

me
R 91

Bach-Jahrbuch

1979

65

1979

Sächsische

MZ

8°

10

Landesbibl.

ZS	
Kabi	2.12.
Säbi	2.12.
BOT	3.12.
Mubi	4.12.

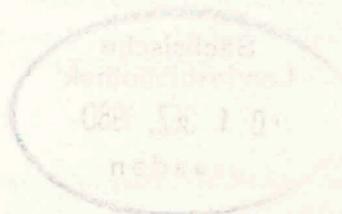
BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

65. Jahrgang 1979



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1979



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestraße 23

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1980

Lizenz 420.205-256-80. LSV 6720. H 4793

Printed in the German Democratic Republic

Satz: INTERDRUCK, Graphischer Großbetrieb, Leipzig III-18-97

Druck: VOB Buch- u. Offsetdruck, Leipzig

DDR 8,- M

I N H A L T

<i>Herbert Stiehl</i> (Leipzig), Taufzettel für Bachs Kinder – ein Dokumentenfund	7
<i>Ralph Leavis</i> (Oxford), Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll	19
<i>Werner Breig</i> (Wuppertal), Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-Moll (BWV 1059)	29
<i>Günter Wagner</i> (Berlin-West), Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen	37
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs	45
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten	65
<i>Wolfgang Wiemer</i> (Aichschieß über Eßlingen), Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge	75
<i>Herbert Zimpel</i> (Köthen), Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit	97
<i>Thomas Wilbelmi</i> (Riehen b. Basel), Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß	107

Anhang

Résumés der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	131
Neue Bachgesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Mitglieder der leitenden Organe	141

ABKÜRZUNGEN

- AfMW = *Archiv für Musikwissenschaft*
- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
 Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bdc. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente*, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versebener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Kobayashi = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation Göttingen 1973
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949ff.
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.

- RV = Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, Leipzig 1974
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-West
- T. = Takt(e)
- TBSt 1, 2/3, 4/5 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
- ZIMG = *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*

Taufzettel für Bachs Kinder – ein Dokumentenfund

Von Herbert Stiehl (Leipzig)

o m

Im Archiv der Thomas-Matthäi-Gemeinde zu Leipzig befindet sich ein größerer Bestand an Taufzetteln, der bis in das Jahr 1699 zurückreicht. Diese Taufzettel – sie enthalten den Namen des Täuflings, Angaben über dessen Eltern sowie die Namen der Paten – wurden von dem die Taufe vollziehenden Geistlichen sowie dem Kustos benötigt und dienten außerdem als Vorlage für den Eintrag in das Taufbuch. Da Johann Sebastian Bach in den Jahren von 1724 bis 1742 in Leipzig zwölf Kinder geboren wurden,¹ die alle in der Thomaskirche die Taufe empfangen, lag es nahe, anzunehmen, daß die Taufzettel für diese Kinder noch vorhanden sein könnten. Tatsächlich konnten sie im Sommer 1974 auch aufgefunden werden. Die nach diesen Taufzetteln in die Taufbücher vorgenommenen Eintragungen liegen seit einiger Zeit im Druck vor.² Im folgenden sollen einige Feststellungen zu den Taufzetteln und über Unterschiede zwischen diesen und den zugehörigen Eintragungen in den Taufbüchern dargelegt werden.

Von den zwölf aufgefundenen Dokumenten³ haben elf eines gemeinsam: Die Namen der Kinder sind von Bach eigenhändig eingetragen worden.⁴ Der Kindesname auf dem letzten Zettel [12] stammt dagegen mit Sicherheit nicht von Bachs Hand. Auffällig ist, daß die Taufzettel für Regina Johanna [5] und für Johanna Carolina [11] von Bach ganz und gar eigenhändig geschrieben sind und an fremden Zusätzen nur die Eintragungen des Kirchenbuchführers über die Registernummer und den Geistlichen, der die Taufe vollzog, enthalten sowie in einem Falle [5] genauere Angaben zur Person zweier Paten (der beiden Töchter des Thomasrektors Johann Heinrich Ernesti).⁵ Die übrigen

¹ Ein Beleg für die Taufe des ersten Kindes aus Bachs zweiter Ehe fehlt noch immer. Da Christiana Sophia Henrietta – um diese handelt es sich – im Frühjahr 1723 geboren sein muß (vgl. Dok II, S. 158, Nr. 207), kommen für entsprechende Unterlagen nur Köthen oder ein anderer Ort in Frage, jedoch keinesfalls Leipzig.

² Vgl. Dok II, Nr. 176, 188, 204, 236, 248, 273, 286, 312, 340, 371, 405 und 505.

³ Wortlaut im Anhang zu diesem Beitrag. Die Zitierung mittels Zahlen in eckiger Klammer bezieht sich auf diese Textwiedergabe. – Es handelt sich durchweg um Einzelblätter, überwiegend in Folioformat, die zusammengefasst aufbewahrt gewesen sind. An bemerkenswerten Wasserzeichen treten auf: Posthorn in Nr. [5] (1728), Zedwitzwappen + NM in Nr. [11] (1737) sowie RS in dem nichtautographen Zettel [2] (1725). Vgl. Dürr Chr 2, S. 136f., 143 sowie 130 (Anm. der Schriftleitung).

⁴ Die als von der Hand J. S. Bachs stammend erkannten Textbestandteile der Taufzettel [1] bis [4] und [6] bis [10] sind im Anhang gegenüber der für die Textwiedergabe benutzten Kursivschrift durch normale Antiqua gekennzeichnet. Zu den nichtautographen Bestandteilen der Taufzettel [5] und [11] vgl. weiter unten.

⁵ Vgl. die Faksimilebeigaben zu diesem Beitrag. Bei Taufzettel [5] stammen die Vornamen beider Ernesti-Töchter sowie die zugehörige Randnotiz von fremder Hand.

zehn Taufzettel weisen verschiedene Handschriften auf. Kustos an der Thomaskirche war von 1716 bis 1739 Johann Christoph Rost, von 1741 bis 1772 Christian Köpping. Ein Vergleich ihrer Handschriften mit denen auf den Taufzetteln ergibt, daß keiner von beiden die Zettel geschrieben haben kann. Da jeder Kustos im allgemeinen noch einen „Küster-Famulus“ neben sich hatte, wäre denkbar, daß die Zettel von diesen geschrieben worden sind.⁶

Merkwürdig ist, daß trotz der vielen Taufen – bis zu fünfhundert in einem Jahr – die Zettel keine feststehende Formulierung, ja bisweilen trotz gleicher Handschrift keine feststehende Orthographie aufweisen. So findet sich neben der üblichen Schreibweise *Leipzig* zweimal – [8] und [9] – *Leipzigk*. Obwohl Bach auf drei Taufzetteln – [1], [5] und [11] – den Geburtsnamen seiner Frau Anna Magdalena mit *Wülckin* angibt, steht auf den übrigen Taufzetteln – außer [12] – *Wilckin*. Bach hat das merkwürdigerweise nie geändert, obwohl sich, abgesehen von den Eintragungen der Namen der Kinder, einige Verbesserungen von seiner Hand auf den Zetteln finden. So ergänzte er auf dem Zettel für Ernestus Andreas [4] die Vornamen der Patin Baudiß *Magdalena Sibylla* (korrigiert aus *Sybilla*) und änderte den Vornamen von deren Ehemann unter Streichung des Namens Leonhardt in *Gottfried Leonbard*. Auf dem Zettel für Johann August Abraham [9] setzte er den bereits vorgeschriebenen Worten *Des Kindes Nabme* hinzu *soll heisen*.

Nicht allzu weit her ist es mit der Genauigkeit der Übertragung von den Taufzetteln in die Taufbücher. Neben der häufigen Beibehaltung der Schreibweise *Wilckin* wird, ungeachtet der eigenhändigen Beurkundung Bachs, im Taufbuch der Vorname Sebastian viermal *Sebastiann* geschrieben. Flüchtig ist auch die Eintragung nach Zettel [8]: Bach gibt den Namen des Kindes an mit *Johann Christoph Friederich*, im Taufbuch steht als dritter Vorname *Friedrich*. Der zweite Vorname des Paten Beiche, *Siegismund*, wird zu *Sigißmund*, der Name des Vaters der Patin Dorothea Sophia Weiße, Christian Weiße, erscheint im Taufbuch als *Christiann Weise*. Hingegen schreibt Bach auf Zettel [11] *Weise*, das Taufbuch *Weiße*. Berufs- und Titelangaben werden oft verkürzt wiedergegeben; so ist etwa der auf Zettel [8] beim dritten Paten Donndorff (im Taufbuch *Dondorff*) angegebene Vermerk „*und des Fürstl. Merseburg. Land Gerichts in der Nieder Lausitz*“ (Assessor) weggelassen. Bei den Vornamen der Kinder und auch bei einigen Paten gibt es Verwechslungen oder Weglassungen. Für das Kind Christiana Benedicta nennt der Taufzettel [6] noch einen dritten Vornamen *Louisa*, der im Taufbuch fehlt, desgleichen ist der zweite Vorname der Patin Carpzov *Sophia* nicht mit übernommen worden. Weit bedenklicher als diese mutmaßlichen Flüchtigkeitsfehler erscheinen die willkürlichen Kürzungen des Taufzettels für die Nottaufe von Regina Johanna [5]. Daß die – nicht anwesenden – Paten sämtlich aus der Familie der Frau Anna Magdalena ge-

⁶ Als Schreiber des Taufzettels [12] konnte durch Vergleich mit der Aktennotiz vom 17. März 1739 über die Untersagung der Passionsmusik (Dok II, Nr. 439), dem Kontrakt über die Reparatur der Orgel in der Thomaskirche (Exemplar Gottfried Langes vom 23. Juni 1747, vgl. Spitta II, 870ff.) und anderen Dokumenten der „Unterleichenschreiber“ Andreas Gottlieb Bienengräber ermittelt werden (Anm. der Schriftleitung).

wählt sind, ist nur aus dem Taufzettel zu ersehen, der Anna Catharina Meißnerin als *gebobrene Wülckin* bezeichnet, ebenso wie die Johanna Christina Krebsin. Der dritte Pate ist Anna Magdalenas Bruder, Johann Caspar Wülcke, *Hochf. Anb. Zerbstischer Hoff u. Feld Trompeter*. Auch hier wird im Taufbuch übrigens *Wilcke* geschrieben.

Bereits erwähnt wurde, daß Bach die Zettel für das notgetaufte Kind Regina Johanna [5] und für Johanna Carolina [11] eigenhändig geschrieben hat. Bei der Nottaufe [5] ist das vielleicht am einfachsten zu erklären. Der Taufstag war ein Sonntag, derselbe Tag könnte auch der Geburtstag des Kindes gewesen sein. Die Situation wird also zu dem unmittelbaren Handeln Bachs den Anlaß gegeben haben. Ein ähnlicher Grund hat aber für die eigenhändige Niederschrift des Taufzettels für Johanna Carolina [11] ganz sicher nicht vorgelegen. Hier könnte folgende Beobachtung weiter führen. Auf dem Taufzettel für Gottfried Heinrich [1] vom 27. Februar 1724 hat Bach die Namen des Kindes, seinen Namen und Titel sowie den Namen seiner Frau eigenhändig eingesetzt. Da sein Name in die Kirchenbücher von Leipzig zum ersten Male eingetragen wurde, legte Bach auf die genaue Angabe seines Titels offenbar besonderen Wert. Auf dem Taufzettel für Elisabeth Juliana Friederica [3] fügte er hinter seinem Namen und vor dem vom Schreiber angegebenen Titel *Direct: Musices, und Cantor ad Schol: Thom: alhier ein: Hochf. Anb. Cötb. Capellmeister, auch*. Beim Taufzettel von Johann Christian [10] von 1735 verbesserte er *Cöthenisch*. in *Weißenfels*. Capellmeister. Hingegen findet sich auf den Taufzetteln von 1730, 1731, 1732 und 1733 – [6] bis [9] – nur die Angabe *Direct. Musices* (oder *Director Chori Music*) und *Cantor zu St. Thomae*. Der Titel eines Weißenfelsischen Kapellmeisters war Bach vor nicht allzu langer Zeit verliehen worden.⁷ Wenn Bach gerade den Zettel für Johanna Carolina [11] von 1737 selbst geschrieben hat, so ist das sicherlich kein Zufall. Vielmehr wird ein Zusammenhang darin bestehen, daß Bach mit Dekret vom 19. November 1736 der Titel eines Königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hof-Compositeurs verliehen worden war. Dieser Schluß ergibt sich aus der Beobachtung, daß die wesentlichen Änderungen oder Zusätze Bachs auf den Taufzetteln sich auf seinen jeweiligen Titel beziehen, den er offenbar eindeutig festgehalten wissen wollte. Die abweichende Schreibart des Geburtsnamens seiner Frau – „*Wilckin*“ statt „*Wülckin*“ – hat er hingegen nie korrigiert.

Inzwischen haben sich auch noch die Taufzettel von jenen drei Kindern gefunden, bei denen Bach in der Thomaskirche Pate gestanden hat: Maria Rosina Schramm (13. März 1730), Johann Martin Wilde (30. Oktober 1730) und Johann Sebastian Weyrauch (18. April 1743).⁸ Auch hier lassen sich beim Vergleich mit den Taufbucheinträgen Flüchtigkeitsfehler feststellen. Auf Zettel Schramm [13] steht unter den Namen der Paten der des Pfarrers „*Buffendorf*“ und „*Audigas*“. Das Taufbuch berichtet in *Puffendorf* und *Audigast*. Der Taufzettel Weyrauch [15] nennt einen Patennamen *Stöltzner*, im Taufbuch heißt

⁷ Wahrscheinlich aber schon 1729, vgl. Dok. II, S. 235f.

⁸ Wortlaut im Anhang unter Nr. [13] bis [15]; vgl. dazu Dok. II, Nr. 275, 283 und 517.

Die Eltern sind:

Johann Sebastian Bach,

Königl. Poln. und Sächs. Piast. - u. - Orgel - Compositur,
Director der Musik in d. Cantor zu - Lebnau etc. etc.
und

Anna Magdalena, geborne Gulckin

Die resp. gebohrnen Kinder:

(1) Frau Johanna, Elisabeth, geborne Mählerin
Christiana Friederica, genant Henrich, Königl. Poln. u. Sächs.
Piast. - Cantor - u. - Organist - Frau Tochter.

(2) Fräulein Dorothea, Carolina, geb. von
Georg August Joseph, Königl. Poln. u. Sächs.
Cantor,

(3) Herr M. Christian Geise, bis vorhin
zu St. Nicolai - Kirchen - Diakon,
und L. Theol. Baccalaureus.

Das Einz. alle Kinder:

Johanna Carolina.

Leipzig. d. 30. Octobr. 1727.

N^o 38 § St. L. B.
382

Mutter

Frau Anna Magdalena, geborne Wilckin

Patben werden seyn

Frau Maria Elisabeth

Herrn Joban Christian Tauberts, Handelsmān

st. Fr. Johanna Margretha Ebeliebste

H. Baltas. Heinr. v. Brincks Ebel.

Herr Christian Wilhelm Ludewig, bey der Königl.

und Cburfürstl. Sachß. Gleits Einahme bestalter

Gleitsmān

Herr Gottlieb Christian Wagner, Handelsmān, und

E. E. Hochw. Raths Güter Bestätiger.

No $\frac{22}{140}$ b. Herr M. R.

[3] Zu St: Thomas 1726. den 5. Aprill.

Vater ist Herr Johann Sebastian Bach, HochF.

Anh. Cöth. Capellmeister, auch Direct: Musices, und Cantor

ad Schol: Thom: alhier.

Mutter Frau Anna Magdalena, geborne

Wilckin.

Kindes Nabme Elisabeth, Juliana, Friederica.

Patben.

1.) Frau Christidna Elisabeth, HERN Appellation-

Rath D. Gottfried Wilhelm Küstners,

des Raths alhier etc. EbeLiebste.

2.) Herr Johann Friedrich Falckner, Jur: Utrq. Doctor,

und Practicus alhier.

3.) Frau Juliana, HERN D. Carl Friedrich

Romani, des Raths, und Stadt-

Richters alhier etc. EbeLiebste.

No $\frac{6}{138}$ ♀. Herr M. R.

[4] Tauff-Zettel zu St: Thomas den 30 8br: 1727

Des Kindes Vater ist Herr Johann Sebastian

Bach Hochfürstl. Anbalt Kötbenischer Capell-Meister

und Cantor zu St: Thomas alhier.

Die Mutter Frau Anna Magdalena geborne

Wilckin

Des Kindes Nabme

Ernestus, Andreas,

Die Patben sind

1. Herr D. Johann Ernst Kregel, Königl. Pobl. und

Cburfl. Sächß. Hoff- und Justitien Rath.

2. Frau Magdalena Sibylla, Tit Herr [Leonhardt] Gottfried

Leonhard Bandisii J. U. D. und StadtRichters alhier [binterl.] Frau

[Wittbe] Eheliebste.

3. Herr Andreas Rivinus J. U. D. alhier.

No $\frac{41}{397}$ ♀. Herr D. C.

[5]

Regina Jobanna Bachin,

Die Taufzugen, so abwesend, heißen

- (1) Frau Anna Catharina Meißnerin, geborene Wülckin,
Herrn Georg, Christian, Meißners, Hochf. Sächs.
Weißenfelsischen HoffFourierers EheLiebste.
- (2) Frau Jobanna Christina Krebsin, geb. Wülckin,
Herrn Johann Andreas Krebsens, Hochf.
Anhalt. Zerbistischen Hoff und FeldTrompeters
auch Camer v. Hoff Musici EheLiebste.
- (3) Herr Johann Caspar Wülcke, Hochf. Anb.
Zerbstischer Hoff v. FeldTrompeter, auch
Camer u. Hoff Musicus.

Die Eltern heißen

Johann Sebastian Bach, Hochf. Anb. Cöthenischer

Capellmeister, wie auch Director Chori

Musici Lipsiensis u. Cantor zu S. Thomæ.

Anna Magdalena, geborne Wülckin etc.

Die Vice Patben waren

- H. M. Job. Heinrich (1) Die Jun[gl]fer Regina Christina Ernestin, und
Ernestis. zu St. Tb: (2) Deren Jungfer Schwester Jobanna Benedicta Ernestin, dan
Rect: u. Prof: Publ: (3) Herr Georg, Heinrich, Ludewig, Schwanenberger,
Poes: Jfr. Töchter Hochf. Braunsch. Camer Musicus.

No $\frac{11}{327}$ \odot d. 10. 8br:
Herr M. R.

(Notbtauffe.

[6]

Leipzig den 1 Januarii

1730

Des Kindes Vater ist Herr Johann Sebastian

Bach Director Musices und Cantor zu St:

Thomæ alhier

Die Mutter Frau Anna Magdalena geborne

Wülckin

Die Patben sind

1. Jungfer Sophia Benedicta, Herrn D. Johann
Gottlob Carpzovs P. l. u. Archidiaconi
zu St: Thomæ älteste Jfr. Tochter.
 2. Herr D. Christian Gottfried Moerlin. Rechts
Consulent alhier
 3. Frau Catharina Louisa, Herrn Johann Gottlieb
Gleditscbens, Buch Händlers alhier Fran
Ebeliebste.
- Des Kindes Nabme.
Christiana Benedicta Louisa.

No $\frac{3}{3}$ \odot Herr D. C.

[7]

Leipzig

den 18 Martii

1731

Des Kindes Vater ist

Herr Johann Sebastian Bach, Direct:

Musices und Cantor zu St: Thomæ

Die Mutter

Frau Anna Magdalena geb. Wilckin

Die Patben sind

1. Jfr. Christiana Sibylla, Herrn George Heinrich Bosens Kauff- und Handelsmanns alhier älteste Jfr. Tochter.
2. Herr M. Andreas Winckler,
3. Fr. Christiana Dorothea, Herrn M. Johann Christian Hebenstreits, ConRectoris zu St: Thomæ und Ling: Sanct: Professoris Publ: Ord: alhier Frau Ebeliebste. Des Kindes Nabme. Christiana Dorothea.

No $\frac{30}{103}$ ☉ Herr M. R.

[8]

Leipzigk

den 23 Junii 1732.

Des Kindes Vater ist Herr Johann Sebastian Bach, Director Chori Musices und Cantor zu St: Thomæ alhier.

Die Mutter Frau Anna Magdalena gebobrne Wilckin

Die Patben sind

- 1 Herr Johann Siegismund Beiche, Cäm̄er Com̄issarius und Amt-Mann in Pegau
2. Jfr Dorothea [Elisabeth] Sophia, Herrn D. Christian Weiffens Pastoris zu St: Thomæ alhier Jfr. Tochter
3. Herr D. Christoph Donndorff, der Juristen Facultät und des Fürstl. Merseburg. Land Gerichts in der Nieder Lausitz Assessor. Des Kindes Nabme Johann Christoph Friederich, etc.

No $\frac{29}{220}$ ☾ Herr M. G.

[9]

Leipzigk den 5 Nov:

1733.

Des Kindes Vater ist Herr Johann Sebastian Bach, Director Chori Musici und Cantor zu St: Thomæ.

Die Mutter Frau Anna Magdalena gebobrne Wilckin

Die Patben sind

1. Herr M. Johann August Ernest, bey der Schulen zu St: Thomæ Con-Rector alhier

2. Fr. Cbaritas Elisabeth, Herrn M. Johann
Matthiae Geßners, Rectoris bey der Schulen
zu St: Thomae alhier Fr. Ebeliebste
3. Herr M. Abraham Kriegel, Collega Tertius
bey der Schulen zu St: Thomae alhier.
Des Kindes Nabme soll heissen
Johann August, Abraham, etc.
- No $\frac{5}{362}$ 3. Herr L. S.

- [10] Leipzig
den 7 Septemb:
1735.
Des Kindes Vater ist Herr Johann Sebastian
Bach, hochfürstl. [Cötbenisch.] Weißenfels. Capell Meister, Director
Chori Musici und Cantor zu St Thomae
Die Mutter Frau Anna Magdalena geborne
Wülckin
Die Patben sind
- [1] 3 Herr M. Johann August Ernesti, Rector zu
St: Thomae alhier
2. Jfr. Christiana Sibylla, Herrn George Heinrich
Bosens, Kauff und Handelsmanns
alhier nachgel. Jfr. Tochter
- [3] 1 Herr D. Johann Florens Rivinus, Jctus. P. P.
des Concilii Profess: [Assessor] wie auch der
Juristen Facultet Assessor alhier
Des Kindes Nabme.
Johann Christian.

No. $\frac{12}{314}$ 3. Herr L. Sieber.

- [11] Die Eltern sind:
Johann Sebastian Bach,
Königl. Pobl. und ChurF. Sächs. Hoff-Compositour,
Director Chori Musici, u. Cantor zu. S. Thomae allhier.
und
Anna Magdalena, geborne Wülckin
Die resp: Gefattern heißen:
- (1) Frau Johanna, Elisabeth, geborne Meblichin,
Christian Friedrich Herrn Henrici, Königl. Pobl. u. ChurF.
Sächs. Ober-Post Comissarii Frau Liebste.
- (2) Jungfer Sophia, Carolina, seel. Herrn
Georg Heinrich Bosens zweyte Jungfer
Tochter,
- (3) Herr M. Christian Weise, bey der Kirche
zu S. Nicolai bestmeritirter Diaconus,
und S. Theol: Baccalaureus. etc
Das Kind soll heißen:
Johanna Carolina. etc

Leipzig, den 30. Octobr: 1737.

No $\frac{38}{382}$ ♂ Herr L. G.

- [12] Leipzig den 22. Febr 1742.
 Der Vater, Herr Johann Sebastian Bach, Königl Pobl. Hof Componist, und Cantor zu St. Thomæ.
 Die Mutter, Fr. Anna Magdalena, geb. Wülckin.
 Des Kindes Nahme
 Regina Susanna.
 Die Patben.
 1. Jfr. Anna Regina, Herrn George Heinrich Bosens, weyl. Handelsm. albier hinterl. 3^{te} Jfr Tochter.
 2. Herr D. Heinrich Friedrich Graf, Jur. Pract. und Oberhofger. Advocat.
 3. Jfr Susanna Elisabeth Herrn George Heinrich Bosens, weyl. Handelsm. albier hinterl. 4^e Jfr Tochter.

No $\frac{30}{70}$ ♀. Herr M E.

* * *

- [13] Es hat Herr Georg Baltasar Schramm, Königl. Pobl. und Chur-Fürstl. Sächß. Kupffer-Contrabente, wie auch Bürger und des hochlöbl. Kupfferschmiedt-Handwercks Ober-Ältester allhier in Leipzig mit seiner Ehe-Liebsten, Frauen Maria Rosina, geborne Hoffmannin, in Christlicher Ehe gezeuget ein Töchterlein, welches heute dato dem Herrn Christo in heil. Tauffe soll vortragen, und mit Nahmen Maria Rosina belegt werden.
 Dessen Paten sind
 Frau Anna Justina, des Herrn M. Gottfried Buffendorffs, wohlverordneten Pfarrers und Seelsorgers in Andigas Frau Ehe-Liebste.
 Herr Johann Sebastian Bach, Director Chori Musices und Wohlmeridirter Cantor der Schulen zu St. Thomæ allb.
 Frau Catharina, des weyl. Herrn [Johann] Gottfried [Heinrich] Heiners, Kauff- und Handels-Herrn allhier seel. hinterlassene Frau Wittwe.

Leipzig
den 13. Mart.
1730. No $\frac{18}{84}$ ☞ Herr L. S.

- [14] *Tauff-Zeugen*
Meister Joachim Wildens Bürgers und Schneiders
in Leipzig.
1. Tit: Herr Doctor [Jobann] Christian Gottfried Mörlinus Juris
Practicus in Leipzig.
 2. Herr Jobann Sebastian Bach, Hochfürstl. Capell-
Meister zu Köthen und Cantor an der Thomas
Schule in Leipzig.
 3. Frau Maria Regina, des Weiland Tit:
Herrn Mag: Jobann Heinrich Ernesti, Professo-
ris in Leipzig wie auch Rectoris an der Thomas
Schule, hinterlassene Frau Wittwe.
Das Kind
Jobann Martin
Die Mutter
Maria Dorothea gebobrue Jacobin

Leipzig
den 30 Octobr
1730. No $\frac{37}{345}$ ☞ Herr L. S.

- [15] *Des Kindes Vater*
Jobann Christian Weyrauch
Not: publ: caesar:
Die Mutter
Elisabeth Christiana geb. Heimbtin
Das Kind soll beissen
Jobann Sebastian,
Die Tauffzeugen seyn
- I. Frau Jobanna Helena
Herrn Philipp Stöltzner
Königl. Polnisch. und Churf. Sächß
Amts Renths Verwalters gel. Ehe Sebatz.
 - II. Herr Jobann Sebastian Bach
Königl Poln. und Churf. Sächß.
Hoff Compositeur, hochverdienter
Capellmeister auch Cantor und Director
musices an der Kirchen zu
St: Nicol: und Thom: in Leipzig
 - III. Herr Jobann Christian Hoffmann
Königl. Poln. und Churf. Sächß.
Hoff Instrument und Lauten macher
in Leipzig.

No $\frac{27}{128}$ 24. den 18. April Herr M E.

Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll

Von Ralph Leavis (Oxford)

Wilfried Fischers Versuch der Rekonstruktion einiger verschollener Solokonzerte Johann Sebastian Bachs¹ hat in der musikwissenschaftlichen Literatur ein vergleichsweise geringes Echo gefunden. An größeren Rezensionen liegt offenkundig nur diejenige von Hans Eppstein² vor, von der man aber leider sagen muß: *Svecicum est, non legitur*. Um so mehr ist Werner Breig dafür zu danken, daß er wenigstens ein Werk, das als Vorlage für BWV 1052 verwendete Violinkonzert, nochmals gründlich untersucht hat.³ Seine Änderungen gegenüber dem von Fischer eruierten Notentext sind weitgehend zu akzeptieren, während seine Thesen zur Entstehungsgeschichte und zur Frage der Autorschaft weiterer Diskussion bedürfen.

Zuvor sei betont – obgleich dies Breigs Arbeit nicht betrifft –, daß von der Musikforschung Echtheitsfragen ernster als bisher genommen werden sollten. Rudolf Stephans Kritik an der „eifrig gepflegten Mode, mit der man heute – meist ohne Angabe von Gründen – Werke aus dem Bachschen Oeuvre ausstoßen will“,⁴ hat an Aktualität kaum eingebüßt, zumal wenn allen Ernstes Ansichten eines Johannes Schreyer weiter zitiert werden, über dessen Schriften Alfred Heuß immerhin schon 1913 urteilte⁵: „Hat man doch bei dieser Schrift öfters das Gefühl, als forderte ihr Verfasser sein Publikum heraus, um zu sehen, wie viel es sich bieten läßt.“ Anderwärts, wie etwa in der Shakespeare-Forschung, ist man längst dazu übergegangen, unbegründete Echtheitszweifel, die zu irgendeiner Zeit einmal Aufsehen erregt hatten, beiseite zu lassen und nicht immerwährend weiter zu diskutieren. Warum sollte dies nicht auch der Musikwissenschaft möglich sein?

I

Die Bach-Forschung ist sich heute weitgehend darüber einig, daß Bach, vermutlich in der Weimarer Zeit, ein Violinkonzert in d-Moll komponiert hat. Dieses verschollene Werk, das im folgenden Vkonz d genannt sein soll, ist aus dem Cembalokonzert BWV 1052, den Kantaten BWV 146 und 188 sowie der wohl vom jungen Carl Philipp Emanuel Bach stammenden Bearbeitung BWV 1052a zu rekonstruieren.

¹ NBA VII/7, *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, Notenband 1970, Krit. Bericht 1971.

² *Svensk tidskrift för musikkforskning* 53, 1971, S. 122–124.

³ *Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, BJ 1976, S. 7ff.

⁴ *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, Mf 6, 1953, S. 143.

⁵ ZIMG 14, 1912/13, S. 186.

Über die Echtheit sowohl von Vkonz d als auch von BWV 1052 liegen sehr unterschiedliche Urteile vor.⁶ Breig selbst zweifelt nicht an der Echtheit des Cembalokonzerts BWV 1052, sieht aber dieses Werk als Endprodukt einer langen Entstehungsgeschichte. Zuerst habe es ein fremdes Violinkonzert gegeben, das – zumindest in den Ecksätzen – mit dreistimmigem Ripieno besetzt gewesen sei. Bach habe das Ripieno zur Vierstimmigkeit erweitert und einen neuen Mittelsatz komponiert, wodurch die wiederherstellbare Fassung Vkonz d entstanden sei.⁷

Ein ursprünglich dreistimmiges Ripieno hatte bereits Ulrich Siegele angenommen, einen Beweis aber nur für den letzten Satz zu erbringen versucht. Siegeles Argumente hat Fischer in seinem Kritischen Bericht zurückweisen wollen, im Unterschied zu Breig, der diese These jedoch auch auf den ersten Satz auszudehnen sucht.⁸ Zwar weise dieser Satz „von sich aus keineswegs unmittelbar auf eine Vorform mit dreistimmigem Ripieno hin“, doch gebe es dafür „ein andersartiges Indiz“, „und zwar die auffallend häufigen unkorrekten Parallelführungen“.⁹ Hierzu ist zweierlei zu bemerken. Erstens differenziert Breig nicht zwischen offenen, verdeckten und Schein-Parallelen.¹⁰ Zweitens sind diese beanstandeten Stellen zumeist Parallelen mit der Solostimme, wenn diese beständig Arpeggien oder andere kurze Motive zu wiederholen hat. Gerade diese Parallelführungen hat Bach jedoch stehenlassen, während er andere – in T. 41–42, 53, 121–122 sowie an den Parallelstellen – spätestens in BWV 1052 emendierte.¹¹ Wenn aber Bach derartige Stimmführungen für nicht verbesserungsbedürftig gehalten hat, stellt sich die Frage, ob er Vergleichbares nicht auch in einem Originalwerk geschrieben haben könnte. In der Tat ist dies der Fall.

Der erste Satz der Violinsonate E-Dur BWV 1016, der nach dem gleichen Prinzip aufgebaut ist, außer daß das ständig wiederholte Begleitmotiv in der Cembalostimme steht, enthält die folgenden Parallelführungen¹²:

⁶ Breig, a. a. O., S. 22f., zitiert negative Urteile in wenig glücklicher Auswahl: Der von ihm als Kronzeuge benannte Hans von Bülow zählte 1856 gerade 26 Jahre und kann seine Meinung später geändert haben, während J. Schreyers Ansichten ohnehin wenig diskutabel erscheinen (vgl. weiter oben).

⁷ Breig, a. a. O., S. 29f. und 33.

⁸ W. Fischer, Krit. Bericht NBA VII/7, S. 39f.; Breig, a. a. O., S. 25–27.

⁹ Breig, a. a. O., S. 27–29.

¹⁰ Die Folge von verminderter und reiner Quinte zwischen zwei Oberstimmen (Satz 3, T. 165–166, vgl. Breig, a. a. O., S. 12f.) braucht nicht als verbotene Fortschreitung zu gelten und kommt auch T. 39–40 desselben Satzes unbeanstandet vor.

¹¹ In BWV 1052 kommen in T. 174 keine Quintfolgen mehr vor, da die Oberstimme eine Oktave tiefer gesetzt wurde; an den Parallelstellen T. 176, 178 und 179 sind sie jedoch stehengeblieben.

¹² Tv = Taktviertel, 1. St. = erste Stimme der Begleitung. Verzeichnet werden nur offene Parallelen.

- T. 2, Tv 3: Violine cis''' – h'' Oktaven mit 2. St. und Quinten mit 1. St.
(Parallelstelle: T. 26)
- T. 7, Tv 2: h' – cis'' Quinten mit 1. St.
- T. 7, Tv 3: dis'' – cis'' Quinten mit 1. St., fis'' – gis'' Primen mit 1. St.
(Parallelstelle zum ganzen Takt: T. 28)
- T. 9, Tv 3: ais'' – h'' Oktaven mit 2. St. (Parallelstelle: T. 30)
- T. 21, Tv 3: h'' – cis''' Quinten mit 1. St.
- T. 24, Tv 3: e'' – dis'' Oktaven mit 3. St.

Sicherlich wird niemand aus diesen Parallelführungen einen „Gegensatz zwischen einem bachischen Violinpart und einer unbachischen Begleitung“¹³ ableiten, auch dann nicht, wenn bemerkt wird, daß der gleichartig aufgebaute Satz BWV 12/1 frei von derartigen Parallelen ist.

Im Weimarer Choralvorspiel BWV 655a kehren folgende Quinten fünfmal (T. 2, 3, 8, 19 und 29) wieder:



Diese Quinten hat Bach erst in den 1740er Jahren, in der Fassung der Leipziger Originalhandschrift, beseitigt, wenigstens zwanzig Jahre lang sind sie mithin beim Spielen und Kopieren unbeanstandet geblieben. Diese Beobachtung mindert die Beweiskraft der Parallelführungen im ersten Satz von Vkonz d, so daß diese als Argument für eine Urform mit dreistimmigem Ripieno entfallen.

Für den zweiten Satz ist eine entsprechende Urform, wie Breig selbst bemerkt,¹⁴ überhaupt nicht vorstellbar. Wenn Breig daraus den Schluß zieht, Bach habe den Satz für Vkonz d neu komponiert, so stellt er eine zweite Hypothese auf, um seine erste aufrechterhalten zu können. Gewiß dürfen wir nicht „voraussetzen, daß ein als Transkription entstandenes Konzert Satz für Satz auf eine und dieselbe Vorlage zurückgeht“¹⁵. Wenn aber Breig in diesem Zusammenhang auf BWV 1044 und 1056 verweist, so ist einzuwenden, daß BWV 894 als Vorlage für die Ecksätze von BWV 1044¹⁶ gar keinen Mittelsatz besitzt und es zwar wahrscheinlich, aber nicht bewiesen ist, daß BWV 1056/2

¹³ Breig, a. a. O., S. 28 (mutatis mutandis).

¹⁴ Ebenda, S. 29.

¹⁵ Ebenda, S. 27.

¹⁶ Nach H. Eppstein (*Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 3, 1970, S. 34–44) wäre BWV 894 selbst eine Konzertbearbeitung. Dies erscheint nicht eben glaubwürdig und wäre durch Untersuchungen zur Quellenüberlieferung erst noch zu erhärten.

der Violinkonzertvorlage nicht angehört habe.^{16a} Außerdem drängt sich die von Breig nicht berührte Frage auf, aus welchem Grund Bach den originalen Mittelsatz ersetzt haben sollte. Sollte etwa in der Urform nur eine kurze Akkordfolge, wie in BWV 1048 gestanden haben? Nimmt man jedoch mit Breig als Vorlage für Vkonz d ein fremdes Werk an, so wird die Sache noch unwahrscheinlicher, denn wir kennen unter Bachs Bearbeitungen von fremden Konzerten keinen Fall eines solchen Austauschs. Entsprechende Mutmaßungen – etwa in bezug auf BWV 594 – haben sich inzwischen als gegenstandslos herausgestellt, da nachgewiesen werden konnte, daß Bach für seine Bearbeitung eine Frühfassung der bis dahin angenommenen Vorlage benutzt hat.

Wenn also die Annahme einer Vorform mit dreistimmigem Ripieno für den ersten Satz von Vkonz d unnötig, für den zweiten unmöglich ist, so liegt es nahe, sie auch für den dritten Satz zu verneinen. Doch selbst wenn sie existiert haben sollte, beweist das nicht, daß dieser dritte Satz auf eine andere Vorlage zurückgeht. Wie Breig selbst bemerkt,¹⁷ hat Antonio Vivaldi Violinkonzerte geschrieben – zum Beispiel op. 3,6 –, in denen das Ripieno in den Ecksätzen dreistimmig, im Mittelsatz hingegen geteilt in Erscheinung tritt.

Schließlich – und dies ist das Wichtigste –: Wie noch zu zeigen sein wird, ist das als Vorbild der Ecksätze von Vkonz d zu identifizierende Werk Vivaldis mit vierstimmigem Ripieno besetzt. Auch dies spricht gegen Breigs These einer Originalform mit dreistimmigem Ripieno.

II

Daß die vermutete Urform von Vkonz d ein fremdes Werk sei, schließt Breig aus der Behandlung der Solovioline wie auch aus dem Umgang mit der Konzertform in den Ecksätzen, da die anderen Violinkonzerte Bachs sich in beiderlei Hinsicht hiervon unterschieden.¹⁸ Da jedoch – selbst unter Einrechnung der rekonstruierbaren Werke – mit BWV 1041 und 1042, Vkonz d und der Vorlage zu BWV 1056 gerade vier Violinkonzerte Bachs zur Verfügung stehen, erweist sich die Beobachtungsbasis als außerordentlich schmal.

Indessen können im Hinblick auf die Behandlung der Solovioline andere Violinwerke zum Vergleich herangezogen werden, vorab die Solosonaten und -partiten BWV 1001 bis 1006 sowie die Obligatpartien in den Kantaten und anderen Vokalwerken, während hinsichtlich der Behandlung der Konzertform Beobachtungen an Bachs anderen Konzerten angestellt werden müssen.

Um mit der Solovioline zu beginnen, so braucht man sich nur die genannten Sonaten und Partiten zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, was Bach einem Geiger zuweilen zumutete. Die Behauptung, er habe diese technischen Anforderungen nie auf Violinkonzerte übertragen, klingt – gelinde gesagt – etwas

^{16a} Vgl. auch J. Rifkin, *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, BJ 1978, S. 140 ff. (Anm. d. Schriftleitung).

¹⁷ Breig, a.a.O., S. 29, Fußnote 30.

¹⁸ Ebenda, S. 31f.

unvorsichtig. Vielleicht ist es gerade kein Zufall, daß die technisch weniger anspruchsvollen Violinkonzerte BWV 1041 und 1042 in der Originalgestalt überliefert sind, während so virtuose Werke wie Vkonz d und die Vorlage zu BWV 1064 sich nur in Bearbeitungen erhalten haben.

An der Behandlung der Konzertform in Vkonz d beanstandet Breig „die im Vergleich zu den Ritornellabschnitten außergewöhnlich große Ausdehnung der Solo-Episoden, die – höchstwahrscheinlich – beziehungslos oder doch beziehungsarm neben der Ritornellmotivik standen“¹⁹. Damit aber wiederholt er nur Adolf Abers Verdikt vom „Überwuchern der Soli“, dem schon Rudolf Stephan mit dem Hinweis auf das Brandenburgische Konzert Nr. 5 entgegengetreten ist.²⁰ Wollte man Bachs Umgang mit der Konzertform nach der Majorität seiner Konzerte bewerten, so müßte auch das Konzert BWV 1061 für unecht erklärt werden, da hier das Ripieno zu einer entbehrlichen Begleitung geschrumpft ist.

Doch es ist keinesfalls nötig, sich auf Verallgemeinerungen dieser Art zu beschränken, denn jede der Eigenarten von Vkonz d kehrt an irgendeiner Stelle in Bachs Werken wieder:

Ausgedehnte Soloepisoden ohne oder mit nur geringer Beziehung auf die Ritornellmotivik finden sich in BWV 1042/1, T. 57–69; BWV 1049/3, T. 87–127; BWV 1050/1, T. 71–100;
 längere Arpeggiopartien in den Konzerten BWV 1042/1, T. 82–92, sowie wahrscheinlich BWV 1056/1, T. 47–54, 96–101; BWV 1064/3, T. 70–79; in anderen Violinwerken BWV 1015/2, T. 74–92; BWV 1004/5, T. 89–120, 201–208; in den Kantaten BWV 74/7 und 86/2;
 Bariolagestellen BWV 1041/3, T. 105–116; BWV 1049/3, T. 106–120; BWV 1004/5, T. 229–240; BWV 1006/1, T. 13–28, 63–78;
 Akkordbrechungen BWV 1042/1, T. 57–69; BWV 1064/3, T. 110–124.

Die Eigenheiten von Vkonz d sollen nach Fischer²¹ auf eine Entstehung in der Weimarer Zeit weisen. Tatsächlich hatte schon Marc Pincherle²² die ganz vom Vorbild Vivaldis geprägte Anlage des Werkes beschrieben:

„Si l'on examine, par exemple, le concerto en ré mineur pour clavecin ... on y trouvera d'innombrables ‚vivaldismes‘: les tutti des premier et second mouvements sont de Bach pour la thématique, mais le procédé de l'unisson, la couleur de l'orchestre, vient du modèle italien; plus directement inspirés de lui, les longs traits en batterie d'octaves, peu ou pas contrepointés, modulant avec une aisance nonchalante, d'autres traits, calqués sur les bariolages de violon, les rythmes anapestiques du finale, tout cela rend la filiation évidente.“

Und wirklich läßt sich bei Vivaldi ein Konzert bestimmen, das als Vorbild für die Ecksätze von Vkonz d gedient hat: Es ist das Violinkonzert D-Dur

¹⁹ Ebenda, S. 32.

²⁰ A. Aber, BJ 1913, S. 21; Stephan, a. a. O., S. 142.

²¹ NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 39.

²² *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, S. 247.

RV 208,²³ die Frühfassung des gedruckt als op. 7 Nr. 11 erschienenen Werkes. Dort finden sich die gleiche Behandlung der Solovioline und der Konzertform, der gleiche Drang nach der Höhe in der Solostimme, gleichartige Verwendung von Bariolage und Akkordbrechungen (etwa in Satz 3, T. 257–272). Ja auch die beanstandete Bariolage mit zwei leeren Saiten tritt gleich zu Anfang auf. Das folgende Notenspiel stellt die entsprechenden Passagen bei Vivaldi und Bach einander gegenüber; dabei ist die von Wilfried Fischer vorgelegte Version von Vkonz d in T. 90–91 nach der Lesart von *St 350* sowie aus violintechnischen Gründen geändert: da die Melodie auf der G-Saite bleibt, müssen die beiden Leersaiten beibehalten werden:

Vivaldi Satz 1, T. 26 ff.

The image shows the musical score for Vivaldi's Concerto in D major, Op. 7 No. 11, measures 26-31. The score is written for violin and keyboard. The violin part (top staff) features a melodic line with some bariolage. The keyboard part (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The piece ends with "usw." (etc.).

Bach Satz 3, T. 86 ff.

The image shows the musical score for J.S. Bach's Concerto in D major, BWV 1059, measures 86-91. The score is written for violin and keyboard. The violin part (top staff) features a melodic line with some bariolage. The keyboard part (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures.

²³ Gesamtausgabe der Instrumentalwerke Vivaldis (hrsg. vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi), Bd. 314 (Fassung des Turiner Autographs). Vgl. auch P. Ryom, *La comparaism entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach*, in: Dansk Aarboeg for Musikforskning, 5, 1966/67, S. 91ff.

Daß Bach Vivaldis Konzert RV 208 gekannt hat, steht außer Zweifel, besitzen wir doch in BWV 594 seine Orgelbearbeitung dieses Werkes.

Gegen eine Entstehung von Vkonz d in Bachs Weimarer Periode führt Breig an, daß es Schwierigkeiten bereite, das Werk unter die Frühfassungen der Brandenburgischen Konzerte chronologisch einzuordnen.²⁴ Hiergegen sind kritische Bedenken anzumelden, denn das erste Brandenburgische Konzert ist „in seiner Urform“ (BWV 1046a, olim 1071) gar kein Konzert, sondern eine (Kantaten-)Sinfonia; im dritten Konzert konzertieren alle Instrumente außer dem Continuo, und das sechste ist ein Concerto grosso. Selbst die Werke der späteren Gruppe eignen sich kaum besser zum Vergleich: Das zweite Konzert ist ein Quadrupelkonzert, und das vierte und fünfte sind Tripelkonzerte mit Dominanz von jeweils einer Solostimme. (Jedoch konnte gezeigt werden, daß gerade diese beiden Konzerte Parallelen zu Vkonz d aufweisen!)

Sehr schnell kann der Versuch eines Stilvergleichs auf ein falsches Gleis führen: Wenn Breig als ein auf Bachweisendes Merkmal „das ‚Sekundwiderschlag‘-Motiv, aus dem das Solothema des 3. Satzes gebildet ist“, anführt,²⁵ so ist darauf zu verweisen, daß dieses Motiv nach Pincherle²⁶ gerade für Vivaldi typisch ist und zum Beispiel bei Gottfried Heinrich Stölzel sowie Johann Friedrich Fasch wiederkehrt.²⁷

III

Die Eigenheiten von Vkonz d finden sich auch in dem Bach zugeschriebenen Konzertsatz BWV 1045. Diese Tatsache hilft freilich wenig, denn dieser Satz wird gelegentlich auch als Abschrift eines fremden Werkes angesehen. Auch Wilfried Fischer erklärt unter Hinweis auf Stephan, die Echtheit von BWV 1045 werde „mit Recht stark bezweifelt“²⁸.

Selbst wenn man auf ein Plädoyer für die Authentizität des Werkes verzichtet, kann jedoch gezeigt werden, daß die Echtheitszweifel nicht so gut begründet sind, wie es zunächst den Anschein hat.

Wenn Fischer sich Stephans Bedenken anschließt, so widerspricht er dem an anderer Stelle formulierten Grundsatz, daß „ein Werk, das im Autograph überliefert ist und das auch Bachs Autorschaft nicht mit Sicherheit ausschließt, so lange als authentisch zu gelten hat, bis das Gegenteil bewiesen ist.“²⁹ Ein ähnlicher Widerspruch liegt an jener Stelle vor, wo Fischer vom Tonumfang

²⁴ Breig, a.a.O., S. 32f.

²⁵ Ebenda, S. 33.

²⁶ Pincherle, a.a.O., S. 247; Pincherle nennt die Sonaten op. 1,9 und RV 10 sowie die Konzerte RV 558 und 187. Zu ergänzen wäre etwa RV 108 mit dem auf BWV 1041 weisenden Thema.

²⁷ W. Krüger, *Das Concerto grosso Job. Seb. Bachs*, BJ 1932, S. 1ff., besonders S. 14.

²⁸ Fischer, a.a.O., S. 139, Fußnote 9; Stephan, a.a.O., S. 143.

²⁹ Ebenda, S. 83 sowie 108 und 142.

der Bachschen Soloviolinpartien schreibt³⁰: „a“ kommt vor in BWV 66, 232 und 1045“ und BWV 1045 demzufolge als echtes Werk ansieht.

Fischers Bemerkungen über BWV 1045 stehen im Kontext seiner Besprechung von Frotscchers Versuch einer Rekonstruktion der Vorlage von BWV 1059 bzw. 35/1 + 5, gegen den er geltend macht, Bach habe „in allen überlieferten Solokonzerten das Ripieno nur aus Streichinstrumenten gebildet“³¹. Dies ist zwar richtig, trifft aber auf BWV 1045 nicht zu, denn

1. nach der Überlieferung ist BWV 1045 kein Konzert, sondern eine Kantatensinfonia, deren originale Überschrift beginnt „*Concerto à 4 Voci ...*“,
2. die Oboen sind nahezu, die Trompeten und Pauken ganz und gar entbehrlich,
3. das Autograph ist eine „schöne, deutliche Reinschrift“³²

Es besteht also Grund zu der Vermutung, daß BWV 1045 die Bearbeitung eines Violinkonzerts mit Streicherbegleitung darstellt. Zu dieser Auffassung war auch schon Wilhelm Rust gekommen, der das Werk demzufolge im Zusammenhang mit den Violinkonzerten edierte.³³ Fast wäre man versucht anzunehmen, BWV 1045 wäre wie BWV 174 und 188 eine Kantate des Picander-Jahrganges, deren Vokalteil verschollen wäre,³⁴ oder aber die Anfangssinfonia zu einem der nur in verstümmelter Form erhaltenen Stücke (BWV 145?). Dagegen steht freilich, daß das Autograph von BWV 1045 nach Schrift und Papier in Bachs Spätzeit gehört.³⁵ Dies muß nicht unbedingt gegen unsere These sprechen, ja es könnte sogar – so paradox es auch scheint – zu deren Gunsten ausgelegt werden.

