

F

Bach-Jahrbuch

1960



BACH-JÄHRBUCH

V

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

47. Jahrgang 1960



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
VEREINSJAHR 60



Geschäftsstelle Leipzig C 1, Postschließfach 385

Geschäftsstelle Hannover, Reitwallstraße 8

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Kantstraße 1

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

Redaktionsschluß: 1. August jeden Jahres

INHALT

	Seite
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Das „Bachische Collegium Musicum“	5
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs	28
<i>Bernhard Stockmann</i> (Berlin), Über das Dissonanzverständnis Bachs	43
<i>Zdeněk Culka</i> (Prag), War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs?	60
<i>Herfried Homburg</i> (Kassel), Louis Spohr und die Bach-Renaissance	65
<i>Friedrich Wilhelm Riedel</i> (Kassel), Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke	83

Am 11. August 1960 beging der Vorsitzende der Neuen Bachgesellschaft, Herr Professor D. Dr. Christhard Mahrenholz, seinen 60. Geburtstag. Die Schriftleitung betrachtet diesen Band des Bach-Jahrbuchs als eine Geburtstagsgabe, die dem Jubilar in dankbarer Anerkennung seiner zahlreichen Anregungen und wertvollen Arbeiten auf dem Gebiet der Bachforschung und Bachpflege dargebracht wird.

Das „Bachische Collegium Musicum“

Von Werner Neumann (Leipzig)

Die Erkenntnis der neueren Bachforschung, daß sich Bachs Leipziger Kirchenkantatenschaffen keineswegs auf des Thomaskantors ganze Amtszeit annähernd gleichmäßig verteilt, sondern sich in grandioser Konzentration auf die ersten Leipziger Jahre zusammendrängt¹, führt notwendigerweise zu der Frage, in welcher Weise die so entstandene Lücke im Schaffensbild der mittleren Jahre zu schließen sei. Gewiß bleiben dieser in Frage stehenden Periode die bekannten kirchlichen Großchorwerke ebenso wie die Drucklegung der „Klavierübungen“ u. a. zugeordnet, doch sagen diese mehr singulären Werkschöpfungen zu wenig über das eigentliche Schaffenskontinuum jener langen Zeitstrecke aus. Der Abbruch der Kirchenkantatenproduktion um 1728 und die Zusammenfassung des angehäuften Werkbestandes zu einem Repertoire, das in der folgenden Amtszeit nur noch weniger Ergänzungen bedurfte, sind so auffallende Fakten, daß man nach einem neuen Interessenbereich auszuschauchen geneigt ist, der Bachs freigewordene Schaffenskräfte weitfristig zu binden vermochte, nachdem der Dauerauftrag auf sonntägliche Gebrauchsmusik als vorläufig erfüllt beiseite gestellt worden war.

In diesem Zusammenhang erscheint Bachs Übernahme des „Schottischen Collegium Musicum“ im Frühjahr 1729 in einem neuen Licht. Gewiß hat die bisherige Bachforschung dieser Tatsache schon Rechnung getragen, und Arnold Schering² verdanken wir sogar ein recht anschauliches Bild vom Wirken der Leipziger Collegia musica samt Bachs Anteil daran; doch scheint die bisherige Darstellung mit dem Vorurteil behaftet, als ob es sich hierbei um eine amüsante Nebenbeschäftigung des Thomaskantors handele, die gegenüber dem kirchlichen Auftrag nicht allzusehr ins Gewicht falle. Die Frage, ob hierin nicht eher ein bewußter Schritt aus dem Bannkreis des Kantors in Richtung des Kapellmeisteramts zu sehen ist, bedarf ernstlicher Erwägung³. Von Wichtigkeit ist zunächst die Begrenzung des Zeitraums, in dem sich Bach dem Collegium musicum widmete. Über sie herrscht in der vorliegenden Bachliteratur noch eine weitgehende Unklarheit, die durch mangelhafte Ausschöpfung der archivalischen Quellen verursacht ist⁴.

¹ Vgl. hierzu A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs* (BJ 1957) und G. von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs* (Tübinger Bach-Studien Heft 4/5, 1958).

² *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941, S. 131ff.

³ Schon allein die Tatsache, daß zu Beginn der Leipziger Periode Bachs vielzitiertes Wort vom „Gar-nicht-anständig-seyn-wollen“ des Berufswechsels „Capellmeister-Cantor“ steht und an deren Ende das zynische Fazit eines Ratsherren, „die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister“, legt diese Fragestellung nahe.

⁴ Insbesondere waren die „Leipziger (Post-) Zeitungen“ (Landesbibliothek Dresden und Stadtarchiv Leipzig) bisher noch kaum zu Rate gezogen worden.

Nur das Anfangsjahr 1729 ergab sich schon für Spitta⁵ zwanglos aus den beiden Tatsachen, daß der bisherige Leiter, Neukirchenorganist G. B. Schott, in diesem Jahre nach Gotha berufen wurde und daß im Leipziger Adreßkalender 1732⁶ Bach an seine Stelle gerückt ist. Eine Bestätigung für dieses Datum fand sich später⁷ in Bachs Begleitschreiben zum Zeugnis für Chr. G. Wecker vom 20. März 1729, in dessen Postskriptum es heißt:

„Das neueste ist, daß der liebe Gott auch nunmehr vor den ehrlichen H. Schotten gesorget, u. Ihme das Gothaische Cantorat bescheret hat; derowegen Er kommende Woche valediciren, da ich sein Collegium zu übernehmen willens“⁸.

Den Schlußtermin setzte Spitta allgemein „nach 1736“, da im Leipziger Adreßkalender dieses Jahres⁹ noch J. S. Bach, in dem nächsterhaltenen des Jahres 1746 aber Neukirchenorganist J. G. Gerlach als Leiter des Collegiums aufgeführt ist. Zu einer ähnlichen Begrenzung gelangte H. von Hase¹⁰, indem er in der Geburtstagskantate vom 5. Oktober 1736 Bachs letzte Zusammenarbeit mit dem Collegium musicum erblickte, das 1737 in Gerlachs Hände überging, wofür Breitkopfs Geschäftsbücher mit Textdruckaufträgen Gerlachs für den Geburtstag 1737 und die Namenstage 1737 und 1738 hinlängliche Belege bilden¹¹.

Durch K. Pottgießers Veröffentlichung der „Briefentwürfe des Johann Elias Bach“¹² war inzwischen ein neues wichtiges Datum zutage gekommen. Im Briefe vom 28. September 1739 wird Bachs Verhinderung zur Briefantwort entschuldigt mit „überhäuffter Arbeit“ wegen des beginnenden Collegium musicum mit Vorbereitung einer Geburtstagsmusik für den König „in der ersten Meß Woche“. A. Schering¹³ trägt dieser Neuerkenntnis Rechnung, vermutet aber weiterhin, daß Bach „bereits 1739 das Collegium musicum abgegeben“ habe, während F. Smend^{13a} hierfür das Jahr 1740 annimmt.

Die „Leipziger Zeitungen“ der Jahre 1737–1739 bestätigen zwar H. von Hases archivalische Feststellungen, aber nicht seine daraus gezogenen Folgerungen. Am 3. August 1737 wird zum ersten Male in Verbindung mit dem „im Zimmermannischen Garten auf dem Grimmischen Stein-Wege“ gehaltenen „Collegio Musico“, das „auf das heute einfallende hohe Nah-

⁵ *Job. Seb. Bach*, Band II, S. 50 und 768.

⁶ *Das jetzt lebende und jetzt florirende Leipzig*.

⁷ Vgl. F. Feldmann, *Chr. Gottlob Wecker*, BJ 1934, S. 94f.

⁸ Dieses Postskriptum fehlt in Müller v. Asows Briefausgaben 1938, 1950.

⁹ Ebenso in Mizlers „Nachricht von den Musikalischen Concerten zu Leipzig“ (*Musikalische Bibliothek* I, Leipzig 1736).

¹⁰ *Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten*, BJ 1913, S. 96.

¹¹ Im gleichen Sinne hatte A. Dörffel (*Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, 1884) Bachs Leitung mit 1729–1736 und die Gerlachs mit 1736–1746 datiert.

¹² Die Musik XII, 1912, S. 3ff.

¹³ a. a. O., S. 145.

^{13a} Neue Bach-Funde, Archiv für Musikforschung, 7. Jg, 1942, Heft 1.

mens-Fest Sr. Königl. Maj. . . . eine zu dem Ende neu verfertigte Music Nachmittags um 4. Uhr“ aufführen wird, nicht mehr der Name Bach genannt. Dagegen wird am 8. Oktober 1737 mit wünschenswerter Deutlichkeit angekündigt, daß „wegen des gestern eingefallenen hohen Geburtstags Ihres Königl. Maj. . . . heute Abends um 8. Uhr von dem Gerlachischen Collegio Musico ein besonderes Drama auf dem Zimmermannischen Coffee-Hause in der Catharinen-Straße aufgeführt werden“ wird. Am 8. Januar und 28. April 1738 wird gemeldet, daß „ein Collegium Musicum . . . durch H. Gerlachen . . . bey dem Wein-Schencken Riedel im Salz-Gäßgen gehalten“ und damit „künfftig alle Messen die Woche 2. mahl . . . continuiert werden“ soll.

Unter dem 6. August 1738 wird zum „hohen Nahmens-Feste . . . das gewöhnliche Gerlachische Collegium Musicum“ mit „einer solennen Music . . . im Zimmermannischen Garten“ angekündigt. Am 8. Oktober 1738 wird mitgeteilt, daß „das Gerlachische Music-Concert vor Cavaliers und Dames bey dem Hof-Traiteur Riedeln im Salz-Gäßgen seinen Anfang nehmen“ wird und daß „diese Messe durch in den sonst gewöhnlichen Tagen damit continuiert werden“ wird. Schließlich vermeldet die Zeitung für den 7. August 1739 die Aufführung eines „Dramas von dem Gerlachischen Collegio Musico im Bauerischen Garten vor dem Ranstädter-Thore . . . wegen des hohen Nahmens-Fests Sr. Königl. Maj.“

Diese Zeitungsnachrichten lassen keinen Zweifel darüber, daß Gerlach das ehemals „Bachische Collegium musicum“ mindestens von August 1737 bis August 1739 selbständig geleitet hat, wobei die „gewöhnlichen“ Musizierstunden wie bisher in Zimmermanns Lokalitäten, die „außergewöhnlichen“ Veranstaltungen in anderen Konzerträumen durchgeführt wurden.

Bei der Frage, wie diese Tatsache mit der Nachricht Johann Elias Bachs vom 28. September 1739 in Einklang zu bringen ist, stoßen wir auf einen Übertragungsirrtum Pottgießers, durch den die richtige (und naheliegende) Lösung bisher verzögert worden ist. Pottgießer (und jeder Nachdruck) liest im zweiten Nebensatz (s. u.) das versigelt geschriebene (und andernorts mehrfach so wiederkehrende) Wort „wieder“ als „wird“, wodurch die wichtige Feststellung verlorengeht, daß Bach das Collegium musicum nunmehr wieder in seine Hände genommen hat. Die Wichtigkeit des Dokuments rechtfertigt einen nochmaligen (korrekten) Abdruck:

„. . . daß er wegen überhäuffter Arbeit diesesmal nicht selbst in einem Brieffchen sich bedancken können, indem er auf innanstehendem Freytag das collegium Musicum wieder (sic!) anfangen und in der ersten Meß Woche auf den Geburtstags-Tag Ihres Königl. Majestät eine Music aufführen wird, sie wird gewiß werth seyn, daß man sie anhört, und wenn der Herr Bruder könnte abkommen, solte es ihm nicht gereuen, einen auditorem abzugeben“.

Der „innanstehende Freytag“ war der 2. Oktober 1739, und genau für dieses Datum liefern die „Leipziger Zeitungen“ die einwandfreie Bestäti-

gung in einer Meldung des Vortages: „Da der Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische Hof-Compositeur Bach die Direction des Collegii Musici im Zimmermannischen Caffee-Hause wieder übernommen; als wird solches hiermit denen Liebhabern bekannt gemacht, und zugleich eröffnet, daß solches morgenden Freytag, den 2. Oct. den Anfang nehmen, und damit wöchentlich bekannten Tages von 8. bis 10. Uhr Abends continuiert werden wird.“

Die Aufführung der Geburtstagskantate selbst wird am 7. Oktober in folgender Form angekündigt: „Auf Sr. Königl. Maj. unsers allergnädigsten Landes-Herrns, hohes Geburts-Fest soll heute Abends um 8. Uhr vom Collegio Musico im Zimmermannischen Coffe-Hause eine solenne Serenade aufgeführt werden.“

Damit ist endgültig geklärt, daß Bach nach dem Gerlachschen Interregnum erneut die Arbeit mit dem Collegium musicum aufnahm. Daß er dies mit neuem Schwung tat, glaubt man aus den herzlichen Empfehlungsworten des Johann Elias herauslesen zu dürfen.

Bachs erneuter Entschluß zur Übernahme war ohne Zweifel mit einer weiterreichenden Zukunftsplanung gepaart. Dokumentarische Belege hierzu findet man allerdings nur noch vereinzelt. Immerhin berichtet am 3. August 1740 die Zeitung, daß „auf Sr. Königl. Maj. . . . hohes Nahmens-Fest . . . um 4. Uhr vom Bachischen Collegio Musico im Zimmermannischen Garten vor dem Grimmischen Thore ein solennes Drama aufgeführt werden“ soll.

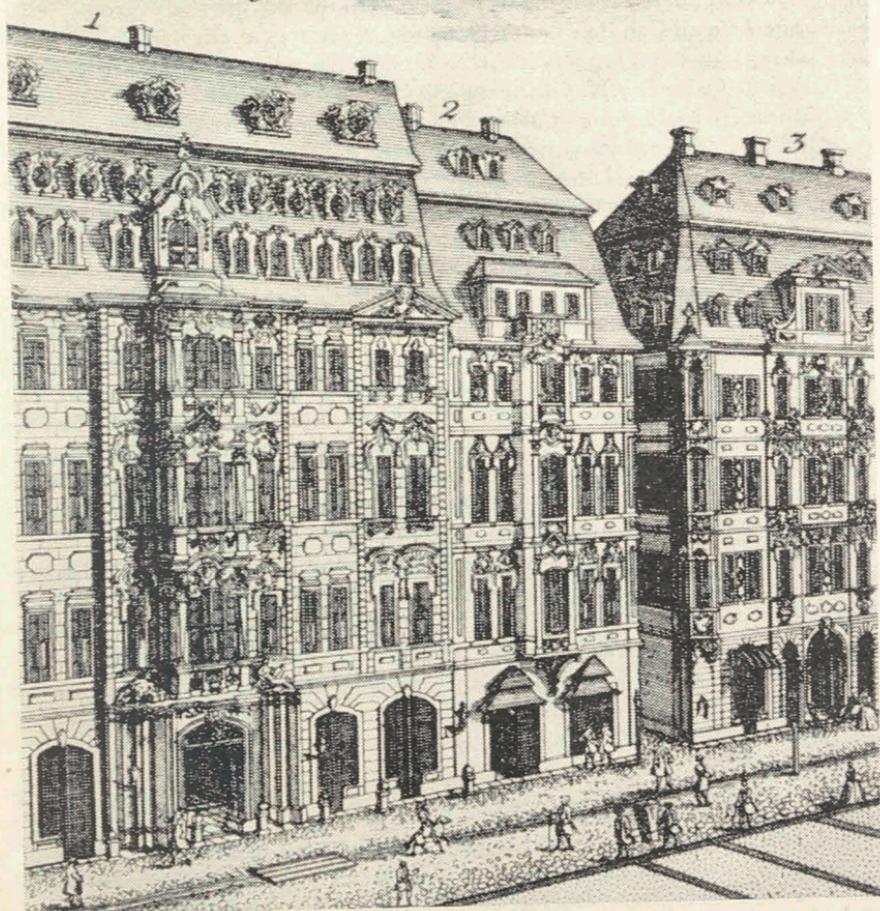
Für die folgenden Jahre hat Fritz Müller¹⁴ darauf aufmerksam gemacht, daß in einem Breitkopfschen „Handbuch vor Leute, die nicht ordentlich Conto bey mir haben“¹⁵ noch zwei Aufträge Bachs für Textdrucke verbucht sind, der erste am 29. April 1741 als „Cantate auf die Königlichen Majestäten“ (4 Exemplare in Atlas, daneben 200, 300 und 100 Stück für insgesamt $7\frac{1}{2}$ Taler), der zweite „einige Jahre später“ (nach F. Müllers ungenauer Angabe) als „Cantate für die Universität“. Gerade die Kenntnis dieses Datums wäre für die Abgrenzung des Bachschen Wirkens mit dem Collegium musicum von größter Bedeutung gewesen. Hat Bach etwa in der Mitte des letzten Jahrzehnts nochmals eine höfische Huldigungsmusik im Auftrage der Universität aufgeführt¹⁶, ist er etwa der Komponist des

¹⁴ Leider nur in einer knappen Zeitungsnotiz der „Dresdener Nachrichten“ vom 28. 6. 1735 und unter mangelhafter Quellenangabe, aber nichtsdestoweniger glaubwürdig. Die Breitkopfschen Archivalien sind inzwischen durch Kriegseinwirkungen vernichtet.

¹⁵ Genauer Titel in H. von Hases Sperontes-Aufsatz in ZIMG, Jg. 14, S. 101: „Handbuch dahinein ich die per Accidens zu drucken vorkommende Carmina und andrer dergl. Kleinigkeiten, wenn sie nicht alsbald bezahlt werden, notare. Vor Leute, die nicht ordentlich Conto bey mir haben.“

¹⁶ Scherings vorsichtig formulierte Vermutung (a. a. O., S. 145), daß die beiden Festmusiken vom 30. 4. 1741 („Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes“) und vom 10. 10. 1747 („Ihr Völker, ehrt dies hohe Paar“) Bach als Verfasser haben könnten, werden durch die Universitätsarchivakten zugunsten Görners widerlegt.

Ein Theil der Cather Straſſe
 1. Das Hohmänniſche . 2. Örteliſche
 3. Schacheriſche Haus.



Das „Zimmermanniſche Coffee-Haus“ (hier „Örteliſches Haus“) in der Cathäriſchen Straſſe zu Leipzig (zeitgenöſſiſcher Stich im Stadtgeſchichtlichen Muſeum, Leipzig)

Gottschedschen Singgedichts „Durchlauchtes Paar, sey uns willkommen“¹⁷, das zu Königs Geburtstag im Beisein der zwei ältesten Prinzen am 8. Oktober 1744 auf der Paulinerbibliothek von der Universität glanzvoll aufgeführt wurde? Natürlich wäre dies nur im Falle einer Verhinderung des zuständigen Universitätsmusikdirektors Görner möglich gewesen.

Der endgültige Terminus post quem non für die Verbindung Bachs mit dem Collegium musicum wird durch den Leipziger Adreßkalender 1746 gegeben, der Gerlach an Bachs Stelle setzt. Aber schon 1745 läßt sich aus den Anzeigen der Leipziger Presse ersehen, daß Görner zum königlichen Namensfest in Bachs Traditionslokal des „Zimmermannischen Garten“ eingedrungen ist und an den Geburtstagsfeiern jetzt (wie auch in den folgenden Jahren) durch Doppelveranstaltungen an zwei aufeinanderfolgenden Abenden (6./7. bzw. 7./8. Oktober) in zwei verschiedenen Lokalen das Feld der höfischen Huldigungsmusiken allein zu bestellen trachtet. Auch von Gerlach ist in diesem Zusammenhang kaum noch die Rede.

Als Ergebnis unserer Untersuchungen dürfen wir vorläufig folgende Datierung des Bachschen Wirkens mit dem Collegium festhalten:

1. Periode: Frühjahr 1729 bis Sommer 1737¹⁸;
2. Periode: 2. Oktober 1739 bis mindestens 1741, möglicherweise bis um 1744¹⁹.

Bei Annahme des letzteren Termins wäre man geneigt, in der politischen und wirtschaftlichen Krise um 1744/1745 (2. Schlesischer Krieg, Besetzung Leipzigs) das auslösende Moment für Bachs Rücktritt vom öffentlichen Musizieren zu suchen. Auch in Görners Tätigkeit ist in dieser kritischen Zeit eine gewisse Lücke zu beobachten, doch tritt sein Collegium nach Friedensschluß (1745) wieder regelmäßig mit Huldigungsmusiken in Erscheinung, wie sich aus den Zeitungsmeldungen ersehen läßt²⁰.

Sucht man die beiden anderen Grenzpunkte 1729 und 1737 der Bachschen Lebensgeschichte sinnvoll zuzuordnen, so erkennt man, daß sie beide mit beruflichen Krisen zusammenfallen. Der Weggang Schotts fiel in eine Periode wachsender Spannungen zwischen dem Thomaskantor und seinen vorgesetzten Behörden. Sie reicht von dem Gaudlitzschen Kirchenliederstreit im September 1728 bis zu der bachfeindlichen Ratssitzung vom 2. August

¹⁷ Gedichte, Teil 2, 1751, S. 263 ff.

¹⁸ Diese zeitliche Festlegung ergibt sich daraus, daß die „Leipziger Zeitungen“ in ihrer Notiz vom 3. 8. 1737 offenbar aus Unsicherheit gegenüber der noch ungeklärten Situation den Namen des Leiters auslassen, was sonst nicht üblich ist.

¹⁹ Damit fügt sich auch die spätliegende und dadurch abseitiggestellte Bauernkantate (30. 8. 1742) wieder organisch in jene Schaffensperiode ein.

²⁰ Folgende Aufführungsdaten für die Jahre 1745–48 lassen sich, über Scherings Angaben hinausgehend, aus den Zeitungen fest- bzw. richtigstellen: 4. 8. 1745 (Namenstag), 7. u. 8. 10. 1745 (Geburtstag), 6. 10. 1746 (Geburtstag), 10. 2. 1747 (Wiederholung der Serenade vom 15. 1.), 7. u. 8. 10. 1748 (Geburtstag). Außerdem ist für 28. 10. 1750 Görner als Komponist einzusetzen.

1730²¹ und findet ihre letzten Auswirkungen in Bachs bitteren Beschwerdeworten über den Verfall der Leipziger Kirchenmusik vom 23. August 1730²², die aber natürlich auf langfristige Erfahrungen gründen, und in Bachs Hilferuf an den Danziger Jugendfreund Erdmann vom 28. Oktober 1730 mit der Brandmarkung der „wunderlichen und der Music wenig ergebene Obrigkeit“. Unter dem Eindruck dieser lähmenden Widrigkeiten muß Bach das plötzliche Angebot eines neuen und freieren Wirkungsbereichs als einen überaus glücklichen Zufall empfunden haben.

Der zweite Termin liegt mitten in den erbitterten Kompetenzstreitigkeiten um die Präfektenernennung, die sich vom Juli 1736 bis zum Frühjahr 1738 hinziehen und Bachs Schaffensfreudigkeit beeinträchtigen. Wenngleich es sich zunächst nur um eine interne Schulangelegenheit handelte, so weitete sich doch der Streit durch die gehässigen Anwürfe des Rektors derart aus, daß sich Bach in seiner künstlerischen Existenz bedroht fühlte und an den Dresdner Hof appellierte. Trotzdem wäre es schwer verständlich, wenn Bach seine Erbitterung und Enttäuschung ohne weiteres auch auf das unbeteiligte Collegium musicum ausgedehnt hätte. Hier müssen noch andere, uns unbekannte Faktoren mitgewirkt haben, die Bach zur Aufgabe der Leitung für die Jahre 1737–39 veranlaßten. Zur Ostermesse 1738 trat er zwar anläßlich der glanzvollen Vermählungsfeier für Prinzessin Amalia im Auftrage der Universität mit der Huldigungskantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ nochmals hervor, doch stand ihm hier der durch die Stadtpfeifer verstärkte „Chorus musicus“ der Universität zu Gebote²³, während das „Gerlachische Collegium musicum“ nach Ausweis der „Leipziger Zeitungen“ am gleichen Abend²⁴ mit einem „Concert vor Cavaliers und Dames . . . bey dem Traiteur Riedel“ beschäftigt war. Zweifellos hat diese Huldigungskantate²⁵ zur vollen Rehabilitierung Bachs auf Anordnung des Hofes geführt.

Das Hin und Her zwischen Bach und Gerlach in der Leitung des Collegiums kann nur auf der Basis freundschaftlicher Vereinbarung vor sich gegangen sein. Gerlach hatte noch zu Kuhnaus Zeit die Thomasschule besucht und war dann als Leipziger Student offenbar Bachs Schüler geworden. Daß er bei Bachs Verhinderung die Kirchenmusik in St. Thomä und Nicolai stellvertretend leitete, wissen wir aus einer Eingabe des Rektors Ernesti vom 13. September 1736. Bei seiner Wahl zum Neukirchenorganisten, wozu er

²¹ Vgl. Schering, a. a. O., S. 176 u. a.

²² *Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvor-greiflichen Bedencken von dem Verfall derselben.*

²³ Vgl. Bachs Quittung vom 5. 5. 1738: „8 Cr vor die Stadt Pfeifer“.

²⁴ Da die Abendmusik der Universität infolge schlechten Wetters vom 27. auf den 28. verschoben werden mußte, ist auch die Verlegung des Gerlachschen Konzerts wahrscheinlich.

²⁵ Über ihren Erfolg berichten Salomon Riemer (hs. Stadtchronik), Lorenz Mizler (*Musikalische Bibliothek* I, 6, S. 43) und J. A. Birnbaum (Scheibe, *Critischer Musiker* 1745, S. 997).

„von Herrn Bachen recommendiret“ war, hätte ihm die Leitung des Collegiums, das seit seiner Gründung durch Telemann stets der Neukirche zugeordnet gewesen war, automatisch zufallen müssen. Offenbar hatte sich aber Bach schon im voraus mit dem zu erwartenden Nachfolger vereinbart und seine Empfehlung (Sitzungsprotokoll vom 10. Mai 1729) vom Verzicht auf die Leitung abhängig gemacht, sonst hätte er seinen Willen zur Übernahme des Collegiums nicht schon im Briefe vom 20. März 1729, d. h. zwei Monate vor Gerlachs offizieller Ernennung, so deutlich formulieren können.

Als Reservoir für die kirchliche Figuralmusik hat das Collegium in Zukunft wohl beiden gleichermaßen gedient. Bach hatte allerdings schon im folgenden Jahre Anlaß, sich über die abnehmende „Willfährigkeit der Studiosorum“ infolge Entzugs „einiger Ergötzlichkeit“ und der „wenigen beneficia“ beim Rate zu beklagen, und Gerlach bemühte sich, offenbar aus gleichen Erfahrungen, um Festanstellung eines kleinen Musikerstamms für seine kirchenmusikalischen Aufführungen.

Nach der Übernahme des Collegiums in den Jahren 1737–1739 scheint Gerlach jede sich bietende Gelegenheit ergriffen zu haben, um mit Konzerten, Huldigungsmusiken und anderen Aufwartungen vor die städtische Öffentlichkeit zu treten, wie die Zeitungsnachrichten beweisen. Die zweite Periode der Gerlachschen Direktion war von ebenso kurzer Dauer, aber offenbar weniger prall mit Veranstaltungen gefüllt. Schon am 1. Mai 1746 erscheint Johann Trier, gleichfalls Bachschüler, zum erstenmal als Leiter, und der folgende Adreßkalender 1747 bestätigt diesen Wechsel, für den uns die Gründe unbekannt sind.

Die folgende Übersicht erfaßt alle quellenmäßig belegten Aufführungen des Bachschen Collegiums in den Jahren 1729–1744 (einschließlich der unter Gerlachs Leitung) und ordnet ihnen die entsprechenden Aufführungen Görners (in Kleindruck) zu^{25a}. Auf Markierung der Neuerkenntnisse und Berichtigungen wurde verzichtet, da sich diese bei Vergleich mit der bisherigen Literatur leicht herauschälen²⁶.

^{25a} Unberücksichtigt blieben natürlich die im Rahmen offizieller Universitätsakte aufgeführten, amtsgebundenen Odenkompositionen Görners; vgl. hierzu Schering, a. a. O., S. 123 ff. und Krit. Bericht NBA Bd. I/38, S. 7 ff.

²⁶ Folgende Abkürzungen finden hierbei Verwendung:

B = H. von Hase, *Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten*. BJ 1913.

H = *Königl. Pöbln. u. Churfürstl. Sächs. Hof- und Staats-Calender*

L = Leipziger (Post-) Zeitungen

O = *Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten*, Leipzig 1738

P = Picander, *Ernst-Sebertzballte und Satyrische Gedichte*

R = Salomon Riemer, *Stadtchronik* (hs.)

S = Sicul, *Annales Lipsienses*

T = Textdruck

U = Akten des Universitäts-Archivs Leipzig

1729

Keine Belege

1730

12. 5. Geburtstag Augusts II.

Feier der Deutschen Rednergesellschaft in St. Pauli. „Cantata welche von dem hohen Geburts Feste Sr. Königl. Majest. . . . durch eine öffentliche Feyer in der Academischen Kirche zu Leipzig von der hiesigen . . . Deutschen Gesellschaft . . . musicalisch aufgeführt worden . . . von dem Senior derselben Johann Christoph Gottscheden. Mars und Bellona. Zum Lager! Zum Waffen!“ (T: B, R; Gottsched, Gedichte I). Komposition von Görner (R).

„Serenata. Als das Geburtsfest Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfl. Durchl. zu Sachsen von Sr. Excellenz dem Herrn Grafen von Manteuffel in Leipzig 1730 gefeyert wurde, von M. Samuel Seidel. Personen: Chor der Musen. Die Freude. Die Nacht. Das Glück. Die Zeit. Singt und spielt vergnügt zusammen“ (O). Komposition?

26. 6. Abendmusik der „Convictores“ für Rector D. Gärtner zum Jubelfest der Augsburgers Konfession.

„Serenata. Güldne Wahrheit! komm und blitze. Nach der Poesie des Herrn Profefor Gottscheds harmonisch aufgeführt von dem Görnerischen Collegio Musico“ (T: U, S.).

1731

6. 6. Krönungstag des dänischen Königs Christian VI.

Cantata „Auf, treibt euch, ihr flüchtig verstreichenden Töne“ von L. Fr. Hudemann (O). Komposition?

25. 8. Geburtstag des Grafen J. F. von Flemming.

„Auf den Geburts-Tag Sr. Excellenz des Herrn Grafen von F. Leipzig den 25. August 1731. CANTATA. So kämpfet nur, ihr muntern Thöne“ (P IV) [= BWV Anh. 10]. Vermutlich von Bach komponiert und aufgeführt, da Parodiebeziehung zum Weihnachts-Oratorium wahrscheinlich^{26a}.

1732

3. 8. Namenstag Augusts II.

„DRAMA PER MUSICA Bey der hohen Nahmens-Feyer Sr. Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. etc. den 3. Aug. 1732. Landes-Liebe, Landes-Glückseligkeit und Landes-Führsehung. Es lebe der König, der Vater im Lande“ (P IV) [= BWV Anh. 11]. Textdruck Breitkopf 30. 7.: „Herrn Capell-Meister Bach ein Drama 1 Bogen in 4.“ (B).

^{26a} Vgl. F. Smend, a. a. O., S. 8ff.

1733

3. 8. Namenstag Augusts III.

Textdruck Breitkopf 2. 8.: „Hn. Capell-Meister Bach ein Drama gedruckt“ (B).

„CANTATA Auf das Nahmens-Fest seiner Königl. Hoheit, des Durchlachtigsten Churfürsten zu Sachsen etc. etc. den 3. August 1733. Frohes Volck, vergnügte Sachsen“ (P IV) [= BWV Anh. 12].

„Das allhier im Zimmermannischen Garten zur Sommers-Zeit florirende Bachische Collegium Musicum wird den 3. Aug. a. c. Ihre Königl. Hoheit des Churfürstens zu Sachsen hohen Nahmens-Tag, mit einer solennen Music durch ein Concert von 4. bis 7. Uhr Nachmittage unterthänigst celebriren“ (L).

5. 9. Geburtstag des Kurprinzen.

Textdruck Breitkopf 3. 9.: „Dem Hn. Capellmeister Bach vor ein Drama auf den Geburtstag des Churprintzen“ (B).

„Hercules auf dem Scheide-Wege, bey dem Geburts-Tage Sr. Durchlaucht, des Chur-Printzen zu Sachsen etc. den 5. Sept. 1733. DRAMA PER MUSICA. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ (P IV) [= BWV 213].

„Das Bachische Collegium Musicum wird Morgen als den 5. Sept. a. c. im Zimmermannischen Garten vor dem Grimmischen Thore den hohen Geburths-Tag des Durchl. Chur-Prinzen von Sachsen mit einer solennen Musick von Nachmittag 4. bis 6. Uhr unterthänigst celebriren“ (L).

8. 12. Geburtstag der Königin.

Textdruck Breitkopf 4. 12.; „Herrn Capellmeister Bach ein Drama in Folio“ (B).

„DRAMA PER MUSICA. Welches Bey dem Allerhöchsten Geburths-Feste Der Allerdurchlachtigsten und Großmächtigsten Königin in Pohlen und Churfürstin zu Sachsen in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführt wurde in dem COLLEGIO MUSICO Durch J. S. B. Leipzig, dem 8. December 1733. Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ (T) [= BWV 214].

1734

17. 1. Königskrönung in Krakau.

Textdruck Breitkopf 16. 1.: „eine Cantate auf die Crönung in 4.“ (B).

„DRAMA PER MUSICA, Welches Bey dem Allerhöchsten Crönungs-Feste des Aller-Durchlachtigsten und Großmächtigsten Augusti III. Königs in Pohlen und Chur-Fürsten zu Sachsen in unter-

thänigster Ehrfurcht aufgeführt wurde in dem COLLEGIO MUSICO durch J. S. B. Leipzig, den Jan. 1734. Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf. Tapferkeit, Gerechtigkeit, Gnade, Pallas. Blast Lermen, ihr Feinde! verstärcket die Macht“ (T) [= BWV 205a].

„Den 17. huj. ersahe man an den Zimmermannischen Coffée Hause in der Catharinen Straße an der Ecke des Böttger Gäßgen an dem Hohen Crönungs Tage Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachßen bey dem daselbst gehaltenen Collegio Musico, so unter Trompeten und Paucken Schall gehalten wurde, eine herrliche Illumination“ (R)²⁷.

19. 2. Feier des Krönungsfestes in Leipzig.

„Auf das hohe Crönungs-Fest Ihro Königl. Majest. in Polen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen, wird heute [19. 2.] das Bachische Collegium Musicum, auf dem Zimmermannischen Coffé-Hause, eine solenne Music unterthänigst aufführen, von Nachmittag 5. bis 7. Uhr“ (L) [= Aufführung von BWV 205a?].

25. 2. „Drama per Musica, auf das hohe Crönungs-Fest . . . Abends um 8. Uhr auf dem Schellhaferischen Saale von dem Görnerischen Collegio Musico aufgeführt“ (L).

Textdruck Breitkopf für Görner 24. 2. (B).

3. 8. Namenstag Augusts III.

„Auf den hohen Nahmens-Tag . . . wird heute nach Mittage um 4. Uhr das Bachische Collegium Musicum eine solenne Music, unter Trompeten und Paucken, im Zimmermannischen Garten, vor dem Grimmischen Thore, unterthänigst aufführen“ (L).

5. 8. „Iphigenia, ein Sing-Gedicht, . . . in dem Görnerischen Collegio Musico auf dem Schellhaferischen großen Saale aufgeführt“; „auf Begehren“ am 9. 9. wiederholt (L).

5. 10. Jahrestag der Königswahl.

Abendmusik der Studierenden auf dem Markt.

²⁷ Offenbar wurde BWV 205a nicht, wie bisher angenommen, am 17. 1., sondern erst am 19. 2. aufgeführt. Für eine Aufführung am 17. 1. hätte man in dem am 16. 1. ausgedruckten Text keine Veranlassung zur Freihaltung des Datums gehabt. Außerdem zeigen die Belege der Quellen L und U, daß die beiden Collegia und die Universität das Krönungsfest erst im Februar offiziell begingen. Es hängt dies damit zusammen, daß laut Quelle H die Nachricht von der tatsächlich vollzogenen Krönung, deren Erfolg bis zuletzt unsicher war, erst in den letzten Januartagen am Dresdner Hof eintraf. Vermutlich ist die Erlaubnis zu Jubelfeiern erst dann erteilt worden. Die Feier am 17. 1. in Zimmermanns Kaffeehaus stellt anscheinend einen privaten Vorgriff dar, doch braucht sich Riemers Bericht vom Trompeten- und Paukenschall mit Illumination nicht unbedingt auf die Aufführung einer Kantate zu beziehen. Die „Leipziger Zeitungen“ bestätigen die Krönung erst am 26. 1.

„Als der Allerdurchlauchtigste, Großmächtigste Fürst und Herr . . . mit Ihrer allerhöchsten Gegenwart die Stadt Leipzig an der Michaelis-Messe 1734. beglückten, Wolten am 5ten October . . . durch eine Abend-Music ihre allerunterthänigste Devotion bezeugen Die auf dasiger Universität Studirende. Preise dein Glücke, gesegetes Sachsen“ (T) [= BWV 215].

„Gegen 9. Uhr Abends brachten Ihr Majt. die allhiesigen Studierenden eine allerunterthänigste Abend Music mit Trompeten und Pauken, so Hr. Capell Meister Joh. Sebastian Bach Cant. zu St. Thom. componiret“ (R).

Bachs Quittung über 50 Taler Honorar vom 14. 10. (U).

1735

3. 8. Namenstag Augusts III.

Textdruck Breitkopf 2. 8.: „Herrn Capellmeister Bach eine Cantata“ (B).

„Auf den hohen Nahmens-Tag . . . wird das Bachische Collegium Musicum heute Abends eine solenne Music bey einer Illumination im Zimmermannischen Garten vor dem Grimmischen Thore unterthänigst aufführen“ (L).

4. 8. „Auf Sr. Königl. Maj. . . Hohes Nahmens-Fest . . . Abends 8. Uhr auf dem Schellhaferischen großen Saale von dem Görnerischen Collegio Musico eine Cantata aufgeführt“ (L).

„Cantata auf Sr. Königl. Majestät . . . hohen Namenstag, 1735, von M. Joh. Joach. Schwaben. Ihr brüllenden Donner, ihr rauschenden Wetter“ (O). (Ungewiß, ob von Görner oder Bach vertont).

1736

3. 8. Namenstag Augusts III.

2. 8. „Wegen morgen einfallenden hohen Nahmens-Tages . . . in dem Görnerischen Collegio Musico auf dem Schellhaferischen Saal ein Drama unter Trompeten und Paucken aufgeführt“ (L).

„Das mit Sarmatien vereinigte Sachsen, bey dem hohen Namensfeste . . . im Jahre 1736 in einem Drama von dem Görn. Colleg. Mus. aufgeführt. M. Joh. Joach. Schwabe“ (O).

3. 8. Eine Aufführung des Bachschen Collegiums ist gerade wegen des von Görner freigehaltenen Festtages wahrscheinlich²⁸.

7. 10. Geburtstag Augusts III.

Textdruck Breitkopf (?). 10.: „Dem Herrn Capellmeister Bach ein Drama“ (B).

²⁸ Die Tatsache, daß Bach erst am 1. August von einer vierzehntägigen Reise zurückgekehrt war (laut Ernestis Eingabe vom 17. 8. 1736), braucht diesem Termin nicht entgegenzustehen.

„Auf Sr. Königl. Maj. . . . hohen Geburts-Tag wird morgenden Sonntag, den 7. Oct. Abends um 8. Uhr, das Bachische Collegium eine solenne Music unter Trompeten und Paucken auf dem Zimmermannischen Coffe-Hause unterthänig aufführen“ (L).

1737

3. 8. Namenstag Augusts III.

