von) des Hochseel. Herrn Margrafen Christian Ludewigs Hoheit auff dem Königl. Schlosse allhier innegehabten Gemächern.*⁷ Ein anderes Aktenstück spricht von einem *Logement* mit mehreren Räumen und Ausgängen.⁸ Man darf daraus den Schluß ziehen, daß Markgraf Christian Ludwig mindestens seit der Fertigstellung des Berliner Schlosses im Jahre 1713 dort gewohnt hat.

Unter Friedrich Wilhelm I. gab es von 1713—1740 in Preußen keine Hofkapelle. Dem Soldatenkönig war die glanzvolle Außenseite der Monarchie gleichgültig; er begnügte sich mit nüchternen Zweckbauten im Zopfstil. In diesen Jahren hatte Markgraf Christian Ludwig seine Mission. Er hielt an der Verbindung mit dem Musischen fest, wie es sein Bruder Friedrich während der ersten Königszeit getan hatte. So gab es im Herrscherhause auch nach 1713 einen Mann, der eine eigene Kapelle unterhielt. Markgraf Christian Ludwig, der Onkel des regierenden Königs, dürfte unter den Musikern und Musikfreunden Berlins die Hauptfigur gewesen sein. Vor allem verfügte er über sehr große Mittel. Aktenmäßig kennen wir die Einkünfte nur aus dem Todesjahr 1734, doch haben sie sich wohl auch vorher in ähnlicher Größenordnung bewegt.⁹ Christian Ludwig erhielt, in Reichstälern, Guten Groschen und Pfennigen berechnet, folgendes Jahreseinkommen:

<i>Appanage-Gelder</i>	12 000	—	—
<i>Taffel-Gelder</i>	5 000	—	—
<i>Auß der General-Krieges-Kasse</i>	2 940	—	—
<i>Grenadier-Verpflegungs-Gelder</i>	840	—	—
<i>Stadthalter-Tractament</i>	3 678	10	—
<i>Auß dem Magdeb. Dohm-Probsteyl. Amte</i>	10 150	5	6
<i>Von der Halberstädt. Dohm-Probstey</i>	4 236	18	—
<i>Auß der Commenderey Lago</i>	6 050	—	—
<i>Von Malcho und Heinersdorff</i>	1 850	—	—
<i>An Zinsen auß der Landschafft von 4000 rth. Cap (ital)</i>	200	—	—
	<hr/>		
	<i>Saa.</i>	48 945	9 6

48 000 Taler waren damals ein hoher Betrag. Will man ihn für Berlin richtig beurteilen, so ist ein Vergleich mit der Preußischen Hofkapelle angebracht;

⁷ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 119 (*Acta wegen des Hochseel. Herrn Margrafen Christian Ludewig K(önigliche) H(ohheit) Verlassenschaft, derselben geschriebenen Versieglung, Inventarien-Anfertigung und Tbeilung*), fol. 9ff.

⁸ Akten wie Fußnote 6, fol. 45—46^v: Bericht vom 29. Sept. 1734 an den König, unterzeichnet von Viebahn und Thulemeier.

⁹ Akten wie Fußnote 6, fol. 1.

sie wurde von König Friedrich II. neu begründet und erhielt 1744/45 insgesamt nur 47327 Taler.¹⁰ Markgraf Christian Ludwig war also ein ungewöhnlich wohlhabender Mann.

Was Spitta über seine Stellung sagt, ist leicht mißzuverstehen. Der Hinweis auf die Güter in Malchow, den Berliner Aufenthalt vom Frühjahr 1721, den Tod in Malchow 1734, dies alles konnte so aufgefaßt werden, als handle es sich um einen Landjunker, der auf einem weitentfernten Gut seinen Liebhabereien nachging und gelegentlich die Hauptstadt besuchte. Daß die Entfernung zwischen Malchow und dem Berliner Schloß nur 8 Kilometer beträgt, wird nicht gesagt. Auch erwähnt Spitta nicht, daß der Markgraf ein Onkel des Königs von Preußen war und in dessen Schloß wohnte. Erst damit ist seine Vorrangstellung in Berlin korrekt umschrieben. Es war also für Bach eine hohe Ehre, vor diesem Manne zu musizieren und von ihm den Auftrag zur Widmung eines Werkes zu erhalten. Man versteht, warum die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte mit ungewöhnlicher Sorgfalt geschrieben ist.

Bei einem Jahreseinkommen von fast 49000 Talern konnte Markgraf Christian Ludwig einen eigenen Hof unterhalten. Wir wissen nicht, wie er zusammengesetzt war und wieviel Personen er umfaßte. Verwaltungsakten darüber gibt es nicht mehr. Wir kennen nur den Zustand im Todesjahr 1734. Damals hat man angesichts der großen materiellen Werte, um die es ging, den Nachlaß genau verzeichnet. Er mußte unter fünf Erben verteilt werden, und so liegt hierüber umfangreiches Aktenmaterial vor. Das Landhaus in Malchow wurde sofort nach dem Tode, noch am 3. September 1734 nachmittags, inventarisiert und versiegelt. In dem sehr genauen Verzeichnis ist jeder Gegenstand verzeichnet, aber kein Musikinstrument.¹¹ Unter den Räumen erscheint als Nr. 2 *das Porcellaine Cabinet*, als Nr. 7 *das Bilder-Cabinet*, ein Musikzimmer nicht. Der Markgraf besaß jedoch *musicalische Instrumente* und eine große Musiksammlung, in den Erbteilungslisten als *Titel 28* ausführlich verzeichnet; sie befanden sich zur Zeit des Todes offenbar nicht in Malchow, sondern in Berlin. Es bestätigt sich also, daß der eigentliche Wohnsitz Christian Ludwigs im Berliner Schloß lag. Dort wurden seine Räume ebenfalls versiegelt. Leider fehlt in den Akten ein Verzeichnis ihres Inhalts.

Daß der Hof Christian Ludwigs eine große Zahl von Personen umfaßt haben muß, ergibt sich aus dem Rechnungsbuch der Markgräflichen Erbschaftskasse.¹² Dort werden auf Seite 22 als Empfänger von „rückständigen Besoldungen“ insgesamt 26 Personen genannt. Es handelt sich um Beträge

¹⁰ C.H. Bitter, *C. P. Emanuel Bach und W. Friedemann Bach*, Bd. 1, 1868, S. 20f.

¹¹ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 120* (Handakten des Staatsministers Freiherrn von Viebahn). Das Verzeichnis befindet sich auf einem nicht foliierten Doppelblatt mit der Überschrift *Actum Malchow, 3. Sept. 1734* und ist von drei Personen unterschrieben.

¹² Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 123* (*Rechnung über Einnahme und Ausgabe der Markgräflich Christian Ludwigschen Erbschaftskasse*).

bis zu 125 Talern. Im Zusammenhang mit den Begräbniskosten baten sechs „Kammer-Musici“ darum, daß sie für das Anschaffen von Trauerkleidung entschädigt würden.¹³ Hierfür gewährte man jedem 25 Taler, wobei das Rechnungsbuch der Erbschaftskasse auf Seite 73 die Namen in derselben Reihenfolge festhielt:

Kammer Musicus Emmerling
Kammer Musicus Kotowsky
Kammer Musicus Hagen
Kammer Musicus Kühltau
Kammer Musicus Emis
Kammer Musicus Ellinger

Daß diese sechs Musiker im Dienste Christian Ludwigs standen, ergibt sich zwingend aus dem erwähnten Rechnungsbuch. Denn es verzeichnet auf Seite 22 „an rückständigen Besoldungen“ auch Ausgaben für die Musiker Kottowsky (50 Taler), Kühltau (50 Taler), Emis (50 Taler) und Ellinger (12 Taler, 12 Gute Groschen). Die Reihenfolge der Namen ist in den drei Dokumenten dieselbe. Da sie mehrfach dem Alphabet widerspricht, gibt sie wahrscheinlich die Rangordnung innerhalb der Kapelle wieder.

Es besteht also kein Zweifel, daß der Markgraf zur Zeit seines Todes eine eigene Kapelle unterhielt. An ihrer Spitze stand offenbar der in Walthers Lexikon (1732) als Komponist, Klavier- und Gambenspieler erwähnte Emmerling. Von ihm wird in Abschnitt III die Rede sein. Der an zweiter Stelle genannte Kotowsky ist wahrscheinlich der Vater des am 16. Mai 1735 in Berlin geborenen Flötisten Georg Wilhelm Kottowsky (Eitner). Kammermusik Kühltau war vielleicht identisch mit dem Fagottisten Samuel Kühltau, der 1754 zur Königlichen Kapelle in Berlin gehörte und bald darauf starb (Eitner).

Da die sechs Männer als „Kammer Musici“ bezeichnet sind, waren sie gewiß die Solospieler der Markgräflichen Kapelle. Zu ihnen kamen also noch Ripienisten zur Verstärkung des Tutti. Außerdem dürfte der Markgraf Gesangskräfte zur Verfügung gehabt haben, denn die in Abschnitt III besprochene Musiksammlung enthielt eine sehr große Zahl von Kantaten, Oratorien und Opern. Von Emmerling, dem Leiter der Kapelle, besitzen wir handschriftlich eine Sammlung deutscher Arien für eine Singstimme mit Streichern und Bläsern.

Die Verhältnisse beim Tode des Markgrafen sind uns in großen Zügen bekannt. Da Christian Ludwig 1734 im Alter von 57 Jahren starb, darf man mit Sicherheit annehmen, daß er auch vorher eine Kapelle unterhalten hat. Wir kennen aus dem Todesjahre nur diejenigen Musiker, die sich um Geld für ihre Trauerkleidung bemühten. Es ist möglich, daß die Gesamtzahl der Kapellmitglieder schon damals etwas höher war. Diese Annahme gilt erst recht für die Zeit vor 1734. Im Inventar des Landhauses Malchow sind

¹³ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br.Pr.H.A., Rep. 35 V 119*, fol. 291.

keinerlei musikalische Objekte verzeichnet. Die Kapelle befand sich demnach nicht in Malchow, sondern am Hauptwohnsitz des Markgrafen: im Königlichen Schloß zu Berlin.

II. Die Brandenburgischen Konzerte

Unser Wissen von dem berühmten Zyklus beruht einzig und allein auf der Widmungspartitur. Die von Bach geschriebene Dedikation an Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg ist also eine Quelle ersten Ranges. Gibt sie in ihrem Wortlaut wirklich Aufschluß über die Vorgänge? Spitta hielt die Sprache der Widmung für ganz fehlerhaft, und so herrscht die Ansicht vor, es handle sich um ein „Serenissimus-Französisch“ des 18. Jahrhunderts, das man nicht genau nehmen dürfe. Albert Schweitzer dagegen spricht von der „in dieser Sprache sehr geschmackvoll verfaßten Widmung“.¹⁴ Und gerade ihm wird man mangelnde Sachkenntnis nicht vorwerfen, denn er hat sein Bachbuch anfangs französisch publiziert.

Angesichts derartiger Widersprüche war es nötig, einen Fachmann zu befragen. Herr Prof. Dr. Eduard von Jan, Ordinarius für romanische Philologie an der Universität Jena, hat liebenswürdigerweise die Widmung Bachs geprüft. Er kommt zu dem Ergebnis, daß sie in Ausdrucksweise und Orthographie korrekt ist. Sie entspricht dem, was um 1720 üblich war, zeigt allerdings keinen literarischen Ehrgeiz. Die Widmung kann von einem Franzosen in bescheidener Stellung verfaßt oder übersetzt sein, stammt also wahrscheinlich von dem Köthener Pagenhofmeister Monjou. Ungewöhnlich ist nur der Ausdruck *il y a une couple d'années* = „vor einem Paar von Jahren“. Dieser Ausdruck war es wohl (zusammen mit der ungewohnten Orthographie), der Spitta und die übrigen Kritiker befremdete. Da er jedoch an die Spitze gestellt ist, muß er auf Absicht beruhen. Offenbar wollte Bach daran erinnern, daß die Begegnung mit dem Markgrafen vor etwa zwei Jahren stattfand. Hierfür schlug ihm sein Köthener Mitarbeiter den ungewöhnlichen, aber durchaus klaren Ausdruck *une couple d'années* vor.

Wie die Widmung sagt, hatte Bach vor dem Markgrafen musiziert: *j'eus . . . le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale*. Da nichts Näheres bemerkt wird, versuchte Spitta eine Deutung. Er verwies auf zwei Orte, die hierfür in Frage kämen: Meiningen und Karlsbad.¹⁵ In der Bach-Literatur hält man seitdem an diesen Orten fest, obwohl die Erklärung beidemal nicht befriedigt. Eine Schwester des Markgrafen Christian Ludwig war mit dem Herzog von Sachsen-Meiningen verheiratet. Bekanntlich hat Bach seinen Vetter Johann Ludwig in Meiningen geschätzt und Werke von ihm kopiert, doch stammen diese Abschriften aus Leipzig, als der älteste Sohn Johann Ludwigs dort studierte.¹⁶ Solange Bachs Besuch in Meiningen nicht dokumentarisch nachgewiesen wird, bleibt er eine Vermutung Spittas. Der

¹⁴ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 172.

¹⁵ Spitta, *Bach*, Bd. I, S. 565, 574 und 736.

¹⁶ R. Benecke, Artikel *Bach-Familie*, MGG Bd. I, 1949–51, Sp. 919.

Auftrag der Brandenburgischen Konzerte läßt sich auf ganz andere Art befriedigend erklären. Infolgedessen ist die Meiningen-Hypothese, als allzu unwahrscheinlich, heute nicht mehr vertretbar.

Plausibler erschien von vornherein die Karlsbad-Hypothese, obwohl auch hierfür kein Beweis vorlag. Wie aus den Köthener Akten hervorgeht, begab sich Fürst Leopold im Mai 1718 nach Karlsbad, wobei er seinen Kapellmeister Bach und sechs Musiker mitnahm.¹⁷ Dort — so meint man — sei die Begegnung mit Markgraf Christian Ludwig erfolgt. Aber auch dies ist bloße Vermutung. Hätte Spitta den geringsten Hinweis auf eine Karlsbadreise des Markgrafen entdeckt, so hätte er ihn zweifellos veröffentlicht. Es wäre ein Zufall, wenn der Fürst aus Köthen und der Markgraf aus Berlin, beide nach mehrtägiger Fahrt, sich im Mai 1718 in dem böhmischen Badeort getroffen haben sollten.

Bei den genannten Hypothesen wurde zu wenig an den Wohnsitz Christian Ludwigs gedacht. Man hatte die Vorstellung, er habe sich meist auf einem fernen Landgut, sozusagen außerhalb der Welt, aufgehalten. Tatsächlich ist aber Malchow nur 8 Kilometer vom Berliner Schloß entfernt, wo die eigentliche Wohnung lag. Als „Wohnsitz“ des Markgrafen kann demnach nur Berlin bezeichnet werden. Malchow ist heute ein Teil dieser Stadt.

Nun war Berlin zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Musikzentrum, und zwar unter König Friedrich I. (1701—1713). Während der Glanzzeit der von ihm errichteten Hofkapelle hatte Fürst Leopold von Anhalt-Köthen 1707 bis 1710 die Berliner Ritterakademie besucht. Als leidenschaftlicher Musikfreund mit den dortigen Liebhabern und Musikern wohlvertraut, richtete er den Blick immer wieder auf die preußische Hauptstadt. Nachdem das dortige Hoforchester aufgelöst worden war, berief er 1714 seinen ersten Kapellmeister Augustinus Reinhard Stricker, den Amtsvorgänger Bachs, aus Berlin. Ihm folgten 1716 fünf Kammersänger, die seitdem den Grundstock des Köthener Orchesters bildeten. Angesichts der geschilderten Blickrichtung beim Fürsten Leopold ist anzunehmen, daß er seinem neuen Kapellmeister Bach alsbald eine Reise nach Berlin vorgeschlagen hat.

Das wird nun durch ein Dokument bestätigt. Wie sich aus Köthener Akten ergibt, war Bach 1719 in Berlin.¹⁸ Am 1. März erhielt er 130 Taler, um *das in Berlin gefertigte Clavecyn* abzuholen; am 14. März traf der Flügel in Köthen ein. Es besteht kein Zweifel, daß dieses ungewöhnlich kostbare Instrument nach Bachs Angaben gebaut war, und daß er den Auftrag dazu einige Monate vorher persönlich erteilt hat. Er mußte also nach Berlin reisen. Der Bau des Kieflügels erforderte mindestens ein Vierteljahr. Er kann durch irgendwelche Umstände verzögert worden sein, so daß man einen Spielraum ansetzen muß. Aber es gibt einen terminus post quem, denn die Berliner Reise fand sicherlich erst statt, nachdem Bach im Juni 1718 aus Karlsbad wieder in Köthen angelangt war. So ergibt sich der Schluß,

¹⁷ Spitta, *Bach*, Bd. 2, S. 985.

¹⁸ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 17.

daß der Meister in der zweiten Hälfte des Jahres 1718 Berlin besucht hat, um im Auftrage des Fürsten Leopold einen neuen Kielflügel für den Köthener Hof zu bestellen.

Diese Gelegenheit hat Bach zweifellos dazu benutzt, Berliner Musiker und Musikfreunde kennenzulernen. Durch die früheren Mitglieder der Preussischen Hofkapelle war er schon in Köthen genau informiert. Fürst Leopold hat ihm weiteren Rat und gewiß ein Empfehlungsschreiben an Markgrafen Christian Ludwig mitgegeben. Bach hat also den Markgrafen in der zweiten Hälfte des Jahres 1718, wahrscheinlich im Herbst, in Berlin besucht und vor ihm musiziert. Der Wohnsitz des Markgrafen war das Königliche Schloß. Dort muß sich die Szene abgespielt haben.

Beim Abschied erhielt der Meister den Auftrag, ein Werk zu dedizieren. Da der Auftrag erst nach $2\frac{1}{2}$ Jahren erfüllt wurde, scheint der Markgraffe in der Zwischenzeit von neuen Kompositionen Bachs gehört und an seinem Wunsch erinnert zu haben. Die Widmungspartitur enthält sechs Gruppenkonzerte, im Titel *Concerts avec plusieurs instruments* genannt. Man darf annehmen, daß es sich bei der Vorführung in Berlin um dieselbe musikalische Gattung handelte. Das stilistisch älteste Brandenburgische Konzert Nr. 1 B-Dur lag im Herbst 1718 gewiß vor. Es erscheint plausibel, daß Bach dieses oder ein ähnliches Werk mit Musikern des Markgrafen aufgeführt hat.

Wie die Markgräfliche Kapelle zusammengesetzt war, ist unbekannt. Wie kennen jedoch Bachs Köthener Orchester neuerdings recht gut.¹⁹ Es entspricht genau dem Partiturbild der Brandenburgischen Konzerte, abgesehen von dem stark besetzten Konzert Nr. 1 F-Dur, das auf einen besonderen Anlaß zurückgehen dürfte. Die Werke entstanden also zweifellos nicht in Berlin, sondern in Köthen. Sie zeigen stilistisch so große Unterschiede, daß ihre Komposition sich über einen längeren Zeitraum erstreckt haben muß. Man kann sie mit anderen Köthener Schöpfungen in Zusammenhang bringen und auf diese Weise chronologisch ordnen.²⁰ Überblickt man sie in der vermutlichen Reihenfolge ihres Entstehens, von der traditionellen gebundenen Bratschen-Gambenmusik Nr. 6 bis zu dem kühn vorstoßenden historischen ersten Klavierkonzert Nr. 5, dann wird anschaulich, welchen Weg Bach in Köthen zurückgelegt hat.²¹

Als der Meister im Frühjahr 1721 die Widmungspartitur schrieb, hat er offenbar aus vorhandenen Konzerten diese sechs ausgewählt. Jedes ist anders besetzt, was auf besondere Absicht schließen läßt. Der Komponist gibt keinen Zyklus im strengen Sinne, sondern will zeigen, in wie mannigfacher Art man „Concerts avec plusieurs instruments“ ausführen kann. Er wählte Markgraf Christian Ludwig, dem Onkel des Königs von Preußen, ein ein-

¹⁹ Kritischer Bericht zur Neuausgabe der Brandenburgischen Konzerte, NBA Serie VI/1 Bd. 2, Kassel und Leipzig 1956, S. 20–22.

²⁰ H. Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte J. S. Bachs*, Max-Schneider-Festschrift, Leipzig 1955, S. 115–128.

²¹ H. Bessler, Vorwort zur neuen Taschenpartitur der Brandenburgischen Konzerte, Kassel und Leipzig 1956.

drucksvolles Werk präsentieren. Die „Brandenburgischen Konzerte“ sind eine von Bach selbst getroffene Auswahl des Besten.

Als Christian Ludwig 1734 starb, befand sich die autographe Widmungspartitur in Berlin. Sie wurde als Bestandteil der Musiksammlung des Markgrafen, wie oben dargelegt, im Königlichen Schloß aufbewahrt. Das damals angefertigte Verzeichnis lag auch Spitta vor, der bereits feststellte, daß Bachs Name nicht vorkommt.²² So enthielt wohl eines der beiden großen Konvolute mit Instrumentalmusik die Widmungspartitur: entweder die *77 Concerte von diversen Meistern und für verschiedene Instrumente à 4 ggr* (zusammen:) *12 Thlr. 20 ggr.*, oder die *100 Concerte von diversen Meistern vor verschiedene Instrumente No. 3 16 Thlr.*

Spitta hat leider den Vorgang so dargestellt, als handle es sich um einen öffentlichen Verkauf, bei dem Bachs Manuskript Gefahr lief, „für einen Spottpreis“ verschleudert zu werden. In Wahrheit ist aber der Nachlaß keineswegs verkauft, sondern unter fünf Erben verteilt worden. Am 8. November 1734 berichtete Minister von Viebahn dem König, man habe fünf möglichst gleiche Teile hergestellt, die nun verlost werden sollten.²³ Man habe sich bemüht, *die Portiones ganz egal zu machen*, doch sei dies infolge der Eile nicht überall geglückt. Nur diesem Zweck diene also die Taxierung. Ein öffentlicher Verkauf ist undenkbar, da sich der Erbteilungsvorgang in den Akten Schritt für Schritt verfolgen läßt. Alle fünf Erben gehörten der Königlichen Familie an. Ihre Namen sind:

1. Friedrich Wilhelm von Brandenburg-Schwedt (1700–1771)
2. Friedrich Heinrich von Brandenburg-Schwedt (1709–1788)
3. Karl von Brandenburg-Sonnenburg (1705–1762)
4. Friedrich von Brandenburg-Sonnenburg (1710–1741)
5. Friedrich Wilhelm von Brandenburg-Sonnenburg (1714–1744)

Der Nachlaß wurde in fünf getrennten Teilen inventarisiert, den sogenannten „Cavel-Zetteln“. Jeder dieser fünf Zettel, dem Umfange nach ein stattliches Folioheft, enthält als *Titel 28* Musikalien und Musikinstrumente. Welcher Anteil den einzelnen Erben bei der Verlosung zufiel, ist nicht genau zu ermitteln. Wir wissen also nicht, wer die Widmungspartitur damals erhielt. Sicher ist nur, daß man bei der Aufstellung des Musikalienverzeichnisses und bei der Taxierung Sachverständige herangezogen hat, also Mitglieder der Markgräflichen Kapelle. Diese Männer waren unterrichtet. Sie haben gewiß das Schicksal der Musikalien aus ihrer Kapelle auch weiterhin verfolgt.

So erklärt sich wohl der Übergang der Partitur in die Hand des Bachschülers Johann Philipp Kirnberger. Dieser lebte seit 1752 in Berlin, zuerst als Geiger in der Königlichen Kapelle unter Graun, seit 1754 in der

²² Spitta, *Bach*, Bd. I, S. 737, Fußnote 79.

²³ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 119*, fol. 133.

Kapelle des Markgrafen Heinrich, seit 1758 als Musikmeister der Prinzessin Amalia. Wahrscheinlich hat Kirnberger durch seinen Umgang mit Berliner Musikern von der Partitur Kenntnis erhalten; denn zur Königlichen Kapelle gehörte z. B. 1754 der bald darauf gestorbene Fagottist Kühltau, der wohl mit dem gleichnamigen Kammermusiker Markgraf Christian Ludwigs identisch war. Es gab in Berlin gewiß noch eine mündliche Tradition aus der Zeit des Markgrafen, und mit ihrer Hilfe mag Kirnberger zum Ziel gelangt sein. Der neue Besitzer legte auf die Partitur wahrscheinlich keinen Wert. Einem Musiker im Dienst der Königlichen Familie konnte er sie wohl überlassen, und damit war sie für die Nachwelt gerettet.

III. Die Musikpflege des Markgrafen

Wie im Anfangskapitel dargelegt, war für den Markgrafen die Epoche König Friedrichs I. das Vorbild. An dieser Tradition festhaltend, hat Christian Ludwig sich geistigen und musischen Dingen gewidmet. Er tat es in vielseitiger Art; denn neben der Kapelle, die er unterhielt, gab es eine Kunstsammlung von beträchtlichem Wert und eine große Bibliothek. Darüber unterrichtet uns das Gesamtinventar, das 1734 zum Zweck der Erbteilung angelegt wurde, mit seinen 30 Abschnitten.²⁴ Es behandelt als *Titel 9* die Gemälde und Kupferstiche, *Titel 28* die Musikalien und Musikinstrumente, *Titel 30* die Bücher. Ein Band für sich ist das ausführliche Bücherverzeichnis, nach Duodez-, Oktav-, Quart- und Folioformat geordnet.²⁵

So eindrucksvoll sich aus den Dokumenten die Gesamterscheinung Christian Ludwigs abzeichnet, so spärlich sind leider die Nachrichten musikalischer Art. Nur durch Zufallsnotizen wissen wir, daß der Mann, dem die Brandenburgischen Konzerte gewidmet sind, wirklich eine Kapelle unterhielt, und zwar im Königlichen Schloß zu Berlin. Diese Kapelle bestand wahrscheinlich nicht nur aus den uns bekannten 6 Kammermusikern, sondern umfaßte wohl noch weitere Kräfte. Ungeklärt ist die Frage, wie man die Gesangspartien ausgeführt hat. Denn das unten abgedruckte Verzeichnis der Musiksammlung umfaßt so zahlreiche Gesangswerke, daß man Opern, Oratorien und Kantaten offenbar planmäßig erworben hat. Aus solchen Werken sind in der Markgräflichen Kapelle mindestens solistische Partien doch wohl auch aufgeführt worden.

In diesem Zusammenhang ist Kammermusikus Emmerling von Interesse, der anscheinend als Kapellmeister tätig war. Walther bezeichnet ihn im Lexikon als Komponisten, Gamben- und Klavierspieler. Es gab von ihm handschriftlich auf der Universitätsbibliothek Rostock ein „Concerto für Flauto traverso, 2 Violinen, Viola und Basso continuo“, das leider im Kriege vernichtet wurde. Der Rostocker Katalog nennt den Komponisten mit Abkürzung des Vornamens *Syr. Emmerling*, was wohl „Syriacus“ bedeutet.

²⁴ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 119*, fol. 134 bis 255 (*Cavel-Zettel Nr. 1-5*). — Die Cavel-Zettel sind mehrfach in Abschrift erhalten.

²⁵ Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 126* (Verzeichnis der nachgelassenen Bücher).

Der katholische Vorname Syriak oder Cyriak begegnet in Mitteldeutschland etwa in Gernrode, wo es eine St. Cyriakskirche gibt. Nach Walthers Angabe stammt Emmerling aus Eisleben, das zur gleichen Landschaft gehört und neben der evangelischen Mehrheit von alters her aus dem Osten zugewanderte katholische Bergleute kennt.²⁶ Vielleicht gehörte der Musiker einer solchen Familie an; er hieß jedenfalls Cyriak Emmerling.

Von ihm gibt es nun als Hauptwerk eine handschriftliche Sammlung von 7 deutschen Arien mit Streichern und Bläsern. Es handelt sich um den Sammelband „Teutsche Arien“, MS. 4716 der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin. Er besteht aus fünf Stimmbüchern in Hochfolioformat (33,8 × 21 cm), alle in Halblederbänden des 18. Jahrhunderts mit Goldpressung. Die Singstimme wird in der Regel von 1–2 Violinen, Viola und Basso continuo begleitet. Eine Oboe tritt oft hinzu, seltener eine Querflöte. Insgesamt liegen 64 Arien vor, öfters mit Angabe der betreffenden Oper. Der beherrschende Komponist, mit fast der Hälfte des Inhalts, ist Karl Heinrich Graun; ihm folgen Heinichen, Emmerling, Telemann, Fedele, Jänichen und Gajareck. Die Sammlung ist ohne Besitzervermerk, dürfte jedoch auf einen Hof in Norddeutschland zurückgehen.

Da Emmerling hier mit 7 Stücken vertreten ist und nach Heinichen (12 Stücke) die dritte Stelle einnimmt, muß sein Name an dem betreffenden Hof bekannt gewesen sein. In der Handschrift stehen Emmerlings Nummern hintereinander und sind als *Aria 13–19* gezählt. Es handelt sich um folgende Textanfänge in der Reihenfolge des Manuskripts:

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 1. Die güldne Zeit | 5. Für und für / wird allhier |
| 2. Wenn ein Paradies auf Erden | 6. Himmels Segen gibt der Erden |
| 3. Scherzt, erfreute Menschen | 7. Blast, ihr Winde |
| 4. Wenn die Winde sanfter wehen | |

Alle Nummern sind Da-capo-Arien für eine Singstimme mit Instrumenten, Nr. 4 für Alt, die übrigen für Sopran. Erfreulicherweise hält sich der Komponist vom Schematismus fern. In zwei Stücken erscheint nur ein obligates Instrument: in Nr. 1 die Violine, in Nr. 4 die Flöte, kombiniert mit Alt. Eine Oboe und Unisono-Violinen verlangt Nr. 6, während in Nr. 2 noch die Bratsche hinzutritt. In Nr. 3 und Nr. 5 sind drei Streicher mit einer Flöte kombiniert. Nr. 7 verlangt außerdem eine zweite Flöte, wobei ein Violoncell als *Basso obligato* im Mittelteil der Arie Akkordbrechungen ausführt. Also ein farbenreiches Gesamtbild der Instrumentierung bei nicht allzu hohen Ansprüchen an die Singstimme.

Hat Emmerling diese Stücke in Berlin für den Markgrafen komponiert? Das ist nicht beweisbar, aber durchaus möglich. Emmerlings Musik erinnert an den galanten Stil, doch sind seine Bässe meist noch kräftig bewegt. Auch seine Melodik hat einen konservativen Zug, der sie mit der Bach-Händel-

²⁶ Über die Verhältnisse in seiner Heimatstadt Eisleben unterrichtete mich liebenswürdigerweise Herr Prof. Dr. Max Schneider (Halle).

Generation verbindet. Die sorgfältig gearbeiteten deutschen Arien Emmerlings können sehr wohl vor 1734 entstanden sein. In diesem Falle wären sie ein Beispiel für die Art, wie Markgraf Christian Ludwig im Berliner Schloß musizieren ließ.

Das einzige Dokument zur Musikpflege des Markgrafen ist das bereits erwähnte Nachlaßinventar von 1734. Es liegt in Gestalt von fünf „Cavel-Zetteln“ vor, die der Nachlaßteilung unter die fünf Erben gedient haben.²⁷ In jedem dieser fünf Teilinventare sind die Drucke und Handschriften der Musikbibliothek fortlaufend verzeichnet. Sie bilden *Titel 28: An Music-Sachen und Musicalischen Instrumentis*. Man vergleiche den Abdruck unten S. 33–35.

Neben jedem Musikwerk auf dieser Liste steht sein taxierter Wert in Talern und Groschen. Man hat die Musikalien so zusammengestellt, daß die Summe der Taxwerte in jeder der fünf Gruppen 25 Taler ergab. Kleine Differenzen sind jedesmal unten auf der Seite verrechnet. In der letzten Gruppe war die 25-Taler-Grenze allerdings nicht mehr einzuhalten. Addiert man die Endbeträge der fünf Gruppen, dann ergibt sich für die Musikbibliothek des Markgrafen ein Taxwert von 131 Talern.

Bei der Einzelverrechnung wird in jeder der fünf Gruppen zum Schluß bemerkt, von der Gesamtsumme des Titels 28 sei ein Abzug zu machen, und zwar „für ausgesetzte musicalische Instrumente“. Die Instrumente des Markgrafen gehörten also zum Nachlaß, wurden aber nicht an die Erben verteilt. Aus welchem Grunde, wissen wir leider nicht. Gerade hier wünschte man sich nähere Angaben, weil es sich (gemäß der Verrechnungsnotiz in Gruppe III) um 5 Instrumente mit einem Taxwert von 285 Talern und 4 Groschen handelte. Bach hinterließ 19 Instrumente mit einem Taxwert von rund 371 Talern, wobei ein besonders wertvoller Kieflügel mit 80, ein normaler mit 50 Talern bewertet wurde.²⁸

Man wird den Leipziger Maßstab von 1750 gewiß nicht einfach mit dem Berliner von 1734 identifizieren. Aber der Vergleich liefert doch einige Anhaltspunkte. Man darf wohl den Schluß ziehen, daß sich unter den 5 Instrumenten des Markgrafen Christian Ludwig mindestens ein großer Kieflügel befand. Man darf ferner schließen, daß die Instrumente besonders kostbar ausgeführt waren. Mit dem Taxwert von 285 Talern übertrafen sie die Bibliothek um mehr als das Doppelte.

Den aufschlußreichsten Teil des Inventars bildet naturgemäß die Musikbibliothek. Man hat sie nicht fortlaufend katalogisiert, sondern in fünf Gruppen zerlegt, von denen jede 25 Taler wert sein sollte. Das hat ohne Zweifel zu Umstellungen geführt, die wir nicht kennen. Trotzdem ergibt sich aus den fünf Teilverzeichnissen der Eindruck, daß die Bibliothek wohlgeordnet war. Gruppe I besteht aus italienischen Opern, zwischen die man

²⁷ Man vergleiche oben S. 27.

²⁸ Spitta, *Bach*, Bd. 2, S. 958.

als Nr. 8 ein Oratorium von Stricker und als Nr. 10 alte Musikalien eingefügt hat. In Gruppe II gehören die französischen Kantaten Nr. 1—4 und 8 mit den Theaterstücken Nr. 6—7 zusammen, offenbar auch mit den Opern Lullys, die man an das Ende der nächsten Gruppe versetzt hat (III 24). Ähnlich steht es mit den übrigen Titeln, etwa der großen Sammlung von Konzerten V 3, die zur Sammlung IV 1 gehört. Es besteht also wohl kein Zweifel, daß die Musikbibliothek ursprünglich nach solchen Abteilungen geordnet war. Diese Ordnung ist im Katalog nur noch mühsam zu erkennen.

Da der Katalog zur Nachlaßteilung diente, liegt er in mehreren Exemplaren vor, von denen zwei für die Ausgabe benutzt wurden. Die Titel sind im allgemeinen sorgfältig geschrieben, zeigen aber hier und dort Fehler. So erscheint der Opernkomponist Andrea Fiore als *Fiorée*, Händel als *Hanel*, Karl Heinrich Graun als *Graue*, Jean-Baptiste Morin als *Morick*. Die falsche Zuweisung von 9 Opern Lullys an *Locatelli* wird durch ein zweites Katalogexemplar richtiggestellt.

Ein Gesamturteil über die Bibliothek wird dadurch erschwert, daß uns der Katalog über die Bestände an Instrumentalmusik nur summarisch unterrichtet. Da sich kaum ein Werk sicher identifizieren läßt, sind wir auf Komponistennamen angewiesen. Sie beziehen sich meist auf Opern und sonstige Vokalmusik, so daß man in dieser Abteilung einen gewissen Eindruck vom Aufbau der Bibliothek erhält. Beim Vergleich der Nationen fällt auf, daß Frankreich nur durch 7 Komponisten vertreten ist. Von Lully besaß der Markgraf 9 Opern (III 24), während die Werke seiner Nachfolger Campra und Salomon bis 1713 reichen (II 6—7). Dazu kommen 4 Kleinmeister, die 1706—1720 französische Kantaten herausbrachten (II 1—3, 8). Es scheint also, daß die Verbindung mit Frankreich nicht besonders nachhaltig war.

Die Mehrzahl der Namen im Katalog ist italienisch und deutsch. Selbstverständlich hat Italien im Bereich der Vokalmusik, wo es allein 15 Komponisten stellt, die Führung. Wie aus der Tabelle ersichtlich ist, sind alle Altersgruppen seit Agostino Steffani vertreten. Der 1677 geborene Markgraf gab jedoch gleichaltrigen und jüngeren Meistern den Vorrang, so daß der in Wien lebende Francesco Conti mit 6 Opern an der Spitze steht. Er wird noch übertroffen von Händel, von dem die Bibliothek mindestens 9 Werke besaß.

Zu den Werken Händels gehören übrigens „Ezio“ (III 5) und „Orlando Furioso“ (III 15). Diese beiden Opern von 1732 und 1733 müssen sogleich beschafft worden sein, da Christian Ludwig 1734 starb. Er bemühte sich also bis zuletzt um Werke führender Meister. Das bestätigt sich in der deutschen Abteilung, die zwar für den vokalen Bereich nur 6 Namen aufweist, dafür im instrumentalen um so reicher war. Hier besaß der Markgraf u. a. sonst nicht erhaltene Werke des Berliner Hofkapellmeisters Stricker, Telemanns „Pimpinone“ von 1725 und eine Oper von Karl Heinrich Graun. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es Grauns Festoper zur Hochzeit des Kronprinzen Friedrich 1733. In dessen Person gewann die Musikpflege am Preussischen Hofe bald einen neuen Mittelpunkt.

Komponisten von Vokalmusik
im Katalog der Markgräflichen Bibliothek

Name	Lebenszeit	Oratorien usw.	Opern	Insgesamt
a) Italiener				
Steffani, Agostino	1654–1728	1	–	1
Scarlatti, Alessandro	1659–1725	–	1	1
Ariosti, Attilio	1666–1740	–	1	1
Lotti, Antonio	ca. 1667–1740	–	3	3
Gasparini, Francesco ¹⁾	1668–1727	1	3	4
Caldara, Antonio	1670–1736	–	1	1
Albinoni, Tommaso	1671–1745	–	2	2
Fiore, Andrea	ca. 1675–1739	–	3	3
Sandoni, Pier Giuseppe	(keine Daten)	–	1	1
Bononcini, Giov. Battista	1670–17..	–	1	1
Manzia (= Manza?)	(keine Daten)	–	1	1
Monari, Clemente	(keine Daten)	–	1	1
Pollaroli, Antonio	1680–1746	–	2	2
Conti, Francesco	1682–1732	–	6	6
Orlandini, Gius. Maria	1688–ca. 1750	–	4	4
b) Deutsche				
Stricker, Aug. Reinh.	(keine Daten)	2	1	3
Gerber	(fehlt b. Eitner)	–	2	2
Telemann, Georg Phil.	1681–1767	–	2	2
Heinichen, Joh. David	1683–1729	–	3	3
Händel, Georg Friedrich	1685–1759	1	8	9
Graun, Karl Heinrich	1703–1759	–	1	1

¹⁾ Bei Gasparini ist das nicht sicher zu identifizierende Werk II 16 nicht mitgezählt.

Man wird nach dem Gesagten die Tätigkeit des Markgrafen Christian Ludwig, vor allem seine Hochschätzung Händels, positiv beurteilen. Wenn die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte wenig benutzt wurde, so handelt es sich nicht um Verständnislosigkeit, sondern um sachliche Gründe. Von dem stark besetzten Konzert Nr. 1 ganz abgesehen, stellt Nr. 2 hohe Anforderungen an den Trompeter, Nr. 4 an den Geiger, Nr. 5 an den Cembalisten, Nr. 3 und Nr. 6 an die Bratscher. Bach hat hier die Technik in einem Maße gesteigert, wie er es dem Köthener Orchester unter seiner eigenen Führung zumuten konnte. Daß die Markgräfliche Kapelle in Berlin dem nicht gewachsen war, wird man ihr nicht zum Vorwurf machen.

DIE MUSIKBIBLIOTHEK DES
MARKGRAFEN CHRISTIAN LUDWIG VON BRANDENBURG

Das Verzeichnis ist nach der Fassung im Deutschen Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, *Br. Pr. H. A., Rep. 35 V 119* abgedruckt. Verbessernde Varianten aus der Fassung *Rep. 35 V 125* sind in [] beigefügt.

Vor jedem Titel ist die laufende Nummer innerhalb der Gruppe hinzugefügt. Zur Teilung des Nachlasses in fünf Gruppen und zur Taxierung aller Gegenstände in Talern und Groschen vergleiche man S. 27.

Gruppe I

	Taler	Groschen
1. Opera del Heinichen	1	8
2. dito del Lotti	1	8
3. dito del Fiorée [lies: Fiore]	1	8
4. dito del Hanel [lies: Händel]	1	8
5. dito del Orlandini	1	8
6. dito del Condi [Conti]	2	16
7. dito del Monari	2	16
8. Oratorio del Stricker Tom. I. et II.	2	16
9. Opera del Conti	2	16
10. 1 Paquet verschiedener alter Musicalien	—	8
11. Opera del Hanel [lies: Händel]	2	16
12. dito del Gerber	2	16
13. dito del Conti	2	16
Summa	25	16

Gruppe II

1. Cantate Françoise par Mons. Bourgeris [Bourgeois]	3	8
2. Cantate Françoise par Mons. Clerambaut	—	8
3. Cantate dito par Mons. Morick [lies: Morin]	—	8
4. dito Liber I et II. III et IV	—	16
5. Solos a Violino del Signor Mascitti Tom. I et II	—	16
6. Les Vestes Venitiennes par Mons. Campra	—	8
7. Medée et Jason par Mons. Salomon	—	8
8. Cantate Françoise par Mons. Stuck Lib. I et II	—	16
9. Opera del Signor Fiorée [lies: Fiore]	1	8
10. dito de Signor Scarlatti, Bononcini, Manzia e' Albinoni	1	8
11. dito del Orlandini	2	—
12. dito del Albinoni	1	8
13. dito del Hanel [lies: Händel], Lotti e Gasparini	1	8
14. dito del Polaroli	1	—
15. dito del Lotti	1	8
16. Il [De?] la mano del Gasparini	2	—
17. Opera del Sandoni	1	8
18. dito del Caldara e Gasparini	1	8
19. dito del Ariosti	1	8
20. dito del Graue [lies: Graun]	2	16
21. dito del Francesco Conti	1	8
Summa	26	8

Gruppe III

	Taler	Groschen
1. 12 Concerte von unterschiedenen Instrumenten, von Albinoni	—	16
2. 12 starcke dito, von Loccatelli	1	16
3. 12 Trio von Pepusch	—	12
4. Arien von Stephani [lies: Steffani]	—	8
5. Aetius von Haneln [lies: Händel]	2	—
6. Tamerlan von demselben	1	12
7. Hercules von Heinichen	1	—
8. Theodosio von Conti	1	—
9. Degli Jasparini [Gasparini] et Potaroli [Polaroli]	1	—
10. Opera von Gerber und Stricker	1	—
11. Oratorium von Hanel [lies: Händel]	1	12
12. Opera Amadigi von Hanel [lies: Händel]	1	—
13. Calipso von Thelemann	1	8
14. Oratorium von Gasparini	—	12
15. Orlando von Hanel [lies: Händel]	1	—
16. Nerone von Orlandino	1	—
17. Oratorium von Stricker	1	—
18. Dorinda von Heinichen	—	16
19. Opera von Orlandini	—	16
20. Opera von Fiore	—	16
21. Atmetus von Hanel [lies: Händel]	1	—
22. Donquixot von Conti	1	8
23. Pimpinone von Thelemann	—	8
24. Atis, Armide, Thesee, Persee, Roland, Phaeton, Alceste, Amadis, Proserpine von Loccatelli [Lully]	1	12
Summa	24	12

Gruppe IV

1. 77 Concerte von diversen Meistern und für verschiedene Instrumente, à 4 gr	12	20
2. 53 starcke Ouverturen von verschiedenen Meistern / à 4 gr	8	20
3. 6 Concerte und Sinfonien, von Brescianello	1	16
4. 10 Sonaten von Lünicken	—	16
5. 12 Concerten von Valentini	1	—
Summa	25	—

Gruppe V

1. 15 diverse Opren und Oratoria von verschiedenen Meistern No. 1	4	—
2. Alte Operetten und Cantaten, von verschiedenen Meistern	1	—
3. 100 Concerte von diversen Meistern vor verschiedene Instrumente, No. 3	16	—
4. 59 Trios und Solos von unterschiedenen Meistern, nebst einem roth gebundenen Buche, worinnen gleichfalls Solos	1	—
Summa	22	—

	Taler	Groschen
	Übertrag 22	—
5. Gedruckte Concerte vor Fiolin von verschiedenen Meistern.		
No. 7	1	12
6. 12 Concerte von Vivaldi	1	12
7. 6 Concerte von Kreße	—	12
8. 6 Concerte und 6 Ouverturen von Venturini	1	16
9. 12 Concerte von Mauro	1	16
10. 12 Concerte von Vivaldi	1	8
	Summa 29	12

Johann Christoph Bach

(1642–1703)

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Wer sich auf genealogischem Gebiet mit der Bach-Familie eingehender beschäftigt, wird die Schwierigkeiten kennen, die die häufige Verbindung der beiden Rufnamen Johann und Christoph verursacht. Fast ein Dutzend Johann Christoph Bachs hat die Stammtafel der Bache aufgenommen. Bereits unter den Ohrdruffer Bachen finden wir Vater und Sohn: Johann Christoph I und Johann Christoph II. Unter allen Johann Christophs ist unser Eisenacher Meister bestimmt der bedeutendste. Man könnte ihn den „Großen Johann Christoph“ nennen. Wer sein Lebenswerk kennt, wird Max Schneider zustimmen, wenn er sagt¹:

„Er ist nicht nur der große ausdrückende Componist, wie ihn schon die Bachsche Familienchronik nennt, sondern einer der bedeutendsten deutschen Meister überhaupt.“

Nur spärlich ist das biographische Material, das über Johann Christoph Bach vorliegt. Rollbergs Mitteilungen² haben in fast allen späteren Abhandlungen Verwendung gefunden. Auch Flades Aufsatz³, der sich überwiegend mit dem Organisten befaßt, geht auf den Menschen nicht näher ein. Somit blieb Rollbergs Urteil über den Eisenacher Johann Christoph, der ihn für „eine etwas kleinliche, zänkische, zum Widerspruch neigende Natur“ hält, bis heute unwidersprochen.⁴ Nach Durchsicht des gesamten Aktenmaterials ist dieses Urteil aber in Zweifel zu ziehen. Wir werden die Persönlichkeit Johann Christoph Bachs in ihren Beziehungen zu Wohnung und Familie, Beruf und Schaffen kritisch prüfen, um ihr mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Richten wir zunächst den Blick auf seine Wohnungssorgen. Sie haben in besonderem Maße das Menschliche belastet. Nach den gezahlten Kosten für das „Gastspiel“ und die „Uebersiedlung“⁵ muß Johann Christoph Mitte Dezember 1665 seinen Dienst in Eisenach angetreten haben. Der Dienstvertrag ist nicht erhalten, sonst wüßten wir, wo der Dreiundzwanzigjährige zuerst gewohnt hat. Es war üblich, daß der Rat einige Jahre die Miete bezahlte, währenddessen der Verpflichtete ein eigenes Anwesen erwarb, um Bürger zu werden. Ob Johann Christoph erst nach zehn Jahren das Bürgerrecht erworben hat, läßt sich nicht mehr genau feststellen.⁶ Auch nach seiner

¹ Vgl. Max Schneider, *Altbachisches Archiv* in: Das Erbe Deutscher Musik, Bd. 1–2, Leipzig 1935.

² Fritz Rollberg, *Johann Christoph Bach*, ZfMw. 1929, S. 549.

³ Ernst Flade, *Orgelkultus der Bachschen Sippe* in: Musik und Gottesdienst, Zürich 1952, S. 177.

⁴ Auch MGG hat dies Urteil wörtlich übernommen. Vgl. Bd. 1, Sp. 955.

⁵ Seit dem 20. 11. 1663 war er als Organist an der Schloßkapelle Burg-Neideck in Arnstadt, seiner Heimatstadt, tätig.

⁶ Jedenfalls steht er erstmals am 24. 1. 1674 im Bürgerbuch verzeichnet.

Verheiratung (26. 11. 1667 in Arnstadt) mit Maria Elisabeth Wedemann (geb. 12. 11. 1645 daselbst) sind wir vorerst nicht über seine Wohnung unterrichtet. Die erste nachweisbare erfahren wir durch das Schoßregister 1678/81; demnach muß es sich um ein Eigenheim gehandelt haben, das im Bezirk „Jacobsgaß bei St. Jacob“ (dem späteren Jakobsplan) liegt. Seit 1686 ist er wieder unter den Hausbesitzern in der „Georgengäß“ zu finden.

Gleich die erste Beschwerde, die er an den Superintendenten richtet und die aus dem Jahre 1670 (vom 10. 10.)⁷ stammt, läßt über die Ursachen der wachsenden Verstimmung keinen Zweifel aufkommen:

„. . . Weiln mir sehr schwehr fället, solcher gestalt mit den meinigen außzukommen; maßen ich außer meiner besoldung nichts habe. . . . Denn ich habe bißher, wenn ein quartal fellig gewesen, nach diesem gelde so oft schicken müßen, daß ich mich geschämet. . . .“⁸

Das sind Äußerungen eines 28jährigen Mannes, die an Besonnenheit und Anständigkeit nichts vermissen lassen, obwohl er sein schmales Gehalt nicht einmal pünktlich erhält. Die allgemeine Klage über die Unzulänglichkeit des Organistengehaltes durchzieht wie ein roter Faden die Aktenbände zwei Jahrhunderte hindurch. Während der Kantor noch als „Schuldiener“ Gehalt bezog, war der Eisenacher Organist, der in allen drei Kirchen das Orgelspiel zu bedienen hatte, meistens auf die Kirchenkasse allein angewiesen.

Zwei Jahre später begegnen wir Johann Christoph in einem ausführlichen Schreiben, das er an den Rat gerichtet hat und ein klares Urteil über seine Wohnungslage gestattet. Er schreibt am 15. Februar 1692, daß er bereits 27 Jahre im Amte ist, es ihm aber noch nicht vergönnt war, mit einer freien Wohnung versorgt zu werden. In Erreichung dieses Zwecks habe er viel Ungemach und größten Schaden erlitten, indem

„ich bald aus einem Miethause ein bald aus dem andern wieder ausziehen müßen, also daß, nachdem ich zehen miethäuser wie auch einen guten theil des meinigen dabey vor-zogen, auch unmöglich länger in solchem unbestand leben können. . . .“

„Zumahl da mir nun bey zunehmenden jahren alle hofnung verschwindet Zu einer eigenen wohnung wieder Zu gelangen, meine Kinder auch heran wachsen und mich ie länger ie mehr kosten, und mir das häuser kaufen wohl verbieten. . . .“

„Sonder alls ungeZiemende Maßgebung schlage ich Vor, das hauß, so Zwischen dem *Nielasthor* und Thurm lieget, worinnen auch Vor diesen meiner Vorfahren einer, namens *Honorius*, als Stadt Organist gewohnet hat, und weil nach deßen tod die Teutschen schulmeister solches haus biß hieher genoßen haben, so meyne ich, es könne daselbe nun wohl auch denen Organisten wiederum so lange gegonnet werden, Zumahl weil deren nur Einer hir ist, jener aber 7 sich alhir aufhalten.“⁹

Selbst wenn man voraussetzt, daß Johann Christoph an seinem häufigen Wohnungswechsel nicht ganz frei von Schuld ist, ist nicht zu begreifen, wie man diesen Notschrei allein zu seinen Lasten abtun kann. Außer den zugestandenen zehn Mietwohnungen und zwei eigenen Häusern hat sich bis

⁷ Superintendent. Arch. Eisenach XXV B: B 1.

⁸ Rollberg veröffentlicht das ganze „Memorial“.

⁹ Das ganze Schriftstück bei Rollberg.

1692 noch ein drittes Haus nachweisen lassen. Das sind für die Familie harte Schläge, die nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht, sondern auch in seelischer Beziehung schwere Folgen nach sich ziehen mußten. Die ständigen Wohnungssorgen haben an der Gesundheit des empfindsamen Mannes stark gerüttelt.

Zu gleicher Zeit hatte sich Johann Christoph an den Herzog Johann Georg II.¹⁰ gewendet, der dem Stadtrat am 26. 3. 1692 mitteilen läßt:

„... Dieweilman nun solches suchen nicht vor unbillig erachtet, indeme zumahl, dem anführen nach, die vorgeschlagene Wohnung bey der *Niclaß* Kirche seiner Vorfahren einer alß Stadt Organist schon immer gehabt, und *Sr. Fürstl. Durchl.* sonsten gerne sehen, daß dadurch ermeldeter Bach in hiesiger Stadt Diensten erhalten und Ihme dißfalls *deferirt* werden möchte; ...“

Als der Herzog erfährt, daß Bach die Wohnung nicht erhält, gibt er seiner fürstlichen Regierung (am 27. April 1692) den Auftrag, „daß Ihme in bar allererst 10 Rthlr beygesteuert werden sollen“. Bach zeigt sich auch hier als hartnäckiger Gegner, so daß der Herzog nochmals (am 20. März 1693) an den Rat schreiben lassen muß:

„... In sonderheit ob nicht dem Organisten im Oberstockwerck des Closterhauses zu *St. Nicolai* etwann einer Stuben und zwo Cammern *apliert* werden könnten ...“

Aber der Rat gab nicht nach, so daß Bach weiterhin durch Wohnungssorgen bedrückt wurde. In seiner größten Not wendet er sich im nächsten Jahre nochmals an den Herzog. Das Schreiben (es ist am 28. Oktober 1694 geschrieben) gewährt uns nicht nur einen tiefen Blick in die wirtschaftlichen und seelischen Nöte des Organisten, es klärt uns auch über die Ursachen auf:

„... In was vor einen erbarmungswürdigen, elenden Zustande ich aniezo stecke, und wie mein Hauß mit so viel Krancken angefüllet, daß es einen Lazareth nicht ungleich siehet.¹¹ In welchem von *GOTT* mir auferlegtem schweren Haußkreuze mir ganz unmöglich fället, mir und meinen Krancken Weib und Kindern ferner nothdürfftige Verpfleg- und erhaltung anzuschaffen; wie denn mein *notorisches* unvermögen so erschöpffet und ausgesogen, bey solche harten unglücksfall einen heller mehr bey zusetzen, und daher äuserst gezwungen werde, in solcher meiner *miserablen* Bedrängnis meine Zuflucht zu Christl. Herzen Mitleiden zu nehmen ... und dahero die gnädigste verordnung ergehen zu laßen, daß mir armen preßhafften Diener zu mein und meiner armen Weib und Kinder nothdürfftigen hinkommen etwas Korn und was sonsten deroelben in gnaden beliebt, dargereicht werden möge ...“

Nach einer Randbemerkung des Herzogs wurden Johann Christoph noch am gleichen Tage 1 Malter Korn und 2 Klafter Holz übergeben. Auch fernerhin wurde er zum Quartalswechsel neben seiner Besoldung in der Hofkapelle mit „Geld und Weizen besonders ausgestattet“. Niemals hat der

¹⁰ Sohn Johann Georgs I., des Begründers der Hofkapelle, regierte 1686–1698; starb unvermählt.