Das Wasserzeichen des für die Niederschrift verwendeten Papiers ist Doppeladler/HR. Nun hat Bach bekanntlich im Jahre 1726 achtzehn Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach abgeschrieben und aufgeführt, wie die erhaltenen Originalstimmen ausweisen. Zu fünf Kantaten fehlen Partituren, zwölf Partituren stammen aus dem Jahre 1726 und sind von Johann Sebastian Bach (11) bzw. Hauptkopist C (1) geschrieben, und nur eine Partitur stammt aus späterer Zeit. Daß sie nachträglich angefertigt wurde, zeigen Bachs Schriftzüge ebenso wie das Wasserzeichen des Papiers: Doppeladler/HR!³⁶

Es liegt nahe, eine solche Beobachtung wenigstens hypothetisch auch auf BWV 1045 auszudehnen. Wenn Stephan ehemals – offensichtlich ohne Prüfung der Quelle – annahm, daß Bach den Konzertsatz BWV 1045 „nicht vollendete oder dann doch nicht anderweitig verwendete“³⁷, so widerspricht dem allein

³⁰ Ebenda, S. 64, Fußnote 9.

³¹ Ebenda, S. 139.

³² BG 21/1, S. XVIII (W. Rust).

³³ Ebenda, S. XIX.

³⁴ Wie bereits K. Häfner vermutet (BJ 1975, S. 99).

³⁵ Dürr Chr 2, S. 144; Dürr K, S. 641.

³⁶ Dürr Chr 2, S. 144.

³⁷ Stephan, a.a.O., S. 143.

schon die Tatsache, daß das erhaltene Fragment am Ende eines Bogens abbricht. Sollte unsere Annahme zutreffen, daß die autographe Version die Bearbeitung eines verschollenen Violinkonzerts darstellt und außerdem vielleicht als Ersatz für eine verlorengegangene ältere Partitur von Bach geschrieben wurde, so wäre – entgegen Stephan – sogar von einer Wiederverwendung zu sprechen.

Daß es sich bei BWV 1045 um ein schwächeres Werk handelt, mag zutreffen, doch bedürfte es beweiskräftiger stilistischer Indizien, um es Bach ab- und einem anderen Komponisten zuerkennen zu können. In der Tat erinnern einige Stellen an das Concerto grosso a quattro cori von Gottfried Heinrich Stölzel (DDT 29/30). Daß Stölzel der Komponist von BWV 1045 gewesen sein könnte, soll damit freilich nicht behauptet werden.

IV

Kehren wir nach diesem Exkurs zu Vkonz d zurück. Es bleiben noch die überlieferungsgeschichtlichen Argumente auf beiden Seiten zu sichten. Nach Fischer geht es „nicht an, einem unter dem Namen Bachs überlieferten Werke deswegen die Authentizität abzusprechen, weil es innerhalb der bekannten Kompositionen Bachs eine Sonderstellung einnehmen würde“. Hierzu bemerkt Breig, daß Vkonz d gar nicht überliefert sei, und verweist auf BWV 1065 (nach Vivaldi) und BWV 965 sowie 966 (nach Jan Adams Reinken), die als Originalwerke Bachs gegolten haben.³⁸ Diese Bearbeitungen sind jedoch nur abschriftlich erhalten, auch wird Vivaldi zumindest auf Johann Friedrich Agricolas Abschrift von BWV 1065 mit genannt.³⁹ Eher wären das Sanctus BWV 241 sowie das Orgelkonzert BWV 596 anzuführen, deren Niederschriften von der Hand Bachs Johann Caspar Kerll bzw. Vivaldi nicht nennen. Im Falle von BWV 596 hätte allerdings der verschollene (von Wilhelm Friedemann Bach vernichtete?) Umschlag eine entsprechende Notiz enthalten haben können. Doch selbst diese Werke stellen keine Parallelen zu BWV 1052 dar: Sie sind in selbständigen Autographen (Einzelhandschriften) überliefert, während BWV 1052 als erstes Werk in einer Sammelhandschrift steht. Dies bedeutet nichts anderes, als daß Bach eines Tages begonnen hat, eine Sammlung seiner Konzerte zu Cembalokonzerten umzuformen. Die Idee, er könnte diese Sammlung mit der Bearbeitung (auch zweiten Grades) eines fremden Werkes begonnen haben, ist ebenso abwegig, als wenn man Gleiches vom Wohltemperierten Klavier oder von den Englischen Suiten in Erwägung ziehen wollte. Hinzu kommt, daß Bach das Vkonz d zweimal in Kantaten einbezogen hat (BWV 146 und 188), eine Ehre, die keiner Bearbeitung eines fremden Werkes zuteil wurde. Nach Breigs Überlegungen wäre – mutatis mutandis – die Echtheit der Orchestersuite BWV 1069 wieder zu bezweifeln, deren Ouvertüre

³⁸ Fischer, a. a. O., S. 39; Breig, a. a. O., S. 30.

³⁹ E. R. Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek*, Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 8.), S. 74.

Bach bekanntlich dem Kantatensatz BWV 110/1 zur Grundlage dient, was nach bisheriger Auffassung die Echtheit des Orchesterwerkes erhärtet.

Argumente aus dem Bereich der Überlieferung haben aber auch ihre positive Seite. Wie bereits bemerkt, hat Agricola auf seiner Abschrift des Quadrupelkonzerts BWV 1065 Vivaldi als Autor der Vorlage von Bachs Bearbeitung erwähnt; Gleiches geschah mit den Orgelkonzerten BWV 593 und 594.⁴⁰ Agricolas Abschrift von BWV 1052 ist gleichfalls erhalten, doch nennt sie weder Vivaldi noch irgendeinen anderen Autor einer Vorlage.⁴¹ Zumindest Agricola hat BWV 1052 also für eine Originalkomposition Bachs gehalten.

Es ließe sich noch anführen, daß Breig mit keinem Wort jene von Fischer beschriebene „für Bach typische Kompositionstechnik, (worin) einzelne Ritornelleile durch solistische Fortspinnungsfiguren unterbrochen (werden)“⁴² (Satz 3, T. 42–49, 114–118, 214–218) erwähnt; daß die solistische Verwendung der Ripienoviola (Satz 3, T. 73–77, 177–180) nicht gerade landläufig ist; endlich, daß Breig keinen Versuch unternimmt, einen Autor für die angenommene Urform vorzuschlagen⁴³ – ein unbekannter Komponist kann, wie schon Fischer bemerkt,⁴⁴ nicht in Frage kommen. Aber die angeführten Argumente dürften ohnedies ausreichen.

Das Anliegen der vorstehenden Ausführungen bestand nicht darin, die Echtheit von Vkonz d zu beweisen; das könnte nur Bachs verschollene Kompositionspartitur. Können aber keine besseren Argumente gegen die Echtheit beigebracht werden als bisher, so muß es bei Fischers Schlußfolgerung bleiben: „Das d-Moll-Konzert ist also mit ziemlicher Sicherheit eine Originalkomposition Bachs.“⁴⁵

⁴⁰ Pincherle, a.a.O., S. 239.

⁴¹ Blechschmidt, a.a.O., S. 72. Gleiches gilt für die Tripelkonzerte BWV 1063 und 1064; vgl. Blechschmidt, S. 74, sowie NBA VII/6 Krit. Bericht, S. 63.

⁴² Fischer, a.a.O., S. 40 (auch S. 84).

⁴³ Vgl. BJ 1951/52, S. 30f. (A. Dürr).

⁴⁴ Fischer, a.a.O., S. 40.

⁴⁵ Ebenda.

Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-Moll (BWV 1059) ^M

Von Werner Breig (Wuppertal)

An Bachs Niederschrift der sieben Cembalokonzerte BWV 1052 bis 1058 schließt sich im Berliner Autograph (P 234)¹ als letzte Eintragung ein Fragment von neun Takten an, mit dem ein *Concerto. a Cembalo solo. una Oboe. due Violini Viola e Cont[ino]*² beginnen sollte (BWV 1059). Daß wir von diesem Werk nur die Anfangstakte besitzen – die Aufzeichnung reicht genau bis zum Ende des Eingangsritornells –, liegt nicht daran, daß eine ursprünglich vorhandene Fortsetzung verlorengegangen wäre. Die Eintragung bricht ab, ohne daß der auf der Seite noch vorhandene Raum für eine weitere Akkolade ausgenutzt wäre, und in T. 9 sind nicht einmal alle Stimmen bis zum Taktende geschrieben. Allem Anschein nach hat Bach also nach der Niederschrift des Ritornells die Absicht, ein achttes Konzert für ein Cembalo zu schreiben, wieder aufgegeben.

Wie die Cembalokonzerte BWV 1052 bis 1058 ist auch BWV 1059 die Bearbeitung eines Konzertes mit solistischem Melodieinstrument. Die Vorlage gehört zu jenen Konzerten, die Bach bereits in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre in Kantatensätze mit konzertierender Orgel umwandelte. In unserem Falle ist es die Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ (BWV 35; komponiert für den 12. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1726³), deren Eingangssinfonia durch ihren mit BWV 1059 substanzgleichen Beginn auf eine gemeinsame Vorlage hinweist. Diese Vorlage wurde von Ulrich Siegele und Alfred Dürr⁴ als ein Oboenkonzert in d-Moll bestimmt, dessen Außensätze sich aus den beiden Sinfoniae der Kantate BWV 35 rekonstruieren lassen. Auf die Frage nach dem Mittelsatz hat erst Joshua Rifkin⁵ eine einleuchtende Antwort gefunden, indem er nachwies, daß die Eingangssinfonia der Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ (BWV 156) und der Mittelsatz des Cembalokonzerts

¹ Man neigt neuerdings dazu, die Entstehung dieser Handschrift mit der zweiten, im Oktober 1739 beginnenden Collegium-musicum-Phase Bachs in Verbindung zu bringen. Vgl. dazu H.-J. Schulze, Vorwort zu: J. S. Bach, *Konzert D-Dur für Cembalo und Streichorchester BWV 1054* = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 11, Leipzig 1972; W. Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, in: AfMw 36, 1979, S. 21ff.

² Ohne Parallele in den Konzerten BWV 1052ff. ist die Mitwirkung einer Oboe. Daß sie im Ritornell von BWV 1059 mit der 1. Violine colla parte geführt ist, beweist strenggenommen nicht, daß dies auch für das Ganze des Konzerts geplant war. Doch ist andererseits schwer vorstellbar, daß der Oboe neben dem Cembalo eine solistische Aufgabe hätte zufallen sollen.

³ Vgl. Dürr Chr., S. 90.

⁴ U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Dissertation, Tübingen 1957 = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 143ff.; Dürr K., S. 420.

⁵ *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1978, S. 140ff.

f-Moll BWV 1056 auf eine gemeinsame Urform zurückgehen und daß diese Urform ein in F-Dur stehender Satz für Solooboe und Streicher war – woraus mit größter Wahrscheinlichkeit geschlossen werden kann, daß es sich um den Mittelsatz zum Oboenkonzert in d-Moll handelt.⁶

Nun versuchte Rifkin gleichzeitig, seine Bestimmung des langsamen Satzes des Oboenkonzerts mit der Fragmenteigenschaft von BWV 1059 in einen Argumentationszusammenhang zu bringen. Nach seiner Vermutung hätte sich Bach bei der Bearbeitung des Oboenkonzerts zum Cembalokonzert „dem Problem gegenüber gesehen, daß der Mittelsatz schon aus dem originalen Kontext gelöst und als Teil des ebenfalls in *P* 234 aufgezeichneten f-Moll-Konzerts BWV 1056 verwendet worden war. Wohl aus diesem Grund – weil er den Satz nicht zweimal in derselben Werksammlung vorkommen lassen wollte – könnte er das Cembalokonzert abgebrochen haben.“⁷

Verhielte es sich so, dann müßte Bach vor Beginn der Niederschrift von BWV 1059 vergessen haben, daß er im gleichen Werk-Corpus den langsamen Satz des Oboenkonzerts schon verwendet hatte, sich aber dann nach der Niederschrift der neun Anfangstakte dieses Umstandes wieder erinnert haben. Diese These vermag nicht zu befriedigen. Daß Bach bei der Umarbeitung des Violinkonzerts g-Moll zum Cembalokonzert f-Moll den ursprünglichen Mittelsatz (den wir nicht mehr kennen) durch den des Oboenkonzerts ersetzte (aus Gründen, die wir ebenfalls nicht kennen), war ein Vorgehen, das spezielle Überlegung erforderte; daß diese Umdisposition Bach beim Beginn der Aufzeichnung von BWV 1059 nicht mehr präsent gewesen wäre, ist recht unwahrscheinlich. Weitaus befriedigender wäre eine Erklärung für das Abbrechen der Niederschrift, die sich aus den vorhandenen neun Takten selbst ergäbe.

Eine solche Erklärung scheint nun in der Tat möglich. Den Schlüssel dafür bildet die tiefgreifende Veränderung, die das Ritornell von BWV 1059 im Vergleich zur Vorlage erfahren hat, eine Veränderung, die so stark in die kompositorische Substanz eingreift, wie das bei keinem der sieben vorangehenden Cembalokonzerte der Fall ist. Bevor dies näher ausgeführt werden kann, ist eine vergleichende Analyse der beiden Ritornellfassungen erforderlich, die im folgenden versucht sei. Zur Veranschaulichung möge eine synoptische Darstellung des Diskantverlaufs der neun Anfangstakte von BWV 35 und BWV 1059 dienen:

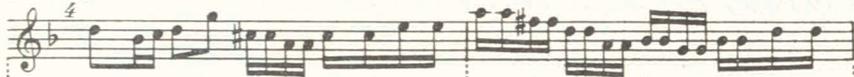
⁶ Eine Rekonstruktion des Oboenkonzerts d-Moll nach BWV 35 und 1056 durch J. Rifkin wird im Bärenreiter-Verlag Kassel erscheinen. Wir folgen hier Rifkins Textversion, die auf der Annahme beruht, daß die Gestalt der Außensätze des Oboenkonzerts in den *Sinfoniae* von BWV 35 getreu bewahrt worden ist. – Joshua Rifkin möchte ich an dieser Stelle für die Freundlichkeit danken, mir seine Rekonstruktion und seinen Aufsatz im BJ 1978 vor der Veröffentlichung zugänglich zu machen.

⁷ Rifkin, a. a. O., S. 147.

BWV 35, 1059



BWV 35



BWV 1059



Betrachten wir zunächst die aus BWV 35 zu erschließende Fassung des Ritornells im Oboenkonzert. Sie läßt sich in fünf Abschnitte gliedern:

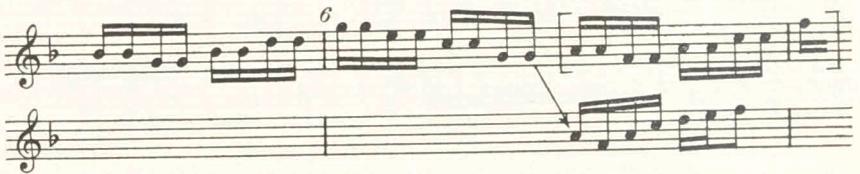
1. Die Takte 1-2 eröffnen das Ritornell mit zwei korrespondierenden melodischen Phrasen im Verhältnis von Aufstellung und Beantwortung, harmonisiert durch eine vollständige Kadenz.
2. In T. 3-4a wird die melodische Formel der ersten Hälfte von T. 1 umgekehrt und in einer insgesamt dreigliedrigen fallenden Sekundschrittsequenz weitergeführt.
3. Die Takte 4b-6a bringen eine zweigliedrige Sequenz über ein neues Modell in durchgehender Sechzehntelbewegung mit paarweiser Tonrepetition; Rhythmus und Repetitionsprinzip werden auch von der 2. Violine und der Viola übernommen; harmonisch schreitet die Sequenz halbtaktig in Quintschritten durch die Stationen A - D - g - C - F fort.
4. Darauf folgt in T. 6b-8a eine aus vier halbtaktigen Gliedern bestehende aufsteigende Sekundschrittsequenz, in der die durchgehende Sechzehntelbewegung nur noch komplementär aufrechterhalten wird.
5. Die freie Umkehrung dieses Sequenzmodells in T. 8b leitet zur vollständigen Kadenz über, mit der in T. 9 das Ritornell beschlossen wird.

Überblicken wir diesen Verlauf als Ganzes, so sehen wir drei sequenzierende Abschnitte von zwei kadenzierenden umschlossen. Es scheint daher nahelegend, das dreiteilige Grundmodell des Konzertritorrells Vivaldischer Prä-

gung⁸ hier in der Weise realisiert zu sehen, daß Abschnitt 1 den „Vordersatz“ bildet, die Abschnitte 2 bis 4 die „Fortspinnung“ und Abschnitt 5 den „Epilog“. Für die Zusammenfassung der drei mittleren Abschnitte sprechen neben der ihnen gemeinsamen Technik des Sequenzierens auch motivische Verknüpfungen. Vermittelndes Moment zwischen den Abschnitten 2 und 3 ist die Erscheinung, daß das neue Motiv in seinem ersten Halbtakt als Variierung einer fiktiven, aus harmonischen Rücksichten intervallisch leicht abgeänderten Fortsetzung der vorangehenden Sequenz aufgefaßt werden kann (der Zusammenhang ist zwar nur umständlich verbalisierbar, aber leicht hörbar):



In ähnlicher Weise ist der Motivwechsel zwischen den Abschnitten 3 und 4 durch Dreiklangsbrechung und Oktavrahmen als gemeinsame Elemente überbrückt:

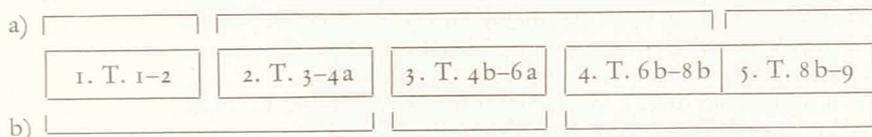


Indessen ist auch eine andere Auffassung der Zusammenhänge zwischen den Ritornellabschnitten denkbar. Die Takte 3–4a sind nämlich mit den beiden Anfangstakten dadurch verbunden, daß sie (wie schon erwähnt) eine verarbeitende Weiterführung des Motivs von T. 1a (in Umkehrung) bringen und außerdem nur Harmonien enthalten, die im engeren Sinne der Grundtonart angehören. Mit der Einführung des neuen Sechzehntelmotivs in T. 4b beginnt zugleich eine harmonisch ausweichende Akkordfolge, in der die Subdominante und die Tonikaparallele durch vorangehende Zwischendominanten verselbständigt werden. Ein Wechsel vollzieht sich auch in der Art der rhythmischen Gruppierung der Streicherstimmen: Nach dem freien Zusammenspiel der Anfangstakte machen von T. 4b an die drei Oberstimmen gemeinsam in repetierenden Sechzehnteln Front gegen den Baß, der nun das Diskantmotiv von T. 1a kontrapunktierend aufgreift. Das letztere Kriterium markiert auch den Umschlag in der zweiten Hälfte von T. 6. Hier erscheint als eine dritte Art der Stimmengruppierung die Aufspaltung in drei Schichten: Oberstimme – parallel zusammengeführte Mittelstimmen – Baß. Gleichzeitig kehrt die Harmonik zur reinen Ausprägung der Grundtonart zurück; und zusätzlich

⁸ Vgl. dazu W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 1915, S. 29; R. Eller, *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform*, in: *Kongreß-Bericht Wien 1956*, S. 150ff.

wird dieser Wendepunkt noch dadurch verdeutlicht, daß das bisher in jedem Halbtakt mindestens in einer Stimme und mindestens als Rhythmus zu hörende Motiv  von nun an wegfällt.

Das beschriebene System von Verknüpfungen führt zu einer Überlagerung von zwei möglichen Gliederungen, die – bezogen auf unsere anfängliche „neutrale“ Reihung von fünf Abschnitten – wie folgt darzustellen sind:

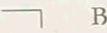
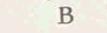


Bei der Bewertung dieser Verhältnisse kann man in positivem Sinne auf die Momente „Geschlossenheit“ und „Beziehungsfülle“ hinweisen. Man kann aber auch das Fehlen einer eindeutigen Gliederung als Mangel sehen. Wie es scheint, änderte Bach seine eigene Stellung zu dieser Frage zwischen der Entstehung der Erstfassung und der Cembalotranskription. Jedenfalls möchte man dies aus der Umarbeitung der Ritornells in BWV 1059 schließen, die wir nunmehr zu betrachten haben.

Der erste Eingriff bei der Neufassung erfolgte im vierten Takt; doch änderte dessen Umgestaltung rückwirkend die Struktur der ersten Viertaktgruppe als Ganzes. Statt des ursprünglichen dritten Sequenzgliedes steht nun in der ersten Hälfte von T. 4 eine melodisch freie Fortsetzung; die zweite Takthälfte bringt nicht mehr einen Neuanfang mit der Aufstellung eines Sequenzmodells, sondern setzt mit dem langgehaltenen *cis* einen abschließenden Ruhepunkt, nach dem der Zweiunddreißigstelanlauf auf dem vierten Taktviertel sich als Auftakt zu T. 5 darstellt.

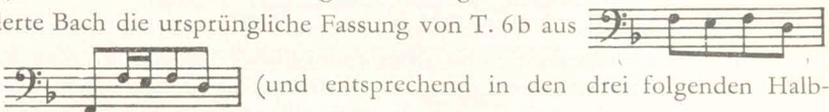
Damit sind diejenigen Elemente eliminiert, die in der ersten Fassung T. 3–4a gegenüber T. 1–2 als neues und funktionell anderes Formglied akzentuiert hatten: Aus einer anderthalbtaktigen Einheit (3–4a) ist eine zweitaktige (3–4) geworden, und die Sequenztechnik ist nur noch schwach ausgeprägt. In Verbindung mit dem ursprünglich schon vorhandenen thematischen Bezug schaffen diese neuen Momente ein unzweifelhaftes Korrespondenzverhältnis; die ersten vier Takte stellen sich nun als gegliederte Einheit dar, die als Ritornellvordersatz fungiert.

Die Zusammengehörigkeit der vier Anfangstakte wird im nachhinein bestätigt durch das scharf kontrastierende rhythmische Profil des folgenden Abschnitts, der die Takte 5 (mit Auftakt) bis 8 umfaßt. Von der ursprünglichen Oberstimmte sind hier nur noch die Umrisse erhalten geblieben, während die motivische Binnenstruktur völlig neu gestaltet wurde, wie das folgende Schema veranschaulichen möge:

Takt	4b	5a	5b	6a	6b	7a	7b	8a	8b
Motiv					B	B	B	B	B'
in WBV 35									
Motiv (Figur)	Ti	Sk	Ti	Sk	Ti	Ti	Sk	Sk	Ti Sk
in BWV 1059									

Bestand diese Partie in der Erstfassung aus der Aufeinanderfolge zweier Sequenzierungen mit je einem Motiv (A und B – bzw. absteigend B'), so ist daraus in der Überarbeitung ein einheitlicher Ablauf geworden, der von zwei neuen Motiven – oder vielleicht besser: Figuren – geprägt wird, nämlich der Tirata in Zweiunddreißigsteln (Ti) und der Synkope (Sk). Außer diesen Elementen erscheint lediglich noch dreimal die anapästische Bildung, die im vierten Viertel von T. 6 und im zweiten von T. 7 beibehalten und von dort (ein zusätzliches Moment der Vereinheitlichung) mit Richtungsumkehrung nach T. 5 (drittes Viertel) übertragen wurde (sie ist im obigen Schema vernachlässigt).

Der in diesen Veränderungen sich ausdrückenden Tendenz zur Zusammenfassung lief die ursprüngliche Baßführung zuwider, die (wie oben schon gesagt) von T. 6b an das Anfangsmotiv aufgab. Gewiß aus diesem Grunde änderte Bach die ursprüngliche Fassung von T. 6b aus

in  (und entsprechend in den drei folgenden Halb-

takten) – eine Korrektur, die im Continuosystem des Autographs als solche erkennbar ist, während der Cembalobaß anschließend gleich in der Zweitfassung niedergeschrieben wurde.

Die Schlußbildung erfolgt in beiden Fassungen in gleicher Weise: Melodisch besteht der Epilog nur aus T. 9, doch bildet die Rückkehr zur Kadenzharmonik im vorangehenden Takt bereits eine Art Epilog-, „Vorfeld“.

Den einzelnen Maßnahmen der Umgestaltung liegt ein deutlich erkennbares gemeinsames Konzept zugrunde: Bach wollte das ursprüngliche Ritornell mit seinen vielfältigen Verflechtungen der Formteile in eine Gestalt von übersichtlicher Gliederung umbilden. An die Stelle der Mehrdeutigkeit ist die Eindeutigkeit getreten. Vordersatz und Fortspinnung sind nunmehr in ein ausgeglichenes Längenverhältnis gebracht und nach motivischem Inhalt und Funktion für das Ganze klar voneinander gesondert. Das Ritornell hat im Vergleich zur Frühfassung ein profilierteres Gesicht bekommen.

Die Umarbeitung in BWV 1059 impliziert eine so tiefgreifende Kritik an der Vorlage, wie sie Bach in keiner anderen seiner Konzertzweitfassungen für Cembalo zu üben Veranlassung sah (was im Blick auf verschollene und nicht eruierbare Vorlagen freilich mit einem gewissen Vorbehalt gesagt werden muß). Das legt die Frage nach der Einordnung der Oboenkonzertfassung in Bachs Konzert-Oeuvre und nach ihrer Entstehungszeit nahe.⁹

Für die an der Erstfassung beobachtete Neigung zu Verflechtungen und zur Mehrdeutigkeit von formalen Beziehungen kennen wir Parallelen in Bachs frühen Konzertkompositionen. Zu denken wäre dabei besonders an die Kopfsätze der Brandenburgischen Konzerte Nr. 1 und 3,¹⁰ als deren Entstehungszeit neuerdings mit gewichtigen Gründen bereits Bachs Weimarer Periode

Vorausgesetzt, daß das Oboenkonzert überhaupt als Ganzes von Bach stammt, was vielleicht nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Vgl. auch die Erwägungen von U. Siegele, *a. a. O.*, S. 145.

¹⁰ Auf den Detailnachweis darf hier wohl verzichtet werden; man vergleiche etwa die Analysen bei R. Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte*, Kassel 1951.

angenommen wird.¹¹ Zur Nachbarschaft des Oboenkonzerts in d-Moll zu diesen beiden Werken würde passen, daß hier die einzigen Konzerte Bachs vorliegen, deren Schluß mit tanzartigen, aus zwei Reprisen bestehenden Sätzen gebildet wird.

Wenn man innerhalb von Bachs Konzertkompositionen einen Progreß in Richtung auf Klarheit und Symmetriebildungen sehen will,¹² dann repräsentieren freilich bereits die ältesten der Brandenburgischen Konzerte ein gegenüber dem Oboenkonzert fortgeschritteneres Stadium. In den Eingangsrhythmiken der Brandenburgischen Konzerte Nr. 1 und 3 sind die komplizierten Längenverhältnisse zwischen den einzelnen Gliedern jeweils durch eine doppelt erklingende Schlußformel und durch eine Gesamttaktzahl, die ein Vielfaches von 4 ist (12 bzw. 8 Takte), überformt, wohingegen der mit T. 9 erfolgende Schluß des Ritornells in BWV 35 (und ebenso in BWV 1059) von geringerer Stabilisierungskraft ist. Übrigens haben auch die Tanzsätze der genannten Brandenburgischen Konzerte bereits die einfachen Längenverhältnisse zwischen den Reprisen, wie wir sie auch aus Bachs Suiten kennen [1. Brandenburgisches Konzert: Menuetto 1:1, Trio 2:5 bzw. 2:(2+1+2), Polacca und Trio jeweils 1:1; 3. Brandenburgisches Konzert: 1:3], während die beiden Reprisen des Oboenkonzertfinales 56 und 60 Takte haben, was sich als kein einfacheres Verhältnis als 14:15 ausdrücken läßt. Setzt man dementsprechend die Entstehungszeit des Oboenkonzerts vor die der ältesten Brandenburgischen Konzerte, so müßte das von Heinrich Bessler¹³ gezeichnete einleuchtende Bild, nach dem Bach zunächst Werke vom Typ des „Gruppenkonzerts“ schuf und sich dann dem Solokonzert zuwandte, modifiziert werden – falls man nicht doch an Bachs Autorschaft für das Oboenkonzert zweifeln will. Hier ergeben sich Fragen, die wenigstens als solche angedeutet werden sollten, ohne daß sie hier beantwortet werden können.

Beantworten läßt sich jedoch die Frage nach dem Grund, aus dem Bach das 8. Cembalokonzert unvollendet ließ.

So gewiß die Umarbeitung die musikalische Stringenz des Ritornells erhöhte, so brachte sie doch für das Ganze des Satzes schwer lösbare Probleme mit sich. Erstens wird das Ritornell im weiteren Verlauf des Satzes meist nicht in der Anfangsversion aufgegriffen, sondern mit Verteilung der Hauptstimme auf mehrere Instrumente, mit neuen Gegenstimmen versehen oder auch in fragmentarischer Zitierung – Veränderungen, die sich nicht mechanisch auf die Ritornellzweifassung übertragen ließen, sondern jeweils neue Modifikationen des Stimmenverbandes erforderten. Zweitens war das Ritornell durch die neu eingeführten Figuren des Fortspinnungsteils differenzierter und virtuoser geworden als die Solopartien, die in ihrer Bewegtheit über Sechzehntel nicht hinausgehen; auch hier hätten, um ein angemessenes Verhältnis zu erzielen, weitreichende Konsequenzen gezogen werden müssen.

¹¹ Vgl. dazu M. Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* 23, 1970, S. 139ff., sowie die dort genannte Literatur.

¹² Vgl. H. Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Job. Seb. Bachs*, in: *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstage*, Leipzig 1955, S. 115ff.

¹³ *Krit. Bericht NBA VII/2* (1956), S. 23–28.

Die Aufgabe einer Transkription aber, die streckenweise einer Neukomposition gleichgekommen wäre, wollte Bach offensichtlich nicht auf sich nehmen. Sie hätte den Rahmen gesprengt, innerhalb dessen sich auch die eingreifendsten Umarbeitungen in der Gruppe der Cembalokonzerte BWV 1052 ff. noch halten – wobei noch zweifelhaft sein konnte, ob auf der Basis der kompositorischen Substanz der Vorlage im ganzen ein Resultat hätte erzielt werden können, das eine solche Mühe gerechtfertigt hätte.

Die Frage „Warum hat Bachs Cembalokonzert BWV 1059 nur neun Takte?“ läßt sich also mit Erwägungen beantworten, die aus dem Fragment selbst und dem, was aus ihm folgen sollte, gewonnen sind.

Man könnte fragen, ob Bach selbst diese Erwägungen nicht rein gedanklich hätte vollziehen können, ohne das revidierte Ritornell erst aufzuzeichnen. Dazu wäre zu sagen: Es ist nicht nur gut denkbar, sondern sogar einigermaßen wahrscheinlich, daß Bach an die Transkription des Oboenkonzerts d-Moll nicht ohne Bewußtsein ihrer Problematik heranging. Doch auch unter dieser Voraussetzung war es sinnvoll, das Ritornell zunächst einmal niederzuschreiben (was gewiß in sehr kurzer Zeit vor sich ging), in der Absicht, sich der notwendigen Neufassung in jedem Detail zu vergewissern, um anschließend über die Fortsetzungsmöglichkeit mit voller Sicherheit zu entscheiden.

Es war ein Stück Weges, das sich für den Komponisten anschließend als Sackgasse erwies. Der Tatsache aber, daß er es zunächst einmal abschrift, verdanken wir einen Notentext, der trotz seiner Kürze und Unvollendetheit ein sprechendes Dokument ist, das die Epochen von Bachs Konzertschaffen umgreift. Es beleuchtet die Frage nach den Anfängen von Bachs Konzertkomposition, und es ist andererseits ein Zeugnis der stupenden Fähigkeit des späten Bach, Schwachstellen in früheren Kompositionen zu erkennen und mit unfehlbarer Sicherheit zu beseitigen. Als solches läßt es sich den bekannteren Umarbeitungen der 1740er Jahre (besonders in den Achtzehn Chorälen, BWV 651–668) durchaus an die Seite stellen.

Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen

Von Günther Wagner (Berlin-West)

Das Gefüge der instrumentalen Gattungen bei Johann Sebastian Bach ist gekennzeichnet durch einen unübersichtbaren Zug zur Mannigfaltigkeit¹ und zur gegenseitigen Durchdringung. Eine wesentliche Voraussetzung für diese Tendenz ist die primär satztechnische, weniger formale Gattungsbestimmung. Zwar zeigen Fuge und Konzert, Tokkata und Fantasie, Passacaglia, Chaconne und Präludium auch gewisse formale Umrissse, entscheidend ist jedoch die satztechnische Fixierung. Die Unsicherheit etwa in der Bestimmung der Anzahl der Tuttblöcke im concerto grosso² oder der Durchführungen und Zwischenspiele in der Fuge³ verweist auf die formale Offenheit dieser Gattungen. Die Kombination von satztechnischer Fixierung und wenig präzisierter Form⁴ scheint eine wesentliche Voraussetzung für weitreichende Möglichkeiten der Vermischung darzustellen. Am Beispiel von Bachs konzertanten Fugen⁵ wird deutlich, wie groß hier das Spektrum wechselseitiger Beeinflussung und Durchdringung sein kann.

Das konzertierende Prinzip mit seiner Gegenüberstellung von Tutti und Concertino, Tonartenstation und Modulation, Thema und Episode hat in der

¹ R. Eller, *Die Konzertform Johann Sebastian Bachs*, Dissertation, Leipzig 1947, S. 1: „Bei dem Versuch, die Formstrukturen innerhalb eines beliebigen Teiles des Bachschen Schaffens zu klären, wird man stets vor einen überwältigenden Reichtum an Gestaltungen gestellt.“

² C. Dahlhaus, *Bachs konzertante Fugen*, BJ 1955, S. 47. – M. Dounias, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturpoche*, Wolfenbüttel/Berlin 1935, S. 20.

³ Vgl. hierzu: *Riemann, Musik-Lexikon*, Sachteil, Mainz 1967, Artikel „Fuge“ (K.-J. Sachs), S. 308: „Die Bauweise der Fuge entzieht sich aufgrund einer Vielfalt von Möglichkeiten allen Versuchen der generellen Bestimmung ... Die ‚Strenge‘ der Fugen-Komposition liegt weder in der Beachtung von ‚Regeln‘ noch in der Anpassung an eine äußere ‚Form‘ ...“

⁴ Unter „Form“ wird hier ausschließlich die formale Gesamtanlage als „geschlossene Form“ verstanden.

⁵ Dahlhaus, a. a. O., S. 65: „Die Form von Bachs konzertanten Fugen ist also keine widerspruchsvolle Mischung gegensätzlicher Formen, sondern beruht auf gemeinsamen Merkmalen von Bachs Konzerten und Fugen.“ – Eller, a. a. O., S. 2: „Es ergibt sich, um die Gesamtheit des Bachschen Konzertschaffens erfassen zu können, die Notwendigkeit, alle mit Concerto, Sonata, Overture, Sinfonia, Partita und Suite und ebenso die mit Präludium, Fantasia, Tokkata und Fuge bezeichneten Sätze der Instrumentalmusik, das heißt also, alle Instrumentalsätze, soweit sie nicht in das Gebiet der Choral- und Liedbearbeitung fallen, auf ihren Konzertformgehalt zu prüfen ...“ – Ebenda, S. 8f.: „So werden auch von der Konzertform fast alle anderen Formgattungen, die im Werke Bachs eine Rolle spielen, ergriffen und beeinflusst. Und zwar kommt es einmal zu völligen und rückstandslosen Verschmelzungen der Konzertform mit jeweils einer anderen Form; hiervon werden Fuge, Rondo und Dacapoform betroffen.“

mittleren Schaffenszeit Johann Sebastian Bachs eine zentrale Rolle gespielt.⁶ Aufmerksamkeit verdient vor allem sein Eindringen in die solistische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, weil hier das Ideal des Kontrastes, entgegen der ästhetischen Forderung der Zeit nach dem „*stile d'une teneur*“, eine Stätte der Pflege und Weiterentwicklung fand, ehe es später zum dominierenden kompositorischen Verfahren avancierte. Neben der Übertragung von der orchestralen Besetzung auf ein Soloinstrument, ein Vorgehen, das von einiger kompositorischer Kühnheit zeugt, gelangte das konzertierende Prinzip auch in anderen Gattungen, so etwa in Präludium und Fuge, zur Anwendung. Neben dem Kontrast Tutti-Concertino mit seinen harmonischen und satztechnischen Implikationen verdient jedoch auch die Art der Themenanlage Aufmerksamkeit. Die Themeneröffnung mit einem profilierten Themenkopf, der meist wiederholt oder sequenziert wird, einer Fortspinnung, die durch langatmige Sequenzbildung und Modulation geprägt ist, und dem konzisen Themenabschluß im Epilog stellt jenen umfassenden thematischen Komplex dar, dessen Umwandlung im Vorfeld der Klassik für Wilhelm Fischer⁷ zu den maßgeblichsten Ereignissen des Epochenwechsels im 18. Jahrhundert gezählt wurde.

Im Vergleich zum Bachschen Concerto nimmt sich die Invention als Gattung eher bescheiden aus; Zweifel scheinen angemessen, ob von einer selbständigen Gattung überhaupt gesprochen werden kann. Erst die Analysen von Erwin Ratz⁸ räumten diesen knappen Stücken eine über den klavieristisch-pädagogischen Rahmen hinausreichende historische Dimension ein; sie hatten in erster Linie die Herausarbeitung zweier Momente zum Ziel: den Nachweis konsequenter motivischer Arbeit und einer dem Sonatensatz ähnelnden formalen Anlage. Wenn im folgenden diese Stücke ins Zentrum einiger Überlegungen gerückt werden, so geschieht dies mit der Absicht, gewisse Einflüsse des Concertos auch hier, wo sie bisher noch nicht vermutet wurden, aufzuzeigen. Die C-Dur-Invention weist zu Beginn des siebenten Taktes einen deutlichen Einschnitt auf; die unübersehbaren äußeren Merkmale sind die abschließende Kadenz und – von gleicher Wichtigkeit – die folgende Wiederholung des ersten Taktes auf der Dominante mit Stimmentausch. Der Einsatz der Unterstimme im ersten Takt, der das Thema im Halbtaktabstand in der Oktave wiederaufgreift, hat bloßen Imitationscharakter. Nicht nur, daß in der Unterstimme keine Quintbeantwortung vorliegt, das thematische Geschehen bricht rasch ab und geht nach nochmaliger Imitation der Oberstimme in eine stütz-

⁶ Eller, a.a.O., S. 8: „Dabei wird die Form des Vivaldischen Konzertes die weitaus wichtigste; sie dringt, von etwa 1720 ab, in breitem Strom in das Schaffen Bachs ein und durchsetzt es in allen seinen Gattungen mit ihren Elementen.“ – Ebenda, S. 9: „So wird das Prinzip des Konzertierens im Sinne dieser Form zu einem der vornehmsten in Bachs Schaffen; an der Breite seines Auftretens steht es an zweiter Stelle hinter dem fugisch-imitierenden.“

⁷ W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 3. Heft), hrsg. von F. G. Adler, Leipzig, Wien 1915, S. 24–84.

⁸ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951.

baßartige Achtelbewegung über, die lediglich in der ersten Hälfte des fünften Taktes und in der zweiten Hälfte des sechsten Taktes kurz unterbrochen wird. Nach einem scheinpolyphonen Beginn wird der Begleitcharakter der Unterstimme, in dem hier zur Diskussion stehenden ersten Teil, offenkundig. In Konsequenz dieser Feststellung wird eine Untersuchung der Thematik sich auf die Oberstimme zu konzentrieren haben.

Der thematische Ansatz im ersten Takt läßt durch seinen Wechsel von Sechzehntel- und Achtelwerten im Vergleich zum Folgenden eine plastischere Ausformung erkennen, die durch unmittelbare Wiederholung auf der Quinte im zweiten Takt zusätzliche Schärfung erfährt. Demgegenüber fehlt der ununterbrochenen Sechzehntelbewegung der Takte 3 und 4, die sich aus halbtaktigen Sequenzen aufbaut und dabei die Umkehrung des Anfangsthemas verwendet, eine entsprechende Gliederung. Die letzten beiden Takte dieses ersten Teils schließlich nehmen im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Taktpaaren eine gewisse Mittelposition ein: Die Unterbrechung des regelmäßigen Sechzehntelflusses und damit der Abschluß des Anfangsteils wird durch die Figur in der ersten Hälfte des Taktes 5 energisch angemahnt und in Takt 6 vollzogen. Neben der Erkenntnis eindeutiger Dominanz der Oberstimme und paariger Konstruktion der Takte ist die Feststellung entscheidend, daß die Takte 1–6 der C-Dur-Invention in ihrer thematischen Gesamtanlage den „Fortspinnungstypus“ des Concertos verkörpern: Themenkopf (T. 1), sequenzierter Themenkopf (T. 2), Fortspinnung (T. 3 und 4) und Epilog (T. 5 und 6). Hierbei handelt es sich, bezogen auf die Sammlung der zweistimmigen Inventionen, um keinen Ausnahmefall, vielmehr lassen sich mehr als die Hälfte aller Inventionen analog charakterisieren. (D-Dur-Invention: T. 1–4, 5–9, 10 und 11; d-Moll-Invention: T. 1–4, 5–14, 15–17; E-Dur-Invention: T. 1–8, 9–16, 17–20;⁹ e-Moll-Invention: T. 1 und 2, 3–5, 6; F-Dur-Invention: T. 1 und 2, 3–9, 10 und 11; G-Dur-Invention: T. 1 und 2, 3–8, 9–13; a-Moll-Invention: T. 1 und 2, 3–5, 6; B-Dur-Invention: T. 1 und 2, 3 und 4, 5; h-Moll-Invention: T. 1 und 2, 3 und 4, 4 und 5.)

Vorherrschaft der Oberstimme und Begleitcharakter der Unterstimme mit gelegentlichen imitatorischen Ansätzen, wie dies bei der C-Dur-Invention vorliegt, finden sich in ähnlicher Ausprägung noch bei der D-Dur- und e-Moll-Invention. Im ersteren Falle folgt dem einmaligen Aufgreifen des Themenkopfes ein oktavierender Orgelpunkt, im letzteren Beispiel kennzeichnet die stereotype Imitation des Themenkopfes die Unterstimme als reine Begleitung. Der Beginn der B-Dur-Invention stellt in diesem Zusammenhang einen absoluten Extremfall dar: Die Unterstimme resultiert aus Dreiklangstönen der Kadenzfolge: I–IV–VII, ehe dann Motivabsplattungen ab T. 4 auch die Unterstimme am thematischen Geschehen partizipieren lassen. Die Anlage nach dem „Fortspinnungstypus“, die hier in konsequenter Homophonie konzipiert ist, kann teilweise Verbindungen mit fugenhaften Satztechniken eingehen, ohne daß damit das typisch Konzertante der Themenbildung aufgegeben werden

⁹ Es sei nicht verschwiegen, daß W. Fischer im oben zitierten Aufsatz auf diesen Sachverhalt verwiesen hat (S. 51). Ergänzend sei erwähnt, daß Fischer als Epilog lediglich die beiden Schlußakte (T. 19 und 20) gelten läßt.

müßte. Vielmehr scheint die fugenmäßige Beantwortung des Themas in der zweiten Stimme (tonale oder reale Beantwortung des Dux) das Schema der Themenanlage häufig dahingehend beeinflußt zu haben, den Themenkopf zu sequenzieren, ehe mit dem Fortspinnungsteil begonnen wird. Das spezifisch fugenmäßige Element ist dabei weniger darin zu erblicken, daß der Themenkopf überhaupt wiederholt wird, dies geschieht im reinen Konzertsatz der früheren Zeit zwar nicht allzuoft, ist aber hin und wieder anzutreffen, so etwa im ersten Satz des 4. Brandenburgischen Konzerts, hier speziell als Folge alternierender Instrumente, sondern in der Wiederholung des Themenkopfes auf der Quinte, wobei beide Möglichkeiten, die sich aus der Fugentechnik ergeben, genutzt werden: die tonale und die reale Beantwortung. Die C-Dur-Invention mag als Beispiel für eine tonale Beantwortung stehen. Der eintaktige Themenkopf wird im zweiten Takt auf der Quinte wiederholt, ohne daß freilich die Dominante damit konsequent exponiert würde, das f' in der Oberstimme macht dies deutlich. Die h-Moll-Invention dagegen vollzieht diesen Schritt; die Wiederholung in der Unterstimme erfolgt dominantisch, wobei – dies sei nicht verschwiegen – die Gesamtkonzeption der thematischen Anlage hier schon überwiegend nach Gesichtspunkten des fugenmäßigen Aufbaus erfolgt. Ein interessantes Beispiel bietet schließlich noch der 1. Satz des Italienischen Konzerts, BWV 971. Das im Verhältnis zu den Inventionen recht spät entstandene Werk zeigt einerseits, wie nachhaltig der hier aufgezeigte Einfluß fugenartiger Elemente auf die Themengestaltung des Konzerts gewirkt hat, und läßt andererseits einen Themenkopf erkennen, der so gebaut ist, daß durch die ausschließlich plagale Kadenzierung nicht eindeutig bestimmt werden kann, ob die Wiederholung des Themenkopfes auf der Quinte real oder tonal zu bewerten ist.

Stellten die bisher beschriebenen Inventionen (C-Dur, D-Dur, e-Moll und B-Dur) aufgrund einer eindeutigen Vorherrschaft der Oberstimme im Bereich des ersten Teils Beispiele homophoner Konzeption der thematischen Anlage dar, so wird im weiteren Gang der Erörterung die Problematik aufzuzeigen sein, die sich aus einer schärferen Konfrontation zwischen thematischer Anlage nach dem „Fortspinnungstypus“ einerseits und nach dem der Fugenexposition andererseits ergibt. Der erste Teil der d-Moll-Invention (T. 1–17) läßt eine erste Variante erkennen, die sich aus der gattungsmäßigen Vermischung von Fuge und Konzert ergibt. Das viertaktige Thema wird nach zwei Takten in der Unterstimme im Oktavabstand wiederholt und im Gegensatz zu den oben beschriebenen Beispielen auch in der Unterstimme vollständig durchgeführt. Ab T. 7 wird nun unter Verwendung des thematischen Materials motivisch gearbeitet, wobei in Sequenz und Abspaltung die favorisierten satztechnischen Mittel zu erkennen sind. In den Takten 5–10 sequenziert die Oberstimme die Sechzehntelfolge der ersten Themenhälfte, während die Unterstimme in freier Umbildung die zweite Themenhälfte sequenziert. Ab T. 11 erhöht sich das Maß motivischer Arbeit. Die Unterstimme sequenziert jetzt analog zur Oberstimme in den Takten 7–11 die erste Themenhälfte, und die Oberstimme wiederholt halbtaktig eine von diesem Material abgespaltene Dreitongruppe und sequenziert dies zwei Takte später (T. 13). Die Takte 14–17 stehen deutlich unter dem Zeichen der Schlußbildung.

Eine Gegenüberstellung der gattungsbezogenen Schemata soll am Beispiel der d-Moll-Invention das Maß ihrer Kompatibilität darlegen. Im Falle einer Zuordnung zur Fuge wäre der erste Teil (T. 1–17) als Exposition und erstes Zwischenspiel zu kategorisieren, wobei die übliche Kadenzbildung am Ende der Exposition im Falle der Zweistimmigkeit aus naheliegenden Gründen entfällt, die Schlußbildung am Ende des Zwischenspiels dagegen verhältnismäßig breit angelegt erscheint. Bezogen auf das Concerto müßte das viertaktige Thema einschließlich seiner verschränkten Wiederholung als Themenkopf bezeichnet werden, aus dem heraus ohne Unterbrechung der Fortspinnungsteil sich entwickelt, der seinerseits ab T. 15 vom Epilog begrenzt wird. Neben einer grundsätzlichen Vereinbarkeit der beiden Gliederungsprinzipien macht sich an einigen Stellen jedoch bemerkbar, daß durch den Kompromiß, den die Mischform bedingt, Bildungen, die für den einen Teil spezifisch sind, reduziert werden, wobei im Falle der d-Moll-Invention überwiegend zugunsten der thematischen Anlage im Sinne des Concertos verfahren wird. So entfällt beispielsweise die Quintbeantwortung des Themas (Comes), und der Mittelteil ist überwiegend geprägt durch Sequenzbildung, die als primäres kompositionstechnisches Element des Fortspinnungsteiles gelten kann. Weiterhin ist die deutlich ausgeprägte periodische Taktgliederung, deren Zweitaktgruppierungen genau besehen bis zu T. 16 hin erhalten bleibt, Bachschen Fugenkompositionen fremd und verweist auf einen Fortspinnungstypus, bei dem periodische Taktgruppierungen vom Themenkopf ausgehend sich allmählich des Fortspinnungsteils bemächtigen.