Textdruck Breitkopf für Gerlach 2. 8. (B).

„Auf das heute einfallende hohe Nahmens-Fest Sr. Königl. Maj. unsers allergnädigsten Landes-Vaters, soll von dem Collegio Musico im Zimmermannischen Garten auf dem Grimmischen Stein-Wege eine zu dem Ende neu verfertigte Music Nachmittags um 4 Uhr aufgeführt werden“ (L).

„Serenate. An dem hohen Namensfeste Sr. Königl. Majest. . . . im Jahre 1737. M. Johann Friedrich May. Personen: Friede. Gerechtigkeit. Liebe. Hoffnung. Chor der freudigen Unterthanen. Großer Tag, der Länders Freude“ (O). (Dieser Text entweder von Gerlach oder von Görner vertont.)

5. 8. „Wegen des am 3. huj. eingefallenen hohen Nahmens-Fests . . . von dem Görnerischen Collegio Musico . . . ein Drama auf dem großen Schellhaferischen Saale aufgeführt“ (L).

Textdruck Breitkopf für Görner (B).

7. 10. Geburtstag Augusts III.

Textdruck Breitkopf für Görner (B).

„Wegen des hohen Geburts-Fests . . . wird das Görnerische Collegium Musicum . . . auf dem Schellhaferischen Saale in der Closter-Gasse ein Drama aufführen“ (L).

8. 10. „Wegen des gestern eingefallenen hohen Geburts-Tags Ihre Königl. Maj. unsers allergnädigsten Lands-Herrns, soll auch heute Abends um 8. Uhr von dem Gerlachischen Collegio Musico ein besonderes Drama auf dem Zimmermannischen Coffee-Hause in der Catharinen-Straße aufgeführt werden“ (L).

Textdruck Breitkopf für Gerlach 6. 10. (B).

1738

8. 1. „Heute Abend gegen 8. Uhr soll bey dem Wein-Schencken Riedel im Salz-Gäßgen ein Collegium Musicum durch Hrn. Gerlachen gehalten, und künftig alle Messen die Woche 2. mahl, als Montage und Mittwoch, darmit continuiert werden“ (L).

28. 4. Huldigung der anwesenden Majestäten.

Abendmusik. (verlegt vom 27. 4.)

„Als der Allerdurchlauchtigste, Großmächtigste Fürst und Herr . . . mit Ihrer allerhöchsten Gegenwart, die Stadt Leipzig, an der Oster-

messe 1738 beglückten, wollten am 27 April, durch eine Abendmusik, ihre allerunterthänigste Devotion bezeigen Die auf dasiger Universität Studirenden. Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf. Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden“ (T, R, U) [= BWV Anh. 13].

„Abends um 9. Uhr aber brachten die auf hiesiger Universität Studirende eine schöne Nacht Musique mit vielen Wachs Fackeln, unter Trompeten und Paucken Schall vor dem Apelischen Hause am Marckte ein unterthänigstes Drama so von dem Herrn Capell Meister Joh. Sebastian Bachen componiret und aufgeführt wurde“ (R).

Quittungen von Gottsched über 12 Taler und von Bach über 58 Taler vom 5. 5. 1738 (U).

„Heute Abend gegen 8. Uhr soll vor Cavaliers und Dames bey dem Traiteur Riedeln in dem Salz-Gäßgen durch Hr. Gerlachen ein Collegium Musicum gehalten, und diese Messe durch wöchentlich zweymahl, als Montags und Mittwoch, damit continuiret werden“ (L).

3. 8. Namenstag Augusts III.

4. 8. „Wegen gestern eingefallenen hohen Nahmens-Fests . . . auf dem Schellhaferischen Saal in dem Görnerischen Collegio Musico ein Drama aufgeführt“ (L).

6. 8. „Wegen des am Sonntage eingefallenen hohen Nahmens-Festes . . . wird auch das gewöhnliche Gerlachische Collegium Musicum heute Nachmittags um 4. Uhr im Zimmermannischen Garten eine solenne Music aufführen“ (L).

Textdruck Breitkopf für Gerlach (B).

7. 10. Geburtstag Augusts III.

8. 10. „Heute Mittwochs, Abends gegen 8. Uhr wird das Gerlachische Music-Concert vor Cavaliers und Dames bey dem Hof-Traiteur Riedeln im Salz-Gäßgen seinen Anfang nehmen, und diese Messe durch in den sonst gewöhnlichen Tagen damit continuiret werden“ (L).

1739

3. 8. Namenstag Augusts III. und Fürst August Ludwigs von Anhalt-Köthen.

„Abendmusik Ihro Hochfürstl. Durchl. August Ludwig Fürst von Anhalt Cöthen, auf dero Namensfest, von der Bautzener Landsmannschaft unterthänigst überbracht“ (R). (Möglicherweise Bachsche Komposition).

„Auf Ihro Königl. Maj. hohes Nahmens-Fest wird . . . das Görnerische Collegium Musicum eine solenne Music, unter Trompeten und Paucken, in der Closter-Gasse auf dem Artopöischen großen Saal aufführen“ (L).

7. 8. . . . „wegen des am 3. Aug. eingefallenen hohen Nahmens-Fests Sr. Königl. Maj. . . . ein Drama von dem Gerlachischen Collegio

Musico im Bauerischen Garten vor dem Ranstädter-Thore auf der alten Brücke aufgeführt“ (L).

5. u. 7. 10. Königswahl- und Geburtstag Augusts III.

5. 10. „Auf Sr. Königl. Majest. . . hohen Wahl- und bald darauf glücklich erlebten Geburts-Feste . . . von dem Görnerischen Collegio Musico eine solenne Music unter Trompeten und Paucken aufgeführt . . . in der Closter-Gasse bey Hr. Artopä, auf dem großen Saale“ (L).

Textdruck Breitkopf für Görner (B).

7. 10. „Auf Sr. Königl. Maj. unsers allergnädigsten Lands-Herrns, hohes Geburts-Fest soll heute Abends um 8. Uhr vom Collegio Musico im Zimmermannischen Caffee-Hause eine solenne Serenade aufgeführt werden“ (L).

Brief Joh. Elias Bachs vom 28. 9. (vgl. S. 7).

1740

27. 6. Dreihundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. „Cantate. Geist der Weisheit! Licht der Sinnen! im philosophischen Hörsale zu Leipzig . . . vor und nach der Rede abgesungen“, komponiert und aufgeführt von Görner (T, U).

3. 8. Namenstag Augusts III.

„Auf Sr. Königl. Maj. unsers allergnädigsten Landes-Herrn hohes Nahmens-Fest soll heute Nachmittags um 4. Uhr vom Bachischen Collegio Musico im Zimmermannischen Garten vor dem Grimmischen Thore ein solennes Drama aufgeführt werden“ (L).

4. 8. „Wegen gestern eingefallenen hohen Nahmens-Fests . . . vom Görnerischen Collegio Musico in der Closter-Gasse auf dem Artopöischen großen Saale eine solenne Music aufgeführt“ (L).

1741

2. 5. Huldigung für die königliche Familie bei der ersten Anwesenheit des Kurprinzen Friedrich Christian und des Prinzen Xaver.

Abendmusik der Studierenden: „Acta die bey hoher Anwesenheit . . . am 2ten Maji 1741 gebrachten Abend-Music betr.“ (U). Datum des Textdruckes von „30. 4.“ in „2. 5.“ korrigiert. „Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes!“ (Gottsched, Gedichte II). Aufführungsdatum 3. 5. (R) wohl irrtümlich. Honorarquittungen von Gottsched für 12 Taler und Görner für 50 Taler (U).

Wiederaufführung am 22. 6. „auf Verlangen . . . von dem Görnerischen Collegio Musico in der Closter-Gasse bey Hrn. Artopä auf dem großen Saal“ (L).

? Abendmusik des Bachschen Collegiums.

Textdruck Breitkopf für Bach 29.4.: „Cantate auf die Königlichen Majestäten“ (vgl. S. 8).

3. 8. Namenstag Augusts III.

„Drama auf das Namensfest Seiner Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen. Schöner Tag! sey mir willkommen“. (Belustigungen

des Verstandes und Witzes, hg. v. M. J. J. Schwabe, Breitkopf 1741), vermutlich von Görner komponiert und aufgeführt.

1742

Keine Belege.

1743

29. 5. Sonderkonzert.

„Zur Nachricht dienet, daß heute, den 29. May, Nachmittags um 4. Uhr, der allhier durchreisende berühmte Vocal-Baßist, Mr. Fischer, mit seiner gravitatischen Baß-Stimme im öffentlichen Concert im Zimmermannischen Garten-Hause vor dem Grimmischen Thore sich wird hören lassen, und giebt die Person bey dem Eintritt einen halben Thaler“ (L).

2. 8. Akademisches Jubiläum des Grafen v. Manteuffel. Tafelmusik, Dichtung Gottscheds, und Abendmusik: „Als . . . Herr Ernst Christoph von Manteufel . . . Dero fünfzigjähriges academisches Jubelfest . . . begingen. Serenata. Chor der freien Künste und Wissenschaften. Auf! Philuris, sammle die Söhne der Musen“, von Görner komponiert und aufgeführt (T, R).

1744

3. 8. Namenstag Augusts III.

4. 8. „Wegen . . . einfallenden hohen Nahmens-Festes Sr. Königl. Majestät . . . in dem Enoch Richterischen Garten allhier auf der Hinter-Gasse außerordentlich Concert gehalten, und ein musicalisches Drama aufgeführt“ (L).

7. 10. Geburtstag Augusts III.

8. 10. Universitätsfeier in der Paulinerbibliothek. „Singgedicht. Auf das hohe Geburtsfest Sr. Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen, welches in hoher Gegenwart beyder ältesten Königlichen Prinzen Hoheiten, am 8. Oct. 1744 auf der Paulinerbibliothek dadurch von der Universität zu Leipzig gefeyert worden. Durchlauchtes Paar, sey uns willkommen“ (Gottsched, Gedichte II). Wahrscheinlich von Görner vertont und aufgeführt, aber auch Bach möglich; vgl. S. 8. „Cantate für die Universität“.

Aus unserer Übersicht ergeben sich mehrere wichtige Neuerkenntnisse. Uns interessieren natürlich in erster Linie die Bach betreffenden Mitteilungen der „Leipziger Zeitungen“. Während einige schon bekannte, aber teilweise nur schwach belegte Daten Bachscher Aufführungen jetzt ihre Bestätigung finden, werden vier neue Termine Bachscher Musikveranstaltungen erstmals bekannt gemacht: der 19. 2. 1734 (Krönungsfeier), der 3. 8. 1734 (Namenstag), der 7. 10. 1739 (Geburtstag), der 3. 8. 1740 (Namenstag). Damit sind jetzt in dem angegebenen Zeitraum insgesamt 5 Bachsche Aufführungen zu fürstlichen Namenstagen, 4 zu Geburtstagen, 2 zu

Krönungsfeiern, 1 zur Königswahlgedenkefeier und 2 zu anderen höfischen Anlässen belegbar.

Daß damit der ganze Umkreis der Bachschen Huldigungsmusiken erfaßt ist, muß bezweifelt werden. Es zeigt sich nämlich, daß auch die Zeitungsberichte keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können. So fehlen in ihnen z. B. Hinweise auf die anderweitig belegten wichtigen Kantatenaufführungen des 3. 8. 1732 („Es lebe der König, der Vater im Lande“), des 5. 10. 1734 („Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“) und des 28. 4. 1738 („Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“). Außerdem beschränkt sich ihre Berichterstattung einseitig auf die höfischen Gedenktage, während die bürgerlichen Huldigungsanlässe unerwähnt bleiben, so daß wir etwa für die bekannte Rivinus-Kantate „Die Freude reget sich“ (BWV 36b) auch hier keine Datierungshilfe finden. Weiterhin bleibt auch bei ihnen das bekannte Vakuum der ersten drei Jahre (1729–1732) unausgefüllt. Denn die musikalische Berichterstattung der Leipziger Zeitungen beginnt leider erst mit dem Jahre 1733, eine Tatsache, aus der sich lediglich schließen läßt, daß die Tätigkeit der Collegia musica in jener Zeit eine solche Bedeutung für das kulturelle Leben der Stadt gewann, daß sich der lokale Nachrichtenteil dieser Erkenntnis nicht länger verschließen konnte, sondern von jetzt ab durch regelmäßige Mitteilung den Interessen der musikfreudigen Bevölkerung Rechnung tragen mußte.

Die Tagungs- bzw. Aufführungsorte der Collegia musica zeichnen sich jetzt genauer ab als bisher. Beide Collegia hatten auf Jahrzehnte hin die gleichen Stammsitze, so daß auch von hier aus Scherings²⁹ Ansicht gestützt wird, daß die Lokalbesitzer nicht nur als Vermieter, sondern auch als Unternehmer fungierten.

Görner musizierte, wie sich aus zahlreichen Zeitungsbefunden ergibt, zwischen 1723 und 1750 regelmäßig im großen Saale des „Schellhaferischen Hauses“, einer Weinschenke in der Klostergasse³⁰. Nachdem das Lokal aus den Händen Johann Schellhafers (Adreßkalender 1723) in die von Johann Georg Artopäus übergegangen war (Adreßkalender 1732), wird der bisherige

²⁹ a. a. O., S. 133.

³⁰ Das 1717 erbaute und seit 1767 unter dem Namen „Hôtel de Saxe“ bekannte Haus hat sich bis heute erhalten und trägt jetzt die Hausnummer 9. Die weiträumige Anlage mit Saal und großer Diele im 1. und 2. Stock läßt sich noch heute erkennen. Außer dem Hauptgebäude besaß das Grundstück zwar noch ein geräumiges Quergebäude, doch ist es unwahrscheinlich, daß sich das Aufführungsort Görners dort befunden hat. Nach den Bauakten wurde dort erst 1840 als Anbau ein Gartenhaus mit großem „Speisesaal“ errichtet, der 1867 durch repräsentativen Säulenvorbau zu einem stattlichen Restaurations- und Versammlungssaal ausgestaltet wurde. In den Grundstückslisten des Leipziger Stadtarchivs lassen sich zur Bachzeit folgende Besitzer nachweisen: 1720 Johann Gottfried Heydenreich, Handelsmann; 1720 (durch Tausch) Johann Schellhafer, Weinhändler; 1722 Theodor Oertel, Handelsmann; 1734 Dr. Friedrich Benedict Oertel, Hofrat, 1741 Johann Georg Artopé (= Artopäus), Weinhändler; 1745 Heinrich Jacob Artopé (= Artopäus), Weinhändler.

„Schellhaferische“ als „Artopäischer Saal“ bezeichnet³¹. Daß Görner daneben auch in „Enoch Richters Coffée-Haus“ am Markt³² seine Musizierstunden hielt, wird nur für die Wintersaison 1736 (Adreßkalender d. J.) belegt. Keineswegs hat Richter für Görners Collegium die Bedeutung gehabt, die ihm Scherling³³ zuspricht. In den späteren Jahren (1745–48) tritt dann zur Winterszeit noch einigemal das „Zimmermannische Coffee-Haus in der Reichsstraße“ als Tagungsort Görners auf³⁴.

Die weitaus meisten Veranstaltungen des Collegiums fanden aber eindeutig im „Schellhaferischen Saale“ statt, und zwar sommers wie winters. Diese Feststellung ist hinsichtlich der Besetzungsstärke und der daraus gezogenen Folgerungen von Wichtigkeit. Denn aus den Zeitungsnachrichten ergibt sich mit Sicherheit, daß auch „Dramen“ und „solenne Musiquen“ „unter Trompeten und Paucken“ auf dem dortigen Saale erklangen und daß Scherings³⁵ saisonmäßige Klassifizierung in Freiluft- und Innenraumwerke für die damalige Praxis keine uneingeschränkte Gültigkeit besitzt. Bachs Collegium tagte ausschließlich in den Lokalitäten des Cafetiers Gottfried Zimmermann, und zwar winters im Kaffeehaus in der Catharinenstraße³⁶ (freitags 8–10 Uhr) und sommers im Kaffeegarten „vor dem Grimmischen Thore, auf dem Grimmischen Stein-Wege“ (mittwochs 4–6 Uhr)³⁷. Trotz des jahreszeitlichen Lokalwechsels läßt sich auch hier kein Anhaltspunkt für die Ansicht Scherings³⁸ finden, daß Bach „den Hörern mit großen, in den engen Bier- und Kaffeestuben nicht möglichen starken Besetzungen“ grundsätzlich nur im sommerlichen Garten aufgewartet habe. Vielmehr

³¹ Beide Namen, Schellhafer und Artopäus, spielten in der Literaturgeschichte jener Zeit eine Rolle. Ein Heinrich Gottlieb Schellhafer stand dem Gottschedkreis nahe, war seit 1725 Mitglied der Deutschen Gesellschaft und galt als Musikliebhaber und Kantatendichter. Er tritt mehrfach in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern auf, ebenso wie eine „Artopäische Tischgesellschaft“ (vgl. G. Waniek, *Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit*, Leipzig 1897, und H. v. Hase, *Sperontes . . .*, ZIMG Jg. 14).

³² Erstmals im Adreßkalender 1732 aufgeführt. Enoch Richter übernahm nach dem Tode Gottfried Zimmermanns (vor 1746) dessen Kaffeehaus in der Catharinenstraße; vgl. hierzu S. 26.

³³ Vgl. a. a. O., S. 133.

³⁴ Dies ist nicht das von Bachs Collegium benutzte Kaffeehaus, sondern ein neueröffnetes Lokal der Witwe Zimmermanns; vgl. weiter unten.

³⁵ a. a. O., S. 132.

³⁶ Das an der Ecke des Böttchergäßchens gelegene Haus mit der Nr. 14 ist im 2. Weltkrieg den Bomben zum Opfer gefallen. Es war 1717 von dem damaligen Besitzer Johann Schellhafer neu erbaut worden, 1720 erwarb es (durch Tausch mit Klostersgasse 9) der Handelsmann Johann Gottfried Heydenreich, 1727 übernahm es der Handelsmann Theodor Oertel und 1734 dessen Sohn Dr. Friedrich Benedict Oertel. Es sind also die gleichen Hausbesitzer nachweisbar wie für Klostersgasse 9, das Tagungsort Görners. Schon von hier aus wird es wahrscheinlich, daß das Nebeneinanderwirken der beiden Collegia musica in wohlbestimmter Harmonie verlief.

³⁷ So auch schon das „Schottische Collegium Musicum“ seit 1723, nur daß sich Zimmermanns Garten damals „auf der Wind-Mühl-Gasse“ befand.

³⁸ a. a. O., S. 132.

sprechen die Zeitungsnachrichten auch hier im Zusammenhang mit dem „Zimmermannischen Coffee-Haus“ mehrfach von „Trompeten- und Paucken“-Besetzung oder deuten diese wenigstens durch die Angaben „solenne Music“ oder „Drama“ u. a. an. Wahrscheinlich wird auch in Zimmermanns Lokal ein größerer Saal vorhanden gewesen sein, der dem Konzertieren des Collegiums einen würdigeren und weiteren Rahmen gab, als ihn die Atmosphäre der „engen Bier- und Kaffeestuben“ zu bieten vermochte^{38a}. Schering sieht überhaupt die „Exercitien“ der Collegia musica allzusehr unter der Perspektive des turbulenten Kaffeehausbetriebes, so etwa bei seiner phantasievollen Milieuschilderung: „Bach [versammelte sich] mit den Seinigen im Zimmermannschen Kaffeehaus in der Katharinenstraße. An solchen Nachmittagen, meist von 4–6 Uhr, scheint dort ein reger Verkehr von Einheimischen und Fremden, zu Meßzeiten geradezu ein Andrang geherrscht zu haben. Bei Bier, Kaffee und langen Tabakspfeifen konnte man die schönste, seltenste und neueste Musik hören und junge Talente in virtuosen Leistungen bewundern . . . Es ist ganz ausgeschlossen, daß Bach . . . auch nur eine einzige Wochenstunde drangegeben, ohne von den Wirten durch Geld, Trank und ‚kräftige Köstchen‘ entschädigt worden zu sein“³⁹.

Schon die Tatsache, daß die Collegia eben nicht die nachmittägliche Kaffeezeit wählten (wie Schering hier irrtümlich annimmt), sondern ausnahmslos die Abendstunden von 8–10 Uhr, verändert das Bild wesentlich. Das Musizieren der Collegia rückt damit von vornherein aus der Sphäre unterhaltener Gaststättenmusik in den Bereich ernsthafter Konzertveranstaltungen. Da man jetzt weiß, daß Bach sein Collegium bis in die Anfänge des (1743 gegründeten) „Großen Concerts“ hinein leitete, liegt es nahe, Gemeinsamkeiten des Musizierstils anzunehmen, zumal der Adreßkalender 1746 das neue „Concert“ (im Gasthaussaal „Zu den drey Schwanen“) nur als eines der „drey ordinairn Collegiorum Musicorum“ (nämlich das „der Herren Kaufleute“) anführt, ihm also keinerlei sachliche Sonderstellung einräumt. Andererseits verschwindet bei den studentischen Musikveranstaltungen mehr und mehr der alte Name „Collegium musicum“, der jetzt fast stets durch die moderne Bezeichnung „Concert“ ersetzt wird.

So wird von den mittleren vierziger Jahren ab Görners Unternehmen von den Zeitungen fast nur noch als „das Görnerische Concert“ angekündigt. Es handelt sich also um eine als durchaus einheitlich empfundene Entwick-

^{38a} Das Haus ist zwar in seiner Vorderfront verhältnismäßig schmal („18 Ellen 19 Zoll“), besitzt aber entlang des Böttchergäßchens eine beträchtliche Tiefe („28 Ellen 4 Zoll“). In einer Gebäudebeschreibung des Jahres 1806 werden im 1. Stock 3 Vorsäle, davon einer mit zwei Kaminen, aufgeführt. Möglicherweise standen zur Bachzeit zwei hintereinanderliegende saalartige Räume mit je 3 Seitenfenstern zur Verfügung, wie sie 1890 unter Beseitigung von Scheidewänden (die in den Bauakten als früher nicht vorhanden angenommen werden) wieder eingerichtet wurden (Größe ca. 10×8 bzw. 10×5,5 m). Das Restaurant bestand in dieser Form bis kurz vor dem zweiten Weltkrieg.

³⁹ a. a. O., S. 132 und 133.

lung. Die Neuheit des zukunftssträchtigen Konzertunternehmens der Kaufleute lag wohl im wesentlichen in der kaufmännischen Durchorganisation und Schaffung einer breiteren bürgerlichen Basis⁴⁰. Bachs langjährige systematische Arbeit mit dem Collegium musicum erscheint dann aber mehr als bisher als ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklungsgeschichte des modernen öffentlichen Konzertwesens. Nicht umsonst spricht der Bachschüler L. Mizler schon 1736 von den „beyden öffentlichen Musicalischen Concerten, oder Zusammenkünfften, so hier wöchentlich gehalten werden“⁴¹. Damit erledigt sich auch Scherings⁴² Feststellung, daß der Leipziger Weiblichkeit, infolge verbotenen Kaffeehausbesuchs, der Zugang zu den Musizierstunden des Bachschen Collegiums versagt gewesen sei⁴³. Sie gründet sich wohl auf die in der Frühzeit der Kaffeeschenken mehrfach erhobenen Klagen über deren moralische Anrüchigkeit. Daß Bach mit seiner Kunst dem Unterhaltungsbedürfnis zweideutiger Kaffeeschenken gedient habe, ist ein abwegiger Gedanke. Durch Herauslösen der Collegia musica aus dem eigentlichen Kaffeehausbetrieb werden solche Erwägungen gegenstandslos. Außerdem wäre im fortschrittlichen Leipzig jener Jahre der Ausschluß der Frauen vom öffentlichen, in den Zeitungen angezeigten Musikleben wohl schon deshalb als widersinnig empfunden worden, da er ja einseitig nur im winterlichen Musikbetrieb wirksam geworden wäre⁴⁴, während die gleichartigen Veranstaltungen in den sommerlichen Gärten von vornherein beiden Geschlechtern zugänglich waren⁴⁵.

⁴⁰ Auch in der Zusammensetzung der Mitwirkenden bestand kein wesentlicher Unterschied, da sich das Orchester des „Großen Concerts“ ganz erheblich aus studentischen Kräften rekrutierte, während die akademischen Collegia sich schon längst mit bürgerlichen Musikern durchsetzt hatten. Nach L. Mizler (a. a. O.) bestehen sie schon 1736 nur noch „mehrenteils aus den allhier Herrn Studirenden“. Bei Festveranstaltungen waren sie überdies, wie auch das „Große Concert“, stets auf die Stadtpfeifer angewiesen. Diese wiederum mußten zur Bewältigung der Hochzeitsmusiken und kirchenmusikalischen Aufwartungen regelmäßig „studiosos oder andere Kunstverwandten zu Hülffe nehmen“, wie sich aus verschiedenen Stadtarchivakten der dreißiger Jahre ersehen läßt.

⁴¹ a. a. O.

⁴² a. a. O., S. 134.

⁴³ Demgegenüber besagt schon das 1725 erschienene Büchlein *Das In gantz Europa berühmte, galante und sehenswürdige Königliche Leipzig in Sachsen* (S. 87): „Die Belustigung so wohl derer Einheimischen als Fremdbden Hohen und Niedern Standes, Männ- und Weiblichen Geschlechts vermehren die in der Stadt befindlichen 8. privilegirten öffentlichen Caffée-Häuser“.

⁴⁴ Zur Messezeit werden übrigens mehrfach Aufführungen der Collegia mit dem ausdrücklichen Hinweis „vor Cavaliers und Dames“ angekündigt.

⁴⁵ Die Sommersaison zog sich gelegentlich bis weit in den Oktober hinein. So besagt eine Zeitungsnachricht vom Jahre 1745, daß „zum Beschluß der Garten-Lust . . . morgen den 17. Oct. auf Ansuchen unterschiedener Freunde, in dem Enoch Richterischen Garten allhier . . . nochmals außerordentliches Concert gehalten werden“ soll, und im Jahre 1750 melden sogar die Zeitungen erst am 28. 10., daß „dasjenige Concert, welches bisher in dem Enoch-Richterischen Garten aufgeführt worden, anjetzo auf dem Caffee-Hause . . . fortgesetzt werden“ soll.

Hinsichtlich des Musizierstoffs muß man zwischen den „ordentlichen“ („ordinären“) und „außerordentlichen“ („extraordinären“) Concerten“ unterscheiden. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Zeitungen im wesentlichen nur die letzteren mit gewisser Verläßlichkeit ankündigen und auf die ersteren nur gelegentlich verweisen. Über die Art des Programmes sagen die allgemeinen Angaben „solenne Music“, „solenne Serenade“, „solelles Drama“, oder nur „Drama“ und „Abendmusic“ wenig aus, zumal sie meist promiscue gebraucht werden. Es hat sich bei diesen festlichen Anlässen wohl ausnahmslos um Kantaten gehandelt. In vielen Fällen ist an Hand erhaltener Textdrucke, die regelmäßig in großer Auflage hergestellt und an die Zuhörer verkauft wurden, die Identifizierung der Bachschen Komposition möglich.

Wie dagegen die Programme der „ordinären“ Wochenkonzerte beschaffen waren, darüber geben die Quellen keine Auskunft. Neben zeitgenössischen Orchesterwerken werden in Bachs Collegium natürlich vorwiegend seine eigenen Kompositionen gepflegt worden sein. Vor allem die Ouvertüren, Sinfonien, Gruppen- und Solokonzerte mit Violine und Cembalo einschließlich der Bearbeitungen fremder Konzertwerke scheinen hier beheimatet gewesen zu sein, aber sicher auch manche Sonate in Duo- oder Triobesetzung und einige weltliche Kantaten⁴⁶. Auch an Solostücken für Cembalo wird stets Bedarf gewesen sein. Für die heranwachsenden Bachsöhne eröffnete sich hier zweifellos ein weites Betätigungsfeld. Bach selbst dürfte durch den allwöchentlichen Turnus dieses organisierten Konzertbetriebs, der nicht nur Komponieren und Aufführen, sondern ja auch Zureichten und Proben umschloß, weit mehr, als man gemeinhin glaubte, in Anspruch genommen worden sein.

Als sicher darf weiterhin angenommen werden, daß viele Bachsche Kompositionen dieser Art verlorengegangen sind oder in größerem Umfange, als man bisher vermutet hat, auf dem Parodiewege in andere Kompositionen Aufnahme gefunden haben. Die belegbaren Werkbeziehungen lassen erkennen, daß gerade diese Periode die parodierfreudigste seines Lebens gewesen ist.

⁴⁶ Daß auch Bachs „Hausdichter“ Picander, der frühere Leipziger Student, möglicherweise aktives Mitglied des Bachschen Collegiums war, hat schon Schering (a. a. O., S. 84) vermutet. Der Beginn des aufschlußreichen Hochzeitsgedichts vom 19. 9. 1730 (P III, S. 406) besagt:

Wer sich will auf das Freyen legen,
 Der hält, wie wir zu weilen pflegen,
 Ein musicalsch Collegium.
 Wenn wir uns an das Pult verfügen
 Und sehen eine Stimme liegen
 So kehren wir sie fleißig rum,
 Wir sehen nach, ob schwer zu spielen;
 So muß man auch erst insgemein
 Dem Mädgen auf die Zähne fühlen,
 Wie sie gesetzt im Hertzen seyn.

Eintrittsgelder sind mindestens für die Sonderkonzerte mit durchreisenden Virtuosen belegt^{46a}. So wird bei der Nachricht über das am 29. 5. 1743 angesetzte Konzert des „allhier durchreisenden berühmten Vocal-Baßisten, Mr. Fischer“ vermerkt, daß „die Person bey dem Eintritt einen halben Thaler giebt“. Für die „gewöhnlichen“ Konzerte wurde möglicherweise nur auf dem Spendenwege ein gewisser Einnahmefonds sichergestellt⁴⁷.

Aus der langjährigen Zusammenarbeit zwischen Bach und Zimmermann darf man auf ein gutes Einvernehmen in künstlerischer und geschäftlicher Hinsicht schließen. Offenbar erleichterte Zimmermann durch gutes Organisationstalent Bachs künstlerische Arbeit. Der plötzliche Tod des erst neunundvierzigjährigen Unternehmers am 30. 5. 1741 wird auch für das Collegium musicum ein schwerer Schlag gewesen sein⁴⁸. Wie lange die Witwe das Unternehmen im Geiste ihres Mannes weiterführen konnte, ist nicht bekannt. Der nächsterschienene Adreßkalender 1746 belehrt uns jedenfalls, daß Zimmermanns Konkurrent Enoch Richter das Kaffeehaus in der Catharinenstraße übernommen hat⁴⁹, nicht aber auch das zugehörige Gartenlokal „am Grimmischen Stein-Wege“, das im Besitz der Witwe Zimmermanns ebenso verblieb, wie der Garten „auf der Hinter-Gasse“ im Besitz Enoch Richters. Nach Übergabe ihres Kaffeehauses an Richter hatte die Witwe Zimmermann ein anderes Kaffeelokal in der Reichsstraße („in Herrn D. Wagners Hause“) eröffnet, in dem Görners Collegium später mehrfach seit 1745 musizierte.

Ob Bachs Niederlegung der Direktion im Zusammenhang mit der durch Zimmermanns Tod bedingten Geschäftsumstellung steht, bleibt eine erwägenswerte Frage. Gerlach hat jedenfalls nach Aussage des Adreßkalenders 1746 unter dem neuen Besitzer im alten Lokal das Collegium musicum weiter gehalten, nur tritt im Sommer jetzt an die Stelle des von Bach regelmäßig benutzten „Zimmermannischen Gartens“ der „Enoch Richtersche Garten auf der Hinter-Gasse“. Da nach Meldung der „Leipziger Zeitungen“ in diesem Garten zum erstenmal am 3. August 1744 das königliche Namensfest durch Aufführung eines musikalischen Dramas begangen wurde, wird diese Veranstaltung schon unter Gerlachs Leitung vor sich gegangen sein, so daß sich der oben gewonnene Grenztermin 1744 auch von hier aus bestätigte.

Gerlach hat das Collegium offenbar nur ganz kurze Zeit geleitet und sich dann wohl vordringlich dem „Großen Concert“ gewidmet, als

^{46a} Auch in Görners Collegium traten häufig fremde Virtuosen auf, z. B. im Jahre 1739 am 12. 3., 29. 4., 3. 8. und 30. 11.

⁴⁷ Eine allerdings erst spätere Nachricht (vom 25. 5. 1748) besagt hinsichtlich der Konzerte in Richters Kaffeehaus: „Für die Entrée derer ordinären Concerts Dienstags wird nichts, bey denen extraordinären Concerts aber 2 Groschen erlegt.“

⁴⁸ Man darf als selbstverständlich annehmen, daß aus diesem Anlasse eine Trauermusik Bachscher Komposition vom Collegium aufgeführt wurde.

⁴⁹ Dies höchstwahrscheinlich schon einige Jahre früher.

dessen 1. Violinist und Konzertmeister er sich seit 1746 nachweisen läßt⁵⁰.

Ein „außerordentliches Concert in dem Enoch Richterischen Garten“ vom 16. Oktober 1745 läßt sich für ihn noch in Anspruch nehmen. Für das nächsterwähnte vom 1. Mai 1746 (wiederholt am 4. Juni) zeichnet schon Johann Trier, der sich ebenfalls als Violinist im „Großen Concert“ wiederfindet. Obwohl er im Adreßkalender 1747 als Leiter des Collegiums (an Gerlachs Stelle) erscheint, dürfte er sein Amt ebenfalls nur kurzfristig innegehabt haben.

Alle folgenden Veranstaltungen des ungemein aktiven Collegiums⁵¹ werden nur noch ohne Namen des Leiters angekündigt, wobei sich die Zeitung um allgemeine Formulierungen bemüht, wie „die Herren Liebhaber der Music“ (25. 5. 1748) oder „die auf dem Richterischen Caffé-Hause in der Music sich übende Gesellschaft“ (3. 12. 1748). Mit dem „Bachischen Collegium Musicum“ hatte diese Gesellschaft wohl ohnedies nichts mehr gemein.

⁵⁰ Vgl. *Tabula Musicorum der Löbl. großen Concert-Gesellschaft 1746*. 47. 48. in Riemers Chronik.

⁵¹ Man vgl. etwa die dichte Folge der „extraordinairen Concerte im Enoch Richterischen Garten“ während der Sommermonate 1748: 26. 5., 3. 6., 22. 6., 20. 7., 4. 8., 18. 8., 25. 8.

Verfmmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs

Von Alfred Drr (Gttingen)

Als vor einigen Jahren die Neuausgabe der Kantate 166 „Wo gehest du hin“ im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe (im folgenden: NBA) vorbereitet und dazu die Arie „Ich will an den Himmel denken“ in ihrer bisher verffentlichten Form mit dem Orgeltrio BWV 584 verglichen wurde, ergab sich überraschenderweise, daß beide Stücke sich gleichsam ineinanderschachteln ließen, wobei dann eine Tenor-Arie mit zwei (statt bisher einem) obligaten Instrumenten entstand. Die im Kritischen Bericht I/12 der NBA angestellten Überlegungen führten zu dem Schluß, daß aus dem nur in Gestalt der Originalstimmen (und deren Abschriften) berlieferten Quellenmaterial u. a. eine Violino-I-Stimme abgetrennt worden war und daß diese Stimme einen Solopart für die genannte Arie enthalten haben muß.

Diese Feststellung gibt zu denken. Die Frage erhebt sich, ob wir nicht öfter als bisher angenommen einen Satz Bachscher Komposition in unvollständiger Besetzung überliefert erhalten haben. Ausgeschlossen ist das eigentlich nur dann, wenn uns Partitur und Stimmen einschließlich aller Dubletten erhalten sind. Fehlen die Stimmen, so gibt die Partitur allein oft nur ein recht unvollständiges Bild der Besetzung, da sie die Verstärkung einer Stimme durch mehrere unisono geführte Instrumente häufig überhaupt nicht oder nicht vollständig angibt; ist dagegen die Partitur verschollen, so bietet uns das erhaltene Stimmenmaterial erst recht keinen sicheren Beweis für seine Vollständigkeit.

Einige wahllos herausgegriffene Beispiele mögen den erstgenannten Fall (Partitur enthält nicht die volle Besetzung) illustrieren:

Die Cantus-firmus-Verstärkung einer gesungenen Melodie durch mitgehende Instrumente (z. B. Corno) in Choralchorstzen ist meist nicht vermerkt (z. B. in Kantate 62 – vgl. NBA I/1), auch in motettischen Kantatenchorstzen ist das Mitgehen von Instrumenten mit den Singstimmen in der Partitur oft nicht angegeben (z. B. in Kantate 144 – vgl. NBA I/7).

Kantate 36: Die Verstärkung der Singstimmen durch Oboi d’amore zu Satz 2 wird von der Partitur nicht mitgeteilt (vgl. NBA I/1).

Kantate 128: Die Partitur sieht keine Mitwirkung von Rohrblattinstrumenten vor und weist die Obligatstimme des Satzes 4 der Orgel zu (vgl. NBA I/12).

Weihnachts-Oratorium, Teil II: Die Partitur sieht keine Mitwirkung von Flöten vor und läßt die Frage nach der Besetzung der Obligatpartie zur Arie „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ (Satz 15) unbeantwortet (die jetzt vorhandene Besetzungsangabe ist Zusatz von späterer Hand); ursprünglich mag Bach an eine Oboe gedacht haben (vgl. NBA II/6 und die Faksimile-Ausgabe der Partitur, Kassel, Basel, London, New York 1960).

Die Unzahl derartiger Beispiele zwingt zu der Annahme, daß uns geradezu mit Sicherheit zu einer Reihe von nur aus der Originalpartitur (und von ihr abhängigen Handschriften) bekannten Werken nicht die volle Besetzungstärke überliefert ist, mit der Bach das Werk einst aufgeführt hat. Allein, diese Verluste sind insofern zu verschmerzen, als sie nur die Klangfarbe, nicht dagegen die Struktur des Werkes betreffen; ja, in vielen Fällen entspricht die überlieferte Fassung sogar einer ursprünglichen Konzeption Bachs, die lediglich angesichts der ad hoc zur Verfügung stehenden Mittel bei der Aufführung eine willkommene, aber keineswegs als unentbehrlich empfundene Bereicherung erfahren hatte.

Sehr viel schmerzhafter ist es für uns dagegen, wenn die Partitur verlorengegangen ist und uns der erhaltene Teil der Originalstimmen nur ein lückenhaftes Bild vermittelt. Bisweilen ist dieses Bild so offensichtlich unvollständig, daß uns sein Fragmentcharakter sofort in die Augen springt – etwa in den Trauungskantaten 34a und 120a (NBA I/33). In andern Fällen ist er dagegen schwieriger zu erkennen, wobei nur an die eingangs erwähnte Arie 166/2 erinnert zu werden braucht: Jetzt, da wir die fehlende Violinstimme wiedergewonnen haben, erscheint uns die Notwendigkeit ihrer Ergänzung zwingend, solange aber ihr Fehlen unerkannt geblieben war, ist sie von niemand entbehrt worden.