¹¹ Eine Kirchenbucheintragung bestätigt die Wahrheit seiner Schilderungen: „*Sabbathi* 8 br. 1694 com. priv. 6 personen, Hr. Joh. Christoph Baachen mit den seinigen, so Kranck gelegen.“

Herzog weder Mißtrauen noch Bedenken geäußert, helfend einzuspringen. Nirgends ist ein Wort des Vorwurfs über eigenes Verschulden zu finden. Schon zwei Jahre früher hatten sich Bach mit seinem Kantor Andreas Christian Dedekind (im Schreiben vom 7. Januar 1692) wegen Besoldungserhöhung an das Oberkonsistorium und den Herzog gewendet. Obgleich von beiden Stellen der Rat ersucht wurde, der Bachschen Bitte unbedingt zu entsprechen, da er „in hiesiger Stadt Diensten erhalten bleiben möchte“, beharrten die Stadtväter bei ihrer Ablehnung.

Untersuchen wir die zehn Punkte des Sündenregisters, das ihm der Rat zur Bekräftigung seiner Ablehnung zusandte, so können alle — bis auf einen — nicht den Menschen belasten. Was will es bedeuten, wenn ihm vorgeworfen wird, daß die *Antecessores* nicht die gleiche Besoldung hatten, oder: warum er plötzlich nach 28 Jahren eine freie Wohnung beansprucht. Vielleicht ein Körnchen Wahrheit wird in dem Vorwurf stecken, daß „von einem unordentlichen Haußwesen dergleichen Vorgeschützte Mängel herrühren müßen.“ Daß es Nichtigkeiten sind, erkennt man, wenn wir die Antwort des Rates an Dedekind zum Vergleich heranziehen. Auch dieser Bittsteller wird mit gleichen Ausdrücken abgefertigt. Über ihn ist man außerordentlich empört, weil er mit seinen Einnahmen nicht zufrieden ist: „nachdem wir aber nunmehr das gegentheilig erfahren müßen, hatten wir ursach, zu *revociren*, zu mahl Er etwas unverschämt Unß einiger Unbilligkeit zu beschuldigen sich unterstanden.“ Nach den übrigen Akten zu urteilen, ist Dedekind aber eine sehr geachtete und harmonische Persönlichkeit gewesen.

Es klingt freilich hart, wenn Bach (im 10. Punkt) vorgeworfen wird, „es wäre gut, wenn Er die almosen Einnahmen besser *ad ministraret* und dabey nichts *ad proprios usus* verwendet hette.“ Woher die Unstimmigkeiten in der Almosenkasse entstanden sind, wird nicht näher ausgeführt, ist aber leicht zu vermuten: die Buchführung hat mit dem Kassensinhalt nicht übereingestimmt, als die Kontrolle erfolgte. Wohl den meisten Künstlern werden trockene Zahlen bei einer subalternen Tätigkeit Schwierigkeiten machen. So wird auch nicht gesagt, daß Bach von den Einnahmen etwas „entwendet“ hätte.

Als zwei Jahre später die Wohnungsfrage eine bedrückende Wendung nimmt, wendet sich Johann Christoph nicht mehr an den Rat, sondern nur an den Herzog, der ihm sofort im fürstlichen Münzgebäude eine ausreichende Wohnstätte zur Verfügung stellt. Unter dem 27. April 1696 finden wir diesen Entscheid:

„Des Organist Bachens Revers wegen Bewohnung des Müntzhauses.“¹²
Es sind sieben Wohnräume, die Bach zur Benutzung erhält. Die übrigen Räume werden versiegelt. Dazu reichlichen Nebengelaß. In einem besondern Inventarium werden alle mobilen Einheiten verzeichnet. Damit gab der Herzog dem Rat den klaren Beweis, daß er Johann Christoph als Ehrenmann

¹² Jetzt im Staats-Archiv Weimar, Eisenacher Dienersachen Nr. 471.

betrachtete. Wenn man weiß, was die Münze in damaliger Zeit für die kleinen Fürsten bedeutete, wird man das Vertrauen recht verstehen, das der Herzog seinem Hoforganisten entgegenbrachte. War doch einige Jahre vorher (Ende 1691) Daniel Eberlin, den der Herzog von seinem Kapellmeisteramt entbunden und als Münzmeister verpflichtet hatte, nach einer Revision der Landeskasse, bei der von 16000 Talern 3000 fehlten, flüchtig geworden und hatte sich dann in Hamburg als Bankier niedergelassen.

Als der neue Herzog Johann Wilhelm¹³ vier Jahre später die bereitgestellten Räume in der Münze selbst benötigte, versuchte er in seiner Aufkündigung vom 5. Februar 1700 Bach dadurch zu entschädigen, daß er den Rat veranlaßte, ihm aus Kollekturgeldern ein Darlehen von 300 fl. zum Ankauf eines eigenen Hauses¹⁴ zu gewähren. Aber der Stadtrat lehnte ab. Er schlägt Bach zwei andere Häuser vor, auf denen fürstliche Lasten ruhen, „deren Schulden der Fürst fallen lassen könnte.“ Es war keine „Starrsinnigkeit“, wie Rollberg es bezeichnete, sondern Geradlinigkeit des Charakters, wenn Bach ein solches Ansinnen zurückwies. Auch das dritte Haus mußte Bach ablehnen, da es „bei besorgender *Contagion*“ nicht in Frage kommen konnte. Die Gefahr dieser Seuche¹⁵ hatte Johann Ambrosius Bach ein paar Jahre vorher zu dem Plan veranlaßt, Eisenach ganz zu verlassen, was aber der Fürst ablehnte. Johann Christoph hat sich durch den Rat nicht beugen lassen. Die Akten schweigen plötzlich. Zwei Jahre später nahm er den Ankauf eines Hauses (von einem Bürger Avemann) selbständig in die Hand.

Gewiß hatten die Herzöge ein persönliches Interesse daran, Bach zufriedenzustellen. Sie werden, besser als die Bürger im Rate, das außerordentliche Können ihres Hoforganisten erkannt haben. Auch das Wirken in der Hofkapelle, die seit 1672 bestand, gab Gelegenheit, Bach als Mensch kennenzulernen. Als besoldetes Mitglied hatte er am Cembalo seinen ständigen Dienst zu tun. Aber an keiner Stelle des fürstlichen Schrifttums findet sich eine Einschränkung oder Beanstandung, immer nur finden wir Worte der Anerkennung. Als Beispiel möge die letzte Aufbesserung seiner Einkünfte als Hofmusiker gelten; sie ist von Herzog Johann Wilhelm am 9. September 1700 ausgestellt:

„Demnach wir dem Organisten Joh. Christoph Bachen in Betrachtung seines armseeligen Zustandes und bißhero sowohl bey der Stadt alß bey Hof leistender Dienste, bevorab Unseres hochseeligsten Herrn Vaters Gndl. ihme gethane Versprechung, künftighin von Michaelis an folgendes *tractament* gnädigst verwilliget, alß

24 Rthlr an Geld, 4 Claffter Holz,
5 Malter Korn, 4 Schock Reisig nebst der Geistl. Deputat
frey anzuführen,
4 Malter Gersten.

¹³ Bruder Johann Georgs I., er regierte 1698–1728.

¹⁴ Es handelte sich um das Haus eines Buchbinders Petri; die Lage desselben war nicht feststellbar.

¹⁵ Es waren die Jahre des Abklingens der Pestzeit. Das Kirchenbuch hatte für das Jahr 1635 von 5000 Einwohnern 1563 Tote verzeichnet.

Ingleichen die Kost bey Hof, so oft er daselbst aufwartet, nicht weniger zur Kleidung ein für allemahl 12 Rthlr.

Alß begehren Wir hiermit gnädigst. Ihr wollet gedachtem Organist Bachen besagtes *trac-tament* künftighin richtig abgeben lassen, auch die Verfügung thun, daß ihme zur Kleidung die Wahren vor 12 r verabfolget werden mögen.

An dem geschieht Unsere Meinung und Wir sind Euch mit Gnaden wohl gewogen.¹⁶

Im Verkehr mit der Außenwelt war Johann Christoph ein ganzer „Bach“, ein streitbarer Geist für Recht und Gerechtigkeit. Sein Leben bietet ein Seitenstück zu Johann Sebastian's Kämpfen in Leipzig. Aber auch Johann Christoph war keine streitsüchtige Natur. Alle Dokumente beweisen das Gegenteil. Auch der Kampf um die „von dreien Kirchen einzige *accidens*“, der einen umfangreichen Raum in den Akten einnimmt, gibt ein beredtes Zeugnis dafür. Es handelt sich um Gebühren bei kirchlichen Handlungen: Taufen, Hochzeiten, Brautmessen, die einen Teil der Besoldung ausmachten, aber deren Eintreiben dem Organisten überlassen blieb und viel Ärger verursachte. Mit erstaunlicher Klarheit geht er auf die Gründe dieser Schwierigkeiten näher ein und macht in sechs Punkten ausgezeichnete Vorschläge zur Beseitigung derselben. So sollte man den Hochzeitern „den Aufgeböth Zeddel“ erst dann geben, wenn die Gebühren entrichtet sind. Das hatte er im Jahre 1679 gefordert. Aber der Rat war nicht in der Lage durchzugreifen, denn noch zwanzig Jahre später, im Jahre 1700, mußte er um die Einziehung seiner *Accidentien* kämpfen. Bach erklärte auch diesmal, auf die Gebühren gerne zu verzichten, wenn es sich um wirklich Arme handele, doch müßten auch die übrigen Kirchendiener (Superintendent, Pfarrer) darauf verzichten. Er meint, wichtiger als „Gram und Sorgen“, die erspart würden, müßte es doch sein, „jede Feindschaft in der Bürgerschaft zu vermeiden“. Überblicken wir Bachs wirtschaftliche Lage, so standen ihm (nach einer Aufstellung in den letzten Jahren) als Stadtorganist jährlich 116 fl. zur Verfügung. Das ergab an festen Einkünften monatlich noch keine 10 fl. in bar, wozu die schwankenden Kasualgebühren kamen. Die fürstlichen Sätze betragen in den letzten Jahren monatlich 2 Rthlr. zuzüglich einiger Viktualien (Korn) und Holz. Das war zusammengefaßt für eine große Familie auch in damaliger Zeit nur ein bescheidenes Einkommen.¹⁷

Völligen Aufschluß über den Menschen gibt uns Johann Christoph in seinem Kampf um eine neue, bessere Orgel. Die er vorfand, war 1576 von Georg Schauberg gebaut worden. Schon drei Jahre nach seinem Dienstantritt (1668) beginnt er mit Klagen über die Unzulänglichkeit seines Instruments. Im nächsten Jahr legt er ein weiteres Schreiben vor. Nach einer Orgelprüfung durch den bekannt gewordenen Gothaer Hofkantor Wolfgang Carl Briegel, den späteren Darmstädter Hofkapellmeister, wurden

¹⁶ Ebenfalls Staatsarchiv Weimar, Eisenacher Dienersachen w. o.

¹⁷ Die fürstliche Kasse zahlte in Reichstalern, die bürgerliche in Gulden. Im allgemeinen entsprachen 3 Silber-Gulden 2 Reichstalern: 1 fl. (Florin=Gulden) = 21 g; 1 g (Groschen = 12 $\frac{1}{2}$ Pfennig).

durch den Eisenacher Orgelmacher Christoph Knott 1670 einige Reparaturen ausgeführt.

Bachs nächste Eingabe zeigt das Datum 8. Januar 1678. Er erklärt offen, daß das Grundübel nicht beseitigt worden sei. Nunmehr setzt der Höhepunkt seines Kampfes um einen Orgelneubau ein. Zuerst gewinnt er den Herzog für seinen Plan. Aber noch mußten Jahre vergehen, ehe auch der Rat seine Zustimmung gab. Erst im Jahre 1696 rückte ihm das große Ziel seines Lebens näher.

In seinem berühmt gewordenen „Verbesserungsstück“ legte Johann Christoph seine Gedanken über den Hochstand einer guten Orgel nieder.¹⁸ Dieser Hauptentwurf stammt vom Jahre 1696. Er wurde in drei Abständen geschrieben:

1. Teil am 19. März: 11 Seiten (29 Punkte);
2. Teil am 26. Juni: 2 Seiten (1 Punkt);
3. Teil am 30. Sept.: 5 Seiten (5 Punkte).

In 35 Punkten hatte Johann Christoph seine Disposition zusammengefaßt. Der Schluß seines Verbesserungsstückes lautet:

J. H. W.

„Zuwissen sey hirmit, daß heute dato zwischen E. E. Rath und dem Orgelmacher Georg Christoph Stertzing alhir wegen Verfertigung eines Orgellwerckes in hiesiger Haupt-Kirche zu St. Georgen dergestaltiger Geding Brief verabredet und geschlossen worden, wie hernach folget:

1.

Soll gedachter Orgelmacher Stertzing Crafft dieses Geding-Briefes schuldig seyn ein gutes tüchtiges und Untadelhaftes Orgellwerck dergestalt zuverfertigen, damit solches nicht allein bey der Übergabe ohne mangell befunden, sondern auch auf der jahr und tag geleisteten Gewohnschafft beständig zugebrauchen seyn möge.

2.

Dieses Orgellwerck nun soll bestehen wie folget: (oder laut beyliegender Disposition) S. S.

ferner 3.

Alle Materialien, sie mögen Nahmen haben wie sie wollen, werden dem Orgelmacher darzu angeschafft, daher wird auch das Pfeiffwerck, wie es nötig und Ihm die materialien darzu gereicht werden, theils von Zinn, halb von holtz oder blech also drauß verfertigt.

5.¹⁹

Mit Schreiner, Zimmer, Schlößer und schmiedearbeit soll der Orgelmacher nichts zu thun haben.

6.

Vor alle solche anwendente und verfertigte arbeit, worunter auch die alte Oberlade aus dem alten Wercke, welche widerum soll abgerichtet und uff erheischende stimmen disponiert werden, damit solche nicht gar verlohren gehe, sondern anders wohinn in eine Kirche kann verkauft und also zu nutz gemacht werden, mit begriffen ist, Verspricht E. E. Rath Ihm dem Orgelmacher überhaupt Zwölfhundert rthlr. und zwar nach und nach über solche arbeit zu zahlen,

¹⁸ Werner Wolfheim hat auf die Bedeutung dieses Aktenstückes zuerst hingewiesen.

Vgl. *Wartburgland* Nr. 19, Eisenach 1926.

¹⁹ Beim Umwenden des Blattes hat Johann Christoph die 4. Ordnungszahl übersehen.

7.

hingegen soll dem Orgelmacher nicht verwehret seyn, auch anders wo Zuarbeiten und seiner Nahrung nachzugehen.

Uhrkundlich ist dieser Gedingsbrief Zwiefach verfertigt und von beyderseits Contrahenten *corroboriert* und bestärcket worden.

So geschehen Eisenach . . .“

Der endgültige „Kontrakt“ mit dem Eisenacher Orgelbauer Georg Christoph Stertzing²⁰ wurde erst am 30. Oktober 1697 unterzeichnet. Am gleichen Tage reichte Bach eine neue Eingabe ein. Sie brachte abermals Vorschläge für weitere Verbesserungen des Klanges. Durch alle Gedanken fühlt man seine wachsende Sorge um das Gelingen des Planes:

J. H. W.

„Weil wegen unseres in der arbeit habenden Orgellwerckes, als ich mit dem Orgelmacher die hirtzubehörige *Disposition* beiläufig kaum entworfen hatte, den folgenden tag drauff der *contract* unermuthet auch so bald und in soweit getroffen wurde, habe ich nachgehend erwehnte *disposition* ein und anders darinnen etwas eigentlich- und genauer einburchten, ja solche endlich gantz ins reine Zubringen, nochmals wohl durchgangen und daher folgende noch sehr nützliche Verenderungen pflichtmäßig Zuerinnern, gehohrsamst Vorzutragen und solche noch miteinzurücken Vor nötig befunden, damit nichts unterbleibe, was einem solchen ungemeynem Orgellwercke Zutraglich sey, nemlich: . . .“

In 6 Punkten bringt Bach konkrete Vorschläge. Er empfiehlt „anstatt der *Sequialter* eine *Traversa* 8 fuß, anstatt der *Suisflöt* 1 fuß eine 2 fußige *Plockflöb*“ und ähnliche Verbesserungen. Er schließt seine Eingabe mit den Worten:

„Wenn nun dem Orgelmacher Vor solche in etwas grittliche und mühsame Arbeit (welche aber, wenn solche fleißig gemacht wird und wohl geräth, auch eine sehr nützliche *invention* ist) noch ein Zuschuß geschicht, könnte man nunmehr in Gottes Nahmen als darbey Verbleiben, Wie ich denn fest hoffe, mann werde in solche itzt erwehnte und schöner Verender- und abwechselungen halber abgefaßte Arth ein Zuwilligen, nun erst zuletzt Kein bedencken tragen, so will ich auch, sobald der Schluß folgend hirüber geschehen, in 2 oder 3 stunden die völlige *Disposition* des gantzen Orgellwerckes ins reine bringen, E. E. Rath gehohrsamst überreichen, damit solche bey den *contract* gebracht und dem Orgelmacher gebührend ausgehändiget werden kann.“

Da der Rat mit seiner Zustimmung zurückhält, erweitert Johann Christoph seine Pläne und legt am 30. Dezember 1697 ein weiteres Schreiben (von 3 Seiten) vor. Man fühlt seine Bedenken, daß das Vorbringen immer neuer Wünsche ihm vielleicht übel ausgelegt werden könnte:

„. . . Ich sehe hirdurch keinen eigennutz, sondern ich meyne es guth mit der Kirchen, Stadt und Orgell und nehme mich des Werckes an, als wenn ich ewig daruff spielen wollte, ungeachtet ich selbiges so lange nicht mehr verrichten werde als es schon geschehen; und do wir nun auch so nahe schon herbey gerückt ein gutes Orgellwerck zu haben, wehr es ja schade, wenn man es an dem noch wenigen wollte fehlen lassen; so braucht man ja die hirzu behöhrigen Costen itzo sobald auch noch nicht, sondern es hatt noch Zeit.

²⁰ Nach dem Tode des Christoph Knott hatte der bisher in Ohrdruf beheimatete Orgelbauer G. Chr. Stertzing die Nachfolge angetreten.

Verschändigen, Eufem und Geraden singen, aber in dem
 Binnengleich, oder Vergleich, so nicht zusammen passen
 wird. ^{Wohl} ^{ist} ^{es} ^{bedeutend} ^{will} ^{ich}, ^{so} ^{viel}
 mich als ^{einige} ^{Beispiele} ^{Organe} ^{zu} ^{den} ^{und} ⁱⁿ
 einem, ^{Weniger} ^{Wohl} ^{ist} ^{es} ^{bedeutend} ^{will} ^{ich}, ^{so} ^{viel}
 wohl sorgfältig angestrichen und flüßig werden, und ich gerne das meiste
 in die Sache thun und mit dem Orgelmeyster diese oder jenes
 stimmung halber, wenn nötig, zu Rath gehen, damit alles fein ac-
 curat mensuriert, wohl ⁱⁿ ^{der} ^{Stimme} ^{nach} ^{erheischender}
 Art sein Aequal und gut klingen und geistig an-
 gebracht werde, und also ^{zu} ^{erst} ^{im} ^{Gerath} ^{ein} ^{tüchtiges}
 Orgelwerk werde, dann ^{we} ⁿⁿ ^{ich} ^{weiß} ^{schon}
 das gutes Orgelwerk ist, das in ^{der} ^{Stimme} ^{nach} ^{erheischender}
 Art gute Organe nach sich, ja ein solches Werk
 macht gar unterschiedene gute Organe, welches
 nur so viel in einem thun und ^{schon} ^{früher} ^{schon}
 thun, wenn ^{im} ^{Jahre} ¹⁶⁶⁵. ^{das} ^{ist}, ^{ein} ^{solches}
 wird ^{zu} ^{erst} ^{im} ^{Gerath} ^{ein} ^{tüchtiges}
 Werk sein, ^{gott} ^{gebe}, ^{folgend} ^{zu} ^{erst} ^{im} ^{Gerath} ^{ein} ^{tüchtiges}
 gutes und endliches ^{ein} ^{solches}
¹⁶⁶⁷. ^{das} ^{ist}, ^{ein} ^{solches}
¹⁶⁶⁷. ^{das} ^{ist}, ^{ein} ^{solches}

Dem Orgelmeyster müssen diese Vorlesungen
 für die Vorlesungen ^{communiert} ^{werden}

Begleitschreiben zum „Verbesserungsstück“ 30. Dezember 1697

macher dieser oder jener stimmung halber, wo es nötig, zu rath gehen, damit alles fein, *accura*
mensuriert, wohl *in* *der* *Stimme* *nach* *erheischender* art fein *aequal* und gut
 lautend ins gehöhr angebracht werden und also zuvörderst im Gerath ein tüchtiges orgel-

werck werde, denn wo ein *wobl disponiertes* gutes orgelwerck ist, dahin ziehet es gemeinlich auch gute Organisten nach sich, ja ein solches Werck machet gar uff gewisse mase gute Organisten, welches mir sehr viel in meinem Thun und *profession* hette helfen sollen, wenn ich seit *ao* 1665 biß itzo, ein solches werck zu *tractieren* unter meinen Händen alhir gehabt hette; Gott gebe folgend zu diesem einen guten und endlichen Ausspruch. — Nb. Dem Orgelmacher müsten diese Verbesserungsstücke vorher zu überlegen *communiert* werden.“

Ende des Jahres 1697 war der Kontrakt mit dem Orgelbauer Stertzing unterzeichnet. Sobald die Arbeiten an der neuen Orgel einsetzen, versuchte Bach beim Rat eine Verbesserung der Einkünfte seiner Orgelmacher durchzusetzen:

„Wenn nun dem Orgelmacher vor solche in etwas grittliche und mühsame Arbeit noch ein Zuschuß geschieht, könnte man nunmehr in Gottes Nahmen also darbey verbleiben.“

Auch in seiner nächsten Eingabe (vom 31. Januar 1698) erinnert er den Rat eindringlich daran, daß ein gutes Gelingen des Werkes im wesentlichen von dem Wohlbefinden aller am Orgelbau Beschäftigten abhängt. Man muß die Fassung seiner Gedanken kennen, wenn Johann Christoph als Mensch vor uns stehen soll:

„Unser Orgelmacher hatt gerühmt, wie nehmlich bey neulichten letzterem Beschluß, nicht allein Ew. Hochehrw., sondern auch E.E. Rath geneigt gewesen, Ihm mit etwas Hinnlängliches anhand zugehen, damit er doch von der versprochenen Summe nur einmahl auch etwas rechtes in die Hände bekähme. Seine arbeitenden leute, bey denen das Wochenliche zimlich aufgelaufen, dadurch zubefriedigen. Zudem hätte Er sich und seine Gehülffen bißhero von der wochentlichen wenigen darreichung nicht einmahl ernehren können, wenn Er nicht etwas, wie aller orten gebräuchlich, von bergk und aus der Eichel uff abschlag bekommen, welches Er derweil zu lebensmitteln dargethan hir zugebüßet. . .“

Mir scheint, ein solch warmes Mitempfinden, ein so entschiedenes Eintreten für seine Mitmenschen wird den Charakter Bachs am besten aufzeigen. Unablässig kreisen seine Gedanken um den Fortschritt der neuen Orgel. Am 4. März 1699 überreichte er dem Rat ein sechsseitiges Schreiben mit neuen Ideen und Vorschlägen. So empfiehlt er dringend „die Anlegung zweier Chörleins zu beyden Seyten des halben Mondes, um zwey chörliche Motetten zu bestellen“. Er beweist nicht nur sehr klar die Notwendigkeit einer solchen Maßnahme, sondern gibt auch eine erschöpfende Aufstellung der Umbauarbeiten. Alle diese Beiträge aus seiner Orgelkampffzeit zeugen ausnahmslos für den Menschen.

Ist es nicht bewundernswert, mit welch kluger Überlegung der Orgelbauplan eingeleitet wurde! Noch 1696, nach zwanzigjähriger Vorarbeit, nennt Bach seine Pläne ein „Verbesserungsstück“. Und in der Tat werden einige gute Teile der alten Orgel übernommen. Erst nach 1698 war das Streben nach einer völlig neuen Orgel Allgemeingut geworden. Nunmehr war der Rat bereit, zur Finanzierung derselben eine Kollekte aufzulegen, die nach Straßen geordnet ist. Nach dieser wohnte Johann Christoph in der Fleischgasse: er entrichtete als Hausbesitzer 2 fl. Neben ihm wohnte der Maler Johann Heinrich Wahnes; auch der Kantor Dedekind ist sein Nachbar, aber beide haben keine Zahlung geleistet. Die Gesamtkosten, ursprünglich

auf 1200 Rthlr berechnet, forderten die hohe Summe von 3047 Rthlr 16gg. 1 Pfg., dazu die gestifteten Materialien (Holz, Blei, Zinn). Ein dickes Aktenstück klärt über jede Einzelheit auf.

Es ist bekannt, daß es Johann Christoph Bach nicht vergönnt war, den Klang seiner Orgel zu hören.²¹ Erst im Jahre 1707 war sie vollendet; die Abnahme fand am 22. Juni statt. Ob im Gottesdienst der Orgelweihe sein Name genannt worden ist? Die Orgel selbst strahlte seinen Ruhm aus. Sie galt bei den mitteldeutschen Organisten schlechthin als ein Wunderwerk, das zu hören und studieren jedem „anfahenden Organisten“ als eine berufliche Pflicht erschien. Auch Johann Sebastian wird als junger Organist 1707/08 vom benachbarten Mühlhausen aus an diesem Werke nicht vorübergegangen sein, wie seine späteren Orgelentwürfe erkennen lassen.²² Johann Christophs Orgel-Disposition ist schon früh in die Geschichte eingegangen. In Jacob Adlungs *Musica mechanica organoedi* vom Jahre 1768 wird sie rühmend hervorgehoben und ausführlich beschrieben. Wer sich der Mühe unterzieht und alle Abschnitte dieses großangelegten Planes in seinem geistigen Ohre aufklingen läßt, wird auch die Tragik seines Schöpfers empfinden. Er wird diesen stetig um die höchsten Ziele der Kunst ringenden Geist, inmitten einer dumpfen Welt kleinbürgerlicher Beschränktheit, bewundern. Wie soll man diese Menschen anders beurteilen, die seine Verbesserungsvorschläge alle ablehnen, ihn als „Querulant und halsstarriges Subjekt“ beschimpfen und dann seinen Wünschen, obgleich einige hohe Kosten verursachen, doch nach und nach zustimmen. Nichts von dem, was Bach gefordert hatte, blieb unvollendet, selbst den Posaunenbaß 32', für den nach seinen Anweisungen genügend Raum auf der Lade vorhanden war, haben die „klugen Stadtväter“ 1707, nach Bachs Tode, noch einbauen lassen. Auch die Vollendung des schönen Prospektes mit der Inschrift „Gloria in excelsis deo“ und der Jahreszahl 1719, der uns erhalten geblieben ist, geht auf Johann Christoph zurück. Wir haben in diesem Falle die Größe des Menschen zu betrachten, der bestrebt war, trotz Unverstand und Böswilligkeit eine große Tat zu vollbringen, aber seine körperlichen Kräfte im geistigen Ringen völlig verbraucht hat. Gerade der Orgelbauplan belehrt uns, daß es Johann Christoph nicht an Willenskraft fehlte. Wenn seine Umwelt kein Verständnis dafür hatte, warum er unbesiegt den Kampfplatz verlassen mußte, so ist es unsere Pflicht, seine Persönlichkeit wahr und gerecht in die Geschichte einzufügen.

Der Charakter eines Menschen wird sich am augenfälligsten im Umkreis seiner Familie offenbaren. Werfen wir einen Blick auf seine familiären Bindungen, so steht eine achtbare Persönlichkeit ohne jeden Makel vor uns. Das Verhältnis zu seiner Frau muß besonders innig gewesen sein. Aus allen

²¹ Die von Wolffheim angeführte Eingabe vom 23. Februar 1703, kurz vor Bachs Tode, habe ich nicht gefunden.

²² Vor allem weist seine in Mühlhausen verfaßte Orgel-Disposition (für St. Blasius) auf die von Johann Christoph Bach bevorzugten Stimmen hin.

seinen Eingaben an Rat und Fürst spricht eine bange Sorge um Frau und Kinder. Von acht Kindern wuchsen sieben heran, vier Jungen besuchten die Lateinschule. Ein reiches Familienleben umgab den schaffenden Meister.

Alle Söhne wurden durch den Vater in der Musik herangebildet:

1. Johann Nicolaus, get. 17. 10. 1669,
der spätere Stadt- und Universitätsorganist in Jena; hier gest. 4. 11. 1753.
Auch als Komponist hervorgetreten.
2. Johann Christoph, get. 29. 8. 1676,
erfolgreicher Cembalist und Klavierlehrer, nachzuweisen in Erfurt, Hamburg, Rotterdam, England: „Hat sich aber niemals zu einer *function* begeben, sondern sein meistes *Plaisir* in Reisen gesucht“ (Genealogie).
Todesjahr und Todesort unbekannt.
3. Johann Friedrich, geb. (um) 1682.
Die Taufe ist im Eisenacher Kirchenbuch nicht verzeichnet. Er wurde 1708 Nachfolger Johann Sebastian Bachs in Mühlhausen. Ein technisch hochbegabter Organist, aber ein leichtsinniger Charakter. Er war mit zwei Mühlhäuserinnen verheiratet; „und zwar unbeerbet“ (Genealogie).
Hier ist er 1730 verstorben.
4. Johann Michael, get. 1. 8. 1685,
zunächst Organist, wandte sich später dem Orgelbaufach zu: „...ist aber nach diesem in die Nordländer gereiset und nicht wieder *retourniert*, daß man also keine weitere Nachricht von ihm hat“ (Genealogie). Soll zuletzt in Stockholm wohnhaft gewesen sein, war aber dort nicht nachzuweisen.

Die engen Beziehungen Johann Christophs zu seinem erfolgreichsten ältesten Sohne Johann Nicolaus lassen sich nachweisen. Noch in seinen letzten Lebenstagen war der kranke Meister um die Zukunft seines zweiten Sohnes Johann Christoph besorgt, den er zu seinem Nachfolger bestimmt hatte, den aber der Rat nicht bestätigen wollte. Ebensowenig wie wir Johann Sebastian für die leichte Lebensart seines Sohnes Friedemann verantwortlich machen, können wir Johann Christoph mit dem Charakter seines Sohnes Johann Friedrich identifizieren, der ähnlich veranlagt war. Es ist anzunehmen, daß das plötzliche Ableben des Vaters die Veranlassung gewesen ist, daß der jüngste Sohn, Johann Michael, seine musikalische Ausbildung nicht vollenden konnte.

Nichts kann den Familiensinn Johann Christophs besser beleuchten als der plötzliche Tod seiner Frau am 23. März 1703. Der sensible feinnervige Künstler hat diesen Schicksalsschlag nicht überwinden können. Wenige Tage später, am 2. April, trug man auch ihn hinaus auf den Friedhof. In der Nähe der Kreuzkirche wurde er begraben. Sein Grab ist unbekannt.

Rollberg glaubte Beweise anführen zu können, um den Bachschen Stammesinn bei Johann Christoph in Frage zu ziehen. Seine Behauptung, daß ein direkter Verkehr der beiden Familien Johann Christophs und Johann Am-

brosius' nicht stattgefunden habe²³, läßt sich an keiner Stelle nachweisen. Er übersieht völlig, daß die Frauen der beiden Familien in einem großen Kreise der Bürgerschaft als Paten zusammengekommen sind. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn zwischen den Familien der freundschaftliche Verkehr abgebrochen gewesen wäre. Daß eine direkte Gevatterschaft nur einmal zu finden ist — hier vertritt Johann Christoph bei der Taufe der Johanna Juditha (28. 1. 1680) seinen Kollegen Johann Pachelbel (in Erfurt) —, kann das Freundschaftsband nicht in Zweifel ziehen. Dieser Taufakt beweist uns, daß zwischen den Familien das beste Einvernehmen geherrscht haben muß, sonst hätte Johann Christoph nicht am Taufstein gestanden und das Kindchen über den Taufstein gehalten. Auch die ständige Begegnung der beiden Männer bei kirchlicher und höfischer Musik hätte ein frostiges Benehmen völlig unmöglich gemacht. Es ist schon denkbar, daß der bescheidene Ambrosius auf die Geldverhältnisse seines Vetters Rücksicht genommen hat um ihm die Kosten eines Patengeschenkes zu ersparen. Gerade die einmalige Heranziehung als „Stellvertreter“ eines Paten wird unsere Vermutung stützen.

Völlig abwegig ist es, den Verwandtschaftssinn Johann Christophs anzuzweifeln, „weil die Kinder von Ambrosius Bach nach dessen Tode nach Ohrdruf zum ältesten Bruder gegeben wurden“²⁴. Auch hier irrt Rollberg, denn das entsprach einer sippenüblichen Gepflogenheit. Erst wenn in solchen Fällen die eigene Familie nicht dazu in der Lage war, traten entferntere Verwandte dafür ein. Das war in der Familie Sebastians nicht anders. Kam doch auch dessen jüngster Sohn, Johann Christian, nach dem Tode des Vaters zu seinem ältesten Bruder Philipp Emanuel nach Berlin, obwohl die Mutter mit mehreren Töchtern in Leipzig verblieb.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchungen zusammen, so dürfte es unwidersprochen bleiben, daß die positiven Werte des Menschen überwiegen. Wenn wir um Objektivität bemüht sind und uns von den Verdächtigungen der Stadträte nicht beeinflussen lassen, werden wir ein ganz anderes Urteil gewinnen. Bedenken wir, daß diesen Herren jedes Mittel recht war, wenn es galt, den Stadtsäckel zu schützen.

Wohl beachtet Johann Christoph in seinen Eingaben die Höflichkeitsformeln der damaligen Zeit, aber er geht schnell auf das Ziel seiner Wünsche los. Die logische Entwicklung seiner Gedanken ist geradezu erstaunlich. Man spürt, daß ein kluger Geist die Feder führt. Großzügigkeit im Handeln tritt uns überall in seinen schriftlichen Äußerungen entgegen. Dieser Mann war keine kleinliche Natur!

Während es damals üblich war, die Eingaben an Behörden mit Schönschrift eines Kopisten einzureichen²⁵, sind alle Eingaben Johann Christophs Urschriften. Selbst an den Herzog hat er nicht anders geschrieben, zum Teil

²³ Auch MGG übernimmt diesen Standpunkt, Bd. 1, Sp. 955.

²⁴ Vgl. das wörtlich wiedergegebene Urteil ebd., Sp. 955.

²⁵ Auch Johann Ambrosius bediente sich dieser Gepflogenheit.

sogar stark verbesserte Urschriften vorgelegt. Das interessanteste Stück dieser Art ist das „Verbesserungsstück“. Die zahllosen Verbesserungen geben uns noch heute ein anschauliches Bild seines lebendigen Geistes.²⁶ Oft kann man nur mit Mühe den Sinn des Textes aus dem Durchstrichenen herauslesen. Wenn der Empfänger den verworfenen Gedanken nicht erfahren soll, hat Johann Christoph keinerlei Bedenken, ihn mit der umgekehrten Feder durch breite Striche unleserlich zu machen. Kein Graphologe würde diesen Briefschreiber für einen kleinlichen Geist halten.

Wir brauchen gewisse menschliche Schwächen unseres Meisters nicht zu übersehen. Keineswegs können wir ihn als einen guten Haushalter bezeichnen, niemals hat er es verstanden, seine Einnahmen ökonomisch zu verwalten. Es gehört zu seinem Lebensbild, daß er Vorschüsse auf Besoldungen benötigte. Meistens werden sie zurückgezahlt oder verrechnet, zuweilen auch „aus gewissen Ursachen“ niedergeschlagen. Es ist erschütternd genug zu sehen, daß die Rechnungsbelege die Verschuldung bis über den Tod hinaus widerspiegeln. Bestimmt war er kein Beherrscher realer Schwierigkeiten. Dem Höhenflug seines Geistes folgend, ließ er sich lieber in die Traumwelt seiner Kunst entführen. So wurde sein inneres Leben von den Gesetzen und Grenzen der bürgerlichen Ordnung ständig bedrückt. Ich glaube, wir würden heute einen solchen Menschen eine „echte Künstlernatur“ nennen und ihn mit dieser Charakterisierung auszeichnen.

Bedenken wir, daß ein wirklicher Fehltritt, das geringste kriminelle Vergehen, den unbeliebten und streitbaren Organisten von der Orgelbank sofort entfernt hätte. An keiner Stelle der großen Aktenbestände tritt ein solcher Verdacht oder Vorwurf zutage.

Je tiefer ich in die Eisenacher Musikgeschichte eingedrungen bin, desto mehr offenbarte sich mir die Eisenacher Herzogszeit (1672–1741) als eine bemerkenswerte Epoche deutscher Musik überhaupt. Nach einem Briefe Georg Philipp Telemanns²⁷, der die Kapelle von 1706–1712 leitete, soll sie das Pariser Opernorchester an Qualität übertroffen haben. Beim Aufbau dieser Hofkapelle hat Johann Christoph Bach, das Genie auf dem Eisenacher Orgelstuhl, eine führende Rolle gespielt. St. Georg, die alte Landgrafenkirche, war zugleich Hofkirche. J. N. Forkel hat uns berichtet, welch hohes Ansehen Johann Christoph in der Bach-Familie genossen hat: „Nie spielte er auf der Orgel mit weniger als fünf notwendigen Stimmen.“ Sein Ruf als Organist ging weit über Thüringen hinaus. Sein Wirken in der Georgenkirche hatte vermutlich im mitteldeutschen Raum einen ähnlichen Klang wie die Lübecker Abendmusiken Dietrich Buxtehudes im norddeutschen Gebiet.

Mehr als die Kantoren neben ihm versorgte er das gottesdienstliche Leben mit Motetten und Kantaten. Leider ist davon nicht viel erhalten geblieben. Über die Höhe seiner Kunst belehren uns die vorhandenen Werke. Sie sind

²⁶ Vgl. die Bildanlagen.

²⁷ Auf den zuerst Romain Rolland aufmerksam gemacht hat.

bekannt genug. Doch wird uns vor allem seine 22-stimmige Michaelskantate „Es erhob sich ein Streit“ das beste Beispiel von dem großen Zug seines künstlerischen Denkens geben.

Noch weniger ist von dem auf unsere Zeit gekommen, was Johann Christoph für die Hofmusik geschrieben hat.²⁸ Daß er im Auftrage des Herzogs Kompositionen verfaßt hat, für die er besonders entschädigt wurde, läßt sich nachweisen. Da nach dem fluchtartigen Abgang ihres Kapellmeisters Daniel Eberlin (1692) die Hofkapelle vorerst keinen Leiter erhielt, scheint Johann Christoph auch hier führend gewirkt zu haben, was mit der wachsenden Sympathie des Herzogs zu erklären wäre.

Vor allen Dingen tritt auch das Lebenswerk eines schöpferischen Geistes für den Menschen ein. Wer sich in das Gesamtwerk Johann Christoph Bachs vertieft hat, wird wissen, daß die technische und geistige Größe seiner Kunst auch einen bedeutenden und großzügigen Menschen voraussetzt. Wenn wir dem Geistigen, das aus seinen Werken klingt, im einzelnen nachgehen, werden wir nicht nur auf meisterhafte Formgestaltung, sondern auch auf tiefgehendes Sprachempfinden stoßen. Wir werden über manche kühne Akkordbildung staunen, wie wir sie z.B. in der neunten Variation seiner „Aria Eberliniana“ finden. Wir sind geneigt, manche eigenartige Thematik Friedemann Bach gegenüberzustellen. Das alles sind Beweise einer reichen Phantasie, die weit über den strengen Satzstil seiner Zeit hinausgeht und bis ins 19. Jahrhundert weist.

Das meinten wohl auch seine Zeitgenossen, wenn sie Johann Christoph Bach als „den großen ausdrückenden Komponisten“ bezeichneten. Wir wissen, daß diese Ausdruckskraft eine seelische Substanz ist, die uns den Menschen in seiner geistigen Veranlagung aufzeigt. Seine Musik spricht nur zu deutlich aus, daß wir es mit einem tragischen Künstler zu tun haben.

²⁸ Bekannt sind: Sarabande mit 12 Variationen; Arie in *a*-Moll mit 15 Variationen (verschollen); Aria Eberliniana, pro dormente Camillo, mit 15 Variationen (hrsg. von C.Freyse).

Bach und der Okulist Taylor¹

Von Helmut Zeraschi (Leipzig)

Die Bachbiographik hat in der Schilderung der letzten Lebensumstände Bachs, soweit sie dessen Augenleiden, die beiden Operationen und das dadurch zumindest beschleunigte Ableben angehen, die nicht eben ausführlichen Angaben des Nekrologs übernommen. Sie verlegte die Operation, gelegentlich wird von zwei Operationen gesprochen, in den Januar 1750, wozu die Bemerkung des Nekrologs, daß Bach danach ein „völlig halbes Jahr lang fast immer kränklich war“, eine gewisse Berechtigung gab. Philipp Spitta² gibt den „Winter 1749 auf 1750“ als Zeitpunkt der Operation an, Adolf Prosniz³ spricht von einer zweimaligen Operation und verlegt sie ebenfalls in den Zeitraum 1749 bis 1750, Hans Engel⁴ glaubt 1749 annehmen zu müssen. Andere halten sich eng an den Wortlaut des Nekrologs und lassen teilweise die Zeitbestimmung offen, womit jedoch indirekt wiederum der Januar 1750 als Operationsmonat bezeichnet wird.

Nach dem Erscheinen der Bachbiographie von Charles Sanford Terry⁵ sind verschiedene Arbeiten veröffentlicht worden, die sich mit der folgenreichen Begegnung zwischen Bach und Taylor befassen und Licht in die noch dunkle Angelegenheit zu bringen versuchen. Terry ist zwar nicht der erste, der den Okulisten Dr. John Taylor aus England als denjenigen bezeichnet, der die Operationen an Bach vorgenommen hat; denn bereits Prosniz teilt in seinem Compendium mit: „Interessant ist, daß derselbe englische Arzt, Dr. Taylor, einige Jahre später Händel in London mit dem gleichen Erfolge operierte“. (Der Erfolg war negativ.)

Zwei Jahre später zitiert J. A. Fuller Maitland⁶ aus den dreibändigen Lebenserinnerungen Taylors⁷ eine auf Bach und Händel bezügliche Textstelle. Die Glaubwürdigkeit der Taylorsche Aussage wurde allerdings wegen darin enthaltener offensichtlicher Irrtümer in Zweifel gezogen.

Terry ist näher auf Taylor eingegangen und hat, vermutlich auf Grund von dessen Lebenserinnerungen, angenommen, daß Taylor im Dezember 1749 nach Wien reiste und wohl „vor seiner Abreise dorthin Bachs Augen untersucht“ habe. An anderer Stelle schreibt er: „Die Operation wurde vermutlich im Januar 1750 vorgenommen, als Taylor, der von Wien nach Mecklenburg gerufen worden war, Leipzig auf der Rückreise wieder berührte.“

¹ Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich dem Ophthalmologen Dr. Gustav Freytag, Leipzig, dem ich an dieser Stelle dafür danken möchte.

² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1930⁴.

³ Adolf Prosniz, *Compendium der Musikgeschichte 1600 bis 1750*. Wien 1900.

⁴ Hans Engel, *Johann Sebastian Bach*. Berlin 1950.

⁵ Charles Sanford Terry, *Bach. A Biography*. London 1928.

⁶ J. A. Fuller Maitland, *The Age of Bach and Handel*. 4. Band der „Oxford History of Music“. Oxford 1902.

⁷ John Taylor, *The History of the Travels and Adventures of the Chevalier John Taylor, Ophthalmiator, written by himself*. London 1761.

Dadurch würde die indirekte Zeitangabe des Nekrologs für die Operationen, der Januar 1750, eine Bestätigung finden. Terry zitiert ebenfalls die schon von Fuller Maitland angeführte Stelle aus Taylors „History“:

„I have seen a vast variety of singular animals, such as dromedaries, camels, etc., and particularly at Leipsick, where a celebrated master of music, who had already arrived to his 88 th year, received his sight by my hands; it is with this very man that the famous Handel was first educated, and with whom I once thought to have the same success, having all circumstances in his favour, motions of the pupil, light, etc., but upon drawing the curtain we found the bottom defective from a paralytic disorder.“

Daran knüpft Terry die Schlußfolgerung, daß, wenn Taylors Darstellung zuverlässig ist, Bach bereits früher einen Schlaganfall erlitten haben müßte, und vermutet als Zeitpunkt den Mai 1749, wodurch „Herrn Gottlob Harrern Proba zu künftigem Cantorat zu St. Thomä, wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebastian Bach versterben sollte“⁸, hinreichend erklärt sein würde. Diese sehr einleuchtende Version ist gelegentlich in der späteren Literatur wieder anzutreffen. Sie ist, um nur ein Beispiel zu nennen, von Schering in seinem Aufsatz „Thomaskantor Johann Gottlob Harrer“ angeführt.⁹

Newman Flower¹⁰ hat in seiner Händelbiographie diese Stelle aus der „History“ Taylors ebenfalls zitiert. Die Interpretation dieses Textes weicht im wesentlichsten Punkte von der Terrys ab: nicht Bach, sondern Händel hätte einen das Auge zerstörenden Schlaganfall gehabt. Ursache für die unterschiedliche Auslegung ist vermutlich das *and* vor *with whom*, wodurch *with whom* der Syntax nach allerdings nur auf Bach bezogen werden kann. Erst wenn das *and* gestrichen wird, muß *with whom* auf Händel bezogen werden, und erst dann wird Übereinstimmung mit dem Inhalt des ganzen Satzes hergestellt.¹¹ Das Vorhandensein des *and* kann auf eine ungenaue Ausdrucksweise Taylors zurückzuführen sein, kann aber auch z. B. vom Setzer des Originalwerkes verschuldet sein, der vielleicht in wohlmeinender Absicht nach Deutlichkeit das *and* einschob. Selbst wenn hieran noch Zweifel bestehen könnten, so dürfte doch der Inhalt des gesamten Satzes diese restlos beheben. Im ersten Teil erklärt Taylor, dem berühmten *master of music* (den Namen hat er bereits vergessen, und über sein Alter wie auch über die Beziehungen zu Händel befindet er sich im Irrtum) durch seine Hände das Augenlicht wiedergegeben zu haben (was zwar ein noch größerer Irrtum, hier aber bedeutungslos ist). Er kann im zweiten Teil desselben Sat-

⁸ Joh. Salomon Riemers Fortsetzung von Vogels Leipzigischem Jahrbuch. (Joh. Jacob Vogel: Leipzigisches Geschicht-Buch oder Annales. Leipzig 1714.) II. Band 1738/54. Manuskript im Stadtarchiv Leipzig.

⁹ Arnold Schering, *Der Thomaskantor Johann Gottlob Harrer*. Bach-Jahrbuch 1931.

¹⁰ Newman Flower, *George Frideric Handel*. London 1923.

¹¹ In der deutschen Ausgabe der Terryschen Biographie – Johann Sebastian Bach, Leipzig 1929 – verdeutlicht die Übersetzerin Alice Klengel den Satz so, daß Händel die Bezugsperson wird. Dadurch ist Terrys Schlußfolgerung allerdings ohne Basis im Zitat.

zes also nicht zum Ausdruck bringen wollen, daß der Erfolg einer Operation bei eben diesem Manne dadurch unmöglich wurde, daß ein Schlaganfall das Auge bereits zerstört hatte. *The same success*, wie er im ersten Satzteile geschildert wurde, kann sich nur auf Händel beziehen und demzufolge auch der *paralytic disorder*. Tatsächlich hatte schon der erste Händel operierende Arzt Sharp — Taylor war der dritte — bei Händel nicht nur Schwarzen Star, sondern völlige Zerstörung des linken Auges festgestellt.

Max Vollhardt hat sich 1935 in der „Medizinischen Welt“ über Taylor und seine Operation an Bach geäußert.¹² Der Hinauswurf Taylors in Dresden ist in diesem Zusammenhange nicht von Interesse, da sich diese Begebenheit, von deren Art Taylor überdies in seinem Leben verschiedene über sich ergehen lassen mußte, 18 Jahre nach seinem Leipziger Aufenthalt abspielte. Auch soll hier nicht behandelt werden, welcher Art die von Taylor vorgenommene Operation nach den Vermutungen Vollhardts war und wie sie im einzelnen vor sich ging. Das von Vollhardt entworfene Bild der Persönlichkeit Taylors ist sehr aufschlußreich, lehnt sich allerdings an die wesentlich eingehendere und objektivere Darstellung Julius Hirschbergs¹³ an. Von Bedeutung für die Bestimmung des Zeitpunktes der Operation an Bach ist jedoch eine Anmerkung, in der auf Joh. Salomon Riemers Leipziger Jahrbuch 1714/71 hingewiesen und eine auf Taylor bezügliche Notiz zum Abdruck gebracht wird (sie ist unwesentlich gekürzt und weicht gelegentlich geringfügig in der Schreibung ab):

„1750. Den 28. März ward von dem berühmten kgl. grossbritannischen Oculisten Mons. Chevalier Taylor, Doct. Med., die 45. öffentliche Vorlesung über das Auge unter Frequenz Gräflicher, Adlicher, Professoren und Ratsherren bei 400 anderen Personen auf dem grossen musicalischen Concert-Saale zum drei Schwanen im Brühl mit grossem Applausu in französischer Sprache ganzer drei Stunden gehalten, nachdem er vormittags glückliche und erstaunenswürdige operationes oculorum an unterschiedenen Menschen in seinem Logis zum großen Joachimsthale verrichtet hatte. Die Invitation geschahe durch einen gedruckten Zettel in teutsch- und französischer Sprache. Die 450 Stück Augenkrankheiten, so extra fein auf Elephantenbein in Holl- und Engelland gemalet worden, waren vortreflich anzusehen, nicht weniger die kostbaren Instrumente, so er zu denen Operationen vonnöthen.“

Diese Notiz ist, und darauf weist Vollhardt hin, bereits im ersten Bande der „Quellen zur Geschichte Leipzigs“, Leipzig 1889, innerhalb eines Auszuges aus dem Riemerschen Jahrbuche von Gustav Wustmann veröffentlicht worden. Doch ist bisher an der Tatsache, daß Taylor am 28. März 1750 in Leipzig anwesend war, achtlos vorübergegangen worden.

Wenige Jahre später hat Friedrich Herzfelde¹⁴ die Aufmerksamkeit auf

¹² Max Vollhardt, *Über das Augenleiden Job. Seb. Bachs, seinen Operateur und wie es diesem später in Dresden erging*. In: *Medizinische Welt* 1935, Nr. 50.

¹³ Julius Hirschberg, *Die vornehmlichsten Augenärzte und Pfleger der Augenheilkunde im 18. Jb. und ihre Schriften*. Leipzig 1909.

¹⁴ Friedrich Herzfelde, *Dichtung und Wahrheit über das Augenlicht J. S. Bachs*. In: *Allgemeine Musikzeitung*, 64. Jg. 1937.

den Vollhardtschen Artikel zu lenken gesucht und die in diesem nicht ausgesprochene Annahme, daß Bach am 28. März 1750 von Taylor operiert worden sei, zum Ausdruck gebracht, ohne daß neues Material zur Stützung dieser Behauptung beigegeben wurde.

Heinrich Bessler in seiner *Bach-Ikonographie*¹⁵, die schon wegen des „von Natur aus etwas blöden Gesichts“ nicht an Bachs Augenleiden vorübergehen kann, und der Heidelberger Ophthalmologe Ernst Engelking in einem diesem Werk beigegebenen Gutachten haben die Begegnung Bach-Taylor berührt. Hinsichtlich des Zeitpunktes der ersten Operation bleibt es bei der bisher üblichen Annahme (Januar 1750), während der Termin der zweiten Operation als nicht bekannt bezeichnet wird.

Von größter Bedeutung ist nun das Material, das Bert Lenth in „*Music and Letters*“¹⁶ veröffentlichte. Lenth hat die auf Taylor bezüglichen Notizen aus Berliner Zeitungen — der „*Vossischen Zeitung*“ und der „*Spenerschen Zeitung*“ — der Jahrgänge 1749 und 1750 gesammelt und daraus Ergebnisse ableiten können, die den Fragenkomplex um die Augenoperationen Bachs aufhellen. Demzufolge ist Taylor im Jahre 1749 von London nach Holland gereist und hat sich zunächst in Amsterdam und Den Haag niedergelassen. Die geplante Reiseroute wird von der „*Vossischen Zeitung*“ in der Nummer 117/1749 veröffentlicht. Sie sollte ihn über Utrecht, Antwerpen, Brüssel, Cleve, Köln, Frankfurt, Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden und Wien nach Rom und Venedig führen. Das Mißgeschick, daß die Ärzte in den Zeitungen von Amsterdam und Den Haag öffentlich vor ihm und seiner Kunst warnten, hat ihn aber wohl bewogen, sich nach Köln zu begeben und vorzuziehen, eine Reihe ursprünglich vorgesehener Städte in den Niederlanden von seiner Reiseroute abzusetzen. Von Köln wandte er sich nach Frankfurt, wo er am Dienstag vor Weihnachten 1749 eintraf und erst sechs Wochen später, am 4. 2. 1750, nach Gießen weiterreiste. Daß Taylor den Aufenthalt in Frankfurt nicht unterbrochen hat, geht aus den zahlreichen Meldungen der beiden Zeitungen hervor, die immer wieder Einzelheiten von ihm und seinem Tun in Frankfurt berichten. Dieser Umstand ist deshalb wichtig, weil sowohl Terrys Angabe über eine derzeitige Reise Taylors von Köln nach Wien wie auch die aus dem Nekrolog zu entnehmende Zeitbestimmung der Augenoperationen, nämlich Januar 1750, nicht mehr aufrechterhalten werden können.

Aus den Meldungen ist ferner zu entnehmen, daß Taylor über Gießen, Kassel, Göttingen und Gotha nach Leipzig ging, wo er am 27. März eintraf. Lenth vermutet, daß Taylor seine Operationstätigkeit erst am 28. März, an welchem Tage er abends — wie die Zeitungen berichten — öffentliche Lektionen gab, aufnahm. Aus weiteren einleuchtenden Umständen schlußfolgert er, daß die Operation frühestens am 30. März durchgeführt worden sein kann. Tatsächlich bringt die „*Vossische Zeitung*“ Nr. 41/1750 eine Mel-

¹⁵ Heinrich Bessler, *Fünfechte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*. Kassel 1956.