In diesem Zusammenhang ist die Feststellung, daß im Anschluß an das Thema (bzw. im Anschluß an den Themenkopf) das exponierte musikalische Material weiter verarbeitet wird, insofern von weitreichender Bedeutung, als das Prinzip der Fortspinnung ein kompositorisches Verfahren darstellt, das den engen thematischen Konnex an sich nicht notwendig fordert. „Fortspinnen bedeutet ein freies, nicht von Gesetzen der Logik, nicht von konsequenter Zielverfolgung diktiertes Weiterbilden an einem Gedanken. Das Bild des ‚Gespinnstes‘, des losen Gewebes vieler sich kreuzender Gedankenfäden stellt sich ein ... Fortspinnung bedeutet ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen ...“¹⁰ Dem entgegengesetzt sind Kompositionstechniken, die im Zwischenspiel der Fuge zur Anwendung gelangen können: Variantenbildung des Themas (Spiegelung, Krebs, gespiegelter Krebs), Abspaltung von Motiven, Engführung usw. Der Schluß liegt also nahe, daß hier Einflüsse der Fuge Platz gegriffen haben und daß der Fortspinnungsteil unter Beibehaltung der Sequenztechnik und seines modulatorischen Verlaufs – Eigenschaften also, die dem Zwischenspiel der Fuge in gleichem Maße eigen sind, wie dem Fortspinnungsteil der konzertanten Themenanlage – durch Elemente kontrapunktischer Arbeit überformt wurde. Eine umfangreiche Untersuchung der Bachschen Concerti bei entsprechender Berücksichtigung ihrer

¹⁰ F. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 36, 1929, Neudruck in: *Syntagma Musicologicum*, hrsg. von M. Ruhnke. Kassel 1963, S. 511f.

Chronologie wäre hier jedoch die sicherste und beweiskräftigste Möglichkeit, hinreichenden Aufschluß zu erhalten.¹¹ Für diesen Zusammenhang kann jedoch festgestellt werden, daß der Fortspinnungsteil in Bachs Konzerten weit- aus freier und unthematischer angelegt ist, als dies in den Inventionen der Fall ist.¹² Andererseits knüpft der Fortspinnungsteil thematisch nicht in allen Inventionen so eng an den Themenkopf an, wie dies am Beispiel der d-Moll-Invention gezeigt werden konnte. Die a-Moll-Invention, die in vielen Punkten der d-Moll-Invention ähnelt, verfährt thematisch freier; ein Verzicht, der allem Anschein nach durch die strengere, kanonartige Stimmführung ausgeglichen wird. Ähnliche Verhältnisse sind bei der F-Dur- und G-Dur-Invention anzutreffen; in beiden Fällen dominiert die kanonartige Anlage, die jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, einen strengen kontrapunktischen Stil anstrebt, sondern durch breit angelegte Harmonik, starke Bevorzugung von Akkordtönen und häufige Wiederholung kurzer Motive auf ein hohes Maß an vordergründiger Spiel- und Sinnenfreude zielt.¹³ Dadurch, daß Themenkopf und Fortspinnung unmittelbar ineinandergehen und Ober- und Unterstimmen im Taktabstand kanonartig geführt werden, sind die Abschnitte Themenkopf und Fortspinnung weniger formal, als vielmehr satztechnisch und bezüglich des Harmonieverlaufs ausgeprägt. Die über fünf Takte beibehaltene Tonika zu Beginn stellt, unter Berücksichtigung des geringen Gesamtumfangs (34 Takte), eine Entfaltung der Grundtonart dar, wie dies nur bei den weit umfangreicheren orchesterlichen Concerti der Fall ist. Sequenzbildungen und die Modulation über die Wechseldominante zur Dominante kennzeichnen den Fortspinnungsteil. Anders als dieser fließende Übergang zwischen Themenkopf und Fortspinnung ist der Beginn des Epilogs klar bestimmbar; der mehrfache Wechsel der Notenwerte in T. 10 markiert das Ende des kontinuierlichen, stark motorisch geprägten Bewegungsverlaufs der Fortspinnung.

Die Tendenz, der Oberstimme – zumindest über eine gewisse Distanz – eine dominierende Funktion zuzugestehen, wie dies am Beispiel der Inventionen in C-Dur, D-Dur, e-Moll und B-Dur erkennbar wird, scheint unvereinbar mit einer kanonartigen Satztechnik. Die Erkenntnisse am konkreten Beispiel zei-

¹¹ W. Fischer, der in seiner Studie die Übergangszeit von Bach zur Klassik in den Mittelpunkt rückt, räumt für den Fortspinnungsteil ausdrücklich die Möglichkeit einer Verarbeitung des im Themenkopf exponierten Materials ein. – Ebenda, a.a.O., S. 29: „Die zweite wichtige Strukturform erster Teile von Tanzsätzen ist der ‚Fortspinnungstypus‘: auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende ‚Fortspinnung‘, aus einer oder mehreren aneinandergereihten Sequenzen bestehend ...“

¹² Das Ausmaß der motivischen Arbeit in den Inventionen wurde ausführlich von E. Ratz gewürdigt.

¹³ Bezüglich der Nähe von konzertierendem Stil und kanonartiger Technik vgl. W. Fischer, a. a. O., S. 34: „Der kanonische Charakter solcher Stellen [G. M. Monn, Sinfonia à 3, B-Dur, Fuge] wird freilich oft dadurch verschleiert, daß das zweite Motiv nur sehr rudimentär entwickelt ist und die Verbindung zweier zum größten Teil in Pausen besteht. Da die nachahmende Stimme gerade während der Pausen der führenden einsetzt, entsteht mehr der Eindruck eines Konzertierens oder Alternierens der beiden Stimmen als der einer strengen Imitation.“

gen jedoch, daß durch eine spezifische Variierung der Satztechnik und durch ein gewisses Abweichen vom strengen Regelkanon dies sehr wohl möglich ist. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß Bach bei sämtlichen zweistimmigen Inventionen, auch bei den strenger kontrapunktisch angelegten in c-Moll, f-Moll und g-Moll, das Thema zu Beginn prinzipiell in die Oberstimme legt und die Unterstimme entweder pausieren läßt (C-Dur, c-Moll, D-Dur, d-Moll, F-Dur, G-Dur), ihr in den seltensten Fällen ein Kontrasubjekt beigibt (E-Dur, A-Dur) oder aber das Thema, zumindest dessen Beginn, mehr oder minder offen zutage tretend, begleiten läßt (Es-Dur, e-Moll, f-Moll, g-Moll, a-Moll, B-Dur, h-Moll; wobei, wie schon erwähnt, die Invention in B-Dur als ausgeprägtestes Beispiel gelten kann). Eine ähnliche Funktion im Sinne des dominierend Liedhaften wird der Oberstimme am Ende des zur Diskussion stehenden Abschnitts zuteil. Die Abkadenzierung am Ende des Epilogs verläuft ganz überwiegend so, daß die Unterstimme in den gängigen Baßformeln fundamentierend in den Schlußton einmündet. (Beispiele: D-Dur, T. 11 und 12; d-Moll, T. 17 und 18; e-Moll, T. 6 und 7; G-Dur, T. 13 und 14; a-Moll, T. 6; h-Moll, T. 5.) In einigen Fällen liegt die Variante vor, daß der Finalton in der Oberstimme in Oktavversetzung erscheint und von der Unterstimme nachgeholt wird. (Beispiele: C-Dur, T. 6 und 7; F-Dur, T. 11 und 12.) Ähnlich formelhaft verläuft der kadenzierende Abschluß des Epilogs in der Oberstimme. Hierbei wird der Grundton in typischen rhythmischen Mustern entweder über den Leitton oder über die Sekunde angesteuert. (Beispiele: C-Dur, T. 5 und 6; D-Dur, T. 11 und 12; d-Moll, T. 17 und 18; e-Moll, T. 6 und 7; F-Dur, T. 11 und 12; G-Dur, T. 13 und 14; a-Moll, T. 6; h-Moll, T. 5.) Anfang und Ende des ersten Teils der Inventionen sind somit die Ansatzpunkte für die hervorgehobene Rolle der Oberstimme in Richtung auf eine autonome Melodiefunktion. Diese an sich engbegrenzten Teile können sich nun, wie beispielsweise an den kanonartig konzipierten Inventionen gezeigt werden kann, ausweiten. Sind die Abweichungen im Falle der F-Dur-Invention noch verhältnismäßig gering, so läßt sich an ihnen doch eine klare Zielsetzung erkennen. Durch eine Tiefertransposition um einen Ton innerhalb der C-Dur-Skala – eine echte Transposition liegt nicht vor – wird von den Takten 8 bis 11 die Unterstimme harmonisch angepaßt (C-Dur in T. 8). In den Takten 9 und 10 wird eine Terzen- bzw. Sextenparallelführung erzielt, und in T. 11 ermöglichen zusätzliche Varianten eine, im Rahmen des Epilogs, harmonisch und rhythmisch überzeugende Schlußbildung. Während im Falle der F-Dur-Invention, trotz der beschriebenen Modifikationen, die kanonartige Führung der Unterstimme doch weitgehend durchgehalten wird, fällt es im Zusammenhang mit der G-Dur-Invention schwer zu entscheiden, ob mit Fug und Recht von kanonartiger Satzweise überhaupt noch gesprochen werden kann. Bereits der erste Takt wird in der antwortenden Unterstimme geändert – analog zur F-Dur-Invention wird auch hier innerhalb der Grundtonart um einen Ton tiefer transponiert –, um in der Folge wieder zu paralleler Terzenführung zu gelangen, und ab T. 4 wird die Unterstimme gegenüber der Oberstimme auch noch in ihrer Bewegungsrichtung geändert, mit der Absicht, die parallele Sextenführung am Taktbeginn (T. 4, 5 und 6) durch Gegenbewegung auszugleichen. In den Takten 7–12 schließlich wird selbst die bisher unangetastet

gebliebene regelmäßige Achtelbewegung in beiden Stimmen durch den zu Taktbeginn in der Unterstimme gehaltenen Ton durchbrochen. Die Loslösung von der strengen kanonischen Führung erlaubt es, die Unterstimme so einzusetzen, daß nach der Parallelführung in den Takten 4–6 zusammen mit der Oberstimme die für den Fortspinnungsteil so typische Quintschrittsequenz ausgebildet wird.¹⁴

Die Absicht dieser Erörterung war es, in knappen Zügen darzulegen, daß wie in zahlreichen anderen Gattungen auch in den Inventionen Einflüsse des barocken Concertos feststellbar sind. Primär läßt sich dies an der thematischen Anlage der Anfangsteile der Inventionen ablesen. Ausgehend von diesem formalen Tatbestand sind satztechnische Besonderheiten nachweisbar, die eine unterschiedliche Funktion der Ober- und Unterstimme erkennen lassen; jedoch muß die These, daß die Oberstimme teilweise und ansatzweise Melodiefunktion übernehme, sich auch wiederum auf den nach dem Fortspinnungstypus gebauten ersten Teil beschränken. Ansonsten werden die Relationen teilweise vertauscht, was freilich an der prinzipiellen Feststellung, daß eine Stimme von der zweiten abhängig ist, nichts ändert. Hinzuweisen wäre schließlich noch darauf, daß die Inventionen in c-Moll, f-Moll und g-Moll infolge ihrer streng kontrapunktischen Anlage für unsere Analyse irrelevant sind.

¹⁴ Ebenda, S. 43: „Es sei nun der Aufbau der Fortspinnung näher untersucht. Der harmonische Kern dieser Partien ist meist die Quintschrittsequenz.“

Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein
der Anna Magdalena Bach.
Nebst Hinweisen zur Überlieferung
einiger Kammermusikwerke Bachs*

o
M

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

I

Angesichts des Verlustes von Anna Magdalena Bachs Porträt sowie einer vergleichsweise spärlichen biographischen Überlieferung kommt der Notenschrift von Johann Sebastian Bachs zweiter Gattin als Zeugnis ihres Lebens und Wirkens ein besonders hoher Stellenwert zu. Weit zurück reichen deshalb auch Bemühungen um eine hieb- und stichfeste Identifizierung der Handschrift Anna Magdalenas sowie um die Gewinnung von Kriterien für die Verlässlichkeit ihrer Abschriften. Begreiflicherweise blieben Irrtümer und Fehlschläge auch bei diesem Forschungsvorhaben nicht aus.

Eine bevorzugte Rolle beansprucht seit langem das Handschriftenpaar P 268 / P 269, zumal eine offenbar zeitgenössische Hand diese – heute getrennt aufbewahrten – Quellen mit einem jetzt bei P 268 befindlichen Titelumschlag folgenden Wortlaut versehen hat¹: „*Pars 1. | Violino Solo | senza Basso | composée | par | S^r Jean Seb: Bach. | Pars 2. | Violoncello Solo. | senza Basso. | composée | par | S^r J. S. Bach. | Maitre de la Chapelle | et | Directeur de la Musique | a | Leipsic. | écrite par Madame | Bachen. son Epouse.*“ Soweit bekannt, ist dies der einzige Fall, in dem eine Notenschrift des Bach-Umkreises mit einem derartigen gleichsam „familiären“ Attestat versehen worden ist. Somit stellt sich die Frage nach dessen Urheber,² da sich vorerst der Verdacht nicht abweisen läßt, es könne sich um ein Mitglied der Bachschen Familie handeln, insbesondere um eine der älteren Töchter des Thomaskantors. Darüber hinaus ist zu erkunden, ob beide Quellen bis zur Übernahme in die BB (1841) jeweils dem gleichen Besitzer gehörten oder ob ihre Wege sich vorübergehend getrennt haben könnten.

Für das letztere spricht, daß die gleiche Hand, der der oben zitierte Titel zuzuweisen ist, die ehemals unbeschriebene erste Seite des zweiten Faszikels mit folgender Aufschrift versah³: „*6 | Suites a | Violoncello Solo | senza | Basso | composées | par | S^r J. S. Bach. | Maitre de Chapelle.*“ Formulierung und Schriftcharakter lassen darauf schließen, daß dieser Titel einige Zeit nach jenem ent-

* Georg von Dadelsen als Gruß zum 60. Geburtstag.

¹ Ein verkleinertes Faksimile dieser Seite ist der von W. M. Luther besorgten Faksimileausgabe des Autographs P 967. (*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Job. Seb. Bach. ao. 1720.*), Kassel etc. 1950, beigegeben.

² Vgl. die zusammenfassende Diskussion in TBSt 1, S. 28f.

³ Vgl. die Faksimilebeigabe zu *J. S. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein*, hrsg. von P. Grümmer und E. H. Müller von Asow, Wien/Leipzig 1944.

standen ist und die Erwähnung Leipzigs sowie der „Madame Bachen“ dem Schreiber diesmal entbehrlich schien. Offenbar beabsichtigte der Besitzer beider Handschriften, die Kopie der Violoncellosuiten BWV 1007 bis 1012 an einen Interessenten abzugeben und nur die Violinsoli selbst zu behalten. In der Tat taucht *P 269* dann auch 1819 im Nachlaß von Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) in Göttingen auf,⁴ während für *P 268* dieser Überlieferungsweg nicht in Frage kommt.

Spätestens 1832 befinden beide Handschriften sich wieder in einer Hand: Ein Katalog⁵ des Hamburger Sammlers Georg Poelchau (1773–1836) nennt in Kapitel B. *Instrumentalwerke* unter den Bachiana: 7| *Dieselben Violin-Solos, von der kräftigen Hand seiner Frau, 11 Bg.* 8| *Sechs Suiten (Solos) für das Violoncell, ohne Bass, 9 Bg. Von der Hand seiner Frau.*

Eigentümlicherweise war die Forschung in der Folgezeit keineswegs bereit, diese eindeutigen Zuschreibungen als sichere Basis zu akzeptieren. Vielmehr tat sie sich hinsichtlich der Handschrift Anna Magdalenas im allgemeinen wie der beiden genannten Quellen im besonderen außerordentlich schwer, indem wiederholt versucht wurde, die Notenschrift von *P 268* und *P 269* Johann Sebastian Bach zuzuweisen und Anna Magdalena nur die Urheberschaft an den Titelseiten einzuräumen.⁶ Als mildernder Umstand für dieses Vorgehen ist ins Feld zu führen, daß in *P 268* nicht nur die meisten Werktitel, sondern auch noch einige Satzüberschriften in der Partita BWV 1006 die gleichen Schriftzüge wie die Titelseite aufweisen und eine Gemeinschaftsarbeit beider Ehegatten die plausible Erklärung hierfür abzugeben schien. Einer entsprechenden Versuchung ist zeitweilig auch Philipp Spitta erlegen, doch konnte er sich vor dem Abschluß seiner Bach-Biographie noch korrigieren.⁷ Seine nachträgliche Richtigstellung ist allerdings häufig nicht zur Kenntnis genommen worden, so daß eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilung von *P 268* sich bis in die Neue Bach-Ausgabe weitervererbt hat.⁸

In den Untersuchungen Georg von Dadelsens, in deren Mittelpunkt das 1725 begonnene zweite Klavierbüchlein steht, liegt mittlerweile eine Charakterisierung der Handschrift Anna Magdalena Bachs vor, die eine sichere Abgrenzung dieser Schrift von anderen Quellen des Bach-Umkreises ermöglicht und brauchbare chronologische Handhaben bietet. Diese 1957 publizierten Forschungen⁹ haben seither nur geringfügige Modifikationen erfahren, insbesondere durch die Erkenntnis, daß in einigen Fällen Anna Magdalena nur den Notentext niederschrieb, während Johann Sebastian (einmal auch Wilhelm

⁴Die Nummer 116 auf der Titelseite bezieht sich auf die entsprechende Position im Verkaufskatalog.

⁵BB *Mus. ms. theor.* K 41.

⁶Vgl. BG 27/1, S. XVf. und XXXf. (1879). Allerdings waren Poelchaus Kataloge inzwischen in Vergessenheit geraten; vgl. W. Schulze, *Zur Entstehung und Bedeutung der Musikalien-Sammlung Georg Poelchaus*, Hamburg 1938 (masch.-schr.), S. 9f.

⁷Spitta I, S. 826; II, S. 992.

⁸Krit. Bericht NBA VI/1, S. 27, 31.

⁹TBSt 1, passim; Krit. Bericht NBA V/4.

Friedemann) Werktitel, Satzüberschriften und ähnliches ergänzten.¹⁰ Allem Anschein nach gelang Anna Magdalena dies, sofern es ihr überlassen blieb, nicht immer zur Zufriedenheit.¹¹

Von jenen „Doppelautographen“ – hierzu zählen Anna Magdalenas Abschriften des Wohltemperierten Klaviers I (*P 202*), der Partita BWV 831 in der c-Moll-Fassung (*P 226*), des C-Dur-Konzerts für zwei Cembali BWV 1061 (*St 139*), der G-Dur-Violinsonate BWV 1021 (*Go. S. 3*)¹² – unterscheidet *P 268* sich darin, daß Zusätze in Buchstabenschrift ausschließlich von der bereits erwähnten Hand stammen, der auch die Titelseite zuzuweisen ist. Da eine nachträgliche Ergänzung in diesem Falle schlechterdings ausscheidet, muß jener bislang Unbekannte sich in Leipzig aufgehalten haben, als Anna Magdalena die Violinsoli kopierte. Nach den Wasserzeichen des Papiers und den Schriftmerkmalen Anna Magdalenas zu urteilen, kommt hierfür die Zeit zwischen Herbst 1727 und etwa 1731 in Frage. Auf engen Kontakt zum Bachschen Hause deutet der Hinweis auf „*Madame Bachen, son Epouse*“, auf einen Violinspieler weisen die Beteiligung an *P 268*, das offenkundig geringere Interesse für die Violoncellowerke einschließlich deren oben vermuteter späterer Abgabe, und schließlich die Tatsache, daß in dem unvollständig überlieferten ältesten Stimmensatz *St 162* der sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019a die – als Einzelbogen vorliegenden – Violinstimmen der ersten vier Sonaten ebenfalls von unserem Kopisten geschrieben sind.

Ein Vergleich mit dem einzigen von ihm bisher bekannten Brief¹³ ergibt zweifelsfrei, daß der Gesuchte identisch ist mit Georg Heinrich Ludwig Schwanberg,¹⁴ der vom Spätherbst 1727 an nachweislich in Leipzig weilte. Kurz vorher befand er sich offenbar noch in Wolfenbüttel, denn nach einer Anzeige in der „Leipziger Zeitung“ vom 19. September 1727 waren „*die 2 und 3te Partita der Bachischen Clavir-Ubung ... nicht allein bey dem Autore, sondern auch ... bey Herr Schwanebergen, Fürstl. Braunschweigischen Cammer-Musico in Wolfenbüttel*“ zu bekommen.¹⁵ Auf welche Weise Schwanberg mit Bach in Verbindung gekommen war, bleibt ungewiß; auch über seine Herkunft sowie den Zeitpunkt seines Eintritts in die Hofkapelle des Herzogs von Braunschweig-

¹⁰ H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, in: BzMW 17, 1975, S. 45ff., besonders S. 47; ders., *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Dissertation, Rostock 1978 (masch.-schr.), S. 9; Dok III, S. 622f.; *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (*Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, 8.), S. 14 sowie Abb. 1. Entsprechende Hinweise zu *P 226* und *St 139* auch schon in TBSt 2/3.

¹¹ Vgl. etwa die irrtümliche Satzbezeichnung *Courante* für die Allemande von BWV 1011 in *P 269* sowie ebenda den inkorrekten Schlußvermerk *La Fin. des Suixttes*.

¹² Musikbibliothek der Stadt Leipzig, als Leihgabe im Bach-Archiv Leipzig; vgl. den in Anm. 10 erwähnten Katalog der Sammlung Gorke.

¹³ Vom 12. November 1727; vgl. Dok II, Nr. 239.

¹⁴ Auch *Schwaneberg*, *Schwanenberger* und ähnlich. Die Schreibweise des Briefes (*Schwanberg*) bestätigt G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, VI, Stuttgart 1838, S. 296f.

¹⁵ Dok II, Nr. 224.

Wolfenbüttel ist bisher wenig bekannt geworden.¹⁶ Spätestens im November 1727 finden wir Schwanberg dann in Leipzig,¹⁷ um „*Herrn Bachens seine art zu lernen*.“ Ob er den angestrebten Generalbaßunterricht von Bach selbst erhielt, wissen wir nicht, können auch nicht beurteilen, ob Schwanberg die Absicht, seine „*Spielart ganz anders [zu] ändern*“, in die Tat umzusetzen vermochte. Unverständlich bleibt darüber hinaus, wieso Schwanberg seinem Briefpartner wünschen konnte, „*daß er Herrn Bachens auff der Orgel mahl hörete*“, und zugleich behauptete, er „*babe so was noch niemahls geböret*“, denn in jenen Wochen herrschte nach dem Ableben der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine ja Landestrauer, so daß in Leipzig auch die Orgel zum Schweigen verurteilt war.

Daß Schwanberg dem Schülerkreis Bachs zuzurechnen ist, läßt sich nicht nur den Absichtserklärungen des erwähnten Briefes sowie dem Befund der Handschriften *P 268*, *P 269* und *St 162* entnehmen, sondern auch der Tatsache, daß Schwanberg seinen Aufenthalt in Leipzig auf wenigstens ein Jahr ausgedehnt zu haben scheint und – mit Spitta¹⁸ zu reden – „in vertraulicherer Beziehung zum Bachschen Hause“ stand: Unter den „*Vice Patben*“ bei der Nottaufe von Regina Johanna Bach am 10. Oktober 1728 erscheint auf dem von Bach eigenhändig geschriebenen Taufzettel¹⁹ „*Herr Georg, Heinrich, Ludewig, Schwanenberger, HochFürstlich Braunschweigischer Cäm̄er Musicus*“. Ob dieser bald darauf Leipzig verließ, ist im Augenblick nicht zu sagen; in Wolfenbütteler Quellen läßt er sich erst 1731 und 1735 nachweisen.²⁰

Wenn Schwanberg bis in seine letzte Lebenszeit – er starb am 15. Dezember 1774 – Mitglied der braunschweigischen Hofkapelle geblieben sein sollte, so hätte er dort unter der Direktion von Georg Caspar Schürmann (gest. 1751), Ignatio Fiorillo (1715–1787, Hofkapellmeister 1754–1762) sowie derjenigen seines Sohnes Johann Gottfried Schwanberg (1740–1804) gestanden. Merkwürdigerweise fehlt sein Name in einer Aufzählung einiger 1773 noch lebenden Musiker „*aus dem goldnen Zeitalter der Braunschweigischen Kapelle, aus den Zeiten*

¹⁶ Der Hofkalender von 1721 nennt ihn noch nicht (G. F. Schmidt – vgl. Anm. 20 –, a. a. O., I, S. 124f.), auch das Wolfenbütteler Adreßbuch von 1725 läßt ihn unerwähnt. Aufgrund einer nachträglich aufgenommenen, nach Helmstedtweisenden Spur konnte festgestellt werden, daß G. H. L. Schwan(en)berg(er) am 10. März 1696 daselbst als Sohn des Generalauditeurs und Fürstlich Mecklenburgischen Kommissionsrats Johann Wilhelm Schw. und der Maria Sophia Hosang getauft wurde (Kirchenbuch St. Stephani). Am 11. Dezember 1752 erwarb er in Wolfenbüttel das Bürgerrecht; hierbei hieß es, er habe 24 Jahre im Dienst des fürstlichen Hauses als Hofmusiker gestanden. Die Universitätsmatrikel seiner Geburtsstadt nennt ihn nicht; so bleibt auch die Frage offen, ob er etwa Mitglied des 1717 gegründeten Collegium musicum war (Mitteilungen des Niedersächs. Staatsarchivs Wolfenbüttel vom 3. und 25. April 1979).

¹⁷ Vgl. das Datum des in Anm. 13 genannten Briefes. Die in diesem Schreiben angedeuteten familiären Mißlichkeiten lassen auf eine noch nicht weit zurückliegende Abreise aus der Heimat schließen.

¹⁸ Spitta II, S. 717.

¹⁹ Vgl. Dok II, Nr. 248, sowie den Beitrag von H. Stiehl im vorliegenden Jahrgang.

²⁰ G. F. Schmidt, *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, Regensburg 1933, I, S. 127, 129, 130, 131, 132.

der Graune²¹ und Simonetti²²“. Auch für eine Wiederbegegnung mit Wilhelm Friedemann Bach in dessen Braunschweiger Jahren (1770–1773) gibt es keinerlei Belege. Unklar bleibt zudem, in welchem Maße Schwanberg von den in seinem Besitz befindlichen Bach-Werken, insbesondere den Solosonaten BWV 1001 bis 1006, nach seinem Weggang aus Leipzig Gebrauch gemacht hat. Immerhin könnte er die heute als P 268 in Berlin befindliche Quelle bis zu seinem Tode behalten haben; über seinen Sohn Johann Gottfried und dessen Sohn, der Kaufmann in Hamburg gewesen sein soll,²³ könnte sie an Georg Poelchau gelangt sein. Die Schwesterhandschrift P 269 nahm, wie erwähnt, den Weg über Göttingen und hatte vermutlich einen oder mehrere andere Nachbesitzer. Daß beide Quellen sich mittels des Wasserzeichens²⁴ allgemein auf den Zeitraum 1727 bis 1731 eingrenzen lassen, erlaubt die Vermutung, es könnte sich nicht um im Bachschen Hause ohnehin vorhanden gewesene und dann an einen Interessenten abgegebene Dubletten handeln, sondern um Abschriften, die 1727 oder 1728 speziell für Schwanberg angefertigt worden sind. Will man nicht an ein Geschenk glauben – etwa im Zusammenhang mit der eiligen Übernahme des Patenamtes im Oktober 1728 –, so wäre geradezu an eine Bestellung zu denken. Unter Bachs Schülern dürfte der wohlbestallte Hofmusiker Schwanberg einer der wenigen gewesen sein, der sich eine solche Erwerbung finanziell leisten konnte. Für ihre Kopie der Violinsoli wählte Anna Magdalena als Vorlage das kalligraphische Meisterwerk Johann Sebastian von 1720 (heute P 967), dessen

²¹ Carl Burney's ... *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 260. Karl Heinrich Graun (1704?–1759) war 1725–1735 in Braunschweig tätig. Ein „Oratorium Passionale“ aus dieser Zeit mit Eintragungen Bachs soll im 19. Jahrhundert noch in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule vorhanden gewesen sein (vgl. BJ 1965, S. 42, sowie BJ 1977, S. 106f.). Ob hier an eine Vermittlerrolle Schwanbergs zu denken ist, steht dahin.

²² Gemeint ist Johann Wilhelm Simonetti (getauft am 11. Dezember 1690 in Berlin), ein Sohn des aus Graubünden stammenden berühmten Stukkateurs Giovanni Simonetti (1652 bis 1716) und Bruder des Theologen Christian Ernst Simonetti (1700–1782). Er bezog am 28. April 1711 die Universität Jena, reiste 1713 von Berlin aus nach Venedig und Lissabon (L. Chr. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, IV/1, Leipzig 1754, S. 146, 149), weilte 1717 – wohl nur gastweise – als Konzertmeister in Darmstadt (F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754ff., I, S. 57; III/1, S. 50) und ist spätestens 1721 als Konzertmeister in Wolfenbüttel nachweisbar (G. F. Schmidt – vgl. Anm. 20 –, a. a. O., I, S. 124f.). Seine Gattin Elisabeth Christiane geb. Döbricht war als Sängerin angestellt und trat 1737 in den Ruhestand. 1740 befand Simonetti sich in Begleitung Grauns auf einer Italienreise und wurde im November in Berlin, seinem neuen Wohnsitz, zurück erwartet (SIMG 13, 1911/12, S. 103). Neuere Nachrichten fehlen. Nach bisheriger Kenntnis enthält allein das Wolfenbütteler Adreßbuch von 1725 seine – sonst überall verschwiegenen – Vornamen, die die Identifizierung erst ermöglichten.

²³ MGG, Artikel „Schwanenberger“. Daß eine Verbindung zwischen P 268 und der nachmals im Besitz Ludwig Spohrs befindlichen Abschrift der Violinsoli (vgl. BJ 1960, S. 71, sowie BJ 1965, S. 45) bestanden haben könnte, ist nicht anzunehmen.

²⁴ Durchweg „MA mittlere Form“, vgl. zur Datierung Dürr Chr 2, S. 138f, 172. Singulär ist das Zeichen des bei P 268 befindlichen Umschlags (vermutlich gekreuzte Schlägel und Eisen über Zierstück in Zierschild, EN; Angaben nach W. Weiß, Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach, Ms.).

Text sie ziemlich zuverlässig wiedergab. Für die Violoncellosuiten dürfte ein ähnliches Vorlagenverhältnis bestanden haben, nur ist hier das Bachsche Original inzwischen verschollen.²⁵ Die heutige Editionspraxis steht bei den Violoncellosuiten deshalb vor mancherlei vertrackten Problemen,²⁶ zu deren Lösung die skizzierte Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Abschrift *P 269* vielleicht einige neue Ansatzpunkte zu liefern vermag.

Nicht neu ist im übrigen der Gedanke, die Überlieferung von Bach-Handschriften könnte etwas mit Braunschweig und der Familie „Schwanenberger“ zu tun haben, denn schon 1932 äußerte Hans Joachim Moser entsprechende Vermutungen.²⁷ Daß allerdings Mosers einstigem Aprilscherz unbeabsichtigt doch ein Körnchen Wahrheit bescheinigt werden kann, darf die Bach-Forschung getrost als Treppenwitz verbuchen.

II

Im Blick auf die Erforschung der Handschrift Anna Magdalena Bachs, die Kenntnis der Überlieferung von Werken Johann Sebastian Bachs und seines Umkreises und nicht zuletzt die Entwicklung neuer Forschungsmethoden stellt die Neuauflage der beiden Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe so etwas wie einen Meilenstein dar. Georg von Dadelsens Kritischer Bericht wartet nicht nur mit einer Fülle von Neuerkenntnissen auf, sondern ermutigt durch diese wie durch seine Fragestellungen zu weiterem Suchen. So ist in Hinsicht auf das 1725 angelegte musikalische „Familienalbum“ ein Stillstand der Forschung nicht zu befürchten, wie denn auch einige Lücken im Laufe der Jahre bereits geschlossen werden konnten. Eine fragmentarisch aufgezeichnete Generalbaßlehre erwies sich als frühe Niederschrift des zweitjüngsten Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich,²⁸ ein unbeholfener Kompositionsversuch (BWV Anh. 131) konnte dessen jüngerem Bruder Johann Christian zugewiesen werden,²⁹ eine anspruchsvollere Polonaise (BWV Anh. 130) wurde als Bestandteil einer Cembalosonate von Johann Adolph Hasse erkannt,³⁰ für eine weitere Polonaise fand sich eine – leider nur anonyme – Konkordanz³¹.

Gleichwohl harren noch immer ein Dutzend der bekanntesten kleinen Klavierstücke ihrer Identifizierung, der Zuschreibung an den wirklichen Autor. Daß sie der Feder Johann Sebastian Bachs entstammen könnten, gilt heute als ausgeschlossen. Angesichts der Bekanntheit und weltweiten Verbreitung mancher

²⁵ Vielleicht befand es sich 1790 noch im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs, vgl. Dok III¹ Nr. 957. Daß das dort erwähnte Exemplar mit *P 269* identisch sein könnte, halten wir für ausgeschlossen.

²⁶ BJ 1978, S. 96, Anm. 1 (G. von Dadelsen).

²⁷ *Vierundsechzig neue Bachkantaten*, in: Zeitschrift für Musik, 99, 1932, S. 304ff.

²⁸ BJ 1963/64, S. 67 (H.-J. Schulze); Dok I, S. 252, 254.

²⁹ BzMW 17, 1975, S. 48 (H.-J. Schulze).

³⁰ Mitteilung von K.-H. Viertel, Leipzig (Vortrag 1974).

³¹ BJ 1961, S. 58–60 (K. Hławicka).

dieser Tanzsätze ist man versucht, spektakuläre Entdeckungen auf diesem Felde für höchst unwahrscheinlich zu halten. Wenn nachstehend trotzdem über eine derartige Identifizierung berichtet werden kann, so ist dabei nicht zu vergessen, daß eine Zeitverschiebung von einem Dreivierteljahrhundert im Spiel ist und eine Zuweisung vorgenommen wird, die schon 1904 fällig gewesen wäre.

Seinerzeit hatte Max Seiffert in seinem bedeutsamen Aufsatz über „Neue Bach-Funde“ auch auf eine im Archiv der Weißenfeler Stadtkirche erhaltene Handschrift von 1726 hingewiesen,³² auf die ihn Arno Werner aufmerksam gemacht hatte. Vertreten waren in dieser Sammlung neben einem „Hen: Raphael Krausse“ noch „Bach, Garthoff, Kuhnau, Hurlebusch, Pepusch, Pezold, Telemann und Zachow“. „Das Wichtige an dieser Handschrift“ – so Seiffert – „ist nun nicht ihr Inhalt, sondern eine Notiz ... auf dem Titelblatt, welche besagt: ‚Hurlebusch Compositioni Musicali per il Cembalo, etc. beym H. Capellmeister Bachen in Leipzig 3. Tblr. 12. gr. 1736.‘“

Seifferts richtige Deutung dieser Notiz braucht hier nicht referiert zu werden, da die einschlägigen Zeitungsanzeigen aus den Jahren 1735 und 1736 mittlerweile zutage gefördert worden sind.³³ Aus heutiger Sicht erscheint begrifflicherweise der Inhalt jener Quelle wichtiger, über den Seiffert sich nur vage geäußert hatte. Eine entsprechende Untersuchung setzte jedoch die Wiederfindung der in Weißenfels nicht mehr nachweisbaren Handschrift voraus. Dabei ergab sich, daß Seiffert diese zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt erworben hat, möglicherweise zunächst privatim, und daß sie später in die Sammlung des von Seiffert geleiteten ehemaligen Staatlichen Instituts für Musikforschung gelangte, wo sie die Akzessionsnummer 1943.1072 erhielt. Unter erhaltenen Resten dieser Sammlung konnte die Quelle vor einigen Jahren aufgefunden werden.³⁴

Nach einer der Handschrift noch beiliegenden Mitteilung Arno Werners aus dem Jahre 1905 soll ein ehemals in Bitterfeld als Kantor tätiger gewisser Gärtner sie 1799 nach Weißenfels gebracht haben. Gemeint ist der 1762 in Kleinrückerswalde bei Annaberg geborene Johann August Gärtner, der nach Studien in Leipzig (1780–1784) im Dezember 1784 das Kantorat in Bitterfeld übernommen hatte und Ende 1798 oder Anfang 1799 nach Weißenfels ging.³⁵ Weitere Anhaltspunkte zur Entstehung und Provenienz liefert der Titel der Sammlung „*Concerten pour le Clavesin | Compre par | Hen: Raphael Krausse*“ sowie der Possessoren- und Schreibervermerk „*Joann Benj: Tzschirichbins | Belgr: Misen: | An: MD CC XXVI.*“

Welche Beziehungen die beiden hier genannten Personen verbanden, ließ sich

³² Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 11, 1904, S. 20.

³³ Vgl. Dok II, S. 262f.

³⁴ Jetzt in der BB, Signatur *Mus. ms. 30500*. Für freundliche Unterstützung danke ich den Mitarbeiterinnen der Musikabteilung, Eveline Bartlitz und Heidrun Siegel.

³⁵ A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 19, 27.

bisher nicht feststellen, doch darf angenommen werden, daß der erstgenannte für einen Teil des Repertoires als Kompilator bzw. Initiator zu gelten hat und der Schreiber und Besitzer unserer Quelle sich dessen Sammlung für seine Zwecke kopierte.

Heinrich Raphael Krause,³⁶ geboren um 1700 in Hohenstein(-Ernstthal), hatte am 9. Oktober 1720 die Universität Leipzig bezogen und sich dann nach Olbernhau³⁷ gewandt, wo er am 26. November 1725 die Tochter des am 19. Juni 1725 verstorbenen Adam Christian Helmrich heiratete und dessen Kantorenstelle übernahm. Am 23. April 1726 war Krause an der Prüfung der Silbermann-Orgel in Forchheim (Erzgeb.) beteiligt. Nach dem Tode seiner ersten Ehefrau (21. Mai 1735) heiratete er als Kantor und Organist in Olbernhau ein zweites Mal (9. April 1736), und zwar die Tochter eines Bürgers aus Annaberg. Fünf Jahre später wurde er in dieser Stadt Kantor an der Annenkirche und bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tode (er starb wohl Ende März 1773 und wurde am 2. April begraben). Von seinen Aktivitäten verlautet wenig, doch berichtet eine Chronik unter dem 15. Juni 1745, daß Krause dem Oberkonsistorialpräsidenten Christian Gottlieb von Holtzendorff, der auf einer Reise nach Karlsbad in Annaberg übernachtete, mit einer Abendmusik (Kantate) aufwartete.³⁸

Johann Benjamin Tzschirich wurde am 28. Dezember 1707 als Pfarrerssohn in Belgern (Elbe)³⁹ geboren; unter seinen Paten finden wir jenen Organisten und Mädchenschulmeister Joseph Böttger, dessen Substitut und Amtsnachfolger Bachs Schüler Johann Christoph Dorn nachmals war.⁴⁰ Von 1723 an besuchte Tzschirich die Fürsten- und Landesschule Grimma,⁴¹ wo er den Musikunterricht des 1721 bis 1736 als Kantor dort wirkenden Johannes Ulich genossen haben mag. Am 9. Mai 1729 bezog er die Universität Leipzig, wurde 1736 Advokat in Bitterfeld und erwarb am 11. Juni 1746 in Wittenberg die juristische Doktorwürde. Tzschirich blieb Advokat in Bitterfeld und ist hier auch gestorben.

Tzschirichs Sammlung enthält mehrheitlich anonyme Sätze von nur geringem musikalischem Wert; auf den ersten zwanzig von knapp achtzig Seiten erscheint ein Komponistename nur bei Überschriften wie „*Concerto di Krausse*“. Dieser Anfangsteil geht wohl gänzlich auf Krausses Sammlung zurück. Das erste Werk eines namhaften Komponisten ist auf Bl. 10v–11r die Schlußfuge aus der e-Moll-Toccatà BWV 914, überschrieben *Fuga del Sig: M. Bach. ex E. dur.* Angesichts zahlreicher Fehler, abweichender Lesarten und vor allem Vereinfachungen – so fehlt häufig eine Mittelstimme, beispielsweise in den Takten 10, 14, 18, 19, 20, 44, 64–68 – sowie des völligen Fehlens von T. 69

³⁶ Die folgenden Daten meist nach Kirchenbüchern. Für freundliche Unterstützung danke ich dem Leiter des Heimatmuseums Frauenstein (Erzgeb.), Herrn Werner Müller.

³⁷ Hier war 1721 ein Collegium musicum neu errichtet worden (F. Nagler, *Das klingende Land*, Leipzig 1936, S. 282). Aus Olbernhau stammen Bachs Schüler Carl Hartwig, 1733 Mitbewerber W. F. Bachs in Dresden (vgl. Dok II, S. 237), sowie Johann Samuel Endler, 1721 bis 1723 Leiter eines der Leipziger Collegia musica (E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 209f.).

³⁸ *Curiosa Saxonica*, 1745, S. 197ff.

³⁹ Die Familie war hier seit langem ansässig; die Leges der Kantorei zu Belgern vom 12. Juni/1. Juli 1595 wurden von einem Samuel Zschirichius mit unterzeichnet (A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 184–193).

⁴⁰ Vgl. Dok I, S. 138.

⁴¹ A. Fraustadt, *Grimmenser-Stammbuch* 1900, Meißen 1900, Nr. 3427.

erheben sich starke Bedenken gegen die Gültigkeit dieser Version. Merkwürdigerweise aber stimmen nicht wenige Varianten mit dem Erstdruck der Fuge in der Beilage zur „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von 1826 überein, der auf einer Handschrift des Hauses Breitkopf⁴² basiert. Zu klären, wo der Ursprung derartiger Gemeinsamkeiten zu suchen sein könnte, mag künftigen Forschungen vorbehalten bleiben.

Eine *Fuga del Sig: M. Zachau. ex C.dur.* (Bl. 12r) wurde von Max Seiffert auf Grund der vorliegenden Quelle im entsprechenden Denkmälerband veröffentlicht.⁴³ Noch unbekannt ist dagegen ein *Concerto del Sig: M. Telemann. ex G.dur.* (Bl. 19v–21r), offenbar die Übertragung eines Ensemblewerkes, mit folgenden Satzanfängen:



Gleichfalls unveröffentlicht zu sein scheint eine *Sonata de Sig: M. Pepusch. ex A.dur.* (Bl. 21v–23r):

⁴² Jetzt Bibliothèque Royale Bruxelles, *Fétis* 7327 MUS.

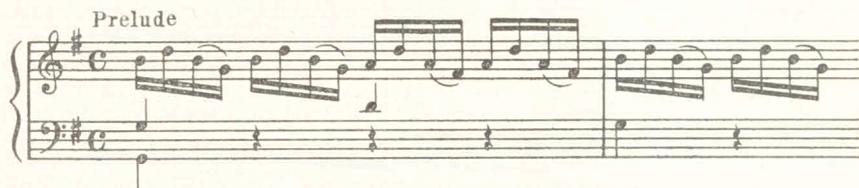
⁴³ DDT 21/22, S. 323 (Nr. 1b) sowie S. X. Vgl. auch G. Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*. 38.), S. 259f., Nr. 37.

Die folgende *Fuga alla breve. di C. R. H. ex G.dur.* (Bl. 24v) schrieb Seiffert offenbar Hurlebusch zu, wie die oben zitierte Inhaltsübersicht vermuten läßt; gemeint sein dürfte indessen C(hristian) R(itter) H(amburgensis):



Eine *Gigue. Kubnau. ex C.dur.* (Bl. 26r) entstammt der *Ersten Partie der Neuen Clavir-Übung* (Leipzig 1689)⁴⁴; ungedruckt ist eine *Fantasia de Garthoff. in B.dur.* (Bl. 26 v).

Wesentlicher als alle vorgenannten Werke zusammengenommen erscheint für unsere Fragestellung jedoch eine *Svite de Clavecin par C. Pezold*, die der Sammelband auf Bl. 32v–35r enthält und die zu den spätesten Eintragungen gerechnet werden muß (möglicherweise erst 1735/36 anzusetzen; ungewiß, ob etwa in Leipzig eingetragen). Diese bisher unbekannte und anscheinend singular überlieferte Suite umfaßt folgende Sätze:



⁴⁴ DDT 4, S. 9.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-18. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is for piano, with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece. The second system ends with the instruction "18 :||: 30 T.", indicating the end of the first section and the total number of measures.

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is for piano, with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece. The second system ends with the instruction "12 :||: 20 T.", indicating the end of the first section and the total number of measures.

Bourrée

Musical score for Bourrée, measures 1-14. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is for piano, with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece. The second system ends with the instruction "14 :||: 26 T.", indicating the end of the first section and the total number of measures.

Menuet alternativement

Musical score for Menuet alternativement, measures 1-16. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is for piano, with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece. The second system ends with the instruction "16 :||: 16 T.", indicating the end of the first section and the total number of measures.

Menuet 2

16 :||: 16 T.

On reprend le premier Menuet.

Gigue

19 :||: 26 T.

Passepied alternativement

12 :||: 26 T.

Trio

8 :||: 16 T.

Passepied da Capo. Fin.

Daß Max Seiffert und auch Arno Werner sich eine beinahe „sensationelle“ Entdeckung haben entgehen lassen, ist offenkundig. Nach Aussage unserer Quelle ist das Menuettpaar BWV Anh. 114/115, das zu den bekanntesten Stücken der gesamten Musikliteratur gehört, einer Cembalosuitedes Dresdner Hoforganisten Christian Petzold entnommen.⁴⁵

Damit stellt sich aufs neue die Frage nach Leben und Schaffen dieses Musikers, die einmal eine ausführlichere Spezialstudie verdienen. Im Blick auf die Möglichkeit mehrfacher Begegnungen mit Bach sowie auf gegenseitige Anregungen⁴⁶ seien nachstehend die wichtigsten derzeit greifbaren Daten zu Christian Petzold zusammengestellt.⁴⁷

⁴⁵ Zu den Lesarten der Abschrift A. M. Bachs vgl. den Krit. Bericht NBA V/4, S. 80f. Die ebenda ausgesprochene Vermutung, BWV Anh. 114 und 115 gehörten zusammen, erweist sich nunmehr als richtig. Über die geringfügigen Varianten unserer Quelle braucht hier nicht referiert zu werden.

⁴⁶ Der einschlägige Aufsatz G. Hempels (BJ 1956) ist angesichts vieler Unrichtigkeiten weitgehend unbrauchbar (vgl. dazu: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig/Kassel 1970, S. 270, 272).

Petzold wurde Ende 1677 in Weißig geboren und am 1. Januar 1678 im benachbarten Königstein getauft. Nach Ausbildungsjahren bewarb er sich am 13. Februar 1696 um die Stelle des Sophienorganisten in Dresden, als deren Inhaber (oder Expectant?) er 1697 erwähnt wird. Einige Zeit später beabsichtigte er, auf Reisen zu gehen, um „*vornehme Meister anzuhören, und mit denselben zu conversiren*“; ein Schreiben vom 25. April 1704 spricht von einer Reise nach Prag und Wien, „*woselbst vorzezo ein rechter Auszug berühmter Musicorum zu finden*“.

Mitte 1709 wird Petzold im Dresdner Etat als „*Kammercomponist und Organist*“ erwähnt. Etwa um diese Zeit muß unter seinen Schülern jener Johann Gotthilf Ziegler zu finden gewesen sein, der 1710 zu Zachau nach Halle und anschließend zu Bach nach Weimar gehen sollte.⁴⁸ Eine Reise nach Paris gehört in das Jahr 1714; unter den Mitreisenden waren Johann Georg Pisendel, Jean Baptiste Volumier, Johann Christoph Schmidt, Johann Christian Richter. Die Rückreise ist für Oktober 1714 bezeugt. 1716 erfolgte die Weihe eines Kirchenneubaus in Schmiedeberg (Ostertzegeb.) mit einer Festmusik aus der Feder Petzolds (7. Juni). Im selben Jahre reisten Pisendel, Richter, Petzold und Jan Dismas Zelenka nach Venedig; ob Petzolds Aufenthalt so lange dauerte wie derjenige Pisendels, ist unbekannt. Wahrscheinlich kehrte Petzold spätestens im Herbst 1717 nach Dresden zurück. Im folgenden Jahre nahm er an der Prüfung der Silbermann-Orgel in Großkmehlen bei Elsterwerda teil. Mit einer „*erstaunenswürdigen Music*“ von Petzold wurde am 18. November 1720 die Silbermann-Orgel in der Dresdner Sophienkirche eingeweiht. Bei der Einweihung einer weiteren Silbermann-Orgel in der Georgenkirche zu Röttha (9. November 1721) leitete der Thomaskantor Johann Kühnau eine eigene Festmusik; hier hatte Petzold das Orgelspiel übernommen.

Ein gemeinschaftliches Attestat von Volumier, Pisendel und Petzold vom 3. Juni 1723 lobt Silbermanns Klavierinstrumente wegen ihrer „*zahlreichen Veränderungen*“. Silbermann habe für Petzold „*ein solches rares Clavessin vor kurzer Zeit verfertigt, dergleichen ... weder an starken und lieblichen Klänge noch vielen Registern vor ihm niemals zum Vorschein gekommen. Indem es mehr als zwanzigmal an verschiedenen Stimmen, deren immer eine schöner als die andere, verändert werden kann, und alle unparteiischen Kenner und verständige Musicos in die größte Verwunderung setzet*.“ 1730 betont Silbermann in einer Eingabe (2. Juni), Pisendel und Petzold hätten sein Cymbal d'amour geprüft und Petzold habe sich „*insonderheit darauf geleet*“.

