

G R

Bach-Jahrbuch

1982

ZSWK	
Kubi	29-2
Säbi	1.3.
BOT	1
Kubi	15.7

hu
h

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON
HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

68. Jahrgang 1982



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1982



ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

—
Anschriften der Schriftleiter:

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

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

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1983

Lizenz 420.205-124-83, LSV 6720. H 5346

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Messedruck, Bereich Lange Straße 14, III-18-127

00940

INHALT

Erhard Mauersberger †	6
<i>Martin Zenck</i> (Berlin-West), Studien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800	7
<i>Günther Wagner</i> (Berlin-West), J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung	33
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt	51
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, N. J.), „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung	81
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21	97
<i>Werner Breig</i> (Wuppertal), Bachs „Kunst der Fuge“: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter	103
<i>Harald Schieckel</i> (Oldenburg), Johann Sebastian Bachs Auflösung eines Kanons von Teodoro Riccio	125
Nachbemerkung von <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig)	128
<i>Peter Williams</i> (Edinburgh), J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?	131
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein dubioses „Menuetto con Trio di J. S. Bach“	143

Kleine Beiträge

<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?	151
* * * Bachs Nachfolger im Thomaskantorat als kurfürstlich-sächsischer „Cammer-Compositeur“	153
<i>Wolf Hobohm</i> (Magdeburg), Die Quelle einer Bach-Anekdote	154
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts	154

Besprechungen

Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Kassel 1981 (<i>Alfred Dürr</i> , Göttingen)	157
Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Kassel 1979 (<i>Ingeborg Allihn</i> , Berlin)	161

Peter Williams, <i>The Organ Music of J. S. Bach</i> , Vol. I/II, Cambridge 1980 (<i>Ernest May</i> , Amherst, MA)	166
George B. Stauffer, <i>The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach</i> , Ann Arbor, Mich. 1980 (<i>Peter Williams</i> , Edinburgh)	169

A n h a n g

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	173
--	-----

ABKÜRZUNGEN

AfMw	=	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
BB	=	Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (<i>Mus.ms. Bach P</i> bzw. <i>St</i>) dienen <i>P</i> und <i>St</i> . Zum Standort vgl. Paul Kast, <i>Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek</i> , Trossingen 1958 = <i>Tübinger Bach-Studien</i> , hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
Bd., Bde.	=	Band, Bände
BG	=	<i>J. S. Bachs Werke</i> . Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
BJ	=	<i>Bach-Jahrbuch</i>
Bl., Bll.	=	Blatt, Blätter
BT	=	<i>Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte</i> , herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974
BWV	=	Wolfgang Schmieder, <i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis</i> , Leipzig 1950
BzMw	=	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
Dok I, II, III, IV	=	<i>Bach-Dokumente</i> , herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu <i>Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> . Band I: <i>Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig, Kassel 1963

Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685 bis 1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1979

Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979

- DSB = Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Berlin (DDR)
- 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 verbesserter 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, 2. Aufl. 1975
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979
- 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.
- Neumann H = Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1947, 2. Aufl. 1953, 3. Aufl. 1967, 4. Aufl. 1971
- 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

ERHARD MAUERSBERGER

29. 12. 1903–11. 12. 1982

Nach längerer Krankheit verstarb in Leipzig das Ehrenmitglied der Neuen Bachgesellschaft, Thomaskantor i. R. Prof. Erhard Mauersberger.

Geboren in Mauersberg/Erzgebirge als Sohn eines Kantors und Lehrers, war Erhard Mauersberger von 1914 bis 1920 Mitglied des Leipziger Thomanerchores unter Gustav Schreck und Karl Straube. Anschließend studierte er am Konservatorium in Leipzig, insbesondere Orgel bei Karl Straube und Klavier bei Otto Weinreich. Als Nachfolger seines Bruders Rudolf Mauersberger (1889–1971) wurde er 1925 Organist und Chorleiter des Bach-Vereins in Aachen, wechselte 1928 an die Christuskirche Mainz und wurde 1930, wiederum als Nachfolger seines Bruders, nach Eisenach berufen. Hier wirkte er als Landeskirchenmusikdirektor, Kantor der Georgenkirche, Leiter des Bach-Chores und – seit 1950 – der von ihm gegründeten Thüringer Kirchenmusikschule. Außerdem lehrte er an der Musikhochschule Weimar, die ihm 1946 eine Professur übertrug.

Im März 1961 wurde Erhard Mauersberger als 14. Nachfolger Johann Sebastian Bachs Thomaskantor in Leipzig. Bedeutendstes Ereignis seiner bis 1972 reichenden Amtszeit war im Juni 1962 die 750-Jahr-Feier des Thomanerchores, verbunden mit dem 38. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, dessen künstlerische Gesamtleitung ihm oblag.

In seinen Ämtern und Ehrenämtern, vor allem als Präsident des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR seit 1962, hat Erhard Mauersberger sich bleibende Verdienste um die Pflege der Werke Johann Sebastian Bachs erworben. Die Neue Bachgesellschaft verlieh ihrem langjährigen Vorstandsmitglied 1974 die Ehrenmitgliedschaft.

Des Menschen und Künstlers Erhard Mauersberger gedenken wir in Dankbarkeit. Er bleibt uns unvergessen.

DER VORSTAND DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung
Sitz Leipzig

Prof. Dr. Hans Pischner
Vorsitzender

Prof. Helmuth Rilling
Stellv. Vorsitzender

Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800¹

Von Martin Zenck (Berlin-West)

M

Eine der Ursachen dafür, daß eine breitere Wirkung Bachs nach dessen Tod ausblieb, war die Bach-Kritik Johann Adolph Scheibes, die, obgleich in seinem „*Critischen Musikus*“ von 1737 viel differenzierter² gefaßt, nur in ihrer „durchschlagenden“ Einseitigkeit aufgenommen wurde. Es zeigt sich, daß die Wirkungsgeschichte Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Forkels Bach-Biographie von 1802 von der impliziten Auseinandersetzung mit Scheibes Verdikt über Bachs Musik, diese sei unnatürlich, schwülstig und verworren,³ bestimmt war. Doch Scheibes Kritik allein hätte diese Folgen nicht haben können, wenn sie nicht gleichzeitig vom Standpunkt des neuen Ausdrucksideals einer natürlichen, die unmittelbare Empfindung des Hörers ansprechenden Musik aus erfolgt wäre. Die Kritik und das vollständig veränderte Musikverständnis führten zu einer Wirkungshemmung. Diese löste sich erst, als man versuchte, in Bachs Werken auch neue, dem Zeitgeschmack verwandte Züge zu entdecken. Nicht die Wiederherstellung des „ursprünglichen“, vergangenen Bach-Bildes, sondern die Adaption von Bachs Musik an den neuen Musikbegriff führte zu einem von einseitiger Kritik und blinder Apologetik freien Verständnis Bachs. Deutlich findet sich dieses neue Wirkungsstadium in einem Beitrag Johann Friedrich Reichardts über „Johann Sebastian Bach“ im „*Musikalischen Kunst-*

¹ Der vorliegende Aufsatz entstand im Zusammenhang mit der Habilitationsschrift *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Berlin-West 1980. Dort ist vor allem der Aspekt der Wirkungsgeschichte Bachs in Wien thematisiert worden, der hier ausgeklammert wurde. – Prinzipiell schien ein Ansatz wichtig, der im Gegensatz zu den Arbeiten von Hilgenfeldt (vgl. C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1850, Nachdruck Hilversum 1965) und Herz (vgl. G. Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Dissertation, Zürich 1935) die Wirkungsgeschichte eines Autors oder eines Gesamtwerks nicht als Verfallsgeschichte betrachtet, sondern als einen Prozeß legitimer und notwendiger Umdeutungen. Erst durch die neueren Arbeiten von Geck, Schulze und Dahlhaus ist die Notwendigkeit einer umfassend zu konzipierenden Wirkungsgeschichte Bachs wieder virulent geworden (vgl. M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9, Regensburg 1968; Dok III; H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, BzMW 17, 1975, S. 45 ff.; C. Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, BJ 1978, S. 192 ff.).

² Vgl. C. Bergner, H. G. Hoke, Art. *Johann Adolph Scheibe*, MGG, Bd. 11, Sp. 1620.

³ Vgl. J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 2. Aufl. 1745, reprograph. Nachdruck Hildesheim 1970, S. 62; vgl. zu Scheibes Bach-Kritik: R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 491 ff.; J. Mainka, *Zum Naturbegriff bei Bach – Aspekte des Scheibe-Birnbaum-Disputes*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, hrsg. von W. Felix, W. Hoffmann u. A. Schneiderheinze, Leipzig 1977, S. 155 ff.

magazin“ von 1782 ausgeprägt. Das Erstaunliche an dem Artikel ist das Bemühen, Bach weitgehend unabhängig von den Vorurteilen der bisherigen Wirkungsgeschichte zu sehen, ihn dem veränderten Musikgeschmack anzuempfinden und im Abdruck der f-Moll-Fuge gleichsam ein dieses neue Bach-Verständnis einlösendes Beweisstück vorzustellen.

1. *Das anempfindende Bach-Verständnis Johann Friedrich Reichardts und Christian Friedrich Daniel Schubarts*

Es ist unverkennbar, daß Bach in Reichardts Text in einen „Horizontwandel“⁴ einbezogen ist. Er versucht nicht, einen mit Bach gleichzeitigen „Erwartungshorizont“ zurückzugewinnen, sondern unterwirft ihn den Kriterien der Genieästhetik und dem Natürlichkeitsideal des empfindsamen Stils. Zunächst ist Bach für Reichardt der „größte Harmoniker aller Zeiten“⁵. Er verfährt mit dem Zusammenhang und Fortgang der Stimmen so eigenständig, daß später selbst der „größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner [Bachs] größten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz wie ihn Bach hatte ergänzt zu haben“⁵. War Bach noch der Auffassung, wie er könne bei gleichem Fleiß auch ein anderer schreiben,⁶ so ist für Reichardt das Unverwechselbare und Unersetzliche eines thematisch gebundenen Takts (im Gegensatz zum imitierbaren freien Passagenwerk) Kennzeichen des Genies, hinter das sich Reichardt trotz seiner eigenen kompositorischen Begabung zurückstellt, „wenn ihn wieder ein Händelsches Bachsches Stück seinem kleinen Selbst entriß“⁷. Daß Reichardt die Maßstäbe der Genieästhetik an Bach anlegte und dennoch zugleich die zur emphatischen Überhöhung neigende Formulierung von Bach als dem „größten Harmoniker aller Zeiten“ relativierte, ist folgendem abzulesen:

„[...] wären [Bach und Händel] kühn genug gewesen alle zwecklose Manier und Konvenienz von sich fortzuschleudern: sie wären die höchsten Kunstideale unsrer Kunst und jedes große Genie daß sich izt nicht damit begnügen wollte sie erreicht zu haben, müßte unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen.“⁷

Das Genie revolutioniert die Ausdruckskonventionen. Es setzt sich selbst zum Muster, das andere nur nachahmen können. Bach und Händel haben dies nicht geleistet, und insofern erfüllen sie nicht die Forderungen der Genieästhetik. Das Zitat enthält aber auch eine andere, nicht weniger bedeutende Seite. Da-

⁴ H.-R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: H.-R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt (Main) 1970, S. 178.

⁵ *Musikalische Monatshefte, Sechstes Stück. December 1792*, S. 148 (vgl. Dok III, S. 525). Vgl. auch J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. I, Berlin 1782 (reprograph. Nachdruck Hildesheim 1969), S. 196, bzw. Dok III, S. 357 u. 545.

⁶ Bach spricht zwar im Widmungstext zu den Brandenburgischen Konzerten von den „kleinen Gaben, die mir der Himmel für die Musik verliehen hat“, aber es sind zum einen eben nur die „kleinen Gaben“, zum anderen fällt bei den anderen Titelseiten, etwa der zu den Inventionen, der Hinweis auf die Lernbarkeit des Komponierens durch das fleißige Imitieren von Mustern ins Gewicht.

⁷ J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin* (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 196.

durch, daß Bach und Händel keine einmaligen Kunstwerke hervorgebracht haben, zwingen sie die Nachgeborenen nicht dazu, die historisch-frühere Stilrichtung vollständig umzustößen und einen ganz neuen Weg einzuschlagen. Sie können kompositorisch anschließen. Reichardt versucht an dieser Stelle eine Verbindung zwischen dem vergangenen und dem ästhetischen Wertsystem seiner Zeit herzustellen. Er zerstört die Vorstellung vom Stilumbruch nach 1750, vom notwendigen Kontrast zweier genialisch bestimmter Stilideale, und erreicht damit eine dann für den Text konstitutiv werdende Annäherung von gegenwärtigem und zurückliegendem Geschmacksideal: So vollständig verschieden ist die Musik Bachs nicht von der des empfindsamen und rührenden Stils, als daß sie diesem nicht unverwandelt werden könnte.

Neben der Destruierung der um 1750 virulent gewordenen Vorstellung, daß ein radikal neues ein obsolet gewordenes und nur noch für Esoteriker geltendes Stilideal ablöse, sucht Reichardt von einer zweiten Seite her, Bach dem eigenen Zeitgeschmack anzunähern. Das geschieht mit dem für ihn charakteristischen, sich selbst einschränkenden Wahrheitsanspruch. Er reklamiert Bach nicht umstandslos für das Natürlichkeitsideal, sondern nimmt zunächst indirekt Scheibes Vorwurf von der bloß fleißigen, gelehrten und künstlichen Musik Bachs auf: „Hätte Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt so Händel beseelte; er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur weit kunstgelehrter und fleißiger.“⁷

In dieser Wendung prägt sich eine bis ins frühe 19. Jahrhundert gültige Figur des Auspielens Händels gegen Bach aus. Bach ist zwar als Harmoniker reicher und tiefer und als Kontrapunktiker „stärker“ als Händel, dafür enträt aber seine Musik der Unmittelbarkeit. Das Gedachte und Konstruierte vermag nicht sinnlich zu werden. Diese Kriterien, die die phänomenale Außenseite der Musik akzentuieren, werden Händel zugesprochen, so als sei er ein vom Zeitgeschmack anerkannter Komponist wie Graun, Hasse, Carl Philipp Emanuel Bach oder Reichardt: Händels Musik sei von Wahrheitssinn und tiefem Gefühl für Ausdruck beseelt. Unüberhörbar zeigen sich in dieser Formulierung Attribute des Natürlichkeitsideals. Damit beginnt aber erst Reichardts Argumentation. Sie ist sicherlich von der Überlegung bestimmt, nicht durch voreiliges Lob den Kredit zu verspielen, den er benötigt, um den Hörer für Bachs Musik zu gewinnen. Auf die Apotheose Bachs folgt die Relativierung. Der Autor sucht in drei Punkten eine taktisch wie psychologisch geschickte Annäherung zwischen dem ferngerückten Bach und dem eigenen Zeitgeschmack herzustellen. Erstens wird Händel, nachdem er zuvor mit dem neuen Stilideal nahezu identifiziert wurde, in seine historischen Grenzen verwiesen. Zweitens erfolgt mit dem Goethe-Zitat der Versuch, Bachs Musik vom Vorwurf des Verworrenen und Schwülstigen zu befreien und ihn einer unmittelbaren Erfahrung ohne Vorurteile zugänglich zu machen. Drittens enthalten kurze Anmerkungen zur abgedruckten Fuge in f-Moll (BWV 881/2) Hinweise darauf, warum ausgerechnet diese Fuge das Natürlichkeitsideal erfüllt und dadurch eine „Verschmelzung der Horizonte“⁸ zwischen dem zeitgenössischen und dem historisch zurückliegenden Musikverständnis erreicht wird.

⁸ H.-R. Jauss, a. a. O., S. 186.

Reichardts Bemühen, Bach der eigenen Gegenwart anzunähern, gelingt nur widersprüchlich. Historisches Interesse und ästhetisches Urteil konkurrieren miteinander. Einerseits will er Bach nicht dem historischen Objektivismus opfern und ihm nur in der Vergangenheit seinen geschichtlichen Ort zuweisen, sondern er aktualisiert Bachsche Stilmomente auf der Folie der neuen Ausdrucksästhetik; andererseits wird aber deutlich, daß das, was er an Bach zu demonstrieren unternimmt, bei Händel leichter gelänge. (In Klammer steht zweimal Händel, für den die Erfüllung des neuen Stilpostulats eher gelte als für Bach.) Als Frage drängt sich auf, warum Reichardt überhaupt einen Artikel über Bach schreibt, wenn Händel dem neuen Publikumsgeschmack explizit Reverenz erweist, dem sich darüber hinaus, wie man an einem Artikel in der „Berlinischen Musikalischen Zeitung“⁹ von 1806 sehen kann, Reichardt verpflichtet fühlt, weil er seinem eigenen Kompositionsideal einer melodisch einfachen und primär akkordhaft orientierten Musik eher entspricht als Bach. Aber die Tatsache, daß Händel der eigenen Epoche als stärker verwandt empfunden wird, hindert Reichardt nicht daran, das historische Interesse an Bach in ein ästhetisches umzudeuten. Die Uminterpretation jedoch erfolgt nicht argumentativ; die ästhetische Reflexion wird als bloßes Raisonement zurückgewiesen. An ihrer Stelle soll die Empfindung für ein neues Verhältnis zu Bach reaktiviert werden. Nicht nur die Kompositionsweise, die Aufführungspraxis und das Aufnehmen von Musik werden der neuen Sinnlichkeit unterworfen, sondern ebenso der Weg des ästhetischen Überzeugens. So hat das dem Haupttext gegenüber so übergewichtige Zitat über das Straßburger Münster aus Goethes Schrift „Von deutscher Baukunst“ von 1773 in Reichardts Abhandlung primär die Funktion, Bach in eine unmittelbare Erfahrung einzubeziehen, und erst sekundär, diese Erfahrung reflektierend zu begründen. Wie Goethe dem Straßburger Münster gegenüber eine von Vorurteilen freie und nicht durch Reflexion gebrochene Wahrnehmung fordert, so soll ein die ästhetische Spekulation ausschließender Totalitätseindruck von der Musik Bachs diese von den ihr anhängenden Vorurteilen befreien. Die negativen Charakteristika des Ungeordneten, Überladenen und Unbestimmten sind diejenigen, die Scheibe 1745 gegen Bachs Musik gerichtet hatte. Reichardt sucht mit Goethe diese „Vorurteile“ Scheibes aufzuheben. Das, was Goethe an dem klassifikatorischen Stilbegriff des Gotischen rügt, daß dieser sich entsprechende Werke einfach unterordne, selbst wenn die Stilmerkmale dagegen sprächen, gilt in direkter Übertragung für das Barocke, dem Bach zugeordnet wurde. Auffallend sind jedenfalls die Übereinstimmungen zwischen den von Goethe für das Gotische genannten Kriterien des Ungeordneten und Verworrenen und denen, die Scheibe aufzählt. Diese sind identisch mit den Umschreibungen in Rousseaus „Dictionnaire de musique“¹⁰. Das Gotische und

⁹ Vgl. J. F. Reichardts Kritik an der Melodiebildung und der Deklamation in den Kantaten BWV 135, Nr. 2, BWV 99, Nr. 3, und BWV 20, Nr. 9 (J. F. Reichardt, *Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Job. Seb. Bach*, in: Berlinische Musikalische Zeitung 2, 1806, S. 202).

¹⁰ Vgl. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1767), Art. *Baroque*: „Une musique Baroque est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulation et de Dissonances, le chant dur peu naturel, l'Intonation difficile, le Mouvement contraint.“

das Barocke sind also Äquivokationen, deren implizierte Vorurteilhaftigkeit von der lebendigen Wahrnehmung abgebaut werden soll. Hat die ästhetische Wahrnehmung sich von diesen Vorurteilen frei gemacht, so wird von Goethe in geradezu Kantscher Diktion hervorgehoben, daß das, was dem Wörterbuch noch als überladen, überflüssig und leer verziert gilt, für den Anblick den Charakter einer auf das Ganze abzweckenden Gestalt annimmt, an der jedes Detail notwendig und belebt ist.¹¹ Auf ähnlicher Ebene – wie bei Goethe dem Straßburger Münster gegenüber – erfolgt nun bei Reichardt eine auf dem neuen ästhetischen Wertsystem fußende Umorientierung in der Bewertung der Bachschen Musik. Das über Bachs Musik verbreitete Urteil des Bewusstseins, Ungeordneten und Unnatürlichen erscheint der „voraussetzungslosen“ unmittelbaren Erfahrung als Vorurteil. Reichardt versucht nach dem ausführlichen Goethe-Zitat die positiven, dem Verdikt des Barocken entgegengesetzten Charakteristika auf die f-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers anzuwenden:

„Diese Fuge, die ich hier abdrucken lasse, kann nun zwar von all diesem nicht viel zeigen: sie hat aber als Fuge ein großes, seltnes Verdienst: es herrscht durchaus eine so ausdrucksvolle sprechende Melodie drinnen und die Wiederholungen des Themas sind in allen Versetzungen so klar und eindringend, eben so auch der Gang aller Stimmen so natürlich und unverworren, wie mans fast nur in händelschen Fugen findet, und daß selbst B a c h – zwar sehr viele unendlich gelehrtere und fleißigere – aber wenig so schöne wahrhaftig rührende Fugen gemacht hat. Ich konnte gar nicht aufhören sie zu spielen, da ich sie zuerst sah, und war darob in das tiefste und doch süßeste Trauergefühl versunken. Man könnte Worte der tiefen Trauer sehr gut drauf singen: sie muß auch ja nicht geschwind vorgetragen werden. Von der Reinheit der Harmonie und des Klaviermäßigen drinnen etwas zu sagen, hieße die schuldige Ehrfurcht für den großen Meister vergessen.“¹²

Hatte Reichardt noch zuvor betont, er müsse zum Abschluß des ersten Jahrgangs des „Musikalischen Kunstmagazins“ etwas von Bach, „*unserem größten Harmoniker*“, vorlegen, und die Funktion der eingearbeiteten Schrift Goethes „Von deutscher Baukunst“ mit der Ähnlichkeit zwischen dem Straßburger Münster und Bachs Musik begründet („*Wer fühlt hier nicht tiefe Analogie mit unserm harmonischen Gebäude!*“¹²), so verwundert an Reichardts Text doch die Unverhältnismäßigkeit von theoretischem Aufwand und innerästhetischer Beweiskraft, denn die Fuge Bachs kann nach Reichardts Worten nicht viel von der neuen ästhetischen Forderung einlösen. Als Fuge habe sie zwar den Vorzug der Annäherung an das Postulat, aber in Händels Fugen sei die gesuchte Qualität durchgängig anzutreffen. Außerdem legt die Formulierung „als Fuge“ die Vermutung nahe, daß andere Werke Bachs eher das Natürlichkeitsideal erfüllten; aber dann hätte Reichardt wohl ein anderes Werk von Bach als Demonstrationsobjekt vorgelegt. Es handelt sich also für ihn darum, ausgerechnet an dieser Fuge zu zeigen, daß sie für die Idee einer natürlich empfindsamen

¹¹ Vgl. J. F. Reichardt, a. a. O., S. 197. Im zweiten Band von Reichardts Kunstmagazin sind Abschnitte von Kants „Kritik der Urteilskraft“ abgedruckt. Dort spielen sowohl die Genievorstellung als auch das nach Maßgabe einer plan- und zweckmäßigen Natur arbeitende Kunstwerk eine entscheidende Rolle (vgl. Reichardt, a. a. O., Bd. II, Berlin 1791, S. 87 ff.).

¹² Reichardt, Bd. I, S. 197.

und redenden Musik in Anspruch genommen werden könne. Sprach Scheibe vom Unnatürlichen, Künstlichen und Dunklen¹³ in der Musik Bachs, so nennt Reichardt gerade entgegengesetzt dazu den Gang aller Stimmen natürlich und unverworren und die Versetzungen klar und deutlich. Erklärte Scheibe das Schwülstige an Bachs Musik aus der zu fleißigen Ausarbeitung und zu tiefsinnigen Behandlung der Harmonie,¹⁴ so schließen sich für Reichardt in der abgedruckten Fuge Gelehrtheit und versinnlichte Schönheit nicht aus. Ist das bisher Angeführte als direkte Kritik der Bach-Kritik Scheibes zu lesen, so zeigt sich in der Betonung der ausdrucksvoll sprechenden Melodie und des wahrhaft rührenden Charakters der Fuge, daß Bach hier von Reichardt bewußt von der neuen Ausdruckshaltung der Empfindsamkeit angeeignet wird. Daß die Melodie der Musik sprechend sein müsse, ist eine Forderung Carl Philipp Emanuel Bachs an die Instrumentalmusik, die sich an der bedeutungsfähigen, weniger künstlichen und sprechenden Vokalmusik zu orientieren habe.¹⁵ Mit der zweiten Bestimmung des wahrhaft rührenden Charakters der Fuge greift Reichardt eine weitere Idee des berühmten Sohnes von Johann Sebastian Bach auf. Im Gegensatz zum Kalten und Rauhen, das dem Gotischen aus Unverständnis attestiert wurde, kann für Carl Philipp Emanuel Bach erst das Rührende im Affekt und Vortrag der Musik die empfindsame Seele des Zuhörers erreichen.¹⁶ Damit ist ein wirkungsgeschichtliches Stadium erlangt, welches Bach nicht mehr nach den ihm eigenen Voraussetzungen zu begreifen sucht, sondern ihn im Sinne des neuen Geschmacksideals umdeutet und ihn so einem „Horizontwandel“ unterwirft. Die aktualisierende Aneignungsform ist eine unerläßliche Bedingung für die Wirkungsmöglichkeit der Bachschen Musik. Sie bliebe aus, wenn diese etwa wie bei Kirnberger auf das Verständnis des primären Erwartungshorizonts eingewirkt würde.

Das zentrale Problem besteht nun in der Frage, inwieweit ausgerechnet die gewählte f-Moll-Fuge den neuen Stilkriterien entsprechen kann, denn es genügt nicht, Wirkungsforschung auf die Interpretation eines kausal vermittelten Zusammenhangs von verbalen Quellen zu beschränken. Diese müssen vielmehr auf den sie auslösenden musikalischen Gegenstand bezogen werden. Erst wenn dieses Vermittlungsverhältnis zwischen Produktion und Wirkung (Rezeption¹⁷) hergestellt ist, kann auch umgekehrt das von der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte bedingte Produzieren Gegenstand der Forschung sein.

Zunächst stellt sich die prinzipielle Frage, warum die jeweilige Epoche nicht an ihren eigenen Produktionen alleine ein Genügen finden kann und einen die eigene Gegenwart aktivierenden Rückbezug zum Vergangenen sucht, das doch

¹³ Vgl. J. A. Scheibe, a. a. O., S. 62.

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 147.

¹⁵ Vgl. die Beziehung in diesem Punkt zwischen Reichardt und C. Ph. E. Bach: J. F. Reichardt, *Instrumentalmusik*, in: Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I, Berlin 1782, S. 24, und C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks.-Nachdruck Leipzig 1957, Bd. I, S. 121 f.

¹⁶ Vgl. über das Rührende in der Musik: C. Ph. E. Bach, a. a. O., Bd. I, S. 115 ff. u. 122 f.

¹⁷ Vgl. zum Verhältnis von Produktion und Rezeption (Wirkung) in der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts vom Verf.: *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption*, Mf 33, 1980, bes. S. 255–263.

zuvor noch mit unversöhnlich scheinender Macht abgestoßen wurde. Dem Goethe-Zitat und dem Text Reichardts ist bereits eine Ermüdung an der Weichheit und Verzärtelung des neuen galanten und empfindsamen Stils anzumerken. Das Liebliche, Angenehme, Rührende und den Geschmack Ansprechende – zuvor noch die neue Stilrichtung tragende Prinzipien – veräußerlichte sich zum Oberflächlichen, leer Virtuosen und Tändelnden. Aus der Entdeckung des Alten, dessen Qualitäten des Starken, Erhabenen, Gearbeiteten und Intensiven nun plötzlich hervorgehoben werden, erhofft man sich eine Resubstantialisierung des neuen Stils. Reichardts für die „Klassik“ so wegweisende Parole, die um 1750 während der Phase der Bach-Kritik noch unvorstellbar gewesen wäre, heißt nun: Verbindung des natürlichen Ausdrucks mit dem Nachdruck der alten Musik Bachs und Händels.

Das Verwunderliche an der Auswahl der f-Moll-Fuge ist Reichardts Vermerk, daß sie das „tiefste und doch süßeste Trauergefühl“ hervorrufe und deswegen „auch ja nicht geschwind vorgetragen werden müsse“¹⁸. Zwar legen die Tonart, die harmonische Konzeption des Themenkopfs, der den Grundklang und den verminderten Septimenakkord umschreibt, und die fallende, fast rezitativische Deklamation den Affekt der Trauer nahe, aber dem wäre entgegenzuhalten, daß die Fuge dem Typus der konzertanten Fuge angehört und ein relativ rasches Tempo erfordert. Zusätzlich läßt sich dieses Tempo mit dem für das Wohltemperierte Klavier konstitutiven Kontrastcharakter von Präludium und Fuge begründen. Das Präludium hat wegen der *Sospiri* und vor allem wegen der für den Mittelteil wichtigen Durchchromatisierung Grave-Charakter. Dagegen ist die Fuge leichter, locker, aber dennoch bestimmt zu nehmen. Keinesfalls ist sie aber, wie Reichardt vorschlägt, im Charakter des Beschwerlichen vorzutragen. Das Widersprüchliche an dem gewählten Paradigma ist die Tatsache, daß Reichardt zunächst das Moderne an diesem konzertanten Fugentypus erkannt hat, dann aber mit der affektiven Besetzung der Trauer, die einen nicht geschwinden Vortrag zur Konsequenz haben müßte, die erste Bestimmung preisgibt, denn der geforderte rasche Vortrag würde den Charakter des Beschwerlichen aufheben.

Es kann nicht die Absicht sein, diesen Widerspruch voreilig zu lösen. Vielmehr muß er von Reichardts historischem Erwartungshorizont aus erklärt werden. Zunächst ist der Grund für die Auswahl gerade dieser Fuge zu verstehen. Die Fuge, so heißt es, habe das seltene Verdienst, daß die Wiederholungen in allen Versetzungen klar und eindringend und auch der Gang aller Stimmen natürlich und unverworren seien. Die Stimmeintritte in den Expositionen heben sich also plastisch von der jeweiligen Gegenstimme ab, ohne mit ihr in zu enge Berührung zu geraten und so an Distinktheit zu verlieren. Verhäkeltes Spiel und Stimmverschränkungen werden vermieden. Konflikt-rhythmen sind ausgespart, auf Durchchromatisierung und verschärfte Dissonanzbehandlung ist verzichtet. Die Folge ist eine einfache, das heißt natürliche und unverzierte Melodiebildung und eine Transparenz in der Vertikalen. Reichardt hat mit gutem Grund nicht das Präludium oder die Fuge in a-Moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers als Exempel für die glückliche Annäherung an das

¹⁸ Reichardt, a. a. O., S. 197.

Natürlichkeitsideal ausgewählt. Die Melodik des Präludiums wäre ihm wegen der die Zentraltöne paraphrasierenden Schnörkel und der durchgängigen Synkopierung unnatürlich, der Kontrapunkt wegen des ostinat verwandten Lamentobasses zu absichtsvoll und die kunstvoll aufeinander bezogene Chromatik beider Stimmen als zu künstlich und gelehrt erschienen. Auch die Fuge hätte seinen Beifall nicht gefunden: zu starke Auszierung der Fortspinnung, teilweise undurchsichtige und komplizierte Überlagerung von Thema und festem Kontrapunkt in der Engführung und zu ausgeprägte instrumentale Stimmfindung, die der geforderten deklamatorischen Vokalität entbehrt.

Durch dieses hypothetische Gegenbeispiel wird deutlicher, warum Reichardt sich für die f-Moll-Fuge entschied. Er hebt hervor, daß man „Worte der tiefen Trauer gut drauf singen“¹⁹ könne, das heißt, er erkennt in der einfachen und unverzierten Melodiebildung die Nachahmung der sprechenden Deklamation. Ist der Duktus des Themenkopfes vom rhetorischen Prinzip bestimmt, so spricht Reichardt weiter vom natürlichen Gang aller Stimmen.¹⁹ Bezieht man diese Natürlichkeit vor allem auf die Fortspinnung, so ist an zwei Sachverhalte zu erinnern. Sie zielt einerseits auf eine organisch sich weitende und von der Vorstellung von Systole und Diastole bestimmte Melodiebildung, andererseits werden von ihr regelmäßig wiederkehrende, aber stimmlich gelockerte Zwischenspiele gebildet. Das prägnant instrumentale Subjekt und die Verwendung der Fortspinnung für ausgedehnte Zwischenspiele erinnern an die Concertopraxis, in der die thematisch gebundenen Tutteile von kontrastierenden Solopartien abgelöst werden, welche Episodencharakter annehmen. Diese concertomäßige Wirkung der Fuge, wie sie etwa auch im Fugato des Mittelteils im ersten Satz der Orchestersuite in C-Dur anzutreffen ist, mag Reichardt zur entsprechenden Wahl bewegen haben, denn gerade sie läßt die geforderte Natürlichkeit und Deutlichkeit hervortreten. Allerdings bleibt der Widerspruch zwischen dem raschen Concertocharakter und der ein langsames Tempo erfordernden, traurigen Affekthaltung bestehen. Diese Schwierigkeit ergibt sich allerdings nicht erst bei der Tempofrage, sondern bereits bei dem Gegensatz von behaupteter Kantabilität (man „könnte Worte der tiefen Trauer sehr gut drauf singen“) und der ausgesprochen instrumentalen Stimmfindung des Themas und der Fortspinnung. Denn sicher führten die angenommene Kantabilität und der traurige Affekt zu der Anweisung, daß die Fuge „auch ja nicht geschwind vgetragen werden“ dürfe. (Und „nicht geschwind“ heißt im Verhältnis zum Affekt der Trauer etwa ein „Andante“.) Vermutlich wollte Reichardt den Aspekt der Modernität an Bachs Fuge hervorheben, ohne den dem Ideal des Rührenden verwandten Affekt des „süßesten Trauergefühls“ preisgeben zu müssen. Kompositionstechnik und Gehalt sollten auf gleicher, dem eigenen Stil- und Ausdrucksideal adaptierbarer Stufe stehen. Damit ist nach der Phase der Bach-Kritik um 1750 und dem historisch bewahrenden Bach-Verständnis von Marburg und Kirnberger nach 1750 mit Reichardts Text von 1782 eine „Umbesetzung“²⁰ in der Bach-Deutung erfolgt.

Eine ähnliche und zugleich unterschiedene Position vertritt Christian Friedrich

¹⁹ Ebenda.

²⁰ H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt (Main) 1966, S. 42 f.

Daniel Schubart in seinen – 1784/85 verfaßten – „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ von 1806, aus der bereits 1793 Teile erschienen waren.²¹ Schubart schätzte Reichardts „Musikalisches Kunstmagazin“, in dem dessen Bach-Aufsatz erschienen war: es sei „voll von großen Bemerkungen, die nur der Dümmling verkennen kann“²². Im Gegensatz aber zu Reichardt, der Bach einer Uminterpretation unterzieht und durch die Gleichstellung von altem und neuem Stil eine Resubstantialisierung der nur noch modisch bestimmten neuen Stilrichtung erhofft, hält Schubart mehr die Differenz zwischen der Bachschen Musik und den Postulaten des empfindsamen Stils fest. Zwar werden die Vorstellungen vom „Originalgenie“²³ und von der „Grazie“²³ als Bewertungskriterien an die Musik Bachs herangetragen, aber der Reichardtsche Schritt der Umdeutung wird zugunsten der Einsicht in die historische und ästhetische Differenz der Zeitalter nicht vollzogen. Hatte Reichardt der genannten f-Moll-Fuge einseitig Grazie attestiert und damit den Charakter der Fuge „verfehlt“, so denkt Schubart kompensatorisch und hält an der historischen Distanz fest: „*Bachs Clavierarbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke.*“²⁴ Es fehlt zwar den Klavierwerken das Leichte und Anmutige, dafür sind sie aber substantiell in der Intensität des Gearbeiteten. Dessen Inbegriff ist der strenge Stil, der eine erhabene Wirkung hervorruft. Das bei Reichardt und Schubart genannte Charakteristikum des „Starken“ betrifft die Schreibart und die Wirkung. „*Musikalische Kunstwerke im strengen Style*“, wie nach 1800 eine von Hans Georg Nägeli herausgegebene Sammlung mit Instrumentalwerken Bachs und Händels heißt, evozieren eine erhabene Wirkung. Die Reflexion auf die Wirkung,²⁵ auf die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so viel Wert gelegt wurde, steht dann auch im Zentrum von Schubarts Bach-Charakteristik. Es wird von den Gründen gehandelt, warum die Wirkung der Bachschen Musik ausblieb und inwiefern die Erkenntnis der Wirkungsabsicht der Bachschen Musik die neue, nur modisch orientierte Stilrichtung von innen beleben und erneuern könnte. Bach hat zwar alle Schreibarten, die des „komischen“²⁶ und des „ernsten“²⁶ beherrscht, es sei aber „*alles in einem so schwerem Style [geschrieben], daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden*“²⁶. Ein Grund für die Wirkungslosigkeit der Bachschen Musik nach 1750 hängt mit dem Verstoß gegen die Einheit von Stilhöhe und Schreibart zusammen. Kirchenstil und stilus sublimus stimmen überein, nicht aber der Kammerstil und das höchste Stilniveau der Ciceronischen Rhetorik. Auch die Stücke für die „Kammer“ sind im schweren Stil geschrieben statt im galanten. Mit „schwer“ ist aber nicht nur der Charakter des Beschwerlichen und

²¹ Vgl. C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, reprograph. Nachdruck, Darmstadt 1969, S. VII ff. (im folgenden abgekürzt als *Ideen*). Vgl. Dok III, S. 408 ff.

²² *Ideen*, S. 93.

²³ *Ideen*, S. 100 bzw. 101; Dok III, S. 409.

²⁴ *Ideen*, S. 101; Dok III, S. 409.

²⁵ Vgl. J. A. Hiller, *Über die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781 (Übersetzung von Chabanons *Observations sur la musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*).

²⁶ *Ideen*, S. 100; Dok III, S. 409.

seine entsprechende, erhabene Wirkung gemeint, sondern, wie Schubart im Hinblick auf Bachs Orgelwerke ausführt, auch der hohe Anspruch an die Spieltechnik, so daß kaum drei Organisten seine Werke spielen könnten. Der nach 1750 einsetzende Stilwandel hatte die Musikausbildung und die Aufführungspraxis so verändert, daß die real vielstimmigen Orgelwerke und die instrumentale Konzeption der Singstimmen in den Kantaten und Passionen nicht mehr realisiert werden konnten. (Dieser Sachverhalt hatte seine Auswirkungen bis hin zu den Proben der Johannes-Passion nach 1811 in der Berliner Singakademie unter Zelter; er erklärt zugleich den Erfolg der Händelschen Oratorien, die in der Stimmfindung einfacher und vokaler gehalten sind.) Gegenüber der im Charakter beschwerlichen, zum Tiefsinn neigenden und das „Nachdenken“ erfordernden Musik, deren Interpretation für die Aufführungspraxis sich vor unüberwindliche Probleme gestellt sah, konnte sich zunächst eine Musik, die sich zu einer unmittelbaren Einfachheit und teilweise vordergründigen Effekthascherei bekannte, leicht durchsetzen:

„(...) die immer mehr einreissende Kleinheitssucht der Neuern, hat an solchen Riesenstücken beynahe gänzlich den Geschmack verloren.“²⁶

Gemeint sind mit diesen „Riesenstücken“ die Kantaten Bachs, deren „so kühne Modulationen“, „so große Harmonie“ und „so neue melodische Gänge“²⁶ Schubart rühmt und deshalb von Bach als einem „Originalgenie“²⁶ spricht. Unverkennbar sind hier Züge der Reichardtschen Uminterpretation Bachs aufgenommen. Das Erstaunliche ist aber, daß Schubart diese durch die „große Harmonie“ vereinten Innovationen auf die Kantaten bezieht und nicht wie Reichardt auf das Klavierwerk. Er nennt ganze „Jahrgänge, die [Bach] für die Kirche schrieb“²⁶. Sie treffe man jetzt äußerst selten an, „ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind“²⁶. Unklar ist an dieser Stelle, ob Schubart seine Kenntnisse aus dem Nekrolog²⁷ bezieht oder ob er tatsächlich Aufführungen erlebt hat und mit den Partituren der Kantaten durch die bei Breitkopf erhältlichen Abschriften vertraut war. Bemerkenswert ist jedenfalls seine Einsicht, daß sie ein Kompendium der Bachschen Form- und Ausdruckscharaktere darstellen, die zu kennen sich für jeden Musiker lohne. Mit diesem Appell deckt er wie Reichardt das Oberflächliche, Kleinliche des eleganten Stils auf, der den „leichten Beyfall der Modeinsecten finde“²⁸, und hebt dagegen den „Reichtum von Ideen“²⁸, die „Stärke“²⁸, „Größe“²⁹ und das „Erhabene“³⁰ der Bachschen Stücke hervor. Die Wiederentdeckung des Erhabenen³¹ ist ein Remedium gegen das Gefällige und nur Modische. Damit geht das Erhabene einen

²⁷ Vgl. *Der Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*, in: L. C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. IV/1, Leipzig 1754, Faks.-Nachdruck Hannover 1965 bzw. Hilversum 1966; Dok III, S. 80 ff.

²⁸ *Ideen*, S. 101; Dok III, S. 409.

²⁹ *Ideen*, S. 102; Dok III, S. 409.

³⁰ Vgl. in bezug auf den „Kirchenstyl“: *Ideen*, S. 343 und 346.

³¹ Vgl. C. Dahlhaus, *E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, *AfMw* 38, 1981, S. 84 ff.; vgl. vom Verf. das Kapitel *Der große, erhabenen-oratorische Stil Händels und Bachs in seiner Bedeutung als Widersacher gegen den verflachenden Geschmack* (*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, a. a. O. [vgl. Fußnote 1], S. 82–94).

Bedeutungszusammenhang mit dem „Classischen“ ein. Das Strenge, Gearbeitete und Erhabene ist wie das „Classische“ in dem Sinn substantiell, daß es den Veränderungen der Zeit enthoben ist. Die Rehabilitierung des Erhabenen wird in der Phase des Stilverfalls zum zentralen Thema der Kompositionslehre und Ästhetik. Von seiner Aktualisierung erhofft man sich eine Überwindung des allzu zeitbedingten Stils.

So unverkennbar Schubart und Reichardt dem wirkungsgeschichtlichen Stadium der Anempfindung Bachs zuzuordnen sind, so sehr unterscheiden sie sich in einzelnen Modifikationen. Schubart verzichtet einerseits auf die kontrastierende Auspielung Händels gegen Bach³² in der Absicht, weder den einen hochzustilisieren noch den anderen zu degradieren; andererseits mythologisiert er Bach zum „*Orpheus der Deutschen*“³³. Er nimmt darin die Bach-Apotheose Forkels von 1802 vorweg. Als Frage drängt sich auf, welcher der beiden Autoren historisch weiter denkt. Reichardt bezieht Bach ganz dezidiert auf die eigene Stilperspektive, von der aus gesehen Bach noch mehr anempfunden als wirklich umgedeutet wird. Schubart stellt Bach dagegen auf der einen Seite in eine ungebrochene Tradition (trotz der seltenen Aufführungen der Kantaten); auf der anderen Seite wird Bach zum Gegenstand einer Zukunftslegende: („*Sein Geist ist so . . . Riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird*“³³). Daraus läßt sich schließen, daß Schubart (über Reichardts etwas gewaltsam wirkende Aneignung hinaus) ahnte, daß sich Bachs geschichtliche Bedeutung erst dann vollständig erschließen würde, wenn er ein kompositorisches Äquivalent gefunden habe, das ihn, indem es ihn „erreicht“, auch übersteigt, aber dadurch auch als Ermöglichungsgrund bestätigt. Dieses Stadium ist mit der „Bach-Rezeption des späten Beethoven“³⁴ erreicht.

2. Die „klassische“ Umdeutung Bachs

Reichardts und Schubarts anempfindendes Bach-Verständnis war an ihren historischen und ästhetisch-stilistischen Voraussetzungen orientiert. Mit Johann Nikolaus Forkels Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ von 1788 und der Bach-Monographie von 1802 kündigt sich ein neues wirkungsgeschichtliches Stadium an. In ihm wird eine Bach-Aneignung vollzogen, die über die ästhetisch-stilistische Uminterpretation hinaus Bachs Musiksprache den neuen syntaktischen Bestimmungen der „klassischen“ Periodologie unterwirft; Bach wird „klassisch“³⁵ umgedeutet. Seine Musik ist nicht mehr, wie zuvor, Gegenstand der zuweilen äußerlich wirkenden Anempfindung oder Regenerationsmittel für den sich verflachenden galanten Stil, sondern sie wird in die neue

³² Vgl. J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (im folgenden abgekürzt als Forkel, *Bach*), S. 32.

³³ *Ideen*, S. 99; Dok III, S. 408.

³⁴ Vgl. die Arbeit des Verf. (s. Fußnote 1).

³⁵ Vgl. zu dieser Idee Dok III, S. 240 (betr. Forkels *Vorlesungen* von 1772). Auf Forkels Anwendung des Periodenbegriffs auf Bach hat bereits A. Halm hingewiesen (*Beethoven*, Berlin 1927, reprograph. Nachdruck, Darmstadt 1976, S. 311).

Sprachvorstellung der Periodizität übersetzt und damit einer veränderten Phrasierung unterstellt.

Die Periodologie

Zieht man zunächst ausschließlich Forkels Bach-Monographie in Betracht, so drängt sich die Vorstellung von der „klassischen“ Umdeutung Bachs im Sinne der Periodologie nicht unmittelbar auf. Der Terminus Periode fällt nicht, und die nur angedeuteten Hinweise zu Bachs Syntax lassen die These von der Anwendung des Periodenbegriffs der „Klassik“ nicht zwingend erscheinen. Die Frage, die sich stellt, heißt: Kann die hier im Aufsatz angesprochene These, deren Einlösung die Schrift von 1802 ermöglicht, durch die beiden früheren Schriften Forkels „Über die Theorie der Musik“ von 1777 und die Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ von 1788 in eine gesicherte Erkenntnis übersetzt werden? Entsprechend der für das 18. Jahrhundert grundlegenden Idee von der Musik als einer „Klangrede“ formuliert Forkel in der späteren Bach-Monographie folgendes über Bachs Klavierspiel: Es war „*von der Art des Anschlags, der bey dem Clavier eben das ist, was in der Rede die Aussprache ist*“³⁶. Die Deutlichkeit der rhetorischen Deklamation erscheint als Maßstab für den musikalischen Vortrag. Dieser muß die komponierten Sinn-einheiten, das „Verhältnis der musikalischen Gedanken“ zueinander, verwirklichen. Der musikalische Gedanke ist syntaktisch-grammatisch und rhetorisch-semantisch gefaßt. Er bestimmt sich durch eine vom Anfang bis zum Ende gegliederte Entwicklung, die aufgrund der strukturierten Artikulation zugleich eine bedeutungsgeladene Sinneinheit ist. Forkel vermerkt, es müsse Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis in die Gedanken gebracht werden.³⁷ Die Teilgedanken, die sich zum ganzen Gedanken fügen, wie die auf größere Formeinheiten bezogenen Gedanken sind diesen Bedingungen unterworfen. Die „Ordnung“ des Gedankens meint seine Gliederung in unterschiedlich deutliche Einschnitte; unter dem „Zusammenhang“ könnte die ableitende Beziehung zwischen Vorder- und Nachsatz verstanden werden, wodurch beide als Teilgedanken aufeinander bezogen sind, und das „Verhältnis“ der Gedanken zueinander spricht die metrische Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz an. Deutlich wird dies „Verhältnis“ später benannt, wenn Forkel das deklamatorisch sinn-gemäße Steigen oder Fallen auf ganze „Phrasen“ oder auf Teile derselben bezieht.³⁸ Die Rhetorik der Intervalle (etwa der Quartfall am Ende eines Rezi-tativs) wird auf die Korrespondenz zwischen Frage und Antwort der ganzen „Phrase“ übertragen:

„So wie es bey einzelnen Intervallen sehr fühlbar ist, ob ihre Folge steigen oder fallen muß, so ist es auch bey ganzen Phrasen oder bey einzelnen Theilen derselben, wenn sie von einigem Umfange sind, sehr merklich, nach welchem Ziele sie in Absicht auf Modulation, oder ihrem innern Sinne nach, streben. Dieses Vorgefühl eines gewissen Ziels kann jede Stimme durch andere Intervalle erregen.“³⁸

Deutlich wird hier die Analogie der Spannung zwischen Intervall und „Phrase“

³⁶ Forkel, *Bach*, S. 11 f.

³⁷ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 23.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 26.

berührt. Sie wird in bezug auf die Dissonanzbehandlung Bachs und die Bildung seiner Sätze weiter ausgeführt:

„Soll aber jede Stimme einen freyen und fließenden Gesang erhalten, so müssen zwischen den Tönen, die das erwähnte Ziel vorher fühlbar machen können oder sollen, und denjenigen, mit welchen die Phrase angefangen worden ist, noch andere liegen, die den eben so zwischen beyden Hauptpuncten liegenden Tönen der übrigen Stimmen oft sehr entgegen sind, aber doch mit ihnen zugleich angeschlagen werden können. Dieß ist ein sogenannter Durchgang der Töne von der ausgedehntesten Art. Sie gehen sämtlich von einer Stelle aus, trennen sich unterwegs, treffen aber genau am Ziele wieder zusammen.“³⁸

Der Durchgang findet zwischen zwei Konsonanzen statt und stellt eine Vornahme der Auflösung dar („Vorgefühl eines gewissen Ziels“). Die Momente des Ausgangs und der Spannung werden an der Phrasenbildung orientiert und im Sinne von Forkels Interpunktionslehre, die der Periodologie zugrunde liegt, als „Hauptpuncte“ bezeichnet. Die Stadien des Durchgangs sind damit als Gliederungen der Periode oder des Satzes lesbar. Auf den Beginn der Phrase folgt eine gespannte Zäsur in der Mitte, die ein „Vorgefühl“ des Phrasenendes darstellt.

Postuliert Forkel „Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis“ sowohl zwischen den übergeordneten Gedanken als auch innerhalb der Periode, also etwas, das er an anderer Stelle der Bach-Schrift das „innere oder logische Verhältnis des harmonischen und melodischen Gedankens“³⁹ nennt, so weitet er den Begriff der musikalischen „Logik“, die der Periodologie grammatische Richtigkeit und rhetorische Deutlichkeit garantiert, auch auf die nicht vom thematischen Hauptsatz bestimmten Passagen Bachs aus:

„Jeder Übergang mußte bei ihm mit dem vorhergehenden Gedanken in Beziehung stehen, und eine nothwendige Folge derselben zu seyn scheinen.“⁴⁰

Ist es schon erstaunlich, daß Forkel zwischen den Gedanken eine ableitende Logik veranschlagt, so um so mehr, wenn derselbe Sachverhalt für den auf den Gedanken folgenden Übergang gelten soll. Daß Übergänge, Überleitungen und Zwischenspiele eine Substanzgemeinschaft mit dem Hauptgedanken aufzeigen, ist eher eine Errungenschaft Beethovens als Bachs, bei dem diese Charaktere als freie, auf dem Tutti-Solo-Kontrast beruhende Satzzone fungieren.⁴¹ Hat die Ausdehnung einer von „Logik“ bestimmten Periodologie in bezug auf Bach bei Forkel zuweilen auch etwas Gewalttames, so ist sie dennoch Ausdruck einer intendierten „klassischen“ Umdeutung Bachs, die Forkel auch in der mehr populär gehaltenen Bach-Monographie versucht hat.

Die Züge der Uminterpretation treten noch deutlicher hervor, wenn die früheren Schriften Forkels zur Stützung der Argumentation herangezogen werden. Es stellt sich heraus, daß die Periodologie nicht erst in der Bach-Schrift auf Bachs Musik angewandt wird, sondern daß diese Konzeption bereits in der „Theorie der Musik“ und in der Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ von Bach aus und im Hinblick auf Bachs überragende Stellung in Forkels Musikgeschichtsschreibung erfolgt war.

³⁹ Forkel, *Bach*, S. 32.

⁴⁰ Ebenda, S. 29.

⁴¹ Vgl. den ersten Satz aus Bachs Orchestersuite C-Dur BWV 1066.

Liest man Forkels Bach-Buch ohne Berücksichtigung seiner früheren Schriften, so befremdet sein zur Überhöhung neigendes Bach-Bild. Der Vorwurf könnte geltend gemacht werden, daß die Bach-Apotheose und -Apologie der Monographie ausschließlich nationalistische Gründe habe. Die Stilisierung Bachs zu einer „Nationalangelegenheit“⁴² wird aber im Zusammenhang mit den früheren Schriften verständlicher. Seine überragende Stellung in der Musikgeschichte („*Bach als der erste Klassiker, der je gewesen, und vielleicht je seyn wird*“⁴³) wird in ihnen theoretisch begründet. Die Priorisierung einer „logischen und polyphonen Periodologie“⁴⁴ findet, thesenhaft formuliert, Jahre später in der Bach-Monographie ihre konkrete Entsprechung. Analog zur Konstruktion der Musikgeschichte⁴⁵ geht Forkel von einer immer differenzierter und bestimmter werdenden Deutlichkeit des musikalischen Gedankens aus. Dieser läßt sich horizontal im Sinn einer musikalischen Periode und vertikal durch die Aufteilung dieser Periode auf mehrere Stimmen darstellen. Die Vorstufen zu dieser „polyphonen Periodologie“ liegen in der unbegleiteten Melodie und später in der akkordhaften Begleitung der Melodie („Homophonie“⁴⁶). Die Zweideutigkeit des nur Melodischen wird durch die harmonische Kommentierung gemildert. Die höchste Bestimmtheit des Gedankens ist dort erreicht, wo dieser in sich oder mit anderen Gedanken in ein sukzessives oder simultanes Verhältnis gerückt wird.⁴⁷ Dies geschieht einmal durch die Korrespondenz metrisch abgestufter Einschnitte, wodurch eine gegliederte Entwicklung des Gedankens ermöglicht wird, zum anderen durch die Aufnahme dieses Gedankens durch die weiteren obligaten Stimmen, die ihn laufend verdeutlichen. Mit dieser Überlegung steht Forkel in schärfstem Gegensatz zu dem von Rousseau initiierten Musikideal von der einstimmigen und natürlichen Melodie.⁴⁸ Damit kristallisiert sich ein weiterer Grundzug der Wirkungsgeschichte Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heraus: Die Stellungnahme für die natürliche Melodie impliziert die Polemik gegen die Künstlichkeit der Bachschen Melodiebildung. (Auch dort, wo der Name Bachs nicht ausdrücklich fällt, wäre diese Diskussion innerhalb der Wirkungsgeschichte Bachs anzusiedeln.) Der Streit setzt sich bis zu Forkel fort, der trotz des Kriteriums der „polyphonen Periodologie“ in

⁴² Forkel, *Bach*, S. VI.

⁴³ Ebenda, S. VIII.

⁴⁴ J. N. Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist*, Göttingen 1777 (im folgenden abgekürzt als Forkel, *Theorie*), S. 23.

⁴⁵ Vgl. T. Kneif, *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte*, Mf 16, 1963, S. 224 ff.

⁴⁶ Forkel, *Theorie*, S. 22.

⁴⁷ In beiden Schriften Forkels ist die „logische und polyphone Periodologie“ mit einer größeren Ausdrucksvielfalt und Ausdrucksbestimmtheit verbunden.

⁴⁸ Vgl. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1763, Art. *naturel*: „*Naturel se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé ni baroque*“. Gegen die Reduktion des Harmonischen aufs Melodische und gegen dessen Vorrangigkeit richtet sich Forkel explizit: J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788 (im folgenden abgekürzt als Forkel, *Geschichte*), S. 17.

der Bach-Schrift immer wieder den „freien“, „fließenden“ und „natürlichen“ Charakter der Bachschen Melodie hervorhebt.

Die Bach-Monographie folgt dem Aufbau der „Theorie der Musik“ und der Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“. Das Zentrum der Forkelschen Theorie, die die Periodologie fundierende musikalische „Logik“⁴⁹, wird auf den Kunstcharakter der Bachschen Musik angewandt. Der Darstellung der Harmonik und Melodik⁵⁰ folgt die Interpretation der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig diskutierten Bachschen Rhythmik.⁵¹ In dieser Gliederung folgt die Bach-Schrift eindeutig der Aufteilung der musikalischen „Logik“ in den durch „das innere oder logische Verhältnis“⁵¹ bestimmten Bereich der Harmonie und der Melodie und in den der äußeren Form des Rhythmus, den Forkel als „äußeres Hilfsmittel“⁵² für die genauere Charakterisierung der „inneren Logik“ versteht. Der Logikbegriff ist somit gespalten in die innere Bewegung des Wesens und in die Versinnlichung dieser Bewegung in einen rhythmisch faßlichen Charakter der Erscheinung. Maßstab der Hierarchie ist die Deutlichkeit, die melodisch durch die Periode, harmonisch durch den polyphonen Satz und rhythmisch durch einen entsprechenden präzisierenden Charakter gewährleistet wird. Musiktheoretischer Angelpunkt ist die Harmonik, die nicht als akkordhafte Progression, sondern als Gewebe selbständiger und aufeinander bezogener Stimmen aufgefaßt wird. Auch hier ist das auf die Harmonik gelegte Gewicht polemisch gegen die Priorisierung der Melodie gewendet: Das Melodische ist eine Funktion des Harmonischen und nicht umgekehrt. Da die skizzierte Argumentationskette in vergleichbarer Weise in allen drei Schriften auftaucht, ist es verwunderlich, daß der Name Bachs nicht auch in den beiden früheren Abhandlungen erscheint. In der „Theorie der Musik“ wird Bach überhaupt nicht erwähnt, und in der Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ fällt sein Name nur im Zusammenhang des vierstimmigen Chorals als einer Gattung des Kirchenstils. Ist es auch verständlich, daß in der theoretischen Grundlegung die Historie und die ihr zugehörigen zentralen Repräsentanten ausgespart bleiben, so erstaunt diese Tatsache dennoch, zumal sich sogar bis in die Formulierung hinein Übereinstimmungen zwischen den drei Schriften finden. Durch die vergleichende Lektüre wird einerseits das Verständnis der Bach-Monographie leichter und im Sinn entschiedener, andererseits resultieren daraus Ungereimtheiten, die sich auf das Verhältnis von Theorie und Applikation beziehen. Der Widerspruch zwischen der die historische Entwicklung fundierenden musikalischen Logik und der Ableitung dieser Logik aus dem Hauptrepräsentanten der Musikgeschichte bleibt unaufgelöst. Damit wird ein partikulares Gesetz, das aus Bachs Kompositionsweise hergeleitet ist, historisch universalisiert.

⁴⁹ Forkel, *Theorie*, S. 22; Forkel, *Geschichte*, Einleitung, § 38; Forkel, *Bach*, S. 23 ff.

⁵⁰ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 29 ff. bzw. S. 32 ff.

⁵¹ Forkel, *Bach*, S. 32. In der Einleitung umschreibt Forkel die Periode durch die „logische Beschaffenheit“ der „inneren Bedeutung“ und durch die „äußere Form“ des Rhythmus, der nur ein „äußeres Verschönerungsmittel“ ist (Forkel, *Geschichte*, S. 40).

⁵² Forkel, *Geschichte*, S. 26; Harmonie und Melodie wären also die inneren Kunstmittel, der Rhythmus dagegen das äußere Kunstmittel (vgl. auch Forkel, *Bach*, S. 18 u. 32).

Es ist eine überraschende Erfahrung, wenn man nach der Lektüre der Bach-Schrift die früheren Arbeiten liest und ständig den „implizierten Bach“ bemerkt, obwohl die Musik der Vorklassik und der Klassik gemeint ist. (Im Abschnitt „Periodologie“ werden an Notenbeispielen Vordersatz-Nachsatz-Verhältnisse demonstriert, die etwa der Phrasierung Haydnscher Prägung entsprechen könnten.) Die Konzeption einer „polyphonen Periodologie“ in bezug auf Bach trifft auf die mehrstimmig verstandene Harmonik zu, nicht aber auf die Periode, wenn man unter ihr nicht nur den Hauptsatz⁵³ versteht, sondern die auf Symmetrie gegründete Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz. Gerade diese Zuordnung legt aber die Bach-Monographie nahe, wenn sie vom Steigen und Fallen der Phrase, von dem „Vorgefühl eines gewissen Ziels“, also der Fühlbarkeit der Ruhepunkte⁵⁴ und den Hauptpunkten der Phrase im Sinne der früher ausformulierten Interpunktionslehre⁵⁴ spricht. Das Dilemma, in dem Forkel das Verhältnis von Historie und musikalischer Logik beläßt, erklärt sich aus der „klassischen“ Umdeutung Bachs, aus dem Versuch, den teilweise obsolet gewordenen Bach dem neuen historischen Stand anzupassen, und vielleicht aus der Tatsache, daß Forkels „Allgemeine Geschichte der Musik“ unvollendet geblieben ist. Die theoretische Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ ist aus der Präferenz Bachs und zugleich aus den stilistischen Voraussetzungen der Klassik heraus konzipiert. Die Einleitung deckt das ungeschriebene Kapitel über das Zeitalter Johann Sebastian Bachs, Händels und der Klassik ab. Sollte Bach den historischen Endpunkt darstellen, auf den die Musikgeschichte hintreibt, so ist diese Konzeptualisierung der Historie durch die musikalische Logik stimmig. Sie wird widersprüchlich, wenn sie die klassische Periodologie einbezieht, weil Bach ihr Telos darstellt.

Ist jenes Moment der überinterpretierenden Umdeutung auch notwendig, denn eine auf Bachs musikalischem Selbstverständnis insistierende Rezeption würde seine Musik noch eher dem Vergessen überantworten, so versucht Forkel noch über die Periodologie hinaus im Bereich der Melodik eine aktualisierende An-egung Bachs.