¹⁶ Bert Lenth, *Bach and the English Oculist*. In: *Music and Letters*, Jg. 19.

dung aus Leipzig vom 1. April, die besagt, daß der Zulauf der Menge, die Taylors Hilfe suche, erstaunlich sei und daß er unter anderen den Capellmeister Bach mit allem Erfolg, so daß dieser die völlige Schärfe seines Gesichtes wiedererlangt habe, operiert hätte, was diesem weltberühmten Komponisten niemand mißgönnen wird und wofür man Dr. Taylor nicht genügend Dank sagen könne. Die „Spencersche Zeitung“ Nr. 42/1750 meldet unter dem 4. April aus Leipzig mit anderen Worten den gleichen Erfolg Taylors bei der Operation, so daß der Mißerfolg, der eine zweite Operation erforderlich machte, erst nach dem 4. April eingetreten sein dürfte. Da Taylor Leipzig am 8. April wieder verließ, mußte sie in eben diese Zeit gefallen sein. Daß ein Mißerfolg offenkundig geworden war, vermutet Lenth aus der Tatsache des kurzen Aufenthaltes in Leipzig, da sich Taylor doch in einer Stadt von etwa gleicher Bedeutung, nämlich Frankfurt, sechs Wochen hindurch als Augenarzt betätigt habe. Der weitere Weg führt Taylor, stets an den Meldungen der beiden Zeitungen zu verfolgen, über Wittenberg nach Potsdam und Berlin. Dort widerfuhr ihm allerdings ein noch größeres Mißgeschick als in Holland, denn es blieb nicht bei einer öffentlichen Warnung. Die „Spencersche Zeitung“ Nr. 46/1750 berichtet unter dem 23. April aus Berlin, daß Taylor zwei Frauen unter großen Schmerzen und mit dem sehr wahrscheinlichen Erfolg endgültiger Erblindung operierte, so daß Friedrich II. ihn sofort des Landes verwiesen habe, um weitere Schäden zu vermeiden.

Hier verliert sich zunächst der weitere Weg Taylors. Er taucht erst wieder im Juni 1750 in Dresden auf. Die beiden Monate, so schreibt Lenth, sind in Dunkel gehüllt und die Möglichkeit, daß er in dieser Zeit Leipzig wiederum aufgesucht habe, hätte zwar nicht viel für sich, wäre aber auch nicht ausgeschlossen. Von Dresden ging Taylor nach Karlsbad, nachdem er seinen Ruf in Dresden durch recht zweifelhafte Kuren um vieles verringert hatte, so daß die „Spencersche Zeitung“ in einer Nachricht vom 3. Juli es als fraglich hinstellen konnte, ob er die Stadt so bald wieder besuchen würde.

Riemers Schilderung über die Anwesenheit Taylors in Leipzig, insbesondere den Zeitpunkt dieses Aufenthaltes, deckt sich mit den Angaben der Quellen, die Lenth herangezogen hat. Es dürfte auch kein Zweifel mehr daran bestehen, daß zumindest eine Operation in der Zeit vom 28. bis zum 31. März 1750 erfolgte und daß der Reiseweg den von Lenth beschriebenen Verlauf nahm. Offen bleibt, ob Taylor bis zum Tode Bachs Leipzig wiederum berührt und dann eine zweite Operation vorgenommen hat. Fraglich bleibt fernerhin, ob die Erfolgsmeldungen der Zeitungen über die Operationen sich durch Tatsachen begründen lassen oder ob sie — als von Taylor beeinflusst, wenn nicht abgefaßt — eben nur eine für Taylor und seinen Geschäftsgang günstige Aussage darstellen.

Hier helfen die „Leipziger Zeitungen“, die bisher unberücksichtigt geblieben sind, ein Stück weiter. Sie enthalten im Jahrgang 1750 eine große Zahl von Notizen, zwar nicht über Bach, so doch über Taylor. Ein Vergleich mit den Berliner Meldungen zeigt deutlich, daß sich Taylor der

Zeitungen als eines Mittels zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung ausgezeichnet zu bedienen wußte. Die „Leipziger Zeitungen“ wissen in gleicher Weise und zum Teil mit gleichem Wortlaut von der Reiseroute Frankfurt, Gießen, Kassel, Göttingen und Gotha zu berichten und geben dem Publikum auch von den ans Wunderbare grenzenden Erfolgen, den fürstlichen Auszeichnungen und den Zeugnissen von Universitäten Einzelheiten zum besten. Im „Extract der eingelauffenen Nouvelles“, XIII. Stück, Leipzig, den 28. März, S. 52 — es handelt sich um eine mit ziemlicher Regelmäßigkeit erscheinende Beilage der „Leipziger Zeitungen“ — wird schließlich die Ankunft Taylors mit folgenden Worten mitgeteilt:

„Der Ritter Taylor, Oculist Sr. Kgl. Maj. von Grossbritannien etc. ist gestern über Gotha allhier zu Leipzig angelangt, und hat sein Logis im Joachimsthal genommen. Vor seiner Abreise von Gotha ist er von Sr. Hochfürstl. Durchl. dem Herzoge mit dem Titul als Dero Oculist beehret, und solche Gnade mit einem Geschenke von sehr hohem Werth begleitet worden, welchen noch andere von Seiten der Herzogin Hochfürstl. Durchl. nachgefolget sind. Diesen Morgen wird er vor einer zahlreichen Versammlung seine Art und Weise, das Gesicht wieder herzustellen, zeigen und heute Abends um 7 Uhr auf dem Concert-Saale in den 3. Schwanen eine öffentliche Vorlesung halten, wozu die Personen vom Stande beyderley Geschlechts und die Gelehrten durch Billets, die man diesen Vormittag gratis bey ihm ausgiebt, eingeladen werden. Er gedenkt auf den Dienstag von hier nach Berlin abzugehen.“

Am 31. März erscheint eine weitere Notiz, die wegen des vermutlichen Eindrucks auf die Bevölkerung und nicht zuletzt auf die Freunde Bachs und auf Bach selbst eingefügt werden soll:

„Täglich langen Personen von allerley Stande hier an, welche bey dem Ritter Taylor, Oculist Sr. Grossbritannischen Majestät etc. Hülfe suchen; und es finden sich bereits verschiedene hier wohnhafte und wohlbekannte Personen durch ihn hergestellt. Der Adel und die Facultät finden sich fleissig bey ihm ein, und die Entdeckungen, die er gethan hat, werden als die vorzüglichsten für das menschliche Geschlecht, die seit vielen Jahren geschehen sind, angesehen. Sein Apparatus zu solchem Ende ist der zahlreichste und kostbarste, den man jemahls gesehen hat. Der Zulauf der Leute von allerley Stande nach seinem Quartier ist, wie sonst allenthalben, ausserordentlich, und die Zuneigung, welche seine Reputation unter Hohen und Gelehrten überall erwirbt, ist vielleicht ohne Exempel, wovon die ansehnlichen Präsenze zeugen, die er an den Fürstl. Höfen, daran er gekommen, erhalten hat; und beynahe alle Höfe suchen ihn anietzo auf eine ausnehmende Weise. Er hat schon soviel Personen unter den Händen, dass es ihm unmöglich ist, eher als vor Ende dieser Woche von hier abzugehen, da er nach Potsdamm reisen wird, dem Königl. Preussischen Hofe seine Schuldigkeit zu bezeigen, wohin er mit den trefflichsten Recommandationen geht; und von da wird er sich nach Berlin begeben.“

Am nächsten Tag muß allerdings eine Einschränkung gebracht werden — wohl die Reaktion auf eine ungünstige Stimmung der Leipziger Ärzteschaft gegen Taylor —, in der es u. a. heißt:

„...Was in dem gestrigen Article von der Facultät mit eingeflossen, wird verhoffentlich niemand von der Facultät in Corpore verstehen, sondern dass verschiedene Herren Medici, so wie andere Gelehrte, für ihre Person die Curiosität gehabt, des Hrn. Taylors Operationes mit anzusehen.“

Über die ungünstige Stimmung der Fakultät gibt Julius Hirschberg (a. a. O.) Aufschluß. Der spätere Dekan der Leipziger medizinischen Fakultät, Prof. Quelmalz, dessen Ruf als Arzt weit über Deutschland hinausreichte, schrieb im Jahre 1750 (Übersetzung nach Vollhardt): „Durch den Ruf Taylors, der gewissermaßen wie von der Gottheit auf die Erde zur Wiederherstellung des Augenlichtes der Blinden gesandt schien, verrückt gemacht, rannten Unzählige zu ihm wie zu einem heiligen Anker.“ Drastischer hatte sich Prof. Joh. Zacharias Platner aus Leipzig ausgedrückt (der zu diesem Zeitpunkt zwar schon verstorben war, Taylor aber in früheren Jahren kennengelernt hatte), indem er ihm nachsagte, daß er als echter „Charlatan und Marktschreier“ mehr Blinde als Sehende gemacht habe. Taylor mag sehr bald gespürt haben, daß er von der Leipziger Universität eines der begehrten „Certificate“, um die er sich bei Höfen und kleinen Universitäten mit Erfolg bemühte, um sie dann als Sammlung im Druck erscheinen zu lassen, nicht zu gewärtigen hatte.¹⁷ Das dürfte für ihn der Hauptgrund gewesen sein, den Aufenthalt in Leipzig nicht länger als notwendig und lohnend auszudehnen. Außerdem standen ihm ja in Wittenberg und Potsdam solche Trophäen in Aussicht.

Die oben angeführte, offenbar von der medizinischen Fakultät bewirkte Notiz trägt in den „Leipziger Zeitungen“ das Datum vom 1. April. Auffällig ist, daß die in der „Vossischen“ Nr. 41/1750 ebenfalls vom 1. April datierte Meldung aus Leipzig über den Erfolg der Operation an dem weltberühmten Komponisten Bach in den „Leipziger Zeitungen“ fehlt. Es kann angenommen werden, daß einmal dem Okulisten der Besuch Bachs bei Friedrich dem Großen bekannt geworden ist und ihm daher diese in Berlin publizierte Meldung geeignet schien, den Boden für ihn am preußischen Hofe günstig vorzubereiten. Zum anderen hatte Taylor vielleicht zu diesem Zeitpunkt schon einsehen müssen, daß eine Wiederholung der Operation notwendig sein würde und deshalb von der sehr schnell kontrollierbaren Erfolgsmeldung in Leipzig Abstand genommen.

Im „Extract der eingelauffenen Nouvelles“, XIV. Stück, ist unter dem 4. April folgende Notiz zu lesen, die sich im wesentlichen mit der von Lenth zitierten der „Spenerschen Zeitung“, Nr. 42/1750 deckt:

„Es haben sich bisher täglich mehre Leute gemeldet, bey dem Ritter Taylor Hülfe zu suchen. Unter den vielen Personen beyderley Geschlechts, von allerley Stande und Alter, denen er Hülfe erwiesen, haben besonders die Curen, so er an dem Medico, Hrn. Dr. Koppen, dem Hrn. Capellmeister Bach, und dem Kaufmann, Hrn. Meyer ausgeübt, ihm Ehre gemacht...“

Aus den weiteren Meldungen ist für unseren Zweck nicht mehr zu entnehmen, als daß Taylor nach Potsdam und Berlin gegangen ist und daß sein

¹⁷ Die Jacobische Buchhandlung in der Grimmaischen Straße kündigte in den „Leipziger Zeitungen“ am 2. 4. 1750 z. B. an: „Sammlung von Urtheilen der vornehmsten Academien von Europa über den beglückten Fortgang der Operationen des Hrn. Johann Taylor, Ritters, Doctoren der Arzney-Kunst, Oculisten Ihro Königl. Grossbritannischen Majestät etc.“

Aufenthalt in Berlin „allhier gewisser Ursachen halber nicht länger als bis zum verwichenen Montage gedauert“ hat. Diese Meldung ist vom 25. April datiert.

Ehe auf die Tätigkeit des Okulisten in Leipzig nochmals eingegangen wird, soll sein weiterer Reiseweg verfolgt werden, um Klarheit darüber zu bekommen, ob eine zweite Operation zu einem späteren Termin durchgeführt worden sein kann. Die „Leipziger Zeitungen“ geben auch darüber Auskunft. Sie berichten unter dem 7. Mai 1750, daß Taylor in Baruth eingetroffen ist und daß sich dort, wie üblich, viele Personen von allerlei Stand und beiderlei Geschlechts einfanden, um Hilfe bei Taylor zu finden. Baruth war der Sitz des Fürsten Solm-Baruth und lag außerhalb des preußischen Gebietes im Sächsischen Kurkreise. Er hatte damit den halben Weg nach Dresden bereits zurückgelegt und gedachte, wie die Meldung weiter besagt, über Dresden, Leipzig und Hannover nach Hamburg zu gehen. Sein Aufenthalt erstreckte sich, wie den Zeitungsberichten zu entnehmen ist, bis etwa zum 20. Mai. Eine Dresdner Meldung vom 23. Mai besagt, daß gestern der Ritter Taylor aus Baruth kommend hier eintraf. Tatsächlich führte ihn sein Weg, wie Lenth nachweisen konnte, von Dresden nach Karlsbad, so daß er Leipzig zumindest bis zum Tode Bachs nicht wieder berührt hat.

Über den weiteren Verlauf seiner Reise soll noch eine andere, bisher nicht benutzte Quelle, D. C. E. Eschenbachs „gegründeter Bericht von den Erfolgen der Operationen... Taylors...“¹⁸ herangezogen werden. Eschenbach, Professor der Chirurgie — die Ophthalmologie war ein Teilgebiet der Chirurgie — hat Taylor während zweier Monate in Rostock erlebt, als jener vom Herzog von Mecklenburg-Schwerin gegen Ende des Jahres 1751 wegen einer Augenkrankheit befragt und schließlich nach Rostock gerufen wurde. Taylor befand sich zu der Zeit, so berichtet Eschenbach, gerade in Wien, reiste nach Rostock und traf dort am 20. Februar 1751 ein. Die von Terry erwähnte Reise von Wien nach Mecklenburg hat also tatsächlich stattgefunden, allerdings ein Jahr später, und muß deshalb in bezug auf die Begegnung Bach-Taylor außer Betracht bleiben.

Das Eschenbachsche Werk ist für den Leipziger Aufenthalt Taylors und seine dortige Wirksamkeit sehr aufschlußreich. Eschenbach hatte verständlicherweise ein besonderes Augenmerk auf Taylor, als dieser in Rostock die Behandlung des Herzogs durchführte, wozu das Empfinden seiner Zurücksetzung gegenüber dem fahrenden Okulisten durch den Herzog gewiß beitrug. Er war aber auch dadurch sehr skeptisch gegenüber Taylor geworden, daß die Selbstbeweihräucherung in dessen vielen Schriften die in damaliger Zeit nicht gerade engen Grenzen des guten Geschmacks erheblich überschritt. Die Behandlung selbst war, nach Eschenbach, ohne Erfolg, was Taylor aber keinesfalls hinderte, unter dem Titel „Abhandlung von der

¹⁸ D. C. E. Eschenbach, *Gegründeter Bericht von den Erfolgen der Operationen des englischen Okulisten Ritter Taylors in verschiedenen Städten Teutschlandes, besonders in Rostock*. Rostock

gar besonderen Krankheit und der Wiederherstellung des Gesichts Sr. Durchl. des Regierenden Hn. Herzogs von Mecklenburg-Schwerin“ noch im gleichen Jahr ein Traktätchen zu veröffentlichen. Das ging nun aber offenbar dem Rostocker Professor über das Erträgliche, und er wiederholte das, was Lorenz Heister, den die Medizin als den Begründer der wissenschaftlichen Chirurgie in Deutschland ansieht, bereits 1735 unternommen hatte: dieser hatte „Nachrichten von Taylors unglücklichen augen-curen“ herausgegeben, und Eschenbach veröffentlichte 1752 die obengenannte Schrift in der gleichen Absicht, auf eigene Erfahrungen zurückgreifend, sich auf Berichte stützend, die er sich von Medizinern aus den verschiedensten Städten beschaffte, Zeitungsnotizen verwendend usw. Ein Bild von der Bachschen Augenkrankheit, der Taylorschen Operation und den möglichen Folgeerscheinungen zu rekonstruieren, wird immer Angelegenheit der Mediziner sein müssen. Ernst Engelking¹⁹ hat sich in neuester Zeit dieser Mühe unterzogen. Selbst wenn unbestrittenermaßen die Erkenntnisse der modernen Ophthalmologie dem Wissen des 18. Jh. überlegen sind, so wird das zitierte Eschenbachsche Werk vielleicht auch jetzt noch geeignet sein, Schlußfolgerungen etwa über die Art der in Betracht zu ziehenden Operationsbegleiterscheinungen zu erleichtern. Eschenbach gibt den allgemeinen Verlauf einer Taylorschen Augenoperation wieder, bei der Aderlassen, laxierende Getränke, Schröpfköpfe, Einträufeln von Blut einer frisch geschlachteten Taube oder gestoßenen Zuckers oder gebrannten Küchensalzes in das Auge noch Dinge harmloser Natur sind. Die Beibringung einer Wunde in der Nähe des Auges und darauf die Anlegung einer Bandage unter Verwendung eines „mässigen Stück Geld oder mit einem halb voneinander geschnittenen gebratenen Apfel“ müssen zu den theatralischen Effekten zur Vorspiegelung einer höchst diffizilen Operation (bei entsprechender Honorierung) gezählt werden. Es sind jedoch auch die eigentliche Behandlung der Krankheit angehende Umstände erwähnt, so daß diese wohl die Vermutung ihres Wertes für eine gegenwärtige Untersuchung nicht unberechtigt erscheinen lassen.

Was nun die Tätigkeit Taylors in Leipzig angeht, so zitiert Eschenbach aus der „Hällischen Zeitung“ Nr. 78/1750, „Mittwochs den 20. May 1750“, einen Korrespondentenbericht aus Baruth. In ihm wird zunächst gebeten, die Öffentlichkeit von dem auf einmal in Abfall geratenen und von Taylor künstlich verbreiteten Ruf zu unterrichten. Es heißt dann weiter: „In Leipzig konnte er ebenfalls kein Testimon erlangen, und seine Operationen sind daselbst sehr schlecht gerathen...“ Es hatte sich also bis Baruth herumgesprochen, daß es dem Ritter Taylor insbesondere auf das „Testimon“ einer Universität ankam. Der bereits geäußerte Verdacht, Taylor habe seinen Leipziger Aufenthalt deshalb abgebrochen, weil er die Unmöglichkeit

¹⁹ Ernst Engelking, *Das Antlitz Johann Sebastian Bachs. Eine physiognomische Studie mit besonderer Berücksichtigung seines Augenleidens*. In: Heinrich Bessler, *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*. Kassel 1956.

der Erlangung eines solchen Zeugnisses erkannte, wird dadurch bekräftigt. Auch der nur eintägige Aufenthalt in Wittenberg, das er auf seiner Reise von Leipzig nach Potsdam besuchte, könnte damit erklärt werden, daß schon dieser eine Tag genügte, um „das Zeugnis der medicinischen Facultet zu Wittenberg, vom roten April 1750“ zu erhalten. Damit entfiel für Taylor die Notwendigkeit weiteren Aufenthalts, konnte er doch um so eher in Potsdam zu neuen Ehren kommen. Tatsächlich erhielt er von Friedrich II. den Titel „Königlich Preussischer Hofarzt“ — und gleichzeitig die Ausweisung. Die Markgräfin von Ansbach gibt in ihren Memoiren, die 1828 in Paris erschienen, übrigens einen anderen Grund als die Zeitungen für die Ausweisung an: Friedrich hielt Taylor für einen Spion und legte deshalb größten Wert darauf, ihn schnellstens zu entfernen.

Unter den Zeugnissen, die Eschenbach von Ärzten beigezogen hat (die Namen werden leider und vermutlich auf Wunsch der Betreffenden nicht genannt), befinden sich solche von Leipziger Ärzten und außerdem von einem Arzt, der nach Leipzig gekommen war, um Taylor und seine Operationsart kennenzulernen. Dieser ausführliche und anschauliche Bericht über das Verhalten Taylors als Mensch und Arzt soll hier zitiert werden, obwohl er nur mittelbar etwas über die Begegnung zwischen Bach und Taylor aussagt:

„Der Ritter, Hr. D. Taylor, kam den 28ten Merz a. c. von Gotha in Leipzig an, verrichtete sogleich seine operationes daselbst und die Zeitungen machten von daher, wie überall, grossen Lerm davon. Ich reisete zu ihm, um ihn kennen zu lernen, und die ahrt, guttam serenam durch eine operation zu curirn, zu sehen: kahn den 31sten Merz in Leipzig, verfügte mich noch selbigen Tages zu ihm, fand ihn aber nicht zuhause. Es war eine grosse menge Augen-patienten in seinem quartier, welche schon viele Tage vergeblich gekommen, und zu drei bis vier stunden auf hülfe vergeblich gewartet hatten. Endlich kahn Mons. Taylor, und weil er schohn von meiner ankunft durch einen bedienten benachrichtigt war, kam er geschwind auf mich loss, that, als wenn er viel mit mir reden wollte, liess mich aber nach einem „votre treshumble Serviteur“ stehen, und lief im hause eine treppe hinauf, die andere nieder, so dass niemand endlich wuste, wo Monsieur le Chevalier hingekommen. Woraus ein klagen unter den kranken entstund; einer sagte, wenn ich nur wüste, was ich mit denen Recepten machen solte, so er mir schon vor zwey tagen gegeben: der andere, wenn er mirs nur sagen wolte, ob mir zu helfen oder nicht, etc. Nach verflussung einer halben stunde kam dieser Mercurius endlich wieder hervor, und coupirte an zwey Persohnen ein paar engorgirte bluthgefässe der conjunctivae. Darauf, ehe wir wusten, wo er wieder hingekommen, hiess es: Mons. Taylor ist ausgefahren, und bestellet hiemit alle patienten morgen um 7. uhr. Des morgens kahn eine zahlreiche Gesellschaft. Hr. Taylor erschien endlich, wiess mir seine splendiden instrumente und gemahlten augen-krankheiten, und sprach eine viertheil stunde mit mir. ... Im grauen stahr bedienet er sich einer sehr subtilen runden Nadel, dergleichen die alten gehabt haben. Die Leute durften kein Regimen observiren: er liess sie auch viel und lange scheu herumgehen, ehe er sie verband. Endlich, da ich täglich mit Mons. Taylor umgegangen, ward mir die Zeit lang, und wünschte, eine guttam serenam operiren zu sehen: es waren einmahl fünf bis sechs dergleichen kranke da, die stark um hülfe schrien. Weil er nun wuste, dass ich diese cur gern sehen möchte, observirte er zwhar die Beschaffenheit der augen, sagte aber: il n'y a rien à faire... Den Tag darauf sprach ich recht ernsthaft davon mit Mons.

Taylor, worauf er mir versprach, dass ich diese operation vor meiner abreise sehen sollte. Es war eben ein Mensch da, der schlechte bewegung der pupillae und ein blödes gesicht hatte. Mit diesem verfuhr er folgender gestalt: Nachdem er mit dem speculum oculi den bulbum gehalten, machte er nach dem cantho majori zu, mit einem silbernen, vorn etwas breiten und mit subtilen Zähnen versehenen instrumente, zwei bis drei kleine frictions auf einer stelle, und frottirte, wie er sagte, den tendinem Musculi recti, wodurch ein grosses tremblement im auge erregt wurde, so dass, wie er alsobald das Augenlid zumachte, ich dis selbst mit einem aufgelegten finger deutlich fühlte: die pupilla dilatirte sich auch, sobald der patient aufstund, besser, wie vorhin: und der Mensch versicherte, dass er besser sehen könnte. Obs von dauer sey, und was davon zu halten, überlasse ich andern zu beurtheilen. Beim abschied nehmen riet er mir, mich auf die augen-curen fleissig zu legen, weil dis die häufigsten Krankheiten wären, und sagte davon in gegenwart einiger medicorum zu mir ganz frey: *Parlés à un medicin, à un chirurgien, ils n'èn savent rien du tout.* Von seinen operationen ist noch zu merken: wenn er in Ophthalmien, abcessu in cornea, albugine staphylomatae etc. die bluthgefässe mit einer Nadel gefasst und abgeschnitten (wie St. Yves beschreibt) wobey er die conjunctivam gar nicht menagiret, sondern recht considerable stücken davon wegschneidet, so nimt er nachdem eine lanzette, und sacrificirt damit den inneren teil des unteren Augenlides, nachher braucht er erstlich das Bürstgen, und frottiret öfters über das ganze Auge bey einer halben viertheil stunde, dabei es, zumal bei Kindern, an ein gewaltiges schreyen geht, wie denn öfters zu einer halben Thee Tasse und mehr geblüth aus solchen sacrificierten Auge wegläuft. Jedoch halte ich hiebei das letzte, nemlich die Augenbürste, wenn die Lanzette schon gebraucht ist, für überflüssig. . . .“

Für die Begegnung Bachs mit dem Okulisten ist jedoch ein von Eschenbach im Auszug wiedergegebenes Schreiben „von einem öffentlichen Lehrer der Medicin in Leipzig, im May 1750“ — es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich um Prof. Quelmalz handelt — von größter Bedeutung. Dieses Schreiben bestätigt übrigens, daß nicht fingierte Belastungszeugnisse gegen Taylor von Eschenbach zur Durchsetzung seines Zweckes verwendet wurden:

„M.H. Hier haben sie eine gegründete und unpartheiische Nachricht von des Ritters Taylors nachgelassenen Patienten; Denn so oft mir schwarz verbundene Augen oder solche Personen vorgekommen, die sich seiner Cur unterworfen, habe ich mich ihrer Umstände wegen erkundigt. Verschiedene aber sind bis jizzo noch nicht zum Vorschein gekommen. Darunter Hr. B — —, welchen er am Stahr operirt, und etliche tage darauf in den öffentlichen Zeitungen gerühmt, dass er vollkommen sehen könnte: da doch derselbe wegen wieder aufgetretenen Stahrs (Sperrung = fettgedruckt bei Eschenbach) des Gesichts beraubt gewesen, bis er ihn zum andern mahl wieder operiret, von welcher Zeit an er doch immer Zufälle von Entzündungen und dergleichen erlitten. Hr. K — — sol zwar etwas, jedoch nicht anders als gleichsam durch einen Flohr sehen. Hr. M — — sieht des Vormittags, und wenn er vorher ruhig geschlafen, besser als des Nachmittags, wo ihm das Auge sehr matt dünket. . . .“

Nachdem dieser Arzt geschildert hat, dass Taylor nicht gern linkshändig operierte, was bei Behandlung des rechten Auges in Betracht käme, und er gegebenenfalls lieber das gesunde linke als das kranke rechte Auge behandle, gibt er ein zusammenfassendes Urteil: „Ich muss gestehen, dass mir sehr wenige vorgekommen, die einige hülfe von seiner hand erlanget, ob mir gleich nicht unbewusst, dass post depositam cataractam das Gesicht, zumahl bey älteren Persohnen, nicht vollkommen erlanget werden kann: und glaube ich Grund zu haben, wenn ich an seiner Theorie, die ich nur allzu schwach bei ihm bemerket, vieles desiderire.“

Dieser Bericht nimmt auf die mitgeteilte Notiz in den „Leipziger Zeitungen“ vom 4. April Bezug, und es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß mit Hrn. B — — der Herr Capellmeister Bach und im übrigen die Herren Koppen und Meyer gemeint sind. Aus ihm geht hervor:

1. Taylor nahm eine Staroperation an Bach vor. Er operierte den Star durch Niederdrücken der getrübten Linse in den Glaskörper (Depression) oder vielleicht auch durch Umlagen der Linse (Reclination). Die Unsicherheit einer solchen Operation bestand darin, daß die Linse sich häufig wieder aufrichtete oder aufstieg und damit der alte Zustand eintrat. Es liegen verschiedene Zeugnisse vor, daß er nur auf diese Weise den Star behandelte, niemals aber durch Ausziehen der Linse (Extraktion), ein Verfahren, das allerdings um 1745 von Daniel erstmalig angewandt wurde. Es machten sich also nicht selten Wiederholungen der Operation nötig. Eschenbach berichtet sogar, daß sie gelegentlich mehr als einmal wiederholt werden mußten.

2. Die Erfolglosigkeit der ersten Operation an Bach muß bereits vor Erscheinen der Zeitungsnotiz vom 4. April offensichtlich gewesen sein, denn der Bericht nimmt Anstoß daran, daß sich Taylor des Erfolges in den Zeitungen rühmte, obwohl der Star wieder aufgestanden sei. Die oben ausgesprochene Vermutung bezüglich der Veröffentlichung der ersten Erfolgsmeldung vom 1. April nur in Berlin, nicht aber in Leipzig, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit.

3. Taylor hat bei diesem Aufenthalt in Leipzig auch die zweite Operation ausgeführt.

Solange weitere Zeugnisse nicht auftauchen, kann über die Daten der Operationen nicht mehr gesagt werden, als daß die erste Operation in der Zeit vom 28. März bis 31. März und die zweite vom 1. April bis 7. April — wahrscheinlich vom 5. bis 7. April — erfolgt sein müssen.

Über den Erfolg der Operationen läßt sich dieser Bericht nicht eindeutig aus. Indirekt wird gesagt, daß nach der Wiederholung der Operation Bach seines Gesichtes nicht mehr beraubt gewesen ist. Die Leiden waren von dieser Zeit an „Zufälle von Entzündungen und dergleichen“, die möglicherweise infolge der ohne Asepsis durchgeführten Einstiche in den Glaskörper entstanden. Daß in diesen Begleiterscheinungen die Krankheit sich mit aller Kraft bemerkbar machte, bestätigt der Nekrolog, der ausdrücklich bemerkt, daß sein *im übrigen überaus gesunder Körper* — auch dazu will der vermutete Schlaganfall nicht passen — durch die Operationen *gänzlich über den Haufen geworfen* wurde, wozu der Gebrauch von vielleicht schädlichen Arzneimitteln beigetragen habe. Ein zeitgenössischer Arzt, von Eschenbach zitiert, berichtet, daß z. B. die Laxiertränke Taylors zuweilen so beschaffen waren, „daß, wenn die Patienten auch nur den 3ten teil genommen, die Wirkung doch noch stark genug gewesen.“ Man darf in bezug auf die sonstigen Medikamente und Arzneien sicher Vermutungen in gleicher Richtung anstellen.

Dieser hinsichtlich des Augenlichtes nicht eindeutig negative Bericht wird in gewisser Weise durch Bach selbst gestützt. In seinem Brief vom 26. Mai

1750 läßt er schreiben: „An Herrn Schrötern bitte mein Compliment zu machen bis daß ich selber im Stande bin zu schreiben.“²⁰ Man könnte daraus schließen, daß Bach selbst den Zustand seiner Sehkraft durchaus nicht als hoffnungslos angesehen hat.

Schließlich darf festgehalten werden, daß das Problem um das frühe Probeispiel Harrers zunächst noch ungelöst bleibt. Es bestanden bisher zwei Argumente, die die Vermutung eines Schlaganfalls, den Bach im Frühjahr 1749 erlitten haben könnte, rechtfertigten: einmal die plötzliche Aktivität des Grafen von Brühl und zum anderen das Taylorsche Zitat aus dessen „History“, das aber wegen einer auf Mißverständnis beruhenden Interpretation ausgesondert werden muß. Es kann also nur vermutet werden, daß dem Grafen Brühl ein übertreibender Bericht über eine vielleicht geringfügige Erkrankung Bachs zu dieser fraglichen Zeit gegeben wurde, worauf Brühl die ihm geeignet erscheinenden Schritte unternahm, seinen „Capell-Director“ nach Leipzig zu vermitteln.²¹

Der Nekrolog, von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola abgefaßt, ist in seiner ohnehin nicht präzisen Zeitangabe bezüglich der Operationen nicht zutreffend. Es muß berücksichtigt werden, daß beide Verfasser die im Nekrolog enthaltenen Angaben dieses Lebensabschnittes aus zweiter Hand hatten und daher Irrtümer durchaus verständlich sind. In gleicher Weise ist wohl auch Joh. Nik. Forkels²² Irrtum hinsichtlich des Todestages Bachs, den er mit dem 30. Juli angibt, zu erklären.

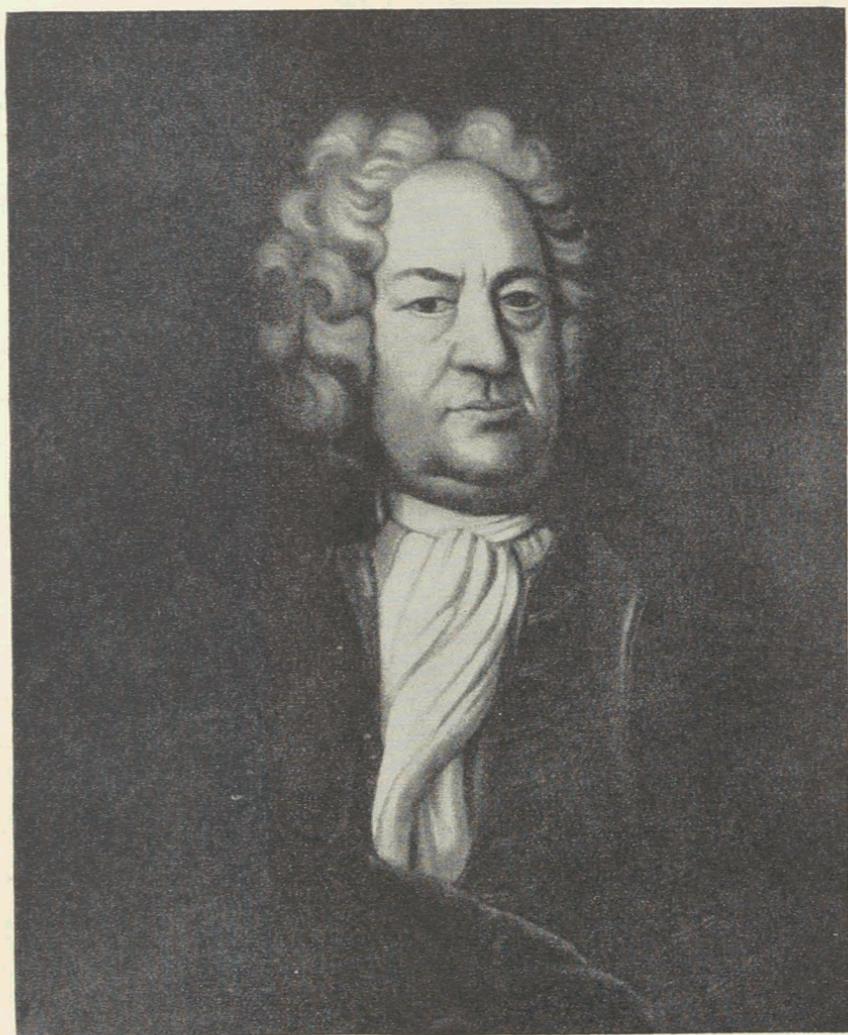
Abschließend muß noch bemerkt werden, daß eine Beurteilung Taylors als Augenarzt ebenfalls Angelegenheit der Mediziner bleiben muß. Über ihn auf Grund der Praktiken, die hier zum Teil Erwähnung fanden, das Urteil sprechen zu wollen, führt zur Ungerechtigkeit gegenüber Taylor, der nicht Einzelfall²³, sondern Charakteristikum seiner Zeit ist. Es muß hier auf Ernst Engelking nochmals verwiesen werden, der in seiner Arbeit¹⁹ sich dagegen verwarnte, Taylor als Scharlatan abzutun. Auch Julius Hirschberg (a. a. O.) hatte unter dem für uns so wenig anziehenden äußeren Bild das Wissen und Können Taylors abzuschätzen versucht. Wenn er ihm als erstem die Beschreibung der Schieloperation zuerkennt, die allerdings wegen des Mißkredits Taylors in der Fachwelt in Vergessenheit geriet und fast ein ganzes Jahrhundert später neu entdeckt werden mußte, so sollte allein diese Tatsache voreiligen Beurteilungen, die sich auch in der Bachbiographik reichlich finden, entgegenstehen.

²⁰ Nach Mattheson, *Sieben Gespräche der Weisheit und Musik*. 1751.

²¹ Siehe Anm. 9.

²² Joh. Nik. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. 1802.

²³ So berichten die „Leipziger Zeitungen“ am 11. 3. 1750 von einem anderen fahrenden Okulisten, der sich gerade in Frankfurt/Oder aufhält: „Der berühmte D. König hat allhier, im Beyseyn vieler Gelehrten und anderer Personen, verschiedene Blinde mit besonderer Fertigkeit wieder sehend gemacht.“ Wie weiter geschildert wird, war es seiner Fertigkeit auch gegeben, Taube hörend zu machen, und in einem Fall gelang es ihm, ein „monströses Kind“ durch Operation wieder in gute Figur zu bringen.



Johann Sebastian Bach

Ölgemälde in einem holzgeschnitzten, vergoldeten Prachtrahmen
aus der Zeit um 1740

Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740

Von Heinrich Bessler (Leipzig)

Man kennt eine Reihe von Bildnissen Johann Sebastian Bachs, deren Echtheit teils umstritten, teils gesichert ist. Da sie in Reproduktion vorliegen, ist ihr physiognomischer Gehalt, ihre Aussage über die Person des Meisters, allgemein bekannt. Von ihnen soll hier nicht die Rede sein, sondern von dem Zuwachs, den die Reihe jüngst erfahren hat. Der Schreiber dieser Zeilen konnte 1956 ein völlig unbekanntes neues Porträt Bachs veröffentlichen: das im vorliegenden Jahrbuch nach S. 64 wiedergegebene Bild.

Ist seine Echtheit wirklich gesichert? Wie an anderer Stelle dargelegt, handelt es sich um ein Ölgemälde im ungewöhnlichen Großformat von 83×65 cm, das sich als einziges Bachbild noch im originalen Rahmen befand, einem holzgeschnitzten, zum Teil vergoldeten Prachtrahmen aus der Zeit um 1740.¹ Das Porträt wurde von der Berliner Kunsthandlung Hellmuth Meyer & Ernst 1941 zum Preise von 2500 RM verkauft, aber 1945 bei seinem Besitzer im rheinisch-westfälischen Industriegebiet durch Luftbomben vernichtet. So hängt nun alles von den Zeugen ab, die das Bild gesehen und geprüft haben.

Der erste Zeuge ist Prof. Dr. Georg Schünemann, damals Direktor der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek. Wie den Fachgenossen bekannt, war er ein kritischer Mann, der sich nichts vormachen ließ. Vor allem verstand er etwas von Musikerbildern. Schon 1934 hatte Schünemann für die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente ein Porträt Cristoforis erworben und veröffentlicht.² 1935 erwarb er für die Berliner Staatsbibliothek das bekannte Altersbildnis von Heinrich Schütz, nachdem es vom Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums geprüft worden war.³ Die Musikabteilung der Staatsbibliothek hat umfangreiche Bestände an Bildmaterial jeder Art, die Schünemann wiederholt vermehren konnte. Es besteht kein Zweifel daran, daß er auf diesem Gebiet sachkundig war.

1941 war die Situation folgende. Ein Berliner Kunsthändler wollte das Bachbild zu einem möglichst hohen Preis verkaufen und wünschte sich zu diesem Zweck ein autoritatives Gutachten seitens der Staatsbibliothek. Hätte an der Echtheit der geringste Zweifel bestanden, so hätte Prof. Schünemann eine solche Erklärung zugunsten des Händlers abgelehnt, denn er gab sie nicht privat, sondern als Direktor der Musikabteilung. Daraus folgt, daß für einen so kritischen Gutachter wie Schünemann die Echtheit absolut feststand. Auf dem Porträt befand sich also, genau wie bei den von Schünemann als echt anerkannten Christofori- und Schützbildern, eine alte Beschriftung, daß „Joh. Seb. Bach“ dargestellt sei.

¹ H. Bessler, *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1956, S. 37f.

² G. Schünemann, *Ein Bildnis Bartolomeo Cristoforis*, *ZfMw* 16, 1934, S. 534f.

³ G. Schünemann, *Ein neues Bildnis von Heinrich Schütz*. In: *Deutsche Musikkultur* 1, 1936/37, S. 47f.

Nun ist daran zu erinnern, daß das Porträt sich in dem prächtigen Originalrahmen aus der Zeit um 1740 befand — ein ganz ungewöhnlicher Fall! Mit diesem Rahmen muß die Beschriftung zusammenhängen. Sie war entweder von vornherein am Bildnis angebracht oder wenig später von einem Kenner hinzugefügt. Jedenfalls muß sie angesichts des Rahmens als eine Originalbeschriftung aus dem 18. Jahrhundert gelten. In diesem Sinne hat Schünemann, nach zweifellos genauer Prüfung, die Inschrift *Joh. Seb. Bach* als echt anerkannt.

Der zweite Zeuge ist Herr Manfred Gorke, damals in Leipzig wohnhaft. Er hat sein Leben der Sammlung von Bachdokumenten gewidmet und besaß auf diesem Gebiet eine ungewöhnliche Kennerschaft. 1930 erwarb er ein Porträt, das später in amerikanischen Besitz gelangte.⁴ Mit dem Problem dieses Bildes hat Gorke sich jahrelang befaßt; die Untersuchung wird heute mit neuen Methoden fortgesetzt, worüber demnächst ein Bericht aus USA zu erwarten ist.⁵ So war Gorke mit allen Fragen vertraut, als er 1941 in Berlin das ihm völlig unbekanntes Bachbild entdeckte. Er sah es vor Schünemann, und zwar bei einem kleinen Antiquar, von dem es die Firma Meyer & Ernst erwarb. Der bald herausgegebene Katalog der Firma bringt als Titelseite das neue Bild. Daß es wenigstens in Gestalt dieser Photographie erhalten blieb, verdanken wir Herrn Gorke.

Ich übersandte mir das kostbare Dokument im Zuge unseres Briefwechsels. Ich schrieb, daß ich mit den unbezeichneten Bachbildern beschäftigt sei und dort eine Lösung mit Hilfe neuer Persönlichkeitsmerkmale versuchen wolle. Herr Gorke erwies sich als Kenner, der auch die neueste Literatur kritisch durchgearbeitet hatte. Nach Beobachtung meiner Methode gab er mir den Hinweis auf das echte neue Bild, um die Arbeit an den unbezeichneten zu fördern. Er hielt den „Joh. Seb. Bach“-Vermerk, den er 1941 geprüft hatte, für original.

Ein Gemälde, das während des Krieges vernichtet wurde, darf nicht mit unbilligen Maßstäben gemessen werden. Was von ihm vorliegt, ist leider nur die Beschreibung im Berliner Katalog von 1941 und eine Photographie. Zwei Kenner ersten Ranges haben jedoch 1941 die Angaben bestätigt, Prof. Schünemann und Herr Gorke. Bei so gewichtigen Zeugen ist die Bachforschung genötigt, das Porträt mit dem Originalrahmen aus der Zeit um 1740 als ein durch Beschriftung gesichertes Bildnis Johann Sebastian Bachs anzuerkennen.

Wie verhält sich nun das neue Bild zu den übrigen? Das ist ein weitschichtiges Problem, das hier in einigen Punkten berührt werden soll. Das erste und wichtigste Ergebnis eines Vergleiches ist die Feststellung, daß auf dem neuen Bilde wohlbekannte Persönlichkeitsmerkmale Bachs vorhanden sind. Sie treten so klar hervor, daß man nicht nur die schon öfter beschriebenen,

⁴ G. Herz, *A „new“ Bach Portrait*. In: *The Musical Quarterly* 29, 1943, S. 225–241.

⁵ Bessler, *Fünf echte Bildnisse*, S. 21, Fußnote 1.

sondern auch die erst jüngst neu entdeckten geradezu exemplarisch dargestellt sieht. Das Bild um 1740 zeigt vor allem folgende Merkmale:

1. Hervortreten des Unterkiefers
2. Asymmetrie der Augen
3. Schräghalten des Kopfes
4. Wangensäcke und Doppelkinn
5. Blepharochalasis am rechten Auge.

Das Merkmal Nr. 1 ist seit langem bekannt, da schon der Anatom Wilhelm His es 1895 mit dem vermutlich Bach gehörenden Schädel in Verbindung brachte. Beim erneuten Vermessen durch den Anatomen Prof. Dr. Hermann Stieve zeigte sich 1951, daß die eine Augenhöhle mehr quadratisch, die andere mehr rechteckig geformt war, was im Antlitz eine Asymmetrie der Augen (Nr. 2) bewirkte. Es zeigte sich ferner, daß das Hinterhaupt links weiter vorgewölbt war als rechts; das führte zu Unterschieden in der Halsmuskulatur und zu einem Schräghalten des Kopfes (Nr. 3). Das Merkmal Nr. 4 begegnet auf den meisten Bachbildern. Die vom Augenarzt Prof. Dr. Ernst Engelking beobachtete Schläffheit der Oberlidfalte, Blepharochalasis genannt, kommt in halbseitiger Form (Nr. 5) selten vor und bildet daher ein besonders wichtiges Persönlichkeitsmerkmal. Die Prüfung all dieser Punkte läßt nicht den geringsten Zweifel daran, daß das neue Bild um 1740 wirklich den Thomaskantor darstellt.⁶

Wer von dem Bachporträt Haußmanns in Leipzig ausgeht, wird über den abweichenden Gesamteindruck erstaunt sein. Aber heute steht fest, daß es neben diesem auch andere, ebensogut beglaubigte gibt. An ihrer Spitze steht das Jugendbild im Erfurter Museum, das wohl um 1715 in Weimar vom dortigen Hofmaler Johann Ernst Rentsch dem Älteren gemalt und bald mit dem Vermerk *Job. Seb. Bach* versehen wurde. Hier beobachtet man als Hauptmerkmal eine auffallend hohe Stirn und ein schmales Antlitz. Das Porträt um 1715 und das um 1740 bestätigen sich also in überzeugender Form. Da beide authentisch sind, besteht heute kein Zweifel mehr darüber, daß Bach zu gewissen Zeiten so aussah.

Es gibt Bilder von einem abweichenden Typus, an deren Echtheit ebenfalls nicht zu zweifeln ist. Sie stellen der Wissenschaft die Aufgabe, so verschiedenartige Dokumente als Darstellung ein und derselben Person zu deuten. Ich versuchte das Problem mit der Annahme zu lösen, daß Bach zu gewissen Zeiten seinem Vater ähnlich war, zu anderen seiner Mutter. Vom Vater besitzen wir ein Bildnis, von der Mutter leider nicht. Aber das Problem ist gestellt, seitdem der Münchner Mediziner Prof. Dr. Fritz Lange tiefgreifende Wandlungen in ein und demselben Antlitz nachgewiesen hat.⁷ Er bezog sich auf Goethe, von dem viele Bilder vorliegen, doch ist die hier aufgedeckte Tatsache prinzipiell wichtig. Die Bach-Ikonographie muß von ihr Kenntnis nehmen. Bevor sie eine Deutung wagen darf, ist ihr daher die

⁶ Die Nachweise bringt das in Fußnote 1 genannte Werk des Verfassers.

⁷ F. Lange, *Die Sprache des menschlichen Antlitzes*. München 1937.

Aufgabe gestellt, das gesamte zu Bachs Person vorliegende Tatsachenmaterial ohne Vorurteil zu ermitteln.

Leider fehlt diese Vorurteilslosigkeit einer jüngst erschienenen Broschüre, die nicht ohne Antwort bleiben darf. Sie stammt vom Besitzer eines Bachbildes, und zwar der seit langem bekannten Haußmann-Kopie, die früher der Familie Burkhardt in Leipzig gehörte.⁸ Die Wiedergabe eines solchen Gemäldes mit Kommentar ist zu begrüßen; beschränkte sich das Büchlein hierauf, so hätte es als Bekenntnis des Verfassers zum „Mystiker Bach“ seinen Wert. Aber Dr. van Tuyll macht die Burkhardt-Kopie zum Mittelpunkt überhaupt. Was bisher als eine Kopie um 1850 galt, soll plötzlich ein Original sein, und zwar die Arbeit eines „tüchtigen deutschen Malers um 1750“ (S. 75). Statt diese umwälzende These durchzuarbeiten, begnügt sich der Autor mit einem vagen Hinweis. Er beantwortet nicht einmal die Frage, ob denn der tüchtige Maler mit Haußmann identisch war, und warum dann die Haußmann-Signatur fehlt. War es jedoch ein anderer, so ist rätselhaft, wie er Haußmanns Bachbild von 1746 schon um 1750 kopieren konnte, zu Lebzeiten Haußmanns. Die Herstellung solcher Kopien war doch eine Haupteinnahmequelle Haußmanns, dessen Werkstatt von kunsthistorischer Seite als „Bilderfabrik“ bezeichnet wird.⁹ Offenbar ist van Tuylls These schlecht durchdacht.

Als der Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Prof. Dr. Albrecht Kurzwelly, das dort aufbewahrte Bachporträt Haußmanns restaurieren ließ, zog er die Burkhardt-Kopie heran. Nach seiner Untersuchung verweisen nicht nur die glatte Malweise und der biedermeierliche Goldrahmen, sondern vor allem die *Art der Leinwand und des Keilrahmens* auf die Zeit um 1850.¹⁰ Dieses Urteil eines Fachmannes über die Burkhardt-Kopie war und ist für die Wissenschaft maßgebend. Um von ihm abgehen zu können, müßte zunächst jeder Punkt in exakter, nachprüfbarer Form widerlegt, also Kurzwelly des Irrtums überführt sein. Hiervon ist bei van Tuyll keine Rede. Solange dieser Beweis nicht vorliegt, ist die Behauptung, die Burkhardt-Kopie sei ein Original um 1750, für die Wissenschaft völlig indiskutabel.

Es bestünde kein Anlaß, auf die Broschüre noch weiterinzugehen, wenn sie nicht auch in anderen Punkten eine Richtigstellung verlangte. Um sein eigenes Bachbild in den Mittelpunkt zu rücken, wertet van Tuyll die übrigen ab. Seine besondere Abneigung gilt dem sogenannten Altersbilde im Besitz Prof. Volbachs. Da es als die letzte Darstellung Bachs betrachtet wird, soll an seine Stelle die zum Original erklärte Burkhardt-Kopie treten. Was je gegen das Altersbild gesagt worden ist, wird zitiert, vor allem Al-

⁸ H. O. R. van Tuyll van Serooskerken, *Probleme des Bachporträts*. Bilthoven 1956.

⁹ U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 16, 1923, S. 145 f.

¹⁰ A. Kurzwelly, *Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Joh. Seb. Bachs*. BJ 1914, S. 5.

bert Schweitzer, der in ihm einen mürrischen Zug gefunden habe (S. 67 und 74):

„So mag der Thomaskantor in seinen letzten Jahren ausgesehen haben, wenn er das Schulgebäude betrat, in dem irgendein neuer Ärger seiner wartete.“

Wer die Stelle nachprüft, findet zu seiner Überraschung, daß es sich um den etwas einschränkenden Schlußsatz eines ganz und gar positiven Urteils handelt. Was Schweitzer auf Seite 149 seines Buches über das Altersbild wirklich sagt, lautet:

„Es ist realistisch gehalten und zeigt das Gesicht eines Mannes, der etwas von des Lebens Bitternissen zu erzählen weiß. Der herbe Ausdruck dieser *en face* aufgenommenen Züge hat etwas geradezu Faszinierendes. Um die zusammengepreßten Lippen spielen die harten Linien eines unbeugsamen Trotzes.“

So ist durch Weglassen der Anfangssätze der Sinn des Zitates in sein Gegenteil verkehrt — ein schlechtes Zeugnis für die Methoden des Autors.

Aber zurück zum Altersbilde. Wie in meiner Schrift nachgewiesen, zeigt es alle Persönlichkeitsmerkmale Bachs, paßt auch so überraschend zum neuen Porträt um 1740, daß man die Echtheit nunmehr anerkennen muß. Van Tuyl zitiert diese Stelle (S. 65) und fügt einen Passus aus meiner Beschreibung des Porträts um 1740 hinzu, wo ich auf dessen Ähnlichkeit mit dem Altersbild hinweise. Das hält er für einen Zirkelschluß, der weder für das eine noch für das andere Bild etwas beweise. Hier handelt es sich um dieselbe irreführende Zitierungsmethode wie im Falle Albert Schweitzers. Ich habe niemals die Echtheit des Porträts um 1740 mit dem Altersbilde „begründet“, sondern nur umgekehrt. Für das Porträt um 1740 war und ist der Bach-Vermerk maßgebend, der durch Vergleich der Persönlichkeitsmerkmale bestätigt wird. Ein Zweifel am Vorhandensein des Joh. Seb. Bach-Vermerks ist nach den Erwägungen oben S. 67 nicht mehr möglich.

Als Kunstwerk hat das Porträt um 1740 gewisse Schwächen. Es bestätigt jedoch ganz überraschend durch seine bloße Existenz die Echtheit des Altersbildes. Folgende Merkmale sind beiden Porträts gemeinsam:

1. Kleidung (von mir „Kantorenrock“ genannt)
2. Schräghalten des Kopfes
3. Hervortreten des Kinns
4. Stellung und Form der Unterlippe
5. abwärtsgerichtete große Nase
6. Form der Nasolabialfalte
7. Form der Wangensäcke und des Doppelkinns
8. Form der Augenbrauen
9. Asymmetrie der Augen
10. Blepharochalasis am rechten Auge

Ein Vergleich dieser und weiterer Züge läßt keinen Zweifel daran, daß das Altersbild Joh. Seb. Bach darstellt. Seine Echtheit ist heute durch objektive Persönlichkeitsmerkmale gesichert.

Wenn van Tuyll das Altersbild ablehnt, weil es dem Wesen Bachs widerspräche, so bleibt er im Bezirk subjektiver Meinung. Das ist für die Ikonographie ein längst überholter Standpunkt. Es gibt heute auch für Bach objektive Persönlichkeitsmerkmale in großer Zahl. Sie allein bilden das Fundament wissenschaftlicher Erkenntnis.

Als Ersatz des Altersbildes dient van Tuyll die Haußmann-Kopie in seinem Besitz, die zum Originalgemälde um 1750 erklärt wird. Ob seinem Gewährsmann Dr. M. J. Friedländer (S. 75) die genaue Problemlage bekannt war, muß bezweifelt werden. Gewichtiger als Friedländers kurze Erklärung aus Holland ist das Urteil Kurzwellys, der in Leipzig Original und Kopie miteinander verglichen hat. Da Kurzwellys Urteil nicht widerlegt wird, bleibt es für die Wissenschaft in Geltung. Das Gemälde bei van Tuyll ist eine Kopie des Haußmann-Bildes von 1746. Die angebliche Jahreszahl „1750“ scheidet aus, da sie auf einem Mißverständnis beruht. Denn van Tuyll hat seltsamerweise die Datierung Friedländers wörtlich genommen („das bedeutet, daß Bach hier in seinen letzten Lebensjahren dargestellt ist“), während für den Kunsthistoriker der Begriff „um 1750“ selbstverständlich die vorangehende Zeit, auch das Jahr 1746, mit umfaßt!