1729 erscheint eine „*Suite de Clavecin, composée par Mr. C. Petzold*.“ in Telemanns Sammlung *Der getreue Musikmeister*.⁴⁹ In das gleiche Jahr gehört die zweibändige Sammlung⁵⁰ *RECUEIL | DES | XXV | CONCERTS | POUR | Je | CLAVECIN. | Contenus | en | deux | Volumes. | COMPOSÉS | Par MONS: CHRETIEN PEZOLD | Musicien de Sa Maj. le ROY de Pologne etc. | et Organiste de la S.^{te} Sobbie à Dresde. 1729. „Gute Kirchen- und Clavier-Stücke“* erwähnt 1732 Johann Gottfried Walther im Petzold-Artikel seines Musiklexikons.

⁴⁷ Nach H. Schurz, *Bedeutende Königssteiner Musiker*, in: Sächsische Schweiz. Berichte des Arbeitskreises „Sächsische Schweiz“, 3, 1968, S. 7f.; BzMW 19, 1977, S. 85, 92, 95 (W. Müller); E. Flade, *Gottfried Silbermann*, Leipzig 1953, passim; M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, Bd. II, Dresden 1862, S. 50, 65f., 85, 134, 202; J. Rühlmann, *Gottfried Silbermann und sein Cymbal d'Amour*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 2, 1870, S. 129–140, 149–162; P. Rubardt, *Die Silbermannorgeln in Röttha*, Leipzig 1953, S. 11; G. P. Telemann, *Briefwechsel*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 374; Dok I–III.

⁴⁸ Erwähnt seien als weitere Schüler Petzolds K. H. Graun und Zieglers Neffe Christian Gottfried.

⁴⁹ Verteilt auf mehrere „Lektionen“, beginnend auf S. 81 (21. Lektion). Zur Datierung auf Herbst 1729 vgl. D. Schenk-Güllich, *Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika*, Dissertation, Erlangen-Nürnberg 1972, S. 220.

⁵⁰ Hs. Sächsische Landesbibliothek Dresden, *Mus. 2354-T-1*+2. Alle bei Eitner verzeichneten Instrumentalwerke Petzolds liegen in der Musikabteilung der Bibliothek noch vor.

1733 im Mai stirbt Petzold und wird am 28. Mai begraben. Um seine Stelle bewirbt sich Wilhelm Friedemann Bach, dessen Briefe vom 7. Juni 1733 Johann Sebastian Bach verfaßt und eigenhändig schreibt; das Probespiel verläuft erfolgreich, und Wilhelm Friedemann amtiert als Petzolds Nachfolger bis 1746.

Die Frage, wann Bach und Christian Petzold erstmals zusammengetroffen sein könnten, läßt sich nur hypothetisch beantworten. Zu denken wäre zunächst an Bachs Dresdner Reise im Herbst 1717, die ihm auch eine Wiederbegegnung mit Pisendel beschert haben könnte. Hier wäre allerdings nach der Rolle zu fragen, die Petzold im Blick auf die – direkte oder indirekte – Herausforderung der Dresdner Musiker durch Louis Marchand gespielt haben könnte. Intensivere Kontakte sind für die Zeit nach 1723 anzunehmen, da Bach Dresden vergleichsweise häufig besucht haben muß. Gegenbesuche Dresdner Musiker in Leipzig sind ebenfalls nicht auszuschließen, auch wenn Belege bisher nur vereinzelt bekannt geworden sind.

Daß Bach von Petzolds Schaffen mehr kannte als nur das Menuettpaar BWV Anh. 114/115, kann als sicher gelten; das Schwergewicht der entsprechenden Kommunikation wird auf der Leipziger Zeit liegen, zumal die mit Petzolds Cembalowerken verknüpften Daten in gewisser Weise an eine relativ späte Entstehung dieser Kompositionen denken lassen.⁵¹

Weitere Überlegungen zur Chronologie, insbesondere hinsichtlich des Zeitpunkts der Eintragung von Petzolds Menuettsätzen in das Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach, sollen im folgenden Abschnitt angestellt werden. Nicht unerwähnt bleibe, daß ein Vergleich der gegenwärtig bekannten Werke Petzolds für Tasteninstrumente keinerlei Anhaltspunkte ergab, die die Richtigkeit der Zuschreibung jener G-Dur-Suite an Christian Petzold in Frage stellen könnten. Im Gegenteil: der in den fünfundzwanzig Konzerten sowie den beiden übrigen Suiten⁵² vertretene Menuett-Typus hätte – auch unabhängig von unserem Quellenfund – schon zu einer wenigstens hypothetischen Zuweisung des Menuettpaars BWV Anh. 114/115 führen können, hätten jene Werke nur die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gefunden.

III

Die auf dem Einbanddeckel des zweiten Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach eingeprägte Jahreszahl 1725 galt der älteren Forschung im wesentlichen als terminus ad quem, während sie heute aufgrund der Untersuchungen Georg von Dadelsens als terminus ante quem non angesehen wird. Versuche, den Zeitraum der Anlage des Bandes noch weiter einzuzugrenzen, sind bisher nicht

⁵¹ Zu untersuchen bleibt, inwieweit sie auf die von Petzold in diesen Jahren bevorzugten Instrumente rechnen (zu diesen vgl. weiter oben sowie Dok II, S. 238, mit dem Hinweis auf einen im Juni 1733 im „Bachischen Collegio Musico“ vorgeführten „neuen Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht geböret worden.“).

⁵² In Telemanns *Musik-Meister* (vgl. Anm. 49) bzw. hs. in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, *Mus.* 2354-T-3.

unternommen worden und scheinen auch unangebracht angesichts der zahlreichen gravierenden Datierungsprobleme in anderen Bereichen des Bachschen Instrumentalschaffens. Dennoch soll nachstehend ein entsprechender Ansatz vorgelegt werden, auch wenn von vornherein feststeht, daß das – ohnehin nur hypothetisch zu fixierende – Ergebnis die Nebensache, Mittel und Methoden die Hauptsache sein werden.

Wir greifen dafür zurück auf den in Abschnitt I schon erwähnten ältesten Stimmensatz⁵³ der Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014 bis 1019a, dessen Violinstimme Georg Heinrich Ludwig Schwanberg zugewiesen und „nicht vor Herbst 1727“ angesetzt werden konnte.⁵⁴ Die in *St 162* vorhandene Cembalostimme – sie ist hier bewußt nicht als „zugehörig“ bezeichnet – weist neben der Handschrift Johann Sebastian Bachs (in der Sonate BWV 1019/1019a) die Schriftzüge jenes Kopisten auf, den Peter Wackernagel⁵⁵ und die Tübinger Schule als „Anonymus 2“ einordneten, während Alfred Dürr ihn innerhalb seiner Studie zur Chronologie der Vokalwerke als „Hauptkopist C“ bezeichnete.⁵⁶

Hauptkopist C – im folgenden kurz C genannt – ist der letzte der drei wichtigsten Schreiber der frühen Leipziger Jahre, der noch seiner Identifizierung harret. Von seinen Weggefährten wurde Hauptkopist A durch einen Zufall als mit Johann Andreas Kuhnau identisch erkannt,⁵⁷ während bei Hauptkopist B systematische Nachforschungen die Vermutung bestätigten, es könne sich um Christian Gottlob Meißner handeln.⁵⁸

Hinsichtlich seiner Tätigkeit unterscheidet C sich in mehrfacher Beziehung von den beiden Genannten. Während Johann Andreas Kuhnau und Meißner schon vor Bachs Übernahme des Thomaskantorats Notenschreibarbeiten verrichteten – ersterer ist sogar bis 1718 zurückzuverfolgen –, trat C erst während Bachs Amtszeit in Erscheinung. Seine Mitarbeit beschränkt sich auf den Bereich Bachs, hingegen existieren sowohl von Kuhnau als von Meißner Abschriften, die außerhalb Bachscher Aufträge lokalisiert werden könnten.

Besonders merkwürdig aber ist die bescheidende Rolle, die C zunächst zuge-

⁵³ Seine Provenienz ist ungeklärt. Als frühester Besitzer ist 1860 Franz Hauser (1794–1870) nachweisbar (BG 9, S. XXf.). Eine Notiz auf dem Titelumschlag stammt wahrscheinlich von Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der dann auch als Besitzer nach 1750 in Frage käme; vgl. Dok III, S. 3f.

⁵⁴ Das Wasserzeichen der Violinstimme (springendes Einhorn, drei heraldische Lilien) ist für die Datierung unergiebig. Im Umkreis Bachs erscheint es in abweichender Form in den 1740er Jahren wieder (Angaben nach W. Weiß).

⁵⁵ Aufzeichnungen aus den 1940er Jahren, so etwa bei *St 50* (BWV 55), mit Hinweisen auf das charakteristische Schriftmerkmal „A mit Doppelschleife“.

⁵⁶ Dürr Chr / Dürr Chr 2, passim. Der Krit. Bericht NBA VI/1 (S. 139f.) vermutete in der Cembalostimme von *St 162* die „Handschrift eines alten Mannes“. Vgl. dagegen TBSt 2/3 sowie Kobayashi, S. 152.

⁵⁷ Die näheren Umstände verschweigt vielsagend der Krit. Bericht NBA I/4, S. 16.

⁵⁸ Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, in: BJ 1968, S. 80 bis 88.

dacht war. Während Kuhnau und Meißner von Anfang an mit verantwortlichen Aufgaben betraut waren, die hin und wieder sogar ihre Kräfte überforderten, mußte C sich über längere Zeit hin ziemlich untergeordneten Arbeiten widmen. Einzuräumen ist dabei freilich, daß die Lücken in der Überlieferung, vor allem das Jahr 1725 betreffend, ein klares Bild nicht entstehen lassen. Gelegentlich könnte der Verlust von Stimmendoubletten – vor allem Violin- und Continuoimmen – erklären, warum C in bestimmten Aufführungsmaterialien nicht vorkommt, in denen seine Beteiligung zu erwarten wäre. Doch diese Erklärung allein scheint nicht auszureichen; es erhebt sich die Frage, ob C im Jahre 1725 zuweilen durch andere Aufgaben in Anspruch genommen war.⁵⁹

Grundlegend ändert dieses Bild sich vom Neujahrstage 1726 an: In fast allen Aufführungsmaterialien dieses Jahres fungiert C als Hauptschreiber.⁶⁰ Abrupt endet zur gleichen Zeit die Tätigkeit von Johann Andreas Kuhnau; dieser ist nach dem 1. Januar 1726 nur noch ein einziges Mal für Bach tätig, indem er wesentliche Teile der Stimmen zur Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) ausschreibt. Bezüglich dieses Werkes scheint aber ohnehin eine Art Ausnahmesituation bestanden zu haben, so daß der eine Fall als untypisch beiseite gelassen werden kann.

Angesichts dessen erscheint es angebracht, Alfred Dürrs Frage nach einem „festbesoldeten Kopisten“, die in der zweiten Auflage seiner Chronologiestudie eliminiert worden ist, doch wieder aufzugreifen.⁶¹ Der für Johann Elias Bachs Leipziger Aufenthalt (1737–1742) gültige *modus procedendi*⁶² berechtigt durchaus zu der Annahme, daß auch zwischen Bach und Johann Andreas Kuhnau Abmachungen in Form eines Kontraktes existierten, die Arbeitsaufgaben und Entgelt, Termine und Kündigungsfristen festlegten. Der unvermittelte Wechsel am Jahresanfang 1726 hätte demnach zu bedeuten, daß Bach seinem bisherigen Hauptkopisten mit Wirkung vom 31. Dezember 1725 gekündigt hätte, um den neuen Kopisten (C) seine Arbeit aufnehmen zu lassen. Diese Hypothese scheint zunächst die Zahl der Ungereimtheiten zu vermehren. Im Unterschied zu Kuhnau war C ja keineswegs versiert im Kopieren, auch konnte seine Schrift in Hinsicht auf Deutlichkeit sich in keiner Weise mit derjenigen Kuhnaus messen. Wenn Bach sich also zu einem so ungünstigen Tausch

⁵⁹ Eine entsprechende Pause trat etwa zwischen dem 15. April und dem 13. Mai 1725 ein. Sie könnte beispielsweise der Abschrift von Unterrichtsliteratur gedient haben.

⁶⁰ Für die wenigen Ausnahmen läßt sich zumeist eine glaubhafte Begründung anführen. Besonders einleuchtend erscheint die in Dürr Chr 2 (S. 166) referierte Überlegung W. H. Scheides, J. S. Bach könnte am Sonntag Jubilate 1726 ein Werk seines Veters Johann Ludwig Bach zugunsten einer eigenen Komposition (BWV 146) zurückgestellt haben und habe deshalb statt der Stimmen die Partitur „auf Vorrat“ kopieren lassen (Schreiber: C). Diese Maßnahme Bachs könnte mit dem Beginn der Leipziger Frühjahrsmesse zusammenhängen, die erfahrungsgemäß unter den zureisenden Fremden auch viele Musikfreunde nach Leipzig führte. Vgl. aber auch die auf 1728 zielenden Überlegungen von W. Breig in AfMw 36, 1979, S. 33

⁶¹ Vgl. Dürr Chr 2, S. 142.

⁶² Vgl. Dok II, S. 395.

entschloß, so mußte entweder ein Zerwürfnis zwischen ihm und Kuhnau vorliegen⁶³ – dies halten wir für abwegig –, oder aber er hatte ein wesentliches Interesse an der kontinuierlichen Beschäftigung des neuen Helfers. Dieses Interesse müßte so groß gewesen sein, daß er sogar neue Arbeitsbelastungen auf sich nahm. Wie sich zeigt, griff er 1726 oft genug selbst zur Feder, um den von C geschriebenen Vokalstimmen den Text zu unterlegen. Andererseits bedingte dies ein Hand-in-Hand-Arbeiten, wie es so eng weder bei Kuhnau noch bei Meißner je möglich und nötig war.

1727 vermindert die Zahl der Belege für die Tätigkeit von C sich rasch, da die Quellenüberlieferung hier weitgehend aussetzt. Für 1728 und 1729 gibt es überhaupt keine Nachweise, so daß man das Ende der Kopierarbeit von C mit dem Beginn der Landestruer im September 1727 gleichsetzen kann.

Als eine der letzten umfangreichen Arbeiten von C sei der im Dezember 1726 angefertigte Stimmensatz zu der Glückwunschkantate BWV 207 „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ besonders erwähnt, bei dessen Niederschrift C erwartungsgemäß als Hauptkopist fungierte. Im Blick auf dieses Material wie auch auf den schon erwähnten Stimmensatz der Violinsonaten BWV 1014 bis 1019a stellt sich die Frage nach der Beanspruchung von Thomasschülern für das Schreiben von „außergottesdienstlichen Musikalien“ und der Zulässigkeit solcher Arbeiten.⁶⁴ Die größtenteils als „Familienarbeit“ einzustufende Herstellung des zur Dedikation vorgesehenen Stimmensatzes der Missa BWV 232¹ aus dem Jahre 1733 zeigt ja, daß eine derartige Fragestellung nicht ganz abwegig sein kann.

Bei der Suche nach einem Kandidaten, auf den alle vorgenannten Bedingungen, Besonderheiten und Voraussetzungen zutreffen könnten, wurde in Ermangelung anderen Vergleichsmaterials auf die – normalerweise eine zu schmale Beobachtungsbasis bietende⁶⁵ – Matrikel der Leipziger Thomasschule zurückgegriffen. Mit ihrer Hilfe läßt sich hinreichend sicher feststellen, daß „Anonymus 2“ oder „Hauptkopist C“ identisch ist mit Bachs Ohrdruffer Neffen Johann Heinrich Bach (1707–1783). Charakteristisch in dessen eigenhändigem Matrikeleintrag sind vor allem ein wellenförmiger Anstrich bei Buchstaben wie *B* oder *H*, ein sehr schräg stehendes *S*, ein unproportioniert großes *v*. Diese und andere Schriftmerkmale sind in der Textschrift zahlreicher Kantatenstimmen, so etwa der „Kreuzstabkantate“ BWV 56, unschwer wiederzuerkennen.⁶⁶

Johann Heinrich Bach war nach dem Besuch des Ohrdruffer Lyceums (1713

⁶³ Krit. Bericht NBA I/4, S. 16.

⁶⁴ Vgl. Dok III, S. 327.

⁶⁵ Kongreßbericht Leipzig 1966 (vgl. Anm. 46), S. 270f.

⁶⁶ Als Vergleichsmaterial ungeeignet waren J. H. Bachs Eingaben in Gehaltsangelegenheiten, die er als Präzeptor der deutschen Schule, Lehrer am Gymnasium sowie Organist der Stiftskirche in Öhringen am 19. August 1739 und am 10. Dezember 1740 an die gräfliche Verwaltung richtete (Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein, Bestand Partikulararchiv Öhringen, Kasten 104, Fach 5, Fasc. 5). Vgl. E. Seeger, *Aus dem musikalischen Leben im alten Öhringen*, in: Schwäbische Heimat 18, 1967, S. 129–132.

bis 1724) im November 1724 in das Alumnat der Leipziger Thomasschule aufgenommen worden⁶⁷ und hatte sich zu einem vierjährigen Aufenthalt verpflichtet. Diese Zeitspanne dürfte er kaum überschritten haben, denn da er 1729 nicht unter den Schulabgängern zu finden ist⁶⁸ und sich auch später nicht in Leipzig nachweisen läßt, wird er die Schule 1728 – vermutlich im Frühjahr – verlassen haben. Er ging wohl zunächst in seine Heimatstadt zurück, wo seine Mutter und sechs seiner Geschwister lebten.⁶⁹ Von diesen waren außer ihm noch drei unversorgt: die dreiundzwanzigjährige Johanna Maria, die siebzehnjährige Magdalena Elisabetha und der vierzehnjährige Johann Andreas. Da nicht nur der 1700 geborene Bruder Johann Bernhard als Nachfolger des Vaters im Organistenamt der Michaeliskirche (seit 1721) eine musikalische Stelle bekleidete, sondern auch der nächstjüngere Johann Christoph (geb. 1702) als Nachfolger des Kantors Elias Herda eine Anstellung an dieser Kirche erhielt (Herda starb am 3. Mai 1728 und ist vielleicht zuletzt schon von Johann Christoph Bach vertreten worden), bestand offenbar Aussicht, daß die finanzielle Situation der Familie sich erträglich gestalten würde.

Zweifellos hatte Johann Sebastian Bach die wirtschaftliche Lage seiner Ohrdruffer Verwandten im Auge, als er seinem Neffen die Beschäftigung als „hauptamtlicher“ Kopist verschaffte. Ob der zu vermutende Kontrakt nur für 1726 galt oder über das Jahresende hinaus verlängert wurde, läßt sich angesichts der fragmentarischen Werküberlieferung nicht beurteilen.⁷⁰

Im ganzen läuft die Identifizierung des „Hauptkopisten C“ auf einen Zuwachs an biographischer Kenntnis hinaus. Veränderungen oder Präzisierungen hinsichtlich der Chronologie der Vokalwerke halten sich demgegenüber in Grenzen. Als gesichert ist nunmehr anzusehen, daß in die Originalstimmen zu Kantate 4 „Christ lag in Todes Banden“ der Schlußchoral erst anläßlich einer Wiederaufführung zu Ostern 1725 eingetragen worden ist.⁷¹ Die Entwicklung der Schriftformen Johann Heinrich Bachs⁷² und die Daten seines Leipziger Aufenthaltes lassen eine Datierung der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr“ in das Jahr 1727 nicht mehr zu; diese muß 1726 aufgeführt worden sein und war vielleicht, wie von Dürr vorgeschlagen, zunächst für das Reformationsfest bestimmt. Um die Jahreswende 1726/27 ist die Abschrift von Johann Nikolaus Bachs *Missa e-Moll* (BWV Anh. 166) entstanden zu denken, während die

⁶⁷ Für das auf eine Mitteilung B. F. Richters zurückgehende, von H. Löffler im BJ 1949/50 (S. 111) publizierte und auch in Dok I-III übernommene Datum 9. September 1724 ist kein Dokumentarbeleg zu finden.

⁶⁸ Vgl. auch BJ 1968, S. 82.

⁶⁹ Vgl. C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach/Kassel 1957, S. 67f.

⁷⁰ Nach Dürr Chr 2 und TBSt 2/3 ist der Schreiber in folgenden Werken nachzuweisen: Von J. S. Bach 43 Kirchenkantaten, 1 weltliche Kantate, 1 Sanctus, 1 Passion sowie in dem Sonatenzyklus BWV 1014–1019a; von Johann Ludwig Bach 17 Kirchenkantaten (16 Stimmensätze, 1 Partitur); von Johann Nikolaus Bach *Missa* BWV Anh. 166; von Reinhard Keiser *Markus-Passion*.

⁷¹ Dürr Chr 2, S. 29, 68, 165.

⁷² Besonders aufschlußreich sind die Formen des e-Schlüssels, die um die Jahreswende 1725/26 ein erstes, ein Jahr später ein zweites Mal wechseln.

Kompletzierung des Stimmenmaterials zum Sanctus BWV 232^{III} tatsächlich zu Ostern 1727 erfolgt sein muß.⁷³ Dies tangiert auch die vieldiskutierte Frage nach der „Uraufführung“ der Matthäus-Passion in ihrer Erstfassung am Karfreitag 1727.⁷⁴ Die Ratswahlkantate BWV 193 schließlich darf endgültig den 25. August 1727 als Aufführungstag beanspruchen, während für die voreilig auf 1727 datierte⁷⁵ verschollene Kantate „Wünschet Jerusalem Glück“ (BWV Anh. 4) eines der angrenzenden Jahre in Betracht zu ziehen ist.

Um nunmehr zum Ausgangspunkt zurückzukehren: Auch die mehrfach erwähnte Cembalostimme der Sonaten BWV 1014 bis 1019a, geschrieben von Johann Heinrich Bach („Hauptkopist C“),⁷⁶ läßt sich relativ genau datieren. Nach dem Entwicklungsstand der Notenschrift im ganzen sowie insbesondere den charakteristischen Formen des c-Schlüssels zu urteilen, gehört diese Stimme in das Jahr 1725 (1724 kommt noch nicht in Frage, 1726 nicht mehr) und ist eher nach als vor der Jahresmitte einzuordnen.⁷⁷ Wo die zugehörige Violinstimme geblieben ist und warum diese 1727 oder 1728 durch Stimmenblätter von der Hand Schwanbergs ersetzt werden mußte, können wir nicht sagen. Als autorisiert ist dagegen jetzt der ebenfalls von Johann Heinrich Bach geschriebene Umschlagtitel bei *St 162* anzusehen: *Sei Sounate | à | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Basso per Viola da Gamba accompagnato | se piace | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.* Auch für die Diskussion um den für Bach gültigen Klaviaturumfang des Cembalos⁷⁸ (bei den Sonaten maximal 1_H-d^3) bieten Datierung und Zuweisung der Cembalostimme aus *St 162* jetzt besser gesicherte Handhaben.

Neu zu durchdenken ist im gegebenen Zusammenhang der Fragenkreis um

⁷³ Eine in den Violinschlüssel umgeschriebene Violoncello-piccolo-Stimme zu Kantate 6 ähnelt in den Notenzeichen sehr der Schrift J. H. Bachs Ende 1726 / Anfang 1727. Sofern nicht ein neuer, bisher unbekannter Schreiber in Betracht zu ziehen ist und J. H. Bach etwa nur Überschrift, Schlüssel und Vorzeichnung zugewiesen werden können, wäre eine Wiederaufführung der Kantate zu Ostern 1727 wahrscheinlich. Vgl. dazu die Überlegungen W. Schrammeks hinsichtlich der Ausführung derartiger Partien durch den – nur bis Ende 1726 in Leipzig tätigen – Georg Gottfried Wagner (*Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975*, Leipzig 1977, S. 353).

⁷⁴ Vgl. Dürr Chr 2, S. 95, sowie J. Rifkin, *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360–387.

⁷⁵ Spitta II, 299, und sämtliche neuere Literatur mit Ausnahme von Dürr Chr 2.

⁷⁶ Ein Violinschlüssel in BWV 1015, Satz 2, T. 71, könnte von Wilhelm Friedemann Bach geschrieben sein (vgl. dazu das Nebeneinander von J. H. Bach und W. F. Bach in BWV 42, *St 3*, *Violino II*). Zu derartigen – im Familienkreis am leichtesten zu bewerkstellenden – Kritzeleien vgl. auch das Signum W. F. Bachs in der nicht von ihm geschriebenen Oboenstimme zu BWV 164 (vgl. Dürr Chr 2, S. 152).

⁷⁷ Das Wasserzeichen (Fisch über Wellenlinien, darüber EN) ist unergiebig in Hinsicht auf die Chronologie.

⁷⁸ Vgl. H. Eppstein, *Studien* (s. Anm. 79), S. 165, sowie A. Dürr, *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken*, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, Neuhäusen-Stuttgart 1978, S. 73–88.

die Entstehungszeit der sechs Sonaten,⁷⁹ bei der bislang an Bachs Köthener Jahre (1717–1723) oder sogar die vorhergehende Weimarer Zeit⁸⁰ gedacht worden ist. Daß eine Anzahl von Sätzen auf ältere Werke mit abweichender Besetzung zurückgehen, läßt sich kaum bestreiten. Ob aber eine Fassung für *Cembalo certato* und *Violino Solo* vor 1725 überhaupt bestand, sollte wenigstens gefragt werden, da die Cembalostimme aus *St 162* doch die älteste Quellenschicht repräsentiert. Da Johann Sebastian Bach selbst die Cembalostimme der letzten Sonate durch Eintragung der Sätze 3 bis 5 sowie des abschließenden Dacapo-Vermerks (zur Wiederholung des ersten Satzes) vervollständigte und die Heterogenität des hier eingearbeiteten Materials unverhüllt in Erscheinung tritt, ist ein Abschluß des Sonatenzyklus vor 1725 in jedem Falle unwahrscheinlich.

Bemerkenswert ist an den autograph eingetragenen Sätzen 3 und 5 der Sonate BWV 1019 (*Cembalo solo* e-Moll und *Violino solo e Basso l'accompagnato* g-Moll), die später als *Courante* bzw. *Tempo di Gavotta* in die e-Moll-Partita für Cembalo (BWV 830) übernommen wurden, daß ihre Textgestalt in *St 162* dem Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach näher steht als der Version des Originaldruckes von etwa 1730.⁸¹ In der *Courante* – dem erwähnten *Cembalo solo* e-Moll – sind außerdem die Lesarten in *St 162* älter als die des Klavierbüchleins.⁸²

Setzt man voraus, daß Johann Sebastian Bach beim Anlegen des Klavierbüchleins die Partiten a-Moll und e-Moll (BWV 827 und 830) in einem Arbeitsgang eintrug und daß er hinsichtlich der fraglichen Lesarten (etwa in der *Courante*) den einmal erreichten kompositorischen Stand nicht wieder unterschritt,⁸³ so ließe sich eine Chronologie denken, der zufolge das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach in der zweiten Jahreshälfte 1725 begonnen wurde und etwa als Geschenk zum Geburtstag (22. September) oder zum Hochzeitstag (3. Dezember) gedacht war. Vorausgesetzt weiter, daß Anna Magdalena alsbald selbst Eintragungen vornahm,⁸⁴ ließe sich annehmen, daß das „Dresdner Menuett“ BWV Anh. 114/115 als beziehungsvolles Mitbringsel von jener Reise im September 1725 zu verstehen wäre, die dem „Leipziger Bach“ seinen ersten großen Auftritt in der Residenz beschert hatte. Die Bewunderung der Dresdner „*Hoff- und Stadt-Virtuosen*“ für den Leipziger Thomaskantor, dem Christian Petzold bereitwillig seinen Platz an der neuesten und schönsten Orgel der Stadt einräumte, hätte indirekt dann auch in Anna Magdalenas Sammelband einen – wenn auch bescheidenen – Niederschlag gefunden.

⁷⁹ Eine Diskussion des vielschichtigen Problems überschreitet den Rahmen unserer Darstellung. Vgl. vor allem H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, passim; ders. in BJ 1969, S. 11 f. (zur Datierung der G-Dur-Sonate BWV 1019), und in BJ 1976, S. 42 und 55 f. (Datierung der vorgenannten Sonate sowie der Cembalopartiten).

⁸⁰ A. Dürr, *Mf* 21, 1968, S. 339.

⁸¹ H. Eppstein, *Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-Dur (BWV 1019)*, in: *AfMw* 21, 1964, S. 217–242, besonders S. 237.

⁸² *Krit. Bericht NBA V/1*, S. 53. Vgl. auch *Krit. Bericht NBA V/4*, S. 73 und 76.

⁸³ Gegen eine derartige Prämisse erhob A. Dürr allerdings schon 1969 Einspruch (*Mf* 22, 1969, S. 209).

⁸⁴ Nach dem *Krit. Bericht NBA V/4*, S. 71, entspricht die Folge von Nr. 1–29 „*allem Anschein nach der Reihenfolge der Eintragungen*“. Offen bleibt vorerst die Herkunft der den Nummern 4 und 5 (BWV Anh. 114 und 115) vorangehenden Nr. 3 (BWV Anh. 113).

Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten*

M

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Die Erforschung der Originaldrucke Bachscher Werke hatte durch Georg Kinsky's bahnbrechende Monographie¹ vor mehr als vierzig Jahren eine erste und solide Grundlegung erfahren, doch vergingen noch rund drei Jahrzehnte, bis im Zusammenhang mit der Neuen Bach-Ausgabe detailliertere bibliographische und textkritische Studien an den Drucken einsetzten. Dabei stellte sich heraus – und die Editionsarbeiten am 3. Teil der Klavierübung sowie am Musikalischen Opfer² ließen dies erstmalig mit besonderer Deutlichkeit erkennen –, daß für die deskriptive bibliographische Analyse wie für die musikalische Textkritik jeweils sämtliche erhaltenen Exemplare der einzelnen Drucke kollationiert werden mußten. Denn die Originaldrucke wiesen nicht nur zahlreiche hauptsächlich auflagenbedingte Verschiedenheiten auf, sie verfügten auch über ein unerwartet hohes Maß an handschriftlichen Korrekturen und Eintragungen verschiedener Art, deren Authentizität kaum bezweifelt werden konnte. Offensichtlich waren die Originaldrucke, wohl zur Vermeidung umständlicher und sicherlich kostspieliger Stichplattenkorrekturen, häufig nachträglich von Hand durch Rasur und Tintenüberschreibung ausgebessert worden. Dies geschah vermutlich anhand von Fehlerverzeichnissen, die jedoch nicht immer von Anfang an komplett gewesen zu sein scheinen. Denn es lassen sich oftmals verschiedene Korrekturschichten eruieren. Eine gewisse Sonderstellung nehmen die Handexemplare Bachs ein, da sie verschiedentlich über bloße Korrekturen hinausgehende Eintragungen besonderer Art enthalten, so etwa Tempobezeichnungen, Registrierangaben, zusätzliche Verzierungen, Artikulationsangaben oder auch Änderungen des Notentextes. Dank glücklicher Umstände konnten gerade in jüngster Zeit die in dieser Hinsicht besonders interessanten und ergiebigen Handexemplare Bachs der Goldberg-Variationen und der Schübler-Choräle, die bislang unbekannt bzw. nicht zugänglich waren, erstmals eingehend ausgewertet werden.³ Ein Vergleich der Handexemplare, soweit diese nachweisbar und erhalten

* Georg von Dadelsen als Gruß zum 60. Geburtstag.

¹ *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien-Leipzig-Zürich 1937.

² Vgl. die Krit. Berichte NBA IV/1 (M. Teßmer, 1974) und NBA VIII/1 (Chr. Wolff, 1976).

³ Chr. Wolff, *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XXIX, 1976, S. 224–241; *Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen – eine neue Quelle*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR (Leipzig 1975), Leipzig 1977, S. 79–89 (Referatfassung); ders., *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, in: BJ 1977, S. 120–129.

sind,⁴ vermittelt jedoch auch einen Einblick darin, wie unterschiedlich Bach seine eigenen Exemplare zu bezeichnen pflegte. Sein Handexemplar zum 3. Teil der Klavierübung⁵ weist zum Beispiel keinerlei Eintragungen besonderer Art auf und steht hinsichtlich des Korrekturenbefundes hinter einigen anderen Exemplaren desselben Druckes zurück. Hier bietet sich natürlich als Erklärung an, daß Bach selbst gewiß weniger auf ein korrigiertes Exemplar angewiesen war, da ihm als Komponist die Fehler leicht auffallen mußten. Auf der anderen Seite gilt es zu erkennen, daß wir heute weder über Funktion noch über die Anzahl sogenannter Handexemplare Bachs Bescheid wissen. Es ist möglich, wenn nicht gar wahrscheinlich, daß Bach von den Drucken jeweils mehr als nur ein Exemplar zum eigenen Gebrauch zurückbehielt. Wozu jedoch dienten sie ihm? Gewiß nicht als Archivalien, sondern zum Spielen, Unterrichten und Korrigieren (als Vorlage für die Verbesserungen in anderen Exemplaren oder zur Vorbereitung einer Neuauflage). Der Begriff „Handexemplar“ beginnt zu verschwimmen, wenn man sich verdeutlicht, daß wohl in keinem der erhaltenen und als Handexemplar klassifizierten Originaldruckexemplare die Spuren der drei genannten Funktionen parallel nachweisbar sind. Dies erscheint um so verständlicher, wenn man davon ausgeht, daß Bach im Laufe der Zeit das eine oder andere der von ihm zu bestimmten Zwecken benutzten Exemplare weggegeben haben dürfte. Damit relativiert sich die Bedeutung der „anerkannten“ Handexemplare.

Die Quellsituation bezüglich des 1. Teils der Klavierübung hat Richard D. Jones im Krit. Bericht NBA V/1 (1978) eingehend beschrieben und dabei auch gute Argumente dafür erbracht, in dem Exemplar der British Library (G 23) ein Handexemplar Bachs zu vermuten, obgleich der Provenienzzugang im einzelnen ungeklärt bleibt. G 23 ist systematisch mit handschriftlichen Korrekturen versehen und „enthält keine offensichtlich verfälschten Eintragungen“ (S. 29). Nun finden sich neben diesem Exemplar drei weitere, nämlich G 24 (aus der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-West), G 25 (aus der Library of Congress, Washington, D.C.) und G 26 (aus der Bibliothek der University of Illinois, Urbana, Ill.), deren vergleichbar sorgfältige, jedoch weniger umfangreiche⁶ handschriftliche Korrekturen derselben Schicht (bei Jones „Korr III“ genannt) entstammen. Daß die Korrekturen der vier Exemplare nicht in jeder Beziehung übereinstimmen, überrascht kaum angesichts der durchaus vergleichbaren Differenzen in anderen Originaldrucken Bachs. Zwar zieht Jones als Möglichkeit in Betracht, daß „Bach einige neu gedruckte Exemplare aus dem Gedächtnis korrigierte. Diese in den einzelnen Druck-

⁴ Neben den bereits genannten gelten als Handexemplare: London, British Library, *Hirsch III.37* (1. Teil der Klavierübung; s.u.); British Library, *K.8.g.7* (2. Teil der Klavierübung); Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *PM 1403* (3. Teil der Klavierübung; vgl. BJ 1977, S. 124f.). – Von den übrigen Originaldrucken Bachs sind keine Handexemplare bekannt geworden. Wie weiter unten dargelegt, bedarf der Begriff „Handexemplar“ einer Neudefinition.

⁵ Vgl. Krit. Bericht NBA IV/1, S. 17 (= Exemplar A 6, nicht das von Teßmer als Handexemplar deklarierte Exemplar A 1).

⁶ Die Korrekturen beschränken sich auf die ersten drei Partiten; zur Erklärung vgl. Jones, a.a.O., S. 28.

exemplaren leicht variierenden Korrekturen wurden dann möglicherweise durch Söhne und Schüler in weitere Exemplare übertragen“ (S. 29). Die Bedeutung der sich in den genannten vier Exemplaren abzeichnenden Revision des Druckes steht für Jones außer Zweifel. Darum bleibt es unverständlich, warum er bei der „recensio“ der Quellen die Korrekturen und Zusätze des Exemplars G 23 „wegen dessen hypothetischen Handexemplarstatus praktisch ausnahmslos berücksichtigt, diejenigen in G 24–26 jedoch (soweit nicht mit G 23 identisch) nur in Ausnahmefällen heranzieht, und dies ohne eigentliche Begründung.“⁷ Abgesehen davon, daß es kein philologisches Argument gibt, die vier Quellen aufgrund ihrer jeweils einheitlichen und systematischen, wenngleich nicht identischen Revision unter Anerkennung der vielen Imponderabilien in der Überlieferung voneinander zu trennen und unterschiedlich zu bewerten, ist die mangelhafte Berücksichtigung des Exemplars G 25 aus der Library of Congress⁸ besonders zu bedauern.

Dieses Exemplar enthält Korrekturen und Zusätze, die sich vor allem auf die 2. und 3. Partita konzentrieren und in ihrer Mehrzahl – dies im Unterschied zu G 23, 24 und 26 – von musikalisch-praktischer Relevanz sind und darauf schließen lassen, daß das Exemplar wahrscheinlich unter Bachs Augen zu Spiel- und Unterrichtszwecken gebraucht wurde. Angesichts der punktuellen, sich nahezu ausschließlich auf Einzelzeichen beschränkenden Notierungen läßt sich der Korrektor und Schreiber nicht mit Sicherheit identifizieren. Nur dürfte feststehen, daß die Einzeichnungen von ein und derselben Hand vorgenommen wurden, soweit es die Notierungen in schwarzbrauner Tinte anlangt. Es scheint dies auch für die wenigen Bleistiftzusätze^{8a} zu gelten, da diese im Notierungsstil nicht erkennbar von den Tintenzeichen abweichen. Zudem – und dies mag ein Unikum sein – finden sich ein paar Bleistiftnotierungen, die mit Tinte nachgezogen sind und eindeutig zur Schicht der übrigen Tintenausbesserungen und Zusätze gehören. Damit erhärtet sich die Zusammengehörigkeit der Bleistift- und der schwarzbraunen Tinteneintragungen. Es wäre noch zu erwähnen, daß die Notierungen insgesamt eine frappierende Ähnlichkeit mit denjenigen in G 23 (darüber hinaus mit denjenigen in den Korrekturbzw. Handexemplaren Bachs zum 2. und 4. Teil der Klavierübung)⁹ aufweisen, daß die Identität des Korrektors eher wahrscheinlich als zweifelhaft erscheint. Bemerkenswert sind außerdem drei Eintragungen in roter Tinte, die wiederum

⁷ Ebenda, S. 29ff. Auch in den speziellen Anmerkungen, S. 55–67, sind die Informationen über den Korrekturbefund der Exemplare G 24–26 spärlich.

⁸ Den Mitarbeitern der Music Division, insbesondere Mr. William Parsons, sei für ihre entgegenkommende Hilfsbereitschaft gedankt.

^{8a} Solche finden sich auch in G 26; vgl. Krit. Bericht NBA V/1, S. 28.

⁹ Vgl. Krit. Bericht NBA V/2 (W. Emery / Chr. Wolff, im Druck). – In beiden Fällen erscheint die Ausführung der Korrekturen und Zusätze durch Bach gesichert. – In welchem Umfang sich Bach selbst am mechanischen Ausbessern von Druckexemplaren beteiligt hat, bleibt kaum zu ermesen. Doch erhärten Beispiele wie das offensichtlich autographe Ausbessern zweier schwach gedruckter Systeme in einem Exemplar des Einzeldrucks der 2. Partita (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.6.12; ebenda, S. 12) Bachs persönliches Engagement.

eine Parallele zum Handexemplar der Goldberg-Variationen abgeben.¹⁰ Es handelt sich hier neben einer Korrektur im vorletzten Takt der Gigue aus der 6. Partita um die beiden einzigen Buchstaben-Texteintragungen in G 25 (darüber hinaus auch in G 23, 24 und 26), die Tempobezeichnungen „*allegro*“ und „*adagio*“ in der Sinfonia der 2. Partita (s. das Faksimile).¹¹ Wiederum wäre es



Originaldruckexemplar G 25, S. 12, letztes System

riskant, diese Einträge als mit Sicherheit von Bachs Hand stammend zu bezeichnen, freilich ließe sich ihnen der autographe Charakter ebensowenig eindeutig absprechen. Die Korrekturen und Zusätze in ihrer Gesamtheit fügen sich dem Bild, wie es die sogenannten Handexemplare und auch die übrigen mit authentischen Korrekturen versehenen Exemplare der Originaldrucke bieten, sehr wohl ein.¹² Die Eintragungen in G 25 weisen weder paläographische noch musikalische Charakteristika der Zeit nach 1750 auf, wie Jones zu implizieren scheint (auch im Blick auf G 24 und 26).¹³ Besonders auffällig an den zusätzlichen Verzierungen in G 25 ist die Häufigkeit von Vorschlägen, wiederum in Übereinstimmung mit dem Handexemplar der Goldberg-Variationen. Während das volle Ausmaß der Textrevision dem Lesartenverzeichnis am Schluß dieses Beitrags entnommen werden kann, sollen nachfolgend einige exemplarische Fälle diskutiert werden.

1. Die Schlußpassage des Andanteteils der Sinfonia aus der 2. Partita läßt sich in ihrer Funktion als freie, kadenzartige Überleitung zum Fugenteil auch ohne spezielle Tempohinweise erkennen. Doch weisen die hinzugesetzten Tempobezeichnungen auf eine sehr bestimmte Deklamationsabsicht und Gliederung in eine schnellere und langsamere Phrase hin, die als solche nicht unbedingt selbstverständlich sind:

¹⁰ Vgl. den in Anm. 3 genannten Artikel sowie Krit. Bericht NBA V/2. – Korrekturen in roter Tinte (kein Buchstabentext) finden sich auch in G 24.

¹¹ Tempobezeichnungen im Handexemplar der Goldberg-Variationen: „*al tempo di Giga*“ (Variation 7) und „*adagio*“ (Variation 25).

¹² Hierzu gehört die Tilgung und Korrektur falsch angesetzter Notenhäse, die Ergänzung fehlender Kustoden sowie die Rasur von Unsauberkeiten im Stichbild.

¹³ Er nimmt an, daß „insbesondere die vielen Ornamente ... von den früheren Besitzern der Bände nach eigenem Gutdünken hinzugefügt wurden“ (S. 31). – Im Widerspruch dazu steht seine Beobachtung, daß die Exemplare G 23–26 im großen und ganzen derselben Korrekturschicht (Korr III) angehören und daß die Eintragungen in G 25 „wahrscheinlich nur von einer Person“ (S. 28) stammen.

27

allegro

adagio

Hinzu kommt die Präzisierung der rhythmischen Gestaltung im zweiten Viertel von Takt 29,¹⁴ die in ihrer Korrespondenz zum Abschluß des vorangehenden Viertelwertes eine klare Verbesserung gegenüber der unkorrigierten Lesart des Stiches sowie der in der NBA gebotenen Lesart darstellt; dem fügt sich auch der nur in G 25 befindliche Triller („*accent u. trillo*“ nach der Verzierungstabelle im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach) ein.¹⁵ Insgesamt bietet die Revision in G 25 willkommene Direktiven für die aufführungspraktische Realisierung dieser Stelle.

2. Die hinzugefügten Verzierungen in der Courante der 2. Partita dienen der Betonung der *Style-brisé*-Manier dieses Satzes und der Akzentuierung seines rhythmischen Gefüges:

¹⁴ Im Krit. Bericht NBA V/1, S. 31, inkorrekt wiedergegeben. Die Lesart im Notenband der NBA  folgt merkwürdigerweise der Handschrift H 58 (C. F. Penzel, um 1755–1760).

¹⁵ Dieser Triller wird im Notenband NBA V/1 in Klammern übernommen.

Die rhythmisch-melodische Kohärenz des imitatorisch behandelten Eingangsmotivs wird gefördert durch den eingefügten Vorschlag zum letzten Achtel des zweiten Viertels sowie die Hervorhebung des Zieltones mit Hilfe des Mordents. Die musikalische Inkonsequenz des in der NBA gebotenen Textes zeigt sich darin, daß unter Nichtbeachtung der motivischen Imitation von sämtlichen in G 25 befindlichen Verzerrungen der Takte 1–2 dieses Satzes lediglich der Mordent in T. 2 übernommen wurde (weil nur dieser sich auch in G 23 als dem maßgeblichen Handexemplar befindet).

3. Der textlich gravierendste Eingriff zeigt sich in der zweiten Hälfte der Gigue aus der 3. Partita. Während alle übrigen Korrekturen in G 25 in die Kategorie der musikalischen „executio“ gehören, handelt es sich hier eindeutig um eine weitere Stufe der kompositorischen „elaboratio“ des Stückes. Der kontrapunktischen Konzeption des Fugatosatzes entsprechend basiert die zweite Hälfte der Gigue auf der Umkehrung des in der ersten Hälfte vorgestellten Themas. Der Originaldruck von 1731 wie auch schon die Frühfassung der 3. Partita im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 bringt die beiden Themenköpfe in folgender Version:



Die Umkehrung ist nicht streng gehandhabt, dafür entsprechen sich jeweils die zweite und vierte Viertelgruppe in ihrer Funktion als Leittonschritte *gis* in *a*-Moll bzw. *dis* in *e*-Moll. Die konsequent und sauber dem Stichbild angepaßte Korrektur in G 25 (s. Faksimile S. 72) stellt ein exaktes „thema inversum“ her. Der Eingriff zieht eine Reihe von Angleichungen in den nicht-thematischen Kontrapunkten nach sich (z. B. in den Takten 27 und 41–42), von denen diejenigen in T. 44 und 46 am auffälligsten sind:

The image displays two systems of handwritten musical notation, likely from a manuscript or early printed edition of a piece by J.S. Bach. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows measures 1 through 3, and the second system shows measures 4 through 6. The notation includes various note values, rests, and ornaments, with some measures featuring a 12/8 time signature. The handwriting is characteristic of the 18th century.

Durch die Neufassung des Umkehrungsthemas ergeben sich zwingendere Modulationsfortschreitungen nach d-Moll (T. 27 ff.) oder auch nach a-Moll (T. 34 ff.) und e-Moll (T. 42 ff.); auch fügt sich die Sechzehntelfiguration in T. 44 und 46 geschmeidig dem 12/8-Stück ein und bewirkt gleichzeitig eine gewisse rhythmische Klimax gegen Satzende.

Die thematische Revision, die auch in G 26 und 28¹⁶ überliefert ist und damit eine wichtige philologische Stütze findet, bietet eine spätere, das heißt nicht vor Erscheinen der undatierten 2. Auflage des 1. Teils der Klavierübung¹⁷ hergestellte Version des Satzes. Wenngleich sie nicht unbedingt als „Fassung letzter Hand“ die ältere Version ungültig macht, tritt sie doch als durchaus ernst zu nehmende Variante neben sie und bezeugt, daß selbst im Bereich des freien Suitenstils kontrapunktische Konsequenz dort, wo sie möglich und sinnvoll erscheint, für Bach ein Gebot ist.

¹⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Sammlung Hoboken).

¹⁷ Zur 2. Auflage gehören (nach Jones) die Exemplare G 8–26, zur 3. Auflage G 27 und 28. Beide Auflagen, die auf dem Titelblatt noch das Datum der Erstauflage (1731) aufweisen, können nicht datiert werden.

32

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 32 in the top left corner. The page contains four staves of music, each with a different clef: the first staff has a soprano clef (C1), the second a alto clef (C3), the third a bass clef (C2), and the fourth a tenor clef (C4). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper is aged and shows some staining.

Lesartenverzeichnis¹⁸Takt Stimme¹⁹ Bemerkung²⁰

Partita 2 BWV 826:

1. *Sinfonia*

28 *allegro* (mit roter Tinte eingetragen)
 29 *adagio* (mit roter Tinte eingetragen)

D 

2. *Allemande*

Auftakt D Tr zu 2. Note (Bleistift)
 2 D  aus Tr
 8 A M zur vorletzten Note (b')
 16 D 2. Achtel: Arpeggio (Bleistift, mit Tinte nachgezogen);
 Vorschlag c'' zum 3. Achtel (b')

Auftakt D Tr zu 2. Note (Bleistift)
 17 D Tr zur vorletzten Note
 22 D M zu 3. Viertel (f'')
 32 D Vorschlag f'' zu 3. Achtel (es'') (Bleistift, mit Tinte nachgezogen)

3. *Courante*

1 D Vorschlag d'' zu 8. Note (c''); M zu 9. Note (as'')

2 A M zu 3. Note (es'')

T Vorschlag d' zu 8. Note (c')

6 D M zur vorletzten Note (b'')

8 B Vorschlag c zu 8. Note (B)

14 D Akkord: Arpeggio
 16 D Tr zu 2. Achtel
 B Vorschlag d zu 8. Note (c)

4. *Sarabande*

4 D Vorschlag a' zur letzten Note (g')

5 D Tr zu 5. Note (as')

6 D Tr zu 5. Note (g)

7 D Vorschlag as' zur vorletzten Note (f'')

8 D M zur mittleren Note im Schlußakkord
 9 D Tr zu 5. Note (b')

¹⁸ Das Lesartenverzeichnis beschränkt sich auf diejenigen Korrekturen und Zusätze, die weder im Notenband noch im Krit. Bericht NBA V/1 Berücksichtigung gefunden haben. Sämtliche Bemerkungen beziehen sich – soweit nicht anders vermerkt – auf die Quelle G 25.