Melodik

Die etwa siebzig Jahre anhaltende Diskussion um die richtige Melodie trifft in das Zentrum des Musikbegriffs der zweiten Hälfte des 18. sowie des frühen 19. Jahrhunderts. Hinter ihr als einer „natürlichen“ verbirgt sich der ästhetisch-normative Anspruch der einzig „wahren“ Musik. In diese Kontroverse, an der sich Forkel beteiligt, ist Bachs Musik einbezogen, so daß die Auffassung und Entwicklung der Musik für den genannten Zeitraum aufs engste mit der Wirkungsgeschichte Bachs zusammenhängt. Aus der Bewertung der Melodiebildung und Deklamation der Singstimme in den Vokalwerken Bachs ergibt sich auch immer eine Auseinandersetzung um die „wahre“ Melodie. Ein Plädoyer für

⁵³ Das Thema (Subjekt) einer Fuge wurde sonst unabhängig von der Periode als „Hauptsatz“ bezeichnet (vgl. F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin, den 8. December 1759*, S. 191 ff., zit. nach Dok III, S. 137; vgl. J. G. Wolf, *Musikalisches Lexikon*, Wien 1801, Art. „Fuge“).

⁵⁴ Vgl. Forkel, *Theorie*, S. 22.

oder gegen Bachs Melodievorstellung zieht zumeist eine Parteinahme für eine bewahrende Bach-Tradition oder für die jeweils neue Musik nach sich. Letzteres findet sich in Scheibes Brief aus dem Jahr 1738 in bezug auf Johann Matthesons „Kern melodischer Wissenschaft“:

„Bachische Kirchenstücke sind allemahl künstlicher u. mühsamer; keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Überzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemannischen und Graunischen Werke (. . .)“.⁵⁵

Durch das absichtsvolle Akzentuieren des Bedeutungsvollen wirken Bachs Werke „mühsam“ und büßen ihre natürliche, das heißt unmittelbare Überzeugungskraft ein. Mit Mattheson und Scheibe ist also bereits eine Parteibildung entstanden, die sich für das Neue einsetzt und dieses Engagement gegen das Alte wendet. In der Reaktion darauf gibt es eine bis in das frühe 19. Jahrhundert hineinreichende Richtung, die Bach gegenüber diesen Vorwürfen in Schutz nimmt. Zwei Belege mögen dafür genügen. Direkt gegen jene Invektive wendet sich die von Lorenz Mizler 1740 herausgegebene „Musicalische Bibliothek“, die in Leipzig gleichsam Bachs Hausblatt darstellt. Es heißt dort über den gerade erschienenen dritten Teil der „Clavierübung“:

„Der Herr Verfasser [Bach] hat hier ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortreflich geübet und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu kritisiren.“⁵⁶

Noch ausführlicher und überraschender äußert sich Friedrich Wilhelm Marpurg 1760 im ersten Band der „Kritischen Briefe über die Tonkunst“ in bezug auf Bachs Kantate BWV 144 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“:

„In einer vielstimmigen Fuge die Regeln der edlen Declamation so streng und genau suchen zu wollen, als in einer Cantate, würde freylich einer Ungerechtigkeit ähnlich sehen. . . Ich erinnere mich noch mit Vergnügen einer gewissen Fuge des seel. Herrn J. S. Bach, über die Worte: Nimm was dein ist, und gehe hin. (Der Text war nicht dramatisch, man konnte sich also ein Chor der Ermahnenden dabey vorstellen.) Die Fuge hatte auch bey den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und einen besondern Gefallen erregt, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortreflichen Declamation, die NB. der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besondern Spiele mit dem gehe hin, angebracht hatte, und deren Wahrheit, natürliches Wesen, und genau angemessene Richtigkeit jedem sogleich in die Ohren fiel, herrühreten. Dergleichen Fugen könnte ich, so wie von andern, also auch von dem itzgedachten großen Meister mehrere anführen. Doch gestehe ich, daß es sehr oft schwer, auch nicht einmal durchgehends und allemal möglich ist, zumal wenn der Hauptsatz zu gewissen andern contrapunctischen Kunststücken zugeschnitten werden soll, in Hauptsätzen einer Fuge so gar genau auf die Declamation zu sehen: obgleich auch durch eine richtige Declamation vielleicht manche harmonische Künsteley deutlicher würde.“⁵⁷

Bemerkenswert ist an der Argumentationsweise Marpurgs die Tatsache, daß

⁵⁵ Zit. nach Dok II, S. 307 (vgl. auch S. 336).

⁵⁶ L. Mizler, *Musicalische Bibliothek* . . . , Leipzig, 1740, S. 156 f. (zit. nach Dok II, S. 387).

⁵⁷ F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin, den 24. May 1760, S. 381 ff. (zit. nach Dok III, S. 145 f.).

er zwischen der Überhöhung und Ablehnung Bachs differenziert. Streitpunkt ist, wie in der ganzen Wirkungsgeschichte Bachs, die Ungezwungenheit seiner Melodiebildung. Zunächst weist Marpurg den globalen Vorwurf zurück, daß die Deklamation der Fuge Bachs fehlerhaft, das heißt unnatürlich sei. Dies geschieht mit der Begründung, die Kriterien der Deklamation im homophonen Satz könnten nicht umstandslos auf alle Stimmen in der Fuge übertragen werden. Dennoch nennt er ein Beispiel, worin die natürliche Kantabilität und unmittelbare Verständlichkeit aller Stimmen gerühmt wird. Auf diese Auszeichnung folgt die Einschränkung, die trotz der verallgemeinernden Art auf Bach zu beziehen ist, daß das Künstliche und oft schwer Aufzunehmende im Fortgang der Stimmen durch eine „richtige Deklamation“ „deutlicher“ und damit leichter faßbar sein würde. Er stellt also in Rechnung, daß die von Scheibe monierte Verworrenheit der Melodiebildung mit der „harmonischen Künsteley“ zusammenhängt, löst aber die Antithese von Künstlichkeit und Natürlichkeit nicht dadurch auf, daß er, wie viele seiner Zeitgenossen, einfach eine Seite streicht. Auf die „harmonische Künsteley“ muß nicht verzichtet werden, wenn die Deutlichkeit durch die „richtige Deklamation“ gewahrt bleibt.

Eine andere aufschlußreiche Stelle für die vom Kriterium der natürlichen Melodiebildung bestimmte Wirkungsgeschichte Bachs findet sich in Christoph Nichelmanns „Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften“. Auch hier bildet der für eine deutliche Deklamation entscheidende Maßstab des Nachdrucks den Zusammenhang mit der auf Bach bezogenen Urteilsgeschichte. Allerdings ist Nichelmanns Standpunkt anders als der Marpurgs. Garantiert bei Marpurg der Nachdruck in der Deklamation die Durchhörbarkeit auch einer künstlich sich gebenden Musik, so ist bei Nichelmann die nachdrückliche Artikulation die Instanz, die das neue Musikideal einer bloß oberflächlich reizvollen Natürlichkeit kritisiert. Zum abgedruckten Notenbeispiel der ersten vier Takte aus Bachs h-Moll-Messe führt Nichelmann folgendes aus:

„Ich kann nicht umhin, in dem Num. 95 angeführten Beyspiel, nur eine kleine Probe von der nachdrücklichen Musik dieses letzteren [J. S. Bach] hiermit an den Tag zu legen. Was mag aber die Ursache dieses vorher bestimmten nachdrücklichen Effects, dieser und anderer dergleichen Zusammensetzungen seyn?“⁵⁸

An diesem Eingangschor der Messe, deren teilweiser Abdruck und deren Besprechung zugleich belegen, daß auch das Vokalwerk zu Beginn der 1750er Jahre in die Wirkungsgeschichte Bachs einbezogen war, hält Nichelmann den Gegensatz von Natürlichkeit der Melodie und dem „*beutigen Tages üblichen Flitter-Gold der Monodien*“⁵⁹ fest.

Als weiteres Indiz für die vom Aspekt der Melodiebildung bestimmte Wirkungsgeschichte Bachs ist die Nachricht vom Tode Johann Christian Bachs aus Johann Nikolaus Forkels „Musikalischem Almanach“ von 1783 heranzuziehen. Dort heißt es:

„Unter den noch lebenden Söhnen des großen Joh. Sebastian Bach, war er der jüngste... Im Jahr 1759, also schon ungefähr in seinem 24sten Jahre, als Händel in England starb,

⁵⁸ C. Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755, S. 138, Dok III, S. 102.

⁵⁹ Ebenda.

gieng er nach London . . . Als ein Mann von Weltkenntniß hat er geglaubt, in seinen musikalischen Arbeiten von der seiner Familie eigenen musikalischen Bahn abgehen zu müssen. Er hat also eine ziemlich allgemein betretene Straße erwählt, und dadurch sich zwar des ächten großen Bachischen Geistes verlustig, auf einer andern Seite aber, anderer Vortheile theilhaftig gemacht. Des großen Unterschiedes unter seiner Musik und der Händelschen ungeachtet, ist er doch eben sowohl als dieser der Liebling der Engländer geworden.“⁶⁰

Ähnlich wie Nichelmann gelangt Forkel hier zu einer Gegenüberstellung der alten Musik Bachs und der neuen Musik. Die Nachdrücklichkeit der Bachschen Melodie erscheint als der „ächte große Bachische Geist“, das „Flitter-Gold der Monodien“ als die „allgemein betretene Straße“. Damit ist wiederum am Kriterium der Melodie die für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zentrale Antithese von Kunstcharakter und Popularität aufgestellt, allerdings mit der Einschränkung, daß man sich von der Orientierung am Akzentstil und am „ächten“ Kunstgeist eine Überwindung des nur Tändelnden im galanten Stil erhofft.

Neben zahlreichen Stellen, die sich zwischen 1800 und 1830 kritisch über die künstliche Behandlung des Rezitativs und die verworrene Stimmführung vor allem in der Bachschen Vokalmusik äußern,⁶¹ ist eine Passage zu zitieren, die insofern bedeutsam ist, als sie einerseits auf diese Kritik mit der bereits bekannten Rehabilitierung reagiert, andererseits sich aber die schon 1802 von Forkel formulierte Einsicht zu eigen macht, daß der leicht, natürlich und frei wirkende Charakter der Bachschen Melodiebildung Konsequenz eines notwendigen Verlaufs der einzelnen Stimme und der obligaten Funktion der „Nebenstimmen“ ist. Es handelt sich um den 1819 bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienenen „Versuch einer kurzen Darstellung der Harmonielehre“ von Johann Gottlob Werner. Der Autor schreibt über die gerade bei Simrock in Bonn veröffentlichte Messe Bachs in A-Dur (BWV 234):

„[Das Christe eleison] enthält eine vierstimmige kanonische Nachahmung von dem größten Meister im Kontrapunkt, Seb. Bach. Dieser Satz dürfte wohl zu den schönsten Kunstprodukten dieser Art gehören, und wird immer seinen hohen Werth behalten. Hier sieht man, daß der Kontrapunkt keine pedantische Künstelei ist, wie so mancher wähnt, der das Wahre und Höchste der Kunst nicht zu begreifen fähig ist. Das eigentliche Thema, welches die Baßstimme beginnt, geht bis zur zweiten Hälfte des sechsten Taktes. Mit dem dritten Viertel Takt 3 ahmt der Tenor die Melodie eben so weit, um 4 Töne höher mit der strengsten Genauigkeit nach, auch so der Alt und Sopran. Kein einziger Ton ist verändert, jede Stimme geht leicht und ungezwungen ihren Gang fort, es siehet alles so natürlich aus, als könne es durchaus nicht anders seyn.“⁶²

Hier wird das „Klassische“, das die Zeit Überdauernde des echten Kunstprodukts der Bachschen Werke hervorgehoben. Zugleich werden mit dem „Leichten“, „Ungezwungenen“ und „Natürlichen“ Gegenbegriffe zu Scheibes Charak-

⁶⁰ *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, S. 149 f. (vgl. Dok III, S. 369).

⁶¹ Vgl. J. F. Reichardt, *Einige Bemerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Job. Seb. Bach*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, Bd. 2, 1806, S. 149 ff.

⁶² J. G. Werner, *Versuch einer kurzen Darstellung der Harmonielehre*, Bd. 2, Leipzig 1819, S. 105 f.

terisierung der Bachschen Melodie, diese sei „*kriechendt, künstlich und unnatürlich*“, aufgeboten.

Paradigmenwechsel des „Natürlichen“

Anhand des bisher skizzierten Prozesses der Wirkungsgeschichte Bachs zwischen 1737 und 1819 wird deutlich, daß die Auseinandersetzung um die „wahre“ Melodie zugleich eine um die Antiquiertheit oder Modernität der Bachschen Musik ist. Die Kontroverse ist um die entgegengesetzten „Rezeptionskonstanten“⁶³ von Natürlichkeit und Künstlichkeit zentriert, wobei diese aus wechselnden Kontexten entstanden sind und keineswegs von sich aus eine einheitliche und zusammenhängende Urteilsgeschichte hervorbringen. Die Konstanten sind lediglich solche der Termini, nicht aber der Sachverhalte. Die unterschiedlichen Voraussetzungen führen dazu, Bachs Musik je nach zugrunde gelegtem Paradigma⁶⁴ entweder als natürlich oder als künstlich aufzufassen und die neue Musik je nach der Beurteilung Bachs mit den entsprechenden Gegenwerten zu versehen. Im Verlauf der unter dem Aspekt der Melodievorstellung bestimmten Wirkungsgeschichte Bachs kommt es zum Austausch der entgegengesetzten Kategorien. Was um 1740 an Bachs Musik als künstlich moniert wurde, ist mit Forkel (1802) und spätestens mit Werner (1819) natürlich geworden. Die Umwertung vollzieht sich im Hinblick auf den sich verändernden Charakter der musikalischen Produktion. Auf dieser Folie verläuft dann die „Umbesetzung“, die Vergangenes (Bachs Musik) in den Prozeß der Innovation (den Wiener Klassischen Stil) einschmilzt. Das, was für die Empfindsamkeit und Klassik als charakteristisch galt, nämlich das Leichte, Ungezwungene und Natürliche, wird fast gleichzeitig auf das Bach-Verständnis übertragen. Das Alte wird aber nicht einfach nur vom Neuen aus umgewertet, sondern das Neue verändert sich auch umgekehrt vermöge einer substantiellen Rezeption des Alten. Dadurch stehen die Wirkungsgeschichte Bachs und die neuere Kompositionsgeschichte in einem unmittelbaren und produktiven Verhältnis, so daß die Musikgeschichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht ohne die Berücksichtigung dieses Verhältnisses geschrieben werden kann. Die Problematik, die dabei im Hinblick auf die natürliche Melodie auftaucht, besteht in der Varianz der Bedeutungskontexte, deren Wandel es überhaupt als fraglich erscheinen läßt, ob von „Rezeptionskonstanten“ gesprochen werden kann, auch wenn der Terminus identisch bleibt. Der Terminus „natürlich“ („Natur“⁶⁵) bedeutet um 1740 etwas anderes als 1819, selbst wenn er durch Ursache (Schei-

⁶³ Vgl. prinzipiell zu diesem Ansatz: H. H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz/Wiesbaden (1972) (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1972, 3).

⁶⁴ Vgl. zum Begriff des Paradigmas und des Paradigmenwechsels: Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2. Aufl., Frankfurt (Main) 1976; auf die hier behandelte Problematik bezogen, heißt Paradigma: sozio-kulturell bedingtes Erkenntnismodell. Mit dem Paradigmenwechsel verändert sich die Bedeutung des Terminus, obwohl dieser äußerlich gleichbleibt.

⁶⁵ Vgl. T. Kneif, *Die Idee der Natur in der Musikgeschichte*, AfMw 28, 1971, S. 302 ff., sowie J. Mainka, a. a. O. (siehe Fußnote 3).

bes und Matthesons Urteil über Bach) und Wirkung (Reaktion Forkels und Werners auf dieses Urteil) miteinander in Verbindung steht. Einmal ist nämlich das Natürliche zugleich das Vernünftige im Sinne des Evidenzbegriffs des „lumen naturale“, zum anderen ist Bachs Musik nach einem langen Prozeß der Aneignung „natürlich“ geworden im Sinne einer zweiten Natur. Das Natürliche ist zuerst tautologisch das Wahre, auf das sich das durch die Menschen Hergestellte zu beziehen hat. Später ist das Natürliche eine Form sekundärer Tradition, in die Bach durch den „Horizontwandel“⁶⁶ einrückt. Ungeachtet dieser epistemologischen Probleme einer nach Maßgabe von „Rezeptionskonstanten“ verfaßten Wirkungsgeschichte bietet sich aber mit dem Terminus „Nachdruck“ ein Sachverhalt an, der, auf die Melodiebildung bezogen, eine durchgängige Wirkungsgeschichte zu entwerfen gestattet. Er taucht in all den genannten Zitaten auf und attestiert Bach in doppelter Weise das Vermögen, „nachdrücklich“ zu schreiben: einmal in bezug auf die Akzentuierung der Deklamation, zum anderen auf den schweren und erhabenen Stil. Dies beides führt zu der Wertung, daß Bachs Musik „ächten Kunstgeist“ habe, der immer seinen Wert⁶⁷ behalte. Durch die Gleichsetzung Bachs mit dem doppelt gefaßten „Nachdruck“, dem wirklichen Kunstcharakter und der Wertbeständigkeit seiner Musik, ist wiederum auf die Konnotation mit dem „Classischen“ hingewiesen. Forkels Feststellung in seinem Bach-Buch, daß Bachs Melodien nie veralten⁶⁸, deutet auf die Formulierung im Vorwort hin, daß Bach der erste Klassiker ist, der je gewesen und vielleicht je sein wird.⁶⁸

An Forkels Bach-Monographie wird deutlich, wie problematisch es ist, Wirkungsgeschichte auf der Basis von „Rezeptionskonstanten“ zu schreiben. Forkel steht zwar innerhalb der allgemeinen Wirkungsgeschichte Bachs und markiert dort ein entscheidendes Stadium; er greift frühere Urteile auf und setzt sich mit ihnen auseinander, kommt dann aber aufgrund ganz verschiedener Voraussetzungen zu Bewertungen, die mit den „Rezeptionskonstanten“ lediglich terminologisch übereinstimmen. Da bei ihm charakteristische Wertungen auftauchen, die von Scheibe stammen, und Scheibe explizit in der Bach-Schrift⁶⁹ genannt wird, ist Forkels Text zunächst als eine Kritik der Bach-Kritik Scheibes zu lesen. Bachs Musik zeuge von Originalität, und wo sie sich nicht ins Fremdartige versteige, arte sie nicht ins Unnatürliche und Schwülstige⁷⁰ aus. Dies sind präzise die Termini, mit denen Scheibe seine Bach-Kritik⁷¹ belegt hatte. Konsequenter könnte es nun für Forkel nach der Revision von Scheibes Verdikt sein, die Kriterien des neuen Stils, also Natürlichkeit und Sangbarkeit, auf die Bachsche Melodiebildung zu übertragen, um Bach gleichsam aus der Vergangenheit in die eigene Gegenwart hinüberzuretten. Dies geschieht zwar, wenn Forkel an zahlreichen Stellen das „Natürliche“⁷², „Offene“⁷³, „Klare“⁷³

⁶⁶ Vgl. H.-R. Jauss, a. a. O.

⁶⁷ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 68 f.

⁶⁸ Forkel, *Bach*, S. 31 bzw. S. VIII.

⁶⁹ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 22.

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 30.

⁷¹ Vgl. J. A. Scheibe, a. a. O., S. 62.

⁷² Forkel, *Bach*, S. 39.

⁷³ Ebenda, S. 30.

und „Deutliche“⁷³ der Bachschen Melodie hervorhebt, er versucht dies aber nicht von der Basis aus, von der Scheibe die Umorientierung gefordert hatte. Forkel richtet sich gegen die sich bei Scheibe herausbildende, bei Rousseau dann vollzogene Priorisierung der Melodie im homophonen Satz. Er wendet sich gegen die Verabsolutierung der Melodie als einzig legitime Instanz von Natürlichkeit und gegen die Überbewertung des Melodischen, obwohl er scheinbar paradox gerade die Bachsche Melodie als „natürlich“ charakterisiert hatte. Damit zeichnet sich von Scheibe zu Forkel eine durchaus zusammenhängende, nicht aber bedeutungsmäßig einheitliche Urteilsgeschichte ab, denn die vorgängig identischen Wertungen „natürlich“ basieren auf entgegengesetzten Urteilsinstanzen. Neigte das Zeitalter nach Bach in der Reaktion auf das Überartifizielle der Bachschen Musik zur Idealisierung einer einfachen, direkt der Natur abgelauchten und darum auch „wahren“ Musik (Melodie), so gewinnt Forkel das Kriterium des Natürlichen gerade aus dem Gesetzten und Gebundenen der Bachschen Musik. Es ist bei ihm eine Umdeutung des Natürlichen, das der Naivität des „retour à la nature“ entkleidet ist. Das Natürliche ist nichts Unmittelbares, sondern Konsequenz des Notwendigen und Reflexiven. Je mehr die Teile der Melodie miteinander verschränkt sind, je mehr die gleichzeitig erklingenden Stimmen selbständig und aufeinander bezogen sind, desto natürlicher ist der Fortgang aller Stimmen.

Deutlich schlagen sich die allgemeinen Kriterien, wie sie Forkel aus der Bachschen Melodie gewinnt, in seiner Bewertung der Gattungen und der einzelnen Werke Bachs nieder. Unverkennbar sind dabei Forkels Geschichtskonzeption und die Idee einer musikalischen „Logik“ Maßstab für die Interpretation der Bachschen Melodie. Er faßt die Entwicklung eines Komponisten wie den Prozeß der Geschichte als einen Organismus auf, der sich zunehmend vom Keim bis zur Blüte vervollkommnet. In diesem Werdegang wird das teilweise Unorganische der Bachschen Jugendwerke abgestoßen, bis aus den steifen und unedlen⁷⁴ Wendungen biegsame und feine⁷⁴ geworden sind. Obwohl Forkel eine „kritisch korrekte“ Ausgabe der Werke Bachs vorschwebt, scheut er vor einer Auswahl in seinem Editionsplan nicht zurück. Das „Critische“ der Ausgabe bezieht sich nicht nur auf den Druck der richtigen Lesart letzter Hand, sondern zugleich auf das zu druckende Repertoire, das dem genannten Vollkommenheitsideal entsprechen soll. Forkel ist nicht so uneingeschränkt Historist, daß er ein Gesamtwerk um seiner selbst willen überliefern möchte. Dort, wo Mängel fühlbar und als solche erkennbar sind, soll sich die Historie kritisch⁷⁵ verhalten, und das heißt wertend auswählen. Kriterien für die Auswahl sind die „polyphone Periodologie“ und die musikalische „Logik“, die der Komposition eine nicht zu übertreffende Deutlichkeit in der Darstellung des Ausdrucks sichern.⁷⁶ Das Äquivalent zur Deutlichkeit in der Komposition und im Vortrag ist die Faßlichkeit im Bereich der Rezeption. In bezug auf die „Goldberg-Variatio-

⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 54.

⁷⁵ Vgl. F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Zweite unzeitgemäße Betrachtung*, in: F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von K. Schlechta, Bd. 1, Darmstadt 1966, S. 219 ff.

⁷⁶ Vgl. Forkel, *Geschichte*, § 40.

nen“ äußert Forkel, daß sie trotz der Verwendung aller kanonischen Künste dennoch vom „faßlichsten und fließendsten Gesange“⁷⁷ seien. Hier gehen teleologische Geschichtskonzeption und musikalische „Logik“ in die Charakterisierung der Bachschen Melodie ein. Faßlichkeit erreicht Bach erst zu einem späten Zeitpunkt der Vollendung. Die Deutlichkeit wird im Gegensatz zu Rousseaus Auffassung durch die artifizielle Mehrstimmigkeit gewonnen. Forkels Ideal einer Polyphonie als einer „vielfachen Melodie“⁷⁸ garantiert nicht nur die Faßlichkeit, sondern läßt auch durch die Verteilung des Hauptsatzes auf mehrere Stimmen deren Duktus fließender, das heißt natürlicher werden. Das Artifizielle erscheint zugleich als das Natürliche. Das Komplizierte wird zum Einfachen. Hinsichtlich des Klavierkonzerts in d-Moll vermerkt Forkel:

„Diese so kunstreichen Werke sind zugleich so fein, Charakter- und Ausdrucksvoll, als wenn der Componist nur eine einfache Melodie zu handhaben gehabt hätte, wie dieß besonders der Fall im Concert aus D moll ist.“⁷⁹

Händel – Bach

Neben der Anwendung von Bewertungskriterien aus Forkels Geschichtskonzeption und Musiktheorie auf die Musik Bachs in der Absicht, diese zu aktualisieren, ist ein dritter Bereich zu nennen, durch den Forkel versucht, Bach auf die eigene Gegenwart zu beziehen. Er bemüht sich unauffällig und doch nachdrücklich, Bachs Musik zu vergegenwärtigen, indem er Kriterien der Empfindsamkeit und der Klassik auf sie anwendet. Besonders auffallend an der Besprechung der einzelnen Werke ist die Betonung des Melodischen. Am häufigsten ist die aus der „Anleitung“ zu den „Inventionen“ und „Sinfonien“ zitierte Bestimmung des „Cantablen“ genannt. Bei fast allen Stücken Bachs wird das Sangbare der Melodie wie der obligaten „Nebenstimmen“ hervorgehoben. Lieblich, sanft, glänzend und ausdrucksvoll⁸⁰ sind die immer wieder genannten Attribute des Melodischen. Hinzu treten das Charaktervolle⁸⁰ und das Feine⁸⁰. Noch deutlicher als diese Bezeichnungen weisen der „rührendste“⁸¹ Ausdruck und die „ungemeine Pracht“⁸¹ auf ein der Bach-Zeit fremdes Musikverständnis. Bezieht sich das „Rühren“ auf den Hauptzweck der Musik nach der Auffassung Carl Philipp Emanuel Bachs,⁸² so rückt das der Bachschen Musik zugesprochene Attribut des Prächtigen in die Nähe der Wirkungsgeschichte Händels nach 1800. Mit der „Pracht“ charakterisiert Forkel Bachs Trauerkantate⁸³ und die Motetten. Er wertet mit dieser Benennung das Vokalwerk Bachs auf, indem er eine bisher der Musik Händels vorbehaltene Auszeichnung übernimmt. Seit Mozarts Bearbeitung des „Messias“, seit den einschlägigen Aufführungen in der „Gesellschaft der Musikfreunde“ nach 1812 und seit den er-

⁷⁷ Forkel, *Bach*, S. 51.

⁷⁸ Ebenda, S. 40; in der *Theorie der Musik* spricht Forkel von der „mehrfachen“ Melodie (S. 22).

⁷⁹ Forkel, *Bach*, S. 58.

⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 56 u. 58.

⁸¹ Ebenda, S. 36 u. 59.

⁸² C. Ph. E. Bach, *Versuch* (vgl. Fußnote 15), Teil I, S. 115.

⁸³ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 36.

weiternden Bearbeitungen Ignaz von Mosels sind es in Wien vor allem die Chöre der Händelschen Oratorien, die in Verbindung mit dem „prächtigen Stil“ gebracht werden. Diese Schreibart war erwünscht, weil sie im Gegensatz zum Gekünstelten des Kontrapunktischen und zum Äußerlichen des galanten Stils Repräsentativität mit Innerlichkeit verband. Um so erstaunlicher ist hier also Forkels Zuordnung: Bachs Vokalwerke gehören nicht nur dem Erhabenen, sondern auch dem prächtigen Stil⁸⁴ an. Damit ist der Vergleich mit Händel impliziert, den Forkel nicht zufällig gerade im Bereich der Vokalmusik sucht. Nachdem er aus parteilichen Gründen vom Altern der Händelschen Melodie⁸⁵ gesprochen hatte, um Bachs Melodie dagegen als immer neu herauszustellen, heißt es:

„Bey Händel ist jedoch merkwürdig, daß seine Singfugen noch nicht veraltet sind, da hingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten.“⁸⁶

Forkel konnte als Historiker trotz seiner Parteinahme für Bach nicht übersehen, daß sich gerade die einfachen und prächtigen Chorpartien der Oratorien Händels größter Beliebtheit erfreuten⁸⁷: Daß Vokalwerke Bachs um die Jahrhundertwende von Aufführungen weitgehend ausgeschlossen blieben,⁸⁸ begründete Forkel mit ihrem hohen aufführungspraktischen Schwierigkeitsgrad und der zu geringen Besetzungstärke der Chöre. Wenn er von den Motetten schreibt, daß sie stark besetzt sein müßten, wenn sie ihre volle Wirkung tun sollten,⁸⁹ dann erhoffte er sich von einer vollstimmigeren Besetzung auch eine entsprechende Breitenwirkung, ohne zu sehen, daß es dafür einer Bearbeitung bedurft hätte, die bei Händel möglich war, bei Bachs vielstimmiger Kompositionsweise aber zur Zerstörung der entsprechenden Stücke geführt hätte.

Wichtig bleiben aber die Aufwertung Bachs durch den Vergleich mit Händel im Punkt des „prächtigen Stils“ und die Abwertung der Händelschen Melodie im Verhältnis zu Bachs „klassischer“, nie alternder und immer neu bleibender Kraft des Melodischen. Bei Bach werden nicht nur die prächtigen Chorwerke, sondern ebenso die Deklamation der Rezitative⁸⁹ und die „feinste und ausdrucksvollste Melodie“⁸⁹ in den Arien gerühmt. Forkels Hervorhebung des Vokalwerks innerhalb des Bachschen Gesamtwerks verfolgt eine doppelte Absicht: Er will einen relativ unbekanntem Teil des Oeuvres ins gegenwärtige Bewußtsein heben, indem er es am zeitgenössisch wirkungsvolleren Händel mißt (ein ähnlich aufwertender Vergleich wäre im Bereich der Klaviermusik nicht notwendig gewesen, da sich Bachs Klaviermusik nach 1800 durch Ausgaben eindeutig gegenüber der Händels durchsetzen konnte); er tritt zugleich für das Bewahren dieses funktional gebundenen Repertoires durch Ausgaben

⁸⁴ Vgl. die Unterscheidung von prächtigem und erhabenem Stil in bezug auf Händel und Bach in F. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. I, Leipzig 1837, S. 337–339 u. 357.

⁸⁵ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 31 f.

⁸⁶ Ebenda, S. 32.

⁸⁷ Vgl. Th. Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 250, Wien 1966, S. 40 ff.

⁸⁸ Vgl. G. Schünemann, *Die Bach-Pflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, S. 140 ff.

⁸⁹ Vgl. Forkel, *Bach*, S. 36.

ein. Mit dem „Aufbewahren“ gibt Forkel trotz der vorherigen Überschätzung der Wirkungsmöglichkeit der Vokalmusik zu verstehen, daß diese Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts eher Gegenstand des Studiums als der Aufführungspraxis sein konnte. Wenn er gerade im Bereich der Vokalmusik eine Beziehung zwischen Bach und Händel herstellt, so aus dem Bewußtsein heraus, daß er Händels Wirkung auf diesem Sektor für eine historische und ästhetische Überschätzung hielt. Der Ruhm Händels gründete sich in Berlin und Wien zwischen 1780 und 1830 ausschließlich auf die Oratorien, und aus diesen wurden besonders die mächtigen Chöre wegen ihrer einfachen und doch großen Wirkung bevorzugt. Über die Aufführung von Händels „Timotheus oder die Gewalt der Musik“, die zum Gründungsfest der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien 1812 gegeben wurde, heißt es:

„Diese Production wurde mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen . . . Das damals aufgeführte Werk war eine der wirkungsreichsten und ansprechendsten Compositionen des unsterblichen Händel.“

Weiter heißt es hinsichtlich einer als notwendig empfundenen Aufführung von Händels „Belsazer“, es müsse dieses „an tiefem Gefühl und an grandiosen Effecten so reiche Werk durch eine möglichst große Zahl von Mitwirkenden“⁹⁰ aufgeführt werden.

Die Kombination von Innerlichkeit, prächtiger Repräsentativität und starker Wirkung durch die überdimensionierte Besetzung sicherten Händel im Wiener Konzertleben einen unvergleichlichen Rang. Diesen konnte Bach nicht einnehmen, weil die Gesangsausbildung der Musikedilettanten nicht auf dem Stand der dazu erforderlichen Deklamationsfähigkeit war und weil sich seine Werke einer Bearbeitungsweise durch instrumentale Verdopplung der Stimmen, wie sie auf die mehr homophon-flächenhafte Stimmkonzeption Händels angewandt werden konnte, widersetze. Das Ideal einer „mehrfachen Melodie“, wie Forkel Bachs Satztechnik zu charakterisieren suchte, die bei allen Vokalstimmen ein äußerst differenziertes Deklamationsvermögen beanspruchte und der eine harmonisch bloß füllende und angereicherte Bearbeitung widersprochen hätte, war die Ursache für die geringe Breitenwirkung der Chorwerke Bachs unmittelbar nach 1800. Deren Aufführung blieb zunächst, wie die Geschichte der Berliner Singakademie⁹¹ zeigt, einem kleinen, lange geschulten und mit der Aufführungspraxis der Bach-Tradition vertrauten Kreis vorbehalten. Eine „National-Angelegenheit“⁹², wie Forkel sich erhoffte, wurde Bach zunächst nicht. Diesen Platz einzunehmen, kam nach 1800 zunächst Händel und Bach erst nach 1811 mit der Ausgabe des „Magnificat“ (BWV 243a), der Messe A-Dur (BWV 234), der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 80) und den hymnischen Rezensionen dieser Werke in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ zu. Eine wesentliche Voraussetzung für diese Entwicklung waren die hier ausgeführten Stadien der Bach-Deutung, die sich unter Einbeziehung weiterer Positionen folgendermaßen zusammenfassen lassen:

1. die Bach-Kritik durch Scheibe nach 1737

⁹⁰ *Mitteilungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, Sign. 8399/125.

⁹¹ Vgl. G. Schünemann, a. a. O.

⁹² Forkel, *Bach*, S. VI.

2. das authentisch-bewahrende Bach-Verständnis Kirnbergers und Marpurgs nach 1750
3. die Anempfindung Bachs durch Reichardt und Schubart nach 1780
4. die „klassische“ Umdeutung Bachs durch Forkel nach 1780
5. die Apotheose und Apologie Bachs durch Forkel nach 1802
6. die historische Relativierung Bachs durch Rochlitz nach 1803⁹³
7. die Autonomisierung Bachs nach 1810, die sich mit der romantischen Bach-Deutung⁹⁴ vielfach berührt.

⁹³ Vgl. F. Rochlitz, *Über den Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 5, 1803, Sp. 509 ff.

⁹⁴ Vgl. C. Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, BJ 1978, S. 192 ff.

J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*

Von Günther Wagner (Berlin-West)

M

I

Die Beurteilung Johann Adolph Scheibes im musikwissenschaftlichen Schrifttum deutscher Sprache stellt sich mit Blick auf das methodische Vorgehen und hinsichtlich des erzielten Resultats vergleichsweise einheitlich dar; lediglich die Zugehörigkeit zur jeweiligen Darstellungsform läßt eine gewisse Unterschiedlichkeit der Akzentuierung erkennen: Die Bach-Forschung verharret hier – ähnlich wie in vielen anderen Details und entgegen Friedrich Blumes Polemik vor nunmehr zwanzig Jahren¹ – in der Position, wie sie durch Philipp Spitta vorgegeben wurde, mit der Konsequenz einer absoluten Ablehnung und Geringschätzung Scheibes und dessen Beurteilung Johann Sebastian Bachs,² und die mehr stilgeschichtlich orientierte musikgeschichtliche Betrachtung, die zwischen Bach und der heraufziehenden Klassik eine unüberbrückbare Epochen-grenze postuliert, sieht in Scheibe den Kronzeugen, der die Unvereinbarkeit der Stile, den qualitativen Sprung zwischen Barock und Klassik zu belegen hat,³ mit der Folge, daß man ihn als repräsentativen und bemerkenswerten Zeitgenossen einschätzt und gelten läßt. Die Übereinstimmung im Ansatz der verschiedenen wissenschaftlichen Beiträge beruht darin, daß zur Bewertung des Verhältnisses Bach – Scheibe ausschließlich die „bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des kritischen Musicus“⁴ herangezogen wird; der Vorwurf gegen dieses Verfahren lautet auf Vernachlässigung des Kontextes. Pars pro toto sei der Aufsatz „Telemann im Schatten von Bach?“⁵ angeführt. Der Autor

* Dieser Aufsatz stellt die umgearbeitete und stark erweiterte Fassung eines Referates dar, das der Autor auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Bayreuth 1981 gehalten hat.

¹ F. Blume, *Umriss eines neuen Bach-Bildes*, in: *Musica* 16, 1962, S. 169–176.

² Eine bemerkenswerte Ausnahme im Vergleich zu den sonstigen Biographien Bachs, insbesondere zu Philipp Spitta, macht hier Albert Schweitzer. Vgl. A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 168: „Eigentlich ist Scheibes Kritik, trotz ihrer Ungezogenheit, das Interessanteste, was von den Zeitgenossen über Bach geschrieben worden ist.“

³ Vgl. hierzu: W. Gerstenberg, *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik* (1952), Neudruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (*Wege der Forschung*, 170.), S. 129–149, besonders S. 137. – H.-H. Eggebrecht, *Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel*, in: *Das Musikleben* 5, 1952, S. 106–108. – Ders., *Über Bachs geschichtlichen Ort* (1957), Neudruck in: *Johann Sebastian Bach . . .* (wie oben), S. 247–289.

⁴ J. A. Birnbaum, *Unpartbeisiche Anmerckungen über eine bedenkliche stelle in dem sechsten stück des Critischen Musicus*, [Leipzig 1738]; Nachdruck in: J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 833–858; reprograph. Nachdruck der Ausgabe von 1745 Hildesheim, New York 1970. Vgl. Dok II, S. 296 ff. Zitiert wird nachfolgend die Ausgabe von 1745.

⁵ M. Ruhnke, *Telemann im Schatten von Bach?*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel etc. 1962, S. 143–152.

spricht ausschließlich jene Gesichtspunkte an, die aus der „bedenklichen Stelle“ sich ableiten lassen: „schwülstig“, „verworren“, „unnatürlich“, „kontrapunktische Künste“ usw.,⁶ berücksichtigt also einen einzigen Absatz aus dem 6. Stück des „Critischen Musikus“ und ergänzt dieses Zitat durch Passagen aus dem 9. und 14. Stück, wo Bach allerdings namentlich schon nicht mehr genannt wird; außerhalb des Gesichtsfeldes bleiben aber alle übrigen Textstellen, in denen Johann Sebastian Bach direkt angesprochen wird. Problematisch erscheint dieses Verfahren deshalb, weil in ebendieser Arbeit im Falle Telemanns gänzlich anders verfahren wird; der Autor zitiert wechselseitig und ergänzend aus dem 18., 64. und 73. Stück des „Critischen Musikus“, aus der „Abhandlung vom Ursprunge, Wachstume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik“ und aus „Über die Musikalische Composition“.⁷

Bedenklicher noch und weiterreichend stellt sich das Verfahren dar, in Scheibe den Repräsentanten erkennen zu wollen, der seiner Zeit auf der Spur war, der gegen einen kontrapunktischen und für einen einfachen, simplen und natürlichen Stil gekämpft habe,⁸ die „bedenkliche Stelle“ als Manifest einer neuen Komponistengeneration, eines neuen Stils zu deklarieren.⁹ Scheibe wird als „der anerkannte Wortführer der damals jungen Musikergeneration“¹⁰ bezeichnet. Es wird die These vertreten, Bach habe um seine antiquierte Position selbst gewußt¹¹ und sich konsequenterweise zunehmend zurückgezogen. Und schließlich: Scheibes Ausführungen seien das notwendige und konsequente Pendant zu Gottscheds literarischen Betrachtungen, die für die kompositorische Entwicklung den Weg zum Einfach-Schlichten hin ebnen mußten. Diese Fehleinschätzung wäre freilich schon ganz simpel dann zu vermeiden gewesen, wenn man nur zur Kenntnis genommen hätte, daß ja nicht nur Scheibe, sondern in glei-

⁶ Ebenda, S. 146 f.

⁷ Ebenda, S. 148 f.

⁸ Ebenda, S. 146: „So lehnt Johann Adolph Scheibe Bachs kontrapunktischen Stil als schwülstig und verworren ab.“; S. 148: „Scheibe sah den Fortschritt nicht in einer weiteren Komplizierung der Satztechnik, sondern in einer Rückwendung zum Einfachen, Leichterem und Natürlichen . . .“

⁹ F. Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 5 f.: „Sebastian Bach war etwa 50 Jahre alt, als sich um ihn jene literarische Kontroverse erhob, die einem aufmerksamen Zeitgenossen als Sturmsignal bevorstehender Krisen und Revolutionen im Gebiet der Musik hätte erscheinen müssen. Es war als Herausforderung gedacht und wirkte wie ein Manifest, was der Musikschriststeller J. Adolph Scheibe 1737 im 6. Stück seines ‚Critischen Musikus‘ . . . schrieb.“ – H.-H. Eggebrecht, *Scheibe gegen Bach*, a. a. O., S. 106: „Man hat sich heute daran gewöhnt, in Scheibes Kritik ein ‚Zeitdokument‘ zu sehen, das ‚Manifest‘ der musikalischen Ziele einer neuen Generation.“ – I. Willheim, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, Dissertation, University of Illinois 1963, S. III: „This judgment against Bach's style was more than an expression of any personal antipathy the author might have felt toward the great master. It was the judgment of a new generation brought up in the spirit of French rationalism against an artistic conception which it deemed incompatible with the good taste of enlightened, rational man.“

¹⁰ Blume (vgl. Fußnote 9), a. a. O., S. 6.

¹¹ Ebenda, S. 6: „Bach selbst kann die Invektive kaum sehr überrascht haben. Er wußte wohl auch ohnedies, wie er zu seiner Umgebung und zur jüngeren Generation stand.“

chem Maße auch Lorenz Mizler Schüler und Parteigänger Gottscheds in Leipzig war und zu einer in musikalischen Belangen im allgemeinen und bezüglich Johann Sebastian Bachs im besonderen ganz anderen Auffassung als Scheibe gelangte.¹²

Eine gewisse Ausnahme macht hier das angelsächsische Schrifttum, wo zumindest vereinzelt der Versuch einer Umbewertung, einer Verteidigung oder Rechtfertigung Scheibes in seinem Verhältnis zu Bach unternommen wurde; so etwa bei George J. Buelow¹³. Buelows Aufsatz freilich entgeht der Gesetzmäßigkeit nicht, die so oft zu beobachten ist, wenn nämlich der Angriff auf eine einseitige Darstellungsweise zu einer Korrektur gerät, die genauso wiederum, freilich von der entgegengesetzten Seite her, in Einseitigkeit und Unausgewogenheit verfällt. Beachtung verdient indes Buelows These, daß die Fehlbewertung Scheibes eine Konsequenz der national gefärbten Heroengeschichtsschreibung sei.¹⁴

II

Die „bedenkliche Stelle“ im 6. Stück von Scheibes „*Critischem Musikus*“ besteht aus zwei kleineren Absätzen: Der erste rühmt Bachs Qualitäten: „*außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel*“¹⁵ und führt dann detailliert aus: „*Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und behend in einander schrenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen . . .*“ und bringt als spieltechnisch interessanten Hinweis, daß dies alles geschehe, ohne dabei „. . . *durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen*“. Der nun folgende geringfügig umfangreichere zweite Absatz beinhaltet die eigentliche Kritik. Durch seine Formulierung allerdings macht Scheibe klar, daß er hier von allerhöchsten Maßstäben ausgeht („*Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn . . .*“). Es folgt dann die eigentliche Kritik:

„. . . wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen, und alles, was man un-

¹² J. Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*, Berlin 1966, S. 82: „In Methode und Ergebnissen unterscheiden sich Mizler und Scheibe, obgleich doch beide von der Wolffschen Philosophie ausgehen, was einmal mehr beweist, daß sie trotz aller fruchtbaren Anregungen zur Lösung ästhetischer Probleme nicht genügt.“

¹³ G. J. Buelow, *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 101, 1974/75, S. 85–100.

¹⁴ Ebenda, S. 85: „We have learned, however, that the creation of national heroes often involves the rewriting of facts which may result in a less than accurate interpretation of history.“

¹⁵ Dieses und die folgenden Zitate nach J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745 (vgl. Fußnote 4), S. 62. Vgl. Dok II, S. 286 ff.

ter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

Nun sind diese beiden kurzen Absätze im 718 Seiten umfassenden „Critischen Musikus“ nicht die einzige Anmerkung Bach betreffend, auch wenn dieser Eindruck bei der Lektüre der Sekundärquellen entstehen muß. Ziemlich genau vier Monate später im 15. Stück mit dem Datum vom 17. September 1737 rückt Scheibe in deutlich nationalem Unterton Bach neben Händel und rühmt beide:

„In einigen Arten von Clavierstücken unterscheidet sich die deutsche Musikart von den übrigen sehr merklich. Wir finden bey den Ausländern weder eine so vollkommene Einrichtung noch Auszierung, noch Ausarbeitung dieser Stücke, als bey den Deutschen; wie sie denn dieses Instrument vor allen Nationen mit der größten Stärke, und nach der wahren Natur desselben auszuüben wissen. Die beyden großen Männer unter den Deutschen, Herr Bach und Herr Händel bezeugen solches auf das nachdrücklichste.“¹⁶

Einige Sätze später hebt Scheibe in gleichem Zusammenhang Hasse und Graun rühmend hervor.

Im 69. Stück (vom 22. Dezember 1739) kommt Scheibe im Rahmen einer Würdigung und Beschreibung der Gattung Konzert auf die Besonderheit Konzert für ein Instrument zu sprechen und führt aus:

„Vornehmlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart, F, geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohlgerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder fast gar keine Concerten von so vortrefflichen Eigenschaften, und von einer so wohlgeordneten Ausarbeitung aufweisen können. Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtigt hat, und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, mußte es auch seyn, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer großen Componisten verdient, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden.“¹⁷

Und im 70. Stück (vom 29. Dezember 1739) legt Scheibe dar, wie sich die musikalische Schreibart in neuerer Zeit zum Positiven hin geändert habe, und nennt sehr genau den Zeitpunkt dieses stilistischen Wandels:

„Wenn ich unsere itzige musikalische Schreibart [1739!] gegen die Schreibart unserer Vorfahren nur noch vor dreyßig und vierzig Jahren halte: so dünkt mich eben den Unterschied anzutreffen, der insgemein ein geschicktes, und mit allen gehörigen Zierrathen versehenes, Gedichte von einer mittelmäßigen doch fließenden und angenehmen Rede unterscheidet; und gehe ich endlich noch weiter zurück: so wird man kaum die Spuren einer magern und einfältigen Prose entdecken. Ich rede aber allhier vornehmlich von der Schreibart, die man

¹⁶ Ebenda, S. 148; Dok II, S. 416.

¹⁷ Ebenda, S. 637 f.; Dok II, S. 374.

theils in unsern itzigen Instrumentalsachen, theils auch in unsern theatralischen und daraus entstandenen Singesachen anwendet. Ich muß mich über die Ursachen dieser merkwürdigen Beschaffenheit ausführlich erklären, weil daraus eine Betrachtung zu ziehen ist, die zur wahren Schönheit einer guten musikalischen Schreibart nicht wenig beytragen wird.

So wie der größte Zierrath poetischer Ausdrückungen in den tropischen, uneigentlichen und verblühten Worten und Redensarten besteht: eben so kömmt es auch bey dem musikalischen Ausdrücke auf eine gewisse Art an, die Gesänge oder Melodien, nicht nach gemeiner Singart, und etwa als einen schlechten Choralgesang, vorzutragen; sondern dieselben auf mancherley Weise auszuzeichnen, zu verändern, und mit einer größern Lebhaftigkeit zu erheben. Man hat also auch in der Musik tropische, uneigentliche und verblühtme Auszierungen, die sich von der natürlichsten und einfältigsten Folge und Stellung der Töne eines Gesangs unterscheiden.¹⁸

Scheibe bezieht sich in diesem Zusammenhang auf das achte Kapitel der Critischen Dichtkunst von Gottsched, beschreibt aber im weiteren Verlauf sehr ausführlich, was konkret musikalisch unter Begriffen wie „tropischem“ oder „verblühtem Ausdruck“ zu verstehen sei.

„Weil ich nun im vorigen gesaget habe, daß die tropischen Auszierungen, oder der verblühtme Ausdruck eigentlich die Melodie beträfe: so muß ich solches wohl etwas deutlicher machen. Man wird bereits einsehen, was ich unter dem verblühten Ausdrücke verstehe, daß er nämlich nichts anders ist, als wenn man einen musikalischen Satz in einer andern und lebhaften Gestalt vorträgt, als er nach den melodischen Hauptnoten oder nach dem Zusammenhange des Stückes eigentlich seyn sollte. Er ist nämlich eine neue und zierliche Veränderung eines kurzen melodischen Satzes, um denselben nachdrücklicher, oder wohl gar erhabener zu machen, doch ohne Verletzung der Harmonie. Nachdem aber die Umstände eines solchen verblühten oder uneigentlichen Ausdrucks verschieden sind, nachdem entstehen mancherley Arten desselben. Wenn mir erlaubet wäre, meine Blätter mit Noten auszuschnücken, so würde ich allhier Gelegenheit genug haben, meinen Lesern mancherley auserlesene Arten des verblühten Ausdrucks zu zeigen, zumal wenn ich die vortrefflichen Werke eines Hassens, eines Grauns, eines Telemanns, und einiger anderer großen Männer unserer Zeiten, insbesondere aber eines Baches, der darinnen vornehmlich ein großer Meister ist, durchblättern wollte. Ich will inzwischen anitzo zweyerley Arten dieser musikalisch-poetischen Schönheit anführen; weil sich die übrigen Arten desselben ganz leicht damit vergleichen lassen.

Man giebt bald den gewöhnlichen Noten eines Satzes eine ganz andere Gestalt und Folge; bald aber verändert man auch nur eine einzige Note, der man den bald einen höhern oder tiefern Platz, bald auch eine ganz andere Größe, als ihr eigentlich zukömmt, ertheilet.“¹⁹

Über die hier gegebenen Zitate hinaus, die im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes noch kommentiert werden sollen, wird Johann Sebastian Bach von Scheibe wiederholt positiv hervorgehoben, so etwa im 36. Stück und in den Anmerkungen zum 64. Stück. Ganz zweifellos steht die „bedenkliche Stelle“ in dem 6. Stück des „Critischen Musikus“ in einigem Widerspruch zu den hier zitierten Passagen. Eine angemessene Bewertung Scheibes ist nicht möglich, ohne zu versuchen, diesen Widerspruch so weitgehend wie möglich zu lösen. Die Interpretation, Scheibe habe sich nach den heftigen Attacken auf seine Äußerung Bach gegenüber befließigt, sozusagen in opportunistischer Absicht Wiedergut-

¹⁸ Ebenda, S. 641 f. Scheibes Verständnis in diesem Punkt deckt sich sehr genau mit Angaben, die Johann Joachim Quantz hierzu macht.

¹⁹ Ebenda, S. 645 f.

machung zu betreiben, erscheint doch sehr billig, und die Argumentation, Scheibes Bach-Beurteilung im 6. Stück stelle einen persönlich bedingten Racheakt dar für seine erfolglose Bewerbung um ein Organistenamt in Leipzig 1729 – eine Bewertung, die von Spitta erstmals ausführlich so gegeben wurde –, ist einerseits nicht belegbar und weicht andererseits einer immanenten, inhaltsbezogenen Behandlung aus. Die Inkonsequenz und Unterschiedlichkeit der Deutungen dieser Textstelle Scheibes aus dem 6. Stück seines „*Critischen Musikus*“, sie nämlich einerseits zu bagatellisieren, um Bachs Größe im Rahmen einer Heroengeschichte nicht zu schmälern bzw. in ihr den Grund und die Rechtfertigung zu sehen, Scheibe als Kronzeugen für den Epochenwechsel im 18. Jahrhundert aufzubauen, macht eine Neubewertung vollends unumgänglich; im folgenden soll ansatzweise der Versuch dazu unternommen werden.

III

Die mehrfachen positiven Erwähnungen Bachs, die im Schrifttum, falls überhaupt, nur sehr nebenbei Berücksichtigung fanden, beziehen sich, sofern die; detailliert ausgeführt wurde, auf Kompositionen für das Tasteninstrument²⁰ bzw. auf Bachs kompositionstechnisches Verfahren, soweit dies für seine Instrumentalmusik von Relevanz ist.²¹ In ähnlicher Weise ist auch die Aussage aus dem 6. Stück dahingehend einzuschränken, daß sie wohl nicht auf Bachs Gesamtwerk bezogen werden darf, sondern vornehmlich gegen sein kirchenmusikalisches Vokalwerk – schwerpunktmäßig wohl gegen die Gattung der Kantate – gerichtet ist. Die Stelle „Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann“ und der Hinweis zwei Seiten später, daß die ausgeschriebenen Verzierungen „den Gesang durchaus unvernehmlich“ machen, seien für diese Deutung angeführt. In einem etwa ein halbes Jahr später (Januar 1738) verfaßten, an Mattheson gerichteten Brief Scheibes, als Beitrag zu dessen „Kern melodischer Wissenschaft“ gedacht, wird diese Hypothese gestützt. Scheibe schreibt: „*Bachische Kirchen-Stücke sind allemahl künstlicher und mühsamer.*“²² Ebenso läßt die Verteidigung Bachs durch Birnbaum erkennen, daß die Zeitgenossen Scheibes Angriff primär gattungsspezifisch gewertet wissen wollten. In den „Unparteyischen Anmerkungen“ verweist Birnbaum auf Kirchenstücke unter Bezug auf Praenestini und Lotti;²³ in Birnbaums „Verteidigung“ ist ebenfalls von vokaler Kirchenmusik die Rede,²⁴ und den Beleg, daß Bach ebenfalls „rührend, ausdrückend, natürlich“ zu komponieren in der Lage sei, glaubte Birnbaum mit Hinweis auf die Abendmusik (eine welt-

²⁰ Ebenda, S. 148 u. 637 (vgl. Fußnoten 16 u. 17).

²¹ Ebenda, S. 646; Dok II, S. 416.

²² Zit. nach Dok II, S. 307.

²³ J. A. Birnbaum, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 856.

²⁴ J. A. Birnbaum, *Verteidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben*, in: J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745 (vgl. Fußnote 4); I. cit. S. 1027 f.

liche Kantate), die Ostern 1738 zu Ehren des in Leipzig weilenden Landesherrn aufgeführt wurde, erbracht zu haben, ein Werk, das zu unserem großen Bedauern nicht erhalten ist. Selbst Spitta hat Scheibes Kritik aus dem 6. Stück ähnlich einschränkend verstanden, wenn er in seiner Biographie schreibt: „Wir kennen nur einen Leipziger, der gegen Bachs Vocalcompositionen seine tadelnde Stimme laut erhob: Johann Adolph Scheibe.“²⁵ Und: „Der Schreiber Scheibe meinte hier hauptsächlich die concertierende Vocalmusik und kam zu dem Schlusse, Bach sei in der Musik dasjenige, was ehemals Lohenstein in der Poesie gewesen.“²⁶

Die Diskussion, ob Bachs Stil, vorab seine Melodik, primär durch vokale oder aber eher instrumentale Züge geprägt sei, hat die Bach-Forschung schon seit langer Zeit beschäftigt und zu recht unterschiedlichen Resultaten geführt.²⁷ (Daß die Frage nach einem vokalen oder instrumentalen Stil weitergehende, thematische Schwerpunkte wie: Wort-Ton, geistlich-weltlich, Parodie-Urbild nicht außer acht lassen kann, hat schon Werner Neumann mit Recht festgestellt.²⁸) Es kann hier nicht der Ort sein, diese Diskussion in aller Breite wieder aufzurollen, aber eine Beurteilung der Bewertung Bachs durch Scheibe, die auf der Basis einer Differenzierung von Vokal- und Instrumentalmusik beruht, wird andererseits diesen Themenkomplex nicht völlig ausklammern können.

Grundsätzlich wird die Beantwortung dieser Fragestellung gattungsspezifisch verschieden ausfallen; die sehr weitreichende Feststellung Walther Vettters, daß „sich uns die Vokalität Bach als durchaus eigene Welt“ erschließe, wenn man „den Geist seiner Musik“ und nicht den „Klangleib“ ergründe, und daß Bachs Musik gesungen ihren Sinn verliere, wurde an der Gattung Motette erarbeitet.²⁹ Demgegenüber gelangte Werner Neumann am Beispiel der Chorfüge zu einer grundsätzlich anderen Bewertung. Eine Untersuchung an der gemischt vokal-instrumentalen Gattung (als Bestandteil der Kantate) ließ ihn zu der Erkenntnis gelangen, daß dem Instrumentalsatz überwiegend Priorität einzuräumen ist: „Bachs Chorwerk ist auf weite Strecken hin nicht als instrumental begleitete Vokalmusik geschaffen, sondern als vokal aufgefüllte Instrumentalmusik; das bedeutet, daß der Instrumentalpart weitgehend als Entwicklungsträger fungiert, während der Vokalpart im Bereich akzidenteller Abhängigkeit verbleibt.“³⁰ Die Sekundärnatur des Vokalen glaubte Neumann an dessen „the-

²⁵ Spitta II, S. 476.

²⁶ Ebenda, S. 733.

²⁷ BG 28, Vorwort, S. XIII–XVII (W. Rust). – H. Abert, *Bach und wir*, in: *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. von F. Blume, Halle (Saale) 1929, S. 137: „Über eine Seite der Bachschen Kantaten und Passionen scheint auch heute noch keine Einigkeit erzielt zu sein, nämlich über sein Verhältnis zum Gesang im allgemeinen. Die einen halten ihn für den größten Deklamator, den die deutsche Musik je gehabt habe, die andern behaupten, er habe ähnlich wie Beethoven die Singstimmen bloß wie Instrumente behandelt und verdiene deshalb den Namen eines reinen Gesangskomponisten überhaupt nicht.“

²⁸ W. Neumann, *Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk*, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig 1970, S. 265.

²⁹ W. Vetter, *Bachs Vokalität*, in: *Peters-Jahrbuch 1939*, S. 35.

³⁰ Neumann, a. a. O. (vgl. Fußnote 28), S. 266.

matischer Labilität, melodischer Gestaltarmut, textlicher Variabilität und periodischer Alogik³¹ ablesen zu können. Vor allem der Gesichtspunkt der textlichen Variabilität erscheint in unserem Zusammenhang interessant. Diese textliche Vieldeutigkeit weist Neumann am Beispiel der Kantate „Wir danken dir, Gott“ (BWV 29) bzw. am „Gratias agimus“ und am „Dona nobis pacem“ der „h-Moll-Messe“ überzeugend nach³² und verweist auf die Fragwürdigkeit von Feststellungen wie etwa der Wortgezeugtheit Bachscher Themen, wo es sich nur um geschicktes, metrisches Anpassen handelt.³³ Neumanns Vorwürfe: „thematische Labilität“ und „melodische Gestaltarmut“³⁴ im Zusammenhang mit Bachscher Vokalmusik erscheinen ausgesprochen hart, wenn nicht gar überzogen. Die Arbeit von Arnold Schmitz „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“³⁵ scheint dem entgegenzustehen, vor allem dann, wenn auf die kunstvolle gleichzeitige Schichtung unterschiedlicher Figuren verwiesen wird. Diesem scheinbar konflikthaften Widerspruch wurde durch neuere Arbeiten ein Lösungsweg aufgezeigt. Friedhelm Krummacher hat am Beispiel der Motetten sehr deutlich darauf verwiesen, daß „prägnanter Textausdruck und strukturelle Satzeinheit“³⁶ unterschiedliche Elemente darstellen und daß Textausdeutung durch rhetorisch-musikalische Figuren die kompositorische Kontinuität eines Satzes nicht bewirken kann. In ähnliche Richtung zielt Ludwig Finscher, wenn er im Hinblick auf das Parodieverfahren bei Bach feststellt, daß die „musikalische Figurensprache in Bachs Vokalschaffen noch eine erhebliche, wenn auch wohl nicht die zentrale Rolle spielt“³⁷. Finscher betont ferner, daß die formale Struktur primär durch musikimmanente (also außertextliche) Kriterien bestimmt sei.³⁸ In konsequenter Weiterführung dieses Gedankens verweist er in diesem Zusammenhang auf Textwiederholungen, deren Sinn und Absicht es nicht ist, das Textverständnis zu steigern (wie dies im Sinne einer rhetorischen Steigerung durchaus denkbar wäre), „sondern mit ihren musikalischen Konfigurationen musikalisch zu arbeiten“³⁹. Wenn man die Thesen von Neumann, Krummacher und Finscher auf einen Nenner zu bringen sich bemüht, wird man erneut die Vielschichtigkeit Bachscher Musik anzusprechen nicht umhinkönnen, wobei Text und Textausdeutung eine Schicht darstellen, der eher akzidenteller Charakter zuzubilligen ist, die jedenfalls Zusammenhänge über längere Strecken herzustellen nicht imstande ist.⁴⁰

³¹ Ebenda.

³² W. Neumann, *Johann Sebastian Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Leipzig 1938, S. 96 f.

³³ Ebenda, S. 97.

³⁴ W. Neumann, a. a. O. (vgl. Fußnote 28), S. 266.

³⁵ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.

³⁶ F. Krummacher, *Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten*, BJ 1974, S. 11.

³⁷ L. Finscher, *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 99 f.