Was van Tuyll gegen das Porträt um 1740 und gegen das Altersbild einwendet, hat sich als nicht stichhaltig erwiesen. Der Vollständigkeit halber seien auch die Vorbehalte zu den übrigen Bildern kurz geprüft. Sowohl das Jugendbild im Erfurter Museum wie das Ihle-Porträt im Bachmuseum Eisenach wurden instandgesetzt, was van Tuyll zur Frage nach dem Umfang dieser Restaurationen veranlaßt (S. 60 und 70–71). Das Jugendbild war jedoch, wie meine Beschreibung angibt, in der Gesichtspartie gut erhalten; die Photographie hiervon ist veröffentlicht und stimmt mit der heutigen Fassung überein. Das Ihle-Porträt in Eisenach war nur am Rande beschädigt, so daß nach Angabe des damaligen Restaurators Hartmann der Kopf ohne Retusche blieb.¹¹ Vom Pastellgemälde Gottlieb Friedrich Bachs, das nur durch Familientradition mit Joh. Seb. Bach in Beziehung gebracht wird, berichtet van Tuyll, daß hier keine Sicherheit bestünde (S. 60). Als das Ergebnis meiner Untersuchung zitiert er nur den Satz: „Die Familientradition klingt glaubhaft.“ Das ist abermals jene schon zweimal gerügte Zitierungsmethode, die den Leser irreführt. In Wahrheit lauten die Sätze auf Seite 35 meines Buches:

„Die Familientradition klingt glaubhaft. Sie muß jedoch durch objektive Tatsachen bestätigt sein, bevor die Wissenschaft auf ihr aufbauen kann. Es gibt ein zweites Pastellbild, von dem behauptet wird... In Wahrheit war aber Bachs rechtes Oberlid durch Blepharochalasis verändert... Man vergleiche nun die Augenpartie im kleinen Pastellbild... Es gibt also heute eine objektive Bestätigung der Meininger Familientradition.“

Das Ergebnis der Nachprüfung ist negativ, denn kein Argument van Tuylls erweist sich als stichhaltig. Ich halte die These meines Buches von 1956

¹¹ Diese Nachricht verdanke ich dem Kustos des Bachmuseums, Herrn Studienrat Conrad Freyse.

unverändert aufrecht: die fünf dort untersuchten Bildnisse sind Darstellungen Joh. Seb. Bachs. Als sechstes authentisches Bild behandelte ich Haußmanns Porträt von 1746 nebst Varianten und Kopien. Die von mir auf Seite 45 gewünschte Spezialuntersuchung des umfangreichen Haußmann-Komplexes unternimmt nun van Tuyll. Für ihn bildet sie naturgemäß das Hauptthema, doch ist es keineswegs erschöpfend behandelt. Von ungenauer und unvollständiger Verwertung meiner Schrift ganz abgesehen, fehlt vor allem die letzte Haußmann-Spezialarbeit eines Kunsthistorikers, die Untersuchung von Ernst Sigismund, der ich wichtiges Material entnehmen konnte.

So betrachtet man mit gemischten Gefühlen diese Broschüre, die durch überall gesetzte Fragezeichen den Liebhaber verwirrt, ohne der Wissenschaft Neues zu bieten.

Verfuch über Bachs Harmonik

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

I.

Die pädagogisch motivierte Gewohnheit, Harmonik und Stimmführung starr zu trennen, versperrt die Einsicht in Bachs Harmonik. Die Harmonik verarmt zum „Vorrat“ an Akkorden, ihre Geschichte zur fortschreitenden „Emanzipation der Harmonie von den Fesseln der Stimmführung“.¹ Aber die Akkordschemata der Harmonielehre sind nicht die Harmonik der musikalischen Wirklichkeit, die vielmehr niemals getrennt von der Stimmführung verstanden werden kann. So ist etwa die „Befreiung der Dissonanz, welche vorher ein ängstliches und gebundenes Dasein geführt hatte“², als Emanzipation der Harmonik zugleich eine Emanzipation der Stimmführung.

Von M. Zulauf, dem wir eine ausführliche Darstellung der Harmonik J. S. Bachs verdanken³, wurde die Tatsache der „Wechselwirkung“ zwar nicht geleugnet, aber als „Stilkriterium“ einseitig gesehen und nur als „Durchsetzung der Harmonien mit melodischen Elementen“ (S. 106) analysiert. „Die gegenseitige Durchdringung und Verschmelzung von Kontrapunktik und Harmonik ist ein wichtigstes Stilkriterium Bachs . . . Man vergesse die historische Stellung Bachs zwischen den Zeitaltern der Polyphonie und der Klassik nicht. Sie ermöglicht es ihm, nach beiden Richtungen zu weisen“ (S. 65). Doch ist die „Durchdringung von Kontrapunktik und Harmonik“ kein bloßes Merkmal einer „Übergangszeit“, sondern als Kompositionsproblem seit Bach — oder Schütz, oder den Madrigalisten des 16. Jahrhunderts, oder Dufay — eines der wesentlichen „Motive“ der Musikgeschichte. Auch genügt es nicht, sich bei dem Begriff der „Durchdringung“ oder „Wechselwirkung“ zu beruhigen, sondern eine Theorie der Harmonik müßte zu bestimmen versuchen, in welchen Formen die Wechselwirkung sich entfaltet. Eine Formel für die Beziehung zwischen Harmonik und Stimmführung bei Bach gibt es nicht. Weder ist die Stimmführung nur „auskomponierte“ Harmonik noch die Harmonik nur das „Zufallsresultat“ des Zusammentreffens der Stimmen.

Ein Beispiel der Wechselwirkung — das sich einer Analyse, die Grund und Folge zu zeigen versucht, nicht durch die „Abgeschlossenheit“ des widerspruchslos Geglückten entzieht — sind die Takte 8—11 der *a*-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers (s. Beispiel 1).

Im Vordersatz des Themas (Baß T. 8—9) ist der Ton *H* melodisch Übergang zur Terz, *d* Übergang zur Quinte, *e* Quinte des Grundtons, *E* allerdings

¹ H. Keller, *Studien zur Harmonik Job. Seb. Bachs*, BJ 1954, S. 51.

² A. Halm, *Harmonielehre* (Sammlung Göschen), 1902, S. 70.

³ M. Zulauf, *Die Harmonik Job. Seb. Bachs* (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 1). 1935.

Beispiel 1:

Grundton der Dominante, harmonischer Kommentar zu *Gis*. Der melodisch (als Sequenz) konzipierte Kontrapunkt der Oberstimme aber verändert den harmonischen Gehalt des Themas: *H* wird Grundton (bzw. Terz eines Septakkords mit „verschwiegenem Fundament“), *c* Grundton, *d* Grundton bzw. Terz, *e* Grundton. — Im Nachsatz des Themas (Baß T. 10–11) wird *c* zu *cis* alteriert; durch die Alteration des *c* erscheint die II. Stufe *H* als (erhöhte) Sexte in *d*-Moll. Bach vermeidet damit eine Wiederholung der Stufenfolge I (VII) III IV V des Vordersatzes — die demnach kein „Zufall“, sondern ein Teil einer harmonischen Disposition ist, aber auch nicht „vorausgesetzt“ wurde, sondern als Resultat der Stimmführung entstand und den harmonischen Gehalt des Themas änderte. Zugleich vergrößert Bach den Stufenreichtum der Tonart durch (IV V) der IV. Stufe und gewinnt einen motivischen Zusammenhang zwischen dem thematischen Baß (*A-H-cis-d*) und dem kontrapunktischen Alt (*e'-fis'-gis'-a'*) — so daß also auch ein harmonischer Grund melodische Folgen hat.

E. Kurth, der eine „harmonische Fundierung“ der Musik Bachs leugnete⁴, hatte alles Recht auf seiner Seite gegen „Theoretiker“, die ihre Akkordschemata der musikalischen Wirklichkeit unterschoben und glaubten, daß Melodietöne, die als „Durchgänge und Vorhalte“ aus dem Akkordschema herausfielen, „Nebennoten“ seien. Doch ist Kurths „Linie“ ein ebenso abstrakter Begriff wie der „Akkord“ seiner Gegner, ein Hilfsmittel der Beschreibung, aber kein „Stilprinzip“. Den Begriff der Harmonik bringt Kurth auf den von „Zusammenklangerücksichten“ herunter, um dann alles musikalische Leben, das er ihm entzog, auf die „Linie“ zu übertragen.⁵ — So zeigt etwa Kurths Kommentar (S. 290) zu den Takten 49–53 der Violin-Chaconne *d*-Moll (BWV 1004), wie der Zwang des Prinzips die falsche Formulierung eines richtig empfundenen musikalischen Sachverhalts verschuldete.

⁴ E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917, S. 259: „Das musikalische Empfinden erheischt einen gewaltigen Unterschied zwischen harmonischer und linearer Fundierung“. S. 167: „In der kinetischen Linie bleibt das Melodische... gegenüber dem Harmonischen stets primär“. S. 438: „Der Kontrapunkt geht nicht vom Akkord aus, sondern gelangt zum Akkord.“

⁵ „Waren bei der Polyphonie mit ihrer Grundtendenz nach unbegrenzter Auswirkungsmöglichkeit der Linienzüge in technischer Hinsicht die Zusammenklangerücksichten als Hemmnisse zu bezeichnen...“ (S. 177).

Beispiel 2:

„Bemerkenswert ist, daß diese, in der Art von kadenzierenden Baßgrundtönen gehaltene Scheinstimme (+) hier größtenteils gar nicht die harmonischen Grundtöne selbst bringt, ein Beweis, daß es Bach hier mehr auf den Charakter einer Baßlinie selbst ankommt als auf eine rein harmonische Wirkung“. Die Takte beruhen harmonisch auf der Quintschrittsequenz (s. unten S. 77) *d*-Moll: IIV VII III VI II VI. Die von Kurth bezeichneten Töne bestimmen zweifellos den musikalischen Zusammenhang — jedoch gerade nicht als Baßlinie. Die Töne *b* und *e'* sowie *g* und *cis'* bilden Tritonusdissonanzen, *a* und *d'* zwar eine reine Quart, aber das leiterfremde *es'* hat eine analoge Wirkung. Das Hervorheben der Tritonusdissonanzen in den latenten Akkordfolgen hat keinen melodischen, sondern den harmonischen Sinn, den Ton *b* als Dissonanz „überhängen“ zu lassen, die sich erst in *a* auflöst, und ebenso die Töne *a* und *g*. Die Baßlinie hebt also die „harmonische Wirkung“ nicht auf, sondern akzentuiert den harmonischen Zusammenhang. — In den Takten 66—67 der Fuge aus der *g*-Moll-Sonate für Violine Solo (BWV 1001)

Beispiel 3:

Ist die Figur der beiden ersten Viertel von T. 67 eine Sequenz der beiden letzten Viertel von T. 66. In T. 66 bewirkt die Alteration der Quinte *a'* zu *as'* eine Umdeutung des Grundtons *d'* von der V. Stufe über *g* zur VII. Stufe über *es*. In T. 67 wird umgekehrt nicht die Quinte *f'* alteriert, sondern der Grundton *b* zu *b*: wir ergänzen das „verschwiegene“ *b*, weil das *f'* durch seine Analogie zu *a'* und *as'* als doppelsinnig erscheint. Der melodische Gehalt der Takte ist also nicht einfach eine von *c''* über *b'*, *a'*, *as'*, *g'* und *f'* zum *es'* „absteigende Scheinstimme“ (Kurth, S. 335), sondern erst dem latenten Harmoniewechsel verdankt die „Dreiklangsbrechung“ über *b* ihre melodische „Energie“, und umgekehrt ist das Verständnis des harmonischen Zusammenhangs auf die Wirkung der melodischen Analogie angewiesen.

Gegen die im Extrem verhärteten Thesen E. Kurths polemisierte S. Borris⁶ mit ähnlich starren Gegenthesen. Er versuchte Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ (1774–1779) als theoretische Darstellung von Bachs „harmonisch orientiertem Kontrapunkt“ zu interpretieren (S. 91). Aber Kirnbergers „ganze Harmonie“, die nur „aus consonierenden Dreyklängen und dissonierenden wesentlichen Septimenaccorden besteht“ (S. 80–81), ist nicht „das Harmonische“, das von Borris als bloßes „Material“ (S. 11) und als „Gegebenheit“ (S. 15) verkannt wird. So konnte die Theorie des „harmonisch orientierten Kontrapunkts“ nur unklar ausfallen. „Ausgangspunkt ist die vierstimmige Akkordharmonik, erstes Ziel: generalbaßmäßige Zweistimmigkeit mit der Berücksichtigung harmonischer Abläufe durch die Repräsentation des melodischen Basses“ (S. 11). „In dem oben erwähnten Begriff der ‚Repräsentation‘ der Stimmen im Baß (Continuo) müssen wir eines der Kernprobleme der Musik um 1750 sehen“ (S. 15). Indem Borris den Baß zugleich die „Akkordharmonik“, also das „Material“, und die Stimmen, also das Resultat der Arbeit, „repräsentieren“ läßt, versteckt er das Problem der Beziehung zwischen Harmonik und Stimmführung in dem ungeklärten Begriff „Repräsentation“, statt eine Lösung zu versuchen. Die Theorien des „rein Harmonischen“ (das nur eine pädagogisch nützliche Fiktion ist) verfehlen oft die musikalische Wirklichkeit. In der Arie „Ach, mein Sinn“ (Nr. 19 der Johannes-Passion) beruht die Akkordfolge der Takte 1–7 auf einer melodischen Formel, dem chromatischen Quartgang des Basses (*fis–eis–e–dis–d–b–cis*):

Beispiel 4:

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Continuo part is written with figured bass notation. The figures are: 6 5 4, 6 5, 6 4 2, 6 5, 6 5, 4 2, 7 7 6 5. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a trill (tr) over the last note. The third measure has a trill (tr) over the last note. The fourth measure has a fermata over the last note.

Nach der Funktionstheorie ist der Quintsextakkord über *dis* (T. 4) eine Umkehrung des Dominantseptakkords der Dominantparallele, der Terzquartakkord über *d* (T. 5) eine Umkehrung des Akkords der Subdominante mit *sixte ajoutée*. Aber die Akkorde fallen nicht als Dominant- und Subdominantfunktion auseinander, sondern bilden einen engen und unmittelbaren Zusammenhang, den die Funktionstheorie verleugnet. — Nach der Fundamenttheorie ist der Quintsextakkord über *dis* eine Umkehrung des Septakkords

⁶ S. Borris, *Kirnbergers Leben und Werk*. 1933.

der IV. Stufe mit alterierter Terz, der Terzquartakkord über *d* eine Umkehrung des Septakkords der II. Stufe (*gis*). Aber *gis* ist kein Fundamenton, sondern ein „Zusatzton“.⁷ Denn der harmonische Zusammenhang beruht auf einem „Sextengerüst“ der Außenstimmen; primär ist die Führung der Oberstimme in Sexten zum chromatischen Quartgang des Basses, sekundär die „Ausfüllung“. Der Sekundakkord T. 3 könnte durch einen Sextakkord oder Quintsextakkord ohne Störung des harmonischen Zusammenhangs ersetzt werden, der Terzquartakkord T. 5 durch einen Sekundakkord (*d-e-gis-b* oder *d-e-g-b⁸*), einen Sextakkord (*d-fis-b*) oder einen Quintsextakkord (*d-fis-a-b*). Die Zurückführung der Akkorde auf „Terzstrukturen“ und des harmonischen Zusammenhangs auf „Fundament-schritte“ ist also sinnwidrig – die Fundamenttheorie trifft nur Sekundäres und trifft es unsicher.

II.

Den „Grund und Boden der gesamten Bachschen Harmonik“ sah M. Zulauf (S. 8) in der Quintschrittsequenz, die er „vollständige Kadenz“ nannte (S. 5). Die überraschend hohe Schätzung der Quintschrittsequenz⁹ erweist sich allerdings bei einer Besinnung auf die Voraussetzungen der Fundament-

⁷ Man könnte entgegen, der Ton *gis* (T. 5) sei eine „substruierte Terz“, die das Fundament nicht ändert. Doch widerspräche der Einwand dem Prinzip der Fundamenttheorie, Sekundschritte des Fundaments als Quintschritte, die von einem Akkord mit „verschwiegenem Fundament“ ausgehen, zu erklären (z. B. einen Dreiklang der IV. Stufe vor einem Dreiklang der V. Stufe als Septakkord der II. Stufe ohne Grundton). Bei dem hypothetischen Fundamentalschritt *b-cis* (T. 5–6) wäre der Ton *gis* „verschwiegenes Fundament“ unter *b*; also kann er nicht „substruierte Terz“ sein, die das Fundament (*b*) nicht ändert. – Auch die Beispiele substruierter Terzen bei Bach, die E. Kurth in seiner Darstellung der Fundamenttheorie zitiert (*Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, 1913, S. 45–46), sind nicht immer glücklich gewählt. In der „Chromatischen Phantasie“ für Klavier ist T. 42 die Sept des Akkords *b-d-f-a* Vorhalt zu *gis*, nicht der Ton *b* „substruierte Terz“; und im *f*-Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers ist T. 16 die Sept des Akkords *des-f-as-c* Vorhalt zu *b*, nicht der Ton *des* „substruierte Terz“. Als substruierte Terz aber könnte man im *Cis*-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers (T. 15–16) den Ton *eis* unter dem Septakkord über *gis* zwischen Septakkorden über *dis* und *cis* bezeichnen.

⁸ Im *d*-Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers (T. 8) und im zweiten Satz des *d*-Moll-Konzerts für zwei Violinen (BWV 1043), T. 30, folgen dem Akkord *f-g-b-d* die Akkorde *a*-Moll: V–I.

⁹ Ins andere Extrem fiel H. Keller (*Die Sequenz bei Bach*, BJ 1939, S. 34): „Die hergebrachte Unterscheidung melodischer und harmonischer Sequenzen ist unnötig, da jede melodische Bildung eine harmonische Grundlage hat und jede harmonische Versetzung aus melodischen Bildungen besteht.“ – Sofern Keller meint, man dürfe in der Theorie nicht auseinanderreißen, was in der Praxis nie getrennt sei, ist er im Irrtum; denn oft wechselt das melodische Motiv während der harmonischen Sequenz (Capriccio aus der *c*-Moll-Partita für Klavier, BWV 826, T. 12–19), oder die melodische Sequenz bricht ab, und Kadenzakkorde führen die harmonische Sequenz zu Ende (Chor Nr. 1 aus der Kantate 47, „Wer sich selbst erhöht“, T. 5–11).

theorie als Folge ihres Mangels an einer genügenden Darstellung der Dur-Moll-Tonalität. Die Fundamenttheorie begreift die Tonalität nur als Nachahmung des Quintschritts V—I auf den anderen leitereigenen Stufen. Die Funktionalität schrumpft zur Dominantfunktion, und der tonale Zusammenhang einer Akkordfolge beruht einzig auf der ununterbrochenen Sequenz einfacher, doppelter oder halber, latenter oder offener Quintschritte des Fundaments innerhalb der Grenzen der leitereigenen Stufen.¹⁰ Ein Terzschritt des Fundaments gilt als halber Quintschritt, ein Sekundschritt aufwärts als latent doppelter, abwärts als latent einfacher Quintschritt; d. h. bei einem Fundamentschritt von der II. zur I. Stufe wird die vermittelnde V. Stufe „verschwiegen“, bei einem Fundamentschritt von der II. zur III. Stufe das Fundament des Septakkords der VII. Stufe, dessen Fragment der Dreiklang der II. Stufe ist. So wird die Quintschrittsequenz als Zusammenfassung aller leitereigenen Stufen durch Quintschritte des Fundaments (I IV VII III VI II V I) zur „vollständigen Kadenz“; und da andere Akkordfolgen nur aus Teilen der (offenen oder latenten) Quintschrittsequenz zusammengesetzt sind, ist sie der „Grund und Boden der gesamten Bachschen Harmonik“.

Scheinbar kann keine Akkordfolge dem Zugriff der Fundamenttheorie entriren; aber die Voraussetzungen der Theorie sind brüchig. Sie leugnet (Zulauf, S. 5 und 10) einen qualitativen Unterschied der Tonstufen (außer dem Vorrang des „ursprünglichen“ Quintschritts V—I) und muß ihn leugnen, denn sie kann zwar den Fundamentschritt von der II. zur III. Stufe auf einen Quintschritt zurückführen, jedoch nicht erklären, was ihn von dem Fundamentschritt V—VI unterscheidet. Sie mißt nur die Abstände und verkennt die „Charaktere“ der Stufen.¹¹ Wenn aber die Stufen und Quint-

¹⁰ In seiner *Praktischen Harmonielehre* (1948, S. 37) bezeichnet S. Borris den Quintschritt V—I als „tonale Urbeziehung“ und die Quintschrittsequenz als „Funktionsreihe“ nach dem „Gesetz der Analogie“.

¹¹ Fragmentarische Andeutungen einer Theorie der Stufencharaktere müssen in unserem Zusammenhang genügen. — Die „Attraktion“ des Grundtons bewirkt, daß in C-Dur der Quintschritt $c-f$ und die Leittonbeziehung $e-f$ schwächer und leichter umkehrbar sind als der Quintschritt $g-c$ und die Leittonbeziehung $b-c$. In der Quintenreihe aufwärts ($c-g-d-a-e-b$) werden immer geringer: 1. der durch Quintschritte vermittelte Zusammenhang der Stufen mit dem Grundton, 2. die Qualifikation der Stufen zum Fundament eines Akkords, 3. die tonale Wirkung der Quintschritte ($d-g$, $a-d$, $e-a$, $b-e$). Demnach sind z. B. die Töne b und e in C-Dur vor allem Leitton und Terz, weniger Grundton (man wird sich an Riemanns Erklärung des Akkords der III. Stufe in Dur als Leittonwechselklang der Tonika erinnern). Die Töne a und d sind vor allem durch ihre äußere Nähe zu der Quinte g bzw. dem Grundton c charakterisiert (dem wird Riemanns Ableitung der Tp und der Sp von Sextvorhalten gerecht). Aber während der „Zusammenhang“ des Grundtons mit a als „dritter Quinte“ tonal wirkungslos ist, wird d noch als „zweite Quinte“ empfunden, und der „Doppelcharakter“ der II. Stufe erklärt den scheinbar widerspruchsvollen Sachverhalt, daß die Akkordfolge $f-a-c-d$ / $fis-a-c-d$ als leichter Übergang wirkt, obwohl die Subdominantfunktion mit der Funktion der zweiten Dominante vertauscht wird.

schritte sich qualitativ nicht unterscheiden, ist die Tonalität nur eine Konvention ohne Zusammenhang mit dem Prinzip der Akkordverbindung, und Schönbergs Folgerung¹², die Tonalität sei ein bloßes „Kunstmittel“, um „formale Geschlossenheit“ zu bewirken, wäre unanfechtbar.

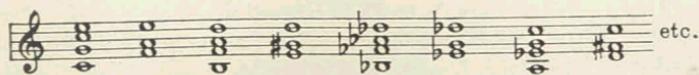
Doch beruht nicht die tonale Funktion der Stufen auf ihrer Stellung in der Quintschrittsequenz — denn nicht als vierte Oberquinte hängt die III. mit der I. Stufe in Dur zusammen —, sondern umgekehrt die Möglichkeit „tonaler Geschlossenheit“ der Quintschrittsequenz auf der tonalen Funktion der Stufen.

	I	IV	VII	III	VI	II	V	I
Dur:	T	S			T _p	Sp	D	T
Moll:	T	S	(D)	T _p			D	T

Von den nicht bezeichneten Stufen hat die VII. Stufe in Dur als unvollständiger Septakkord der V. Stufe Dominantfunktion. Die III. Stufe in Dur kann Dominantparallele (Dominantakkord mit erstarrtem Sextvorhalt) oder Leittonwechselklang der Tonika (Tonikaakkord mit erstarrtem Leitton) sein. Da wir den Quintfall VII — III nicht als Modifikation der Dominantfunktion durch einen Sprung des Basses vom Leitton zum erstarrten Vorhalt, sondern als Funktionswechsel empfinden, ist die III. Stufe nicht Dominantparallele, sondern Leittonwechselklang der Tonika. In Moll hat die II. Stufe vor der V. Stufe Subdominantfunktion, und da wir den Quintfall von der VI. zur II. Stufe als Funktionswechsel empfinden, ist die VI. Stufe nicht Subdominantparallele, sondern Leittonwechselklang der Tonika. Die Quintschrittsequenz ist demnach in Dur und Moll „tonal geschlossen“, weil sie die Funktionsfolge T—S—D—T verdoppelt; und sie zeigt nicht den Ursprung der Tonalität aus der Dominantfunktion, sondern partizipiert am System der drei Funktionen.

Eine Einschränkung auf leitereigene Stufen aber ist nicht im Prinzip der Quintschrittsequenz begründet — im Extrem kann jeder zweite Fundamentalschritt eine verminderte Quinte sein, ohne den Ablauf der Sequenz zu stören:

Beispiel 5:



Sie ist primär keine Kadenz — keine Darstellung des tonalen Zusammenhangs der leitereigenen Stufen —, sondern eine tonartlich indifferente Sequenz, eine Nachahmung von Akkordfolgen auf leitereigenen oder leiterfremden

¹² A. Schönberg; *Harmonielehre*, 1911, S. 29 (3. Aufl. 1922, S. 29).

Stufen (s. unten S. 91 den Anhang über den Ursprung der Quintschrittsequenz). So kann sie zum Mittel werden, um in Wechselwirkung mit der Stimmführung den Stufenreichtum einer Tonart durch „chromatische Nebenstufen“ zu vergrößern.

In der Allemande der *e*-Moll-Partita (Nr. 6) für Klavier (BWV 830) steht die chromatische Sequenz T. 11–13 als „Ausweichung“ zwischen der I. und der V. Stufe in *a*-Moll.

Beispiel 6:

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp). The music is in 3/4 time. The first three measures (1-3) are in a-Moll (G minor), showing a chromatic quart progression: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter). The next three measures (4-6) are in e-Moll (E minor), showing a chromatic quart progression: E2 (quarter), F2 (quarter), G2 (quarter), A2 (quarter). The notes are connected by slurs and accidentals. The bass line consists of single notes, while the treble line has more complex rhythmic patterns.

(Die Viertel 4–6 sind eine Unterquarttransposition der Viertel 1–3 von *a*-Moll nach *e*-Moll). Der chromatische Quartgang in *a*-Moll (*a-gis-g-fis-f-e*) und *e*-Moll (*e-dis-d-cis-c-b*) durchkreuzt die Quintschrittsequenz (IV VII III VI II V I) in *a*-Moll (1–3) und *e*-Moll (4–6), die sichtbar wird, wenn man die Akzidenzien „ausklammert“. Durch eine fast gewaltsame Darstellung der IV. Stufe von *a*-Moll im Baß (5–6: *a-f-d* statt *e-fis-dis*) wird *e*-Moll als V. Stufe auf *a*-Moll bezogen. Die chromatischen Nebenstufen der Sequenz – in *a*-Moll *gis*, *cis* und *fis* statt *g*, *c* und *f*, in *e*-Moll *dis*, *gis* und *cis* statt *d*, *g* und *c* – sind nicht unmittelbar harmonisch als Grundtöne oder Terzen von Dreiklängen und unvollständigen Septakkorden, sondern nur mittelbar als Resultat der Kombination einer melodischen und einer harmonischen Formel – des chromatischen Quartgangs und der Quintschrittsequenz – verständlich.

III.

Bachs chromatische Harmonik ist neu nicht im Sinne einzelner, voraussetzungs- und folgenloser „Kühnheiten“, sondern das Neue verdankt seinen Ursprung „kleinen Differenzen“ von traditionellen Formeln (wie der Quintschrittsequenz). A. Halm allerdings vermißte eine „ernsthaft chromatische Harmonik“ und bezeichnete Bachs „melodisch bestimmte Chromatik“ geradezu als „Emanzipation des Melos vom tonartlich Harmonischen, oder seinen Widerspruch gegen dieses“.¹³ – Um zu zeigen, wie Bach „Chromatisches entstehen läßt“, zitiert Halm (S. 173) das Oboensolo der Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Nr. 26 der Matthäus-Passion):

¹³ A. Halm, *Zur Chromatik Bachs*. In: Von Grenzen und Ländern der Musik, 1916, S. 167.

Beispiel 7:

Oboe

Continuo

Ein Kommentar fehlt, doch meint Halm vermutlich (und mit unbezweifelbarem Recht), der chromatische Quartgang T. 7–8 (*g-fis-f-e-es-d*) – E. Kurth würde von einer „Scheinstimme“ sprechen – sei nicht als traditionelle Formel zitiert, sondern im besonderen Zusammenhang begründet. „Entstanden“ ist die Chromatik durch die Alteration *d''-des''* (T. 7) und eine Kontraktion der Quintschrittsequenz – die Stufen *g*-Moll: VI–II–V der Quintschrittsequenz

Beispiel 8:

g moll: III VI II V

sind in T. 7 zusammengezogen. Die Alteration *d''-des''* ist „melodisch bestimmt“, aber harmonisch wirksam. Sie erzwingt die Alteration der II. Stufe *a* zu *as* und die Chromatisierung der Vorhaltfiguren *b-a|a-g|g-fis* zu *b-a|as-g|g-fis* (T. 6–7). In der verkürzten Quintschrittsequenz trifft nun die Figur der V. Stufe (*g-fis*) mit dem Fundamentton der alterierten II. Stufe (*as*) in einem übermäßigen Quintsextakkord zusammen (*as-c-es-fis*). Bei der Auflösung des Quintsextakkords in den Quartsextakkord über *g* wird – vor dem Leitton *fis* – die Mollsext *es'* zu *e'* erhöht. Der chromatische Quartgang ist also aus den Akkordtönen *fis*, *e* und *d* und den Vorhalten *g*, *f* und *es* gebildet. Seinen Ursprung aber verdankt er der Wechselwirkung zwischen der Harmonik – der verkürzten Quintschrittsequenz und dem übermäßigen Quintsextakkord – und der Stimmführung – der Alteration

d''-des'', den Vorhaltfiguren und der Erhöhung der Mollsexta vor dem Leitton.

Die Meinung, chromatische Harmonik sei vor allem ein Mittel, um Modulationen zu verkürzen, ist ein Vorurteil, denn eine „ernsthaft chromatische Harmonik“ vergrößert den Stufenreichtum der Tonart. „Harmonischer Reichtum entsteht nicht dadurch, daß man durch recht viele Tonarten geht, sondern daß man möglichst Stufenreiches schreibt.“¹⁴

Im C-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers entsteht T. 16–18 eine chromatische Nebenstufe¹⁵ durch Nachahmung von Moll in Dur.

Beispiel 9:

Das zweitaktige Modell der Sequenz beruht auf den Fundamenttönen *d-g-a-d*, die Sequenz auf den Fundamenttönen *b- ϵ (!)-f-b*. Die Erhöhung der Mollsexta vor dem Leitton (*b* statt *b* vor *cis*) wird in Dur imitiert (*gis* statt *g* vor *a*) und bewirkt eine Alteration der IV. Stufe in B-Dur (*e* statt *es*). – Als chromatische Nebenstufe kann auch der „neapolitanische Sextakkord“ (II_n) erscheinen.¹⁶ Im *As*-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers

¹⁴ A. Schönberg, S. 416 (3. Aufl., S. 445).

¹⁵ Von der Hypothese, daß chromatische Nebenstufen diatonische Stufen vertreten, kann, falls man sie anerkennt – und man wird sie anerkennen müssen, wenn man nicht von harmonisch unverständlichen Stellen bei Bach sprechen will – ein Argument gegen die Fundamenttheorie abgeleitet werden. Die Fundamenttheorie muß voraussetzen, daß Fundamenttöne nicht alteriert werden, oder sie muß die chromatische Skala „als Grundlage für die Betrachtung der harmonischen Ereignisse“ anerkennen (Schönberg, S. 257 bis 258, 3. Aufl., S. 283 bis 284). Sie muß also entweder die Existenz chromatischer Nebenstufen leugnen oder sie als Stufen einer chromatischen Skala mit zwölf koordinierten Stufen, also nicht als Nebenstufen, betrachten.

¹⁶ Der Theoretikerstreit um die Ableitung des neapolitanischen Sextakkords ist müßig, denn mit geringer Mühe kann man gegen Zitate, in denen die neapolitanische Sexte

Beispiel 10:

entsprechen der Sextakkord *as-cēs-fes* T. 73 und der Quartsextakkord *fes-besēs-des* T. 74 – also eine „Umkehrung des neapolitanischen Sextakkords“ – dem Sextakkord *c-es-as* T. 71 und dem Quartsextakkord *as-des-f* T. 72. Die Sexte *fes* der Mollvariante der I. Stufe (T. 73) und die Sexte *besēs* des „neapolitanischen Sextakkords“ (T. 74) sind demnach nicht Vorhalte der Quinte, sondern werden durch die „Trägheit“ der Sequenz zu chromatischen Nebenstufen der Stufen *As-Dur*: VI–II.

Im *a*-Moll-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers vergrößert die Nachahmung von Moll in Dur den Stufenreichtum der Tonart nicht durch chromatische Nebenstufen zu diatonischen Stufen, sondern durch Nebendominanten und -subdominanten über einem chromatischen Baßgang.

Beispiel 11:

In Takt 1 ist die melodische Chromatik noch nicht zu Akkorden verfestigt, *g* und *fis* in der Unterstimme sind chromatische Varianten von *gis* und *f*;

als Vorhalt oder alterierte Sexte erscheint, andere ausspielen, die den neapolitanischen Sextakkord als Akkord der II. phrygischen Stufe zeigen. Die These R. Handkes (*Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung*, BJ 1919, S. 45–61), der Akkord sei bei Bach stets (VI) der Mollsubdominante – Handke spricht von der VI. Stufe einer latenten Subdominant-Tonart – ist also einseitig. Auch ist Handke inkonsequent, wenn er einerseits gegen Regers Auffassung der neapolitanischen Sexte als „Vorhalt, der nicht aufgelöst zu werden braucht,“ polemisiert und andererseits schreibt, man habe bei der neapolitanischen Sexte vor dem Sekundakkord der V. Stufe „das Gefühl, als gelte es eine Vorhaltnote zu lösen“ (S. 51).

dis'' und *cis''* in der Oberstimme sind Vorhalte zu *e''* und *d''*. Die Durvariante in T. 9 aber ist eine harmonische Sequenz mit der phrygischen Kadenz als Modell. Sie erweitert die Tonart G-Dur durch die Nebendominanten und -subdominanten (IV–V) der latenten Stufen III und II (*b* und *a*). Die Baßtöne *f* und *es* sind nicht chromatische Varianten von *fis* und *e*, sondern Analoga zu *g*; und *cis''* und *b'* in der Oberstimme sind nicht Vorhalte, sondern Akkordtöne. Die Nebendominanten und -subdominanten aber sind das harmonische Resultat einer melodischen Ursache: der Nachahmung einer chromatischen „Scheinstimme“ aus T. 1 (*c''–b'–b'–a'*) in T. 9 (*b'–ais'–a'–gis'*); denn der Verzicht auf die „Scheinstimme“ in T. 9 (*b'–a'–a'–g'*) hätte die Verfestigung der chromatischen Stimmführung zu Akkorden verhindert.

Der erste Teil des Rezitativs (T. 49–60) aus der „Chromatischen Phantasie“ für Klavier gilt als harmonisches Vexierbild – „jede harmonische Verwandtschaft erscheint (T. 49–50) ausgeschaltet“.¹⁷ M. Zulauf sprach von „chromatischen Rückungen“ (S. 87), H. H. Dräger von „Terzverwandtschaft“.¹⁸ Doch sind die Worte „Rückung“ und „Terzverwandtschaft“ weniger eine Erklärung als Ausdrücke der Verlegenheit aus Mangel an einer Erklärung.¹⁹ – Die Akkordfolge T. 50–60 (Schema a)

Beispiel 12:

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a sequence of chords from measure 49 to 60. Staff 'b' is a bass clef staff showing the corresponding Roman numeral analysis for each measure. The Roman numerals are: (IV), (V), III, (IV), (V), II, IV, V, I.

¹⁷ H. David, *Die Gestalt von Bachs Chromatischer Phantasie*, BJ 1926, S. 41.

¹⁸ H. H. Dräger, *Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur*. In: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 401f.; Dräger nimmt an (S. 402), „das abschließende *as* (T. 57) stehe für den *As*-Dur-Akkord“, doch zeigen die analogen Takte 55 und 59 und die Töne *fes* und *es* in T. 55, daß nur *as*-Moll gemeint sein kann.

¹⁹ M. Zulauf bezeichnet auch die Stufenfolge *es*-Moll: I (V) VI (V) IV V I (*es*-Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers) als „Rückung terzverwandter Akkorde“ (S. 14). Daß die Akkorde der I. und VI. Stufe mit den Nebendominanten der VI. und IV. Stufe „terzverwandt“ seien, ist eine Konsequenz der Fundamenttheorie. Der tonale Zusammenhang der Stufen beruht nach der Fundamenttheorie auf Fundamentschritten (s. oben S. 78), nach der Funktionstheorie auf der primären (D, S, Tp) oder sekundären (Dp, D der D, Sp, S der S) Beziehung der Stufen zur Tonika. Nach der Fundamenttheorie ist die Beziehung der Akkorde zur Tonika durch ihren Zusammenhang untereinander vermittelt, nach der Funktionstheorie umgekehrt der Zusammenhang der Akkorde untereinander durch ihre Beziehung zur Tonika. Die Fundamenttheorie nimmt zwischen den Stufen I und (V), zwischen VI und (V) einen Terzschrift des Fundaments, die Funktionstheorie eine „tote Zäsur“ an. Die Fundamenttheorie muß also von „Terzverwandtschaft“ sprechen, die Funktionstheorie darf es nicht.

beruht auf dem chromatischen Baßgang *ges-f-fes-es-d-cis* und erinnert an das *a*-Moll-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers (Schema b, transponiert). Einerseits werden in der „Chromatischen Phantasie“ die tonalen Funktionen der Stufen in der Sequenz deutlicher als im *a*-Moll-Präludium gezeigt: die Stufen III und II sind nicht „verschwiegen“, sondern durch die Terz (T. 55) oder den Grundton (T. 57) angedeutet. Andererseits sind allerdings die Sextakkorde der phrygischen Kadenz (des Modells der Sequenz) durch Sekundakkorde „vertreten“, die aber nicht Umkehrungen von Septakkorden, sondern „Ausfüllungen“ von Sexten sind (s. oben S. 77). Denn man könnte z. B., ohne den harmonischen Zusammenhang zu stören, in T. 55 den Sekundakkord *fes-ge-b-des* durch den Sextakkord *fes-as-des* oder den Terzquartakkord *fes-as-b-des* ersetzen, aber nicht durch die Grundform *ges-b-des-fes* des Septakkords. Konstitutiv ist also die Sexte *fes-des* der Subdominante zu *as*-Moll, nicht die Terz *ges-b* des Dominantseptakkords.²⁰ — Der harmonische Zusammenhang wird durch einen Dur-Moll-Wechsel und durch Enharmonik verdeckt. Der chromatische Quartgang des Basses steht „an sich“ in *fis*-Moll und zwischen Kadenzen in *A*-Dur (T. 49) und *fis*-Moll (T. 60), beginnt aber in der Durvariante *Fis*-Dur (= *Ges*-Dur). Die Enharmonik zeigt T. 50 und T. 57 den Umschlag von Moll in Dur und umgekehrt an: Die Verwandlung von *a* (T. 49) in *beses* (T. 50) drückt graphisch aus, daß die III. Stufe in *fis*-Moll zum chromatischen Vorhalt in *Fis*-*Ges*-Dur wird.²¹

Kaum je ist die Enharmonik — sowenig wie die chromatische Harmonik — in Bachs Werken das „bequeme Mittel, um Modulationen zu verkürzen“, zu dem manche Modulationslehren sie herabsetzen.²² So bewirkt

²⁰ In dem Arioso „Und ob ich wandert' im finstern Tal“ (Nr. 3) aus der Kantate 112 („Der Herr ist mein getreuer Hirt“) steht der Sekundakkord *f-g-b-d* zwischen dem Quintsextakkord *f-as-c-d* einerseits und dem Terzquartakkord *f-a-b-d* andererseits; er wird also nicht aufgelöst. Die Modulation *c*-Moll: IV-V / *a*-Moll: IV-V aber ist nur möglich, weil der Sekundakkord (*c*-Moll: V) zur „Ausfüllung“ der Sexte in der phrygischen Kadenz umgedeutet und mit einer anderen „Ausfüllung“, dem Terzquartakkord, vertauscht werden kann.

²¹ H. Keller (BJ 1954, S. 62–63) hält in der „Chromatischen Phantasie“ T. 50 die Lesart *ges-as-c-es* (Gesamtausgabe) für „stärker“, die Lesart *ges-a-c-es* (Griepenkerl) für „wahrscheinlicher“, umgekehrt in der *g*-Moll-Phantasie für Orgel T. 44 (s. unten S. 87) die Lesart *b-c-e* (Griepenkerl) für „stärker“ und die Lesart *b-cis-e* (Gesamtausgabe) für „wahrscheinlicher“. Doch ist vermutlich in beiden Fällen Griepenkerls Lesart das Werk eines Puristen, der „korrigierte“, was er nicht verstand: in der „Chromatischen Phantasie“ T. 50 den Sekundakkord, dessen Analogie zu T. 55 und T. 57 er übersah, und in der *g*-Moll-Phantasie T. 44 die enharmonische Umdeutung *cis = des*.

²² Das mit philologisch nur schwacher Gewähr der Authentizität überlieferte „Kleine harmonische Labyrinth“ (BWV 591) dürfen wir vernachlässigen, da auch musikalische Unstimmigkeiten kaum an Bach und schon eher an Heinichen denken lassen. Im In-troitus wirkt die enharmonische Umdeutung des Akkords *c-dis-fis-a* zu *bis-dis-fis-a* (T. 7) unmotiviert, denn *c-dis-fis-a* ist weder als (VII) der III. Stufe noch als ver-

etwa die enharmonische Umdeutung des Akkords *eis-gis-b-d* zu *f-as-b-d* in Takt 38 der *g-Moll-Phantasie* für Orgel (BWV 542)

Beispiel 13:

keine verkürzte Modulation von *e-Moll* (T. 36–37) nach *g-Moll* (T. 40), wie noch M. Zulauf meinte (S. 85–86). Als Auflösung des verminderten Septakkords erwartet man *fis'-a'-cis''-fis''* (analog zum zweiten Schritt der Sequenz über dem chromatischen Baßgang) oder den Sextakkord *fis'-a'-d''-fis''* (analog zum ersten Schritt der Sequenz). Der *D-Dur*-Dreiklang wäre als einziger „neutraler Akkord“ (*e-Moll*: VII = *g-Moll*: V) die „natürliche Vermittlung“ zwischen der alten und der neuen Tonart; doch weicht Bach (durch die enharmonische Umdeutung) vor dem neutralen Akkord zur IV. Stufe der Zieltonart *g-Moll* aus. Die Enharmonik ist also kein Mittel zum bequemen Modulieren, sondern zur Differenzierung des bequemen Modulierens mit einem neutralen Akkord.

Nur scheinbar und an der musikalischen Oberfläche vermittelt in Takt 15 der *g-Moll-Phantasie* die enharmonische Umdeutung von *b* zu *aïs* und von *gis* zu *as* „Modulationen von *d-Moll* nach *b-Moll* und von *b-Moll* nach *c-Moll*.“

Beispiel 14:

mittelnder Akkord zwischen *f-a-c-d* und *g-c-e* in den schlichten *C-Dur*-Kadenzten der Takte 1–6 vorbereitet. In dem fugierten „Centrum“ ist der Comes bei seinem ersten Einsatz (T. 3) ohne Grund entstellt. Und schließlich kann die Tonfolge *b-a-c-b* (Centrum, T. 11) nicht nur als Zeichen der Authentizität, sondern auch als Ursache einer irrümlichen Zuschreibung aufgefaßt werden.

Als I. Stufe und Repräsentant einer Tonart wäre der *b*-Moll-Akkord eine vereinzelte, voraussetzungs- und folgenlose „Kühnheit“ und der Ton *gis*“ ein unverständlicher Zusatz. Wenn wir jedoch annehmen, daß *b* eine chromatische Nebenstufe der VI. Stufe (*b*) in *d*-Moll ist, können wir *gis*“ harmonisch bestimmen als alterierte Sexte über dem Grundton *b*. Der übermäßige Quintsextakkord *b-d-f-gis* mit Subdominantfunktion in der Dominanttonart *d*-Moll wird alteriert zu dem verminderten Septakkord *b-d-f-gis* mit der Funktion einer zweiten Dominante in *d*-Moll (s. oben S. 78, Anm. 11) und enharmonisch verwandelt in den verminderten Septakkord *b-d-f-as* mit Dominantfunktion in der Subdominanttonart *c*-Moll. Die Quinte *fis* des „*b*-Moll-Akkords“ aber ist ein vor dem Leitton *gis* erhöhtes *f*. Die Takte 15–17 werden T. 44–46 in einem anderen harmonischen Zusammenhang wiederholt, der unsere Auffassung bestätigt.

Beispiel 15:

Der Septakkord der VII. Stufe von *d*-Moll wird enharmonisch (*cis* = *des*) in den Septakkord der VII. Stufe von *f*-Moll verwandelt. Der hypothetische verminderte Septakkord *b-d-f-gis* und die hypothetische Erhöhung eines *f* zu *fis* vor dem Leitton *gis* (T. 15) sind in T. 44 als vermindertes Septakkord *e-g-b-cis* und Erhöhung des *b* zu *b* vor *cis* ausgeschrieben (s. oben S. 85, Anm. 21).

IV.

Die Kunst der Modulation²³ ist oft mit der (auch pädagogisch nicht unanfechtbaren) Übung, den „kürzesten Weg“ zwischen zwei Tonarten zu fin-

²³ S. auch BJ 1955, S. 70–72. – H. Stephans Aufsatz *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken* (BJ 1934, S. 63–88) hat nicht die Modulation, sondern den Zusammenhang der Satztonarten zum Gegenstand. Stephan findet „harmonische Logik“ nur in „geschlossenen Tonartenfolgen“ und versucht zu zeigen, daß Bach sich um „symmetrische“ Schemata wie T–S(Sp)–T(Tp)–D(Dp)–T bemühte. (Wo die Kunst der Interpretation versagt, ist von „Auflösung“ die Rede.) Doch sind auch andere als „geschlossene“ Tonartenfolgen – z. B. der Aufstieg im Quintenzirkel in den Kantaten 6, 12, 27, 42 u. a. – nicht so amorph, wie Stephan meint. Vor allem aber hat

den, verwechselt worden. Doch zeigen die Beispiele, die man aus Werken von Bach zitierte, seltener die Technik der Modulation als vielmehr Mittel, den Stufenreichtum einer Tonart zu vergrößern. So beruht die These R. Handkes²⁴, Bach moduliere von einer Tonart zu allen anderen des Quintenzirkels durch einfache „Setzung“ von Dominanten – Handke konstruiert Schemata wie D-Dur: I / Des-Dur: V I oder e-Moll: I / B-Dur: V I – auf einer Verwechslung von Modulationen mit Nebendominanten und -subdominanten. Wenn einer (V) der II. Stufe in F-Dur die Stufen (V) V folgen²⁵, spricht Handke von einer Modulation von D-Dur nach C-Dur (S. 134), und um Modulationen in entfernte Tonarten zu zeigen, entstellt er Zitate (S. 136). In dem Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“²⁶ vertauscht er in der Stufenfolge g-Moll: V I V IIⁿ (VII) V (T. 2–3)

Beispiel 16:



den verminderten Septakkord *cis-e-g-b* mit Des-Dur: I; das Resultat ist die „Modulation“ D-Dur: I / Des-Dur: V I. Und in dem Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ aus der Matthäus-Passion (Nr. 72) vertauscht er in der Stufenfolge a-Moll: I (V) V (IV VII) III den Akkord *d-f-b* mit *d-f-b*; das Resultat ist die „Modulation“ e-Moll: I / B-Dur: V I.²⁷

Stephan die Schwierigkeit eines Ausgleichs zwischen „harmonischer Logik“, einer im Text begründeten Tonartenwahl und Rücksichten auf Instrumente und Sänger kaum gesehen – S. 74 oben schreibt er *b*-Moll den „Charakter des Unlustigen“ zu, S. 74 unten eine „sanfte Grundstimmung“. – Wir kennen nicht Bachs, sondern nur Matthesons Tonartencharakteristik (R. Wustmann: *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, BJ 1911, S. 60–74). Sie aber ist – trotz Wustmanns Apologie – nicht nur das Resultat unbefangener Beobachtung, sondern durch Schematismen mitbestimmt. Die mittlere, ausgeglichene Molltonart ist *d*-Moll; ein Auf- oder Abstieg im Quintenzirkel vertieft den Mollcharakter von der „mäßigen Klage“ (*g*-Moll und *a*-Moll) zur „Traurigkeit“ (*c*-Moll und *e*-Moll) und zur „Melancholie“ im Sinne der Temperamentenlehre (*f*-Moll und *b*-Moll). Kreuzvorzeichen verhärtet, *b*-Vorzeichen mildert ihn (*a*-Moll ist „ehrbär“, *b*-Moll „bizarr“, *f*-Moll, *c*-Moll und *g*-Moll sind „lieblich“ oder „gelinde“).

²⁴ R. Handke, *Zur Modulationsweise Job. Seb. Bachs*, BJ 1926, S. 129–144.

²⁵ Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Nr. 63 der Matthäus-Passion), T. 8–9.

²⁶ Nr. 6 der Kantate 2, „Ach Gott vom Himmel sieh darein“.

²⁷ Die Stufenfolge *a*-Moll: (IV VII) III ist die Nachahmung einer *c*-Moll-Kadenz – des Sekundakkords der IV. Stufe mit erhöhter Terz *a* vor dem Sextakkord der VII. Stufe mit dem Leitton *b* – in C-Dur als „emanzipierter“ III. Stufe in *a*-Moll.

Beispiel 17:



Aber auch der Gegensatz zum Postulat des „kürzesten Weges“ — die Vorstellung, daß die neue Tonart erst nach einer langen Reihe neutraler Akkorde durch einen Modulationsakkord bestimmt werden solle — verfehlt den Begriff der Modulation; denn wir sollen nicht die alte Tonart vergessen, um die neue als Tonart auffassen zu können, sondern die Modulation soll zugleich die Verschiedenheit der Tonarten zeigen und zwischen ihnen vermitteln.²⁸

Im *F*-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers wird die thematische Periode T. 1—10 in der Dominanttonart *C*-Dur T. 17—26 wiederholt. In der modulierenden Überleitung T. 11—15 werden (vor einer Kadenz in *C*-Dur) die drei ersten Takte der thematischen Periode zitiert: untransponiert, aber mit der charakteristischen Stufe *b* der Dominanttonart statt des *b* der Grundtonart. Die Modulation hebt also die Verschiedenheit der Tonarten hervor, indem sie die Differenz des *b* vom *b* am gleichen Thema in gleicher Tonhöhe zeigt; zugleich aber vermittelt sie zwischen der alten und der neuen Tonart als Übergang vom Thema in der alten zum Thema in der neuen Tonart.

In den Tanzsätzen der Klaviersuiten bilden fast immer nur drei oder vier Tonarten das Gerüst, und die anderen sind vermittelnde, sekundäre Tonarten; wenn z. B. in *Dur* die T, D, Tp und T primäre Tonarten sind, vermittelt oft die Tp zwischen T und D, die Sp zwischen Tp und T. In der Allemande und der Sarabande der *B*-Dur-Partita für Klavier (BWV 825) moduliert der erste Teil zur Dominanttonart *F*-Dur. Vermittelnde Tonart

²⁸ M. Zulauf spricht (S. 67—71) von einem „unmerklichen Übergang der Tonart“ in Bachs Werken, von Modulationen, die „nicht bestimmt sein wollen“, und zitiert Beispiele, in denen Stufen der Quintschrittsequenz umgedeutet werden. Die These aber setzt den Irrtum voraus, daß Alterationen der Mollterzen zu Durterzen die Bedeutung der Stufen in der Quintschrittsequenz nicht ändern (S. 43—50). Die Alteration der Mollstufen VII, III, VI und II in *Dur*, I und IV in *Moll* bewirkt nicht unterschiedslos nur eine „Verselbständigung der sogenannten Nebentufen“ (Zulauf, S. 45). Die Alteration der Stufen VI oder II in *Dur* und I in *Moll* zu Nebendominanten stört die Tonart nicht. Die Stufenfolge *C*-Dur: (V)—VI—(V)—V aber erscheint als *G*-Dur: (V)—II—V—I, die Stufenfolge *C*-Dur: I—IV—(V)—III als *e*-Moll: VI—II_n—V—I, die Stufenfolge *c*-Moll: I—(V)—VII als *g*-Moll: IV—VII—III oder als *B*-Dur: II—V—I; d. h. die Alteration von Mollterzen in der Quintschrittsequenz hebt die Tonart auf, wenn die resultierende Akkordfolge als VI bzw. (V)—II bzw. II_n—V—I in einer anderen *Dur*- oder *Moll*tonart oder als I bzw. (V)—IV—VII—III in einer anderen *Moll*tonart verstanden werden kann.

ist die Tp *g*-Moll: In ihr erscheint die charakteristische, unterscheidende Stufe der neuen Tonart — der Leitton *e* (*F*-Dur) statt der IV. Stufe *es* (*B*-Dur) — als erhöhte Sexte vor dem Leitton *fis* neben der leitereigenen Sexte *es* (Allemande und Sarabande T. 5–6). Der Unterschied der Tonarten *B*-Dur und *F*-Dur, die Differenz des *e* vom *es*, wird also nicht durch neutrale Akkorde in Vergessenheit gebracht, sondern deutlich dargestellt und zugleich „vermittelt“ durch die Doppelstufe *es*–*e* in *g*-Moll.

In der Allemande und der Courante der *c*-Moll-Partita für Klavier (BWV 826) moduliert der erste Teil zur Dominanttonart *g*-Moll. Vermittelnde Tonart ist die Paralleltonart der Dominante, *B*-Dur. Die Stufenfolge *B*-Dur: IV–V–I (Allemande und Courante T. 7–8) ist nicht neutral und vermittelt dennoch zwischen *c*-Moll und *g*-Moll. (Im Gegensatz zu neutralen Akkorden wäre sie sinnwidrig bei der umgekehrten Modulation.) Bei einer Modulation zwischen Molltonarten werden nicht nur charakteristische, unterscheidende Stufen der alten und der neuen Tonart vertauscht (*f* und *b* in *c*-Moll mit *fis* und *b* in *g*-Moll), sondern vor allem charakteristische Tonfolgen (*b*–*as*–*g* in *c*-Moll mit *b*–*a*–*g* in *g*-Moll und *a*–*b*–*c* in *c*-Moll mit *as*–*g*–*fis* in *g*-Moll): Die Modulation muß zeigen, daß *as* nicht mehr VI. Stufe in *c*-Moll, sondern neapolitanische Sexte in *g*-Moll ist, *a* nicht mehr erhöhte Sexte in *c*-Moll, sondern II. Stufe in *g*-Moll. In der Allemande und der Courante der *c*-Moll-Partita ist also der Baßgang *g*–*a*–*b* der Stufenfolge *B*-Dur: IV–V–I (T. 7–8) eine charakteristische Tonfolge der neuen Tonart *g*-Moll, souverän exponiert durch die Kadenzstufen der vermittelnden Tonart *B*-Dur. (Der analoge Baßgang *e*–*fis*–*g* vermittelt den gleichen Übergang von der Grundtonart zur Dominanttonart in Takt 5 der Allemande aus der *a*-Moll-Partita, BWV 827.)