In vielen Fällen ist das Vorhandensein eines originalen Umschlags ein Prüfstein für die Vollzähligkeit des von ihm umschlossenen Stimmmaterials: Sind alle im Titel genannten Instrumente mit Stimmen vertreten, so dürfen wir hoffen, daß uns nichts entgangen ist (wenngleich auch Umschlagtitel unvollständig sein können!). Allein, im eingangs erwähnten Fall hat sich auch diese Überlegung als trügerisch erwiesen, und zwar aus folgendem Grunde: Wie im Bach-Jahrbuch 1957, S. 8–10 ausführlich dargelegt wurde, gehören zum vollständigen Stimmmaterial Bachscher Kantaten und ähnlich besetzter Werke neben dem aus der Partitur kopierten ersten Stimmensatz – wir nennen seine Handschriften hier „Erstkopien“ – auch Dubletten, und zwar für die Stimmen Violino I, II und Continuo. Wird nun für einen Satz eine Solovioline verlangt, so erscheint deren Stimme natürlich nur in der entsprechenden Erstkopie; die Dublette hat an dieser Stelle einen Tacet-Vermerk. Nun sind aber im Verlauf der Teilung des Bachschen Erbes häufig zu irgendeiner Zeit die Dubletten zusammen mit der Partitur an einen, der verbleibende einfache Stimmensatz an einen anderen Besitzer weitergegeben worden; und in solchen Fällen hat man der Frage, welches Erstkopie und welches Dublette sei, keine besondere Sorgfalt gewidmet – waren doch beide in der Regel inhaltsgleich! So blieben also häufig in Wahrheit die Dubletten (statt der Erstkopien) beim Stimmensatz, während die Erstkopien mit der Partitur abwanderten, und wenn nun in der Erstkopie zufällig einmal ein Stück mehr enthalten war als in der Dublette (vgl. oben), so war der verbleibende Stimmensatz dadurch verstümmelt.

Auf die eben geschilderte Weise ist uns offenbar die Violinsolo-Partie aus

Kantate 166 abhanden gekommen. Aufgabe der vorliegenden Studie soll es nun sein nachzuprüfen, ob vielleicht noch weitere Violinstimmen auf die gleiche Weise verschollen sind. Voraussetzung für derartige Fälle wäre:

1. Die Originalpartitur und etwaige Abschriften von ihr müßten verlorengegangen sein.
2. Der Originalstimmensatz müßte erhalten sein, jedoch ohne Erstkopie der Violine I. Fehlt außerdem auch die Erstkopie der Violine II, so könnten sogar zwei Obligatstimmen zu demselben Satz verlorengegangen sein; ist jedoch die Erstkopie der Violine I erhalten, so wäre höchstens dann ein Verlust anzunehmen, wenn in ihr eine Solopartie erhalten ist; fehlt dann die Erstkopie der Violine II, so könnte mit ihr eine ergänzende Violino-II-Solopartie verlorengegangen sein; dagegen ist eine ausschließlich der Violine II ohne Beteiligung der Violine I zufallende Solopartie in Bachs Werk bisher nirgends festgestellt worden. Auch für den Continuo-part wäre der Verlust einer Solopartie – etwa für Violoncello – auf die gleiche Weise denkbar, allerdings nur dann, wenn die Continuo-Dublette an dieser Stelle ein Tacet enthält oder vom Hauptschreiber des Stimmensatzes selbst geschrieben ist. Dieser Fall kann jedoch als zu selten auftretend in unserer generellen Betrachtung vernachlässigt werden.
3. Die Struktur des Satzes müßte auf Verlust von mindestens einer Obligatstimme schließen lassen.

Die Stimmensätze Bachscher Kantaten, für die die Punkte 1 und 2 zutreffen, sind folgende:

BWV	37	St 100 ¹
	63	St 9
	64	St 84 (aber Partiturnabschrift in abweichender Fassung erhalten!)
	69	St 68
	73	St 45
	83	St 21 (aber <i>Violino Concertato</i> erhalten)
	89	St 99
	95	St 10 (Viol. II als Dublette)
	104	St 17
	140	Thomana (aber <i>Violino piccolo</i> erhalten)
	153	St 79 (Viol. II als Dublette)
	166	St 108 (bereits oben beschrieben)
	167	St 61
	172	St 23
	181	St 66

Eine Anzahl dieser Kantaten zeigt keinerlei strukturelle Merkmale, die auf den Verlust von Stimmen schließen ließen (vgl. Punkt 3), und dürfte daher

¹ Die Stimmensätze der Deutschen Staatsbibliothek Berlin einschließlich der Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek werden abgekürzt zitiert. Statt *St...* ist zu lesen: Ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach St...*

auszuschließen sein, nämlich BWV 63, 69, 83, 95, 104, 140, 153, 172². In den folgenden Kantaten wäre schon eher die Ergänzung eines Satzes durch Solovioline denkbar:

- BWV 64, Satz 7 (Arie mit obligater Oboe d'amore)
- BWV 73, Satz 2 (Arie mit obligater Oboe)
- BWV 89, Satz 3 (Continuo-Arie)
- BWV 167, Satz 3 (Duett mit obligater Oboe da caccia),

doch stockt der rhythmische Fluß des Satzes an keiner Stelle, so daß nirgends der Eindruck einer Ergänzungsbedürftigkeit entsteht. Insbesondere scheint uns die Prägnanz der Continuo-Melodik der Arie 89/3 in charakteristischem Gegensatz zu stehen zu den gleich zu erwähnenden Arien, in denen der Continuo offensichtlich nur als schlichtes Komplement zu (mindestens) einer verlorengegangenen Obligatstimme entworfen worden ist. Diesen restlichen Sätzen wenden wir uns jetzt zu; es sind – abgesehen von der schon erwähnten Arie 166/2 – folgende:

BWV 37, Satz 2: Erhalten als Arie für Tenor und Bc.; von Violino I und II sind lediglich die Dubletten erhalten, wie aus dem schriftkundlichen Befund und der Entstehungsfolge der erhaltenen Handschriften mit größter Wahrscheinlichkeit zu schließen ist (siehe den Kritischen Bericht I/12 der NBA, S. 142–144). Die gestaltlose, wenig prägnante Formung des Bc., besonders in den Ritornellpartien fordert offensichtlich eine instrumentale Vervollständigung.

BWV 181, Satz 3: Erhalten als Arie für Tenor und Bc.; von Violino I ist nur die Dublette erhalten (von Violino II nur die Erstkopie). Der strukturelle Befund entspricht dem von BWV 37/2.

In beiden Fällen dürfte ein bisher unbekannter Verlust uns den Satz verstümmelt überliefert haben, oder vorsichtiger ausgedrückt: Wenn die genannten Sätze eine Solovioline verlangt haben sollten (oder BWV 37/2 auch zwei), so kann uns deren Stimme nicht erhalten geblieben sein!

Wir betrachten nun beide Sätze etwas genauer, um festzustellen, ob dieser zunächst noch mehr gefühlsmäßige Eindruck durch eine kritische Analyse bekräftigt werden kann. Hilfreich ist dabei die Erkenntnis, daß die Bachsche Arie meist eine außerordentliche thematische Dichte zeigt, die sich in häufiger Wiederkehr von Ritornellfiguren auch innerhalb der Vokalteile äußert. Das Aufspüren von Möglichkeiten zur Einfügung derartiger „Ritornellzitate“ im Vokalteil ist daher für unsere Beweisführung besonders wichtig, daneben der Nachweis von Haltetönen und Pausen, die in keiner der übrigen vorhandenen Stimmen rhythmisch überbrückt werden. Als – freilich schwer realisierbares – Endziel würde dann eine Rekonstruktion der vermißten Stimme(n) zu gelten haben, bei der zwar niemals eine

² Zu BWV 172 und der Problematik ihrer Überlieferung vgl. den Kritischen Bericht I/13 der NBA.

notengetreue, wohl aber vielleicht eine stilistische Identität der rekonstruierten mit der verschollenen Stimme zu erreichen wäre.

Wir beginnen mit BWV 181/3, da hier die Erstkopie der Violine II erhalten ist, so daß der Verlust von nur einer Stimme angenommen werden muß. Eine Einzeldarstellung des Überlieferungsbefundes findet sich im Kritischen Bericht I/7 der NBA, S. 142 ff.

Zunächst fällt die thematische Dürftigkeit des Ritornells ins Auge, insbesondere der Takte 27 bis 30. Hinzu kommt, daß die Continuo-Partie „*piano e staccato per tutto*“ zu spielen ist, eine Vorschrift, deren Berechtigung von der Substanz des Überlieferten her nur schwer einleuchten will, die jedoch sofort verständlich würde, faßte man die erhaltene Stimme als Begleitpartie einer Solovioline – vielleicht gar „*con sordino*“ zu spielen – auf.

Das Ritornell, das mit 34 Takten eine für einen Continuosatz ganz unwahrscheinliche Länge aufweist, läßt sich wie folgt gliedern:

The image shows a musical score for the bass line of BWV 181/3, spanning 34 measures. The score is divided into seven sections labeled a through g. Section a (measures 1-6) is a double-stroke phrase. Section b (measures 7-10) is a three-measure phrase. Section c (measures 11-14) and section d (measures 15-22) are four-measure phrases. Section e (measures 23-26) and section f (measures 27-30) are four-measure phrases. Section g (measures 31-34) is a four-measure phrase. The score includes various figured bass annotations such as '6', '6 6', '6 5', '5', '6 5', '5', '6 5', '6', '6 5', '6 4', and '5 #'. There are also structural labels like 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g' and 'a1' above the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Einem doppelstolligen Vordersatz (a) folgen ein dreigliedriges (b) und zwei viergliedrige (c, d) Sequenzgebilde, das letzte zur doppelten Subdominante modulierend. Von den nun folgenden drei Abschnitten haben die ersten beiden subdominantischen (e) bzw. dominantischen (f) Orgelpunktcharakter, der letzte (g) Kadenzcharakter. Doch hindert die mangelhafte motivische Ausprägung der einzelnen, meist ohne inneren Zusammen-

hang aneinandergereihten Abschnitte die Wahrnehmung einer sinnvollen Gliederung und führt zu der Vermutung, daß jene vermißte Plastizität in Wirklichkeit durch die fehlende Violinstimme realisiert worden sei, wobei unserer erhaltenen Bc-Partie gerade die Aufgabe zufiel, durch Überbrücken der Zäsuren den rhythmisch-melodischen Fluß aufrechtzuerhalten (deutlich z. B. in Takt 34-35).

Im weiteren Verlauf des Satzes werden Ritornellbruchstücke wie folgt wiederholt:

a) als Zwischenspiele:

Takt 38-42 = a

Takt 88-92 = a' (das 2. Glied subdominantisch umgebrochen)

Takt 139-143 = a'

Takt 147-149 = f

b) in den Vokalteilen:

Takt 65-75 = a b' (das letzte Glied α' verändert)

Takt 123-130 = e' f (e' = $\gamma\gamma\gamma\gamma$ gegenüber e = $\beta\beta\gamma\gamma$)

Die Thematik der Singstimme zu Beginn des Vokalteils kann mit der des Ritornells weder identisch noch aus ihr abgeleitet gewesen sein: Der harmonische Aufbau des Vokalteils unterscheidet sich in seinen Anfangstakten zu weitgehend von dem des Ritornellbeginns. Vermutlich hatte die Violinthematik – die Richtigkeit unserer These vorausgesetzt – stark instrumentalen Charakter.

Die Tenorstimme beginnt in Takt 34 ff. mit einer „Devise“, die in Takt 41 ff. wiederholt wird – aber nicht notengetreu! Der Terzsprung abwärts (Takt 34/35) wird ohne erkennbaren Grund zum Sextsprung aufwärts (Takt 41/42) umgeformt. Das könnte jedoch seine Ursache darin haben, daß die Thematik der Solovioline, die nach der vom Tenor eingangs vorgetragenen Devise wieder mit den ersten Ritornelltakten eingesetzt hat (Takt 38-42), diesen Umbruch zur Vermeidung falscher Fortschreitungen nötig macht³. Zu demselben Schluß führt die Beobachtung der Stimmführung im Bc. dieser Takte. Während nämlich die Singstimmenmelodik der Takte 34-38 und 41-45 mit der eben erwähnten Ausnahme identisch ist, unterscheidet sich die Lesart des Bc. beider Partien recht erheblich, wobei besonders für das Ausbleiben der Sechzehntelbewegung aus Takt 36 im Wiederholungstakt 43 kein einleuchtender Grund vorhanden ist, wenn nicht die Rücksichtnahme auf eine hinzutretende Obligatpartie. Denn das Fortschreiten von der belebten zur weniger belebten Bewegung bei der Wiederholung würde den ästhetischen Grundsätzen des Barock ebenso widersprechen wie das von bewegterer zur ruhigerer Harmonik, wie es ein Vergleich der Takte 35 und 42 zeigt. Zur Verdeutlichung des Gesagten seien die Tenor-Devise und

³ Unser weiter unten mitgeteilter Rekonstruktionsvorschlag für die Ritornelltakte verwirklicht die hier angenommene Situation.

ihr Bc. zu Beginn und in der Wiederholung nachfolgend untereinandergeordnet:

Tenore
Takt 34 ff.
Takt 41 ff.

T.34
T.41

Der schäd-li - chen Dor-nen un - end-li - che Zahl,

Continuo
Organo
Takt 34 ff.

Continuo
Organo
Takt 41 ff.

Nimmt man nun aber an, die Wiederholung der Devise sei im Zusammenspiel mit der Violine erklingen, so wäre selbstverständlich die von uns vermißte bewegungsmäßige und harmonische Intensivierung in der Violinstimme verwirklicht worden.

Wenn nun aber schon die Begleitung der eben miteinander verglichenen Vokaltakte bei der Wiederholung anders ausfällt, so dürfen wir annehmen, daß auch Ritornellbruchstücke, die in der mutmaßlichen Violinstimme erklingen, im Bc. an verschiedenen Stellen auch wieder anders begleitet werden, sobald die Singstimme hinzutritt. Wir versuchen also, den oben unter b) aufgeführten Takten noch solche hinzuzufügen, die auf Grund ihrer Harmonik und Bezifferung dieselbe Violin-Oberstimme möglich machen wie die entsprechenden Ritornelltakte:

Takt 46-53 entspricht Takt 6-13, wie der gleiche harmonische Aufbau zeigt:

Takt	6	7	8	9	10	11	12	13
	46	47	48	49	50	51	52	53
b:	IV	VII	III	VI	II	V	I	V

Teilweise ist der Continuo sogar identisch (Takt 10f. = Takt 50f.), auffallend oft jedoch nicht.

Takt 106-122 entspricht Takt 5-21, wie wiederum der gleiche harmonische Aufbau beweist:

Takt	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122
b:	I	IV	VII	III	VI	II ⁷	V	I	V	I	IV	V ⁽⁹⁾	III	VI	II	V ⁷	I
																	IV ⁹

Kennzeichnend für diese zweite Partie ist wiederum die Vereinfachung des Bc. in den Takten 106ff. gegenüber 5ff., die sich (wie bei der Wiederholung der Devise) am leichtesten durch das Zusammenwirken von Singstimme und Violine erklären läßt.

Endlich sei noch auf die Schlußakte hingewiesen, die auffallenderweise nicht mehr das gesamte Ritornell umfassen, sondern nur einen subdominantisch umgebrochenen Abschnitt a', eine modulierende neue Partie von 2 Takten, anschließend Abschnitt f und wiederum einen neu gefaßten kadenzierenden Schlußteil. Die Kürze dieses Schlußritornells leuchtet aber sofort ein, wenn man annimmt, daß mit den Takten 106 bis 130 kurz zuvor beinahe das gesamte Ritornell während des Gesangsteils in der Violinstimme erklingen ist (vgl. oben). Kennzeichnend für die vier Schlußakte ist die chromatisch absteigende Linie, die durch die Bezifferung gefordert und in der Violinstimme sicherlich auch realisiert worden war:

Von hier aus darf angenommen werden, daß auch das Anfangsritornell in der Violinstimme nicht frei von Chromatik war und damit diese Schlußwendung logischer vorbereiten half, als das in den erhaltenen Stimmen geschehen ist. So könnten z. B. die Takte 15 bis 20 eine taktweise chromatisch absteigende Linie h-ais-a-gis-g-fis geboten haben.

Nicht um einen Lösungsvorschlag anzubieten, sondern lediglich um zu zeigen, daß sich die hypothetische Solopartie tatsächlich in der angedeuteten Weise realisieren läßt, sei nachstehend noch ein Rekonstruktionsversuch für das Einleitungsritornell (und die aus diesem übernommenen „Ritornellzitate“ der übrigen Teile) gegeben. Gewiß nähern wir uns der ursprünglichen Form damit nur sehr von ferne, und doch erhält manche ungewohnte Bezifferung unseres Satzes hier eine unerwartete Bestätigung, so z. B. die Nonenakkorde der Takte 117 und 119. Eigenartig ist auch, wie die Wiederholung des Taktes 12 als Takt 52 dessen Bezifferung bestätigt, während die Wiederholung desselben Taktes als Takt 113 mit dessen Bezifferung nicht völlig übereinstimmt (Notenbeispiel umstehend).

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß die Analyse des Satzes 181/3 unsere These von einer verschollenen Violino-solo-Stimme entschieden bekräftigt hat. Die wesentlichen Beweisgründe sind:

1. Die Gestaltlosigkeit des (Continuo-) Ritornells.
2. Die unterschiedliche Begleitung identischer Tenorpartien durch den Bc.
3. Die Möglichkeit zur Anbringung von Ritornellzitatens auch an solchen Stellen, an denen diese im Continuo nicht verwirklicht ist (Takte 46ff., 106ff.).
4. Die Möglichkeit, verschiedene Generalbaßziffern, die aus den erhaltenen Stimmen heraus nicht abzuleiten sind, durch eine entsprechende Führung der Violinstimme zu erklären (z. B. Takte 117, 119 u. öfter).

Violino I solo

= Takt 38-42
 = Takt 65-75, dominantversetzt
 = Takt 88-90, dominantversetzt
 = Takt 106-122
 = Takt 139-141

6 7 8 9 10 11
 = Takt 46-53

12 13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29
 = Takt 124? = Takt 125-130

30 31 32 33 34
 = Takt 147-150

Nun zu Satz 37/2, der in mancher Hinsicht andere Aspekte zeigt. Zunächst ist hier nicht zu entscheiden, ob ein oder zwei Soloviolinstimmen verschollen sind, denn von beiden Violinstimmen sind offenbar nur die Dubletten erhalten. Doch sprechen einige Anzeichen gegen eine Besetzung mit mehr als einer Obligatstimme:

1. Die Besetzung mit zwei Violinen ist in Bachs Arienschriften sehr viel seltener als die mit einer. Nach W. Neumanns Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs stehen 53 Arien mit 1 Violine nur 9 Arien mit 2 Violinen (eine 10. ist unecht) gegenüber, wobei freilich chorische Besetzung miteinbegriffen ist, da die Quellen eine Unterscheidung nicht immer möglich machen.
2. Ein großer Teil der Arien für 2 Obligatinstrumente beginnt mit imitierendem Einsatz; doch bietet der Bc. der vorliegenden Arie keinerlei Hinweise auf eine derartige Möglichkeit. Insbesondere ist beim Erreichen der Dominant in Takt 3f. nirgends ein Ansatzpunkt zu quinttransponierter Wiederholung der Eingangstakte gegeben. Demgegenüber

spricht die auffällige Kürze des Ritornells entschieden gegen einen sukzessiven Einsatz zweier Stimmen. Allenfalls ließe sich noch eine Imitation in der Prim auf das 4. Achtel des 1. Taktes anbringen, doch läßt sich diese kaum über die ersten Noten hinaus fortführen (vgl. dazu den unten mitgeteilten Bc. des Ritornells).

Wir werden daher im folgenden von der Annahme ausgehen, daß unsere Arie mit nur einer Solovioline besetzt war, wenngleich sich der Gedanke an eine Besetzung mit zwei Violinen nicht völlig abweisen läßt.

Das Ritornell zeichnet sich diesmal im Bc. noch weniger durch Prägnanz der Erfindung aus als das zuvor behandelte; eine Gliederung ist nur andeutungsweise erkennbar:

Die Melodik erweist sich einwandfrei als sekundär konzipiert, deutlich erkennbar am Überwiegen der die Harmonie festlegenden Oktav-, Quint- und Quartschritte. Weder finden sich Sequenzierungen noch Entsprechungen größerer Partien, sondern lediglich eine Teilung in Vorder- (a) und Nachsatz (b), wobei die Entsprechungen jedoch kaum im Melodischen zu entdecken sind, sondern in erster Linie im harmonischen Schema I-V, V-I. Auffällig ist jedoch die unterschiedliche Stellung der Sechzehntelgruppen im Taktgefüge, die eine verschiedenartige Funktion vermuten läßt: Die beiden ersten Gruppen stehen im 4. bzw. 8. Achtel, führen auf die betonte Zählzeit zu und konstituieren somit zu Beginn den Takt; die übrigen lösen eine durch vorhergehende Kadenzschritte eingetretene Stauung auf, führen also, im 6. Achtel des Taktes stehend, vom Schwerpunkt weg und haben damit höchstwahrscheinlich – zumindest in Takt 3 – die Aufgabe, eine gliedernde Zäsur, die in der hypothetischen Solostimme gesetzt war, zu überbrücken.

Auch diesmal finden sich im Verlauf des Satzes mehrere Wiederholungen von Ritornellteilen:

a) als Zwischenspiele:

Takt 13–14 = 7–8

Takt 26–33 = 1–8 (= das gesamte Ritornell)

b) in den Vokalteilen:

Takt 15 = 1 } (= das gesamte Ritornell bei freier Wiederholung
Takt 19–22 = 5–8 } der Takte 2–4 als 16–18)
Takt 24–25 = ähnlich Takt 7–8.

Im Gegensatz zur vorher behandelten Arie setzt diesmal der Vokalteil – nach der Devise – sofort mit einer Wiederholung des Ritornell-Bc. ein (vgl. oben, b). Dabei bleibt es ungewiß, ob wir in der Singstimmenpartie dieser Takte 15 bis 22 eine – selbstverständlich textbedingt-freie – Wiederholung des Eingangsritornells zu sehen haben, oder ob diese Wiederholung in der Violinstimme erklingt und die Tenorpartie einen Kontrapunkt bildet, oder aber, was am wahrscheinlichsten ist, ob beide Möglichkeiten kombiniert wurden, so daß die Ritornellwiederholung teils in der Violine, teils auch in der Singstimme erscheint.

Auch diesmal fällt wieder die unterschiedliche Begleitung der „Devise“ (Takt 8–11) und ihrer Wiederholung (Takt 14–17) ins Auge:

Tenore
Takt 9 ff.
Takt 15 ff.

8 Der Glaube ist das Pfand der Liebe, die Jesus

Continuo
Takt 9 ff.

Continuo
Takt 15 ff.

3
für die Seinen hegt

Und wieder sticht die prägnantere Fassung der Takte 8 ff. in bemerkenswerter Weise von der weniger profilierten der Wiederholungstakte 14 ff. ab. Die erstgenannte bietet an mehreren Stellen Terzen- und Sextenintervalle, wo die Wiederholung Quint- und Oktavklänge aufweist (Takt 9 bzw. 15 im 1., 4. und 5. Achtel – vgl. auch Takt 10 bzw. 16, 3. Achtel), so daß man auch diesmal wieder annehmen möchte, der Wiederholung der Devise sei in Wahrheit eine Obligatstimme beigegeben, die die harmonischen

Lücken füllt. Besonders beweiskräftig scheint dabei die rhythmische Stauung des Bc. in Takt 16 zu sein, die als Variante der Takte 2 und 10 nur dann als Intensivierung des zuvor Gespielten verstanden werden kann, wenn sie zusammen mit einer bewegten Obligatstimme erklingt.

Auch diesmal wieder ist auf eine Anzahl von Generalbaßziffern hinzuweisen, für die sich aus den überlieferten Stimmen keine zwingende Notwendigkeit ergibt und für deren Setzung vermutlich die Führung der verschollenen Solostimme Anlaß gegeben hat. So könnten die Nonenakkorde in den Takten 19, 25 und 46 durch Vorhaltsbildungen in der Violinstimme veranlaßt worden sein, während die Ziffern der Takte 2, 21, 26 und 37 auf Sechzehntelbewegung schließen lassen.

Endlich sei noch auf die ungewöhnliche Aufeinanderfolge zweier Continuosätze hingewiesen, die sich ergeben würde, läßt man die These von der verlorenen Obligatstimme nicht gelten. Denn während es in andern Kantaten wohl gelegentlich vorkommt, daß ein continuobegleitetes Rezitativ mit einer ebensolchen Arie zusammentrifft, so ist doch die Folge Continuo-Arie (Satz 2) – Continuo-Choraldуетt (Satz 3) völlig ungewöhnlich.

Fassen wir die gewonnenen Beweisgründe wiederum zusammen, so ergibt sich für die Arie BWV 37/2:

1. Die Gestaltlosigkeit des (Continuo-) Ritornells und die Funktion einiger seiner Sechzehntelfiguren, die sich am leichtesten als Überbrückung der in einer Oberstimme auftretenden Zäsur deuten läßt.
2. Die unterschiedliche Begleitung identischer Tenorpartien im Bc.
3. Die Möglichkeit, verschiedene Generalbaßziffern, die aus den erhaltenen Stimmen heraus nicht abzuleiten sind, durch eine entsprechende Führung der Violinstimme zu erklären.
4. Die Unwahrscheinlichkeit, daß Bach zwei ausgedehnte, unmittelbar aufeinanderfolgende Sätze als Continuosatz komponiert haben sollte.

Demnach dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit in den Tenor-Arien der Kantaten 37 und 181 Kompositionen mit obligater Solovioline sehen.

Am Schluß unserer Betrachtungen drängt sich notwendigerweise die Frage auf, ob wohl noch irgendeine Aussicht besteht, die verschollenen Stimmen eines Tages wiederzuentdecken. Das ist nun freilich höchst unwahrscheinlich, nicht allein wegen der zwei Weltkriege, die in diesem Jahrhundert unsere Bestände verringert haben, sondern besonders auch, weil alle bekannten Abschriften der drei fraglichen Kantaten (BWV 37, 166 und 181) diese verschollenen Stimmen bereits nicht mehr kennen. Schon in den Jahren also, in denen Franz Hauser und Joseph Fischhof ihre Kantatensammlungen abschreiben ließen, also um 1830–1840, haben ihnen weder die Partituren noch die verschollenen Erstkopien dieser Werke vorgelegen. Freilich gibt es doch noch einen kleinen Fingerzeig, der wenigstens bis in die Jahre um 1840 führt: Im Oktober 1842 nämlich erschien der Erstdruck des Orgeltrios g-Moll BWV 584 in der von G. W. Körner und A. G. Ritter

beachteten die d-Moll-Variante dieses Taktes nicht. Nur in der oben erwähnten Veröffentlichung Körners findet sich die Lesart der d-Moll-Stimme, natürlich nach c-Moll, der Tonart des Arrangements, transponiert.

Es ist nun ohnehin schon ganz unwahrscheinlich, daß Körner diesen Satz ausgerechnet aus der Oboenstimme in d und der Violin- bzw. Continuo-Stimme in c zusammengetragen habe, und einige Lesartendifferenzen in Takt 16f. beweisen auch, daß die uns erhaltene d-Moll-Stimme nicht die Vorlage gewesen sein kann. Ja wir glauben sogar, daß der Arrangeur überhaupt keine Stimmen als Vorlage verwendet hat; denn sonst hätte er natürlich ebenso wie alle übrigen Herausgeber eine Oboenstimme in c herangezogen. Seine Vorlage dürfte vielmehr die Originalpartitur oder ein Abkömmling von ihr gewesen sein, denn allein in ihr wird Bach den Oboenpart in seiner originalen Lesart, aber wie alle übrigen Stimmen in c-Moll niedergeschrieben haben, wie er das auch in den zeitlich angrenzenden Werken BWV 12 (Originalpartitur P 44) und 199 (Originalpartitur Königl. Bibliothek Kopenhagen) getan hat: Offensichtlich empfand Bach es als leichter, sämtliche Stimmen zunächst in derselben Tonart zu konzipieren; die Übertragung in die Kammer-ton-Notierung geschah dann erst beim Ausschreiben des Stimmenmaterials.

Sofern Körner in den geschilderten zwei Fällen wirklich auf die Originalpartitur (oder deren Abschrift) und nicht etwa auf bereits vorliegende Bearbeitungen zurückgegriffen hat, würde das bedeuten, daß er noch um 1840 Zugang zu zwei inzwischen verschollenen und auch damals schon kaum mehr bekannten (Hauser, Fischhof!) Bach-Handschriften hatte.

Beide damals von Körner veröffentlichten Sätze – aus BWV 21 und 166 – entstammen dem Kantatenjahrgang I Bachs, von dem sich im Nachlaß seines Sohnes Carl Philipp Emanuel jeweils abwechselnd Partitur oder Stimmen befanden (vgl. BJ 1957, S. 13–15). Für beide Kantaten nennt C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis nur die Stimmen, in beiden Fällen geht also Körners Quelle nicht auf Philipp Emanuel zurück, sondern auf den Besitzer des andern Teils der Handschriften dieses Jahrgangs.

Ebenso gehören auch die übrigen uns hier interessierenden Kantaten, nämlich BWV 37 und 181 dem Jahrgang I zu, und auch hier nennt das Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs jeweils nur die Stimmen. Unsere Frage, ob sich das Fehlende wiederfinden läßt, ist also gleichbedeutend mit der Frage nach dem Verbleib der nicht von Philipp Emanuel hinterlassenen Handschriftenhälfte dieses Jahrgangs. Wenig genug ist heute davon noch bekannt. Wo aber mag der Rest geblieben sein? Und hat Körner ihn um 1840 noch selbst eingesehen, oder hatte er nur die dürftigen Arrangements in Händen, die er im „Orgelfreund“ veröffentlicht hat?...

Nachtrag

Nach Fertigstellung dieser Studie teilt mir Herr W. H. Scheide, Princeton, USA, mit, daß seiner Ansicht nach für die Arie „Gott ist mein Freund“ (Satz 2) der Kantate 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ gleichfalls

eine Violino-II-Stimme zu ergänzen sei. Auch diese Kantate ist nur in Stimmen (und Abschriften davon) überliefert; der Befund weicht aber insofern von den bisher geschilderten Fällen ab, als hier allem Anschein nach die beiden Erstkopien Violino I und Violino II erhalten sind. Daß trotzdem ein Teil des ursprünglichen Stimmenmaterials verlorengegangen ist, wird durch die Tatsache bewiesen, daß uns die Violinstimme zu Satz 4 nur in Form eines nachträglichen Einlegeblattes von der Hand Altnikols überliefert ist; und es scheint nicht unmöglich, daß dieser Part zu Satz 4 zusammen mit dem vermißten zu Satz 2 ursprünglich in derselben, jetzt verschollenen Instrumentalstimme vereinigt war. Ob diese Stimme von allem Anfang an eine Violinstimme gewesen ist, bleibt vorerst ungeklärt.

Der stilistische Befund erhärtet die ausgesprochene Vermutung vom Verlust einer Instrumentalstimme zu Satz 2 auf den ersten Blick. Eine eingehende Darstellung des Sachverhalts wird bei der Neuausgabe innerhalb der NBA zu geben sein.

Über das Dissonanzverständnis Bachs

Von Bernhard Stockmann (Berlin)

Im Werk Bachs stehen Dissonanz und Konsonanz im wechselseitigen Verhältnis. Die Dissonanz wird allgemein nicht als Farbwert verstanden, sondern gewinnt ihre eigentliche Kraft erst aus der Konsonanz. Noch bei Scheidt oder Schütz bedeutet der letzte Akkord eines Werkes nicht die endgültige Befreiung, da der Konsonanz der Konflikt zur Dissonanz fehlt. Diese Musik basiert auf dem Dreiklang, wobei der Eindruck des Spannungslosen sich noch dadurch verstärkt, daß der frühere Barock dem Verhältnis von Tonika zu Dominante keine letztthin gültige Gestalt zu geben vermochte. Bach hingegen erreicht den lösenden Effekt der Schlußfermate durch vorhergehende dissonante Stauungen, die als Finalsteigerungen interpretiert werden können (vgl. im Orgelwerk die Fugen G-Dur BWV 541, c-Moll BWV 546, die letzte der großen Kyrie-Bearbeitungen BWV 671). – Bach nötigt die Dissonanz in die Konsonanz, anders gesagt: der dissonanten Spannung hat die Lösung in die ruhende Konsonanz zu folgen. Wie gewagt müssen daher in der Matthäuspassion die Choreinsätze „Laßt ihn, haltet, bindet nicht“ anmuten! Gemäß der Regel der Modulation (b-Moll nach a-Moll, e-Moll nach d-Moll) schließen die beiden ersten dieser Anrufe auf einem Tonikadreiklang. Der dritte Einsatz läßt im Sinne einer gesteigerten Emphase die zweite Umkehrung des Dominantseptakkordes von C-Dur unaufgelöst stehen. Das folgende Achtel der weiter piano gehaltenen Instrumentalbegleitung der Solisten bringt den Dreiklang G–H–D, der als Auflösung verstanden werden könnte. Es wäre aber auch zu rechtfertigen, ihn als Teil des vorhergehenden Terzquartakkordes zu deuten und F als Ergänzung gleichsam mitzuhören, denn ohne Frage schwingt das Forte des vierstimmigen Chores zusamt dem Tutti des zweiten Orchesters weiter in den Takt hinein. Erst auf dem dritten Viertel steht der scheinkonsonante Quartsextakkord G–C–E. Diese Takte erhalten ihren eigentümlichen Reiz durch den modulatorischen Plan. Der letzte Choreinsatz scheint zur Modulation nach C-Dur (von G-Dur) anzusetzen. Die Zieltonart wird jedoch nicht erreicht, da nach dem Dominantseptakkord die geforderte Tonika ausbleibt. Im folgenden Viertel weicht der Komponist auf dem Quartsextakkord G–C–E kurz nach G-Dur aus, indem der Baß *fis* umspielt. Diese Art, den Septakkord der siebten Stufe zu erreichen, nämlich von der Quinte der Subdominante in die Terz der Dominante zu gelangen, hat das späte 18. und zumal das 19. Jahrhundert bis zum Überdruß angewendet. Das letzte Achtel bringt jedoch den Dominantseptakkord von C-Dur, der vorhaltsartig in den Dreiklang der Dominante aufgelöst wird, ohne daß die Tonika C-Dur späterhin erschiene. – Mit dem Choreinsatz „Barrabam“ befreit sich Bach noch entschiedener von den Regeln eines konventionellen Dissonanzverständnisses. Dieser frei ein-

setzende, dreimalige verminderte Septakkord der siebten Stufe wird nicht aufgelöst. Zwar führt ihn der Komponist, um äußerlich der Pflicht zu genügen, zwei Takte später, in der Partie des Pilatus, in den *e*-Moll-Dreiklang über; es ist aber fraglich, ob der Hörer das Piano des Continuoinstrumentes auf die dynamische Kraft des acht- (bzw. sechs-) stimmigen Doppelchores beziehen kann. Wollte man jedoch den Choreinsatz mit den folgenden Takten als musikalische Einheit verstehen, dann wäre auch der Quintsextakkord aufschlußreich, der mit anschließender Pause nach dem Einwurf des Chores steht. Er könnte als „Scheindissonanz“ gelten, da er, gemessen an der vorhergehenden „Reizdissonanz“, als lösende Kraft erscheint. Von ähnlicher Art ist die Behandlung des verminderten Septakkordes in dem Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“, den Bach in den Quintsextakkord Fis–C–D–A leitet, indem *es'* nach *d'* geführt wird, *c'* jedoch liegenbleibt (Takt 10). Der Hörer vermutet, hierdurch sei der Dreiklang der Dominante erreicht, da das C nicht neu angeschlagen wird. Der Quintsextakkord wird gegenüber der vorhergehenden Dissonanz schon als Befreiung empfunden, er besitzt aber noch so viel Kraft, um die Pausen des Continuo musikalisch zu erfüllen, da hier eine ruhende Konsonanz die Linie der Singstimme stocken ließe. Eine Verbindung zu dem Beginn des „Tristan“ wäre leicht zu ziehen. Hier wird der alterierte Septakkord der siebten Stufe über *a'* und *ais'* der Oberstimme in den Dominantseptakkord aufgelöst. Dieser ist, von dem alterierten Akkord und dem leiterfremden Vorhalt *Ais* her gesehen, als Konsonanz zu deuten, bezieht man ihn auf die anschließende Pause, so geht von ihm noch ein lösungsbedürftiger Impuls aus. Wenn hier Wagner den *E*-Dur-Dreiklang gesetzt hätte, wären die ersten Takte des Vorspiels ein Stückwerk geworden. Die Pause käme einer Notlösung gleich und wäre nicht integrierender Bestandteil des Ganzen¹.

Es wurde an zwei Beispielen gezeigt, daß schon Bach dazu neigt, die Dissonanz nicht aufzulösen, jedoch nicht mit der Absicht, sie als isolierten Farbwert zu verstehen, sondern um dem Hörer die erwartete Entspannung vorzuenthalten. Die Orgelfantasie *G*-Dur (BWV 572) legt eine ähnliche Interpretation nahe. Der fünfstimmige Mittelsatz, der in Takt 149 zur Sechsstimmigkeit erweitert wird, schließt in Takt 157 auf dem verminderten Septakkord der Wechseldominante. Der Hörer vermutet, daß nach der Pause die *G*-Dur-Kadenz das Werk zu Ende führe. Bach reiht jedoch einen Lentement überschriebenen zweistimmigen Schlußteil an, der den vorhergehenden verminderten Septakkord zu übernehmen scheint (vgl. *cis*, *e'*). In dem von der *A*-cappella-Polyphonie inspirierten „Grave“ stehen die Intervalle in ihrer natürlichen Spannung zueinander, jeder einzelne Tonschritt bestimmt die Dichte des Satzes. Hingegen dominiert in dem „Lentement“, das wegen des Viervierteltaktes und der Zweiunddreißigsteltriolen

¹ Die zweite Dissonanz wird als Auflösung gehört, da sie die gleiche Funktion wie die vorhergehende ausübt und somit als abgeschwächte Dominante wirkt.

rasch zu spielen ist, eine aufgelockerte Farblichkeit². An die Stelle zeichnerischer, wenn auch durch den Vollklang satt wirkender Konturen ist eine farblich lebhaftere Flächigkeit getreten. Das fünfstimmige „Grave“ verlangt für die Wiedergabe das ausgeglichene Plenum des Hauptwerkes, während das „Lentement“ mit dem aufgespaltenen Klang des Brustwerks oder Positivs zu denken ist³. Zwei verschiedenartige, genauer gegensätzliche Bewertungen des Einzeltones sind in dieser Komposition gegenübergestellt. Der verminderte Septakkord, der als Bindeglied zugleich die Erwartung des Hörers wachhalten soll, wird in einen anderen tonalen Bereich übertragen und erfährt nicht die Auflösung, die ihm seiner Entstehung nach zukäme.

Eine Vorstufe zu der Technik, die Dissonanz nicht aufzulösen, scheint es zu sein, wenn dieser eine Pause folgt. Wird die Dissonanz durch eine Pause zerschnitten, so wäre hierin die einfachste Form zu sehen. Bei Buxtehude ist dieses Prinzip selten zu finden. Es sei auf das *e*-Moll-Präludium (Gesamtausgabe Spitta-Seiffert I, 13, Takt 21)⁴ hingewiesen. Bruhns hat in dieser Weise den Schluß des *e*-Moll-Präludiums (GA. II, 3) wirkungsvoll gesteigert. Für Lübeck sei das *E*-Dur-Präludium (Ausgabe H. Keller, Peters, Nr. 2, Takt 12) erwähnt.