³⁸ Ebenda, S. 102.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Die These, daß die von der Rhetorik übernommenen musikalischen Figuren, nicht nur unter dem Aspekt der „inventio“ bzw. „decoratio“, sondern auch unter dem Gesichts-

Dieser Priorität des Musikalischen gegenüber dem Text einschließlich dessen Möglichkeiten und Bedingungen wurde auch früher schon Rechnung getragen, wenn darauf hingewiesen wurde, daß Bachs Musik „eine völlig abstrakte, absolute Musik, die von allem äußeren, materiellen Klang absieht und nur die Musik als solche gelten läßt“⁴¹ darstellt bzw. daß Bach „nur die musikalische Linie gelten läßt, ganz einerlei, ob sie von einer menschlichen Stimme oder von einem Instrument ausgeführt wird“⁴². In neuerer Zeit wurde diese Priorität des Musikalischen und die untergeordnete Bedeutung des Textes von völlig anderen Voraussetzungen ausgehend erneut angesprochen und im einzelnen nachgewiesen. Der rüde Umgang Bachs mit der Textvorlage, das Streichen einzelner Verszeilen („Leichen“), das Weglassen ganzer Strophen und vor allem das text- und handlungsmäßig unbegründete Wiederholen einzelner Worte oder Satzteile ließen Ferdinand Zander zu dem Schluß gelangen: „Bei der Übernahme und Bearbeitung fremder Texte erweist sich Bach als gleichgültig gegen ihre stilistischen und formalen Eigenheiten. Daher ist er unempfindlich gegen die Zerstörung von Reimen durch Änderung eines Reimwortes oder Herausnahme ganzer Verse.“⁴³

Genau dies ist aber der Punkt, an dem die Beurteilung Johann Adolph Scheibes und seiner Bewertung Johann Sebastian Bachs einzusetzen hat. Wenn im Verlauf der Rezeption Bachscher Musik die Bedeutung seines Vokalschaffens herausgestellt wurde, dann hatte man schwerpunktmäßig den Aspekt des Religiös-Inhaltlichen im Auge; die dogmatisch-richtige Exegese, unterstützt durch die textausdeutende Bildhaftigkeit seiner Sprache, muß als entscheidender Faktor für die Wertschätzung seines Vokalschaffens angesehen werden. Daß dies letztlich aber ein theologisch, zumindest ein kirchlich und nicht primär musikalisch bedingtes Werturteil darstellt, das durch die romantische Mystifizierung Bachs als eines inbrünstig-gläubigen Christen gefördert wurde, was seinem ganz normalen, zeitbedingten Verhältnis zur Kirche nicht gerecht wird, sollte grundsätzlich bedacht werden. Der Zeitgenosse Scheibe ging hier von gänzlich anderen Voraussetzungen aus. Als Schüler und Parteigänger Gottscheds war für ihn die adäquate Behandlung der Sprache durch den Komponisten zentraler Wertmesser.⁴⁴ Das Natürliche, auf das Scheibe unentwegt pocht,

punkt der „dispositio“ zu berücksichtigen seien, wurde vereinzelt vertreten. (Vgl. hierzu M. Ruhnke, *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, in: *Ars Musica – Musica Scientia*. Festschrift Heinrich Hüschen, Köln 1980, S. 385–399.) Aber die hierzu ergangenen Anmerkungen reichen noch nicht einmal zu einem Ansatz aus, der auch nur in Umrissen erkennen ließe, ob bei Bach oder einem anderen Komponisten eine textgezeugte Formstruktur vorstellbar oder nachweisbar sei. Einstweilen jedenfalls ist davon auszugehen, daß beispielsweise im Vergleich zur tonalen Harmonik die einzelnen Figuren für die musikalische Strukturierung oder Formung ohne Bedeutung sind.

⁴¹ H. Abert, a. a. O. (vgl. Fußnote 27), S. 138.

⁴² Ebenda, S. 138. Vgl. auch H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Gesammelte Schriften und Vorträge* (vgl. Fußnote 27), S. 192 ff.

⁴³ F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, BJ 1968, S. 62 f.

⁴⁴ J. Birke, a. a. O. (vgl. Fußnote 12), S. 49 ff.

beruht seiner Ansicht nach ganz wesentlich in einer engen Verwandtschaft von Wort und Ton, von Dichtkunst und Musik⁴⁵ und in der daraus resultierenden, absoluten Respektierung des Textes durch den Komponisten, während er von Künstlichkeit und Verworrenheit dann spricht, wenn der Text durch die Musik vergewaltigt wird.⁴⁶ Scheibe führt dies im 18. Stück sehr deutlich aus.

„Nichts ist unordentlicher und abgeschmackter, als wenn man die Worte und Sylben mit Gewalt unter die Noten zwingt, wenn man bloß auf einen notenmäßigen Verhalt sieht, den Affect der Worte und ihre natürliche Kürze, oder Länge nicht beobachtet, und wenn man nur seinen eigenen Einfällen, ohne Beurtheilung und Vernunft, folget. Gewiß, ein so elender Zwang erwecket bey einem nachdenkenden und vernünftigen Zuhörer einen ungemeynen Ekel. Nichts ist auch elender, als wenn man schon im Hauptsatz die Sylben dehnet, die Erfindung nicht nach dem Nachdruck der Worte abfasset, und folglich bereits im ersten Anfange nichts, als Undeutlichkeit und Unnatürlichkeit hören läßt. Es muß also auch der Hauptsatz mit der Aussprache der Worte und mit ihrer Deutlichkeit, ferner auch mit ihrem Affecte und moralischen Inhalte vollkommen übereinstimmen, und auch bis an den Schluß des Chores in einer natürlichen und ungezwungenen Folge fortgehen. Da aber unmöglich alle Ausdehnungen in der Ausführung dieser Chöre zu vermeiden sind, so muß man diese Behutsamkeit anwenden, und sie nur auf solche Sylben und Worte legen, die von Natur lang sind, die solche selbstlautende Buchstaben haben, welche dem Gehöre nicht widrig fallen, und die endlich auch, dem Verstande nach, eine Ausdehnung gar wohl vertragen. Die Wiederholungen der Wörter müssen gleichfalls mit vieler Vorsicht geschehen. Man muß keine Verbindungswörter, und auch keine solche Wörter, die weder eine Leidenschaft, noch eine Handlung, noch auch sonst einen besonderen Nachdruck bemerken, wiederholen; sondern es müssen allemal solche Wörter seyn, die dem Sinne der Reden Verstand und Nachdruck geben, oder auch die eine Handlung, oder einen Affect und dergleichen anzeigen.“⁴⁷

Mit der Ablehnung unnatürlich wirkender Textwiederholungen im Werk Bachs stand Scheibe keinesfalls allein; es sei in diesem Zusammenhang auf Matthessons Kritik hinsichtlich der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) und der dort bemängelten Wort- und Textwiederholungen hingewiesen.⁴⁸ Scheibes Forderung, daß die Deutlichkeit der Worte (des Textes) nicht nur zu Beginn (Themenkopf, Ritornell), sondern „auch bis an den Schluß des Chores in einer natürlichen und ungezwungenen Folge fortgehen“ müsse, wird bei Bach in aller Regel nicht eingelöst. Dieser Sachverhalt wird schon bei Abert sehr klar angesprochen. „Sie [die Arie] ist sozusagen eine Form der absoluten Musik, nur daß die führende Stimme statt von einem Instrument vielmehr vom Gesang ausgeführt wird. In Italien wird auf die Natur dieser Tonquelle Rücksicht genommen, bei Bach dagegen ist häufig genug auch das nicht mehr der Fall. Er nimmt wohl bisweilen, aber auch nicht immer, am Anfang des Gesange-

⁴⁵ J. A. Scheibe, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 375.

⁴⁶ Ebenda, S. 375 f.: „Weil ich nun zugleich in diesem Blatte den Musikverständigen und Musikanten zeigen wollte, wie genau die Dichtkunst und die Musik miteinander verwandt sind, und daß die Regeln der ersten auch in der letztern gelten, und weil ich sie ferner auf die Nachahmung der Natur führen, und ihnen solche Materien vorlegen wollte, die man fast noch gar nicht, oder doch nur sehr kaltsinnig, oder undeutlich, abgehandelt hat, ungeachtet sie doch zur Beförderung des guten Geschmacks allerdings nöthig sind: so war auch ein so wichtiges Unternehmen, nicht ohne die Vortheile auszuführen, welche uns eine vernünftige Critik allemal entdeckt.“

⁴⁷ Ebenda, S. 170 f.

⁴⁸ J. Mattheson, *Critica Musica. Pars VIII*, Hamburg 1725, S. 368.

auf seine Textworte Rücksicht und schreibt sogenannte ‚wortgezeugte‘ Themen (was aber durchaus nicht mit ‚gesangsmäßig‘ identisch zu sein braucht), während die Fortführung durchaus ‚absolut‘ erfolgt. Man sieht, auf den Text als solchen, mit allen seinen Einzelheiten, kam es dieser Kunst weit weniger an, als auf das musikalische Stimmungsbild, für das der Dichter nur den ganz allgemeinen Affekt zu geben hatte.“⁴⁹ Aberts Vermutung aber, die absolute Achtung des Textes in seinem künstlerischen Eigenwert durch den Komponisten hätte erst zur Zeit der musikalischen Klassik und Romantik allmählich sich durchgesetzt, trifft so nicht ganz zu.⁵⁰ Es ist dies vielmehr eine jener Errungenschaften, die Gottsched in Leipzig vertreten und in gewissen Grenzen auch durchgesetzt hat. Am Beispiel der einzigen erhalten gebliebenen Kantate, die auf eine Textvorlage Gottscheds von Bach komponiert wurde, hat Armin Schneiderheinze sehr deutlich nachgewiesen, daß Bach den Gottschedschen Text nur als Materialvorlage begriffen hat;⁵¹ die Folge war „die kompromißlose Auflösung der ästhetischen Struktur der neunstrophigen fließenden Ode“⁵². Und an anderer Stelle wundert sich Schneiderheinze zu Recht, „mit welcher Respektlosigkeit Bach mit einer literarischen Gattung umgeht“⁵³. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Gottsched-Zitat, das Ferdinand Zander in bezug auf dessen Einschätzung der Textwiederholung beim Vertonen literarischer Vorlagen beibringt:

„Wenn sie [die Komponisten] durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen: einzelne Wörter so zeren und ausdehnen, daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, gar nicht verstanden werden kann.“⁵⁴

IV

Scheibes Kritik gegen Bach wurde auch als Zeitdokument, als Manifest der musikalischen Ziele einer neuen Generation gewertet.⁵⁵ Die Begriffe „Annehmlichkeit“, „Natur“, „Schönheit“ bzw. „schwülstig“, „verworren“, „allzugroße Kunst“, die in diesem Zusammenhang bei Scheibe Verwendung finden, wurden dahingehend gedeutet, daß Scheibe ein einfaches, simples, vorklassisch-empfind-

⁴⁹ H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts* (vgl. Fußnote 42), S. 188.

⁵⁰ H. Abert, a. a. O. (vgl. Fußnote 27), S. 133.

⁵¹ A. Schneiderheinze, *Leipzig – ein Zentrum der Aufklärung 1723–1750*, in: III. Internationales Bach-Fest der DDR. Leipzig 1975, S. 26: „Bach, der gewohnt war, das Wort als Katalysator seiner musikalisch-ideellen Konzeption frei auszuwerten, ließ sich nicht durch das ästhetisierende formale Gefüge Gottschedscher Verse binden. So geht er auch mit der Trauer-Ode frei um: zerpfückt die Form des Strophengedichts und fügt daraus eine neue, von den musikalischen Erfordernissen geprägte Form aus durch Arien und Rezitativen gegliederten Sätzen.“

⁵² A. Schneiderheinze, *Über Bachs Umgang mit Gottscheds Versen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 91.

⁵³ Ebenda, S. 94.

⁵⁴ F. Zander, a. a. O. (vgl. Fußnote 43), S. 24. Vgl. auch ebenda, S. 23, 24 u. 47.

⁵⁵ H.-H. Eggebrecht, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 106.

sames Kompositionsideal vertrete und damit im Widerspruch zur gearbeiteten, kontrapunktischen Satztechnik eines Johann Sebastian Bach und seiner Schule stehe. Diese Bewertung Scheibes ist grundsätzlich falsch, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, und läßt deutlich werden, wie ein einmal entstandenes und dann zunehmend sich verfestigendes Geschichtsbild sich verselbständigt und zu Fehldeutungen der Quellen führt. Es ist dies genau jener Sachverhalt, vor dem Max Weber nachdrücklich gewarnt hat, daß nämlich die theoretische Begriffsbildung, die Modellvorstellung vom Geschichtsverlauf, die das Zusammenfassen und Strukturieren der zahlreichen Einzelfakten erlaubt, als die eigentliche Wirklichkeit ausgegeben und als Prokrustesbett benutzt wird, in das die primär gegebenen Fakten dann hineingezwängt werden, anstatt sich Klarheit darüber zu verschaffen, daß das Bild, wie geschichtlicher Verlauf sich vorzustellen sei, letztlich eine idealtypische Gedankenkonstruktion darstellt, die nicht die historische oder eigentliche Wirklichkeit zu sein braucht, sondern lediglich arbeitshypothetischen Charakter hat.⁵⁶

Scheibes Position ist dadurch gekennzeichnet, daß er, ähnlich wie die Komponisten, die aus der Johann Sebastianischen Schule in Leipzig hervorgingen, gegen allzu große Simplizität und Banalität entschieden zu Felde zog. In eben dem 6. Stück des „*Critischen Musikus*“, in dem er Bachs Vokalmusik kritisch behandelt, kommt er auf einen anderen Komponisten zu sprechen, dessen Namen er gleichfalls nicht nennt, und führt an: „*Die harmonische Begleitung ist ein beständiges Trommeln, und es feblet also seinen Stücken an dem gehörigen Nachdrucke.*“⁵⁷ Und im 14. Stück führt Scheibe weiter aus: „*Es gibt eine Gattung von Componisten, die sich nur mit Kleinigkeiten beschäftigen. Sie machen nichts als so genannte Murkys, schlechte Menuetten, Bauenballete, und dergleichen treffliche Sachen mehr.*“⁵⁸ Die Ermahnung zum gearbeiteten Stil, zum anspruchsvollen Satz, reicht je nach Gattung von „*einer Art der freyen Nachabmung*“⁵⁹, über „*geschickte Nachabmungen, oder kurze Fugen*“⁶⁰ und „*allen Arten von Fugen und Contrapunten*“⁶¹, bis hin zu Techniken der „*doppelten Contrapuncte, Canonen und Doppelfugen*“⁶². Auch hinsichtlich der Führung der Mittelstimmen und der Unterstimme lassen sich ähnliche Textstellen anführen. Aber Scheibe beschränkt sich keinesfalls bloß auf die Ablehnung der Murkys, Trommelbässe, liegenden Töne usw., sondern beschreibt ganz konkret, wie seiner Meinung und Überzeugung nach kompositorisch zu verfahren sei: Verwendung des Themas oder einzelner Motive in der Unterstimme,⁶³ Beteiligung der Baßstimme am Wettstreit der Oberstimmen,⁶⁴ Mittelstimmen, die

⁵⁶ M. Weber, *Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1968, S. 146–214; vgl. insbesondere S. 190 ff.

⁵⁷ J. A. Scheibe, *Critischer Musikus* (vgl. Fußnote 4), a. a. O., S. 63.

⁵⁸ Ebenda, S. 137.

⁵⁹ Ebenda, S. 677.

⁶⁰ Ebenda, S. 632.

⁶¹ Ebenda, S. 184.

⁶² Ebenda, S. 168.

⁶³ Ebenda, S. 407 u. 676.

⁶⁴ Ebenda, S. 403, 676 u. 680.

sich nicht nur nach der Oberstimme oder nach dem Baß richten, sondern eigenständig arbeiten.⁶⁵

Es scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll und durchaus hilfreich, die Argumentation, wie sie im „*Critischen Musikus*“ gegeben wird, durch Textstellen aus Scheibes frühem Traktat, dem „*Compendium Musices*“ zu ergänzen.⁶⁶ Schon der Umfang, den hier Kontrapunkt, Fuge und Kanon einnehmen, läßt erkennen, daß Scheibe keineswegs als Repräsentant einer simplen, gefälligen Kompositionsweise zu bewerten ist. Eine eingehendere Betrachtung stützt diese Einschätzung. Scheibes Lehre nimmt den strengen Satz als kompositorische Basis.⁶⁷ Ausdrücklich hält er seinen fiktiven Schüler an, im Stoff erst weiterzugehen, wenn er die kontrapunktischen Regeln beherrsche.⁶⁸ In seinem ausführlichen Teil über die Fuge fallen Scheibes strenge Vorschriften auf. „*In der Ausführung soll man sich vor frembden Passagen hüten, und nur sezen, als was per Augmentationem per imitationem und per Variationem Themate selbst fließet.*“⁶⁹ Folgenreicher aber und für unseren Zusammenhang gravierender ist es, wenn Scheibe kontrapunktische Verfahren keinesfalls als bloße Studien oder Exerzitionen für den Kompositionsschüler gewertet, sondern sie in den musikalischen Gattungen seiner Zeit, wenn auch unterschiedlich, angewandt wissen will. Zum Mittelteil der „*Ouverture*“ merkt Scheibe beispielsweise an: „*Der andere Theil fängt ein kurzes Thema an, welches eine ordentliche Fuge oder auch nur Imitation seyn kan. Ist es eine Fuge so kan gar wohl ein geschicktes Contra Thema dargegen stehen.*“⁷⁰ Und über die schnellen Sätze der Sonate äußert er sich folgendermaßen: „*Auf Fugen Art werden insgemein die geschwinden Sätze gemacht, dabey allemahl ein guter Contrapunct stehen kan . . .*“⁷¹

Neben jenen Gattungen, für die Scheibe eine kontrapunktische Anlage voraussetzt, fällt weiter auf, wie er andererseits eine strenge Satztechnik als Basis auch für freiere Formen fordert. Es ist nicht zu übersehen, daß jenes Verfahren, das mit der Bezeichnung „*freye Imitation*“ belegt wird, den eigentlichen Kern der Lehre Scheibes darstellt. Diese „*freye Imitation*“ ist in ihrem Bezug zum strengen Regelwerk der Fuge zu begreifen: bezeichnenderweise verwendet Scheibe die Begriffe „*freye Imitation*“ und „*Fuga irregularis*“ synonym, und die

⁶⁵ J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theoretico-practicum das ist Kurzer Begriff derer nötigsten Compositions-Regeln*, in: P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 3.), S. 77.

⁶⁶ Die Datierung des *Compendium Musices*, die Benary vorgenommen hat (vgl. hierzu P. Benary, *Jobann Adolph Scheibes Compendium Musices*, Mf 10, 1957, S. 508–515) sei hier übernommen, obwohl das Jahr 1730 eher zu früh angesetzt sein dürfte, wenn man bedenkt, daß Scheibe damit als 22jähriger diese schon recht umfangreiche und gedrängt konzentrierte Schrift verfertigt hätte. Die Begründung dieser Entstehungszeit bei Benary ist, insbesondere in ihrer graphologischen Bewertung, wenig überzeugend.

⁶⁷ J. A. Scheibe, *Compendium Musices* . . . (vgl. Fußnote 65), a. a. O., S. 40.

⁶⁸ Ebenda, S. 22. Vgl. auch S. 60: „*Ein Anfänger darf aber keines wegs weiter schreiten, wenn er nicht alle diese bißher kürzlich abgehandelte Materien wohlverstehet. Denn diese der Grund seyn, worauf das folgende gebauet werden muß.*“

⁶⁹ Ebenda, S. 49.

⁷⁰ Ebenda, S. 83 f.

⁷¹ Ebenda, S. 85.

Beschreibung, die Scheibe sehr ausführlich gibt, macht klar, daß hier eine Satztechnik, die wir als motivische Arbeit zu bezeichnen uns angewöhnt haben, sehr weitgehend vorformuliert ist und eine Musik, wie sie von der Norddeutschen Schule, insbesondere von Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach gepflegt, adäquat in Worte gefaßt wurde.

„Jedwedes musicalisches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die Melodien richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der Piece gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorangethet, suchet man also mit neuen diesen Saz gleich förmigen Melodien durch das ganze Stück, es sey nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu imitieren. Wodurch denn eben die Ähnlichkeit und Ordnung entstehet und folglich die ganze Sache der freyen Imitation gleichkommt.“⁷²

Und:

„Die Imitation überhaupt ist ein besonders theils natürliches theils künstliches Verfahren, ein gewisses erwehltes Thema oder kurz gefaßte Melodie in verschiedenen Stimmen höher oder tiefer nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten.“⁷³

Das Ausmaß dieses Verfahrens in quantitativer Hinsicht wird deutlich, wenn Scheibe ausführt:

„Es erhellet also mehr als zu deutlich hieraus, daß diese Art der Imitation in allen und jeden musicalischen Stücken anzutreffen ist und wenn es anders gut und schön seyn soll, in acht genommen werden muß.“⁷⁴

Ausdrücklich bemängelt Scheibe an der italienischen Musik die zu wenig gearbeiteten Mittelstimmen:

„Der Italiener hat hingegen [im Gegensatz zum Franzosen] jederzeit mehr Annehmlichkeit und Tendresse in seinen Sachen. Er arbeitet seine Sätze nach einer guten Melodie, allezeit sehr angenehm aus. Auf dem Theatro läst er sonderlich seine Stärke blicken. Nur den Effect drückt er nicht allemahl vollkommen gut aus, und die Mittelstimmen haben auch insgemein nichts anders zuthun, als mit der Oberstimme oder Basse zugehen, oder aufs Höchste einmahl Trumpff auszuwerffen, und einen Ja Herrn vorzustellen. In Instrumentalsachen sind sonderlich Sinfonien und Violinen Concerten die vornehmsten. Und die ersten sind sonderlich stark, die andere hätten auch nicht weniger Schönheit, wenn nur die Mittelstimmen beßer ausgearbeitet wären.“⁷⁵

Das Ausmaß der Fehlbeurteilung Scheibes in seinem Verhältnis zu Bach wird evident, wenn den Zitaten aus dem „Compendium Musices“ und aus dem „Critischen Musikus“ eine Textstelle neuerer Zeit vergleichend gegenübergestellt wird: „Doch um die Krise des Jahres 1730 zu verstehen, müssen wir vorgehen. Im Mai 1737 erschien in einer musikalischen Zeitschrift ein Artikel, der Bach als Spieler lobt, als Komponisten kritisiert . . . Es muß Bach, der um 1720 zur musikalischen Avantgarde Europas gehörte, um 1730 zum Bewußtsein gekommen sein, daß die Entwicklung über seine Idee des innermusikalischen Konzertierens hinweggegangen war, daß er damit historisch aufs falsche Pferd gesetzt hatte. Der bloße Außenstimmensatz war Trumpf geworden.“⁷⁶

⁷² Ebenda, S. 42 f.

⁷³ Ebenda, S. 40.

⁷⁴ Ebenda, S. 43.

⁷⁵ Ebenda, S. 77.

⁷⁶ U. Siegele, *Versuch einer musikalischen Lebensgeschichte Bachs*, in: U. Siegele, *Kompo-*

Jedenfalls so viel muß richtiggestellt werden: Johann Adolph Scheibe hat den Außenstimmensatz oder den reinen Oberstimmensatz nicht proklamiert, zumindest nicht im Hinblick auf die Instrumentalmusik. Die Berücksichtigung wesentlicher Teile des „Compendium Musices“ und des „Critischen Musikus“ – Schriften, die in den 1730er Jahren abgefaßt wurden – läßt vielmehr erkennen, daß Scheibes Kritik im 6. Stücke des „Critischen Musikus“ erheblich zu relativieren und auf Bachs Vokalmusik (bzw. auf Teile seiner Vokalmusik) zu begrenzen ist. Das Negativurteil Scheibes an dieser Stelle wird entscheidend beeinflusst von Bachs Umgang mit der Sprache und von Scheibes Gegenposition, die eine respektvolle Behandlung der vorgegebenen Sprache durch den Komponisten fordert. Scheibe hat in seinem schriftstellerischen Werk, vor allem im Hinblick auf die motivische Arbeit, auf „Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik“⁷⁷, das gefordert und formuliert, was Bach in ganz entscheidendem Maße in die Kompositionstechnik eingebracht hat und was über Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn an die musikalische Klassik weitergegeben wurde.⁷⁸

V

In seinem Aufsatz „Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation“⁷⁹ führt Leo Schrade aus, daß das Ziel der ersten Bach-Bewegung die Eroberung Bachs für die deutsche Nation gewesen sei. Dieses nationale Element in der Rezeptions- bzw. Wirkungsgeschichte Bachs ist im 18. Jahrhundert die dominierende und im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine immer noch wesentliche Komponente und ist nur vorstellbar und begreifbar auf der Basis einer allgemeinen geistigen Strömung. Erscheinungsformen dieser grundlegenden Tendenz treten allenthalben hervor, so etwa auch im Bestreben, die deutsche Sprache von den zahlreichen Fremdwörtern – meist lateinischer, französischer und italienischer Herkunft – zu säubern. Ein Textvergleich zwischen Johann Sebastian Bachs Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig von 1730 und dem rund zwanzig Jahre später erschienenen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (I. Teil) seines Sohnes Carl Philipp Emanuel macht deutlich, wie tiefgreifend und rasch sich diese Änderung vollzogen hat. Selbst zwischen Scheibes „Compendium Musices“ und der ersten Ausgabe seines „Critischen Musikus“ ist dieser Wandel,

sitionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 166.

⁷⁷ So der Titel der ausführlichen Monographie von Karl Heinrich Wörner, in der ein Zeitraum, der von Vivaldi und Bach bis Schönberg reicht, unter ebendiesem Aspekt beschrieben wird.

⁷⁸ Vgl. hierzu I. Willheim (vgl. Fußnote 9), a. a. O., S. 287: „Scheibe's theory of an instrumental rhetoric was, of course, eventually realized in the music of the Viennese classic masters, where his rhetorical figures ‚Erfindung‘, ‚Gegensatz‘, ‚Zergliederung‘, and ‚Wiederkehr‘ become truly basic units of the musical structure as first theme, second theme, development, and recapitulation.“

⁷⁹ L. Schrade, *Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 20, 1937; S. 220–252.

obwohl zwischen beiden Veröffentlichungen nicht einmal zehn Jahre Zeitdifferenz liegen, am Beispiel ein und derselben Person ablesbar.

Es sollte nun nicht übersehen werden, daß diese nationale Komponente in einer so durchgängigen und massiven Form und in ausdrücklichem Zusammenhang mit und in bezug auf Johann Sebastian Bach in Scheibes „*Critischem Musikus*“ erstmals vorgetragen wurde. Ich erinnere hier nochmals an die oben gegebenen Zitate bezüglich der Musik für Tasteninstrumente bzw. hinsichtlich des Italienischen Konzerts, wo der nationale Stolz über eine künstlerische Leistung unverhohlen zum Tragen kommt. Und so heftig sich Scheibe und Birnbaum auch in die Haare geraten waren, beiden gemeinsam war der nationale Eifer. Die ausführliche Darlegung der Marchand-Anekdote, die in Birnbaums „*Verteidigung seiner unparteyischen Anmerkungen*“⁸⁰ zum erstenmal überhaupt nachweisbar ist – und nicht im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach von 1754, wie irrtümlich behauptet –, zeigt einen im Eifer des Gefechts untergegangenen Konsens zwischen den beiden Kontrahenten auf. Freilich ging Scheibe nicht so weit, Johann Sebastian Bach aus diesem Grunde bevorzugt zu behandeln; er stellt ihn vielmehr gleichrangig neben Händel (deshalb polemisierte Scheibe auch gegen Birnbaums Formulierung „es sey nur ein Bach in der Welt“⁸¹) und gab Hasse und Graun den Vorzug.

Die Fehlbeurteilung Scheibes hat einen doppelten Grund: Die Heroengeschichtsschreibung, die, wie George J. Buelow zu Recht anmerkte, national sich gründete, ließ eine angemessene Würdigung zeitgenössischer Kritiker Johann Sebastian Bachs nicht zu. Ihre Autoren waren intolerant gegen alles, was sich ihrem Helden entgegenstellte; ein einziges Negativurteil genügte zur Verallgemeinerung, obwohl auch bei Scheibe der nationale Zug nicht zu übersehen ist. Zum zweiten hatte Scheibe als Beleg für Bachs historischen Ort, für seine Zugehörigkeit zum auslaufenden, retardierten Mittelalter in Deutschland⁸² zu dienen, für den Nachweis eines tiefgreifenden Epochenwechsels, für einen Bruch in der kompositionstechnischen Entwicklung um 1740/50. Für Scheibe aber und für seine Sicht der Dinge lag eine Wende der Musik eher um das Jahr 1700.⁸³ Er empfindet hier ähnlich wie Quantz, für den die Jahrhundertwende ebenfalls entscheidende Veränderungen mit sich brachte. „Wer die alte Musik gegen die neue und den Unterschied, der sich nur seit einem halben Jahrhundert her, von zehn zu zehn Jahren, darinne geäußert hat, betrachtet, der wird finden, daß die Componisten, in Erfindung der, zu lebhafter Ausdrückung der Lei-

⁸⁰ J. A. Birnbaum, *Verteidigung* . . . (vgl. Fußnote 24), a. a. O., S. 982.

⁸¹ J. A. Birnbaum, *Unpartbeyische Anmerkungen* . . . (vgl. Fußnote 23), a. a. O., S. 843.

⁸² Vgl. hierzu H.-H. Eggebrecht, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), sowie W. Gurlitt, *Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute*, in: W. Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Gesammelte Aufsätze*, Teil I, Wiesbaden 1966, S. 159–175.

⁸³ Überlegungen dieser Art bei den Musiktheoretikern sollten ohnehin sehr vorsichtig bewertet werden. Oft handelt es sich um nichts mehr als um eine weitere Darlegung und Ausgestaltung jenes topos, daß nämlich jede Generation der Meinung ist, ihre Musik unterscheide sich von der ihrer Vorgänger dadurch, daß sie viel lebendiger, ausdrückender, subjektiver und gefühlsbetonter sei, als die Musik der „Alten“, die als trocken, formelhaft und gekünstelt empfunden wurde.

enschaften, erforderlichen Gedanken, seit verschiedenen Jahren, mehr als jemals nachsuchen, und sie ins Feine zu bringen, sich bemühen.“⁸⁴ Dieses Musikgeschichtsverständnis, das in Bach und seiner Zeit nicht ein Ende, sondern vielmehr den Beginn einer Entwicklung erkennen zu können glaubte, deckt sich mit dem Bild einer Musikgeschichte, das uns von Goethe und Mendelssohn überliefert ist. „Mir war seine [Mendelssohns] Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand, mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe: ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgendeine Erscheinung, wenn er sich von dem Gang des Herankommens nicht penetriert? Dazu war denn die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden.“⁸⁵ Und auch E. T. A. Hoffmanns These, daß mit Bach und Händel die Musik als reine Kunst erstmals zur Manifestation ihres eigentlichen Wesens gelangt sei, entspricht dieser idealtypischen Vorstellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge.⁸⁶

⁸⁴ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 175.

⁸⁵ Brief Goethes an Karl Friedrich Zelter vom 3. Juni 1830. Zit. nach: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, hrsg. von F. W. Riemer, Teil 5, Berlin 1834, S. 457.

⁸⁶ Vgl. hierzu C. Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, BJ 1978, S. 192: „Die Analogie aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Bachs – und Händels – Instrumentalwerke nach Hoffmanns Überzeugung einer Tradition der Instrumentalmusik angehören, in der die Musik als ‚reine‘ Kunst zur Manifestation ihres eigentlichen – ‚rein romantischen‘ – Wesens gelangt ist. Es ist die gleiche ‚unnennbare Sehnsucht‘, die Hoffmann bei Bachschen Fugen wie bei Beethovens Sinfonien ergreift. Bach und Händel repräsentieren, statt durch eine geschichtliche Kluft vom späteren 18. Jahrhundert getrennt zu sein, zusammen mit Haydn, Mozart und Beethoven eine musikalische Klassik, die zugleich und in eins eine Klassik der Instrumentalmusik und eine Klassik der deutschen Musik ist.“

Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt M

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Bachs Kirchenkantatenschaffen ist zu einem beträchtlichen Teil in Originalquellen überliefert. Mehr als neun Zehntel des auf uns gekommenen Bestandes liegen in Originalpartitur oder Originalstimmen oder auch in beidem zugleich vor; und nur bei weniger als einem Zehntel der Kantaten sind wir ausschließlich auf fremde, nichtautographe und nicht aus Bachs unmittelbarem Umkreis stammende Abschriften angewiesen.¹ Bei der großen Gruppe der in Originalhandschriften erhaltenen Kantaten können wir mit selbstverständlicher Sicherheit von der Echtheit der Werke ausgehen, den überlieferten Notentext als beglaubigt, die Angaben zur Besetzung und zur liturgischen Bestimmung als authentisch betrachten. Für die meisten dieser Kantaten lassen sich überdies genaue Entstehungs- und Aufführungsdaten angeben; sie sind eingebunden in das vielmaschige Beziehungsnetz, das die chronologischen Forschungen Alfred Dürrs² und Georg von Dadelsens³ von den Schrift- und Papiermerkmalen der Originalhandschriften über die liturgischen hin zu biographischen Daten geknüpft haben. Anders bei der kleinen Gruppe der ausschließlich in nichtoriginalen Handschriften erhaltenen Kantaten: Nicht nur, daß hier mit der Primärüberlieferung auch die wichtigsten Anhaltspunkte für eine chronologische Einordnung entfallen; wir sind auf Zeugen von teilweise schwer einschätzbarer Zuverlässigkeit angewiesen. Der Notentext samt Besetzungs- und Bestimmungsangaben, ja selbst die Zuschreibung an Bach, kann nicht ohne weiteres gleiche Glaubwürdigkeit beanspruchen. Wir müssen mit Kopisten rechnen, denen es keineswegs darum ging, ein Bachsches Werk unangetastet der Nachwelt zu erhalten, mit der Freizügigkeit – und auch mit den Niederungen – der kirchenmusikalischen Praxis und mit Kantoren, die mit völliger Unbefangenheit Kantaten Bachs, Telemanns oder wes auch immer für ihren Bedarf einzurichten pflegten und bedenkenlos Sätze herausnahmen oder hinzufügten, die Besetzung veränderten und gelegentlich wohl auch das Werk einem neuen Verwendungszweck zuführten.⁴ Bei den in nichtoriginalen Quellen überlieferten

¹ Eine Übersicht über die Quellenlage gibt Neumann H, 4., revidierte Auflage, Leipzig 1971, S. 303–309. Danach sind, abgesehen von heute allgemein als unecht geltenden Werken, folgende Kantaten ausschließlich in nichtoriginalen Quellen überliefert: BWV 50, 54, 80, 106, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 157, 158, 159, 161, 165, 196. Zu BWV 80 vgl. aber Dürr Chr 2, S. 164.

² Dürr St; Dürr St 2; Dürr Chr; Dürr Chr 2.

³ TBSt 4/5.

⁴ Man denke beispielsweise an die Weiterverwendung von Kantaten und Kantatensätzen J. S. Bachs durch W. F. Bach in Halle, etwa die Hinzufügung von Trompeten und Pauken bei BWV 80 und die Weiterverwendung der Sätze 1 und 5 in Form lateinischer Par-

Kantaten ist also skeptische Aufmerksamkeit geboten. Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“⁵ gehört dieser Überlieferungsgruppe an.

II

Originalpartitur und Originalstimmen der Kantate haben keine Spuren hinterlassen; wir wissen nicht einmal, wem sie 1750 bei der Teilung des Bachschen Nachlasses zufielen. Daß uns überhaupt Bachs Musik überliefert ist, ist dem Leipziger Thomaner, Theologiestudenten und nachmaligen Merseburger Kantor Christian Friedrich Penzel (1737–1801) zu verdanken, von dessen Hand sich eine Partitur und ein Stimmensatz erhalten haben.⁶ Die Partitur läßt sich aufgrund diplomatischer Kriterien auf „um 1755“, der Stimmensatz auf die Zeit „zwischen 1760 und 1767“ datieren.⁷ Der Kopftitel der Partitur beschränkt sich auf das Textincipit des Werkes und die Angabe *di I. S. Bach*. Der Umschlagtitel des Stimmensatzes lautet: „*Festo Purificat: Mariae | Ich laße dich nicht, du segnest mich denn | a | Flauto Traverso obl. | Oboe obligato | due Violini | Viola | 4 Voci cant. | Fondamento | Organo transp. | di J. S. Bach.*“ Außerdem findet sich auf der Orgelstimme folgender Titel: „*Cantata | In Festo Purificationis Mar. | Ich laße dich nicht, du etc. | a | Oboe et Oboe d'amore. | Flauto Traverso | due Violini | Violetta | 4 Voci cantanti | Fondamento | Organo di J. S. Bach.*“ Die Mitwirkung der Viola (Stimmtitel: *Violetta*) geht nur aus dem Stimmensatz hervor; in der Partitur wird sie nirgends erwähnt, auch ist der Bratschenpart des Accompagnato-Rezitativs in der Partitur nicht enthalten. Auch der Hinweis auf die liturgische Bestimmung für das Fest Mariä Reinigung findet sich nur im Stimmensatz, nicht in der Partitur. Die Überlieferung der Bachschen Komposition wird ergänzt durch zwei zeitgenössische Textdrucke. Hier bleibt in beiden Fällen der Name Bachs ungenannt, und das Werk selbst erscheint nicht als Kantate auf Mariä Reinigung, sondern als Trauermusik, bestimmt für den sächsischen Kammerherrn und Hof- und Appellationsrat Johann Christoph von Ponickau.

odien (vgl. BG 18, S. XXII und 381 ff.; des weiteren: M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Nachdruck Lindau 1956, S. 137 ff.; W. Braun, *Material zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle*, Mf 18, 1965, S. 267–276).

⁵ Ausgaben: BG 32 (E. Naumann), S. 115–140, dazu Vorwort S. XX–XXIII; NBA I/34 (R. Higuchi) in Vorbereitung. Das im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen vorliegende Manuskript des NBA-Bandes konnte mit freundlicher Zustimmung von Herrn Dr. Ryuichi Higuchi, Tokio, bei der Abfassung dieses Aufsatzes herangezogen werden.

⁶ Partitur *P 1046*, Stimmen *St 386*. Die übrigen heute bekannten Handschriften: *P 456 adn. 1* (Abschrift Anton Werners aus der Sammlung Fischhof) und Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Fachbereich Musikwissenschaft, *Ms. 169* (Abschrift Franz Xaver Gleichaufs) gehen offensichtlich auf Penzels Partitur zurück (so auch R. Higuchi im Krit. Bericht der in Fußnote 5 genannten Ausgabe).

⁷ Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 178 bzw. 180. Die Wasserzeichenangabe „A“ zu *St 386* auf S. 180 ist nach Mitteilung von Herrn Dr. Kobayashi ersatzlos zu streichen.

Ponickau war am 31. Oktober 1726 im 75. Lebensjahr verstorben. Die Trauerfeierlichkeiten fanden am 6. Februar 1727 in Pomsen, dem Sitz der Familie, statt. Die bei der Trauerfeier von dem Pomßener Pfarrer Johann Joachim Steinhäuser gehaltene Gedächtnispredigt wurde von der Familie, den Zeit- und Standesgepflogenheiten entsprechend, in einer repräsentativen Gedenkausgabe veröffentlicht. Der 128 Seiten starke, in Leipzig *bey Immanuel Tietzens seel. Wittwe* gedruckte Folioband⁸ enthält wie üblich auch das im Anschluß an die Predigt verlesene Curriculum vitae, danach die Standrede eines Sohnes des Verstorbenen, den Beschluß bildet eine Reihe von Trauergedichten. Dem Epicedien-Teil vorgeschaltet ist ein Titelblatt mit dem – für unsere späteren Überlegungen bedeutsamen – Wortlaut: „*Rühmliche | Ehren-Denckmable | Dem . . . HERRN | Johann Christoph von Ponickau, | . . . | Theils unter grosser Betrübniß, theils hertzi- | chen Mitleiden aufgerichtet | von | Innen Benannten.*“ Als letztes Epicedium erscheint der Text einer zweiteiligen *Trauer-Music*. Der Text des ersten, *Vor der Predigt* überschriebenen Teils stimmt mit dem der Kantate 157 überein.⁹ Als zweiter Teil, *Nach der Predigt*, schließt sich ein Kantatentext „Liebster Gott, vergißt du mich“ an, der, wie die jüngere Forschung ermitteln konnte,¹⁰ auf eine Kantatendichtung von Georg Christian Lehms (1684–1717) zurückgeht. Der Originaltext findet sich als *Nachmittags-Andacht* auf den 7. Sonntag nach Trinitatis in Lehms' 1711 in Darmstadt gedrucktem Kantatentextjahrgang *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*.¹¹ Das einzige Exemplar, das sich von diesem Druck erhalten hat, ist der Forschung erst um 1970 bekannt geworden.¹² Der zweite Teil des Trauermusiktextes weicht in

⁸ Titel: *Den Tag des Todes | Als | Einen beglückten Tag | Des weyland Hoch-Wohlgebohrnen Herrn, | HERRN | Johann Cbristoph | von Ponickau, | Auf Pomsen, Nauenboff, Groß- | Schocher und Winddorff etc. | Ibro Königl. Maj. in Pohlen und Churfl. Durchl. | zu Sachsen, wie auch Ibro Hobeit der Königl. Fr. Mutter | Hochbestallt gewesenen Cammer-Herrn, Raths und Stifts- | Hauptmanns zu Wurtzen, | Bey | Hochbansehl. Trauer-Versammlung | Den 6. Februar. 1727. | In einer Gedächtniß-Predigt | Aus | Dero selbst erwehlten Leichen-Text Gen. XXXII,26. | dargestellt | von | Johann Joachim Steinhäusern, | Past. in Pomsen, als des Hochseel. Herrn Cammer-Herrns | gewesenen Beicht-Vater. | Leipzig, gedruckt bey Immanuel Tietzens seel. Wittwe.* Ein vollständiges Exemplar besitzt die Universitätsbibliothek Halle, ein unvollständiges die Universitätsbibliothek Leipzig. Mir stand ein Mikrofilm des Hallenser Exemplars im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen zur Verfügung. BT gibt auf S. 390 f. den Titel des Druckwerks (diesen offenbar aufgrund eines technischen Versehens verkürzt) und den Zwischentitel zu Beginn des Epicedien-Teils (*Rühmliche Ehren-Denckmable . . .*) sowie die Seiten 125–128 mit dem Text der Trauermusik im Faksimile wieder; der Titel ferner in Dok IV, Nr. 338, ebenda als Nr. 337 ein dem Leichenpredigtgedruck als Frontispiz beigegebenes Bildnis des Verstorbenen. Eine Beschreibung des Druckwerks bei H. v. Hase, BJ 1913, S. 71 f.

⁹ Abgesehen von einigen bereits in BG 32, S. XXI, erwähnten geringfügigen Differenzen.

¹⁰ H.–J. Schulze, *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1959, S. 168–170, dort S. 168 f.

¹¹ Siehe Faksimile S. 78 f. Faksimilewiedergabe mit freundlicher Erlaubnis der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.

¹² Dazu E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18.

einigen Einzelheiten vom Lehmsschen Original ab; die Abweichungen sollen später genauer betrachtet werden. Der Textabdruck der Ponickau-Trauermusik ist als Ganzes unterzeichnet mit dem Namen *Christoph Gottlob Wecker*. Auf die Person Weckers, der in Leipzig Bachs weiterem Schülerkreis angehört hat, wird unten näher einzugehen sein.

Der zweite Textabdruck findet sich bei Picander alias Christian Friedrich Henrici (1700–1764), *Ernst-Scherzhaftte und Satyrische Gedichte*, Teil I.¹³ Hier geht dem Kantatentext ein Trauergedicht *Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken* voraus, überschrieben: *Bey dem Grabe Hn. J. C. von P. den 31. Octobr. 1726*. Der Kantatentext selbst trägt den Titel *Trauer-Music eben darauf*. Der Textabdruck umfaßt nur den Teil, der in der Ponickau-Gedächtnisausgabe als „Vor der Predigt“ bezeichnet ist und mit der Kantate 157 in Bachs Vertonung vorliegt; der auf Lehms zurückgehende zweite Teil ist nicht wiedergegeben. – Das bei Picander vorangestellte Gedicht „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ erscheint auch unter den Epicedien der Ponickau-Gedenkausgabe, hier allerdings ohne den Namen des Dichters und unterzeichnet von einem gewissen Friedrich Saupe.¹⁴

III

Der verwirrende Überlieferungsbefund, bei dem die Druckquellen der musikalischen Überlieferung – genauer: dem Stimmensatz – hinsichtlich der Bestimmung des Werkes höchst plausibel widersprechen, aber Bach nicht nennen und ihrerseits die Namen Ponickau, Picander und Christoph Gottlob Wecker ins Spiel bringen, hat in der Bach-Forschung unterschiedliche Deutungen gefunden.

Philipp Spitta,¹⁵ der nur den Abdruck in Picanders Gedichten kennt, geht mit schlichter Selbstverständlichkeit davon aus, daß die überlieferte Bachsche Kantate mit der bei den Trauerfeierlichkeiten für Ponickau erklangenen Komposition gleichen Textes identisch ist. Für die Deutung der Divergenz in den An-

¹³ 1., 2., 3. Auflage, Leipzig 1727, 1732, 1736. Ferner in: *Picanders bis anhero herausgegebene Ernst-Scherzhaftte und Satyrische Gedichte, auf das neue übersehen . . . Vierte Auflage*, Leipzig 1748. Faksimilewiedergabe nach Teil I der *Gedichte* (1727) in BT, S. 316 f.

¹⁴ Picander sollte bald erneut Gelegenheit haben, für die Familie als Epicediendichter tätig zu werden. Der 4. Teil seiner Gedichte (Leipzig 1737, S. 487–489) enthält eine für ein anderes Familienmitglied bestimmte *Trauer-Ode bey dem Grabe Hrn. J. C. von Ponickau, zu Pomsen, den 10. Dec. 1727* (siebenstrophige Dichtung, beginnend *Ich habe Gott in meinem Leben*, mit vorangestelltem Bibelwort „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben . . .“). Ein weiteres Epicedium für die Familie findet sich im 2. Teil der Gedichte (1., 2. Auflage, Leipzig 1729, 1734; S. 61–64 der 2. Auflage) unter der Überschrift *Bey dem Grabe des Herrn J. C. v. P. 1727*. Es beginnt *Ihr Tröster, schweigt, es ist vergebens* und ist einem Verwandten in den Mund gelegt, der den Verstorbenen als seinen „Vetter“ anspricht. Welchem der beiden Verstorbenen es zuzuordnen ist, ist nicht ohne weiteres zu sagen. In der Gedenkausgabe für Johann Christoph senior erscheint es jedenfalls nicht.

¹⁵ Spitta II, S. 243 f.

gaben zur Bestimmung des Werkes bedient er sich eines Kunstgriffs: Die Kantate sei von vornherein für einen doppelten Zweck geschaffen worden, für die Trauerfeierlichkeiten am 6. Februar 1727 und zugleich, ja wohl in erster Linie, für das am 2. Februar unmittelbar vorausgehende Fest Mariä Reinigung. Merkwürdigerweise wird die Möglichkeit, daß die Kantate als reines Gelegenheitswerk entstanden und erst nachträglich dem Fest Mariä Reinigung zugewiesen worden sein könnte, gar nicht erwogen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Spittas eilfertige Interpretation der divergierenden Bestimmungangaben vor allem darauf abzielt, die Kantate aus dem Odium der Lohnarbeit herauszurücken. So wird denn auch Picanders Epicedium „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ als Zeugnis dafür gedeutet, daß der Dichter sich dem Verstorbenen „persönlich tief verpflichtet“ gefühlt habe. Und über die Vertonung des Kantatentextes durch Bach heißt es: Es habe „den Anschein, daß er [Bach] dieses weniger aus eigner Bewegung, als dem befreundeten Dichter zu Gefallen that, und seinerseits mehr nur darauf sah, wie die Musik zugleich zu einem kirchlichen Zwecke verwendet werden könne“. Der Text enthalte sich, „wohl auf Bachs Veranlassung, aller persönlichen Anspielungen . . . Auch die Composition trägt durchaus keinen solennen Charakter; sie ist ein ernstes, sinniges Stück in der Stimmung der Worte des alten Simeon: ‚Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren‘ . . .“

Spittas eigenwillige Darstellung der Entstehungszusammenhänge wird in gewisser Weise zurechtgerückt in Hermann von Hases Aufsatz „Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten“,¹⁶ in dem erstmals auf die Spitta unbekannt gebliebene Ponickau-Gedenkausgabe aufmerksam gemacht wird. Von Hase, der die Ausgabe beschreibt und auch den bei Picander fehlenden zweiten Teil des Trauermusiktextes wiedergibt, macht in nüchternen Worten klar, daß Picanders Beiträge zu den Trauerfeierlichkeiten nicht etwa Zeugnisse persönlicher Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Verstorbenen, sondern Auftragsarbeiten sind, und erledigt damit stillschweigend auch Spittas ohnehin wenig glaubhafte These vom Freundschaftsdienst Bachs für Picander. Auf die Frage einer Alternativbestimmung der Kantate für Mariä Reinigung geht von Hase zwar nicht ein; er betont aber den „innigen Zusammenhang“ zwischen dem in Bachs Vertonung vorliegenden Text und der Gedächtnispredigt: Beiden lag das – vom Verstorbenen selbst bestimmte – Schriftwort „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ aus 1. Mose 32,26(27) zugrunde; und die Predigt „schloß mit den Worten des Chorals, der den Schluß der Kantate bildete“¹⁷. Die von Spitta unterstellte Identität des Bachschen Werkes mit der bei der Trauerfeier erklangenen Komposition gleichen Textes wird auch bei von Hase nicht in Zweifel gezogen. Was den zweiten Teil der Trauermusik betrifft, so folgert von Hase – wie wir heute wissen, mit Recht – aus dem Fehlen dieses Textteils in Picanders Gedichten, daß es sich hierbei um die Dichtung eines anderen Autors handeln müsse. Im Blick auf Christoph Gottlob Wecker, den Unterzeichner des Trauermusiktextes in der Gedenkausgabe,

¹⁶ BJ 1913, S. 69–127, besonders S. 70–72.

¹⁷ Hinzuzufügen ist, daß das Lied in der Predigt überhaupt eine wichtige Rolle spielt und zuvor bereits die Strophen 1 und 2 zitiert werden (S. 33 bzw. 36 der Gedenkausgabe).

bemerkt er: „Ob Wecker der Dichter oder nur der Veranlasser war, läßt sich nicht sagen, der Komponist ist er wohl auf keinen Fall gewesen.“ Die letztere Vermutung wird allerdings nicht begründet. Über die verschollene Musik heißt es: „Der Gedanke an Bach liegt ja nahe, seine Autorschaft wird aber durch nichts erwiesen.“

Für längere Zeit orientiert sich die Bach-Literatur an den Ausführungen Spittas und von Hases, ohne wesentlich neue Akzente zu setzen: Die Kantate 157 gilt als identisch mit der bei den Trauerfeierlichkeiten für Ponickau „Vor der Predigt“ aufgeführten Komposition, und die Trauerfeier selbst als Entstehungsanlaß des Werkes. In der Frage der Bestimmung weicht Spittas These, die Kantate sei von vornherein auch Gottesdienstmusik für das Fest Mariä Reinigung gewesen, angesichts der Hinweise von Hases auf den engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Trauermusik und Gedächtnispredigt allmählich der realistischen Einschätzung, daß das Werk dem Marienfest erst nachträglich zugewiesen worden sein dürfte. In diesem Sinne faßt Wolfgang Schmieders Werkverzeichnis 1950 die damals gültige Auffassung so zusammen: „Entstehungszeit Leipzig 1727. Ursprünglich als Gedächtniskantate komponiert, fand das Werk später als Kirchenkantate am Fest Mariä Reinigung erneut Verwendung.“¹⁸ Und ganz ähnlich heißt es 1953 in Werner Neumanns Kantaten-Handbuch: „Mariae Reinigung, ursprünglich zur Trauerfeier für Herrn von Ponickau.“

Erste Zweifel an der gängigen Lesart der Entstehungszusammenhänge scheinen sich um oder bald nach 1960 geregt zu haben. Auslöser könnte eine von Hans-Joachim Schulzes „Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs“ im BJ 1959 gewesen sein. Schulze weist darauf hin, daß der Text „Liebster Gott, vergißt du mich“, der dem zweiten Teil der Ponickau-Trauermusik zugrunde liegt, auch in einer Vertonung Christoph Graupners als Kirchenkantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis 1711 existiert.¹⁹ Er folgert aus dem Jahrgangszusammenhang, daß die Textvorlage der Graupner-Kantate von Lehms stammen müsse, und spricht im Blick auf die Trauermusik für Ponickau die Vermutung aus, daß der in der Gedenkausgabe als Unterzeichner auftretende Christoph Gottlob Wecker – der bis dahin noch als Textdichter in Betracht gezogen werden konnte – der Komponist des auf Lehms zurückgehenden Textanteils gewesen sei. Der Gedanke, daß Wecker im Grunde für den gesamten von ihm unterzeichneten Text, also auch für die Musik des ersten Teils, in Anspruch genommen werden müßte, bleibt allerdings noch unausgesprochen.

Ausdrücklich und grundsätzlich in Frage gestellt wird der bis dahin für BWV 157 angenommene Entstehungszusammenhang 1967 in der 3. Auflage von Werner Neumanns Kantaten-Handbuch mit dem folgenden Vermerk: „Mariae Reinigung; ursprüngliche Bestimmung zur Trauerfeier für Johann Christoph von Ponickau . . . ungewiß, da Sonderdruck der um 5 Sätze erweiterten (zweiteiligen) Trauerdichtung unter Chr. G. Weckers Namen überliefert.“²⁰

¹⁸ BWV, S. 209.

¹⁹ Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, *Mus. ms. 419/13*.

²⁰ Neumann H, 3. und 4. Auflage, Leipzig 1967 und 1971; im gleichen Sinne auch die Darstellung des Sachverhalts im Kommentar zu Dok IV, Nr. 336–338, S. 379 f. Als Entstehungszeit gibt Neumann weiterhin 1727 an. An Mariä Reinigung 1727 wurden

In Alfred Dürrs 1971 erschienenem Buch „Die Kantaten von Johann Sebastian Bach“ wird die Kantate 157 unter dem Titel „Marienfest“ lediglich erwähnt als eine jener Kantaten, die „Bach ihrer inhaltlichen Eignung wegen zeitweise auch zu Mariae Reinigung aufgeführt“ habe; behandelt aber wird sie unter den „Werken zur Trauerfeier“.²¹ Im Blick auf die Trauerfeier für Ponickau heißt es bei Dürr: „Freilich bleibt es unsicher, ob es wirklich Bachs Kantate war, die damals erklang; denn der Druck der Gedächtnispredigt, der unseren Kantatentext . . . enthält, läßt der Dichtung Picanders noch einen II. Teil folgen, der mit dem Namen des Bachschülers Christoph Gottlob Wecker unterschrieben ist. Sollte Wecker der Komponist der damals aufgeführten Kantate gewesen sein oder vielleicht nur des II. Teils? Oder war er etwa der Dichter dieses Teils, der ja in Picanders Druck fehlt?“ Fest stehe jedenfalls, so Dürr weiter, „daß auch Bach den Text Picanders (d. h. des I. Teils aus dem Druck der Gedächtnispredigt) vertont hat, ob zu diesem oder einem späteren Anlaß, wissen wir nicht. Überliefert ist auch, daß Bach seine Kantate zum Fest Mariae Reinigung aufgeführt hat.“

In der 1976 erschienenen 2. Auflage seiner Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ gibt Dürr den 1957 in der 1. Auflage noch uneingeschränkt angenommenen Entstehungszusammenhang der Kantate mit dem Trauergottesdienst für Ponickau endgültig auf und rückt damit auch von der vorsichtigen Interpretation seines Kantatenbuches von 1971 ab.²² Die inzwischen durch Elisabeth Noacks Aufsatz „Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs“ (BJ 1970) bekannt gewordene Auffindung des Lehmschen Textjahrgangs von 1711 hatte Schulzes 1959 geäußerte Vermutung, daß der zweite Teil des Trauermusiktextes auf Lehms zurückgehe, bestätigt; damit schied Wecker als Dichter endgültig aus. Und die 1974 erfolgte Faksimile-Veröffentlichung des entsprechenden Ausschnitts der Ponickau-Gedenkausgabe innerhalb des von Werner Neumann besorgten Bandes „Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte“²³ hatte gezeigt, daß die originale Typographie keine Veranlassung bietet, die Unterzeichnung des Trauermusiktextes durch Wecker nur auf den Teil „Nach der Predigt“ zu beziehen. Dürr vermerkt: „Die Tatsache, daß der zur Trauerfeier gedruckte Text einen weiteren Teil, überschrieben *Nach der Predigt*, enthält (dieser stammt nicht von Picander, sondern von Lehms 1711 . . .), daß ferner der Titel den *Innen Benannten* – Christoph Gottlob Wecker – als Urheber der Ehrung und damit doch wohl der Komposition nennt . . ., läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß Bach den Text Picanders . . . nicht zum 6. 2. 1727, sondern zu Mariae Reinigung (1728 oder später? . . .) komponiert hat.“²⁴

jedoch nach Dürr Chr (und Dürr Chr 2) die Kantate 82 erst-, und vermutlich die Kantate 83 wiederaufgeführt.

²¹ Dürr K, S. 536 ff. bzw. 611 ff., insbesondere S. 618–620.

²² Dürr Chr, S. 95, bzw. Dürr Chr 2, S. 95 und 167.

²³ BT, S. 391.

²⁴ Dürr Chr 2, S. 167, Nachtrag 21. Anzumerken ist, daß der Zwischentitel *Rühmliche Ehren-Denkemable . . . aufgerichtet von Innen Benannten*, anders als Auswahl und Anordnung der Faksimiles in BT anzunehmen nahelegen mögen, sich nicht ausschließlich

Das vom Bach-Archiv Leipzig herausgegebene „Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs“²⁵ verzeichnet in der 1970 erschienenen 1. Auflage unter dem 6. Februar 1727 die Erstaufführung der Kantate 157 im Trauergottesdienst für Ponickau mit einem in Klammern hinzugefügten Fragezeichen. In der 2. Auflage aus dem Jahre 1979 ist das Datum gelöscht. Der „Fall Ponickau“ scheint erledigt.

Doch die Akten sollten nicht zu früh geschlossen werden. Die neue Deutung des Überlieferungsbefundes ist nicht so zwingend, wie es auf den ersten Blick scheint. Der Preis, der mit der Annahme zweier statt eines einzigen Tatbestandes für die Auflösung vermeintlicher und wirklicher Widersprüche im Überlieferungsbefund bezahlt wird, ist bedenklich hoch; und die Lösung beläßt alte und impliziert neue Ungereimtheiten: Auf der einen Seite steht nun die neu geschaffene Gottesdienstmusik auf Mariä Reinigung – aber warum sollte Bach dafür auf einen Trauermusiktext zurückgegriffen haben? Auf der anderen die Trauermusik für Ponickau – verschollen; komponiert von einem Leipziger Studenten und mutmaßlichen Bach-Schüler, von dem wir nicht eine Note besitzen, auf einen Text, der, seltsam genug, zur einen Hälfte auf Picander, zur anderen auf Lehms zurückgeht. Hier bleiben zu viele Fragen offen.

Aber es sind noch nicht alle Lösungswege ausgeschritten, nicht alle Erkenntnismöglichkeiten genutzt. Die folgenden Ausführungen machen einen neuen Versuch. Sie fragen zunächst nach Rolle und Person Christoph Gottlob Weckers, setzen sich anschließend mit dem Zusammenhang zwischen dem zweiten Teil des Trauermusiktextes und der Lehmschen Kantatendichtung von 1711 auseinander und wenden sich dann dem Notentext der Kantate 157 und der Penzelschen Überlieferung zu.

IV

Die neue Deutung des Überlieferungsbefundes, die sich seit den späten 1950er Jahren herausgebildet hat, geht von der Vorstellung aus, Wecker müsse, da er den Trauermusiktext unterzeichnet hat, entweder dessen Verfasser oder aber dessen Vertoner sein; und da er als Dichter ausscheide, komme er nur als Komponist in Betracht. Hermann von Hase hatte noch eine dritte Möglichkeit in Erwägung gezogen: Wecker könne „Veranlasser“ gewesen sein.²⁶ Sie kommt der Wahrheit am nächsten. Der Epicedienteil der Ponickau-Gedenkausgabe enthält insgesamt 13 Gedichte. Sie sind durchwegs namentlich gezeichnet. Der vorangestellte Abteilungstitel läßt erkennen, was die Unterzeichnung bedeutet: *Rühmliche Ebrn-Denckmable . . . Dem . . . Herrn . . . von Ponickau . . . Theils unter grosser Betrübniß, theils hertzlichen Mitleiden aufgerichtet von Innen Benannten*. Die „Innen Benannten“ sind nicht Dichter, sondern Kondolenten. Sie legen in wohlgeordneter Rangfolge ihre poetischen Kränze nieder: Den Anfang

auf den Trauermusiktext und Christoph Gottlob Wecker, sondern auf alle 13 Gedichtbeiträge und deren Unterzeichner bezieht.

²⁵ 1. Auflage (mit Vorwort von W. Neumann), Leipzig 1970, S. 32; 2., revidierte Auflage (mit Vorwort von H.-J. Schulze), Leipzig 1979, S. 34.

²⁶ A. a. O., S. 72.

machen die Enkel des Verstorbenen, denen sich mit fünf Gedichten die Geistlichkeit Ponickauschen Patronats anschließt; es folgen, angeführt vom Wurzer Konrektor, verschiedene wohl hauptsächlich Schule und Verwaltung zuzuordnende Personen, danach der Hofmeister des Trachenauer Zweigs der Familie, schließlich ein Theologiestudent und endlich, ebenfalls Student, Christoph Gottlob Wecker. Picanders Epicedium „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ erscheint, wie erwähnt, ohne den Namen des Dichters, unterzeichnet: „*Hierdurch beobachtete seine unterthänigste Devotion Friedrich Saupe.*“ Ein an anderer Stelle unterzeichnender *unterthänigster Diener Johann George Koch* gebraucht die Wendung: „*Hiermit wollte seinen unterthänigen Respect bezeugen . . .*“ In der Tat geht es nur um Devotions- und Respektsbezeugungen. Die Unterzeichnung ist nicht Signum der Verfasserschaft, sondern weist das Gedicht als Beitrag eines bestimmten Kondolenten aus.²⁷ Sicher wäre kein zeitgenössischer Betrachter der Ponickau-Gedenkausgabe auf den Gedanken verfallen, die Unterzeichner hätten ihre Beiträge allesamt selbst gedichtet oder vertont. Wie die Komposition von Trauermusiken für die Kantoren, so war die Abfassung von Trauerdichtungen für die Poeten des Barock eine Einkunftsquelle. Das Epicedium hatte seinen festen Platz in der Poetik der Zeit.²⁸ Die Abfassung eines Trauergedichts in fremdem Auftrag und das Kondolieren mit einem nicht aus eigener Feder stammenden Gedicht müssen zu den Selbstverständlichkeiten der Epoche gehört haben.

Für die Musik wird man keine grundsätzlich andere Einstellung anzunehmen haben.²⁹ Nichts spricht dagegen, in Wecker einen Kondolenten zu sehen, der, wie jener Friedrich Saupe, seine „unterthänigste Devotion“ mit einem Werk aus fremder Feder bezeugt. Zu überlegen wäre allerdings, warum und in welcher Funktion er sich unter die Kondolenten einreihet. Daß er sich dabei nicht nur eines für Bach tätigen Dichters, sondern auch Bachscher Musik bedient hätte, wäre nach allem, was wir über ihn wissen, nicht verwunderlich.