A. Halm²⁹ kennzeichnete Bachs Kunst der Modulation als „Technik des tonartlichen Entwickelns, des Beziehens von Versuch und Tat“ (S. 3). Er beschreibt (S. 5–6), wie im ersten Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts (*B*-Dur) die Wendung zur Dominanttonart *F*-Dur sowohl T. 25 als auch T. 32 „eher wie nur behauptet, nicht aber ausreichend begründet klingt“. Ein „Rückfall ins *B*-Dur“ (T. 28–31) aber erweise, daß die Schwäche der Kadenz T. 25 kein Mangel, sondern ein Zeichen ihrer Vorläufigkeit sei; dennoch rechtfertige die vorläufige Kadenz T. 25 die an sich nicht ausreichende Begründung des *F*-Dur T. 32, das „eben erwartet wurde und schon in der Luft bereit schwebt“. — Doch ist nicht nur der Zusammenhang zwischen T. 25 und T. 32, sondern auch der „Rückfall“ in die Grundtonart *B*-Dur für Bachs „harmonische Ökonomie“ charakteristisch, wie eine ähnlich „unsichere Modulation“ im ersten Satz des Violinkonzerts *E*-Dur (BWV 1042) zeigt. Die identischen Teile T. 17–34 (in der Dominanttonart) und T. 35–52 (in der Grundtonart) sind solistisch-orchesterale Paraphrasen des Ritornells (T. 1–11). Die Motive des Ritornell-Vordersatzes werden T. 17–21 und T. 35–39 unverändert vom Orchester zitiert, aber durch die

²⁹ A. Halm, *Über Joh. Seb. Bachs Konzertform*, BJ 1919, S. 1–44.

Figuration der Solovioline von der I. Stufe der Dominanttonart zum Septakkord der V. Stufe der Grundtonart (T. 17) bzw. von der I. Stufe der Grundtonart zum Septakkord der V. Stufe der Subdominanttonart (T. 35) umgedeutet. Erst die Ritornell-Fortspinnung repräsentiert unangefochten die Dominanttonart (T. 25) bzw. die Grundtonart (T. 43). Derselbe „unsichere Übergang“ hat in T. 35 eine andere Funktion als in T. 17: In T. 17 „entsteht“ die Dominanttonart aus der V. Stufe der Grundtonart, in T. 35 dagegen verhindert die Ausweichung zur Subdominanttonart, daß die Grundtonart nach einer Kadenz in der Dominanttonart nur als IV. Stufe erscheint. Die gegensätzlichen Funktionen des fließenden Übergangs (T. 17) und der deutlichen Trennung (T. 35) aber haben das gleiche Ziel: den Primat der Grundtonart darzustellen.

Ihn setzt Bach in der Gigue der 6. Englischen Suite (*d*-Moll, BWV 811) sogar gegen die kontrapunktisch-formale Konzeption durch. Der zweite Teil des fugierten Satzes (T. 25–48) ist eine Umkehrung des ersten (T. 1 bis 24). Der erste moduliert mit sieben Einsätzen des *Themas* von der *T* zur *D*, der zweite mit sieben Einsätzen der Umkehrung von der *D* zur *T*. Die Takte 32 ff. aber sind in die Unterquint versetzt, die Takte 41 ff. in die Obersekunde der Unterquint, die Takte 47–48 in deren Oberquart, also die ursprüngliche Lage.

Themeneinsätze in Teil I

Tonart	T–D	D–(D)	T–D	D–(D)	T–D	(D)	D
Takt	1	3	6	8	13	17	23

Themeneinsätze in Teil II

Tonart	D–T	T–S	D–T	S–(S)	T–S	T	T
Takt	25	27	30	32	37	41	47

Nach der kontrapunktisch-formalen Konzeption entspricht die Modulation D–T (Teil II) der Modulation T–D (Teil I) und die S (Teil II) der zweiten D (Teil I). Durch den Transpositionswechsel aber entsteht statt der Tonartenordnung S–T–D–(D) mit doppeltem Zentrum (T und D) die Tonartenordnung (S)–S–T–D–(D) mit der T als Zentrum.

Anhang

Der Ursprung der Quintschrittsequenz. Obwohl es manchmal schwierig ist, die „Selbstverständlichkeit“ eingeschliffener Formeln der Akkordverbindung wie der Quintschrittsequenz von der Verständlichkeit eines tonartlich-funktionalen Zusammenhangs der Akkorde zu unterscheiden, wird man doch die These, daß die ersten Schritte der Sequenz (I–IV–VII–III) einem „Sequenzprinzip“, die übrigen (VI–II–V–I) aber dem „rein harmonischen Kadenzierungswillen“ ihren Ursprung verdanken (Zulauf, S. 172), als Irrtum erkennen. — Ein frühes Beispiel der Quint-

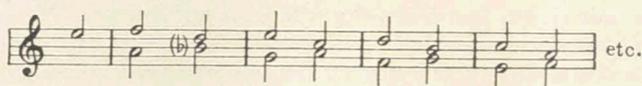
schrittsequenz aus der Triosonate „Il Corisino“ (1621) von Francesco Turini³⁰ ist aus einer Sequenz T. 1–3 (I–IV–VII–III) und einer Kadenz

Beispiel 18:



T. 3–5 (VI–II–V–I) zusammengesetzt, scheint also Zulaufs These zu bestätigen. Die Sequenz aber beruht auf einer Imitations- und Kanonformel des 16. Jahrhunderts, die zwar durch eine Kadenz begrenzt oder durch einen

Beispiel 19:



Baß und Akzidenzien zur „tonartlich geschlossenen“ Quintschrittsequenz umgeformt werden kann, an sich jedoch „unendlich“ und tonartlich indifferent ist. Sie setzt einen tonartlichen Zusammenhang der Stufen nicht voraus, sondern duldet ihn nur. So verdoppelt die kanonische Sequenz der Außenstimmen in Nr. 9 der „Deutschen weltlichen Gesäng und Tántze“

Beispiel 20:



(1604) von Melchior Franck³¹ zwar die Stufenfolge der Quintschrittsequenz (in T. 4–7 werden die Stimmen aus T. 1–4 vertauscht); aber die Tonart ist ein noch unsicheres *d*-Moll-Dur, d. h. die Quintschrittsequenz ist älter als ihre tonartliche Bestimmtheit.

³⁰ Zitiert nach H. Riemann, *Präudien und Studien* III, S. 141.

³¹ Zitiert nach K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, 1921, S. 19.

Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Mit den Umarbeitungen Bachs haben sich schon zahlreiche Forscher beschäftigt¹, besonders sein Parodieverfahren hat schon mehrere treffende Darstellungen gefunden, und seine instrumentalen Umarbeitungen sind neuerdings Gegenstand ausführlicher Untersuchung geworden²; doch ist die Frage, wie es überhaupt zu derart zahlreichen Umarbeitungen im Schaffen Bachs kommen konnte und wie das Verhältnis der „Gültigkeit“ der einzelnen Fassungen zueinander zu bewerten ist, bisher meist nur nach Gutdünken beantwortet worden. Das 19. Jahrhundert ließ vorzugsweise ein ästhetisches Ungenügen als Anlaß für Bachs Umarbeitungen gelten und stellte daher jeweils die Frage nach der letztwilligen Fassung als der vermeintlich allein gültigen³; in andern Fällen wird dagegen wieder dem „Original“, d. h. der Urfassung der Vorzug gegeben, während der Umarbeitung der Charakter des Sekundären, Verwässerten, Unoriginellen beigelegt wird⁴. Demgegenüber hat die neuere Forschung die Rücksichtnahme auf die spezielle Situation als wichtiges zusätzliches Moment erkannt, das es uns verbietet, einer der Fassungen allzu ausschließlich Gültigkeitscharakter zuzusprechen. So hat z. B. Arnold Schering dargelegt, daß die Unmöglichkeit, eine Glückwunsch- oder Trauermusik in der ursprünglichen Form wiederaufzuführen, den Anlaß zu zahlreichen Parodien geliefert hat (BJ 1939, S. 6f.); doch bietet auch dieser Sachverhalt noch keine hinreichende Erklärung für die Umarbeitung verschiedener geistlicher Werke, besonders der zahlreichen Kantatensätze zu Messen. Denn die Kantaten, denen diese Sätze entstammen, scheinen uns weder in ästhetischer Hinsicht unzulänglich, noch stand ihrer turnusmäßigen Wiederaufführung im Rahmen des Kirchenjahres irgend etwas im Wege.

Wie der künstlerische Schaffensakt überhaupt, so läßt sich auch der Vorgang einer künstlerischen Umarbeitung nicht mit Hilfe eines starren Regelsystems erläutern. Wenn wir trotzdem versuchen wollen, die dabei auftauchenden Probleme einmal etwas differenzierter zu betrachten, dann in der Hoffnung, daß auch annähernde Antworten in eine bestimmte Richtung weisen und Wahrscheinlichkeitsschlüsse zulassen.

¹ Zum Parodieverfahren siehe besonders A. Schering und F. Smend in ihren einschlägigen Publikationen; eine Zusammenstellung der wichtigsten Literatur über Bachs instrumentale Bearbeitungen findet man im Literaturverzeichnis der unter Anm. 2 genannten Dissertation.

² Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*. Diss. Tübingen 1956 (Maschinenschrift). Dem Autor der genannten Arbeit verdanke ich wertvolle Hinweise.

³ Zum Beispiel W. Rust im Revisionsbericht zum Magnificat, BG 111, S. XIX.

⁴ So z. B. A. Dörfel durch ausschließliche Mitteilung der Erstfassung von BWV 118, BG 24, S. 183 ff.

Drei Arten von Umarbeitungen lassen sich im Werk Bachs unterscheiden: 1. Parodien⁵ sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung des unterlegten Textes im Vordergrund steht. Für diese Änderung ergeben sich nachstehende Möglichkeiten:

Urbild	Parodie:	Beispiel:
frei gedichtet, weltlich	frei gedichtet, weltlich	Kantaten 36a—36c
frei gedichtet, weltlich	frei gedichtet, geistlich	Kantaten 36c—36
frei gedichtet, geistlich	frei gedichtet, geistlich	Kantaten 197a—197
frei gedichtet, weltlich	liturgisch oder Bibelwort	Kantate 215/1 — Osanna BWV 232
frei gedichtet, geistlich	liturgisch oder Bibelwort	Kantate 12/2 — Crucifixus BWV 232
liturgisch oder Bibelwort	liturgisch oder Bibelwort	Cum Sancto Spiritu BWV 232 — Sicut erat in principio BWV 191.

2. Transskriptionen sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung der Besetzung im Vordergrund steht. Ein markantes Beispiel sind die Schübler-Choräle BWV 645, 647—650 oder die Wandlungen des verschollenen Violinkonzerts *d*-Moll in ein Cembalokonzert BWV 1052(a), ein Orgelkonzert (in Kantate 188) und endlich die Vokalisierung seines Mittelsatzes in Kantate 146.

3. Neufassungen sind Umarbeitungen, bei denen Fragen der Textierung (soweit vorhanden) und der Besetzung zurücktreten gegenüber der Änderung einzelner Lesarten oder Sätze. Dabei lassen sich zwei Fälle unterscheiden:

- a) Einzelsätze oder mehrsätzliche Werke, deren Satzfolge unverändert bleibt. Hierunter fällt eine große Zahl von Umarbeitungen besonders der Instrumentalwerke, etwa die mannigfachen „Varianten“ der Orgel- und Klavierwerke, aber auch von Vokalkompositionen wie z.B. der Sätze 5 und 6 der Kantate 91.
- b) Mehrsätzliche Werke, deren Satzfolge verändert wird durch Streichung einzelner Sätze (z.B. Magnificat BWV 243a—243), durch Hinzufügen einzelner Sätze (z.B. Kantaten 80a—80, 70a—70, 186a—186, 147a—147), durch Austausch einzelner Sätze (z.B. Kantate 134, Violinsonate BWV 1019 [a]).

Als Grenzfall zur letzten Möglichkeit wäre schließlich die Übernahme eines Satzes ohne nennenswerte Änderung aus einem Werk in ein anderes zu nennen. Dies trifft besonders für schlichte Chorsätze innerhalb mehrerer Kantaten zu, aber auch für andere Sätze wie z.B. die Transskription des

⁵ Eine nahezu vollständige Zusammenstellung der Parodien Bachs bei F. Smend, *Kirchenkantaten V*, Berlin 1948, S. 7ff.

Violinsolo-Partitensatzes BWV 1006/1 für Orgel und Orchester, die in den Kantaten 29 (als Satz 1) und 120a (als Satz 4) verwendet wird.

Nicht unter den Begriff der Umarbeitung werden wir dagegen thematische oder gar unthematische „Anklänge“ eines Werkes an ein anderes einordnen, also etwa den Zusammenhang zwischen der Arie „Phoebus eilt mit schnellen Pferden“ aus der Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ BWV 202 mit dem Schlußsatz der Violinsonate G-Dur BWV 1019, ferner bloße Transpositionen früher, für Chorton bestimmter Kantaten in eine zur Aufführung im Kammerton geeignete Tonart.

Endlich schließt unsere Themenstellung auch die Betrachtung der Umarbeitungen fremder Werke durch Bach aus.

Allerdings wird es häufig vorkommen, daß sich eine Umarbeitung nicht ausschließlich unter einem der obengenannten Begriffe einordnen läßt. So bringt z. B. eine Parodie oder Transskription fast immer gleichzeitig auch Lesartenänderungen — z. B. Korrektur von Satzfehlern — mit sich, die das Werk gleichzeitig als Neufassung erscheinen lassen. Ein gutes Beispiel ist hier wieder die zweite Fassung des Magnificat. Wenn die Vermutung zutrifft, daß das Werk mit Rücksicht auf die ungebräuchlichen *Es*-Trompeten nach *D*-Dur transponiert werden mußte (Neue Bach-Ausgabe, Krit. Bericht II/3, S. 34–36), so liegt hier eine Transskription für *D*-Trompeten vor. Betrachtet man aber die Umarbeitung unter dem Gesichtspunkt, daß das Werk, das ursprünglich für die Christvesper bestimmt war, nun für andere Feste verwendbar gemacht werden sollte, so liegt eine Neufassung mit veränderter Satzfolge (Streichung der weihnachtlichen Einlagesätze) vor. Wir werden daher jedes Werk nach demjenigen Merkmal einordnen, das durch dem mutmaßlichen Anlaß zur Vornahme der Umarbeitung unmittelbar bedingt ist.

Zunächst sei nun die Frage nach dem Anlaß zu einer Umarbeitung gestellt. Zwar gibt es zu allen Zeiten Komponisten, die an ihren Werken auch lange nach der ersten Niederschrift noch feilen und bessern; doch scheinen Bachs Umarbeitungen weit eher ein Merkmal des Zeitstils als des Personalstils zu sein. Während nämlich der Komponist der Klassik und Romantik bemüht war, Werke von Ewigkeitsgeltung zu schaffen, ist der Musiker des Barock bestrebt, die Anforderungen der augenblicklichen Situation zu erfüllen. Während jener also eine gelegentliche schlechte Aufführung um des überzeitlichen Charakters seiner Komposition willen in Kauf nimmt, findet sich dieser mit der Zeitgebundenheit seines Werkes ab, sofern nur dem ad-hoc-Charakter des gegebenen Anlasses in angemessener Weise Rechnung getragen ist. Begreift man beide Schaffensweisen als wesentliche Merkmale barocker und klassisch-romantischer Kunst, so wird die völlig veränderte Einstellung des Hörers zum Begriff der „zeitgenössischen Musik“ verständlich: Während sich der heutige Hörer an den „gültigen“ Werken der Klassiker noch immer — und oft ungetrübter als an denen der Moderne — erfreut, war dem Hörer der Barockzeit „neue“ Musik weder Sensation noch Problem, sondern selbstverständliche Erfüllung seiner Erwartungen, „alte“

Musik dagegen normalerweise auch „veraltet“. Damit ist aber auch an die Produktivität des Künstlers eine völlig andere Anforderung gestellt; die über 2000 Kantaten eines Telemann und anderer sind mit dem Begriff der Vielschreiberei nur unzulänglich zu fassen; denn sie sind das Zeichen dafür, daß der Künstler der an ihn gestellten Anforderung gerecht wurde, nämlich jeder Situation zu entsprechen. Dadurch wird aber auch die Umarbeitung in ganz anderer Weise legitimiert als in späterer Zeit. Sie ist eine Maßnahme der Arbeitsökonomie des Künstlers, der hierdurch seine Produkte vor der Vergänglichkeit zu bewahren sucht; denn die Gelegenheit zu unveränderter Wiederaufführung bietet sich ja, strenggenommen, nur bei einer Wiederkehr genau derjenigen Situation, die einst die Komposition veranlaßt hat. Während also der Komponist nachbarocker Epochen seine Bewährung gerade in einer hohen Aufführungsziffer des unveränderten Kunstwerks erblicken muß, bewährt sich der Barockmusiker darin, daß er seine Musik zu dem gegebenen Anlaß ihrer Aufführung in sinnvolle Beziehung zu setzen weiß.

Die aus diesem Sachverhalt resultierende Praxis des Parodieverfahrens ist von A. Schering richtig erkannt und treffend beschrieben worden (a. a. O.), gleiches gilt aber auch für Transskriptionen und Neufassungen. Denn uns ist kein einziger Fall nachweisbar, in dem Bach ein Werk umgearbeitet hat, ohne es entweder aufzuführen, in Reinschrift einem andern zu widmen oder im Druck der Öffentlichkeit zu übergeben; und auch Verbesserungen ästhetischer Art wie Korrekturen von Satzfehlern u. a. stehen durchaus im Dienste dieser Absichten des Künstlers: Sowenig das Bestreben nach ästhetischer Qualität vom künstlerischen Schaffensakt überhaupt und daher auch von jeder Umarbeitung wegzudenken ist, so sicher scheint andererseits stets ein äußerer Anlaß vorzuliegen, der die Vornahme einer Umarbeitung auslöst. Wir sind daher nicht berechtigt, von einer „letztwilligen Fassung“ bei Bach in derselben Weise zu reden, wie wir es von den Werken der Klassik tun. Freilich hat Bach viele seiner Werke, wenn er sie drucken ließ oder zur Veröffentlichung vorbereitete (so etwa die Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift) in einer Weise überarbeitet, die dem Werk eine gewisse „Gültigkeit“ verlieh. Aber schon Drucke wie der 2. Teil der Klavierübung, die Schübler-Choräle oder die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ lassen die Frage der „endgültigen“ Lesart in einem zweifelhaften Licht erscheinen; denn Bach hat in ihnen auch nach dem Druck (bzw. nach dem Druck der ersten Exemplare) noch manche z. T. recht erhebliche Änderung angebracht. Noch weniger kann man bei den Transskriptionen von endgültigen Fassungen sprechen. So griff Bach z. B. sowohl bei der Transskription des ursprünglichen Violinkonzerts *d*-Moll für eine Besetzung mit Orgel und Chor in Kantate 146 als auch bei der neuerlichen Überarbeitung des Cembalokonzerts (BWV 1052) auf eine frühere Fassung (vielleicht die ursprüngliche Violinfassung) zurück, also mindestens in einem der beiden Fälle nicht auf die letzte, sondern auf die vorletzte Fassung, die demnach indessen noch nicht „ungültig“ geworden war. Eben-

so verfuhr er mit dem Siciliano aus dem Cembalokonzert *E-Dur* BWV 1053; auch hier liegen 2 Cembalo-Fassungen vor, wobei die Arie „Stirb in mir, Welt“ aus Kantate 169 gleichfalls auf die frühere von beiden zurückgeht (oder auf die verschollene Urform). Auch in der *D-Dur*-Fassung der Kantate 172 „Erschallet, ihr Lieder“ hat Bach die Transskription des Duets „Komm, laß mich nicht länger warten“ für eine Besetzung mit obligater Orgel beiseite gelassen, um auf die ursprüngliche Oboenfassung zurückzugreifen: Die Situation, in der Bach in seinen Kantaten obligate Orgelpartien anzubringen suchte, war nicht mehr gegeben, und die Oboenfassung war durch die Orgelübertragung nicht ungültig geworden.

Derartige Beispiele lassen sich aber nicht nur für Transskriptionen, sondern auch für Parodien beibringen. Zwar scheint die Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung weltlicher→geistlicher→liturgischer oder biblischer Text ein feststehendes Gesetz gewesen zu sein; doch schloß das nicht aus, daß bei einer dieser Umtextierungen auch wieder auf eine frühere musikalische Gestalt zurückgegriffen wurde. Beispiele dafür sind die beiden gleicherweise auf Kantate 36c zurückgehenden Kantaten 36 und 36b, ferner die Kantaten BWV 120 und Anh. 4, die trotz ihrer Parodierung auf die Jubelfeier der Augsburger Konfession (1730) später auch wieder als Ratswechselkantaten aufgeführt wurden.

Wir können daher zur Frage der „letztwilligen Fassung“ bei Bach feststellen: Das ganze Problem spielt gegenüber heutigen Begriffen eine untergeordnete Rolle. Das zeigt sich u. a. darin, daß Bach es häufig unterläßt, in spätere Umarbeitungen alle bisher angebrachten Verbesserungen zu übernehmen und sich statt dessen an die vorletzte Fassung hält. Für den heutigen Betrachter mag gelten: Soweit mit den Umarbeitungen zugleich auch ein ästhetischer Qualitätszuwachs verbunden ist, ist es möglich, die spätere Fassung als die im heutigen Sinne „gültige“ anzusprechen; geht es aber bei der Umarbeitung nur darum, durch Änderung des Textes, der Besetzung — oder bei Unterrichtsstücken etwa auch der Spielbarkeit⁶ — der jeweiligen Situation gerecht zu werden, so ist eine Höherbewertung der späteren Fassung unbegründet.

Fragt man nun, welche Auswahl Bach bei der Vornahme von Umarbeitungen unter seinen Werken zu treffen pflegte, so spielt selbstverständlich zunächst einmal die Eignung des Stücks für den beabsichtigten Verwendungszweck eine Rolle; es muß, um mit der Sprache der Zeit zu reden, den gleichen Affekt ausdrücken. Daneben war gewiß auch die Wertschätzung des Komponisten, vielleicht auch der Umwelt maßgebend: Mangelhaft gelungene Stücke wurden gebessert, gut gelungene vielseitig verwendbar gemacht. Sucht man nach weiteren Anhaltspunkten für die Auswahl, so findet man, daß nicht nur der augenblickliche Verwendungszweck, sondern auch die Verwendbarkeit der Vorlage eine Rolle spielt.

⁶ Vgl. dazu S. Borris, *Das Bearbeitungsverfahren bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch*, in: *Die Musikforschung*, Jg. V, 1952, S. 50ff.

Eine ganze Anzahl von Werken Bachs war häufig verwendbar, so die meisten Klavier- und Orgelwerke im Unterricht, die meisten Orgelwerke ferner im gottesdienstlichen Orgelspiel, bei Orgelproben, Bewerbungen um eine Organistenstelle oder in Orgelkonzerten, wie Bach z. B. am 1. Dezember 1736 in der Pauluskirche in Dresden eines gab. Die meisten Kirchenkantaten waren an dem ihnen zugewiesenen Tag des Kirchenjahres jeweils wieder verwendbar, desgleichen die Passionen und Oratorien. Sie wurden häufig aus der alten Niederschrift wiederaufgeführt. Wenn aber Teile des Werkes dem wertenden Urteil des Komponisten nicht mehr standhielten, vielleicht auch wenn die vorhandene Niederschrift zu unleserlich, fehlerhaft oder aus andern Gründen ungenügend war, entstand eine Neufassung, normalerweise in Form einer neuen Niederschrift, in der dann nicht nur diejenigen Mängel abgestellt wurden, die den unmittelbaren Anlaß zur neuen Niederschrift gegeben hatten, sondern darüber hinaus auch eine Anzahl weiterer Partien verändert, Satzfehler korrigiert wurden usw. Auf diese Weise dürften z. B. die späteren Fassungen der Französischen Suiten und anderer Klavier- und Orgelwerke entstanden sein, aber auch die der Kantaten 66(?), 134 (mit neukomponierten Rezitativen), 91, 165 u. a. — Zuweilen mag auch die ursprüngliche Instrumentation Schwierigkeiten mit sich gebracht haben (z. B. die *Es*-Trompeten im Magnificat BWV 243 a) und eine Transskription veranlaßt haben.

Manchmal wird freilich ein an sich häufig verwendbares Werk auch umgearbeitet, um für einen speziellen Anlaß verwendet werden zu können. Die ursprüngliche Fassung ist dadurch in der Regel nicht überholt, sondern gibt ihre Musik nur für eine gewisse Zeit ab, um sie später wiederzuerhalten. Bisweilen ist so offenbar auch ein wiederholter Austausch möglich, wie uns die Quellen zur Johannes-Passion zeigen. Der Gedanke der Verbesserung tritt in all diesen Fällen zurück: Häufig erscheint uns die ältere Vorlage wertvoller als die Umarbeitung. Dementsprechend stehen hier auch nicht die Neufassungen, sondern Transskriptionen und Parodien im Vordergrund. Auf instrumentalem Gebiet ist es die Transskription, die eine frühere Komposition dem augenblicklich verfügbaren Instrumentarium angleichen soll. So können wir uns z. B. Bachs Transskriptionen für Laute (BWV 995, 1000) durch seine Freundschaft mit dem Dresdener Lautenisten Sylvius Leopold Weiß angeregt denken; und gewiß hat Bach überhaupt öfter, als es uns nachweisbar ist, einem in Weimar, Köthen oder Leipzig zu Besuch weilenden auswärtigen Virtuosen nicht nur durch eine neue Komposition, sondern auch durch eine Umarbeitung Gelegenheit gegeben, seine Kunst zu zeigen. Als Bach in Leipzig das Telemannsche Collegium musicum leitete, hatte er offenbar einen besonderen Grund, konzertierende Cembalopartien in seine Kompositionen einzufügen. So entstanden vermutlich die Konzerttransskriptionen für ein und mehrere Klaviere (BWV 1044, 1052—1059 u. a.). Vielleicht war es ein ähnlicher Anlaß, der Bach auch in Kantaten die Verwendung der obligaten Orgel in auffälliger Weise bevorzugen ließ, etwa durch die Transskription von Violin- bzw. Cem-

balokonzertsätzen zu Einleitungssinfonien mit obligater Orgel. Auch bei andern Transskriptionen für Cembalo (BWV 964, 968), Orgel (BWV 131a, 528/2) und für ein unbekanntes Instrument (BWV 1006a) können durchaus ähnliche Gründe den Anstoß gegeben haben. — Umgekehrt kann auch das gelegentliche Fehlen eines Spielers (etwa der Laute oder der Virole d'amore in der Johannes-Passion) vorübergehende Umbesetzungen zur Folge haben, aus denen freilich meist keine ausgesprochenen Umarbeitungen werden. — Auf vokalem Gebiet ist es in erster Linie der Text, durch dessen Umdichtung ein Werk für eine veränderte Situation brauchbar gemacht wird. Das bekannteste Beispiel der Parodierung eines an sich mehrfach verwendbaren Werkes für eine bestimmte Gelegenheit ist die Umarbeitung der schon fertiggestellten Musik zur Matthäus-Passion als Trauermusik für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Hier wurde die Möglichkeit zu zweifacher Verwendung der Musik innerhalb einer ganz kurzen Zeitspanne begünstigt durch die Tatsache, daß der zu erwartende Hörerkreis beider Werke völlig verschieden war, im ersten Fall die Hofgemeinde und Bürgerschaft von Köthen, im zweiten die Kirchengemeinde von St. Thomae zu Leipzig. Auch die Kantaten BWV 190, 120 und Anh. 4 wurden so zur Jubelfeier der Augsburger Konfession parodiert, ferner Kantate 120 zur Trauungskantate 120a, Kantate 197a zur Trauungskantate 197; und es ist teils nachgewiesen, teils zu vermuten, daß die ursprünglichen Werke durch die Parodie nicht „überholt“ waren, sondern ihrerseits durchaus wiederaufgeführt wurden. Dabei war es, wie oben dargestellt, möglich, daß manche Verbesserung, die die Umarbeitung mit sich gebracht hatte, beim Rückgriff auf das ursprüngliche Werk wieder in Vergessenheit geriet.

Eine andere Möglichkeit ist die, daß ein Satz aus einem (zyklischen) Werk in ein anderes verpflanzt wird. Häufig ist dies bei schlichten Choralen der Fall, wenn nämlich mehrere Kantaten einen (Schluß-) Choral gleicher Melodie oder gar gleichen Textes verlangen. Die Schlichtheit und Kürze des Satzes legt hier die Wiederverwendung bereits komponierter Stücke besonders nahe und läßt auch hier das Moment der Verbesserung häufig in den Hintergrund treten — mancher Satz wird beinahe unverändert übernommen. Beispiele für eine Verpflanzung von Chorälen bieten die Kantaten 12—69a, 41—171, 59—175, 64—91, 64—94, 75—100, 137—120. Ausgeführtere Choralsätze werden ferner verpflanzt aus der Johannes-Passion in die Kantate 23 („Christe, du Lamm Gottes“), aus der Johannes-Passion in die Matthäus-Passion („O Mensch, bewein dein Sünde groß“) und innerhalb der Kantaten „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (BWV 99 und 100); aber auch Instrumentalsätze (z. B. die Sinfonie der Kantaten 29—120a) werden innerhalb von Kantaten gelegentlich ausgetauscht, aus Konzerten in Vokalwerke versetzt (z. B. der Eingangssatz des 3. Brandenburgischen Konzerts in Kantate 174) oder innerhalb von Instrumentalwerken verpflanzt (z. B. aus der Violinsonate G-Dur BWV 1019a in die Partita BWV 830). Bisweilen treten dabei auch Transskriptionen auf, z. B. von Cembalo-

konzert-Sätzen in Kantatensinfonien mit obligater Orgel (BWV 1052a — 146, 1053—169 usw.); besonders durchgreifend ist die Umgestaltung bei der Vokalisierung ursprünglicher Instrumentalsätze, etwa den Eingangschören der Kantaten 110 (aus der Orchestersuite BWV 1069), 146 (aus dem Konzert BWV 1052a) oder den Eingangsarien der Kantaten 35 (aus dem Cembalokonzert BWV 1059) und 120 (aus einem Köthener Violinkonzert?).

Grundsätzlich ist den bisher geschilderten Beispielen gemeinsam, daß die Situation, die die Aufführung des zur Umarbeitung vorgesehenen Werkes möglich macht, öfter wiederkehrt; ja, oft mag es gerade der häufige Umgang mit dem Werk gewesen sein, der zu seiner Umarbeitung angeregt hat. Bei den zuletzt gegebenen Beispielen der Verpflanzung ausgedehnter Sätze fragt man sich freilich bisweilen, was wohl den Komponisten bewogen haben mag, einen Satz aus dem ursprünglichen Zusammenhang in einen neuen hineinzustellen. Oft sind wir dabei nur auf Vermutungen angewiesen und glauben nicht allein ästhetische, sondern auch pädagogische (obligate Orgel in Kantaten!) Gründe, bisweilen vielleicht auch bloße Zeitnot dafür verantwortlich machen zu können. Wahrscheinlich ist aber auch die Absicht oder die Notwendigkeit, das ursprüngliche Werk vorerst nicht wiederaufzuführen, für manche Umarbeitung mitbestimmend gewesen. So hätte Bach z. B. seine ausgiebigen Transskriptionen von Violin- und anderen Konzerten in Cembalokonzerte doch wohl schwerlich angelegt, wenn er gleichzeitig die Absicht oder eine günstige Gelegenheit gehabt hätte, sie in der Originalbesetzung aufzuführen.

Solche Überlegungen leiten bereits über zur Betrachtung von Werken, deren Wiederaufführung in der vorliegenden Gestalt voraussichtlich nicht möglich war. Wie eingangs erwähnt, legt die Arbeitsökonomie, zu der der Barockkünstler gezwungen war, eine Umformung dieser Werke in eine Gestalt, die eine erneute Verwendung möglich machte, grundsätzlich nahe, und tatsächlich finden wir auch unter Bachs Kompositionen dieser Art eine besonders große Zahl für neue Gelegenheiten passend gemacht. Bisweilen ist gar keine durchgreifende Umarbeitung dazu vonnöten; schon eine kleine Namensänderung — z. B. „Fürst Ernst August lebe!“ statt „Fürst Christian lebe!“ (Kantate 208) — oder gar nur eine Änderung der Bestimmung — z. B. Trinitatisfest statt Kirchweihe (Kantate 194) ermöglicht manchmal eine neuerliche Aufführung. Meist geht es aber dabei nicht ohne umfangreiche Parodierung ab; denn erklärlicher Weise ist es in der Regel der Text, der einer Wiederholung entgegensteht, weil er das Werk zu sehr an eine inzwischen vergangene Situation bindet. Dies trifft besonders für die Mehrzahl der weltlichen Kantaten zu; doch erübrigt es sich hier, näher darauf einzugehen, weil der Sachverhalt in der einschlägigen Literatur schon ausgiebig behandelt worden ist. Dasselbe gilt aber auch für Trauungskantaten, für die Trauerode BWV 198 und für solche Kirchenkantaten, die der Weimarer Zeit entstammen und in Leipzig zum Tage ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht mehr aufführbar waren, also Kantaten der Advents- und

Passionszeit. Diese zuletzt genannten Kantaten wurden z.T. nur geringfügig umtextiert, dafür aber um mehrere Sätze erweitert, die der neuen Bestimmung Ausdruck gaben, so daß wir sie als teilweise parodierte Neufassungen bezeichnen können. Wenn A. Scherings Deutung der Kantate 59 „Wer mich liebet“ als für den Universitätsgottesdienst geschrieben zutrifft, so ist deren Umarbeitung in die gleichnamige Kantate 74 veranlaßt durch die Absicht, das Werk der in den Leipziger Stadtkirchen gebräuchlichen Form anzugleichen. Das „Virga Jesse floruit“ aus der Urfassung des Magnificat wurde zum „Ehre sei Gott in der Höhe“ der Kantate 110 umgearbeitet, als es durch die Streichung der Weihnachtseinlagen aus dem Magnificat seinen ursprünglichen Platz verlor.

Eine zusammenfassende Betrachtung der aufgezeigten Merkmale ergibt, stark vereinfacht, etwa folgendes Bild:

Verwendbarkeit der Vorlage		Art der Umarbeitung
häufig (Instrumentalwerke, Vokalwerke mit kirchlichem Ordinariums- oder de-tempore-Charakter)	häufig	Neufassung, Transskription
	einmalig	Parodie, Transskription
einmalig (Gelegenheitswerke)	häufig	Parodie, Transskription
	einmalig	Parodie, (Transskription?)

Während wir so bei der Mehrzahl der Bachschen Umarbeitungen den Intentionen des Komponisten folgen konnten, liegen die Gründe für manche Umgestaltung oder für die Auswahl gerade dieses oder jenes Werkes noch im Dunkeln. Oft sind wir auf Vermutungen angewiesen, von denen sich manche vielleicht durch die weitere Forschung bestätigen oder widerlegen lassen. Hierfür noch einige Beispiele.

Die „Schübler - Choräle“ sind durchweg Umarbeitungen: „Wo soll ich fliehen hin?“ ist eine stark veränderte Neufassung des Orgelchorals BWV 694, die übrigen Choräle (BWV 645, 647–650) sind Transskriptionen der Kantatensätze 140/4, 93/4, 10/5, 6/3 und 137/2. Der Grund für die Auswahl dieser Kantatensätze kann schwerlich ästhetisches Ungenügen gewesen sein, auch nicht die Absicht Bachs, die Kantaten künftig nicht mehr aufzuführen; denn sie waren (außer Kantate 140 zum 27. Sonntag nach Trinitatis, der in den meisten Jahren ausfällt) alljährlich wiederverwendbar, und das Aufführungsmaterial der Kantaten 140, 93, 10 und 137 blieb bis zu Bachs Tod in dem noch heute fast vollständigen Jahrgang der Choralkantaten eingeordnet.

Die Gründe für Umarbeitung und Auswahl der Vorlage müssen also noch anderswo liegen. Zunächst wenden sich beide Werke an einen recht unterschiedlichen Hörerkreis; denn die Mehrzahl aller derjenigen Organisten,

die den Druck der Schübler-Choräle käuflich erwarben, wird Bachs Kantaten nicht näher gekannt haben (und zu ihrer Aufführung keine Gelegenheit gehabt haben) — und erst recht waren diese Kantaten ihren Gemeinden nicht bekannt. Aber auch die Unterschiede beider Gestalten in Besetzung und Form, besonders aber die vielfältige Verwendbarkeit der Choralsätze für die Orgel, die durch die Textlosigkeit noch begünstigt wird (vgl. auch die abweichende Überschrift „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ von BWV 650 gegenüber der Kantatenarie „Lobe den Herren . . .“), sicherten den Schübler-Chorälen eine von der Urform der Kantaten abweichende Stellung im gottesdienstlichen Gebrauch. Bachs Absicht, vielseitig verwendbare Kompositionen einem größeren Hörerkreis als bisher zuzuführen, dürfte hier also der wichtigste Grund zur Umarbeitung gewesen sein.

Eine reiche Fundgrube für wiederverwendete Musik aus Kirchenkantaten bieten Bachs Messen. Die Tatsache, daß hier in der Mehrzahl aller Meßsätze auf frühere Kompositionen zurückgegriffen wurde — selbst die *b*-Moll-Messe macht hiervon kaum eine Ausnahme — verleiht der Frage nach dem Grund der getroffenen Auswahl besonderes Interesse. Denn anders als etwa im Weihnachtsoratorium, für das vorzugsweise die ohnehin kaum wiederaufführbaren weltlichen Kantaten 213—215 ausgebeutet wurden, sind hier vorzugsweise Kirchenkantaten parodiert, die in ihrer ursprünglichen Form keineswegs überholt waren und z. T. sogar nachweislich wiederverwendet wurden. So erklang z. B. die Kantate 29 „Wir danken dir“, deren Eingangschor die Musik für das „Gratias“ und das „Dona nobis pacem“ der *b*-Moll-Messe hatte abgeben müssen, noch 1739 und 1749 als Ratswechsellkantate. Offenbar hat hier also ähnlich wie bei den Schübler-Chorälen weder ästhetisches Ungenügen noch die Frage der Wiederaufführbarkeit der Vorlage bei deren Auswahl eine Rolle gespielt.

Für die sogenannten „kleinen“ Messen BWV 233—236 liegt die Erklärung nahe, daß sie nicht für den Leipziger Gottesdienst geschrieben wurden, also ähnlich wie die Schübler-Choräle oder die Trauermusik für Fürst Leopold mit einem völlig anderen Hörerkreis rechneten. Wenn, wie A. Schering wahrscheinlich gemacht hat (BJ 1936, S. 26 ff.), der böhmische Reichsgraf Franz Anton von Sporck der Besteller war, so wären sie sogar im katholischen Gottesdienst aufgeführt worden, also in einem Rahmen, der die Vertrautheit der Hörer mit den als Vorlage verwendeten Kirchenkantaten von vornherein ausschloß. Aber selbst die evangelischen Gemeinden außerhalb Leipzigs werden bei der technischen Schwierigkeit der Bachschen Kantaten deren wenige zu hören bekommen haben. Eine Herstellung der Messen für Leipzig möchte man dagegen nicht allein aus den von Schering angeführten liturgischen Gründen, sondern auch aus dem Befund der Umarbeitung als unwahrscheinlich ablehnen.

Wie steht es aber nun mit den vier Nummern BWV 232, die die bisherige Forschung unter dem Namen der „*b*-Moll-Messe“ zusammenfaßte? Auch hier müssen wir uns um eine Erklärung der Tatsache bemühen, daß außer

einigen mutmaßlichen Köthener Konzertsätzen⁷ und einem weltlichen Kantatensatz (BWV 215/1) ausschließlich Kirchenkantaten als Vorlagen zu den darin enthaltenen Parodien nachweisbar sind (BWV 11, 12, 29, 46, 120, 171). Daß die Missa — Nr. 1 — ursprünglich zur Feier der Erbhuldigung bei der Regierungsübernahme durch Friedrich August II. im Leipziger Gottesdienst aufgeführt wurde, ist durch A. Schering (BJ 1936, S. 1ff.) und F. Smend (Krit. Bericht II/1 der Neuen Bach-Ausgabe) glaubhaft gemacht worden. Für die erste Aufführung des Symbolum Nicenum — Nr. 2 — schlägt Smend (a. a. O.) den Festgottesdienst zur Einweihung der umgebauten Thomasschule (1732) vor, ein Anlaß, der wahrscheinlicher ist als Scherings These (a. a. O.) von einer Krakauer Krönungsmesse; doch liegt hierfür kein schlüssiger Beweis vor. Das Sanctus — Nr. 3 — scheidet als kaum veränderte Neufassung eines früheren Sanctus für unsere Betrachtung aus — bezeichnenderweise, denn dieses Werk war in Leipzig trotz seinem erheblichen Umfang mindestens zu den Hauptfesten des Kirchenjahres stets wiederverwendbar. Für den Anlaß zur Entstehung der Nr. 4 (Osanna ...) fehlt bisher jeder auch nur annähernd sichere Anhaltspunkt.

Die Tatsache, daß die Nummern 1 (Missa), 2 (Symbolum) und 4 (Osanna ...) Parodien aus Kirchenkantaten in größerer Zahl verwenden, läßt demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit den Schluß zu, daß Bach bei der Niederschrift dieser Werke nicht an wiederholte Aufführungen innerhalb Leipzigs dachte. Das schließt nicht aus, daß es später doch gelegentlich zur Wiederholung einiger Sätze gekommen ist: Den Plan dazu scheint Bach nach allem, was uns die bisherigen Betrachtungen gelehrt haben, nicht gehabt zu haben; er hätte sonst vermutlich in geringerem Maße gerade solche Sätze parodiert, die auch in ihrer alten Gestalt weiter verwendbar waren und auch verwendet wurden (BWV 29!).

Die hier geäußerte Vermutung wird nun unterstützt durch eine weitere Beobachtung. Bach hat nämlich drei Sätze aus dem Gloria der Missa zu einer Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ (BWV 191) umgearbeitet. Natürlich kann, wie A. Schering vermutet (BJ 1936, S. 6, Anm. 1), ein spezielles Ereignis, vielleicht politischer Art, der Anlaß dazu gewesen sein. Liegt es aber nicht näher, das Umgekehrte zu vermuten, nämlich daß Bach die wichtigsten Sätze des zu speziellem Anlaß entstandenen Gloria BWV 232, soweit sie nicht Kirchenkantaten entstammen, in eine Gestalt bringen wollte, die ihr wiederholtes Erklingen möglich machte? Auch dies wäre dann ein Hinweis darauf, daß das Gloria mit einer einmaligen Aufführung seine ursprüngliche Aufgabe erfüllt hatte. Die Parodien traten ihre Musik wieder an die Vorlagen ab, während die Sätze „Gloria“, „Domine Deus“

⁷ F. Smend weist im Kritischen Bericht II/1 der Neuen Bach-Ausgabe nach, daß das Gloria BWV 232 die Umarbeitung eines Köthener Konzertsatzes sei. Er erklärt die Herübernahme des Satzes damit, daß Bach ihn als Konzertsatz in Leipzig nicht haben verwenden können. Eine solche Begründung erübrigt sich jedoch angesichts der Tatsache, daß fast alle sonstigen Vorlagen zu BWV 232 in Leipzig jederzeit wiederverwendbar waren.

und „Cum Sancto Spiritu“ durch Umarbeitung zu BWV 191 für weitere Aufführungen nutzbar gemacht wurden.

Unklar bleibt, warum der Chor „Pfui dich“ aus der Markus-Passion (BWV 247/114) in das Weihnachtsoratorium übernommen und durch die Worte „Wo ist der neugeborene König der Juden“ (BWV 248/45) parodiert wurde. Wahrscheinlich war hier neben arbeitsökonomischen Erwägungen die geringe Ausdehnung des Satzes mitbestimmend.

Die Arie „Widerstehe doch der Sünde“ (BWV 54/1) wäre auch ohne ihre Übernahme in die Markus-Passion (BWV 247/53) zum 7. Sonntag nach Trinitatis jederzeit wieder verwendbar gewesen, es sei denn, daß die tiefe Lage jener für Chorton-Stimmung gedachten Kantate ihrer unveränderten Aufführung im Leipziger Kammerton hinderlich war. Oder war die Kantate 54, von der uns vermutlich nur der erste Teil überliefert ist, vielleicht schon zu Lebzeiten Bachs durch Verlust eines Manuskriptteils zum Fragment geworden (oder gar von Anfang an Fragment geblieben)?

Alle hier geäußerten Ansichten erhalten durch die Unmöglichkeit, den Vorgang der Umarbeitung in feststehende Regeln zu zwingen, nicht die Sicherheit von „Ergebnissen“, sondern nur die Wahrscheinlichkeit von „Vermutungen“, für die sich einige Gründe anführen ließen. Doch wurde in verschiedenen Fällen zu zeigen versucht, daß eine in bestimmte Richtung weisende Annahme sehr wohl geeignet ist, bestehende Hypothesen zu stützen oder zu erschüttern. Man sollte daher den Fragen der Umarbeitungen auch künftig nachgehen, um vielleicht noch manche Beobachtung hinzuzufügen oder richtigzustellen.

Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen

Von Johannes Krey (Jena)

Johann Sebastian Bachs Choralkompositionen verwenden in der Regel die isometrische Form des Cantus firmus, wie sie sich im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert unter dem Einfluß der Tanzrhythmik herausgebildet hatte. Zu unterscheiden sind hierbei vor allem zwei Typen von Bachschen Choralkompositionen:

1. Choralbearbeitungen, bei denen die Begleitstimmen in anderer Technik und in anderen Notenwerten durchgeführt werden als die Cantus-firmus-Stimme.

2. Choralsätze, bei denen Melodiestimme und Begleitstimmen in der gleichen Bewegungseinheit verlaufen.

Zu der ersten Gattung gehören vorwiegend solche Kompositionen, in denen das instrumentale Element überwiegt: die Orgel-Choralbearbeitungen und die vom Orchester begleiteten Eingangssätze der Choral-kantaten. Die zweite Gattung umfaßt dagegen Stücke, für die der Vokalstil maßgebend ist: die schlichten Choralsätze innerhalb der Kantaten, Motetten und größeren Chorwerke.

Bei der ersten Gruppe können hinsichtlich der Rhythmisierung der Choralmelodie kaum noch Probleme für unsere Musikpraxis auftreten, da die gleichmäßig ablaufenden Begleitstimmen dem ganzen Satz einen festen rhythmischen Unterbau geben, zumal sie nicht nur die einzelnen Cantus-firmus-Abschnitte kontrapunktieren, sondern auch die zwischen zwei Choralzeilen auftretenden Pausen mit rational geordneter Bewegung erfüllen.

Anders ist es bei den schlichten Choralätzen. Hier verlaufen die Stimmen grundsätzlich in gleichen Notenwerten und enden am Schluß jeder Notenzeile in einer Fermate. Ausgehend von der musikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts, die in der Fermate stets ein Dehnungszeichen erblickte, faßte man auch die Fermaten in Bachs Chorälen durchweg als Verlängerungszeichen auf, die dem Schlußton jeder Choralzeile — oder der dem Zeilenende folgenden Pause — unbestimmte Dauer verleihen. Obwohl schon frühzeitig von musikwissenschaftlicher Seite gegen diese Auffassung Einspruch erhoben wurde¹, hat sich der Brauch des Zerdehnens von Chormelodien an jedem Zeilenende doch bis in unsere Tage erhalten — besonders auch an der Traditionsstätte der Leipziger Thomaskirche. Im vorliegenden Aufsatz soll deswegen erneut versucht werden, Anhaltspunkte für die Ausführung der Fermaten in Bachs schlichten Choralätzen zu finden.

Ähnlich wie uns die Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts Aufschluß geben über Rhythmik und Akzidenzien der intavolierten Ensemblesmusik,

¹ Vgl. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, 1908, bes. S. 778; Rudolf Wustmann, *Vom Rhythmus des evangelischen Chorals*, BJ 1910, S. 86–102, bes. S. 100/101; und Konrad Ameln, *Die Fermate im evangelischen Kirchenlied*. In: *Musik und Kirche*, III, 3, 1931, S. 102–112.

vermögen uns Bachs Orgelchoräle Erkenntnisse über die Rhythmik der schlichten Choralsätze zu vermitteln.

Zum Vergleich können natürlich nur Orgelwerke herangezogen werden, in denen die Chormelodie ähnlich durchgeführt wird wie in den schlichten Choralätzen: liedhaft, in sangbarer Mensur ohne Kolorierung. Es kommen vor allem zwei Gruppen von Bachschen Orgelchorälen in Betracht: die „Arnstädter Gemeindechoräle“ und die liedhaften Choralätze des Orgelbüchleins.

Zu den „Arnstädter Gemeindechorälen“ gehören sechs Choralätze (BWV 715, 722, 726, 729, 732 und 738), die Bach vermutlich während seiner Arnstädter Organistentätigkeit verfertigt hat; zu vier dieser Stücke sind uns skizzenhafte Vorformen überliefert, bei denen nur Oberstimme und Baß der Choralzeilen in Noten ausgeschrieben sind, während die Mittelstimmen lediglich durch Bezifferung angedeutet werden (BWV 722a, 729a, 732a und 738a). Sowohl in der skizzierten als auch in der ausgearbeiteten Fassung endet jede Choralzeile auf einer Fermate, an die sich ein einstimmiges Zwischenspiel in kurzen Notenwerten anschließt. Dieser Brauch scheint zu Bachs Zeit auch von anderen mitteldeutschen Komponisten geübt worden zu sein. Ganz ähnliche Zeilenzwischenspiele finden sich z. B. in den Choralätzen, die der Merseburger Organist Georg Friedrich Kauffmann (1679 bis 1735) in seiner Sammlung „Harmonische Seelenlust“ (1733 bis 1736) veröffentlichte.² Kauffmann begründet die Einführung von Zwischenspielen mit folgenden Worten:

„Vors andere ist zwischen jedem Commate eine zierliche Passage zu finden / indem solche (imperfecten) Liebhaber / wie sie allhier beschrieben worden / nicht eben im Stande seyn / etwas rechts dazwischen zu machen und gar stille zu halten / wäre zu schlecht³, daher ich in diesem Stück nicht einen geringen Dank zu verdienen gedencke / zumahl da ich mich erinnere / daß ihrer nicht wenig sind / die dergleichen vorlängst gewünscht haben.“⁴

Aus diesen Anzeichen könnte man nun schließen, daß ein Aushalten des Schlußtones jeder Choralzeile — bei gleichzeitigem Erklängen des Zeilenzwischenspiels — im Gemeindegesang der Bachzeit allgemein üblich gewesen und auch auf Bachs schlichte Choralätze anzuwenden sei. Dem stehen aber folgende Argumente gegenüber:

1. Die Technik des virtuosen Zeilenzwischenspiels stammt keineswegs aus dem Gemeindegesang, sondern aus der Instrumentalpraxis. Die oben genannten schlichten Choralätze von G. F. Kauffmann sind in erster Linie für

² G. F. Kauffmanns „Harmonische Seelenlust“ besteht aus Choralvorspielen über 63 Chormelodien. Jeder polyphonen Choralbearbeitung folgt der schlichte Choralatz in generalmaßmäßiger Notierung mit ausgeführten Zeilenzwischenspielen. Lediglich zu dem Lied „Alle Menschen müssen sterben“ findet sich kein schlichter Satz.

³ Das Wort „schlecht“ bedeutet hier natürlich nicht „minderwertig“, sondern „einfach, kunstlos“; mit „schlechten Chorälen“ bezeichnet Kauffmann seine eigenen schlichten Choralätze.

⁴ G. F. Kauffmann, 62 Choräle mit beziffertem Baß aus der Sammlung „Harmonische Seelenlust“ neu hrsg. von Pierre Pidoux, Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1925, Vorwort.

das häusliche Klavichord- oder Cembalospield, für Liebhaber und Lernende gedacht, wie aus Kauffmanns Vorrede hervorgeht:

„Man ist zwar anfänglich nicht gesinnet gewesen / diese Arbeit hinzuzufügen / weil es mir etwas überflüssiges zu seyn geschienen; allein, eine vornehme Person, welche vor ihre Kinder praenumerieren wollen / hat solches desideriret, und davor gehalten, daß dieser Edition das aller notwendigste Stück ermangeln würde / und zwar deswegen, weil der imperfecten Liebhaber vielmehr seyn, als derer, die hierinne excellieren. Als habe nach reifer Überlegung, die Sache sehr raisonnable befunden, und diese Mühe vollends über mich nehmen wollen. . .“⁵

Diese für den privaten Gebrauch bestimmten Sätze bieten also wenig Anhaltspunkte für die Ausführung des Gemeindegesangs.⁶

2. Bachs Arnstädter Gemeinde hat den „Arnstädter Gemeindechorälen“ durchaus nicht widerspruchslos zugestimmt. Bach mußte sich vor dem gräflich Schwarzburgischen Konsistorium u. a. auch wegen seiner ungewöhnlichen Art der Gemeindechoralbegleitung verantworten, wegen seiner „wunderlichen variationes“ und „frembden Thone“, worunter wohl nicht nur die kühne Harmonisierung der Choralzeilen, sondern auch die ausgedehnten Zeilenzwischenstücke zu verstehend sind.⁷

3. Nur aus Bachs Arnstädter Zeit gibt es Orgelchoräle mit improvisatorischen Zeilenzwischenstücken, nicht aber aus seiner Weimarer oder Leipziger Schaffensperiode. Da jedoch Bachs Kompositionsstil gerade während seiner Jugendjahre mancherlei Wandlungen durchgemacht hat, könnten uns die Arnstädter Gemeindechoräle bestenfalls Aufschluß über die Rhythmik der zeitlich benachbarten, d. h. in Arnstadt oder Mühlhausen entstandenen Choralsätze geben. Aus dieser Zeit sind uns aber von Bach keine schlichten Choralsätze überliefert.⁸ Der erste schlichte Bachsche Choralsatz begegnet

⁵ G. F. Kauffmann, *62 Choräle mit beziffertem Baß aus der Sammlung „Harmonische Seelenlust“*, neu hrsg. von Pierre Pidoux, Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1925, Vorwort.

⁶ Offensichtlich schrieb Kauffmann seine schlichten Choralsätze für einen anderen Benutzerkreis als seine polyphonen Choralvorspiele. Die Choralbearbeitungen sind für den Fortgeschrittenen und für die Orgel gedacht – mehrere der Kompositionen weisen obligate Pedalstimmen auf. Die generalbaßmäßigen Sätze dagegen sind für den Anfänger und für ein Instrument ohne Pedal bestimmt – ihre Baßstimmen sind für das Pedalspiel ungeeignet.

Eine ähnliche Unterscheidung traf z. B. der Leipziger Organist Daniel Vetter 1709 und 1713 in seiner *Musicalischen Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, Bestehend In denen gewöhnlichen Geistlichen Liedern, so durchs gantze Jahr bey öffentlichen Gottes-Dienst gesungen werden, auff eine gantz angenehme jedoch leichte Manier in Italienische Tabulatur gesetzt, so, daß allemahl der Choral eines jedwedens Liedes auff der Orgel, nachgehends eine gebrochene Variation auff dem Spinett oder Clavicordio zu tractiren folget* (G. Frotscher: Geschichte des Orgelspiels, Bd. I, S. 616).

⁷ Vgl. dazu Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, S. 313/314.

⁸ In der Chronologie der frühen Bach-Kantaten folgen wir Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, bes. S. 210.