¹⁹ D = Diskant/Oberstimme; A = Alt/2. Stimme von oben; T = Tenor/2. Stimme von unten; B = Baß/Unterstimme.

²⁰ Tr, M (= Trillo, Mordent) stehen im folgenden für .

Takt	Stimme	Bemerkung
5. <i>Rondeaux</i>		
18–20	D	jeweils M zu 5. Note
98	D	Vorschlag f'' zu 1. Note
99–103	D	Legatobogen über je drei Noten
106	D	Vorschlag f' zu 1. Note

Partita 3 BWV 827:

7. *Gigue*

25	B	5. und 11. Note f^{21}
27	D	5. und 11. Note b^{21}
	B	5. und 11. Note d^{21}
34	D	5. und 11. Note f'^{21}
39	T	5. Note a; 10. Note d'^{22}
40	T	5. Note g; 10. Note c'^{22}
41	T	5. Note fis; 11. Note h^{22}
42	D	5. und 11. Note c''^{21}
	B	2. und 5. Note e^{21}
44	D	2. Viertel: ausgeschriebener Doppelschlag γ  a''-g(is)''-fis''-g(is)'' aus γ  ; ²³ letztes Viertel: ausgeschriebener Doppelschlag  h''-a''-gis''-a'' aus  ²⁴
	A	5. und 11. Note f'^{21}
45	D	Tr über 1. Note
	A	2. Viertel: ausgeschriebener Doppelschlag (wie T. 44 D 2. Viertel) $d''-c(is)''-h'-c(is)''$ ²⁵ letztes Viertel:  $cis''-d'-cis''-h'-cis''$ aus  ²⁶
	B	5. und 11. Note b^{21}

²¹ Ebenso in G 26 und 28.²² Ebenso in G 28; in G 26 keine Korrektur.²³ Ebenso in G 28; in G 26 Achtel $gis'' - a''$.²⁴ In G 26 letzte beiden Achtel $a'' - h''$; in G 28 keine Korrektur.²⁵ Ebenso in G 28; in G 26 Achtel $cis'' - d''$.²⁶ In G 26 letzte beiden Achtel $d'' - e''$; in G 28 keine Korrektur.

M

Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge

Von Wolfgang Wiemer (Aichschieß über Eßlingen)

Der Name Schübler hat für den Bachkenner einen vertrauten Klang. Wem wären nicht Johann Sebastian Bachs *SECHS CHORALE von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen* als „Schübler-Choräle“ geläufig, so genannt, weil sie, wie das fein gestochene Titelblatt ausweist, „In Verlegung Job: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde.“ erschienen sind? Durch den Stechervermerk „J. G. Schübler sc.“ auf der letzten Seite des sechsstimmigen Ricercars im Originaldruck des „Musikalischen Opfers“ weiß man von einer weiteren Zusammenarbeit mit Bach. Darüber hinaus ist nur noch ein einziger Notenstich Schüblers bekannt geworden: Johann Peter Kellners zweites Heft des *Manipulus musicus. Oder: Eine Hand voll Kurzweiliger Zeitvertreib vors Clavier*, erschienen 1753 im Beumelburgischen Buchladen in Arnstadt.¹ Es ist zugleich der letzte biographische Hinweis auf einen Mann, von dem – außer diesen Druckwerken – nicht viel mehr überliefert ist, als daß er um 1725² als Sohn des Büchschäfers Johann Heinrich Schübler in Zella geboren wurde, Schüler Bachs war (wahrscheinlich Anfang der vierziger Jahre) und am 11. Dezember 1746 in Zella bei der Taufe eines Söhnleins des Büchschäfers Georg Nicolaus Schübler Pate stand (so der Kirchenbucheintrag „Herr Job. Georg Schübler der Organisten Kunst beflüssener“³).

Zu den Rätseln, die die „Kunst der Fuge“ der Bachforschung aufgegeben hat, gehört – wenn auch nur am Rande – die Person des Stechers der Originalausgabe von 1751/52.⁴ Als erster überhaupt scheint sich Rust mit dieser Frage befaßt zu haben. Im Vorwort zu BG 25/1 (1878) weist er zunächst Forkels Annahme zurück, die Platten seien zum größten Teil von einem der Bach-Söhne graviert worden, und fährt dann fort (S. XVI):

„Wer aber besorgte Stich und Druck? Blicken wir auf die äussere Ausstattung, Stich, Format und Papier: so zeigt dieselbe die grösste Ähnlichkeit mit Bach's musikalischem Opfer, das bei Joh. Schübler in Zella 1747 mit Namensunterschrift gestochen und gedruckt worden ist. Schon einige Jahre früher hatte Schübler 6 Choralbearbeitungen für Orgel von J. S. Bach verlegt, und stand somit in dessen letzten Lebensjahren in geschäftlicher Beziehung mit ihm.“

¹ Vgl. G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien-Leipzig-Zürich 1937, S. 57.

² Nach Dok III, S. 719; vgl. dazu unsere Ausführungen S. 80. Todesjahr und Sterbeort J. G. Schüblers sind unbekannt.

³ G. Kraft, *Johann Georg Schübler. Bachs Notenstecher und Verleger*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen, Weimar 1950, S. 186.

⁴ Zur Datierung des Erstdrucks vgl. W. Kolneder, *Die Datierung des Erstdruckes der „Kunst der Fuge“* in *Mf* 30, 1977, S. 329–332, und die Erwiderung des Verf. in *Mf* 31, 1978, S. 181 bis 185.

Bis in die jüngste Zeit ist die Ansicht Rusts, die Stichausführung zur „Kunst der Fuge“ sei Johann Georg Schübler zuzuschreiben, übernommen worden.⁵ Dabei hat Kinsky schon 1937 auf die – trotz mancher Ähnlichkeit – augenfälligen Abweichungen des Stichbilds gegenüber dem „Musikalischen Opfer“ und den „Sechs Chorälen“ hingewiesen und Johann Georg Schübler mit der Feststellung „*Der Name des Stechers der Kunst der Fuge bleibt also noch zu ermitteln*“ ausgeschlossen.⁶

Kürzlich ist nun vom Verfasser⁷ die Vermutung geäußert worden, der Gesuchte sei Johann Heinrich Schübler, der bisher unbeachtet gebliebene Bruder jenes bekannten Bachschülers und -verlegers. Die Anhaltspunkte für diese Hypothese seien kurz wiederholt:

1. Das auf Seite 25 des Originaldrucks inmitten einer Rokokokartusche angebrachte spiegelbildlich verschlungene Monogramm (vgl. Abb. 1) – bisweilen fälschlich als dasjenige Johann Sebastian Bachs bezeichnet, von Spitta als Namensiegel, „aus dem ein A als Hauptbuchstabe hervortritt“,⁸ angesehen – läßt sich als JS (möglicherweise sogar JHS)⁹ entziffern:



2. Der in Dok III¹⁰ als Beleg für das Schülerverhältnis Johann Georg Schüblers zu Bach aufgenommene Auszug aus dem Lebenslauf des Bruders Johann Heinrich betont die Ausbildung im Gravieren und Zeichnen so ausdrücklich, daß hier eine Verbindung zum Notenstich der „Kunst der Fuge“ mit seinem ungewöhnlichen, offensichtlich vom Stecher selbst entworfenen¹¹ und aus-

⁵ So bei Ch. Wolff, *Die Originaldrucke Johann Sebastian Bachs*, in: *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach*, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973, S. 20.

⁶ Kinsky, a. a. O., S. 76.

⁷ W. Wiemer, *Die wiederbergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 39f.

⁸ Spitta II, S. 683.

⁹ Siehe Wiemer, a. a. O., S. 45. Ergänzend hierzu ist zu sagen, daß es nichts Außergewöhnliches war, bei mehreren Vornamen nur die Initiale des ersten ins Monogramm aufzunehmen. Vgl. dazu G. K. Nagler, *Die Monogrammist*, München/Leipzig 1920.

¹⁰ S. 196.

¹¹ Daß die Graphiken nicht Musterbüchern oder von Meisterhand gefertigten Schablonen entstammen, sondern anscheinend eigens für den Notenstich geschaffen wurden, zeigt der in Beilage 1 des Berliner Autographs erhaltene, mit Bleistift vorgezeichnete und mit Tinte nachgezogene, hernach jedoch auf der Druckplatte nicht ausgeführte Entwurf (vgl. Abb. 8). Es läßt sich aber auch an Einzelheiten der gestochenen Ornamente erkennen: etwa an der Art, wie die Monogrammmrahmung (vgl. Abb. 1) oben bis dicht an die Noten herangeführt wird, oder an dem unproportionierten Verhältnis der beiden Bildhälften am Schluß von Contrapunctus 5 (vgl. Abb. 3) – eine Verlegenheitslösung, die auf ein nur mäßiges künstlerisches Vermögen schließen läßt.

geführten Buchschmuck gegeben schien. Das betraf gleichermaßen die Anfang des Jahres 1748 veröffentlichte, von derselben Hand gestochene Sonate Es-Dur Wilhelm Friedemann Bachs¹²: Dort finden sich Ansätze zu graphischer Ausgestaltung, zwar noch recht bescheiden, doch in der Wahl der Motive und im zeichnerischen Duktus durchaus charakteristisch (vgl. Abb. 5). Der deutliche Qualitätsanstieg innerhalb der kurz aufeinanderfolgenden beiden Sticherzeugnisse ließ an die technische und künstlerische Vervollkommnung bei einem jungen Menschen denken, was wiederum auf Johann Heinrich Schübler zu treffen konnte, der zur Zeit des Drucks der Sonate neunzehn Jahre zählte.

3. Die Überprüfung der Stichausführung im Originaldruck des „Musikalischen Opfers“ erbrachte ein überraschendes Ergebnis: Den Notenstich hatte nicht, wie man bisher aufgrund des Stechervermerks unbesehen annahm, Johann Georg Schübler allein besorgt, sondern ein zweiter Stecher war daran zu etwa einem Drittel beteiligt.¹³ Und bei diesem Mitarbeiter handelte es sich, daran ließ ein Vergleich des Stichbilds keinen Zweifel, um eben den Unbekannten, der auch die Kupferplatten zur „Kunst der Fuge“ gestochen hat. Was lag näher – zumal die Verteilung der Druckseiten eine Hand-in-Hand-Arbeit der beiden Stecher erkennen läßt –, als in jenem Gehilfen den jüngeren Bruder Johann Heinrich zu vermuten, dem trotz seiner geringeren Erfahrung ein Teil des Eilauftrags¹⁴ aus Leipzig anvertraut wurde?¹⁵

Unterdessen konnte, das sei hier schon eingefügt, ein weiterer Notendruck als die Arbeit derselben Stecherhand ausgemacht werden: C. P. E. Bachs *Achtzehn Probe-Stücke in Sechs Sonaten*¹⁶ zu seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 zusammen mit dem 1. Teil des *Versuchs* erschienen). Auf diesen Sachverhalt wird später noch einzugehen sein.

4. Ließ sich der Eintrag „Herr Schüblern bezahlt 2 rthl. 16 gr.“ in der Akte über Bachs Nachlaß,¹⁷ den man selbstverständlich stets mit Johann Georg Schübler in Verbindung brachte,¹⁸ jetzt nicht mindestens ebensogut auf den jüngeren Bruder und eine „nöthige Ausgabe“ im Zusammenhang mit den zu diesem

¹² H.-J. Schulze hat als erster darauf hingewiesen, daß dieser Notenstich dem Stecher der „Kunst der Fuge“ zuzuschreiben ist. (Beiträge zur Bach-Quellenforschung, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Kassel 1970, S. 272f.)

¹³ Vgl. die Faksimileausgabe des *Musikalischen Opfers*, Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, Leipzig 1977.

¹⁴ Vgl. Ch. Wolff, *Krit. Bericht NBA VIII/1*, S. 106–109.

¹⁵ Damit dürfte die Antwort auf die von Ch. Wolff im *Krit. Bericht* zum „Musikalischen Opfer“ (NBA VIII/1, S. 108) angeschnittene Frage nach dem Ort der Ausführung der Stecherarbeiten noch mehr zugunsten Zellas ausfallen, denn es mutet unwahrscheinlich an, die Brüder hätten sich zu dem Zweck gemeinsam in Leipzig einquartiert, oder der ältere habe sich in Leipzig aufgehalten, während der jüngere seinen Anteil in Zella besorgte.

¹⁶ Lediglich die abschließende „Fantasia“ sowie die ersten sechs Tafeln mit den „Exempln“ sind von anderer Hand gestochen.

¹⁷ Siehe Dok II, S. 497, unter „Cap. II. Andere nöthige Ausgaben.“

¹⁸ Ebenda, S. 498; aber auch Spitta II, S. 845f.; Kinsky, a. a. O., S. 59; Kraft, a. a. O., S. 183; dazu Ch. Wolff, *Krit. Bericht NBA VIII/1*, S. 109.

Zeitpunkt noch nicht abgeschlossenen Stucharbeiten zur „Kunst der Fuge“ beziehen? Hierzu gleich eine weitergehende Überlegung. Fast könnte diese Buchung allein genügen, um Johann Heinrich Schübler als Stecher der Druckplatten zur „Kunst der Fuge“ glaubhaft zu machen. Auf keinen Fall kann sich der Vermerk, wie Kinsky meint, auf das „Musikalische Opfer“ beziehen,¹⁹ denn – darauf verweist der Krit. Bericht der NBA VIII/1, S. 50f., 109 – sowohl die ersten hunderte wie auch eventuelle spätere Abzüge wurden bei Breitkopf in Leipzig hergestellt. Das bedeutet: Johann Georg Schübler hatte zwar für Stichaussführung und Lieferung der Platten zu sorgen und ist dafür bezahlt worden, doch damit endete sein Auftrag; mit dem Druck der Exemplare hatte er nichts mehr zu tun.

Bleiben die von Johann Georg Schübler gestochenen und verlegten *Sechs Choräle*. Hier ist bislang nicht erwiesen, ob sie vor oder nach dem „Musikalischen Opfer“ herausgekommen sind. Doch selbst wenn Christoph Wolff, der das letztere annimmt,²⁰ recht hätte, ist im Hinblick auf die autographen Zusätze in Bachs Handexemplar die erste Hälfte des Jahres 1749 als wahrscheinlich spätester Erscheinungszeitraum anzusetzen.²¹ Daß der über ein Jahr danach gebuchte, zudem geringfügige Betrag hiermit noch in Zusammenhang stehen könnte, ist unwahrscheinlich. Nachdem aber die sechs nachweisbaren Exemplare²² aufgrund der gleichen Papiersorte einer einzigen – nämlich der ersten – Auflage zugezählt werden müssen, spätere Neuabzüge also so gut wie auszuschließen sind, verbleibt als letzte Möglichkeit, den Nachlaßvermerk mit dem älteren der beiden Schübler-Brüder in Verbindung zu bringen, nur die Annahme, Bach habe vor seinem Tod von dem bei Johann Georg Schübler lagernden Vorrat einige Abzüge zu dem genannten Betrag nachbestellt und geliefert bekommen. So lassen die angeführten Gründe die Wahrscheinlichkeit, es könne sich bei dem erwähnten „Herr Schüblern“ um Johann Georg handeln, ziemlich zusammenschrumpfen.

Mußten diese Beobachtungen das Augenmerk schon in hohem Maß auf Johann Heinrich Schübler lenken, so haben zwischenzeitliche Nachforschungen in Zella-Mehlis die Vermutung, mit ihm sei der Stecher von Bachs letztem großem Werk gefunden worden, nahezu zur Gewißheit werden lassen. Das rechtfertigt es, die Ergebnisse mitzuteilen, auch wenn die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind und manche Frage einstweilen offenbleiben muß.

¹⁹ Kinsky, a. a. O., S. 59: „Die Buchung dieses kleinen Betrages betrifft aber wohl sicherlich nicht die Orgelchoräle, sondern wird sich wahrscheinlich auf die Lieferung neuer Abzüge der „preußischen Fuge“ aus dem *Musikalischen Opfer* beziehen.“

²⁰ Krit. Bericht NBA VIII/1, S. 108f.

²¹ Vielleicht kann hier eine handschriftenkundliche Untersuchung nähere Aufschlüsse bringen. Jedenfalls fehlen von der zweiten Hälfte des Jahres 1749 an sicher datierbare autographische Aufzeichnungen; die von dieser Zeit an erhaltenen Briefe und Unterschriften sind von fremder Hand. Inwieweit dieser Umstand mit der Augenkrankheit Bachs in Zusammenhang gebracht werden kann, ist ungeklärt.

²² Vgl. Ch. Wolff, *Die Originaldrucke* ..., a. a. O., S. 20.

Es würde zu weit führen, wollte man in diesem Rahmen das gesamte greifbare Material ausbreiten. Das soll einer künftigen ausführlicheren Arbeit vorbehalten bleiben, die dann auch die zur Zeit noch unerschlossenen Quellen²³ berücksichtigen könnte. Im folgenden geht es zunächst darum, einen ersten biographischen Abriss so weit zu geben, wie er vor allem hinsichtlich der Frage nach einer möglichen Betätigung Schüblers als Notenstecher von Interesse ist.

I. Biographisches

Der um die Jahre 1801/02 von Johann Heinrich Schübler eigenhändig in die neu angelegte Pfarrmatrikel von Zella St. Blasii eingetragene Lebenslauf²⁴ (er reicht allerdings nur bis 1768, dem Jahr seines Dienstantritts in Zella) lautet vollständig so:

„Joh: Heinrich Schübler wurde gebohren zu Zella am 14. August 1728. Sein Vater war Joh: Heinrich Schübler, *Lieutenant* unter den löbl: S. Gothais: Prinz Wilhelml: Regiment wie auch Rathsherr Gewehrhändl: u: Büchschäfter allhier, hat gelebet von 1694. bis 1777. wurde 83. J. alt. Seine Mutter hat geheissen, Joh: Elisabetha, eine gebohrne Wedelin, hat gelebet von 1704. bis 1774. wurde 70. Jahr alt. Sein Großvater väterl: Seite, war Joh: Lorenz Schübler, Bürger u: Büchschäfter allhier, hat gelebet von 1666. bis 1726. wurde 60. Jahr alt, seine Großmutter väterl: Seite hat geheissen Anna Elisabetha, gebohrne *Avenarius* aus Steinbach. Sein Großvater mütterl^e Seite war, Georg Wedel, gebürtig aus Tambach, war 45. Jahr *Cantor* u: KnabenSchullehrer allhier, wurde 75. Jahr alt, seine Großmutter mütterl^e Seite hat geheissen Anna Elisabetha, gebohrne Duft. Sein Ur,,Großvater väterl^e Seite war Johannes Schübler, hiesiger Bürger und Büchschäfter, hat gelebet von 1638. bis 1716. wurd 82. Jahr alt, seine Ur,,Großmutter väterl^e Seite hat geheissen Martha Sabina, eine gebohrne von *Babitskÿn*, gebürtig aus Ungarn, hat gelebet bis 1680. ihr Vater war *Officirer* bey den *Croaten*, der hier im 30-jährigen Kriege sein Leben einbüßte, sie war also verlassen, sein Ur,,Großvater der damals Bürgermeister war, nahm sie zu sich, hernach heurathete sie sein Sohn Johannes. Sein Ur,,Großvater mütterl^e Seite, vom Vater her war Mattheus *Avenarius*, erstl: 13. Jahr *Cantor* in Schmalkalden, hernach Pfar in Steinbach, seine Ur,,Großmutter mütterl^e Seite vom Vater her hat geheissen, Anna Christina, eine gebohrne Enderin aus Schmalkalden. Sein Ur,,Großvater mütterl^e Seite von der Mutter her war Johannes Wedel, ein Zimmermann und Eigenthüml^e Besitzer der Mühle zu Frauenbreitung, seine Ur,,Großmutter mütterl^e Seite von der Mutter her, hat geheissen Margaretha, eine gebohrne Duftin. Sein Ur,,Ur,,Großvater war, Georg Schübler, Rathsherr und Büchschäfter allhier, hat gelebet von 1593. bis 1673. wurde 80. Jahr alt, seine Ur,,Ur,,Großmutter hat geheissen Dorothea, und hat gelebet von 1597. bis 1674. wurde 77. Jahr alt.

Da er das 4.^{te} Jahr erreicht hatte, wurde er bey seinem Großvater in die Schule geführt, bey diesen ist er 5. Jahr und hernach bey seiner Mutter Bruder 4. Jahr in die Schule gegangen, in seinem 10.^{ten} Jahre wurde er schon von seinen Brüdern zur *Music* und zur Zeichnung angeführt. Nach geendigten Schuljahren wurde er von seinen ältesten Bruder in *Graviren* u: Eisenschneiden, von seinen zweyten Bruder, welcher die *Music* in Leipzig bey dem berühmten Bach gelernet, in der *Music* u: von seinem Vater in der Schäfters *Profession* unterrichtet. Seine gute Hand zum Schreiben wie auch seine erlernte *Music* waren Ursache daß einige vornehme Gönner das vertrauen zu ihm hatten, ihm ihre Kinder zur *Information* so wohl auf dem

²³ Ein Teil der Archivbestände war bis zur Stunde leider unzugänglich.

²⁴ Archiv der ev. Kirche Zella St. Blasii, Zella-Mehlis, Nr. 8 Loc. III (*Matricul und Registrande. Pfarrer, Diakoni u. Lehrer seit der Reformation in Zella, Meblis, Oberhof und Stutzbaus ... 1801-1859*). Vgl. hierzu Dok III, Nr. 745.

Clavier als auch im Christenthum zu übergeben, wie er denn des HERRN Amtmans Kunkels Kinder im Christenthum und des HERRN Rath und Amtmann Gotters Töchter auf den *Clavier* in die 4. Jahre mit großer Zufriedenheit *informiret*.

Weil nun der *Organist* u: Mägd: Schullehrer in Mehli ein sehr alter Mann war und die *Orgel* nicht mehr *dirigiren* konnte, so hielte er bey dem Herzogl: Ober-, *Consistorio* um ihn an, daß er ihm beygesetzt werden möchte, welches auch den 17. *Apr:* 1750. geschahe, und ihm die *Orgel* völlig übergeben wurde. Nach dem Tode des *Organisten* Albrechts, welcher den 2. *Febr:* 1753 erfolgte, bekam er den Dienst zusammen.

Anno 1754. den 4. *Decembr:* hat er sich mit des hiesigen Bürger und Metzgers Joh: Valentin Recknagels, ältesten Tochter, Margaretha Barbara verlobet, und sich mit derselben den 28. *Jan:* 1755. in Zella *copuliren* lassen. – Nachdem er nun erstlich 3. Jahr als *organisten Substitut* und hernach 15. Jahr den *Organisten* u: Mägd: Schullehrers Dienst mit Zufriedenheit der dasigen Gemeinde treulich verwaltet hatte, so wurde den 16. *Februar:* 1768. die hiesige *Organisten* u: Mägd: Schullehrers Stelle durch den Tod des hiesigen *Organisten* Schmidts ledig, worauf ihn den 16. *Martij* 1768. im Herzogl: Ober-*Consistorio* der hiesige *Organisten* u: Mägd: Schullehrers Dienst übergeben wurde, und diesen Dienst den 18. *May*, 1768. in Zella antrat.“

Der „älteste Bruder“ ist Johann Jacob Friedrich Schübler (5. April 1723 bis 12. Juli 1779), Nachfolger im väterlichen Geschäft und als Gewehrhändler und „Fabrik-*Commissionär*“ einer der wohlhabendsten und einflußreichsten Männer Zellas um die Zeit des Siebenjährigen Krieges. Mit seinem Geburtsdatum läßt sich das unbekannte Geburtsjahr des „zweyten“ Bruders, Johann Georg, jetzt auf die Zeitspanne 1724 bis 1727 eingrenzen.²⁵ In diesem Zusammenhang ist der Trauungseintrag vom 28. Januar 1755 im Mehli'ser Kirchenbuch interessant, in dem der „*woblebrengeachte und Kunsterfabrene, Herr Johann Heinrich Schübler, wohlverdienter Mädchen-Schullehrer u. Organist allhier*“ als „*des woblebrengeachten, Herrn Job. Heinrich Schüblers; Fürstl. Gotbaischen Leutnants unter dem Land-Regiment, und des Raths-Mitglied; und auch Gewehrhändler in Zella; ebel. anderer Sohn; 2^{ter} Ehe.*“ bezeichnet wird. Obwohl bisher weder Name noch Todesjahr jener ersten Frau noch das Jahr der Eheschließung mit der zweiten, Johanna Sophia Elisabetha, geb. Wedel (1704–1774) festgestellt werden konnten, ergibt sich aus der Formulierung „*anderer (= zweiter) Sohn 2ter Ehe*“, daß Johann Georg und Johann Heinrich Brüder waren; Johann Jacob Friedrich war ihr Halbbruder.²⁶

Für den Zeitraum von 1728 bis 1768 geben die Kirchenakten,²⁷ zusammen mit verstreuten Nachrichten verschiedener Chronisten, einige ergänzende Aufschlüsse:

²⁵ Die Nachforschungen in Zella-Mehli haben, soweit es J. G. Schübler betrifft, den wenigen bekannten Fakten nichts Neues hinzufügen können. Immerhin zeigte es sich, daß er weder in Zella noch in Mehli ein Organistenamt innegehabt hat. Ebensowenig fanden sich Hinweise auf eine Tätigkeit als Kupferstecher und Verleger. Sein Wirkungskreis muß wohl andernorts gesucht werden.

²⁶ J. H. Schübler hatte noch zwei jüngere Brüder: Johann Ludwig (1732–1802, Gewehrhändler und Ratsherr in Zella) und Johann Valentin (1735–?, Organist zu Friedberg in der Mark Brandenburg – vgl. Kraft, a.a.O., S. 187f.).

²⁷ Kirchenbücher der ev. Kirchengemeinden Mehli und Zella, Visitationsberichte der Superintendentur Ichttershausen.

Ein Geburtseintrag für Johann Heinrich Schübler fehlt, da die Zellaer Kirchenbücher erst von 1729 an erhalten sind. So bildet der vom Kantor und Knabenschullehrer Johann Georg Wedel geschriebene Visitationsbericht aus dem Jahre 1739 den frühesten urkundlichen Beleg. Die darin enthaltene „Schul-Tabella“ registriert auf der ersten Seite unter der Klasse „Superiores“ an fünfter Stelle „Johann Heinrich Schübler / 11“ (Jahre), es folgen die Zensuren: „fein, fein, fein“ usw., zuletzt „fleißig“.

Am 4. März 1753 findet die Vorstellung und Prüfung als Organist und Mädchenschuldieners in Mehlis statt; die Einweisung in das neue Amt datiert vom 16. März 1753.

Im Kirchrechnungsbuch Mehlis 1753/54 findet sich ein Eintrag betreffs Rechtsangelegenheit und Vergleichsverfahrens mit den Erben seines Vorgängers Albrecht.

Am 2. August 1754 erfolgt die feierliche Übergabe des Neubaus der Mädchenschule Mehlis an den Schulmeister. Das Haus war zwei Stockwerke hoch und hatte „2 Stuben, etliche Kammern, nöthige Stallung und Scheuern, einen kleinen Keller und Graß-Gärtgen.“²⁸ Neben dem in den Kirchrechnungsbüchern geführten Organistengehalt von insgesamt etwa zwanzig Gulden und gelegentlichen kleineren Beträgen für Orgelreparaturen stand dem „Mädlein-Schuldieners“ ein Deputat des Herzoglichen Vorsteheramts Gotha zu: „a) 1 St. Ar. Land am Lerchenberge; b) 1 Gärtchen hinter der Schulwohnung; c) muß die Gemeinde 4 Klftr. Buchen und 5 Klftr. Tannen 4schubigtes Holz fabren lassen. Für das Hauerlohn muß der Schuldieners steben; d) Hirtenschutt frey: 2 St. Rindvieh, gegen das gewöhnliche Milchgeld vom Melkvieh; e) von jedem Schulkinde jährlich 10 gl.“²⁹

Taufeinträge in den Kirchenbüchern weisen drei Kinder Schüblers aus: 23. Oktober 1755 Margarethe Henriette, 28. Februar 1757 Eva Elisabetha, 8. März 1768 Heinrich Rudolph (Vermerk: „ist gestorben“).

Mit der Einführung als Organist und Mädchenschullehrer in Zella (18. Mai 1768) beginnt eine fast vierzigjährige Amtszeit, von der neben einigen herausragenden örtlichen Ereignissen nur wenige persönliche Daten überliefert sind; dabei lassen die Dokumente gelegentlich in geradezu rührender Weise die Gestalt des ehrwürdigen Schulmeisters lebendig werden:

Schon drei Wochen nach der Amtseinführung findet die Grundsteinlegung für die neue Kirche in Zella St. Blasii statt (die alte Kirche war samt Pfarrhaus und Schulgebäuden dem großen Stadtbrand vom Jahre 1762 zum Opfer gefallen):

„Die Feier dieses Aktes selbst erfolgte am 8. Juni 1768 durch eine festliche von der Adjuncturwohnung aus sich gestaltende Prozession, deren Spitze der Organist und Mädchenschullehrer Schübler mit sämtlichen blumengeschmückten Mädchen und der Kantor

²⁸ *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulstaats im Herzogthum Gotha*, 3. Teil, Gotha 1760, S. 64.

²⁹ J. H. Gelbke, *Kirchen- und Schulen-Verfassung des Herzogthums Gotha*, 2. Teil, 2. Bd., Gotha 1799, S. 191f. – Aus einer Bemerkung an anderer Stelle geht hervor, daß die hier beschriebenen Verhältnisse seit der Mitte des Jahrhunderts im wesentlichen unverändert geblieben sind.

und Knabenschullehrer Wedel mit seinen gleichfalls im Blumen- und Bänderschmuck prangenden Knaben bildete.“³⁰

Vom 4. Mai 1773 datiert eine herzogliche Verfügung, Streitigkeiten wegen der Besoldung betreffend, mit Beschwerde gegen den Organisten Schübler und Kantor Wedel; laut Bestätigungsvermerk wurde der Revers den beiden am 21. Mai 1773 vorgelesen.

Am 1. Advent 1774 wird die neue Kirche eingeweiht. Die Gottesdienste hatten seit der Brandkatastrophe in der Gottesackerkirche stattgefunden, wo eine kleine Orgel stand. Diese wurde 1774 vorübergehend in der neuen Kirche aufgestellt. Der Orgelneubau erfolgt 1778/79 durch den Orgelbaumeister Joh. Caspar Rommel aus Roßdorf; die Einweihung findet im Mai 1779 statt.

Aus der Zellaer Amtszeit haben sich mehrere eigenhändige Visitationsberichte Schüblers erhalten. Im Jahre 1802 antwortet er auf die obligatorische Frage, ob er sonst etwas bei der Kommission anzubringen habe:

„Die Wohnung ist in schlechter Verfassung. Das Dach ist böß, die Fenster schlecht, der Ofen die Platte zersprungen, daß das Feuer in die Stube fällt und die Wände sind auch mangelhaft. Der Stadtrat hat versprochen, daß er's will machen lassen, es geschieht aber doch nichts.“

In dem Protokoll der Superintendentur Ichttershausen zu einer im Sommer 1804 abgehaltenen Visitation in Zella heißt es unter der Überschrift „*Des Organist Schüblers 90 Mädden*“:

„Der alte 75jährige, sonst noch muntere Lehrer, wird nicht imstande sein, diese Schule zu verbessern, und der Herr Adjunktus nebst den gutgesinnten Gliedern der Gemeine, wünschen sehr, daß bald ein anderer Lehrer hierher käme.“

Und das folgende „*Memorial an den Organist Schübler*“ schließt:

„Da ... der bisherige bey der Schule graugewordene Lehrer sich gewiß nach Ruhe sehnet, die ihm auch seine Hohe Obern verschaffen werden, so wünschet man, daß er mit ruhigen Blicken auf seine lange und nun bald vollendete Laufbahn zurück sehen könne.“

Im Jahr 1804 wird ihm Heinrich Justin Hettstedt, sein späterer Nachfolger, als Substitut beigegeben.

Die Ortschronik von Zella weiß von einem großen Ereignis der letzten Jahre zu berichten:

„Am 28. Januar 1805 feierte der Organist u. Mädchenschullehrer Joh. Heinrich Schübler, der 53 Jahre als Lehrer gewirkt hatte, sein 50jähriges Ehejubiläum. Das von der Bürgerschaft geachtete Jubelpaar wurde von sämtlichen Beamten u. von vielen Verwandten u. Freunden aus Zella u. Suhl Nachmitt. 1 Uhr aus der Wohnung abgeholt u. ist unter dem Läuten der Glocken zur Kirche begleitet, vor derselben mit Musik empfangen und von dem Adj. Beutler eingesegnet worden. Ein Festmahl in dem Gasthofs schloß sich an diese Feier an.“

Das Kommunikantenregister verzeichnet am 10. Sonntag nach Trinitatis 1806 auch „*Herr Organist Schübler | cum uxor*“. Am 8. Januar 1807 stirbt Johann Heinrich Schübler.³¹

³⁰ Th. Buddeus, *Chronik der Stadt Zella St. Blasii*, Zella 1895, S. 33.

³¹ Ein Sterberegister des Jahres 1807 ist nicht auffindbar. Der Todestag ist im Anhang der Akte Nr. 1, Loc. VII, 1767–1797 (2. Seite, unter Nr. 21) des Pfarramts Zella verzeichnet.

Es mußte zunächst überraschen, bei der Suche in Zella-Mehlis auf das über halbhundertjährige Dasein eines Organisten und Schulmeisters zu stoßen anstatt, wie erwartet, auf den Vertreter eines graphischen Gewerbes. Zudem befremdet es, daß sich in den zahlreichen Dokumenten kein einziger konkreter Hinweis auf solcherart handwerkliche Ambitionen findet. Dennoch enthalten, wie sich zeigen wird, die biographischen Daten Johann Heinrich Schüblers etliche Fakten, die die bisherigen Vermutungen erhärten und schließlich das beweiskräftige Schlußglied unserer Indizienkette zu liefern vermögen.

II. Zur Identifizierung des Notenstechers

I

Im Grunde paßt die biographische Konstellation der Jahre um 1750 sehr gut zu den Erscheinungsdaten der betreffenden Werke Bachs und seiner Söhne. Es wurde oben schon angeführt, daß den Originalausgaben des „Musikalischen Opfers“ (1747), der Friedemannschen Sonate Es-Dur (1748) und der „Kunst der Fuge“ (1751/52) jetzt als weiteres Beispiel derselben Stecherhand die C. P. E. Bachs erstem Teil seines *Versuchs* zugehörigen *Achtzehn Probe-Stücke in Sechs Sonaten* (1753)³² – mit Ausnahme des abschließenden Satzes, der Fantasie c-Moll – hinzuzurechnen sind. Das zeigt die Übereinstimmung des Stichbilds (vgl. Abb. 13 d mit Abb. 13 a, b, c) in den wesentlichen Details (Notenköpfe, Akzidenzien, Baßschlüssel, Pausen, die Buchstabenformen der Überschriften).³³

Allem Anschein nach handelt es sich bei den *Probestücken* um die letzte derartige Arbeit unseres Stechers.³⁴ Die Druckplatten dürften spätestens Anfang 1753 fertiggestellt gewesen sein. Das korrespondiert auffällig damit, daß Johann Heinrich Schübler genau um diese Zeit das Amt seines verstorbenen Vorgängers als Organist und Mädchenschullehrer in Mehliß voll übernimmt. Daß die nunmehr gesicherten festen Einkünfte die einst willkommene Neben-

³² Laut Dok III, S. 24, erschien der erste Teil des „Versuchs“ „... vermutlich schon Anfang 1753 ...“. Es ist anzunehmen, daß der zugehörige separat erschienene Anhang mit den „Exemplen“ und „Probestücken“ gleichzeitig oder zumindest nicht viel später herausgekommen ist.

³³ In der abweichenden Gestalt des c-Schlüssels spiegelt sich wohl eine Schreibeigentümlichkeit in der Stichvorlage.

³⁴ Bisher steht nicht fest, wer den auf einem Einzelblatt gedruckten *Canon triplex à 6 Voc.*: BWV 1076 gestochen hat, den Bach 1747 anlässlich seines Beitritts zur Mizlerschen Sozietät an die Mitglieder verteilte. Schon die Buchstabenformen der Beschriftung und der unbeholfene Notenstich weisen in die Nähe der Schübler-Brüder (Ch. Wolff – vgl. Krit. Bericht VIII/1, S. 22 – zieht Joh. Georg Schübler oder den Leipziger Kupferstecher Johann Gottfried Krüchner in Betracht). Insbesondere aber die für den jüngeren Bruder typischen Stichspuren (Kratzer, mangelhaft beseitigte Vorgravierung, stehengebliebene Schriftlinien) lassen es für nicht ausgeschlossen halten, daß wir den ersten Notenstich Johann Heinrich Schüblers vor uns haben. Zu einer solchen Hypothese paßt auch die Feststellung Ch. Wolffs (NBA VIII/1, S. 34), daß der Druck des Kanons mit der Herausgabe des „Musikalischen Opfers“ zeitlich zusammenfiel.

erwerbsquelle unnötig gemacht hätten, will angesichts des kargen Jahresgehalts nebst Deputat wenig einleuchten. Eher läßt sich vorstellen, die berufliche Beanspruchung – die offensichtlich auch land- und gartenwirtschaftliche Tätigkeit umfaßte – habe solche Gelegenheitsarbeiten künftig nicht mehr zugelassen. Doch kommt noch etwas anderes hinzu. Mit dem 1754/55 durch Immanuel Breitkopf vervollkommenen Notentypiedruck wurde das Kupferstichverfahren rasch zurückgedrängt,³⁵ und C. P. E. Bach war einer der ersten, der sich der neuen Errungenschaft sogleich bei nahezu all seinen weiteren Publikationen bediente. Auf diese Weise beendete wohl einfach das Ausbleiben weiterer Aufträge das gerade erst so vielversprechend angelaufene Unternehmen.

Betrachten wir nunmehr den Beginn jener für die geschäftliche Beziehung zur Bach-Familie in Frage kommenden sechs Jahre. Zwar sind, über den eigenhändigen Matrikeleintrag hinaus, Nachrichten aus der Zeit vor 1750 vorläufig nicht zu ermitteln. Doch genügen die Angaben des Lebenslaufs, um auch hier eine bemerkenswerte Kongruenz sinnfällig zu machen.

Wahrscheinlich hatte Schübler nach seiner Lehrzeit zunächst noch im väterlichen Büchschäfterbetrieb Arbeit und Auskommen, bildete sich gleichzeitig musikalisch und allgemein weiter und bereitete sich nebenbei auf die Laufbahn des Lehrers³⁶ vor, indem er von etwa 1746 an den Kindern einiger Zellaer Honoratioren Privatunterricht erteilte. Da mögen die durch den Bruder vermittelten Kupfersticharbeiten für Leipzig nicht nur als ehrenvolle und interessante, sondern vielmehr als eine auf die Dauer einträgliche, naheliegende Verknüpfung von musikalischen Kenntnissen mit der Fertigkeit im Zeichnen und Gravieren begrüßt worden sein. Daß das spezielle Metier des Kupfer- und vor allem des Notenstichs ungewohnt war, zeigen am stärksten die Druckabzüge zum „Musikalischen Opfer“³⁷ mit ihrem teilweise noch recht unausgeglichenen Notenbild und den zahlreichen, oft überhaupt nicht oder nur notdürftig getilgten Stichfehlern. In den nachfolgenden Druckwerken läßt sich eine stetig zunehmende technische Versiertheit beobachten. Trotzdem wird das Niveau eines Berufsstechers kaum erreicht. Und wenn die Qualität der Stichausführung zur „Kunst der Fuge“ immer wieder gerügt worden ist,³⁸ so bestätigt das nur den Befund, der den fraglichen Kupferstecher anfangs als Neuling, später als allenfalls geübten Gelegenheitsarbeiter ausweist.

³⁵ Vgl. *Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses*, Leipzig 1969, S. 14 bzw. 35ff.

³⁶ Ein Lehrerseminar habe es seinerzeit noch nicht gegeben – so beantwortet Schübler die anlässlich einer Visitation an ihn gerichtete Frage, wo er ausgebildet sei.

³⁷ Vgl. Faksimileausgabe, a. a. O.

³⁸ Das Urteil Spittas, der Notenstich zur „Kunst der Fuge“ sei „*ziemlich geschmacklos, plump und fehlerhaft ausgefallen*“ (Spitta II, S. 683) – Graeser und Kinsky schließen sich dem an –, scheint uns allerdings in dieser Schärfe ungerechtfertigt. Die Stichfehler überschreiten im Vergleich zu zeitgenössischen gestochenen Musikalien den Rahmen des üblichen nur wenig. Dabei muß man berücksichtigen, daß es zu einer gewissenhaften Schlußredaktion, die Sache der Herausgeber gewesen wäre und die Verantwortung für die Beseitigung der

Es war vor allem das graphische Beiwerk der Notendrucke, das auf die Spur Johann Heinrich Schüblers geführt hatte. Auch hier ließ sich das Fortschreiten von den schlichten Verzierungen im „Musikalischen Opfer“ zu den drei Schlußornamenten der Friedemannschen Sonate und schließlich zum vielgestaltigen Schmuck der „Kunst der Fuge“³⁹ mit zunehmender Erfahrung und Selbstsicherheit des Graveurs in Einklang bringen (vgl. Abb. 4, 5, 6, 9, 1-3). Die Hoffnung, in Zella-Mehlis irgendwo auf eine zeichnerische oder druckgraphische Arbeit ähnlicher Art zu stoßen, blieb bislang unerfüllt. Dafür trat ein bemerkenswerter, vorher nicht absehbarer Aspekt zutage.

Zella St. Blasii⁴⁰ war, in engster wirtschaftlicher Verflechtung mit dem benachbarten Suhl, seit alters ein Zentrum der Waffenherstellung. Noch 1838 nennt Ludwig Bechstein Suhl „die Rüstkammer Deutschlands, man hätte einst sagen können: Europa's“⁴¹. Wie einer Beschreibung Zellas aus dem Jahre 1758⁴² zu entnehmen ist, dominierten damals die Berufe der „*Hammer- und Robr-Schmiede, Schleiffer, Schmiergler, Schlosser, Schreiner, Schächter, Bobrer, Huf-, Waffen- und Nagel-Schmiede*, erst danach folgen „*auch Schneider, Schuster, Becker, Zimmerleute, Lein- und Barchantweber, Metzger und dergleichen Handwercksleute, welche in ihre Zünfte eingetheilet sind*“.

Zum Büchsenmacher-Handwerk gehörte das Gravieren, Eisen- und Holzschneiden, denn das uralte Bedürfnis, die Waffe zu verzieren, hatte auch bei den Feuerwaffen früh zu einer eigenen, reich entfalteten Dekorationskunst geführt.

War für die Herkunft der Kupferplatten zur „Kunst der Fuge“ und der beiden vorausgehenden Werke Zella erst einmal in Betracht gezogen, so mußte die Ähnlichkeit bestimmter Figurationen des Notenschmucks mit Gravuren auf Gewehr- und Pistolenbeschlägen sowie Schnitz- und Einlegearbeiten auf Büchenschäften und -läufen auffallen. Die „Kunst der Fuge“ und das Waffenhandwerk – eine wahrlich unerwartete Perspektive!

Tatsächlich befinden sich in den Waffensammlungen von Zella-Mehlis und Suhl vereinzelt Gewehre und Pistolen einheimischer Produktion aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Dekor an die graphische Gestaltungsweise in den

Stichfehler eingeschlossen hätte, nicht gekommen ist. In bezug auf das Notenbild und die Beschriftung möchte man einer Kritik schon eher zustimmen. Das Ganze macht einen etwas derben, provinziellen Eindruck. Hier ist aber zu bedenken, wie wenig sich unser Anspruch an gedruckte Noten mit der Einstellung einer Zeit decken kann, in der der Notendruck gerade erst anfang, die handschriftliche Verbreitung von Musikalien einzuholen. Die Zeitgenossen jedenfalls haben – das bestätigt nicht zuletzt das Fehlen jeder diesbezüglichen Kritik bis weit in das 19. Jahrhundert hinein – das Erscheinungsbild des Originaldrucks der „Kunst der Fuge“ offenbar als durchaus zureichend empfunden.

³⁹ Die „*Probe-Stücke*“ C. P. E. Bachs enthalten keinerlei ornamentale Zusätze.

⁴⁰ Seit 1919 mit dem nahegelegenen Mehlis zur Ortschaft Zella-Mehlis zusammengeschlossen.

⁴¹ *Wanderungen durch Thüringen*, Leipzig 1838, S. 53.

⁴² *Sammlung verschiedener Nachrichten ...*, a. a. O., II. Teil, Gotha 1758, S. 4.

Notendruckern erinnert. Es ist vor allem das aufwendige Rocaille-Ornament am Schluß des Contrapunctus 8, für das sich, etwa in den Holzarbeiten und Metallgravuren einer Pistole um 1750, bis in die Detailgestaltung hinein verblüffende Entsprechungen ergeben. Vielleicht darf man dem keine allzu große Bedeutung beimessen, denn diese Elemente sind Allgemeingut der Epoche und als solche verbindlich für jeden nur denkbaren Bereich der Dekorationskunst.

Es gibt aber unter den Ornamenten der drei Musikwerke Gebilde, die sich in Umriß und Linienbewegung sehr wohl auf Formen zurückführen lassen, wie sie, bedingt durch Kolben- und Schaffführung, für die Beschläge und Seitenplatten von Handfeuerwaffen charakteristisch sind: so eine Schlußtaktverzierung im „Musikalischen Opfer“ sowie die geometrischen Geflechte am Schluß des zweiten Satzes der Es-Dur-Sonate und der Contrapuncte 2, 6 und 10 (vgl. Abb. 4, 5, 6). In die gleiche Richtung weist der für den Augmentationskanon mit Bleistift entworfene und mit Tinte nachgezogene – hernach jedoch nicht gestochene – Blumenfries (vgl. Abb. 8). Das Zierband ist sorgfältig für den vorgegebenen Raum innerhalb der beiden halbleeren Notensysteme disponiert, beginnt jedoch links oben ein wenig über der Eingrenzung, um sich zum rechten Rand hin kaum merklich zu verjüngen: Verrät sich hier nicht als Tendenz, was in den winkelförmigen, ovalen oder halbovalen, außen spitz oder abgerundet auslaufenden Waffenverzierungen ausgeprägt wirksam ist?

Um in der Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen Waffengravuren und dem Notenschmuck weiterzukommen, bedürfte es spezieller Untersuchungen zur Waffenherstellung und zum Verhältnis von überregionalem und lokalem Dekorationsstil im Suhl-Zellaer Raum.⁴³ Dazu wären umfangreiche Recherchen in den deutschen bzw. europäischen Waffensammlungen nötig. Da die früher in Zella und Suhl vorhandenen reichen Bestände nach dem zweiten Weltkrieg empfindlich dezimiert wurden und wohl vieles davon sich heute in Amerika befindet, müßten die dort zugänglichen Sammlungen in die Nachforschungen einbezogen werden. Möglicherweise kommt dabei eines Tages irgendwo eine Waffe zum Vorschein, deren Dekor sich als Arbeit unseres Notenstechers nachweisen läßt. Die Aussichten auf einen solchen Fund sind, wie der nachstehende Abschnitt zeigt, vielleicht gar nicht einmal gering.

3

Auf der Suche nach einem Beispiel der Fertigkeit Schüblers im „Gravieren und Eisenschneiden“ fand sich in Zella-Mehlis ein eisernes Steinschloß-Feuerzeug, das sich dem biographischen Kontext überraschend einfügt.

Aussehen und Machart verweisen auf die Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Gerät ähnelt in Form, Funktionsweise und Größe einem Gewehrshloß der Zeit und ruht auf drei Standbeinen. Die flache Oberseite des nach hinten schmal zulaufenden, abwärts gebogenen Bügels ist mit einer zweiteiligen

⁴³ Laut Auskunft von Buchdruck- und Waffenspezialisten entsprechen die Graphiken im Originaldruck der „Kunst der Fuge“ durchschnittlichem Kunstgewerbe der Zeit; sowohl Buchschmuck wie Waffengravuren, im allgemeinen künstlerisch anspruchsvoller gehalten, sind häufig den von Meistern des Kupferstichs angelegten Musterbüchern entnommen.

Gravur verziert (vgl. Abb. 10, 11). Das Rechteck enthält Symbole des Schlachtens: ein Rind, zwei unter einem Rindskopf gekreuzte Beile, dazu Hackmesser, Stichmesser, Wiegemesser und Hängeholz. Das sich anschließende dreieckige, spitz ausgezogene Feld zeigt ein Pflanzenornament. Die fünfblättrige Blüte findet sich nahezu gleich am Schluß des Augmentationskanons (Abb. 12), und das stilisierte Blattwerk entspricht, bis hin zur Strichführung der Schraffuren, Details der *Contrapunctus 8* beschließenden Monogrammeinfassung – nicht zu vergessen die künstlerische Unzulänglichkeit und die Naivität, mit der vor allem das Tier und die Schlachtwerkzeuge dargestellt sind, einschließlich des in die linke untere Ecke hinzugefügten Grasbüschels.