Bach ist diese Art der Dissonanz fremd. Es wäre vielleicht der Choralatz „Es ist genug“ (BWV 60) heranzuziehen, denn der Quintsextakkord, dem die Pause folgt, wird nicht in die Tonika, sondern in den Dreiklang der Dominante geführt (Takt 2). Das Ohr kann leicht das dissonierende *Fis* ergänzen, da die Funktion trotz der veränderten Lage (nur im Tenor und Baß) bestehen bleibt. In der kompositorischen Dichte übertrifft hier jedoch Bach seine Vorläufer, da die durch die Pause zerlegte Dissonanz in eine selbst für ihn überraschende Modulation einbezogen ist. Der Komponist moduliert in den Anfangstakten von *A*-Dur nach *cis*-Moll, indem er die Zieltonart nicht auf dem kürzesten Wege, also über *fis*-Moll, sondern durch ein differenziertes Umdeuten der einzelnen Stufen erreicht. Analyse: T *A*-Dur, D = S *E*-Dur, D = S+ *Fis*-Dur, D *Gis*-Dur, Pause, D *Gis*-Dur, T *cis*-Moll. Hätte Bach statt *Fis*-Dur in Takt 1 *fis*-Moll gewählt, so wäre das Schema einfacher, d. h. die Takte gingen der dominantischen Spannung verlustig. Analyse: T *A*-Dur, D *E*-Dur, Tp = S *fis*-Moll, D *Gis*-Dur, T *cis*-Moll. In diesen Takten wird aber auch die Absicht deutlich, die Tonika zugunsten der Dominante zu verdrängen. Betrachtet man die Oberstimme

² H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, vgl. S. 74, versucht das „Lentement“ als einen latent fünfstimmigen Satz zu deuten, indem er die nicht zum Akkord gehörenden scheinbaren Nebennoten wie auch den Bewegungsablauf eliminiert. Nun ist aber zu berücksichtigen, daß die vermeintlichen Durchgänge und Vorhalte sich sowohl in der zeitlichen Dauer als auch in den Taktschwerpunkten von den Hauptnoten kaum unterscheiden. Auch klangliche Härten (Takt 2, 4, 5) verraten nicht so sehr eine lineare Konzeption, sondern sind eher als farbliche Nuancen zu verstehen und werden daher auch willig gehört.

³ Allein durch den Wechsel der Registrierung nimmt die primär „logische“ Tonhöhe einen mehr „impressiven“ Charakter an.

⁴ Gesamtausgaben künftig zitiert als GA.

für sich allein, so erreicht diese in Takt zwei auf „genug“ die Tonart *H-Dur*. Bach zieht jedoch die Linie weiter, indem er das ursprünglich tonikalisierte *Dis* als zur Dominante gehörig versteht und hierdurch der modulatorischen Entwicklung einen längeren Atem verleiht. Häufiger läßt Bach der Pause die Auflösung unmittelbar folgen. Im *Contrapunctus I* der *Kunst der Fuge* erreichen die Stimmen in Takt 70 den verminderten Septakkord (dritte Umkehrung) der Dominante, der nach der Pause in den Quartsextakkord der Tonika *d-Moll* geführt wird. Nach der nun folgenden Pause erscheint die Zwischendominante, in Gestalt des verminderten Septakkordes, die sich jedoch mehr als Vorhalt zur zweiten Umkehrung des Tonika-Dreiklanges geltend macht. Durch die erste Pause wird die zur Tonika hinzielende Kraft der dissonierenden Dominante verstärkt, aber auch die zweite Pause (Takt 71–72) wird nicht als willkürliche Nahtstelle, sondern durch die scheinbar konsonante Form der Tonika als organische Einheit empfunden. Im *b-Moll-Präludium* aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers steht die Bewegung des allgemein fünfstimmig gehaltenen Satzes auf dem neunstimmig gesetzten verminderten Septakkord der siebten Stufe still, der nach der Pause in den vierstimmigen Sextakkord der Dominante geführt wird (Takt 22)⁵. Die dominantische Spannung gewinnt dadurch an Wert, daß Bach die schulgerechte Auflösung an Gewicht hinter der Dauer sowohl als auch der Stimmigkeit des Akkordes zurücktreten läßt. Wie bewußt setzt er die Dissonanz gegen die Auflösung ab, indem er den Dreiklang, der ebenfalls dominantische Funktion hat, in der leicht wiegenden ersten Umkehrung erscheinen läßt. Der verminderte Septakkord wirkt sich als übermächtiger Vorhalt aus, der danach gleichsam ins Leere stößt, denn die Takte 23–24 führen konfliktlos, fast als Anhängsel, in den abschließenden Tonika-Dreiklang.

Es soll an weiteren Beispielen gezeigt werden, in denen der Dissonanz die Pause nicht folgt, wie sehr es schon Bach darum gegangen war, innerhalb einer Komposition die Funktion der Tonika zu verdrängen. In der Motette „*Jesu meine Freude*“ (BWV 227) wird auf „Trotz“ der vierstimmig gesetzte verminderte Septakkord der Dominante *H-Dur* über dem Orgelpunkt *e* in die dreistimmige Tonika geführt (Satz 5, Takt 13–14). Bach überträgt hier Freiheiten des stimmig nicht gebundenen Klaviersatzes unbeschadet auf die naturgemäß strengere Linienführung des *A-cappella*-Stils. In der Orgelfuge *C-Dur* (BWV 531) erreicht in Takt 70 die achtstimmig gesetzte erste Umkehrung des Dominantseptakkordes der Wechseldominante über die einstimmige Linie die zweistimmige Dominante (Takt 71)⁶. In der

⁵ Über den Crescendoeffekt der Takte 20–22 vgl. H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*. In: Kongreßbericht Lüneburg 1950.

⁶ Es hat im Orgel- und Klavierwerk Bachs häufiger den Anschein, daß die Auflösung gegenüber der Dissonanz schwächer belastet ist. Nur ist darauf zu achten, ob die Gesetze der Stimmführung nicht das Vorrecht besitzen. Der verminderte Septakkord in der *d-Moll-Tocatta* (BWV 565) geht nur scheinbar von der Sechsstimmigkeit in die Vierstimmigkeit über (Takt 2–3), da *Cis* und *E* gemeinsam nach *D* geführt werden.

Chromatischen Fantasie (BWV 903) ist hingegen Bach wie in keinem anderen Werk bestrebt, die Tonika fast gänzlich auszulöschen. In Takt 70 geht der achttimmig gesetzte *A*-Dur-Dreiklang als Dominante in die einstimmige Linie des verminderten Septakkordes *G*-*E*-*Cis*-*B* über, der seine Lösung im einstimmigen *Fis*, als Terz der Tonika *D*-Dur, findet. Dieser Ton ist zugleich Bestandteil einer neuen Dominante, des verminderten Septakkordes der Dominante *G*-Dur, der vorhaltsartig in den siebenstimmigen Dominantseptakkord (1. Umkehrung) geführt wird. Die folgende einstimmige Linie nimmt den verminderten Septakkord wieder auf und erreicht im zweiten Achtel (Takt 74) *H* als Terz der Tonika *G*-Dur. Der nun folgende Akkord müßte als Bestätigung dieser Kadenz den *G*-Dur-Dreiklang bringen. Bach fügt aber diesem Dreiklang die Septime *F* im Baß als Sekunde hinzu. Der Hörer glaubt also, daß es sich um den Sekundakkord der Dominante von *C*-Dur handle. Hingegen ist diese Dissonanz als Subdominante zu *d*-Moll zu verstehen, das im sechsten Achtel erscheint und in der nachträglichen Kadenz nach *D*-Dur gewendet wird. Die Terz *Fis* wird durch das hinzutretende *C* und *Es* als Leitton von *g*-Moll umgedeutet und das zunächst als Tonika erscheinende *D*-Dur erhält somit Dominantfunktion. – In Takt 56 bahnt sich durch den achttimmig gesetzten Dominantseptakkord und den folgenden einstimmigen Lauf eine Kadenz an. Das Ziel, der Dreiklang *as*-Moll, erscheint nur im Einzelton *As*, der zugleich enharmonisch als *Gis* verstanden wird. Der folgende Akkord bekräftigt jedoch nicht die Tonart, sondern das *Gis* wird von dem Sekundakkord *D*-*E*-*Gis*-*H* übernommen, der achttimmig als Subdominante zu *fis*-Moll gesetzt ist. Die spätere einstimmige Linie führt in den *Cis*-Dur-Dreiklang, der durch die additive Septime *H* und None *D* nach *fis*-Moll weist. Der vorhaltsartige Nonakkord wird im vierten Achtel nur scheinbar in den *Cis*-Dur-Dreiklang geführt, da die vorhergehende Septime *H* im Ohr haften bleibt. Bach läßt hier eine, wenn auch durch den Vorhalt abgeschwächt wirkende dominantische Dissonanz unaufgelöst stehen. In der Chromatischen Fantasie hat Bach die Tonalität geradezu extrem aufgefaßt: in der Kadenz macht sich eine überbelastete Dominantfunktion geltend, oder sie erscheint unvollständig, d. h. mit ausgesparter Tonika. Carl Dahlhaus⁷ warnt mit Recht davor, die Funktionstheorie zu überspannen, indem man z. B. in den Umkehrungen der Dominantsept- und verminderten Septakkorde grundsätzlich Dominanten sieht. Wenn aber Bach die Formen der Dominantseptakkorde in der Funktion nicht als eindeutig versteht, scheint es dann nicht dafür zu sprechen, daß hier kompositorische Elemente ihre Bestimmtheit eingebüßt haben? Die Möglichkeit, dominantische Formen auch auf andere Funktionen zu übertragen, ist in der heterogenen Natur der Molltonalität begründet. Im „dorischen“ Moll steht auf der vierten Stufe als Subdominante ein Dur-Dreiklang. Bach fügt diesem Dreiklang die Septime hinzu, jedoch daß die große Terz des Dominantklanges nicht

⁷ Versuch über Bachs Harmonik, BJ 1956.

als Leitton wirkt, während die Septime eher als Terz der Tonika aufzufassen ist. In dem fünften Satz der Motette „Jesu meine Freude“ folgt, durch das vorhergehende Unisono hervorgehoben, der Dominante A–H–Dis–Fis–H die Subdominante in Gestalt des Sekundakkordes G–A–E–A–Cis, der in die Dominante, den verminderten Septakkord Fis–C–Fis–A–Dis führt (Takt 21). Von dieser Akkordverbindung, die aus der Linie der Oberstimme verständlich wird, scheint eine fast nervöse Erregtheit auszugehen, wengleich die Worte „Ich steh' hier“ Bach kaum dazu angeregt haben dürften. Wie wenig er hier jedoch die Gesetze einer Stimmführung, wie sie für den Chorsatz verbindlich sind, beachtet hat, wird an dem Querstand *cis''–c'* zwischen erstem Sopran und Tenor deutlich⁸. In der Sarabande der vierten Englischen Suite (BWV 809) scheint in Takt 9 von der Tonika C–Dur durch das *b* im Baß eine Modulation (bzw. Ausweichung) zur Subdominante auszugehen. Dieser Sekundakkord wird nicht in den Sextakkord von F–Dur geführt (der Hörer erwartet in der Oberstimme sogar *f'*), sondern in den Dominantseptakkord zu *d*–Moll, das in den folgenden Takten kadenzierend bestätigt wird. Der Baß durchmißt die Stufen des äolischen *d*–Moll, während die Mittelstimme unbekümmert den Leitton Cis bringt (vgl. den Querstand *c''–cis'*). Der Sekundakkord ist somit als Abkömmling der verkürzten Form der Subdominante mit hinzugefügter Sexte zu verstehen. In der Chromatischen Fantasie stellt in Takt 55 der Sekundakkord Fes–Ges–B–Des ebenfalls nicht die Dominante dar, sondern die Subdominante des äolischen *as*–Moll⁹, und in gleicher Weise besitzt der Sekundakkord D–E–Gis–H (Takt 57) Subdominantfunktion zu *fis*–moll. Das *dis'* in der folgenden einstimmigen Figur ist entweder ein Versehen oder an die Stelle des *d'* getreten, weil es griffig besser zu liegen scheint. Das Rätsel derartiger Überraschungsmomente ist gelöst, sobald man erkennt, daß es Bach darauf ankommt, den Hörer über die einzelnen Funktionen zunächst zu täuschen. Denn ohne Frage erwartet dieser, daß sich dominantische Formen auch als Dominanten auswirken, jedoch nicht als Subdominanten, denen wohl die eigentliche Dominante folgt, aber, wie in der Chromatischen Fantasie, die sich bereits ankündigende Tonika fast gänzlich vorenthalten bleibt. Noch bewußter wird das dominantische Prinzip herausgearbeitet, wenn vor der Pause eine Zwischendominante steht. Schon Bruhns läßt mit dieser Technik den Mittelteil des *E*–moll–Präludiums (GA. II, 2, Takt 112 ff.) seinem Höhepunkt zustreben. In die einfachen Kadenzschritte *e*–Moll, *a*–Moll, *H*–Dur und *b*–Moll, *e*–Moll, *Fis*–Dur sind die Zwischendominanten *E*–Dur, *Fis*–Dur, *Cis*–Dur eingeschoben. Die Tendenz, die Dreiklänge der Subdominante und Dominante zu tonikalisieren, wird greifbar in den Sekundakkorden und verminderten Dreiklängen, die an die Stelle der

⁸ Auch der frühere Barock sah über Querstände unbekümmert hinweg, die jedoch, im Gegensatz zu Bach, keine Änderung der Funktion herbeiführen, sondern auf dem Schwanken zwischen eindeutigem Dur und Moll beruhen.

⁹ Vgl. die eingehende Interpretation dieser Stelle bei Dahlhaus, a. a. O.

konsonierenden Dominanten getreten sind, zum anderen in den Pausen, die diesen folgen. Die Spannungsfelder, die hierdurch zwischen Nebendominante und tonikalisierte Stufe entstehen, lassen die Schritte der Grundfunktion an Bedeutung verlieren. Mit dem Ziel, das dominantische Gefälle zu steigern, hatte also schon das späte 17. Jahrhundert der Pause einen konstruktiven Wert beigemessen. In dem zweiten Satz der Motette „Jesu meine Freude“ verleiht Bach dem musikalischen Ablauf durch die von Pausen freigelegte Zwischendominante eine kaum zu überbietende Intensität. Zu dem Wort „nichts“ (Takt 3) erscheint der Quintsextakkord auf *Gis* als Dominante zur vierten Stufe. Es ist häufig auf die Korrespondenz zwischen harmonischem Detail und Bildgehalt des vertonten Wortes bei Bach hingewiesen worden. Bei dieser Stelle könnte man beinahe vom Gegenteil überzeugt sein. In der späteren Reprise des Satzes erscheint auf der Zwischendominante des Wort „des“(sen). Nicht einmal auf den sprachlichen Duktus der Paulinischen Worte glaubte hier der Komponist Rücksicht nehmen zu müssen, und es mag letztlich richtig sein, daß im Bachschen Schaffensprozeß – ganz im Gegensatz zu Schütz – nicht das Wort die treibende Kraft gewesen ist. Es ist auch noch nicht erschöpfend untersucht worden, inwieweit bildhafte Züge im Vokalwerk Bachs im Grunde aus dem Wort erwachsen sind, d. h. in der Eigengesetzlichkeit der Sprache ihren Ursprung haben. Es ist durchaus möglich, daß etwa Melismen, die einen Bezug zur Bildlichkeit des Wortes aufweisen, letztlich instrumentaler Natur sein können. Hieraus wird auch verständlich, daß die bildhaften Figuren das sprachliche Gefüge des Textes völlig zu entstellen vermögen. Selbst wenn das harmonische Ingrediens sich unmittelbar auf das Wort bezieht (wie in der Choralbearbeitung „Was ist die Ursach aller solcher Plagen“ aus der Matthäuspassion, wo auf „erduldet“ der alterierte Quintsextakkord der zweiten Dominante steht)¹⁰, so liegt die Größe Bachs doch letztlich darin, daß sein Werk sich nicht nur durch äußerliche, d. h. an den Notentext gebundene bildliche Bezüge – man denke an das *cis* in der ersten Arie der „Kreuzstabkantate“ (BWV 56, Takt 18) – auszeichnet, sondern daß hier die Musik selbst Ausdruckswerte geschaffen hat, die weit über das Wort hinausgehen. Auch in dem Instrumentalschaffen hat Bach durch eine größere Differenzierung des musikalischen Materials seelische Tiefen erschlossen, die der früheren Barockmusik (das Orgelwerk Buxtehudes nicht ausgenommen) noch unbekannt waren. Wenn man an das *es*-Moll- und *b*-Moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers denkt oder an die Orgelchoräle „O Mensch beweine dein Sünde groß“ und „Herzlich tut mich verlangen“ (BWV 622, 727), so ist es möglich, daß der Instrumentalkomponist Bach den Vokalkomponisten angeregt hat, d. h. daß Werte, die das Vokalwerk bestimmen, sich erst im Klavier- und Orgelwerk, gleichsam in den Tagebüchern, zu bewähren hatten.

¹⁰ Gerade diese Dissonanz ist nicht bildhaft zu verstehen, sondern aus ihr spricht, abstrahiert von jeder räumlichen Vorstellung, das rein immanente Gefühl des Schmerzes.

Die dominantische Fliehkraft erreicht einen höheren Grad, wenn der Pause eine zweite Dissonanz mit anderer Funktion folgt. Das vielleicht extremste Zeugnis hierfür ist die Orgelfuge *C-Dur* (BWV 547). In Takt 67 wird die Wechseldominante in Gestalt des verminderten Septakkordes nicht, wie zu erwarten, in den *G-Dur*-Dreiklang geführt, sondern nach der Pause steht unvermittelt der verminderte Septakkord der Dominante. Nach der nun folgenden Pause erscheinen wieder die verminderten Septakkorde als erste und zweite Dominanten. Bach ist hier so weit gegangen, die Zwischendominante und Dominante nicht in die Dreiklänge zu leiten, auf die sich jene beziehen, hier *G-Dur* und *c-Moll*, oder eine trugschlußartige Lösung zu versuchen, vielmehr spart er den geforderten Akkord einfach aus. In der ersten Pause wäre der *G-Dur*-, in der zweiten der *c-Moll*-Dreiklang zu denken. Der Dreiklang, der nach der Zwischendominante zu stehen hätte, hier *G-Dur*, ist sowohl Dominante (im Hinblick auf die Haupttonart) als auch Tonika (im Hinblick auf die Zwischendominante). Der Komponist hat den durch die Zwischendominante bereits tonikalisierten Dreiklang umgangen und statt dessen hochgradig dissonierende, rein dominantische Klänge nebeneinander gestellt und ihren Spannungsreichtum durch die Pausen vermehrt. Diese in dem konstruktiven Bau strengste Orgelfuge Bachs hat in der bedrohten Tonalität zugleich ihren Höhepunkt erreicht. Um so machtvoller kann danach das *C-Dur* durchbrechen und über die dreifache Engführung das Werk beschließen. Anders gesagt: Die Architektonik hat den Ausdruckswert gebunden und diesem erst seine formale Festigkeit verliehen. Hierin liegt auch der eigentliche Gegensatz zu der Musik des Frühbarock, den Madrigalen eines Marenzio, Monteverdi und da Venosa. – Im *D-Dur*-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers steht in Takt 30 der zehnstimmig gesetzte verminderte Septakkord der Wechseldominante, dem die Einstimmigkeit folgt, die über *A-Dur* nach *d-Moll* und wieder zurück nach *A-Dur* weist. Es erscheinen danach, in enger Lage und durch Pausen getrennt, die achtstimmigen verminderten Septakkorde zu *d-Moll* und *A-Dur*. Diese Dissonanzen, bei denen schon die verhältnismäßig hohe Lage auffällt, sind mehr farblich ausgerichtet und basieren weniger auf einem funktionellen, d. h. wechselseitigen Verhältnis, wie auch eine deutliche Baßbezogenheit beiden Akkorden fehlt. Erst in der zweiten Takthälfte (Takt 31), wo über den Vorhalt *d''* der Dominantseptakkord erscheint, wird eine kadenzierende Kraft spürbar. Die vorhergehenden Dissonanzen werden hingegen eher farblich, d. h. isoliert, als tonlich, d. h. weiterleitend, gehört. Dies ist auch daran zu ersehen, daß Bach die Gesetze der Stimmführung nahezu völlig außer acht gelassen hat. Frei einsetzende Dissonanzen gehören ebenfalls zu den Eigenheiten des Bachschen Stils. Wird die Dissonanz von der Einstimmigkeit aus erreicht¹¹,

¹¹ Es ist zu unterscheiden, ob die einstimmige Linie den Akkord ganz bzw. teilweise ver gibt oder unabhängig von diesem in ihn mündet. Die erste Art dient der Reihung, die zweite der Entwicklung.

oder ist das Gefüge des Satzes in der Stimmigkeit wechselnd, so wäre dies die einfache Form. Bei Buxtehude wären im Präludium *D-Dur* (GA. I, 11) die Takte 89–94 heranzuziehen, die Akkordschläge der *F-Dur-Toccata* (GA. I, 27, Takt 15, 18, 22) oder die Wechseldominante im *C-Dur-Präludium* (GA. I, 4, Takt 7). Unter den früheren Orgelwerken Bachs gibt wohl die *d-Moll-Toccata* (BWV 565) das überzeugendste Beispiel. Die ungeheure Spannung des verminderten Septakkordes ist einmal daraus zu erklären, daß er aus der Einstimmigkeit des Anfangs herauswächst, zum anderen besitzt das orgelpunktartige *D* den Wert einer „Zusatzdissonanz“. In der Orgelfuge *f-Moll* (BWV 534) leitet nach dem einstimmigen *f* der Tonika die fünfstimmige Zwischendominante in Gestalt des verminderten Septakkordes die Schlußkadenz ein, während die folgende Dominante, durch den Vorhalt *f'* hinausgezögert, sogar mit der Sechsstimmigkeit, gleichsam einem dynamischen Akzent, bedacht ist. Die Wechseldominante tonikalisiert jedoch nicht die fünfte Stufe, da diese selbst eindeutige Dominantfunktion besitzt, sondern wirkt in dem *f'* eher als Vorhalt zu dem folgenden Quartvorhalt der Dominante, die man zunächst konsonierend vermutet, da das *b'* im vorletzten Akkord frei hinzutritt. Auf diese Weise hat Bach auch den Querstand *H-b'* vermeiden können. Es handelt sich um eine Variation der einfachen Kadenzklausel T–D–T, in der die Terz der Dominante nachgeschlagen wird. In dem *d-Moll-Präludium* aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers setzt nach dem chromatischen Figurenwerk der Oberstimme, durch das vorgegebene *d''* noch markiert, der neunstimmig gesetzte verminderte Septakkord der Wechseldominante zur Schlußkadenz an, der jedoch kaum als Nebendominante zu deuten ist, sondern sich in dem dissonierenden *Gis* und *H* mehr als Vorhalt zu dem in die Dominante strebenden Quartsextakkord der Tonika geltend macht. In dem zehnten Satz der Motette „Jesu meine Freude“ drängt nach dem ausgedehnten Melisma des ersten Soprans der fünfstimmige Quintsextakkord der Dominante dem Schluß entgegen (Takt 38). Die Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ (BWV 54) beginnt über dem Orgelpunkt der Tonika mit dem Sekundakkord der Dominante, jedoch erscheinen in den Streichern zunächst nur Septime und Quinte, in dem zweiten Taktschlag treten in der thematisch geführten zweiten Violine Terz und Grundton des Dominantseptakkordes hinzu¹². Dieser Satz ist insofern bemerkenswert, als hier der Dissonanz der Voliklang vorenthalten bleibt und die einzelnen dissonierenden Intervalle z. T. zeitlich nacheinander durchmessen werden. Trotz der homogenen Besetzung wirkt dieser Anfang aufgespalten, und gerade in dem in sich geschlossenen Klangträger kann das natürliche lineare Streben der in dissonierender Spannung zueinander stehenden Intervalle plastisch hervortreten.

¹² Hier setzt Bach die Dissonanz an den Beginn einer Komposition. F. Smend, BJ 1940–48, hält es für wahrscheinlich, daß diese Arie ursprünglich der Markus-Passion angehörte. Vgl. dagegen aber A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 33.

Der fünfte Satz der Motette „Jesu meine Freude“ beginnt mit der Zwischendominante zur vierten Stufe, dem Quintsextakkord *Gis-H-E-H-D*. Hätte Bach auf das *d''* im ersten Sopran verzichtet, so könnte eingewendet werden, dieses *E-Dur* sei als Variante der Haupttonart aufzufassen, d. h. die Alteration der Mollterz störe den kadenziellen Ablauf nicht. Bach setzt hier jedoch die dissonierende Form der Zwischendominante, weil er die Subdominante als eingeschobene Tonika verständlich machen möchte, d. h. die Kadenz *T-S-D-T* wird unterteilt in die Funktionen *(D)-(T)-D-T*, wobei es zunächst offenbleibt, welcher Tonika ein Vorrecht zukommt, d. h. in welcher Tonart der Satz steht. Der Choral „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ aus der Matthäuspassion wirft ein ähnliches Problem auf. Es erscheint zunächst der Quintsextakkord auf *Dis* als Zwischendominante zur vierten Stufe. Bach zielt darauf, den Hörer über die Tonart des Satzes zu täuschen, da die Tonika erst am Ende des zweiten Taktes zu Tage tritt. Analyse der ersten Choralzeile: *(D) H-Dur, S e-Moll, (D) verminderter Septakkord auf Eis, D Fis-Dur, T b-Moll, D Fis-Dur, T b-Moll, D Fis-Dur*. Zum anderen möchte er den Viervierteltakt verschleiern, indem er den Auftakt nicht leicht anhebt, sondern dissonierend in den Volltakt hineinfallen läßt. Das späte 17. Jahrhundert hatte unbesehen die älteren, ursprünglich metrisch aufgezeichneten *Cantus firmi* in das moderne Taktschema hinübergeführt. Bach überschreitet hier die Grenzen seiner Zeit, indem er sogar die typisierten Taktqualitäten angreift. Gerade auf den Spannungen, die der Komponist zwischen harmonischem Detail und präexistenter Melodie ausgetragen hat, beruht der unvergängliche Glanz, der von diesen Schöpfungen ausstrahlt.

Das Ziel, die Dissonanz in ihrem dominantischen Wert zu exponieren, erreicht Bach auch dadurch, daß er den dissonierenden Akkord wiederholt. Diese Technik hat wahrscheinlich ihren Ursprung in der Generalbaßpraxis des 17. Jahrhunderts, und sie reicht über die Klassik bis weit hinein in das 19. Es sei hier nur an Wagners Klavierlied „Träume“ erinnert. Als Beispiel für Bach sei zunächst die Motette „Fürchte dich nicht“ (BWV 228) besprochen. Auf die Worte „Ich stärke dich“ (Takt 29 ff.) erscheinen dreimal im acht- (bzw. sechs-) stimmigen Doppelchor die Dominantseptakkorde zu *fis-Moll, b-Moll, E-Dur*; wobei die Tonarten, auf die sich die Dominanten beziehen, nicht eindeutig im Akkord bestimmt sind, sondern in der einstimmigen Linie mehr umspielt werden. Analyse der Takte 29–35: *E-Dur-Dreiklang, Erhöhung des Grundtones zu Eis, hierdurch wird der Dominantseptakkord (1. Umkehrung) zu fis-Moll möglich, fis-Moll in der einstimmigen Linie, (D) Cis-Dur-Dreiklang (Sextakkord), Dominantseptakkord auf Fis, b-Moll in der einstimmigen Linie, (D) Fis-Dur-Dreiklang, Dominantseptakkord auf H (1. Umkehrung), E-Dur in der einstimmigen Linie, 4stimmiger Septakkord auf Dis (1. Umkehrung) = Dominante zu E-Dur wird Subdominante zu cis-Moll, Dominantseptakkord auf Gis (1. Umkehrung). Die fixierte Tonika cis-Moll erscheint vierstimmig, nicht im Doppelchor, in Takt 35. Hier ist ein Beispiel für eine dominantische*

Sequenz gegeben, d. h. Formen der Dominanten bestimmen den Terz- bzw. Quartschritt der Oberstimme. Bach hat einen Weg beschritten, dessen letzte Konsequenzen aber erst das 19. Jahrhundert zu verwirklichen vermochte: das Gleichgewicht von Tonika und Dominante erscheint bedroht, indem an seine Stelle das dominantische Lösungsbedürfnis als Eigenwert getreten ist. Der transzendierende Charakter der Musik Bachs ist mit daraus zu erklären, daß sich schon in ihr der Akzent von der Tonika zur Dominante hin verschiebt. Aus der vorbachschen Musik wäre aber auch Bruhns mit dem *e*-Moll-Präludium (GA. II, 2) zu erwähnen. In Takt 129 wird viermal der verminderte Septakkord auf Ais als Vorhalt zu dem Quartsextakkord der Tonika angeschlagen. Dieser Abschnitt (Takt 126–131) ist klanglich wohl mit dem Organo-pleno des Hauptwerkes darzustellen. Die norddeutsche Barockorgel, deren reichbesetztes Pedal auch in die tiefsten Lagen hinabreicht, ist der Baßbezogenheit und pastosen Flächigkeit dieses Stils ebenbürtig. Bei Buxtehude ist von dieser Technik im *e*-Moll-Präludium (GA. I, 6) eine beachtenswerte Probe zu finden. Es handelt sich um die Überleitung zwischen den ersten beiden fugierten Abschnitten (Takt 45 bis 46). Neben der Rückung D–Dis und A–Gis ist die Zwischendominante Fis-Dur hervorzuheben, die durch chromatische Veränderung der Subdominante, des Quintsextakkordes der zweiten Stufe entstanden ist. Die klangliche Delikatesse dieser Stelle wird dadurch erhöht, daß Buxtehude den Sopran und Alt mit den hinübergebundenen Tönen *fis'* und *e'* nicht als Liegestimmen behandelt, sondern neu anschlägt und hierdurch die Spannung zwischen den dissonierenden Intervallen der neuen Dominante bewußt auskostet. Anders gesagt: Eine vielleicht noch linear konzipierte Stimmführung wird vertikal umgedeutet, die „Sinndissonanz“ erhält den Wert einer „Reizdissonanz“. In gleicher Weise komponiert Bach im *b*-Moll-Präludium (Wohltemperiertes Klavier I) den dissonierenden Spannungsgrad aus, indem er die ruhenden Töne maßvoll an der Bewegung der Wechselnoten und Durchgänge teilhaben läßt. Wie sensibel wirkt die Reibung B–A–C in Takt eins durch den neu angeschlagenen Orgelpunkt B; vgl. aber auch Takt 16 und 22, wo der Vorhalt (bzw. Orgelpunkt) F zu den Tönen Es, Ges und Ges nochmals erklingt. Im „Et incarnatus est“ aus der *b*-Moll-Messe werden durch die ständige Viertelbewegung des orgelpunktartig geführten Basses die dissonierenden Vorhalte in ihrer Ausdruckskraft intensiviert. Zumal bei dem Affekt des Schmerzes ist es für Bach bezeichnend, die pochende Bewegung nicht im strengen Sinn in der thematischen Arbeit aufgehen zu lassen, sondern jene mehr als Grundierung der Komposition zu geben, wie in dem „Crucifixus“ der *b*-Moll-Messe und der Arie „Erbarme dich mein Gott“ aus der Matthäuspasion. Wie unvergleichlich aber vermag auch die Romantik in ihrer Klaviermusik durch einen kreisenden Bewegungsablauf den Eindruck des Ruhelosen, ja, man möchte fast sagen Gequälten zu erwecken. Es sei hier nur der erste Satz der Sonate Op. 27, 1 von Beethoven, das *c*-Moll- und *Ges*-Dur-Improptu von Schubert erwähnt.

Die Bedeutung der Dynamik für das Werk Bachs ist noch nicht detailliert dargestellt worden. Es wäre zunächst die Frage nach der Stimmigkeit des Satzes zu stellen, wobei zu unterscheiden ist, ob den Gesetzen der Stimmführung ein Vorrecht zukommt, d. h. die Stimmen obligat oder gar thematisch geführt sind, oder ob diese hinzutreten, um die Klangintensität zu verstärken oder auch zugleich eine hohe Klangverschmelzung zu ermöglichen. Im Fitzwilliam-Virginal-Book ist der sechsstimmige Akkord nichts Außergewöhnliches. Froberger geht in den Klaviersuiten häufig bis zur Siebenstimmigkeit. Nun ist aber hervorzuheben, daß der frühere Barock die Konsonanz klanglich auffüllt, während es gerade für Bach beispielhaft ist, daß er in der Dissonanz, d. h. in den Formen der Dominantsept- und verminderten Septakkorde, die Terzen aufeinanderschichtet. Wie bewußt gibt schon der junge Komponist dem Orgelpräludium *c*-Moll (BWV 549) dynamische Akzente, indem er in den Septakkordballungen die Stimmigkeit vermehrt. So läßt er auch den verminderten Septakkord im ersten Teil der *d*-Moll-Toccatà nicht deshalb aus der Einstimmigkeit emporwachsen, um ihn linear aufzulichten, vielmehr soll hier der Eindruck eines ausladenden Crescendo erweckt werden. Häufig wird die Bewegung, die den Schluß ankündigt, in dem Dominantsept- oder verminderten Septakkord gestaut. In der *C*-Dur-Toccatà (BWV 564) drängen die den Schluß vorbereitenden Sequenzen (Takt 72 ff.) in den siebenstimmig gesetzten Dominantseptakkord (Takt 75). Im Orgelpräludium *f*-Moll wird der verminderte Septakkord auf H über der „Zusatzdissonanz“ des Orgelpunktes *C* in der zehnstimmigen Fermate ausgehalten (Takt 69). Kein Komponist des Barock hat es wie Bach gewagt, diesem Instrument solche Klangenergien zu entreißen. In der Fantasie *g*-Moll (BWV 542) führt nach der chromatischen Linie des Pedalbasses der achtstimmig gesetzte Dominantseptakkord in den Dreiklang der Schlußfermate. In der *G*-Dur-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers erreicht der Komponist nach dem zweistimmigen Zwischenspiel (Takt 73–76) allmählich die Fünfstimmigkeit, ohne daß die neu hinzutretenden Stimmen (die vierte und fünfte) das Fugenthema aufnehmen. Die vierstimmige Orgelfuge *G*-Dur (BWV 541) wird nach dem verminderten Septakkord der Dominante über der „Zusatzdissonanz“ des Basses *D* (Takt 71) zur realen Fünfstimmigkeit erweitert (Takt 79), d. h. der Dux erscheint in der Quinta Vox, während danach, gleichsam als letzter dynamischer Einsatz, über dem Orgelpunkt der Tonika, der fünfstimmige verminderte Septakkord *C*-*ES*-*A*-*C*-*Fis* der Schlußfermate zustrebt. Mit welcher sicherer Hand hat Bach mit diesen Steigerungen das Finalproblem gelöst, d. h. die Dynamik hat nicht als peripheres Anhängsel zu gelten, sondern eine formbildende Kraft ausgeübt. Zumal in seiner späteren Zeit ist Bach bestrebt gewesen, die Dynamik nicht nur stufig zu verstehen, sondern an die Stelle der starren Konturen, wie sie für die frühbarocke Reihungstechnik bezeichnend sind, den organischen Übergang zu setzen. Im Orgelpräludium *C*-Dur (BWV 545) wird der fünfstimmige Dominantseptakkord als Nebendominante zur vierten

Stufe mühelos aus der Einstimmigkeit gewonnen, weil der Pedalbaß sofort mit einer „Scheinstimme“ anhebt¹³. In dem Andante der *c*-Moll-Partita (BWV 826) bricht der vierstimmige verminderte Septakkord auf Cis (Takt 21) nicht unvermittelt herein, da sich in der vorhergehenden Zweistimmigkeit im Baß eine dritte Stimme verbirgt¹⁴.

Ein noch nicht eingehend untersuchtes Phänomen wurde bereits sichtbar: das Verhältnis von Harmonik zu Takt und Metrum. Es ist bekannt, daß in der Musik des 19. Jahrhunderts, etwa in derjenigen Wagners, der metrische Impuls zugunsten des harmonischen Ausdruckswillens zurücktritt, ja fast amorph anmutet, denn eine extrem harmonische Satzstruktur mit dominantisch dissonierenden Spannungen verdrängt die periodischen Qualitäten. Jedoch erscheint Bach selbst hier als Wegbereiter des 19. Jahrhunderts. In der Schlußsteigerung der *F*-Dur-Toccatà (BWV 540) türmt er jeweils auf dem letzten Achtel der Takte 402–404 und 412–416 einen fünfstimmigen Dominantseptakkord auf, mit der Absicht, die natürlichen Taktqualitäten auszulöschen und an ihre Stelle ein dominantisches Crescendo zu setzen. Der Hörer vermutet, daß nach der 19taktigen Sequenz über dem Orgelpunkt der Dominante und der kurzen Ausweichung nach *C*-Dur (Takt 422) die Schritte *F*–*E*–*F* endlich, als eindeutige Kadenz, das Werk beschließen müßten. Bach treibt aber die Spannung mit dem trugschlußartigen Ausweichen in die Dominante der Neapolitanischen Tonart: dem Sekundakkord auf *Ces* noch einmal zu einer nicht mehr zu überbietenden Höhe empor¹⁵. Dieses Werk wurde auch deshalb hier besprochen, weil in jüngster Zeit Ulrich Siegele¹⁶ geäußert hat, daß die Neapolitanische Wendung in der Passacaglia (BWV 582) „kaum weniger eindrucksvoll“ sei. Bach geht hier jedoch nur bis zum Neapolitanischen Dreiklang (Sextakkord), aber nicht in die dissonierende Dominante desselben. In der Passacaglia festigt dieser Akkord mit dem oberen Leitton *Des* die Kadenz. Der Wendung wohnt ein retardierendes Moment inne, das dem erstgenannten Werk abgeht. Beide Kompositionen können gar nicht miteinander verglichen werden. In der *F*-Dur-Toccatà hingegen ist die Tonalität

¹³ Da die Tenorstimme, ähnlich dem Baß, „scheinestimmig“ geführt wird, könnte dieser Dominante sogar die Sechsstimmigkeit zuerkannt werden.

¹⁴ Wenn man die Stimmigkeit eines Werkes berücksichtigt, so ist hiermit das Problem der Dynamik noch keineswegs erschöpfend umrissen, da sogar die einstimmige Linie von einer inneren Dynamik getragen wird. Es wäre auch darauf hinzuweisen, daß es bei Bach das ausinstrumentierte Crescendo gibt, wie etwa in dem „*Gratias agimus*“ der *b*-Moll-Messe, wo ab Takt 42 – der Hörer glaubt schon, es käme gleichsam nichts mehr – die erste Trompete dem Tenor und Alt folgt.

¹⁵ Ohne Frage ist diese Stelle im Bachschen Schaffen ohne Beispiel. Es wäre vielleicht aus der Musik des 19. Jahrhunderts auf die große *C*-Dur-Sinfonie von Schubert hinzuweisen. Die lang ausgeführte *Stretta* des ersten Satzes mündet nicht in der Schlußfermate, vielmehr wird der Hörer mit dem plötzlich hereinbrechenden Thema der Einleitung, das nicht zum Sonatensatz gehört, jetzt aber in der bis dahin sorgsam aufgesparten dynamischen Kraft des vollen Orchesters erscheint, wachgerufen.