Keine der frühesten Bach-Kantaten (Nr. 15, 131, 106, 71, 196) weist einen schlichten Choralsatz auf. Selbst der Schlußchoral von Kantate 15 kann nicht als eigentlicher

uns als Schlußchoral der Kantate Nr. 4 „Christ lag in Todesbanden“, die vermutlich zwischen 1708 und 1712 entstanden ist⁹ und die den Chorälen des Orgelbüchleins stilistisch viel nähersteht als den Arnstädter Gemeindechorälen.¹⁰

Im Vergleich zu den Arnstädter Chorälen wirken die Sätze des Orgelbüchleins viel geschlossener, da sie in der Regel auf alle Zwischenspiele verzichten und die Choralzeilen unmittelbar aufeinander folgen lassen.¹¹

Hinsichtlich der Satztechnik müssen wir bei den Orgelbüchlein-Chorälen verschiedene Hauptgruppen unterscheiden: kanonische Sätze, Choräle mit koloriertem Cantus firmus und liedhafte Choralsätze.

Für unsere Untersuchung sind besonders die liedhaften Choräle aufschlußreich, denn hier wird der Cantus firmus ähnlich behandelt wie im schlichten vierstimmigen Satz. Weicht dagegen der Cantus firmus eines Orgelbüchlein-Chorals von der sonst bei Bach gebräuchlichen Fassung der Chormalmelodie ab, so erklärt sich das aus Gründen der Begleittechnik: um den Unterstimmen Raum für Vor- oder Nachimitationen zu verschaffen, werden die Anfangs- oder Schlußnoten der Cantus-firmus-Zeilen gedehnt. Trotz solcher Dehnungen paßt sich aber der veränderte Cantus firmus weiterhin konsequent dem 4/4- oder 3/2-Taktschema an, das dem ganzen Satz zugrunde liegt. Als Beispiel sei der Anfang des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ mitgeteilt:

Beispiel 1:

Melodie des schlichten Choralatzes:



Orgelbüchlein-Satz:

„schlichter Choralatz“ bezeichnet werden, denn hier werden die Choralzeilen durch die obligate Partie der ersten Violine zur Fünfstimmigkeit erweitert; außerdem beginnt der Satz mit einer Instrumentaleinleitung, bringt zwischen den Choralzeilen Fanfarenmotive des Trompetenchors und schließt mit einer Wiederholung der letzten Choralzeile in imitatorischem Satz ab. Vgl. dazu Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Job. Seb. Bachs*, Leipzig 1947, S. 23.

⁹ Vgl. dazu Alfred Dürr, a. a. O., bes. S. 30, S. 169 bis 172 und S. 210.

¹⁰ Siehe hierzu Philipp Spitta, *Job. Seb. Bach*, Bd. 2, S. 585/586, vgl. auch Johannes Krey, *Bachs Orgelmusik in der Weimarer Periode*, Phil. Diss. Jena 1956, bes. S. 93–95.

¹¹ Kurze Zwischenspiele finden sich lediglich in den beiden Orgelbüchlein-Chorälen „In dir ist Freude“ (BWV 615) und „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ (BWV 617).

Wie bei den schlichten Choralsätzen erscheint auch bei den Orgelbüchlein-Chorälen auf dem Schlußton jeder Choralzeile eine Fermate. Bei den schlichten Choralsätzen treten diese Fermaten stets gemeinsam in allen vier Stimmen auf; beim Orgelbüchlein-Satz dagegen stehen sie nur in der Cantus-firmus-Stimme, während die Begleitstimmen unterdessen in ihrer gleichmäßigen Bewegung fortfahren. Hier kann die Fermate also keine Verlängerungswirkung haben¹², sondern nur als Gliederungszeichen gedacht sein, wie aus folgendem Notenbeispiel ersichtlich wird:

Beispiel 2:

Am Schluß jedes Orgelbüchlein-Chorals erscheint die Fermate aber in allen Stimmen, hier bewirkt sie tatsächlich eine Dehnung des Schlußtons. Diese unterschiedliche Anwendung des Fermatenzeichens innerhalb ein und desselben Satzes¹³ erklärt sich wohl aus folgenden Gründen:
Zwischen zwei Choralzeilen würde eine irrationale Dehnung des Zeilenschlußtones den straffen, gleichmäßigen Rhythmus des Chorals zerstören,

an Stelle von:

ergäbe sich:

oder gar:

In den regelmäßigen 4/4-Takt des Chorals müßten also an jedem Zeilenende 6/4- oder 7/4-Takte eingeschoben werden. Das widerspräche aber dem rhythmischen Empfinden der Bach-Zeit.

¹² Siehe dazu Friedrich Konrad Griepenkerl, Vorrede zum 5. Band von *Joh. Seb. Bachs Kompositionen für die Orgel* (Ed. Peters), 1846, Hermann Poppen, In: *Musik und Kirche*, III, 1, 1931, S. 27–29, bes. S. 27, und Konrad Ameln, a. a. O., S. 111, Anm. 14.

¹³ Schon während des 15. und 16. Jahrhunderts wurde das Fermatenzeichen in unterschiedlicher Bedeutung verwandt: einmal als Dehnungszeichen am Schluß eines Satzes, zum anderen als Gliederungszeichen innerhalb einer Komposition. Konrad Ameln weist dies anhand von Theoretikeraussagen und Musikdrucken eindeutig nach (a. a. O.).

Ohne Verletzung des Grundrhythmus kann die Fermate innerhalb eines Choralatzes nur dann eine Verlängerung des Zeilenschlußtones bewirken, wenn ihm eine Pause folgt, auf deren Kosten die Verlängerung geht.

Andererseits wird die Fermate innerhalb des Choralatzes den Zeilenschlußton sogar verkürzen müssen, wenn der Abschluß einer Notenzeile und der Abschluß eines Textsatzes zusammenfallen, ohne durch eine Pause von der nächsten Choralzeile abgehoben zu werden.

Textverständnis und Atemtechnik fordern hier die Einfügung einer kurzen Pause, die sich aber möglichst organisch in den Grundrhythmus des Chorals einzupassen hat.¹⁴

Anders steht es mit den Fermaten am Schluß des Chorals. Dort haben sie die Bedeutung von wirklichen Dehnungszeichen, denn am Schluß des Satzes ist ein Ausschwingen der Bewegung — mitunter bei Sechzehntel-Auslauf der Begleitstimmen — gut möglich, ohne daß dadurch dem rhythmischen Gefüge der Komposition Gewalt angetan würde. Als Beispiel sei der Schluß des Orgelbüchlein-Chorals „Christ lag in Todesbanden“ mitgeteilt:

Beispiel 3:



Es deutet alles darauf hin, daß die im Orgelbüchlein verwendete Rhythmisierung des Chorals auch für Bachs spätere Kompositionen verbindlich blieb. Die Festigung der Form und die Straffung des rhythmischen Ablaufs, wie sie seit der Weimarer Periode in allen Gattungen des Bachschen Werkes zu beobachten sind — es sei hier nur an die Herausbildung fester Arienformen und an die Entwicklung von Präludium und Fuge erinnert —, wirken sich auch auf die schlichten Choralätze aus; hier gibt es eigentlich nur noch zwei Typen: einmal die vierstimmige Aussetzung der Choralmelodie in pausenloser Abfolge der einzelnen Choralzeilen ohne Zwischenspiele und zum anderen die Form, in der die vierstimmig ausgesetzten Choralzeilen durch Zwischenspiele verbunden werden, wobei aber nichts mehr von der improvisatorischen Willkür der Arnstädter Passagen zu spüren ist. Die instrumentalen Zwischenspiele stellen jetzt vielmehr rhythmisch ausgeprägte und metrisch regelmäßige Gebilde dar, die den Raum zwischen

¹⁴ Zur Atmung an den Zeilenschlüssen von Choralätzen siehe Wilhelm Ehmann, *Die Chorführung*, Kassel, 2. Aufl. 1950, Bd. II, bes. S. 26–28.

dem Schluß der vorhergehenden und dem Anfang der nachfolgenden Choralzeile sinnvoll ausfüllen — auch ohne die verbindenden Zwischenspiele würden die Choralzeilen solcher Kompositionen genau aneinander passen. Um sich das zu vergegenwärtigen, betrachte man etwa die Schlußchoräle der Kantaten Nr. 1, 2, 4 und 6 aus dem Weihnachtsoratorium.¹⁵

Zusammenfassend ist zu sagen:

Im Bachschen Choral sind zwei Arten von Fermaten zu unterscheiden:

- a) Schlußfermaten am Ende des Choralsatzes
- b) Binnenfermaten am Ende jeder Choralzeile.

Die Schlußfermaten sind bei Bach durchweg als Verlängerungszeichen zu verstehen; sie erscheinen nicht nur im schlichten vierstimmigen Satz, sondern auch im Orgelbüchlein-Choral in allen Stimmen.

Die Binnenfermaten sind zunächst wohl auch als Dehnungszeichen gedacht — in Verbindung mit improvisatorischen Zeilenzwischenspielen, wie sie in den Arnstädter Gemeindechorälen auftreten.

Mit dem Wegfall virtuoser Zwischenspiele und mit der Herausbildung eines einheitlichen Gesamtrhythmus bleiben aber die Binnenfermaten in der Regel nur noch als Gliederungszeichen bestehen; im Orgelbüchlein-Satz erscheinen sie nur in der Melodiestimme, während die Begleitstimmen in ihrer rhythmischen Grundbewegung unbeirrt fortfahren, so daß keine irrationale Dehnung der Melodie zustande kommen kann. Dies geht aus der Notierung des Orgelbüchleins eindeutig hervor und dürfte auch für die Ausführung der schlichten vierstimmigen Choralsätze verbindlich sein.

¹⁵ Bei den Kantaten 1 und 2 scheint im Schlußchoral nur deshalb eine Unregelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge der Liedzeilen zu bestehen, weil sich die Zwischenspiele über je $1\frac{1}{2}$ Takte erstrecken.

Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs

Von Werner Neumann (Leipzig)

Innerhalb des Bachschen Vokalschaffens stellen die rund 370 verschiedenen Kirchenliedstrophen mit ihren wechselnden Lesarten der Bachforschung die nachdrückliche Frage nach Bachs Gesangbuchquellen. Diese Frage richtet sich in erster Linie auf die Leipziger Schaffenszeit, die bekanntlich die weit überwiegende Zahl aller choralgebundenen Vokalschöpfungen in sich schließt.¹

Welche Gesangbücher standen Bach und seinen Textdichtern während der 27jährigen Leipziger Periode zu Gebote?²

Die lebensgeschichtlichen Dokumente geben zur Beantwortung wenig Anhaltspunkte. Aus der *Specificatio der Verlassenschaft des am 28. July 1750 seel. verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs, weyl. Cantoris an der Schule zu St. Thomae in Leipzig* (Stadtarchiv Rep. IV no. 1800) wissen wir, daß Bach des *Wagneri Leipziger Gesangbuch 8 Bände* hinterließ. Es ist dies ein im Jahre 1697 erschienenes Sammelwerk, das mit seinen rund 5000 geistlichen Lieder-

¹ Für den Weimarer Kantatenkreis dürfte mit Sicherheit das Weimarer Gesangbuch von 1713 als Textquelle zuständig sein: *Schuldiges Lob Gottes | Oder: Geistreiches Gesang-Buch . . . | So in Kirchen und Schulen des Fürstenthums Weimar | wie auch in der Hennebergischen Landes-Portion zu gebrauchen | Mit verschiedenen geistreichen neuen Liedern | Samt einem doppelten Register und einer Vorrede Hn. Job. Georg Lairitzens | Fürstl. Sächsl. Ober-Hof-Predigers und General Superintendent etc. etc. versehen | Mit Fürstl. Sächsl. gnädigsten PRIVILEGIO. WEIMAR | Verlegt und zu finden bey Johann Leonhard Mumbachen | F. S. Hof-Buchdr. 1713.* (Vorangegangen war 1708 eine Ausgabe mit dem Titel *Weimarisches Gesang-Buch | Oder Schuldiges Lob Gottes . . .*). Dieses Gesangbuch wurde durch herzogliche Anordnung vom 28. 2. 1714 für das ganze Herzogtum als bindend erklärt (vgl. hierzu R. Jauernig in der Weimarer Festschrift „Joh. Seb. Bach in Thüringen“, 1950, S. 71, Anm. 59).

Mit gleicher Gewißheit darf man für die Arnstädter Periode als maßgeblich jenes 512 Lieder umfassende Gesangbuch annehmen, dessen anonymes Vorwort „*Geschrieben in Arnstadt, den 8. Dec. 1700*“ unterzeichnet ist.

² Eine Differenzierung unserer Frage nach dem jeweiligen Anteil des Textdichters oder Komponisten an der vorliegenden Endfassung im musikalischen Werk ist in diesem Zusammenhang unnötig. Denn einmal blieb Bach in jedem Fall durch Übernahme oder Ablehnung der Vorlage die Möglichkeit letzter Entscheidung, zum anderen hat der Librettist in zahlreichen Fällen sowieso nur die Textanfänge vermerkt. Bei voll ausgetextierten Vorlagen ist dagegen die Frage, ob diese schon mit oder noch ohne Bachs Einflußnahme gestaltet worden sind, nicht immer zu entscheiden. Interessant bleiben die wenigen Fälle, wo Bach vorgeschlagene Fassungen bewußt abändert oder aber vom Normalgebrauch deutlich abweichende Lesarten korrekturlos billigt. Zum ersten Fall gehört, daß Bach in der Strophe „Seid froh, dieweil“ des Weihnachtsoratoriums die vorgeschlagene Zeile „nun euer Heil“ in „daß euer Heil“ (entgegen den Gesangbuchlesarten) ändert; für den zweiten Fall läßt sich auf die Übereinstimmung der (von den Gesangbuchquellen und der Matthäuspaffionsfassung abweichenden) Textform des Chorals aus Kantate 159 „Ich will hier bei dir stehen“ („bis dir dein Herze bricht“) hinweisen.

texten nicht nur den alten Kernliederbestand (diesen zum großen Teil aus Vopelius geschöpft), sondern auch die jüngere, aus neuem religiösen Erlebnis gespeiste Liedliteratur weitgehend berücksichtigt³ und damit eine prächtige Übersicht über das evangelische Liedgut der Zeit vermittelt. Sein ausführlicher Titel lautet:

Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer | Das ist vollständiges Gesangbuch | In Acht unterschiedlichen Theilen | ... Aus vielen Gesang-Büchern und andern Autoren mit guter Unterscheidung und Sorgfalt zusammen getragen | durch eine große Menge nie gedruckter Lieder vermehret | insgesamt fleißig übersehen | und was ausser dem ersten Theil | die neuen Lieder betrifft | mannigfältig verbessert | und nun an der Zahl nahe 5000. Mit Approbation der hochlöbl. Theol. Facult. Und einer Vorrede M. Johann Günthers | Diaconi zu St. Nicolai allhier. Zu Gottes Ehren und des Nächsten Erbauung herausgegeben. LEIPZIG | Gedruckt und zu finden bey Andreas Zeidlern | Anno 1697.

Der weder im Titel noch im Vorwort genannte Urheber dieser Sammlung war eine stadtbekannt und hochverdiente Persönlichkeit: Dr. jur. Paul Wagner (1617–1697), der 40 Jahre dem Rate angehörte und schließlich zum Bürgermeister aufstieg. Bei seinem Tode hinterließ er das zu acht Bänden angewachsene Material, dessen endgültige Drucklegung sich seine beiden Söhne noch im gleichen Jahre angelegen sein ließen. Schon seines riesigen Umfangs und der dadurch bedingten Unhandlichkeit wegen war das achtbändige Sammelwerk keineswegs als Gemeindegesangbuch gedacht und geeignet, dafür aber um so mehr als Nachschlage- und Quellenwerk für die Hand des Wissenschaftlers und Musikers, aber im ganzen nur eines kleinen Benutzerkreises, so daß es verständlich ist, daß es keine Neuauflage erlebte. Eine weitere Minderung seines kirchlichen Gebrauchswertes dürfte es dadurch erfahren haben, daß Wagner merkwürdigerweise den landläufigen Lesarten häufig zugunsten ungewohnter Textvarianten, ja freier Umdichtungen ausweicht.⁴

Daß Bach das Wagnersche Gesangbuch, das er vermutlich bei seinem Leipziger Amtsantritt erwarb, geschätzt und benutzt hat, steht außer allem Zweifel. Die Textfassungen einiger seiner Choralstrophen beweisen dies, so

³ Die Vorrede meint hierzu bezeichnenderweise, es möchte nicht „mißfallen, weil viel neue Lieder, und zwar solche, die man bishero noch gar nicht in der Kirche öffentlich gesungen hat, mit hincingebracht worden. Allein es ist ja nicht alles böse und verwerflich, was neu ist.“

⁴ Diese individuellen Zurichtungen sind, wie die Vorrede verrät, zum großen Teil aus der praktischen Erprobung des Liedgutes in den regelmäßigen Haus- und Privatandachten Wagners erwachsen. Ein 25 Seiten umfassendes Spezialregister allein über die geänderten Titelzeilen gibt eine Vorstellung vom Umfang dieser Eingriffe, wie sie etwa am folgenden Beispiel deutlich werden:

Befehl Gott deine Wege
Und was dein Hertze kränckt,
Vertraue dessen Pflege,
Der an dich stets gedenckt,

Er kan dein Weh verbinden,
Er sieht dein Elend an,
Solt der nicht Hülffe finden,
Der alles ändern kan?

etwa die der Strophe „Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und gläube“ (Kant. 57), die in dieser Variante nur hier belegbar ist. Auch für Paul Thymichs Text „Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde“ (gleichnamige Motette) und für Johann Rists Lied „O Gottes Geist, mein Trost und Rat“⁴, dessen 9. Strophe Mariane von Ziegler als Abschluß der Kantate „Er rufet seinen Schafen mit Namen“ (BWV 175) einsetzt, sind vorläufig keine anderen Quellen aus Bachs Umkreis nachweisbar.⁵ Aber gerade aus dem systematischen Vergleich aller Textfassungen ersieht man, daß Bach für die meisten seiner Kompositionen andere Quellen als das Wagnerische Werk benutzt haben muß.

Aus zwei wichtigen Dokumenten geht hervor, daß das Dresdner Gesangbuch im Leipziger Kirchendienst seinen festen Platz hatte. In seiner Eingabe vom 20. September 1728 wegen des bekannten Kirchenlieder-Kompetenzstreites mit Magister Gaudlitz spricht Bach von der „Verordnung derer Geistlichen Gesänge ... nach Maßgebung derer Evangeliorum und dahin eingerichteten Dreßdner-Gesang Buchs“; und in Gesners handschriftlichen *Anmerkungen über die Ordnung der Schule zu St. Thomas* (etwa 1732) stehen die bemerkenswerten Worte: „Es will fast nöthig seyn in die leges⁶ zu sezen, daß ieder Schüler eine Biebel und Dreßdnisch GesangBuch mitbringen, und allzeit bereit seyn müße, dieselbe vorzuweisen, und daß der ConRector und Cantor, welche die Inspection in der Kirche haben, darüber halten sollen.“

Während der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts waren in der sächsischen Residenzstadt einige bedeutende, vom Hofe betreute Gesangbuchpublikationen erschienen. Bereits 684 Lieder (mit 290 Melodien) umfaßte das *Dreßdenisch Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchenlieder | ... theils mit den Noten und ihren rechten Melodeyen gesetzt | wie sie in der Churfürstl. Sächs. Schloß-Kirchen zu Dreßden gesungen werden | ... Dreßden | Verlegt und gedruckt durch Christian und Melchior Bergen... im 1656. Jahre.*

Ihm folgte 1673 der anderthalb Tausend Lieder umfassende *Vorrath von alten und neuen Christl. Gesängen... zum Gebrauch der Churfl. Sächs. Hoff-Capell zu Dreßden zusammen gebracht und Nebenst einer Vorrede der Theol. Facultät zu Leipzig herausgegeben. Leipzig. Verlegtens die Schürisch- und Götzischen Erben und Johann Fritzsche.*

und wenige Jahre später das mit einem Vorwort von Christoph Bernhard ausgestattete Werk

Geistreiches Gesang-Buch | An D. Cornelii Beckers Psalmen⁷ und Lutherischen Kirchen-Liedern | mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso... für die Churfl. Häuser und Capellen aufgelegt und ausgegeben | im Jahre 1676.

⁵ Das zweite Lied findet sich allerdings auch in den noch zu besprechenden Dresdner Gesangbüchern von 1656, 1694 und 1707.

⁶ Diese erschienen 1733 bei Breitkopf als *LEGES SCHOLAE THOMANAE* ... und gleichzeitig in deutscher Fassung als *E.E. Hochweisen Raths der Stadt Leipzig Gesetze der Schule zu S. THOMAE*, – beide allerdings ohne diesen speziellen Gesangbuchvermerk.

⁷ Der Zwischentitel für die Psalmen präzisiert: „mit Heinrich Schützens, Churfl. Sächs. Capell-Meisters eigenen Gesang-Weisen“.

Auch dieses wurde nach rund 20 Jahren von einem neuen, 440 Lieder mit 341 Melodien umfassenden Gesangbuch abgelöst:

Geist- und Lehr-reiches Kirchen- und Haus-Buch | ... nach Abt vobrmals edirten Dreßdnischen Hoff-Gesang-Buchs | für Cantores und Organisten, mit Noten und unterlegtem Bass... Bey Christophero Matthiesio in Dreßden | 1694.

In 2., wenig veränderter Auflage erschien es 1707 unter dem Titel *Neu-auffgelegtes Dreßdnisches Gesang-Buch | Oder Gott-geheiligte Kirchen- und Haus-Andachten... (usw.)*

Merkwürdigerweise hat sich in der Bachliteratur (vgl. Terry-Klengel, 1929, S. 226; Schering, Musikg. Leipzigs III, 28 und II, 240; Müller v. Asow, Bachbriefe 2. Aufl. 1950, S. 100) die Meinung verfestigt, daß es sich beim Gaudlitz-Streit um dieses alte, in seinem Liedbestand zweifellos für die Praxis schon unzureichende Dresdner Gesangbuch 1694 bzw. 1707 gehandelt habe.⁸ Man ließ dabei außer acht, daß sich in jenen Jahren das kirchliche Interesse auf ein weit aktuelleres „Dresdner Gesangbuch“ richtete, das von 1725 ab über Jahrzehnte hin in immer neuen Auflagen⁹ erschien und mit seinen geschickten Ausgaben in Oktav- und Duodezformat mit Normal-, Mittel- oder Großtypendruck weiteste Verbreitung fand. Inhaltsmäßig umfaßte es zunächst 801, später 804 Lieder (ohne Melodien) und hielt sich dann die ganze Bachzeit hindurch auf diesem Stande. Sein durch alle Auflagen gleichbleibender weitschweifiger Titel lautet:

Das Privilegirte Ordentliche und Vermehrte Dreßdnische Gesang-Buch, Wie solches so wohl In der Churfl. Sächsis. Schloß-Capell als in denen andern Kirchen bey der Churfl. Sächsischen Residentz... Hiernebst auch In denen gesanten Chur- und Fürstlich-Sächs. Landen bey öffentlichem Gottesdienst gebrauchet, und daraus pflieger gesungen zu werden, Darinnen die auserlesensten und Geistreichsten Lieder in reicher Anzahl zusammen getragen... Mit Sr. Königl. Majest. in Pohlen und Churfl. Durchl. zu Sachsen sonderbarer Freyheit, in keinerley Format noch auf einige andere Art und Weise nicht nach zu drucken. Dreßden und Leipzig, 1725. bey Christoph Hekels sel. Sohn, als rechtmäßigen Verleger.

Auf der Titelfrückseite ist ein *EXTRACT Des von langen Jahren her, und vorietzo anderweit renovirten Königl. Pöbln. und Chur-Fürstl. Sächsischen ertheilten allergnädigsten hohen PRIVILEGII... So geschehen zu Dreßden am 7. Februar. 1724.* wiedergegeben. Das auf zehn Jahre gültige Privileg wurde am 4. März 1734 erneuert und in dieser Form in den weiteren Auflagen abgedruckt. In diesem inhaltsreichen und übersichtlichen Gesangbuch, das bezeichnen-derweise in *Dreßden und Leipzig* gleichzeitig verlegt wurde, müssen wir eine

⁸ Das gleiche gilt natürlich auch für die vorausgehenden Werke von 1656, 1673 und 1676, von denen das letztere als „*Das Dreßdnische GesangBuch in Schwein Leder gebunden, Ostermarcket 1676. erkaufft*“ allerdings noch weit über die Bachzeit hinaus durch die Jahresinventare der Thomaskirche als Requisit geschleppt wird, wobei es bis 1712 von dem kleinen Duodezvolume „*Neu zugerichtetes Gesang-Büchlein, Leipzig 1638*“ treu begleitet wird.

⁹ Es sind mir Auflagen von 1725, 1728, 1730, 1732, 1734, 1738, 1741, 1745, 1748, 1749, 1750 bekannt.

der wichtigsten Textquellen für Bachs Leipziger Schaffen sehen, wenn man auch seinen Einflußbereich, wie noch zu erweisen sein wird, mehr auf die erste Leipziger Periode einengen muß¹⁰, d.h. bis etwa 1732, falls man Gesners Anordnung aus dieser Zeit als letztes vollgültiges Zeugnis für das Dresdner Gesangbuch ansehen darf.¹¹

Kehren wir aber zu den eigentlichen Leipziger Gesangbuchveröffentlichungen zurück! Hier war eine der bedeutendsten Publikationen des ausgehenden 17. Jahrhunderts das 1682 erschienene Gesangbuch des Gottfried Vopelius gewesen, dessen Titel im Auszug lautet:

Neu Leipziger Gesangbuch | Von den schönsten und besten Liedern verfasst | ... Mit 4. 5. bis 6. Stimmen | deren Melodeyen Theils aus Johann Herman Scheins Cantional, und andern guten Autoribus zusammen getragen | theils aber selbst componiret... Mit Fleiß verfertigt und herausgegeben von Gottfried VOPELIO, von Zittau | itziger Zeit bey der Schulen zu S. Nicol. Cantore... Mit Churf. Sächs. Durchl. Gnädigstem Privilegio. Leipzig | In Verlegung Christoph Klingers | Buchb. Druckts Gallus Niemann | 1682.

Der mehr als 1100 Seiten umfassende stattliche Band gibt mit seinen 415 Liedern und zahlreichen Tonsätzen einen ausgezeichneten Überblick über die Leipziger Kirchenliedpflege der achtziger Jahre. Die Stellung des Herausgebers als Kantors der städtischen Hauptkirche und das empfehlende Vorwort des Dekans der Theol. Fakultät, Dr. Georg Möbius, sowie die lobenden Epigramme der Nicolai-Schulkollegen begünstigten die Verbreitung des Buches.¹² Indes erweist schon die Anordnung der Stimmen in

¹⁰ Überdies ergibt sich aus dem Vorwort des Oberhofpredigers Bernh. Walter Marperger vom 9. November 1724, daß das Buch „nun schon zum sechsten mal in diesem Druck und Format neu aufgelegt“ war, also jedenfalls auch schon während der ersten beiden Leipziger Jahre Bach in ähnlicher Form zur Verfügung stand.

¹¹ Neben diesem Dresdner Hauptgesangbuch behauptete sich erfolgreich ein zweites mit dem Titel: *Auserlesenes und vollständiges Gesang-Buch, worinnen 755. der besten und geistreichsten Lieder, welche in denen Chur-Sächs. Kirchen pflegen gesungen zu werden, enthalten . . . Dresden, zu finden bey Johann Christoph Zimmermann und Job. Nicolas Gerlachen.* In seiner raschen Auflagenfolge (es sind mir Auflagen der Jahre 1720, 1722, 1726, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1735 bekannt) hielt es mit dem andern mutig Schritt. Daß Bach auch dieses zweifellos beliebte und verbreitete Gesangbuch gekannt hat, möchte man angesichts der Tatsache vermuten, daß das in allen andern Gesangbuchquellen fehlende Weihnachtsoratoriumslied Georg Werners „Ihr Christen auserkoren“ (Str. 4. „Nun seid ihr wohl gerochen“) gerade in allen diesen Auflagen (übernommen aus Dresden 1656) vorkommt.

¹² Als Gegenstück zu diesem aus der Nicolai-Sphäre erwachsenen Liederbuch darf man die 1694 erschienenen *Leipziger Kirchenandachten* ansehen, die durch das empfehlende Vorwort des Archidiakonus von St. Thomae G.F. Seligmann, sowie die Tatsache, daß der Verfasser M.I.F.L. (= Mag. Johann Friedrich Leibniz, ein Bruder des Philosophen) Tertius der Thomasschule war, das Gepräge der Thomana tragen. Sie enthalten zwar nur etwa 200 gebräuchliche Lieder, sind aber daneben bekanntlich als Quelle für die Leipziger Gottesdienstordnung und die kirchliche Musikübung der Zeit für uns von

Chorbuchform und die dadurch gegebene Unübersichtlichkeit des Textes, daß es eher für den Chorus musicus, als für den praktischen Gemeindegesang zu verwenden war. Wohl deshalb erschien es neu aufgelegt 1693 in handlichem Duodezformat unter Wegfall der Noten und Vermehrung der Lieder auf 599, und schließlich in 3. Auflage mit 582 Liedern in etwas längerem Format, beide Auflagen bei dem gleichen Verleger, aber nunmehr mit dem Titel

Leipziger Gesang-Buch | Welches Anno 1682. in octavo mit derer Lieder Melodeyen von 4. 5. biß 6. Stimmen: Jetzo aber ohne dieselben mit vielen Liedern vermehret...

Mit diesen Erfolgen scheinen sich Autor und Verleger zufriedengegeben zu haben. Jedenfalls dürfte der alternde Nicolai-Kantor, der 1715 hochbetagt und amtsmüde starb, nicht mehr die Kraft aufgebracht haben, sein Buch der mächtig hervortretenden neueren Kirchenliedlyrik aufzuschließen, so daß es leicht durch moderner eingestellte Gemeindeliederbücher verdrängt werden konnte. Im Gebrauch der Thomana wird es bei Bachs Amtsantritt nicht mehr gewesen sein. Andererseits ist es kaum denkbar, daß der Thomaskantor dieses über den älteren Kernbestand ausgezeichnet und verläßlich informierende Standardwerk nicht wenigstens als Privateigentum verfügbar gehabt hätte, wie denn auch zahlreiche seiner Textfassungen auf diese Quelle hinweisen.¹³ Wie wenig es aber umkreismäßig den Anforderungen des Komponisten Bach genügen konnte, wird schon allein durch die Tatsache erhärtet, daß dieser von den 17 verwendeten Liedern Paul Gerhards in der Hauptausgabe von 1682 nur 1, in den nachfolgenden Auflagen von 1693 und 1707 nur 6 finden konnte, während etwa das erwähnte Dresdner Gesangbuch von 1725 schon alle 17 Liedertexte aufführt.

Nach einem mehrere Jahrzehnte währenden Schattendasein, in dessen Verlaufe es aber wahrscheinlich doch noch zu weiteren Nachdrucken kam (für 1715—1725 besaß hierfür das Privileg der Lübecker Buchhändler J. Chr. Rüdiger, für 1726—1736 der Leipziger C. J. Eyßel), trat plötzlich der „Vopelius“ erneut in den Mittelpunkt des Leipziger Kirchenlebens. Nachdem der Leipziger Buchhändler Sebastian Heinrich Barnbeck im Dezember 1728 von seinem Kollegen Eyßel das Privileg erworben hatte, überraschte er im Jahre 1729 die Öffentlichkeit durch eine von Grund auf verjüngte und erweiterte Ausgabe des „Vopelischen Gesangbuches“, die den neuzeitlichen Anforderungen weitgehend Rechnung trug:

Das Vollständige und vermehrte Leipziger Gesang-Buch, Worinnen Die auserlesenen Lieder, welche in der Evangelischen Kirche gebräuchlich, an der Zahl 856...

unschätzbarem Werte. — Im inhaltlichen Zusammenhang hierzu steht das kleine Büchlein *Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch ... Leipzig 1710* (angebunden an *Leipziger Kirchen-Staat | Das ist Deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig*).

¹³ Wahrscheinlich hat Bach ja auch für seine Übernahme des Rosenmüllerschen Choral-satzes „Welt ade, ich bin dein müde“ als Abschluß der Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (BWV 27) die Vorlage aus Vopelius 1682 benutzt.

mit einer Vorrede von Hrn. L. Friedrich Wernern¹⁴, versehen, Vormahls von Vopelio, jetzt aber aufs neue verbessert und vermehrter heraus gegeben. Mit Königl. Pobl. und Churfürstl. Sächs. Privilegio.¹⁵

Das ohne Nennung eines Herausgebers erschienene, und schon deshalb seinen kompilatorischen Charakter nicht verleugnende Werk ist in Liedauswahl, Format und Anlage offenbar besonders vom Dresdner Gesangbuch beeinflusst¹⁶, bemüht sich aber, dieses in der Gliederung, praktischen Einrichtung und Liedzahl¹⁷ zu übertrumpfen. Das Bestreben nach verlegerischer Selbständigkeit gegenüber Dresden scheint eins der Hauptmotive für die Publikation gewesen zu sein. Daß man durch den ausdrücklichen (und in allen folgenden Auflagen beibehaltenen) Titelvermerk „Vormals von Vopelio“ an die alte Leipziger Gesangbuchtradition anknüpfte, wird diesem Bestreben förderlich gewesen sein.¹⁸ In der Tat hat es eine rasche Verbreitung in den Leipziger Kirchgemeinden gefunden. In der *Rechnung der Kirchen zu St. Thomae in Leipzig* 1728/1729 dürfte sich die Verbuchung von 2 Rthlr. 8gr für „George Wolfen Buchhändlern vor das große Leipziger Gesang-Buch ufn Schüler-Chor laut Zettels“ und von 16gr für den „Buchbinder Christoph Zillmern dies Buch in Schwein-Leder zubinden“ auf diese einschlagende Neuveröffentlichung beziehen.¹⁹

Wahrscheinlich erlebte das Buch außer den bekannten Auflagen von 1729 und 1730 noch weitere Nachdrucke in den folgenden Jahren. Jedenfalls lag es 1734 in einer vom Nicolai-Prediger M. Carl Gottlob Hofmann²⁰ besorg-

¹⁴ Friedrich Werner (1659–1741) war in Leipzig als Magister und Privatdozent zugleich Geistlicher an St. Matthäi, St. Thomae und schließlich Archidiaconus an St. Nicolai.

¹⁵ Da das wohl einzige überlieferte Exemplar (Staatsbibl. Berlin, Hb 3066), das noch Terry vorlag, in Kriegsverlust geraten ist, wurde der Titel nach der gewiß gleichlautenden „Zweyten Auflage“ des Jahres 1730 wiedergegeben.

¹⁶ Das beweisen auch die vielen charakteristischen Übereinstimmungen in den Einzelmerkmalen der Wortform und Orthographie.

¹⁷ Der Zuwachs geht zum großen Teil auf Wagner zurück.

¹⁸ Es ist interessant zu beobachten, wie sich das Nebeneinander der beiden Gesangbücher auch in Picanders Texten widerspiegelt. So verwendet er etwa im III. Teil seiner „Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte“ (1732) für „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“ neben der Lesart des Dresdner Gesangbuches (1725, 1728) „versag mirs nit“ (Text zur Markuspassion) auch die des Leipziger Gesangbuches (1730, 1737) „versag mir nicht“ (Text zu Kantate 156). Selbst für das Weihnachtsoratorium (Textdruck 1734) muß man neben dem deutlich vorherrschenden Leipziger Gesangbuch gelegentlich noch das Dresdner heranziehen.

¹⁹ Schering (Musikgesch. Leipzigs II, S. 240) erwähnt diesen Rechnungseintrag ebenfalls, deutet ihn aber in Unkenntnis der Gesangbuchausgabe von 1729 in abwegiger Weise: „Da ein ‚Leipziger Gesangbuch‘ in der Zwischenzeit nicht erschienen war (!), wird das neuaufgelegte Dresdner gemeint sein“.

²⁰ Nach ihm wird es später bisweilen als „Hofmannsches Gesangbuch“ bezeichnet. Hofmann (1703–1774) war zu Bachs Zeit als Doktor der Theologie und Privatdozent zugleich Prediger nacheinander an St. Pauli, St. Thomae, St. Nicolai und St. Petri; 1739 ging er nach Wittenberg als Universitätsprofessor und wurde dort Generalsuperintendent.

ten Neubearbeitung und beträchtlichen Erweiterung wiederum vor und nannte sich nunmehr:

*Das privilegierte Vollständige und verbesserte Leipziger Gesang-Buch, Darinn Die auserlesenen Lieder, wie solche in hiesigen und andern Kirchen gebräuchlich, an der Zahl 1000. Mit Fleiß gesammelt... Vormalis von Vopelio, jetzt aber aufs neue verbessert und durchgehends geändert herausgegeben von M. Carl Gottlob Hofmann.*²¹

In einem ausführlichen Vorwort begründet der Herausgeber die Notwendigkeit der Neubearbeitung mit dem Ziel, die „Unordnung“ in Lesart und Strophenfolge, wie sie „in unsern bisherigen Leipziger Gesangbüchern zum öftern bemerkt worden“, zu beseitigen. Er verbreitet sich über seine Berichtigungen gegenüber der vorhergehenden „Vopelischen Auflage“ (= 1729ff.) und erklärt zur Stofferweiterung, er habe „nicht nur die alten guten Kernlieder, sondern auch einige neuere Gesänge mit eindruckern lassen ... Bey dieser Vermehrung aber solls einmal für allemal bleiben, damit sich die Käufer dieses Gesangbuches nicht weiter zu beschweren haben, daß ihnen alle Jahre eine vollständigere und veränderte Ausgabe angeboten werde“.²²

Es besteht kein Zweifel, daß mit der Publikation dieser vortrefflichen Liedersammlung ein weiterer Schritt zur Ausschaltung der Dresdner Gesangbücher getan war. Diese Absicht klingt auch in Hofmanns selbstsicherer Bemerkung wider: „Wollte ich vollends die Dreßdner und andere Gesangbücher gegen die hiesigen halten, würden noch mehrere Abweichungen gefunden werden; weil man in unserer Stadt einige Lieder anders singet, als anderswo.“

In dritter, nur geringfügig verbesserter Auflage erschien das Gesangbuch im Jahre 1739, mit Vorwortdatierung „Leipziger Michael-Messe 1738“.²³ In dieser Form (und mit Beibehaltung des Vorworts) überschwemmte es fortan mit immer neuen Auflagen die Leipziger Kirchen. Der redaktionellen Obhut Hofmanns (durch dessen Weggang nach Wittenberg) entzogen, wurde es allmählich zum Konjunkturobjekt des erwerbsgierigen Verlages, der sich das Privileg in den Jahren 1738, 1748, 1759, 1771 und 1779 erneut zu beschaffen verstand, aber durch wachsende Vernachlässigung der druck-

²¹ Wir zitieren diesen Titel nach der „anderen Auflage“ von 1737 (Vorwort vom 16. Juli 1736) mangels eines Exemplars der 1. Auflage. Deren Datierung auf 1734 wird durch die Leipziger Ratsakten aus dem Jahre 1779 Stift III a 34 *Einführung eines beseren Gesangbuches betr.* ausdrücklich belegt. (Diese wichtige Quelle zur Leipziger Gesangbuchgeschichte wurde auch für die weiteren Ausführungen herangezogen.) Im Vorwort (16. 7. 1736) erwähnt nun Hofmann allerdings, „daß das von mir gebesserte Gesangbuch Vopelii innerhalb Jahres Frist (!) so begierig aufgekauft worden, daß der Verleger desselben auf eine neue Auflage denken müssen“. Hiernach besteht die Möglichkeit, daß die 1. Auflage erst im Jahre 1735 erschienen ist und daß sich die Angabe der Ratsakten auf die Vorwortdatierung bezieht.

²² Dies Versprechen wurde nicht ganz gehalten, da sich in den Auflagen nach 1740 die Liedzahl um weitere 15 erhöhte und dann erst konstant blieb.

²³ Hierbei wird abermals mitgeteilt, daß die 2. Auflage wiederum in Jahresfrist vergriffen war.

technischen Gestalt und der inhaltlichen Erneuerung bei kirchlichen und behördlichen Stellen derart in Mißkredit geriet, daß diese ihm 1789 das Privileg endlich verweigerten und an die Schaffung eines grundsätzlich neuen Gesangbuches gingen.

Bis zum Ausgang der Bachzeit behielt es jedoch seine volle Geltung für den Leipziger Gottesdienst.²⁴ Noch in den Verhandlungen des Jahres 1789 müssen die Ratsherren trotz ihrer kritischen Einstellung rückblickend bezeugen: „Ob nun wohl solchergestalt mehrere Gesangbücher zu gleicher Zeit allhier erschienen sind: so ist doch einzig und allein das von Barnbecken verlegte Gesangbuch bisher in unsern Stadtkirchen bey dem öffentlichen Gottesdienste gebraucht worden.“²⁵ Man darf auf jeden Fall annehmen — was die Bachforschung bisher außer acht ließ —, daß auch im Kirchengesang der Thomania die „Vopelischen Gesangbücher“ mindestens seit 1734 die Hauptrolle spielten. Diese Annahme wird durch den Vergleich der Bachschen Choraltex-Lesarten durchaus bestätigt, ebenso wie durch die bemerkenswerte Tatsache, daß die Weihnachtsoratoriumsstrophe „Brich an, du schönes Morgenlicht“ (aus Joh. Rists „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“) erst in der Hofmannschen Vopeliusausgabe auftritt.²⁶

Haben wir mit den neuen Dresdner Gesangbüchern für das erste Leipziger Schaffensjahrzehnt Bachs und mit den Vopelischen Neuauflagen für das zweite Dezennium höchstwahrscheinlich die Hauptquellen für Bachs Choraltex te vor uns, so sind daneben einige weitere Leipziger Gesangbuchpublikationen als mögliche Textquellen in Betracht zu ziehen. Da ist vor allem das 1721 vom Hospital St. Georg herausgegebene, von Breitkopf gedruckte Werk zu nennen:

Geistreiches Gesang-Buch, In welchem 710. Alte und Neue Kern-Lieder Hr. D. Lutheri, Gerhardi, Hermanni, und anderer gottseliger Männer | Zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung Christlicher Gemeinen | enthalten. In dem Hospital zu St. Georgen und diesem incorporirten Zucht- und Waysen-Hause zu Leipzig | Mit censur Der Theol. Facultät daselbst Herausgegeben. LEIPZIG An. 1721. In Verlegung des Waysenhauses.

Wenn auch das Georgen-Haus, „wo neben denen zur Zucht darinnen befindlichen Verbrechern, auch Waysen-Kinder und andere Personen versorget werden“, im kirchendienstlichen Leben Leipzigs eine Sonderstellung einnahm, so ist es doch schwer vorstellbar, daß der neue Thomaskantor an einer so ergiebigen und von der Theologischen Fakultät gebilligten Leipziger Kirchenliedersammlung aus der Nachbarschaft achtlos vorbeigegangen sei, zumal das Werk schon nach wenigen Jahren, wesentlich

²⁴ Weitere Auflagen sind aus den Jahren 1740, 1742, 1744, 1745, 1747, 1749, 1750 bekannt.

²⁵ Daß sich das Dresdner Gesangbuch trotzdem noch lange Zeit in manchen Kirchen in Gebrauch erhielt, bezeugt die in den Auflagen von 1739–1750 eingedruckte Konkordanz: *Viertes Register derer Numern, wo solche nach dem Dresdnischen Gesangbuche in einigen Kirchen angeschrieben werden, und im Leipziger zu finden sind.*

²⁶ Sie ist offenbar aus dem Dresdener *Auserlesenen und vollständigen Gesangbuch*, wo sie in allen Auflagen von 1720–1733 in gleicher Form zu finden war, übernommen worden.

verbessert und bedeutend erweitert, abermals erschien, jetzt unter dem Titel:

Neu eingerichtetes geistreiches Gesang-Buch, Worinnen 860. auserlesene alte und neue erbauliche Kern-Lieder, Lutheri, Gerhardi und anderer gottseliger Männer enthalten. Mit Fleiß gesammelt, vermehret, und Nebst nöthigen Registern heraus gegeben, Mit Censur der Theologischen Facultät und Approbation der Oberrn. Leipzig, In Verlegung des Hospitals zu St. Georgen, und diesem incorporirten Zucht- und Waysenhauses. 1730.

In der Tat finden wir hier den in den üblichen Gesangbüchern nicht nachweisbaren Text Caspar Neumanns „Auf, mein Herz, des Herren Tag“ (Kant. 145)²⁷ und die an Johann Heermanns Lied „Was willst du dich betrüben“ angehängte 7. Strophe „Herr, gib, daß ich dein Ehre“ (Kant. 107). Desgleichen ist von Agricolas Lied „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ die in Kant. 177 gebrauchte Lesart der 5. Verszeile („Den rechten Glauben, Herr, ich mein“) ebenfalls nur in den Georgen-Büchern vertreten. Daß sich Joachim Neanders „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (Kant. 137) außer bei Freylinghausen und Schemelli nur in den beiden Georgen-Sammlungen vorfindet, gewinnt in diesem Zusammenhang Bedeutung.²⁸

Für die spätere Leipziger Zeit ist zu erwägen, ob nicht das *Schemelli-Gesangbuch* 1736, zu dem Bach ja Melodien und Generalbaßaussetzungen beisteuerte, gelegentlich als Textquelle für seine Kompositionen in Anspruch genommen werden kann. Man möchte dies auf Grund einiger Lesarten für möglich halten. In diesem Zusammenhang ist auch erwähnenswert, daß Mariane von Ziegler in ihrer Kantate „Bisher habt ihr nichts gebeten“ (BWV 87) im Schlußchoral „Muß ich sein betrübet“ (Strophe 9 von Heinrich Müllers „Selig ist die Seele“) eine Textfassung wählt, die lediglich bei Schemelli belegbar ist²⁹, wie auch in ihrer Kantate „Sie werden euch in den Bann tun“ (BWV 183) die Endzeile „der allein helfen kann“ (aus „Du bist ein Geist, der lehret“ = Strophe 5 von Paul Gerhards „Zeuch ein zu deinen Toren“) auf Schemelli weist. (Die übrigen Gesangbücher lesen einheitlich „allen“). Wegen der vorausgehenden Veröffentlichung der Zieglerschen Texte (Versuch in gebundener Schreibart, 1728) ist hier natürlich an die Benutzung einer gemeinsamen, uns nicht bekannten Quelle zu denken, oder

²⁷ Sonst ist er nur noch enthalten in *Geistreicher Lieder-Schatz, oder Leipziger Gesang-Buch, Worinnen der Kern aller Evangelischen Lieder, sonderlich aber diejenigen enthalten, welche in Leipzig und andern Chur-Sächsischen Kirchen beym öffentlichen Gottesdienst pflegen gesungen zu werden... Leipzig, Verlegt Jo. Friedr. Braum.* (Wieder-Auflagen von 1715, 1717, 1724, 1732; Inhalt 377 bzw. 392 Lieder). Aus den Angaben des Titels sowie der Tatsache, daß es „Mit Kön. Poln. und Chur-Fürstl. Sächs. allergnädigstem Privilegio“ erschienen und dem Rat der Stadt zugeeignet war, darf man auf eine gewisse Bedeutung auch dieser kleineren Veröffentlichung für das Leipziger Kirchenleben schließen.

²⁸ Terrys (Cantata Texts) Mitteilung, daß sich das Lied im Leipziger Gesangbuch 1740 befinde, beruht auf einer Verwechslung mit einer Neudichtung gleichen Anfangs.

²⁹ Sonst überhaupt nur bei Wagner, aber stark verändert.

aber gar an die Anpassung des Schemelli-Textes an die wahrscheinlich gleichzeitig (um 1735) entstandenen Kompositionen Bachs. Die vorstehenden Darlegungen dienen der Absteckung des Umkreises der für Bach wahrscheinlichen oder doch möglichen Gesangbuchquellen.³⁰ Aus den Textbefunden ergibt sich mit Sicherheit, daß sich Bach bei der Wahl seiner Choraltexte keinesfalls auf die behördlicherseits im Thomas-Schul- und -Kirchendienst eingeführten Gesangbücher (die Dresdner und Vopelischen) beschränkt, sondern sich auch an anderen Textsammlungen orientiert hat. Daß sich in Bachs Nachlaß lediglich das achtbändige Gesangbuch Wagners vorfand, beweist nichts gegen die natürliche Annahme einer reichen Privatsammlung von Gesangbüchern, die vielleicht gerade wegen ihres praktischen Nutzens vorzeitig Abnehmer im Familienkreis gefunden hat. Zwischen 1723 und 1750 dürfte in Leipzig kein Gesangbuch erschienen sein, das Bach nicht mit großem Interesse aufgegriffen hätte, wie es überhaupt als selbstverständlich gelten kann, daß die Leipziger Verleger und Herausgeber es sich nicht entgehen ließen, dem Ersten Leipziger Kirchenmusiker jeweils ein Gesangbuchexemplar zu dedizieren. Offenbar hat die bisherige Bachforschung die Gesangbuchfrage zu summarisch behandelt.³¹ Durch die Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe

³⁰ Einige weitere Leipziger Gesangbuchveröffentlichungen der Bachzeit seien wenigstens titelmäßig erwähnt:

Das Gott lobsingende Leipzig im Verlag Just Reinholds Erben, Leipzig 1727. (Nach den Leipziger Ratsakten Stift IIIa 34 erhielt es 1729 das Privileg, das dann nach je einem Jahrzehnt mehrmals erneuert wurde.)

Auserlesenes Gesangbuch, welches den Kern alter und neuer Lieder... in sich fasset; Zu Beförderung der Haus- und Kirchenandacht, ... Leipzig, Druckts und verlegt Bernhard Christoph Breitkopf, 1731.

Theologia in Hymnis Oder: Universal-Gesang-Buch, Welches Auf alle Fälle, alle Zeiten... ausgefertigt von M. Johann Jacob Gottschalb, Diacono zu Eubenstock, Leipzig 1737, Johann Christian Martini (Inhalt: 1300 Lieder!)

Geistreiches Gesang-Buch, Welches die bekanntesten Lieder in guter Ordnung in sich fasset... Leipzig bey Job. Jul. Schönermarcken, 1740 (kleiner, schmaler Band).

³¹ Ich führe hier nur Spitta an, der hinsichtlich des Weihnachtsoratoriums meint (Bd. II, S. 414/415), Bach habe sich die Freiheit genommen, die Strophe „Wir singen dir in deinem Heer“ der Melodie „Vom Himmel hoch“ unter Weglassung des überhängenden „Halleluja“ anzupassen, und in einem andern Falle („Dein Glanz all Finsternis verzehrt“) die ursprünglichen Reimwörter „verzehr... verkehr“ willkürlich abzuändern, während es sich in Wirklichkeit doch um übernommene Lesarten und Gepflogenheiten der neueren Gesangbuchveröffentlichungen (Dresdner und Vopelische Gesangbücher) handelt.

Auch Terrys (Cantata Texts) summarische Feststellung, daß das Leipziger Gesangbuch 1729 (das er mit Recht heranzieht) alle von Bach verwendeten Choräle, mit Ausnahme von lediglich acht Stück, enthalte, geht an den wirklichen Tatsachen weit vorbei, da dieses Ergebnis nur aus kursorischem Registertitel-Vergleich gewonnen ist und die häufig starken Abweichungen im Innern der Texte und in der Strophenauswahl unberücksichtigt läßt.

rückt das Textproblem wieder mehr in den Blickpunkt. Vielleicht wird es durch genauere Beobachtung der Textfassungen³² auch für die Choräle möglich sein, das Gebiet der Bachschen Quellen exakter als bisher abzugrenzen.

³² Allerdings muß man sich bei dieser textkritischen Arbeit dessen bewußt bleiben, daß Bach ja offenbar häufig den Choraltext aus der Erinnerung unterlegt und ihn dadurch mit Zufallsmerkmalen belastet hat, während er in zahlreichen anderen Fällen die schlichten Choralsätze nur mit einer Textmarke versehen und das Austextieren den mehr oder weniger gewissenhaften Kopisten überlassen hat.

Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

Die *Sonata à Violino solo è Basso per il Cembalo* in c-Moll (BWV 1024), welche in einer Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sowie in einer Handschrift der Gräfllich von Schönbornschen Musikbibliothek in Wiesentheid ohne Nennung des Komponisten überliefert ist, wurde zum erstenmal 1872 von Ferdinand David in seiner Hohen Schule des Violinspiels nach der Dresdener Quelle veröffentlicht; die Zuweisung an Johann Sebastian Bach erfolgte durch die Bemerkung: „Das Manuskript ist ohne Autor-Namen, nach einstimmigem Urteil bewährter Kenner kann aber über den Autor kein Zweifel sein.“¹ In der Literatur scheint danach die Sonate nicht weiter beachtet worden zu sein; insbesondere nahmen weder Spitta noch die Herausgeber der Ausgabe der Bachgesellschaft Notiz davon. Durch die Aufnahme in das Bach-Werke-Verzeichnis erhielt die Sonate eine gewisse Legitimation. 1955 legte Rolf van Leyden eine neue Ausgabe vor, welche sich auf beide Quellen stützt und mit Vorwort wie Revisionsbericht versehen ist; Alfred Dürr widmete ihr eine Besprechung.² Die im Vorwort der Ausgabe gedrängt dargelegten Ansichten zu Überlieferung und Echtheit der Sonate führte Rolf van Leyden in einer Studie aus, die im Bach-Jahrbuch 1955 erschienen ist.³ Er kommt auf Grund einer stilkritischen Untersuchung des Werkes zu dem Ergebnis, daß für die ersten drei Sätze — abgesehen von gewissen Verderbnissen des Textes, vor allem am Schluß des zweiten Satzes — die Autorschaft Johann Sebastian Bachs aus dessen Weimarer Zeit in Anspruch genommen werden dürfe; beim vierten Satz handle es sich vermutlich um eine von Bach in Köthen überarbeitete und von ihm den anderen Sätzen angefügte Komposition unbekanntem Ursprungs. Wenn auf den folgenden Seiten die Sonate noch einmal behandelt wird, so nicht deshalb, weil es gelungen wäre, van Leydens Forderung zu erfüllen und neue, das Gegenteil überzeugend erweisende philologische Unterlagen aufzufinden, wohl aber deshalb, weil die vorhandenen diplomatischen und stilistischen Gegebenheiten eine andere Deutung zuzulassen und sogar zu verlangen scheinen.

Die beiden Handschriften der Sonate werden auf zwei Bibliotheken verwahrt, deren eine nur in Iosem, deren andere in gar keinem Zusammenhang mit der Überlieferung J. S. Bachscher Werke steht. Wiesentheid ist überhaupt erst durch die Abschrift der c-Moll-Sonate in das Blickfeld der Bachforschung getreten, Dresden bietet insgesamt drei Quellen: die Stimmen zu

¹ Ferdinand David, *Die Hobe Schule des Violinspiels, Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts für Violine und Pianoforte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, in der Neuen revidierten Ausgabe von Henri Petri Nr. 10, Bd. II, S. 28–43.

² J. S. Bach, *Sonate c-moll für Violine und Generalbaß (BWV 1024)*, *Nach den Quellen hrsg. v. Rolf van Leyden*, Basel/München: Ernst Reinhardt Verlag AG [1955]; Besprechung von Alfred Dürr in *Mf* 9 (1956) 367–368.

³ Rolf van Leyden, *Die Violinsonate BWV 1024*, *BJ* 1955, S. 73–102.