Und wenn wir jetzt daran erinnern, daß der Schwiegervater Johann Heinrich Schüblers der Metzgermeister Johann Valentin Recknagel in Zella war,⁴⁴ und nachdem feststeht, daß sich das Feuerzeug seit Generationen im Besitz einer Familie befindet, die in direkter Linie zurückgeht auf Margaretha Elisabeth Schübler (1737–1796), die Schwester unseres Organisten und Schulmeisters, erscheinen Zweifel ausgeschlossen: Hier hat uns ein glücklicher Zufall ein Beweisstück in die Hand gespielt! Vermutlich hat Schübler das Gerät anlässlich eines festlichen Ereignisses im Recknagelschen Haus als Geschenk überreicht, nachdem er es mit der beziehungsvollen Gravur versehen hatte.⁴⁵

Die endgültige Zuschreibung der betreffenden Stecherarbeiten an Johann Heinrich Schübler gründet sich auf eine größtmögliche Stimmigkeit einer Vielzahl von Einzelmomenten. Dennoch bleibt ein ungeklärter Rest, das heißt eine Reihe von Phänomenen, die sich gegenwärtig noch nicht widerspruchsfrei in das Gesamtbild einfügen lassen. Die wichtigsten Punkte seien nachstehend aufgeführt und in ihrer Problematik kurz angesprochen:

1. Die Schriftstücke von der Hand Schüblers boten sich für einen Schriftvergleich an. Dabei zeigen die lateinischen Wörter der im übrigen in deutscher Schrift verfaßten Dokumente einige Ähnlichkeit mit den in lateinischen Buchstaben gravierten Überschriften und Vortragsbezeichnungen. Hier und da treten aber, sowohl bei einzelnen Buchstaben wie vor allem bei den arabischen Ziffern, Abweichungen auf. Es läßt sich schwer ausmachen, inwieweit die Differenzen mit der Technik des Kupferstichs zusammenhängen oder auf andere Ursachen zurückgehen, zum Beispiel auf das Vorbild des Bruders, der Stichvorlage oder ganz bestimmter Regeln. Eine zusätzliche Schwierigkeit besteht darin, daß für den Vergleich verwertbare Schriftzeugnisse erst vom Jahre 1759 an vorliegen. Vielleicht könnte der Fund eines Schreibens aus der Zeit um 1750 nähere Aufschlüsse bringen.
2. Die stilistische Herkunft des Ornamentenschmucks ist noch ungeklärt. Es muß vor allem geprüft werden, inwieweit Einflüsse aus der Volkskunst vorliegen oder bis zu welchem Grad eine individuelle Ausprägung anzunehmen ist.

⁴⁴ Vgl. den Lebenslauf Schüblers (S. 79f.).

⁴⁵ Der Anlaß wird sich kaum je feststellen lassen. Als früheste Zeitgrenze muß man wohl 1754, das Jahr der Verlobung, ansetzen. Ebenso wenig läßt sich der Weg rekonstruieren, auf dem das Erbstück, vermutlich nach dem Tod Recknagels (1781), in die Schübler-Linie zurückgefunden hat.

3. Auf wessen Initiative gehen die eigenartigen, für Notenstiche höchst unüblichen Schmuckbeigaben im Originaldruck der „Kunst der Fuge“ zurück? Verdanken sie sich dem künstlerischen Betätigungsdrang des jugendlichen Kupferstechers, oder ist Bach selbst es gewesen, der die dekorative Ausstattung angeregt hat?

Folgender Umstand könnte in dieser Frage weiterführen. Bekanntlich lehnt sich Bachs „*Clavier Übung*“⁴⁶ in Titelgebung, Form und Gesamtkonzeption eng an die zweibändige Sammlung „*Neuer Clavier Übung Erster Theil*“ (1689) und „... *Anderer Theil*“ (1692) seines Leipziger Amtsvorgängers Johann Kuhnau an.⁴⁷ Zu der außerordentlichen Verbreitung dieses in Kupfer gestochenen, bis in die 1720er Jahre immer wieder aufgelegten Werks hat wohl nicht zuletzt auch die originelle Aufmachung beigetragen: Der Notenstich des zweiten, sowie ab 1695 auch des ersten Teils ist durchweg mit Arabesken geschmückt. Die hübschen, sorgfältig gravierten Blumen sind, je nach verbliebenem Raum, einzeln, paarweise oder als Band – gelegentlich mit Puttengestalten darin – in die jeweils unterste der zweisystemigen Akkoladen eingepaßt (vgl. Abb. 7). Es darf als sicher gelten, daß Bach die Drucke genau gekannt, wenn nicht selbst besessen hat.⁴⁸ Ist es zu abwegig, hier das Vorbild für das Rankenwerk der „Kunst der Fuge“ zu vermuten? Vielleicht hat Bach, eingedenk des Kuhnauschen Erfolgs, sich von dem gefälligen Äußeren eine absatzfördernde Wirkung erhofft – wobei freilich die Blumenmotive, die den „*sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi, ... allen Liebhabern zu sonderbarrer Annehmlichkeit aufgesetzt und verlegt von Johann Kuhnauen*“ wohl anstehen mochten, hier in einen seltsamen Widerspruch zur Strenge des musikalischen Inhalts geraten.

4. Das Monogramm im Originaldruck der „Kunst der Fuge“ gibt immer noch Rätsel auf. Vergleicht man es mit der dem Brauch entsprechenden bescheidenen Signatur Johann Georg Schüblers am Schluß des „Musikalischen Opfers“, dann erscheint sowohl die Platzierung mitten im Werk wie vor allem die aufwendige Einfassung unangemessen.⁴⁹ Haben hier vielleicht das Selbstbewußtsein des „Künstlers“⁵⁰ oder einfach Unerfahrenheit hineingespielt? Vielleicht läßt sich einmal Näheres sagen, wenn das Monogramm je irgendwo ein zweites Mal gefunden werden sollte.

⁴⁶ Von 1726 bis 1730 in sechs Einzelheften erschienen; 1731 als *OPUS I* zu einem Band vereinigt.

⁴⁷ Siehe R. D. Jones, Krit. Bericht NBA V/1, S. 54; auch H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 191f.

⁴⁸ Ein dokumentarischer Beleg ist dem Verfasser nicht bekannt.

⁴⁹ Diesen berechtigten Einwand hat Th. van Huijstee in *Mens en Melodie* 32, 1977, S. 415f., anlässlich einer Rezension der Schrift des Verf. *Die wiederbergestellte Ordnung* ..., a.a.O., erhoben.

⁵⁰ Nachdem keiner der von Johann Heinrich Schübler besorgten Notenstiche einen Schlußvermerk aufweist, legt das den Gedanken nahe, das Monogramm sei an dieser Stelle nicht als Siegel des Notenstechers, sondern als die Signatur des Zeichners und Graphikers zu verstehen.

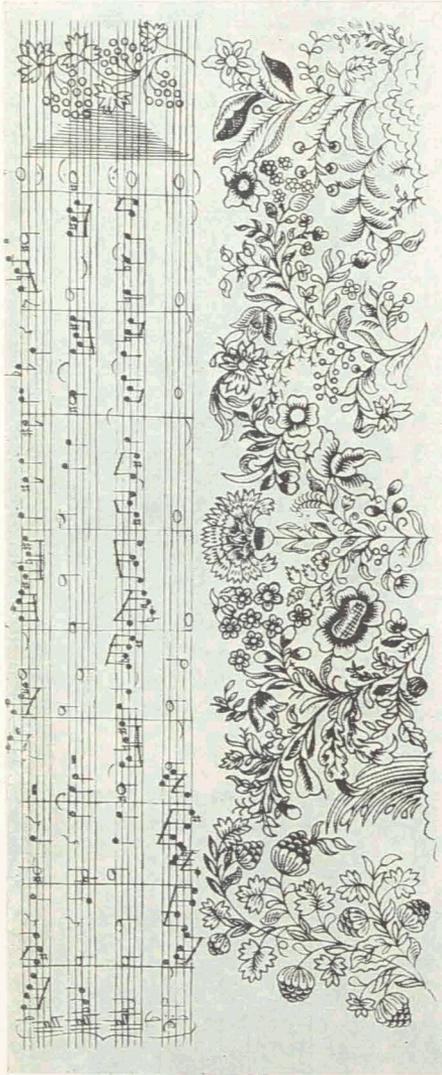
5. Warum schweigen sich die Dokumente über eine Graveurtätigkeit Schüblers aus? – Das Fehlen von Hinweisen rechtfertigt noch keine Zweifel, solange die Nachrichten, die sich zudem im wesentlichen auf das Amt in Schule und Kirche beziehen, so relativ spärlich sind. Außerdem deutet alles auf eine höchstens gelegentliche graphische Betätigung, was die Chancen, eine Mitteilung darüber zu finden, weiterhin einschränkt.

6. Nur zu nahe liegt die Frage: Weshalb hat Schübler die Kupfersticharbeiten für den „berühmten Bach“ und dessen Söhne in seinem Lebenslauf nicht erwähnt? Es ist müßig, den vielen möglichen Gründen nachzugehen. Es fällt aber auf, daß von den entsprechenden Aktivitäten des Bruders gleichfalls nicht die Rede ist. Das könnte zum einen bedeuten, Schübler hätte das Verhältnis zu Bach in seinem Lebenslauf nur so weit angesprochen, wie es für den Ausbildungsgang von Interesse war. Zum anderen dürfen wir uns nicht vorstellen, daß das Stechen der Kupferplatten zu den Bach-Werken für Schübler viel mehr als eine rein handwerkliche Arbeit – und eine geschäftliche Angelegenheit dazu – bedeutet hätte; es lag also kein Grund vor, irgendein Aufhebens davon zu machen. Und etwas wie ein historisches Verständnis oder gar eine romantisch-verklärende Sicht mußte ihm völlig fernliegen.

An den letzten Punkt anknüpfend fragt man sich, wieweit Schübler überhaupt von der zeitgenössischen Einschätzung der von ihm in Kupfer gestochenen Werke sowie von ihrem unterschiedlichen Weg – vorab dem Schattendasein der „Kunst der Fuge“ und dem Erfolg der bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehrfach wieder aufgelegten „Probestücke“ – Kenntnis hatte, nicht zu reden davon, daß ihm die wahre Bedeutung gerade der letzten beiden Werke wohl verschlossen bleiben mußte. Demnach hätte Johann Heinrich Schübler sozusagen unwissend seine bescheidene, heimischer Büchsenmachertradition entstammende Gravierkunst in den Dienst der Herausgabe zweier epochaler musikalischer Werke gestellt, von denen das eine den Abschluß eines Zeitalters, das andere den Beginn der neuen Ära repräsentiert: Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* und Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

A musical score for a fugue, consisting of five staves of notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is arranged in a traditional layout with the staves running horizontally across the page. The notation is dense and complex, characteristic of a fugue. The score is oriented vertically on the page, with the staves running from top to bottom.

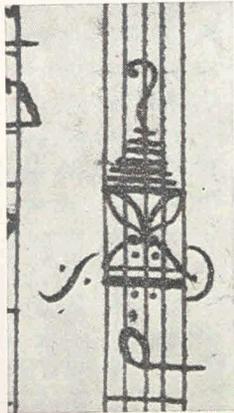




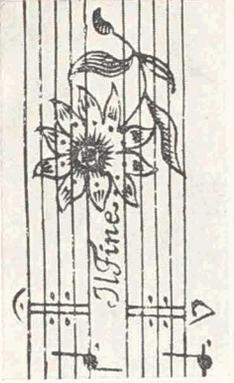
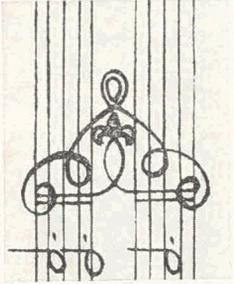
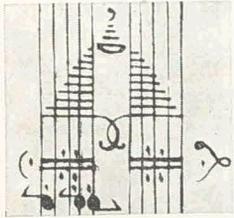
2. Kunst der Fuge, Originaldruck: Schluß des Contrapunctus 4



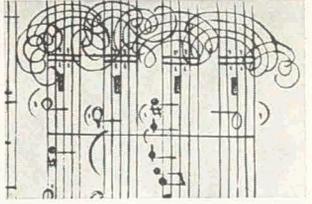
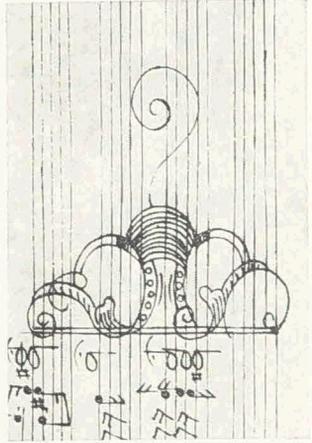
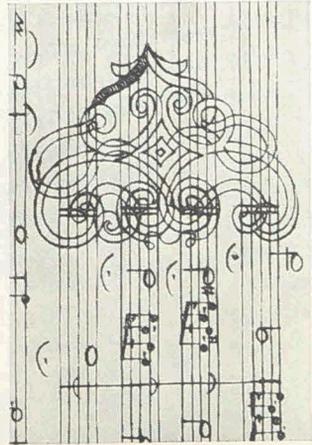
3. Kunst der Fuge, Originaldruck: Schluß des Contrapunctus 5



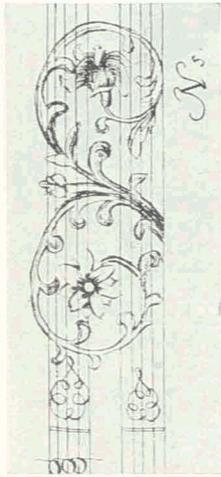
4. Musikalisches Opfer, Originaldruck:
Schlußverzierung (Flötenstimme)



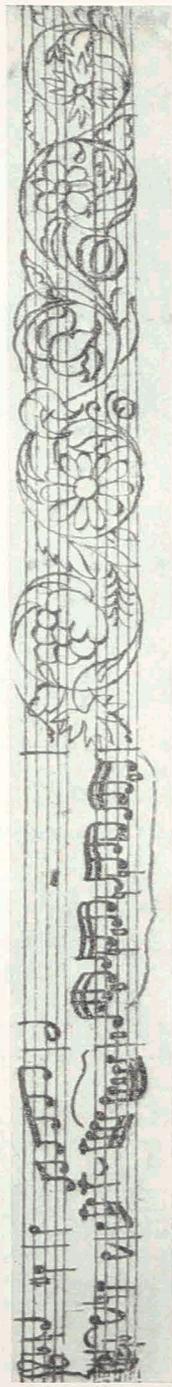
5. W. F. Bach, *Sonate pour le Clavecin* (Es-Dur), Originaldruck:
Schlußverzierungen zum 1., 2. und 3. Satz



6. Kunst der Fuge, Originaldruck: Schlußornamente zu Contrapunctus 2, 6 und 10

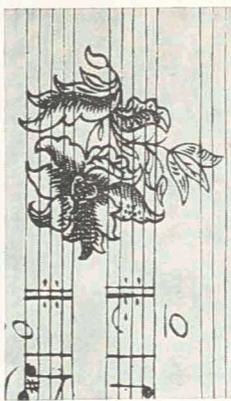
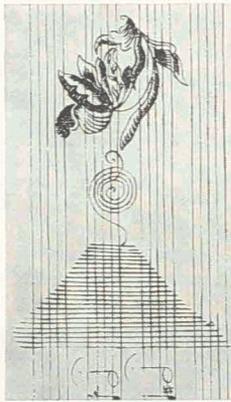


7. J. J. Kuhnau, *Neuer Clavier Übung Erster Theil*, Originaldruck (Aufl. 1695): Arabesken

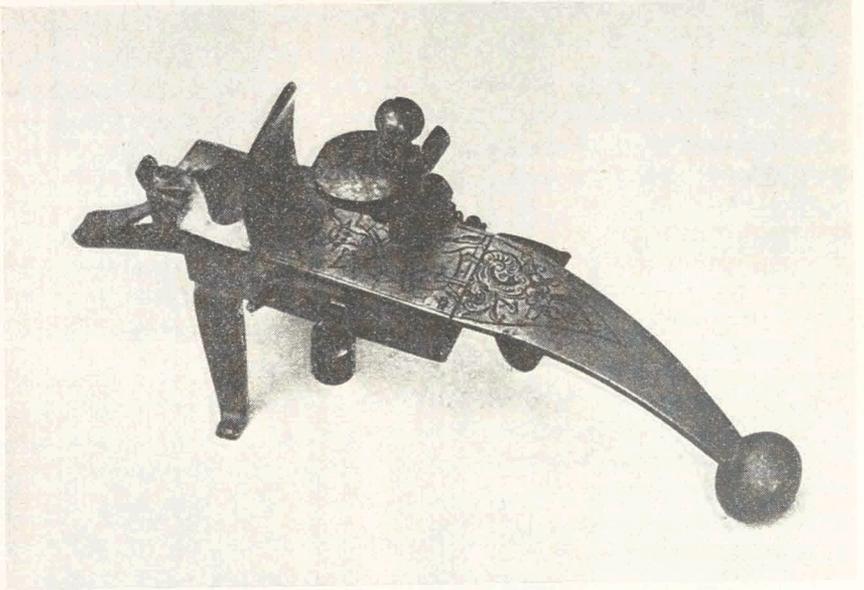


8. Kunst der Fuge, Berliner Autograph, Beilage 1

(*Ms. ms. Bach P 200*): Arabeskenentwurf für den Augmentationskanon, S. 2 unten



9. Kunst der Fuge, Originaldruck: Schlussvignetten (S. 42, 8, 56)

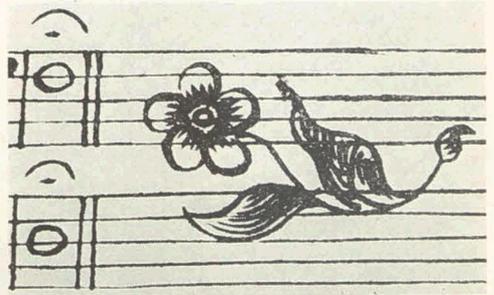


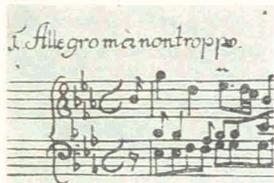
10. Steinschloßfeuerzeug, Zella-Mehlis (Mitte 18. Jahrhundert)



11. Gravur des Feuerzeugs (Detail)

12. Kunst der Fuge, Originaldruck: Schlußvignette des Augmentationskanons





13. Überschriften aus den Originaldrucken a) des Musikalischen Opfers, b) der Sonate Es-Dur von W. F. Bach, c) der Kunst der Fuge, d) der „Achtzehn Probe-Stücke in Sechs Sonaten“ von C. P. E. Bach

und Motzward Joh. Valentin Auktionsalt, alt, den Tochter Margarete
 Ha. Enobau anobob, und sah mit in alban den 28. Jan. 1755.
 in Holla copuliren sa, Jan. — Fluchten er im nachh D.
 Jahr als organisten Substitut und hennach 18. Jahr in Orga-
 nisten u. Mager, Schullerhand Dienst mit Bistumshand vor dasen
 gan Gemeinde danielich vorwollt hatte, so unna in 16. februar.
 1768. in vierzig Organisten u. Mager, Schullerhand Halle inofien
 For ind horigen Organisten Schmitz indigenen ind licher ind 16. febr.
 1768. im Dreyzyl. Ober. Consistorio, zur horigen Organisten u.
 Mager, Schullerhand Dienst u. braybar wir in, und dasen
 Dienst den 18. May 1768. in Holla antuat. — A. P. A.

14. Schluß des von Johann Heinrich Schübler 1801/02 geschriebenen Lebenslaufs (Archiv der ev. Kirche Zella St. Blasii)

Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit

Von Herbert Zimpel (Köthen)

Das Studium der im Archiv von St. Agnus zu Köthen lagernden „Gravamina“ (Beschwerdeschriften) der Köthener Lutheraner, veranlaßt und zum größten Teil verfaßt von der Fürstinwitwe Gisela Agnes und gerichtet an den regierenden Fürsten, Bachs Brotherrn Leopold, wirft die Frage auf, ob es tatsächlich nur diejenigen Beweggründe für den Ortswechsel von Köthen nach Leipzig waren, die Bach Georg Erdmann in dem bekannten Brief vom 28. Oktober 1730¹ mitteilt. Demnach trieben ihn die amüsische „Berenburgische Princeßin“, die zurückgehende Musikneigung des Fürsten, die Sorge um die wissenschaftliche Ausbildung der Söhne und die verlockend beschriebene Leipziger Kantorenstelle von Köthen fort. Damit hat jedoch Bach seinem Jugendfreund das vollständige Köthener Panorama nicht sichtbar gemacht, das – wie noch zu zeigen sein wird – um diese Zeit erheblich getrübt war und einen rechtlich denkenden Mann und strenggläubigen Lutheraner, wie es Bach zweifellos war, nicht gerade zum weiteren Verweilen im Fürstentum Anhalt-Köthen animiert haben dürfte. Ein kurzer Blick in die Köthener Kirchengeschichte mag dies erhellen.

Mit Einführung der Reformation nahm die gesamte anhaltinische Kirche nach Bekenntnis und Gottesdienstordnung lutherisches Gepräge an. In Auslegung des aus dem Augsburger Religionsfrieden abgeleiteten Rechtssatzes „cuius regio, eius religio“ setzte im Jahre 1596 Fürst Johann Georg mit Gewalt und Hartnäckigkeit in der Stadt Köthen und in fast allen Dörfern des Fürstentums den Calvinismus durch. Dennoch widersetzte sich ein Teil des Landadels diesen Bestrebungen, so daß einige Parochien als Hort des Luthertums verblieben. Da Köthen nur ein einziges Gotteshaus, die nunmehr reformierte Stadt- und Kathedrale St. Jakob, besaß, mußten sich alldiejenigen ihrem Bekenntnis treugebliebenen Stadt-Lutheraner in diese Dörfer bzw. auf benachbartes preußisches Gebiet begeben, die den Gottesdienst nach ihren Glaubensvorstellungen halten wollten. Die hierzu erforderlichen langen Wege bei Wind und Wetter waren besonders beschwerlich für Kinder, die zur lutherischen Unterweisung in die umliegenden Gemeinden geschickt wurden.

Insgesamt hatten die Köthener Lutheraner ein hartes Los zu tragen, nicht nur, weil ihnen Kirche und Schule fehlten, sondern weil sie auch von allen öffentlichen Ämtern, von städtischen Stiftungen und Stipendien, ja selbst vom Hospital ausgeschlossen waren. Städtischen Bediensteten war es untersagt, Lutheranerinnen zu ehelichen, und die Behörden erfanden laufend Schikanen zur Reduzierung der Zahl ihrer konfessionellen Gegner. Systematisch wurden die Lutheraner in die Stadtarmut abgedrängt. Andererseits blühte der Opportunismus, denn wer in der Stadt zu Wohlstand und Ansehen gelangen wollte, mußte

¹ Dok I, Nr. 23.

zu den Reformierten konvertieren. Solche Zustände vergifteten zwangsläufig die Atmosphäre. Handgreifliche Auseinandersetzungen zwischen Reformierten und Lutheranern, sowohl unter Kindern als unter Erwachsenen, waren in Köthen an der Tagesordnung.

In dieser mißlichen Lage atmeten die Lutheraner merklich auf, als sich im Jahre 1692 der regierende Fürst Emanuel Leberecht gegen den Widerstand seiner Vettern mit der dem niederen anhaltinischen Landadel entstammenden Gisela Agnes von Rath aus Klein-Wülknitz bei Köthen trauen ließ. Gisela Agnes (1669–1740) war orthodoxe Lutheranerin; ihr Heimatort Klein-Wülknitz war Teil der Parochie Wörbzig, die im Fürstentum den Ruf einer Hochburg des Luthertums hatte. Die neue Landesherrin, zwei Jahre älter als ihr Mann, eine nach Meinung der Zeitgenossen mit Schönheit und Geist reich ausgestattete Persönlichkeit, griff sofort mit Energie und Scharfsinn zugunsten der Lutheraner in die Köthener Politik ein. Bereits 1693 wurde in Köthen die freie lutherische Religionsausübung proklamiert, in deren Folge eine lutherische Schule gegründet wurde. Am 9. Oktober 1694, dem 25. Geburtstag seiner Frau, legte der reformierte Landesherr höchstpersönlich den Grundstein zu einer lutherischen Kirche in Köthen. Dabei vermauerte man im Fundament neben Bibel und lutherischem Katechismus eine eigens zu diesem Zweck geprägte Medaille mit der trotzigen Aufschrift „Virtus repulsae nescia sordidae“ (Die Tugend weiß nichts von verächtlicher Abweisung) und der emblematischen Abbildung eines gegen einen Felsen springenden Pferdes.

Der Bau einer lutherischen Kirche im traditionell reformierten Umfeld erwies sich als Vorgang von weitreichender Resonanz unter den Glaubensgenossen im gesamten Reich. In zahlreichen Kirchen wurden Kollekten dafür bestimmt, und aus allen Himmelsrichtungen flossen Baugelder nach Köthen. Die Spendenliste verzeichnet namhafte Beträge aus Bayreuth, Culmbach, Altenburg, Danzig, Elbing, Königsberg, Berlin, Leipzig, Dresden, Stargard, Wittenberg, Schulpforta, Laußig und Grimma. Man sammelte im gesamten Kurfürstentum Sachsen, in der Grafschaft Mansfeld und im Herzogtum Magdeburg. Ja selbst aus Schweden kam der stattliche Betrag von 200 Reichstalern.

Nach fünfjähriger Bauzeit wurde die Kirche am 7. Mai 1699 eingeweiht und erhielt den beziehungsvollen Namen St. Agnus. Laut Fundationsurkunde war es eine Patronatskirche der jeweiligen lutherischen Landesfürstin bzw. einer anderen glaubensgleichen Angehörigen des Fürstenhauses. Die Patronin hatte das Recht der Berufung von Predigern und Lehrern. In Verwaltungsfragen stand ihr ein von ihr gewählter Rechtsgelehrter zur Seite, der in Verbindung mit dem Kirchenvorsteher (meist einem lutherischen Bürger) die geschäftlichen Angelegenheiten regelte.

Somit war die Patronin, ausgestattet mit den „iura patronalia“ – die später mit den landesherrlichen „iura episcopalia“ in heftigen Konflikt geraten sollten –, das eigentliche Oberhaupt der Köthener Lutheraner, ohne deren Zustimmung keine Angelegenheit der Agnuskirche und -schule rechtskräftig geregelt werden konnte. Bestärkt wurde sie in dieser Position durch ihre inzwischen bei Kaiser Leopold I. in Wien auf Kosten des Landes Köthen durchgesetzte Ernennung zur „Reichsgräfin von Nienburg“, die ihr und ihren Kindern das fürstliche Erbrecht zusicherte.

Von Anfang an hatte Gisela Agnes einen Kampf an zwei Fronten zu bestehen, den um ihre Anerkennung in der fürstlich-anhaltinischen Verwandtschaft und den um die Sicherung und den Ausbau ihrer Patronatsrechte. Diesen Kampf versuchte sie mit ungewöhnlichen juristischen Vorkehrungen zu bestehen. Bereits im Jahre 1701 konnte sie ihren damals dreißigjährigen Mann zur Abfassung seines Testaments bewegen, das ihr bei Ableben des Landesfürsten unbeschränkte Vollmacht in der Regierung und bei der Vormundschaft ihrer Kinder zusicherte, die Rechte der Lutheraner verbriefte und dem zukünftigen Landesherrn ausdrücklich den Schutz der Lutheraner anbefahl.

Schneller als erwartet wurde die Testamentsvollstreckung spruchreif, denn bereits 1704 wurde Gisela Agnes Witwe. Während ihrer Vormundschaftsregierung, die bis zum Jahre 1715 währte, protegierte sie eindeutig die Lutheraner.

1711 fühlte sie sich so fest im Sattel, daß sie in Köthen ein Fräuleinstift für adlige Lutheranerinnen gründete, was zwangsläufig die reformierte Gegenpartei herausforderte. In Vorausahnung zukünftiger Schwierigkeiten ließ sie sich 1708 in einem Vormundschaftsvergleich, zu dessen Garantie sie immerhin den preußischen König zu verpflichten verstand, und 1715 und 1716 in Rezessen mit ihrem nun großjährigen Sohn Leopold ihre Rechte und damit auch diejenigen der lutherischen Gemeinde bestätigen. Vorsichtigerweise bezog sie in den letzten Vertrag noch Leopolds jüngeren Bruder August Ludwig ein, „da etwa die Regierung, so doch Gott verbüten wolle, durch Succession auf uns kommen möchte“².

Alle diese juristisch klug eingefädelten Absicherungen erwiesen sich aber schon bald als wertlos, denn 1722 klagt sie über Leopold: „Es ist nicht gehalten, was man den armen Lutheranern versprach in meinen pactis, man zeigt einen großen Haß gegen Gott und diese armen Leute, mein Sohn hält nichts.“³

Worin lag nun dieser Haß begründet? Offensichtlich war der Sohn ebenso eigensinnig wie seine Mutter und versuchte im Fürstentum um jeden Preis zu demonstrieren, wer Herr im Hause sei. Andererseits fiel es Gisela Agnes unverkennbar schwer, als langjährige und erfahrene Regentin kampfflos von der Regierungstribüne abzutreten. Da sich Gisela Agnes auf ihren Witwensitz Schloß Nienburg zurückzog, erschien die Position der Lutheraner in der Stadt Köthen geschwächt. Augenfällig für jedermann repräsentierten die beiden Residenzen Köthen und Nienburg fortan zwei feindliche Lager. Das reformierte Konsistorium, angeführt von dem Superintendenten Nathanael Gottlieb Splithusen, nutzte die Chance des Regierungswechsels zur Offensive und wußte selbst Leopold in kurzer Zeit zu seinem gefügigen Werkzeug zu machen. „Ew. Lbd. wissen es selbst zur Genüge“, schreibt Gisela Agnes ihrem Sohn, „daß ich gern in Frieden wolte mit Sie leben, wenn nur ihr Consistorium wolte“, und zitiert weiter unten Leopolds eigene Meinung, daß sein Konsistorium „ein gantz Land vexiren“ könnte.⁴

² Archiv St. Agnus, Köthen, Aktenstück Nr. 52.

³ Ebenda, Nr. 48.

⁴ Ebenda, Nr. 1a.

Auf ihre „iura patronalia“ pochend, läuft sie in zahlreichen Gravamina Sturm gegen Leopold und sein Konsistorium, das unter Berufung auf die landesherrliche Kirchenhoheit, die „iura episcopalia“, die Gleichstellung der Lutheraner in eine Unterstellung umzuwandeln trachtet. Als Leopold ihr am 7. März 1723 in einer Angelegenheit der Nienburger Schloßkirche entgegenkommt, vermerkt sie verbittert auf der Rückseite des Briefes: *„Dieses ist das Einzige, so mir mein Herr sohn zu Gefallen gedahn die 7 Jar als. Er Regiret darum habe es bir angezignet als eine rabre sache.“*⁵

Eine Fülle ähnlicher Briefstellen bezeugt das äußerst gespannte Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Ein Wirrwarr von Gesetzen, von mit der Gegenwart widerstreitenden Traditionen und von oft augenblicklichen Fürstenlaunen entsprungenen Erlassen gab ständig neuen Anlaß zu Auseinandersetzungen. Der Kampf, hauptsächlich um die von den einzelnen Kirchen beanspruchten „Akzidentien“ (Nebeneinnahmen) geführt, entwickelte sich in einem so kleinen Gemeinwesen wie Köthen – man zählte zur Bach-Zeit etwa 2000 Einwohner und 275 Häuser – zu einem verbissenen Ringen um jeden zahlungsfähigen Bürger. Glaubensfragen und finanzielle Motive standen gleichermaßen im Vordergrund. Fürstenhaus, Stadtrat und Geistlichkeit, oft in undurchschaubarer Verquickung, handelten nach dem Prinzip, dem Bürger zu nehmen, was zu nehmen war.

Die Agnuskirche befand sich noch im Bau, als die durch das Nebeneinander zweier rivalisierender Gotteshäuser sich abzeichnenden Finanzquerelen mehr und mehr bemerkbar wurden. So mahnte ein Halberstädter Domherr von Münchhausen, der während der Bauzeit die Funktion eines Spendenvermittlers ausübte, in einem Brief vom 28. Dezember 1697 an den ersten lutherischen Prediger Sechting, *„sich mit denen reformierten Herren Predigern wegen der accidentien zu setzen, daß sie ein gewisses davon bekommen, sonst werden sie immer Streit und Wunder haben“*⁶.

Münchhausens Voraussage sollte sich schon bald erfüllen. Im Jahre 1716 hatte sich Gisela Agnes von Leopold bestätigen lassen (Punkt 7 des Vergleichs vom 25. August), daß in Köthen den Lutheranern keine zusätzlichen Geldabgaben für Taufen, Hochzeiten und Begräbnisse auferlegt werden dürfen. Zu diesem Punkt führt sie in den Gravamina von 1722 und 1723 ein krasses Beispiel an: Zahlten die lutherischen Hofbedienten bislang ihrem Prediger 8 Groschen für eine Taufe, so müssen sie jetzt ihre Kinder reformiert taufen lassen und dafür sowohl dem reformierten Superintendenten als auch dem lutherischen Prediger je einen Taler und acht Groschen bezahlen – eine Verteuerung um das Achtfache. Nach Gisela Agnes geschah dies einzig und allein, *„um ihnen ihre Religion schwehr zu machen“*⁷. Eindeutig handelte es sich hier um einen Eingriff der Reformierten in ein Einnahmegebiet der Lutheraner.

Blieben in diesem Falle den lutherischen Predigern auch noch einige Einnahmen erhalten, so wurden sie ihnen auf anderem Wege um so mehr entzogen.

⁵ Ebenda, Nr. I.

⁶ Archiv St. Agnus, Brief im Original und in Abschrift.

⁷ Archiv St. Agnus, Aktenstück Nr. 47.

Ein Paradebeispiel dafür muß Bachs Hausrauung gewesen sein, denn sie wurde für so wichtig befunden, daß sie in insgesamt vier Beschwerdeschriften auftaucht.

Am 3. Dezember 1721 ging Johann Sebastian Bach seine zweite Ehe mit Anna Magdalena Wilke ein. Im Köthener Schloßkirchenbuch heißt es dazu:

*„Den 3. December Ist Herr Johann Sebastian Bach, HochFürstlicher Capell-Meister alhier Wittber, Und mit ihm Jungfer Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülckelns, HochFürstlich Sachsen Weißenfelsischen Musicalischen Hoff- und Feld Trompeters eheliche jüngste Tochter auf Fürstl. Befehl in Hause copuliret worden.“*⁸

Fast gleichlautend ist eine zweite Eintragung im Trauregister der Jakobskirche. Zu diesem Ereignis vermerken die Gravamina von 1723:

*„Wann Haus-Trauung bey Ihrer Hochfürstl. Durchl. Regierung geschehen, so haben müssen, wann Beyde Verlobte Lutherischer Religion, vermöge des Reccesses der bey der Vormundschaft gemacht: der Reformierten und Lutherischen Kirche einer jeden zehen Thaler gezahlt werden. Jetzo aber bekommt die Lutherische Kirche nichts, da der Capell-Meister Bach im Hause getrauet wurde, Bekabme die Kirche nichts. Da itzo der Apotheker Languth seine Tochter, welche Lutherischer Religion, mit einem Lutherischen Prediger aus Wernigerode im Hause und zwar von einem Reformierten Prediger Trauen ließ, so hat er der Kirche nichts erlegen wollen.“*⁹

Hausrauungen waren von jeher üblich. Besonders gern bedienten sich verwitwete Personen, so auch Johann Sebastian Bach, dieser Einrichtung, um so öffentliches Aufsehen zu vermeiden. Offensichtlich fühlte Bach sich durch den „fürstlichen Befehl“ nicht zur Zahlung von zehn Talern an die Agnuskirche verpflichtet. Der fürstliche Befehl kann als persönliches Entgegenkommen gewertet werden, kann aber auch als bereits allgemein bekannte Regelung rein formal zitiert worden sein, denn im Punkt 9 dieser Gravamina heißt es:

*„Bei Ihrer Durchl. Regierung mußten, so lutherischer Religion, in der Lutherischen Kirche Taufen und Copulieren lassen. Jetzo aber müssen alle Lutherischen Hofbedienten oben in der Schloß-Kirche Taufen und Copulieren lassen welches auch soweit extendiret worden, daß auch diejenigen dazu gezogen werden, welche nur den Titel vom Hofe und ein wenig droben zu arbeiten haben ob sie gleich keine Besoldung genießen, desgleichen müssen auch alle Schloß-Soldaten thun.“*¹⁰

Eine solche Regelung entzog den lutherischen Predigern umfangreiche Akzidentien, bestand doch zum Beispiel die Hofkapelle zur Hälfte aus Lutheranern (Bach, Spieß, Linike, Abel, Torlé, Freytag jun., Rose, Weber, Gottschalk und Rolle).

In diesem Zusammenhang ist ein Blick in die übrigen Punkte der Gravamina aufschlußreich, weil er mit aller Deutlichkeit die Methoden der reformierten Übergriffe zeigt:

⁸ Pfarramt der Jakobskirche Köthen, Traubuch der Schloßkirche 1692–1814, S. 41; Dok II, Nr. 110.

⁹ Archiv St. Agnus, Aktenstück Nr. 1c (Handschriftliches von Gisela Agnes, ab S. 44 „Gravamina der Lutherischen Kirche zu Cöthen“, insgesamt 20 Punkte umfassend, kanzleimäßige Reinschrift mit Randbemerkungen von Gisela Agnes).

¹⁰ Ebenda.

Protestiert wird u. a. gegen

- hohe Konsistorialgebühren, die den Lutheranern auferlegt werden
- Zusatzgebühren für Begräbnisse und Taufen, die an den reformierten Superintendenten abzuführen sind
- Einmischung des Konsistoriums in das Berufungsverfahren für lutherische Prediger und Schulbedienstete
- Behinderung des lutherischen Schulbetriebes
- Überwachung der Kirchenrechnungsführung durch das Konsistorium
- Vorschreiben des Predigttextes durch den Superintendenten
- Verweigerung der Erntedankfestkollekte bei allen Bürgern
- Zahlungsverweigerung oder nur widerwillige Zahlung von zugesicherten Akzidentien durch Schloßbedienstete mit fester Besoldung
- ausschließliche Trauung von Personen verschiedener Konfession in der Jakobskirche
- Entzug der Beerdigungsgebühren für Schloßbedienstete und Soldaten samt deren Frauen und Kinder
- Zahlungsverweigerung einer der Agnuskirche zugebilligten Summe von 800 Talern durch den Rat der Stadt
- Sperrung testamentarisch verfügbarer Geldzuwendungen an lutherische Armenhausinsassen
- Erhebung hoher Abzugsgelder von der durch Verkauf eines lutherischen Kirchengrundstücks erzielten Summe
- Verweigerung des sonst üblichen städtischen Baukostenzuschusses für den Bau des lutherischen Schulhauses
- Drangsalierung der lutherischen Landbevölkerung.

Erklärungen zu einigen der hier angeführten Fakten mögen folgen, um die damaligen Köthener Verhältnisse richtig auszuleuchten:

Wie der bereits zitierte Kommentar zu Bachs Haustrauung erkennen läßt, sind die Gravamina textlich so angelegt, daß nahezu jeder Beschwerdepunkt den scharfen Gegensatz zwischen der Vormundschaftsregierung der Fürstinwitwe und der jetzigen Regierung Leopolds herausstellt. Bei der Wahl dieses aggressiven Stils wurde wahrscheinlich einkalkuliert, daß der Gegner zumindest mit gleicher Münze zurückzahlen würde. Welche weiten Kreise diese Unruhe zog, zeigt zum Beispiel der Punkt 3 der Gravamina, der sich mit der Behinderung des Schulbetriebes befaßt. Während der Vormundschaftsregierung war die Besetzung der Lehrerstellen an der lutherischen Schule ausschließlich durch die Kirchenpatronin erfolgt. Jetzt aber *„bat man die Schul-Bedienten, ob sie gleich von Ihrer Durchl. dem Landesherrn sind praesentiret worden, nicht einmal annehmen wollen, sondern wurden in Ihrer Information eine Zeitlang gebindert, daß die Jugend in die Schule nicht gehen konnte“*¹¹.

Die Erntedankfest-Kollekte (Punkt 6 der Gravamina) muß eine wesentliche Einnahmequelle der Lutheraner gewesen sein. Bisher war es üblich gewesen, daß am Erntedankfest sowohl unter den Lutheranern selbst als auch in den Häusern der Reformierten gesammelt wurde. Unter Leopolds Regierung wurde nun verfügt, daß am Erntedankfest die Lutheraner mit ihren Kollektebüchsen

¹¹ Ebenda.

die Häuser der Reformierten nicht mehr betreten durften, wodurch wenigstens die Hälfte der bisherigen Kollekte für die Lutheraner entfiel.

Ein weiterer Streitpunkt, um den noch bis 1777/78 prozessiert wurde, betraf einen Betrag von 800 Talern. Aufgrund eines landesfürstlichen Erlasses vom Jahre 1701 (Testament des Fürsten Emanuel Leberecht) hätten die Lutheraner, die ja vom städtischen Hospital ausgeschlossen waren, 800 Taler Abfindung aus einem dem Köthener Hospital zugeordneten privaten Stiftungskapital, das der Stadtrat verwaltete, erhalten sollen. Die Zahlung dieses Betrages, die offensichtlich Gisela Agnes nicht einmal während ihrer eigenen Regierungszeit durchsetzen konnte, ist unter der reformierten Vorherrschaft nie erfolgt.

Zur Drangsalierung der lutherischen Landbevölkerung – zu der im St.-Agnus-Archiv mehrere Gerichtsprotokolle vorliegen – heißt es in Punkt 17 der Gravamina:

„Und obngeachtet, obgleich das Hochfürstl. Testament denen Lutheranern ein freyes Exercitium Religionis verspricht, sondern auch der Oßnabrückische Friede Anbalt in Specie privilegiert, so ist auffen Lande in Fürstl. Cöthenischen ein rechter Religionszwang eingeführet, man verwehrt denen Kindern von Lutherischen Eltern, welche in Reformierten Parochien wohnen, daß sie nicht dürffen in die Lutherische Schule geben, sondern werden in die Reformierten Schulen gezwungen.“¹²

Diese Situation, die sich mit Leopolds Machtübernahme ergeben haben dürfte und zweifellos über einen langen Zeitraum angedauert hat, findet sich noch detaillierter in den *„Nenen Gravamina wegen der Lutherischen Kirche zu Cöthen“* von 1727. Dort heißt es:

„Die Untertbanen werden in den fürstl. Cöthenischen Anteil gezwungen, ihre Kinder reformiert werden zu lassen, und wenn sie die Kinder auswärts lassen informieren werden die Eltern mit Leibes Straffe belegt und in den Thurm geschmissen, so dies auf etlichen Dörffern geschehen an Ibren Untertbanen.“¹³

Hinter allem Kanzleistreit sind hier Töne aus höchster Not zu hören. Gisela Agnes und ihren Ratgebern war durchaus klar, daß die lutherische Kirche im Fürstentum Köthen einen Existenzkampf zu bestehen hatte. Ihr Mißtrauen gegen Leopold und seine Regierung übertrug Gisela Agnes noch auf dessen Nachfolger, den seit 1728 regierenden August Ludwig. Die Sorge, ihre Patronatskirche könnte dereinst auf juristischem Wege um ihre Existenzberechtigung gebracht werden, ließ sie im Jahre 1733 die Fundationsurkunde und die wichtigsten Wertpapiere nach Altenburg schaffen, in dessen Fürstenhaus sie einen treuen glaubensverbundenen Sachwalter erblickte. Als sogenanntes „Nienburger Depositum“ sind diese Dokumente bis in unser Jahrhundert in Altenburg verblieben.

Was die Familie Bach angeht, so mußte sie zunächst fühlbar von den mißlichen lutherischen Schulverhältnissen betroffen werden, befanden sich doch die Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Gottfried Bernhard damals im besten Schulalter. Zu den in den Gravamina erwähnten Behinderungen kamen noch Lehrer- und Schulraummangel. So bemerkt der

¹² Ebenda.

¹³ Archiv St. Agnus, Aktenstück Nr. 53 b.

Kirchenvorsteher Hofstättlermeister Johann Christoph Stöcker 1722 in einem „*Unterthänigsten Memorial an Ibro hochfürstl. Durchbl. die gnädigste Fürstin*“, „*daß der Köster Schumann sich sehr beklaget wegen der vielen Kinder deren er ietzo an der Zahl 117 in seiner Classe hat und selbige nicht so abwarten könnte wie er gewissenshalber thun sollte ob nicht in diese Classe einer zu Hülffe gesetzt werden könnte*“¹⁴.

Allein dieser Grund hätte Bachs Ortswechsel rechtfertigen können. Möglicherweise lag eine weitere Ursache in der lutherischen Gemeinde selbst, und zwar in Gestalt des Oberpredigers Paulus Berger, der seinen Zeitgenossen reichlich zwielichtig erscheinen mußte und sicherlich nicht den Vorstellungen eines orthodoxen Lutheraners von seinem Kirchenhirten entsprach.

Paulus Berger (Geburtsdatum unbekannt, gestorben am 15. Januar 1732 in Köthen) stammte aus Groß Rosenberg bei Barby und studierte Theologie in Halle und Wittenberg. Hier wurde er Magister und hielt als solcher Vorlesungen, bevor er über eine Pfarrstelle in Groß Rosenberg im Jahre 1712 als Hofprediger und Beichtvater der Fürstin nach Köthen berufen wurde. Berger, der 1725 den Titel eines Lizentiaten und 1727 den eines Doktors der Theologie erwarb, war Spezialist für Hebräisch und Archäologie. Theologisch war er ein Gegner des Pietismus von Spener und Francke, der damals im Köthener Luthertum Anhänger hatte. War hierdurch seine Position in den eigenen Reihen schon erschüttert, so taten Streitsucht, anmaßendes Wesen sowie vor allem verdächtige Finanzpraktiken ein übriges, sein Ansehen in Köthen zu untergraben. Aufschlußreich in Hinsicht auf Bergers Finanzgebaren sind folgende Sätze aus dem bereits erwähnten „*Unterthänigsten Memorial*“ des Kirchenvorstehers Stöcker:

„*Weilen der Herr Hofprediger von 4 Jahren die Klockengelder an sich behalten und ich solches obngefähr nachgerechnet fast auf 100 Tbl. außmachet.*

Waß die Nachtleichen anbetrifft das Geld vor die Kinder nimbt der Herr Hofprediger auch an sich vorgehend armen Kindern Bücher davon zu kaufen welches aber wenig geschiehet und doch jährlich wenigstens 10 Tbl. außmachet ob nicht selbiges anderswo könnte zu angewendet werden.“

Als Berger auf eigene Faust Geld für vermietete Kirchenstühle – die sogenannten Stuhlmieten, die auch Bach für sich und seine beiden Frauen regelmäßig bezahlte – kassiert, weist ihn Gisela Agnes mit den Worten zurecht, „*den Prediger stehe nicht zu, daß er Geld einnehme für die Kirche, der Vorsteher muß allein Rechnung führen*“¹⁵.

Sein Sündenregister muß sich dann bis etwa 1727 noch beträchtlich erhöht haben. Man klagt über seine Leidenschaft als Kartenspieler, die durch vor seiner Haustür herumliegende Spielkarten selbst der Schuljugend nicht verborgen bleibt, man rügt seine häufige Teilnahme an Gelagen, bei denen auf Trompeten und Waldhörnern musiziert wird, und klagt sogar über sein herzloses Verhalten zu der in seinem Hause lebenden kranken Schwägerin, die unversorgt bleibt, sooft er sich auf seinen Gelagen befindet. Selbst Bergers Frau wird zur Zielscheibe der Kritik in bezug auf ihre „hoffärtige“ Kleidung.

¹⁴ Ebenda, Nr. 1a.

¹⁵ Ebenda, Nr. 45.

Als Berger zwischen den beiden politischen Parteien Köthens lavrierend die landesherrlichen „iura episcopalia“ gegen seine eigene Kirchenpatronin ausspielt und dieser gegenüber sich „*witter den Gebruch unserer protestantische Kirche Eine hoffertige pebstliche Gewabl wil anmaßen*“, kommt es zum offenen Bruch mit Gisela Agnes. Sie bezeichnet ihn als einen „*Hofmann für ungarische Weinpodelgen*“ und „*einen Mann, der den Mandel nach dem Winde trägt*“¹⁶.

Spielte sich dies einige Jahre nach Bachs Köthener Amtszeit ab, so muß Bergrers Ruf doch schon zu Beginn der 1720er Jahre erheblich gelitten gehabt haben, denn die von ihm seitens der Fürstin geforderte Unterschrift unter die Gravamina, die auch Bachs Haustrauung anführen, lehnte er wie folgt ab:

*„Sollte allein diese Punkte unterschreiben, können Ibro Durchl. erachten, was ich vor ein odium mir allhier werde bei dem regierenden Herrn erwerben, der andern schon gegen mir genug aufgebetzet ist, zu verschweigen derer anderer Nachstellungen, da öfter menschliche Klugheit denselben zu entgeben nicht zureichen will.“*¹⁷

Auch dies gab begreiflicherweise Wasser auf die Mühlen der Reformierten.