¹⁶ *Noch einmal die Violinsonate BWV 1024*, BJ 1956.

in der Weise geweitet, daß die Stufen in Moll funktionelle Gültigkeit für das gleichnamige Dur erlangt haben¹⁷. Analyse der Takte 424–433: (D) *Des*-Dur, Sp⁺ *Ges*-Dur, (D) *Es*-Dur, Tp⁺ *As*-Dur, (D) *F*-Dur, S^o *b*-Moll, Sp⁺ *Ges*-Dur, D verminderter Septakkord auf E. Die *F*-Dur-Toccata ist ein noch viel zu wenig gewürdigtes Zeugnis dafür, in welchem Maße es schon Bach verstanden hat, mit psychologischen Effekten zu arbeiten. – In der Arie „Erbarme dich mein Gott“ aus der Matthäuspension verschleift der Komponist gleich zu Anfang die thematische Gruppierung, indem er auf das letzte Viertel des ersten Taktes den Terzquartakkord auf Fis setzt, der die Modulation von *b*-Moll nach *e*-Moll festlegt. Über das abklingende *b'* der Solostimme schiebt sich die Unterstimme mit dem aufwärtsgerichteten Leitton *dis''*. Der Hörer empfindet den Eindruck eines gleitenden Überganges, da der dissonierende letzte Schlag sich nahtlos mit dem folgenden Takt verbindet. Noch bedeutsamer ist jedoch der Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“. Auf dem Wort „uns“ (Takt 14, 38) schließt die Oberstimme mit einer Viertaktgruppe, die, auch vom Wort her gesehen, gerechtfertigt wäre. Dieser kleine Einschnitt kann sich jedoch nicht geltend machen, da entweder der verminderte Dreiklang der siebten Stufe, der vom Baß der Instrumentalstimmen bis zum Nonakkord ergänzt wird, oder der Dominantseptakkord der Zieltonart *As*-Dur gesetzt ist. Der Komponist hat nicht die natürlichen Ruhepunkte wahrgenommen, sondern hier ein modulatorisches Crescendo geschaffen. Gewichtig sind aber auch die Takte 59–62. Auf dem Wort „Leichenstein“ endet eine Viertaktgruppe, in der die Oberstimme über *b*-Moll nach *f*-Moll weist. Bach moduliert hingegen nach *e*-Moll, indem er den Takt 63 die Tonika zur Subdominante umwandelt und hierdurch erreicht, daß im Sopran das dreimalige *f''* zu einem Bestandteil des verminderten Sept- und Dominantseptakkordes wird, d. h. in der Funktion der neuen Dominante angehört. Analyse der Takte 59–63: T=S *b*-Moll, D verminderter Septakkord auf E, D *C*-Dur, T=S *f*-Moll, T *e*-Moll, D verminderter Septakkord auf H, D *G*-Dur (hier endet die Viertaktgruppe), T *e*-Moll. Großartig ist es, mit welcher Spannkraft Bach in Takt 62 arbeitet. Er versagt dem Hörer die beharrende Tonika, um ihn mit dem Sog des überdehnten Dominantseptakkordes fortzureißen. – In der Arie „Ach mein Sinn“ aus der Johannespassion werden die Ruhepunkte, die der Linie der Singstimme und dem Wort die Gliederung geben, durch die Führung der übrigen Stimmen verdeckt. In Takt 18 erscheint auf „Sinn“ statt des Dreiklangs der Tonika oder Dominante durch den chromatisch abwärts geführten Baß der Quintsextakkord auf Eis, der als Dominante in die Variante der Tonika, des äolischen *fis*-Moll führt, wengleich dieses *Fis*-Dur wegen der Septime *E* im Baß zunächst als Zwischendominante zur vierten Stufe gehört wird. Es wäre möglich, diese scheinbare Nebendominante in den Dreiklang der

¹⁷ Wie schon M. Zulauf, *Die Harmonik J. S. Bachs*, Phil. Diss. Bern 1927, vgl. S. 65, richtig gesehen hat.

Subdominante zu bringen. Hingegen setzt Bach auf diesen Einschnitt den Quintsextakkord auf Dis, d. h. die Subdominante könnte Zwischendominante zur Dominantparallele des äolischen *fis*-Moll werden. Hingegen fällt die Dominante in den *b*-Moll-Sextakkord mit additiver Sekunde Gis über der Quinte Fis zurück. Es hat zwar den Anschein, als sei das Gis bestimmend, während das Fis wie ein alteriertes F von dem verminderten Septakkord Gis-H-D-F vernommen wird, d. h. die Stimmbewegung könnte nach *A*-Dur weisen. Hingegen ist das Fis bestimmend; es handelt sich um die Subdominante *b*-Moll, der die Unterterz hinzugefügt ist. Daher erscheint im nächsten Takt die Dominante in Gestalt des Sekundakkordes, wobei der Tenor emphatisch die Quinte, das *gis'*, erreicht. Analyse der Takte 17–23: T *fis*-Moll, D *Cis*-Dur, T+ *Fis*-Dur, S+ *H*-Dur, S° *b*-Moll, D *Cis*-Dur, T *fis*-Moll. Der erste größere Abschnitt der Singstimme schließt in Takt 26 auf der Dominante, wobei Bach die Instrumente nicht in den Dreiklang, sondern, durch die punktierte Achtelpause über dem Baß noch hervorgehoben, nach dem Vorhalt *d''* in den Dominantseptakkord führt, der in der „Scheinstimme“ der ersten Violine (*b'* gehört zum *a'* des nächsten Taktes) durchgehalten wird. Carl Dahlhaus¹⁸ glaubt in diesen Takten von einem Primat der Stimmführung sprechen zu können, indem er Oberstimme und Baß als „konstitutiv“ ansieht. Nun ist aber bezeichnend, daß in dem Zusammenklang von *Eis* und *cis* (Takt 18) der Quintsextakkord der Dominante verborgen ist. In Takt 20 wäre im Sinn des Verfassers das Geschehen auf den Sextakkord Dis-Fis-H zu reduzieren und das dissonierende *a'* nur als „Ausfüllung“ oder „Zutat“ zu werten. Hingegen klänge hier der Sextakkord recht dünn, die Grundform des Dreiklanges wäre dann schon vorteilhafter; zum anderen ist der Komponist durch das *b'* in der ersten und zweiten Violine (Takt 19) genötigt, die Stimmen in den Quintsextakkord zu führen. Scheint aber nicht gerade das *dis* im Baß dafür zu sprechen, daß Bach den Quintsextakkord als „konstitutiv“ verstanden wissen wollte? Auch wäre an dieser Stelle durch die Konsonanz, überspitzt ausgedrückt, ein stilistischer Bruch entstanden, d. h. Bach wäre aus der Entwicklung in das für ihn archaische Prinzip der Reihung zurückgefallen. Wenn Dahlhaus in dem „chromatischen Quartgang des Basses“ eine „melodische Formel“ erkennen möchte, so müßte ergänzend gesagt werden, daß der dominantische Reiz der Quintsextakkorde in Takt 18 und 20 für das Hörerlebnis nicht weniger entscheidend ist. Ja, es wäre zu fragen, ob die absteigende Linie des Basses überhaupt horizontal gehört wird oder ob nicht gerade auf dem vertikalen Bezug jenes unverkennbare Fluidum beruht, das von diesen Takten ausgeht. – In der Sarabande der sechsten Englischen Suite (BWV 811) treiben die dissonierenden Akkordverbindungen die Entwicklung voran, während die Oberstimme hierdurch ihrer natürlichen Atempausen beraubt wird. Es wäre durchaus möglich, die Melodiestimme in Takt 2 in das *f''* zu führen, weil dieser nach der vorhergehenden

¹⁸ Vgl. a. a. O.

Dominante ein kleiner Halt zukäme. Bach setzt jedoch das *fis''*, um der Subdominante in Takt 3 die Zwischendominante zu geben¹⁹ und bringt im Baß, damit dieses *D-Dur* nicht als Variante gehört wird, das *c'*. In Takt 4 geht die Oberstimme in den Grundton der Dominante zurück, wobei der Komponist den Sekundakkord wählt, um diese Viertaktgruppe nahtlos weiterführen zu können. Zu beachten ist aber auch das *c''* am Anfang des nächsten Taktes, weil der Hörer vermutet, daß die vorhergehende Dominante zur Tonika dränge, er erwartet also *d''*, und ohne Frage wäre dieser Ton, von der Stimmführung her gesehen, gleichsam logischer. Bach faßt jedoch das folgende *D-Dur* nicht als Variante der Tonika auf, sondern als Zwischendominante zur Subdominante des „dorischen“ Moll, die danach im Sekundakkord erscheint. Es könnte nun eingewendet werden, daß in diesen Takten Oberstimme und Baß sich als tragende Glieder geltend machten, und zwar in dem Sinn, daß die chromatischen Schritte im Baß den Gegenpart zur Melodiestimme darstellten und die übrigen Stimmen nur als Zutat zu verstehen seien. Nun ist aber die Chromatik bei Bach, wenn sie in der Einstimmigkeit auftritt, wesentlich anderer Natur; man denke an die Fuge der Chromatischen Fantasie oder an die *b-Moll-Fuge* aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. In der Sarabande legen die Außenstimmen das akkordliche Schema fest, d. h. Oberstimme und Baß basieren auf einer latent harmonischen Spannung. Die Linien dieser Stimmen verlangen den ausfüllenden Akkord, während die Mittelstimmen gleichsam als Kombinationstöne wirken und dem Klang die für Bach häufig charakteristische Satttheit und Fülle geben. Die auf engem Raum sich bewegenden Baßschritte sind auf eine hohe Verschmelzung mit den übrigen Stimmen ausgerichtet. Daher vermeidet hier Bach große fallende Intervalle, damit das gleitende Klangbild nicht zerstört wird. Nur in Takt 6 zu 7 wird durch den Sprung *b-cis* die Dominante betont. – Auch in dem Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ (Matthäuspassion) lassen die behutsamen Baßschritte kaum eine Eigengesetzlichkeit erkennen, vielmehr sollen sie dem Satz seine weichen Konturen verleihen. Fast nur in die Dominanten läßt sich Bach, wie am Anfang des zweiten Taktes, gleichsam von oben fallen, um danach den Leitton um so unmerklicher weiterführen zu können. Es ist bezeichnend, daß Bach von den Formen des Dominantseptakkordes gerade die erste Umkehrung bevorzugt, da eine leittonige Führung des Basses den Tonstrom mühelos fließen läßt. Die Durchgänge sind in diesem Choral nicht weniger aufschlußreich, da sie sich meist als Leitöne oder Septimen auswirken, vgl. etwa den Durchgang *a-b, c'-d'*, der als Dominante zum folgenden *C-Dur* gehört wird (Takt 1). Führte nur der Alt die Bewegung aus, so ginge der unnachahmliche dominantische Reiz verloren. In dem auftaktigen Quintsextakkord auf „so“ (Takt 8) wird sowohl die parallele Führung der Stimmen als auch der Querstand *cis'-c''* willig vom Ohr aufgenommen, da die drängende Kraft zum

¹⁹ Das *d''* tritt frei hinzu, damit sich der Klang nicht unnötig aufspaltet.

folgenden G-Dur stärker ist als die Bindung an den A-Dur-Dreiklang. Im Gegensatz zu der im großen Schritt genommenen vorhaltsartigen Nebendominante A-Dur (Takt 10) ist der auf engstem Raum entstandene Quintsextakkord H-G-D-F (Takt 11) eher introvertiert und gerade daher von einer psychischen Wirkung, wie sie sogar Bach selten erreicht hat – und doch klänge heutigen Ohren hier der „reinere“ d-Moll-Dreiklang besser. Er wollte hingegen durch diese Dominante an dem C-Dur zunächst festhalten, um das spätere g-Moll nicht abzuschwächen. Scheint es aber nicht auch für Bachs ästhetisches Urteilsvermögen zu sprechen, daß er den „strengeren“ d-Moll-Akkord umgangen hat, der in diesem differenzierten Gebilde doch nur wie ein archaisches Rudiment erscheinen müßte?

Noch zu Beginn unseres Jahrhunderts konnte Albert Schweitzer sagen²⁰: „So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus, alles führt nur auf ihn hin.“ Diese Erkenntnis ist höchstens gültig, wenn man sie auf die Formen in seinem Schaffen bezieht. Nun kann aber der Ausdruckswille so mächtig durchbrechen, daß die typisierte Form beinahe nebensächlich erscheint, ja, in ihrer Eigenständigkeit bedroht wird. Anders gesagt: „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ brauchen bei Bach nicht mehr identisch zu sein. In der Matthäuspassion haben das „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ und das „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ mit der Form der Arie nur noch das äußere Schema gemeinsam. Der heutige Musikhistoriker glaubt in der großen e-Moll-Fuge (BWV 548) einen Konzertsatz erkennen zu können. Die intervallische Substanz des Themas in ihrer Scheinpolyphonie hat aber mit einer Fuge und einem Konzertsatz des 18. Jahrhunderts nichts mehr zu tun. Hat es nicht fast den Anschein, als habe Bach nur deshalb mit einer Reprise gearbeitet, um die Fuge bloß formal, d. h. im Hinblick auf das Notenbild, zu runden? Die Reprise im ersten Satz des Violinkonzertes E-Dur (BWV 1042) oder im Orgelpräludium Es-Dur (BWV 552) entfaltet sich organisch aus der Architektur des Werkes, sie bestätigt die Form. – Viele kompositorische Mittel, über die Bach ungehindert verfügen konnte, da sie noch unverbraucht waren, haben sich in späteren Zeiten bis zum Exzess abgenutzt. Scheint es daher nicht allzu natürlich, daß die Musik des 19. Jahrhunderts, betrachtet man die europäische Musikgeschichte in ihrer Gesamtheit, in das „Greisenalter“ treten mußte? Anders gesagt: Ist Bach für die Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts nicht mitverantwortlich geworden?

²⁰ J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 3.

War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs?

Von Zdeněk Culka (Prag)

Im Bach-Jahrbuch 1940/48 hat Hans Löffler aus Dobitschen einen Artikel unter dem Titel *Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Joh. Seb. Bachs* veröffentlicht¹. Ich will mich mit dem zweiten Teile seines Artikels beschäftigen, wo Löffler ganz unkritisch die Angaben der älteren Literatur über Sojkas Studium bei J. S. Bach übernimmt, obwohl er sich die richtigen Geburts- und Sterbedaten Sojkas direkt aus den Matrikeln verschafft hat und das Geburtsdatum ihm schon die Problematik der ganzen Frage hätte zeigen müssen.

Nach der richtigen Angabe, daß Matthias Sojka am 12. Februar 1740 in Vilémov, bei Čáslav in Böhmen geboren ist und nach den aus der älteren Literatur übernommenen Angaben über den ersten Musikunterricht und über den Besitzer der Herrschaft Vilémov Ignatz Wenzel Ernst Graf Millesimo bzw. Johann Wenzel Graf Millesimo, der seinen Schützling M. Sojka nach Leipzig zu Bach geschickt haben soll, stellt sich Löffler die Frage: „Wann war nun Sojka bei Bach?“ und antwortet:

Unter den vielerlei kurzen, einander widersprechenden Nachrichten hat eine Bemerkung Schillings² die größte Wahrscheinlichkeit für sich: „Sojka wurde der Leitung Sebastian Bachs übergeben, unter dessen Führung er den Cours des Generalbasses und der Harmonielehre durchmachen zu können sich glücklich preisen durfte. Wie nun aber sein würdiger Mentor, beiläufig um 1748, durch zunehmendes Augenübel am ferneren Unterrichte sich behindert fühlte, vertraute der gütige Maecen...“

Und ohne das Zitat zu beenden, setzt Löffler gleich fort:

Unrichtig ist daran die Jahreszahl: Bachs Sehvermögen ließ erst gegen Ende 1749 nach³; aber richtig ist der Kern der Mitteilung, denn der eigentliche Gewährsmann für diese Nachricht, Graf Laurencin, berichtete: „Bach entließ dann seinen Schüler und überantwortete ihm mit Ausstellung einer wahrhaft glanzvollen brieflichen Zeugenschaft an den für ihn sehr hochstehenden... Prager Organisten Seegert⁴. Ich bedaure, diesen merkwürdigen Brief, den mir Seegerts... letzter Schüler, der Organist Kuchař⁵, vorgelesen,

¹ Bach-Jahrbuch 1940–1948, 37. Jahrgang, S. 136–148; über Sojka das zweite Kapitel S. 145–148.

² Es handelt sich nicht um eine Bemerkung Schillings, sondern um das Stichwort „Sojka oder Sojka, Mathäus“ von Seyfried in der *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1838, Bd. VI, S. 406–407, deren Redakteur Gustav Schilling war.

³ Ch. S. Terry, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1929, S. 318.

⁴ Josef Ferdinand Norbert Seger, auch Seeger oder Seegert (1716–1782), ein hervorragender tschechischer Orgelspieler u. Komponist, war 1745–1782 Organist an St. Franciscus bei den Kreuzherren und zugleich 1741–1782 an der Theinkirche in Prag.

⁵ Johann Bapt. Kuchař (1751–1829), hervorragender tschechischer Orgelspieler und Orgelkomponist, war 1772–1790 Organist an St. Heinrich und 1790–1829 im Strahover Kloster in Prag. Er war auch Arrangeur der Klavierauszüge von Mozarts Opern Figaros Hochzeit, Don Juan und Così fan tutte.

in dessen Gewahrsam der meiste Nachlaß Seegerts gekommen ist, mir nicht abgeschrieben zu haben.⁶

Wie gefährlich eine solche unkritische Übernahme der älteren Literatur ist, zeigt uns die nähere Analyse der beiden Quellen, auf die sich Löffler stützt.

An erster Stelle wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem erwähnten Stichwort „Sogka oder Sojka“ von Seyfried zu, welches H. Löffler nur teilweise aus der unter Schillings Redaktion veröffentlichten *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*⁶ zitiert hat. Um die Angaben Seyfrieds richtig beurteilen zu können, dürfen wir nicht nur ein aus dem Kontexte herausgenommenes Fragment heranziehen, sondern müssen mindestens die wichtigsten Teile seines Stichwortes analysieren und deshalb auch hier – im Unterschiede zu Hans Löffler – vorher genau zitieren.

Seyfried schreibt:

Sogka oder Sojka, Mathäus, [sic!] wurde 1733 [sic!] zu Willimov, im Czaslauer-Kreise des Königsreichs Böhmen geboren und, bezüglich hervorragender musikalischer Anlagen, nach absolvirten lateinischen Classen von seinem Gutsherrn, dem kunstsinnigen Grafen Millesimo, der Leitung Johann Sebastian Bach's übergeben, unter dessen Führung er den Curs des Generalbasses und der Harmonielehre durchmachen zu können, sich glücklich preisen durfte. Wie nun aber sein würdiger Mentor, beiläufig um 1748, durch zunehmendes Augenübel am ferneren Unterrichten sich behindert fühlte, vertraute der gütige Mäcen den lehrbegierigen Zögling zur vollständigen Ausbildung dem Prager Domorganisten [sic!] Johann [sic!] Zekert (Seeger) an⁷, u. welche herrliche Früchte die Vater-Sorgfalt zweier so gründlicher Meister zur Reife brachte, beurkunden S's zahlreiche Kirchenwerke, welche, außer seinem beschränkten Wirkungskreise wenig nur bekannt, voll Klarheit, religiöser Begeisterung u. Erhabenheit entworfen sind, u. durch streng contrapunktische Ausarbeitung an sein großes Vorbild, Sebastian Bach, gemahnen... er blieb als Wirthschaftsbeamter (nicht Küchenschreiber, wie Gerber irriger Weise berichtet) in des Grafen Diensten, und starb 1820 [sic!]...⁸

Diese Nachrichten könnten vertrauenerweckend wirken, da Seyfried eigentlich Sojkas Zeitgenosse war, weil er 1776–1841 lebte und sogar in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Böhmen war, als er in Prag Jura studierte. Daß er seine Informationen evtl. direkt von Sojka erhalten haben könnte, ist angesichts der zahlreichen leicht nachweisbaren Irrtümer unwahrscheinlich. Sojka hieß nicht Mathäus, sondern Matthias und wurde nicht 1733, sondern 1740 geboren. Sein angeblicher tschechischer Kompositionslehrer nannte sich nicht Johann, sondern Joseph Seger und war nicht Domorganist, wie es auch Löffler behauptet, sondern Organist an der Prager Kreuzherrenkirche und Theinkirche⁹. Alle diese Fehler bezeugen, daß Seyfried seine Informationen aus zweiter Hand erhalten haben muß.

⁶ Vgl. Anmerkung 2.

⁷ Vgl. Anmerkung 4.

⁸ Nach der Sterbematrikel des Pfarramtes Vilémov-kloster für die Jahre 1795–1824, S. 117 (Staatsarchiv in Nový Studenec) starb Sojka am 13. März 1817.

⁹ Vgl. Anmerkung 4.

Die Möglichkeit, die Angaben über Sojka aus der älteren Literatur zu schöpfen, gaben die schon im Jahre 1794 veröffentlichte Nachricht über Sojka in G. J. Dlabáčs *Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichen Tonkünstler in oder aus Böhmen*¹⁰ und ein etwas längerer Bericht in Dlabáčs Künstler-Lexikon (1815)¹¹. Keine dieser beiden Quellen enthält Angaben über Sojkas Studium bei J. S. Bach. Dlabáčs Nachricht aus seinem „Versuche“ hat E. L. Gerber in sein Lexikon übernommen¹²; auch dort findet man keine Angabe über die Studien bei Bach. Es entsteht deshalb die Frage, wie Seyfried auf das Studium Sojkas bei J. S. Bach gekommen ist. Man könnte vermuten, daß es sich um eine Annahme handelt, die seinen Eindruck von Sojkas Kompositionen widerspiegelt, die – wie Seyfried selbst schreibt – „durch streng contrapunktische Ausarbeitung an sein großes Vorbild, Sebastian Bach, gemahnen“. Das Studium bei dem Leipziger Meister und dann bei Seger hielt er für möglich, weil er mit der irrigen Angabe von Sojkas Geburtsjahr (1733) diesen um 7 Jahre älter machte, und damit einen Zeitraum gewann, in dem ein Studium bei Bach denkbar gewesen wäre. Freilich hat sich Seyfried dabei nicht überlegt, daß dies ebenfalls schwer möglich gewesen sein kann, im Hinblick darauf, daß nach seinen eigenen Worten Sojka erst „nach absolvierten lateinischen Classen“ zu Bach gekommen sein soll. Da das richtige Geburtsjahr Sojkas jedoch 1740 ist, müßte Sojka – die Richtigkeit der Angaben Seyfrieds über seine Ausbildung vorausgesetzt – in seinem achten oder neunten Jahre mit den „lateinischen Classen“ und den Studien bei Bach fertig geworden sein. Dies ist jedoch offenbar ganz unmöglich.

Der zweite Vertreter der Tradition über Sojkas Studium bei Bach war F. P. Laurencin mit seinem Artikel *Matthäus Sojka*¹³, den Hans Löffler an der schon oben zitierten Stelle als „eigentlichen Gewährsmann für diese Nachricht“ bezeichnet. Überprüfen wir also die Richtigkeit der Angaben Laurencins! Nach falschem Vornamen Sojkas (Matthäus anstatt Matthias) und nach falscher Angabe seines Geburtsjahres (1733) wiederholt er die Behauptung Seyfrieds, daß Sojka

von seinem kunstsinnigen Gutsherrn, dem Grafen Millesimo, der bedeutender Kunstanlagen im Knaben gewahr geworden, zuerst auf das Gymnasium zu allgemein wissenschaftlicher Ausbildung, dann an die Leipziger Thomasschule zu Seb. Bach geschickt worden sei.

Unter so bedeutendem Einflusse, arbeitete Sojka Harmonik und trieb, neben wissenschaftlichen Studien, auch praktisches Orgelspiel. So glückliche Zeit reicht etwa von 1743–1748. Diese vorangestellte Thatsache ist selbstredend genug, und ihr Einfluß findet

¹⁰ Riegger, *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Heft XII, Leipzig und Prag 1794, S. 284.

¹¹ G. J. Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Bd. III, Prag 1815, Textspalte 133.

¹² E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst*, Leipzig 1814, Bd. IV, S. 215. Stichwort „Sogka“.

¹³ F. P. Laurencin, *Ausgrabungen einiger altböhmischer Kirchenkomponisten*. VII, Matthäus Sojka. Neue Zeitschrift für Musik vom 22. April 1864, Bd. 60, Nro. 17, S. 137–138.

sich offenkundig ausgeprägt in Sojkas' Tondichterwirken. Das Erblinden auf einer und zunehmendes Alter auf anderer Seite machten von da ab dem Leipziger Großmeister das Unterrichten schwer, ja fast unmöglich. Er entließ dann seinen Schüler und überantwortete ihn, mit Ausstellung einer wahrhaft glanzvollen brieflichen Zeugnenschaft, an den für Bach sehr hochstehenden, oben schon eingehends geschilderten Prager Organisten Seegert¹⁴ zu weiterer Ausbildung. Ich bedauere, diesen merkwürdigen Brief, den mir Seegert's schon erwähnter letzter Schüler Organist Kuchár¹⁵ vorgelesen, in dessen Gewahrsam der meiste Nachlaß Seegert's gekommen, mir nicht abgeschrieben zu haben. Auf mich damals (1832) vierzehnjährigen, aber Bach'schem schon ziemlich vertrautgewordenen Knaben, haben diese Zeilen des Meisters den tiefsten Eindruck gemacht. Letzterer wird, indem ich dies niederschreibe, wieder mit aller Lebensfülle in mir wach. Ein angeborenes schüchternes Wesen hielt mich zu jener Zeit ab, dem doch so milden alten Musiker Kuchár eine gewiß mannigfach begründete Bitte zu stellen. Auf solche Art bin ich, ungewiß um das weitere Geschick des Kuchár'schen Nachlasses, um diesen köstlichen Fund gekommen, der mir, wie überhaupt allen Bach-Verehrern, eben jetzt sehr zustatten käme.

Laurencins Nachricht über den Brief J. S. Bachs, die auf den ersten Blick so vertrauenerweckend wirkt, daß sie fast alle Autoren vorbehaltlos übernommen haben, weist bei näherer Betrachtung mehrere Unwahrscheinlichkeiten auf. Laurencin schreibt, daß ihm der Organist Kuchař den Brief J. S. Bachs vorgelesen habe, als einem „damals (1832) vierzehnjährigen aber Bach'schem schon ziemlich vertrautgewordenen Knaben“. Gegen diese Mitteilung muß man einwenden, daß dies damals nicht möglich war, weil Kuchař 1832 schon 3 Jahre tot war (er starb am 18. 2. 1829). Laurencin, der am 15. 10. 1819 geboren ist, war also in der Zeit des Todes Kuchařs nur 9 Jahre und 4 Monate alt. Auch wenn wir zugeben, daß die Begegnung noch kurz vor dem Tode Kuchařs stattgefunden haben könnte, ist sehr wenig wahrscheinlich, daß Kuchař so einem jungen Knaben einen Bachschen Brief vorgelesen hat und namentlich, daß der damals neunjährige Laurencin sich schon eine Vorstellung über dessen Wichtigkeit machen konnte.

Es ist auch höchst auffallend, daß Dlabáč das Studium bei Joh. Seb. Bach in den betreffenden Stichworten über Sojka nicht erwähnt. Es ist schwer vorstellbar, daß Kuchař, wenn er wirklich einen solchen Bach'schen Brief besessen hätte, diesen Dlabáč nicht gezeigt haben sollte, da beide doch zur gleichen Zeit im Strahover Kloster in Prag lebten, wo Kuchař 1790–1829 Organist und Dlabáč Bibliothekar und 1788–1807 auch Chorregent war und wir aus einigen Stichworten von Dlabáčs Künstler-Lexikon wissen, daß er manche Informationen von Kuchař erhielt¹⁶. Hinzu kommt, daß weder

¹⁴ Vgl. Anmerkung 4.

¹⁵ Vgl. Anmerkung 5.

¹⁶ Vgl. z. B. aus dem Stichwort „Čžernohorsky, Bohuslav“ (Dlabáč, *Künstler-Lexikon*, Bd. I, Textspalte 308–309): „Im J. 1808 am 15. August traf ich noch ein Motett mit dem unterlegten Texte: Laudetur Jesus Christus, welches zwischen den Jahren 1720 bis 1739 in Prag bei Georg Labaun gedruckt wurde, bei unserem trefflichen Organisten Kuchař an...“ Über die Zusammenarbeit Kuchařs mit Dlabáč vgl. auch Růžena Mužiková: Bohumír Jan Dlabáč (*Miscellanea musicologica*, Bd. III, Prag 1957, S. 20).

die Strahover Bibliothek, noch das Zentral-Staatsarchiv in Prag (wo alle Strahover Archivalien deponiert sind) noch die Musik-Abteilung des National-Museums in Prag (die die Strahover Musiksammlung übernommen hat) den angeblichen Bachschen Brief besitzen.

Laurencins Angabe über den Bachschen Brief entstand wahrscheinlich durch das unaufmerksame Lesen des Stichwortes über Seger im III. Bande von Dlabáčs Künstler-Lexikon. In der Textspalte 104 bei der Schilderung des Lebenslaufes Segers, schreibt Dlabáč, Seger erhielt

die Stelle eines zweiten Violinisten an der Pfarrkirche zu St. Martin, wo er mit dem berühmten Organisten Zach einige Jahre gestanden ist. Selbst Zach schätzte unsern Seger so sehr, daß er ihn in dem hinterlassenen Briefe, den man nach seiner Entfernung aus Prag auf seiner Stube fand, als einen der besten Organisten Prags für die nun erledigte Organistenstelle dem bei St. Martin angestellten Musikdirektor Brixi empfohlen hat. Bald wurde Zachens Wunsch erfüllt...

Möglicherweise führte die grafische Ähnlichkeit der Namen Zach und Bach in der Frakturschrift zu der Verwechslung. Auch die stilistische Analogie der Empfehlung Segers als eines ausgezeichneten Künstlers in dem angeblichen Briefe Bachs und in dem bei Dlabáč erwähnten Briefe Zachs ist auffallend.

Bemerkenswert ist der Mut Laurencins, mit dem er ohne Kenntnis der Quellen die Jahre 1743–1748 als die Zeit von Sojkas Studium bei Bach bezeichnet. Die schon bei Seyfried gezeigte Unwahrscheinlichkeit der Angaben vergrößert sich bei Laurencin noch, weil der 1740 geborene Sojka nach seiner Behauptung von seinem dritten zu seinem achten Jahre bei Bach hätte studieren müssen.

Leider sind in der musikwissenschaftlichen Literatur die Angaben Seyfrieds und Laurencins über Sojka bisher ganz unkritisch übernommen worden, wie auch der erwähnte Artikel von Hans Löffler zeigt¹⁷. Meines Wissens hat nur der tschechische Musikwissenschaftler Prof. Gracian Černušák im Schlußworte seiner Übersetzung von J. N. Forkels *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*¹⁸ – wenn auch ohne Beweisführung – seine Überzeugung ausgedrückt, daß Matthias Sojka in der Literatur sicher zu Unrecht als Bachs Schüler bezeichnet wird. Meine Analyse der Quellen hat hoffentlich die Richtigkeit dieser Annahme bestätigt.

¹⁷ Zum Beispiel R. Eitner, *Quellen-Lexikon*, 1903, Bd. IX, S. 199; Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1878, Bd. IX, S. 287–288; das Stichwort „Seger“ in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 1928, Bd. IV, S. 707.

¹⁸ J. N. Forkel, *O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha*, Prag 1953, S. 95.

Louis Spohr und die Bach-Renaissance

Von Herfried Homburg (Kassel)

Über die Geschichte der Bach-Renaissance liegen bisher nur wenige knapp gehaltene Arbeiten vor. Deren Verfasser legten ihren Studien über dieses wichtige kultur- und geistesgeschichtliche Faktum jenen Bericht über die Entstehung der Bach-Gesellschaft zugrunde, den Hermann Kretzschmar im Schlußband Jg. 46 (1899) der Bach-Ausgabe gab. Dieser Bericht wurde zwar verschiedentlich ergänzt und berichtigt, jedoch blieben dabei wertvolle Dokumente unerschlossen.

Mit Recht ist in dem betreffenden Schrifttum die bahnbrechende Arbeit Johann Nikolaus Forkels, der Eifer Friedrich Rochlitz¹, sind die praktischen Versuche Karl Friedrich Zelters und des jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, Johann Nepomuk Schelbles² in Frankfurt a. M., Hans Georg Nägeli³ in Zürich, Anton Friedrich Justus Thibauts⁴ in Heidelberg und Johann Theodor Mosewius⁵ in Breslau herausgestellt worden. Die Historiker folgern aber oft aus der Tatsache, daß es Mendelssohn 1829 als erster nach einer Pause von 100 Jahren wagte, die Matthäus-Passion neu aufzuführen, die Bachbewegung sei insgesamt doch von der Zelterschen Berliner Singakademie ausgegangen, in der dem jungen Mendelssohn die großen Werke des Thomaskantors erschlossen worden waren. Im Bach-Jahrbuch 1955 versuchte Karl Anton, die Verdienste des Bach-Verehrers und -Sammlers Franz Hauser um das Werden der Bachbewegung zu würdigen⁶. Er konnte überzeugend nachweisen, welch wichtige Arbeit

¹ F. Rochlitz (1769–1842), Herausgeber der AMZ, setzte sich als solcher und in seinem Werke *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1824–32, für eine Wiederbelebung der Werke J. S. Bachs ein.

² J. N. Schelble (1789–1837), Sänger und Komponist, führte seit 1824 mit dem Frankfurter „Cäcilien-Verein“ Werke von J. S. Bach auf. Näheres über ihn vgl.: O. Bormann, J. N. Schelble, Diss. Frankf. 1926.

³ H. G. Nägeli (1773–1836), Musikverleger und Komponist, Dirigent in Zürich, gab in seinem Verlag ab 1801 Werke Bachs heraus.

⁴ A. F. J. Thibaut (1774–1840) führte mit dem Heidelberger Singverein 1825 Kompositionen J. S. Bachs auf. Vgl. BG XLVI, Vorrede. In seinem Werk *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, setzte er sich für die Erweckung des Verständnisses der alten Musik ein.

⁵ J. Th. Mosewius (1788–1858) gründete 1825 die Breslauer Singakademie und betrieb mit dieser eine vorbildliche Pflege der Vokalmusik, u. a. führte er in den 1830er Jahren Werke von J. S. Bach auf.

⁶ F. Hauser (1794–1870) kam 1821 als Baßbariton von Prag nach Kassel, ging 1825 an die Dresdener Oper, 1826 nach Frankfurt a. M. O. Bormann, a. a. O. und Karl Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung* in: BJ 1955, geben falsche Daten an.

die Freunde F. Hauser und M. Hauptmann⁷ „in der Stille“ leisteten. Antons Wunsch, F. Hauser als den Spiritus rector der gesamten Bach-Renaissance herauszustellen, wurde dabei allerdings etwas zu offenkundig.

Eigenartigerweise sind in der einschlägigen Literatur aber die Wiederbelebnungsversuche Bachscher Werke durch einen der bedeutendsten Musiker des vorigen Jahrhunderts kaum erwähnt, obwohl dieser Mitbegründer der Bachgesellschaft zu Leipzig war, zu allen obengenannten Bachverehrern enge künstlerische und freundschaftliche Beziehungen unterhielt und sich auch in Wort und Schrift für eine sinnvolle Pflege des reichen musikalischen Erbes Johann Sebastian Bachs einsetzte: Louis Spohr. Mehr noch, verschiedentlich ist die Behauptung zu finden, Spohr habe wesentlich unter dem Einfluß seines Schülers (!) M. Hauptmann gehandelt, er sei eigentlich der Kunst Bachs gegenüber gleichgültig gewesen und nur gezwungenermaßen Mitbegründer der Bachgesellschaft geworden⁸.

Hier soll deshalb mit bisher meist unbekanntem Dokumenten auf den Anteil Spohrs an der Bach-Renaissance hingewiesen werden.

Louis Spohr⁹ war in Seesen (Harz) und Braunschweig aufgewachsen, hatte die Braunschweiger Katharinschule besucht und kurze Zeit theoretischen Unterricht bei dem Organisten und Komponisten Karl August Hartung erhalten. Die Werke Johann Sebastian Bachs waren, von einigen Orgelstücken und Chorälen abgesehen, zu jener Zeit in Braunschweig unbekannt. Auch im Verlaufe seiner weiteren geigerischen Ausbildung durch Franz Eck (1774–1804) und während der danach folgenden autodidaktischen Studien dürfte Spohr kaum Bachwerke kennengelernt haben. Im Januar 1804 traf er mit J. N. Forkel in Göttingen, im Dezember mit F. Rochlitz in Leipzig, im Januar 1805 mit K. F. Zelter in Berlin zusammen.

⁷ Moritz Hauptmann (1792–1868) war 1811 Violin- und Kompositionsschüler Spohrs, der ihn 1822 als Kammermusiker nach Kassel holte. 1842 folgte er dem Ruf als Thomaskantor nach Leipzig.

K. Anton, a. a. O., irrt, wenn er behauptet, Hauser und Hauptmann hätten sich vor 1820 kennengelernt. Hauser traf Hauptmann erst 1822 in Kassel. Das beweist der Brief Hauptmanns an Hauser vom 4. 4. 1829: „...*Ich erinnere mich so gern der ersten Zeit als ich in Cassel war, wie ich mit Spohr in der Aue war und Sie zum erstenmal sah und gleich so lieb gewann...*“

⁸ Diese Version vertritt u. a. auch K. Anton, a. a. O. Auch dessen Mitteilung, Hauptmann sei „Spohrs rechte Hand“ gewesen, ist unzutreffend. F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, erwähnt Spohr überhaupt nicht, dgl. die meisten Bach-Biographen.

⁹ L. Spohr (1784–1859), über seinen Werdegang vgl. die sog. *Selbstbiographie*, Kassel/Göttingen 1860/61, Nachdruck Kassel 1954. Beide Ausgaben stellen lediglich eine von Verwandten Spohrs vielfach veränderte und verfälschte Bearbeitung des Originalmanuskriptes dar. Eine nach diesem gestaltete neue Ausgabe mit wissenschaftlichem Anmerkungsstil unter dem Titel *Lebenserinnerungen*, hrsg. von F. Göthel, erscheint in Kürze.

Für die vorliegende Arbeit konnten bisher unzugängliches Briefmaterial aus privatem Besitz sowie Archivalien der Louis-Spohr-Gesellschaft in Kassel ausgewertet werden.

Darüber, ob er des ersteren Bachbiographie bereits zu jener Zeit las, ob er außer dem *Wohltemperierten Klavier* Kompositionen des vergessenen Thomaskantors hören oder studieren durfte, fehlen jegliche Nachrichten. Während der Konzertmeisterzeit in Gotha (1805–1812) fand er kaum Gelegenheit dazu. Die Kunstreise des Jahres 1809 führte den damals schon rühmlich bekannten Komponisten und Geiger zu einem Musiker, der über Bach-Kenntnisse verfügte und wertvolle Manuskripte besaß: Chr. F. G. Schwencke¹⁰, dem Nachfolger Philipp Emanuel Bachs in Hamburg. Wie Spohr selbst berichtet, wurde bei Schwencke in den Teestunden „... nur von Musik geplaudert und manches Belebende... vorgebracht...“¹¹. Daß Schwencke in diesen Zusammenkünften auch über die ihm bekannten Werke J. S. Bachs berichtete, dürfen wir als sicher annehmen, weil Spohr später alles daransetzte, um in den Besitz des von Schwencke wohlgehüteten Autographs der *15 Inventionen und 15 Sinfonien für Klavier* (BWV 772–801) zu kommen. – Im folgenden Jahre lernte Spohr dann beim ersten deutschen Musikfest in Frankenhausen jenen hochgebildeten Forkel-Schüler „Amtrath“ Chr. F. Lueder kennen, der bis zum Lebensende sein intimster Freund bleiben und als solcher, wie noch zu berichten sein wird, entscheidenden Einfluß auf die Bachbewegung gewinnen sollte. – Spohr, der glühende Verehrer Mozarts, der alle Nachrichten über diesen, deren er habhaft werden konnte, gierig in sich einsog, erfuhr schließlich in Wien (1812 bis 1814) von dem regen Interesse seines großen Vorbildes für die Kunst J. S. Bachs. In die Wiener Zeit fällt auch der Beginn der Freundschaft mit J. N. Schelble. Hier scheinen sich beide (gemeinsam?) eingehender mit Bachwerken beschäftigt zu haben; denn, zu einer Zeit, als das Brockhausche *Conversations Lexicon* „für gebildete Stände“ (4. Auflage) über den großen Thomaskantor lediglich zu melden wußte: „... er hat mehrere Stücke für Kirchenmusik und vieles für das Pianoforte hinterlassen...“, schrieb Spohr (am 5. Dezember 1816) in Rom in sein Tagebuch:

„Am vorigen Donnerstag wurden zwei- und dreistimmige Psalmen von Marcello¹² gesungen. Diese Psalmen, welche die Italiener als classische Meisterwerke betrachten, von denen vor einigen Jahren eine Pracht-Ausgabe mit langen Commentaren über die Schönheiten jedes einzelnen Psalms herausgekommen ist, haben mir zwar recht gut gefallen, so etwas Ausgezeichnetes fand ich aber nicht daran; ich bin im Gegentheil überzeugt, ob ich gleich deutsche Werke dieser Gattung nicht sehr kenne, daß wir Compositionen von Bach und anderen besitzen, die diesen bei weitem vorzuziehen sind...“

Den Namen Bach hat Spohr unterstrichen, Beweis genug dafür, daß er bei aller zeitgebundenen Unkenntnis die Größe des Bachschen Erbes zu ahnen begann.