Kyrie und Gloria der *b*-Moll-Messe (BWV 232), die Bach unter dem 27. Juli 1733 selbst am königlichen Hofe überreichte, das Autograph der Fantasie und Fuge für Klavier in *e*-Moll (BWV 906), das erst 1876 erworben wurde, und die Abschrift der Sonate für Violine und Continuo in *e*-Moll (BWV 1023), welche nur mit *del Sign. Bach* bezeichnet ist und deshalb zumindest einer Bestätigung ihrer Echtheit bedarf.⁴ Der Schreiber der Dresdener Quelle läßt sich trotz der umfangreichen Unterlagen des Tübinger Musikwissenschaftlichen Institutes nicht in Quellen von Werken J. S. Bachs und seines Umkreises nachweisen. Der Schreiber der Wiesentheider Handschrift dagegen steht dem Schreiber einer Handschrift der Sonaten und Partiten für Violino solo (BWV 1001—1006), BB *Mus. ms. Bach P 267*, abgebildet in BG 44 unter Nr. 7 auf Bl. 11, nahe. Zwar ist in der Wiesentheider Quelle die Länge der senkrechten Striche geringer, die Druckbetonung der waagerechten stärker als in *P 267*, verschiedene Einzelformen aber, z. B. Violinschlüssel, einzelstehende Achtel und Sechzehntel, Akzidenzien und Viertelpausen stimmen auffällig überein. Andere Formen wieder, wie Achtelpausen und die Ziffer 3 der Taktvorzeichnung, weichen ab; doch mag dies auf eine größere zeitliche Differenz zwischen der Niederschrift beider Quellen zurückzuführen sein. Verbunden sind beide Handschriften dadurch, daß in *P 267* häufig, in der Wiesentheider Handschrift gelegentlich chromatische Erhöhungen in der älteren Weise durch Vorzeichnung eines *Be*'s anstatt durch Vorzeichnung eines Auflösungszeichens rückgängig gemacht werden. Der genannte Schreiber von *P 267* läßt sich auch an anderer Stelle nachweisen; seine Abschriften Bachscher Werke dürften Anfang bis Mitte der zwanziger Jahre entstanden sein.⁵ Die Überlieferung der Sonate bietet also folgendes Bild: Beide Handschriften sehen von der Nennung eines Autors ab und stehen hinsichtlich der Fundorte, die Dresdener Handschrift zudem hinsichtlich des Schreibers außerhalb oder doch am Rande der Bachüberlieferung; nur durch den Schreiber der Wiesentheider Handschrift ist die Möglichkeit einer Beziehung zum Bachschen Hause gegeben. So läßt sich dem Zeugnis der Quellen zwar ein Hinweis auf die Möglichkeit der Entstehung der Sonate im Bachschen Umkreis, nicht aber auf die Autorschaft J. S. Bachs selbst entnehmen. Damit ist die Aufgabe einer stilkritischen Untersuchung vorgezeichnet: Während im allgemeinen die Stichhaltigkeit eines durch die Quellen gegebenen Hinweises auf J. S. Bach in Frage steht, ist hier die Möglichkeit einer in den

⁴ Vgl. zu BWV 232 Julius Rietz in BG 6, S. XV bzw. Ph. Spitta, Bach II 518—519; zu BWV 906 M. Fürstenau, *Ein bisher noch unbekanntes Autograph von Job. Seb. Bach*, MfM 8 (1876) 110—111; zu BWV 1023 Paul Graf Waldersee in BG 43¹, S. XIV.

⁵ Vgl. hierzu Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Tübinger Bach-Studien, hrsg. v. Walter Gerstenberg, Heft 1, Trossingen 1957, S. 13, bei der Berichtigung der Schreiberzuweisung von BG 44, Nr. 7, Bl. 11; zu *P 267* siehe außerdem Alfred Dörffel in BG 27¹, S. XIV—XV. Es sei vermerkt, daß manche Züge der dynamischen Bezeichnungen des 4. Satzes in der Wiesentheider Quelle der Handschrift J. S. Bachs ähnlich sind; andere dagegen widersprechen.

Quellen fehlenden Zuweisung an diesen Meister zu prüfen. Eine glaubhafte Zuweisung wird eindeutiger Argumente bedürfen; lassen sich dagegen neben Stilmerkmalen, die eine Zuweisung zulassen, auch solche erkennen, die dem widersprechen, so ist diesen das entscheidende Gewicht beizumessen und die Autorschaft J. S. Bachs als ausgeschlossen zu betrachten.

Der Notentext der beiden Handschriften der Sonate stimmt, abgesehen von geringfügigen Abweichungen, jedoch einschließlich einiger offensichtlicher Schreibfehler, überein.⁶ Van Leyden schließt hieraus, es handle sich bei den beiden Quellen um voneinander unabhängige Abschriften einer gemeinsamen Vorlage; Alfred Dürr hält die Vermutung für näherliegend, eine Handschrift sei eine Kopie der anderen. Eine Kollation ergibt zunächst, daß die Wiesentheider Handschrift (W) um eine Reihe von Artikulationsbögen, zwei Trillerzeichen und einige — lediglich die Notierungsweise betreffende — Akzidenzien reicher ist als die Dresdner Quelle (D).⁷ Infolgedessen kann kaum W aus D kopiert sein. Auch spricht dagegen noch ein anderer Grund: die Synkopen im Thema des zweiten Satzes werden im allgemeinen in beiden Quellen durch einen nach dem Taktstrich gesetzten Verlängerungspunkt wiedergegeben.⁸ Die heute übliche Notierungsweise, daß der in den neuen Takt reichende Teil des Tones durch eine an die Halbe des vorhergehenden Taktes angebundene Viertelnote aufgezeichnet wird, findet sich nur selten: zweimal allein in D, und zwar an Stellen, wo nach dem Ende des vorhergehenden Taktes ein Seiten- bzw. Zeilenwechsel erfolgt, zweimal gemeinsam in D und W, wobei an der einen Stelle zwar in W, nicht aber in D ein Seitenwechsel vorliegt, während an

⁶ Die Handschriften lagen in Photokopien vor. In dieser und den folgenden Zusammenstellungen bedeutet 6./8 beispielsweise das 6. Achtel nach den Zählzeiten des Taktes (nicht nach den tatsächlich darin vorhandenen Noten). Beiden Hss. gemeinsam sind folgende Fehler (wo nichts anderes vermerkt, in der Violine): I 6 steht das Trillerzeichen über dem 3./8 anstatt über dem 7./16; I 8 fehlt der Haltebogen vom 3./4 zum 13./16 (vgl. I 2); I 13 fehlt im 4./4 ein Balken; I 15 ist das 13./32 punktiert, bei den beiden folgenden Noten fehlt ein Balken; II 89 steht vor dem 7./8 ein Be anstatt eines Auflösungszeichens (vgl. II 156); III 6 sind die letzten 4 Noten des Taktes als Achtel anstatt als Sechzehntel notiert, die für das 2./4 zu ergänzende Viertelnote *d*³ fehlt; IV 57 fehlt das Be vor dem 6./16; IV 74 steht das 6./16 samt dem dazugehörigen Auflösungszeichen einen Ton zu hoch; IV 185 ist das 1./16 durch einen Verlängerungspunkt hinter dem Taktstrich wiedergegeben, das 2./16 ist als Achtelnote notiert; IV 216 zeigen Viol. und Cont. die drei Töne des 3./8 in daktylischer anstatt in anapästischer Rhythmisierung.

⁷ W bietet in folgenden Fällen mehr als D: Artikulationsbögen (wo nichts anderes vermerkt, in der Violine): I 7, 14.—16./16; 8, 5.—6./16; 12, 26.—32./32; 14, 15.—16./16; 20, von der 6. bis zur 9. und von der 10. bis zur 13. Note; IV 41, 5.—6./16; 66 Cont., über dem 3./8; 86, 5./16—87, 1./16; 97 Cont., über dem 3./8; 156, über dem 3./8; 161 Cont., 1.—3./8; ferner je ein Trillerzeichen auf dem 3./4 von II 26 und 76 in der Violine; von den wenigen über D hinausgehenden, lediglich die Notierungsweise betreffenden Akzidenzien ist nur das Be vor dem *f*⁰ in II 19 Cont., 1./2, das zur Auflösung der Erhöhung in T. 17, 4./4 dient, bemerkenswert.

⁸ Siehe unten S. 34.

der anderen Stelle sowohl in D als auch in W die Zeile durchläuft.⁹ Die Tatsache, daß zwar eine durch die Raumaufteilung in W bedingte Notierung ohne ersichtlichen Grund auch in D, dagegen eine durch die Raumaufteilung in D bedingte nicht auch in W erscheint, kann als Hinweis dafür aufgefaßt werden, daß D aus W kopiert wurde. Doch müßte dann der Schreiber von D aus eigenem Antrieb eine Anzahl von Fehlern, die nur W aufweist, verbessert sowie einige Artikulationszeichen und lediglich die Notierungsweise betreffende Akzidenzien hinzugefügt haben.¹⁰ Dies ist zwar möglich, jedoch unwahrscheinlich. So spricht am meisten dafür, daß D und W unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen,

⁹ Die Notierung durch eine an die Halbe des vorhergehenden Taktes angebundene Viertelnote findet sich an folgenden Stellen des zweiten Satzes im Continuo: allein in D T. 10/11 (Seitenwechsel nach T. 10) und T. 159/160 (Zeilenwechsel nach T. 159); gemeinsam in D und W T. 79/80 (in W, nicht aber in D Seitenwechsel nach T. 79) und T. 77/78 (sowohl in W als auch in D durchlaufende Zeile); nach T. 114 erfolgt in W ein Zeilenwechsel, dennoch ist die Notation durch Verlängerungspunkt beibehalten.

¹⁰ Fehler, die nur W, nicht aber D bietet: I 13 und 14 Cont. fehlen die Haltebögen vom 1./4 zum 9./32 bzw. 5./16; I 18 Viol. fehlt im 4./4 ein Balken (vgl. oben Anmerkung 6 unter I 13); II 57 Cont. steht das 2./4 samt dem dazugehörigen Be um einen Ton zu hoch; II 79 Viol. fehlt der Haltebogen vom 2./4 zum 5./8; IV 113 Viol. steht das Be vor dem 3./8 anstatt vor dem 2./8; IV 162 Cont. reicht der Artikulationsbogen anstatt vom 2./16 vom 1./16 bis zum 6./16 (vgl. T. 8 und T. 44, wo er in D und W übereinstimmend vom 2./16 bis zum 6./16 reicht); IV 217 zeigen Viol. und Cont. die drei Töne des 3./8 in daktylischer anstatt in anapästischer Rhythmisierung (vgl. oben Anmerkung 5 unter IV 216); ferner ist I 12 Viol. im 2./4 die rhythmische Einteilung ungenau



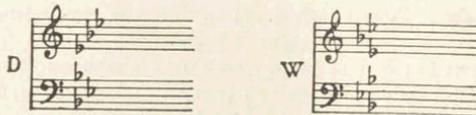
In folgenden Fällen bietet D mehr als W: IV 52 und 53 Viol. und Cont. sowie 82 Viol., Artikulationsbögen über dem 3./8; IV 182/183 Artikulationspunkte über den Noten von Viol. und Cont. (in W nur über den Noten der Viol.); ferner einige wenige über W hinausgehende, lediglich die Notierungsweise betreffende Akzidenzien. — Fehler, die nur D, nicht aber W bietet, finden sich: I 2 Viol., wo der Artikulationsbogen vom 3. zum 4./16 als Haltebogen vom 4. zum 5./16 erscheint (vgl. T. 8, wo weder in D noch in W das 5./16 an das 4./16 angebunden ist; das Aussehen von W kann schwerlich als Anlaß für die Verschreibung in D bezeichnet werden); I 8 Viol., wo im 3./4 der Bogen vom Vorschlag zur Hauptnote fehlt; IV 164 Cont., wo das Be vor dem 3./8 fehlt; ferner zeigt in D II 81 Viol. das 6./8 einen verdickten Notenkopf und die Beischrift des Buchstabens *g*, das Auflösungszeichen vor dem 3./8 des Taktes ist nachträglich eingefügt; II 88 Cont. hieß das 4./4 in D vor der Korrektur e^o ; IV 195 Viol. lautete in D die nach-

träglich richtiggestellte Balkung vor der Korrektur  . — Nicht näher bestimm-

bare Abweichungen zwischen beiden Handschriften finden sich in der Überschrift (D *solo*, W *Solo*), in der Anordnung der Akzidenzien der Generalvorzeichnung, die durchgehend, auch in dem in *Es*-Dur stehenden dritten Satz, beibehalten wird:

wobei über möglicherweise vorhandene Zwischenglieder keine Aussagen gemacht werden können. Im übrigen ist angesichts der Geringfügigkeit der Abweichungen für die Herstellung des Notentextes, die ohne Schwierigkeiten erfolgen kann, das gegenseitige Verhältnis der Handschriften von untergeordneter Bedeutung. An dem überlieferten Text hat van Leyden ersichtlichen Anstoß genommen und unter der von ihm als bewiesen erachteten Voraussetzung, daß die Sonate J.S.Bach zum Autor habe, in seiner Ausgabe durch Konjekturen eingegriffen.¹¹ Da in gegenwärtiger Untersuchung J.S.Bachs Autorschaft in Frage steht, ist der überlieferte Text solange unverändert zugrunde zu legen, als er keine Widersprüche in sich selbst erkennen läßt.

Im ersten Satz der Sonate korrespondieren die Takte 1–6 und 7–12. Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der T. 7 die Wiederholung auf der Dominante eingeführt wird.



ferner in der Art, wie die dynami-

schen Bezeichnungen im vierten Satz abgekürzt oder ausgeschrieben werden, sowie im Schlußvermerk (*D il Fine.*, *W Il Fine.*); der Vorschlag in IV 20 Viol. ist in D ein-, in W zweigeschwänzt, IV 42 reichen in D die beiden Artikulationsbögen vom 1. bis 3. und vom 4. bis 6./16, in W vom 1. bis 2. und vom 5. bis 6./16.

¹¹ Außer den im Revisionsbericht seiner Ausgabe erwähnten Konjekturen in I 2, 5, 8 und 11, II 9, 61–64, 72, 74, 143, 164–168, III 7, IV 125, 135, 136 und 191 (IV 184 Viol., 3./16 versteht sich *e'* von selbst) hat der Herausgeber noch in folgenden Fällen Änderungen vorgenommen: I 6/7 und 16/17 ist in beiden Hss. im Continuo jeweils die zweite Halbe des einen Taktes an die ganze Note des anderen angebunden; I 18 lautet das 2./16 der Unterstimme der Violine in D und W *b'* mit vorgesetztem Auflösungszeichen; I 20–21 bieten beide Hss.:



II Vorsatz zeigen beide Hss. den undurchstrichenen Halbkreis; II 129 Viol. ist dem 1./8 weder in D noch in W ein *Be* vorgezeichnet, die absteigende Chromatik scheint *a'* zu rechtfertigen; III 17 Viol. lauten die beiden Töne des 2./4 *f'* und *es'*; III 18 ist im 8./8 das 15./16 *g'* mit einem Punkt versehen, worauf als 32./32 *b'* folgt. In einigen Fällen ließe sich eine andere Auffassung hinsichtlich der Ausdehnung der Artikulationsbögen vertreten. Eine Bezifferung der Baßstimme bieten beide Quellen übereinstimmend an folgenden Stellen des zweiten Satzes: T. 85, 4./4: 6; T. 86, 1./2: 6; T. 153, 1./2: 6; darüber hinaus allein in W T. 154, 1./2: 6.

T.1 Adagio

T.6

Der Orgelpunkt dieser Stufe ist bereits durch die in der Mitte von T. 6 stattfindende Kadenz erreicht. Die Violine bringt in der 2. Hälfte von T. 6 eine Überleitung und variiert im Anschluß daran das 1. Viertel von T. 7 gegenüber T. 1; infolgedessen wird erst im Verlauf des 2. Viertels von T. 7 deutlich, daß eine Dominantwiederholung von T. 1 vorliegt. Es bleibt festzuhalten, daß sich diese Verschleierung eines Übergangs von der bei Bach so häufigen Verknüpfung zweier Abschnitte, bei der Kadenz und Neueinsatz, Abschluß und Beginn in eins zusammenfallen, unterscheidet.

Im überlieferten Text hat van Leyden T. 5, 2. Hälfte die Halbe *cis* des Continuo in zwei Viertel *cis d*, T. 11, 2. Hälfte die Halbe *des* in zwei Viertel *H c* geändert.

T.5

T.11

An der ersten Stelle begründete er dies damit, daß die Violine im 4. Viertel von T. 5 schon den *g*-Moll-Dreiklang umspiele, wozu das *cis* des Basses nicht passe. An der zweiten Stelle machte er geltend, daß in den Quellen dem 4. Achtel des Continuo von T. 12 eigens ein *Be* vorgezeichnet ist, was auf eine Auflösung in T. 11 schließen lasse. Dies führte ihn zu der Änderung des 3. Viertels, die Entsprechung zu T. 5 zu der des 4. Viertels. Dem ist entgegenzuhalten, daß die Überbindung der Violine von T. 5 zu T. 6 nur dann

einen Sinn hat, wenn das den unregelmäßig weitergeführten Vorhalt konstatierende *d* im Baß erst auf das 1. Viertel von T. 6 eintritt. Die Figuration der Violine im 4. Viertel von T. 5 kann grobenteils auch als Umspielung eines verminderten Septakkordes über dem *cis* des Basses aufgefaßt werden. Das Akzidens vor dem 4. Achtel im Continuo von T. 12 dient einzig der Bestätigung des *B* gegenüber dem aufgelösten *e'* der Violine. Auch wird man kaum eine Konjektur durch eine andere stützen können. Schließlich zeigt der überlieferte Text ebenfalls einen wechselseitigen Bezug beider Takte. Die chromatische Erhöhung des Orgelpunktes in T. 5 leitet über zu der Doppeldominante, welche in die Dominante kadenziiert. In T. 11 führt das *des* in den subdominantisches Bereich. Die Violine behält die mit T. 7 beginnende Dominantwiederholung des Anfangs bis zum 9. Sechzehntel von T. 11 bei, vom 2. Viertel dieses Taktes ab in die tiefere Oktave versetzt; daraufhin bricht sie in eine Untersekundtransposition gegenüber T. 5 um. Das zur Dominante führende *cis* in T. 5 und seine auf die Subdominante zielende enharmonische Verwechslung *des* in T. 11, welche durch das in der ersten Hälfte des Taktes erscheinende *cis* der Oberstimme als solche noch besonders hervorgehoben wird, korrespondieren miteinander. So erweist sich der überlieferte Text als in sich sinnvoll.

Die enharmonische Verwechslung nun verbindet den ersten Satz der Sonate mit der Sarabande der dritten englischen Suite (BWV 808), mit der Chromatischen Fantasie (BWV 903) und mit der *g*-Moll-Fantasie für Orgel (BWV 542). An der eben betrachteten Stelle ist die Anwendung dieses Mittels — indem dabei nicht nur auf einen unmittelbar vorhergehenden, sondern auch auf einen mehrere Takte zurückliegenden Ton Bezug genommen wird — als außerordentlich hoch entwickelt zu bezeichnen. So kann die Sonate — wenn sie überhaupt J. S. Bach zum Autor hat — kaum früher angesetzt werden als die genannten Werke; diese wiederum verlegt die früheste Datierung, die vorgeschlagen wurde, in die Jahre 1718, 1719 bzw. 1720.¹² Somit dürfte die Weimarer Zeit auszuschließen sein.

Unter die sicher beglaubigten Werke der Köthener Zeit aber läßt sich die Sonate schwer einordnen; am deutlichsten wird dies an dem grundlegenden Unterschied, der zwischen dem ersten Satz der Sonate und der vermutlich in jenen Jahren entstandenen Toccata *F*-Dur für Orgel (BWV 540) wie anderen Werken J. S. Bachs in der Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes be-

¹² Das Kleine harmonische Labyrinth (BWV 591) ist seiner strittigen Echtheit wegen hier außer Betracht geblieben. Zur Enharmonik bei Bach vgl. Hermann Keller, *Studien zur Harmonik Job. Seb. Bachs*, BJ 1954, S. 50–65, insbesondere S. 61–64, ferner Hans-Heinz Dräger, *Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig [1951], S. 389–404. Daß das Präludium *g*-Moll für Orgel (BWV 535) nicht hierherzurechnen ist, hat H. Keller in dem eben erwähnten Aufsatz BJ 1954, S. 57 gezeigt. Die Datierungen bei Heinrich Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Job. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig [1955], S. 115–128.

steht.¹³ In diesen erscheint er selten, dann aber als Markierung entscheidender Stellen des Formablaufs.¹⁴ Das Gleiche wird man von seinem Auftreten in der Sonate kaum behaupten können; bereits in T. 2 des ersten Satzes angesprochen, erklingt er in T. 4 schon wieder, darauf noch zweimal bei der Dominantwiederholung in T. 8 und T. 10, ferner in T. 14 und T. 15, schließlich in gewisser Weise auch bei dem Trugschluß in T. 20. Man kann sich schwerlich einen größeren Gegensatz zu der Bachschen Verwendung denken: eines der stärksten harmonischen Mittel, das die Zeit besaß, verflüchtigt sich zu einer sentimentalischen Geste.

Die Linienführung der Violinstimme des ersten Satzes gründet sich häufig auf Akkordbrechungen; verminderte und übermäßige Intervalle nehmen eine hervorstechende Stellung ein. In dieser Umgebung sind die Vorschläge einer übermäßigen Sekunde, T. 2 und 8, — obzwar sonst unbekannt — durchaus glaubhaft. Die Melodieführung ist hier vornehmlich harmonisch bestimmt; dagegen treten in denjenigen Sätzen Bachscher Werke, die van Leyden zum Vergleich anführt, melodische und figurative Elemente stärker hervor. Am meisten Ähnlichkeit zeigt noch der Mittelsatz des Concerto C-Dur für Orgel (BWV 594). Die Ecksätze dieses Concerto gehen auf Vivaldis op. VII lib. II Nr. 5 zurück; der Mittelsatz dagegen steht in keiner Beziehung zu dieser Vorlage. Jedoch folgt hieraus nicht ohne weiteres, daß Bach in seiner Bearbeitung diesen Satz neu hinzukomponiert hat; näher liegt die Annahme, er habe — wie dies bei den beiden Bearbeitungen nach Vivaldis op. IV Nr. 1 und Nr. 6 (BWV 980 und 975) erwiesen ist — auf eine handschriftlich überlieferte Fassung des Konzertes, die heute verschollen ist, zurückgegriffen.¹⁵

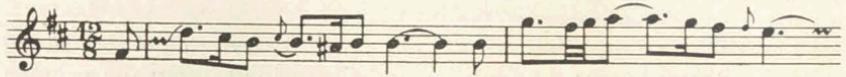
¹³ Die Datierung der F-Dur-Toccata nach Köthen bei Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig [1948], S. 91–92 (S. 27 ist Weimar in Erwägung gezogen) und bei Heinrich Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig [1955], S. 115–128, hierzu S. 124. Die Argumente, die Hans Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, Mf 3 (1950) 189–203, hierzu S. 202 für die Datierung um 1729 vorbringt, entbehren der Beweiskraft: die Aria F-Dur für Orgel (BWV 587) nach einem Satz aus F. Couperin, *Les Nations, Sonades et Suites de Simphonies en Trio*, Paris 1726 kann — abgesehen von der schwachen Beglaubigung der Bearbeitung — nicht zwischen Toccata und Fuge F-Dur gestanden haben, da Bach bei einem dreisätzigen Werk im Mittelsatz nie die Tonart der Ecksätze beibehält; der motivischen Verwandtschaft mit der Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ (BWV 226) aber kann diejenige des Beginns der Toccata mit der die Zwischenspiele beherrschenden und zum erstenmal T. 16 auftretenden Figur in der Fuga C-Dur (BWV 966) nach der Sonata Nr. 11 aus J. A. Reinkens *Hortus musicus* entgegengehalten werden. Im übrigen erscheint der neapolitanische Sextakkord kaum weniger eindrucksvoll als in der Toccata F-Dur am Schluß der Passacaglia c-Moll (BWV 582), deren Entstehungszeit durch die Überlieferung im Andreas-Bach-Buch (MB Lpz., Slg. Becker III. 8. 4.) begrenzt ist.

¹⁴ Zur Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes bei Bach vgl. den oben Anmerkung 12 erwähnten Aufsatz H. Kellers, BJ 1954, S. 52 und 53.

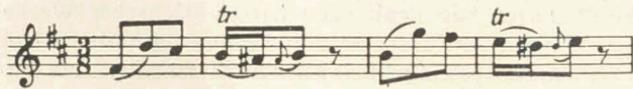
¹⁵ Vgl. zu BWV 594 bzw. Vivaldi op. VII lib. II Nr. 5 Paul Graf Waldersee, *Antonio Vivaldi's Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbei-*

Dem Thema zu Beginn des ersten Satzes der Sonate liegen zwei aufeinanderfolgende aufwärtsgerichtete Sprünge einer kleinen Sexte, der erste von der Quinte zur Terz der Tonika, der zweite von der Prim zur Sext der Tonika (oder: von der Quinte zur Terz der Subdominante) zugrunde.¹⁶ Hierin ist es den Themen mehrerer Bachscher Werke, worauf van Leyden bereits hingewiesen hat, verwandt:

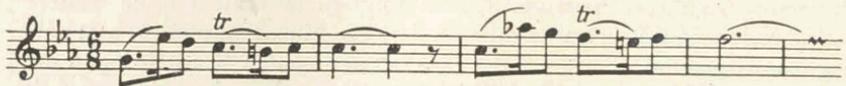
Altarie „Erbarme dich“ der Matthäuspassion (BWV 244,47)



Arie des Phoebus „Mit Verlangen“ im Drama per Musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ (BWV 201,5)

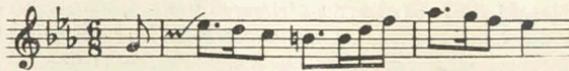


Erster Satz der Sonate c-Moll für Violine und Cembalo (BWV 1017)



in etwa auch:

Duett „Wann kommst du, mein Heil?“ aus der Kantate „Wachet auf“ (BWV 140, 3)



Zweiter Satz des Klavierkonzertes E-Dur (BWV 1053), Soloeinsatz

T.7



Jedoch liegt bei den Bachschen Themen zwischen den beiden Sextsprüngen eine gewisse Zäsur; der zweite Sextsprung folgt aus einer bloßen Wieder-

teten, VfMw 1 (1885) 356–380, vor allem S. 378–380, und Arnold Schering, *Zur Bach-Forschung*, SIMG 4 (1902/03) 234–243, vor allem S. 236 Anm. 1; zu BWV 980 bzw. Vivaldi op. IV Nr. 1 Waldersee a. a. O., S. 373–375 und Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris [1948], I 237 und II 54 (Nr. 327); zu BWV 975 bzw. Vivaldi op. IV Nr. 6 Waldersee, a. a. O., S. 368–370 und S. 358.

¹⁶ Siehe oben, S. 129.

holung des ersten Melodieabschnitts oder einer Korrespondenzbildung zu diesem in der Oberquart. Das hat denn auch dazu geführt, daß diese Themen als monodisierte Expositionen zweistimmiger Fugen gedeutet wurden.¹⁷ Und in der Tat findet sich dieser doppelte Sextsprung auf zwei einander imitierende Stimmen verteilt wenigstens zweimal bei Bach:

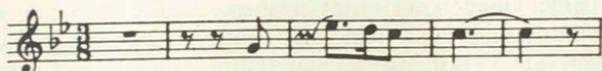
In der Oberquart im ersten Satz der Triosonate des „Musikalischen Opfers“ (BWV 1079, 8)



In der Unterquint in der Fantasie c-Moll für Orgel (BWV 537)



Der einfache Sextsprung aber, auf den die oben genannten Themen also zurückgehen und der sich beispielsweise auch in der ersten Arie der Kantate „Ich habe genug“ (BWV 82) findet,



war ein so gängiges Intervall, daß J. G. Walther ihm die rhetorische Figur der *Exclamatio* zuordnen konnte.¹⁸ Die erwähnten Bachschen Themen geben sich trotz ihrer Expressivität mit ruhiger Gelassenheit; das Thema der Sonate dagegen, dem die Zäsur zwischen erstem und zweitem Sextsprung fehlt, reckt sich beinahe gewaltsam empor: der erste Sextsprung, dem — wie die Variation in T. 7 zeigt — keine wesentliche Bedeutung beigemessen wird, ist nur Station auf dem Weg zum Ziel, das die Oktave des Ausgangspunktes der Melodie um einen Halbton überhöht, die Quinte zum Orgelpunkt in dessen Sexte verwandelt. So besteht bei näherem Zusehen nur eine äußerliche Beziehung zwischen den Themen der genannten Bachschen Werke und dem der Sonate.

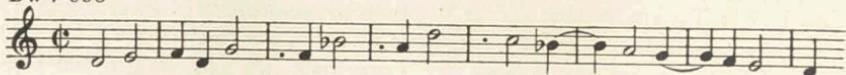
Ein Vergleich des Themas des zweiten Satzes mit dem Thema der dorischen

¹⁷ Siehe Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Beihefte der DTÖ 3 (1915) 24–84, hierzu S. 45 unten bis 47.

¹⁸ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 233 unter *Exclamatio*; vgl. Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs — Grundfragen und Grundlagen*, in: *Kongreß-Bericht Lüneburg 1950*, S. 33–49, insbesondere S. 45–46.

Fuge für Orgel (BWV 538) läßt ebenfalls einen charakteristischen Unterschied erkennen.

BWV 538



BWV 1024



Das Thema der Orgelfuge steigt vom Grundton zur Oktave empor und senkt sich von dort wieder zum Grundton hinab. Bis zur Terz steigt es stufenweise, die Quarte erreicht es nach einem Rückgriff auf den Grundton; eine zweimalige Wiederholung dieses Quartsprunges führt über die Sexte zur Oktave, die genau in der Mitte des Themas erreicht wird. Der Abstieg von diesem Mittel- und Höhepunkt erfolgt stufenweise. Auch das Thema des zweiten Satzes der Sonate zeigt den Umfang einer Oktave, von der Quinte zur Quinte reichend; es beginnt auf der unteren Quinte und endet auf dem Grundton. Obwohl es demzufolge auf anderen Gegebenheiten basiert, ist soviel deutlich, daß das zur Verfügung stehende Tonmaterial nicht in gleicher Weise geordnet ist; insbesondere wird der Höhepunkt der Melodielinie beinahe zufällig und an nebensächlicher Stelle erreicht. Was beide Themen verwandt erscheinen läßt, ist vor allem die dreimalige Verwendung der Synkopen beim Emporsteigen der Melodielinie. Die sequenzierende Verarbeitung jener Figur, die in den Zwischenspielen des zweiten Satzes der Sonate die Takte 27–33, 58–64 und 132–144 bestreitet, findet van Leyden außer bei Corelli auch bei G. F. Händel im zweiten Satz der Sonate *A-Dur* für Violine und Continuo (op. I Nr. 3) und bei Joh. Seb. Bach im „*Alla breve*“ des Präludiums in *D-Dur* für Orgel (BWV 532). Jedoch zeigen sich jeweils eigentümliche Besonderheiten. Bei Händel erklingt die Figur in T. 18–20 zweimal in der üblichen Form: der während eines Sequenzgliedes gleichbleibende Ton, welcher nachschlagend angespielt wird, liegt eine Terz bzw. Quart höher als die veränderlichen Töne, die Terzen zum Baß bilden.

T. 18



Vom drittenmal ab wird – allem Anschein nach aus violintechnischen Gründen – dieses Verhältnis umgekehrt: der gleichbleibende Ton liegt nun eine Sext bzw. Quint tiefer als die veränderlichen Töne.

T. 20

Ferner wird T. 37–38 die übliche Form der Figur mit der im allgemeinen zum Thema tretenden Gegenstimme kombiniert.

T. 37

Im *D*-Dur-Präludium Bachs sind T. 51–59 die Zäsuren zwischen den einzelnen Sequenzgliedern weniger stark hervorgehoben; die Sequenzglieder selbst sind in zwei Hälften geteilt, wobei die zweite Hälfte gegenüber der ersten durch den Einsatz des Pedalbasses klanglich gesteigert ist. Die aus der in Frage stehenden Figur gebildete viergliedrige Sequenz beginnt T. 51 auf der Tonika und führt über Subdominante und Dominante wieder zur Tonika; indem sie dergestalt eine vollständige Kadenz beschreibt, ist sie unmittelbar auf die Tonalität des Präludiums bezogen und an diese gebunden. Zwar stehen auch im zweiten Satz der *c*-Moll-Sonate T. 132–140 vier Sequenzglieder auf Tonika, Subdominante, Dominante und Tonika; jedoch verschleiern zwei daran angefügte weitere Glieder, T. 140–144, die kadenzartige Anordnung. Beim zweiten Auftreten im *D*-Dur-Präludium, T. 71–79, wird die Figur leicht verändert; die Anordnung ist im Hinblick auf die Modulation von der Subdominante in T. 71 zu der sogleich als Doppeldominante umgedeuteten Subdominantparallele in T. 83 zu verstehen. Für die *c*-Moll-Sonate ist vor allem die Umwandlung kennzeichnend, welche die Figur T. 61–64 des zweiten Satzes erfährt.

T. 58

An die Kadenz auf der Tonikaparallele in T. 58 schließt sich auf derselben Stufe das erste Glied der Sequenz an. Ebenso wie in den Takten 27–33 lautet das zugrunde liegende Schema: $IV^6 I V^6$. Dies ändert sich schon im zweiten Glied. Das d'' der Violine im 2. Achtel von T. 61 läßt Zweifel daran aufkommen, ob mit der Terz $as^\circ-c''$ des 1. Achtels tatsächlich As -Dur angesprochen ist. Das b' im 4. Achtel schließt Es -Dur aus; die Terz $g^\circ-b'$ zielt auf c -Moll: das nachfolgende $as^\circ-c''$ des 5. Achtels wirkt als Trugschluß. Im dritten Glied ergibt jeweils das f'' und as'' der Violine mit dem d° des Basses einen verminderten Dreiklang. Das zum verminderten Septakkord fehlende H bringt das 4. Viertel von T. 64, in T. 66 endlich erscheint der Nonakkord der Dominante. Van Leyden glaubt, die verminderten Quartschritte der Violine in den Takten 61–64 beseitigen zu sollen. Es dürfte deutlich sein, daß durch eine solche Konjektur das an entsprechende Beobachtungen im ersten Satz erinnernde Raffinement der harmonischen und modulatorischen Gestaltung dieser Stelle zerstört wird. Auch liegt — wie schon Dürr angedeutet hat — bei der offensichtlichen Vorliebe des Autors für chromatische Alterationen wenig Grund vor, gerade an dieser Stelle einzugreifen. Zwar sprechen verminderte, übermäßige und Halbtonschritte für sich gesehen nicht gegen die Autorschaft Joh. Seb. Bachs, wohl aber in jener — einen beinahe routinemäßigen Gebrauch verratenden — Häufung, mit der sie in den ersten Sätzen der Sonate erscheinen. Diese Betrachtungen lehren allgemein, daß mit dem Aufzeigen von Parallelstellen allein wenig ausgesagt ist. Dies gilt insbesondere für eine Zeit, die das Komponieren kaum als organische Entwicklung, vielmehr als Verarbeitung typischer Gestaltungsmittel und Aneinanderfügen typischer Figuren verstand.¹⁹ Parallelstellen sind einzig die formale Prämisse für eine vergleichende Untersuchung, welche die jeweilige spezifische, individuelle Verwendung der betreffenden Mittel und Figuren herauszustellen hat. Beziehen sich vollends solche Parallelstellen auf Sequenzfigurationen, so schränkt dies ihre Relevanz von vornherein ein; denn jeder Sequenz pflegt etwas Formelhaftes innezuwohnen.

In dem — vermutlich *arpeggio* auszuführenden — akkordischen Schluß des zweiten Satzes, T. 164–167, erblickt van Leyden eine Behelfslösung; er vertritt die Ansicht, im Original seien Thema und Kontrapunkt entsprechend zu T. 5–9, 1. Viertel vollständig erklingen. Jedoch begegnet auch an anderer Stelle eine unvollständige Anführung des Themas, nämlich T. 92–95 in der Violine und T. 97–100 im Continuo. Vor allem aber können die abschließenden Akkorde — abgesehen vielleicht vom zweiten Akkord in T. 164 — als harmonische Projektion der zweiten Themahälfte verstanden werden.

¹⁹ Über Typen und Typenvariation in der Barockzeit handelt beispielsweise Erich Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, ZfMw 17 (1935) 377–392; zur typischen Themagestaltung bietet reiches Material Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, I. Band, Leipzig 1899.

T. 159

Daß eine solche harmonische Projektion des Themas im Bereich der stilistischen Möglichkeiten der Zeit lag, zeigt der Schluß der Fuge g-Moll für Violine und Continuo (BWV 1026).

T. 175

Da die Autorschaft der Fuge ungesichert ist²⁰, fällt diese Parallele für die

²⁰ Die Fuge BWV 1026 ist in einem der Konvolute aus dem Knebsschen Nachlaß, BB *Mus. ms. Bach P 801*, überliefert; die Zuweisung an J. S. Bach stammt von anderer Hand als der Notentext. Bedenken gegen die Echtheit hat Johannes Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Dresden 1910, S. 38–39 vorgebracht.

Echtheitskritik aus; wohl aber kann sie als Stütze für die textkritische Beglaubigung des in beiden Quellen der Sonate überlieferten Schlusses dienen.

Der dritte Satz zeigt eine freie Ostinato-Form. Diese spricht weder für noch gegen Joh. Seb. Bach. Bedenken aber knüpfen sich an eine Anzahl dissonanter Zusammenklänge und Fortschreitungen zwischen Violine und Baß, die sich kaum aus der inneren Konsequenz der Figuration und Melodieführung erklären lassen und in dieser Form beglaubigten Werken Bachs für ein Melodieinstrument und Continuo fremd sind. Was endlich die zu T. 15/16 genannten Parallelen in der Altarie der Matthäuspassion „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt“ (BWV 244, 70), im Eingangschor der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (BWV 8) und in der Arie der Johannespassion „Mein teurer Heiland“ (BWV 245, 60) betrifft, so wird man aus einem gebrochenen Dominantseptakkord mit nachfolgender Auflösung schlechterdings keine Schlüsse ziehen können.

Für den vierten Satz hat van Leyden zahlreiche Argumente wider die Autorschaft Joh. Seb. Bachs beigebracht. Er sucht dennoch — indem er die Bachsche Autorschaft der ersten drei Sätze für bewiesen erachtet — diesen Satz dadurch zu retten, daß er in ihm die Bachsche Überarbeitung eines unbekanntes Originals vermutet; jedoch müßten sich für die Tatsache einer Überarbeitung positive Beweise: Besonderheiten des Stimmumfangs, ungleichartige Behandlung von Parallelstellen oder ähnliche Kennzeichen finden lassen. Da auf Grund gegenwärtiger Untersuchung eine Zuweisung der ersten drei Sätze an Joh. Seb. Bach so gut wie ausgeschlossen ist, wird man auch beim vierten — in welchem sich der Autor am ungezwungensten zu geben scheint — den negativen Argumenten uneingeschränkt zustimmen und damit die durch die Überlieferung gegebene Einheit der Sonate unangetastet lassen dürfen. Erwähnt sei ferner, daß das Thema des vierten Satzes mit den Themen vor allem der beiden ersten Sätze durch eine gewisse Gemeinsamkeit des zugrunde liegenden Tonmaterials verbunden ist. Die stilistischen Unterschiede zwischen den ersten drei Sätzen und dem vierten Satz, welche kaum als ausschlaggebend bezeichnet werden können, mögen daher rühren, daß allein dieser einen galanten Einschlag zeigt, während jene an die Formen der Pedaltoccata für Orgel, der Fuge und der Kantatenarie anknüpfen. Doch ist diese Frage in vorliegendem Zusammenhang von geringerer Bedeutung.

Einer Zuweisung der Sonate an einen bestimmten Meister steht das Fehlen detaillierter Untersuchungen über den Personalstil der Zeitgenossen und Schüler Joh. Seb. Bachs im Wege. Aufwärtsgerichtete Sextsprünge am Anfang eines Stückes verwendet mit einer gewissen Vorliebe Wilhelm Friedemann Bach.²¹ Die Harmonik der Sonate weist Züge auf, die Alfred Dürr bei J. G. Goldberg findet.²² Eine begründete Zuweisung wird sich auf eine

²¹ Siehe Martin Falk, *Wilhelm Friedemann Bach, Sein Leben und seine Werke*, Diss. Leipzig 1913, Thematisches Verzeichnis.

²² Alfred Dürr, *Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037*, BJ 1953, S. 51–80, insbesondere S. 62.

Sichtung der reichhaltigen Bestände der Dresdener Bibliothek, unter denen sich zwei Soli J.G. Pisendels für Violine und Continuo befinden²³, sowie auf eine Untersuchung etwaiger Beziehungen zwischen dieser Bibliothek und der Wiesentheider Sammlung gründen müssen. Entscheidende stilistische Merkmale widersprechen — trotz des hohen Wertes und unbestreitbarer Schönheiten vor allem des ersten Satzes — einer Zuweisung des anonym überlieferten Werkes an Johann Sebastian Bach. Auch die Fundorte beider Quellen sowie der Schreiber der Dresdener Handschrift machen seine Autorschaft unwahrscheinlich. Der Schreiber aber der Wiesentheider Handschrift läßt die — vom Ergebnis der stilkritischen Untersuchung her weder auszuschließende noch zu erhärtende — Möglichkeit offen, daß das Werk der Schule des Meisters entstammt.

²³ Siehe H. Riemann, *Musiklexikon*, Berlin 11. Aufl. 1929, S. 1397 unter *Pisendel*.

Zur Entstehungsgeschichte des Hochzeitensdihls

Schneider richtig vermerkt — lokale Beziehungen gegeben: mit der Insel Texel vor dem Zuydersee und dem holländischen „Orlochschiif“.³ Diese Fabel wurde seit der Veröffentlichung des Stückes ebenfalls in den Mittelpunkt von Brauchtumsbeziehungen und sich hieraus ergebenden Deutungen gerückt⁴, ohne daß jedoch ein schlüssiger Beweis angetreten werden konnte. Durch eine von mir festgestellte Chronikeintragung des thüringischen Musikers Joh. Avenarius aus dem Jahre 1723 angeregt⁵, ergaben sich weitergehende Untersuchungen über die Auswanderung thüringischer Musiker zur Zeit Johann Sebastian Bachs über Holland nach Ost-Indien und damit auch für eine reale Erklärung des Hochzeits-Quodlibets neue, ergänzende Blickpunkte. Offensichtlich liegen der Fabel zwei Vorgänge zugrunde:

1. die der Hochzeitsgesellschaft bekannte Reiseroute nach Holländisch-Indien („Wer in Indien schiffen will“; „Texel“; „Orlochschiif“);
2. eine auf dem Bactrog im näheren Umkreis der Hochzeitsgesellschaft scherzeshalber unternommene Fahrt — oder die Parodie einer solchen — für deren Ausgang der Betroffene den Spott entgegennehmen mußte („... muß man also bald wie ein Plumpecht in das Wasser tauchen ...“).

Aus der Art der Durchsetzung des Librettos mit solchen feinen Spottreimen und vor allem der fortgesetzten Durchbrechung der mühsam zu Ende gebrachten Arie: „O ihr Gedanken ...“ mit dem Stichwort: „Bactrog!“ läßt sich vermuten, daß sich der „Indienfahrer“ in spe unter der Hochzeitsgesellschaft befand und wahrscheinlich als Sänger der genannten Arie fungierte.⁶

Diese Erwägungen insgesamt sowie die Überlegung, daß es sehr unwahrscheinlich und entgegen den sonstigen Gepflogenheiten ist, sich selbst zur Hochzeit eine Musik — und sei es auch nur in der Form eines ständchenhaften „Quodlibets“ — zu schreiben, gaben dem Verfasser den Anlaß, die näheren Umstände der Entstehung und Bedeutung der gewählten Fabel in den Mittelpunkt einer erneuten Analyse zu stellen. Gewiß liegt die autographe Fassung des Werkchens durch Bach vor, allerdings in einer sauberen Faktur mit „ihren 272 gleichmäßig mit dem Lineal abgeteilten Takten“. Ein solches, frohgelauntes und aus der Stimmung des Augenblicks niedergeschriebenes Stück von beinahe kantatenhaften Ausmaßen, dessen Parodieverfahren in der Erfassung aller an der Hochzeitsgesellschaft beteiligten Personen mehr den Charakter einer improvisatorischen Konzeption als den einer vorbedachten und sauber ausgeführten Komposition haben muß, würde zweifellos auch das Bild der Urschrift bestimmen. Es ergibt sich somit die Vermutung, daß diese Urschrift dem jungen Johann Sebastian Bach

³ Orlochschiif = holländisches Kriegsschiif.

⁴ Diese Deutungen betreffen die „Bactrogtahrt“ und gewisse handwerkliche Bräuche aus der Arnstädter Tradition.

⁵ Vgl. Teil IV dieser Studie.

⁶ Max Schneider vermutet in dem Sänger der Arie den „Bactrogtahrer“.

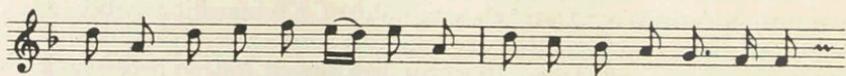
— als eine Art Erinnerungsstück an die Hochzeit — für die Anfertigung der „Reinschrift“ zur Verfügung stand. Max Schneider hat daher die Frage der Autorschaft richtig als „Geschrieben von Joh. Seb. Bach“⁷ zunächst bestimmt. Die folgenden Ausführungen des Verfassers unterstreichen die Version, daß es sich hierbei um eine Gelegenheitskomposition handelt, an deren Zustandekommen der Kreis der Gäste selbst beteiligt wurde, also um ein musikantisches, geselliges Spiel, an dem der junge Meister ebenso teilhatte.

II.

Zur musikalischen Konzeption: Es wurde bereits gesagt, daß hier weniger die frühere Form des Quodlibets mit der Verkoppelung verschiedener Liedtexte in gleichlaufenden Stimmen oder der Aneinanderreihung beliebiger Lieder in bunter Reimdichtung⁸ als die einer weltlichen Kantate vorliegt. Man vergleiche die Zäsuren (Allegro—Adagio—Allegro—Adagio), die Arien-Einschübe („O ihr Gedanken“; „Ach, wie hat mich so betrogen“; die Rezitativ-Form („Ergo tanto instantius“; „Dominus Johannes citatus“; „In diesem Jahre haben wir zwei Sonnenfinsternisse“) mit ihren teils lektionsmäßigen, teils konzertierenden Parodien sowie die „schöne Fuge“ am Schluß des Fragmentes mit dem offenbleibenden $\frac{3}{2}$ -Taktteil, deren Komposition — vielleicht mit einer Choral-Imitation abschließend — leider verlorengegangen ist! Diese formale Konzeption, offensichtlich von der Diktion einer, diese Stegreif-Technik beherrschenden Hand geführt, ist das Gerüst, an dem sich die mit Mutterwitz erfüllte Reimkunst entlangrankt. Diese Technik erinnert an die Traditionen der mitteldeutsch-thüringischen Volkskunst, wie sie uns schon in den Abzählreimen der Kinder begegnen und noch heute feststellbar sind.⁹ Hier sitzt dem Schreiber — besser gesagt: den Schreibern — der Schalk im Nacken!

Vergleicht man die musikalische Struktur des Werkchens, so sind auch hier eindeutige Anklänge, ja zum Teil unmittelbare Übereinstimmungen zu volkläufiger Spielmannsmelodik feststellbar. Die Intonierung des Stückes: „Was sind das für große Schlösser“ entspricht einer Spielmannsweise, wie sie Bäumker¹⁰ als ursprünglich weltlich kennzeichnete:

a) — Quodlibet —



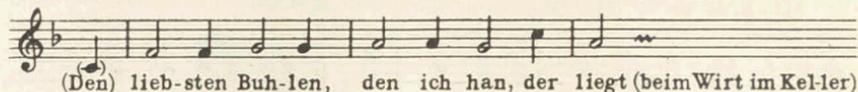
⁷ Vgl. den Titel der Neuauflage XXXII, 2.

⁸ Vgl. hierzu die Quodlibet-Manier bei Melchior Franck und Valentin Rathgeber.

⁹ Mehrere Beispiele hierfür sind im Institut für Volksmusikforschung, Franz-Liszt-Hochschule, Weimar, als Ergebnis jüngster Exkursionen nachweisbar.

¹⁰ Vgl. Bäumker, *Katbol, Kirchenlied in seinen Singweisen* III, Nr. 93.

c) – Das Muskatellerlied, 1603 –



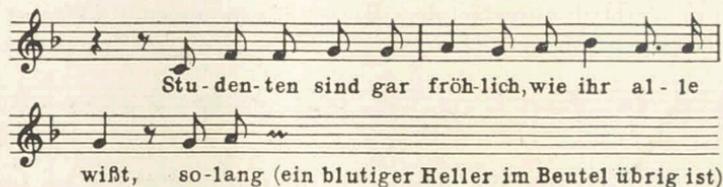
d) – Was wölln wir auf den Abend thun?, 1603, –



e) – Großvatertanz, Kehraus, auch als Schustertanz verbreitet –



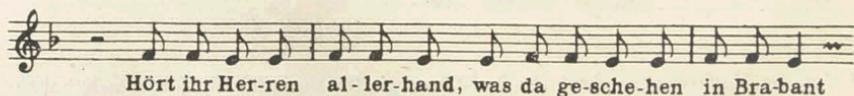
Auch der Studentengesang: (Quodlibet)



entspricht dieser Intonationsformel. Eine andere folklore Tendenz wird im Baß nochmals in Nachahmung des Glockenrufes, Hirtenhorns und des in Mitteldeutschland und Thüringen verbreiteten Nachtwächterrufes gestaltet:



Dazu singt der Alt:



Zu diesen folkloren Elementen des Stegreif-Werkchens kommen nun satz-technische Kleinarbeiten, die stilistische und formale Parodien enthalten. Man vergleiche etwa den Imitationsstil:

Alt
Und denkt doch...

Tenor
Mancher tut gar freundlich...

Baß
Und denkt doch...

den orchesterhaften, concerto-grosso-Schluß „Punctum“:

Pun - ctum!

ferner den bereits erwähnten Fugato-Schluß, durch einen absichtlichen Satzfehler („eine junge Sau“) vorbereitet! Rechnet man noch die wiederholt in geschickter Manier angewandte Tonsymbolik dazu, etwa für die aufkommenden Segel des Indienfahrers:

brau-che we-der Mast noch Se - - - - gel...

oder für den in das Wasser „wie ein Plumphecht“ tauchenden Backtrogfahrer:

ach, da wird man al - so-bald in das Was-ser tau - - - - chen

und vor allem den parodierenden Lektionston („Dominus Johannes citatus“) sowie den im „Beutel fressenden Krebs“:

Alt
Beu - - - - tel re - giert der fres-sen-de Krebs

Tenor

so rundet sich der Eindruck eines von Meisterhand diktierten – zumindest gelenkten – Kabinettstückchens. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die beiden großartig eingeführten „Arien“, die Max Schneider („O

ihr Gedanken“) als der Erlebachschen Faktur nahestehend kennzeichnet. Sie tragen — vor allem die folgende zweite Arie — durchaus auch Bachsche Prägung:

der sehr schlau

e, der sehr schlau - e — Cy - pri - por!

Läßt man in Gedanken den teils in schalkhafter Weise angesungenen, teils selbst musikalisch agierenden Personenkreis — vom Pferde knecht an bis zur Jungfer „bei Urbens“, vom Meister Knisterbart¹⁴ bis zur „Urschel“ — vorüberziehen, so ergibt sich das überaus lebendige Bild einer um „Frau Musica“ gescharten Hochzeitsgesellschaft!

III.

Zur „Indienfahrt“: Studien des Verfassers zum Spielmanns- und Wandermusikantentum¹⁵ Mitteleuropas ergaben für Mitteldeutschland und besonders Thüringen eine viel stärkere Auswanderung im 17./18. Jahrhundert nach Norden (Norddeutschland, Lüneburg, Hamburg, Schleswig, Lübeck), Osten (Danzig, Königsberg, Riga, Rußland) und Nordeuropa (Dänemark, Schweden), als dies bisher bekannt war. Die von den Wandermusikanten aus Preßnitz in Böhmen, Hundeshagen in Thüringen und Mackenbach in der Pfalz in jüngerer Zeit und heute noch eingeschlagene Reiseroute weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bis nach Übersee läßt sich bereits für das 17. Jahrhundert nachweisen. Durch eine auffallende Verdichtung der Auswanderungsrichtung und der persönlichen Beziehungen thüringischer Musiker nach Holland und dem mit Holland verbundenen ostindischen Kolonialgebiet rückt dieser in der Forschung bisher unberücksichtigt gebliebene Komplex in die unmittelbare Nähe des Hochzeitsquodlibets. Auch die von thüringischen Fürsten übernommenen Verpflichtungen, Söldner und zum Teil eigene, geschlossene Regimenter Soldaten für Holland und Übersee zur Verfügung zu stellen, zogen — wie auch nach anderen Ländern: Schweden, Dänemark, Rußland, die Türkei, Italien — Reisen von Musikanten im Gewande des Soldaten immer wieder nach sich.¹⁶ Da auch

¹⁴ Ein Meister „Schneider“ aus der Familie Lämmerhirt ist um 1670 in Waltershausen nachweisbar; nach der Arnstädter Version (Grosse, BJ 1935, a. a. O.) wird der „Backtrogfahrer“ mit einem „Leutn. Backtrog“ in Verbindung gebracht.

¹⁵ Veröffentlichung (auszugsweise) im Archiv für Musikforschung, 1957 f. vorgesehen.

¹⁶ Vgl. auch Dan. Elster/Ludwig Bechstein *Fabriten eines Musikanten*, 1837; Neudruck als „Die Irrfahrten des D. E.“, Stuttgart 1912.

von seiten der historischen Forschung keine geschlossenen Untersuchungen vor allem zu den für uns in Betracht kommenden Zeitabschnitten des 17./18. Jahrhunderts vorliegen, kann eine Darstellung der hier angewandten Werbungsmethoden nicht erfolgen. Doch lassen sich aus den folgenden Mitteilungen neuer Archivforschungen des Verfassers gewisse Rückschlüsse ziehen. Unter den hierbei ermittelten Berufsrichtungen (Metzgerburschen, Schiffsbauer, Ingenieure, Soldaten) nimmt das musikalische Gewerbe einen hervorragenden Platz ein. Vor allem zeigt sich, daß fast alle ermittelten Personen herkunftsmäßige, verwandtschaftliche oder freundschaftliche Beziehungen zu dem Verbreitungs- und Siedlungsgebiet der Familie Bach in Thüringen und Franken aufweisen. Aus diesem Grunde seien hier die bisher ermittelten Daten ausführlich mitgeteilt, da sie – als ein bisher wenig beachteter, interessanter Ausschnitt der musiksoziologischen Bedingungen des 17./18. Jahrhunderts – zugleich den historischen Hintergrund zu der Indienfahrt des „Quodlibets“ zeigen!