Bach geriet mit Berger wahrscheinlich aneinander, als die Druckkosten für eine möglicherweise vom Kapellmeister initiierte Kirchenmusik in St. Agnus zu bezahlen waren. Die entsprechende Rechnung lautet:

„Den 18 Majj 1719 habe an einer Kirchen Music 150. Stück an die allbiesige Lutberische Kirche gedruckt überliefert, so an Gelde thut 1. Rtblr. 8. gr. Cöthen den 25. Aug. 1719. Antonius Löffler.“ Berger schrieb darunter: *„Der Kirchengvorsteher kann ihm zahlen 16 gr. Wenn er damit nicht zufrieden ist, kann er die übrige Zahlung fordern von demjenigen, der es bestellet hat. P. Berger.“* Auf der Rückseite steht: *„Auff dieses Zettelchen und Rechnung bin ich von den Herrn Kirchen-Vorsteher mit Sechzehen Groschen befriediget. 25. Aug. 1719 Antonius Löffler.“*¹⁸

Wahrscheinlich hat Bach ein Zusammentreffen mit diesem Prediger nach Möglichkeit vermieden. So scheint Berger auch nicht Bachs Haustrauung vorgenommen zu haben, wenn man folgende Stelle aus Bergers die Unterschrift unter die Gravamina betreffendem Brief beachtet:

„Sind einige Punkte darin enthalten, die andere besser beweisen können als ich, als da ist der 12. [Bachs Haustrauung] ..., welches Herr Zeidler besser als ich probieren kann.“

Georg Friedrich Zeidler (1684–1745), ein friedfertiger Mensch, der die Gravamina am 5. September 1723 unterschrieben hat, war seit 1719 Diakon der Agnuskirche. Nach der Bemerkung Bergers zu urteilen, könnte Zeidler die Trauhandlung in der Bachschen Wohnung vorgenommen haben.

Die Situation Köthens in kirchengeschichtlicher Hinsicht läßt den Schluß zu, daß Bach durchaus mehr Gründe zum Verlassen des Fürstentums hatte, als sein Brief an Georg Erdmann erkennen läßt. Köthen war, wie gezeigt werden konnte, machtpolitisch und konfessionell in zwei feindliche Lager geteilt, von denen permanent Unruhe auf breite Bevölkerungskreise ausstrahlte. Macht-

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda, Nr. 16, Brief vom 3. September 1723 im Original und in Abschrift.

¹⁸ Archiv St. Agnus, Kirchenrechnungen 1717–1730, Bd. II, Bl. 383.

positionen wurden mit allen Mitteln ausgebaut, überwiegend zu Lasten der „Kleinen Leute“. Höfische, konfessionelle und kommunale Intrigen zogen Eltern wie Kinder in Mitleidenschaft. Zum Streit mit den Reformierten kamen bei den Lutheranern noch Schwierigkeiten in den eigenen Reihen wegen eines Oberpredigers, der seiner Gemeinde ein Ärgernis war. Wenn Johann Sebastian Bach – trotz der ihm in Köthen zweifellos gewährten Vergünstigungen – vor diesem Hintergrund den Wanderstab ergriff, um – mit dem Brief an G. Erdmann zu sprechen – „*seine Fortun anderweitig zu suchen*“, war ihm das letztlich nicht zu verdenken.

M

Bachs Bibliothek

Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß

Von Thomas Wilhelmi (Riehen b. Basel)

Vor über fünfzig Jahren erschien die Arbeit von Hans Preuß¹ über die in der „*specificatio der Verlassenschaft des am 28. July 1750 seel. verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs weyl. Cantoris an der Schule zu St. Thomae in Leipzig*“² aufgeführten Bücher. Preuß gelang es, bei 45 von insgesamt 52 Titeln den Autor, in 40 Fällen das Werk und in elf Fällen die jeweilige Ausgabe zu identifizieren. Zu diesem Zweck zog er Zedlers *Universal-Lexicon*, das *Gelehrten-Lexicon* von Jöcher und Adelung sowie das *Bücher-Lexicon* von Heinsius bei. Georgis *Bücher-Lexicon* sowie die Enzyklopädie *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* hat er nicht verwendet.³ Wenig später als Preuß hat Charles Sanford Terry seine Ermittlungen zur Bachschen Bibliothek, die verschiedentlich von Preuß abweichen, in seinem Bach-Buch veröffentlicht, jedoch leider mit eher dürftigen und unvollständigen Angaben. In letzter Zeit, besonders im Gefolge der Wiederauffindung der sogenannten „Calov-Bibel“ aus Bachs Besitz, ist die theologische Bibliothek des Thomaskantors sowie die Arbeit von Preuß immer wieder zur Sprache gekommen, so etwa in Aufsätzen von Christoph Trautmann, Robin A. Leaver und Elke Axmacher.

Die vorliegende Arbeit will mit ihrer Identifikation der Bücher und den Standortnachweisen von Parallelexemplaren nichts anderes bieten als ein bibliographisches Hilfsmittel, das den Zugang zur Erforschung von Bachs geistigem Horizont etwas weiter öffnen soll. Die Exemplare aus Bachs theologischen Bibliotheksbeständen ließen sich bislang, abgesehen von der „Calov-Bibel“ (= Nr. 1 der „*specificatio*“), nicht wieder auffinden.⁴ Aus drei Gründen hat die vorliegende Bibliographie ihre Daseinsberechtigung: Zum ersten ist – wie häufig bemängelt – der Aufsatz von Preuß nicht leicht zugänglich; zum zweiten gilt es, die trotz der Arbeiten von Preuß, Terry, Leaver und anderen verbliebenen zahlreichen Unklarheiten nach Möglichkeit zu beseitigen; zum dritten ist eine Revision der von Preuß gegebenen Bibliotheksnachweise angesichts der vor allem durch den zweiten Weltkrieg bedingten veränderten Situation unbedingt erforderlich.

¹ Zu den allgemeinen Literaturverweisen siehe Appendix D.

² Dok II, Nr. 627.

³ Der *Gesamtkatalog der preussischen Bibliotheken*, der leider ein Torso geblieben ist, der *British Museum Catalogue* und der *National Union Catalog* sind erst später erschienen.

⁴ Vgl. insbesondere die Arbeit von St. Godman, in der die noch vorhandenen Handexemplare der Bachschen Bibliothek (nicht-theologische Literatur) diskutiert werden: außerdem die Angaben in Dok I, S. 268–270, Dok III, S. 636–639, mit weiteren Literaturverweisen zu dem gesamten Fragenkomplex. – Interessanterweise findet sich darunter das von Michael Weiße herausgegebene Gesangbuch der böhmischen Brüder unter dem Titel „*Ein buhsch new Gesang buch*“, Ulm 1538 (vgl. Dok III, Nr. 771), im Gegensatz zu dem Wagnerschen Gesangbuch (= Nr. 52 der „*specificatio*“), Melodien enthaltend.

Es ist hier nicht der Ort, die mannigfachen Schwierigkeiten, die sich bei Nachweis und Beschaffung der Bücher ergeben haben, in extenso darzustellen. Die Nachforschungen erstreckten sich auf zahlreiche öffentliche Bibliotheken, Kirchenbibliotheken, Zentralkataloge, gedruckte Bibliothekskataloge, Bibliographien, Antiquariats- und Auktionskataloge. Soweit möglich und sinnvoll, sind in dem nachfolgenden Verzeichnis Standortverweise beigelegt, die zwar keineswegs vollständig sind, aber gerade zur Beschaffung von kaum mehr nachweisbaren Büchern wie Nr. 4, 10, 14, 15, 18, 20, 31 und 41 hilfreich sein dürften.

Im ganzen galt es mindestens 52 Werke in 81 Bänden von mindestens 27 Autoren (siehe Appendix A) näher zu bestimmen. In zwei Fällen konnte der Verfasser nicht ermittelt (Nr. 29 und 30), in zwei weiteren Fällen das Werk bzw. Verfasser und Werk nicht genau bestimmt werden (Nr. 23 und 35). Bei vielen Titeln konnte die einzig in Frage kommende Auflage eruiert werden. Zur genauen Bestimmung der Bücher war es unerlässlich, die spärlichen Notierungen der „*specificatio*“ bis ins letzte auszuwerten und dabei insbesondere Formatangaben, Bandanzahl und Taxierungen zu berücksichtigen.

Mit Recht stellt Leaver fest, daß „sich die Liste an der Aufstellung und Ordnung der Bücher in Bachs Bibliothek orientierte, denn sie sind aufgestellt nach Formaten (Folio, Quart und Oktav). Dies entsprach nun gewiß ihrer Aufstellung in Bachs Bücherregalen. Die dicken Folianten müssen ihres Gewichtes wegen in der untersten Reihe gestanden haben, während die Quartbände den mittleren und die Oktavbände den oberen Inhalt der Regale einnahmen.“⁵

Die bei Preuß weitgehend unberücksichtigt gebliebene Taxierung beruht einerseits auf der Beschaffenheit und dem Zustand der Bände, wobei wohl insbesondere die Qualität des Einbandes ausschlaggebend gewesen sein dürfte, andererseits höchstwahrscheinlich auf den Notierungen in Georgis *Bücher-Lexicon*, das in den Jahren zuvor in Leipzig erschienen war und wohl allgemein die Grundlage zur Taxierung von Büchern bildete. In der Regel beträgt der im Nachlaßverzeichnis festgesetzte Wert ein Drittel bis ein Viertel des bei Georgi notierten. Ausnahmen bilden die Nummern 11, 26, 34 und 40. Die hohe Taxierung von Nr. 26 und 40 könnte am ehesten durch kostbaren Einband oder Beibindung weiterer Schriften erklärt werden.

Leavers Ansicht, die Titelaufnahme sei nach den abgekürzten Titeln auf den Buchrücken erfolgt und nur gelegentlich sei ein Buch zur Überprüfung der Titelseite aus dem Regal genommen worden, ist sicherlich richtig. Die Notierungen bei Nr. 2, 11, 13, 33, 35, 38, 43, 47, 49 und 50 fußen wahrscheinlich auf den stark abgekürzten Bezeichnungen auf den Buchrücken, die vermutlich nicht nur ungenau, sondern auch schlecht leserlich waren. Zudem ist als Quelle für weitere Mißverständnisse und orthographische Varianten nicht auszuschließen, daß die Titelaufnahme auf Diktat beruhte (vgl. etwa Nr. 31, 32, 33 und 34).

Bach pflegte allem Anschein nach seine Bücher mit seinem Namen zu zeichnen.⁶ Über den Verbleib der einzelnen Exemplare ist bis auf die erwähnte Aus-

⁵ BJ 1975, S. 124.

⁶ Vgl. die in Dok I und III (Anm. 4) wiedergegebenen Besitzvermerke.

nahme (Nr. 1) nichts bekannt. Die 81 Bände waren durch das Los an die Erben, das heißt Bachs Witwe, fünf Söhne und vier Töchter, verteilt worden (vgl. Appendix B). Damit verlieren sich ihre Spuren. Es bleibt keineswegs auszuschließen, daß die Bände gar nicht von den jeweiligen Erben in Empfang genommen, sondern en bloc an einen Leipziger Buchhändler oder Auktionator gegeben worden waren, und zwar zu den möglicherweise mit Absicht niedrig angesetzten Preisen des Nachlaßverzeichnisses. Die Erben hätten demnach lediglich den Ihnen zustehenden Geldbetrag (Anna Magdalena: 12 rtbl. 21 gr. 8 4; alle anderen jeweils: 2 rtbl. 20 gr. 10 4)⁷ ausbezahlt bekommen. Dies dürfte allen viel gelegener gekommen sein, als sich mit den mechanisch durch das Los zugeteilten Büchern, die um 1750 großenteils als veraltet angesehen wurden und in der jüngeren Generation kaum auf Interesse gestoßen wären, weiter abzugeben. Diejenigen Teile der Bibliothek des Thomaskantors, die für die Erben von praktischem Nutzen sein mußten (neben den Musikalien etwa Gesangbücher mit Noten, Kantatentextsammlungen und musiktheoretische Werke), waren vor der Erbteilung abgeräumt worden, figurieren folglich auch nicht im Verzeichnis.

Zur Anlage des nachfolgenden Verzeichnisses ist zu bemerken, daß die Reihenfolge dem Nachlaßverzeichnis entspricht. Den unpräzisen Titelaufnahmen der „*specificatio*“ folgen jeweils – soweit möglich – genaue Angaben von Autor und Titel. Bei der Titelzitation bleiben typographische Differenzierungen und Zeilenfall unberücksichtigt. Die Inhaltsangaben haben lediglich Hinweischarakter.

In Folio.

[1.] *Calovii Schriften* 3. Bände 2 rtbl.

Abraham Calov:

Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung, und Erklärung, vermöge des Heil. Geistes, im Grund-Text, Richtiger Anleitung der Cohaerenz, und der gantzen Handlung eines jeglichen Texts, Auch Vergleichung der gleichlautenden Sprüche, enthaltenen eigenen Sinn und Meinung, Nebst ordentlicher Eintheilung eines jeden Buches und Capitels, und Erwegung der nachdrücklichen Wort, und Redens-Art in der Heil. Sprache, sonderlich aber Der Evangelischen allein seligmachenden Warheit, gründ- und deutlich erörtert, und mit Anführung Herrn Lutheri deutschen, und verdeutschten Schriften, also abgefasset, daß der eigentliche Buchstäbliche Verstand, und gutes Theils auch der beilsame Gebrauch der Heil. Schrift fürgestellt ist, Mit grossem Fleiß, und Kosten ausgearbeitet, und verfasset, von D. Abraham Calovio ...

Wittenberg 1681/1682. Sechs Teile in drei Bänden; insgesamt 4355 Seiten

Bibel, mit Erklärung

LBC (2 Exempl.), KBA, EPW, WLBS, UBT, UBNE, SBN, UBL, SBPK

Die drei Bände, von Bach 1733 erworben, werden in der Bibliothek des Concordia Seminary in St. Louis (USA) aufbewahrt.⁸ Sie enthalten autographe

⁷ Dok II, S. 505–508.

⁸ Vgl. vor allem den Aufsatz von Christoph Trautmann.

Besitzervermerke und zahlreiche Marginalien.⁹ Jahrzehntlang vermutete man unter dem Titel „Calovii Schriften 3. Bände“ die „*Biblia illustrata*“, erschienen 1672–1676 in Frankfurt a. M. und 1719 in Leipzig und Dresden. Hans-Joachim Schulze wies 1961 erstmals auf das richtige Werk hin.

[2.] *Lutheri Opera* 7. Bände 5 rthl.

Martin Luther:

Der Erste (- zehnte) Teil aller Deutschen Bücher und Schriften des theuren, seligen Mannes Gottes, Doct. Martini Lutheri, ... Aus denen Wittenbergischen, Jernisch- und Eißleibischen Tomis zusammen getragen.

Altenburg 1661–1664. Zehn Teile in sieben Bänden; insgesamt 10856 Seiten

ZBW, BSBM, WABE, EME, SUBG, UBL, KBA, UBJ, LBG, UBMA u. a.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit hat Bach diese Edition von Luthers Schriften 1742 auf einer Leipziger Bücherauktion ersteigert.¹⁰ Nachprüfungen haben ergeben, daß die meisten erhaltenen Exemplare der Altenburger Luther-Ausgabe in sieben Bänden gebunden sind.

[3.] *Idem Liber*. 8. Bände 4 rthl.

Martin Luther:

Der Erste (- achte) Teil aller Bücher und Schriften des theuren, seligen Mannes Doct: Mart: Lutheri ...

Jena 1555–1558. Acht Bände; insgesamt 4085 Blätter

UBJ, EME, ZBW, UBB, SUBB, UBT u. a.

Die niedrige Taxierung läßt auf diese Erstausgabe schließen. Die späteren Jenenser Ausgaben wären höher bewertet worden. Vermutlich waren die Bände zerlesen und die Qualität der Einbände mangelhaft.

[4.] *Ej. Tischreden* 16 gr.

Martin Luther:

Colloquia, Oder Tisch-Reden, und andere Christliche, sehr erbauliche Gespräche Des Hoherleuchteten Mannes Gottes D. Martin Luthers, welche Er bey collationen, und sonst gegen seine getreue Mit-Gebülffen, Tisch-Genossen, auch andere Betrübte und Angefochtene geführt, ... Denen zugleich mit beygefüget sonderbare und merckwürdige Prophezeyungen Herrn D. M. Lutheri, aus dessen andern Schriften hin und wieder vor dem ausgezogen.

Dresden und Leipzig 1723. 991 Seiten

SBS

Preuß schreibt, man „habe keinerlei Anhalt, die Bachsche Ausgabe zu bestimmen“. Der Preis von 16 Groschen wäre zu hoch für eine der zahlreichen Ausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts, nicht aber für die großzügig aufgemachte Edition von 1723, die als einzige zu Bachs Wirkungszeit erschienen ist.

⁹ Hierzu vgl. Dok III, S. 636f.

¹⁰ Vgl. Leaver in BJ 1975, S. 126ff.

[5.] *Ej. Examen Conc. Trid.* 16 gr.

Martin Chemnitz¹¹:

Examini Concilii Tridentini, per D. D. Martinum Chemnicium scripti, opus integrum: quatuor partes, in quibus praecipuorum capitum totius doctrinae Papisticae, firma et solida refutatio, tum ex sacrae scripturae fontibus, tum ex orthodoxorum Patrum consensu, collecta est; uno Volumine complectens. Ad veritatis Christianae, et Antichristianae falsitatis cognitionem, perquam utile et necessarium.

(Text der Ausgabe Frankfurt a. M. 1578; insgesamt 863 Seiten)

Dogmatisch-polemische Schrift

Von diesem berühmten Werk existieren über zwanzig lateinische Ausgaben in Folio. Es ist füglich ausgeschlossen, diejenige aus Bachs Bibliothek zu bestimmen.

[6.] *Ej. Comment. über den Psalm 3ter Theil* 16 gr.

Martin Luther¹²:

Der Dritte Teil der bücher des Ebrnwirdigen herrn doctoris Martini Lutberi, darin zusammen gebracht sind christliche und tröstliche Erklerung und auslegung der furnemesten Psalmen, die durch jn selv, durch Gottes gnad, deudsch geschriben, und etliche durch andere aus dem Latin in deudsche sprach gebracht sind, seer nützlich zu rechtem und klarem verstand Christlicher Lere, und zu trost aller Gottfurchtigen.

(Text der Ausgabe Wittenberg 1550; 318 Seiten)

Psalmenerklärung

Preuß und Terry sind unabhängig voneinander auf diese Lösung gekommen. Es existieren vier Editionen, die alle in Frage kommen: 1550 (LBG, HS, WABE, UBL, SUBG), 1553 (SUBB, LBG), 1566 (SUBG, LW, SUBB, SBPK ZBW) und 1581 (UBB, SUBG, LBG).

[7.] *Ej. Hauß Postille* 1 rtbl.

Martin Luther:

Doct. Martini Lutberi Hauß-Postilla, über alle Sonntags- und fürnehmsten Fest-Evangelien durchs gantze Jahr, Welche Nach demjenigen Exemplar, so auf Ibr. Hochfürstl. Durchl. Hertzog Friedrich Wilhelms Sel. damabls Cburfl. Würde Administratores Anordnung aus der Jenischen und Wittenbergischen Edition Anno 1601. zu Torgau ans Licht kommen ...

Leipzig 1702. 276, 368, 100 Seiten

Predigtsammlung

ZBW, EME, SUBG

Luthers Hauspostille erlebte unzählige Auflagen. Die Taxierung von einem Taler deutet wohl auf die Folioausgabe Leipzig 1702 hin, die als einzige diesen hohen Preis rechtfertigt.

¹¹ Das „Ej.“ ist falsch; der Titel wurde offenbar versehentlich unter die Lutherschriften eingereiht.

¹² „Ej.“ bezieht sich wieder auf Luther.

[8.] *Mülleri Schluß Kette* 1 rtbl.

Heinrich Müller:

Evangelische Schluß-Kette, Und Krafft-Kern, Oder Gründliche Außlegung der gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags-Evangelien, worinnen nicht allein der Buchstab, nach dem Sinn dess Geistes, erkläret, sondern auch die Glaubens-Stärckung und Lebens-Besserung, auss den Krafft-Wörtern der Grund-Sprachen herauß gezogen, vorgetragen wird ... Durch Henricum Müllern ...

(Text der Ausgabe Frankfurt a. M. 1672; 1307 Seiten)

Predigtsammlung

Heinrich Müller hat eine evangelische und eine apostolische Schlußkette verfaßt. Beide waren im Besitze Bachs: die evangelische in einer Folioausgabe, die apostolische in einer Quartausgabe (Nr. 20). Die apostolische Schlußkette gibt es in Folio- und Quartausgaben, die evangelische nur in Folioausgaben. Die erste Ausgabe erschien 1672 in Frankfurt a. M. (UBNE, LBG, ULBH); die letzte ebenda 1734 (ULBH, BSBM).

[9.] *Tauleri Predigten* 4 gr.

Johann Tauler:

Jobannis Tauleri des heiligen lersers Predig, fast fruchtbar zu ein recht christlichen leben ...

(Text der Ausgabe Basel 1521; 318 Blätter)

Predigtsammlung

Man muß mit Spitta¹³ annehmen, daß es sich um ein „altes und zerlesenes“ Exemplar handelt. Anders läßt sich der niedrige Preis nicht erklären. Die von Terry und Leaver¹⁴ notierten Ausgaben haben Quartformat. Hochdeutsche Ausgaben in Folio sind mir folgende bekannt geworden: Augsburg 1508 (UBB, 2 Exempl., WLBS, UBJ), Basel 1521 (UBB, KBA, UBT, ULBH, ZBW, LBG, EME), Basel 1522 (UBMA, MBH, UBB, SUBG) und s.l. 1621 (WLBS, LBG).

[10.] *Scheubleri Gold-Grube*, 11. Theile 2. B. 1 rtbl. 8 gr.

Christoph Scheibler:

Christophori Scheibleri ... Aurifodina theologica, Oder Theologische und geistliche Gold-Grube. Das ist Teutsche Theologia practica, Darinnen, Als in einem kurtzen teutschen Systemate Theologico, zu finden, was sowohl einem Studioso Theologiae und angehenden Prediger, als auch sonst einem jedweden Christen von den drey Haupt-Stücken der Christl. Religion, Nämlich von der Glaubens-Sitten- und Trost-Lehre, zu wissen von nöthen ... Mit einem Anbange etlicher Trauer-Leichen- und Buss-Predigten, ... mit einer Neuen Vorrede versehen Von Johann Gottlob Pfeiffern ...

Leipzig 1727. Zwei Bände; insgesamt 1745 Seiten

Dogmatisches Werk

SLBD, ULBH

Die Ausgabe Frankfurt a. M. 1664 (WLBS, LBG, HABW, SUBF) ist einbändig und wäre zudem nicht so hoch taxiert. Andere Editionen existieren nicht. Diejenige von 1727 gibt es in einem und in zwei Bänden.

¹³ II, S. 749.¹⁴ Leaver, *Bachs Understanding* ..., S. 9.

[11.] *Pintingii Reise Buch der Heil. Schrift* 8 gr.

Heinrich Bünting:

Itinerarium sacrae scripturae. Das ist: Ein Reisebuch Uber die gantze beilige Schrift, in vier Bücher getheilet ... Durch Henricum Bünting ...

(Text der Ausgabe Braunschweig 1648; insgesamt 666 Seiten)

Illustriertes Reisebuch zur Bibel

Das in zahlreichen Ausgaben erschienene Buch gehört zum eisernen Bestand beinahe jeder Bibliothek mit älteren Theologica. Wegen der niedrigen Taxierung ist eher an eine ältere Ausgabe zu denken.

[12.] *Olearii Haupt Schlüssel der ganzten Heil. Schrift* 3. B. 2 rthl.

Johannes Olearius:

Biblische Erklärung Darinnen, nechst dem allgemeinen Haupt-Schlüssel Der ganzten beiligen Schrift, I. Bey einem ieden Buch 1. Die Benabmung. 2. Die Summarische Verfassung. 3. Die richtige Abtheilung. 4. Die denckwürdige Erklärung. 5. Die Vorstellung deß Haupt-Zwecks. 6. Die unfehlbare Versicherung deß Canonischen Ansehens und Nachdrucks. 7. Die kurtze Wiederbolung durch absonderliche Gedenck-Reimlein ... bey fünffzig jähriger Betrachtung ... ordentlich verfasst Von Johanne Oleario ...

Leipzig 1678–1681. Drei Bände AT; insgesamt 3322 Seiten (zwei Bände NT, insgesamt 3884 Seiten)

Bibel, mit Erklärung

UBMA, ULBH (4 Exempl.), MS, KBA, KBH, EME, LBG, SUBG, KON u. a.

Wir dürfen annehmen, daß Bach die drei Bände¹⁵ zum Alten Testament besaß.

[13.] *Josephi Geschichte der Juden* 2 rthl.

Flavius Josephus:

Des Fürtrefflichen Jüdischen Geschicht-Schreibers Flavii Josephi Sämmtliche Wercke, Als Zwanzig Bücher von den alten Jüdischen Geschichten, ... Nebst einem Ueberbleibsel Der Rede Josephi an die Griechen ... Hierzu kommen ferner Dessen Sieben Bücher von dem Krieg der Juden mit den Römern, und Egesippi Fünff Bücher von der Zerstörung der Stadt Jerusalem, Alles nach dem Grund-Text mit besonderem Fleiß übersehen und neu übersetzt, Auch über dieses mit einer nöthigen Einleitung in die Werke Josephi, Ingleichem Mit Summarien, Biblischen Concordantzen, einer Land-Card, Zeit-Rechnung, alten und raren Müntzen, auch andern Kupffer-Stichen, welche die Schriften Josephi beleuchten, Vornemlich aber Mit vielen Anmerckungen, wie auch accuraten Registern versehen und ausgefertiget von Johann Friederich Cotta ...

Tübingen 1735/1736; insgesamt 948 Seiten

Geschichtswerk

UBB, SUBG, ULBH, BSBM, UBT, VSS, SUBH

Allein diese Prachtausgabe von 1735/36 rechtfertigt den Preis von zwei Talern. Die zahlreichen älteren Ausgaben wären nicht so hoch eingeschätzt worden. Die Zürcher Edition von 1736 dürfte – schon aus geographischen Gründen – kaum in Bachs Bibliothek gestanden haben.

¹⁵ Mit „3. B.“ ist „drei Bände“ gemeint; vgl. Nr. 1–3, 10, 45, 52.

In Quarto.

[14.] *Pfeifferi Apostolische Christen-Schule* 1 rthl.

August Pfeiffer:

Apostolische Christen-Schule, Darinnen Die ordentlichen Sonntags- und vornehmste Fest-Episteln Durchs gantze Jahr, Richtig disponiret und abgetheilet, auch dem Wort-Verstande nach durchgebends gründlich und deutlich erkläret ... Von Augusto Pfeiffern ...

Rostock und Leipzig 1728; 964 Seiten

Predigtsammlung

HABW

Das Werk erschien erstmals in Lübeck und Rostock 1695 (WLBS); zum zweitenmal in Lübeck 1704 (SUBG, SUBH). Der hohen Taxierung wegen ist an die (dritte) Auflage von 1728 zu denken.

[15.] *Ej. Evangelische Schatzkammer* 16 gr.

August Pfeiffer:

Gazophylacion evangelicum: Evangelische Schatz-Kammer, Allwo bey denen Sonntäglichen, wie auch Haupt-Fest-Evangelien, Jedesmal Zweene geistliche Schau-Groschen, Als ein Alter Mosaischer Gesetz-Groschen, so zur Besserung der sicheren Sünder, Und ein Neuer Evangelischer Gnaden-Groschen, so zur Glaubens-Stärckung und Trost blöder Gewissen hauptsächlich angesehen ... Von Augusto Pfeiffern ...

Nürnberg 1717; 510/562 Seiten

Predigtsammlung

LBG

Die erste Ausgabe dieses Werkes erschien in Nürnberg 1686 (SBN, BSB, MBH, UBNE), eine zweite in Jena 1689 (MBH). Von der Taxierung her gesehen kommt in erster Linie die reich ausgestattete dritte Edition Nürnberg 1717 in Frage.

[16.] *Pfeifferi Ehe Schule* 4 gr.

August Pfeiffer:

D. Augusti Pfeiffers ... Nuptialia Oder Hauß- und Ehe-Schul, Bestehend in drey Theilen, in welcher Das Leben Isaacs Schrift-mässig erkläret, und die bey Verehligung unverbeyrateter Personen, so wol als bey allbereit im Ebestand lebenden sich ereignete Fälle, gründlich und deutlich erörtert, auch nützliche Regult seinen Ebestand wol anzufangen und Christlich zuführen, vorgeschrieben werden, mit Einmischung allerhand erbaulichen Realien, so zu Hochzeit-Reden und Hochzeit-Predigten nicht unschicklich zu gebrauchen sind, Nebst einen vollkommenen Register.

(Text der Ausgabe Nürnberg 1702; 372 Seiten)

Handbuch über die Ehe

Es existieren zwei Quartausgaben: Nürnberg 1702 (LBG, ZBW, UBR, BUW, LKBH) sowie Nürnberg und Leipzig 1722 (WLBS).

[17.] *Ej. Evangelischer Augapffel* 16 gr.

August Pfeiffer:

Der wolbewährte Evangelische Aug-Apfel, Oder Schriftmässige Erklärung aller

Articul Der Augspurgischen Confession, Als des Evangelischen Glaubens-Bekänntnüsses, Darinnen So wohl die Evangelische Warheit, als der Papisten und anderer Falschgläubigen Irrthümer und Mißbräuche durch eigene hierüber zu S. Thomas in Leipzig gehaltene Sermones Gründlich und deutlich vorgestellet werden Von D. Augusto Pfeiffern ...

(Text der Ausgabe Leipzig 1685; 1408 Seiten)

Dogmatisches Werk (Predigten)

Die erste Ausgabe erschien in Leipzig 1685 (LBG, SBN, ULBH, KBG, WLBS, UBNE, LKBH, BGF), die zweite ebenda 1697 (UBMA, BNUS, KBH, ULBH), die dritte ebenda 1710 (ULBH, LBG). Welche von diesen in Bachs Besitz war, läßt sich nicht feststellen.

[18.] *Ej. Kern und Safft der Heil. S. 1 rtbl.*

August Pfeiffer:

D. Augusti Pfeiffers ... Kern und Safft der Bibel, Oder Kurtze, und nach dem Sinn des heiligen Geistes durchgehends gründliche, auch deutliche Biblische Erklärung der auserlesensten Macht-Sprüche, nachdencklichen Redens-Arten und Krafft-Wörter, Welche in das, um die Kirche Christi hochverdienten gedachten Theologi, so wohl vor, als nach seinem Ableiben, in Druck gegebenen deutschen Schrifften vorkommen, Mit Fleiß ausgesucht, in Biblische Ordnung gebracht, und Mit nützlichen Registern ausgefertigt von Einem Evangelischen Prediger.

Dresden 1718. Zwei Teile in einem Band; insgesamt 2237 Seiten

Kommentar zu den Hauptstellen der Bibel, vor allem zum Pentateuch

WLBS, SBN

Das Werk ist zweiteilig (AT und NT). Der zweite Teil war Preuß nicht bekannt. Nicht sicher auszumachen ist, ob die beiden Teile getrennt oder in einem Band zusammengefaßt ediert worden sind. Die Taxierung des Bachschen Exemplares läßt auf letzteres schließen, ebenso die Notierungen bei Georgi und Heinsius.

[19.] *Mülleri Predigten über den Schaden Josephs 16 gr.*

Heinrich Müller:

Heinrich Müllers ... Evangelisches Präservativ wider den Schaden Josephs in allen dreyen Ständen, Herausgezogen aus denen Sonn- und Fest-Tags-Evangelien, ... Nebst beygefügtten Passions-Predigten über das gantze Leiden Christi

Frankfurt a.M. und Rostock 1681

Predigtsammlung

ULBH, UBR, HABW

Da Bach das Müllersche Werk offensichtlich bei der Planung des Textes zur Matthäus-Passion zugänglich war,¹⁶ kommt die spätere Ausgabe (Erfurt 1741, hrsg. von Joh. Melchior Müller; ULBH, EME, HABW) nicht in Frage.

[20.] *Ej. Schluß Kette 1 rtbl.*

Heinrich Müller:

Apostolische Schluß-Kette, Und Krafft-Kern, Oder Gründliche Außlegung der gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags-Episteln, worinnen nicht allein der Buchstab nach

¹⁶ Vgl. die Arbeit von Elke Axmacher.

dem Sinn dess Geistes erkläret, sondern auch die Glaubens-Stärckung und Lebens-Besserung, auß den Krafft-Wörtern der Grund-Sprachen herauß gezogen, vorgetragen wird.

(Text der Ausgabe Frankfurt a. M. 1680; 1150 Seiten)

Predigtsammlung

Drei Quartausgaben lassen sich nachweisen: Frankfurt a. M. 1663 (UBL; BNUS, 3 Exempl.), ebenda 1667 (BNUS) und 1680 (HABW). Es läßt sich nicht entscheiden, welche von diesen Editionen Bachs Bibliothek angehört hatte.

[21.] *Ej. Atheismus* 4 gr.

Johannes Müller¹⁷:

Atheismus Devictus Das ist Ausführlicher Bericht Von Atheisten, Gottesverächtern, Schriftschändern, Religionsspöttern, Ecebolisten, Kirchen und Prediger Feinden, Gewissenlosen Eydrüchigen Leuten, und Verfolgern der Recht-Gläubigen Cbristen. Mit gründlicher Wiederlegung ihrer erschrecklichen und verdamlichen Irrthümen ... Kürztlich gefasset Durch Johannem Müllern ...

(Text der Ausgabe Hamburg 1672; 690 Seiten)

Polemische Schrift

Dieses Werk erlebte zwei Auflagen: Hamburg 1672 (UBJ, BSBM, ULBH, FH, ZBW) und Frankfurt a. M. 1683 (UBNE, UBB, BSBM, UBT, KBA, LBG). Eine dritte Edition Leipzig 1710 läßt sich nur bibliographisch nachweisen (Heinsius).

[22.] *Ej. Judaismus* 16 gr.

Johannes Müller:

Judaismus oder Judenthum, Das ist: Ausführlicher Bericht, Von des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstockung, Darinne Sie wider die Prophetischen Weissagungen, von der Zukunfft, Person und Ampt Messia, insonderheit wider des Herrn Jesu von Nazareth wahre Gottbeit, Gebuhr von einer Jungfrauen, Geschlecht und Geschlecht-Register, Lehre, Wunderwercken, Weissagungen, Leben, wider die H. Dreyfaltigkeit, absonderlich wider das Neue Testament mit grossem Ernst und Eifer streiten, Zu Befestigung unsers Christlichen Glaubens, Hintertreibung der Jüdischen Lästerng, auch nothwendigen Unterricht der Christen, die täglich mit Jüden umgeben, aus der Rabbinen eigenen Schrifften, auch mündlichen Gespräche der Jüden entdecket, und mit Gründen der H. Göttlichen Schrifft widerleget Durch Johannem Müllern ...

Hamburg 1707; 1268 Seiten

Polemische Schrift

UBB, UBNE, FH, KBA, UBJ (2 Exempl.), ULBH, LBG

Die erste Ausgabe dieses Werkes erschien in Hamburg 1644 (UBT, UBB, ZBW, ULBH, SBPK, SUBH, 2 Exempl., FH). Die Taxierung weist eher auf die zweite Auflage von 1707 hin.

[23.] *Stengeri Postille* 1 rthl.

Nicolaus Stenger:

Stenger hat zwei Werke verfaßt, in deren Titel die Bezeichnung „Postille“ vor-

¹⁷ Das „Ej.“ ist falsch; der Verfasser dieses und des folgenden Werkes ist Johannes Müller.

kommt: „*Credendorum et faciendorum Postilla, das ist Glaubensschild und Lebensbild aus den ordentlichen Evangelien*“, Erfurt 1661, und eine „*Postilla evangelica*.“¹⁸ Beide Schriften ließen sich nirgends auffinden.

[24.] *Ej. Grundveste der Augspurg. Conf.* 16 gr.

Nicolaus Stenger:

Grund-Feste Der Augspurgischen Confession, Aus Unfehlbaren Zeugnissen Der Heiligen Prophetischen und Apostolischen Schrifften Alten und Newen Testaments, In zwey und sechszig Predigten ... Durch M. Nicolaum Stenger ...

Jena 1649–1654. Drei Teile in einem Band; 1418 Seiten

Dogmatisches Werk (Predigten)

ULBH, WLBS, CWBZ, ZBW, KBA, LBG, EME

[25.] *Geyeri Zeit und Ewigkeit* 16 gr.

Martin Geier:

Zeit und Ewigkeit, nach Gelegenheit der ordentlichen Sonntags-Evangelien ... der Christlichen Gemeine in Leipzig An. 1664, fürgestellt von Martino Geiern ...

(Text der Ausgabe Leipzig 1702; zwei Teile in einem Band; 706/878 Seiten)

Predigtsammlung

Von den insgesamt neun Auflagen sind mir deren acht bekannt geworden: Leipzig 1670 (UBL, UBJ, SLBD), ebenda 1671 (EPW), 1673 (FH), 1680, 1687 (KBG, UBC, HABW), 1697, 1702 (UBL, LHBD) und 1738 (TFH). Welche von diesen in Bachs Bibliothek gestanden hat, läßt sich nicht entscheiden.

[26.] *Rambachii Betrachtung* 1 rtbl.

Johann Jacob Rambach:

Johann Jacob Rambachs ... Evangelische Betrachtungen Über die Sonn- und Fest-Tags-Evangelia Des gantzen Jahrs ...

(Text der Ausgabe Halle an der Saale 1730; 1744 Seiten)

Predigtsammlung

Diese Betrachtung Rambachs existiert in zahlreichen Ausgaben: Halle (Saale) 1730 (UBNE), ebenda 1731 (ULBH), 1732, 1735 (UBNE), 1736, 1738 (ULBH, 2 Exempl.), 1742 (UBJ, UBMA), 1744 und 1747 (ULBH). Rambach hat eine Vielzahl weiterer Betrachtungen verfaßt; einige davon sind auch in Quartformat erschienen. Keine ist aber derart umfangreich, um mit einem Taler taxiert zu werden.

[27.] *Ej. Betrachtung über den Rath Gottes* 16 gr.

Johann Jacob Rambach:

D. Johann Jacob Rambachs ... Betrachtungen über den Rath Gottes von der Seligkeit der Menschen, Wie solche von dem seligen Auctore in der Stadt-Kirche zu Giessen in den ordentlichen Donnerstags-Predigten vorgetragen worden; Nunnebro in Zweyen Theilen ans Licht gestellt von Johann Philip Fresenius ...

¹⁸ Preuß nennt lediglich die erste Postille. Spitta (II, S. 749) und Terry führen beide an. Erscheinungsort und -jahr der *Postilla evangelica* sind unbekannt geblieben. Möglicherweise sind die beiden Postillen miteinander identisch.

Gießen 1737. Zwei Teile in einem Band; 1403 Seiten
 Predigtsammlung
 UBB, ULBH (2 Exempl.), EME, UBJ

[28.] *Lutheri Hauß Postille* 16 gr.

Martin Luther:

D. Martin Luthers Haus-Postill, Oder Erklärung der Evangelien auf alle Sonn-Fest- und Apostel-Tage ... mit einer Vorrede Von der Christlichen Haus-Kirche ... durch Johann Georg Walch ...

Halle (Saale) 1738. Ein oder zwei Bände; 2168 Seiten
 Predigtsammlung
 SBS, KBG, ULBH (2 Exempl.)

[29.] *Froberi Psalm* 4 gr.

Alle Bemühungen zur Identifizierung dieses Titels sind ohne Erfolg geblieben. Ein Skribent Frober – nur dies läßt sich mit Bestimmtheit sagen – ist nicht nachzuweisen. Verschiedene Gründe für ungenaue Notierungen können vorliegen: mißverständliches Diktat, fehlerhafte Bezeichnungen oder schlechte Leserlichkeit auf den Buchrücken usw. Folgende Lösungsversuche seien hier angeführt:

1. Verwechslung des Autorennamens mit der Druckerangabe „Froben“. Aus der Offizin dieses bekannten Basler Druckers stammen mehrere Psalmenausgaben und Psalmenkommentare in Quartformat. Da in Nr. 28 Luther als Verfasser feststeht und die Bücher innerhalb der Formate nach Autoren geordnet waren, liegt die Vermutung nahe, daß es sich bei Nr. 29 und vielleicht auch Nr. 30 um Schriften Luthers handelt.
2. Psalmenausgabe oder Psalmenkommentar von Gottlieb Cober?
3. Psalmenausgabe oder Psalmenkommentar von Johann Adolph Frohne, Superintendent in Mühlhausen während Bachs Wirkungszeit daselbst, oder von Johann Bernhard Frohne, Nevelinus Adolph Frohne oder Paul Adolph Frohne?

[30.] *Unterschiedene Predigten* 4 gr.

In Ermangelung einer präziseren Autoren- bzw. Titelangabe nicht zu identifizieren.

[31.] *Adami güldener Augapffel* 4 gr.

Johann Christian Adami:

Güldene Aepffel in silbernen Schalen, oder Gottgeheilte Betrachtungen des Hoben Liedes Salomonis, Worinnen Das schöne Liebes-Gespräch zwischen Christum und der Christlichen Kirchen andächtig beberziget wird ... Zu des Himmlischen Seelen-Bräutigams ewigem Preiss, und Erweckung heiliger Liebes-Flammen bey einer Christgläubigen Seelen, als seiner geliebtesten Braut, vorgetragen und aufgesetzt von Johann Christian Adami ...

Leipzig 1708; 656 Seiten
 Hohes Lied, mit Erklärung
 UBMA

[32.] *Meiffarti Erinnerung* 4 gr.

Johann Matthäus Meyfart:

Christliche Erinnerung Von der Auß den Evangelischen Hohen Schulen in Teutschlandt an manchem Ort entwichenen ordnungen und Erbaren Sitten, und bey dissen Elenen Zeiten eingeschlichenen Barbareyen vor etzlichen Jahren aufgesetzt. Durch Johannem Matthaeum Meyfartum ...

Schleusingen 1636; 518 Seiten

Polemische Schrift

UBB, SUBG, ULBH, UBJ (5 Exempl.), KBM, LBG, WABE, BSBM, VSS, UBT u. a.

Spitta, Preuß und Terry geben diese „Erinnerung“ an, die beinahe in jeder Bibliothek nachzuweisen ist. Nicht völlig auszuschließen ist aber die andere, nur 272 Seiten umfassende „Erinnerung“ Meyfarts: „*Christliche Erinnerung, An Gewaltige Regenten, und Gewissenhafte Praedicanten, wie das abscheuliche Laster der Hexerey mit Ernst auszurotten, aber in Verfolgung desselbigen auff Cantzeln und in Gerichtsheusern sehr bescheidenlich zu handeln sey, Vorlengsten aus hochdringenden Ursachen gestellet von Johanne Mattheo Meyfarten ...*“, Schleusingen 1635 (LBG, UBJ, ZBW) und ebenda 1636 (ZBZ, UBJ).

[33.] *Heinischii Offenbarung Job.* 4 gr.

Caspar Heunisch:

Haupt-Schlüssel über die hobe Offenbarung S. Johannis, Welcher durch Erklärung aller und jeder Zahlen, die darinnen vorkommen, und eine gewisse Zeit bedeuten, zu dem eigentlichen und richtigen Verstand Oeffnung thut, daß solcher mit der Hülffe Gottes wol mag erlanget, und erkannt werden, was allbereit erfüllet sey, und was noch zu erfüllen hinterstellig, auch wenn diß oder jenes, nach Göttlicher Vorsehung und Verkündigung, geschehen soll und wird, Samt zweyen Registern, 1. der Stellen H. Schrift, 2. der Sachen, Gott zu Ehren, und der lieben Christenheit zu sonderbarer Nachricht, ververtiget und an den Tag gegeben durch M. Casparum Heunisch ...

(Text der Ausgabe Schleusingen 1684; 206 Seiten)

Erklärung der Zahlen in der Offenbarung

Außer der obengenannten ersten Edition Schleusingen 1684 (DSB, SBSF, ULBH, BSBM, LBG) gibt es eine zweite: Frankfurt a. M. und Leipzig 1698 (ZBW, LBG). Welche von beiden in Bachs Besitz war, läßt sich nicht feststellen.

[34.] *Jauckleri Richtschnur der Christlichen Lehre* 1 gr.Georg Gaugler¹⁹:

Colloquium, oder Gespräch, Von der Richtschnur Christlicher Lehr, und dem Richter aller Stritt und Zwispalt in Religions- und Glaubenssachen ... Gebalten zu Regensburg im Monat Novembri, Jm Jahr Cbristi 1601. Auß dem glaubwürdigen, von beederseits verordneten Commissarien und Notarien unterschribenem und besigelttem Original, anfangs Lateinisch abgetruckt, nud drauff auß dem Latein ins Teütsch versetzt Durch

¹⁹ Die Identifizierung des Autors verdanke ich H.-J. Schulze (Leipzig).

Georgium Gauglern, Fürstl. Pfaltzgränischen Secretarium, zu ermeltem Gespräch sonderbar bestelten und geschwornen Notarium.

Lauingen 1602; 638 Seiten

Dogmatische Schrift

SBZ, FH, DSB, SBD, BSBM, UBM, SUBB, SSBA u. a.

In octavo.

[35.] *Francken Hauß Postilla* 8 gr.

August Hermann Francke (?):

Es handelt sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um eine der zahlreichen Predigtsammlungen (Buß-, Katechismus-, Psalmen-, Evangelienpredigten usw.) des Hallenser Theologen, ohne daß sich nähere Angaben machen ließen. Angesichts der terminologischen Definition von „Postille“ als Sammlung homiletischer Erklärungen von Schrifttexten²⁰ erscheint es ausgeschlossen, unter diesem Titel etwa die geistlichen Kantatendichtungen „*Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*“ von Salomon Franck (1659–1725), Weimar und Jena 1717,²¹ zu vermuten. Dagegen spricht auch das völlige Fehlen weiterer Kantatentextsammlungen (Picander, Ziegler, Neumeister, Lehms usw.), die sich gewiß in großer Anzahl in Bachs Bibliothek befunden haben, jedoch wohl nicht unter den Theologica aufgestellt waren.

[36.] *Pfeifferi Evangelische Christen Schule* 8 gr.

August Pfeiffer:

Evangelische Christen-Schule, Darinnen das gantze Systema Theologiae, Oder die Articul der Christlichen Religion in ihrer richtigen Ordnung, aus denen Evangelischen Sonn- und Fest-Tags-Texten deutlich gewiesen ... von Augusto Pfeiffern ...

(Text der Ausgabe Leipzig 1710; 1168 Seiten)

Predigtsammlung

Das Werk liegt in vier Auflagen vor: Leipzig 1688 (BOS, UBJ, LBG, HABW), ebenda 1691 (FH), 1710 (HABW, WLBS, UBJ, UBNE) und 1724 (KS, KBH, WABS). Die Notiz auf dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722 („*Ante Calvinismus Christen Schule item Anti Melancholicus von D. Pfeiffern*“) vermag nicht auszusagen, ob Bach bereits im Besitz dieser Bücher war oder ob er sie – vielleicht auf einer Leipziger Bücherauktion²² – zu erwerben beabsichtigte.

²⁰ Vgl. auch die Postillen unter Nr. 7, 23 und 28.

²¹ Bachs Textquelle für die Kantaten BWV 70a, 186a und 147a. Faksimilierung des Titels und einiger Textseiten in BT, S. 290f.

²² Vgl. H.-J. Schulze in BJ 1961, S. 99.

[37.] *Ej. Anti Calvin* 8 gr.

August Pfeiffer:

Augusti Pfeiffers ... Anti-Calvinismus, Das ist, Kurtzer, deutlicher, aufrichtiger und bescheidentlicher Bericht und Unterricht Von der Reformirten Religion, Wie weit die Reformirten, oder insgemein genannte Calvinisten, in ihrem Glauben und Lehre, von uns Evangelischen abgeben, und welcher der richtigste Weg zur gewünschten Einigkeit sey ...

Lübeck 1699; 727 Seiten

Polemische Schrift

UBL, DSB, ZBW, LBG, SBU, UBC, BNUS

Außer dieser Erstausgabe gibt es eine zweite Edition Leipzig 1729 (UBNE, ZBZ, UBJ), die aber wegen der Taxierung kaum in Frage kommt. Vgl. Kommentar zu Nr. 36.

[38.] *Ej. Christentum* 8 gr.

August Pfeiffer:

Luthertum vor Lutbern, Oder Das alte Evangelische durch Lutherum erneuerte Christentum, und Das neue Römische durch Lutberum aufgedeckte Pabstthum, Durch gründliche Beantwortung Dreyer von P. Arnoldo Engeln Soc. J. ausgestreueten Fundamental-Fragen wider die Lutherische Religion, Kürtzlich gewiesen und verteidiget von D. Augusto Pfeiffern ...

(Text der Ausgabe Dresden 1697; 385 Seiten)

Dogmatisches Werk

Preuß nennt hier die „*Acht Catechismus-Predigten Von der Besserung des heutigten Christentums*“, Lübeck und Rostock 1693 und Lübeck 1698. Die Taxierung und die Angabe „Christentum“ lassen dieses Werk als unwahrscheinlich erscheinen; das Wort „Christentum“ ist viel kleiner und weniger augenfällig als in „Luthertum vor Lutbern ...“. Es existieren davon mehrere Ausgaben in Oktavformat: Dresden 1683 (SBN, BLBK, UBL, 2 Exempl.), 1684 (WLBS, UBJ), 1685 (BNUS), 1686 (BG, UBC, ULBH), 1689 (UBC), 1697 (UBL, BSBM), 1713 (WABE, ULBH), Dresden und Leipzig 1719 (UBL, WABE, UBK, ULBH) und ebenda 1727 (ULBH, LBG). Nähere Angaben zum Bachschen Exemplar sind nicht möglich.

[39.] *Ej. Anti-Melancholicus* 8 gr.