Unsere Kenntnisse über Wecker verdanken wir in der Hauptsache den Forschungen Fritz Feldmanns und der von ihm im BJ 1934 veröffentlichten biographischen Studie.³⁰ Wecker war, wenn auch wohl nicht im engsten, so doch in einem allgemeineren Sinne Schüler Bachs und erfreute sich dessen besonderer

²⁷ Maria Fürstenwald, Expertin auf dem Gebiet der protestantischen Leichenpredigtdrucke, bemerkt in ihrem Buch *Andreas Gryphius. Dissertationes funebres. Studien zur Didaktik der Leichab dankungen*, Bonn 1967, S. 17, lapidar und eher untertreibend über die in Gedenkausgaben enthaltenen Epicedien: „Man braucht nicht anzunehmen, daß die Einsender immer die Verfasser der Gedichte waren.“

²⁸ Einen guten Einblick mit zahlreichen weiterführenden Literaturangaben bietet H.-H. Krummacher, *Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 18, 1974, S. 89–147.

²⁹ Jedenfalls findet man in den Leichenpredigtdruckten der Zeit immer wieder auch Musikstücke ohne Angabe des Komponisten. Vgl. etwa *Trenodiae sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik*, bearbeitet von Wolfgang Reich (Veröffentlichungen der Sächsischen Landesbibliothek, Nr. 7), Dresden 1966.

³⁰ *Cbr. Gottlob Wecker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor*, BJ 1934, S. 89–100.

Wertschätzung. Der aus Friedersdorf in Schlesien stammende Organistensohn hatte Ende 1723 als etwa Achtzehnjähriger³¹ die Leipziger Universität bezogen, um Rechtswissenschaft zu studieren, und sich bald darauf dem Görnerischen Collegium musicum angeschlossen, muß aber auch in größerem Umfange bei Bachschen Aufführungen mitgewirkt haben. 1727 bewirbt er sich erfolglos um die Kantorenstelle an St. Jacobi in Chemnitz, zwei Jahre später, nun mit Erfolg, um das Kantorat der Dreifaltigkeitskirche zu Schweidnitz in Schlesien, das er am 31. März 1729 antritt und dann bis zu seinem Tode im Jahre 1774 innehat.

Feldmann konnte sich bei seinen Nachforschungen noch auf die von Wecker eingereichten Bewerbungsunterlagen im Archiv der evangelischen Kirchengemeinde in Schweidnitz stützen: einen eigenschriftlichen Lebenslauf, zahlreiche Empfehlungen und Gutachten, darunter auch Schriftstücke von der Hand Bachs, und zwar ein Empfehlungsschreiben vom 26. Februar 1727 für Weckers Bewerbung in Chemnitz, ein Zeugnis vom 20. März 1729 für die Bewerbung in Schweidnitz, und zu dem letzteren noch jenes persönliche Begleitschreiben Bachs an Wecker,³² das in jüngster Zeit von Joshua Rifkin mit gutem Grund in Überlegungen zur Neudatierung der Matthäus-Passion einbezogen worden ist.³³ Der in mancherlei Hinsicht aufschlußreiche Begleitbrief läßt erkennen, daß Wecker Bach um eine bestimmte *Passions Musique* gebeten hatte; wozu Bach nun allerdings mitzuteilen sich genötigt sieht, daß diese von ihm *selbsten heißer benötiget wäre*, zugleich aber auch seine Bereitschaft bekundet, mit etwas anderem *zu dienen*. Bachs Brief ist in einem freundschaftlichen, ja herzlichen Ton gehalten und bestätigt so in gewisser Weise die Worte eines von Feldmann zitierten Briefes des Greifenberger Senators M. G. Hein, wonach er, Wecker, *von dem . . . H. Capellmeister Bach ungemein aestimiret worden*.³⁴

In dem schönen Zeugnis, das Bach Wecker für Schweidnitz ausstellt, heißt es, daß Weckers *Wissenschaft in Musicis Ihme bey jedwedem beliebten Access verur-sachet, zumable Er in verschiedenen Instrumenten wohl versiret nicht weniger auch vocaliter sich wohl hören lassen, dannhero Er auch meiner Kirchen und*

³¹ Nach dem Kommentar in Dok I, S. 54, wäre Wecker bereits um 1700 geboren. Die Angabe widerspricht jedoch, wie J. Rifkin in *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 373, Anm. 40, mit Recht einwendet, der Darstellung in Weckers eigenschriftlichem Lebenslauf (Feldmann, S. 90), nach der Wecker etwa 1705 geboren sein mußte. Alle biographischen Angaben über Wecker nach Feldmann und Dok I, S. 54. – Die in Dok I vorgelegten Angaben über Sterbedatum und -alter Weckers (bei Feldmann fehlend) gründen auf Archivunterlagen (seinerzeit mitgeteilt von Josef Brylla, Świdnica). Die Unstimmigkeit in den Altersangaben läßt sich teilweise beheben, wenn man diesen eine gewisse Bandbreite einräumt und außerdem berücksichtigt, daß Wecker in seinem Lebenslauf die Tätigkeit als Praecentor an St. Petri in Bautzen (1721–1723) unerwähnt läßt (vgl. H. Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, S. 18). Anm. der Schriftleitung.

³² Dok I, Nr. 18, 60 bzw. 20.

³³ J. Rifkin, *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360–387. – Das auf S. 372 in Anm. 37 angekündigte Vorhaben – „to return to the subject of the Ponickau memorial service and its significance for the work of Picander and Bach in a further study“ – ist offenbar nicht verwirklicht worden.

³⁴ Feldmann, S. 93, Anm. 2; Dok II, Nr. 257.

anderen Musiquen rühmlichst assistiren können. Auch andere Empfehlungsschreiben betonen Weckers instrumentale und vokale Fertigkeiten. Ein Herr von Schweinichen aus Mertschütz in Schlesien (von wo aus Wecker sich nach Schweidnitz bewarb) weist auf Weckers besondere *Geschicklichkeit und Erfahrenheit auf der Flaute Traver*. hin, in der er *wenig seines gleichen* habe und derentwegen er *an vielen vornehmen Fürstl. und anderen Höfen aestimiret* worden sei.³⁵ Als bemerkenswert erwähnt Feldmann die Tatsache, daß weder in dem Zeugnis Bachs noch in anderen Gutachten und Empfehlungen von irgendwelchen kompositorischen Leistungen die Rede ist; und wohl zu Recht schließt er die Vermutung an, „daß das Komponieren . . . nicht so sehr wie das Reproduktive Weckers Stärke war“³⁶. Wenn man bedenkt, daß Wecker offenbar die Absicht hatte, sich nach erfolgter Bestallung im Frühjahr 1729 in Schweidnitz nicht etwa mit einer eigenen, sondern mit einer Bachschen Passion einzuführen,³⁷ gewinnt Feldmanns Folgerung noch an Wahrscheinlichkeit.

Sicherlich reichen diese Indizien nicht aus, Wecker die Fähigkeit zur Vertonung des Ponickau-Trauermusiktextes abzusprechen; aber sie ermutigen auch nicht gerade dazu, ihn als den Komponisten zu betrachten. Eher wohl werden wir in ihm einen der Ausführenden, vielleicht sogar den Leiter der Aufführung, zu sehen haben. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Weckers Hauptinstrument nach dem Zeugnis des Herrn von Schweinichen die Querflöte war und daß Bachs Kantate diesem Instrument eine anspruchsvolle Partie zuweist.

Bezieht man nun noch den oben zitierten Hinweis des Herrn von Schweinichen ein, daß Wecker wegen seines Flötenspiels „an vielen vornehmen Fürstl. und anderen Höfen aestimiret“ worden sei, eine Tatsache, die ähnlich auch Bach andeutet, wenn er schreibt, daß Weckers Fähigkeiten diesem „bey jedweden beliebten Acceß“ – also: allenthalben Zutritt – verschafft hätten, so zeichnet sich zumindest als biographische Möglichkeit eine Antwort auf die Frage nach der Art der Beziehungen Weckers zu der Familie Ponickau ab: Vielleicht war der Pomßener Familiensitz einer von jenen „anderen Höfen“, an denen Wecker als Flötist geschätzt wurde. Ein Mann von Weckers musikalischer Vielseitigkeit mußte kleineren Adelshaushalten ohne eigene Hofmusik besonders willkommen sein. Sicher konnte er auch als Musiklehrer eingesetzt werden, vielleicht darüber hinaus auch als Hauslehrer (oder gar als „Hausjurist“). Zumindest gut vorstellbar ist, daß er im Hause Ponickau eine Art Musikmeisterposition innegehabt hat. Unter solchen Umständen wäre er der Familie in einer Weise verpflichtet gewesen, die verständlich machte, warum er in der Gedenkausgabe als Kondolent und warum sein Name in Verbindung mit der Trauermusik erscheint. Die Beschaffung der Trauermusik und die Aufführungsvorbereitungen wären gewissermaßen von selbst in seine Zuständigkeit gefallen; und im Blick auf Picander und Bach könnte ihm die Rolle eines Auftraggebers, viel-

³⁵ Ebenda, S. 93, Anm. 4.

³⁶ Feldmann, S. 93.

³⁷ Die Bestallung erfolgte in der Passionszeit am 31. März 1729 (Dok I, S. 54), der Karfreitag fiel auf den 15. April. Die Darbietung wäre die erste oder, falls an Palmarum musiziert wurde, die zweite Aufführung des neuen Schweidnitzer Kantors gewesen.

leicht in eigenem, eher aber doch wohl im Namen der Familie des Verstorbenen, zugekommen sein. In jedem Falle aber müßte es, wenn der Bach-Schüler im Hause verkehrte, für die Familie nahegelegen haben, über ihn an Bach heranzutreten.³⁸

Daß man sich in Pomßen etwa aus Kostengründen vor einer Inanspruchnahme Bachs gescheut und statt dessen den Studenten Wecker mit der Komposition der Trauermusik beauftragt hätte, ist alles andere als wahrscheinlich: Die stattliche Gedenkausgabe, von der noch Hermann von Hase respektvoll als von einer „Musterleistung typographischer Kunst“ spricht,³⁹ läßt auf eine Familie mit ans-geprägtem Repräsentationssinn schließen. Wohl nicht nur beim Drucker und beim Textdichter hielt man sich an erste Adressen . . .

V

Der Text der Trauermusik ist ein heterogenes Gebilde. Der von Picander stammende erste Teil, der inhaltlich eng mit der Predigt und dem ihr zugrunde liegenden Bibelwort zusammenhängt, ist zweifellos eigens für diesen Traueranlaß gedichtet worden. Nicht so der zweite, auf Georg Christian Lehms zurückgehende Teil. Er war mehr als anderthalb Jahrzehnte zuvor mit einer gänzlich anderen Bestimmung – als Kantatentext auf den 7. Sonntag nach Trinitatis – entstanden und wurde nachträglich der Verwendung im Trauergottesdienst angepaßt. Daß die Anpassung auf Lehms zurückgehen könnte – er starb 1717 –, ist mit Gewißheit auszuschließen. Eher kommt wohl auch hierfür Picander in Betracht, wobei die Geringfügigkeit der Eingriffe in das Original erklären würde, warum der Text in Picanders Gedichten nicht erscheint. Die Neufassung zeigt jedenfalls einen Bearbeiter, der den vorgegebenen Text mit Geschick und sozusagen mit wenigen Handgriffen auf die neue Bestimmung auszurichten verstand. Abgesehen von einzelnen unbedeutenden Formulierungsretuschen (z. B. „So nimm du, Gott . . .“ statt „So nimm, o Gott . . .“) handelt es sich um folgende Änderungen:

³⁸ Möglicherweise hatte Bach bereits Verbindungen nach Pomßen: Bei P. Rubardt, *Zwei originale Orgeldispositionen J. S. Bachs*, in: Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1961, S. 495–503, findet sich der Hinweis, Bach sei „alter Überlieferung zufolge“ an dem um 1726 vorgenommenen Umbau der Pomßener Kirchenorgel beteiligt gewesen (S. 498).

³⁹ BJ 1913, S. 71.

Vers ⁴⁰	Lehms 1711	Trauermusik 1727
7-9	... da ich Nach einem Bissen trachte / Und hier vor Hunger fast verschmachte?	Da ich mein Joch des Creutzes trage Und hier vor Jammer fast verzage
17-19	Hertz und Seele will sich scheiden / Und diß Marter-volle Leiden Prest mir beisses Blut heraus:	Hertz und Seele quillt von Klagen Und diß Marter-volle Plagen Prest mir beisse Thränen raus;
41-45	Warum betrübstu dich mein Hertz etc. [Bekümmerst dich und trägest Schmerz Nur um das zeitlich Gut? Vertrau du deinem Herren Gott, Der alle Ding erschaffen hat.]	Er kan und will dich lassen nicht, er weis gar wohl, war dir gebricht, Himmel und Erd ist sein, mein Vater und mein HERre Gott, der mir beysteht in aller Noth.
46-49	Mein Geist erholt sich wieder / Da mir so süsse Lieder Durch meine Seele gebn. Nun hab ich Trost genug / nun will ich auch bestehn!	Mein Geist, erhol dich wieder! Gott schläget zwar darnieder; Allein er hilfft uns auch. Das ist sein Vater-Brauch, Der lebt, der sorget noch.

Im ersten der oben angeführten Fälle (V. 7-9) galt es, eine Bezugnahme auf das Evangelium des 7. Sonntags nach Trinitatis – Speisung der Viertausend, Markus 8,1-9 – zu löschen. Sie wäre in dem neuen Verwendungszusammenhang des Textes unverständlich gewesen. Im zweiten Falle (V. 17-19) mag die Schilderung des Jammers als allzu drastisch empfunden worden sein. Die Choralstrophe (V. 41-45) war wegen des Zeilenpaars „Bekümmerst dich und trägest Schmerz / Nur um das zeitlich Gut“ unpassend geworden. Die aus demselben Lied stammende Ersatzstrophe, deren Anfang mit dem Predigttext korrespondiert, ist mit glücklicher Hand gewählt. Auch die Neufassung des anschließenden Rezitativs (V. 46-49) verrät einen gewandten Bearbeiter: Mit der imperativischen Neuformulierung „Mein Geist, erhol dich wieder“ rückt er ein wenig ab von der sehr direkten Präsenzaussage der Vorlage und lenkt den Blick auf die Zukunft. An die Stelle der etwas banalen „so süßen Lieder“, die bei Lehms Trost spenden, setzt er den verallgemeinernd auf das Wir gerichteten Hinweis auf Gottes väterliche Fürsorge.⁴¹

Es liegt auf der Hand, welcher Zweck mit dem Rückgriff auf die Lehmsche

⁴⁰ Zählung nach dem Abdruck bei Lehms 1711 (s. Faksimile S. 78 f.) unter Einrechnung der dort nicht abgedruckten Choralzeilen.

⁴¹ Auffällig ist, daß der Wortlaut der Gedenkausgabe am Schluß die Reimordnung der Vorlage aufgibt und dabei die letzte Zeile reimlos läßt. Es liegt nahe, an eine ver-sehentliche Vertauschung durch den Setzer zu denken und zu lesen: „Der lebt, der sor-get noch, | Das ist sein Vater-Brauch.“

Textvorlage verfolgt wurde: Es ging nicht um irgendeine Art der Arbeitserleichterung für den vielbeschäftigten Picander, sondern um die Weiterverwendung einer bereits vorhandenen Komposition. Von deren Musik sollte offenkundig soviel wie irgend möglich beibehalten werden: Die Löschung des Bezuges auf das Sonntagsevangelium im einleitenden Rezitativ erfolgt nicht in der an sich naheliegenden Form einer Streichung, sondern durch metrisch getreue Umformulierung. Auch die übrigen Änderungen bewahren ausnahmslos das Versmaß. Die neue Choralstrophe ist demselben Lied entnommen wie die bei Lehms vorgesehene; so konnte mit der Chormelodie der vorhandene Choralatz beibehalten werden. Kein Zweifel: Der zweite Teil der Ponickau-Trauermusik war Parodie einer Vertonung von Lehms' Kantatentext „Liebster Gott, vergißt du mich“ auf den 7. Sonntag nach Trinitatis.

Nun besteht freilich kein Anlaß anzunehmen, daß Wecker die Komposition Graupners aus dem Jahre 1711 zur Verfügung gestanden hätte. Auch wird er schwerlich über eine selbstgeschaffene Vertonung dieser Vorlage verfügt haben – warum sollte ein Jurastudent Perikopenkantaten komponieren! Wir müssen damit rechnen, daß die Kantate, die dem zweiten Teil der Trauermusik zugrunde lag, aus der Feder Bachs stammte.

Daß diese Kantate tatsächlich existiert hat, ist auch aus anderen Gründen durchaus wahrscheinlich. Seit 1970 ist bekannt, daß Bach dem Lehmschen Textjahrgang von 1711 besondere Aufmerksamkeit geschenkt und daraus nicht weniger als zehn Kantatentexte komponiert hat: zwei davon – BWV 54 und 199 – in Weimar; die übrigen acht – BWV 110, 57, 151, 16, 32, 13, 170, 35 – in Leipzig, und zwar zwischen Weihnachten 1725 und dem 11. Sonntag nach Trinitatis 1726.⁴² Nichts spricht dagegen, weitere, verschollene Lehms-Vertonungen anzunehmen.

Für die Entstehungszeit der Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich“ ist naheliegenderweise vor allem an Bachs Weimarer Jahre und die genannte Leipziger Zeitspanne zu denken. Was nun die Leipziger Zeit, und hier zunächst den 7. Sonntag nach Trinitatis 1726, betrifft, so liegt zwar nach den Ermittlungen von Alfred Dürr⁴³ für den unmittelbar vorausgehenden Sonntag eine Neukomposition nach Lehms (BWV 170) vor, aber der 7. Sonntag nach Trinitatis selbst ist bereits mit einer anderen, ebenfalls neuen Kantate (BWV 187) besetzt. Daß für diesen Sonntag zwei Kantaten neu geschaffen worden wären, ist jedoch unwahrscheinlich. Von den vorangegangenen Leipziger Jahren käme, da für die entsprechenden Sonntage 1723 und 1724 je eine Kantate vorliegt (BWV 186 und 107), nur 1725 in Frage; allerdings stünde hier die Verwendung eines Lehms-Textes ein wenig isoliert.⁴⁴

Mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit ist die Komposition in Bachs Weimarer Zeit zu setzen. Hier hatte Bach seit seiner Ernennung zum Konzertmeister am 2. März 1714 turnusmäßig alle vier Wochen eine Kirchenkantate zu liefern. Innerhalb dieses Turnus fiel ihm im Jahre 1714 (nicht aber 1715 oder 1716) die

⁴² Einen Überblick bietet der in Fußnote 12 genannte Aufsatz.

⁴³ Dürr Chr 2, S. 88 f.

⁴⁴ Zu 1723 und 1724 vgl. Dürr Chr 2, S. 59 bzw. 73, zu 1725 ebenda, S. 82, dazu Nachtrag 13 auf S. 165.

Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis zu. Der „Kalender der Weimarer Kantaten Bachs“ in der 2., revidierten Auflage von Alfred Dürrs „Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs“⁴⁵ sieht nun zwar für diesen Termin die – ebenfalls auf Lehms 1711 zurückgehende – Kantate 54 „Widerstehe doch der Sünde“ vor; doch fügt Dürr hier ein Fragezeichen an und verzeichnet die Kantate alternativ unter dem Sonntag Oculi des gleichen Jahres. Bei näherer Prüfung des Sachverhalts zeigt sich, daß Dürrs Einordnung der Kantate 54 unter dem 7. Sonntag nach Trinitatis 1714 durchaus hypothetisch und quellenmäßig nicht gesichert ist, der Termin also auch ohne Bedenken für die Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich“ in Anspruch genommen werden kann.⁴⁶ Die Kantate wäre dann innerhalb des Turnus in unmittelbarer Nachbarschaft zu einer weiteren Lehms-Vertonung, „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 zum 11. Sonntag nach Trinitatis, entstanden.

VI

Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ fügt sich nicht widerstandslos in die ihr im Zuge der Neudeutung der Entstehungszusammenhänge zugewiesene Rolle einer unabhängig von der Trauerfeier für Ponickau entstandenen Leipziger Gottesdienstmusik auf Mariä Reinigung. Die Annahme, Bach habe dabei – warum auch immer – ausnahmsweise eine Textvorlage gewählt, die gar nicht für das Marienfest bestimmt war, ist problematisch,⁴⁷ wäre aber für sich allein vielleicht hinzunehmen. Doch die Kantate trägt auch in ihrer äußeren Anlage den Stempel außergewöhnlicher Entstehungsumstände, der Bestimmung für einen besonderen Anlaß mit speziellen, von Bachs Leipziger Kantatenpraxis abweichenden Aufführungsgegebenheiten.⁴⁸ Zwar hebt sich das

⁴⁵ Dürr St 2, Tafel I, S. 64–65.

⁴⁶ A. a. O., S. 66 f. u. 170 f. – Es ist schwer vorstellbar, daß Bach für den 7. Sonntag nach Trinitatis 1714 zu einer von Lehms für Oculi bestimmten Dichtung gegriffen haben sollte, ohne zuvor den im gleichen Bande enthaltenen Text für den 7. Sonntag nach Trinitatis geprüft zu haben. Bach müßte 1714 für „Liebster Gott, vergißt du mich“ zu einem negativen Ergebnis gelangt sein, hätte aber 1725 auf den einst verworfenen Text zurückgegriffen.

⁴⁷ Damit soll die in Dürr K, S. 618 f., dargelegte Eignung der Kantate zur Verwendung an Mariä Reinigung nicht in Zweifel gezogen werden. (Die von Dürr angesprochenen inhaltlichen Zusammenhänge – vgl. dazu auch NBA I/10 Krit. Bericht, S. 168 – waren der Zeit in höchstem Maße bewußt. Das Canticum Simeonis gehörte anscheinend zu den zentralen Texten der evangelischen Begräbnisliturgie. Offenbar wurden Trauerfeiern für Standespersonen traditionell gerne in die Tage unmittelbar nach dem Fest Mariä Reinigung gelegt; vgl. hierzu die Überlegungen von R. Henning, *Zur Textfrage der „Musicalischen Exequien“ von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 4, 1973, S. 44–58, dort S. 55 f. – In Steinhäusers Gedächtnispredigt auf Ponickau, S. 19 f., wird der Verstorbene mit Simeon verglichen.) Aber für eine Neukomposition auf Mariä Reinigung würde Bach doch wohl einen deutlicher auf das Evangelium des Tages Bezug nehmenden Text gewählt haben.

⁴⁸ Der Gedanke, daß die im folgenden benannten Besonderheiten in der Anlage der Kantate „auf die lokalen Möglichkeiten der Aufführung“ zurückzuführen sein könnten, wird bereits in Dürr K (S. 619) ausgesprochen.

Werk in der überlieferten Form für zwei Vokalsolisten, vierstimmigen Chor, zwei Holzbläser, Streicher und Continuo hinsichtlich seiner Besetzungsanforderungen auf den ersten Blick nicht – oder allenfalls geringfügig in der Beschränkung auf nur zwei Vokalsolisten – vom Standardfall der Leipziger Sonntagskantate ab; aber es fällt doch auf, daß das musikalische Geschehen in ungewöhnlich hohem Maße von den Solisten – Tenor, Baß, Querflöte, Oboe d'amore und Solovioline – getragen wird. Das Streichorchester spielt eine ganz periphere Rolle; es hat nur Begleitfunktion und tritt als selbständiger Klangkörper überhaupt nur in dem Tenorrezitativ „Mein lieber Jesu du“ in Erscheinung. Der Chor hat lediglich einen schlichten Schlußchoral zu singen.

Die Unausgewogenheit der Aufgabenverteilung fiel weniger ins Auge, stünde am Anfang der Kantate nicht ein biblisches Diktum, das nach aller Regel einen Tuttisatz mit Beteiligung des Chors und des Gesamtinstrumentariums erwarten ließe. Nicht, daß es nicht auch anderweitig bei Bach Kantateneingangssätze gäbe, bei denen ein Bibeltext von Solisten vorgetragen wird; aber diese Fälle sind nicht eben zahlreich, und die solistische Textdarstellung hat hier fast ausnahmslos ohne weiteres ersichtliche innere Gründe.

Fast durchwegs handelt es sich dabei um eine im Textzusammenhang begründete rollenmäßige Textdarstellung: In den Kantaten 18, 57, 85-89, 108, 159, 166 und 183 ist der einleitende Bibeltext dem Solobaß als der Vox Dei oder Vox Christi übertragen. In der Kantate 22 ist der Textbeginn rollenmäßig zwischen Tenor = Evangelist und Baß = Jesus aufgeteilt. Kantate 42 beginnt gewissermaßen mit einer Evangelistenpartie. In Kantate 60 ist der Bibeltext des Eingangssatzes dem Tenor als allegorischer Person (Hoffnung) zugewiesen. Nicht als rollenmäßige Textdarstellung zu erklären sind nur die solistischen Einleitungen der Kantaten 44 und 59. In Kantate 44 hat der geringstimmige Beginn innermusikalische Gründe; er ist planvoll als Kontrastmittel für den antithetischen Gesamtaufbau des Satzes eingesetzt. Bei den drei verbleibenden Kantaten mögen äußere Ursachen eine Rolle gespielt haben: Bei BWV 120/1 ist der Text möglicherweise erst nachträglich hinzugefügt worden.⁴⁹ Bei BWV 175 – zum 3. Pfingsttag – könnten arbeitsökonomische Motive von Bedeutung gewesen sein.⁵⁰ Bei BWV 59 schließlich haben offensichtlich beschränkte Auführungsbedingungen die duettmäßige Behandlung des Eingangstextes veranlaßt;⁵¹ beziehungsweise hat Bach den Satz später zur chorischen Vierstimmigkeit erweitert (BWV 74/1).

Für die duettmäßige Behandlung des Eingangstextes bei BWV 157 sind innere Gründe allerdings nicht ersichtlich. Das Duett ist kein Dialog; und zweifellos handelt es sich bei den beiden Vokalpartien nicht um „Rollen“. Der Text aus 1. Mose 32,27 ist Teil des Berichts vom Kampf Jakobs mit dem Engel. Aber es ist offenkundig, daß es Bach nicht darum geht, dem Hörer die alttestamentliche Zweikampfszene in Erinnerung zu rufen. Im Textzusammenhang der Trauermusik erscheint das Wort Jakobs abgelöst von seinem ursprünglichen Kontext in einem neuen, bekenntnishaften Sinn. Hier spricht nicht mehr Jakob zu dem Engel, sondern der Christ zu Jesus. So gesehen müßte für Bach eigentlich die monologische vokale Einstimmigkeit näher gelegen haben als die Form des Duetts;

⁴⁹ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin o. J. [1951], S. 65 ff.

⁵⁰ In Satz 4 und 7 greift Bach auf bereits vorhandene Kantatensätze zurück (BWV 173a/7 bzw. 59/3).

⁵¹ Vgl. Dürr K, S. 299; ferner Dürr St 2, S. 52.

allerdings hätte sich dabei am Kantatenbeginn ein „Block“ von zwei ariosen Solosätzen und insgesamt – bei zwei Solisten – ein Ungleichgewicht in der Verteilung der Aufgaben ergeben. Indes könnte man sich gut eine chorische Behandlung des Textes vorstellen, bei der das Bekenntniswort eines einzelnen gewissermaßen ins Kollektiv projiziert als überpersönliche Aussage erschiene. Man fragt sich, warum Bach nicht diesen Weg beschritten hat. Der Verdacht drängt sich auf, daß er für die Aufführung mit einem Chor rechnen mußte, dessen Leistungsvermögen die Darbietung schlichter Kantionalsätze nicht überstieg, und daß die vokalsolistische Zweistimmigkeit des Eingangssatzes einen situationsbedingten Kompromiß zwischen intendierter Vollstimmigkeit und auführungspraktisch Möglichem darstellt.

Eine solche Deutung führt weg von Leipzig und weist nach Pomben. Sie zieht freilich sogleich eine andere Frage nach sich: Warum hat Bach, wenn schon der Chor für den Eingangssatz nicht herangezogen werden konnte, hier nicht wenigstens das Streichertutti beteiligt? Sollte etwa auch das Leistungsniveau des in Pomben zur Verfügung stehenden Streicherensembles – mit Ausnahme des in den Sätzen 1 und 4 hervortretenden Streichersolisten – so niedrig gewesen sein, daß es im Eingangssatz besser pausierte? Das ist kaum vorstellbar: Ein Streichorchester, das den Begleitsatz des *Accompagnato-Rezitativs* „Mein lieber Jesu du“ übernehmen konnte, wäre auch in der Lage gewesen, im Eingangssatz mitzuwirken. Und zweifellos wäre es Bach möglich gewesen, einen Eingangssatz mit technisch anspruchslosem Streichorchesterpart zu schreiben – beispielsweise mit Ripienstimmen nach Art der Bratschenpartien in BWV 54/1 oder der Gambenpartien des 6. Brandenburgischen Konzerts. Schließlich: wenn Bachs Kantate jene Trauermusik ist, für die wir sie halten, war sie für einen bedeutenden Anlaß bestimmt und war – auch – ein Stück Repräsentation; daß sie mit einem Satz begonnen haben sollte, bei dem gewissermaßen gegen alle Seh- und Hörerwartung mehr als die Hälfte aller beteiligten Musiker pausierte, ist schlechterdings kaum vorstellbar.

Doch die Lösung des Problems scheint auf einer anderen Ebene zu liegen. Der Grund dafür, daß das Streichorchester im Eingangssatz nicht beteiligt ist, könnte darin bestehen, daß ein solches bei der Trauermusikaufführung gar nicht mitwirkte. Die drei im Eingangssatz beteiligten Soloinstrumente hätten zusammen mit dem Continuo bereits das gesamte Instrumentarium der Trauermusik ausgemacht, als Instrumentalapparat der Pombener Aufführung hätte man sich also lediglich eine kammermusikalische Quartettbesetzung vorzustellen.

Der Gedanke ist nicht so abwegig, wie er auf den ersten Blick anmuten mag. Während man für Jahrgangskantaten der Bach-Zeit die Faustregel aufstellen kann, daß bei Werken mit Chorbeteiligung auch ein Streichorchester mitwirkt, findet man bei Trauermusiken verschiedentlich kleine, nichtorchestrals Instrumentalbesetzungen. Ein Beispiel bietet Bachs mit zwei Blockflöten und zwei Gamben instrumentierter „*Actus tragicus*“ BWV 106. Auch Telemanns Trauerkantate „Du aber, Daniel, gehe hin“ mit der kammermusikalischen Instrumentalbesetzung Blockflöte, Oboe, Violine, zwei Gamben gehört diesem Typus an.⁵²

⁵² G. P. Telemann, *Trauer-Kantate „Du aber, Daniel, gehe hin“*, hrsg. von G. Fock, Kassel 1968. Ein Beispiel für eine größere, aber offenbar noch solistische Instrumentalbe-

Allgemein läßt sich sagen, daß die Trauermusik der Bach-Zeit in Art und Umfang ihrer Instrumentalbesetzung sehr stark von eigenen, gattungsspezifischen Traditionen und Konventionen bestimmt ist: Die Verwendung von Instrumenten war nur bei Trauerfeiern für Personen von Rang und Stand üblich, die Größe der Besetzung von der gesellschaftlichen Position des Verstorbenen abhängig. Die Instrumentierung barocker Trauermusiken zielt – auch bei größerer Besetzung – auf einen verhaltenen, gedeckten Gesamtklang. Für Streich- und Blasinstrumente ist häufig Sordinierung vorgeschrieben; stille, sanft klingende Instrumente wie Blockflöten, Gamben, auch Oboi und Violen d'amore spielen eine besondere Rolle. Ganz in diesem Sinne vermerkt der Lockwitzer Pfarrer Christian Gerber 1732 in seiner *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* über „Leichen-Predigten und Abdankungen“: „Es wird auch wohl von dem Cantore eine Trauer-Music aufgeführt, sonderlich bey vornehmer und hoher Personen Leichen- und Gedächtniß-Predigten, dabey auch bisweilen Instrumenta douce gespielt werden...“⁵³ Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ könnte nicht nur hinsichtlich ihrer Bestimmung, sondern auch hinsichtlich des Besetzungstypus ein Schwesterwerk des „Actus tragicus“ gewesen sein.

Aber unsere Vermutung läßt sich noch von einer anderen Seite her erhärten. Wenn an der Uraufführung der Kantate kein Streicherensemble beteiligt war, fiel dieses auch für die Begleitung des Accompagnato-Rezitativs „Mein lieber Jesu du“ (Satz 3) aus; die Begleitung müßte anders ausgeführt worden sein, und es bliebe zu fragen, wie. Die Prüfung des Fragenkreises führt zu überraschenden Erkenntnissen.

setzung bietet die in einem Königsberger Leichenpredigtdruck von 1706 überlieferte Trauermusik von G. Riedel *Harmonische Freude frommer Seelen* für 4 Singstimmen, 2 Blockflöten, 2 Oboen, 2 Violen d'amore, 2 Violinen, 3 Gamben und Continuo; Neuausgabe in: *Tbrenodiae sacrae. Beerdigungskompositionen aus gedruckten Leichenpredigten des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Reich = Das Erbe deutscher Musik, Bd. 79, Wiesbaden 1975, Nr. 31. – Aus mehr oder weniger zufälliger Kenntnis kann ich als weitere Beispiele folgende unveröffentlichte Werke nennen: C. L. Boxberg, „Bestelle dein Haus“ für 4 Singstimmen, 2 Blockflöten, Oboe und Continuo, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2135-E-509 (Ausgabe von Herbert Gadsch in Vorbereitung); M. Rohde, „Meine Tochter, kehre dich um“ für 4 Singstimmen, 3 Blockflöten, Oboe und Continuo, Universitätsbibliothek Lund, Sammlung Wenster, Lit F Nr. 19; G. P. Telemann, „Trauer-Actus, über die Nicht- und Flüchtigkeit des menschlichen Lebens“ für 4 Singstimmen, 4 Blockflöten, 4 Gamben und Continuo, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2392-E-551 (überliefert mit Bestimmung zum 24. Sonntag nach Trinitatis, aber ohne direkten Perikopenbezug, offensichtlich ursprünglich eine Trauermusik). – Zu nennen ist hier ferner BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“. Das Obligatinstrumentarium beschränkt sich auf 2 Violinen und Fagott. Die Kantate ist ohne Bestimmung überliefert. Die von A. Dürr (Dürr St 2, S. 199) ausgesprochene Vermutung, es handle sich um eine Trauermusik, findet vom Besetzungsgesichtspunkt her eine unerwartete Bekräftigung. – Am Rande sei erwähnt, daß auch in der 1. Fassung der – freilich nicht kantatenhaften – Trauermusik BWV 118 „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ bei verhältnismäßig großem Obligatinstrumentarium (2 Litui, Zink, 3 Posaunen) das Streichorchester ausgespart ist.

⁵³ Zit. nach dem Krit. Bericht zu NBA III/1 (K. Ameln), S. 25.

Betrachtet man den in BG 32, S. 129 f., abgedruckten Notentext unter satztechnischen Gesichtspunkten, so wird rasch klar, daß uns das Rezitativ „Mein lieber Jesu du“ nicht in seiner originalen Textgestalt vorliegt. An zwei Stellen enthält der obligate Begleitsatz offene Parallelen: in T. 5 eine Oktavparallele und in der 2. Hälfte von T. 8 eine Quintparallele jeweils zwischen Violine II und Viola (in T. 8 zugleich verdeckte Oktavparallele zwischen Violine I und Viola). Auffällig ist ferner die ungewöhnlich häufige Verdopplung von Akkordterzen⁵⁴: T. 2^a fis, T. 4^a cis, T. 4^b eis, T. 7^a his, T. 9^b d, T. 10^b-11^a gis, T. 13^a g. Eine satztechnisch ganz unglückliche Stelle, T. 2^b-3^a, mit Septim- und Terzverdopplung und falscher Dissonanzauflösung 7-8 erscheint in der Ausgabe der BG bereits verbessert; nach Penzel heißt es hier⁵⁵:

Argwohn weckt schließlich auch die stellenweise sehr enge Anlehnung des Bratschenparts an die Singstimme: In T. 4 (cis'-eis'), 7 (his-dis'-e') und 9 (fis'-d') spielt die Bratsche die Ecktöne des Melodieprofils der Singstimme mit, ähnlich auch, nur mit Oktavversetzungen, in T. 12^b-13^b (h'-g'-a' / h-g'-a).

Nach der Quelle all dieser Mängel braucht man nicht lange zu suchen: Es ist die Bratschenstimme. Läßt man sie weg, so sind alle Unregelmäßigkeiten verschwunden. Die Singstimme und der Continuo bilden zusammen mit den beiden übrigen obligaten Stimmen einen vierstimmigen Satz von beispielhafter Korrektheit.

Doch der Satz ist nicht nur korrekt – er ist auch harmonisch vollständig. Der Bratschenpart ist schlicht überflüssig. Zweifellos ist er nachträglich hinzugefügt. Die dabei entstandenen Stimmführungsmängel sind eine direkte, wenn auch keineswegs unvermeidbare Folge der harmonischen Vollständigkeit des vorgegebenen Satzes: Die nachkomponierte Stimme mußte notwendig schon vorhandene Akkordtöne verdoppeln; zur Vermeidung von Stimmführungsparallelen hätte es also besonderer Umsicht bedurft.

Der Bearbeiter, der die Bratschenstimme hinzugefügt hat, kann nicht sehr versiert gewesen sein; vielleicht war er auch sorglos. Bach selbst scheidet aus. Der Verdacht fällt zwangsläufig auf Penzel und seine Gewährleute und verdichtet sich bei näherer Betrachtung des Überlieferungsbefundes: Der Bratschenpart ist nur in Penzels Stimmensatz vorhanden, nicht aber in seiner Partiturabschrift.

⁵⁴ Index a = 1., Index b = 2. Takthälfte.

⁵⁵ Vgl. S. XXII der Ausgabe.

Nun ist die Partiturabschrift jedoch, wie eingangs erwähnt, bereits um 1755 entstanden, während der Stimmensatz erst in den 1760er Jahren angefertigt worden ist. Man muß nicht sehr argwöhnisch sein, um auf den Gedanken zu kommen, daß die Bratschenpartie des Rezitativs im Jahre 1755 wohl noch gar nicht existiert hat.

Die Frage, ob die hinzugefügte Stimme von Penzel oder aber von einem Dritten stammt, wird sich nicht mehr völlig klären lassen. Die Penzelsche Violetta-Stimme zeigt keine Verschreibungen oder Unsicherheiten, wie man sie bei einer ersten Niederschrift erwarten möchte. Vielleicht hat Penzel den Part also aus einer fremden Vorlage übernommen. Seine Stimmen nämlich gehen anscheinend nicht – zumindest nicht direkt – auf die von ihm selbst gefertigte Partiturabschrift zurück, sondern auf eine dieser zwar nahestehende, aber in Einzelheiten korrektere Quelle, vermutlich also dieselbe Handschrift, die Penzel schon um 1755 als Vorlage gedient hat.⁵⁶ Diese Vorlage war wahrscheinlich ein Stimmensatz.⁵⁷ Es ist denkbar, daß der Eigentümer der Vorlage die Bratschenpartie gelegentlich einer Aufführung der Kantate in erweiterter Besetzung mit Streichorchester hinzugefügt hat, und dies könnte durchaus auch erst nach der Herstellung der Penzelschen Partiturabschrift um 1755 und vor der Anfertigung der Penzelschen Stimmen in den 1760er Jahren geschehen sein. Man wird freilich der Frage nach der Person dessen, der den Bratschenpart hinzugefügt hat, nicht allzuviel Gewicht beilegen dürfen. Entscheidend ist letztlich nur, daß es sich um einen fremden Zusatz handelt.

Im übrigen ist nochmals festzustellen, daß Penzels Partiturabschrift nicht nur bei dem Rezitativ, sondern auch sonst an keiner Stelle einen Hinweis auf die Mitwirkung einer Bratsche enthält. Die Violetta des späteren Stimmensatzes ist in der Partitur nirgends notiert und nirgends genannt. Einen Gesamtbesetzungstitel gibt es nicht. Der Schlußchoral, in dem die Bratsche nach dem Stimmensatz den Tenor zu verstärken hätte, ist „neutral“ als Chorsatz auf vier Systemen ohne Angabe der mitgehenden Instrumente notiert.

Die satztechnische Analyse des Rezitativs und der Überlieferungsbefund der Kantate lassen keinen Zweifel: Die Mitwirkung der Bratsche war von Bach nicht vorgesehen. Das bedeutet, daß zumindest kein der Norm entsprechend zusammengesetztes Streichorchester, wahrscheinlich aber überhaupt kein orchestermäßig, das heißt chorisch besetzter Streicherapparat beteiligt war.

Unsere oben ausgesprochene Vermutung geht dahin, daß – abgesehen von der Continuo-Gruppe – überhaupt nur ein einziger Streicher mitwirkte: der Spieler der Streichersoli der Sätze 1 und 4. Das würde bedeuten, daß in dem Rezitativ zumindest eine der beiden Oberstimmen des Begleitsatzes von einem der Bläusersolisten gespielt worden wäre. Diese Annahme läßt sich jedoch nicht ohne

⁵⁶ Nach den Abhängigkeitsuntersuchungen R. Higuchis; s. oben Fußnote 5.

⁵⁷ Ein Stimmensatz oder ein Abkömmling eines Stimmensatzes (so auch Higuchi; s. Fußnote 5). Dies zeigt besonders deutlich die fatale eintaktige Verschiebung der Oboenpartie gegen das übrige in Satz 2, T. 154–185, in beiden Penzelschen Abschriften; siehe BG 32, S. XXII. Ein solcher Fehler kann nur beim Ausschreiben einer Stimme oder beim Kopieren nach Stimmen unterlaufen. – Manches spricht dafür, daß der Stimmensatz, auf den Penzels Abschriften zurückgehen, nicht der Originalstimmensatz war; s. Fußnote 58.

weiteres mit der Penzelschen Überlieferung in Einklang bringen: Stimmensatz und Partiturabschrift weisen die beiden Parteien übereinstimmend zwei Violinen zu. Indes ist es schon aus besetzungsökonomischen Erwägungen unglaublich, daß Bach bei einer Kantate in derart kleiner Besetzung eines von vier Obligat-instrumenten – die 2. Violine – so auffällig vernachlässigt haben und ihm als selbständige Aufgabe einzig eine Rezitativbegleitstimme zugewiesen haben sollte. Zu denken gibt auch, daß Penzels Partitur bei den Sätzen 1 und 4, wo man bei Vorhandensein zweier Violinen eine Präzisierung wie „Violino I“ oder „Violino solo“ erwarten würde, schlicht „Violino“ angibt, also anscheinend von der Existenz einer einzigen Violine ausgeht. Was die Violine II betrifft, haben wir es aller Wahrscheinlichkeit nach mit einer Besetzungsangabe zu tun, die nicht auf Bach, sondern auf Penzel oder seine Vorlage zurückgeht.⁵⁸

Im Blick auf die vermutete Originalbesetzung des Rezitativbegleitsatzes mit zwei Blasinstrumenten oder einem Streich- und einem Blasinstrument ist festzustellen, daß die Umfänge beider Stimmen jedenfalls auch die Verwendung der beiden beteiligten Blasinstrumente zulassen, wobei für die 1. Stimme mit dem Umfang *gis⁴-h⁴* bevorzugt an die Querflöte, und bei der 2. Stimme mit dem Umfang *e⁴-gis⁴* bevorzugt an die Oboe d'amore zu denken wäre. Bei der 1. Stimme spricht die insgesamt recht hohe Lage eher für die Querflöte als für die Violine: Die Stimme bewegt sich fast ausnahmslos in der zweigestrichenen Oktave und begibt sich nur einmal, in T. 6, in die auf der Querflöte klangschwächere tiefere Lage, und dies bezeichnenderweise in einem Zwischenspiel, während die Singstimme pausiert. Besonders auffällig ist die hohe Lage auch

⁵⁸ Vielleicht waren die beiden obligaten Instrumentalpartien des Rezitativs in der Bachschen Originalpartitur nicht oder nicht ausreichend bezeichnet und wurden von einem ratlosen Abschreiber für Violinpartien gehalten? Die Schlüsselung dürfte eine solche Fehldeutung zugelassen, der Satztypus sie gar begünstigt haben. – Bemerkenswerte Unsicherheit zeigt sich auch in einer anderen, an sich unproblematischen Besetzungsfrage – und auch hier bietet es sich an, als Ursache fehlende oder ungenaue Angaben in der Originalpartitur anzunehmen: Penzel oder dem Schreiber seiner Vorlage – und auch dem Herausgeber der Kantate in BG 32 – war offenbar nicht klar, daß der Oboenpart der Kantate nicht nur in Satz 2, sondern auch in Satz 1 – mit den Tieftönen *cis⁴* in T. 18, 34 und 50 und *h⁴* in T. 33 – eine Oboe d'amore erfordert (deren Spieler dann selbstverständlich auch für den Schlußchoral nicht eigens auf die Normaloboe überwechselt). Der Umschlagtitel des Penzelschen Stimmensatzes gibt einfach nur *Oboe obligato* an, der Titel am Schluß der Orgelstimme verzeichnet *Oboe et Oboe d'amore*, wobei *et Oboe d'amore* sichtlich nachgetragen ist. Die Stimme selbst trägt die Bezeichnung *Oboe*. Satz 1 und 5 sind klingend notiert (im gewöhnlichen Violinschlüssel und ohne besonderen Hinweis auf das zu verwendende Instrument); Satz 2 dagegen erscheint in Transpositionsschrift für Oboe d'amore mit dem Vermerk *Grand-Oboe Solo*. (In der Partitur notiert Penzel den Part in Satz 1 und 2 klingend im normalen Violinschlüssel und vermerkt dazu bei Satz 1: *Oboe*, bei Satz 2: *Hautbois*.) Die Konfusion in Penzels Oboenstimme kann nicht gut bereits in Bachs Originalstimme geherrscht haben. Auch ist der eigenartige Terminus „Grand-Oboe“ bei Bach sonst nirgends zu belegen (laut freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Ulrich Prinz, Eßlingen-Ludwigsburg). Man muß wohl die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß der Stimmensatz, auf dem Penzels Abschriften fußen, keine Originalhandschrift und der „ratlose Abschreiber“ keiner von Bachs Hauskopisten gewesen ist.

deshalb, weil der obligate Streicherpart der Sätze 1 und 4 eine deutliche Bevorzugung der mittleren und tiefen Lage erkennen läßt. – An eine regelrechte Beweisführung zugunsten der einen und zuungunsten der anderen Besetzungsmöglichkeit ist angesichts der Kürze des Satzes, der geringen Stimmumfänge und des Fehlens idiomatischer Instrumentalfiguren freilich nicht zu denken.

VII

Unsere Revisionsverhandlung gegen die „neue Deutung“ der Entstehungszusammenhänge hat sich zu einem ausgedehnten Indizienprozeß entwickelt. Beweisaufnahme und Zeugenbefragung in der Hauptsache sind abgeschlossen. Das Urteil wird wohl nicht anders lauten können als: Bachs Kantate ist identisch mit dem 1. Teil der Trauermusik für Ponickau.

Das Verfahren hat die Glaubwürdigkeit eines Hauptzeugen erschüttert: Es hat gezeigt, daß der Penzelschen Überlieferung nicht uneingeschränkt zu vertrauen ist. Es hat Argwohn geweckt – und für die einmal erwachte Skepsis mag Penzels Text bei näherer Betrachtung noch mancherlei Ansatzpunkte bieten. Doch sollten auch dem Zweifel vernünftige Grenzen gesetzt bleiben. Kirchenmusik war Gebrauchsmusik, Kantatenabschriften wurden in aller Regel zu Aufführungszwecken gefertigt: Absichtliche Änderungen von fremder Hand wird man im allgemeinen nur dort unterstellen dürfen, wo sich dafür auch ein plausibles praktisches Motiv beibringen läßt. In diesem Sinne wird auch nach den Motiven zu fragen sein, aus denen heraus die verschiedenen hier konstatierten Abweichungen des Penzelschen Textes vom Original zu erklären sind.

Zuvor jedoch soll noch exkursartig ein mit dem dann anzusprechenden Fragenkomplex „Besetzungsänderungen“ zusammenhängendes Einzelproblem angegangen werden: Der dritte instrumentale Solopart der Kantate ist in beiden Penzelschen Handschriften der Violine zugewiesen. Diese Zuweisung ist merkwürdigerweise noch nie in Zweifel gezogen worden, obwohl der Part dazu durchaus Veranlassung gibt: Er liegt für einen Soloviolinpart ausgesprochen tief und läßt stellenweise fast eher an einen verkappten Bratschenpart denken. Der Ambitus ist im 1. Satz g-h“, im 4. a-h“, die Stimme berührt also nirgends die dreigestrichene Oktave. Ein normales Bild ergäbe sich, wenn die Partie als Ganzes etwa eine Terz oder Quarte höher stünde; für eine Bratsche freilich liegt sie insgesamt etwas zu hoch.

Es bietet sich zunächst an, das Problem durch die Annahme zu lösen, die Kantate läge uns in Tieftransposition vor und sei ursprünglich eine kleine Terz höher notiert gewesen: Die Querflötenpartie wäre dann für eine Altblockflöte, die der Oboe d'amore für gewöhnliche Oboe bestimmt gewesen, und die Violinpartie hätte sich in einem normalen Ambitus bewegt. Aber die Betrachtung der Singstimmumfänge, im Baß G-e', im Tenor cis-h', zeigt, daß die Kantate im Original nicht gut höher gestanden haben kann.

Man wird also wohl davon auszugehen haben, daß uns die Kantate untransponiert vorliegt und die Violine der überlieferten Fassung ein anderes Instrument vertritt. Unterstellt man, daß dies ebenfalls ein Streichinstrument, und zwar ein solches gleicher Stimmlage war, so kommt unter den von Bach ver-

wendeten Instrumenten nur die Viola d'amore in Betracht. Die Viola d'amore aber eignet sich so gut, daß schlechterdings nicht daran zu zweifeln ist, daß der Part für sie bestimmt war.

Allgemein ist zu sagen, daß die Viola d'amore, die Bach in seiner Weimarer Zeit Ende 1714 in der Kantate 152 und um die Mitte der 1720er Jahre in Leipzig in der Johannes-Passion und in den Kantaten 36c und 205 mit Solopartien bedacht hat,⁵⁹ sich ausgezeichnet in unser Bild einer mit „Instruments doux“ besetzten Trauerkantate fügt und daß das Instrument sich auch bei Bachs Zeitgenossen gelegentlich in ganz ähnlichem Zusammenhang eingesetzt findet.⁶⁰ Das Instrument will, wie Mattheson sagt, „viel languissantes und tendres ausdrücken“; sein Klang sei „argentin oder silbern, dabey überaus angenehm und lieblich“⁶¹.

Zu den Eigentümlichkeiten des Instruments gehört, daß seine Spielsaiten – deren Zahl zwischen vier und sieben schwankt – gewöhnlich je nach der Tonart des zu spielenden Stückes gestimmt wurden, und zwar bevorzugt in den Tönen des Grunddreiklangs. Für g-Moll ist beispielsweise die Stimmung d-g-d'-g'-b'-d'' überliefert, für D-Dur d-a-d'-fis'-a'-d'' (bei sieben Saiten zusätzlich noch A).⁶² Ein besonderer Klangreiz entsteht durch die unter den Spielsaiten angebrachten Aliquotsaiten, die ebenso wie die Spielsaiten gestimmt werden und, da sie vor allem beim Anstreichen der leeren Saiten in Schwingung geraten, die Töne des Grunddreiklangs durch ihre Resonanz besonders auszeichnen.

Betrachtet man nun unter diesem Gesichtspunkt die obligate Streicherpartie der Arie „Ja, ja, ich halte Jesum feste“, so fällt es schwer, sich vorzustellen, daß der Part nicht für Viola d'amore entworfen sein sollte. Die thematisch-motivische Erfindung rechnet sichtlich mit dem Resonanzeffekt und zielt auf reichliche Verwendung der im D-Dur-Dreiklang gestimmten Leersaiten. Das gilt für den Themenkopf a'-d''-fis' ebenso wie für die Spielfiguren in T. 5–6, die auch abgewandelt und lagenversetzt den ganzen Satz hindurch vielfältig Gelegenheit zur Verwendung ungegriffener Saiten bieten – man betrachte etwa T. 7 Mitte bis 8 Mitte, T. 68–69 oder T. 108–109. Auch die absteigende Dreiklangswendung d''-a'-fis' in T. 19 (die aus dem Continuo stammt und später mehrfach wieder-

⁵⁹ Über die Verwendung der Viola d'amore bei Bach orientiert im einzelnen: U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 86–95.

⁶⁰ So in der oben in Fußnote 52 erwähnten Trauermusik von Riedel. Wohl ebenfalls eine Trauermusik ist die bei F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitung in der frühen evangelischen Kantate* (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10, Berlin 1965), S. 545, verzeichnete Aria „Einen guten Kampf hab ich“ von C. Ritter für 4 Stimmen, 2 Blockflöten, Viola d'amore, Streicher und Continuo. Telemann setzt in einer Kantate mit verwandter Thematik „Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen“ (zum 16. Sonntag nach Trinitatis, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. Mus. 1116) im Eingangschor und in beiden Arien („Der Tod erschrecke, wer er will“, „Ich gehe dir getrost entgegen“) eine Viola d'amore als konzertierendes Soloinstrument ein.

⁶¹ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 282 bzw. 283. Zit. nach Prinz, a. a. O., S. 93.

⁶² Nach Prinz, a. a. O., S. 88 ff.

kehrt) und ihre Fortführung in T. 20 und außerdem manches Detail der Erfindung wie beispielsweise die Sechzehntelfigur in T. 11 rechnen mit dem für das Instrument typischen Resonanzeffekt. Darüber hinaus trägt der wenig ausgreifende, über weite Strecken am Tonikabereich festhaltende modulatorische Verlauf des Satzes auf seine Weise dazu bei, daß die Qualitäten des Instruments zur Geltung kommen.

Für den 1. Satz wird man, da ein Umstimmen des Instruments zwischen den Sätzen schwerlich möglich gewesen ist, dieselbe Stimmung anzunehmen haben wie für Satz 4. Eine diesem Satz entsprechende Ausrichtung der Thematik und Motivik auf Dreiklangstöne – sei es in D-Dur, sei es in h-Moll – ist nicht zu beobachten. Geht es in der Baßarie um den „silbernen“ Klang der Resonanzsaiten, so zielt Bach im Eingangssatz mehr auf Zartheit und Verhaltenheit und den Ausdruck des Verlangens, die von Mattheson geschilderten Affektqualitäten des Instruments. Das feinziselierte, ausdrucksvolle instrumentale Hauptmotiv, das in T. 1 zunächst in der Flöte, dann in der Oboe und anschließend in T. 2 und 3, von Pausen unterbrochen, dreimal im Streicherpart erklingt, erinnert an die mit zwei Violen d'amore begleitete Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ der Johannes-Passion.

Die für die Violine ungewöhnlich tiefe Gesamtstimmelage der Streichersolopartien der Sätze 1 und 4 ist für die Viola d'amore völlig normal. Die Tatsache, daß der Ton g nirgends unterschritten wird, könnte mit der späteren Zuweisung des Parts an die Violine zusammenhängen; konkrete Anhaltspunkte für nachträgliche Hochoktavierungen lassen sich allerdings nicht finden.

Kehren wir zurück zu der allgemeineren Frage nach den Motiven, nach dem praktischen Interesse, das hinter den unterstellten Eingriffen in die originale Werkgestalt steht: Was ist geschehen? Ein Werk, das für eine sehr spezielle Aufführungssituation geschaffen worden war, hat den Weg in die allgemeine Kantorei- und Kantatenpraxis angetreten und ist dabei im Sinne des aufführungspraktischen Normalfalls verändert, angepaßt worden: Das gewöhnlich in Kirchenkantaten mitwirkende Streichorchester wurde, so gut es eben ging, einbezogen. Dabei fiel ihm als selbstverständliche Aufgabe die Begleitung des Schlußchorals zu. Außerdem wurde ihm der Begleitsatz des Accompagnato-Rezitativs – ohnehin in aller Regel Sache des Orchesters – zugewiesen;⁶³ die mit dieser Maßnahme erforderlich gewordene Bratschenstimme wurde hinzukomponiert. Die übrigen Sätze boten keine Möglichkeit, das Streichertutti zu beteiligen. Die selteneren und offenbar nicht verfügbare Viola d'amore wurde durch eine Solovioline ersetzt. Aus dem Gelegenheitswerk wurde eine Jahrgangskantate, aus der Trauermusik ein Kirchenstück auf Mariä Reinigung.⁶⁴

⁶³ Dies möglicherweise aus Unkenntnis der vom Komponisten vorgesehenen Besetzung; vgl. Fußnote 58.

⁶⁴ Möglicherweise wurde in diesem Zusammenhang auch der Text des Schlußchorals verändert. Die 1. Zeile lautet bei Penzel „Meinen Jesum laß ich nicht“ statt „Jesum laß ich nicht von mir“. Die letztere, allgemein gängige Lesart findet sich sowohl bei Picander als auch im Textabdruck der Ponickau-Gedenkausgabe; außerdem wird die Strophe auch in Steinhäusers Gedächtnispredigt in dieser Form zitiert (S. 47) – sie wird demnach wohl auch so gesungen worden sein. Vielleicht handelt es sich um eine nachträglich eingesetzte regionale Textvariante. Eigenartigerweise findet sich diese Lesart noch ein-

Wer für diese Veränderungen verantwortlich ist, ist heute nicht mehr mit Sicherheit zu sagen. Die Ersetzung der Viola d'amore durch Violine ist ein nahegelegender Notbehelf, den wir aus Bachs eigener Praxis kennen.⁶⁵ Es ist also nicht ausgeschlossen, daß es sich hierbei um eine von Bach selbst vorgenommene Besetzungsänderung handelt.

Die Einbeziehung des Streichorchesters aber geht aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf Bach zurück. Die im Zuge der Besetzungserweiterung hinzugefügte Bratschenstimme im *Accompagnato-Rezitativ* stammt sichtlich von einem Bearbeiter von bescheidener Kunstfertigkeit und hat, wie gesagt, anscheinend um 1755, als Penzel seine Partiturabschrift anfertigte, noch gar nicht existiert.⁶⁶

Ob die von Penzel überlieferte liturgische Bestimmung für Mariä Reinigung auf einer Umwidmung des Werkes durch Bach selbst beruht, ist in hohem Maße zweifelhaft. Zwar liegt die Weiterverwendung von Gelegenheitswerken im liturgischen Standardrepertoire gottesdienstlicher Sonn- und Festtags-Hauptmusiken durchaus auf der Linie der Bachschen Praxis. Aber auf der anderen Seite drängt sich doch der Gedanke auf, daß die Anpassung der Kantate an den Typus der orchesterbegleiteten Gottesdienstmusik und die Änderung der Zweckbestimmung des Werkes keine voneinander unabhängigen Maßnahmen waren, sondern, da sie dieselbe Tendenz – vom Besonderen zum Allgemeinen – zeigen, von ein und derselben Hand stammen. Der Verdacht wird durch den Quellenbefund genährt: Wie die von fremder Hand hinzukomponierte Bratschenstimme, so findet sich auch die liturgische Bestimmung *In Festo Purificationis* nur in Penzels Stimmensatz, nicht aber in der Partitur. Es besteht mithin Grund zu vermuten, daß auch sie erst aus den Jahren nach 1755 stammt.

VIII

Am Ende unserer Untersuchung ist Bachs Kantate wieder das, was sie einst war: Trauermusik für Ponickau. Das Erscheinungsbild des Werkes allerdings hat sich gewandelt. Wir sind ein Stück weit hinter die musikalischen Quellen zurückgegangen und haben unter fremden Zusätzen und nachträglichen Änderungen die ursprüngliche Werkgestalt freizulegen versucht. Dabei ergab sich umrißhaft das Bild einer bemerkenswert klein, dabei außerordentlich farbig besetzten Kantate, deren Instrumentalapparat außer dem Continuo lediglich eine Querflöte, eine Oboe d'amore und eine Viola d'amore umfaßt. Die Einbeziehung des Streichorchesters erwies sich als nachträgliche Erweiterungsmaß-

mal bei Bach, und zwar in der Kantate 154, die anscheinend in Bachs vorleipziger Zeit zurückreicht (vgl. M. Helms' Hinweise im Krit. Bericht zu NBA I/5, S. 77 f.), nicht aber in der in Leipzig entstandenen Kantate 124.

⁶⁵ Vgl. Prinz, a. a. O., S. 86 f. (BWV 245) u. 94 f. (BWV 36/36b).

⁶⁶ Allerdings erscheint in Penzels Partitur mit der Besetzungsangabe *Viol. 2* beim zweiten Instrumentalsystem des *Accompagnato-Rezitatifs* bereits ein einzelner Hinweis auf zusätzliche Streicherbesetzung. Vielleicht enthielt Penzels Vorlage um 1755 die Kantate in einer „Zwischenfassung“, die die Mitwirkung eines Streichorchesters ohne Bratsche vorsah? Oder sollte es sich hier um eine von Penzel (später?) konjizierte, gar nicht auf die Kopiervorlage zurückgehende Besetzungsangabe handeln? – Siehe auch Fußnote 58.

nahme, die Bratschenstimme des Accompagnato-Rezitativs als von fremder Hand hinzugefügt und die Streichersolopartie des Eingangssatzes und der Baßarie als ursprünglich für Viola d'amore bestimmt. Offen bleiben mußte die Frage, wie der Begleitsatz des Accompagnato-Rezitativs im Original besetzt war: Die beiden Obligatstimmen könnten von den beiden Blasinstrumenten gespielt worden sein, doch kommt ebensogut eine der verschiedenen möglichen Kombinationen Blasinstrument + Viola d'amore in Betracht. Für den Schlußchoral wird man Colla-parte-Führung der Obligatinstrumente mit Sopran, Alt und Tenor anzunehmen haben.

Ein bedeutsames Nebenergebnis unserer Untersuchung besteht in der Erkenntnis, daß der zweite Teil der Ponickau-Trauermusik keine Originalkomposition, sondern Parodie war und auf eine Vertonung von Lehms' Kantatendichtung „Liebster Gott, vergißt du mich“ zum 7. Sonntag nach Trinitatis zurückging, die schlechterdings nur aus Bachs Feder gestammt haben kann.