¹⁰ Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) besaß Bach-Autographen aus dem Besitz Philipp Emanuel Bachs, vgl. das Verzeichnis seines Nachlasses, Hamburg 1824.

¹¹ Spohr, *Selbstbiographie*, I, S. 146.

¹² Benedetto Marcello (1686–1739), Komponist und Musikschriftsteller.

Louis Spohr wurde 1817 (–1819) Musikdirektor in Frankfurt a. M. Am dortigen Theater traf er J. N. Schelble wieder. In Schelbles Wohnung wurden (mit Spohr als Mitwirkendem) Spohrs für den Gebrauch in der Freimaurer-Loge geschriebene sechs Gesänge für vier Männerstimmen op. 44 uraufgeführt. In dieser und ähnlichen Veranstaltungen darf man die ersten Schritte zur Gründung des Frankfurter „Cäcilien-Vereins“ sehen. Spohr verließ Frankfurt zwar kurze Zeit vor der Gründung dieses um die Bach-Pflege so verdienten Chorvereins, in welchem Maße er aber zu der Gründung beigetragen hat, beweist die Tatsache, daß er schon nach 2^{1/2} Monaten Kasseler Tätigkeit, am 28. März 1822, einen Aufruf zur Gründung eines „Cäcilien-Vereins“ in Kassel unterzeichnete. Glücklicherweise blieb das erste Repertorium dieses „Cäcilien-Vereins“ erhalten¹³. Neben noch unveröffentlichten Briefen und kärglichen Presseberichten ist es heute der einzige Beleg für die Arbeit Spohrs mit dieser und den anderen Kasseler Chorvereinigungen, einer Arbeit, die der Bachbewegung wertvolle Impulse geben sollte.

Bereits im Jahre 1820 hatte der Lehrer J. Wiegand in Kassel eine „Singe-Academie“ „zur Aufführung von Werken der ernsten höhern Musik“ gegründet¹⁴. Aber das damals etwa 20000 Einwohner zählende Kassel trug neben dem Charakter der prächtigen Residenz noch den einer „Ackerbürgerstadt“. Wiegand hatte als Lehrerssohn keinen Einfluß auf die exklusiven Kreise der Residenz. Das bewog Spohr, einen zweiten Gesangverein ins Leben zu rufen. In erhaltenen Mitgliederlisten des „Cäcilien-Vereins“ findet man außer wenigen Musikern ausschließlich Adelige, Hofbeamte, Großkaufleute und Bankiers. Die Arbeit nahm anscheinend einen guten Aufschwung. Spohr hatte in M. Hauptmann (bis 1842), F. Hauser (bis 1825), K. F. Curschmann (bis 1828)¹⁵, N. Burgmüller (bis 1831)¹⁶, F. von

¹³ Akten und Repertorium des „Cäcilien-Vereins“ i. d. Spohr-Sammlung der Stadt Kassel. Der betreffende Aufruf beginnt:

„Den ächten Sinn und richtigen Geschmack für edle und ernste Musik zu erwecken, und zu bewahren ist ein Bedürfnis unserer Zeit, welches in den größeren Städten Deutschlands zu Gesang-Vereinen Veranlassung gegeben hat, die mit dem erfreulichsten Erfolg jenes schöne Ziel verfolgen.

Die talentvollen Dilettanten Cassels zu einem gleichen Streben zu vereinigen, ist es die Absicht unter dem Namen „Cäcilien-Verein“ auch hier eine solche Gesellschaft zu stiften...“

¹⁴ Johann Wiegand (1789–1851), Lehrer, Musiklehrer und Komponist. Er schrieb u. a. ein Oratorium *Die Auferstehung Jesu* (1836), das Spohr am Karfreitag 1839 aufführte.

Der „Wiegand'sche Verein“ war in den folgenden Jahren an den Aufführungen aller größeren Vokalwerke beteiligt. Ab 1831 zog Spohr noch die ein Jahr zuvor gegründete „Liedertafel“ hinzu.

¹⁵ Karl Friedrich Curschmann (1805–1841), war 1824 Schüler Hauptmanns und Spohrs in Kassel. Später wurde er als Liederkomponist bekannt.

¹⁶ Norbert Burgmüller (1810–1836) war 1825 Schüler Spohrs und Hauptmanns. Vgl. H. Eckert, *N. Burgmüller, Augsburg/Brünn 1932*, S. 21 ff.

Ditfurth (bis 1830)¹⁷, F. Nebelthau (bis 1857)¹⁸ und in einigen Schülern eine Elite, die „zögernde Dilettanten mit durchschleppen“ konnte. Bereits am 23. Mai 1823 berichtete Spohr:

„... Als ich ... unser Gesangverein errichtete, worunter kaum 2 oder 3 waren, die von Noten singen konnten, so sagte ich mir: an deine Messe wirst du in vielen Jahren noch nicht gehen können, da der geübte Leipziger Verein sie nicht bezwingen konnte. Wie ich aber nach kaum 6 Monathen sah, daß der Verein bey zweckmäßiger Übung schon so weit gekommen war, daß er manches nicht zu schwere fehlerlos a vista singen konnte, so nahm ich meine Messe vor und siehe, es ging und geht jetzt so, daß mir meine Musik erst wieder lieb geworden ist, die mir in Leipzig ein wenig fatal geworden war...“¹⁹

Aus dem Repertorium geht hervor, daß dieser „Cäcilien-Verein“ das damals zeitgenössische Chorschaffen, die Kompositionen der Klassik, vom ersten Jahre an aber besonders das überkommene Werk pflegte. Neben den dort aufgeführten Kompositionen von G. F. Händel²⁰, G. P. Palestrina, G. Allegri, G. Carissimi, A. Scarlatti, A. Lotti, F. Durante, L. Leo u. a. muß uns besonders interessieren, daß schon im Jahre 1824 die Schichtsche Ausgabe der Bach-Motetten Nr. 2: *Fürchte dich nicht* (BWV 228) und Nr. 3: *Ich lasse dich nicht* (BWV Anh. 159) erworben, letzteres Werk einstudiert und am Cäcilientage, dem 22. November 1824, im zweiten öffentlichen Konzert des Vereins überhaupt, als vermeintliches Opus des Thomaskantors aufgeführt wurde. 1826 ist eine Aufführung der Motette Nr. 5: *Jesu meine Freude* (BWV 227) verzeichnet, bei der Spohrs Tochter Emilie und die Orgelsängerin Helene Richter (I. und II. Sopran), Spohrs Tochter Ida (Alt), der Theatersekretär Knyrim (Tenor) und Franz von Ditfurth²¹ (Baß) in der Weise aufgeführt sind, als hätten sie Soli gesungen. Möglicherweise wurde also die Motette zunächst statt vom ganzen Chor nur von den genannten Sängerinnen und Sängern dargeboten.

Unter den erworbenen Bach-Musikalien des Kasseler „Cäcilien-Vereins“ finden wir 1829 das *Magnificat* (BWV 243), 1830 die *Matthäus-Passion*, 1835

¹⁷ Franz von Ditfurth (1801–1880), 1824 Schüler Hauptmanns. Er wurde rühmlich bekannt durch Dichtungen und seine Sammlungen *Die deutschen Volkslieder des 17. und 18. Jahrhunderts*, *Fränkische Volkslieder* u. a.

¹⁸ Friedrich Nebelthau (1806–1875), Sohn des Oberpostmeisters Jacob N. (bei dem auch die Musikoireen stattfanden, bis Friedrich seinen eigenen Hausstand besaß), Violinschüler Hauptmanns und Spohrs, Obergerichtsanwalt, ab 1866 Oberbürgermeister der Stadt Kassel.

¹⁹ Der Text ist der in Vorbereitung befindlichen Ausgabe: *Louis Spohr – Auswahl der Briefe* entnommen.

²⁰ *Saul, Messias, Judas Maccabäus, Samson, Israel in Ägypten, Josua, Jephtha*. Allein dieses Übergewicht von Werken Händels beweist schon, daß die in Nr. 40 des Jg. 1856 der *Signale für die musikalische Welt*, S. 456 abgedruckte Notiz, nach der Spohr gesagt haben soll, Händel sei ihm noch unausstehlicher als Bach, völlig absurd und ins Reich der Fabel zu verweisen ist. Vgl. Spohr, a. a. O., II, S. 380.

²¹ Vgl. die Studie des Verfassers *Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel*, in: *Musik und Kirche*, 1958, Heft 2.

die Kantaten Nr. 104 *Du Hirte Israel, höre*, Nr. 105 *Herr, gebe nicht ins Gericht* und Nr. 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* sowie 1840 einen weiteren Motettenband.

Nach der Veröffentlichung der Briefe M. Hauptmanns an F. Hauser nahm man an, die Bach-Pflege in der Kurhessischen Residenz sei diesen Künstlern zuzuschreiben. Seit kurzem wissen wir, daß sie dem Einfluß eines bislang fast unbekanntem Bachverehrers zu verdanken ist: dem „Amtrath Lueder aus Catlenburg“.

Als Sohn des geschätzten Amtmannes Friedrich Ludwig August Lueder am 14. Mai 1781 zu Herzberg (Harz) geboren, wurde Christian Friedrich Lueder bereits am 3. Mai 1797 als Jurist bei der Universität Göttingen immatrikuliert. Nach kurzer Studienzeit kam er als Schüler auch zu J. N. Forkel. Lueder spielte bald „sehr fertig“ Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier; in jungen Jahren besaß er eine gute Tenorstimme. Forkel zog ihn, wie die meisten seiner Schüler, zur Mitwirkung bei seinen Abonnementskonzerten heran. Die Persönlichkeit des genialen Lehrers scheint auf den jungen Studenten einen unauslöschlich tiefen Eindruck ausgeübt zu haben. Forkel vermittelte Lueder so umfassende praktische und theoretische Kenntnisse, daß Spohr, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, u. a. in späteren Jahren dessen – eines Dilettanten! – Rat gern hörten. Lueders klare kritische Urteile über Werke Beethovens, Schuberts, Schumanns, Mendelssohns, Meyerbeers, der italienischen und deutschen Opernkomponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des von ihm hochgeschätzten Spohr sind heute noch allgemein gültig. Den „Neuen“ Wagner und Brahms stand er nicht ablehnend gegenüber, vielmehr erinnerte er sich bei den ungewohnten Klängen:

„Mir sind – wie mein seliger Doctor Forkel einst in Beziehung auf mir unverständliche und später allerdings wundervoll gefundene Compositionen des Friedemann Bach sich meist ausdrückte, ‚die ganz neuen . . . Ohrengänge noch nicht aufgegangen,‘ . . . um die Tiefe und Schönheit der Composition erfassen zu können...!“

Lueder hatte drei musikalische Idole: den Zeitgenossen Spohr, den allverehrten Mozart und den von ihm am höchsten geschätzten Johann Sebastian Bach. Verständnis und Liebe zu der Kunst Bachs hatte, wie Lueder später wiederholt bekundete, Forkel ihm eingepflanzt. Die Bemühungen Forkels um das reiche Erbe des Thomaskantors sollten durch diesen Schüler vielfältige Früchte tragen²².

Seitdem Spohr als Hofkapellmeister in Kassel wirkte (Januar 1822), kam Lueder zu jedem interessanten Konzert, zu den bedeutenden Opernpremierer und zu den privaten Kammermusiksoiréen Spohrs und seines Kreises vom Klostersgute Katlenburg (bei Northeim) in die Kurhessische Residenz.

²² Vgl. die gedruckte Matrikel der Universität Göttingen, Nr. 17925. In der Kasseler Bibliothek sind 167 Briefe Lueders an Spohr erhalten geblieben. Die wertvollsten Stücke gingen jedoch im Spohrschen Nachlaß in Dresden 1945 unter. Vgl. auch die Studie Anm. 21.

Ein regelmäßiger Gast war er bei den Veranstaltungen des „Cäcilien-Vereins“ und bei den von Spohr seit 1825 eingerichteten Karfreitagskonzerten. Die Kammermusiksoiréen fanden abwechselnd bei Spohr selbst, beim Oberhofmarschall von der Malsburg; beim Obergerichtsanwalt Nebelthau, beim Oberzolldirektor von Schmerfeld, bei der Dichterin Philippine Engelhard geb. Gatterer u. a. statt. Zu dem Kreise, der diese Kammermusiken besuchte, gehörten neben Lueder u. a. Hauptmann, Hauser, Curschmann, von Ditfurth und die begabtesten Spohr-Schüler. Nach zeitgenössischen Berichten waren jeweils nicht nur die „erlesensten musikalischen Genüsse weit und breit“, sondern auch „geistreiche Bemerkungen über Musik“ und „beängstigend liberale politische Ansichten“ in diesem Zirkel zu hören²³. Hatte Lueder hier nicht die beste Gelegenheit, den (zunächst nur allgemein) an „alter Musik“ interessierten jungen Künstlern Hauser und Hauptmann wertvolle Anregungen und Erfahrungen zu vermitteln? Gerade in dieser Kasseler Zeit (bis 1825) wurde beider besonderes Interesse für Johann Sebastian Bach geweckt, Frau Caroline von der Malsburg²⁴ begann die Klavierkompositionen Bachs zu spielen, Spohr beschaffte sich eine Abschrift der *3 Sonaten und 3 Partiten für Geige* (BWV 1001–1006); wahrscheinlich lieferte ihm Lueder die Vorlage dazu, denn er besaß sie mit anderen Bachwerken in seiner eigenen Musikaliensammlung. Der junge Nebelthau – ein Dilettant! – konnte bereits 1832 in einer „Musikalischen Conjectur“ „unbachische eingefügte Stellen“ in der Kirchenkantate Nr. 102 *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* nachweisen²⁵.

Wahrlich mannigfaltige Beweise einer bewußten frühen Bachpflege! Lueder scheint auch veranlaßt zu haben, daß sich Louis Spohr im Jahre 1827 (!) eine Abschrift der Partitur der Matthäus-Passion in Berlin anfertigen ließ und bald darauf erwog, das Werk in Kassel aufzuführen²⁶. Aber an eine „Erstaufführung“ durften die Musiker der Kurhessischen Residenz eigentlich nicht denken: wohl waren die wünschenswerten künstlerischen Voraussetzungen vorhanden, doch führte der Hof ein geradezu kleinstädtisch beschränktes, bürokratisches Regiment. Nur wenn der nicht mit der Lokalgeschichte Vertraute um die Schwierigkeiten weiß, mit denen der

²³ Spohrs liberale Einstellung charakterisieren zahlreiche unveröffentlichte Briefe. U. a. schrieb er am 10. 3. 1851 an E. Taylor (London): „... Was sagen Sie zu unsern deutschen Zuständen, und besonders zu den Hessischen? Ist es nicht völlig zum Verzweifeln? Wäre ich nicht zu alt, ich würde augenblicklich mit den Meinigen auswandern; so muß ich aber leider aushalten. Doch hoffe ich es noch zu erleben, daß das deutsche Volk nochmals seine Ketten abwirft, und seine demoralisirten Fürsten zum Lande hinausjagt!...“

Oberhofmarschall v. d. Malsburg verlor durch seine liberale Gesinnung nach der Märzrevolution 1848 seine Stellung bei Hofe.

²⁴ Caroline v. d. Malsburg, geb. v. Dubuis (1787–1863), Pianistin und Porträtmalerin, Mitglied des „Cäcilien-Vereins“ und später der Bach-Gesellschaft. Vgl. auch Hauptmann, Briefe an F. Hauser, hrsg. v. A. Schöne, Leipzig 1871, I, S. 80.

²⁵ Veröffentlicht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Jg. 1833, S. 305.

²⁶ Siehe Anm. 21.

Kurhessische Hofkapellmeister fortgesetzt zu kämpfen hatte, wird er Spohrs Leistungen gerecht würdigen können²⁷.

Nachdem Spohr am Karfreitag 1825 Händels *Messias* mit den beiden Kasseler Chorvereinigungen und der Hofkapelle in der Martinskirche aufgeführt hatte und sich anschickte, sein kurz zuvor vollendetes Oratorium *Die letzten Dinge* am Karfreitag 1826 aufzuführen, rügte Kurfürst Wilhelm II.²⁸ das Vorhaben mit folgendem Erlaß:

„Wenn die Musici der Kurfürstlichen Hof-Kapell Konzerte geben oder zu dem Mitwirken durch angebliche Kunstvereine veranlaßt werden; sollen sie vorher jedesmal Allerhöchsten Orts, ihrer Schuldigkeit gemäß, um Erlaubniß anhalten, da sie nicht vergessen müssen daß sie Kurfürstliche- und keine Stadt-Musici sind.“²⁹

Als Spohr zu der gleichen Gelegenheit im folgenden Jahre pflichtgemäß schriftlich die Erlaubnis einholen wollte, wurde sie zunächst ohne Angabe von Gründen verweigert. Auf eine zweite dringend vorgetragene Bitte reskribierte der Landesherr:

„Erscheint ein Irrthum da sonst das Stabat Mater dolorosa, juxta crucem lacrimosa Jeederzeit in der Katholischen Kirche Aufgeführt worden weshalb in der Folge mit dem designirten Bischoff Rueger zu Unterhandeln. Das weitere Gesuch befindet sich erledigt resp. Abgeschlagen.“³⁰

Die Verweigerung eines evangelischen Gotteshauses für Oratorienaufführungen wäre u. U. mit dem im reformierten Hessen herrschenden pietistischen Zeitgeist und der übertriebenen Abwehr gegen alles, was den leisesten Verdacht ultramontaner Bestrebungen weckte, zu entschuldigen. Das Herrscherhaus war in Glaubens- und Kirchenangelegenheiten pedantisch auf seinen „guten Ruf“ bedacht. Alle in Kirchen projektierten Musikdarbietungen mußte zunächst ein reformierter Geistlicher begutachten³¹. Bezeichnend für die Situation ist jedoch, daß Bitten, bei berechtigten Bedenken evtl. in andere Gebäude ausweichen zu dürfen, gleichfalls meist abschlägig beschieden wurden. Für rein künstlerische Erwägungen und Bestrebungen, mochten sie noch so logisch begründet und geschickt vorgetragen sein, waren Kurfürst Wilhelm II. und ab 1831 dessen Sohn

²⁷ Vgl. F. Uhlendorff, *Kasseler Kapelle, Kapellmeister u. Konzerte von 1814–1952*, in: *450 Jahre Hessische Staatskapelle*, Kassel 1952 und Wolf von Gudenberg, *Beiträge z. Musikgesch. d. Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822–1866)*, Diss. Göttingen 1958.

²⁸ Kurfürst Wilhelm II. von Hessen (1777–1847) regierte seit 1821.

²⁹ Aktenbestand des Kasseler Hoftheaters im Staatsarchiv Marburg: 159, Nr. 266, Bl. 1. Der Erlaß wurde am 27. 4. 1832 mit Androhung der „Cassation“ bei Zuwiderhandlungen verschärft (Bl. 7).

³⁰ Staatsarchiv Marburg, 300 A 11, 4/1.

³¹ Dies resultierte noch aus der *Ordnung der Kirchen-Übung für die Kirchen zu Cassel* a. d. Jahre 1566, § 11: „... Man sol auch nichts denn bewerte gesenge in der Kirchen singen lassen...“ und der damals noch gültigen Hessischen Kirchenordnung a. d. Jahre 1657, § 2: „... Es soll nichts lateinisches in der Kirche gesungen oder musicirt werden...“

Friedrich Wilhelm³² nie zu erwärmen. Beide ließen sich in Musikfragen lediglich von engstirnigen und kleinlichen persönlichen Interessen leiten. Die Oratorienaufführungen wurden überhaupt nur deshalb genehmigt, weil die zu erwartenden höheren Kasseneinnahmen stets mildtätigen Einrichtungen zuflossen.

Es ist anzunehmen, daß Spohr wegen einer Aufführung der Matthäus-Passion zunächst mit einem Pfarrer verhandelte, dieser aber keine Befürwortung bei Hofe in Aussicht stellte.

Zweifel, wie sehr Spohr nach Aufführungsmöglichkeiten für Bachwerke suchte, kann es nach einem von ihm am 3. Juni 1829 an Wilhelm Speyer in Frankfurt gerichteten Briefe kaum mehr geben³³:

„...Freitag und Sonnabend bleiben wir in Frankfurt. Einen von diesen Tagen wünschen wir bey Ihnen zuzubringen. Am andern mögte ich gar zu gern den Schelbleschen Verein hören und wenn es einigermaßen möglich wäre, die Bach'sche Messe, die er ohnlangst aufgeführt hat. Thun Sie mir doch den Gefallen und reden Sie mit Schelble, ob es möglich ist?...“

Darüber, ob Schelble dem Kasseler Freunde Proben aus der von ihm am 10. März 1828 teilweise (Credo) aufgeführten h-Moll-Messe (BWV 232) bot, ließ sich bisher nichts ermitteln. – Nach den Wiederaufführungen der Matthäus-Passion in Berlin, Frankfurt a. M. und Breslau scheint Spohr auch in Kassel neue Ansatzpunkte gefunden zu haben. Einige seiner Briefe bezeugen die weiterhin quälenden Schwierigkeiten:

Kassel, 8. Dezember 1830 an Adolph Hesse:

„...Im Theater wird die Räuberbraut von Ries einstudiert, in den beyden Gesangvereinen die Bachsche Passion zu einer großen Aufführung auf Ostern...“³⁴

Kassel, 9. Oktober 1832 an Wilhelm Speyer:

„...Heute mache ich die erste Orchesterprobe von der Bachschen Matthäus-Passion, die heute über acht Tage in der großen Kirche aufgeführt werden soll. Seit vier Monaten drängen wir den Prinzen um die Erlaubnis dazu und noch haben wir sie nicht erhalten können, auch bin ich keineswegs sicher, daß sie nicht noch im letzten Augenblick verweigert wird. Gott bessere es!...“

Kassel, 31. Oktober 1832 an Adolph Hesse:

„...Längst hätte ich Ihnen geschrieben, gäbe es nur jetzt in Cassel etwas für den Künstler Interessantes zu berichten! Leider leben wir jetzt aber hier, wie in einem Sibirien der Kunst. Giebt es ja einmal etwas Neues, so ist es etwas schlechtes! So wollten wir in der

³² Kurprinz Friedrich Wilhelm von Hessen (1802–1875), von 1831–1847 Mitregent und Leiter der Regierungsgeschäfte, ab 1847–1866 Kurfürst.

³³ Wilhelm Speyer (1790–1878), Freund Spohrs. Vgl. E. Speyer, *Wilhelm Speyer, der Liederkomponist*, München 1925. Vgl. auch Anm. 19.

³⁴ Adolph Hesse (1809–1863), Komponist und Organist von Rang. Er spielte als erster deutscher Organist J. S. Bachs Orgelwerke auf Kunstreisen im Ausland. Am 2. 6. 1832 schrieb ihm Spohr u. a. in einen Empfehlungsbrief: „...*Er gilt in Deutschland für den besten jetzt lebenden Orgelspieler und trägt besonders die Bach'schen Fugen vollendet vor...*“ (Autograph Staatsbibl. Berlin). Die in dieser Arbeit zitierten Briefstellen sind dem Briefwechsel Spohr–Hesse, hrsg. von J. Kahn, Regensburg 1929, entnommen.

großen Kirche die Bach'sche Passion mit einem stark besetzten Personal aufführen und ich hatte bereits im Bausaal 3 große Orchesterproben daran gemacht, als der Prinz die Mitwirkung des Orchesters dabey untersagte und zugleich befahl, daß Abonnements-concerte im Theater für Rechnung der Hofkasse stattfinden sollten, wodurch er uns unsere Einnahmen für die Witwenkasse entzieht. Dieß hat in der Stadt so allgemeine Indignation erregt, daß niemand, selbst nicht die eifrigsten Musikfreunde, diese Concerte besuchen will. So haben wir das erste Concert am vorigen Sonntage vor einem Auditorio von höchstens 30 Personen (Hofschanzen!) heruntergespielt und die folgenden werden auch nicht viel mehr besucht seyn.

Die beyden Gesangvereine gaben nun in der Brüderkirche die Passion ohne Orchesterbegleitung zum Besten unserer Witwenkasse und der armen Cholerakranken und wir hatten eine sehr reiche Einnahme; allein die Wirkung war, ohne Orchester, nur eine halbe!...³⁵

Dieser Bericht Spohrs, der die ungenaue Mitteilung der „verhinderten Aufführung“ durch Hauptmann³⁶ richtigstellt, wird ergänzt durch die Eintragungen im Repertorium des „Cäcilien-Vereins“:

„J. S. Bach, große Passions Musik nach dem Evangelisten Matthäi: 20. 10. 32 Brüderkirche. Soli: Frl. v. d. Malsburg, Baldewein, Frl. Schuchter, Herren Schmelz, Matthias, Koch...“³⁷

Der Kurprinz hatte nicht nur die Mitwirkung der Hofkapelle verweigert, sondern auch verboten, die Martinskirche zu benutzen. Es ist dem musikliebenden Konsistorialrat C. F. W. Ernst, der die erste Pfarrstelle der Brüderkirche seinerzeit innehatte, zu verdanken, daß die erste (teilweise) Kasseler Aufführung wenigstens in einer Kirche stattfinden konnte.

³⁵ Die Billette kosteten 6 gGr., das gedruckte Textbuch 2 gGr. Der Reingewinn betrug 150 Rthl. und floß je zur Hälfte der „Kurf. Residenz-Sanitäts Kommission“ und dem „Unterstützungsfonds für Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder der Kurf. Hofkapelle“ zu, den Spohr 1826 gegründet hatte.

H. Heussner, Die Musikforschung XI, Heft 3, S. 339 vermutete, daß zu der Aufführung Schelbles Material benutzt wurde. Dies trifft für die Orchesterstimmen zu, die sich Spohr aus Geldmangel des Unterstützungsfonds 1832, 1833 und 1836 aus Frankfurt, 1843 und 1851 aus Leipzig lieh.

Aus Kassel hatten 1830 bei Schlesinger subskribiert: für den Kl. A. der „Cäcilien-Verein“, der „Wiegand'sche Verein“ und F. v. Ditfurth, auf die Partitur F. v. Ditfurth und J. Wiegand.

³⁶ Hauptmann berichtete Hauser am 16. 11. 1832, es hätten nur drei große Proben stattgefunden. Hauptmann gibt im Gegensatz zu fast allen anderen Chronisten kein gutes Urteil über den „Cäcilien-Verein“ ab. Auch Spohrs Arbeit wird von ihm oft ungerechtfertigt kritisiert. Aus hier nicht kurz darzulegenden Gründen ist der wissenschaftliche Wert der Hauptmann-Briefe überhaupt problematisch.

Alle sarkastischen Äußerungen gegenüber Hauser sind auf eine berechtigte Verbitte- rung über die drückenden Kasseler Verhältnisse zurückzuführen. Erst als Hauptmann in Leipzig selbst größere Arbeitslasten aufgebürdet wurden und er dadurch in Zeitnot kam, empfand und urteilte er toleranter. In diesem Zusammenhang sind besonders seine in den letzten Lebensjahren niedergeschriebenen bewundernden Äußerungen über Spohr interessant.

³⁷ Nähere Angaben über die Sängerinnen und Sänger in der Studie Anm. 21.

Am 1. April 1833 durfte Spohr schließlich an Prof. Wendt in Göttingen schreiben:

„...Nächsten Freitag den 5ten dieses Nachmittags 3 $\frac{1}{2}$ Uhr wird endlich eine große, vollständige Aufführung der Bach'schen Passion in unserer Hofkirche stattfinden, und zwar ganz nach der Partitur mit doppeltem Orchester und vielfach besetzten Flöten, Oboen usw. Der sehr gut eingeeübte Chor wird auf jeder Seite aus wenigstens 70 Stimmen bestehen und da das Lokal sehr vortheilhaft ist, so hoffe ich auf eine grandiose Wirkung. Da Sie im vorigen Jahr die Absicht hatten, zu einer solchen Aufführung herüberzukommen und da überdieß jezt Ferien sind, so darf ich mich wohl der Hoffnung hingeben, Sie hier zu sehen. – Zugleich bitte ich, die dortigen Musikfreunde (Hymli, Heinroth pp.) von unserer Aufführung gefälligst in Kenntniß zu setzen...“³⁸

Über die Besetzung der Solopartien gibt das Repertorium Auskunft:

„Soli: Frl. v. d. Malsburg, S. Pfeiffer, Baldewein, Richter, S. Hummel, Herren Schmelz, Föppel, Koch.“

Besprechungen dieser beiden Aufführungen sind weder in der Fachpresse noch in Lokalblättern erschienen. M. Hauptmann berichtete F. Hauser im nächsten Briefe:

„...Unsere Aufführung der Passion war für die Umstände so übel nicht, und wenn man sie bald wieder geben könnte, würde sie recht gut gehen. Die Chöre gingen am besten, die Solosachen sind auch zu schwer für unsere Sänger, der Dilettanten noch zu geschweigen – ich wüßte außer Ihnen und Schelble doch auch keinen der so etwas gut vortragen könnte... Die Recitative des Evangelisten wurden nach Schelble's Bearbeitung gesungen, die ich, wenn auch nicht in jeder Einzelheit, im Ganzen doch sehr billigen muß; wenn damit zugleich Mißbilligung der Bachschen ausgesprochen ist, so soll sie nicht dem individuellen Componisten S. Bach gelten...“

Spohr hielt – wie Briefe bezeugen – nichts von Bearbeitungen musikalischer Werke. Wenn er Schelbles „Retuschen“ auf Anraten Hauptmanns für Kassel akzeptierte, muß es gewichtige Gründe dafür gegeben haben. Heute liest man ausschließlich Verdammungsurteile über die Bemühungen Mendelssohns, Schelbles u. a., die einzigartigen Kompositionen J. S. Bachs dem Publikum durch Bearbeitungen „gefälliger“ zu machen. Bei aller berechtigten Kritik dürfen wir aber nicht außer acht lassen, daß die Bach-Renaissance ohne gewisse Zugeständnisse solcher Art gewiß noch stecken geblieben wäre.

Weit davon entfernt, wie der vieles bekrittelnde M. Hauptmann lediglich in theoretischen Studien und Erörterungen Befriedung zu finden, bewies Spohr weiterhin durch praktische Arbeit sein Verantwortungsgefühl gegenüber dem Erbe des Thomaskantors. Am 19. April 1836 berichtete er Wilhelm Speyer:

³⁸ Johann Amadeus Wendt (1783–1836), Philosophieprof., musikal.-ästhetisch-kritischer Schriftsteller in Göttingen.

Karl Gustav Himly (1772–1837), Prof., Augenarzt in Göttingen.

Joh. Aug. Günther Heinroth (1780–1846), Komponist, Nachfolger Forkels als Universitätsmusikdirektor in Göttingen.

„...Vor und während der Messe war ich sehr geplagt, da ich zugleich die Bach'sche Passion mit Doppelorchester für den Charfreitag und die Jüdin von Halévy für den 2ten Ostertag einüben mußte...“

Diese dritte Kasseler Aufführung der Matthäus-Passion rief nun die Opposition auf den Plan. Der angesehene, durch seinen Briefwechsel mit Beethoven bekannte Kasseler Komponist und Konzertkritiker G. Chr. Grosheim griff die Wahl des Werkes in der offiziellen, vom Hofe abhängigen „Kasselschen Allgemeinen Zeitung“ an. Seine Rezension darf nicht nur als typisch für die Ansichten der Kasseler Widersacher gelten, sie ist kulturhistorisch recht aufschlußreich. Hier die wichtigsten Abschnitte³⁹:

„Kein Tag kann dem Christen . . . wichtiger seyn, als der Todestag seines Religionsstifters. . . Beinahe 2000 Jahre sind verflossen und. . . stehet fest der Glaube an den Gottmenschen; noch immer vermehrt sich sein Reich. . . Wenn sich der Wille unaufhaltsam in uns regt: den Stifter eines so beseligenden Glaubens, mit all der Kraft und Würde zu preisen, deren der Sterbliche fähig ist, so muß es uns zugleich heilige Pflicht seyn. . . streng auf die Kultur unseres Geistes und Herzens und die vielseitigen Fortschritte zu sehen. . . damit wir nicht in der Darstellung des Heiligsten zurück schreiten, und, gleich unsern Altvordern, Jesum, nicht im Bilde, sondern auch persönlich darstellen mögen, wodurch unsere Ehrfurcht vor ihm untergraben zu werden in Gefahr kommt. Ich rede hier insbesondere von Dicht- und Tonkunst, und bin der Meinung, daß der Deutsche erst seit Klopstock und Händel das würdigste Bild Jesu in Wort und Tonklang aufzustellen vermocht, wovon Beider „Messias“ den Beweis führt, welches. . . Meisterwerk deshalb auch alle würdigen Söhne jener Künste zum Grundstein ihrer religiösen Leistungen gelegt, so daß sie es selbst an Beethoven gerügt haben, wenn er bei seinem „Jesus auf Golgatha“⁴⁰ nicht also verfuhr. Wir wollen keineswegs das Heilige profanirt sehen; . . . wie sollten wir . . . dulden, daß mit dem heiligsten also verfahren werde?! Man könnte hier einwenden, wie Malerei und Skulptur noch immer ihren höchsten Ruhm darin suchen, Christum persönlich darzustellen; allein wir sehen hier seine Abbildung, . . . nicht aber einen lebenden Stellvertreter, einen Enkel des Nichts . . .

Unsere Unzufriedenheit wird aber dadurch . . . noch vermehrt, wenn man zu solchen Dramen den Tempel wählt, in der Meinung, geistliche Musik sey auch zugleich Kirchenmusik . . . Kirchenmusik ist nur die mit dem Gottesdienst integrirende, . . . verflochtene Musik, wie bei den Katholiken die Messe und bei den Protestanten der Choral. Freilich giebt dieser nur den Rahmen . . . und es ist zu beklagen, daß die, welche sich von der Messe lossagten, ihrer Kirche . . . nicht den geringsten Ersatz gegeben haben . . . Fest überzeugt sind wir, daß weder die Cantate noch Oratorien, am wenigsten aber die geistlichen Dramen uns für die Messe entschädigen, deren Inneres . . . jenen Dingen ähnelt, von welchen Kant spricht: . . . Verse, die sich vor- und rückwärts lesen lassen, Uhren in Ringen, Flohketten usw. Wer hieran Geschmack findet, . . . steht im Verdacht, . . . in den Künsten . . . für das was wahr und schön ist, ohne Gefühl zu seyn.

Und so wäre . . . nur noch zu verweisen, daß, wenn der Tod Jesu, in Form eines Schauspiels, und dieses Schauspiel im Heiligthume des Tempels aufgeführt, unser Mißfallen am Charfreitage erregte, auch Sebastian Bach, der Komponist desselben keinen geringen

³⁹ Georg Christoph Grosheim (1764–1841). Die Rezension *Was ist die Ursache des wenigen Beifalls, den die am verstorbenen Charfreitage in der Hof- u. Garnisonkirche, aufgeführte Passionsmusik, von Seb. Bach gefunden?* wurde veröffentlicht in der „Kasselschen Allgemeinen Zeitung“, Nr. 23 vom 11. 6. 1836, Beiblatt.

⁴⁰ Beethovens Oratorium *Christus am Ölberg* op. 85.

Antheil daran gehabt . . . Wir kennen den bedeutenden Unterschied der Vegetation des Süden gegen die des Norden . . . Wir wissen, daß Karl der Große um die wahre Musik in seinem weiten Reiche zu verbreiten, seine nordischen Sänger gen Süden sandte, damit sie . . . aus reinem, nicht durch Versandung getrübtem Quell schöpfen möchten, und sehen das fortwährende Bestreben der gesamten Künstlerwelt ein Gleiches thun . . . – Sebastian Bach, am Ende des 17. Jahrhunderts . . . zu einer Zeit geboren, wo die Musik noch in tiefem Schlummer lag, musste allerdings, bei seinen besondern Talenten . . . großes Aufsehen erregen. Wenn wir ihn daher auch nicht mit dem Pythagoräer Nikolaus Forkel für den größten Komponisten der Vorzeit, der Gegenwart (?) wie der Zukunft (??) halten, so dürfen wir ihn dennoch . . . einen hellglänzenden Stern nennen, welcher dem . . . 18. Jahrhunderte . . . vorleuchtete. Aber selbst die Sonne hat ihre Flecken, und kein Sterblicher ist frei von Mängeln. Wenn daher der Riese Vogler⁴¹, mit ihm die Momigny⁴², von Weber⁴³ u. a. bedeutende Männer, es und zwar unwiderlegbar bewiesen, daß auch Seb. Bach sich mancher Unbilde in der großen Kunst schuldig gemacht, so war neben dem Drange, . . . Künstler hierauf aufmerksam zu machen, vorzüglich das einseitige Lob Forkels daran Schuld, der die wahre Kunst nicht kannte, wengleich er gar viel über sie geschrieben, ob auch Vieles? das wollen wir dahingestellt seyn lassen. Seb. Bach wird jedoch, wenn auch seine beschränkten Umstände ihm nicht erlaubten, seinen Geschmack im Süden weiter auszubilden, in der gesamten Theorie der Musik und dem Theile derselben, der sich aus ihr zu gestalten vermag, stets groß genannt werden können. Da solche Gestaltungen, die wenn sie gleich zum Verstande, doch wenig zum Herzen reden, jedoch nicht für Viele sind, so müssen sie allerdings da nachstehen, wo es gilt, die Menge empfänglich zu machen für die Wohlthaten unsrer Religion. Es ist nicht Frömmeley, die hier spricht, es ist vielmehr das wahrhafte Anerkennen der hohen Achtung, die wir dem Gottesdienste schuldig sind und der heiligen Wohnung des Herrn. Möchten daher die Männer, welche sich eine nicht geringe Mühe geben wollten, . . . ihre Aufmerksamkeit ändern, als den besagten Werken widmen . . . Geringer würde alsdann die Mühe, desto größer jedoch der Lohn seyn.“

Diese boshaft gezielte Kritik war weniger für das Leserpublikum als für den in Kirchenfragen mimosenhaft empfindlichen Hof bestimmt. Dieser reagierte auch sehr „ungnädig“. Spohr gelang es aber, den Abdruck einer Erwiderung in der gleichen Zeitung durchzusetzen, die unter dem Namen des schon erwähnten Friedrich Nebelthau erschien. Neben ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung ist diese Replik ein aufschlußreiches Dokument darüber, inwieweit jener Kasseler Kreis die Einmaligkeit und Größe der Kunst J. S. Bachs erkannt hatte⁴⁴:

„. . . Der Aufsatz enthält . . . Gedanken über geistliche Musik der Protestanten, von deren . . . Wahrheit wir uns völlig überzeugt halten. Manches andere möchte an seinen Ort gestellt seyn . . . Wieviel Beifall Bach's Passionsmusik bei der letzten Aufführung gefunden

⁴¹ Georg Joseph Vogler (1749–1814), Komponist, Lehrer C. M. v. Webers. Vgl. auch Anm. 43.