August Pfeiffer:

D. Augusti Pfeiffers Antimelancholicus oder Melancholey-Vertreiber, Welcher denen Candidatis Ministerii und angehenden Predigern promptuarium consolationum eine volle Vorraths-Kammer allerhand Trostes in allen leiblichen und geistlichen Anliegen, daraus der Usus Paraceticus in ihren Predigten zunehmen; allen rechtschaffenen Christen aber Antidotum tentationum ein bewährtes Mittel wider alle Anfechtung, an die Hand giebt ...

(Text der Erstausgabe Leipzig 1684; zwei Teile in einem Band; 566/718 Seiten)

Erbauungsschrift

Die ersten beiden Auflagen erschienen in Leipzig 1684 (ULBH, ZBW, LBG, BSBM, LBH, EPW, UBC u.a.), die dritte ebenda 1685 (ULBH), die vierte

ebenda 1686 (RBZ, SBN) usw. Es kann füglich nicht festgestellt werden, welche der zahlreichen Ausgaben dieses Werkes Bachs Bibliothek angehört hat. Vgl. Kommentar zu Nr. 36.

[40.] *Rambachii Betrachtung über die Thränen Jesu* 8 gr.

Johann Jacob Rambach:

Betrachtung der Thränen und Seufzer Jesu Christi, In zweyen Predigten am 10. und 12. Sonntage nach Trinitatis, 1725, in der Schul-Kirche in Halle angestellt ... von Johann Jacob Rambach ...

(Text der Ausgabe Halle an der Saale 1729; 64 Seiten)

Predigten

Dieses Büchlein ist erstaunlich hoch taxiert; vermutlich waren mehrere Werke Rambachs in einem Band zusammengefaßt, wobei nur das erste notiert worden ist. Die zwei Predigten erschienen erstmals in Halle (Saale) 1725 (FH); weitere Ausgaben ebenda 1726 (BSBM, ULBH, 2 Exempl.), 1729 (UBNE, ULBH, EME) und 1731 (ULBH, 2 Exempl.). Es ist nicht möglich, sich für eine davon zu entscheiden.

[41.] *Mülleri Liebes Flamme* 8 gr.

Heinrich Müller:

Göttliche Liebes-Flamme, Oder Auffmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns. Mit vielen schönen Sinnebildern gezieret, und drey nöthigen Registern versehen. Vorgebildet von Doct. Heinrich Müllern ...

Frankfurt a. M. 1677. 845 Seiten

Erbauungsschrift

LBG, RSM

Die „*Göttliche Liebes-Flamme*“ erschien erst nach Müllers Tod. Preuß und Terry geben die erste Edition Frankfurt a. M. 1676 (BH, HABW, SUBF) an; diese hat aber Quartformat. Die Ausgabe Frankfurt a. M. 1677 ist die einzige in Oktav.

[42.] *Ej. Erquickstunden* 8 gr.

Heinrich Müller:

D. Heinrich Müllers Geistliche Erquickstunden, oder Dreybundert Haus- und Tisch-Andachten Vor diesem einzeln in dreyen Theilen nach einander heraufgegeben, itzo aber durch und durch wiedervermehret, und in ein Wercklein auff vielfältiges begeben, zusammen getragen ...

(Text der Ausgabe Rostock 1666; 691 Seiten)

Erbauungsschrift

Die erste vollständige Ausgabe erschien 1666 in Rostock. Es folgten etwa zwanzig weitere Oktavausgaben, die alle in Frage kommen. Das Buch ist in sehr vielen Bibliotheken zu finden.

[43.] *Ej. Rath Gottes* 4 gr.

Johannes Müller²³:

Absolutum decretum. Das ist: Blosser Ratbschluss Gottes, Aus welchem Er den grösten Theil der Menschen ohne Ansehung des Unglaubens und der Sünde zur ewigen Verdammnis verstossen, die Andern aber ohne Ansehung des Glaubens an Christum zum ewigen Leben erwälet; nach der Lehre des Dordrechtischen Synodi. Aus H. Göttlicher Schrift geprüft und wiederleget. Neben einer Vorrede Vom Kirchen Friede der Lutheraner und Calvinisten, woran sich derselbige stosse, und ob Jhm ferner zu helfen. Durch Johannem Müllern ...

(Text der Ausgabe Hamburg 1652; 597 Seiten)

Dogmatisch-polemische Schrift

Preuß und Terry führen ein mit ähnlichem Titel versehenes, wenige Seiten zählendes Quartbändchen auf, das in 1637 in Hamburg erschienen ist. Titelgestaltung, Umfang und Format lassen aber keinen Zweifel obwalten, daß das „*Absolutum decretum*“ die richtige Lösung ist. Es gibt davon drei Auflagen: Hamburg 1649 (UBJ, BLBK), ebenda 1652 (UBB) und ebenda 1695 (LBG).

[44.] *Ej. Lutherus defensus* 8 gr.

Johannes Müller:

Lutherus defensus Das ist Gründliche Wiederlegung dessen, was die Böpstler D. Lutheri Persohn fürwerffen, von seinen Eltern, Geburt, Beruff, Ordination, Doctorat, Ebestandt, Unzucht, Meineidt, Gotteslästerung, Ketzerey, Hoffart, Sauffen, Unfläterey, Unbeständigkeit, Auffrubr, Lügen, Gemeinschaft mit dem Teuffel, verfälschung der Schrift, Todt Begräbnis etc. und was sonst seine Schrifften, Wercke, Sitten unnd Reden betrifft. Kürtzlich unnd ordentlich verfasst. Durch Johannem Müllern ...

(Text der Erstausgabe Hamburg 1634; 743 Seiten)

Polemische Schrift

Es gibt sechs Auflagen dieses Werkes; die erste erschien in Hamburg 1634 (UBNE), die letzte in Frankfurt a.M. 1706 (ULBH, UBJ). Angaben zu Bachs Handexemplar lassen sich nicht machen.

[45.] *Gerhardi Scbola Pietatis* 5. Bände 12 gr.

Johann Gerhard:

Schola Pietatis Das ist, Christlicher und heilsamer Unterrichtung, was für Ursachen einen jeden wahren Christen zur Gottseligkeit bewegen sollen, auch welcher gestalt er sich an derselben üben soll ... Verfasst durch Johann Gerhardt ...

Nürnberg 1622/23. Fünf Bände; 277/507/457/456/455 Seiten

Erbauungsschrift

LBG, SLBD

Preuß scheint die Notierung „5. Bände“ nicht beachtet zu haben. Außer der obengenannten Edition gibt es keine in fünf Bänden.

²³ Das „*Ej.*“ ist wiederum falsch.

[46.] *Neümeisteri Tisch des Herrn* 8 gr.

Erdmann Neumeister:

Erdmann Neumeisters ... Tisch des Herrn, In LII. Predigten über 1. Cor. XI, 23-32. Da zugleich in dem Eingange unterschiedliche Lieder erklärt worden ...

Hamburg 1722; 1248 Seiten

Polemische Schrift (Predigten), mit Liederklärungen

WLBS, HABW, SBN, UBH

Die bei Heinsius genannte Edition Hamburg 1723 läßt sich nicht nachweisen.

[47.] *Ej. Lebre von der Heil. Tauffe* 8 gr.

Erdmann Neumeister:

Das Wasserbad im Worte, Oder: Die Lebre von der Heil. Tauffe, so in LII. Predigten; und zugleich in dem Eingange derselben Unterschiedliche Lieder erklärt worden, von Erdmann Neumeistern ... Gott der Herr ist Sonne und Schild!

Hamburg 1731; 1574 Seiten

Predigtsammlung, mit Liederklärungen

WLBS, LBG, SBM, SBN (vermißt)

[48.] *Speneri Eyfer wieder das Pabstthum* 8 gr.

Philipp Jacob Spener:

*D. Philipp Jacob Speners ... Gerechter Eifer wider das Antichristliche Pabstthum, Welchen er Bey unterschiedlicher Gelegenheit in seinen Predigten und sonst gezeigt: Aus seinen Schriften zusammen getragen, und mit einer Vorrede heraus gegeben von Jo. Georgio Pritio, D.*Frankfurt a. M. 1714;²⁴ 515 Seiten

Sammlung polemischer Predigten

SUBG, EME, ULBH

[49.] *Hunnii Reinigkeit der Glaubens Lebre* 4 gr.

Nicolaus Hunnius:

Apostasia ecclesiae romanae, Oder Abfall Der Römischen Kirchen von Der alten Apostolischen, und warhafften Christlichen Reinigkeit der beilsamen Glaubens-Lebre, Gottesdienst und Religion aus ihrem selbst-eigenen Bekänntniss einig und allein doch deutlich erwiesen, Anfangs in lateinischer Sprache im Jahr 1632. geschrieben von Nicolao Hunnio ... Itzo aber Mit grossem Fleiß in unser teutsch Muttersprache treulich und klärllich übersetzt, Nebens einer neuen Vorrede, wie auch einem Sendschreiben aus Metz wider die Apostasiam Hn. D. Nicolai Hunnii, und der Schutzschriff Herr D. Balth. Bebelii. P. P. in Straßburg heraus gegeben ...

Lüneburg s.a. (1676); 1106 Seiten

Polemische Schrift

ZBW, EPW, DSB (2 Exmpl.), ULBH

²⁴ Mit der von Heinsius genannten Ausgabe Halle (Saale) 1714 ist Speners Fortsetzungsschrift *Geistreiche Vorstellung Des Ungrundes unterschiedlicher Pöpstischen Lehren* gemeint.

[50.] *Klingii Warnung vor Abfall von der Lutherischen Relig.* 4 gr.

Franz Klinge:

M. Francisci Clingii, Superintend. Neo-Brandenb. Treubertzige Warnung Für Abfall Von Der Lutherischen Zur Papistischen Lehre, Und Ernstliche Vermahnung an die Abgefallene zur Wiederkehr, Gen. XIX. v. 17. Errette deine Seele ... Benebst einer Vorrede D. Immanuel Horns, Past. zu St. Tb. in Leipzig ...

(Text der Ausgabe Leipzig 1720; 520 Seiten)

Dogmatisch-polemische Schrift

Diese Schrift liegt in vier Auflagen vor: Merseburg 1693 (BOS, ULBH, LBG, SLBD), Leipzig 1700, Halle (Saale) 1707 (LBG), Halle (Saale) 1717 (DSB, SLBD, UBMA, ZBW) und Leipzig 1720 (DSB, ULBH). Die Titelblätter unterscheiden sich in Text und Gestaltung; die Ausgabe von 1720 ist am wahrscheinlichsten.

[51.] *Arnds wahres Christentum* 8 gr.

Johann Arndt:

Des weiland Hocherleuchteten Theologi, Herrn Johann Arndten ... Sämtliche Geistreiche Bücher Vom Wahren Christentum, Beneben Deroselben anhängigen Tractätlein ...

(Text der Ausgabe Frankfurt a. M. 1707; 1232 Seiten)

Erbauungsschrift

Preuß schreibt: „Auch nur die Vermutung darüber zu äußern, welche von den zahllosen Ausgaben des Arndschen Wahren Christenthums Bach besessen haben könnte, ist unzulässig.“ Es existieren an die dreißig Oktavausgaben, teilweise erweitert durch das „Paradies-Gärtlein“ oder Traktate verschiedenster Art. Man kann lediglich vermuten, daß es sich um eine Ausgabe des 18. Jahrhunderts handelt (Taxierung). Blankenburg ist der Meinung, daß es eine Ausgabe mit angebundenem „Paradies-Gärtlein“ war.²⁵ Seine Ansicht, daß Bach das in diesem Gebetbüchlein stehende Lied „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ mehrfach verwendet habe, kann freilich nicht als Beweis angesehen werden.

[52.] *Wagneri Leipziger Gesang Buch* 8. Bände 1 rtbl.

Paul Wagner:

Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer, Das ist vollständiges Gesangbuch In Acht unterschiedlichen Theilen ... Aus vielen Gesangbüchern und andern Autoren mit guter Unterscheidung und Sorgfalt zusammen getragen, durch eine grosse Menge nie gedruckter Lieder vermehret, insgesamt fleissig übersehen, und was außer dem ersten Theil, die neuen Lieder betrifft, mannigfaltig verbessert, und nun an der Zahl nabe 5000. Mit approbation der hochlöblichen Theolog. Facult. alhier Zu Gottes Ehren und des Nächsten Erbauung herausgegeben ...

Leipzig 1697. Acht Bände; 905/509/1506/1451/1423/1393/1473/1351 Seiten
Gesangbuch (ohne Melodien)²⁶

UBL (Dt. Ges.), MS, SUBG, UBNE, DSB

²⁵ *Geistiges und kulturelles Leben*, S. 28.

²⁶ Vgl. hierzu W. Neumann, *Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1956, S. 112–114.

APPENDIX

A. Autorenverzeichnis

- Adami, Johann Christian (1662-1715) 31
 Arndt, Johann (1555-1621) 51
 Bünting, Heinrich (1545-1606) 11
 Calov, Abraham (1612-1686) 1
 Chemnitz, Martin (1522-1586) 5
 Franck[e, August Hermann (1663-1727)?] 35
 Frober(i) 29
 Gaugler, Georg (15?-16?) 34
 Geier, Martin (1614-1680) 25
 Gerhard, Johann (1582-1637) 45
 Heunisch, Caspar (1620-1690) 33
 Hunnius, Nicolaus (1585-1643) 49
 Josephus, Flavius (1. Jahrhundert) 13
 Klinge, Franz (1626-1693) 50
 Luther, Martin (1483-1546) 2, 3, 4, 6, 7, 28
 Meyfart, Johann Matthäus (1590-1642) 32
 Müller, Heinrich (1631-1675) 8, 19, 20, 41, 42
 Müller, Johannes (1598-1672) 21, 22, 43, 44
 Neumeister, Erdmann (1671-1756) 46, 47
 Olearius, Johannes (1611-1684) 12
 Pfeiffer, August (1640-1698) 14, 15, 16, 17, 18, 36, 37, 38, 39
 Rambach, Johann Jacob (1693-1735) 26, 27, 40
 Scheibler, Christoph (1589-1653) 10
 Spener, Philipp Jacob (1635-1705) 48
 Stenger, Nicolaus (1609-1680) 23, 24
 Tauler, Johann (um 1300-1361) 9
 Wagner, Paul (1617-1697) 52
 Anonymus 30

B. Aufteilung der Bibliothek unter Bachs Erben

- Anna Magdalena Bach: 1, 2, 7, 13, 15, 26, 35, 46, 47
 Wilhelm Friedemann Bach: 25, 27, 42, 43, 49, 50, 51
 Carl Philipp Emanuel Bach: 4, 5, 6, 34, 40, 41
 Catharina Dorothea Bach: 8, 14, 16, 17
 Gottfried Heinrich Bach: 11, 12, 31, 32
 Elisabeth Juliane Friderica Altnickol: 9, 10, 18, 36
 Johann Christoph Friedrich Bach: 28, 29, 30, 44, 45, 48, 52
 Johann Christian Bach: 23, 24, 37, 38, 39
 Johanna Carolina Bach: 19, 20, 21, 22, 33
 Regina Susanna Bach: 3

C. Bibliothekssigel

BG	Biblioteka Gdańska (Danzig)
BGF	Bibliothek des Gymnasiums Flensburg
BH	Bibliothek des Theologischen Seminars Herborn
BLBK	Badische Landesbibliothek Karlsruhe
BNUS	Bibliothèque nationale et universitaire Strasbourg
BOS	Bibliothek des Oberkirchenrats Schwerin
BSB	Bibliothek des Sprachenkonvikts Berlin
BSBM	Bayerische Staatsbibliothek München
BUW	Biblioteka Uniwersytecka Wrocław (Breslau)
CWBZ	Christian-Weise-Bibliothek Zittau
DSB	Deutsche Staatsbibliothek Berlin
EME	Evangelisches Ministerium Erfurt
EPW	Evangelisches Predigerseminar Wittenberg
FH	Franckesche Stiftungen Halle (Saale)
HABW	Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel
HS	Heimatemuseum Schloß Bertholdsburg Schleusingen
KBA	Kirchenbibliothek Arnstadt
KBG	Kirchenbibliothek Gotha
KBH	Kirchenbibliothek Horka (OL.)
KBM	Kirchenbibliothek Mühlhausen (Thür.)
KON	Katechetisches Oberseminar Naumburg
KS	Kirchenmuseum St. Gertrudis Saalfeld
LBC	Landesbibliothek Coburg
LBG	Landesbibliothek Gotha
LHBD	Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt
LKBH	Landeskirchenbibliothek Hamburg
LW	Lutherhalle, Reformationsgeschichtliches Museum, Wittenberg
MBH	Marienbibliothek Halle (Saale)
MS	Museum Schloß Wilhelmsburg Schmalkalden
RBZ	Ratsschulbibliothek Zwickau
RSM	Religionskundliche Sammlung der Philipps-Universität Marburg
SBD	Studienbibliothek Dillingen
SBM	Stadtbibliothek Mainz
SBN	Stadtbibliothek Nürnberg
SBPK	Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin-West
SBS	Stadtbibliothek Schaffhausen (Schweiz)
SBSF	Stadtbibliothek Schweinfurt
SBU	Stadtbibliothek Ulm
SBZ	Stadtbibliothek Zofingen (Schweiz)
SLBD	Sächsische Landesbibliothek Dresden
SSBA	Staats- und Stadtbibliothek Augsburg
SUBB	Stadt- und Universitätsbibliothek Bern
SUBF	Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.
SUBG	Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
TFH	Theologische Fakultät Hamburg

UBB	Universitätsbibliothek Basel
UBC	Universitätsbibliothek Clausthal (Calvörsche Bibliothek)
UBH	Universitätsbibliothek Heidelberg
UBJ	Universitätsbibliothek Jena
UBK	Universitätsbibliothek Kiel
UBL	Universitätsbibliothek Leipzig
ULBH	Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (Saale)
UBM	Universitätsbibliothek München
UBMA	Universitätsbibliothek Marburg
UBNE	Universitätsbibliothek Nürnberg-Erlangen
UBR	Universitätsbibliothek Rostock
UBT	Universitätsbibliothek Tübingen
VSS	Vadiana Stadtbibliothek St. Gallen
WABE	Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Erfurt
WABS	Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Schwerin (ehem. Mecklenburgische Landesbibliothek)
WLBS	Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
ZBW	Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar (ehem. Landesbibliothek)
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich

D. Literatur

- Axmacher, Elke: *Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion*, in: BJ 1978, S. 181-191
- Bach, Johann Sebastian: *Documenta*, hrsg. durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek von Wilhelm Martin Luther zum Bachfest 1950 in Göttingen, Kassel/Basel 1950
- Bachfest, 44. Deutsches*. Festbuch und Schallplatte „Ex libris Bachianis“, Heidelberg 1969
- Besch, Hans: *Eine Auktionsquittung J. S. Bachs*, in: Festschrift für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 74-79
- Biographie, Allgemeine Deutsche*, Leipzig 1875-1900
- Biographie universelle* (Michaud) *ancienne et moderne*, Paris 1854-1864
- Blankenburg, Walter: *Geistiges und kulturelles Leben*, in: Johann Sebastian Bach. Zeit, Leben, Wirken, hrsg. von Barbara Schwendowius und Wolfgang Dömling, Kassel/Basel 1976, S. 23-33
- British Museum. *General Catalogue of Printed Books*, London 1959-1966
- Catalog, The National Union*, London 1956(-1976)
- Dok I, II, III
- Georgi, Theophilus: *Allgemeines Europäisches Bücher-Lexicon*, Leipzig 1742. Supplementa I. - III. ebenda 1750, 1755 und 1758
- Godman, Stanley: *Bachs Bibliothek. Die noch vorhandenen Hand-Exemplare*, in: *Musica*, 10, 1956, S. 756-761
- Heinsius, Wilhelm: *Allgemeines Bücher-Lexikon oder vollständiges Verzeichnis der von 1700-1810 erschienenen Bücher*, Leipzig 1812/13

- Herbst, Wolfgang: *Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik*, Dissertation, Erlangen 1958
- Herz, Gerhard: *J S Bach 1733: A „new“ Bach Signature*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hrsg. von Robert L. Marshall, Kassel 1974, S. 254–263
- Jöcher, Christian Gottlieb: *Allgemeines Gelehrten-Lexicon; mit Fortsetzung und Ergänzungen von Johann Christoph Adelung* [u. a.]. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1750–1897, Hildesheim 1960
- Leaver, Robin A.: *Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek*, in: BJ 1975, S. 124–132
- Ders.: *Bachs Understanding and Use of the Epistles and Gospels of the Church Year*, in: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, VI, 3, 1975 (July), S. 4–13
- Luther, Wilhelm Martin: *Die Bachausstellung der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*, in: *Libri. International Library Review*, 1, 1951, S. 367–375
- Preuß, Hans: *Bachs Bibliothek*, in: *Festgabe für Theodor Zahn*, Leipzig 1928, S. 105–129
- Religion, Die, in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Tübingen 1927–1931; 3. Aufl., ebenda 1956–1962
- Schreier, Manfred: *Textbeilagen zu den Schallplatten „Die Bach-Kantate“*, München 1971–1974
- Schulze, Hans-Joachim: *Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten*, in: BJ 1961, S. 79–99
- Smend, Friedrich: *Job. Seb. Bach. Kirchenkantaten*, Berlin 1947/48; 3. Aufl. ebenda 1966
- Spitta I, II
- Tagliavini, Luigi Ferdinando: *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Kassel/Basel 1956
- Terry, Charles Sanford: *Bach. A Biography*, London 1928; deutsche Übersetzung, 2. Aufl. Leipzig 1935
- Trautmann, Christoph: *„Calovii Schriften. 3. Bände“*, in: *Musik und Kirche*, 39, 1969, S. 145–160
- Werthemann, Helene: *Bachs Fundament „aller gottgefälliger Kirchenmusik“*, in: *Bachfest-Vorträge*, Berlin 1976, S. 3–17
- Zander, Ferdinand: *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, Dissertation, Köln 1967
- (Zedler, Johann Heinrich:) *Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle (Saale) und Leipzig 1732–1752

ANHANG

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)

Englische Resümees

Herbert Stiehl: *Baptismal Certificates of Bach's Children – A Document Find*
The original baptismal certificates of Bach's children born in Leipzig have been located in the archives of the parrish of St. Thomas's and St. Matthew's. Two of the documents appear in Bach's own hand; the remaining ones contain autograph entries and additions. In some of the cases there are notable deviations from the wording of the text previously known through the Leipzig church records.

Ralph Leavis: *On the Authenticity of Bach's Violin Concerto in D Minor*
The article presents a critical inquiry into W. Breig's argument, presented in BJ 1976, according to which a violin concerto not composed by Bach may have served as a model for the harpsichord concerto BWV 1052 and the works related to it. Criteria of part writing, instrumental demands, and source history almost completely confirm the view that the lost violin concerto must have been an original composition by Bach.

Werner Breig: *Bach's Fragmentary Harpsichord Concerto in D Minor BWV 1059*

Unlike those contained in the harpsichord concertos BWV 1052–1058, the ritornello BWV 1059 is the result of a thorough revision (the model for the fragmentary work was very likely an oboe concerto). Accordingly, the total form of a revised first movement would, in fact, have led from the sphere of transcription to that of novel composition. It may have been for this reason that Bach's manuscript breaks off at the end of the ritornello.

Günther Wagner: *Concerto Elements in Bach's Two-Part Inventions*

Taking his point of departure from the argument that there is considerable interaction and merging of musical genres in the High Baroque, the author shows that the opening sections of the two-part inventions must be understood in terms of the principles governing the exposition of concerto themes (announcement of theme, perpetuation, epilogue).

Hans-Joachim Schulze: *A „Dresden Minuet“ in the Second Clavier Book for A. M. Bach, and Comments on the Source Situation of Several of Bach's Chamber Music Works*

An investigation of the Berlin Bach manuscripts P 268, P 269, and St 162 has resulted in a new perspective in judging the origin and history of these sources. Through the re-appraisal of a manuscript which had been lost for several decades it has been possible to assign two of the best-known minuets from

the Clavier Book for A. M. Bach to their original composer. One of the foremost assistants from Bach's early years in Leipzig, so far designated as "main copyist C", proves to be a member of the Bach family.

Christoph Wolff: Critical Annotations on the Text of the Original Edition of Bach's Partitas

Manuscript corrections and additions appearing in the copy of the original print owned by the Library of Congress, Washington, D.C., point out the composer's revisions, previously unknown, in the partitas no. 2 and 3 and prove to be of particular importance from the point of view of performance practice.

Wolfgang Wiemer: Johann Heinrich Schübler, Engraver of the Art of Fugue
An interpretation of archival documents has led to new understanding of the biography of J. H. Schübler (1728–1807), brother of J. G. Schübler and his activity as engraver and, above all, teacher. His work as a music engraver (evidently of very limited duration) seems to have ended with the sample sonatas in C. P. E. Bach's "Essay" (1753).

Herbert Zimpel: The Conflict between Calvinists and Lutherans in Cöthen at the Time of Bach's Tenure

Documents preserved in the Cöthen church records attest to a continual and often vehement conflict between the privileged majority of the Calvinists in the principality of Anhalt and that of the suppressed Lutherans. Since Bach and his family were probably involved in the dispute, this might be added to the reasons for Bach's leaving.

Thomas Wilhelmi: Bach's Library – Hans Preuss's Studies Continued

On the basis of new bibliographical investigations a complete listing of Bach's collection of theological works has been compiled. With this catalog, numerous gaps in the identification of books are closed, and full title quotations, brief summaries as well as source locations are given.

Französische Resümees

Herbert Stiehl: Certificats de baptême des enfants de Bach – Une découverte de documents

Les originaux des certificats de baptême des enfants de Bach nés a Leipzig ont été retrouvés dans les archives des paroisses de St Thomas et St Matthieu. Deux de ces documents semblent être écrits de la main de Bach; les autres contiennent des inscriptions autographes et des additions. Dans certains cas, on observe des écarts de terminologie très nets par rapport aux textes en usage courant dans les archives des églises de Leipzig.

Ralph Leavis: Sur l'authenticité du Concerto pour violon en ré mineur de Bach

Cet article présente une enquête critique sur la thèse de W. Breig, exposée dans la chronique BJ 1976, selon laquelle un concerto pour violon dont Bach n'est pas l'auteur aurait servi comme modèle au concerto pour clavecin BWV 1052 et aux œuvres en relation avec ce concerto. Des critères d'écriture de parties, d'exigences instrumentales, et de sources historiques confirment presque complètement l'opinion que ce concerto perdu pour violon a du être une œuvre originale de Bach.

Werner Breig: Le concerto fragmentaire de Bach, pour clavecin en ré mineur BWV 1059

Contrairement à ceux des concertos pour clavecin BWV 1052 et 1058, le ritornello du concerto BWV 1059 est le résultat d'une révision complète (le modèle pour cette œuvre fragmentaire fut très vraisemblablement un concerto pour hautbois). Par conséquent, la forme globale d'un premier mouvement entièrement revu aurait, en fait, mené du stade de la transcription à celui de la composition proprement dite. C'est peut-être pour cette raison que le manuscrit de Bach s'arrête à la fin du ritornello.

Günther Wagner: Eléments de style concerto dans les Inventions à deux voix de Bach

Partant de la théorie qu'il y a une interaction et une fusion considérables de genres musicaux durant l'ère du Haut Baroque, l'auteur montre que les sections initiales des inventions à deux voix doivent être comprises en fonction des principes gouvernant l'exposition des thèmes de concertos (annonce du thème – perpétuation – épilogue).

Hans-Joachim Schulze: Un « Menuet de Dresde » dans le Second Livre de Clavecin pour A. M. Bach, et Commentaires sur la situation des sources de plusieurs œuvres de musique de chambre de Bach

Une investigation des manuscrits berlinois de Bach P 268, P 269 et St 162 a résulté en une nouvelle perspective sur la manière d'estimer l'origine et l'histoire de ces sources. Grâce à la reconsidération d'un manuscrit qui avait été perdu pendant plusieurs dizaines d'années, il a été possible d'attribuer deux des menuets les plus connus du Livre de Clavecin pour A. M. Bach à leur auteur d'origine. Un des principaux assistants de Bach durant ses premières années à Leipzig, désigné jusqu'à présent « copiste principal C », s'avère être un membre de la famille de Bach.

Christoph Wolff: Annotations critiques sur le Texte de l'Édition Originale des Partite de Bach

Les corrections et les additions manuscrites apparaissant sur la copie de la gravure originale appartenant à la Library of Congress, Washington, D.C., révèlent les révisions de l'auteur, inconnues jusqu'à présent, dans les partite no. 2 et 3, et s'avèrent être d'une importance particulière du point de vue de la pratique d'exécution.

Wolfgang Wiemer: Johann Heinrich Schübler, Graveur de l'Art de la Fugue
 Une interprétation de documents d'archives a mené à un aperçu nouveau sur la biographie de J. H. Schübler (1728–1807), frère de J. G. Schübler, ainsi que sur son activité en tant que graveur, et, par dessus tout, enseignant. Son œuvre en tant que graveur de musique (de toute évidence de très courte durée) semble s'être terminée avec les exemples de sonates dans l'Essai de C. P. E. Bach (1753).

Herbert Zimpel: La Dispute entre l'Eglise Réformée et l'Eglise Luthérienne à Cöthen à l'époque de l'exercice de Bach

Des documents préservés dans l'église de Cöthen attestent un conflit ininterrompu et souvent véhément entre la majorité privilégiée, paroisse de l'Eglise Réformée de la principauté d'Anhalt, et la paroisse des Luthériens opprimés. Etant donné que Bach et sa famille furent sans doute activement impliqués dans cette querelle, ceci pourrait s'ajouter aux raisons qui ont causé le départ de Bach.

Thomas Wilhelmi: La Bibliothèque de Bach – La suite des études de Hans Preuss

Sur la base de nouvelles investigations bibliographiques, une liste complète de la collection de livres théologiques de Bach a été dressée. Grâce à ce catalogue, de nombreuses lacunes concernant l'identité de certains livres sont comblées, et les titres complets sont donnés accompagnés de brefs résumés et des lieux des sources.

Tschechische Resümees

Herbert Stiehl: Křestní listy Bachových dětí – nalezené dokumenty

Původní křestní listy Bachových jedenácti dětí narozených v Lipsku byly nalezeny v archivu obce Thomas-Matthäi-Gemeinde. Dva z těchto dokumentů jsou psány Bachovým vlastním rukopisem, ostatní obsahují vlastnoruční záznamy a dodatky. V několika případech se vyskytují pozoruhodné odchylky od dosud známých textů lipských matrik.

Ralph Leavis: K otázce autentičnosti Bachova Houslového koncertu d-moll
 Kriticky se zkoumá tvrzení W. Breiga v Bachově almanachu 1976, podle něhož je možné, že jeden houslový koncert nepocházející od Bacha byl předlohou Cembalového koncertu BWV 1052 a jeho sesterských děl. Průzkum techniky vět a instrumentálních požadavků jakož i poznatky týkající se historie tradicí potvrzují názor W. Fischera, že ztracený houslový koncert je s velkou jistotou Bachovou původní kompozicí.

Werner Breig: Bachův fragment Cembalového koncertu v d-moll (BWV 1059)
 Forma ritornelu v BWV 1059 je na rozdíl od Cembalových koncertů BWV 1052–1058 výsledkem důkladného přepracování prvního podání (pravděpodobně jednoho hobojevého koncertu). Z tohoto nového podání by pro

první větu jako celek vyplynuly tak dalekosáhlé konsekvence, že by se transkripce dostala až do blízkosti nové kompozice. Proto asi Bach záznam náhle ukončil na konci ritornelu.

Günther Wagner: Koncertní prvky v Bachových dvojhlasých invencích Vycházejí z téze, že v pozdních barokních dílech v značné míře dochází k vzájemnému ovlivňování a směřování, je ukázáno, že začáteční části dvojhlasých invencí jsou obdobné jako princip koncertního tématického základu (začátek tématu – pokračování – epilog).

Hans-Joachim Schulze: „Dráždanský menuet“ v druhé Klavírní sbírce (Klavierbüchlein) Anny Magdaleny Bachové. Včetně poukazu na tradice některých Bachových komorních děl.

Z průzkumu berlínských Bachových rukopisů P 268, P 269 a St 162 vyplývají nová stanoviska k vzniku a tradici těchto pramenů. Novým průzkumem jednoho po desetiletí ztraceného rukopisu mohou být dva neznámější menuety z Klavírní sbírky Anny Magdaleny Bachové přiřazeny svému pravému autorovi. Jeden z nejdůležitějších pomocníků na počátku lipského období, dosud známý jako „hlavní kopista C“, se odhalil jako člen Bachovy rodiny.

Christoph Wolff: Kritické poznámky k textu v původním tisku Bachových partit

Rukopisné korektury a dodatky v originálním exempláři Library of Congress (Washington) svědčí o dosud nepovšimnuté původní revizi 2. a 3. partita, která je hudebně a prakticky velmi důležitá.

Wolfgang Wiemer: Johann Heinrich Schübler, rytec „Umění fugy“

Vyhodnocení archivních dokumentů vede k ujasnění biografie J. H. Schüblera (1728–1807), bratra Johanna Georga Schüblera, jakož i jeho činnosti jako rytec a – převážně – jako učitel. Zdá se, že jeho časově zřejmě velmi omezené vedlejší zaměstnání jako rytec not končí zkušebními sonátami pro „Versuch“ („Pokus“) (1753) od C. P. E. Bacha.

Herbert Zimpel: Spor mezi reformovanými a luterány během Bachovy úřední doby v Köthenu

Dokumenty z církevních archivů v Köthenu prokazují trvale doutnající a mnohokrát otevřeně vypukající konflikt mezi privilegovanou množinou reformovaných a utiskovanou menšinou luteránů v anhaltské zemi. Jelikož i Bach se svou rodinou byl do těchto rozmišek zapleten, lze v tom vidět jednu z příčin Bachova odchodu z Köthenu.

Thomas Wilhelmi: Bachova knihovna. Pokračování práce Hanse Preuße

Na základě nových bibliografických výzkumů se předkládá kompletní seznam Bachovy teologické knihovny, který vyplňuje početné mezery v identifikaci knih a nabízí úplné citáty názvů, stručná udání obsahů a doklady o místech, kde jsou knihy deponovány.

Russische Resümeees

Херберт Штиль: Бумаги о крещении детей Баха — документная находка

Оригинальные бумаги о крещении одиннадцати родившихся в Лейпциге детей Баха были обнаружены в архиве прихода Фомы-Матфея. Два из этих документов имеются в собственной рукописи Баха, остальные содержат внесения и дополнения, собственноручно сделанные им. В некоторых случаях имеются существенные отклонения по сравнению с известными до сих пор текстами Лейпцигских церковных книг.

Ральф Левис: К вопросу о подлинности скрипичного концерта ре минор Баха

Подвергается критическому исследованию изложение В. Брейга, согласно которому не принадлежащий Баху скрипичный концерт следует считать основой для клавесинного концерта BWV 1052 и его однотипных произведений. Наблюдения по технике композиционного письма и инструментальным требованиям, а также относительно истории предания подтверждают мнение, что исчезнувший скрипичный концерт с довольно достоверностью был оригинальной композицией Баха.

Вернер Брейг: Фрагмент клавесинного концерта ре минор Баха (BWV 1059)

Ритуфельная редакция BWV 1059 в отличие от клавесинных концертов BWV 1052—1058 является результатом основательной обработки первой редакции (по всей вероятности концерта для гобоя). Для первой части как целого из этой новой редакции вытекали бы такие далеко идущие последствия, что транскрипция приблизилась бы к новой композиции. Очевидно поэтому Бах с окончанием ритуфелья прервал запись.

Гюнтер Вагнер: Элементы концерто в двухголосых инвенциях Баха

Исходя из тезиса, что жанры позднего барокко в значительной степени подвержены взаимному влиянию и смешению, показывается, как начальные части двухголосых инвенций следует понимать аналогично принципу построения концертной темы (зерно темы—развертывание—эпилог).

Ганс-Иоахим Шульце: «Дрезденский менует» во второй фортепианной книжке Анны Магдалены Бах. С указаниями по некоторым дошедшим до нас камерным произведениям Баха

Исследования берлинских рукописей Баха P 268, P 269 и St 162 приводят к новым выводам по происхождению и передаче этих источников. При проведении нового исследования считавшейся

на протяжении десятков лет пропавшей рукописи удалось установить фактического автора двух наиболее известных менуэтных частей из Фортепианной книжечки Анны Магдалены Бах. Один из наиболее важных помощников первого лейпцигского периода, до сих пор известный как «главный переписчик С» оказывается членом семьи Баха.

Криштоф Вольфф: Критические примечания к тексту первоначального издания партит Баха

Рукописные исправления и дополнения в экземпляре первоначального издания «Либрари оф Конгресс» (Вашингтон) указывают на остававшееся без внимания изменение подлинника 2-й и 3-й партит, имеющее музыкально-практическое значение.

Вольфганг Вимер: Иоганн Генрих Шюблер, гравер «Искусства фуги»

Обработка архивных документов приводит к освещению биографии И. Г. Шюблера (1728—1807), брата Иоганна Георга Шюблера, а также его деятельности как гравера и — преимущественно — как учителя. Его очевидно очень короткая деятельность (побочная) как нотогравер нашла, повидимому конец, пробными сонатами К. Ф. Э. Баха «Опыт» (1753).

Херберт Цимпель: Спор между сторонниками реформатской церкви и лютеранами в Кётене во время службы там Баха

Документы из церковных архивов Кётена свидетельствуют о постоянно тлеющем и неоднократно открыто разгорающемся конфликте между привилегированным большинством сторонников реформатской церкви и угнетенным меньшинством лютеран в Ангальте. Так как в эти конфликты по всей вероятности был вовлечен и Бах со своей семьей, то это могла быть одна из причин его ухода из Кётена.

Томас Вильгельми: Библиотека Баха. Продолжение работы Ганса Пройсса.

На основе новых библиографических исследований предлагается полный список книг теологической библиотеки Баха, который восполняет многочисленные пробелы в идентификации книг, а также дает полные цитаты названий, краткие данные по содержанию и указания по расположению.

Nachtrag zu Jahrgang 64 (1978):

Tschechische Resümees

Alfred Dürr: Heinrich Nicolaus Gerber jako Bachův žák

Postup Gerbrovy výuky u Bacha lze sledovat na zachovaných, jím pořizovaných opisech Bachových děl. Celkem potvrzují údaje jeho syna E. L. Gerbra v příslušném slovníkovém hesle. Podle toho začalo Gerbrovo studium koncem r. 1724 Invencemi a Sinfoniemi a pokračovalo přes Francouzské a Anglické svity až k Temperovanému klavíru. Dříve než slovník uvádí začal Bach vyučovat Gerbra generálbasu.

Hans-Joachim Schulze: „Kus ve zlatém papíru“. Zjištění o některých Bachových opisech z raného 18. století

Srovnáním textových částí v notových rukopisech s odpovídajícími archivními dokumenty šlo určit šest dosud neznámých písařů důležitých pramenů a upřesnit datování těchto rukopisů. Určení se týká tak významných pramenů jako jsou „Moschelský autograf“ Preludia a fugy C Dur (BWV 545), původní zápis hlasů Orchestrální svity C Dur (BWV 1066), jakož i Bachova učebnice generálbasu z roku 1738.

Yoshitake Kobayashi: Nové poznatky o některých bachovských pramenech na základě zkoumání písma.

Zkoumání písařů vede k objasnění různých otázek. J. L. Krebse lze identifikovat jako skladatele BWV 567 a BWV příloha 27. Autory následujících, Bachovi připisovaných skladeb, jsou C. P. E. Bach (BWV 1020), J. E. Bach (Bach-Inv. 47), G. Kirchner (BWV 907, 908), B. Pasquini (BWV 833). Ke skladbě BWV 525 existovala pravděpodobně raná verze v B dur. Vedle určení řady rukopisů a jejich písařů z okruhu Bachových žáků, lze také doložit Bachova provozování skladeb F. Contiho, B. Pasquiniho a D. Buxtehudeho.

Dietrich Kilian: Některé nové aspekty v traktování pramenů Bachových klavírních a varhanních skladeb

Pojem „originální rukopis“ třeba v případě klávesových děl chápat širěji než dosud. Odvolávat se pouze na autograf je problematické, protože často existují autografy dva. Také počet autorizovaných opisů, které vznikly v Bachově domě, a které obsahují skladatelovy korektury, je mnohem větší, než se dosud předpokládalo. Díky tomu vzniklo mnoho variant čtení pramenů, které velmi ztěžuje poznání jejich filiací, jak autor osvětluje na příkladech varhanních sonát (BWV 525–530).

Reinhold Krause: Ještě jedno neznámé vysvědčení J. S. Bacha

Paul Christian Stolle (1706–1779/80), v letech 1722–1733 alumnus lipské tomášké školy, se ucházel o místo kantora ve městě Auma a vyžádal si od Bacha vysvědčení. Tento dokument byl nalezen ve fondech Státního archivu ve Výmaru. Z Bachových opatrných formulací vyplývá, že Stolle měl jen omezené hudební schopnosti.

Christoph Wolff: Bachova kantorátní zkouška v Lipsku a dějiny provozování kantáty „Bože pravý a synu Davidův“ BWV 23

Analýza originálních provozovacích materiálů ke kantátě č. 23, které jsou nyní po vrácení ztracených pramenů v roce 1977 úplně pohromadě, dává přesné informace o různých nevyjasněných otázkách. Toto dílo, komponované jako třívětá kantáta v Köthenu, bylo ke kantorátní zkoušce v Lipsku v roce 1723 rozšířeno o nějakou (výmarskou?) chorální větu, dále bylo transponováno z c moll do h moll a provedeno v neobvykle velikém obsazení. Později bylo dílo prováděno v původním c moll a v menším obsazení.

Georg von Dadelsen: Kříž s podružnou věcí. Vydavatelské a praktické poznámky k Bachově artikulaci

Dodatečně připsané a protichůdné legátové obloučky v bachovských rukopisech působí četná nedorozumění. Autor ukazuje na různých příkladech, že Bachovy zápisy obloučků slouží jednak k vyjádření afektů, jednak k podrobnému členění skladby z hlediska jejího smyslu. Zápisy obloučků souvisejí rovněž s technikou houslové hry (nasazování smyků). Ostatní nástroje obvykle přejímají artikulační způsoby houslí, které zdůrazňují rytmické těžiště taktů a dbají na plynulý přednes.

Paul Brainard: O chybách a korekturách v podkládání textů vokálních děl J. S. Bacha

Bachovy někdy chybné citace textu a jeho četné korektury při podkládání textu v autografech partitur poskytují důležité poznatky o Bachově způsobu myšlení a o způsobu jeho práce. Lze uvést mnoho příkladů k objasnění otázek, jako zda byl Bach předem obeznámen s obsahem zhudebňovaných textů a zda je jeho hudba veskrze spjatá, případně vyložitelná jen textem? Existují případy, kdy se hudební řešení neohlíželo na poesii (a naopak)?

Joshua Rifkin: Pomalá věta z Bachova koncertu

Původní určení sinfonie ke Kantátě č. 156, která je také známá v jiné verzi jako střední věta Cembalového koncertu f moll BWV 1056, zůstalo dosud neobjasněno. Kritické úvahy nad prameny vedou ke zjištění, že obě skladby ukazují na střední větu (F dur) nějakého hobojového koncertu d moll. Krajními větami tohoto koncertu se zdají být obě sinfonie ke Kantátě č. 35, takže nyní lze rekonstruovat celé dílo.

Gerhard Herz: Lombardský rytmus v Bachově vokální hudbě.

Lombardský rytmus se v Bachových varhanní skladbách uplatňuje ve zvýšené míře od roku 1723 a po roce 1732. Nacházíme jej především v holdovacích kantátách pro saský dvůr, protože v Drážďanech byla tato slohová manýra velmi oblíbena. Instrumentální díla, především z let 1726–1742 ukazují rovněž Bachův zájem o tento nový módní stylový prvek, který se mu stal důležitou kompoziční složkou zvláště ve třicátých letech 18. století.

Elke Axmacher: Nález pramenů k textu Matoušových pašijí

Picander použil jako předlohy pro téměř polovinu svého zbásnění „Pašijí“

„Pašijová kázání“ roztockého theologa H. Müllera (1631–1676). Vzhledem k tomu, že Müllerova kázání měl ve své knihovně i Bach, lze předpokládat, že Bach také ovlivnil volbu této předlohy.

Carl Dahlhaus: Ke vzniku romantického výkladu Bacha

Přechod od forem myšlení 18. století k romantickým kategoriím a jejich ještě váhavé uplatnění na Bacha lze pozorovat u Triesta (AMZ 1801). Charakteristicky romantické výklady jsou u eklektika Triesta ještě propleteny s předsudky, které pocházejí z toho, jak se období sentimentalismu vypořádávalo s barokní tradicí. Zcela nepokrytě romantický výklad Bacha v některých rysech zřejmě podněcený Triestem razil E. T. A. Hoffmann.

Karl Heller: Friedrich Konrad Griepenkerl – Z neuveřejněných dopisů bachovského sběratele a vydavatele

Osm Griepenkerlových dopisů z let 1820–1849 Ferdinandu Augustovi Roitzschovi, Siegfriedu Wilhelmu Dehnovi a dalším příjemcům objasňuje Griepenkerlovu vydavatelskou činnost a ukazuje rozsah, povahu a míru zachovalosti jeho bachovské sbírky i jeho poměr ke tvorbě Wilhelma Friedemanna Bacha. Kam se ale poděl jeho častěji zmíněný rukopis se 72 neznámými Bachovými dvouhlasými fugami, zůstává nevysvětleno.

Robert L. Marshall: Poznámky k pozdějším dějinám starého Bachova souborného vydání: malá bibliografická hádanka

Studium dvou exemplářů jednotlivých vydání Kantáty č. 105 podle Bachova souborného vydání odhalilo, že oba exempláře se neshodují ani mezi sebou, ani s Bachovým souborným vydáním. Rozdíly v textu dokazují, že jedno z těchto „jednotlivých vydání“ bylo revidováno podle autografu partitury nezávisle na Bachově souborném vydání a jeho vydavatelem byl pravděpodobně A. Schering.

Rudolf Stephan: K tématu „Schönberg a Bach“

Ne náhodou je Bach nejčastěji citovaným skladatelem v Schönbergově „Nauce o harmonii“ (1911). Jak Bach tehdy Schönberga ovlivňoval, ukazuje autor na příkladu bachovské kompoziční sazby v „Náměsíčním Pierrotovi“ (1912). Dále autor pojednává o Schönbergově instrumentaci varhanního chorálu BWV 654 (1921), o jeho poznámkách k Schenkerově analýze Preludia es moll a o Schönbergových kritických poznámkách k tématu „Hudební obětiny.“

Neue Bachgesellschaft e. V., Internationale Vereinigung

Sitz Leipzig
gegründet 1900
Mitglieder der leitenden Organe
(Stand: November 1979)

Vorstand:

Prof. Dr. Hans Pischner, Berlin (Hauptstadt der DDR) (Vorsitzender)
Prof. Helmuth Rilling, Stuttgart (Stellvertretender Vorsitzender)
Prof. Dr. Werner Felix, Leipzig (Geschäftsführendes Vorstandsmitglied)
Dr. Wolfgang Rehm, Kassel (Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied)

Verwaltungsrat:

Thomaskantor Prof. Hans-Joachim Rotzsch, Leipzig (Vorsitzender)
Dr. Alfred Dürr, Göttingen (Stellvertretender Vorsitzender)
Ilse Domizlaff, Eisenach (Direktorin des Bachhauses)
Prof. Helmut Kahlhöfer, Wuppertal
Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig
Christoph Trautmann, Berlin (West)

Direktorium:

D. Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern
Prof. Dr. Paul Brainard, West Newton, MA
Prof. Dr. Georg von Dadelsen, Tübingen
Prof. Dr. Carl Dahlhaus, Berlin (West)
Prof. Rudolf Fischer, Leipzig
Prof. Martin Flämig, Dresden
Dr. Rudolf Gehrke, Leipzig
Prof. Diethard Hellmann, München
Prof. Erich Hübner, Heidelberg
Dr. Hartmut Johnsen, Darmstadt
Thomasorganist Prof. Hannes Kästner, Leipzig
Prof. Johannes-Ernst Köhler, Weimar
Dr. Karl-Heinz Köhler, Weimar
Prof. Dr. Michael Schneider, Köln
Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig (Schriftleitung Bach-Jahrbuch)
Prof. D. Dr. Oskar Söhngen, Berlin (West)
Adele Stolte, Potsdam
Prof. Ekkehard Tietze, Potsdam
Prof. Amadeus Webersinke, Dresden
Prof. Dr. Christoph Wolff, Cambridge, MA (Schriftleitung Bach-Jahrbuch)
Dr. Ernest Zavarský, Bratislava
Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann, Frankfurt (Main)

Ehrenvorsitzender:

Prof. D. Dr. Christhard Mahrenholz, Hannover

Ehrenmitglieder:

Prof. D. Dr. Friedrich Smend, Berlin (West)

Prof. Erhard Mauersberger, Leipzig

Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig

Charlotte Henneberg, Leipzig

Prof. Franz Xaver Dressler, Freiburg i. Br.

MZ 80 10

16 Feb. 1984

18 Feb. 1985

Hinweise

Signatur	MZ 8° 10	Stok	Ad
----------	----------	------	----

RS
65
1979

Bub
10.3.1 M

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

4. Dez 1981

31. Mai 1984

14. 8. 95
25. 2. 96

17. 4. 97
29. 4. 97

11. 10. 99

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0239142