Leider hat dieses Werk keine weiteren Spuren hinterlassen. Allenfalls könnte sich der Choral der Kantate in einem der beiden Sätze erhalten haben, die unter dem Titel „Warum betrübst du dich, mein Herz“ in Breitkopfs Ausgabe *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge*⁶⁷ unter den Nummern 145 (BWV 420) und 299 (BWV 421) erscheinen und sich keiner bekannten Kantate zuordnen lassen. Doch muß der Choral, wie etwa ein Blick auf das Schwesterwerk BWV 199 lehrt, keineswegs als Kantionalsatz behandelt gewesen sein.⁶⁸ Über die Besetzung des verschollenen Werkes wird man mit einiger Sicherheit sagen können, daß auch sie sehr klein gewesen ist. Wenn unsere Deutung zutrifft und die Besetzungsdisposition des Eingangssatzes der Kantate 157 Ergebnis eines situationsbedingten Kompromisses zwischen intendierter Vollstimmigkeit und aufführungspraktisch Möglichem ist, standen für den zweiten Teil der Trauermusik keine weiteren Vokalsolisten und auch keine weiteren Instrumentalisten zur Verfügung. Vor allem: Wäre im zweiten Teil ein Streichorchester beteiligt gewesen, so hätte Bach es zweifellos von vornherein in die Konzeption des ersten Teils einbezogen; es mußte in seinem Interesse liegen, den ersten Teil so zu gestalten, daß er auch äußerlich mit dem als Komposition ja bereits vorliegenden zweiten ein einigermaßen in sich geschlossenes Ganzes bildete. Es liegt daher nahe anzunehmen, daß die beiden Teile weitgehend die gleiche Besetzung aufwiesen, zumindest aber von denselben Kräften darzustellen waren. Unser Versuch, die verschollene Kantate chronologisch einzuordnen, hatte zwei mögliche Entstehungsdaten erbracht: Leipzig 1725 und Weimar 1714. Wir hatten

⁶⁷ Teil I–IV, Leipzig 1784–1787.

⁶⁸ Die Lehms'sche Kantatendichtung von 1711 scheint auf einen speziellen, sozusagen theatralischen Effekt abgezielt zu haben: Nach Lehms' Vorstellungen – denen Graupner in seiner Komposition allerdings nicht gefolgt ist – sollte der Choral wohl keine Einzelnummer bilden, sondern in das im Textdruck folgende Rezitativ hineingesungen werden, das sich mit der Wendung „Da mir so süße Lieder Durch meine Seele gehn“ anscheinend auf die im Augenblick erklingende Liedstrophe bezieht. In diesem Sinne ist wohl auch Lehms' Hinweis „Der Choral wird gesungen“ zu verstehen. In dem ganzen Textjahrgang 1711 sind die Kirchenlieder sonst einfach mit der Angabe „Choral.“ oder „Chor.“ versehen; die singuläre „Regieanweisung“ meint also wohl tatsächlich etwas Besonderes.

die Entstehung im Jahre 1714 wegen der zeitlichen Nachbarschaft zu der ebenfalls auf Lehmscher Dichtung fußenden Kantate 199 als „etwas wahrscheinlicher“ bezeichnet, im übrigen die Datierungsfrage jedoch offengelassen. Nun führen uns die soeben angestellten Besetzungsüberlegungen in dieser Frage noch ein Stück weiter: Während das Streichorchester in keiner der in Leipzig entstandenen und in gesicherter Werkgestalt vorliegenden⁶⁹ Perikopenkantaten fehlt, finden sich unter den entsprechenden Werken der Weimarer Zeit immerhin vereinzelt solche in nichtorchestraler, dabei ähnlich exquisiter Instrumentalbesetzung: so BWV 18 „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ mit einem Quartett von vier Bratschen; und in dem für unsere Kantate in Betracht kommenden Jahr 1714 BWV 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ mit der aparten, der Instrumentation der Ponickau-Trauermusik nahestehenden Farbkombination Blockflöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da gamba. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die verschollene Lehms-Vertonung also eine Weimarer Kantate.⁷⁰

Kehren wir noch einmal zu dem zurück, was uns von Bachs Trauermusik erhalten geblieben ist: Die Erkenntnis, daß der zweite Teil Parodie war, zieht naheliegenderweise die Frage nach sich, ob dies nicht auch für den ersten zu gelten habe. Die Frage ist wohl zumindest im Blick auf die Kantate als Ganzes zu verneinen: Der vom Verstorbenen selbst festgelegte Eingangstext war vorgegeben gewesen, ebenso wohl der Schlußchoral. Was den Eingangssatz betrifft, so ist auch wegen der Besetzungsbesonderheiten nahezu ausgeschlossen, daß er von Bach als Ganzes, mit ebendiesem Text aus einer bereits vorhandenen Kantate übernommen werden konnte; und die Anpassung einer vorhandenen Musik an den Text, dessen Wortlaut ja unantastbar war, hätte wohl irgendwelche Spuren hinterlassen. Auch bei den beiden Soloarien ergeben sich aus dem musikalischen Befund keine Anhaltspunkte für eine Umtextierung.⁷¹ Allenfalls

⁶⁹ Mit dieser Einschränkung sei speziell die chronologisch nicht sicher einzuordnende und in einer nicht über alle Zweifel erhabenen Werkfassung überlieferte Kantate 158 ausgeschlossen. Auch bei diesem Werk stützt sich die Überlieferung ausschließlich auf Penzelsche Abschriften; vgl. den Krit. Bericht zu NBA I/10 (A. Dürr), S. 161 ff.

⁷⁰ Was die Besetzung des Werkes betrifft, so haben wir in Weimar bekanntlich mit Querflöte und Oboe d'amore noch nicht zu rechnen. Vielleicht sah die Originalfassung stattdessen Blockflöte und gewöhnliche Oboe vor. Die Kantate könnte dann eventuell durch Tieftransposition um eine kleine Terz der Instrumentalbesetzung angepaßt worden sein, die wir vom ersten Teil der Trauermusik her kennen. Aber auch tiefgreifende Besetzungsumdispositionen sind nicht auszuschließen; und andererseits könnten die Instrumentalsolisten vom ersten zum zweiten Teil der Trauermusik ihre Instrumente gewechselt, beispielsweise könnte der Querflötenspieler zur Blockflöte gegriffen haben.

⁷¹ In der Baßarie gibt es allerdings eine deklamatorisch etwas auffällige Stelle: In T. 77, am Ende des ersten Rezitativeneinschubs, werden die Worte „So kann mein Geist recht freudig rasten“ durch eine den Textfluß merklich störende Achtpause nach dem Wort „kann“ unterbrochen. Die Textdrucke haben hier, anders als Penzel, den Wortlaut: „So kann, so muß ich freudig rasten“ – inhaltlich blasser, aber deklamatorisch besser. Vielleicht hat bei Bach zuerst der Wortlaut der Textdrucke gestanden? – Weitere, deklamatorisch und inhaltlich allerdings unsignifikante Textdivergenzen finden sich in T. 74 und 91 desselben Satzes: In T. 74 haben die Drucke „Ach“ statt „Ei“, in T. 91 „noch heute von mir“ statt „noch von mir heute“.

58

❧ (0) ❧

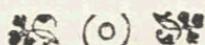
Der selbst die Liebe heißt.
 Ach! Eintrachtsvoller Geist /
 Wenn wird er dir doch nur
 Sein Himmels-Zion geben?
 Mir eckelt mehr zu leben /
 Drum nimm mich Jesu hin.
 Mir graut vor allen Sünden /
 Laß mich dich Wohnhaus finden /
 Wo selbst ich ruhig bin. D. C.

Andacht auf den siebenden Sonntag nach Trinitatis.

Liebster Gott/vergistu mich!
 Vergistu mich in meiner Noth /
 Da sich der bitter Tod
 In dieser Wüsteney der Welt
 Vor mein Gesicht stellt?
 Liebster Gott vergistu mich?
 Vergistu mich / da ich
 Nach einem Bissen trachte /
 Und hier vor Hunger fast verschmachte?
 Liebster Gott vergistu mich!
 Vergistu mich in dieser Stunde /
 Da mir das Herze bricht?
 Ja ja / du hörst mich nicht /
 Und ich geh hier zu Grunde.
 Liebster Gott vergistu mich!

Liebster Gott vergistu mich!
 Herz und Seele will sich scheiden /
 Und dich Marter-volle Leiden
 Preß mir heißes Blut heraus:
 Ach der Trost ist leyder aus /
 Und du kränckst mich jämmerlich /
 Liebster Gott vergistu mich!

Bei diesen Worten muß
 Ein Schwere durch meine Seele gehen /
 Denn Gott läßt mich ganz trostlos stehen.
 Es ist genug Herr Jesu laß mich sterben/
 Herr



59

Herr Jesu laß mich sterben /
Und mein versprochenes Theil
In deinem Himmel erben.

Der Tod soll mir mein Angenehmstes
seyn.

Die zunge schwachet schon /
Die Lebens-Geister stiehn davon /
Und ich kan diß kaum sagen :

Was soll ich mich noch ferner also plagen /
Und meinen Tod lebendig bey mir tragen /
Der Welt Ade vertilget meine Pein.

Weil ich noch lallen kan /

So nim / o Gott / den letzten Seuffzer an :

Es ist genug / Herr Jesu laß mich ster-
ben /

Der Tod soll mir mein allerliebstes seyn.
Der Choral wird gesungen

Warum betrübstu dich mein Herz 2c.

Mein Geist erholte sich wieder /

Da mir so süsse Lieder

Durch meine Seele gehn.

Nun hab ich Trost genug / nun will ich auch bestehen !

Hör auf zu winseln und zu klagen /

Hör auf / und fasse dich mein Geist.

Gott läßt dich süßem Trost vernehmen /

Drum darffstu dich nicht ferner grämen :

So lange Gott noch ewig heist /

Darffstu allhier noch nicht verzagen D.C

Andacht auf den achten Sonntag nach Trinitatis.

Greyfre dich gerechter Himm

Und straffe die verführte Welt.

Sie will zwar Gott Herr / Herr! be-
nennen /

Thm

Verdacht wecken könnte die für Picander ungewöhnliche – ungewöhnlich kunstvolle – Gedichtform der Baßarie „Ja, ja, ich halte Jesum feste“. Der Text besteht aus sechs Arienversen, die zunächst in der gewohnten Weise en bloc auftreten, dann aber noch ein zweites Mal erscheinen, und zwar nun aufgegliedert in Zeilenpaare, zwischen die jeweils einige Rezitativzeilen eingeschaltet sind. Die poetische Form, die hier Pate gestanden hat, ist die Glosse. Und der Verdacht, der aufkommen könnte, ist, daß die kunstvolle Gedichtform dem sonst eher einfachen Strukturen zuneigenden Picander durch eine bereits komponierte Arie vorgegeben war. In der Tat muß man bei Picander lange suchen, bis man auf ein formales Gegenstück stößt. Ein solches findet sich in der Arie „Ein Blick von deinen holden Augen“ aus einer Leipziger Hochzeits-Tafelmusik mit dem Titel *Liebe und Gegenliebe* aus dem Jahre 1725 im 1. Band der Gedichte.⁷² Die Gedichtform ist Picander 1727 demnach jedenfalls nicht neu gewesen. Freilich könnte es sich auch bei jener Tafelmusik um eine Dichtung zu bereits vorhandener Musik gehandelt haben. Der oben geäußerte Verdacht läßt sich also nicht völlig entkräften, allerdings auch nicht weiter erhärten. Möglicherweise gab es andere, innere Gründe: Vielleicht fühlte sich Picander zur Verwendung der entlegenen Gedichtform in dem neu zu verfassenden Teil der Trauermusik durch die in ähnlicher Weise „rhapsodisch“ zwischen Rezitativ und Arie pendelnde Gestaltung des zwischen der ersten Arie und dem Choral stehenden Textkomplexes der Lehmschen Dichtung angeregt; vielleicht ging es darum, den neu zu schaffenden Teil der Trauermusik auch auf dieser Ebene möglichst eng mit dem bereits vorhandenen zu verknüpfen.

Für den künstlerischen Rang der Musik ist die Parodiefrage letztlich ohne Bedeutung – er steht außer Zweifel. Es bleibt zu hoffen, daß die Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ unter den neuen Aspekten, die sich nun für die Ausführung in wiederhergestellter Originalgestalt ergeben, aus dem Schattendasein, das sie – nicht ohne Grund, aber unverdient – bislang in der Praxis führte, heraustritt.⁷³

⁷² S. 404 der von mir benutzten 3. Auflage, Leipzig 1736.

⁷³ Herrn Dr. Alfred Dürr, Göttingen, sei für die Durchsicht des Aufsatzmanuskripts und mancherlei Kritik und Anregung freundlich gedankt. – Eine Ausgabe der rekonstruierten Originalfassung der Kantate erscheint im Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart.

„Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung

M

Von William H. Scheide (Princeton, N. J.)

Der doppelchörige Kantatensatz BWV 50 über den biblischen Text Offenbarung 12,10 ist jüngst in einer kritischen Neuausgabe vorgelegt worden: NBA I/30, herausgegeben von Marianne Helms; Notenband (1973), S. 141 ff., und Krit. Bericht (1974), S. 136 ff. Die Hauptquelle für das Werk besteht in einer Partiturskopie (P 136), als deren Schreiber Hans-Joachim Schulze neuerdings Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) identifiziert hat.¹ Gerlach war mit Bach seit dem Beginn von dessen Leipziger Zeit verbunden und wirkte ab 1729 als Organist und Musikdirektor der Neukirche zu Leipzig.

Die Fugenanlage des Werkes ist von Werner Neumann analysiert worden (*J. S. Bachs Chorfolge*, Leipzig 1938, S. 37 f.; ebenda Tafeln 22a und 22b mit den Erläuterungen der Hauptkontrapunkte). Er bezeichnet sie als Permutationsfuge, und seine Sigla werden in der nachfolgenden Diskussion beibehalten, jedoch modifiziert: Neumanns Kontrapunkt „5“ wird von uns in Kp. „1^{inv}“ (es handelt sich um eine freie Umkehrung von Kp. „1“) und Neumanns Kp. „6“ folglich in Kp. „5“ umbenannt.

In der Satzstruktur finden sich nicht wenige Merkwürdigkeiten. Da sind zunächst Einklänge und Oktaven im Kontrapunkt, so zwischen Continuo und Kp. 3 in T. 18 f., 25 f., 86 f. und 93 f. (die letzten beiden in Außenstimmen). Das gleiche geschieht zwischen Continuo und Kp. 1 in T. 32, 46, 53 und 107, ebenso mit Kp. 2 in T. 21, 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110 und 117. Kp. 2 und 5 bilden Quinten in T. 56 und Quintparallelen in T. 96 und 117.

Eine vollständige Bereinigung solcher satztechnischer Fehler ließe sich bei einer Revision des Notentextes kaum durchführen, zumal deren Ursprung wohl beim Komponisten zu suchen wäre.

Weitere satztechnische Mängel, gewiß auch dem Komponisten zuzuschreiben, begegnen in der 2. Oboe innerhalb eines wichtigen Orchester-Ostinatomotivs. Oboe 2 bildet Einklänge bzw. Oktaven mit Kp. 1 in T. 29 f., 43 f. (Violine 2), 97 f., 104 f. (Viola) und mit Kp. 2 in T. 31, 99 und 113. Der Fehler mit Kp. 1 wird in T. 50 f. und 111 f., derjenige mit Kp. 2 in T. 45, 52 und 106 dagegen vermieden.

Ein etwas komplizierterer Fall begegnet in T. 34 und 116. Oboe 1 bildet Einklänge mit Kp. 2 und Oboe 2 das gleiche mit Kp. 1^{inv}. Der Fehler in Oboe 1 wird hinreichend korrigiert in T. 48, 55 und 109, und zwar mit einer für Moll und Dur passenden Version, während die neue Führung von Oboe 2 bei den Molleinsätzen in T. 48 und 55 wiederum Einklänge mit Kp. 1 und 5 erzeugt. Fehlerfrei bleibt nur eine weitere Änderung im Dureinsatz von T. 109, doch wäre diese Gestalt nicht für einen Molleinsatz brauchbar. Das Instrument an dieser Stelle ist Violine 2, vermutlich mit Rücksicht auf das der Oboe nicht erreichbare tiefe

¹ H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, S. 19 ff., zu Gerlach S. 33–37.

h. Hingegen gäbe es bei den anderen Dureinsätzen in T. 34, 102 und 116 mit fis⁴ und e⁴ als tiefsten Tönen keine Umfangsunterschreitung für die Oboe. Da die für T. 109 gefundene Lösung sehr gut auch für T. 102 gelten könnte, erscheint es merkwürdig, daß in T. 102 f. Kp. 2 zur Vermeidung von Fehlern geändert und der siebente Takt von Kp. 2 und 3 den Oboen 1 und 2 in T. 103 zugewiesen wird.

Diesen Beobachtungen seien zwei Tatsachen gegenübergestellt: (1) bei BWV 50 handelt es sich um eine Permutationsfuge, (2) sie ist für Doppelchor und Orchester geschrieben. Permutationsfugen gibt es in größerer Zahl, wie Neumanns erwähnter Abhandlung zu entnehmen ist. An Werken für Doppelchor und selbständig geführtes „einfaches“ Orchester existieren hingegen nur noch das „Osanna“ aus der h-Moll-Messe sowie der zugehörige Eingangschor der Kantate BWV 215 „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“. Dieses Satzpaar nebst seiner mutmaßlich gemeinsamen Vorlage (BWV Anh. 11) stammt aus den 1730er und 1740er Jahren; im Unterschied hierzu setzen Bachs Permutationsfugen 1707/08 in Mühlhausen ein und – wie gezeigt werden soll – gehören überwiegend in die Weimarer Zeit (1713–1715) sowie in das erste Leipziger Amtsjahr.² Demzufolge gehören Permutationsfugen sowie Doppelchorsätze mit

² In der Matthäus-Passion kommt der gleichzeitige Einsatz von Mitwirkenden zweier Chöre 36mal vor (Numerierung im folgenden nach NBA II/5). In einem Fall (Nr. 33) wirken nur Solisten mit (Evangelist, zwei falsche Zeugen und der Hohepriester in Matth. 26,60–63a), in sechs weiteren Fällen Chor II und Solisten von Chor I (Nr. 19, 20, 27a, 30, 60, 67). In Nr. 29 werden beide Chöre und beide Orchester zusammengefaßt, um einen ausgedehnten Choralchorsatz für vier Singstimmen und selbständig geführtes Orchester darzubieten. In 16 weiteren Sätzen werden beide Chöre sowie Instrumente zu lediglich vierstimmigem Satz zusammengezogen: viermal handelt es sich um Turbae und ähnliches (Nr. 45b, 50b, 50d, 63b), zwölfmal um schlichte Choralsätze (Nr. 3, 10, 15, 17, 25, 32, 37, 40, 44, 46, 54, 62). Bei drei Sätzen werden die Chöre in gleicher Weise verdoppelt, mit Ausnahme des Anfangsteils; in Nr. 66b enthalten die ersten vier Takte einen siebenstimmigen Satz (nur die Baßstimmen sind identisch, das Orchester ist colla parte geführt), zu Beginn von Nr. 58b und besonders von Nr. 58d antworten die Chöre einander. In Nr. 45a ist das „Barrabam“ sechsstimmig. Für zwei Chöre und zwei Orchester verbleiben acht Sätze: Nr. 1, 4b, 27b, 36b, 36d, 41b, 53b, 68. – Diese Verwendung von zwei getrennten Orchestern unterscheidet die Matthäus-Passion vom Osanna der h-Moll-Messe, dem Eingangschor der Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) sowie dem Chorsatz BWV 50. Unter den erwähnten acht Sätzen der Passion enthält Nr. 36b in nur fünf Takten eine achtstimmige quasi-fugische Exposition, bei der beide Orchester den entsprechenden Chören zugeordnet sind und die Singstimmen verstärken. In den restlichen sieben Sätzen werden Doppelchor und -orchester mehr zu antiphonalen Effekten (bei oftmals ziemlich homophonem Satz) als zur kontrapunktischen Bereicherung benutzt. Beispielsweise beginnt Nr. 27b mit einer vierstimmigen Fugenexposition für Chor und Basso continuo. Im Unterschied zum Beginn von BWV 50 werden die Chorstimmen von Instrumenten verdoppelt. Der Rest des Satzes, ausgenommen die letzten acht seiner 72 Takte, kann als auf dem Prinzip der Antiphonie aufgebaut gelten; beide Chöre und beide Orchester sind in mannigfaltiger Wechselhörigkeit eingesetzt, gelegentlich mit viertaktigen Phrasen wie bei den vier aufeinanderfolgenden Sopraeinsätzen nach der Exposition, anderwärts mit nur kurzen Einwüfen wie „Blitze“, „Donner“, „zertrümmre“. Die letzten acht Takte sind in der gleichen Art siebenstimmig gesetzt, wie oben bei Nr. 66b geschildert. Besonders

selbständigem Orchester nicht unbedingt in die gleiche Zeit. Da BWV 50 jedoch unbestreitbar auf dem Permutationsprinzip aufgebaut ist und dieses durchaus bachisch erscheint, drängt sich die Vermutung auf, jemand anderes als der Komponist des Werkes könnte für dessen doppelhörige Bearbeitung verantwortlich gewesen sein. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß in der Handschrift *P 136* der zweite Chor immer auf den letzten vier Systemen jeder Akkolade notiert ist, also sogar unterhalb des Continuo. Diese durchaus ungewöhnliche Anordnung könnte als Indiz dafür gelten, daß der zweite Chor nicht zu Bachs ursprünglicher Satzkonzeption gehörte, sondern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde.

I

Diese Möglichkeit gilt es nun sorgfältig zu prüfen. Beginnen wir mit den Streicherstimmen in T. 112–115. Das *fis'* in der 2. Violine, T. 113, ist falsch; es muß *g'* heißen. Das Sechzehntel *cis'* am Schluß von T. 114 in der Viola verdient gleichfalls einige Überlegungen. Es wäre möglich, daß dieses *cis'* – weil unmittelbar gefolgt von *c'''* in Trompete 1 – lediglich ein Beispiel für Bachs bekannte harmonische Kühnheit darstellt. Denkbar wäre aber auch, daß die charakteristische Figuration, die das *cis'* in T. 114 herbeiführt, aus der Viola-Stimme in T. 100 f. kopiert wurde.

Wenn aber die Streicherstimmen in T. 100 f. denjenigen in T. 114 f. entsprechen, gilt das gleiche zumindest für die Streicher in T. 98 f. und 112 f. In beiden Fällen lautet nur die 1. Violine gleich, und es ist zu fragen, warum die anderen Stimmen verschieden verlaufen. Ein Unterschied besteht darin, daß T. 112 f. Kp. 5 (im 2. Alt) enthält, T. 98 f. aber nicht. Wenn die entsprechenden Takte von Kp. 5 mit der Viola aus T. 98 f. kombiniert werden, entsteht eine ungewöhnliche Häufung von Einklängen:

kennzeichnend für unseren Zweck sind die Instrumentalstimmen. Sie enthalten keine selbständigen Fugeneinsätze, sondern haben nur die antiphonale Wechselwirkung beider Chöre zu überhöhen (häufig mit eigener, unabhängiger Wechselhörigkeit). Einer gemeinsamen Continuo-Stimme stehen je zwei selbständige Streicher- und Holzbläsergruppen gegenüber, die letzteren jeweils mit zwei Oboen und zwei – einstimmig geführten – Flöten besetzt. Diese Anlage – das gilt entsprechend auch für die anderen Sätze – unterscheidet sich deutlich von dem Befund bei BWV 50. Die Verdoppelung getrennter Chöre durch spezielle Orchester gehört ohne Zweifel nicht in die Entstehungszeit der Johannes-Passion (1723–)1724, hat aber viel Ähnlichkeit mit dem Verfahren bei der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226 aus dem Jahre 1729 sowie allenfalls mit Sätzen wie „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 (hier reichen die Quellen nicht vor 1726 zurück).

Den letzten ausgenommen, vermeidet die Viola in T. 112 f. alle diese Einklänge. Andererseits bestimmt diese – auf dem D-Dur-Dreiklang aufgebaute – Viola-stimme die Eingangsnote sowie die entsprechende Dreiklangstruktur der 2. Violine, und gerade dort ist die letzte Note (ein Dreiklangston!) offensichtlich falsch. Anscheinend ist dieser unzweifelhafte Fehler das Ergebnis einer Verketzung von Umständen, die letzten Endes durch die Bezugnahme auf T. 98 f. hervorgerufen wurde. Entsprechend wird auch das oben erwähnte *cis'* in der Viola-stimme (T. 114) durch die ähnliche Figuration in T. 100 bedingt sein und nicht etwa Bachs harmonischer Kühnheit entspringen.

Schwer einzusehen ist, warum Bach während des Kompositionsvorganges beim Erreichen der Takte 112–115 nichts Besseres im Sinn gehabt haben sollte, als sich mechanisch an den Takten 98–101 zu orientieren. Dagegen spricht schon die Tatsache, daß die Fugenbeantwortung in T. 98–101 real, in T. 112–115 dagegen tonal verläuft. Sollte aber jemand anderes, von begrenzterer kompositorischer Einsicht, Bachs Satz umgearbeitet haben – beispielsweise durch Hinzufügung eines zweiten Chores –, so könnte jener durchaus nach analogen Passagen Ausschau gehalten und nicht zwischen wirklichen und nur scheinbaren Entsprechungen unterschieden haben. Dies wäre besonders wahrscheinlich, wenn die ursprünglichen Streicherstimmen in T. 111–117 mit dem Chor *colla parte* gegangen sein sollten, statt die antiphonalen Ostinati zwischen Oboen und Continuo zu ergänzen.

Betrachten wir nunmehr die zweite Hälfte der Fuge, T. 69–117. In T. 83–96 stehen den Einsätzen von Kp. 1 in Alt 1 und Tenor 1 Einsätze von Kp. 1^{inv} in Alt 2 und Tenor 2 gegenüber. Bei dem entsprechenden Einsatz in T. 97–103 (Baß 1 und 2 mit Kp. 1 bzw. Kp. 1^{inv}) wird nur Baß 1 durch den Continuo verdoppelt, während Baß 2 ohne Verdopplung bleibt und die drei Oberstimmen von Chor 2 mit denen von Chor 1 identisch sind. In T. 104–117 bietet der Chorsatz eine T. 29–35, 43–49 oder 50–56 verwandte Technik, wobei jeweils ein Chor Kp. 1 oder Kp. 1^{inv} hervorhebt, während der andere Chor die übrigen Kontrapunkte singt.

Bei den sieben Einsätzen in T. 29–56 und 97–117 bieten die beiden Chöre niemals mehr als fünf Kontrapunkte zugleich. Die einzige Ausnahme findet sich in T. 90–96. Hier aber ist der Kontext höchst ungewöhnlich, wie sich aus der schematischen Darstellung der Struktur dieses zweiten Fugenteils ergibt:

T.	Anzahl der Kp.	Benutzte Stimmen
69– 75	1	im wesentlichen Sopran 2
76– 82	2	Sopran 2, Sopran 1
83– 89	4	Sopran 1–2, Alt 1–2
90– 96	6 ³	Sopran 1–2, Alt 1–2, Tenor 1–2
97–103	5	Chor 1 und 2
104–110	5	Chor 1 und 2
111–117	6	Chor 1 und 2 sowie Kp. 1 in Trompete 1

³ Der einzige Einsatz in der gesamten Fuge, wo Kp. 1–5 sowie 1^{inv} gleichzeitig in den Chorstimmen auftreten.

Im T. 97 setzen die Chorbässe ein, um die Fugenexposition zu vervollständigen, die reale Stimmenzahl nimmt jedoch ab. Dies erscheint so eigenartig und unbachisch, daß auch ein Verdacht auf die vorangegangenen Umkehrungseinsätze in Alt und Tenor fällt. Würden sie getilgt, so entstünde folgender Aufriß:

69– 75	1	im wesentlichen Sopran 2
76– 82	2	Sopran 2–1
83– 89	3	Sopran 2–1, Alt 1
90– 96	4	Sopran 2–1, Alt 1, Tenor 1
97–103	5	?

Das sukzessive Anwachsen von einer bis auf fünf Stimmen erscheint wesentlich sinnvoller, doch entsteht ein Problem hinsichtlich der Stimmenverteilung in T. 97 ff., und zwar durch die Vereinigung der beiden Soprane gegenüber der Aufspaltung der einsetzenden beiden Bässe. Dies zwingt Sopran 2, Kp. 4 zweimal nacheinander zu singen. Durch Zuweisung der freien Umkehrung (entsprechend T. 29 ff.) an den 2. Sopran⁴ und Aussparen des 2. Basses ließe sich eine solche Wiederholung vermeiden. Eine ähnliche Kombination – Kp. 1^{inv} in der Oberstimme über einem Einsatz von Kp. 1 in der tiefsten Stimme – findet sich in T. 36–42 (Baßeinsatz, Oboe 1 in Umkehrung).

Die Takte 90–93 muten der 3. Oboe⁵ sowie dem 2. Tenor Schwieriges, wenn nicht gar Unausführbares zu. Die Behandlung der 3. Oboe – Notation im Violinschlüssel, häufige Verwendung des Tons a (in T. 90–93 neunmal; ein Austausch mit der Viola wäre leicht möglich gewesen) – ist atypisch, wenn nicht unbekannt in einer Bachschen Originalpartitur. Gleiches gilt für Tenor 2, der in T. 90–93 neunmal das hohe a zu singen hat. Obgleich Bach häufig schwierige (Solo-) Tenorpartien schrieb, ist eine vergleichbare Stelle für den Chortenor in Bachs autographen Partituren nicht nachweisbar.

Weitere Anhaltspunkte dafür, daß ein unerfahrenerer Komponist als Bach die erhaltene Gestalt von BWV 50 zu verantworten hat, mögen aus den Beispielen 2–8 gewonnen werden:

② 29

The image shows a musical score for measures 29-36 of BWV 50. It consists of three staves: Alto 2 (top), Tenore 2 (middle), and Basso 2 (bottom). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The Alto 2 part has a treble clef and contains a melodic line with some chromaticism. The Tenore 2 part has a treble clef and contains a similar melodic line. The Basso 2 part has a bass clef and contains a more rhythmic accompaniment. There are some unusual notations, such as a sharp sign above a note in the Alto 2 part in measure 30.

⁴ Eine derartige Verwendung von Kp. 1^{inv} am Schluß der Exposition könnte einem Bearbeiter den Gedanken an eine Voraussetzung in den vorangehenden Alt- und Tenoreinsätzen nahegelegt haben, als es um die Vorbereitung einer Fassung für Doppelchor ging.

⁵ Offensichtlich eine normale Oboe, wie aus Kopftitel und Notationsweise in P 136 zu schließen ist.

③ 36

Oboe 2
Oboe 3

Detailed description: This system contains two staves for Oboe 2 and Oboe 3. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Oboe 2 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Oboe 3 part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

④ 43

Alto 2
Tenore 2
Basso 2

Detailed description: This system contains three staves for Alto 2, Tenore 2, and Basso 2. The Alto 2 part has a melodic line with some grace notes. The Tenore 2 part has a similar melodic line. The Basso 2 part provides a steady accompaniment with eighth notes.

⑤ 50

Violino 2
Viola

Detailed description: This system contains two staves for Violino 2 and Viola. The Violino 2 part has a melodic line with some grace notes. The Viola part provides a steady accompaniment with eighth notes.

⑥ 69

Alto 1
Tenore 1
Basso 1
Alto 2
Tenore 2
Basso 2

Detailed description: This system contains six staves for Alto 1, Tenore 1, Basso 1, Alto 2, Tenore 2, and Basso 2. The Alto 1 and Tenore 1 parts have melodic lines with some grace notes. The Basso 1 part provides a steady accompaniment. The Alto 2, Tenore 2, and Basso 2 parts provide a steady accompaniment with eighth notes.

⑦ 104

Alto 2

Tenore 2

Basso 2

⑧ 111

Alto 1

Tenore 1

Basso 1

Die melodische Armut dieser Innenstimmen steht in denkbar schärfstem Kontrast zu den Bachschen Kp. 1–5 (vgl. Neumann, a. a. O., Tafel 22) und findet keinerlei Entsprechung in irgendeinem anderen Doppelchorsatz Bachs. Der naheliegende Vergleich mit T. 75 ff. der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn“ (BWV 225), wo der zweite Chor mit anmutig fließender Stimmführung die harmonische Stütze für die Fugensexposition des ersten Chores („Die Kinder Zion...“) bildet, zeigt besonders deutlich die Steifheit der Tonwiederholungen an entsprechenden Stellen in BWV 50. Auch im Osanna der h-Moll-Messe (sowie in BWV 215/1) finden sich anstelle der schwerfälligen Akkordik von BWV 50 transparente Unisonopartien (T. 26 ff.) oder bei realer Achtstimmigkeit (T. 108 ff.) eine sorgfältige Differenzierung zwischen den einzelnen – gleichwertigen – Stimmen, wie es auch für die doppelchörigen Motetten charakteristisch ist. BWV 50 enthält kein Beispiel eines derartig gestalteten achttimmigen Chorsatzes.

Zu vergleichen wären schließlich die Kontrapunkte in ihrer schematischen Darstellung bei Neumann (a. a. O., Tafel 22) bzw. in ihrem wirklichen Verlauf in der Partitur. Kp. 2 zum Beispiel beginnt mit der höchsten Note und steigt eine Duodezime herab. Auch Kp. 4 beginnt, nach einer langen übergehaltenen Note, einen Abwärtsgang. Daher ließ es sich kaum vermeiden, den Eintritt des 2. Soprans in T. 78–82 (Kp. 2) und 94 ff. (Kp. 4) so zu modifizieren, daß die Sopranstimmlage erhalten blieb. Ähnlich verfahren wurde mit Baß 2 in T. 115 (Kp. 4). Der Dezimensprung im Tenor 1, T. 38 (Kp. 2) verfolgt das gleiche Ziel, ebenso der Oktavfall in T. 41, der einen Stimmführungskonflikt bewirkt (vgl. Beispiel 9, 4. Achtel).

Die Möglichkeit, daß der 2. Chor den Zusatz eines anonymen Bearbeiters darstellt, wird noch deutlicher greifbar, wenn man sich den ursprünglichen Vokal-

⑨

41

Soprano 1

Alto 1

Tenore 1

Basso 1

satz vorstellt. Es wurde bereits bemerkt, daß die beiden vollen Chöre niemals mehr als fünf Kontrapunkte zugleich darbieten. Daher wäre zu überlegen, ob der ursprüngliche kontrapunktische Satz von BWV 50 von einem fünfstimmigen Chor ausgeführt worden sein könnte und welche Stimmenverteilung gegebenenfalls die richtige wäre.

Betrachten wir zunächst den Sopran von Chor 2. Chor 2 tritt in neun Abschnitten in Erscheinung, von denen aber nur acht zu untersuchen sind, da in T. 97–103 Sopran 1 und 2 zusammengehen. In T. 35 sind beide Soprane ebenfalls kombiniert, aber von dieser Stelle abgesehen liegt der Einsatz von Sopran 2 ab T. 29 im Altregister, das heißt, er überschreitet niemals *c*“, dies in völliger Übereinstimmung mit der bei Bach üblichen Behandlung der Altstimme. Gleiches gilt für die Sopran-2-Einsätze in T. 69, 83 und 90. Auch für den Einsatz in T. 76 träfe es zu, wäre dieser nicht – wie oben erwähnt – ab T. 78 in die höhere Oktave versetzt.

Somit zeigt sich, daß von acht Sopran-2-Einsätzen fünf ohne weiteres als Alt-Einsätze konzipiert gewesen sein könnten. Diejenigen in T. 43 und 111 überschreiten das Altregister, dafür bewegt sich beim Fugengebinn ab T. 111 Sopran 1 im Altbereich. Dasselbe gilt für den Sopran-1-Einsatz in T. 104 mit Ausnahme des *a*“ in T. 108. Wenn man jedoch die Gestalt des Kp. 5 (die diese Note fordert) durch diejenige ersetzt, wie sie Alt 2 in T. 114 f. bringt, gelangt auch dieser Einsatz in die Altlage. Somit verbleiben allein die Takte 43 ff., in denen Sopran 1 und 2 getrennte Stimmen (Kp. 1 und 4) aufweisen und jeweils die Altlage überschreiten.

Betrachten wir nun die Streicherstimmen in T. 50 ff. Violine 2 und Viola in Beispiel 5 lassen vermuten, daß sie das Werk eines Bearbeiters sind. Und wenn Kp. in Violine 1 eine Oktave tiefer transponiert würde, ergäbe sich wiederum eine Altstimme, die dem Alt 1 mehr Abwechslung beschern würde als die Wiederholung von Kp. 5. Gäbe es demzufolge Einsätze von Kp. 1 im Baß, T. 36 ff., und Alt, T. 50 ff., dann sollte in T. 43 ff. auch ein Tenoreinsatz stehen, damit der Eindruck einer Gegenexposition erweckt würde. Erreichbar wäre dies durch eine Vertauschung von Tenor 1 und Sopran 2 an dieser Stelle. Der Tenoreinsatz erschiene in singbarer, wenngleich ungewöhnlich tiefer Lage (wie die entsprechenden Baß- und Alteinsätze), während der Sopran 2 wiederum ins Altregister rückte. Folglich ergibt sich die Möglichkeit, bei jedem Fugeneinsatz

mit zwei Sopranen mindestens einen von diesen in ursprünglicher Altlage anzunehmen. Hier ist daran zu erinnern, daß die obenerwähnten Veränderungen der verschiedenen Kontrapunkte sich jeweils nur auf Sopran, Tenor und Baß beziehen und die Altstimmen hiervon ausgenommen sind. Somit läßt sich für die Originalfassung von BWV 50 ein fünfstimmiger Chorsatz annehmen, und zwar mit der ungewöhnlichen Stimmenverteilung Sopran, Alt 1, Alt 2, Tenor und Baß (S, A 1, A 2, T, B).

Wie bereits angedeutet, ist die Permutationsanlage von BWV 50 für eine Schaffensperiode bei Bach typisch, in der die Doppelchörigkeit keine Rolle spielt. Demzufolge ist die doppelchörige Struktur von BWV 50 höchstwahrscheinlich sekundärer Natur. Der hypothetische originale Permutationsfugensatz für S, A 1, A 2, T und B mit Kontrapunkten in fünfzehn fugischen Perioden ließe sich folgendermaßen schematisch darstellen:

Takte:	1	8	15	22	29	36	43	50
Stim- Kontra- men: punkte:								
Tr 1					1			
S				1	2	3	4	5
A 1					1 ^{inv.}	2	3	4
A 2			1	2	3	4	5	1
T		1	2	3	4	5	1	2
B	1	2	3	4	5	1	2	3
Harmonische Stufen:	D → A → D → A → D → A → e → h(→fis)							
Reale (R) bzw. tonale (T) Einsätze	R	T	R	T	R	R	R	R

Takte:	69	76	83	90	97	104	111
Stim- Kontra- men: punkte:							
Tr 1							1
S		1	2	3	4	1	2
A 1	1	2	3	4	1 ^{inv.}	5	1 ^{inv.}
A 2			1	2	3	4	5
T				1	2	3	4
B					1	2	3
Harmonische Stufen:	D → A → D → A → D → A → D → (→G)						
Reale (R) bzw. tonale (T) Einsätze	R	T	R	T	R	T	T

II

Bislang hat man angenommen, daß BWV 50 aufgrund seines Textes für das Michaelisfest (29. September) mit der Epistellegung Offenbarung 12,7-12 komponiert worden sei. Wir folgen dieser Annahme und gehen überdies davon aus, daß von allen Wirkungsstätten Bachs nur Leipzig den Michaelistag festlich beging.⁶ Entsprechend wäre BWV 50 eine Leipziger Permutationsfuge mit der ungewöhnlichen Chorbesetzung S, A 1, A 2, T, B für den Michaelistag. Gibt es nun weitere Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung?

In Kapitel III/1 seines Buches über „Bachs Chorfüge“ spricht Neumann von dem „Permutationsprinzip“. Den Kern des entsprechenden Repertoires bilden 28 Beispiele einschließlich BWV 50 (S. 14-37). Auf den restlichen 15 Seiten des Kapitels nennt Neumann zusätzlich 13 permutationsorientierte Sätze (S. 38, Anm. 54: 6; S. 38 f.: 3; S. 44-47: 1; S. 49 f.: 3). Die nachfolgenden Sätze fallen gemäß der Neumann seinerzeit noch unbekanntem „neuen Chronologie“ in Bachs Leipziger Jahrgang I von 1723/24:

Neumann S.	Jahrgang I / BWV	Gesamtzahl
14-37	76/1, 24/3, 105/1, 69a/1, 238 (Sanctus), 238 (Pleni), 243a/7, 243a/11, 245/38, 67/1, 104/1	11
38 (Anm. 54)	75/1, 46/1, 65/1	3
38 f.	64/1	1
44-47	245/54	1
49 f.	40/1, 181/5	2
		<hr/> 18

Es wäre möglich, daß der Chorsatz BWV 181/5 vorleipziger Ursprungs ist und auf einen jetzt verschollenen Text komponiert war. Andererseits gehört ein von Neumann nicht berücksichtigter Satz („Sie aber vernahmen“, gegen Ende von BWV 22/1) zweifellos in den Jahrgang I; er enthält mindestens vier Kontrapunkte, dargeboten in 16 Perioden.⁷ Läßt man den – in Ermangelung von Originalquellen undatierbaren – Chorsatz BWV 50 beiseite, so ergibt sich eine Gesamtzahl von 40 Permutationsfugen, von denen 18 (oder 45 Prozent) in Bachs erstes Leipziger Amtsjahr fallen.

Nun zeigt sich, daß der 29. September 1723 zu den wenigen Festtagen in Jahrgang I gehört, zu dem sich keine musikalischen Originalquellen erhalten haben. Da aber Bach während dieses Jahres offensichtlich bestrebt war, zu jeder sich bietenden Gelegenheit eigene Kompositionen aufzuführen – neugeschaffene oder entsprechend eingerichtete ältere Werke –, so wäre zu überlegen, ob nicht

⁶ Zweifellos wurde der Michaelistag weder in Weimar noch in Köthen gefeiert, und auch für Bachs Mühlhäuser Zeit (29. September 1707) läßt sich kein entsprechendes Werk postulieren.

⁷ W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1947, 4. Aufl. 1971, bemerkt hierzu: „Fugierter Chorsatz (Quintkanonentwicklungen).“

auch BWV 50 dieser Zeit zuzuordnen ist, einer Zeit, in der Bach sich nachweislich am stärksten mit dem entsprechenden Kompositionstyp beschäftigt hat. Gleichwohl bleiben hier einige Fragen offen, insbesondere hinsichtlich der ungewöhnlichen Fünfstimmigkeit des Chorparts, aber auch in bezug auf die – von Arnold Schering⁸ so genannte – „rätselvolle Isoliertheit“ des Satzes, der die Einbettung in einen Werkzusammenhang vermissen läßt.

Bezüglich des ersten Problems wäre darauf hinzuweisen, daß im I. Jahrgang fünfstimmige Chöre durchaus vorkommen. Das Hauptbeispiel⁹ besteht im *Magnificat Es-Dur* BWV 243a; hinzu kommt „Der Himmel lacht“ BWV 31 vom Ostersonntag 1724 (Wiederaufführung einer Weimarer Komposition, des frühesten Beispiels eines fünfstimmigen Chorsatzes bei Bach). Das einzige Werk aus späteren Jahren, das fünfstimmige Chöre enthält, ist die *h-Moll-Messe* BWV 232. Alle erwähnten Chöre weisen jedoch die Stimmenverteilung S 1, S 2, A, T, B auf.

Hier wäre auf eine merkwürdige und häufig übersehene Tatsache hinzuweisen.¹⁰ Als Bach für das am 1. Weihnachtstag 1723 aufgeführte und wohl in dem vorangehenden „tempus clausum“ der Adventszeit geschriebene *Es-Dur-Magnificat* BWV 243a seine Kompositionspartitur einzurichten begann, schrieb er in die Besetzungsleiste für den Eingangschor zunächst „Sop. / Alto 1. / Alto 2. / Ten. / Baß.“, änderte es aber alsbald in „Sop. 1. / Sop. 2. / Alto.“. Der Chorbeginn auf S. 2 der Originalpartitur (P 38) zeigt deutlich eine Schlüsselung für zwei Soprane, doch finden sich Spuren ursprünglicher Altschlüssel im zweiten Sopransystem noch auf S. 4 und 5. So scheint es, als habe Bach bei BWV 243a zunächst instinktiv an eine Besetzung mit S, A 1, A 2, T und B gedacht, die er dann freilich nicht realisierte. Die ursprüngliche Stimmenverteilung könnte dadurch mitbedingt gewesen sein, daß der Michaelistag (29. September) und mit ihm Komposition und Aufführung von BWV 50 zur Zeit der Anlage von P 38 erst wenige Wochen zurücklagen. Trifft diese Annahme zu, so kommt auch von dieser Seite her der 29. September 1723 als terminus ad quem für BWV 50 in Frage.

Hinsichtlich der Stimmenverteilung bei Sopran und Alt mit der ungewöhnli-

⁸ A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 3. Aufl. Leipzig 1950, S. 196 (geschrieben im November 1929 als Einführung in eine Studienpartitur von BWV 50). Schering nahm an, daß BWV 50 einen Kantatenbeginn darstellte und ursprünglich ein Eingangsritornell enthielt. Ein derartiges Ritornell war jedoch entbehrlich, sofern andere Sätze dem Chorsatz vorangingen; vgl. aus Jahrgang I beispielsweise BWV 24/3.

⁹ Ein Gegenbeispiel könnte die Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227 für S 1, S 2, A, T, B darstellen, sofern sie sich dem fraglichen Zeitraum sicher zuweisen ließe. Seit B. F. Richter (BJ 1912, S. 9 ff.) gilt der Trauergottesdienst vom 18. Juli 1723 für Johanna Maria Kees als terminus ad quem. Seither ermittelte archivalische Belege (namentlich eine von Martin Petzoldt, Leipzig, ermittelte „Programmfolge“ der Trauerfeier vom 18. Juli 1723) sprechen eher gegen eine solche Zuweisung. Vgl. auch NBA III/1 Krit. Bericht, S. 105 f. (K. Ameln). Wie BWV 50 ist auch BWV 227 nur abschriftlich überliefert.

¹⁰ Zum Folgenden noch keine Erkenntnisse in NBA II/3 Krit. Bericht, S. 38 (A. Dürr). Vgl. aber *Job. Seb. Bach, Magnificat D-Dur* BWV 243 nach den Quellen hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1979, S. 76 (Nachwort).

chen Lösung S, A 1, A 2 Ende September 1723 wäre auf die neukomponierten Sopranpartien aus der mittleren und späteren Trinitatiszeit 1723 aufmerksam zu machen. Eine bedeutsame Folge von Solosätzen für Sopran fällt auf den 9., 11., 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis (BWV 105/5, 179/5, 77/3, 25/5); außerdem dürfte die Weimarer Kantate BWV 199 mit ihren acht Solosopransätzen am 11. Sonntag nach Trinitatis aufgeführt worden sein. Die entsprechenden Daten fallen sämtlich in die Zeit vor Michaelis (Mitte Juli bis Ende August 1723) und bezeugen das Vorhandensein eines fähigen Sopranisten. In der Überlieferung von Bachs Kantatenjahrgang I folgt dann eine Lücke, die mit dem 19. Trinitatissonntag endet. Von dort an bis zum 1. Advent (insgesamt neun Festtage) findet sich nur eine einzige neukomponierte Sopranarie, der verhältnismäßig anspruchslose Satz BWV 89/5. Hier deutet sich eine Reduktion der Rolle des Soprans an, die man damit erklären könnte, daß der gute Sopranist des Sommers 1723 nicht mehr verfügbar war und es vielleicht bis Weihnachten dauerte, ehe Bach wieder genügend befähigte Sopransänger hatte. In der späten Trinitatiszeit finden sich deutlich mehr Arien für Alt, wenngleich diese Solopartien keineswegs hervorstechen (BWV 48/4, 109/5, 89/3, auch BWV 60/2, 3 und 4). Somit ergibt sich, daß die Besetzung mit zwei Alt-Chorstimmen wahrscheinlich auf einen zeitweiligen Mangel an Sopranisten zurückgeht. Die Besetzung von BWV 50 mit S, A 1, A 2, T, B wäre damit ebenso zwanglos zu erklären wie die Zuteilung der Stimmen in der ursprünglichen Konzeption von BWV 243a.

III

Zu lösen bleibt schließlich Scherings Problem der „rätselvollen Isoliertheit“ von BWV 50. Wir beginnen unsere Überlegungen mit dem Hinweis auf die zahlreichen Wiederaufführungen von Weimarer und Köthener Werken innerhalb des Jahrgangs I. Vor allem bei Köthener Werken hatte Bach wenig Bedenken, die Texte zu verändern und die Werke einer Bestimmung zuzuführen, die vom ursprünglichen Anlaß weit entfernt war. In verschiedenen Fällen enthielten die Leipziger Fassungen neu komponierte und eingeschobene Sätze, wie die folgende Übersicht zu Jahrgang I zeigt.

Festtag	BWV	Weimar	Köthen	für Leipzig hinzugefügte Sätze	
				Rezitative	Choräle
Estomihi	23		×		×
Mariä Heim- suchung	147	×		×	×
7. nach Trini- tatis	186	×		×	×
Orgelweihe	194		×	wahrscheinlich	×
26. nach Trini- tatis	70	×		×	×
2. Ostertag	66		×		×
3. Pfingsttag	184		×		×

Von den sieben Werken mit zugefügten Chorälen enthalten BWV 23, 147 und 186 figurierte Choralsätze und BWV 194, 70, 66 und 184 einfache. Nur drei dieser Kantaten sind für reguläre Sonntage bestimmt, ein erneuter Hinweis auf die Bevorzugung von bereits existierenden Werken für die hohen Feste in Jahrgang I.

Die folgende Übersicht nennt die besonderen Feste in Bachs erstem Amtsjahr, dazu die sicher oder wahrscheinlich auf älteres Gut zurückgehenden Werke:

Johannistag		Mariä Reinigung	
Mariä Heimsuchung	147	Mariä Verkündigung	182
Ratswechsel	119(?)	1. Ostertag	31
Michaelis		2. Ostertag	66
Reformationsfest		3. Ostertag	134
1. Weihnachtstag	63	Himmelfahrt	
2. Weihnachtstag		1. Pfingsttag	172
3. Weihnachtstag		2. Pfingsttag	173
Neujahr		3. Pfingsttag	184
Epiphantias			

Nehmen wir an, daß BWV 119 wenigstens teilweise schon vor 1723 entstanden ist, dann bestanden zehn oder mehr als die Hälfte der 19 Festtagskantaten in ihrer wesentlichen Substanz schon vor Leipzig, also ein höherer Prozentsatz, als er für den Jahrgang I insgesamt gilt. Für Michaelis kann die neue Chronologie weder ein altes noch ein neugeschaffenes Werk benennen. Überraschend bescheiden sind die neukomponierten Werke für Johannis und für Mariä Reinigung (BWV 167 und 83), da sie außer den Chorälen keine Chorsätze enthalten. Auch die Himmelfahrtskantate BWV 37 erscheint nicht übermäßig festlich, mißt man sie an Kompositionen für die umgebenden regulären Sonntage (beispielsweise BWV 44 für den Sonntag nach Himmelfahrt). Nur in der Zeit von Weihnachten bis Epiphantias gibt es eine Gruppe neuer Werke besonders festlichen Charakters (BWV 40, 190, 65). Das noch verbleibende Festtagsstück, BWV 64 zum 2. Weihnachtstag, ohne obligate Blechbläser, bildet einen willkommenen Kontrast zu seinen brillanten Nachbarwerken. Insgesamt scheinen von den nachweisbaren 19 Festtagskantaten nur drei sowohl neu komponiert als auch in festlichem Klang konzipiert zu sein.

Der Überblick über die Festtagskantaten des Jahrgangs I erlaubt zwei wichtige Rückschlüsse auf diese 19 Werke: (1) Der Anteil von Werken aus der Zeit vor Bachs Leipziger Amtsantritt ist, verglichen mit dem Jahrgang als Ganzem, ungewöhnlich hoch; (2) unverkennbar ist die Tendenz Bachs, in die älteren Werke mit textlichen und musikalischen Änderungen, vor allem aber durch den Einschub neukomponierter Sätze, einzugreifen.

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick auf die Kantate „Ein feste Burg“ zum Reformationsfest. Die Gestalt, in der sie in BG 18 ediert wurde, läßt sich wie bei BWV 50 nicht durch Originalquellen rechtfertigen. Allgemein wird angenommen, daß es sich hier um eine spätere, wahrscheinlich Leipziger¹¹ Erwei-

¹¹ 1723 fiel das Reformationsfest auf den 23. Sonntag nach Trinitatis. In Dürr Chr war deshalb BWV 163 für den 31. Oktober 1723 in Betracht gezogen worden, doch spricht

terung einer Weimarer Okulikantate auf einen Text Salomon Francks handelt, und der ursprüngliche Text ist für die Mehrzahl der Sätze – mit Ausnahme von BWV 80/1 und 80/5 – erhalten geblieben. Diese beiden Sätze scheinen die bei weitem anspruchsvollsten Stücke der Kantate zu sein, und von beiden existieren merkwürdigerweise Einzelabschriften mit lateinischer Textunterlegung durch Wilhelm Friedemann Bach.¹² Angenommen, wir besäßen nur den gedruckten Okulitext von Salomon Franck und die Abschriften von BWV 80/1 und 5 – könnte man dann nicht wie bei BWV 50 auch bei BWV 80/1 und 5 mit Schering von „rätselvoller Isoliertheit“ sprechen? Zu fragen wäre auch, ob jemand auf die Idee kommen würde, daß die Sätze BWV 80/1 und 5 gemäß Bachs Intention zu dem Franckschen Okulitext gehören könnten.

Nach alledem ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der Befund von BWV 50 sich auch in dieser Richtung interpretieren ließe. Sollte BWV 50 in der Tat Zusatz zu einem vor Bachs Leipziger Zeit entstandenen Werk sein (dessen Musik offenbar verloren ist), so wäre zunächst zu überlegen, ob diese verschollene Komposition Weimarer oder Köthener Ursprungs gewesen sein könnte. Einen Fingerzeig geben gewisse Eigenheiten einiger neukomponierter Kantaten der späten Trinitatiszeit in Bachs Jahrgang I. Beispielsweise erfordern BWV 48 für den 19. Sonntag nach Trinitatis (3. Oktober 1723, also unmittelbar nach Michaelis) sowie zwei Wochen später BWV 109 nur Alt- und Violoncellisten. Diese Kombination ist ungewöhnlich, und weitere, so eng beieinanderliegende Beispiele sind nicht bekannt. Ein drittes Werk, in Jahrgang I später erscheinend, ist dann die nachweislich auf ein Köthener Urbild zurückgehende Kantate BWV 134. Verschiedene Arien in BWV 48 und 109 orientieren sich in ungewöhnlichem Maße an Tanzmodellen (vgl. vor allem den Menuettcharakter von BWV 109/5), und auch dies deutet auf Köthener Einfluß (vgl. hierzu noch BWV 194). Auch sind die Continuostimmen von BWV 48 atypisch, indem sie – entsprechend den Köthener Stimmen von BWV 134a – die Arien unbeziffert bieten.

Diese Anzeichen, so schwach sie sein mögen, legen nahe, einen Blick auf die Texte Christian Friedrich Hunolds zu werfen, von denen Bach in Köthen einige komponiert hat. Zu dieser Werkgruppe, deren Musik größtenteils verschollen ist, gehört die Glückwunschkantate BWV 66a zum Geburtstag des Fürsten Leopold am 10. Dezember 1718. Für diesen Anlaß schuf Hunold zwei Texte, und es ist unwahrscheinlich, daß Bach den einen ohne den anderen komponiert haben sollte. Der zweite Text, „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ (BWV Anh. 5), ist der einzige Hunoldsche Text, der mit einem für einen Chorsatz geeigneten biblischen Zitat (Ps. 103,21) beginnt. Da Bachs Jahrgang I verhältnismäßig viele Eingangschöre über biblische Texte aufweist, hätte auch BWV Anh. 5 sich in dieser Eigenschaft für 1723 anbieten müssen. Der Psalm-

nichts für die Annahme, daß das Reformationsfest zugunsten eines „normalen“ Sonntags hätte zurücktreten müssen.

¹² Die Originale in Berlin („Gaudete omnes populi“, P 72) bzw. Washington D. C., Library of Congress („Manebit verbum domini“); eine Abschrift des letztgenannten Satzes in *Am. B.* 596. Entgegen Marianne Helms (NBA I/30 Krit. Bericht, S. 139) gingen Einzelabschriften des 18. Jahrhunderts nach Bachschen Chorsätzen nicht notwendigerweise auf Eingangschöre (wie im Falle von BWV 19/1) zurück.

vers spricht von Gottes Dienern, den Engeln, die auch zum Thema der Lesungen von Michaelis gehören. Auch die zweite Arie spielt darauf an mit den Worten „der Seraphinen / Und der Himmels-Fürsten Amt“. Der Streit Michaels mit den abgefallenen Engeln klingt in der Schlußarie an:

Wehre den Feinden und steure dem Toben,
Streite mit deiner allmächtigen Hand.

Kurzum, BWV Anh. 5 erscheint als Michaelistext weit besser geeignet als so manche anderen Texte, die Bach aus älteren Werken für seinen Jahrgang I adaptierte.¹³ Wir haben damit also den Text eines von Bach in Köthen komponierten Werkes bestimmt, das zur Übernahme in den Jahrgang I zu Michaelis überaus gut geeignet war und überdies – entsprechend dem Fall von BWV 80 – Raum für eine Integration des mächtigen Chorsatzes BWV 50 bot. Und da wir Gründe dafür aufzeigen konnten, daß eine um Michaelis 1723 lokalisierte Gruppe von Kantaten Köthener Merkmale aufweist (BWV 48 und 109), liegt in der Tat der Schluß nahe, Bach habe BWV 50 als Finalsatz für seine Adaption von BWV Anh. 5 zu Michaelis 1723 komponiert.

IV

Fassen wir nunmehr unsere Untersuchung zusammen. Wir nehmen an, daß Bach für den Michaelistag 1723 seine Köthener Kantate „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ BWV Anh. 5 bestimmte. Dabei dürfte er Hunolds Text zumindest leicht revidiert,¹⁴ vielleicht auch ein zusätzliches kurzes Tenorrezitativ mit den Worten „Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel“ eingeschoben haben als Überleitung zu dem neukomponierten Epistelvers Offenbarung 12,10. Der groß angelegte Chorsatz wird mit der Stimmenverteilung S, A 1, A 2, T, B auf einen zeitweiligen Mangel an Sopranstimmen Rücksicht genommen haben. Das Orchester erinnert an das festliche Ensemble von BWV 69a zum vorangehenden 12. Sonntag nach Trinitatis (15. August 1723).

Über manche Eigenarten des Chorsatzes, für den die Originalquellen fehlen, lassen sich lediglich Vermutungen anstellen. Das gilt sowohl für die Frage,

¹³ Um den Text von BWV Anh. 5 dem Michaelistag anzupassen, waren folgende Textänderungen unumgänglich: 2. Rezitativ, Zeile 3 „mich“ in „zwar“, Zeile 6 „Ruhm“ in „Geist“, 3. Rezitativ, Zeile 4 „meinen Scepter“ in „lebenslang mich“.

¹⁴ Möglicherweise erfolgte außerdem eine Revision des Notentextes sowie beispielsweise ein Zusatz von Blasinstrumenten, doch zeigt der Vergleich zwischen BWV 173a und 173 bzw. 134a und 134, daß dies nicht immer zu erwarten ist. – Wenn BWV Anh. 5 am selben Tag wie BWV 66a in Köthen aufgeführt worden ist, könnte das Werk in der gleichen Tonart wie BWV 66a gestanden haben, also in D-Dur (sofern BWV 66 die Tonart von BWV 66a bewahrt hat). BWV 50 hätte mit der Wahl der Tonart D-Dur dann Rücksicht auf das bereits Vorhandene genommen. Die weltliche Kantate BWV 66a und die „bey gehaltenem Gottes-Dienste“ aufgeführte Kantate BWV Anh. 5 waren sicherlich bei verschiedenen Gelegenheiten und zu verschiedenen Tageszeiten aufgeführt worden, so daß die beiden Werken gemeinsame Tonart keinen Anlaß zu Bedenken gab. Entsprechend BWV 79 hätte BWV Anh. 5 auch in G-Dur stehen können und wäre möglicherweise mit zwei Hörnern besetzt gewesen.

welche Stimme Alt 1 und welche Alt 2 sein soll, als auch für die problematische Oboe 3, die im Original vielleicht sogar fehlte. Offen bleibt auch die Frage der „Solo“- und „Tutti“-Passagen. Denkbar wäre, daß die erste fünfstimmige Exposition (T. 1–36) solistisch ohne instrumentales *colla parte* ausgeführt wurde und daß dann bei der zweiten Exposition (T. 36–57) das duplierende Orchester zum Chortutti hinzutrat.

Des weiteren kann man annehmen, daß die Originalpartitur dieses Finalsatzes auf einem separaten Faszikel zur Einlage in die Köthener Partitur von BWV Anh. 5 notiert war. Dadurch könnte sich auch die unterschiedliche Überlieferung erklären. Die Partitur von BWV Anh. 5 ist völlig verloren (einschließlich des dort vermutlich nachgetragenen Tenorrezitativs), während die Partitur des Schlußchores BWV 50 offensichtlich in die Hand eines Musikers geriet, der eine Bearbeitung dieses Einzelsatzes für erforderlich hielt. Diesem Musiker standen augenscheinlich zwei Chöre zur Verfügung, und er konnte somit versuchen, gewisse Kontrapunkte, die ihm nicht hörbar genug erschienen, besser herauszuheben. Vielleicht mißverstand er auch den Solo-Tutti-Aufbau des Satzes und ließ darum das Orchester schon in T. 1–28 mitgehen. Die von ihm solcherart präparierte Partitur war wohl die von Marianne Helms in NBA postulierte „Zwischenquelle“¹⁵ von BWV 50. Diese wäre dann in die Hände von Carl Gotthelf Gerlach gelangt, der danach die Abschrift *P 136* anfertigte, die heute die Hauptquelle für BWV 50 darstellt. Da freilich Gerlach lange neben Bach in Leipzig wirkte, käme auch er für die Bearbeitung des Originalsatzes und die Herstellung der „Zwischenquelle“ in Frage. Eines läßt sich jedoch mit Gewißheit ausschließen: daß Bach selbst irgend etwas mit der „Zwischenquelle“ oder auch mit Gerlachs Abschrift *P 136* zu tun gehabt habe.¹⁶

Unsere Diskussion hat viele Punkte berührt und die Argumentation manche Aspekte aufgegriffen. Sie sind alle miteinander verbunden und stützen sich gegenseitig. Somit entsteht ein dichtes Netz von Fakten, Analogien und Hypothesen. Hypothesen und Rückschlüsse wurden gestützt durch Fakten und Analogien, die aus der neuen Chronologie gewonnen werden können. Allerdings kann das Ergebnis unserer Überlegungen kaum mehr als ein Indizienbeweis sein, und so sollte man auch vor der Behauptung zurückschrecken, irgend etwas sei „bewiesen“. Folgerungen sind keine Beweise, das müssen wir immer wieder festhalten, wenn wir mit den Bachschen Quellenmaterialien umgehen. Die neue Chronologie bringt in dieser Beziehung ungewöhnlich viele Anregungen. Sie liefert kaum Beweise, doch in ihrem Beziehungsreichtum verlangt sie, daß Dinge immer wieder durchgespielt, geprüft, zurückgewiesen, verbessert und schließlich einsehbar und verständlich aufbereitet werden. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Studie über einen der gewiß großartigsten Bachschen Chorsätze.