⁴² Jérôme Joseph de Momigny (1762–1838), Organist und Komponist.

⁴³ Carl Maria von Weber (1786–1826), bezieht sich auf *12 Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber*.

⁴⁴ „Kasselsche Allgemeine Zeitung“ Nr. 30 vom 31. 7. 1836, Beiblatt. Nebelthau hatte bereits im Beiblatt Nr. 33 des Jg. 1832 der Zeitung das Interesse der Kasseler Musikfreunde mit einer Einführung in die Matthäus-Passion zu wecken versucht.

hat, ist schwer zu bestimmen, . . . da in der Kirche, am heiligen Charfreitag, von äußeren Zeichen des Beifalls nicht die Rede seyn kann. Ein Einzelner kann . . . nur von sich und seiner nächsten Umgebung, . . . im Betreff der ganz innerlichen Wirkung . . . urtheilen . . . Ungemein auffallend ist sodann, daß Bach einer Epoche zugerechnet wird, in welcher die Musik „in tiefem Schlummer“ gelegen habe. Johann Seb. Bach, . . . gleichzeitig mit Händel . . . geboren, hat seine Hauptwerke in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts geschrieben, und war mithin . . . Zeitgenosse der italienischen Meister (aus der neapolitanischen Schule) die im Kirchenstyl einzig-unerreicht dastehen – derselben großen Meister, auf die Italien in der musikalischen Kunst sich noch beruft, vor denen wir uns gerne beugen, wenn der . . . Verfasser an die Musik des Südens verweist. Zu ihnen verhält sich Joh. Seb. Bach, etwa wie Albrecht Dürer einst zu seinen südlichen Zeitgenossen . . . Der fugirte Styl bei unserem Meister, weit entfernt von den absichtlichen Künsteleien späterer Zeiten, – der naturgemäße Ausdruck eines unentwickelten Formengefühls, – ist der mathematischen Symmetrie der älteren Maler vergleichbar; das ungelente Recitativ hat in der Farbenpracht und der tiefen Naturempfindung seine Ähnlichkeit eines Theils mit der steifen Gewandung, anderen Theils aber mit den lieblichen wenn auch unperspektivischen Fernsichten auf den altdeutschen Gemälden. Wem aber ein fühlendes Herz gegeben ist, der ahnt aus diesem Antlitz der Heiligen, . . . die tiefe, heilige Begeisterung, die gotterwählte Künstlerseele.

Am allerunbegreiflichsten ist in dem Aufsatz, daß von einem Mißfallen die Rede ist, welches durch die Aufführung der heiligen Passion „in Form eines Schauspiels“ erzeugt gewesen seyn soll . . . Einsender dieses . . . findet sich . . . bei der ziemlich herben Rüge auch betheilig, und dadurch . . . gerufen, für die Ehre des frommen Joh. Sebastian in die Schranken zu treten, dem „kein geringer Antheil“ an dem erregten Mißfallen . . . angemuthet wird. Die . . . Passion hat mit einem Schauspiel gar nichts gemein, als daß menschliche Thätigkeiten zur Darstellung beider erfordert werden. Nach altem christlichen Brauche wird darin derjenige Abschnitt des Evangeliums abgesungen, der das Leiden des Herrn befast. Untermischt ist es an passenden Einschnittsmomenten durch Choräle und durch christliche Betrachtungen, die, wie das Ganze, mit musikalischer Kunst behandelt sind. – Bei jenen wird die Gemeinde selbst, bei diesen das personifizierte Christenthum oder einzelne aus der Gemeinde Berufener gedacht; sonst spricht die heilige Geschichte durchgehens ein Rhapsode. Bei der Größe der Idee, bei dem Umfang musikalisch erweiterten Vortrags, und dessen Bestimmung für die . . . versammelte Christenheit, sind dem Rhapsoden . . . nicht nur alle musikalischen Stimmlagen, sondern die Macht eines doppelten Chors sogar überwiesen. Daher . . . vielleicht das Mißverständnis des Verfassers, . . . in den einzelnen Sängern, die zusammen nur den Text des Evangeliums absingen, handelnde Personen nach Art der lange . . . vor Bach . . . schon abgekommenen geistlichen Schauspiele erblickt (zu) haben . . . Bei genauerer Kenntnissnahme wird er indeß finden müssen, daß der Vortrag in seiner Gesammtheit nur der eines einzigen Erzählers ist, den – wie er in gewöhnlicher Rede moduliren, und sein Organ bald erhöhen oder senken, bald verstärken oder moderiren, bald anhalten, oder im lebhaften Augenblicke acceleriren, genug mit allen Nuancen der deklamatorischen Kunst zu Werke gehen würde –, musikalisch alle Gesangskräfte überwiesen sind, für die einfache Erzählung der Tenor, für die Worte redender, sey es weiblicher oder männlicher Personen, die entsprechende höhere oder tiefere Stimmlage, für den Ausspruch einer Menge ein einfacher, für den Ruf des Volkes ein doppelter Chor. Begreiflicher Weise hat dieses nicht bloß seine Wahrheit, sondern bei dem Maß menschlicher Kräfte seine Nothwendigkeit, endlich aber in der Ausbildung des christlichen Kultus seine Geschichte, – so daß es gar nicht untersucht zu werden braucht, ob uns die Illusion zuweilen über den Rhapsoden hinausrückt.

Ganz außerhalb des Zweckes, den der . . . Verfasser sich vorgesetzt . . . , liegt . . . die Versicherung, es hätten schon mehrere „bedeutende Männer unwiderlegbar bewiesen, daß auch Seb. Bach sich mancher Unbilde in der großen Kunst schuldig gemacht.“ Zufällig erinnern wir uns, . . . auf eine der laudierten Autoritäten, . . . den Abt Vogler, daß er bei Gelegenheit seines, auf die alten griechischen Tonarten gegründeten Choral-systems unternommen hat, Choräle Sebastian Bach's zu verbessern. Abt Vogler, der . . . Alles in ein System zu bringen berufen war, hat sich bei dieser Gelegenheit dreifach ver-sündigt, 1) weil Bach gar nicht auf die Idee gekommen war, Choräle in den griechischen Tonarten zu verfassen, 2) weil Vogler mit einem . . . willkürlichen, jedenfalls für die ausübende Kunst . . . gleichgültigen System gegen Werke einer heilig begeisterten Kunst zu Felde zog, 3) weil er aus Werken der Schönheit . . . magere Stücke zu Tage gefördert hat.

Da man . . . seit einiger Zeit gewohnt ist, den Kapellmeister Schneider den Händel, den Kapellmeister Marschner den Gluck und den Hofrat Raupach⁴⁵ den Shakespeare unserer Zeit nennen zu hören, so haben wir um so viel weniger etwas dagegen, wenn der Abt Vogler dem frommen Bach gegenüber ein Riese genannt wird. Hat es deren doch zu allen und auch zu den Zeiten des Sängerkönigs David gegeben.“

Der Kreis um Louis Spohr ließ sich nicht negativ beeinflussen. C. F. Lueder schrieb am 3. März 1838 aus Katlenburg:

„. . . Mögen Sie den Paulus zu Stande bringen, oder die Bachische Passion wiederholen, so wüßte ich wahrlich nicht, selbst wenn ich die Wahl hätte, welche Aufführung ich vorziehen mögte, ob diese mir schon bekannte, oder jene mir neue! – und zu Mahl, wenn die Soli der Passion nun besetzt würden, wie im v. J. die Soli Ihres Oratorii...!“

Am 4. Januar 1839 empfiehlt er Spohr, am Karfreitag dessen *Vater Unser* und Mozarts *Requiem* zu wiederholen und bekennt:

„...Ein gleiches Gewichtstück könnte für mich keine andere Wahl für den Charfreitag für Überwindung einer meiner Dorthinkunft etwa entgegretenden Schwierigkeit in die Waagschale werfen! – es sey denn etwa eine Wiederholung der Bachischen Passion! – wonach ich allerdings eine Sehnsucht haben kann, die man Herzbluten nennen mögte! – in der Besorgnis, bey der größten Seltenheit ihrer gelingenden Aufführung, sie vielleicht in meinem Leben auch nicht noch ein Mahl wieder zu hören!...“⁴⁶

Spohrs Antworten auf diese Vorschläge konnten bisher noch nicht aufgefunden werden.

Im alten Repertorium des „Cäcilien-Vereins“ sind seit 1834 nur noch die Notenankäufe registriert, alle Nachrichten über Aufführungen fehlen. Nach zeitgenössischen Notizen soll damals ein neues Repertorium angelegt

⁴⁵ Der erfolgreiche Komponist romantischer Oratorien Friedrich Schneider (1786 bis 1853).

Heinrich Marschner (1795–1861) galt nach Webers Tod als der erfolgreichste deutsche Opernkomponist.

Ernst Raupach (1784–1852) schrieb 117 Bühnenstücke.

⁴⁶ Lueder pflegte – zumindest vor der Aufführung von Bach-Werken – auch schon die Proben zu besuchen. So reiste er am 13. April 1843 zu den Proben und der Aufführung der Mathäus-Passion (14. April) nach Kassel, anschließend am 22. April nach Braunschweig, wo in einem am 25. d. M. gegebenen Festkonzert der Singakademie ein Bachwerk erklingen sollte.

worden sein. Aus Briefen Spohrs darf man jedoch folgern, daß – von einigen Spenden abgesehen – nur Notenmaterial zu solchen Werken angekauft wurde, deren öffentliche oder interne Aufführung geplant war. Wir dürfen deshalb auch für die anderen im Repertorium verzeichneten Bachwerke (s. o.) zumindest Proben und mehrfache Aufführungen in geschlossenen Veranstaltungen des Vereins voraussetzen⁴⁷. Proben eines Bachwerkes bewirkten jedenfalls eine Leserschrift an die „Kasselsche Allgemeine Zeitung“, abgedruckt am 13. Februar 1842:

„Bitte. – Es geht das Gerücht, daß bei dem alljährlich auf dem Charfreitag stattfindenden geistlichen Konzerte, diesesmal Sebastian Bachs Passions-Musik zur Aufführung kommen werde. Einsender dieses, angeregt von vielen wahren Musikfreunden, glaubt dem Wunsche des gesamten Publikums sicherlich zu entsprechen, wenn er den hiesigen löblichen Singvereinen die dringende Bitte anheimstellt, jenes Gerücht zu verwirklichen, – das unübertreffliche Werk, nach dessen unsterblichen Wundertönen man längst vergebens lauscht, und dem unter der Leitung eines Meisters wie Spohr das Siegel großer Vollendung aufgedrückt wird, zur Aufführung zu bringen! – Dii juvent.“

Bereits am 28. Februar wurde diese Bitte in einer umfangreicheren Zuschrift wiederholt und auf selten zu hörende Werke anderer Komponisten erweitert. Abermals replizierte F. Nebelthau (am 4. März) und legte dar, daß die Zeit zum Einstudieren zu kurz sei, um eine gute Aufführung garantieren zu können, außerdem sei auf vielfachen Wunsch eine Wiederholung des Spohr-Oratoriums *Der Fall Babylons* schon lange geplant. Louis Spohr antwortete in einer Zeitungszuschrift, die (am 7. März veröffentlicht) mit den Worten begann:

„Herzlichen Bitten willfahren zu können, gereicht mir stets zur Freude, namentlich wenn sie ein so würdiges Werk wie die Bach'sche Passion zum Gegenstand haben . . .“

Der Kurprinz bewilligte nun zwar das beantragte Karfreitagskonzert, verbot aber (am 12. März 1842) die Aufführung des Spohrschen Oratoriums, „als nicht für eine Kirche, noch weniger für den Karfreitag geeignet“. Auf Grund eines Gutachtens des Konsistorialrates Th. Piderit gestattete der Mitregent schließlich, das Werk am ersten Ostertage im Theater aufzuführen⁴⁸.

Für den Karfreitag 1843 bereitete Spohr seine vierte Aufführung der Matthäus-Passion vor. Der Kurprinz lehnte aber den am 26. März gestellten Antrag, die Aufführung in der Hof- und Garnisonkirche zu genehmigen, ohne Angabe von Gründen am 30. April ab. Spohr erneuerte daraufhin am 1. April das Gesuch mit der Bitte, doch an die Witwen und Waisen zu denken,

„...um so mehr, da die Unternehmer bei der diesjährigen Wahl des aufzuführenden Musikstücks darauf bedacht gewesen sind, ein solches zur Aufführung zu bringen, das

⁴⁷ Im *Verzeichniss der hinterlassenen Musikalischen Bibliothek von L. Spohr* (Archiv der Louis-Spohr-Ges.) ist unter den „gebrauchten Musikalien“ als Nr. 3 eine handschriftliche Kopie des *Magnificat* (BWV 243) verzeichnet.

⁴⁸ Der Vorgang und die folgenden Auszüge sind einer Akte aus dem Staatsarchiv Marburg entnommen: 300 A 11, 4/1.

mit der kirchlichen Feier des Charfreitags im vollkommensten Einklange steht, und nur an diesem Tage die von einem Oratorium zu erwartende Erbauung bewirken kann...“

Der Kurprinz verlangte abermals ein geistliches Gutachten. Konsistorialrat Piderit bescheinigte am 3. April lakonisch:

„Der Text des Oratoriums, die Passion von Bach, entnommen aus den Evangelien ist vorzugsweise geeignet, in der Kirche aufgeführt zu werden und ist der Feier des Charfreitags sehr angemessen.“

Die Aufführung scheint Spohr aber nicht voll befriedigt zu haben; am 17. April 1843 berichtete er Adolph Hesse:

„...Am Charfreitage haben wir die Bach'sche Passion einmal wieder gegeben. Da aber von denen, die früher mitgewirkt hatten, nur noch wenige bey unsern Vereinen waren, so hat mir das Einüben der Chöre unendlich viel Mühe gemacht. Am Ende gings indessen doch gut...“

Moritz Hauptmann war mit Wirkung vom 1. September 1842 aus der Kasseler Hofkapelle ausgeschieden und zum Thomaskantor ernannt worden. Damit war eine wesentliche Voraussetzung für die schon seit 1832 geplante Gründung der Bach-Gesellschaft erfüllt. Spohr stand in dauernder Verbindung mit seinem Schüler: 1846, 1849 und 1850 besuchte er ihn in Leipzig. Er gestand freimütig, daß Hauptmann durch jahrzehntelange Studien größere theoretische und musikgeschichtliche Kenntnisse als er besitze. Spohr war jedoch Hauptmann als überragender Praktiker und Organisator überlegen und hat als solcher gewiß bei den Vorbereitungen zur Gründung der Bach-Gesellschaft beratend mitgewirkt. Das war für ihn, der sich Jahrzehnte praktisch für eine Wiederbelebung von Kompositionen J. S. Bachs eingesetzt hatte, selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich wurde er 1850 Mitbegründer der Gesellschaft. An deren Arbeit nahm er bis zu seinem Lebensende regen Anteil. Als z. B. der bereits gebilligte Plan Moscheles⁴⁹, denjenigen Bänden der Bach-Ausgabe, die Vokalmusik enthielten, einen Klavierauszug beizugeben, durch Intervention Hauptmanns vereitelt werden sollte, schaltete sich auch Spohr ein. In einem Briefe an die Bach-Gesellschaft schrieb er: Er halte es durchaus für notwendig, daß die Bachschen Partituren ohne irgendwelche Zusätze in ihrer ursprünglichen Gestalt erschienen. Da man den Subskribenten aber einen Klavierauszug zugesagt habe und in den meisten Singvereinen ein solcher zum Einüben benötigt werde, solle man doch möglicherweise einen separaten herausbringen, für den die Bach-Gesellschaft keine direkte Verantwortung trage. Er halte dies für wichtig, weil ohne solche Hilfsmittel die Vokalwerke Bachs als tote Schätze in den Bibliotheken ruhten⁵⁰.

Auch dem von K. J. Chr. Kloß unter Mitwirkung von F. Kühmstedt 1851 in Eisenach geplanten „Akademischen Joh.-Sebastian-Bach-Conser-

⁴⁹ Ignaz Moscheles (1794–1870), Pianist und Komponist, Mitbegründer der Bach-Gesellschaft.

⁵⁰ Das Original existiert nicht mehr. Eine Kopie des 1945 verbrannten Entwurfs stellte der Augsburger Spohr-Forscher Dr. F. Göthel in dankenswerter Weise zur Verfügung.

vatorium“ stellte sich Spohr bereitwillig als „Ehrendirigent“ zur Verfügung⁵¹.

Im Jahre 1851 dirigierte er noch einmal die Matthäus-Passion in Kassel. Das Werk, die langjährigen Mühen Spohrs und diese Aufführung erfuhren endlich eine öffentliche Würdigung. Von späteren Bachaufführungen können wir auf Grund verschiedener Briefstellen nur Vermutungen hegen. Aus Briefen und zeitgenössischen Berichten wissen wir, daß Spohr in seinen letzten Lebensjahren jede Gelegenheit wahrnahm, um sich Kompositionen von J. S. Bach vorsingen und -spielen zu lassen⁵².

Selbst bei betont kritischer Betrachtung wird man aus den hier nachgewiesenen Fakten, den bis jetzt bekannten Daten und Zusammenhängen folgern müssen, daß Louis Spohr ein wesentlicher persönlicher Anteil am Werden der Bachbewegung im 19. Jahrhundert zukommt. Ihm ist es zu verdanken, daß C. F. Lueder seine ihm von J. N. Forkel vermittelten Bach-Kenntnisse nutzbringend weitergeben konnte. F. Hauser, M. Hauptmann u. a. empfangen von Lueder in Kassel ihre ersten wesentlichen Anregungen, sich mit dem Erbe J. S. Bachs zu beschäftigen. Louis Spohr griff diese Anregungen gleichfalls auf und setzte sie in die Praxis um. Er war es, der gleichzeitig neben Zelter, Schelble und Thibaut noch vor der Wiederaufführung der Matthäus-Passion in Berlin mit beachtenswerter Zielstrebigkeit Kompositionen des großen Thomaskantors auführte, obwohl er dafür gegen die Ungunst der Kasseler Verhältnisse, gegen den Kurhessischen Hof und eine einflußreiche Opposition kämpfen mußte. Mit seiner Aufführungspraxis führte er der aufkeimenden Bachbewegung neue wertvolle Helfer zu. Der Einsatz Spohrs wird vollends offenbar, wenn man bedenkt, daß nach seiner letzten Aufführung der Matthäus-Passion zweiundzwanzig Jahre (!) vergingen, bevor sie in Kassel erneut erklang; hingegen hatte Spohr das Werk in neunzehn Jahren fünfmal gegeben. Ihn beeindruckte seinem Wesen nach nicht nur die musikalische Substanz, sondern vor allem die schlichte, tiefe Religiosität der Bachwerke. Die Replik des jungen Nebelthau auf den Angriff Grosheims zeigt, daß Spohr und der mit ihm liierte Kreis die allumfassende, wirkliche Größe der Kunst Bachs nicht erfaßte, aber dies vermochte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keiner seiner Zeitgenossen; einige scheinen sie geahnt zu haben. Zu diesen müssen wir Louis Spohr zählen, denn er hat alles in seinen Kräften Stehende getan, um das künstlerische Erbe Johann Sebastian Bachs der Vergessenheit entreißen zu helfen.

⁵¹ Karl Johann Christian Kloß (1792-1853), Organist, Geiger, Pianist und Komponist. Friedrich Kühmstedt (1809-1858), Organist und Komponist in Eisenach, hatte 1846 Orgelkompositionen J. S. Bachs herausgegeben (mit S. W. Körner).

Vgl. C. Freyse, *Fünfzig Jahre Bachhaus*, Eisenach 1958, S. 8 sowie die noch unveröffentlichten Briefe Kühmstedts an Spohr in der Kasseler Bibliothek.

⁵² Vgl. die Berichte Marianne Spohrs in der sog. *Selbstbiographie*, II, S. 243, 307, 322, 364 und 404.

Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke

Von Friedrich Wilhelm Riedel (Kassel)

Die Überlieferung und Erhaltung der Werke Johann Sebastian Bachs ist vornehmlich das Verdienst einer Reihe von Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, die ihr Interesse und ihr nicht einmal immer großes Vermögen der systematischen Sammlung älterer Musikalien gewidmet haben¹. Die bekanntesten unter ihnen sind Karl Friedrich Zelter, Georg Poelchau, Joseph Fischhof, Otto von Voß und sein Sohn C. O. Graf Voß-Buch, deren Nachlässe größtenteils in den Besitz der Berliner Staatsbibliothek gelangten und den Grundstock für deren Musiksammlung bildeten.

Nicht minder bedeutend war Aloys Fuchs, von dessen Persönlichkeit und Sammlertätigkeit man bisher nur unzulängliche Kenntnisse besaß, wenngleich sein Name in der Literatur häufig genannt wird und mehrere Lexika ihm Artikel gewidmet haben. Allerdings widersprechen sich ihre Angaben in mehreren Punkten, vor allen in der Frage, wohin der Fuchssche Nachlaß später gelangt ist. Wurzbach² und nach ihm R. Schaal³ berichten irrtümlicherweise, die Sammlung sei größtenteils in den Besitz der königlichen Bibliothek in Berlin gelangt. In Wirklichkeit ist sie weitgehend verstreut worden, wie auch schon Mendel-Reißmann⁴ und Pohl⁵ mitteilen. Allerdings sind Pohls Angaben, nach denen Sigismund Thalberg einen Teil der Autographen, das Mozarteum einen größeren Bestand Mozart-Manuskripte, Friedrich August Grasnik in Berlin die Porträt-Sammlung, das Stift Göttweig die Bücher und der Augsburger Buchhändler Butsch die biographischen Artikel und Zeitungsausschnitte erwarb, nicht ganz zutreffend, wie weiter unten gezeigt wird.

Ausführliche und einigermaßen verlässliche biographische Literatur über Fuchs findet man in Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst*⁶ und in Gaßners *Universal-Lexikon der Tonkunst*⁷. Beide Artikel stimmen inhaltlich weitgehend überein, da Gaßners Lexikon nur eine Zusammenfassung von Schillings Werk ist, allerdings auch Ergänzungen enthält. Beide Lexika besaß Fuchs selbst, bei Gaßners Werk ist seine Mitarbeit als Autor nachweisbar⁸, bei Schillings *Encyclopädie* ist sie ebenfalls anzunehmen⁹. Daher

¹ Vgl. das Verzeichnis der Possessoren bei P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien Heft 2/3), Trossingen 1958.

² *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Wien 1855–1891.

³ Artikel *Fuchs, Aloys*, in MGG.

⁴ *Musikalisches Konversations-Lexikon*, Berlin 1870–1883.

⁵ Artikel *Fuchs, Aloys* in Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl., London 1954.

⁶ 2. Auflage, Stuttgart 1840. ⁷ Stuttgart 1848.

⁸ Das in Göttweig aufbewahrte Handexemplar enthält die Notiz: „Frey-Exemplar erhalten als Mitarbeiter an diesem Werke von Redakteur Dr. Gaßner und Herausgeber H. Fr. Köhler im Juni 1849...“.

⁹ Das in Fuchs' Bücherkatalog (Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde) erwähnte Exemplar ist z. Z. nicht nachweisbar.

dürften diese beiden Artikel auf Fuchs' eigene Angaben zurückgehen und ziemlich verlässlich sein, zumal der Artikel bei Gaßner noch eine eigenhändige Berichtigung enthält¹⁰. Alle übrigen Lexika (Wurzbach, Fétis, Mendel-Reißmann, Grove etc.) enthalten darüber hinaus nur wenige Ergänzungen, sind aber in ihren Angaben recht ungenau. So nennt Wurzbach als Geburtstag den 24. Juni 1799, Fétis den 26. und Pohl¹¹ den 6. Juni, während Schilling, Gaßner und Mendel-Reißmann den 23. Juni angeben. Wäre das letztgenannte Datum unrichtig, hätte Fuchs zweifellos eine Korrektur in seinem Handexemplar vorgenommen. Wurzbachs Angabe dürfte sich auf den Tauftag beziehen¹².

Aloys Fuchs wurde demnach am 23. Juni 1799 als Sohn eines Schulmeisters in Raase in österreichisch Schlesien geboren. Den ersten musikalischen Unterricht (Gesang, Generalbaß, Klavier- und Orgelspiel) erhielt er vom Vater. Im Alter von 10 Jahren wurde er als Sängerknabe in das Minoritenkloster zu Troppau aufgenommen, wo er sechs Jahre lang das Gymnasium besuchte und seine musikalischen Studien fortsetzte. Autodidaktisch erlernte er hier auch das Violoncellospiel. 1816 begann er in Wien das Studium in der philosophischen und in der juristischen Fakultät. Durch Stundengeben erwarb er sich seinen Lebensunterhalt, erweiterte seine musikalischen Kenntnisse und wirkte auch bei öffentlichen und privaten Aufführungen mit. 1823 fand er eine Anstellung im Staatsdienst, wo er die Stellung eines Kanzellisten im k. k. Hofkriegsrat bis zum Lebensende innehatte. Seiner schönen Stimme wegen wurde er 1838 als Bassist in die kaiserliche Hofkapelle aufgenommen. Im übrigen trat seine praktische musikalische Betätigung zurück, während er sich seit 1820 in zunehmendem Maße dem Studium der Musikgeschichte sowie der Sammlung von Musikalien, Büchern und Musikerporträts zuwandte. Anregungen erhielt er durch die Bekanntschaft mit namhaften Komponisten und einigen vornehmen Sammlern, von denen vor allem der Hofrat Kieseewetter (Fuchs' Vorgesetzter im Hofkriegsrat), der Baron Dobloff-Dier und der Hofrat Kees zu nennen sind.

Fuchs' Plan ging zunächst darauf hinaus, eine „*Universal-Collection eigenhändiger Notenschriften der classischen Tonsetzer aller Zeiten und Länder*“ anzulegen¹³. Darüber hinaus sammelte er auch Briefe und andere eigenhändige Schriftstücke berühmter Musiker, wie er überhaupt alle an ihn gerichteten Briefe sorgfältig aufhob. Diese einzigartige Autographen-Sammlung hat den Namen Aloys Fuchs in der musikwissenschaftlichen Literatur berühmt gemacht, bereits zu seinen Lebzeiten haben seine Freunde Kieseewetter und Fischhof der Öffentlichkeit darüber berichtet¹⁴. Im Jahre 1850 umfaßte sie

¹⁰ Vgl. Fußnote 15.

¹¹ Vgl. Fußnote 5.

¹² Die Ermittlung der zuständigen Taufmatrikeln war mir nicht möglich.

¹³ Schilling, a. a. O.

¹⁴ Anonym (R. G. Kieseewetter), *Autographen-Sammlung der Tonsetzer älterer und neuerer Zeit des Herrn Aloys Fuchs in Wien*, Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1832; J. Fischhof, *Die Heroen der Tonkunst in der Autographen-Sammlung des Herrn Aloys Fuchs in Wien*, Mitteilungen aus Wien 1835, S. 12 f.

1400 Notenautographe¹⁵ und dürfte nächst der Sammlung von W. Heyer (1700 Nummern) die größte Musikerautographensammlung gewesen sein, die jemals existiert hat, wobei man bedenken muß, daß Fuchs in den bescheidensten finanziellen Verhältnissen lebte. Durch Einzelkauf oder durch Tausch mußte Stück für Stück zusammengetragen werden. Zu diesem Zweck knüpfte er Beziehungen zu fast allen Musiksammlern jener Zeit an. Enge Freundschaft verband ihn mit Georg Poelchau und S. W. Dehn in Berlin, mit Franz Hauser und C. F. Becker in Leipzig, aber auch mit berühmten Komponisten wie J. B. Cramer in London und F. Mendelssohn Bartholdy. Die erhaltene Besucherliste¹⁶ seiner Sammlung weist zahlreiche bedeutende Namen auf. Mehrere zeitgenössische Komponisten widmeten ihm ein Werk. Von anderen bekannten Sammlern wie F. Santini und L. Landsberg in Rom oder R. Wagener in Marburg/Lahn erhielt er Musikalien im Tauschwege.

In seiner „*Vormerkung über die, von mir, an verschiedene Personen geschriebenen Briefe...*“¹⁷ verzeichnet Fuchs für die Zeit von 1820 bis zum Ende des Jahres 1852 3926 Briefe, allein von Juni 1846 bis Juni 1847 sind es über tausend. Die kürzlich wieder aufgetauchte Korrespondenz mit S. W. Dehn von 1840–1849¹⁸ verrät, mit welcher Sachkenntnis, Liebe und „*antiquarischer Spürnase*“ Fuchs zu Werke ging und mit welcher Selbstlosigkeit er anderen zur Vervollständigung ihrer Sammlungen verhalf. In dem ersten an Dehn gerichteten Brief (11. November 1840) nennt Fuchs seine wichtigsten Interessengebiete:

„... Ich darf wohl voraussetzen, daß Sie – als intimer Hausfreund meines werthen, mir leider zu frühe verstorbenen Freundes G. Pölchau, von meinen musikalisch-litterarisch-antiquarischen Kunst-Tendenzen bereits unterrichtet sein werden. Daher ich nur in Kürze berühre, daß mein Augenmerk auf nachstende [sic] Objekte gerichtet ist:

1. Original-Notenhandschriften v. Componisten: d. h. Autographa.
2. Porträte von Tonkünstlern überhaupt:
3. Musikalisch-theoretische Werke, namentlich über Biographien u. Geschichte d. Musik.
4. Seltene Druckwerke in Partitur o. für Orgel.
5. Vervollständigung der sämtlichen Werke W. A. Mozarts; (wovon ich bereits das Meiste habe)
6. Musikalisch-Antiquarische-Curiosa: u. d. g.

Was ich aus den vorerwähnten Fächern bereits gesammelt habe – hievon behalte ich mir vor, Ihnen bei nächster schicklicher Gelegenheit – die betreffenden Cataloge zu übersenden. ...“

¹⁵ Lt. Eintragung im *Standorts Repertorium über die Sammlung des A. Fuchs*. (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Kat. ms. 310); die bei Gaßner, a. a. O. genannte Zahl 1060 berichtigte Fuchs eigenhändig in 1400.

¹⁶ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Aus Privatbesitz angekauft von der Westdeutschen Bibliothek, Marburg/Lahn. Herrn Direktor Dr. Martin Cremer spreche ich für die leihweise Überlassung dieser interessanten Dokumente meinen ergebensten Dank aus.

Die Porträtsammlung umfaßte gegen das Ende seines Lebens 1500 Bilder, die musikgeschichtliche Bibliothek etwa 500 Bände¹⁹. Das erhaltene *Standortsrepertorium*²⁰ zeigt, welch großen Wert Fuchs auf systematische Gliederung und sinnvolle Aufstellung legte. Mehrmals verfaßte er umfangreiche und zum Teil kalligraphisch gestaltete Kataloge der einzelnen Sammlungen²¹. Sie enthalten vielfach wichtige Notizen über die Provenienz der Quellen und erleichtern zugleich die Suche nach den heute verstreuten Objekten. Durch Vergleich der verschiedenen Kataloge läßt sich nicht nur das allmähliche Wachsen des Bestandes, sondern auch der Übergang mehrerer Werke in andere Hände durch Schenkung oder Tausch verfolgen.

Als Fuchs 1852 an der Lungenschwindsucht erkrankte, zwang ihn seine finanzielle Not zum Verkauf mancher wertvoller Kodizes. Aus den letzten Briefen, die an den Subprior des Stiftes Göttweig, P. Gottfried Reichard OSB gerichtet sind²², spricht der Schmerz über den Verlust und zugleich die Sorge um das Schicksal der Sammlung. Am liebsten hätte er es gesehen, wenn die Schätze in einem Kloster verwahrt worden wären „*usque ad aeternum*“. Dieser Wunsch sollte nur teilweise in Erfüllung gehen.

Am 20. März 1853 wurde Aloys Fuchs von seinem langen Leiden erlöst und am 23. März auf dem St. Marxer Friedhof beigesetzt²³. Er hinterließ seine Witwe und vier unmündige Söhne in bitterster Armut. So war der Verkauf der riesigen, im Laufe von mehr als dreißig Jahren mit unendlicher Liebe und Sorgfalt zusammengetragenen Bestände die letzte Rettung für die Familie. Die Vorgänge sind im einzelnen noch nicht geklärt. Da sich kein Käufer fand, der die ganze Sammlung übernehmen wollte, mußte sie in Teilen oder Einzelstücken abgegeben werden.

Das Stift Göttweig übernahm die Bibliothek, einen großen Teil der Drucke älterer Musik, darunter die Werke für Tasteninstrumente, einen beträchtlichen Bestand nicht autographischer Manuskripte mit älterer Musik, einige Autographe und Porträts, einen Teil der von Fuchs gesammelten oder selbst verfaßten Miszellen und Musikerbiographien, ferner die Manuskripte und die Korrespondenz von Georg Raphael Kiesewetter, welche dieser Fuchs testamentarisch vermacht hatte²⁴. Dieser Bestand ist in Göttweig trotz mancher Kriegsverluste noch weitgehend erhalten geblieben²⁵.

¹⁹ Lt. Gaßner, a. a. O.

²⁰ Vgl. Fußnote 15.

²¹ Fast sämtlich erhalten in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin.

²² Stift Göttweig, (Niederösterreich), Prälatur.

²³ Lt. Eintragung im Totenprotokoll (Wien, Gerichtsarchiv; freundliche Mitteilung von Frau Dr. Ingrid Kollpacher, Wien) und Todesanzeige (Stift Göttweig).

²⁴ Abschrift des Testamentes in Marburg, Westdeutsche Bibliothek (vgl. Fußnote 18).

²⁵ Die Erhaltung und Neuaufstellung des kostbaren, durch die Enteignung des Stiftes von 1939 bis 1945 schwer geschädigten Musikarchivs ist der Initiative des Hochwürdigsten Herrn Abtes Wilhelm Zedinek zu verdanken. Der Verfasser ist Seiner Gnaden für das großzügige Entgegenkommen und die Genehmigung zur Durchsicht des Fuchsschen Nachlasses in Göttweig zu größtem Dank verpflichtet.

Einen nicht minder umfangreichen Anteil erwarb Friedrich August Grasnick in Berlin. Er kaufte den größten Teil der Autographe, Porträts, Briefe, Aufsätze, Miszellen, Zeitungsausschnitte, Vormerkbücher, Kataloge und thematische Verzeichnisse, große Teile der Mozartsammlung sowie eine beträchtliche Anzahl Drucke und Manuskripte mit älterer Musik. Diese Sammlung wurde 1879 von Grasnicks Erbin der Königlichen Bibliothek in Berlin überlassen²⁶.

Einige Musikalien, vor allem Klavierbücher, gelangten in die Sammlung von Fuchs' langjährigem Freund Joseph Fischhof und nach dessen Tod (1857) auf Umwegen ebenfalls in den Besitz der Königlichen Bibliothek in Berlin²⁷. Welchen Bestand Thalberg übernahm (s. o.), läßt sich noch nicht feststellen. Viele Autographe gelangten später (über Berliner und Wiener Antiquare) in die bekannten Privatsammlungen von E. Prieger, W. Heyer,

²⁶ Das *Verzeichnis der von Frau Professor Vatke für die Königl. Bibliothek angekauften Autographe, Musikalien, Bücher etc.* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Kat. ms. 119) nennt: *Acht numerirte Kapseln mit Inhaltsverzeichnissen, aus der Fuchs'schen Sammlung, jede 20–50 Hefte mit Autographen verschiedener Componisten enthaltend.* | *Vierundzwanzig Mappen desgl.* | *Einzelne Hefte mit autographen Compositionen oder Briefen von folgenden Autoren: . . .* [über 200 Namen] | *2 Mappen und 1 Packet mit Briefen im Original.* | *Eine Anzahl loser Briefe u. Billets an Alois Fuchs* | *Briefe von Leopold Mozart, Beethoven u. C. M. v. Weber, in Abschrift. 1 vol. fol. 1 Packet und 3 Hefte.* | *Mozart's Werke in geschriebenen Partituren (2. Th. auch Stimmen) in 8 Serien á 33, 25 (+ 1 Mappe), 22, 22, 12, 39, 15, (2 Mappen und) 1 Bdn., in summa 169 Bände und 3 Mappen.* | *60 Bände geschriebener Musik von verschiedenen Componisten* | *c. 500 Hefte desgl.* | *41 Bände gedruckter Musik von verschiedenen Componisten.* | *c. 80 Hefte desgl.* | *3 theoretische Werke von Kiesewetter, Kirnberger, Steblin* | *H. J. Jaeck Alphabete u. Schriftmuster. Leipzig 1833. fol. maj.* | *Keisersberg, Von den sünden des munds. Strassbg. 1505. fol. min.* | *Broschüren, Zeitungsausschnitte, Textbücher, Kataloge etc. in Bezug auf Mozart, gedruckt u. geschrieben, c. 120 Nummern.* | *2 Packete Schriften u. Notizen über Beethoven.* | *1 Packet Schriften über Gluck.* | *2 Packete Biographien von Tonkünstlern und Materialien dazu.* | *Miscellanea musica historisch-biographischen Inhalts. 13 voll. fol. u. 8°* | *Diverse Broschüren, Aufsätze, Kataloge. etc c. 50 Nrn.* | *Eine Anzahl Notizbücher sowie eine Menge loser Zettel mit allerhand Aufzeichnungen von Alois Fuchs, 2. Th. auch von F. A. Grasnick* | *Eine Sammlung von Porträts und Abbildungen, größtentheils in Beziehung auf Musik, enthalten in 15 Bänden und Mappen.*

²⁷ Auch in diesem Falle ist die Angabe von R. Schaal, Artikel *Fischhof* in MGG, unrichtig. Der Nachlaß von Fischhof, dem Fuchsschen an Bedeutung kaum nachstehend, wurde von F. J. Murmann in Wien zum Verkauf übernommen (vgl. den gedruckten Katalog: *Die musikalische Bibliothek des verstorbenen Professors Joseph Fischhof in Wien*, Druck von A. Pichler's Witwe & Sohn). Den Hauptbestand der Musikalien, größtentheils Manuskripte, kaufte der Berliner Musikalienhändler Julius Friedländer, er überließ sie wiederum der Königlichen Bibliothek (W. Altmann, *Die Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin*, ZfMw III, 1921, S. 430f.). Fischhofs Bibliothek und zahlreiche gedruckte Musikalien, darunter mehrere Raritäten, wurden am 21. November 1860 im Auktionslokal von T. O. Weigel zu Leipzig versteigert (Auktionskatalog in der Wiener Stadtbibliothek); ihr Verbleib ist unbekannt. Die Wiener Dissertation von Herbert Kleinlercher, *Joseph Fischhof Leben und Werk*, Wien 1948 (Maschinenschrift), erwähnt die Sammlertätigkeit nur am Rande.

L. Koch und A. Doppler²⁸, von dort wieder in öffentliche Bibliotheken oder in anderen Privatbesitz. Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, als deren Bibliothekar Fuchs viele Jahre lang ehrenamtlich gewirkt hat, erhielt von ihm manches Stück als Geschenk. Andere Werke bewahren die Österreichische Nationalbibliothek in Wien, die Universitätsbibliothek in Prag, die Bibliothèque du Conservatoire in Paris, die Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main u. a.

Durch die geradezu pedantische Sorgfalt, mit der er alles aufzuheben und zu notieren pflegte, hat Fuchs seinem Biographen die Arbeit leicht gemacht. Es bedarf nur einer Katalogisierung der verstreuten Teile seines Nachlasses, wobei man die Bibliotheksmagazine durchgehen und aus verschiedenen Indizien die Zugehörigkeit der einzelnen Objekte zur Sammlung Fuchs feststellen muß²⁹.