Bei Nachforschungen zur Genealogie des im „Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie“¹⁷ genannten „Lehnstädter“ Zweiges der Familie Bach stieß ich in den Kirchenbüchern zu Ilmenau, Gehren und Langewiesen (Thüringen) wiederholt auf Patenschaftseintragungen aus Holland. Der Ilmenauer Chronist, Pfarrer Phil. Friedr. Gebhard ist um 1720 acht Jahre lang Pfarrer in Maastricht gewesen. Er berichtet authentisch von der Indienfahrt eines thüringischen Musikers zur Bach-Zeit, und zwar in der Person des Johann Caspar Gleichmann. Es ist der 1757 im Alter von 49 Jahren in Ilmenau verstorbene Sohn und Amtsnachfolger des Ilmenauer Bürgermeisters und Organisten Georg Gleichmann. Dieser ist identisch mit dem als Orgelmeister und Erfinder des „Gambenclavieres“ gerühmten Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs (geb. 1685 zu Steltzen bei Eisfeld).¹⁸ Joh. Casp. Gleichmanns Geburtsort Schalkau bei Eisfeld konnte durch den Verfasser – wie Ilmenau ebenfalls – als ein bisher unbekanntes Zentrum des thüringischen Instrumentenbaues ermittelt werden¹⁹; hier finden sich auch in den Kirchenbüchern Spuren holländischer Verbindungen. Als Gevatterin bei einer Taufe wird genannt: „Hrn. M. Carl Friedr. Drexels, Pfarrers in Nijmegen zu Holland Frau Eheliebste Margareta Elisabeth“. Im Kirchenbuch Ilmenau ist 1754 bei Meister Johann Nicol. Gleichmann als „Testis“ eingetragen: *H. Michael Ernst Heintz, wohlverordneter Organist und Glockelist* zu

¹⁷ Ihr Begründer ist der aus Themar stammende Johann Bach, später Kantor und Diakon in Ilmenau, sodann Pfarrer in Lehnstädt. Er ist der Vater des Lehnstädter Pfarrers Poppo Bach und des Braunschweiger Domkantors Stephan Bach und vertritt eine in der Bachforschung bisher unberücksichtigt gebliebene Linie. Johann Bach studierte um 1620 am Gymnasium zu Schleusingen.

¹⁸ Er bildet mit seinen Vortragsreisen an den europäischen Höfen (Wien!) eine Art Gegenbeispiel zu dem Eisenacher Tanzmeister Pantaleon Hebenstreit, der gleichfalls einer mit den „Bachen“ in Verbindung stehenden thüringischen Musikantenfamilie (Schmal-kalden, Suhl) zuzurechnen ist.

¹⁹ Vgl. des Verfassers vorgesehenen Bericht in Archiv f. Musikforschung, 1957f.

Arnheim.²⁰ Der letztgenannte Musiker läßt eine Zugehörigkeit zu der Familie des mit Joh. Sebastian Bach und vor allem Joh. Michael Bach (Gehren bei Ilmenau) bekannten Organisten Joh. Samuel Heintze vermuten, damit aber auch zu Joh. Effler, dem Vorgänger Joh. Seb. Bachs in Weimar. J. S. Heintze war vor 1707 in Weimar, sodann in Suhl als Organist und Aktuarium tätig; er nahm hier 1713 zusammen mit Joh. Bernhard Bach (Eisenach) und dem Organisten Joh. Römer die neue Orgel an der Hauptkirche ab. Joh. Effler war bekanntlich vor seiner Weimarer Amtszeit in Gehren und Erfurt als Organist tätig, gehörte zum Bekanntenkreis von Joh. Michael Bach. War Joh. Samuel Heintze der Pate für das Joh. Effler 1663 in Gehren geborene Söhnlein Johann Samuel — und ist die 1665 ebenda geborene Tochter Efflers, Ursula, die mit ihrem Vater 1675 nach Erfurt verzog, identisch mit der im Hochzeitsquodlibet angesungenen „Urschel“? — Aber auch der Name des zweiten, hier genannten „Holländers“, Carl Friedr. Drexel, gibt möglicherweise einen Hinweis auf den um 1716 in Weimar nachweisbaren Schüler Joh. Seb. Bachs, Drexel, dessen Herkunft bisher unbekannt war. Schließlich sei noch mit *Hanß Schmidt, des Holländers filiulus* ein Taufeintrag aus dem Jahre 1682 in Langewiesen, dem Nachbarort von Gehren und Ilmenau, erwähnt. Das Kirchenbuch Ilmenau bestätigt die Rückkehr Johann Caspar Gleichmanns aus Holländisch-Indien²¹, ebenso der Ilmenauer Chronist Joh. Ludwig König²², in dessen Aufstellung der Organisten es heißt: *Nr. 15: Johann Caspar Gleichmann, des vorigen Sohn, war vorher Organist zu Batavia in Ost-Indien, und zwar bey der Holländischen Kirche daselbst*. Aus dem nicht weit von Schalkau gelegenen südthüringischen Orte Heldburg läßt sich ein weiterer „Batavia-Fahrer“ feststellen: *Tetzzel, Jo. Georg, 1713, ein guter Mathematicus und Ingenieur, gieng nach Batavia, † daselbst*.²³ Von besonderer Wichtigkeit ist die folgende Notiz, die der Verfasser als einen Eintrag in der Ortschronik Steinbach-Hallenberg aus dem Jahre 1723 entdeckte — der Chronist ist der mit dem jungen Johann Sebastian B. verbundene Organist Johannes Avenarius, auf dessen Persönlichkeit noch eingegangen wird:

Etliche Tage vor Johannis Tag des Täufers haben sich 3 Metzgers Bursch nahmentl. Johannes Carl, Johannes Kehr, Christoph Kehr, und ein Musicus Instrumentalis Matth. Hefner²⁴ auf die Wanderschaft nach Amsterdam und von dar nacher Ost Indien begeben, welches um gewißer Ursach willen hierher gesetzt ist. 1730 gegen Johannis tag ist Johannes Carl wiederkommen...

²⁰ bezieht sich auf Glockenspiel.

²¹ Ein erster Hinweis hierfür in Gottfr. Albin Wette, *Histor. Nachrichten*, Weimar 1739 und dessen handschriftlichen Aufzeichnungen im Landeshauptarchiv zu Weimar.

²² Vgl. Joh. Ludwig König, *Sammlung derer Reden...*, Ilmenau 1759. V.

²³ Vgl. Joh. W. Krauß, *Beyträge Kirchen- Schul- u. Landes-Historie*, Greitz 1720, Teil I, Heldburg, Eisfeld.

²⁴ = Haefner, zu der in Steinbach-Hallenberg und Oberschönau nachweisbaren Musikerfamilie Haefner gehörig, aus deren Verwandtschaft der spätere schwedische Tonkünstler J. Chr. Fr. Haeffner (Häfner) stammte.

Damit können wir einen zweiten Rückkehrer aus Holländisch-Indien feststellen, dem sich — wie wir noch nachweisen werden — zwei weitere anschlossen. Den Grund sowohl für die Anziehungskraft der wirtschaftlich und damit auch kulturell aufblühenden Stadt Batavia als auch für die mehrfache Rückkehr nach der deutschen Heimat läßt die Darstellung der Station „Batavia“ in der „Allgemein. deutsch. Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände“²⁵ erkennen (Auszug):

BATAVIA, eine Stadt... 1619 von den Holländern gegründet, und in der Folge der Mittelpunkt aller ihrer Macht und ihres gesammten Handels in Ostindien... Doch hat sie seit den letzten 10 Jahren (geschrieben: 1820) eine große Umwandlung erfahren. Von ihrer Pracht, welche ihr den Beinamen der „Königin des Orients“ zuzog, ist wenig übrig. Diese (Altstadt) hat einen Umfang von zwei deutschen Meilen, eine steinerne Mauer und enthielt vor ihrem neuerlichen Verfall 20 schnurgerade Straßen und 1993 Gebäude, worunter sich noch jetzt das Rathaus, der Palast des Oberstatthalters, eine reformirte, eine lutherische und eine portugiesische Kirche, einige mohammedanische Moscheen, das Hospital, Spinnhaus, Waisenhaus, das chinesische Hospital, die chinesische Halle und eine große Herberge für Fremde auszeichnen. Beim ersten Anblick macht Batavia einen großen Eindruck...

Die äußerst ungesunde Luft, verursacht durch die fauligen Dünste der morastigen Canäle und das Zurückweichen des Meeres während des letzten Jahrhunderts, erzeugt in Batavia unaufhörliche, mehrentheils tödtliche Fieberkrankheiten...

In einer solchen aufstrebenden Stadt wurden Musiker — Instrumentalisten und Organisten — gesucht, und damit gewinnt auch die Tatsache der Auswanderung des Sohnes Joh. Christoph Bachs, Joh. Christoph jr. (geb. 1676 zu Eisenach) über Hamburg und Rotterdam nach England einen neuen Aspekt, zumal sich Nachrichten über sein Verbleiben in England bisher nicht fanden. Da die schwierigen Nachforschungen in Batavia selbst erst eingeleitet werden konnten, behalte ich mir weitere Mitteilungen zu dem gesamten Komplex noch vor.²⁶

Dagegen läßt sich aus Pferdingsleben, dem Erfurter Siedlungsgebiet der Familie Bach, ein unmittelbarer, weiterer Zeuge für die Auswanderung nach Holländisch-Indien anführen: Simon Bach (1654—1704). Über ihn wird berichtet²⁷: *Sobald er erwachsen war, ging er unter die Soldaten und hat lange in holländischen Diensten gestanden. Er hat drei Reisen nach Ostindien gemacht. Als er als Constable von seiner dritten Reise zurückkehrte, veranlaßte er seinen Bruder Christoph, dessen Sohn Lorenz die Chirurgie erlernen zu lassen. Bis derselbe ausgelernt hatte, wollte er warten, ihn dann mitnehmen und zum vierten Male nach Ostindien fahren. Aber seine Gesundheit hatte durch das ungesunde tropische Klima gelitten, und er starb, ehe die Lehrjahre seines Neffen um waren, am 26. II. 1704. Er*

²⁵ F.A. Brockhaus, *Conversations-Lexicon*, Leipzig 1824.

²⁶ Es handelt sich um den Komplex der Forschungs- und Reise-Berichte seit Gründung der „Ostindischen Handelscompagnie“, deren Auswertung auch für die vergleichende Musikwissenschaft von Bedeutung ist.

²⁷ Vgl. Armin G. Bach † im *Mitteilungsblatt des „Bach'schen Familienverbandes für Thüringen“*, Arnstadt 1939.

ist nicht verheiratet gewesen... — Nachzutragen wäre noch, daß auch die Ostindienreise des Neffen Lorenz Bach nicht stattfand, obwohl auch dieser Vertreter der Sippe — wie noch weitere aus dem Pferdingslebener Zweig — durchaus einen bewegten Lebenslauf hatte und sich damit in das allgemeine Bild gut einordnet. Nach Beendigung der Lehrzeit nahm er am ungarischen Feldzug und an der Schlacht bei Belgrad unter Prinz Eugen teil und wurde wegen seiner ausgezeichneten Leistungen zum Regimentsfeldscher befördert. Sein Leben beschloß er als Wundarzt und Chirurg in Ollendorf bei Weimar († 1752). Ein anderer Pferdingslebener Bach — der Nähe von Wechmar zugehörig — Hans B. (1690—1770) ging als Gothaischer Dragoner nach Italien, ein weiterer, Johann Christoph B. (1726—1810) wird als *geschickter Musicus* genannt, der *alle Instrumente spielte* und sich das Spielen der meisten Instrumente selbst gelernt habe. Es sind noch mehr Musiker in diesem interessanten Zweig feststellbar.

Bei Nachforschungen über die Auswanderungen fränkischer Bache nach Nord- und Osteuropa stieß ich in Kitzingen und dem hier benachbarten Albertshofen (b. Mainstockheim) auf einen weiteren „Batavia-Fahrer“.²⁸ Aus diesem Bauerndorfe, das eine Durchgangsstation der Kitzinger Bache ist und in dem sich heute noch das mit einem Wappen verzierte, stattliche Wohnhaus des Johann Michael Bach mit der Inschrift: „Dieses Haus erbaute mit Gottes Hilfe 1711 Johann Michael Bach“ befindet, wanderte Johann Steuer um 1710 nach Batavia aus.²⁹ Im Unterschied zu Simon Bach und Johann Georg Gleichmann hielt Steuer das ostindische Klima aus, da nach seinem Tode um 1740 seiner Heimatgemeinde Albertshofen von Batavia aus eine Stiftung zur Anschaffung einer Orgel vermacht worden ist, die sodann erbaut wurde.

Auch dieser Vorgang ist nicht alleinstehend. In dem thüringischen Musikantendorf Sonneborn bei Gotha³⁰ fand ich in der Person des Johann Simon Tombach (vermutlich Verschreibung: Joh. Sim. Tom. Bach, auch Vom Bach als Abzweigung in der thüringischen Bach-Sippe gebräuchlich) noch einen Ostindienfahrer, der seiner Gemeinde gleichfalls die Mittel zum Neubau einer Orgel vermachte. Er wird als ein *Schiffsbauer* bezeichnet, kehrte um 1728 von Batavia zurück und starb 1733 in Sonneborn. Handelt es sich hier um den „Schiffersflegel“ des Hochzeitsquodlibets und trat der künftige Schiffsbauer um 1707 in den Gesichtskreis der musikalischen Gesellschaft in Erfurt? Man ist geneigt, diesen Vorgang in einen Zusammenhang auch mit der Albertshofer Orgelstiftung aus Batavia zu bringen.

Den Schlüssel für diesen interessanten — zu einem Teil von Musikern und musikalischen Interessen getragenen — personalen Austausch und Wander-

²⁸ Über die Kitzinger und Wertheimer Bache vgl. des Verfassers *Handbuch der Bach-Genealogie* (in Vorbereitung).

²⁹ Ein Lorenz Steuer ist als Stadtpfeifer von 1619—1624 in Lobenstein nachweisbar.

³⁰ Von hier stammt u. a. väterlicherseits der Komponist des „Heidenröslein“, Joh. Heinrich Werner.

trieb nach Ostindien gibt wahrscheinlich ein anderer hervorragender Mann aus der Nachbarschaft von Johann Sebastian Bach: Johann Christoph Lorber, *Kays. gekrönter Poet, und Hochfürstl. Weimarischer Hof-Advocatus ordinarius*, bekannt durch sein 1696 in Weimar herausgegebenes „Lob der edlen Musik“ und seine Teilnahme am Musikleben der Ilmstadt. Lorber war vordem nahezu 20 Jahre im ostindischen Dienst; er dürfte somit eine Mittlerperson darstellen.

Zusammenfassend kann immerhin eine stattliche Reihe solcher „Ostindienfahrer“ nach den bisherigen Ermittlungen festgestellt werden, und zwar insgesamt in dem Zeitabschnitt, der den Hintergrund zu dem „Hochzeitsquodlibet“ bildet:

1. Johann Christoph Lorber, Weimar
2. Simon Bach, Pferdingsleben
3. Mattheus Haefner, musicus instrum., Steinbach-Hallenberg
4. Johann Steuer, Albertshofen
5. Joh. Gg. Gleichmann, Ilmenau bzw. Schalkau
6. Joh. Simon Tombach, Sonneborn
7. Joh. Gg. Tetzl, Heldburg.

IV.

Zur Person des „Dominus Johannes“: Auch zu dieser bisher offengebliebenen Frage soll mit den nachstehenden Mitteilungen neuer Beziehungen und Gesichtspunkte keine der bisherigen Versionen³¹ widerlegt, sondern der interessante Hintergrund noch etwas tiefer beleuchtet werden, auf dem das Sujet dieses wie eine lebendige und humorige Handlung abrollenden Musterstückes an musikalischer Geselligkeit wirksam ist. Max Schneider (a. a. O.) verlegt diesen „Dominus Johannes“ mit Recht in die Nähe des „Rector magnificus“ der Alma Mater Erfordensis und somit den Herrn Johannes in den lustigen Studentenkreis dieser Universität. Bestimmte Hinweise und Daten rücken eine bisher nicht beachtete Persönlichkeit in den Gesichtskreis des Quodlibets, den mit seiner väterlichen Linie aus Eisenach und ebenso aus einem musikalischen Hause kommenden Studio-sus theol. Johannes Avenarius (1687–1744). Er ist somit nahezu gleichaltrig mit Johann Sebastian Bach. Sein Großvater, Matthäus Avenarius (1625–1692), führte noch den Eisenacher Bürgernamen Habermann und wurde der direkte Stammvater der bekannten Dichter- und Philosophenfamilie A. Mit 17 Jahren zog Matthäus Avenarius, zur Laute um Herberge singend, bis Coburg und gewann hier am Casimirianum die Freundschaft von Michael Franck. Hier in Coburg studierten auch Mitglieder der Familie J. S. Bachs, so dessen Oheim Georg Christoph B., der später in Heinrichs, Themar und Schweinfurt tätige Kantor und Organist. Nicht nur die Pflege der gemeinsamen, herkunftsmäßigen Beziehungen zu Eisenach — wohin vermutlich durch Matthäus Avenarius der Eisenacher Kantor Joh. Conrad

³¹ Zum Beispiel in der Person des Arnstädter Rektors Joh. Phil. Treiber.

Geisthirt aus Schmalkalden empfohlen wurde —, sondern die musikalische Tradition werden den ersten Kontakt herbeigeführt haben. Matthäus A. trat selbst als Komponist, Hymnologe und Musikschriftsteller hervor. Sein Sohn Joh. Nicolaus A. (1654–1708) erbte des Vaters musikalisches Talent und studierte bei dem Meininger Organisten Joh. A. Meder, Bruder des von Mattheson hochgerühmten, späteren Danziger Komponisten Joh. Val. Meder. Der Enkel Johannes Avenarius trat also in eine vorbereitete Tradition ein, zu der noch sein durch Herausgabe von Gesangbüchern, Liederpredigten und Lieder-Catechismen³² hervortretender Oheim M. Joh. Avenarius kommt. Dieser aber scheidet, trotz seines Vornamens Johannes und der für Arnstadt und Erfurt nachweisbaren Beziehungen, als „Dominus Johannes“ aus, da er bereits 1670 geboren wurde und um 1705/06 längst in Amt und Würden war. Unbedingt ergab sich mit seinem Neffen Johannes A. nicht nur ein unmittelbarer, persönlicher Kontakt zu dem jungen Sebastian Bach, sondern auch eine zu dem späteren Leipziger Thomaskantor hinführende Tradition seines Heimatortes Steinbach-Hallenberg.³³ Johannes A. war ein Musikant mit Humor und Mutterwitz, wie die wenigen Aufzeichnungen von seiner Hand erkennen lassen.³⁴ Er erhielt seine schulische und musikalische Ausbildung in Meiningen, Ohrdruf und Erfurt. Auf letzteren zwei Stationen bewegte er sich im unmittelbaren Lebenskreis von Joh. Sebastian Bach, dessen Chorpräfekt 3 Jahre lang ein „Avenarius“ in Ohrdruf war.³⁵ Im Jahre 1707 aber befand sich Avenarius als Studierender an der Universität zu Erfurt³⁶ und gehörte damit zu dem studentischen Convivium. Aber nicht nur diese Verbindungen lassen Johannes Avenarius als der Hochzeitsgesellschaft zugehörig erscheinen. Betrachten wir die oben mitgeteilte Chroniknotiz von der Hand Avenarius, die von der Indienfahrt eines *musicus instrumentalis* berichtet, so fällt die Anmerkung auf ...*welches um gewisser Ursach willen hirber gesetzt ist...* Eine solche Hervorhebung erfolgte sonst an keiner Stelle der umfangreichen handschriftlichen Chronik. Es ergibt sich somit die Schlußfolgerung, daß hier eine Reminiszenz zu der lustigen „Indienfahrt“ des Quodlibets vorliegt, ja, daß Avenarius — wenn nicht der Autor — so aber einer der Initiatoren dieses musikalischen Scherzes gewesen ist. Diese Annahme

³² Seine Liederpredigten dienen der Hebung des allgemeinen kirchenmusikalischen Lebens, „damit der gemeine Mann doch wisse, was er eigentlich singe...“ (Avenarius).

³³ Mehrere Thomaner-Alumni entstammten diesem Ort (Joh. Fr. Doles, Mart. Recknagel, Usbeck).

³⁴ So das Vorwort in Gedichtform zu seiner Steinbach-Hallenberger Chronik.

³⁵ Fr. Thomas, *Matrikelberichte*, Ohrdruf 1900, führt von 1697–1700 als Präfekt den Primaner Johann Martin Avenarius aus Steinbach-Hallenberg an, gleichfalls ein Enkel des Matth. A. Die Absolvierung des Ohrdruffer Lyzeums wird für Johannes A. ausdrücklich und wiederholt bezeugt.

³⁶ 1708 mußte Johann Avenarius sein Theologie-Studium in Erfurt abbrechen, um seinen kranken Vater im Orgeldienst zu Hause zu vertreten. Er wurde sein Amtsnachfolger noch im selben Jahre.

wird bekräftigt durch eine weitere Eintragung in der genannten Chronik über musikalische Stegreifarbeiten desselben Johannes Avenarius, die in ihren humorgebundenen Grundzügen, in der Art der „Inszenierung“ und der handwerklichen Erfahrung den Umständen der „Uraufführung“ des Quodlibets ähneln. Denn auch in diesem zweiten Falle mußte innerhalb eines Tages eine Kantate verfertigt und uraufgeführt werden. Als am 2. Kirchweihstage des Jahres 1715 Landgraf Karl von Hessen Steinbach-Hallenberg besuchte und hier im Pfarrhaus übernachtete, brachte ihm andern Tages der Organist Johannes A. eine schnell entworfene Tafelmusik dar, eine eigens komponierte, mehrteilige Willkommensmusik über den — in Eile gewählten — Text nach 1. Mose 24: „Komm herein, du Gesalbter des Herrn! Ich habe das Haus geräumt und für die Kamele auch Platz gemacht!“ Trotz der wenig schmeichelhaften Worte gefiel dem Landesherrn die Komposition, die er sich abschreiben, nachsenden und mit 6 Talern belohnen ließ. Noch eine weitere Komposition, eine die landgräfliche Persönlichkeit ansprechende 5strophige Arie mit dem originellen Schluß: *...Der Himmelsfürst aus Gnaden geb | Daß unser Karl noch lange leb!* führte Avenarius auf, deren vollständiger Text erhalten blieb, während die Noten für beide Stücke bisher nicht aufgefunden werden konnten. Die nach den eigenen Worten des Autors *flugs componirte* und *andern Tages mit dem choro musico* dargebotene Aufführung bedeutete zugleich eine Zusammenfassung aller musikalischen Kräfte des Kirmesfestes, da neben der Steinbach-Hallenbergschen Dorfkapelle — nach Avenarius — noch der Stadtpfeifer von Creuzburg mit seinen Gesellen und die Musikanten von Schwarzhäusen³⁷ einbezogen wurden, *welches damals die berühmtesten in Thüringen waren.*

Avenarius hat uns weitere Proben seiner Reimkunst überliefert, als eine Art Bezeugung der poetischen Ader, die sowohl seine genannten Vorfahren als auch die unmittelbaren Nachfahren Richard, Eduard und Ferdinand A., den Dichter des „Kunstwart“, auszeichnete. Seine Mitautorschaft zum Hochzeitsquodlibet ist daher auch von dieser Seite aus nicht von der Hand zu weisen.

V.

Fassen wir das Ergebnis dieser Feststellungen und Betrachtungen zusammen, so zeigt sich auf einem realen Hintergrund der zeitlichen, lokalen und personalen Beziehungen immer stärker der Charakter einer gemeinschaftlichen Arbeit aus dem Freundes- und Bekanntenkreis Joh. Seb. Bachs. Die von Max Schneider festgestellte Handschrift Joh. Seb. Bachs dürfte eine nachträglich angefertigte, saubere Kopie der Stegreif-Konzept-

³⁷ Nachforschungen in Schwarzhäusen bei Ruhla ergaben eine Verdichtung der musikalischen Berufe (Meister, Gesellen, Lehrburschen) um 1715, mit starker Traditionswirkung bis zur Gegenwart. Zu ihnen gehörte vermutlich auch ein dort nachweisbarer Namensvetter „Bach“, der später als Söldner seine Heimat verließ.

tion betreffen. Den Schlüssel hierfür enthielt wohl das zugleich mit dem Schlußblatt abgerissene oder verlorengegangene Titelblatt. Die Erweiterung des Blickfeldes für diese interessante Episode aus dem Lebenslauf des jungen Sebastian schließt die Beteiligung des Arnstädter Freundeskreises nicht aus.³⁸ Auch hier findet sich mit den Schulspielen und „Operetten“ — den „Arnstädter Bierrufer“, dem sich mit dem „Jenaischen Wein- und Bierrufer“ des Joh. Nic. Bach später ein Seitenstück anschließt — die Technik dieser Reimkunst in der Verwebung folklorer Elemente mit solchen der Geselligkeit des musikalischen Lebens. Doch ist die Konzeption dieser „Werke“ von anderen Bedingungen bestimmt und teils im Druck des Textbuches festgelegt. In jedem Falle aber zeigt sich eine der starken, musikantischen Seiten der thüringischen Lebensdrang über die regionalen Grenzen der thüringischen Heimat weithin geführt, wie allein die Auswanderungen nach Übersee in jener Zeit erkennen lassen. In diese größeren Zusammenhänge, zugleich als ein Beitrag zur Musiksoziologie des 17./18. Jahrhunderts, darf auch das „Hochzeitsquodlibet“ eingeordnet werden, als ein Zeugnis jener uns heute mehr als zuvor notwendigen und wohlthuenden, geselligen Kunst, von der ein Sühler Zunftgenosse, der *musicus instrumentalis* Joh. Kaspar Schmidt in einem Stammbucheintrag des Jahres 1644 bekundete:

„Musika du edle Kunst,
 du hast bei Fürsten und Herren Gunst,
 Kaiser, König und Potentaten
 können die Kunst nicht entraten;
 es haben auch lieb die Jungfräulein
 alles, was Musikanten und Stadtpfeifer sein.
 Nun müssen die Jungfrauen sprechen:
 Das ist wahr!“

³⁸ Die Ortsbestimmung Erfurt dürfte indessen mit Max Schneiders Feststellungen im Vorwort der Neuausgabe nicht zweifelhaft sein!

Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189)

Von Alfred Dürr (Göttingen)

In meiner Studie *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten* im Bach-Jahrbuch 1951—1952 (S. 31 ff.) hatte ich auf die Möglichkeit hingewiesen, daß die Kantate 189 „Meine Seele rühmt und preist“ ihre offenbar fälschliche Zuweisung an J. S. Bach einer Verwechslung verdanke, die ihre Ursache in Breitkopfs *Verzeichnis Musicalischer Werke...* von 1761 (Michaelismesse) habe. Hier werden nämlich auf S. 10 u. a. folgende Werke in Handschriften zum Verkauf angeboten:

Bach, J. S. Capellm. und Musikdirector zu Leipzig, Cantate: Widerstehe doch der Sünde, à 2 Violini, 2 Viole, Alto Solo, Organo. a 1 thl.

Hofmann, M. Organist in Breslau, Cantate: Meine Seele &c. à 1 Violino, 1 Oboe, 1 Flauto, Tenore Solo ed Organo, a 16 gl.

Die ungewöhnliche Besetzung und der Textanfang der zweiten Kantate deuten in auffallender Weise auf BWV 189. Es wäre nun, so lautete die These, denkbar, daß die unmittelbare Aufeinanderfolge einer Kantate J. S. Bachs und M. Hofmanns zu einer Verwechslung des Komponisten der zweiten Kantate geführt hat, so daß durch irgendein nicht weiter durchschaubares Versehen nicht Hofmann, sondern Bach als Komponist dieses Werkes der Nachwelt überliefert wurde.

Diese Vermutung wird nun — was mir seinerzeit entgangen ist — durch eine Feststellung gestützt, die Max Schneider im Bach-Jahrbuch 1906 auf S. 109 mitteilt. In einem Breitkopf-Katalog, der sich im Titel nicht von dem oben genannten unterscheidet, also wohl einer Teilaufgabe desselben Verzeichnisses entstammt, findet sich (nach Schneider) die Notiz:

(J. S. Bach)... Kantate: „Widerstehe doch der Sünde“ à 1 Violino, 1 Oboe, 1 Flauto, Tenore Solo ed Organo.

Titel der Bach-Kantate 54 und Besetzung der Hofmann-Kantate „Meine Seele“ sind also hier tatsächlich durcheinandergeraten. Schneider erwähnt dazu, daß ein anderer Katalog von Breitkopf, ebenfalls von 1761 — also der von uns zunächst benutzte — die Kantate für Alt (mit Instrumenten) anführe. Der Sachverhalt scheint nun völlig klar: Die Verwechslung des von Schneider zitierten Katalogs, vielleicht hervorgerufen durch ein Vertauschen der Umschläge beider Manuskripte, war ohne Zweifel die Ursache für die irrige Zuweisung der Kantate 189 an Bach. Daß es sich allerdings bei jenem M. Hofmann um einen (nicht nachweisbaren) Breslauer Organisten handele, wird nach Karl Antons Ausführungen im Bach-Jahrbuch 1955, S. 15, Anm. 9 unwahrscheinlich. Sehr viel wahrscheinlicher scheint es, daß der Leipziger Organist der Neuen Kirche Melchior Hofmann (vgl. Spitta II, 28) der Komponist war, dem (nach Anton) auch die Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“, BWV 53, zuzuweisen ist.

Wir werden daher die Kantate 189 „Meine Seele rühmt und preist“ getrost unter den sicher unechten Bach-Kantaten führen können, was übrigens der beschaulichen Schönheit ihrer Komposition keinen Abbruch tut.

0

Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold

Von Gunter Hempel (Leipzig)

Als man Johann Sebastian Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann im Sommer 1733 das Organistenamt an der Dresdner Sophienkirche übertrug, wurde er Nachfolger des kurz zuvor (2. Juli) gestorbenen Christian Petzold. Die naheliegende Frage, ob persönliche Beziehungen zwischen der Familie Bach und diesem Dresdner Musiker bestanden haben, ist bisher noch nicht untersucht worden und soll hier außer Betracht bleiben. Wichtiger und auch aufschlußreicher dagegen sind die nachfolgend aufgezeigten Beziehungen, die zwischen Werken Joh. Seb. Bachs und Chr. Petzolds bestehen, und aus denen sich persönliche Verbindungen mit großer Wahrscheinlichkeit ableiten lassen.

1. In Wolfgang Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis, Anhang 88, rangiert unter den zweifelhaften Werken Bachs eine Fuge C-Dur. Sie ist (laut BWV) durch zwei handschriftliche Quellen: 1. in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und 2. in der ehem. Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg bekannt. Da die Bestände der letzteren z. Z. nicht zugänglich sind und auch keine Beschreibung der Quelle existiert, muß sie außer acht gelassen werden. Laut Auskunft der Westdeutschen Bibliothek Marburg, in deren Verwahrung sich die Berliner Handschrift jetzt befindet¹, handelt es sich um ein zweiblättriges Manuskript 34×20,8 cm, das in einen dunkelgrünen Aktendeckel eingehftet ist. Nur die Seiten 2 und 3 zeigen Notenlinien und sind beschrieben. Auf Seite 1 ist von späterer Hand mit Bleistift vermerkt: *Bach/Fuga C-dur*. Auf Seite 2 steht über dem Beginn des Werkes von der Hand des Notenschreibers herrührend links oben: *Fuga*, rechts oben: *Bach*. Diese Handschrift, ebenso wie auch die Königsberger, stammt nicht von der Hand Joh. Seb. Bachs, was schon immer Zweifel an der Autorschaft des Meisters hervorrief. Es ist daher durchaus naheliegend, sie, wenn stärkere Beweise dafürsprechen, einem anderen Komponisten zuzusprechen. Dies tat schon Gotthold Frottscher², als er die zur Diskussion stehende Fuge als besonders typisch für Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734 bis 1794) bezeichnete, ohne allerdings die Möglichkeit der Bachschen Urheberschaft zu erwähnen und zu entkräften.

Eine Sammlung von 11 *Fughe per L'Organo ô Clavicembalo* des 1677 in Königstein in Sachsen geborenen Christian Petzold, die sich als autographe Handschrift in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden befindet³, enthält auch diese Fuge C-Dur, und es liegt nahe, sie nun als Werk Petzolds anzusprechen.

¹ Sign.: *Mus.ms. Bach P 645*. — An dieser Stelle möchte ich Herrn Heinz Ramge für die freundlich zur Verfügung gestellte Quellenbeschreibung danken.

² Gotthold Frottscher, *Geschichte des Orgelspiels*. Berlin (1936), Bd. II, S. 716.

³ Sign.: *Mus. Ms.* ²³⁷⁴/_{U/1}

Da eine der Fugen dieser Sammlung (Nr. 7, *d*-Moll) als *Fuga di Segger* angegeben ist⁴, alle anderen in dem Bande enthaltenen 10 Fugen aber ohne Bezeichnung des Autors sind, müssen sie, da auf dem Umschlagblatt die ganze Sammlung als von Petzold herrührend angegeben ist, als Kompositionen dieses Meisters angesehen werden.

Die zweifelhafte Bach-Fuge *C*-Dur (BWV Anhang 88) steht als Nr. 9 in der Sammlung Petzolds. Die Berliner Handschrift stimmt mit der Dresdner Fassung fast wörtlich überein. Außer drei leicht erkennbaren Schreibfehlern sind nur geringfügige Änderungen der Kontrapunkte festzustellen, die meist eine harmonische und bewegungsmäßige Verbesserung gegenüber dem Dresdner Original darstellen, dazu treten kurz vor Schluß Oktavverdoppelungen im Baß.

So eindeutig dieser Quellenbefund sein mag, muß nun versucht werden — eingedenk der damals üblichen Freizügigkeit den Werken eines anderen Musikers gegenüber, die dazu führte, daß man fremde Werke ohne Namensnennung abschrieb — auch noch stilistische Kriterien als Beweis beizubringen. Allerdings treten hier Schwierigkeiten auf, da das Gesamtwerk Petzolds sehr klein ist. So stellen die 10 Fugen der obengenannten Sammlung die Gesamtheit der streng kontrapunktischen Formen des Meisters dar, von einzelnen imitatorisch gearbeiteten Triosätzen abgesehen. So muß der stilkritische Vergleich der Bach-Fuge mit anderen Fugen Petzolds ganz im Rahmen der Sammlung der 11 *Fughe per L'Organo ó Clavicembalo* bleiben.

Eine eingehendere Betrachtung dieser Fugen zeigt bald, daß ihre Gestaltung nur sehr bedingt Charakteristisches aufzuweisen hat. Es finden sich figurativ-spielerische Themen neben solchen in langen Notenwerten ohne virtuose Umrahmung, wie sie uns auch von anderen Meistern der Zeit bekannt sind. Die Durchführungen dieser Themen unterscheiden sich nicht grundsätzlich von denen eines Mattheson, Graupner oder Telemann: die Neigung zur Homophonie ist auch hier zu spüren, die Kontrapunkte sind nicht melodisch selbständig geführt, sondern dienen auf weite Strecken nur der harmonischen Begleitung des Themas:



(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 1, Takt 7–9).

⁴ Es handelt sich offenbar um Joseph Seeger, geb. 21. 3. 1716 in Melnik/Böhmen; gest. 22. 4. 1782 in Prag, obwohl sie in keiner der mir zugänglichen Fugensammlungen Seegers nachzuweisen ist.



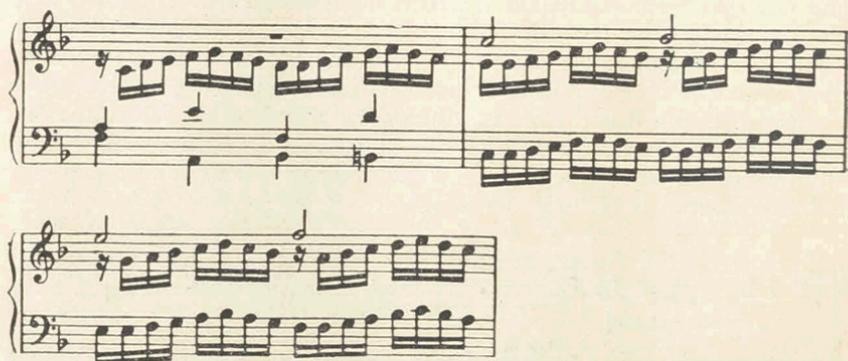
(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 2, T. 25–27)

In den Zwischenspielen wird diese Tendenz dann ganz deutlich, indem eine von Thema und Kontrapunkt losgelöste Akkordik zustande kommt:



(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 4, T. 22–27)

Zum anderen ist besonders in den Zwischenspielen eine oft reichlich primitive Sequenztechnik festzustellen, die in den Fugen Petzolds wie auch der zeitgenössischen Kleinmeister herrscht. Die Figuren des Themas werden dabei förmlich zu Tode gehetzt:



(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 1, T. 50–52)

Bleiben die Fugendurchführungen Petzolds sehr im Unverbindlichen stecken, so haben die Fugen doch ein typisches Merkmal, das sie auffallend von denen seiner Zeitgenossen unterscheidet, und zwar ist dies die Schlußführung. In allen 10 Fugen der Sammlung (mit Ausnahme derjenigen von J. Seeger) hebt sie sich vom Gesamtverlauf ab, wobei Petzold sich im Gegensatz zu analogen Bildungen bei Johann Sebastian Bach (Wohltemperiertes Klavier, Teil I, Nr. 1 u. 2) von der Thematik der Fuge löst und ganz

selbständige Motive einführt, zum Teil nach einer Kadenz ganz neu ansetzt. Auffallend ist dabei der harmonische Reichtum, den Petzold in diesen Partien entfaltet. Hier zeigt er sein ganzes Können und wächst über bloße Mittelmäßigkeit hinaus; eine solche Ausdruckskraft wissen nur Bach und Händel einzusetzen. Dennoch bleibt der typische Unterschied bestehen: Bach sowohl als auch seine Zeitgenossen lassen bei derartigen Bildungen das Thema der Fuge durchschimmern oder vollständig auftreten, besonders Bach ist in dieser Ökonomie der Mittel Meister.

Aber auch in der Fugengestaltung selbst unterscheidet sich Bach von Christian Petzold und seinen deutschen Zeitgenossen. Bei ihm ist weder formelhafte Sequenztechnik, noch primitive Homophonie in den Fugendurchführungen und Zwischenspielen anzutreffen, wie sie bei Petzold nachzuweisen waren, sondern alle Bildungen stehen mehr oder weniger eng im Zusammenhang mit dem Thema, schließen sich der Geprägtheit desselben an, gerade hier zeigt sich der Größenordnungsunterschied von Bach zu allen Meistern neben ihm.

Zwischen diesen beiden Fronten — hie Bach — hie Petzold und die deutschen Zeitgenossen — steht die zweifelhafte „Bach-Fuge“. Die oben dargestellte Quellenlage weist sie auf die Seite Petzolds und der stilistische Befund liefert die Bestätigung. Schon das Thema zeigt die geschilderte Sequenztechnik deutlich, wobei die kraftlose Chromatik die Ferne Joh. Seb. Bachs nachdrücklich unterstreicht.



(Petzold, *Fughe per L'Organo*... Nr. 9, T. 1—10)

Natürlich wird auch der weitere Verlauf durch diesen Charakter wesentlich bestimmt. Ebenfalls anzutreffen sind die homophonen Zwischenspiele galanter Prägung:



(Petzold, *Fughe per L'Organo*... Nr. 9, T. 55—59)

Als wichtigstes gemeinsames Erkennungsmerkmal dient wieder die Schlußbildung: von einem Unisono-Vortrag der Themenfortspinnung eingeleitet beginnt eine achttaktige Kadenz, die sich gänzlich neben die Fuge stellt:

(Petzold, *Fuge per L'Organo... Nr. 9, T. 89-96*)

Da auch der stilistische Befund dafür spricht, daß Christian Petzold der Komponist der Fuge C-Dur ist, soll sie getrost aus der Reihe der Werke Johann Sebastian Bachs gestrichen und, bis zwingende Argumente dagegen vorgebracht werden, dem Dresdner Hoforganisten zugesprochen werden.⁵

2. Aber die Verbindung zwischen Christian Petzold und Johann Sebastian Bach innerhalb dieser Sammlung beschränkt sich nicht auf diese eine Fuge. Neben einer gewissen Ähnlichkeit des Themas der Nummer 10, *d*-Moll, mit dem Thema der zweistimmigen Invention gleicher Tonart von Bach, erregt die Fuge *F*-Dur, Nr. 11, unsere Aufmerksamkeit. Die Überschrift bestätigt, daß Bach für Christian Petzold kein Unbekannter war, und daß er in Dresden sehr hoch eingeschätzt wurde: *Fuga sub Diatessaron La Guida è pra soil Nome del celebre Signor Bach.*

In musikalischer Hinsicht allerdings läßt diese Fuge die Nähe des Bachschen Genius sehr vermissen. Es gelingt dem Komponisten nicht, die Chromatik des *B-A-C-H*-Themas zu bewältigen. Er ergeht sich in Akkordsequenzen, die oftmals den harmonisch-funktionalen Zusammenhang außer acht lassen.

3. Ist durch die Überschrift der BACH-Fuge die – wenn auch nur einseitige – Kenntnis der beiden Meister erwiesen, so kann noch eine weitere Beziehung zwischen Werken Bachs und Petzolds aufgezeigt werden. Vier Jahre vor seinem Tode (1729) legte letzterer eine Sammlung von 25 *Concerts*

⁵ Der von Frotischer (s. o.) genannte Beauvarlet-Charpentier scheidet als Komponist aus, da er erst ein Jahr nach Petzolds Tod geboren wurde (1734), somit eine Fuge von ihm nicht 1729 in einer Sammlung erscheinen kann.

Überhaupt taucht dieses Thema in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts noch mehrmals auf. So werden durch Martin Falck (*W. Fr. Bach*, Leipzig, 1913, S. 136) eine Sinfonia *D*-Dur zur Himmelfahrtskantate „Wo geht die Lebensreise hin“ von Wilhelm Friedemann Bach, eine Sinfonie von I. Holzbauer und M. Monn mit dem gleichen Themenkopf namhaft gemacht. Weitere ähnliche Formen finden sich in den DTBIII, 1, S. 47: Sinfonie von Toeschi; DTBIII, 1, S. 50: Sinfonie von Cannabich; DTÖ XV, 2, S. 81: Sinfonie von Monn.

pour le Clavecin an. Diese uns in zwei sauber geschriebenen Bänden (22×35 cm, Querformat) überlieferten Werke gehören der Gattung des Cembalokonzertes ohne Orchesterbegleitung an, ebenso wie Bachs „Italienisches Konzert“ von 1735. Diese Gattung ist — ganz im Gegensatz zum Concerto grosso und dem orchesterbegleiteten Solokonzert — von den Komponisten der Barockzeit sehr wenig gepflegt worden. Außer den Werken Bachs und Petzolds sind nur einige Konzerte von Johann Paul Kunzen, Giovanni Matteo Leffloth, Michael Scheuenstuhl und Johann Nikolaus Tischer überliefert. Diese Werke, die zum Teil auch Tanzsätze aus der Suite aufnehmen, schließen sich mehr oder weniger der italienischen von Antonio Vivaldi ausgebildeten Konzertform an. Bei Tischer, Kunzen und Petzold wird sowohl in zyklischer Hinsicht grundsätzlich die Dreisätzigkeit (schnell-langsam-schnell), als auch im Satzaufbau der charakteristische Tutti-Solo-Wechsel übernommen. Leffloths und Scheuenstuhls Werke sind nur dem Namen nach Konzerte. Ersterer schreibt eine Mischung von strengem Kirchensonatenstil und galanter Homophonie, letzterer kopiert italienische Vorbilder auf primitive Art, indem das Thema nur in die nächstverwandten Tonarten gesetzt wird.⁶

Das Verhältnis Bachs zu Petzold ist in diesem Falle nicht ganz eindeutig zu klären. Wohl hat Bach mit Johann Gottfried Walther 20 Jahre vor seinem Italienischen Konzert (1714) in Weimar die bekannten Klavier- und Orgeltranskriptionen nach italienischen und deutschen Instrumentalkonzerten angefertigt, aber erst sehr viel später ist er zu der originalen Neuschöpfung geschritten. Liegt es nicht nahe, auch wenn keine greifbaren Ähnlichkeiten und Anklänge an das Vorbild zu finden sind, Anregungen dazu durch seine Zeitgenossen zu vermuten, wobei Petzold in Dresden ihm um diese Zeit besonders nahestehen mußte, mehr als die Süddeutschen Leffloth und Scheuenstuhl, Tischer in Schmalkalden und Kunzen in Norddeutschland? Vielleicht haben ihn gerade die in vielem unbefriedigenden Lösungen seiner Zeitgenossen gereizt, das Problem von sich aus zu lösen?

Allerdings hat Bach hier alle seine Vorgänger — trotz gewisser technischer Gemeinsamkeiten (selbständige Solothemen) — weit hinter sich gelassen und ist im Gegensatz zu Petzolds unverbindlichen Akkordbrechungen und Passagen zu prägnanten Themenbildungen vorgestoßen. So hat er mit diesem Werk alles Zwitterhafte der Solokonzerte der Meister um ihn, die aus Suite, Konzert und Tokkata die ihnen geeignet erscheinenden Mittel aussuchten, Altes und Neues wahllos mischten, kraft seiner Größe vermeiden können und zu einer bezwingenden Einheit zusammengefügt.

Wieder einmal — wie bei vielen Formen, die Johann Sebastian Bach bearbeitet hat — ist sein Werk Zusammenfassung, Höhepunkt und Endpunkt zugleich gewesen, und die als Anreger und Zuträger dienenden Kleinmeister fallen der Vergessenheit anheim.

⁶ Hier sei auf die Arbeiten von Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Lpz. 1905 und H. Daffner, *Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, 1908 verwiesen.

Noch einmal: Der Bach-Pokal

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Es ist eine aus vielen Diskussionen bekannte Erfahrungstatsache, daß eine allzu scharfe Polemik den Blick für die — um Friedrich Smend zu zitieren — „innere Evidenz“ der objektiven Gegebenheiten trüben kann. Leider ist das auch in Smends Entgegnung auf des Verfassers Hypothese zum Bach-Pokal (BJ 1953, S. 108ff.) der Fall, die im Bach-Jb. 1955 (S. 108ff.) erschien. Dies ist um so bedauerlicher, als der Verfasser am Ende seines Beitrages ausdrücklich bemerkt, daß es sich eben nur um eine Hypothese handele, um eine unter vielleicht mehreren möglichen Lösungen des Rätsels, welches uns die Gravierung des Pokals aufgibt. (Vgl. BJ. 1953, S. 117, letzter Absatz).

F. Smend verteidigt die von Friedrich Schnapp 1938 dargebotene Lösungsmöglichkeit (BJ S. 87ff.) und faßt zu diesem Zwecke die 1953 vom Verfasser geltend gemachten Einwände in vier Punkten zusammen, übersieht dabei aber den Haupteinwand, daß nämlich nach stichhaltiger kunsthistorischer Einschätzung der Pokal 1735 in der Kgl. Fürstl. Glashütte Dresden entstanden ist und auch seinen Schlißdekor dort erhalten hat, wahrscheinlich (ein Jahr später) von Johann Friedrich Meyer. Damit ist ein eindeutiger Hinweis auf Dresden gegeben, der von jedem Kritiker zum mindesten Beachtung verlangt und nicht stillschweigend übergangen werden kann!

Es sind aber noch einige andere Punkte zu erwähnen, welche die von Smend verteidigte Lösung Schnapps fraglich machen. Wären wirklich die Brüder Krebs die Spender des Pokals, sprächen also nicht nur zwei Schüler zu ihrem verehrten Lehrer, sondern — in einer für das 18. Jahrhundert zugegebenermaßen nicht untypischen Allegorie — gleichzeitig „zwei Krebse zu ihrem Bach“ (Smend, S. 110), zu ihrem „Lebenselement“ (ebenda), wie wäre dann die Inschrift auf der Rückseite des Pokals zu deuten? Hier ist auf der Kuppe zu lesen *VIVAT* und darunter das Monogramm *J S B.* Mit anderen Worten, es handelt sich um eine „Gesundheit“ auf Johann Sebastian Bach, welche die umseitige Krebs-Allegorie unbeachtet läßt, ja aufhebt. Vorder- und Rückseite des Pokals stehen demnach — wenn man die Krebs-Lösung gelten lassen will — in keiner Beziehung zueinander, was doch immerhin sehr merkwürdig wäre. Auch dieses Faktum wird von Smend verschwiegen. Smend hat zwar mit gewandter Feder aus der Krebs-Idee eine ganze Geschichte zusammengestellt. Er möchte die bekannte Anekdote („er war der beste Krebs in meinem Bache“) historisch auswerten. Aber er übersieht, daß die geschichtlichen Tatsachen zu dürftig sind, um den Pokal als Abschiedsgeschenk nachzuweisen.

Schon die Ungleichheit der beiden Krebse ist von wesentlicher Bedeutung. Daß der ältere, Johann Ludwig, zu den Lieblingsschülern Bachs gehörte, ist überliefert. Nach Abgang von der Schule (1735) stellte ihm Bach ein Zeugnis aus, doch blieb er noch zwei Jahre in Leipzig und besuchte die

Universität. „Eine wissenschaftliche Laufbahn zu wählen, wie seine jüngeren Brüder Joh. Tobias und Joh. Karl, lag ihm, dem geborenen Musiker, fern.“¹ Die Beziehungen seiner Brüder zu Bach beschränkten sich aber nur auf den Schulunterricht. Auch Johann Tobias, der spätere „magister philosophiae“, der in unserer Betrachtung steht, ist zwar unter den Sängern zu finden, aber auf instrumentalem Gebiete hatte er keine Berührung mit seinem Kantor. Er gehörte nicht zu den Privatschülern! Unter den 72 Bachschülern, die Löffler zusammengestellt hat, ist er nicht verzeichnet.² Deshalb ist es nicht glaubhaft, daß gerade dieser neunzehnjährige Schüler, den zu Bach weder menschliche noch künstlerische Beziehungen besonderer Art führte, auf ein Prunkglas eingravieren ließ, er „hofft auf Leben, so du ihnen nur kannst geben!“ Noch weniger ist ihm zu glauben, daß er dankbar empfunden hat: „als Krebs noch am Bache zu bleiben, der ja auch sein Lebenselement ist.“ Für diesen Krebs war der „Bach“ kein geistiges „Lebenselement“, wie Smend meint. Es gibt, ganz im Sinne der Anekdote, nur einen Krebs.

Der viel wichtigere und zweifellos stichhaltigere Einwand gegen die Brüder Krebs als Spender des Pokals muß aber aus rein musikalischen Gründen erfolgen, und zwar in zweierlei Hinsicht.

1. Wenn die ganze Lösung des Rätsels mit dem Stichwort „Krebs“ gegeben wäre, ist es völlig unverständlich, daß das zweite Motiv *g-gis-f-fis* notiert ist (d. h. nicht als Krebsgang von *b-a-c-b* also: *g-as-f-ges*.) Ein solcher Mißgriff in der Orthographie wäre den Schülern Bachs nie und nimmer unterlaufen! Auf diese Tatsache wiesen nicht nur bereits F. Schnapp, sondern auch S. Terry und A. Schering hin.³ Smend behauptet nun, daß die gegebene Notation des zweiten Motivs der Nomenklatur des 18. Jahrhunderts für die Tonstufenfolge *g-as-f-ges* entspräche und meint hieraus schließen zu können, daß also, da *g-gis-f-fis* notiert sei, die „richtige“ Krebsnotierung gemeint sei. Ganz abgesehen von der logischen Unzulässigkeit eines derartigen „Beweises“ ist nicht einzusehen, weshalb denn — in der Zeit der „wohltemperierten Stimmung“ — nicht *as* und *ges* notiert werden konnte.

2. Selbst wenn man einräumte, daß es sich im zweiten auf dem Pokal notierten Motiv um den Krebs von *B-A-C-H* handele, entfällt die Krebslösung sofort, wenn man die von Schnapp und Smend als „Pudels Kern“ gepriesene musikalische Lösung näher betrachtet, d. h. die Kombination des 1. mit den Krebsen des 2. und 3. Motivs. Smend meint dazu: „Das Ganze bildet eine aufsteigende Moll-Sequenz *d*-Moll-*e*-Moll mit alterierten Septimenakkorden, d. h. einen wohlklingenden musikalischen

¹ Vgl. Spitta II, 721.

² Vgl. Hans Löffler, *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, BJ 1953, S. 6ff.

³ Arnold Schering hatte als Herausgeber des Bach-Jahrbuches den Schnappschen Ausführungen eine längere Fußnote angefügt (auf Bitten von Schnapp herausgenommen), in der er die Krebs-These aus gleichen Erwägungen ablehnte (Vgl. Akten des Bachmuseums).

Ablauf von innerer Evidenz.“ (BJ 1953, S. 111). Ein solcher musikalischer Ablauf hat aber „innere Evidenz“ nur für unsere an Regers chromatische Harmonik gewöhnte Ohren. Für das 18. Jahrhundert ist bei aller harmonischen Kühnheit, wie wir sie z. B. aus Bachs „Chromatischer Fantasie“ kennen, eine solche akkordische Folge unmöglich. Es nimmt Wunder, wie ein solcher Kenner des 18. Jahrhunderts wie F. Smend auf diese „Lösung“ verfallen konnte, denn eine Parallele läßt sich musikalisch in der ganzen Umgebung nicht finden.



Fassen wir zusammen, so sprechen gegen die Krebs-These Smends folgende Tatsachen:

1. der kunsthistorische Befund von Glas und Schliß, die beide nach Dresden verweisen;
2. die Rückseite des Pokals, deren „Gesundheit“ auf Johann Sebastian Bach die Krebsallegorie wenig sinnvoll erscheinen läßt;
3. die historischen Quellen, die nur einen Krebs unter den „Bachschülern“ kennen;
4. die nicht korrekte Notation des zweiten Themas als *g-gis-f-fis*;
5. die für das dreistimmige harmonische Denken des 18. Jahrhunderts unmögliche Kombination der drei Themen in der von Schnapp und Smend vorgeschlagenen Weise.

Damit wäre bewiesen, daß die Schnappsche Hypothese auf zu schwachen Füßen steht, um unwidersprochen bleiben zu können. Daß sich Smend für sie leidenschaftlich eingesetzt hat, ist sein gutes Recht. Er wird aber damit rechnen müssen, daß noch von anderer Seite Enträtselungen der Geheimschrift in Vorschlag gebracht werden, bis diejenige gefunden wird, die sich ausnahmslos auf Tatsachen stützen kann. Glücklicherweise besitzt der Pokal Merkmale, die auf diese verweisen. Denn das Objekt selbst klärt uns über den geographischen Boden seiner Herstellung und Beschriftung überzeugend auf. Deshalb kann nur dieser die Grundlage aller Hypothesen sein.

Da der Pokal, einschließlich der Inschrift, nach kunsthistorischem Befund 1735/36 in Dresden entstanden ist und ein derart dekoratives Stück nur für eine „künstlerische Tat“ geschaffen sein kann, halte ich Bachs Ernennung zum Hofkapellmeister (Dresden 1736) nach wie vor für das Ereignis seines Lebens, dem wir die Anregung zur Fertigstellung des Pokals verdanken, zumal auch die magischen Noten des Sinnspruches darauf hindeuten.

21.6.57/03

a 8.-

2405
80/2

Biogt. miss. A

7/78

Miss. Les.