¹⁵ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 142.

¹⁶ Nach den Schriftmerkmalen zu urteilen, gehört *P 136* in Gerlachs spätere Amtszeit und ist vermutlich nach 1750, vielleicht sogar nach 1755 geschrieben. Ein von Gerlach aufgeführtes doppelchöriges Werk liegt in einem anonymen Sanctus in D-Dur vor (Partitur BB *Mus. ms.* 30240, Handschrift Gerlachs, zugehörige Stimmen ebenda, *Mus. ms. anon.* 1542). – Anm. der Schriftleitung aufgrund von Hinweisen von Andreas Glöckner (Leipzig).

Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Im Vorwort zu Bd. 11/1 der (alten) Bach-Gesamtausgabe berichtete Wilhelm Rust 1862 über den Verlust „eines einstimmigen, in mehrere Arien abgetheilten Magnificat für Sopran und kleines Orchester“, von dessen Echtheit er sich ehemals mit eigenen Augen überzeugt habe, dessen Verbleib ihm aber unbekannt sei. Jahrzehntlang beklagte die Bach-Forschung seitdem diesen scheinbar endgültigen Verlust, unternahm jedoch nichts zur Aufklärung des Falles. Lange Zeit wurde nicht einmal eine Mitteilung Ernst Otto Lindners aus dem Jahre 1864 zur Kenntnis genommen, die wenigstens über die Hintergründe des Geschehens Auskunft gibt: „Manches ist auch spurlos verschwunden, so z. B. ein einstimmiges Magnificat, welches vor mehreren Jahren Herr Prof. Dehn besitzen wollte, und von welchem er, damals auf gespanntem Fuße mit der Bachgesellschaft, in meiner Gegenwart es zeigend, bemerkte: ‚Das soll die Bachgesellschaft aber nicht in die Hände kriegen.‘“¹

Daß Lindners Behauptung, Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858), seinerzeit Kustos der Musikabteilung der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin, habe der 1850 begonnenen Bach-Gesamtausgabe ein Werk vorsätzlich entziehen wollen, einen wahren Kern enthält, wird aus den Umständen der Wiederentdeckung deutlich. Sie gelang erst 1940 durch den englischen Musikwissenschaftler William Gillies Whittaker, der das Manuskript in der Staatlichen Bibliothek M. E. Saltykov-Šcedrin zu Leningrad auffand. Daß es sich dabei um die von Rust und Lindner gemeinte Handschrift handelte, geht aus Dehns Echtheitsbestätigung hervor:

„Die hier vorliegende Composition des ‚Magnificat‘ nach der deutschen Übersetzung: Lucas I. v. 46. für eine Singstimme mit Begleitung einer Flöte, einer Violine u. Continuo, ist von Johann Sebastian Bach eigenhändig geschrieben und stammt aus seinen jüngeren Jahren, muthmaßlich vor 1720.

Berlin, den 1sten Octobr. 1857

Professor S. W. Dehn

Custos der Königlichen Bibliothek in
Berlin“

Dehn hat dem Manuskript außerdem folgende Widmung beigefügt: „An Herrn Alexis von Lwoff – Maitre de la cour, senateur et directeur de la chapelle imperiale de Russie à St. Petersbourg.“ Allem Anschein nach hatte Dehn seine Absicht am besten dadurch verwirklichen zu können geglaubt, daß er die Handschrift in ein osteuropäisches Land verschenkte, wo sie schwerlich jemand suchen würde.² In der Tat blieb die Quelle, die Lwoff bald nach dem Emp-

¹ Zur *Tonkunst*, Berlin 1864, S. 161, erstmalig wieder herangezogen in: H.-J. Schulze, *Das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 und sein Komponist*, Mf 21, 1968, S. 44 f.

² In ähnlicher Weise und vielleicht mit der gleichen Absicht scheint Dehn Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle verschenkt zu haben. Vgl. BJ 1977, S. 120 ff. (C. Wolff).

fang der damaligen Petersburger Bibliothek überlassen hatte, bis 1940 – bedingt durch Kriegs- und Nachkriegsverhältnisse sogar bis 1954 – praktisch unbekannt. Erst dann konnten Alfred Dürr und Frederick Hudson im Zusammenhang mit Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe das angebliche Bach-Autograph prüfen und es eindeutig als Kompositionsniederschrift eines unbekanntenen Komponisten bestimmen, so daß BWV Anh. 21 von der Liste der echten Bach-Werke zu streichen war.³ Solchen gesicherten Forschungsergebnissen zum Trotz haben einige Verleger und Herausgeber das Werk dennoch als möglicherweise von Bach stammend veröffentlicht.⁴

Die Frage nach dem wirklichen Autor schien sich relativ leicht beantworten zu lassen, als der Katalog der Magdeburger Telemann-Gedenkausstellung von 1967 eine als „Titelseite des Autographs von Telemanns Kantate ‚Singet dem Herrn‘ 1708 (Original in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen)“ bezeichnete Handschriftenprobe abbildete, die in jeder Hinsicht das genaue Gegenstück zur Leningrader Partitur des „Kleinen Magnificat“ darstellt. Ein entsprechender Beitrag von Hans-Joachim Schulze wies denn auch das sogenannte „Kleine Magnificat“ ohne weiteres Georg Philipp Telemann zu.⁵

Gleichwohl blieben einige Zweifel bestehen: Eine nachträgliche Anfrage in Kopenhagen ergab, daß die Zuschreibung der dort verwahrten Partitur an Telemann von späterer Hand stammt, andere gesicherte Telemann-Autographe aus so früher Zeit waren nicht zu erlangen; beim Vergleich mit Eigenschriften Telemanns von 1719 und später waren gewisse Divergenzen nicht zu übersehen, und schließlich bereitete auch die biographische Einordnung einige Schwierigkeiten.⁶ So mußte – bis zur Auffindung neuer Belege – die Zuweisung von BWV Anh. 21 an Georg Philipp Telemann mit einem Fragezeichen versehen werden, während die Datierung auf etwa 1708 weiterhin als gesichert gelten konnte.⁷

Die Lösung des Rätsels bahnte sich an, als bei einer Sichtung von anonymen Notenbeständen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ein Stimmensatz zum „Kleinen Magnificat“ BWV Anh. 21 aufgefunden werden konnte.⁸ Dabei ergab sich die überraschende Entdeckung, daß der Schreiber der in Leningrad aufbewahrten Partitur hier als Kopist vertreten ist.⁹ Allerdings nennt auch der

³ NBA Bd. II/3, Krit. Bericht, S. 7 f.

⁴ J. S. Bach, *Piccolo Magnificat*. Ed. E. Paccagnella, Rom 1958, J. S. Bach (?), *Kleines Magnificat für Sopran, Flöte, Streicher und Continuo*, hrsg. von Diethard Hellmann, Stuttgart-Hohenheim 1961 (= Die Kantate. 139).

⁵ Vgl. Fußnote 1. – Nina Rjasanowa, *Zur Geschichte der handschriftlichen Quelle Magnificat BWV Anh. 21*, in: Telemann und Eisenach. Drei Studien, Magdeburg 1976, S. 60 ff. (Magdeburger Telemann-Studien. V.), beläßt es bei dieser Zuschreibung, liefert jedoch bisher unbekannt Details zur Quellenbeschreibung und zur Vorgeschichte der Wiederentdeckung.

⁶ An dem entsprechenden brieflichen Gedankenaustausch (1968 ff.) beteiligten sich Diethard Hellmann, Wolf Hobohm, Alfred Dürr und Hans-Joachim Schulze.

⁷ Vgl. dazu auch H.-J. Schulzes Nachwort zum Magnificat BWV 243, Leipzig 1979.

⁸ Signatur *Mus. ms. anon. 1122*.

⁹ Er schrieb die Stimmen Organo und Violino 2 ganz, die Violonostimme teilweise. Das Wasserzeichen der Violono- und Organostimme (ZITTAV) findet sich auch in der Leningrader Partitur zu BWV Anh. 21 sowie in der obenerwähnten Kopenhagener Partitur.

teilautographe Stimmensatz den Autor des Werkes nicht. Immerhin lieferte die Identifizierung eines weiteren Schreibers einen Anhaltspunkt über seine Provenienz. Eine um 1730 geschriebene Sopranodublette zeigt die Schriftzüge des Leipziger Neukirchenmusikdirektors Carl Gotthelf Gerlach.¹⁰ Diese von ihm neu angefertigte Stimme gehört einer späteren Quellenschicht an, wie dem Auftreten verschiedener Schreiber und Wasserzeichen im Stimmensatz zu entnehmen ist. Gerlach nahm auch Eintragungen auf anderen Stimmlättern vor. Damit steht außer Zweifel, daß das vorliegende Aufführungsmaterial zu den Musikalien der Leipziger Neukirche gehörte. Die Frage, woher Gerlach es erworben haben könnte, führt auf die Spur zum Autor des „Kleinen Magnificat“ BWV Anh. 21.

Da Gerlach offenbar relativ wenig komponierte,¹¹ mußte er 1729 nach seiner Amtsübernahme als Musikdirektor der Neukirche möglichst rasch einen umfangreichen Musikalienvorrat beschaffen. Untersuchungen an Handschriftenbeständen verschiedener Bibliotheken führten zu dem Ergebnis, daß Gerlach manche Handschriften aus dem Nachlaß des Thomaskantors Johann Kuhnau (1660–1722) erstanden haben dürfte, andere möglicherweise aus dem einstigen Besitz seiner Amtsvorgänger an der Neuen Kirche. Darüber hinaus zeigt eine auffällige Übereinstimmung zwischen dem durch Gerlachs Schriftzüge belegten Repertoire und dem Angebot des Hauses Breitkopf zur Michaelismesse 1761,¹² daß Breitkopf spätestens nach dem Tode Gerlachs – dieser starb am 9. Juli 1761 ledig und offenbar ohne Leipziger Erben – dessen Sammlung ganz oder teilweise erworben haben muß.

In der Tat erscheint in dem Katalog von 1761¹³ auch das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21: *Anonymo, Meine Seele erhebt den Herrn à 2 Violini, 1 Traverso, Soprano Solo, Basso ed Organo. a 22 gl.* Aufgrund der Provenienz des Stim-

¹⁰ Zur Identifizierung seiner Schriftzüge vgl. BJ 1978, S. 33 ff. (H.-J. Schulze).

¹¹ Gesichert sind zur Zeit lediglich die nur textlich erhaltenen Festkantaten zur 200-Jahrfeier der Augsburger Konfession 1730 („*Jauchzet ihr Himmel, frolocke du Erde*“, „*Lasset uns den HERRn loben*“, „*AUf! ihr GOTT-ergebne Seelen*“, C. E. Sicul, *Annales Lipsiensis*, Bd. IV, Leipzig 1726–1730, S. 1132 ff.) durch Sicul Fußnote „*In die Music gesetzt von Hr. Carl Gottbelf Gerlachen, Directore Chori Musici und Organisten in der Neuen Kirche.*“ Mit Vorbehalt C. G. Gerlach zuschreiben lassen sich folgende, nur Gerlach bezeichnete Werke: Kantate „*Friede sey mit euch*“ (Abschrift aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Mus. 2983-E-500), Sinfonie (Breitkopfs „*Verzeichniß Musikalischer Werke . . .*“ zur Neujahrsmesse 1764, S. 44), zwei Kantaten („*Verzeichniß geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen . . . von Breitkopf & Härtel . . . an den Meistbietenden verkauft werden sollen.*“), Choralbearbeitung über „*Ich dank dir schon durch deinen Sohn*“ (F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge I*, Berlin 1753, Tafel XLVIII) sowie möglicherweise eine *Fuga da G* überschriebene Orgelfuge (vgl. BJ 1978, S. 42). Weitere Nachweise bei H. v. Hase (BJ 1913, S. 96 f.) und A. Schering. (*Musikgeschichte Leipzigs 1723–1800*, Leipzig 1941, S. 71). Zu ergänzen ist noch die Bewerbungskantate (Quasimodogeniti 1729) für das Amt des Musikdirektors der Leipziger Neukirche (nur Text erhalten; Exemplar: Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, I F 69; Beginn „*DER Fortgang unsrer Oster= | Freuden | . . .*“).

¹² „*Verzeichniß Musicalischer Werke . . .*“, Leipzig, in der Michaelismesse 1761.

¹³ Ebenda, S. 7.

mensatzes zu BWV Anh. 21 liegt es nahe, in einem der Amtsvorgänger Gerlachs den Komponisten des Werkes zu suchen.

Die Zuweisung an Telemann kann – wie bereits gesagt – nicht aufrechterhalten werden. Auch ein Vergleich mit Handschriften Georg Balthasar Schotts führte zu einem negativen Resultat. Dagegen erbrachten Vergleiche mit authentischen Handschriften Melchior Hoffmanns (1679–1715) ein positives Ergebnis. Zum Vergleich herangezogen werden konnten autographe Handschriften Melchior Hoffmanns aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, darunter die Kompositionsniederschrift zu einem lateinischen Magnificat à 2 Violini, 2 Viole, 1 Fagotto, 4 Voci ed Organo,¹⁴ die vom Komponisten auf dem autographen Titelblatt eigenhändig mit „MH. | die | 1700“ signiert ist. Angesichts der weitgehenden Übereinstimmung dieser Quelle in bezug auf Notenschriftformen, Schlüsselung und Textschrift mit Partitur und autographen Stimmen zu BWV Anh. 21 darf die Frage nach dem Autor des „Kleinen Magnificat“ als nunmehr endgültig beantwortet gelten. Komponist des Werkes ist der Leipziger Neukirchenmusikdirektor Melchior Hoffmann, der das Werk um 1708 schrieb.

Die Identifizierung eines weiteren Schreibers im erwähnten Stimmensatz zu BWV Anh. 21 bestätigt Datierung sowie Richtigkeit der Zuweisung noch von einer anderen Seite. Kopist einer Violonostimme und einer um einen Ganzton tiefer transponierten Traversastimme ist der junge Gottfried Heinrich Stölzel. Daß er zwischen 1707 und 1710 bei Aufführungen der Leipziger Neukirchenmusik mitgewirkt hat, berichtet er in Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“: „... *Es konnte unmöglich anders seyn, als daß ich mich, der treibenden Liebe nach, so ich zu der Musik truge, dem seel. Herrn Hofmann in allem gefällig zu erzeugen trachtete .Daber es denn geschah, daß ich ihm öfters seine Stücke ausschreiben half, . . .*“¹⁵

Wichtige Aufschlüsse über die in der Leningrader Partitur nicht oder nur lückenhaft vorgenommene Textunterlegung vermitteln die beiden Sopranostimmen des Berliner Stimmensatzes. Ein Vergleich beider Stimmen mit der Partitur gewährt zudem einige bemerkenswerte aufführungspraktische Einsichten. Während eine der ersten Quellenschicht angehörende Sopranostimme im wesentlichen mit der autographen Partitur von BWV Anh. 21 übereinstimmt, weicht die bereits erwähnte, um 1730 von Gerlach kopierte Sopranodublette mehrfach davon ab, insofern sie eine vom Schreiber vorgenommene aufführungspraktische Einrichtung aufweist. So hat Gerlach, der sich als Sänger sehr gut darin ausgekannt haben wird, den Notentext mit „notwendigen“ und „will-

¹⁴ Signatur *Mus. ms. autogr. M. Hoffmann 1*. Diese Handschrift wird zudem im obengenannten Breitkopf-Verzeichnis von 1761 als Komposition von „M. Hoffmann“ annonciert. Auch der originale Breitkopf-Umschlag ist noch erhalten. Er vermerkt „*Magnificat*“ „*del Sigr. M. Hoffmann.*“ – Nachträglich konnten weitere Handschriften mit Werken Melchior Hoffmanns eingesehen werden, die das Ergebnis der Untersuchung vollauf bestätigen: SPK *Mus. ms. 10765/2*, Sanctus C-Dur, Partitur vollständig, Stimmen meist von der Hand Hoffmanns, Wasserzeichen ZITTAV und überkröntes B; SPK *Mus. ms. 10763*, Missa für Basso solo und Instrumente, Stimmen teilweise von der Hand Hoffmanns, Nachträge von der Hand Gerlachs, autographes Titelblatt mit Autorangabe MH, Breitkopf-Umschlag mit Zuweisung an Hoffmann, Wasserzeichen u. a. ZITTAV.

¹⁵ J. Mattheson, *Grundlage einer Ebre-n-Pforte . . .*, Hamburg 1740, S. 118 f.

kürlichen Manieren“ versehen und vor jeden Gesangstriller eine von oben beginnende Vorschlagsnote gesetzt. Eine Gegenüberstellung mag dies verdeutlichen:

BWV Anh. 21, Satz 7, Takt 19/20
Leningrader Partitur

Stimmen, DSB *Mus. ms. anon. 1122*,
daraus: Sopranostimme, um
1730 von Carl Gotthelf Gerlach geschrieben



Auch die Instrumentalstimmen versah Gerlach mit aufführungspraktischen Eintragungen. Beispielsweise vermerkte er in den beiden Violinostimmen, wo er im Finalsatz den Einsatz von Solo und Tutti für angebracht hielt.

Als weiteres Beweismaterial für die Richtigkeit der Zuweisung von BWV Anh. 21 an Melchior Hoffmann kann der zu der obenerwähnten Kopenhagener Partitur gehörige Stimmensatz angeführt werden (SPK *Mus. ms. 10766*). Er enthält einen Breilkopf-Umschlag, der als Autor „Hoffmann“ nennt. Der Breilkopf-Katalog von 1761 annouciert das Werk unter „M. Hoffmann“,¹⁶ Angesichts dessen ist die Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ ebenfalls aus dem Werkverzeichnis Telemanns zu streichen und ihrem wirklichen Autor Melchior Hoffmann zuzuweisen.

Wenn auch das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 weder für Johann Sebastian Bach noch für Georg Philipp Telemann in Anspruch zu nehmen ist, so ergeben sich doch wenigstens indirekte Bezüge zu beiden Meistern. Einerseits gehörte das Werk zum Repertoire der Leipziger Neukirchenmusik, die unter Telemanns Leitung um 1705 bereits einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, und andererseits könnte das Werk auch Johann Sebastian Bach bekannt gewesen sein, da es um 1730 in der Leipziger Neukirche wiederaufgeführt wurde.

Daß Werke Melchior Hoffmanns und seines Kreises in der Vergangenheit Johann Sebastian Bach zugeschrieben wurden, ist nichts Neues. Wir kennen dies im Fall der Kantaten BWV 53 und BWV 189.¹⁷ Stilistisch läßt sich das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 den eben genannten Kantaten ohne Schwierigkeiten zuordnen, und zweifelsfrei wird in der anmutigen Musik des Werkes etwas von dem „feinen hoffmannischen Geschmack“ offenbar, den schon Stölzel in Matthesons „Ehren-Pforte“ rühmte.¹⁸

¹⁶ Allerdings nicht unter Kirchenkantaten, sondern unter Psalmen. Dies ist insofern korrekt, als das 1708 datierte Werk auf Psalmtexten, nicht auf freier madrigalischer Dichtung basiert. Die beiden vorhandenen Breilkopf-Titelblätter von *Mus. ms. 10766* bezeichnen das Werk als *XCVI Psalm* und weisen es Hoffmann zu. Wasserzeichen (ZITTAV) und Schreiber entsprechen dem Befund bei den ältesten Stimmen in *Mus. ms. anon. 1122* (vgl. Fußnote 8).

¹⁷ BJ 1956, S. 155 (A. Dürr).

¹⁸ Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 15). — Die Partitur DSB *Mus. ms. autogr. M. Hoffmann 3* (Motette „Gott hat uns nicht gesetzt zum Zorn“, vom Breilkopf-Katalog

Nachtrag

Von der mehrfach erwähnten Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ befinden sich in Kopenhagen neben der Partitur auch einige Stimmen, die überwiegend die Schriftzüge Melchior Hoffmanns aufweisen. So wird auch von dieser Seite her die Richtigkeit des vorstehend Dargelegten bestätigt.

1761, S. 5, ebenfalls als Werk von *M. Hoffmann* annonciert) stammt nicht von Melchior Hoffmann, sondern ist zweifelsfrei ein Kompositionsautograph des Leipziger Thomaskantors Johann Kuhnau, wie ein Vergleich mit authentischen Schriftproben Kuhnaus ergab. Mit der Komposition von Motetten brauchte Hoffmann sich nicht zu befassen, da er nur für die konzertierende Kirchenmusik in der Neuen Kirche zu sorgen hatte. Für den Motettengesang war der Thomaskantor allein verantwortlich. Auch die Aufführung von Begräbnismotetten – und um eine solche handelt es sich hier – war allein sein Privileg.

Bachs „Kunst der Fuge“: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter

Von Werner Breig (Wuppertal)

M

Die starke und nachhaltige Impulsierung, die Wolfgang Graeser der wissenschaftlichen und praktischen Beschäftigung mit Bachs „Kunst der Fuge“ durch seinen Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1924¹ und seine von Karl Straube 1927 erstmals aufgeführte Instrumentation von Bachs Partitur gegeben hat, wird – bei aller inhaltlichen Kritik, zu der Graesers Arbeiten herausfordern – stets unbestritten bleiben. Obwohl schon bei Graeser und den bald sich anschließenden weiteren Studien über die „Kunst der Fuge“² die Frage nach der (im postum erschienenen Erstdruck offensichtlich nicht rein erhaltenen) authentischen Satzfolge eine zentrale Stellung einnahm, vergingen nach diesen ersten Anstößen etwa fünfzig Jahre – gewiß eine erstaunliche Erscheinung in der Bach-Forschung des 20. Jahrhunderts –, bis eine Untersuchung vorgelegt wurde, die dieses Problem durch minutiöse Beobachtung aller Details des Erstdruckes einer Lösung so nahe brachte, wie dies vielleicht mit den Mitteln der Quellenkritik überhaupt möglich ist. Wir meinen die Publikation *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge: Untersuchungen am Originaldruck* von Wolfgang Wiemer,³ die zwar im Endresultat nicht allzu weit von der Werkordnung entfernt ist, die bereits Heinrich Husmann⁴ vorgeschlagen hatte, methodisch indessen für diese Ordnung ein weitaus sichereres Fundament legen konnte. Daß die Diskussion um die von Bach intendierte zyklische Gestalt der „Kunst der Fuge“ auch danach noch nicht restlos abgeschlossen ist, haben die Rezensionen von Alfred Dürr⁵ und Christoph Wolff⁶ erkennen lassen. Dennoch könnte es scheinen, als sei mit Wiemers Arbeit diese Diskussion zu einer gewissen Ruhe gebracht worden und als ließe sich das Feld der offenen Fragen auf wenige Spezialprobleme einengen, insbesondere die interne Ordnung innerhalb der Gruppen der Spiegelfugen und der Kanons.

Doch nicht diese speziellen Ordnungsprobleme, die gewiß im Zusammenhang der Herausgabe der „Kunst der Fuge“ innerhalb der NBA noch einmal zu bedenken sein werden, sollen Ausgangspunkt der folgenden Erörterungen sein, sondern eine Frage der Besetzung. Gleichsam als ein Nebenresultat seiner Untersuchungen zur Satzanordnung ergab sich nämlich für Wiemer eine Feststellung über die instrumentale Bestimmung des Werkes, und zwar „daß Bach die

¹ W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, BJ 1924, S. 1–104.

² H. Rietsch, *Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach*, BJ 1926, S. 1–22; H. Th. David, *Zu Bachs „Kunst der Fuge“*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 34, 1927, S. 55–63.

³ Wiesbaden 1977. In die gleiche Richtung hatten sich kurz zuvor schon die Untersuchungen eines von C. Wolff geleiteten Oberseminars der Columbia University in New York bewegt; sie wurden veröffentlicht als *Seminar Report – Bach's „Art of Fugue“: An Examination of the Sources*, in: *Current Musicology* 19, 1975, S. 47–77.

⁴ *Die Kunst der Fuge als Klavierwerk – Besetzung und Anordnung*, BJ 1938, S. 3–61.

⁵ *Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge*, Mf 32, 1979, S. 153–158.

⁶ *Zur Kunst der Fuge*, in: *Musica* 33, 1979, S. 288 f.

„Kunst der Fuge“ für das „Clavier“ geschrieben hat“⁷. Das ist in dieser allgemeinen Formulierung gewiß unanfechtbar und scheint zunächst lediglich zu bestätigen, was bereits 1938 von Heinrich Husmann⁸ postuliert worden war und was in der Zwischenzeit zwar vielfach ignoriert, nicht aber widerlegt wurde.

Bei näherem Hinschauen zeigen sich freilich Unterschiede. Husmann hatte für zwei Gruppen von Contrapuncten der „Kunst der Fuge“ eine Sonderbesetzung angenommen: für die drei Gegenfugen (Contrapunctus 5–7) Pedalcembalo (das Pedal tritt jeweils in den orgelpunkthaltigen Schlußkadenzen hinzu), für die Gruppe der Spiegelfugen (Contrapunctus 12 und 13⁹) zwei Cembali. Dabei setzte Husmann, was die letztere Gruppe betrifft, voraus, daß Bach von Contrapunctus 13 nicht die dreistimmige „reine“, d. h. in allen Stimmen der Spiegelung unterworfenen Version, sondern nur die Einrichtung für zwei Cembali (BWV 1080/18₁₋₂ mit frei hinzugefügter vierter Stimme) als gültige Fassung in den Druck aufzunehmen gedachte. Das ist nun gänzlich unwahrscheinlich geworden, nachdem Wiemer zeigen konnte, daß der Stich von Rectus- und Inversus-Form der dreistimmigen Spiegelfuge in die erste bzw. zweite Herstellungsphase fallen, die beide noch unter Bachs Regie standen, während die Bearbeitung für zwei Cembali zur Gruppe der erst postum gestochenen Sätze gehört. Man wird also davon auszugehen haben, daß Bach die dreistimmige Grundversion, wenn auch vielleicht nicht als einzige, so doch als primäre Fassung von Contrapunctus 13 zur Veröffentlichung im Hauptkorpus des Werkes vorgesehen hat.

Dies veranlaßte Wiemer zu einer spezielleren Aussage über die Wiedergabe: „Tonumfang und Stimmführung sind so angelegt, daß das gesamte Werk (die zweiklavierige Fassung von Contrapunctus 13 wurde von Bach nicht aufgenommen!) [hier schließt sich eine Anmerkung über den erwähnten Irrtum Husmanns hinsichtlich der beiden Versionen der dreistimmigen Spiegelfuge an] mit zwei Händen auf dem Klavier spielbar ist. Die Spiegelfugen, insbesondere die vierstimmige, führen an drei oder vier Stellen an die Grenze der Ausführbarkeit. Wenn die Spannweite der Hand zur Bewältigung der Dezimen (Contrapunctus 12, Takt 14, 20, 24, 44) nicht ausreicht, ist leichtes Nachschlagen ein legitimer Behelf.“¹⁰

Hier setzen unsere Überlegungen an. Denn Wiemers Schritt von der (sehen wir einmal von den noch strittigen Detailproblemen ab) eindeutigen Beantwortung der Frage nach der Werkordnung zu einer ebenso eindeutigen Beantwortung der Ausführungsfrage ist – dies wird zu zeigen sein – übereilt. Er läßt eine gewisse

⁷ Wiemer, a. a. O., S. 58.

⁸ Vgl. Fußnote 4. – Husmann wies auch bereits auf die notationsgeschichtliche Tradition hin, in der die „Kunst der Fuge“ als Partiturdruk steht. Diese Tradition, in der sich die Intentionen „Kompositionslehre“ und „tasteninstrumentale Ausführung“ widerspruchsfrei verbinden, ist heute noch genauer überblickbar; vgl. neuerdings D. Charlton, Art. „Score“ in: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6. Aufl., London 1980, Bd. 17, bes. S. 62 u. 63a.

⁹ Im Interesse einer einfachen Zitierweise benutzen wir für die – im Erstdruck nicht mehr numerierte – dreistimmige Spiegelfuge die Bezeichnung „Contrapunctus 13“, die ihr mit großer Wahrscheinlichkeit von Bach zugeordnet war.

¹⁰ Wiemer, a. a. O., S. 57.

Tendenz erkennen, das Problem der klanglichen Realisierung der Spiegelfugen – in Wirklichkeit wohl das komplizierteste Besetzungsproblem der „Kunst der Fuge“ – im Interesse einer gleichsam reibungslosen zyklischen Ausführbarkeit beiseite zu schieben, anstatt es zu lösen.

Die Absicht der folgenden Ausführungen ist es, zunächst die spieltechnischen Probleme der Spiegelfugen zu erörtern und sie insbesondere in ihrem Zusammenhang mit der speziellen satztechnischen Aufgabenstellung dieser Stücke zu sehen (I), des weiteren die Folgerungen zu bedenken, die sich aus der Sonderstellung der Spiegelfugen für den zyklischen Charakter der „Kunst der Fuge“ ergeben (II).

1. Die Spiegelfugen und ihr Verhältnis zum Klaviersatz

Die Spiegelfugen überschreiten an einer Reihe von Stellen (nicht nur „drei oder vier“) die Grenzen der klavieristischen Ausführbarkeit, die Bach in allen übrigen Stücken der „Kunst der Fuge“ (ausgenommen den Orgelpunktschluß von Contrapunctus 6) strikt einhält. Diese Feststellung, die übrigens nicht neu ist (immerhin bildete die Erwähnung der vierstimmigen Spiegelfuge die einzige Konkretisierung von Wolfgang Graesers Behauptung von der generellen Unspielbarkeit des Werkes auf dem Klavier¹¹), läßt sich am schlagendsten durch den Hinweis auf die Dezimengriffe belegen, die bei Ausführung mit zwei Händen gefordert wären (obwohl sich die Ausführungsschwierigkeiten nicht auf diese Griffe beschränken); sie finden sich in folgenden Takten (in Klammern stehende Taktzahlen beziehen sich auf solche Dezimengriffe, bei denen nicht beide Töne gleichzeitig anzuschlagen sind):

Contrapunctus 12: T. 14, (15), (20), 24, (25), 26, (43), 44, (52);

Contrapunctus 13, Rectus-Form: T. 9, (20), 21, 48, 58, 59, (62);

Contrapunctus 13, Inversus-Form: T. 20, (37), (41), 42, 44, (59).

Bachs Klaviersatz für zwei Hände kennt solche Griffanforderungen nicht.¹² Sogar das sechsstimmige Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“ verlangt Dezimengriffe in keinem Falle und Nonengriffe selten (dabei aber nie in gleichzeitigem Anschlag).

Ist gegenüber den Griffschwierigkeiten der Spiegelfugen arpeggiertes Anschlagen zu weiter Griffe ein „legitimer Behelf“? Es könnte ein solcher dann sein, wenn die Griffprobleme ihrerseits Zufälligkeiten wären, d. h. Randerscheinungen in Stücken, die sich hinsichtlich ihrer Stimmführung und deren klavieristischer Realisierung im großen und ganzen ebenso verhalten wie die Mehrzahl der Sätze der „Kunst der Fuge“. Das ist aber keineswegs der Fall. Vielmehr ist die aufführungstechnische Sonderstellung der Spiegelfugen aufs engste mit ihrer kompositionstechnischen Sonderstellung verbunden. Um dies zu zeigen, ist es erforderlich, den Zusammenhang zwischen Stimmführung und Spiegelung – zwar nicht vollständig, aber doch in einer gewissen Detailliertheit – darzustellen.

Wir beginnen mit Contrapunctus 12, der vierstimmigen Spiegelfuge. Als allge-

¹¹ Graeser, a. a. O., S. 37.

¹² Zu den wenigen Ausnahmen von dieser Regel vgl. Husmann, a. a. O., S. 7 f.

meine Verfahrensregel erkennen wir die Spiegelung des Tonikadreiklangs um seine Terz als Achse: f bleibt f, d und a beantworten sich wechselweise, und entsprechend gestalten sich die Beantwortungsverhältnisse für die übrigen Töne, wobei grundsätzlich chromatische Alterationen freigestellt sind. Harmonisch bleibt die Tonika nach der Spiegelung Tonika, das gleiche gilt für den verminderten Septimenakkord cis e g b; die Stufen II und VII, III und VI sowie IV und V entsprechen sich gegenseitig. Für alle vier Stimmen herrscht ein einheitliches Spiegelungssystem hinsichtlich der Tonhöhen, das sich in folgendem Schema veranschaulichen läßt (R und I bedeuten Rectus und Inversus; die Stimmen des Satzes sind von oben nach unten durchnummeriert):

The image shows two musical staves, labeled 'R' (top) and 'I' (bottom). The R staff contains a sequence of notes with four brackets above it labeled 1, 2, 3, and 4, representing intervals. The I staff contains a sequence of notes with four brackets below it labeled 4, 3, 2, and 1, representing the mirrored intervals. The notes are connected by lines, suggesting a continuous melodic line across the staves.

Von den Einschränkungen, denen sich der Komponist bei der Erfindung einer Spiegelfuge zu unterwerfen hat, um satztechnische Richtigkeit beider Versionen zu sichern, ist die gravierendste der Verzicht auf Sekunden und Septimen als Vorhaltsdissonanzen;¹³ die korrekte Auflösung durch Sekundschritt nach unten in der einen Version ist nur bei unkorrekter Auflösung nach oben in der anderen Version zu erzielen. Die Vorhaltsdissonanz ist eins der charakteristischsten Stimmführungselemente der polyphonen Musik. Sie bewirkt rhythmisch – wenn nach traditioneller Regel als vorbereitete Synkopensdissonanz behandelt – einen Wechsel von Stau und Weiterfließen, melodisch eine Nuancierung der Töne nach ihrer linearen Wertigkeit, harmonisch eine Bereicherung der Klangformen und eine Verdeutlichung von kadenziellen Strebetendenzen.¹⁴

Es erscheint nun teils wie eine Kompensation für den Verzicht auf die Vorhaltsdissonanz und für die damit verbundene Einbuße an Expressivität und klanglicher Differenzierung, teils als eine zwangsläufige Folge des fehlenden Dissonanz-„Staus“, wenn Bach in *Contrapunctus 12* die Linienführung der Stimmen in klangeräumlicher Hinsicht besonders weiträumig und expansiv ge-

¹³ Ausgenommen von dieser Regel sind nur kleinere Notenwerte; so treten im Inversus von *Contrapunctus 12* in T. 7, 12 und 16 (es handelt sich um Parallelstellen) Viertelnoten als aufwärts geführte Sekunddissonanzen auf, und in *Contrapunctus 13* sind einige Male dissonierende Triolenachtel nach oben aufgelöst.

¹⁴ Was Graeser vom Eindruck her als „von allen irdischen Schlacken gereinigt[e]“ Harmonik beschrieb (a. a. O., S. 55), hat seine satztechnische Seite zu einem wesentlichen Teil im Fehlen von Vorhaltsbildungen mit ihrem Wechsel von Spannung und Auflösung.

staltet, wie schon in T. 5–7 an dem raschen Durchmessen der None im Anschluß an den ersten Themeneinsatz zu sehen ist.

Diese lineare Freizügigkeit führte auf der einen Seite zu ungewöhnlich vielen Stimmkreuzungen (in 23 von den 56 Takten des Stückes finden sich Durchbrechungen der normalen Stimmenanordnung), auf der anderen Seite zu ungewöhnlich großen Stimmabständen – beides Satzeigentümlichkeiten, die die Grenzen eines manualiter zu bewältigenden Klaviersatzes überschreiten.

Das Spiegelungsprinzip führt noch zu einem weiteren Problem, dessen Lösung Schwierigkeiten für die klavieristische Spielbarkeit mit sich brachte. Es läßt sich an T. 24 f. demonstrieren. Im Original ist die Stelle für einen Klavieristen nicht ausführbar. Das Griffproblem hätte Bach in der Rectus-Form lösen können durch Höherlegung des Alt es von der 2. Note von T. 24 bis zum Ende von T. 25:



Terzenparallelen in hoher Lage mit großer Distanz zum Tenor sind bei gelegentlichem Vorkommen klanglich tolerierbar; Bach vermeidet sie auch in der „Kunst der Fuge“ nicht (vgl. etwa Contrapunctus 10, T. 16 f., 87 f. sowie zahlreiche andere Stellen). Bildet man jedoch von dieser „korrigierten“ Fassung die Spiegelung, so werden die Terzenparallelen in der zweigestrichenen Oktave zu solchen in der großen Oktave, deren klangliche Wirkung bekanntlich äußerst ungünstig ist:



Um solche und ähnliche Wirkungen zu vermeiden, hatte Bach darauf zu achten, in der Rectus-Version Sopran und Alt in höheren Lagen auf Distanz voneinander zu halten. (Und in der Tat haben die Töne des Soprans von e“ an aufwärts keine Intervalle unter sich, die kleiner sind als eine Sexte – mit der einzigen Ausnahme der Quinte a‘–e“ auf dem ersten Achtel von T. 41.)

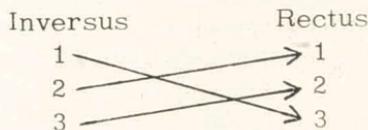
Diese Rücksicht führte insgesamt zu einer Ausnutzung des von C bis b“ reichenden Tonraumes, mit der Contrapunctus 12 innerhalb des Werkes eine Sonderstellung einnimmt. Normalerweise ist in den vierstimmigen Sätzen der „Kunst der Fuge“ der Ton, der in einem Stück am häufigsten angeschlagen

wird, a' , also die Tonikaquinte bzw. der Dominantgrundton in der eingestrichenen Oktave. In der Rectus-Form von Contrapunctus 12¹⁵ ist es dagegen der Ton d' , der das Maximum von Anschlägen auf sich vereinigt; so liegt in der Inversus-Form die größte Klangdichte nur eine Quarte tiefer, auf a , und nicht eine Duodezime tiefer, auf d – was bei normaler Stimmenbehandlung der Fall gewesen wäre und den Klang in unerwünschter Weise verdunkelt hätte.

Damit ist – neben dem oben beobachteten allgemeinen linearen Expansionsdrang der Stimmen – eine zweite Ursache dafür greifbar geworden, daß die Altstimme des Rectus sich nach der Mittellage des Tonbereichs zu orientiert, was sowohl zu Stimmkreuzungen mit dem Tenor als auch zu großem Abstand zum Sopran führen kann.

Lenken wir die Betrachtung auf Contrapunctus 13, die dreistimmige Spiegelstufe, so stellen wir zunächst fest, daß sie mit Contrapunctus 12 das allgemeine Prinzip der Spiegelung des Tonikadreiblanks um seine Terz – mit all den beschriebenen melodischen und harmonischen Folgerungen – teilt.¹⁶

Anders als Contrapunctus 12 verhält sich jedoch Contrapunctus 13 hinsichtlich der Entsprechung der Oktavlagen. Während Contrapunctus 12 nach einem einheitlichen Beantwortungssystem für alle Stimmen um die Achse b/c' gespiegelt wird, so daß alle Stimmenabstände gleichbleiben (die Verzerrungen durch chromatische Alteration nicht gerechnet), verwendet Contrapunctus 13 für die Beantwortung jeder Stimme des Inversus¹⁷ eine andere Symmetrieachse: Es ist für die erste Stimme f' , für die 2. Stimme b'/c'' , für die 3. Stimme b/c' . Auf diese Weise verändern die Stimmen ihre Lagenverhältnisse zueinander wie folgt:



¹⁵ Die Rectus-Form steht in der synoptischen Anordnung des Autographs an oberer Stelle und ist auch, wie an den Details der Akzidentiensetzung zu erkennen ist, im Kompositionsprozeß die ursprüngliche.

¹⁶ Dabei führt in Contrapunctus 13 die Alterationsfreiheit besonders im Stufenpaar II/VII zu vielfältigen Spiegelungsverhältnissen; so finden wir als korrespondierende Akkordpaare C-Dur und e-Moll (T. 42, 53), C-Dur und Es-Dur (T. 30), c-Moll und E-Dur (T. 37) sowie c-Moll und e-Moll (T. 25).

¹⁷ Über die Zuordnung der Termini „Rectus“ und „Inversus“ zu den beiden Formen von Contrapunctus 13 hat sich in der Literatur kein einheitlicher Sprachgebrauch herausgebildet, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß in jeder der Satzversionen das Thema in beiden Richtungsformen annähernd gleich häufig vorkommt (die eingangs exponierte Form fünfmal, die gegenläufige sechsmal). (Über die komplizierten Bewandnisse hinsichtlich der Satzüberschriften sowie der Stellung der Sätze im Autograph und im Erstdruck vgl. Wiemer, a. a. O., S. 32 ff., sowie die Tabelle bei Dürr, a. a. O., S. 156.) Im vorliegenden Zusammenhang werden die Termini „Rectus“ und „Inversus“ nach Maßgabe der jeweils eröffnenden Themenform gebraucht. Zu beachten ist dabei, daß im Kompositionsprozeß der Inversus dem Rectus voranging; dies ist aus der Stellung der

Die genauen Entsprechungen sind aus dem folgenden Schema abzulesen (Ableitungsverhältnisse sind durch gleiche Strichart – durchgezogen, gestrichelt, punktiert – gekennzeichnet):

Bachs Beweggrund dafür, diese besondere Art der Spiegelung anzuwenden, kann man einmal in dem allgemeinen Prinzip der fortschreitenden Komplizierung und Differenzierung sehen, das ja in *Contrapunctus 13* auch durch die Verwendung von Normal- und Umkehrungsform des Themas in jeder der beiden Versionen zur Wirkung kommt. Ein anderer Grund könnte die Scheu davor gewesen sein, das Stück in der Rectus-Form in eine allzu tiefe Lage geraten zu lassen. Denn so gut die figurativen Elemente, mit denen das Urthema variativ umgebildet ist (Triolen und Akkordbrechungen), in hoher Diskantlage zur Wirkung kommen, so wenig paßt zu ihnen die Lage in der großen Oktave, die sich in der Rectus-Form ergäbe, wenn das Spiegelungsschema von *Contrapunctus 12* auch hier angewendet würde. So wählte Bach die Mitte des Systems (b/c') nur für die nicht sehr tief liegende dritte Stimme des Inversus, die im Rectus zur Mittelstimme wird; die beiden anderen Stimmen werden durch die höher angesetzten Symmetrieachsen zu relativ hoch liegenden Außenstimmen.¹⁸

Die Umschichtungsverhältnisse bei der Spiegelung führen dazu, daß es keine Stimme gibt, die nur als Mittelstimme zu fungieren hätte und deren Verlauf deshalb stellenweise auf die Funktion einer harmonischen Füllstimme reduziert

beiden Satzversionen im wiederum synoptisch angeordneten Autograph abzulesen (Inversus über Rectus) sowie an Details der Satztechnik (man vergleiche etwa die Harmoniefolge der Takte 13–17 in beiden Versionen).

¹⁸ Daß im Rectus die sonst von Bach eingehaltene Obergrenze des Cembalo-Umfangs (d⁴) überschritten wird – es kommt an zwei Stellen der Ton e⁴ vor –, hat nur im Mittelsatz des Tripelkonzerts a-Moll BWV 1044 eine Parallele. Zu den damit verbundenen Problemen vgl. Husmann, a. a. O., S. 25; A. Dürr, *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken*, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hrsg. von Th. Kohlhasse und V. Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 84 u. 86 f.

werden könnte. Das hat wiederum Folgen für die klavieristische Spielbarkeit. Denn wenn die Mittelstimme des Inversus linear so selbständig durchgebildet sein muß, daß sie auch als Oberstimme des Rectus tauglich ist, so ist dies eine Anforderung, die Konzessionen an manuelle Notwendigkeiten verbietet. Der Zwang zu stimmiger Durcharbeitung ohne Abstriche im Verein mit der raumgreifenden Themenversion (Oktavsprung!) führt konsequenterweise zu einer Dreistimmigkeit, bei der vielfach die Mittelstimme von beiden Außenstimmen um eine Dezime oder mehr entfernt liegt.

Die vorstehenden Erörterungen dürften gezeigt haben, daß das besondere Verhältnis der beiden Spiegelfugen zum Klaviersatz sich mit einer gewissen Logik aus der kontrapunktischen Aufgabenstellung ergibt. Es wäre sicherlich falsch zu sagen daß es sich mit automatischer Notwendigkeit ergibt; es besteht keine Veranlassung, daran zu zweifeln, daß Bach imstande gewesen wäre, allen kritischen Stellen eine Wendung zu geben, die sie innerhalb des Bereichs des für zwei Hände Spielbaren beläßt. Doch scheint es Bachs Prinzip zu sein, besondere kontrapunktische Probleme nicht in der Weise zu bewältigen, daß das Ergebnis die Aufgabenstellung vergessen läßt, sondern so, daß deren Spezifisches in der Lösung demonstriert wird.¹⁹ So wird man hier einen Sinn darin sehen, daß das besondere Verhältnis der Spiegelfugen zum musikalischen Raum sich in einer besonderen Stimmlagenkonstellation äußert, die spieltechnisch die Grenzen des Klaviersatzes für zwei Hände überschreitet.

Contrapunctus 12 und 13 der „Kunst der Fuge“ sind die einzigen Sätze Bachs mit konsequent durchgeführter Spiegelung, so daß direkte Vergleichsbeispiele nicht zur Verfügung stehen. Die Gigue der 6. Englischen Suite entwickelt zwar die zweite Reprise aus der ersten auch in einem Spiegelungsverfahren, doch wird dabei mit Freiheiten verschiedener Art gearbeitet. (Die Anlage dieses Satzes ist von Ulrich Siegele eingehend analysiert worden.²⁰)

Macht man sich die Logik dieses Verhältnisses klar, so fällt von hier aus auch ein Licht auf die Frage der „legitimen Behelfe“ bei der Ausführung der Spiegelfugen. Behelfe lassen sich gewiß finden. Im Resultat noch erfreulicher als „leichtes Nachschlagen“ dürfte die Verwendung des Pedals auf der Orgel oder dem Pedalcembalo sein oder beim pedallosen Instrument die Delegation von Baßtönen oder -phrasen an den Notenumwender (André Raison empfahl 1688 für gewisse Fälle dreihändiges Spiel „avec vn amy“²¹). Mit solchen praktischen Ad-hoc-Lösungen, die im Einzelfall ihre Berechtigung haben mögen, ist aber nicht die Frage nach Bachs eigenen Intentionen für die Ausführung der Spiegelfugen beantwortet. Was diese Frage anbetrifft, wird man kaum umhinkönnen, Bachs Einrichtung von Contrapunctus 13 für zwei Cembali als authentische

¹⁹ Der Verfasser versuchte, dies für die Goldberg-Variationen zu zeigen (*Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk*, AfMw 32, 1975, S. 253).

²⁰ U. Siegele, *Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue*, AfMw 17, 1960, S. 152 bis 167.

²¹ Vorrede zum (ersten) *Livre d'orgue*, zitiert nach S. Diederich, *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Kassel 1975, S. 66.

Antwort anzusehen. Die *raison d'être* dieser beiden Sätze, die zur Rectus- und Inversus-Form der dreistimmigen Grundfassung eine jeweils andere, nicht in die Spiegelung einbezogene Ergänzungsstimme hinzufügen, liegt ganz offensichtlich nicht im Kontrapunktischen. Ihre Funktion ist vielmehr, die dreistimmige Spiegelfuge spielbar zu machen, genauer gesagt: sie in eine bündige Spielform zu bringen, bei der „unorthodoxe“ Behelfe wie Nachschlagen, Pedalaus-hilfe oder Dreihändigspiel nicht nötig sind. Daß diese Funktion an die zweiklavierige Fassung übertragen ist, besagt zugleich, daß Contrapunctus 13 in der dreistimmigen Grundfassung eine solche Spielform nicht hat.

In Contrapunctus 13 und BWV 1080/18 sind also die beiden Arten von Regularität, die in den übrigen Sätzen der „Kunst der Fuge“ zusammenfallen, in zwei Fassungen auseinandergelegt. Die dreistimmige Fassung prägt die kontrapunktische Idee rein aus, hat aber keine reguläre Spielform. Die vierstimmige Fassung hat eine im Sinne der Kompositionsidee „Spiegelfuge“ funktionslose, also die Idee verunklarende Zusatzstimme, dafür ist sie aber in einer normalen Spielform klanglich realisierbar; sie ist die „praktische“ Ergänzung zum – cum grano salis – „theoretischen“ Contrapunctus 13.

Diese Auffassung vom Verhältnis der beiden Versionen wäre haltlos, wenn Bach – was Wolfgang Wiemer anzunehmen scheint²² – die Einrichtung für zwei Cembali als eine Art Privatfassung geschrieben hätte, die von der Publikation ausgeschlossen bleiben sollte. Das ist jedoch aus dem Quellenbefund nicht zu beweisen. Zwar gehört die Bearbeitung BWV 1080/18 zu den erst postum gestochenen Stücken, doch dies gilt ebenso für die Quadrupelfuge. Die innere Wahrscheinlichkeit dürfte eher dafür sprechen, daß Bach die Einrichtung für zwei Cembali im Anschluß an die Quadrupelfuge als Anhang zu veröffentlichen gedachte.

Daß die zweiklavierige Version eine Funktion im Ganzen des Werkes hat, dafür spricht nicht nur ihr Verhältnis zur Grundfassung Contrapunctus 13, sondern auch die Tatsache, daß sie diejenige Ausführung *expressis verbis* fixiert, die auch für das Schwesterstück, die vierstimmige Spiegelfuge Contrapunctus 12, die einzige schlüssige Spielweise ist. (Contrapunctus 12 gehört – dies sei am Rande bemerkt – zu den Stücken, deren Stimmlagenstruktur sich mit der These von einer primären Spielbestimmung der „Kunst der Fuge“ für Instrumentalensemble am schwersten in Einklang bringen läßt; man vergleiche die Umfänge der Stimmen anhand des Beispiels auf S. 107). Schon Heinrich Rietsch hat bemerkt: „Bei der vierstimmigen Spiegelfuge, die ebenfalls für einen Spieler nicht gut ausführbar ist, lag bei ihren vier Stimmen keine Notwendigkeit zu besonderer Bearbeitung vor, Sopran und Baß, Alt und Tenor [Zusatz W. B.: richtiger wohl: Sopran und Tenor, Alt und Baß] ergeben je eine Klavierstimme.“²³ Husmann hat diese Auffassung von der Spielbestimmung der Spiegelfugen aufgegriffen und sie mit der Großarchitektur der „Kunst der Fuge“ in der Weise verknüpft gesehen, daß die beiden in der kontrapunktischen Aufgabenstellung verwandten Gruppen der Gegenfugen und der Spiegelfugen

²² Wiemer, a. a. O., S. 57 („Die zweiklavierige Fassung von Contrapunctus 13 wurde von Bach nicht aufgenommen!“).

²³ Rietsch, a. a. O., S. 8.

durch ihre besondere Spielform (pedaliter bzw. für zwei Cembali) sich aus dem im übrigen von einem Spieler manualiter darstellbaren Opus herausheben.²⁴

Husmanns Auffassung bedarf, so scheint es nach den vorangehenden Erwägungen, nur insofern der Modifizierung, als Contrapunctus 13 nicht durch die Version für zwei Cembali verdrängt zu denken ist, sondern vielmehr beide Versionen in einem Alternativverhältnis nebeneinander stehenbleiben müssen; welche Fassung „gültig“ ist, ist nicht generell bestimmbar, sondern ergibt sich aus der Wahl des Blickpunktes. Die besondere Spielbestimmung der Gruppe der Spiegelfugen – und dies vor allem sollte hier gezeigt werden – ist im Kern mit ihrer besonderen kontrapunktischen Anlage verbunden; die Überschreitung des normalen Manualiter-Klaviersatzes ist eine andere Seite der Überschreitung des normalen, mit eindeutigen, unumkehrbaren Tonraumverhältnissen rechnenden kontrapunktischen Satzes.

Gern wüßte man, welche Folge von Erwägungen in der Entstehungsgeschichte der „Kunst der Fuge“ zu einer spieltechnischen Sonderstellung einiger Stücke geführt hat. Naheliegende Fragen in dieser Hinsicht sind etwa, ob das spezielle Verhältnis der Spiegelfugen zum Klaviersatz im voraus geplant war, oder ob sich seine Notwendigkeit (und damit die Notwendigkeit einer Zweitfassung von Contrapunctus 13) erst im Zuge der Ausarbeitung ergab; ob die Spiegelfugen in der Reihenfolge (vierstimmig – dreistimmig) entstanden sind, in der sie sowohl im Autograph als auch im Erstdruck stehen; ob die Schlußtakete von Contrapunctus 6 (T. 74–79) zur ersten Konzeption des Stückes gehören, oder ob sie ein nachträglicher Zusatz sind (wie ihn Bach in ähnlicher Weise später am Ende von Contrapunctus 1 anbrachte), der vielleicht im Zusammenhang mit der Konzeption der Spiegelfugen stehen könnte. Da das Autograph im Hauptteil eine Reinschrift ist,²⁵ dürfte es schwerlich gelingen, aus ihm Aufschlüsse über solche Fragen der Werkgenese zu gewinnen.

II. Die „Kunst der Fuge“ als zyklisches Werk

Die Frage nach der instrumentalen Besetzung der „Kunst der Fuge“ ist untrennbar verbunden mit der Frage nach ihrer Eigenschaft als Zyklus. Denn geht man von dem Instrumentarium „Cembalo manualiter“ als Grundbesetzung, „Pedalcembalo“ bzw. „zwei Cembali manualiter“ als gelegentliche Sonderbesetzungen aus, dann sind damit für eine zyklische Gesamtwiedergabe Bedingungen gegeben, die fundamentalen Anforderungen an einen ökonomischen und wirkungsvollen Einsatz von Instrumenten und Spielern widersprechen, wie sie uns sonst in Bachs zyklischen Instrumentalwerken begegnen. Ein Spieler ist durchgehend beschäftigt; er käme mit einem pedallosten Cembalo aus, wenn nicht in einem Stück in den Schlußtakteten Pedalgebrauch zwingend nötig wäre (in den beiden benachbarten Stücken ist er dann aus Analogiegründen naheliegend). Ein zweiter Spieler tritt bei den Spiegelfugen in Aktion, hat sich aber dann wieder zurückzuziehen, um dem Hauptspieler die Kanons und die Quardrupelfuge allein zu überlassen.

²⁴ Husmann, a. a. O., S. 24 ff. (unsere Referierung ist etwas vereinfacht).

²⁵ Zum Berliner Autograph der „Kunst der Fuge“ vgl. neuerdings: C. Wolff, *Zur Entstehungsgeschichte von Bachs „Kunst der Fuge“*, in: *Bachwoche Ansbach 1981 – Offizieller Almanach*, S. 77–88.

Eine ähnliche Mißlichkeit kennen wir sonst nur im „Musikalischen Opfer“. Wenn das von Bach intendierte Instrumentarium für dieses Werk, wie Christoph Wolff wahrscheinlich gemacht hat,²⁶ aus der Triosonatenbesetzung (Traversflöte, Violine, Continuo-Gruppe) und einer zweiten Violine besteht, so befindet sich die letztere in einer entsprechenden Situation wie das zweite Cembalo in der „Kunst der Fuge“: Unentbehrlich ist sie nur in dem Kanon mit der Beischrift „a 2 Violini in unisono“; und auch ihre mögliche Beteiligung am Vortrag anderer, ad libitum zu besetzender Kanons ändert nichts Wesentliches an ihrer marginalen Rolle.

Nun ist unstrittig das „Musikalische Opfer“ als Ensemble von Einzelstücken nicht ein Zyklus, sondern eine Sammlung (die übrigens ein zyklisches Werk im strengen Sinne, nämlich die Triosonate, in sich enthält). Zu fragen ist allerdings, ob die für eine zyklische Wiedergabe problematische originale Besetzung der „Kunst der Fuge“ nicht eine Eigenschaft ist, die darauf hindeutet, daß auch dieses Werk mehr den Sammelwerken als den zyklischen Werken Bachs zugehört.

In der Tat ist der zyklische Charakter der „Kunst der Fuge“ auch aus anderen Gründen bestritten worden, am nachdrücklichsten wohl von Rudolf Stephan, der sich zu dieser Frage wie folgt äußerte:

„Die Zusammenstellung mehrerer gleichartiger, d. h. der gleichen Gattung angehörender Werke, war zur Zeit Bachs eine gute Tradition. Eine derartige Zusammenstellung ergab aber niemals einen Zyklus, sondern stets nur eine Sammlung. . . Die Kunst der Fuge . . . ist, so wie sie uns vorliegt, auch ein Sammelwerk, wohl von der Art des dritten Teils der Klavierübung, niemals aber ein in sich geschlossener Zyklus. Allenfalls ein Gradus ad parnassum; es gibt eben schon für Bach mehrere Wege zum Parnas der Tonsetzkunst, und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß er die Kunst der Fuge nicht als zyklisches Werk konzipiert hat. Er hat es vielmehr mindestens einmal umdisponiert. Die Ordnungsprinzipien bleiben musikalisch abstrakt – sie müssen einem idealen Lehrgang der Fugenkomposition entsprechen – und bleiben deshalb wohl auch bis zuletzt nicht genau fixiert. Die Herausgeber der ersten Drucke, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg, beide wirkliche Spezialisten auf diesem Gebiet, konnten die Disposition der Sammlung bereits nicht mehr genau erkennen und rekonstruieren. Hätte es sich um einen musikalischen Zyklus gehandelt, hätten sie schon gewußt, in welcher Reihenfolge die Fugen stehen müssen. Bach hätte sie dann gewiß bereits in eine solche Ordnung gebracht gehabt, wenn er sie nicht schon gleich im Blick auf eine solche Ordnung hin komponiert hätte.“²⁷

Die Argumente Stephans sind von unterschiedlichem Gewicht. Was zunächst die Frage betrifft, ob Bach für den Druck eine endgültige Reihenfolge festgelegt hat, so haben die philologischen Forschungen der Zwischenzeit, die im New Yorker *Seminar Report* und in Wolfgang Wiemers Buch vorgelegt wurden, eine positive Antwort gegeben. Und aus der Unsicherheit sogar der wirklichen Spezialisten²⁸ (die ja übrigens nicht so groß war, wie zuweilen angenommen) ließe sich strenggenommen nur folgern, daß die zyklische Ordnung keinem traditionellen Formtypus entsprach, den man auf die vorliegenden Einzelsätze

²⁶ NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 116 ff.

²⁷ R. Stephan, *J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus*, BJ 1973, S. 40.

²⁸ Als Hauptverantwortlichen neben Carl Philipp Emanuel Bach nimmt Wolff (*Zur Entstehungsgeschichte . . .*, a. a. O., S. 77) Johann Friedrich Agricola an.

hätte anwenden können, nicht aber, daß es eine zyklische Ordnung gar nicht gibt. Schwer akzeptabel ist schließlich auch die Ansicht, daß eine Umdisponierung, wie sie Bach in der „Kunst der Fuge“ vornahm, zwar zu einer Fugensammlung mit lehrhafter Bestimmung passe, nicht aber zu einem Zyklus. Denn zunächst darf nicht außer acht gelassen werden, daß die Satzumstellung nicht auf der Basis eines gleichbleibenden Bestandes erfolgte, sondern mit der Revision von schon vorhandenen und der Neukomposition von weiteren Einzelsätzen verbunden war; und überdies könnte man auch umgekehrt argumentieren, daß gerade die Umdisponierung von einer besonders intensiven Bemühung um die zyklische Werkgestalt zeugt.

Das gravierendste von Stephans Argumenten gegen den Zyklus-Charakter der „Kunst der Fuge“ dürfte in dem Hinweis auf die Gleichartigkeit der Einzelstücke innerhalb des Werkes liegen, die die „Kunst der Fuge“ zu einer Fugensammlung zu machen scheint, die hinsichtlich ihrer inneren Kohärenz in Analogie zum III. Teil der „Klavierübung“ zu sehen ist. Man kann hier natürlich sofort einwenden, daß bei diesem Vergleich das gemeinsame Grundthema aller Stücke der „Kunst der Fuge“ vernachlässigt ist. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, daß eine Folge von Fugen auf wesentliche Merkmale, die ein Instrumentalwerk der Bach-Zeit als Zyklus konstituieren, verzichten muß. Um hier zu einem deutlicheren Urteil zu gelangen, empfiehlt es sich, einige Erwägungen über den Begriff des Zyklischen in der Instrumentalmusik Bachs einzuschalten.

*

Exkurs: Stufen des Zyklischen in Bachs Instrumentalmusik vor 1740

Wir gehen dabei von einem Kernbereich von Gattungen aus, deren zyklische Eigenschaft außer Zweifel stehen dürfte: Sonate und Konzert. Die Abschnitte, die Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*²⁹ diesen Gattungen widmet (XVIII. Hauptstück), beschreiben die einzelnen Sätze von Sonate und Konzert überhaupt nur sub specie ihrer Zugehörigkeit zum mehrsätzigen Werk. Aus der Zusammenschau von Bachs Praxis und den Angaben von Quantz lassen sich folgende Prinzipien der Zyklusbildung ableiten:

1. Der Zyklus besteht aus einer kleinen Zahl von Einzelsätzen (drei beim Konzert, vier bei der Sonate, soweit sie nicht den dreisätzigen Konzertgrundriß übernimmt).
2. Die Einzelsätze sind Individualisierungen von Kompositionstypen, deren Art und Aufeinanderfolge gattungstypisch sind; die Prinzipien, auf denen der zyklische Zusammenhang beruht, lassen sich für die Gattung allgemein, ohne Bezugnahme auf die Konkretisierung im Einzelwerk, beschreiben.³⁰ (Die Individualisierungen der Typen sind allerdings in einem gut komponierten Zyklus – auch das ist bei Quantz reflektiert – nicht unabhängig voneinander.)