Welche Bedeutung Aloys Fuchs als Wegbereiter der musikalischen Quellenforschung und darüber hinaus für die Musik- und Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzt, wird einmal in einer Monographie aufzuzeigen sein. Hatte man seine Bedeutung für die Gluck-, Haydn- und Mozartforschung schon früher gewürdigt³⁰, so ist doch seine Bachsammlung bisher fast völlig unbekannt geblieben und weder in der Literatur erwähnt, noch bei den Neuausgaben Bachscher Werke benutzt worden. Mit Ausnahme weniger Stücke gelangte sie in das Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttweig, wo sie bis heute als besondere Kostbarkeit verwahrt wird, allerdings von den Bachspezialisten keine Beachtung fand³¹.

Die Bachpflege in Wien beruhte damals auf einer jahrzehntelangen Tradition³². Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sich schon der kaiserliche Hoforganist Gottlieb Muffat (1690–1777)³³ mit manchen Werken seines nord-

²⁸ Vgl. H. Federhofer, *Mozartina in Steiermark (Ergänzung)*, Mozart-Jahrbuch 1958. Herrn Professor Dr. Federhofer bin ich für Hinweise und die Erlaubnis zur Einsichtnahme in die jetzt in seinem Besitz befindlichen Bestände sehr zu Dank verpflichtet.

²⁹ Oft fehlen die Besitzervermerke, z. T. sind sie beim Neubinden der Objekte (z. B. in Berlin) verlorengegangen.

³⁰ O. Jahn, *W. A. Mozart*, 2. Auflage, Leipzig 1867; F. Gräffer, *Kleine Wiener Memoiren und Dosenstücke*, herausgegeben von A. Schlosser und G. Gugitz, 2 Bde., München 1918; Anonym, *Die Mozartsammlung des Alois Fuchs*, Mozartmitteilungen II | 1920; J. P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939.

³¹ Dies ist um so verwunderlicher, als der Name Sebastian Bachs schon zu seinen Lebzeiten in Göttweig bekannt gewesen sein dürfte. Abt Gottfried Bessel († 1749), unter dem Lukas von Hildebrandt das Stift neu erbaute, kaufte durch einen Mittelsmann regelmäßig Bücher auf der Leipziger Messe. Er besaß ein Exemplar von Mitzlers Traktat *Anfangs-Gründe des General Basses* mit der autographen Eintragung „Lorenz Mizler / Philos. in Acad. Lips. M. d. X May. A. MDCCXXXVIII“. Auch der Jahrgang 1754 (IV. Band, 1. Teil) der Zeitschrift *Musicalische Bibliothek* mit Bachs Nekrolog befindet sich in der Stiftsbibliothek. Gegen Ende des Jahrhunderts musizierte man bereits Bachsche Choralsätze in Göttweig.

³² Vgl. R. Haas, *Bach und Mozart in Wien*, Wien 1951.

³³ Vgl. F. W. Riedel, Artikel *Muffat, Gottlieb* in MGG; s. Fußnote 44.

deutschen Antipoden beschäftigt. Eine intensive Bachpflege kam gegen Ende der siebziger Jahre im Kreise um Gottfried van Swieten auf. Viele Musikalien aus van Swietens Nachlaß, darunter mehrere Abschriften Bachscher Werke, gelangten später in Fischhofs Sammlung.

Fischhof galt als einer der besten Bach-Interpreten seiner Zeit. Ebenso hat Fuchs die Bachschen Werke nicht nur gesammelt, sondern auch musiziert. Nägelis Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, die sich Fuchs 1825 anschaffte, hat er reichlich mit Fingersätzen versehen. Zum langsamen Satz von BWV 1063 komponierte er Kadenzen (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. Bach P 539). Dieses und andere Manuskripte deuten auf gemeinsame Bachstudien mit Fischhof hin. Mehrfach finden sich Eintragungen (Titel, Notizen, Noten) von Fuchs' Hand in Bachquellen aus Fischhofs Nachlaß³⁴.

Einen bedeutenden Einfluß auf seine Beschäftigung mit dem Werk Bachs übte die Bekanntschaft mit Georg Poelchau aus, dem er u. a. die Autographe von BWV 216 und 216a³⁵ sowie Forkels Partiturabschrift zu BWV 9³⁶ verdankte. Über seine Beziehungen zu Poelchau berichtet Fuchs in der Nachschrift zu einem Nekrolog für Poelchau in der Berliner Zeitung³⁷:

„Herr Georg Pölchau gehörte zu meinen besten Freunden, und von der Zeit, als ich Ihm [sic] anno 1828, in Wien kennen lernte, wurde zwischen uns Beyden, eine sehr lebhafte Correspondenz über musikal: geschichtliche- und Kunst-Gegenstände geführt. Unter seiner – in Europa vielleicht Einzigen Sammlung – befinden sich sehr viele seltene und kostbare Stücke, die ich Ihm aus meiner Sammlung gegen Tausch überlassen habe, oder durch meine ausgebreiteten Verbindungen zu verschaffen – so glücklich war. Ich verdanke manche Bereicherung meiner Sammlung seiner Güte – so wie ich vieles durch seinen persönlichen und schriftlichen Umgang von Ihm gelernt, und manche nützlichen Werke für einen Kunstsammler erhalten habe. Ich verliere an Ihm nicht nur einen kenntnißreichen Verehrer und Beförderer meiner Sammlung sondern auch einen liebevollen Freund!!!

Wien am letzten Aug[u]st 1836

Aloys Fuchs³⁸

Mit Poelchaus Bach-Sammlung³⁸ kann sich die Fuchssche nicht messen. Ihm kam es hier nicht – wie bei Mozart – auf Vollständigkeit an. Sein Interesse war hauptsächlich auf die Instrumentalwerke gerichtet³⁹, insbesondere auf die Musik für Tasteninstrumente, die er ziemlich vollständig besaß. Nicht nur die wichtigsten Frühdrucke des 19. Jahrhunderts findet man in seiner Sammlung, sondern auch ein Exemplar der Originalausgabe

³⁴ Zum Beispiel Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. Bach P 438 und 790.

³⁵ Vgl. S. 90.

³⁶ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. Bach P 199.

³⁷ Stift Göttweig, Prälatur.

³⁸ Ein von Fuchs angefertigtes Verzeichnis der in Poelchaus Besitz befindlichen Bach-Werke ist fragmentarisch im Stift Göttweig erhalten.

³⁹ Da die Vokalwerke vor Erscheinen der Gesamtausgabe nur teilweise bekannt waren, lag diese Beschränkung nahe.

der *Kanonischen Veränderungen* (BWV 769)⁴⁰, daneben einige Manuskripte des 18. Jahrhunderts. Für die Textkritik besonders wichtig ist eine vermutlich aus dem Schülerkreise Bachs stammende Abschrift von BWV 736⁴¹. Unter den Abschriften des 19. Jahrhunderts ist eine von Clementis Hand zu nennen⁴², ferner finden sich eine Reihe Streicher-Arrangements von Klavierwerken, die in Wien besonders beliebt gewesen zu sein scheinen⁴³. Nicht wenige Tastenkompositionen schrieb Fuchs eigenhändig ab, vor allem solche Stücke, die damals noch nicht veröffentlicht waren⁴⁴.

Aus den Katalogen der Fuchsschen Sammlung ist das allmähliche Wachsen des Bestandes an Bach-Werken zu ersehen. Glücklicherweise sind fast alle dort verzeichneten Drucke und Handschriften heute noch nachweisbar. Das größte Interesse wurde selbstverständlich den Eigenschriften entgegengebracht, von denen sich vier im Besitz von Aloys Fuchs befanden. Es handelt sich um die Partitur zur Kantate „*Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir*“ (BWV 131), die er allerdings schon zu Lebzeiten weitergab⁴⁵, ferner um die Sopran- und Altstimme zu der Hochzeitskantate „*Vergnügte Pleißen-Stadt*“ (BWV 216) nebst der Textumdichtung „*Erwählte Pleißen-Stadt*“ (BWV 216a) in Bachs eigener Niederschrift. Die beiden letztgenannten Quellen stammten aus dem Nachlaß von Ph. E. Bach, Fuchs erhielt sie über Poelchau. Von beiden Autographen fertigte er Abschriften an, von denen die erste wegen einer ergänzten Continuo-Stimme besonders interessant ist⁴⁶.

Eine besondere Kostbarkeit bildete Bachs Abschrift des *Premier Livre d'Orgue* von Nicolas de Grigny. Über die Provenienz dieser Quelle heißt es in dem *Materiale zum Musikalien-Catalog des Aloys Fuchs in Wien 1850*:

„Dieses unschätzbare Juvel des größten Harmonikers und Contrapunktisten der Welt Joh. Seb. Bach ist trotz seines hohen Alters makellos erhalten und in einem farbigen Papier-Umschlag geheftet wie es Bach selbst besaß. Seb. Bach schenkte es seinem Schüler Penzl, welcher dieses auf der einen Seite des Umschlags eigenhändig gehörig vermerkte. Nach Penzls Tode brachte [es] (ebenfalls ein Schüler v. Seb. Bach) der Organist Kittel zu Erfurt an sich, der es bis zu seinem Ende sorgfältig aufbewahrte. Aus dessen musikal. Nachlasse erstand es H. C. F. Becker Organist u. Professor in Leipzig, welcher dieses kostbare Stük, mir für meine Autographen-Sammlung – im Tauschwege – abzutreten so gütig war. Wien Dezbr 1852. AFuchs“

⁴⁰ Stift Göttweig; das Exemplar ist im Quellenverzeichnis des betreffenden Bandes der NBA nicht aufgeführt, obwohl es H. C. Robbins Landon bereits im MGG-Artikel *Göttweig* erwähnt hat.

⁴¹ Vgl. S. 88.

⁴² Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. Bach P 1165.

⁴³ Vgl. S. 89.

⁴⁴ Als Berichtigung zu dem Katalog von P. Kast sei erwähnt, daß die Abschrift der Fuge BWV 904, 2 in dem Konvolut Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. 30 112 nicht von A. Fuchs, sondern schon etwa 1740 im Umkreise von Gottlieb Muffat geschrieben worden ist. Man muß damals in Wien also schon Bachsche Kompositionen gekannt haben.

⁴⁵ Vermutlich an Wilhelm Rust, der sie später besaß (heute ebenfalls in Privatbesitz).

⁴⁶ Vgl. S. 90.

Beckers Widmung auf dem Vorsatzblatt lautet: „*Seinem hochverehrten Freunde: | Herrn Aloys Fuchs, | übersendet dieses Werk | Carl Ferd. Becker, | Org. || Leipzig, d. 28. Octb. 1840.*“ Der Kodex wurde 1886 vom Berliner Antiquar Leo Liepmannssohn an Erich Prieger verkauft, aus dessen Nachlaß er 1947 in den Besitz der Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main gelangte⁴⁷. Fuchs hat dieses Buch, das heute noch in seinem Originalzustand erhalten ist, sorgfältig gehütet und auch für Fischhof eine Abschrift der angehängten Suiten von Dieupart und einem ungenannten Meister angefertigt⁴⁸.

Daß bei Fuchs nicht das antiquarische und museale Interesse überwog wie bei manchen vornehmen und wohlhabenden Sammlern jener Zeit, ersieht man aus seinen zahlreichen Aufsätzen in nahezu allen musikalischen Zeitschriften Deutschlands. Unaufhörlich war er um die Bereicherung seines Wissens bemüht. So ließ er sich von den quellenkundlich höchst wichtigen Vorreden der Griepenkerlschen Ausgabe der Orgelwerke Bachs eigens einen Sonderdruck anfertigen, um sich in die Probleme der Bachüberlieferung vertiefen zu können. Der 1850 gegründeten Bach-Gesellschaft ist Fuchs nicht mehr beigetreten⁴⁹. Wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, hätte er gewiß seine Kenntnisse und seine Manuskripte in den Dienst dieses Unternehmens gestellt. Nach hundert Jahren der Vergessenheit entrissen, kann seine im Stift Göttweig verwahrte Bachsammlung heute der Neuen Bach-Ausgabe zugute kommen⁵⁰.

VERZEICHNIS DER IM STIFT GÖTTWEIG VERWAHRTEN BACH-QUELLEN AUS DEM NACHLASS VON ALOYS FUCHS

(Die Zahlen am linken Rand bezeichnen die unter J. S. Bach angeordneten Signaturen im Göttweiger Musikarchiv)

Manuskripte des 18. Jahrhunderts

- 30 „*Valet will ich dir geben*“ *Choral in [sic] Pedal: | [von A. Fuchs ergänzt:] di Gio. Seb. Bach [BWV 736]*
1 Bogen fol. (Blattgröße ca. 35 × 21,3 cm), defekt, von A. Fuchs restauriert, in einem Papierumschlag (1. Hälfte 19. Jahrhundert) mit der Aufschrift von A. Fuchs:

⁴⁷ Herrn Dr. Wolfgang Schmieder spreche ich für die Erlaubnis zur Einsichtnahme sowie für mancherlei wertvolle Hinweise meinen ergebensten Dank aus.

⁴⁸ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. 8551.

⁴⁹ Fischhof gehörte ihrem Direktoriums-Ausschuß an.

⁵⁰ Die übrigen Bach-Quellen aus Fuchs' Nachlaß befinden sich in der Berliner Staatsbibliothek (vgl. Fußnote 1), ausgenommen das Orgelbuch von Grigny (vgl. Fußnote 47) und die im Privatbesitz befindlichen Autographe von BWV 131 und 216. Ein weiteres Bachsches Notenautograph überließ Fuchs der Baronesse Serafine de Grazia, später Gräfin Thurn. Inhalt und Verbleib der Quelle konnte der Verfasser bisher nicht ermitteln. Die Notiz entstammt einem von Fuchs angefertigten Verzeichnis von ca. 60 Bibliotheken und Privatpersonen, denen er zu Lebzeiten bereits Stücke aus seiner Sammlung durch Tausch, Verkauf oder als Geschenk zukommen ließ (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek).

- „*Varirter Choral | Componirt | von | Job: Seb: Bach. | aus der Sammlung des | Aloys Fuchs in Wien | 1830.*“
Abschrift mitteldeutscher Herkunft aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, am Schluß der schlechte Choral mit beziffertem Baß (nicht im BWV⁵¹).
- 6 *Fuga* [von A. Fuchs ergänzt:] *Ueber das Thema Regium Friedr: II v Preussen.* [BWV 1079₁]
1 Bogen 4° (Blattgröße ca. 31,5×22,3 cm), in einem Papierumschlag (wie beim vorigen Ms.) mit der Aufschrift von A. Fuchs: „*Fuge aus Cmol | über das vom Könige Friedrich II | von Preußen aufgegebene | Thema | fürs Clavier componiert | von | Job: Seb: Bach | Aus der Sammlung des | Aloys Fuchs in Wien. | 1830.*“
Abschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, vorher vermutlich im Besitz von Ludwig Erk, wahrscheinlich von dessen Hand am Schluß des Stückes der Autorname *S. Bach.*
- 7 *SONATA* | *Sopr^o il Sogetto Reale | à | Traverso, Violino | e | Continuo | da | Johann Sebastian Bach.* [BWV 1079₈]
6 Bll. fol. (35×23,3 cm), nicht paginiert, in einem blaugrauen Papierumschlag mit der Aufschrift von A. Fuchs: „*Sonata. (Cmol) | sopra il Soggetto Reale | a | Flauto – Violino e Basso | comp: da | Giovann: Bast: Bach.*“
Abschrift mitteldeutscher Herkunft aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Partitur (3 Systeme), Baß ohne Bezifferung.
- 38 *Musikalisches | Opfer | von | Sebastian Bach.* [BWV 1079]
22 Bll. qu. 4° (21,5×30 cm), orig. nicht foliiert, das letzte Blatt unbeschrieben; blauer Pappbd. mit der Aufschrift von A. Fuchs: „*Musikalisches Opfer: oder | Contrapunktische Ausarbeitungen über | ein, Weiland Sr Majestät Friedrich II. | König v Preußen aufgegebenes Thema. | von Johann Sebastian Bach. | Partitura | Aloys Fuchs.*“
Abschrift eines Wiener Kopisten vom Ende des 18. Jahrhunderts, enthält das dreistimmige *Ricercar* (1), den *Canon perpetuus* (2), den *Canon a 2* (6), den *Canon a 4^{tro}* (7) und das sechsstimmige *Ricercar* (5) in der Notierungsart des Originaldrucks.

Manuskripte aus dem 19. Jahrhundert

- 53 *Dritter Theil | der | Klavier-Übung | bestehend | in verschiedenen Vorspielen | über die | Catechismus und andere Gesänge | vor die Orgel . . .*
32 Bll. qu. 4° (24,5×32 cm), orig. paginiert; grüner Pappbd., vorn ein eingeklebtes Vorsatzblatt mit dem Titel.
Vollständige Kopie des Originaldrucks (oder eines Frühdrucks), lt. Notiz auf S. 64 im Mai 1842 angefertigt, möglicherweise von Ambros Rieder⁵².
- 31 *Fuga in Cis mol | a | 2 Violini – Viola – Violoncello | e Contrabasso. | di | G. Seb. Bach. | Partitura* [BWV 849]
4 Bll. qu. 4° (22,9×30,7 cm), nicht paginiert, in einem blauen Pappumschlag mit der Aufschrift von A. Fuchs: „*Fuge aus Cis-mol aus dem wohltemperierten Clavier v J. Seb: Bach – gezogen und Instrumentirt.*“

⁵¹ Derselbe Satz ist auch in BB Mus. ms. Bach P 496 der Choralbearbeitung BWV 736 beigelegt (lt. freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Dr. Hans Klotz, Köln).

⁵² 1771–1855, Regenschori in Perchtoldsdorf bei Wien.

Abschrift aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bl. 3^v oben der überklebte Anfang eines *Praeludium für 3 Stimmen von J. Seb.: Bach* von der Hand des A. Fuchs, das übrige unbeschrieben.

1 *Sei Trios | a | Violino Viola e | Violoncello | concert. | del Sebastian Bach.*
Umschlag mit obiger Aufschrift enthält:

- a) Partitur, 17 Bll. qu. 4^o (ca. 25,5 × 31,5 cm):
 1^r Titel: *VI Trio's | del Sebastiano Bach*
 1^v *Trio I | Adagio* [W. A. Mozart⁵³ (a-moll)]
 2^r *Fuga* [BWV 853₂, transponiert]
 3^v *Trio II | Adagio* [W. A. Mozart (g-moll)]
 4^r *Fuga | allegro* [BWV 883₂, transponiert]
 5^v *Trio III | Adagio* [W. A. Mozart (F-dur)]
 6^v *Fuga | vivace* [BWV 882₂, transponiert]
 7^v *Trio IV | Adagio* [BWV 527₂]
 8^v *Fuga* [BWV 1080₂]
 11^v *Trio V | Largo* [BWV 526₂]
 12^v *Fuga | moderato* [BWV 526₃]
 15^r *Trio VI | Adagio* [W. A. Mozart (f-moll)]
 16^r *Fuga* [W. Fr. Bach]

b) Stimmen: Violine (6 Bll.), Viola (6 Bll.), Violoncello (4 Bll.), fol. (ca. 31,5 × 25,5 cm)

Wiener Abschrift aus dem Zeitraum 1830–1840.

- 29 *N^o. 1. | Concert aus D^{mo}l | fürs Clavier mit Orchester. | compon: von | Job: Sebastian Bach | Partitur | Al. Fuchs* [BWV 1052]
 20 Bll. qu. 4^o (22,2 × 31 cm), orig. paginiert, die letzte Seite unbeschrieben; blau-
 braungemusterter Pappbd. mit obiger Aufschrift von A. Fuchs.
 Partiturbandschrift, vermutlich von Joseph Fischhofs Hand.
- 28 *Concerto per il Clavicembalo | composto da G. S. Bach.* [BWV 1056]
 12 Bll. 4^o (33 × 25,4 cm), nicht paginiert, ohne Umschlag.
 Partiturbandschrift von etwa 1800.

Abschriften von Aloys Fuchs

- 4 *Largo G[♯]. | a | 2 Violini – Viola – Violoncello | e Contrabasso | di Giov: Sebast: Bach. | Partitura | NB Ist ursprünglich von Bach für | die Orgel mit Pedal componirt, | und in neuerer Zeit auch bereits | gedruckt erschienen. | Hr. J. B. Cramer in London hat dieses | Stück für 5 Streich-Instrumente arrangiert. | Wien 1835. AFuchs* [BWV 572₂]
 4 Bll. qu. 4^o (24,5 × 30,3 cm), nicht paginiert, in blaugrünem Umschlag mit obiger Aufschrift; Bl. 4^v die Notiz: „Aus den Ausflagestimmen | in Partitur gebracht | von Aloys Fuchs 24/3 837“
- 26 *Cantata | a Voce Sola e Cembalo obligato | comp: da | Giovanne Seb. Bach. | Aus der Sammlung des Aloys Fuchs | in Wien. 1838. | [später zugefügt:] Ist meines Wissens bisher (1852.) | noch nicht im Druck erschienen.* [BWV 203]
 8 Bll. qu. 8^o (19,3 × 28 cm), nicht paginiert, die letzte Seite unbeschrieben; in einem farblosen Umschlag mit obiger Aufschrift, Bl. 8^r die Notiz: „aus einem alten geschr. Notenbuche mit | Cantaten verschiedener Componisten, copirt | von Aloys Fuchs am 2. Novbr 1838.“; Partitur (3 Systeme).

⁵³ Vgl. KV 404a.

- 27 *Cantate für 2. Singstimmen | (Sopran u. Alt) | zur Vermählungsfeier des H. Wolf | mit Jungfer Hempelin | in Musik gesetzt | von | Johann Sebastian Bach | Cantor in Leipzig. | Partitur | Aus der Sammlung des | Aloys Fuchs. | 1846. [BWV 216]*
 12 Bll. fol. (29,7×24,8 cm), in einem Papierumschlag, orig. nicht foliiert. Notenlinien gedruckt; vorn eingehftet 2 Bll. fol. (22,1×27,5 cm), enthaltend die Abschrift des Textes, am Schluß gezeichnet „Wien im Novbr 1846. | Von Joh. Seb. Bachs Original | copirt | durch | Aloys Fuchs.“
 Bl. 1^r über den Noten die Überschrift (Fuchs' Hand): „*Cantata a due Voci, Comp: da Giov: Bast: Bach.*“, am Ende sind 4 Bll. mit dem Schluß des letzten Duets herausgerissen.
 Partiturabschrift nach den autographen Stimmen (*Canto, Alto*), die vermutlich aus Ph. E. Bachs Nachlaß über Poelchau in den Besitz von Aloys Fuchs gekommen waren⁵⁴. Die beiden Vokalstimmen und der Text sowie sämtliche Schlüsselvorzeichnungen und Beischriften von A. Fuchs geschrieben, die obligate Cembalostimme mit hellerer Tinte von einer anderen, etwas ungleichmäßigen und zittrigen Hand. Diese Baßstimme mit dem obligaten Cembalopart ist nicht identisch mit denen der in dieser Kantate parodierten Sätzen aus BWV 204 (Arie 8) und 205 (Schlußduett). Sie ist vermutlich von Simon Sechter hinzukomponiert.
 Im gleichen Umschlag liegt auch die von A. Fuchs angefertigte Abschrift des Textes zu BWV 216a nach dem Autograph, das Fuchs ebenfalls von Poelchau (vermutlich aus dem Nachlaß von Ph. E. Bach) erhielt⁵⁵.
- 34 *J. Seb. Bach's | Compositionen für Clavier | und Orgel mit Pedal. | 1^{ter} Band. | Al: Fuchs 2 Vorsatzbll. + 35 Bll. qu. 4^o (22,6×31,3 cm), nicht paginiert; an der Innenseite des Vorderdeckels ein gedrucktes Verzeichnis der von Griepenkerl, Dehn und Roitzsch herausgegebenen Klavierwerke von Bach; an der Innenseite des Hinterdeckels 2 Bll. qu. 4^o (21,7×30 cm) eingeklebt. Bl. 22–27 herausgeschnitten und zusammengeheftet (möglicherweise von A. Fuchs, da BWV 562 zweimal in diesem Manuskript vorkommt). Blauer Pappbd. mit obiger Aufschrift von A. Fuchs.*

Auf dem vorderen Vorsatzblatt:

Inhalt dieses Bandes:

- N^o. 1 *Praeludium u Fuge in H^{mol} für Orgel. [BWV 923 + 951]*
 „ 2. *Allabreve in D[#]. pro Org: pleno con Pedale. [BWV 589]*
 „ 3. *Fuge in Es über den Namen „B. A. C. H.“ [BWV Anh. 110]*
 „ 4. *Capriccio in E[#] in honorem J. Christoffi Bachii (Obrdruff:.) [BWV 993]*
 „ 5. *Praeludium con Pedale in G[#] [BWV 568]*
 „ 6. *Praeludium u Fuge in A^{mol} fürs Clavier. [BWV 894]*
 „ 7. *Fantasie für die Orgel. C^{mol}. (mit Pedal.) [BWV 562]*
 „ 8. *Fuge in C^{dur} 6/8 Takt fürs Clav: [BWV 564]*
 [2. Abschrift, herausgeschnitten]
 „ 9. *Fuge in F. über's: „Magnificat“ [BWV 733]*
 „ 10. *Fantasie in G[#] für Orgel mit Pedal über „Allein Gott in der Höhe“ [BWV 663]*
 [angebunden:] *Fuga | per il Clavicembalo, sopra il Tema: „Bach“.* Unten auf dem

⁵⁴ Vgl. W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1950, S. 293.

⁵⁵ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. autogr. Bach P 613.

vorderen Vorsatzblatt: „*Aus der Sammlung des Aloys Fuchs | Wien 1840.*“ [BWV Anh. 108]

Schreiber: Nr. 1, 5, 8 von der Hand eines für A. Fuchs tätigen Kopisten, die übrigen Stücke und alle Beischriften von Fuchs selbst; das angebundene Stück von der Hand eines Wiener Kopisten aus dem 3. Viertel des 18. Jahrhunderts.

- 35 *Compositionen | von | Johann Sebastian Bach |*
 1. *Enthält V Duo's fürs Clavier.* [BWV 961, 802–805]
 2. — — — *II Fugbetten* — — — [BWV 696; die zweite nicht im BWV]
 3. — — — *das harmonische Labyrinth.* [BWV 591]
 4. *Praeludium u Fuge in Cmol.* [BWV 549]
 5. *Fuga in Cmol C-Takt* [BWV 575]
Al. Fuchs.

12 Bl. qu. 4° (23,5 × 30 cm), paginiert von S. 4–7, gedruckte Notenlinien. Blauer Pappbd. mit obiger Aufschrift von A. Fuchs. Das letzte Stück nicht von A. Fuchs, sondern von seinem Kopisten geschrieben (vgl. das vorgenannte Manuskript).

Originaldruck:

Einige canonische Veraenderungen | über das | Weynacht-Lied: | Vom Himmel hoch da | komm ich her. | vor die Orgel mit 2. Clavieren | und dem Pedal | von | Johann Sebastian Bach | Königl: Pobl: und Chur-Saecß: Hoff Compositeur | Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. | Nürnberg in Verlegung Balth: Schmid's. | N. XXVIII. [BWV 769]
 [Auf dem Titelblatt rechts unten: „*Pos. Blanckenberg*“]

Frühdrucke des 19. Jahrhunderts⁵⁶

- 9 *Ein feste Burg ist unser Gott*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (Nr. 3513) [1821]
 BWV 80
- 10, 11 *KOMISCHE KANTATEN*, Nr. I u. II, hrsg. v. S. W. Dehn, Berlin, Gustav Crantz (Nr. 29 u. 138) [1837?]
 BWV 211, 212
- 24a+b *Job. Seb. Bach's | MOTETTEN*, 1. u. 2. Heft, Leipzig, Breitkopf & Härtel [1802/03]; [in beiden Heften, evtl. von Schicht's Hand, die Notiz: „*Herausgegeben von J. G. Schicht, Cantor | an der Thomana zu Leipzig*“, im 1. Heft bei der 3. Motette von derselben Hand: „*von Job: Christ: Bach*“]
- 25 Duplikat [beide Hefte zusammengebunden, ohne Hrsg.-Vermerk, obige Jahreszahlen mit Bleistift zugefügt, zu Anh. 159 v. A. Fuchs die Notiz: „*ist nicht von Seb: | sondern v Job. Christoph Bach. (geb. 1643)*“]
 BWV 225, 228, Anh. 159; 229, 227, 226
- 32a *Der 117^{te} Psalm* [zusammen mit der Motette „*Lob und Ebre und Weisheit*“, Leipzig, Breitkopf & Härtel (Nr. 3509) [1821]
 BWV 230, Anh. 162
- 32b Duplikat [ohne Anh. 162]

⁵⁶ Vgl. M. Schneider, *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschriebenen im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach*, BJ 1906; Herrn Dr. Alexander Weinmann, Wien, bin ich für verschiedene Datierungsangaben sehr zu Dank verpflichtet. Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich um Partituren.

- 18a *MESSE . . . NACH DEM AUTOGRAPHUM GESTOCHEN.* | *Erste Lieferung*, Zürich, H. G. Nägeli – Bonn, N. Simrock (Nr. 6) [1833] [enthält *Kyrie* und *Gloria*; das Erscheinen der 2. Lieferung wird für die Ostermesse 1834 angezeigt] BWV 232
- 18b – –, gleiche Ausgabe o. O. u. J., o. Verleger (Nr. 6) [auf dem Vorsatzblatt von A. Fuchs eine Subskriptionsanzeige eingeklebt, nach der das Werk Ostern 1819 erscheinen sollte, sie trägt die Unterschrift „Zürich, im Juny 1818. | Hans Georg Nägeli“; angebunden eine Abschrift der restlichen Sätze (*Credo, Sanctus, Agnus*) von der Hand eines Wiener Kopisten.]
- 5 *Missa* | *à 4 Voci*, Bonn-Köln, N. Simrock (Nr. 1580) [1818] BWV 234
- 8 *MESSA* | *a 8 voci reale e 4 ripieno* | *coll' accompagnamento* | *di due Orchestre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel BWV Anh. 167
- 57 *Magnificat* [Es – dur], Bonn, N. Simrock (Nr. 770) [1811] BWV 243a
- 22 *PASSIONS-MUSIK* | *nach dem* | *Evangelisten Matthaei*, Berlin 1830, Schlesinger (Nr. 1570) BWV 244
- 23 *GROSSE* | *PASSIONSMUSIK* | *nach dem Evangelium Johannis*, Berlin 1831, T. Trautwein (Nr. 370) BWV 245
- 59 *Johann Sebastian Bachs* | *vierstimmige* | *Choralgesänge*, 2 Teile, Berlin und Leipzig 1765 u. 1769, Friedrich Wilhelm Birnstiel
- 55 *Johann Sebastian Bachs* | *vierstimmige Choralgesänge*, 4 Teile, Leipzig 1784–1787, J. G. Breitkopf
- 56 – –, *Geordnet* | *und mit einem Vorwort* | *begleitet* | *von* | C. F. Becker, Leipzig 1843, Robert Friese
- 50 *Sämmtliche* | *ORGEL-WERKE* | *von* | *JOH. SEB. BACH*, Wien, Tobias Haslinger: Heft 1 (Nr. 5801) [1831], Heft 2 (Nr. 5802) [1831] BWV 574, 769
- 36 *John Sebastian Bach's* | *GRAND STUDIES* | *for the ORGAN*, London, Coventry & Holler . . . and Cramer, Bd. I [1836] BWV 569, 566, 539, 542₁
– – . . . *A Separate Part for the Double Bass or Violoncello* | *Arranged from the Pedale* by | *SIGNOR DRAGONETTI* . . . , Bd. II⁵⁷ [1836 oder 1837] BWV 555, 532
[zu beiden Bänden eine separate Baß- bzw. Cello-Stimme]
Johann Sebastian Bach's | *noch wenig bekannte* | *Orgelkompositionen*, hrsg. v. A. B. Marx, 3. Heft, Leipzig, Breitkopf & Härtel [1833] BWV 533, 542₂, 565
[alle drei Ausgaben zusammengebunden, mit der Notiz: „Von meinem verehrten Freund J. B. Cramer aus London als Geschenk erhalten | vor seiner Abreise von Wien im Juny 1837. | Aloys Fuchs.“]

⁵⁷ Im Original heißt es Bd. I [sic].

- 37 *TOCCATA* | *in Fis mol*, Berlin, T. Trautwein (Nr. 586) [1838]
BWV 910
- 39 *Sechs Praeludien* | *und* | *SECHS FUGEN*, Wien, J. Riedl (Nr. 724) [nach 1814]
BWV 543–548
TOCCATA | *Per* | *Clavicembalo*, Wien, Hoffmeister & Comp. – Leipzig, Bureau de Musique (Nr. 52) [1801]
BWV 913
[das vorige und dieses Heft stammen aus dem Besitz des kaiserlichen Hoforganisten Worzischek]
XV | *INVENTIONS*, ebenda (Nr. 51) [1801]
BWV 772–786
XV | *SIMPHONIES*, ebenda (Nr. 56) [1801]
BWV 787–801
- 40 *EXERCICES* | *pour le Clavecin . . . Œuvre I*, Wien, Hoffmeister & Comp. – Leipzig, Bureau de Musique (Nr. 66–68, 71 [1801], 72–73 [1802])
BWV 825–830
– – *Œuvre II*, ebenda (Nr. 185) [1803]
BWV 988
– – *Œuvre III*, ebenda (Nr. 307) [1804]
BWV 552, 662–689, 802–805
- 41 *Practische Orgelschule* | *enthaltend* | *SECHS SONATEN*, Zürich, H. G. Nägeli & Comp. (N. U. C. 2) [1815]
BWV 525–530
- 42 *Die* | *Kunst der Fuge*, ebenda (o. Nr.) [1818]
BWV 1080
- 45/46 *Das wohltemperierte Clavier*, Teil I/II, ebenda (o. Nr.) [1806]
BWV 846–893
[im I. Teil eigenhändige Fingersätze und Korrekturen v. A. Fuchs]
- 49 *Variationen* | *für das Clavier*, ebenda (o. Nr.) [1809]
BWV 988
- 43 *VI SUITES* | *pour le* | *Clavecin*, Nr. 1–6, Leipzig, Nr. 1, 3, 4, 6: Bureau de Musique (Hoffmeister et Kühnel) (Nr. 138 [1802], 186 [1803], 227 [1803], 247 [nach 1814]); Nr. 2 u. 5: Bureau de Musique du C. F. Peters (Nr. 161 u. 246 [nach 1814])
BWV 812–817
CHROMATISCHE FANTASIE | *für das Pianoforte . . . Neue Ausgabe mit einer Bezeichnung ihres wahren Vor- | trags, wie derselbe von J. S. BACH auf W. FRIEDEMANN BACH, | von diesem auf FORKEL und von FORKEL auf seine Schüler | gekommen*, Leipzig, ebenda (Nr. 1512) [1819]
BWV 903
FANTASIE | *pour le* | *Clavecin . . . N^o I*, Leipzig, Bureau de Musique (Hoffmeister et Kühnel) (Nr. 137) [1802] [Besitzervermerk: „Drexler“]
BWV 906
- 44 *GRANDES SUITES* | *dites Suites Angloises* | *pour le* | *Clavecin*, Nr. 1/2, Leipzig, Ambroise Kühnel (Bureau de Musique) (Nr. 412) [nach 1805] u. (Nr. 1009) [1813]
BWV 808, 811

- , Nr. 3–6, Berlin, T. Trautwein (Nr. 246/47 [1828], 350, 353 [1830])
 BWV 807, 809, 806, 810
 [Trautwein setzte die Ausgabe von Kühnel fort, der 1813 starb]
- 54 *GRANDE SUITES* | *dites Suites Angloises*, Nr. I, Leipzig, Ambroise Kühnel
 (Bureau de Musique.) (Nr. 412) [nach 1805]
 BWV 808
FUGUE | *pour le* | *Piano-Forte*, Wien, A. Diabelli et Comp. (Nr. 986) [frühestens
 1824]
 BWV 944₂
- 62 *Sämtliche* | *Orgel-Compositionen*, hrsg. v. G. W. Körner & F. Kühmstedt, Erfurt u.
 Leipzig, G. W. Körner, Heft 31 [1851]
 BWV 898
- 21 *PRELUDE ET FUGUE . . . arrangés* | *pour le* | *Piano à 4 mains . . . par JOS.*
FISCHHOF, Wien, Haslinger et Fils (Nr. 9846) [1845] [mit eigenhändiger Wid-
 mung an Fuchs]
 BWV 533
- 47 *J. S. BACHS* | *CHORAL – VORSPIELE* | *für* | *die Orgel*, Leipzig, Breitkopf u.
 Härtel, Heft I [1803], II [1803], III [1805], IV [1806]
 BWV 645–650, 675–677, 680/81, 704; 692, 693, 691, 705, 759, 706, 634, 711, 664,
 708a, 708, 707, 710, 697; 678/79, 682/83, 769 (I/II), 701; 699, 769 (V, III, IV),
 700, 748, 684, 614
- 33 *XVI* | *CONCERTOS* | *d'après des Concertos pour le Violon* | *DE* | *Antoine Vivaldi* |
arrangés | *POUR LE Piano SEUL . . .*, hrsg. v. S. W. Dehn u. F. A. Roitzsch,
 Leipzig, Bureau de Musique de C. F. Peters, London-Paris-St. Petersburg [1851]
 BWV 972–987
- 48 „*Gesammelte Vorreden* | *zu der kritisch-correkten* | *Ausgabe von Job. Seb. Bachs* | *Orgel*
Compositionen | *des* | *Fr. C. Griepenkerl und* | *Ferdinand Robitsch* [sic]. | *Leipzig b.*
Peters. | *VI. Bände* | *Aus besonderer Rücksicht für mich* | *von den H. H. Verlegern be-*
sonders | *abgedruckt* | *A. Fuchs.*“ [1845–1847]
 BWV 545, 536, 537, 546 als Sonderdrucke beigelegt.
- 56 *SIX FUGUES . . . arrangées* | *pour* | *deux Violons, Viola et Violoncello* | *PAR* |
GUILL. BRAUN | *Musiciens de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse*, Leipzig,
 Fr. Hofmeister (Nr. 772) [1822?]
 BWV 871, 874, 876, 891, 878, 892
- 20a/b *Clavier Sonaten* | *Mit obligater Violine* [Partitur + Violine], Zürich, H. G. Nägeli
 (o. Nr.) [1804]
 BWV 1014–1019
- 58 *Six* | *SONATE* | *ou Etudes*, Leipzig, H. A. Probst (Nr. 165) [1828]⁵⁸
 BWV 1007–1012
- 3 *Concerto per Cembalo con Violino e Flauto obbligati*, Mainz-Antwerpen-Brüssel,
 Schott & Söhne (Nr. 7848) [1848]
 BWV 1044

⁵⁸ Die Ausgabe der sechs Violinsonaten BWV 1001–1006 (Bonn, Simrock 1817/18), die Fuchs in seinem Katalog von 1841 verzeichnet, ist nicht mehr vorhanden.

- 15 *Concert . . . pour le Clavecin* [Partitur u. Stimmen], Leipzig, Peters (Nr. 3434/35)
[1851]
BWV 1057
- 14 – – [g-moll], ebenda (Nr. 3410/11) [1850]
BWV 1058
- 16 – pour 2 Clavecins, (Nr. 3120/21) [1848]
BWV 1060
- 12 – pour 2 Clavecins, (Nr. 3026/27) [1846]
BWV 1061
- 19 – pour 3 Clavecins, (Nr. 2983/84) [1845]
BWV 1063
- 13 – pour 3 Clavecins, (Nr. 3292/93) [1850]
BWV 1064

M 7 8° 10