²⁹ Berlin 1752; Faksimile-Nachdruck der 3. Aufl. Breslau 1789, hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel 1953 (*Documenta musicologica* I/2), S. 294 ff.

³⁰ Vgl. die Ausführungen bei Quantz, a. a. O.

3. Der Zyklus ist als Spielfolge gedacht; er kann und soll als Ganzes und in seinen Teilen beim Auditorium zum Verständnis und zur Wirkung kommen. Dies setzt der zeitlichen Ausdehnung eine Grenze, die Quantz in § 40 des XVIII. Hauptstückes für das Konzert genau zu quantifizieren versucht: „Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.“³¹ Damit ist ein zeitliches Maß gegeben, das in Bachs Zyklen zwar nicht strikt eingehalten wird, als Norm aber sehr wohl erkennbar bleibt.

Eine weitere Instrumentalgattung, die Bach in einer größeren Zahl von Werken ausgeprägt hat und deren zyklischer Charakter im Prinzip feststehen dürfte, ist die Klaviersuite. Die Gesamtlänge eines Werkes dieser Gattung hält sich etwa in den von Sonate und Konzert abgesteckten Grenzen; doch ist der zeitliche Rahmen hier meist von einer größeren – nicht genau fixierten – Zahl von Einzelsätzen ausgefüllt, die gleiche Tonart haben und sich auch formal durch ihren Aufbau aus zwei Reprisen ähneln. Die Reihung der Satztypen ist dabei weniger normiert als in Konzert und Sonate. Die Folge der vier traditionellen Kernsätze wird einerseits durch Einfügung weiterer Binnensätze erweitert, was der zyklischen Form einen Einschlag von lockerer Reihung gibt. (Dies charakterisiert die „Französischen Suiten“, deren relativ lose zyklische Anlage mit manchen Alternativen aus Alfred Dürres Vorwort und Kritischem Bericht zu NBA V/8 zu ersehen ist.) Andererseits festigt Bach – dies geschieht in den „Englischen Suiten“ und den Partiten – den Zusammenhalt der Suite durch eine Rahmenbildung, die sich aus der Voranstellung eines umfangreichen freien Eingangssatzes und der kontrapunktisch dichten Ausgestaltung der schließenden Gigue ergibt.

Rudolf Stephan hat in seiner oben zitierten Arbeit mit Recht auf die im Vergleich zu Konzert und Sonate losere Verbindung der Suitensätze zum Ganzen hingewiesen, die sich einmal am Titel des I. Teils der Clavierübung ablesen läßt (nicht von „Suiten“ ist die Rede, sondern von „Präludien, Allemanden“ usw.), zum andern an der Tatsache, daß in der Überlieferung auch einzelne Sätze von Suiten begegnen. Und wenn Forkel über den I. Teil der Clavierübung schreibt: „Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen“³², so dürfte der Ausdruck „Stücke“ doch wohl „Sätze“ meinen und nicht „Suiten“ („einige von sechs“ wäre eine ungewöhnliche Ausdrucksweise). Ein Unterschied in den Ausführungsvoraussetzungen darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden, nämlich derjenige zwischen Ensemblermusik und solistischer Musik. Eine Ensemblermusik erfordert Stimmenherstellung, Verabredung, Proben; sie ist deshalb eo ipso viel mehr auf geschlossene Werkdarbietung gerichtet als das Spiel eines Solisten. Dieser bedarf des aufgezeichneten Textes nicht in jedem Falle; das Spielen kompo-

³¹ Ebenda, S. 300.

³² J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802), hrsg. von J. Müller-Blattau, Kassel 1950, S. 66.

nierter Musik und „das Fantasieren, oder das Spielen aus eigener Erfindung“³³ stehen in der Bach-Zeit noch gleichberechtigt nebeneinander. Aufzeichnungen von Tastenmusik sind deshalb nicht in dem Maße wie Vokal- und Instrumentalstimmen „Aufführungsmaterial“; sie dienen in großem Umfang als Exempla für eigene Erfindung (die Vorworte der Inventionen und Sinfonien Bachs sowie des „Orgelbüchleins“ zeigen dies noch). Und wird aus Noten gespielt, so ist jederzeit eine freie Behandlung des Textes möglich: Variierung, Kürzung, Verlängerung, Kombination mit eigener Erfindung. Aufgrund dieses Verhältnisses zwischen Notentext und erklingender Musik haben die solistischen Gattungen ihrer Natur nach ein anderes Verhältnis zum musikalischen Zyklus.

Dies bestätigt sich, wenn wir uns dem dritten hier zu besprechenden und ebenfalls im Bereich der solistischen Musik beheimateten Zyklentypus zuwenden: der Variationenreihe, die uns im Werk Bachs als Aria mit Variationen und als Choralpartita begegnet.³⁴

Die zyklischen Eigenschaften verändern sich hier noch einmal in der gleichen Richtung wie beim Übergehen von Konzert und Sonate zur Suite: Die Einzelsätze sind einander noch ähnlicher, die Ordnungsprinzipien sind noch schwächer ausgeprägt. Denn einerseits ist durch den gemeinsamen Bezug auf einen Modellsatz bzw. einen Cantus firmus zwischen den Sätzen einer Variationenreihe ein stärkeres Band geknüpft, als es zwischen denen einer Sonate, eines Konzerts oder einer Suite besteht. Andererseits kennt die Variationenreihe keine a priori feststehende Abfolge von Satztypen; eine generalisierende Beschreibung kann im wesentlichen nur auf die Gesetze von Abwechslung und Steigerung verweisen.³⁵ Des weiteren gibt es für die Variationenreihe generell keine auch nur annähernd festgelegte Satzzahl; und auch im Blick auf ein gegebenes Einzelwerk wird nur selten zwingend zu erweisen sein, daß es nicht ohne Sinnverlust auch gekürzt oder erweitert werden könnte.

Bachs Interesse an der Komposition von Variationenreihen im Sinne der Gattungstradition konzentriert sich auf seine frühe Schaffenszeit. Auf dem Gebiet der Aria-Variationen ist das einzige vollendet vorliegende Werk die „Aria variata“ in a-Moll BWV 989, deren Entstehung wohl in die frühe Weimarer Zeit fällt³⁶ (die im ersten, 1722 angelegten Klavierbüchlein für Anna Magda-

³³ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faksimile-Nachdruck, hrsg. von H. J. Moser, Kassel 1953 (*Documenta musicologica* I/4), S. 625.

³⁴ Außerhalb der Betrachtung bleiben dabei die Ostinato-Formen (Passacaglia und Chaconne). Ihre Kompositionstechnik ist zwar auch die der Variation; da jedoch die Baßmodelle von Passacaglia und Chaconne unabgeschlossen und kürzer als Variationenthemen sind, entstehen hier vierteilige Sätze, nicht aber viersätziges Zyklen.

³⁵ Gewisse Gesetzmäßigkeiten in der Typenfolge von Variationenreihen lassen sich nur innerhalb von Komponisten-Opera und geschichtlich eng begrenzten Traditionen feststellen. Beispiele aus dem Barock sind etwa die Magnificat-Bearbeitungen von Heinrich Scheidemann, denen eine nur wenig variable viersätziges Folge von Choralbearbeitungstypen zugrunde liegt, oder die deutschen Variationensuiten des frühen 17. Jahrhunderts. Für die spätere Zeit könnte an die Gepflogenheit Mozarts erinnert werden, seine Klaviervariationen mit einem Adagio-Satz und einem Allegro-Satz mit veränderter Taktart zu beschließen.

³⁶ Freundliche Auskunft von H. Eichberg (Tübingen) aufgrund seiner unveröffentlichten

lena Bach stehende „Air“ in c-Moll BWV 991 blieb Fragment). Ebenfalls in die frühen Weimarer Jahre dürfte der Orgelzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 gehören, mit dem Bach zum letztenmal den Typus der Choralpartita in der Nachfolge Pachelbels und Böhms ausprägte. (Für die Choralpartiten BWV 766 und 767 wird noch wesentlich frühere Entstehung angenommen.)

Das Schwinden des Interesses an der Variationenform steht in chronologischer und wohl auch innerer Nähe zu Bachs stilistischer Neuorientierung um 1713/14. Die intensive Beschäftigung mit dem italienischen Solokonzert Vivaldischer Prägung und die dadurch gewonnenen kompositorischen Mittel zur Anlage umfangreicher Instrumentalsätze mögen zu einer gewissen Distanzierung von dem offenen, weitgehend auf Addition von einander ähnlichen Einzelsätzen beruhenden Formprinzip der Variationenreihe geführt haben. Forkels Mitteilung, Bach habe vor den Goldberg-Variationen die Komposition von Aria-Variationen, „der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten“,³⁷ scheint etwas Ähnliches zu meinen.

Wie immer man die Motivation zum Aufgeben der Variationenform beurteilen mag: Als Faktum ist deutlich, daß in Bachs Werk seit etwa 1714 bis in die 1730er Jahre die nahezu allein herrschenden Gattungen der zyklischen Instrumentalkomposition Konzert, Sonate und Suite sind, jene Gattungen also, bei denen zyklischer Zusammenhang durch eine (innerhalb einer gewissen Variationsbreite) festgelegte Folge von Satztypen gesichert ist und die Hauptaufmerksamkeit des Komponisten sich der individuellen Ausprägung dieser Typen im Einzelwerk zuwenden kann.

Mit den vorangehenden Erörterungen ist keine vollständige Aufreihung aller bei Bach vorkommenden Typen instrumentaler Zyklenbildung gegeben; doch dürften mit Konzert, Sonate, Suite und Variation die Grundformen zyklischen Gestaltens erfaßt sein. Wenn von der häufigsten der zusammengesetzten Instrumentalformen Bachs, der Verbindung von Präludium und Fuge, nicht die Rede war, so deshalb, weil hier doch wohl neben dem einsätzigen Stück und dem drei und mehr Sätze umfassenden Zyklus eine eigene Spezies vorliegt. (Auf eine Erörterung dieser Frage darf in diesem Zusammenhang wohl verzichtet werden. Der Sprachgebrauch scheint die Sonderstellung von Präludium und Fuge zu bestätigen: Man pflegt von der zweiteiligen Kombination nicht als von einer zyklischen Form zu sprechen; für das Ganze von Präludium und Fuge gibt es keinen übergreifenden Titel, und die beiden Bestandteile nennt man üblicherweise nicht „Sätze“.)

*

Bevor wir uns zur „Kunst der Fuge“ zurückwenden, empfiehlt es sich, einen Blick auf jenes Werk zu werfen, das die Reihe der monothematischen Konzeptionen aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt eröffnet: die Goldberg-Variationen. Daß Bach hier den jahrzehntelang gemiedenen Werktypus der Aria-Variationen wieder aufgreift, muß nach dem oben Gesagten zunächst verwundern. Doch scheint es, daß gerade diejenigen Eigenschaften, die früher – wie wir vermuteten – Bach diesem Zyklentypus entfremdet hatten, unter anderen Voraussetzungen – d. h. für neuartige Intentionen in bezug auf den instrumentalen

Dissertation J. S. Bach – Einzelstehende Suiten, Sonaten, Variationen und Capricci für Klavier, Untersuchungen zur Überlieferung und Edition (Tübingen 1973).

³⁷ Forkel, a. a. O., S. 67 f.

Zyklus – zu Tugenden werden konnten. Da nämlich die zyklische Anordnung nicht durch Gattungsregeln vorgegeben war, bot sich die Möglichkeit, jenen werkindividuellen Bauplan aufzustellen, mit dem die Goldberg-Variationen sowohl die Tradition der Aria-Variation als auch die des zyklischen Instrumentalwerks allgemein transzendieren. Diesem Bauplan liegen folgende Prinzipien zugrunde³⁸: 1. eine durchgehende „Rhythmisierung“ der dreißig Variationen in zehn in sich nach Zeitmaß, Bewegungscharakter, kontrapunktischer Dichte usw. differenzierte Gruppen von je drei Variationen, 2. die progressive Anordnung der jeweils an dritter Stelle dieser Gruppe stehenden Kanons nach wachsendem Imitationsintervall (Einklang bis None; statt des Dezimenkanons steht das Quodlibet), 3. die Eröffnung der zweiten Werkhälfte mit einer Französischen Overtüre, 4. axialsymmetrische Satzentsprechungen, von denen die Wiederholung der Aria am Schluß die deutlichste ist.

Von diesen Formungsmitteln kann nur dem ersten, der Rhythmisierung in Dreiergruppen, eine direkt wahrnehmbare Gliederungskraft, vergleichbar mit derjenigen von Konzert, Sonate und Suite, zugeschrieben werden. Die anderen Ordnungsprinzipien entziehen sich mehr oder weniger stark der Hörbarkeit. Für die Architektur wichtige kontrapunktische Beziehungen sind z. T. wegen der Entfernung zwischen den korrespondierenden Sätzen schwer wahrnehmbar, z. T. werden sie durch vordergründige Charakteristika wie Tongeschlecht und Tempo überlagert, die ihrerseits ohne architektonische Funktion sind. Und nicht zu vergessen ist die Spieldauer des Werkes, die schon ohne Wiederholungen etwa 45 Minuten beträgt und damit die üblichen Dimensionen eines instrumentalen Zyklus weit überschreitet.

Rudolf Stephan stellte in seiner oben zitierten Arbeit die Goldberg-Variationen als Zyklus im eigentlichen Sinne dem „Dritten Teil der Klavierübung“ gegenüber. Dem letzteren Werk liege „eine überlegte, aber musikalisch abstrakt bleibende Ordnung zugrunde“, weshalb es als einē Sammlung anzusprechen sei. „Erst die Goldberg-Variationen . . . sind dagegen, wie man weiß, ein ganz und gar durchgegliederter musikalischer Zyklus. Sie sind ein geschlossenes Werk, eine musikalische Einheit.“³⁹ Dem ist nicht zu widersprechen. Doch sollte man nicht übersehen, daß hier mit einem im Vergleich zu Konzert, Sonate und Suite modifizierten Zyklusbegriff operiert werden muß. In der Tat hat Bach in den Goldberg-Variationen musikalische Einheit auskomponiert, doch sind zur Verwirklichung dieser Einheit teilweise auch „abstrakt bleibende“ Mittel eingesetzt, d. h. solche, die sich der direkten, hörenden Wahrnehmung nur schwer erschließen. Ob die Goldberg-Variationen überhaupt im Blick auf eine zyklische Darbietung konzipiert sind, darf man demnach wohl bezweifeln. Forkel spricht in seinem Bericht über die Entstehung des Werkes mit einer gewissen Selbstverständlichkeit davon, daß die Variationen einzeln gespielt werden konnten („Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen“⁴⁰).

Die Einsicht in die Notwendigkeit, bei der Beschreibung der Goldberg-Variationen mit einem modifizierten Zyklusbegriff zu arbeiten, erleichtert es, die spe-

³⁸ Dazu ausführlicher die in Fußnote 19 genannte Arbeit des Verf.

³⁹ Stephan, a. a. O., S. 47.

⁴⁰ Forkel, a. a. O., S. 68.

zifische Art der Beziehung zwischen Einzelsatz und Gesamtwerk in der „Kunst der Fuge“ zu charakterisieren, ohne den Begriff des Zyklus preiszugeben.

Zugunsten von Stephans Sammlungshypothese läßt sich anführen, daß die Zusammenstellung von Fugen zu einem Werk in der Tradition der Instrumentalmusik mehr an Sammlungen als an Zyklen anzuknüpfen scheint. Indessen: wäre die „Kunst der Fuge“ eine Sammlung wie der „Dritte Teil der Klavierübung“, dann müßten ihre Einzelstücke ohne Kenntnis des Werkzusammenhanges verständlich sein (wie ja die einzelnen Choralbearbeitungen der „Klavierübung“ es in der Tat sind). Das ist aber nicht durchweg der Fall. Einige Tatsachen seien genannt, die dies ohne analytischen Aufwand zeigen können:

In den Contrapunten 3 und 12 sind jeweils mehrere Versionen des Grundthemas verwendet – ein Verfahren, das in einzeln stehenden Fugen bei Bach unüblich ist;

Contrapunctus 3 beginnt mit dem Comes statt des Dux; in Contrapunctus 9 (Doppelfuge) erscheint das zweite Thema nur mit dem ersten kombiniert, was dadurch sinnvoll wird, daß es als Hauptthema des Gesamtwerkes bereits bekannt ist;

in der handschriftlichen Frühfassung öffnete sich die letzte der drei einfachen Fugen (Contrapunctus 2 der Druckfassung) mit einem Halbschluß zur ersten Gegenfuge (Contrapunctus 5 der Druckfassung).

Darüber hinaus erhält vieles einzelne durch Bezüge innerhalb des Gesamtwerkes ein Plus an Sinnfülle: Man denke an die gemeinsame thematische Substanz der beiden Tripelfugen und an die BACH-Thematik in Contrapunctus 11 und in der Quadrupelfuge.

All dies – und eine eingehende Analyse hätte vieles hinzuzufügen – sind kompositorische Maßnahmen, die der „Kunst der Fuge“ zyklische Eigenschaften verleihen.⁴¹ Diese Maßnahmen gehen mehr oder weniger direkt von der monothematischen Anlage des Werkes aus, die sich damit nicht nur als ein äußeres Band einer Fugensammlung erweist,⁴² sondern als Ausgangspunkt zyklischer Gestaltung. Dabei ist noch nicht einmal von der Anordnung der Fugen gesprochen, die in ihrer Kombination von Spiegelsymmetrie und Progression dem Gesamtwerk etwas von der Sinnhaltigkeit ähnlich geformter Vokalwerke Bachs mitzuteilen scheint.⁴³

Betrachten wir die „Kunst der Fuge“ von der Komposition her als zyklisches Werk, so müssen wir nun freilich einschränkend sagen: Es ist ein Zyklus, dessen Höranforderungen jenseits dessen stehen, was die Bach-Zeit in der Instrumentalmusik als unmittelbar verständlichen Spielzyklus kannte. Die Beziehungen zwischen den Sätzen, die den zyklischen Inhalt des Werkes ausmachen, erschließen sich zu einem Teil erst dem Studium, und die Spieldauer beträgt

⁴¹ Schon Ph. Spitta gelangte durch Beobachtung solcher Zusammenhänge zu der Ansicht: „Dieses letzte Werk Bachs ist im Grunde nur eine einzige Riesenfuge . . .“ (Spitta II, S. 682).

⁴² Daß Gemeinsamkeit des Themas keine ausreichende Bedingung für den Zykluscharakter einer Satzfolge ist, kann man aus J. U. Steigleders Serie von Choralbearbeitungen über „Vater unser im Himmelreich“ (1627) ersehen, desgleichen – worauf Spitta schon hinwies (II, S. 682) – aus R. Schumanns „Sechs Fugen über den Namen BACH“ op. 60.

⁴³ Vgl. dazu Breig, a. a. O., S. 262 ff.

mit etwa anderthalb Stunden ein Vielfaches der Norm für die Ausdehnung von Instrumentalwerken. Beide Eigenschaften teilt die „Kunst der Fuge“ mit den Goldberg-Variationen. Gewiß ist die Distanz zu den traditionellen Spielzyklen in der „Kunst der Fuge“ noch größer geworden als in den Goldberg-Variationen. Denn erstens knüpfen diese direkt an einen herkömmlichen Zyklentypus an, während ein Zyklus von Fugen über ein Thema nur noch in übertragenem Sinne als „Variationen im Großen“⁴⁴ zu bezeichnen ist; zweitens stellt eine Serie von Stücken von komplizierter kontrapunktischer Faktur noch größere Anforderungen an das Hörverständnis als eine Variationenreihe; zudem läßt sich die Ausführungsdauer nicht wie bei den Goldberg-Variationen durch Verzicht auf Wiederholungen reduzieren. Doch das sind quantitative Unterschiede. Weder für die Goldberg-Variationen noch für die „Kunst der Fuge“ sind wir berechtigt anzunehmen, daß Bach daran dachte, sie einem Auditorium der Art, wie er es etwa in den Leipziger Collegium-musicum-Aufführungen vor sich hatte, als geschlossene Zyklen zu präsentieren.

Von hier gesehen, verliert auch die Besetzung der Spiegelfugen mit zwei Cembali ihr Befremdliches. So selbstverständlich es für Bach war, in Aufführungszyklen das gewählte Instrumentarium ökonomisch einzusetzen,⁴⁵ so wenig brauchte auf diesen Punkt Rücksicht genommen zu werden in einem Werk, das auf eine Gesamtauführung nicht berechnet war. Besetzungsmäßig verhält sich die „Kunst der Fuge“ ähnlich wie der „Dritte Teil der Klavierübung“: In beiden Werken sind mehrere Besetzungsvarianten tasteninstrumentaler Ausführung kombiniert, die sich unter dem Oberbegriff „Claviermusik“ zusammenfassen lassen.

Will man den beiden instrumentalen Großwerken aus Bachs Spätzeit die Begriffe „Zyklus“ und „Sammlung“ zuordnen, so ist nach allem Gesagten die Grenze nicht zwischen den Goldberg-Variationen als Zyklus und der „Kunst der Fuge“ als Sammlung zu ziehen. Sie verläuft vielmehr innerhalb beider Werke. Sie sind komponierte Zyklen, aber – vom Usus der Bach-Zeit her gesehen – keine Aufführungszyklen. (Daß eine in dieser Weise differenzierende Betrachtung von Bachschen Formarchitekturen auch sonst gelegentlich angemessen ist, zeigt ein vergleichender Blick auf das Weihnachts-Oratorium: Seine musikalische Gestalt ist unbestreitbar von zyklischen Momenten mitbestimmt,⁴⁶ obwohl die gottesdienstliche Aufführung sich über sechs Feiertage von Weihnachten bis Epiphania erstreckte.)

⁴⁴ Forkel, a. a. O., S. 69. – Das zitierte Epitheton Forkels geht – worauf H.-J. Schulze den Verfasser freundlicherweise aufmerksam machte – wahrscheinlich auf einen Passus des von J. A. P. Schulz und J. Ph. Kirnberger verfaßten Artikels „Veränderungen, Variationen“ in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (Teil II, Leipzig 1774) zurück (vgl. Dok III, S. 215).

⁴⁵ Dies ließe sich etwa am Einfluß der verschiedenartigen Besetzungen der Brandenburgischen Konzerte auf die Werkstrukturen zeigen. Einen besonders markanten Fall stellt das 1. Brandenburgische Konzert dar, in dem die Solovioline, die eigentlich nur in dem nachkomponierten 3. Satz nötig ist, durch nachträgliche Eingriffe in die Frühfassung auch in den Sätzen 1 und 2 beschäftigt wurde.

⁴⁶ Vgl. A. Dürr, *Bach – Weihnachts-Oratorium BWV 248*, München 1967 (Meisterwerke der Musik, H. 8), S. 40 f.

Von hier aus fällt auch ein Licht auf das Problem der modernen Aufführungen der „Kunst der Fuge“, zu dem abschließend noch einige Gedanken geäußert werden sollen.

Bachs „Kunst der Fuge“ dürfte das einzige Werk der Musikgeschichte sein, das auch heute die Mehrzahl der Hörer in einem Klanggewand erreicht, an das der Komponist nicht gedacht hat, nämlich in der Ausführung durch Melodieinstrument-Ensemble.⁴⁷ Hier ist eine Entscheidung der Musikpraxis gegen die Musikwissenschaft – oder vielleicht besser: an der Musikwissenschaft vorbei – gefallen. Wolfgang Graesers Behauptung von der Unspielbarkeit der „Kunst der Fuge“ auf dem Klavier war schwach fundiert und wurde bereits 1926 von Heinrich Rietsch überzeugend widerlegt. Die These, daß die „Kunst der Fuge“ von ihrem Komponisten für Ensemblebesetzung geschrieben wurde, hat in der musikwissenschaftlichen Diskussion sowohl vor als auch nach Graeser überhaupt nur eine periphere Rolle gespielt. Die für die Praxis entscheidende Weichenstellung war die Aufführung von Graesers Bearbeitung für großes Orchester am 26. Juni 1927. Daß diese Aufführung in der Leipziger Thomaskirche und unter Leitung des Thomaskantors Karl Straube stattfand, mußte ihr für die musikalische Öffentlichkeit den Rang einer ex cathedra gesprochenen Aussage über das Werk verleihen. Zwar wurde die Graesersche Orchestrierung seit den 1930er Jahren durch andere Instrumentierungen verdrängt, doch blieben Ensembleaufführungen (besonders für Kammerorchester) gegenüber den Tasteninstrument-Wiedergaben bis in die Gegenwart in der Überzahl.⁴⁸ (Erst seit den letzten Jahren beginnen die Cembalo- und Orgelaufführungen einen größeren Anteil einzunehmen.)

Daß sich die „Kunst der Fuge“ in der Aufführungspraxis so nachhaltig mit dem Medium Orchester (bzw. Kammerorchester) verbinden konnte, hat aber wohl auch einen Grund, der in der Sache selbst liegt. Die Leipziger Aufführung von 1927 eröffnete ja nicht nur die Geschichte der Orchesteraufführungen der „Kunst der Fuge“, sondern die der Gesamtaufführungen des Werkes überhaupt (jedenfalls soweit sie für eine größere Öffentlichkeit bemerkbar wurden). Daß Gesamtaufführungen der „Kunst der Fuge“ Resonanz beim Publikum fanden, war vielleicht erst in einer Zeit möglich, in der die Sinfonien von Bruckner und Mahler in den Konzertsälen heimisch geworden waren und neue Maßstäbe für die möglichen Dimensionen eines Instrumentalwerkes gesetzt hatten. Gewiß ist es kein Zufall, daß diese Ausdehnung der Werkdimensionen in der Sinfonik und nicht in der Kammermusik stattfand, denn der äußere Umfang solcher musikalischer Großarchitekturen bedarf der Nuancierbarkeit des Orchesters in Farbe und Stärke – sowohl aus der Sicht des Komponisten als auch aus der des Hörers, dessen Aufnahmefähigkeit wachgehalten werden will.

Und so mag auch für die Rezeption der „Kunst der Fuge“ anfangs die orchestrale Einkleidung eine Hilfe gewesen sein, da sie dem mit dem Werk unver-

⁴⁷ Dabei sollen die Mutationen, die die einzelnen Instrumentengattungen seit der Bachzeit erfahren haben, außer Betracht bleiben.

⁴⁸ Vgl. den Aufführungskatalog bei W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge – Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 42–45), S. 657–839.

trauten Publikum eine richtigere Orientierung über die (äußere und innere) Größe des Zyklus vermitteln konnte, als es – damals – eine Aufführung auf dem Cembalo vermocht hätte. Und auch die Bearbeitungen für Kammerorchester, an die die Fassung für großes Orchester bald die Vorherrschaft abgeben mußte, verfügen über mehr Möglichkeiten der Gliederung und Akzentuierung im großen sowie der Gestaltung des Stimmengewebes im kleinen als das Tasteninstrument. So gewiß diese Instrumentierungen keine einfachen Realisierungen des Bachschen Notentextes sind, sondern Bearbeitungen, die der Kenner sogar als partielle Verfälschungen empfinden mag: Es waren jedenfalls diese Versionen, die die „Kunst der Fuge“ „konzertfähig“ machten und einem großen Hörerkreis den Zugang zu ihr vermittelten.

Demgegenüber konnte es nur von geringer Wirkung sein, wenn Heinrich Husmann seinen Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1938 mit dem Satz beschloß: „Möchten diese Darlegungen dazu dienen, die ‚Kunst der Fuge‘ wieder in den Raum zu stellen, in den sie gehört, – in die Stube des verständnisvollen Musikliebhabers und auf das Pult des in sich gewandten Organisten.“⁴⁹ Angesichts solcher Konsequenzen historischer Erkenntnisse für die Gegenwart mag es den Praktikern gar nicht ratsam erschienen sein, den Dialog mit der Wissenschaft zu suchen; denn Kammerorchesterdirigenten und -spieler konnten davon nichts anderes erwarten, als daß der Wissenschaftler ihnen verbieten würde, das zu tun, was sie mit Enthusiasmus taten und was die Hörer mit ebensolchem Enthusiasmus aufnahmen.

Husmanns Mahnung, zur vermutlichen Aufführungspraxis der Bach-Zeit zurückzukehren, war nicht nur zur Folgenlosigkeit verurteilt, sondern stellte strenggenommen auch eine Kompetenzüberschreitung des Historikers dar. Sie konnte zu ihrer Zeit, als die Musikwissenschaft daran gewöhnt war, in Fragen der „alten Musik“ unmittelbar für eine im allgemeinen puristisch gesinnte Praxis zu arbeiten, kaum als solche bemerkt werden. Heute jedoch, da die Bearbeitungen von Spätwerken Bachs durch Anton Webern (Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“) und Igor Strawinsky („Kanonische Veränderungen“) bereits Klassizität erlangt haben und Contrapunctus 1 aus der „Kunst der Fuge“ in verfremdenden Bearbeitungen von Gerd Zacher und Dieter Schnebel zu hören ist, dürfte es leichter sein, ein Bewußtsein davon zu haben, daß Erkenntnisse darüber, „wie es war“, bei der Entscheidung über die Art der Wiedergabe von älterer Musik zwar als ein notwendiger, aber nicht als der einzige maßgebliche Faktor zu gelten haben. Da vergangene Aufführungsumstände ohnehin nicht wiederherstellbar sind (und wären sie es, so fehlte immer noch der „authentische“ Hörer), so muß es der jeweiligen Gegenwart überlassen bleiben, in welchen „Raum“ sie historische Kunstwerke stellen will. Fällt dabei für die „Kunst der Fuge“ die Entscheidung für eine geschlossene Aufführung in Form einer Konzertveranstaltung, so kann diese Entscheidung für sich in Anspruch nehmen, daß sie einen komponierten zyklischen Werkzusammenhang hörbar macht. (Die Legitimation einer solchen Aufführungsweise kann um so weniger zweifelhaft sein, als auch Opera von eindeutigem Sammlungs-Charakter, wie z. B. das Wohltemperierte Klavier, die Brandenburgischen Konzerte

⁴⁹ Husmann, a. a. O., S. 61.

oder der „Dritte Teil der Klavierübung“, vielfach in sog. „zyklischen Gesamtauführungen“ erklingen, wobei sich aus der Wahrnehmung des Kontextes durchaus ein Gewinn an Hörerfahrung für das Einzelstück ergeben kann.)

Eine zyklische Gesamtwiedergabe der „Kunst der Fuge“ führt – wie gezeigt: notwendigerweise – zu besetzungsmäßigen Schwierigkeiten. Die von Bach allem Anschein nach gemeinte Ausführung des Großteiles des Werkes durch ein Cembalo und der Spiegelfugen durch zwei Cembali ist mit dem Problem der ungleichmäßigen Beteiligung der beiden Spieler belastet. (Paradoxerweise läßt sich heute die authentische Besetzung am zwanglosesten in der unauthentischsten Wiedergabesituation, nämlich der Schallplattenaufnahme, realisieren.) Eine paritätische Aufteilung der Spieleranteile schmälert dagegen die Möglichkeit zu einer Wiedergabe aus einer einheitlichen interpretatorischen Intention heraus. Die Einrichtung für instrumentales Ensemble schließlich ermöglicht den ökonomischen Einsatz der gewählten Mittel und entspricht am ehesten der „Konzert“-Situation, entfernt sich aber zwangsläufig von Bachs Besetzungsententionen.

Welche Lösung der Praktiker wählt, wird ihm der Historiker weder vorschreiben können noch wollen; schöpferische Auseinandersetzung mit dem Werk durch den Interpreten und die Empfänglichkeit des Hörenden werden hier maßgebliche Instanzen bleiben. (Und vielleicht ist sogar dem Hörer, der sich mit dem Werk möglichst vielseitig vertraut machen will, mit einem gewissen Maß an aufführungspraktischem Pluralismus nicht einmal schlecht gedient.) Eins aber darf vom Interpreten der „Kunst der Fuge“ heute gewiß gefordert werden: daß er sich mit dem Stand der Forschung vertraut macht und die Schritte, die von der Werküberlieferung und ihrem historischen Kontext zu seiner eigenen Interpretation hinführen, mit vollem Bewußtsein tut. Die „Kunst der Fuge“ ist ein Werk, das in erster Linie der „Musici“ bedarf, d. h. jener, von denen die berühmte Sentenz des Guido von Arezzo (im Unterschied zu den „Cantores“, die tun, was sie nicht verstehen) sagt: „... illi sciunt, quae componit Musica“.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. dazu neuerdings E. Reimer, *Musicus und Cantor – Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks*, AfMw 35, 1978, S. 1 ff. (speziell S. 15 f.).

Johann Sebastian Bachs Auflösung eines Kanons von Teodoro Riccio

Von Harald Schieckel (Oldenburg)

M

In dem testamentarisch dem Niedersächsischen Staatsarchiv in Oldenburg übereigneten handschriftlichen Nachlaß des langjährigen Archivdirektors Dr. Hermann Lübbing (1901–1978) in Oldenburg fand sich auch eine Sammlung von etwa 2000 Stammbuchblättern aus der Zeit von 1560 bis 1744. Diese Sammlung hat vermutlich schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Sammler zusammengebracht. Wie aus beiliegenden Schriftstücken zu erschließen ist, kann es sich bei diesem Liebhaber von Handschriften um den Leipziger Professor der Philosophie, der Poesie und der Naturlehre (Johann) Friedrich Mentz (1673–1749)¹ gehandelt haben. Wer nach ihm diese Sammlung besessen hat und wie sie in den Besitz von Hermann Lübbing gelangt ist, konnte noch nicht geklärt werden. Sie ist jetzt als besondere Gruppe in die Handschriftenabteilung des Staatsarchivs eingegliedert worden.²

Die Eintragungen der Stammbücher und die sonstigen Autographen sollen in einer umfassenden Veröffentlichung mitgeteilt werden, die aber in der Regel nur die Namen und Daten der Eintragenden enthalten wird.³ Da sich aber auch insgesamt 38 Notenhandschriften und zahlreiche weitere Eintragungen von Musikern unter den Stammbuchblättern befinden, empfiehlt sich eine gesonderte Vorstellung dieser Schriftsätze in musikwissenschaftlichen Zeitschriften. Die älteren Stücke sind meist datiert und stammen aus der Zeit von 1588 bis 1658.⁴

Die einzige Notenhandschrift des 18. Jahrhunderts ist von Johann Sebastian Bach abgefaßt. Sie enthält nur die Überschrift „*Resolutio Canonis Ricciani per J. S. Bachium*“ und ist nicht datiert. Da die Stammbuchblättersammlung, wohl erst durch einen späteren Besitzer, der eine rein alphabetische Ordnung begonnen hatte, völlig durcheinandergeraten war, konnte zunächst nicht festgestellt werden, wann und für wen Bach diese Komposition aufgezeichnet hat. Erst nach der Durchsicht aller Blätter zeigte es sich, daß die Vorlage ebenfalls in der Sammlung vorhanden ist, und zwar in dem von 1596 bis 1601 reichenden Stammbuch für den aus Hamburg stammenden Christoph Schellhammer.⁵ Dieser hatte auf einer Reise durch Ansbach am 27. April 1597 den dortigen Kapellmeister Teodoro Riccio⁶ um eine Eintragung gebeten. Riccio lieferte ihm zu dem Text „*Duo currebant simul. Et unus citius cucurrit, et alter accepit premium*“ einen Augmentationskanon im Intervall der Quinte („*Canon in dia-*

¹ C. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, 4. Ergänzungsband (J. C. Adelung und H. W. Rotermond), Bremen 1813, Sp. 1447.

² Signatur: Best. 297 J.

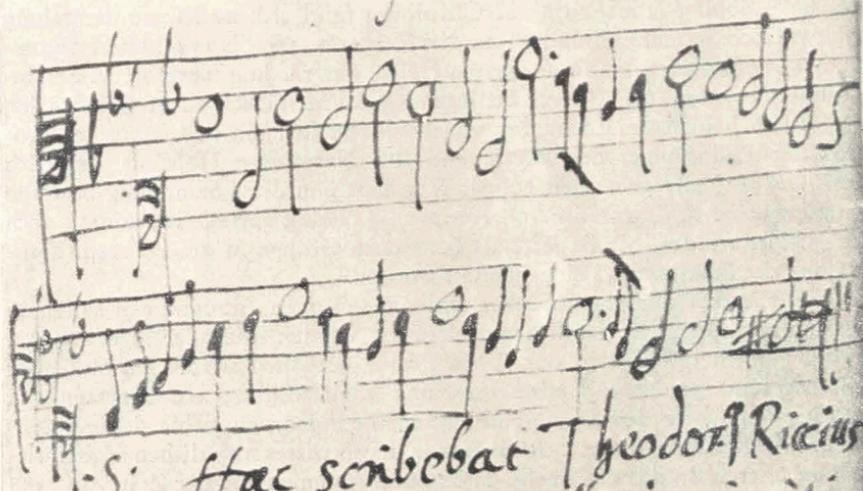
³ In der Reihe *Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg* (= *Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung*).

⁴ Über diese Hss. ist ein Aufsatz in: *Genealogie*, Jg. 32, 1983, vorgesehen.

⁵ Best. 297 J Nr. 25.

⁶ MGG 11, Sp. 430 f. (A. Forchert).

Duo Currebant simul, Et unus
 citius cucurrit, et alter accepit
 premium. Canto in diapente 315.
 renissum.



hac scribebat Theodorus Riccius
 Illustrissimi ac Excellentissimi principis
 Dni. D. Georgij Frederici Marchio-
 nis Brandenburgensis, Prussiae,
 Silesiae, et Ducis. Chori
 Musici Magr. onaldi 27
 Aprilis 1597.

Resolutio Canonis Ricciani per J. S. Bachium

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title is written in cursive at the top. The score consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a bass clef with a common time signature, containing a simpler melodic line with mostly quarter and eighth notes. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line similar in complexity to the first staff. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing a simpler melodic line similar to the second staff. The notation is clear and well-preserved.

*pente remissum*⁷).⁷ Offenbar hat ein Nachbesitzer der Sammlung (Professor Mentz?) Bach diese Komposition vorgelegt, der dann auf einem gleichformatigen Blatt im Querformat (8,7 x 13,2 cm, ohne Wasserzeichen) die Kanonstimme niederschrieb und die für die Auflösung des Rätselkanons erforderliche Unterstimme hinzufügte.

Dieses Blatt ist nun, wie es in der ursprünglichen Ordnung der Sammlung gewiß der Fall war, der Vorlage wieder beigelegt worden.⁸ Jedenfalls haben wir es hier nicht mit einem Widmungskanon Bachs zu tun.⁹ Wenn die Vermutung zutrifft, daß Mentz der Anleger der Sammlung gewesen ist und Bach das Blatt Riccios gezeigt hat, dann müßte Bachs Auflösung erst nach seinem Dienstantritt als Thomaskantor in Leipzig (1723) geschrieben worden sein. Allenfalls könnte er bei einem etwaigen früheren Besuch in Leipzig die Vorlage von Riccio kennengelernt haben. Mentz hat seit seinem Studium (ab 1697) in Leipzig gewohnt.

Nur am Rande sei vermerkt, daß in der Sammlung auch eine in Leipzig am 7. September 1739 vorgenommene Eintragung von Christian Friedrich Schemelli in dem die Jahre von 1736 bis 1744 umfassenden Stammbuch des Eckhard Salfeld aus Quedlinburg vorhanden ist.¹⁰ Sie ist wohl kaum mit der Handschrift Bachs in der Sammlung in Beziehung zu bringen.

NACHBEMERKUNG

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Der von Harald Schieckel präsentierte Quellenfund bereichert in bemerkenswerter Weise die bisher bekannten Zeugnisse über Bachs Stellung zum Kanon (vgl. außer der bei Schieckel angeführten Literatur noch Werner Braun, *Bachs Stellung im Kanonstreit*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 106 ff., sowie Christoph Wolff, *Bachs Kanonkunst – neue Perspektiven*, in: *Bachwoche Ansbach* 29. Juli bis 7. August 1977. Offizieller Almanach, S. 43 ff.).

Daß Bach hin und wieder um die Lösung eigener oder fremder Kanons gebeten wurde, ist dokumentarisch belegbar (siehe unten) und ein durchaus normaler Vorgang. Außergewöhnlich erscheint allenfalls, daß er hier mit einem Stammbucheintrag des späten 16. Jahrhunderts behelligt worden ist.

Einige Schwierigkeiten bereitet die chronologische und damit die biographische Einordnung des neugefundenen Autographs. Die Formen der c-Schlüssel, der Taktvorzeichnung sowie der ganzen und halben Noten scheinen zunächst auf

⁷ Wie Fußnote 5, Bl. 315. Vgl. Abb. 1.

⁸ Wie Fußnote 5, Bl. 315a. Vgl. Abb. 2.

⁹ Vgl. hierzu H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen*, BJ 1967, S. 82 ff., sowie NBA VIII/1 Krit. Bericht (C. Wolff).

¹⁰ *Best. 297-J Nr. 131*, Bl. 46. – Über C. F. und G. C. Schemelli vgl. MGG 11, Sp. 1663 (W. Blankenburg) sowie Dok II.

Bachs Weimarer Zeit zu deuten, doch läßt sich ein datierbares, in allen genannten Merkmalen übereinstimmendes Vergleichsobjekt unter den entsprechenden Autographen nicht ermitteln. Dies erklärt sich zum Teil aus der Kürze der Niederschrift, der Beschränkung auf wenige unterschiedliche Schriftzeichen sowie dem ausgesprochenen Schönschriftcharakter des Stammbuchblattes. Noch am größten ist die Ähnlichkeit mit Teilen der Jagdkantate BWV 208 (P 42) von 1713 (?), der im April 1714 komponierten Kantate BWV 12 (P 44, insbesondere Satz 2, sowie St 109, insbesondere die Alto-Stimme) und einigen Cantus-firmus-Notierungen im Orgelbüchlein (P 283). Demzufolge wäre die Niederschrift um 1714 anzusetzen.

Akzeptiert man diese Datierung und setzt außerdem voraus, daß Johann Friedrich Mentz Bach um diese Kanonauflösung gebeten hat, so müßte an einen entsprechenden Besuch Bachs in Leipzig, gegebenenfalls auch an ein Überbringen durch Dritte oder aber an den Postweg gedacht werden. Hierzu wären die in Dok I (S. 226 f., 252) und II (S. 259 f., 306 f., 388) geschilderten Verfahrensweisen bei dem Kanon BWV 1074 (Überbringen bzw. Zusendung von Auflösungen auf Veranlassung Johann Gottfried Walthers 1734/35, am 3. August 1735 und am 24. Januar 1738) sowie bei Kanons von Johann Wilhelm Koch aus Ronneburg (Rücksendung durch Johann Elias Bach im Januar 1741) zu vergleichen. Weitergehende Überlegungen zur Frage einer Begegnung zwischen Mentz und Bach vor Bachs Übernahme des Leipziger Thomaskantorats (1723) verbieten sich jedoch angesichts der Tatsache, daß das Stammbuchblatt auch in wesentlich späterer Zeit angesetzt werden kann. Halbe Noten der hier vorliegenden Art finden sich beispielsweise in den Allabreve-Sätzen (Kyrie II, Gratias) der Missa h-Moll BWV 232¹ aus dem Jahre 1733 (P 180), und verwandte Formen des kalligraphischen c-Schlüssels enthält das wahrscheinlich noch später entstandene Particell der Hochzeitskantate BWV 210 (St 76).

Anhaltspunkte für eine präzisere Datierung sind auch der Biographie von Johann Friedrich Mentz nicht zu entnehmen, da hier die Quellen nicht eben reichlich fließen. Nach übereinstimmenden Mitteilungen in dem von Johann Heinrich Zedler herausgegebenen *Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Bd. 20, 1739, Sp. 865–867) sowie den von Bachs Kollegen an der Thomasschule Abraham Kriegel besorgten *Nützlichen Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten . . . in Leipzig* (1749, S. 561 f. und 599–605) wurde Mentz am 7. November 1673 in Lütgendorfmund geboren – seine Mutter war eine Enkelin des Theologen Christoph Scheibler, dessen *Aurifodina theologica* sich in Bachs Bibliothek befand (vgl. BJ 1979, S. 112) – und bezog im Sommersemester 1697 die Universität Leipzig. Hier stieg er über Bakkalaureat (13. August 1698), Magisterwürde (23. Januar 1700) sowie verschiedene Dozenturen und Ehrenämter bis zum Professor der Dichtkunst (1730) sowie der Physik (1739) auf. Damit wurde er 1730 Nachfolger des Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti (1652–1729, Professor poesos seit 1691), wobei man ihn Gottsched vorzog (Gustav Waniek, *Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit*, Leipzig 1897, S. 62 und 181), und 1739 Nachfolger von Johann Christian Lehmann (1675–1739). 1735 und 1743 amtierte Mentz als Rector Magnificus; er starb unverheiratet am 19. September 1749. Einen Teil seiner bedeutenden Büchersammlung hinterließ er der Universitätsbibliothek Leipzig. Seine

Schriften verzeichnen Johann Georg Meusel (*Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller*, Bd. 9, S. 79 f.) und andere, doch gehen die biographischen Mitteilungen nicht über das bei Zedler und Kriegel Angedeutete hinaus.

Ob also Mentz es war, der Bach das Stammbuch jenes Christoph Schellhammer aus Hamburg und mit ihm den Rätselkanon des Ansbacher und Königsberger Kapellmeisters Teodoro Riccio zugänglich machte, läßt sich wie gesagt nicht feststellen. Gewiß verdanken wir aber seinem Sammlerfleiß die Bewahrung eines nennenswerten Handschriftenschatzes und damit des jetzt unerwartet aufgetauchten Bach-Autographs.

J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?

Von Peter Williams (Edinburgh)

M

I

Carl Philipp Emanuel Bachs Bild seines Vaters als eines Mannes, der weitgehend Autodidakt war, durch fleißiges Beobachten gelernt hatte, praktische wie theoretische Interessen besaß, ohne sich jedoch leeren Spekulationen hinzugeben, und der schöpferische und selbständige Wege ging – dieses Bild vertrat sich besonders deutlich in Bemerkungen über die Kenntnisse seines Vaters im Orgelbau. Auf diesem Gebiet kann C. Ph. E. Bach als unverdächtig Zeuge gelten, denn hier konnte er kaum ein Interesse daran haben, sein Anrecht auf „apostolische Sukzession in der deutschen Musik“ geltend zu machen.¹ Für ihn gehörten die Kenntnisse seines Vaters auf orgelbautechnischem Gebiet zu dessen organistischen Fähigkeiten wie auch zu dessen tieferem Verständnis für die musikalischen Wissenschaften im allgemeinen.

Er verstund . . . die Art die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen, und jede Stimme, nach ihrer Eigenschaft hören zu lassen, in der größten Vollkommenheit . . .

Niemand konnte besser, als er, Dispositionen zu neuen Orgeln angeben, und beurtheilen. Das Registriren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschracken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten aber hernach einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wissenschaften sind mit ihm abgestorben.

. . . er kannte auch den Bau der Orgeln aus dem Grunde . . . Aller dieser Orgelwissenschaft ungeachtet, hat es ihm, wie er oftmals zu bedauern pflegte, doch nie so gut werden können, eine recht grosse und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben.

Noch nie hat jemand so scharf u. doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen. Den ganzen Orgelbau verstand er im höchsten Grade.

Durch die Aufführung sehr vieler starcken Musiken . . . ohne systematisches Studiren der Phonurgie hat er das arrangement des Orchesters kennen gelernt. Diese Erfahrung, nebst einer natürlichen guten Kenntniß der Bauart, in wie ferne sie dem Klange nützlich ist, wozu seine besonderen Einsichten in die guten Anlagen einer Orgel, Eintheilung der Register und Placierung derselben ebenfalls das Ihrige beygetragen haben, hat er gut zu nutzen gewußt.²

Verschiedene Themen – die Kunst des Registrierens, der Sinn für praktische Akustik (als ob das etwas Neues für Komponisten vor dem Zeitalter der Aufklärung gewesen wäre!), die implizierte Einzigartigkeit des Sachverständes von Joh. Seb. Bach – verdienen eine ausführlichere Behandlung an anderer Stelle,³

¹ Wie beispielsweise im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 1, Berlin 1753, S. 17, sowie im Nekrolog; vgl. Dok III, S. 23 u. 88.

² Zitate nach dem Nekrolog sowie C. Ph. E. Bachs Brief an J. N. Forkel Ende 1774; vgl. Dok III, S. 88, 284 u. 288 f.

³ In *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 1980 ff., Vol. 3 (in Vorbereitung), hoffe ich darauf zurückzukommen.

so daß sich der vorliegende Aufsatz auf Bachs Kenntnisse im Orgelbau konzentrieren kann.

Während gewisse Details von C. Ph. E. Bachs Bild durchaus glaubwürdig erscheinen – besonders auch einige Bemerkungen über die Zahlung von Gratifikationen an Orgelbauer (siehe weiter unten den Vorgang in Zschortau) –, muß dies doch auch im Zusammenhang mit den im späteren 18. Jahrhundert üblichen Elogen auf die Vielseitigkeit von Komponisten gesehen werden. So schrieb etwa Christian Friedrich Daniel Schubart über Wilhelm Friedemann Bach⁴:

Der Natur der Orgel hat er sich ganz bemächtigt; sein Registerverständnis hat ihm noch niemand nachgemacht. Er mischt die Register, ohne sein Spiel nur einen Augenblick zu unterbrechen, – wie der Mahler auf der Palette; und bringt dadurch ein bewundernswürdiges Ganzes hervor.

Hier begegnen wir der gleichen Vorstellung von einem musikalischen Genie: dessen Befähigung zu technischer Überlegenheit im Verein mit dem Vermögen, den Hörer zu beeindrucken.

Für den Fall, daß Joh. Seb. Bach, gleich seinem Vater, seine musikalischen Gehversuche zunächst auf der Violine unternommen haben sollte, wäre der Bemerkung des Nekrologs mehr Gewicht beizumessen, daß nämlich der „Grund zum Clavierspielen“ bei seinem Bruder Johann Christoph Bach in Ohrdruf gelegt worden war.⁵ Und obgleich nicht bezeugt ist, woher Bach seine profunden Kenntnisse über den Orgelbau bezog,⁶ liegt es doch nahe, diese in Verbindung mit den häufigen Orgelumbauten zu sehen, denen Bach schon frühzeitig begegnete. Denn selbst wenn nichts Außergewöhnliches in den gewissermaßen unter Bachs Augen vorgenommenen Orgelumbauten bestanden hätte, so erscheint doch schon deren Zusammendrängung als durchaus bemerkenswert:

Eisenach, Georgenkirche: Umbau 1696–1707 (Einfluß auf Bachs Mühlhäuser Umbauvorschlag von 1708?);⁷ langwierige Arbeit mit unbefriedigendem Ergebnis, das vielfache Reparaturen notwendig machte.⁸

Ohrdruf, Michaeliskirche: 1688 (Vertrag), 1690–1706; ebenfalls langwierige Arbeit, 1693 Begutachtung durch Johann Christoph Bachs Lehrer Pachelbel.⁹

Arnstadt, Bonifatiuskirche (Neue Kirche): 1699 (Vertrag), 1701–1703; Abnahme durch Joh. Seb. Bach.¹⁰

Lüneburg, Michaeliskirche: Gutachten des Orgelbauers Michael Dropa im Jahre 1705 hinsichtlich Modernisierung und Verlegung auf die Westempore.¹¹

Lüneburg, Johanniskirche: Gutachten von Georg Böhm im Jahre 1710 mit Hinweisen auf veraltete Bestandteile (beispielsweise eigene Pedalpfeifen nur bis F, im übrigen Transmissionen vom Hauptwerk).¹¹

⁴ *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 90.

⁵ Dok III, S. 81.

⁶ Vgl. Blume 1968 (s. Lit.-Verzeichnis).

⁷ Kwasnik 1966, S. 222.

⁸ Adlung 1768, S. 214 f.

⁹ Lux 1926 sowie David 1951, S. 12–14.

¹⁰ Dok II, S. 10 f.

¹¹ David 1951, S. 14–16.

Obleich nicht bekannt ist, daß die beiden letztgenannten Umbaufälle mit Joh. Seb. Bach in Verbindung gebracht werden könnten, geben sie doch brauchbare Beispiele ab für die in der Zeit um 1700 in Mittel- und Norddeutschland verbreitete Verfahrensweise bei Orgelmodernisierungen: ein unter Kirchenmusikern zweifellos vieldiskutiertes Thema, nicht zuletzt auch später in Weimar (Umbau der Schloßkirchenorgel 1712–1714) und Leipzig (Umbau der Thomaskirchenorgel 1721–1722 und 1730 sowie der Nikolaikirchenorgel 1724–1725). Doch worin könnten jene Diskussionen in Kirchenmusikerkreisen bestanden haben? Sollte man sich etwa vorstellen, daß Böhm und der junge Bach¹² mit Orgelbauern sprachen, das Innere der Instrumente untersuchten, die technischen Probleme des Winddrucks, der Legierungen für die Metallpfeifen oder den Aufbau der Mixturen erörterten? Erlaubt unsere Kenntnis der hierarchischen Gesellschaftsstrukturen und Berufsabgrenzungen jener Zeit anzunehmen, daß Organisten und insbesondere Kantoren so unmittelbar mit Orgelbauern zusammenarbeiteten? Und wenn ja, bezogen die Organisten ihre Kenntnisse aus dem persönlichen Umgang mit Orgelbauern oder aus Büchern? Wenn C. Ph. E. Bach und spätere Autoren von Joh. Seb. Bachs Kenntnissen im Orgelbau sprechen, müssen wir dann annehmen, daß er (1) in dieser Hinsicht seine Zeitgenossen übertraf, (2) mehr wußte als seine Nachfolger, (3) einen Ausnahmefall darstellte, indem er sich mit organologischen Fragen befaßte, (4) darin zudem einer der letzten derartigen Experten war und (5) sich in diesen Dingen weniger als andere an Büchern orientierte?

II

In seinem „Vollkommenen Capellmeister“ (1739, S. 469) behandelt Johann Mattheson in uncharakteristisch knapper Form – war Orgelbau unter seiner Würde? –, wie man Kenntnisse im Orgelbau erwerben könne, und zwar durch Verweis auf Johann Philipp Bendelers „Organopoeia“, Michael Praetorius' „Organographia“, Andreas Werckmeisters „Orgelprobe“ (1698), Carutius' „Examen“ sowie einen handschriftlichen Traktat von David Schmidt. Werckmeister selbst verweist wegen verschiedener technischer Einzelheiten auf Praetorius, wegen Windladen-Maßen auf Bendeler, außerdem auf Christian Förners Winddruck-Messer, ohne freilich den Namen Förner zu erwähnen. Bendeler bezeichnete Werckmeister als seinen Freund¹³ und schrieb wie Arp Schnitger ein Widmungsgedicht für dessen „Orgelprobe“. Ein weiteres Lehrbuch wurde 1756 veröffentlicht, war jedoch angeblich schon sehr viel früher von dem Leipziger Organisten Werner Fabricius geschrieben worden.¹⁴ War Joh. Seb. Bach

¹² Warum C. Ph. E. Bach in seinem Brief an Forkel vom 13. Januar 1775 unter den Ergänzungen zur Biographie seines Vaters die Bemerkung über das Studium der Werke von seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen in von dem Lüneburgischen Organisten Böhmen (Dok III, S. 290, 288) änderte, kann nur vermutet werden: vielleicht ging es weniger darum, daß Böhm nicht sein Lehrmeister gewesen wäre, als um das Bild des Autodidakten?

¹³ Bendeler um 1690, S. 38.

¹⁴ Fabricius starb bereits 1679. Seine „Gigue belle“ in der sogenannten „Möllerschen Handschrift“ (Wiedergabe bei Schering 1926, S. 424–428), nach Schering für Klavichord

mit derartigen Schriften vertraut, einschließlich weiterer einschlägiger Werke von Neidhardt, Leibniz und Euler? Der Hinweis darauf, daß diese Schriften im Inventar von Bachs Bibliothek nicht erwähnt werden, kann die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Bach sie zu irgendeiner Zeit benutzt oder sogar besessen hat. Doch hätten alle obenerwähnten Titel, mit einer einzigen Ausnahme, ihm nur in höchst allgemeiner Form und in einigen Fällen auch erst in seiner Leipziger Zeit zu organologischen Kenntnissen verhelfen können. So bietet etwa Praetorius¹⁵ einige allgemeine Beobachtungen zum Prüfen von Orgeln mit einem Hinweis auf eine entsprechende Anleitung seines Freundes, des Orgelbauers Esajas Compenius,¹⁶ während Bendeler sehr wohl nützliche Einzelheiten über Pfeifenmessungen, Windladen, Windzufuhr und Intonation erwähnt, ohne aber einen Gesamtüberblick über den Bau einer Orgel und Instruktionen für eine Orgelprüfung zu bieten. Daß Orgeltraktate fast zwangsläufig unvollständig waren, zeigt bereits Arnolt Schlicks „Spiegel“ von 1511, wo sich beispielsweise eine unverhältnismäßig große Menge von ziemlich vagen Angaben über das Stimmen findet, noch dazu vom Standpunkt des „praktischen Theoretikers“ aus gesehen. Literarische Traditionen vor der Enzyklopädiawelle des späteren 18. Jahrhunderts scheinen die Autoren ermutigt zu haben, sich immer nur auf bestimmte Fragen zu konzentrieren, wie auch die gebildeten, nicht selbst handwerklich tätigen Leser mehr nach theoretischem als nach praktischem Überblick verlangten.

Die obenerwähnte Ausnahme – obgleich auch sie der allgemeinen Tendenz nicht zuwiderläuft – ist Werckmeisters „Orgelprobe“ von 1698. Welchen Nutzen sie breiten Kreisen mitteleuropäischer Organisten des frühen 18. Jahrhunderts bei deren Tätigkeit als Orgelprüfer gebracht hat, bleibt noch zu erkunden. Doch zeigen sich einige auffallende Parallelen zwischen Werckmeisters Darstellungsart – bis hin zur Terminologie – und Bachs Prüfungsberichten über die Orgeln in Mühlhausen, Halle und Leipzig (Paulinerkirche). Diese Parallelen sind meines Wissens bisher nicht systematisch untersucht worden, obwohl sich in der Bach-Literatur immer wieder allgemeine Hinweise auf Werckmeister finden. Verschiedentlich können diese Parallelen zu Werckmeister durch negative und daher hypothetische Schlüsse erhärtet werden. So geht Bach hinsichtlich der Pfeifenmessungen nicht weiter als Werckmeister, was zu erwarten gewesen wäre, hätte er sich Bendelers Grundsätze zu eigen gemacht. Werckmeisters Orgelprobe von 1698 hält die Überprüfung der Messuren durch ein „Maaß-Stäbchen“ für „nicht nöthig“, da ein jeder Orgelbauer „seinen sonderlichen Proceß“ besitze, der sich nicht in konstanten Proportionen ausdrücken läßt.¹⁷ Mit anderen Worten, hier geht es um eine empirische Angelegenheit für Orgelbauer, nicht für den gebildeten Musiker. Auf der anderen Seite wird im selben Abschnitt die Wirkung bestimmter Messuren „scharff“ und „gravitatisch“ genannt, wie auch Bach es tut: Diese Dinge fielen offensichtlich in die Kompetenz

bestimmt, zeigt – unabhängig von der Frage der instrumentalen Bestimmung – eine schon recht fortgeschrittene Temperaturvorstellung (Wendung von g-Moll nach es-Moll).

¹⁵ Praetorius 1619, S. 158–160.

¹⁶ Diese wurde erst viel später veröffentlicht (siehe Lit.-Verzeichnis).

¹⁷ Kapitel 9, S. 20 f.

der Musiker. In vergleichbarer Weise kann aus dem Fehlen bestimmter Werckmeisterscher Besonderheiten in späteren Orgelgutachten Bachs (Zschortau 1746, Naumburg 1746) auf Werckmeisters Einfluß auf Bachs Prüfungsberichte geschlossen werden, wobei allerdings kurze Berichte (Erfurt 1716, Störmthal 1723) keinen Aufschluß geben. Bei den Prüfungen in Halle und Leipzig (Paulinerkirche) erhebt sich die Frage, ob Bach sich an Werckmeister oder aber an Johann Kuhnau (der den Halleschen Prüfungsbericht niederschrieb und den Leipziger Orgelumbau beaufsichtigte) orientiert hat.

III

a) Mühlhausen

Der Mühlhäuser Prüfungsbericht folgt in enger Übereinstimmung den von Werckmeister für die Renovierung von Orgeln gegebenen Empfehlungen, die man sonst in keinem Buch findet: Der Organist hat zu entscheiden, welche Teile erneuert werden (erforderlichenfalls auch Windladen oder Bälge), Defekte sollen spezifiziert und nicht nur allgemein aufgeführt werden. Der Organist soll genau angeben, was von der alten Orgel erhaltenswert erscheint und, im Falle der Bälge, was für die neue Orgel erforderlich ist. Folgende Parallelen sind besonders auffällig:

Bach 1708¹⁸

„Mangel des Windes . . .“

ein (neuer) Balg für jede
Windladeeigener Balg für das Pedal
ausreichende Windzufuhr für
große PfeifenSpezifikation notwendiger
neuer LadenWindführungen müssen ausreichen
für verschiedene Registrierungen, vom
Gebrauch nur eines Registers bis zum
vollen Werk(gedackter) 32⁶ (Holz)

Benennen der Metallegierung

Besondere Register für die

Sesquialtera

Begriff „Mensur“ für die Schwebung
des Tremulanten

Werckmeister 1698

„Mangel am Winde . . .“ (S. 26)

*es muß ein einiger Balg einem Wercke
seinen richtigen Wind geben können*
(S. 26)

(S. 51)

(S. 32)¹⁹

(S. 60)

(S. 26–27)

*ein gedackter Baß 32. Fuß im Pedal
ist auch besser, als ein Principal 32 . . .
Fuß, weil er . . . nur von Holtze gema-
chet wird* (S. 52)

(S. 57)

(S. 74)

(S. 37)

¹⁸ Dok I, S. 152 f.¹⁹ Bei Bach heißt es „*stärkerem Winde zu den neuen 32 Fuß*“, während Werckmeister

(Bach)	(Werckmeister)
Vorschlag charakteristischer Register: Posaune, Violdigamba, Fagott, (Ge- dackt) Quinte, Tertia, Stillgedackt, Mixtur 3fach	Sämtlich enthalten in Werckmeisters Musterdisposition von 50 Registern (S. 50)

Typischer für die Situation um 1710 als für die um 1680, also charakteristischer für Bachs als für Werckmeisters Geschmack sind die folgenden Punkte:

gravität: Werckmeister bemerkt, daß die größeren Pfeifen von Natur aus eine „gravitatische“ Wirkung (S. 21) haben sollten, doch entwickelte sich der Geschmack allgemein in diese Richtung (vgl. Kuhnaus Ersuchen um ein 32-Zungenregister für Merseburg sowie die 1719 von Silbermann angebrachten größeren Mundstücke und stärkeren Messingzungen für den Posaunenbaß der Freiburger Domorgel).²⁰

Das Brustwerk enthielt die Register aus Werckmeisters Modell-Brustwerk (4' 8' 8' 4' 3' 2' 2' 4' 1' 1³/₅' III Regal 8' – S. 50), doch setzte die in Mühlhausen im Prospekt stehende Schalmei 8' einen anderen Akzent.

Der Nassat galt bei Werckmeister als Zusatz zur Quinte 3', nicht als deren Ersatz, und die Mühlhäuser „Fleute douce“ war wohl farbiger und mehr im Charakter einer wirklichen Blockflöte als Werckmeisters 4'-Flöten.

Rückpositiv (könnte) bleiben – vgl. Werckmeisters Bemerkung, daß man „heutiges Tages dieselben nicht gern leiden“ wolle (S. 51).

Alle drei Manuale zu koppeln – ein Gedanke, der so nicht ausdrücklich bei Werckmeister zu finden ist, doch ist immerhin der Hinweis auf einen Koppelzug (S. 38) mehrdeutig und meint wohl eine Brustwerk/Hauptwerk-Koppel, während für Rückpositiv / Hauptwerk an eine Schiebekoppel gedacht sein könnte.

b) Halle, Liebfrauenkirche

Die Tatsache, daß der dritte Unterzeichner des Prüfungsberichtes, Christian Friedrich Rolle, Organist in Quedlinburg war, der Stadt also, wo Werckmeisters Orgelprobe ehemals publiziert worden war, mag die Werckmeister-Verbindung weiter stützen. Entsprechungen finden sich in folgenden Punkten:

Bach / Kuhnau / Rolle 1716 ²¹	Werckmeister 1698
„drey Tage nacheinander examiniret“	empfiehlt sorgfältige, nicht übereilte Prüfung (S. 38–39)
„ein Bericht schriftlich dem Collegio eingeleiffert . . .“ (und mit dem Orgel-	

sorgfältig differenziert zwischen „starckem Wind“ und dem „Zufall des Windes“, der „groß genung“ sein muß, denn „der starcke Wind thut es nicht allein“ – eine Feinheit, die bei Bach nicht zu finden ist.

²⁰ Dähnert 1962, S. 11.

²¹ Dok I, S. 157–159.

- (Bach, Kuhnau, Rolle)
bauer) „über jeden Punct conferiret worden“²²
Inspektion der „Balgen Kammer“, Besorgnis wegen der „Sonnen Hize“
Prüfen mittels der „Wind Wage“
„erforderte Größe“ der Bälge
Prüfung der Windzufuhr durch „den Liqvozem“
Winddruck erreichte nur 32–33°, sollte den „35sten biß 40sten... Gradum“ erreichen²³
„Schwancken der Bälge“²⁴ beachten
„vitium visibile“
„Probe . . . bey denen auff einmabl niedergedruckten Clavibus so wohl des Manuals alß Pedals“ (ohne Register zu ziehen)
- Durchstechen
- Untersuchung wegen „gedoppelten oder 3fachen Federn“
unabhängig davon dem Orgelbauer zu raten, die Traktur zu erleichtern
Warnung vor „Heülen“, falls die Traktur zu leichtgängig ist
Zu beachten:
„nicht alles so tichte zusammen . . . sezen“
„beqvehmer zu allem kommen können“
„im Contract specificirte Stimmen . . . auch aus der jenigen Materia verfertigt“
„die bleche derer Corporum der Pfeiffen etwas dicker“
- (Werckmeister)
(S. 69)
(S. 2–3, auf Gefährdung durch „Sonnen Hize“ achten)
(S. 4)
(S. 26)
(S. 64 „ . . . liquorem . . .“)
(S. 64, sollte 35–40° sein)
(S. 23, Pflichten des Prüfers)
(S. 26, 10) „vitium . . . quoad visum“
(S. 22 als Verfahren empfohlen)
durchstechen (S. 13; der Vorschlag des Prüfers zur Korrektur des Fehlers entspricht den Erläuterungen auf S. 19)
(S. 10–11 empfohlen)
(übereinstimmend mit dem Vorschlag auf S. 16)
(übereinstimmend mit dem Vorschlag auf S. 21).
(S. 4)
(S. 13)
(S. 57)
(S. 4–5, 67)

Die Prüfer bedurften wohl kaum Werckmeisters, um Intonationsprobleme ins-

²² Dok II, S. 59–61.

²³ Über den Winddruck in Silbermanns Freiburger Domorgel berichtet Kuhnau's Gutachten von 1714 und nennt als Werte 41° und 46° (Flade 1926, S. 55).

²⁴ Werckmeister formuliert genauer: *der Wind schwancke* infolge des *Stoßens der Bälge* (S. 27); das Gutachten von Bach, Kuhnau und Rolle spricht ungenau vom *Schwancken der Bälge*.

besondere großer Pfeifen (S. 32, 52) zu bemerken. Doch sie folgten ihm in der Empfehlung sofortiger Verbesserung (S. 71) durch den anwesenden Orgelbauer (S. 39), der auch eine gute Temperatur finden und das Instrument durchweg in ordentlicher Stimmung halten sollte. Sie bestätigen dies um der Wahrheit willen:

der Wabrheit zu steuer

wegen der lieben Warbeit (S. 68)

Andererseits waren Beschwerden über die Dicke des Pfeifenmetalls in diesem Stadium ohne praktischen Nutzen, doch sie bestätigen die Gründlichkeit der Prüfung und den Sachverstand der Prüfer. Ein ausführlicheres Zitat verdeutlicht, wie Werckmeisters Empfehlungen paraphrasiert wurden:

... daß man ... nicht so wohl das Bley alß vielmehr das Zinn gesparet; Also hätten in diesem Wercke die bleche derer Corporum der Pfeiffen etwas dicker seyn können oder sollen. *Auch habe man wol acht, daß das Pfeiffenwerck nicht zu dünne ausgearbeitet sey, bevorab, wenn das Metall schlecht, und viel Bley hat (S. 4)*

c) Leipzig, Paulinerkirche

Wie bei Mühlhausen und Halle stimmen auch in diesem Prüfungsbericht viele Details und Begriffe mit Werckmeister überein. Es gab jedoch noch eine Reihe zusätzlicher Ähnlichkeiten und Parallelen, die sich aus der besonderen Situation des Leipziger Umbaus erklären. In diesem Sinne erinnert Bachs Bemerkung, daß der Orgelbauer Scheibe nicht für die Dimensionen des Gehäuses verantwortlich sei und er daran gehindert wurde, es zu vergrößern,²⁵ an Werckmeisters Ratschlag, sich vorher mit dem Orgelbauer zu verständigen und herauszufinden, „warum eines oder das andere geschehen oder unter lassen sey“ (S. 39), und so der guten Arbeit eines befähigten Handwerkers die gebührende Achtung zu zollen (S. 70–71). Ähnlich deutet die Bemerkung über Scheibes Wellenbrett an, daß Bach mit Werckmeisters Konstruktionsvorschlägen vertraut war:

Bach²⁶

die Wellen Breter solten zwar in Rahmen gefaßet seyn, um alles Gebeule bey schlimmen Witterungen zu vermeiden, da Herr Scheibe aber nach seiner Artb solche mit Tafeln verfertigt, und dabey versichert, daß solche eben das thäten, was die mit Rahmen sonst thun müsten, so hat man solches passiren lassen.

Werckmeister

Die Wellbreter müssen fein gerichtet ... sonstn pfelegt es greulich zu heulen, wenn etwa das Holtz von feuchten Wetter quillet ... Etliche ... disponiren die Wellen auf einem Eichen starcken Rahmen, und dieses scheint ziemlich gut zu seyn ... (S. 15)

Und doch ist nicht ganz klar, ob Bach diesen Punkt wirklich verstanden hatte:

²⁵ Dok I, S. 164.

²⁶ Dok I, S. 163–165.

Warum sollten „die Wellen Breter . . . in Rahmen gefaßet seyn“? Mißversteht er hier Werckmeister? Andererseits scheinen er oder Scheibe oder auch beide mit Werckmeister hinsichtlich der Fertigung einer Brustwerkklade ohne Fundamentbrett übereinzustimmen:

die alte Windlade, so statt der neuen hat kommen sollen, vors erste mit einem Fundament Brete, und also falsch und verwerflich . . .

. . . ist zu merken, daß man heutiges Tages keine fundament-Breter mehr machet . . . von den vornehmsten Orgelmachern [sind] die fundament-Breter verworffen (S. 19)

Andere Einzelheiten zeigen ähnliche Parallelen :

der Wind ist „aequaler“ zu machen und das Windstoßen zu beheben

wenn der Wind . . . sich stoßet . . . und dannenhero seine aequalität verlieret (S. 42)

die Intonation sollte hier und da reguliert werden

(S. 69–71)

die Baß-Zungen sollten „nicht so groß und blatterend ansprechen“

die Pfeifen der Rohrwerke sollen „nicht zu sehr schnarren, flattern oder grellen, die tieffen Claves nicht überschreyen“ noch „in der Tiffe sehr prahlen“ (S. 36–37)

Während es nicht unbedingt auf Werckmeisters Einfluß zu beruhen braucht, daß Bach den Einfluß des Wetters erwähnt (vgl. Werckmeister, S. 31, 33), so scheinen seine Bemerkungen über Trakturgewicht, Tastenfall sowie den nur geringen Spielraum für Verbesserungen doch auf Werckmeisters Vorschläge zur Verbesserung der Wellenbretter zurückzugehen. Ebenso könnte die Zustimmung zu Scheibes Begründung für die Notwendigkeit einer neuen Brustwerkklade Werckmeisters Vorschlag in Kapitel 24 entspringen, wonach Orgelprüfer kontrollieren sollen, welche Neuanfertigungen wirklich nötig sind.

Daß Bach eine Nachzahlung an den Orgelbauer empfehlen konnte, bezeugt ein Bericht C. Ph. E. Bachs an Forkel:

Hatte ein Orgelbauer rechtschaffen gearbeitet, und Schaden bey seinem Bau, so bewegte er die Patronen zum Nachschuß.²⁷

Vielleicht war diese Praxis ungewöhnlich, denn Werckmeister redet nur allgemein von einer angemessenen Bezahlung sowie einem Bonus („Discretion“, S. 71) für gute Arbeit, dazu von einem Bankett (wie es bei der Naumburger Prüfung von 1746 stattfand). C. Ph. E. Bach mag freilich später in Leipzig von solchen Sonderzahlungen gehört haben. Daß die Universitätsvertreter 1717 empfahlen, Scheibe solle „ein Jahr wenigsten die Gewähre leisten“²⁸, stimmt mit Werckmeisters Vorstellungen über eine solche Garantiezeit überein („Gewähr-Jahr“, S. 33; „ein Jahr-Gedinge . . . wenn die gewöhnliche Gewehrzeit verflossen“, S. 75), in der alle kleineren Defekte behoben werden konnten (S. 71).

²⁷ Dok III, S. 284.

²⁸ Dok I, S. 165.

IV

Während in Zschortau 1746 wohl weder der Organist noch der Auftraggeber sich von Werckmeister sagen lassen mußten, daß es für den Prüfer nützlich sei, beim Beginn der Untersuchung den Kontrakt mit vorliegen zu haben – nach dem abgegebenen Bericht war es diesmal der Fall –,²⁹ mag es doch seinem Rat (S. 70 bis 71) entsprungen sein, daß der Prüfer zwischen kleineren und größeren Mängeln unterschied. Die kleineren waren diejenigen, die unverzüglich zu beheben waren, und größere Mängel gab es in Zschortau nicht.

Die Frage ist nun, inwieweit Werckmeister in Orgelprüfungsangelegenheiten lediglich eine allgemein bekannte und verbreitete Praxis vertritt und in welchem Maße Bach sich tatsächlich an Werckmeisters Handleitung orientierte. Die „Orgelprobe“ war gewiß anerkannt und geschätzt. Es hat auch den Anschein, als habe Kuhnau, der nicht nur der Schreiber, sondern im juristischen Sinn auch der Verfasser des Halleschen Berichts war, die „Orgelprobe“ bei sich gehabt. (Man könnte sich ein Verfahren denken, bei dem die drei Organisten die Orgel anschauten, die Probleme besprachen und dann Kuhnau die offizielle Formulierung überließen, für die ihm bei den organologischen Einzelheiten Werckmeister als Vorbild diente.)

Sogar für Adlung war das Buch noch von Wert („seine Sachen sind gut“), obgleich „manches zuweilen ordentlicher seyn“ könnte.³⁰ Schon zu Adlungs Zeit hielt man bei einer praktischen Anweisung Ordnung und Systematik für wichtig, Eigenschaften, die den Generationen nach der industriellen Revolution selbstverständlich sind, die vordem jedoch durchaus keine Tradition hatten.

Spätere Ausgaben der „Orgelprobe“ erschienen 1716 und 1754. Es scheint auch, als habe Lorenz Christoph Mizler einen Nachdruck geplant,³¹ und zwar zusammen mit dem *Syntagma* des Michael Praetorius, einem Werk also, dessen beträchtliches Ausmaß in den 1740er Jahren sehr wohl der Ergänzung durch praktische Zusammenfassungen wie der Werckmeisterschen bedurfte. Für uns heute besteht die Aufgabe eines derartigen Handbuchs in der Vermittlung von allgemeingültigen und allgemeinpraktischen Gesichtspunkten. Doch in Zeiten, in denen die Fähigkeit zu lesen für viele Berufsgruppen keine Selbstverständlichkeit war, dürfte ein belesener Musiker in viel stärkerem Maße durch das Gelesene beeinflusst worden sein.

In seinem „Organum gruningense redivivum“ (Quedlinburg und Aschersleben 1705) hielt Werckmeister es immer noch für notwendig, die Preisgabe von Handwerksgeheimnissen vor einem breiteren Publikum zu rechtfertigen: Die technischen Einzelheiten für die Durchführung einer Orgelprobe anzugeben und zu beschreiben, wie Mängel behoben werden können, dürften Werckmeister kaum Beifall aus Handwerkerkreisen eingebracht haben. Seine Rechtfertigung bestand darin, daß Kirchen vor Skrupellosigkeit bewahrt werden sollten; je besser der Orgelprüfer über seine Arbeit Bescheid wußte, desto mehr konnte er „zur Ehrē Gottes“ leisten. Das „Organum gruningense redivivum“ behan-

²⁹ Dok I, S. 168.

³⁰ Adlung 1768, S. 14.

³¹ Schering 1941, S. 204.

delt gleichfalls viele Fragen, die im Zusammenhang mit Orgelprüfungsberichten auftauchen, und hätte somit Kuhnau und Bach „vor Ort“ als Führer gedient haben können; doch es fehlen die wörtlichen Übereinstimmungen wie bei der „Orgelprobe“.

Daß es sich wirklich um wörtliche Übernahmen handelt, sei an einem letzten Beispiel gezeigt. Es ist zwar ungewöhnlich, daß Organisten sich an Werckmeister anlehnen oder ihn gar wörtlich zitieren sollten, wenn es sich um Angelegenheiten handelt, die sie aus eigener Erfahrung kennen mußten und die sie ohne Zuhilfenahme von Büchern beurteilen konnten. Und doch zeigt sich eine eindeutige Anlehnung an Werckmeister in einigen Bemerkungen des Naumburger Organisten Johann Christian Kluge, als dieser sich 1746 über die angeblich allzu flüchtig absolvierte Orgelprüfung durch Bach und Silbermann beschwerte:

J. C. Kluge (1746)³²

... und wenn man mit vollen Griffen
ofte repetiret, so spielen die Bälge
und fallen schleinigst nieder

Werckmeister (1698)

... wenn ... mit vollen Griffen ofte
repetiret wird ... so spielen die Bälge
und fallen hastig nieder (S. 27–28)

Hier wird über das Plenum-Spiel Klage geführt, und man sollte annehmen, daß es sich dabei um den ureigensten Bereich des Organisten handelt. Wie aber soll man es verstehen, daß ein Organist Werckmeister zitiert, um seinen Worten Gewicht zu verleihen? Sollte er lediglich Werckmeister einmal gelesen haben, um ihn dann unbewußt bei der Abfassung des Berichts zu zitieren? Oder sollte er tatsächlich von Werckmeister (und wie dieser von Förner und jener von Praetorius) gelernt haben und nicht allein aus praktischer Erfahrung, was vielleicht unter seiner Würde gewesen wäre? Oder sollte dies alles Zufall sein? Das letztere ist am wenigsten wahrscheinlich, und für Bach wie für Kluge wird wohl eine der drei anderen Möglichkeiten zutreffen.

Literatur

- Adlung, Jacob: *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. I, Berlin 1768
- Bendeler, Johann Philipp: *Organopoeia oder Unterweisung wie eine Orgel nach ihren Hauptstücken ... aus wahren mathematischen Gründen zerbauen [ist]*, Frankfurt (Main)/Leipzig, um 1690
- Blume, Friedrich: *J. S. Bach's Youth*, in: *The Musical Quarterly* 54, 1968, S. 1–30
- Carutius, C. E.: *Examen Organi pneumatici oder Orgelprobe*, Küstrin 1683
- Compenius, Esajas (hrsg. von Friedrich Blume): *Michael Praetorius und E. Compenii Orgel Verdingnis*, Wolfenbüttel und Berlin 1936
- Dähnert, Ulrich: *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962
- David, Werner: *Johann Sebastian Bachs Orgeln*, Berlin 1951
- Fabricius, Werner: *Unterricht, wie man ein neues Orgelwerk ... examinieren soll*, Frankfurt (Main)/Leipzig 1756
- Flade, Ernst: *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*, Leipzig 1926
- Förner, Christian: *Vollkommener Bericht, wie eine Orgel ... solle gemacht, probirt und gebraucht werden*, Berlin 1684

³² Dok II, S. 429.

- Kwasnik, Walter: *Johann Sebastian Bach als Orgelrevisor*, in: *Instrumentenbau-Zeitschrift* 20, 1966, S. 221–223
- Lux, E.: *Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Obrdruf*, BJ 1926, S. 145–155
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum. II. De Organographia*, Wolfenbüttel 1699
- Schering, Arnold: *Musikgeschichte Leipzigs. II. Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926
- Schering, Arnold: *Musikgeschichte Leipzigs. III. Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941
- Schlick, Arnolt: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, (Speyer) 1511
- Werckmeister, Andreas: *Orgelprobe, oder kurze Beschreibung, wie . . . die Orgelwerke . . . annehmen, probiren, untersuchen . . . solle*, Frankfurt (Main)/Leipzig 1681
- Werckmeister, Andreas: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg 1698

Ein dubioses „Menuetto con Trio di J. S. Bach“

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

M

In seiner Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (1732–1809) nennt Albert Dreetz innerhalb der Bibliographie der Werke Kittels einen frühen Hofmeister-Druck, der neben zwei Choralvariationen Kittels als Anhang eine Fuge von Händel und ein Menuett von Joh. Seb. Bach enthält.¹ Seitens der Bach-Forschung blieb dieser Fingerzeig unbeachtet, so daß der erwähnte Druck 1955 erneut „entdeckt“ werden mußte. Es handelt sich um folgende Ausgabe: *VARIATIONEN | über zwei Choräle | für die | Orgel | componirt | von | I. C. KITTEL. | (Als Anhang eine Fuge von Händel und Menuett von Seb. Bach.) | Leipzig bei Friedrich Hofmeister. | Pr 10 Gr. (Plattenummer:) 886.*²

Nach Bruno Weigels Handbuch der Orgelliteratur³ soll dieser Druck 1822 erschienen und durch Kittels Schüler Johann Christian Heinrich Rinck (1770 bis 1846) herausgegeben worden sein. Auf welchen Quellen die Ausgabe fußt, ist nirgends angegeben; Kittels Choralvariationen sind 1794 handschriftlich bezeugt,⁴ können aber sehr wohl älter sein. Bei der Händel-Fuge handelt es sich um ein Klavierarrangement des schnellen Mittelteils aus der Ouvertüre zu der 1727 aufgeführten Oper „Riccardo I.“. Schüler Kittels war Rinck von 1786 bis 1789; in dieser Zeit könnte er Werke seines Lehrers sowie Bachs und Händels zum Geschenk oder zur Abschriftnahme erhalten haben.⁵ Vielleicht ist es kein Zufall, daß die beiden Variationswerke Kittels auch in Abschrift von dessen Schüler Michael Gotthard Fischer (1773–1829) erhalten sind und Fischer bereits 1788/89 als Notenkopist nachgewiesen werden kann.⁶ Ein größerer Teil von Rinks handschriftlichem Nachlaß gelangte über den amerikanischen Musikforscher Lowell Mason in die Library of the School of Music at Yale University, New Haven, Connecticut (USA),⁷ doch ließen sich dort keine einschlägigen Spuren finden.

Daß Susi Jeans sich 1955 entschloß, das fragliche „Bach“-Menuett erneut zu veröffentlichen, hatte seinen Grund weniger in der neuerlichen Auffindung des Druckes aus dem Jahre 1822 als in der Ermittlung einer Konkordanz: Die Feststellung, daß jener a-Moll-Satz vielfältige Beziehungen zu einem 1770 gedruck-

¹ A. Dreetz, *Johann Christian Kittel, der letzte Bach-Schüler*, Berlin 1932, S. 81.

² Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Bd. A/I/5, K 860. Exemplare des Druckes befinden sich u. a. in Brüssel, Leipzig, London und Wien.

³ Leipzig 1931, S. 95. Zur Datierung vgl. auch O. E. Deutsch, *Musikverlagsnummern*, 2. Aufl. Berlin 1961, S. 15.

⁴ Dreetz, a. a. O., S. 85 u. 89.

⁵ Vgl. F.-W. Donat, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, Dissertation, Heidelberg 1933, S. IV f. u. 35. Den Druck von 1822 erwähnt Donat nicht.

⁶ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 211, sowie Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 400.

⁷ Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 145 ff. u. 213 f.

① „JSB“

BWV deest

WFB I (Original f-Moll)

Fk 67

WFB II

Fk 1

CPEB (Original f-Moll)

W 116/7

ten Menuett von Carl Philipp Emanuel Bach aufweist, gab Anlaß, nach dem eigentlichen Autor zu fragen.⁸ Angesichts des begrenzten Materials war zu diesem Zeitpunkt eine befriedigende Antwort nicht möglich.

Durch Rückgriff auf einige in diesem Zusammenhang noch nicht untersuchte Sätze aus dem Oeuvre Wilhelm Friedemann Bachs können die Überlegungen zu Echtheit, Herkunft und Datierung jenes Menuetts um ein gutes Stück vorangebracht werden. Um umständliche Beschreibungen zu ersparen, sind auf S. 144–147 folgende Sätze in extenso gegenübergestellt:

1. „Minuetto con Trio di J. S. Bach.“

BWV deest

Quelle: der obengenannte Druck aus dem Jahre 1822. Das nur hier enthaltene, im wesentlichen auf in Terzparallelen geführten Oberstimmen sowie Bordunbässen aufgebaute Trio ist als Notenbeispiel 4 teilweise wiedergeben.⁹

⁸ S. Jeans, *An unknown 'Minuetto con Trio' by J. S. Bach?*, in: *The Musical Times* 96, 1955, S. 259–261.

⁹ Vollständig bei Jeans, a. a. O.

14 15 16 17

First system of musical notation, measures 14-17. Treble and bass staves. Measure 14: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 15: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 16: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 17: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 14-17. Treble and bass staves. Measure 14: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 15: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 16: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 17: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

Third system of musical notation, measures 14-17. Treble and bass staves. Measure 14: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 15: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 16: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 17: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, measures 14-17. Treble and bass staves. Measure 14: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 15: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 16: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 17: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

=

18 19 20 21

First system of musical notation, measures 18-21. Treble and bass staves. Measure 18: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 19: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 20: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 21: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 18-21. Treble and bass staves. Measure 18: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 19: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 20: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 21: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

Third system of musical notation, measures 18-21. Treble and bass staves. Measure 18: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 19: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 20: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 21: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, measures 18-21. Treble and bass staves. Measure 18: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 19: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 20: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 21: Treble has a half note C5, bass has a half note C4. All notes are in a key with one sharp (F#).

2. Sinfonia F-Dur für Streichorchester von Wilhelm Friedemann Bach.¹⁰ Fk 67
Daraus: *Menuetto 2* für Violine, Viola und Basso continuo (f-Moll, im Noten-
beispiel zum bequemeren Vergleich nach a-Moll versetzt und ohne die Mittel-
stimme).

Quelle: Abschrift, ehemals Bibliothek der Singakademie Berlin, Nr. 1385
(olim 943), S. 76 ff. (verschollen).

Entstehungszeit: vermutlich vor 1746.

3. Klaviersonate C-Dur von Wilhelm Friedemann Bach¹¹ Fk 1, Fassung A
Daraus: *Minuetto II*.

Quelle: Autograph, ehemals Bibliothek der Singakademie Berlin, *DX 1830c*
(verschollen); Wasserzeichen nach Falck Heraldische Lilie, ILSV, zu lesen
aber wohl IESV (Papiermühle Niederlungwitz, Papiermacher J. E. S. Vodel,
nachweisbar 1742 bis 1763).

Entstehungszeit: vermutlich vor 1750.

¹⁰ Vgl. M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913,
S. 124 f.; M. Flueller, *Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Großen*, Dis-
sertation, Berlin 1908, S. 68 f.; Ausgaben von M. Schneider, Leipzig 1954 (*Mittel- und
norddeutsche Kammerinstrumente. III*), und von W. Lebermann, Mainz 1973.

¹¹ Vgl. Falck, a. a. O., S. 70 u. 73. Ausgabe: W. F. Bach, *Sämtliche Klaviersonaten*, hrsg.
von F. Blume, Heft III, Nr. 7–9, Hannover und Leipzig 1940 (*Nagels Musik-Archiv*,
156.).

4. „Zwo abwechselnde Menuetten vom Herrn Capellmeister [Carl Philipp Emanuel] Bach, in Hamburg.“¹² Wq 116/7

Daraus: *Zweyte Menuet*.

Quelle: *Musikalisches Vielerley. Achtzehntes Stück*. S. 72, in: *Musikalisches Vielerley. Herausgegeben vom Herrn Carl Philip Emanuel Bach, Musik-Director zu Hamburg. Hamburg, gedruckt und verlegt von Michael Christian Bock. 1770.*

Entstehungszeit: Potsdam 1766.

Auf weitere Übereinstimmungen weisen die Notenbeispiele 2 und 3. Hier handelt es sich um folgende Werke:

5. Klavierkonzert a-Moll von Wilhelm Friedemann Bach¹³ Fk 45

Daraus: Satz 1, Ritornell (nur Außenstimmen).

Quelle: Autograph, P 329.

Entstehungszeit: vermutlich vor 1733.

6. Duett C-Dur für zwei Violen von Wilhelm Friedemann Bach¹⁴ Fk 60

Daraus: Satz 2, *Scherzo*.

Quellen: ehemals Bibliothek der Singakademie Berlin, Nr. 1749 (Autograph) und 1748 (Abschrift), beide verschollen; Autograph ohne Komponistenangabe, nur Kopftitel *Duetto à 2 Viole*.

Entstehungszeit: wahrscheinlich nach 1774.

Der Überlieferungsbefund erlaubt folgende Feststellungen:

Die unter 1–4 beschriebenen und in Notenbeispiel 1 wiedergegebenen Sätze verraten ein Urbild, das sich aus den gemeinsamen Lesarten der Variantenträger weitgehend erschließen läßt. Am nächsten steht diesem Urbild der Druck von 1822, wengleich seine Lesarten auf Textverderbnisse (T. 9–12) sowie fremde Eingriffe deuten. Die am weitesten entwickelte Version liegt in 4 vor; von den empfindsamen Vortragsnuancen und der vielfältig bereicherten Linienführung abgesehen, weist sie im Schlußteil eine zusätzliche Dimension auf, indem dort die Unterstimme die Führung im kanonischen Verlauf übernimmt.

Den größten Arbeitsaufwand lassen 2, 3 und 4 in T. 9–12 erkennen. Hier enthielt das Urbild offenbar eine problematische Stelle, die aus dem Unvermögen resultierte, die ambitiöse übermäßige Sekunde in vorschriftsmäßiger Stimmführung zu bewältigen. Die Fassungen 2–4 umgehen diesen neuralgischen Punkt mehr oder weniger elegant: in 2 ist die Nähe zum Urbild noch verhältnismäßig groß, 3 und vor allem 4 entfernen sich davon zunehmend.

Fassung 1 weist – von ihren Textverderbnissen abgesehen – die strengste Stimmführung auf, gleitet im Schlußteil aber ins Philiströse ab. 2, 3 und 4 sind musikalisch in unterschiedlichem Maße bereichert, in ihrer Funktion jedoch zum „Menuett im alten Stil“ abgesunken. In keinem dieser drei Fälle wird das Trio vorzuzeigen gewagt. Demzufolge muß das Urbild wesentlich älter als die drei Überlieferungsträger sein.

Die unter 5 genannte Version legt eine Entstehung vor 1733 nahe, die Fas-

¹² Vgl. Jeans, a. a. O., sowie zur Datierung BJ 1938, S. 118, Nr. 161.

¹³ Vgl. Falck, a. a. O., S. 87 f. u. 98.

¹⁴ Vgl. Falck, a. a. O., S. 119 u. 120. Ausgabe: W. F. Bach, *Drei Duette für 2 Violen*, hrsg. von J. Altemark, Leipzig 1953.

② WFB

Fk 45

③ WFB

Fk 60

④ Trio

8::10 Takte :||

sungen 2, 3 und 6 zeigen, daß Wilhelm Friedemann Bach sowohl vor 1750 als auch in seiner Berliner Spätzeit beinahe regelmäßig auf jenes Modell zurückkommt. Um 1750 könnte Kittel die später an Rinck gelangte Vorlage im Bachschen Hause erhalten haben. 1766 greift Carl Philipp Emanuel Bach im wesentlichen auf die in der F-Dur-Sinfonia seines älteren Bruders vorzufindende Gestalt zurück – einschließlich der Tonart f-Moll –, läßt daneben aber auch Elemente des zu vermutenden Urbildes einfließen. Merkwürdig ist, daß jene Urversion gleichsam als Zitat verwendet und abgewandelt wird, also einen nicht geringen Bekanntheitsgrad voraussetzt.

Sucht man nach einer Erklärung für diesen diffusen Befund, so bieten sich zur Deutung des „Urbildes“ folgende Möglichkeiten an:

1. Es handelte sich um ein (fremdes) Favoritstück, das in mehreren Abschriften im Bachschen Hause kursierte und zu einem Repertoire in der Art des Zweiten Klavierbüchleins der Anna Magdalena Bach gehörte.

2. Es handelte sich um einen (teilweise mißglückten) Kompositionsversuch des jungen Joh. Seb. Bach, der als Kuriosität aufbewahrt worden war.

3. Es handelte sich um einen Kompositionsversuch des jungen Wilhelm Friedemann Bach, vielleicht um die Lösung einer von seinem Vater gestellten und gegebenenfalls auch begonnenen Aufgabe.

Gegen die unter 2 genannte Möglichkeit sprechen der weitgehend auf Wilhelm Friedemann Bach konzentrierte Überlieferungsbefund sowie die geschilderten Qualitätsmängel in T. 9–12 und im Schlußteil des Menuetts sowie im gesamten Trio.

Folgt man der unter 3 gegebenen Deutung, so wäre nach der Ursache der Fehlzuschreibung in dem Druck von 1822 zu suchen (sofern dort nicht eine bloße Namensverwechslung unterstellt werden soll oder aber ein Einschwenken auf die Bach-Renaissance des frühen 19. Jahrhunderts). Hier bieten sich einige wenige Parallelfälle an. Ein zu einer frühen (!) g-Moll-Klaviersuite Wilhelm Friedemanns (Fk 24) gehöriges Menuett-Trio (Fk 25/2) ist im Überlieferungskreis Johann Peter Kellners unter „J. W. Bach“ zu finden, in der Überlieferung durch Rinck Joh. Seb. Bach zugeschrieben (BWV 970) und liegt außerdem in einer Kopie des jungen Carl Philipp Emanuel Bach vor (P 683).¹⁵ Eine Bourlesca Wilhelm Friedemanns (Fk 26) folgt im Autograph dem oben unter 3 aufgeführten a-Moll-Klavierkonzert und gehört wie dieses offenbar noch in die Leipziger Zeit des ältesten Bach-Sohnes.¹⁶ Lange nach dessen Übersiedelung nach Dresden entsteht eine Abschrift des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola, die in dessen Leipziger Jahre (vor 1741) zu datieren ist.¹⁷ Eine dritte Abschrift (P 550) stammt aus dem Hamburger Umkreis Carl Philipp Emanuel Bachs. Daß zwischen Friedemanns Bourlesca und dem entsprechenden Satz in der Druckfassung der a-Moll-Partita BWV 827 aus dem Jahre 1727 eine verborgene Beziehung besteht, konnte Hartwig Eichberg wahrscheinlich machen.¹⁸ So ist es wohl nicht abwegig, auch für das fragliche a-Moll-Menuett eine entsprechende Werkgenese zu unterstellen und dieser Komposition im Register der Werke Joh. Seb. Bachs lediglich einen bescheidenen Platz im Anhang zu zuweisen.

¹⁵ Falck, a. a. O., S. 89, sowie BJ 1975, S. 21 f. (H. Eichberg).

¹⁶ BJ 1975, S. 27 (H. Eichberg).

¹⁷ BJ 1970, S. 49 (A. Dürr).

¹⁸ Vgl. Fußnote 16.

Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?

Die in der jüngeren Bach-Forschung als kontrovers geltende Frage nach der Anzahl der von Bach komponierten Kantatenjahrgänge entzündet sich immer wieder an dem anscheinend mysteriösen Verbleib des Jahrgangs V. Denn während die ersten drei Jahrgänge sich wenigstens in ihren Grundstrukturen nahezu problemlos darbieten und auch der „Picander-Jahrgang“ sich trotz fragmentarischer Überlieferung und strittiger Punkte unschwer als der vierte zu erkennen gibt, ließen sich bislang keine wirklich überzeugenden Ansätze für die Rekonstruktion des fünften finden.¹

Es sei deshalb eine neue Überlegung angeführt, die den Charakter einer vorläufigen Hypothese nicht verleugnet, sich jedoch der Kritik stellt sowie gegebenenfalls sich zur systematischen Weiterentwicklung anbietet. Ausgehend von der Feststellung, daß einerseits der Angabe des Nekrologs von fünf Jahrgängen keine begründeten Zweifel entgegengebracht werden können und daß andererseits der Vermutung eines erst 1729 begonnenen fünften Jahrgangs schwerwiegende Bedenken entgegenstehen müssen, sei an eine überlieferungsgeschichtliche Besonderheit des Jahrgangs I von 1723/24 angeknüpft, in der sich die Möglichkeit einer Lösung des Kantatenjahrgangsproblems andeutet. Als auffallende Eigenart erweist sich hier nicht nur die Integration von vorleipziger Werken, sondern insbesondere die häufig nachweisbare Aufführung von zwei Kantaten bzw. von zweiteiligen Kantaten bei einer Reihe von Sonn- und Festtagen² (* = zweiteiliges Werk):

BWV 75*, 76*, 21*, 24 + 185, 147*, 186*, 179 + 199, 70*, 63 (+ 238),
181 + 18, 22 + 23, „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ + 182, 31 + 4,
172 + 59 und 194 + 165.

Nun liegt zumindest die Annahme nahe, daß Bach entsprechend dem Modell der Kantoratsprobe vom Frühjahr 1723³ für den gesamten Jahrgang 1723/24 die Aufführung von zwei Figuralstücken im Gottesdienst jeweils vor und nach der Predigt geplant und vermutlich sogar weitgehend realisiert hat. Sogenannte Doppeljahrgänge waren seinerzeit nichts Ungewöhnliches; so begann beispielsweise Gottfried Heinrich Stölzel seine Gothaer Amtszeit 1720/21 mit einem Doppeljahrgang auf Texte von Knauer. Ebendiese Texte und damit zugleich die Doppeljahrgangspraxis waren, wie wir nunmehr wissen,⁴ auch Bach bekannt. Ein entsprechender Bachscher „Doppeljahrgang 1723/24“ würde überdies bestens das offensichtlich angestrebte Ziel der frühzeitigen Repertoirebildung er-

¹ Vgl. Mf 14, 1961, S. 60–63 (W. H. Scheide), 192–195 (A. Dürr), 423–427 (W. H. Scheide); BJ 1975, S. 70–113 (K. Häfner); BJ 1980, S. 47–51 (W. H. Scheide); insbesondere Dürr Chr 2, passim; ebenda, S. 19 f. zur Rekonstruktion von Jahrgang V.

² Vgl. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, 2. revid. Auflage, Leipzig 1979, sowie BJ 1977, S. 85 ff. (W. H. Scheide).

³ Vgl. BJ 1978, S. 78–94 (C. Wolff).

⁴ Vgl. BJ 1981, S. 7 ff. (H. K. Krausse).

füllen und eine graduelle Verminderung des Arbeitsaufwandes in den späteren Jahren deutlicher erkennen lassen:

- 1723/24 Bereitstellung von zwei Figuralstücken pro Sonn- und Festtag durch Neukomposition bzw. Eingliederung vorhandener Werke
- 1724/25 Neukomposition eines Choralkantatenzyklus
- 1725/27 Aufbau eines weiteren (dritten bzw. vierten) Zyklus
- 1728/29 „Picander-Jahrgang“.

Inwieweit jeder der insgesamt fünf Zyklen jemals komplett vorgelegen hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Es ist durchaus plausibel, daß in allen Jahrgängen kleinere und größere Lücken bestanden (vgl. etwa die Unterbrechung der Komposition von Choralkantaten um Ostern 1725), die gegebenenfalls nur teilweise oder aber auch nie durch bereits Vorhandenes bzw. spätere Nachkomposition ausgeglichen wurden. Auch scheint der „Doppeljahrgang 1723/24“ schon zu Bachs Zeiten in zwei getrennte Einheiten aufgespalten worden zu sein. Denn bei fast allen nachweislichen Doppelaufführungen im Jahre 1723/24 stammen die erhaltenen Originalquellen nur jeweils eines der beiden Werke aus dem Erbteil C. Ph. E. Bachs; das heißt, der aus der Spaltung des Doppeljahrgangs hervorgegangene fünfte Jahrgang gelangte bei der Erbteilung in andere Hände. Das Schicksal der Spaltung traf gelegentlich auch zweiteilige Kantaten, wie das Beispiel von BWV 76 mit den Aufführungen nur des zweiten Teils im Zeitraum 1724/25 sowie des ersten Teils zum Reformationsfest in den 1740er Jahren zeigt.

Obgleich man gewiß mit relativ häufigen Aufführungen von je zwei Kantaten pro Gottesdienst rechnen muß, gibt es doch keine Anzeichen dafür, daß der Doppeljahrgang in seiner ursprünglichen Form während Bachs Amtszeit noch einmal aufgeführt wurde, wie überhaupt die anfängliche Jahrgangsgliederung einer flexibleren Auswahl je nach dem Bedarf gewichen sein dürfte. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob man nicht deutlicher als bisher zwischen zwei funktionsverschiedenen Kantatenaufführungen differenzieren sollte⁵: Welches Werk wurde bei nachweislichen Doppelaufführungen vor und welches nach der Predigt musiziert? Ins Blickfeld rückt die Doppeljahrgangshypothese außerdem den vorleipziger Überhang von Kantatenkompositionen, die vor allem mangels erhaltener Originalquellen keinem bestimmten Jahrgang zugeordnet werden konnten, jedoch als möglicher Bestandteil des „Doppeljahrgangs 1723/24“ zu reklamieren wären (* = Weimarer Werk):

BWV 80b (zum Teil*) + 163*, 61* + 132*, 95 + 161*, 134 + 158*, 166 + „Leb ich, oder leb ich nicht“*, 54* (De-tempore-Einordnung ungewiß).

Darüber hinaus sollten sich von Bachs fünftem Kantatenjahrgang noch weitere Spuren aufdecken lassen.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

⁵ Zum Problem der Doppelaufführung allgemein vgl. Alfred Dürrs Beitrag im *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975*, Leipzig 1977, S. 165–172.

Bachs Nachfolger im Thomaskantorat als kurfürstlich-sächsischer „Cammer-Compositeur“

Nach Angabe der sogenannten Riemer-Chronik im Stadtarchiv Leipzig starb Bachs Leipziger Amtsnachfolger Gottlob Harrer am 9. Juli 1755 in Karlsbad als „*Sr. Königl. Maj. in Polen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Cammer-Compositeur und E. Edl. Hochw. Raths dieser Stadt woblibestalter Cantor bey der hiesigen Thomasschule*“ (Gustav Wustmann, *Quellen zur Geschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig 1889, S. 439). Arnold Scherings grundlegender Harrer-Aufsatz (BJ 1931, S. 112 ff.) läßt die Titelfrage unerwähnt, hingegen heißt es 1941 im 3. Band der Musikgeschichte Leipzigs (S. 341): „Diese Würde muß ihm Ende der vierziger Jahre zugefallen sein.“ Datum und Quelle finden sich allerdings schon 1906 bei Carl Mennicke (*Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 74), wo es heißt, daß Harrer „seine im April 1755 erfolgte Ernennung zum sächsischen ‚Kammerkompositeur‘ vermutlich Hasse zu verdanken hat“. Als Quelle nennt Mennicke „Dresden, Staatsarchiv; loc. 907, vol. III. Bl. 262“.

Nach freundlichem Hinweis von Dr. Ortrun Landmann, Dresden, ist die von Mennicke nur summarisch zitierte, von Schering gänzlich übersehene Quelle auch für die Bach-Forschung von Interesse. In der Tat enthält der Aktenband *Die Italiänischen Sänger und Sängeringen, das Orchestre, die Tänzzer und Tänzzerinnen, auch andere zu der Opera gehörige Personen. betr. Ao. 1740. Vol. III.* im Locat 907 des Staatsarchivs Dresden als Bl. 283–284 (olim 263–264) eine *Leipzig den 28. April 1755.* datiert und *Gottlob Harrer Chor: Mus. Director* unterzeichnete Supplik, in der an die *Clementz und Gnade* des Kurfürsten appelliert und die Glückseligkeit derer gepriesen wird, „*welche durch Solche Allerhöchste Huld mit einem Character allermildest begnadiget worden. Es haben Ewr: Königl: Maj: und Churfl: Durchl: allergnädigst gerubet meinem Antecessori Job: Seb: Bachen den Tittel eines Cammer-Compositeurs angezeyben zu lassen, der auch solchen biß an sein Ende fortgeföhret.*“ Unter Hinweis darauf, daß er „*als Supernumerarius im Pöblnischen Orchestre und auch nachber in Sachsen vielmals bei Musiquen . . . gebrauchet worden*“ sei, erbittet Harrer ein entsprechendes Prädikat.

Schon am 30. April 1755 erging das entsprechende Dekret (a. a. O., Bl. 282, olim 262) über die Beilegung des Charakters eines *Cammer-Compositeurs* in Rücksicht auf Harrers Verdienste beim *königlichen Orchestre* und seiner „*auch sonst besizenden guten Geschicklichkeit im componiren*“. Im Unterschied zur Verfahrensweise bei Bach waren zwischen Gesuch und Bewilligung nur zwei Tage vergangen. Entgegen Mennickes Annahme dürfte hier Graf Brühl seine Hand im Spiel gehabt haben, und die Dresdener Ernennung wäre somit das Pendant zu Harrers Berufung in das Leipziger Thomaskantorat.

* * *

Die Quelle einer Bach-Anekdote

Neuere Anthologien enthalten hin und wieder eine modernisierte Version der nachstehend wiedergegebenen Anekdote, ohne aber deren Quelle zu nennen. Johann Nikolaus Forkel und Carl Ludwig Hilgenfeldt haben in ihren biographischen Abrissen (1802 bzw. 1850) merkwürdigerweise keine Notiz von dieser Stelle genommen. Sie wird offenbar auch nirgends zitiert, so daß sie nur durch Zufall wiederentdeckt werden konnte. Sie findet sich in den 1788 bis 1792 in sechs Heften erschienenen „*Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um Ihn waren. Nebst Berichtigungen einiger schon gedruckten Anekdoten. Herausgegeben von Friedrich Nicolai. Viertes Heft. Berlin und Stettin, 1789.*“, S. VII bis VIII. Hier heißt es, anknüpfend an eine Besprechung englischer Veröffentlichungen über den Preußenkönig: „*Solche Auslegung ist beynabe wie die Antwort des berühmten Johann Sebastian Bach, den jemand wegen seiner bewundernswürdigen Fertigkeit auf der Orgel pries. ‚Das ist eben nichts bewundernswürdiges‘, sagte Bach, ‚man darf nur die rechten Tasten zu rechter Zeit treffen; so spricht das Instrument selbst.‘ Nur daß Bach aus Bescheidenheit ein ihm selbst ins Gesicht gegebenes Lob milderte, . . .*“

Wolf Hobohm (Magdeburg)

Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts

4

Das 1791 von Johann Marcus David „nach Haußmann 1746“ kopierte Bach-Bild (Dok IV, B 3) war nach Mitteilung eines Nachbesitzers, Pfarrer D. Ernst Breest in Berlin (BJ 1917, S. 176), 1816 im Besitz von Georg Poelchau und ging später an einen „Archivrat von L.“, bei dessen Tochter (Ida von L.) Breest es „vor 30 Jahren“ – also um 1887 – kennenlernte. Nach dem Tode der Besitzerin (1915) erfuhr Breest, daß sie das Bild ihm hinterlassen hatte. Es blieb im Besitz der Familie Breest und ist 1945 durch Kriegseinwirkung verlorengegangen (Conrad Freyse, *Bachs Antlitz*, Eisenach 1964, S. 41 f.). Den Namen der Familie „von L.“ festzustellen, ist offenbar weder Freyse noch Werner Neumann (Dok IV) gelungen. Mit Hilfe eines Berliner Adreßbuchs sowie der *Allgemeinen Deutschen Biographie* ließ sich dies jedoch ohne große Mühe nachholen. Bei dem „Archivrat von L.“ handelt es sich um Karl Wilhelm von Deleuze de Lancizolle (geb. 17. Februar 1796 in Berlin, gest. 26. Mai 1871), der 1823 eine Professur an der Universität Berlin bekleidete und 1852 bis 1866 Direktor der königlichen Staatsarchive in Berlin war. Fräulein Ida von Lancizolle, seine Tochter, wohnte zuletzt in Berlin W 35, Steglitzer Str. 53; hier muß das Bild sich also bis 1915 befunden haben. Trifft die in Dok III (S. 510) über die Entstehung der Kopie vorgelegte Hypothese zu, dann ergibt sich für dieses Bild als Besitzerfolge: 1791–1814 Johann Friedrich Reichardt – 1816 Georg Poelchau – 1836 (?)–1915 Familie von Lancizolle – 1915–1945 Familie Breest.

Eine weitere Kopie nach Haußmann (Dok IV, B 5), gegenwärtig in Privatbesitz befindlich und aufgrund von Farbanalysen inzwischen eindeutig als nicht

vor 1830 entstanden nachgewiesen, befand sich nach Mitteilung von Albrecht Kurzwelly (BJ 1914, S. 5 und 32, Anm. 16) ehemals „im Besitz von Frau Wilhelmine Burkhardt in Leipzig, in deren Familie“ [sic] „sich vererbt hat“. Nach Freyse (a. a. O., S. 45 f.) und anderen könnte dieses Exemplar identisch sein mit einer Kopie, die, nach einem Bericht von Carl Ludwig Hilgenfeldt (1850), „der Maler Friedrich aus Braunschweig“ (wohl Gustav Adolf Friedrich, 1824 bis 1889, der Sohn Caspar David Friedrichs) im Jahre 1848 angefertigt haben soll. Die Frage nach dem Auftraggeber bleibt noch zu beantworten; entsprechende Überlegungen hätten zu berücksichtigen, daß die 1914 nachgewiesene Besitzerin mit vollem Namen Wilhelmine Burkhardt geb. Bach hieß. Ob ihre Vorfahren zum Verwandtschaftskreis der Musikerfamilie gehörten, wäre zu untersuchen.

Der 1802 als Frontispiz zu Forkels Bach-Biographie erschienene Porträtstich von Friedrich Wilhelm Nettlein (Dok IV, B 27) geht augenscheinlich auf den 1774 entstandenen Stich von Samuel Gottlob Kütner (Dok IV, B 13) zurück, weicht aber in Details (Augenpartie) von jenem ziemlich verunglückten Blatt ab, das Carl Philipp Emanuel Bach ehemals als nur „ziemlich ähnlich“ bezeichnet hatte. Insbesondere ist bei Nettlein das von Kütner hinzuerfundene modische Spitzenjabot fast völlig wieder verschwunden, so daß eine größere Ähnlichkeit gegenüber dem Original (Gemälde von Haußmann) erreicht wird. Die Erklärung liefert ein jetzt wieder zugängliches frühes Briefkopierbuch des Leipziger Verlagshauses Peters, dessen Benutzung durch freundliches Entgegenkommen der Verlagsleitung ermöglicht wurde. Der Verlag Hoffmeister und Kühnel (Vorgänger von Peters) schrieb am 29. Oktober 1802 an „Dr Forkel in Göttingen“: „Sie wundern sich daß Bachs Leben noch nicht fertig sei. Die Aufl. war vor der Messe gedruckt, nur das Portrait ist izt noch nicht fertig, welches [uns] in fernen Ländern großen Schaden macht. Es existirt hier eins von Kütner ist aber nicht ähnlich. Daher ließen wir einen berühmten Arbeiter nach einem Gemälde arbeiten. Dieser ist aber durch Cantor Müller aufgehalten worden.“ Am 26. November 1802 heißt es dann: „Bei den Aufwand von Eleganz haben wir manche Fatalitäten, den Herr Müller hat das Gemälde nach welchem der Künstler zu arbeiten anfieng noch nicht geliehen. So können wir noch kein Expl. ausgeben.“ Eine letzte Nachricht trägt das Datum 21. Januar 1803: „Ein nach den Gemälde geändertes Port. v. Bach erhalten sie nächstens, nunmehr ist es nach Kütner und den Gemälde gestochen – die Wahrheit liegt gewöhnlich mitten inne.“

Bei dem „Gemälde“ muß es sich um Elias Gottlob Haußmanns Bach-Porträt von 1746 handeln, das sich im Besitz von August Eberhard Müller (1767 bis 1817, 1800 Adjunkt, 1804 Nachfolger des Thomaskantors Johann Adam Hiller) befand. Nach den Briefauszügen zu urteilen, könnte der für Hoffmeister und Kühnel arbeitende Stecher zunächst, wenn vielleicht auch unter Schwierigkeiten, Zugang zu dem Gemälde gehabt haben, doch dürfte er später abgewiesen worden sein. Wahrscheinlich hatte Müller inzwischen alle Rechte an Breitkopf vergeben, die 1802 einen Stich von Friedrich Wilhelm Bollinger (Dok IV, B 35) herausbrachten, bei dem das „auf der Thomasschule zu Leipzig befindliche Originalgemälde“ als Vorlage angegeben ist. Bei seinem Weggang

nach Weimar (1809) überließ August Eberhard Müller das Gemälde der Schule als Geschenk, eine Tatsache, die erst 1852 in einem Schulprogramm erwähnt wird. Infolgedessen handelt es sich bei den aufgeführten Nachrichten aus dem Briefkopierbuch von 1802/03 um die derzeit frühesten greifbaren Angaben über den Besitzgang des Bildes. Die mündliche Tradition, daß es aus dem Besitz Wilhelm Friedemann Bachs stamme und durch die Familie an August Eberhard Müller gelangt sei, gewinnt an Wahrscheinlichkeit. Merkwürdig bleibt immerhin, daß das Haus Breitkopf 1802 einen Porträtstich nach Haußmanns Original herstellen lassen konnte, daß aber vier Jahre zuvor die vom selben Verlag betreute Allgemeine Musikalische Zeitung als Titelkupfer ihres ersten Jahrganges nur ein recht obskures Bach-Porträt anzubieten hatte. Ob etwa August Eberhard Müller, der schon seit 1794 in Leipzig ansässig war, seinen Bildbesitz zunächst verborgen hielt? Oder sollte das Haußmann-Porträt von 1746 überhaupt erst nach 1800 nach Leipzig gelangt sein?

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

BESPRECHUNGEN

Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Herausgegeben von Reinhold Brinkmann. Veröffentlicht für ihre Mitglieder von der Neuen Bachgesellschaft, Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig. Kassel, Bärenreiter 1981.

Der Bericht ist dreigeteilt in diejenigen Gebiete, die Reinhold Brinkmann, Leiter des Symposiums, nach einer Phase der Quellenforschung und Edition als besondere Desiderata der Bachforschung bezeichnet: Biographik, Analyse und Aufführungspraxis.

In dem der Biographik gewidmeten Teil berichtet Christoph Wolff über „Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik“. Hans-Joachim Schulze sucht die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung“ durch kluge Hypothesen zu überbrücken. Werner Felix berichtet über eine in der DDR entstehende Bach-Biographie, die das soziologische, politische und geistesgeschichtliche Umfeld Bachs gebührend zu berücksichtigen plant. Robert L. Marshall stellt neuartige Thesen „Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten“ auf. Werner Neumann behandelt das Problem „vokal-instrumental“, indem er das architektonische Kompositionsprinzip Bachs mit Beispielen belegt und auf dessen Bedeutung für die Bewertung der Parodietechnik hinweist. Walter Blankenburg zeigt „Tendenzen der Bachforschung seit den 1960er Jahren“ auf in Form eines ausführlich kommentierten Literaturberichtes.

Den Abschnitt „Zur Situation der Bach-Analyse“ leitet ein gewichtiges Referat von Friedhelm Krummacher über „Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse“ ein, in dem der Autor dafür plädiert, Bachs Kunst „weniger historisch als ästhetisch motiviert“ zu betrachten. Werner Breig berichtet über „Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten“ und äußert sich nach einigen terminologischen Überlegungen kritisch zu der von Heinrich Bessler aufgestellten Konzertschronologie, die auf breiterer Basis zu revidieren wäre. Ulrich Siegele referiert über „Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik“, gewonnen am sechsstimmigen Ricercar aus dem Musikalischen Opfer, der Sinfonia in f-Moll und einigen anderen Werken mit dem Ziel, Proportionen aufzuzeigen und darzulegen, wie Bach versucht, „dogmatische Figuren, dogmatische Gleichnisse in kompositorische Figuren, kompositorische Gleichnisse zu übersetzen“. Walther Siegmund-Schultze behandelt „Bachs Inventionen und Sinfonien“ und sieht in ihnen „das Zentrum der Bachschen Kunst“, in dem sich „die Universalität der Bachschen Kunst am erstaunlichsten kundtut“. Paul Brainards Referat über „Textvertonungsrücksichten als bestimmendes Element des Bachschen Kompositionsverfahrens“ ist in Kurzform wiedergegeben; der ausführliche Text findet sich im BJ 1978 (S. 113–139) unter dem Titel „Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs“. Reinhard Szeskus bringt „Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen“ Beispiele des Eindringens von Kirchenliedmelodien in den Instrumentalsatz der Choralkantaten. Hans Grüß

analysiert den Eingangschor der Kantate „Schauet doch, und sehet“ BWV 46 und weist auf die Konsequenzen der Analyse für die Aufführungspraxis hin. Der dritte Teil „Zur Aufführungspraxis Bachscher Werke“ enthält nur zwei Referate und ein Rundgespräch. Emil Platen befaßt sich mit den Continuo-Partien in den Rezitativen Bachscher Kirchenmusik – „Aufgehoben oder ausgehalten?“ – und Laurence Dreyfus mit der Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs, während die Teilnehmer des Rundgesprächs (von Dadelen, Größ, Harnoncourt, Marshall, Rilling, Wolff) sich vornehmlich mit prinzipiellen Fragen einer heutigen Bachinterpretation befassen. Eine Würdigung sämtlicher Referate würde zu weit führen. Wir greifen daher einige spezielle Probleme heraus, deren Behandlung uns besonders bedeutsam erscheint.

Auf reges Interesse stößt das Thema „vokal-instrumental“. Dabei befaßt sich Werner Neumann vornehmlich mit denjenigen Textpartien, die sich als abhängig von einem vorgeformten Satz erweisen, sei es von einem Instrumentalsatz, in den sie eingebaut sind, sei es von einem Vokalsatz, dessen abweichend textierte Wiederholung sie sind. Ja, der flüchtige Leser mag den Eindruck erhalten, Neumann begreife die Abhängigkeit des Bachschen Vokalsatzes als Regelfall (vgl. etwa S. 72, Fußnote 2), was sicherlich nicht gemeint ist. Denn es gibt nicht nur genuin textgezeugte Vokalpartien, sondern sogar Instrumentalpartien in Form von Ritornellen, die ganz auf den nachfolgenden Vokalpart hin konzipiert sind (ein Beispiel für viele: Arie „Mein Jesus ist erstanden“ BWV 67/2). Auch der Nachweis von Kirchenlieds substanz in den Ritornellen der Bachschen Choralkantaten durch Reinhard Szekus schränkt die Dominanz des instrumentalen Prinzips ein. Ähnliches gilt für Paul Brainards Referat über Bachs Textkorrekturen, und noch einmal offenbaren die Ausführungen von Hans Größ das Wechselspiel in der Dominanz des vokalen und des instrumentalen Prinzips. Gleichwohl dürfte das Thema damit noch nicht erschöpfend behandelt sein, und insbesondere fehlt noch eine wohlfundierte Analyse der Leipziger Arien Bachs, bevor sich auf diesem Gebiet eine *communis opinio* wird erzielen lassen. Auch will es scheinen, als sei Bach in seinen Chorsätzen der späteren Leipziger Jahrgänge zuweilen zu einer derart intensiven wechselseitigen Durchdringung von Vokal- und Instrumentalsatz gelangt, daß sich das Ergebnis der Einordnung in die Begriffe der vokalen oder instrumentalen Dominanz widersetzt; man vergleiche hierzu den Eingangschor der Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ (BWV 79/1).

Von besonderer Bedeutung scheinen mir die Ausführungen Friedhelm Krummachers, der sich gegen eine ausschließlich historisch orientierte Analyse wendet mit der Begründung, daß dadurch gerade das Besondere, das Zeituntypische der Bachschen Kunst nicht erfaßt werde – ein Einwand, der nach Krummacher auch für eine historisierende Aufführungspraxis des Bachschen Werkes gilt. Auch Ulrich Siegeles analytische Beobachtungen sehen vom Zeitstil ab und sind bemüht, Personaltypisches zu erkennen. Freilich scheint es mir trotz der beigebrachten Materialfülle fraglich zu sein, ob Siegele mit seiner (zumindest zu einem Beispiel vorgebrachten) These, eine minutiöse Berechnung müsse dem eigentlichen Kompositionsvorgang vorausgegangen sein, im Recht ist. Könnte nicht das Gefühl für Proportionen dem Künstler Bach als intuitive Gabe so

sehr zu eigen gewesen sein, daß ihm beim Komponieren unter den Händen neben vielen Kompositionen, deren Proportionen sich nur annähernd in Zahlen erfassen lassen, auch solche entstanden, die exakte Zahlenverhältnisse aufweisen? Auch mit seiner Behauptung, Bach habe zumindest einigen seiner Instrumentalkompositionen kirchlich-dogmatische Inhalte zugrunde gelegt, betritt Siegele schwankenden Boden: Sie gilt nur unter der Prämisse, daß Bach seinen Instrumentalkompositionen überhaupt Inhalte zugrunde gelegt habe, die über den durch Affekten- und Figurenlehre gezogenen zeittypischen Rahmen hinausweisen. Da sich Bach hierzu niemals verbaliter geäußert hat, wird ein entsprechender Beweis schwer zu erbringen sein.

Robert L. Marshall sieht in der Biographik und in der Stilistik Möglichkeiten, über die der Grundlagenforschung gesteckten Grenzen hinaus zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Von diesen beiden ist, wie mir scheinen will, am ehesten die Stilkritik in der Lage, Neues zu liefern, während den Ergebnissen der Biographik wohl doch recht enge Grenzen gezogen sein dürften durch die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung (Hans-Joachim Schulze). So sind denn auch Marshalls biographisch orientierte Hypothesen unseres Erachtens die schwächsten, allen voran die Vermutung, der Dresdner Flötist Buffardin habe von Juli bis November 1724 die Flötenpartien in Bachs Kirchenkantaten übernommen. Wenn Marshall am Schluß seines Referats derlei Thesen mit der Frage „Haben wir aber eine andere Wahl?“ zu rechtfertigen sucht, so wird dem Leser, sicherlich zu Unrecht, suggeriert, es bestehe eine unabwendbare Notwendigkeit zu ihrer Druckveröffentlichung.

Die auch sonst hinreichend revolutionären Thesen Marshalls werden von der Forschung noch eingehender diskutiert werden müssen. Hier sind nur Andeutungen möglich. Grundsätzlich wäre wohl ein wenig vor einem „Ausverkauf der Köthener Jahre“ zu warnen und vor einer Neigung, Werke unbekannter Entstehungszeit in diejenigen Jahre zu datieren, die bereits mit Kompositionen dicht belegt sind, für die sich daher die meisten Parallelen aufzeigen lassen (z. B. BWV 1034 in den Spätsommer 1724). Bedenkenswert und originell scheint mir die These zu sein, die C-Dur-Flötensonate BWV 1033 gehe auf ein Solo ohne Generalbaß zurück (ein vergleichender Hinweis auf den Orgelpunkt in BWV 1023 wäre als Gegenargument wohl zu schwach), und obwohl die Sonate für ein relativ frühes Flötenwerk (S. 59) merkwürdig glatt und periodisch gegliedert (für ein späteres Werk aber zu wenig inspiriert) erscheint, könnte sich der Rezensent bei diesem Werk am ehesten entschließen, es als „möglicherweise echt“ anzuerkennen, während er seine stilistischen Bedenken gegen die Es-Dur-Sonate BWV 1031 nicht als widerlegt ansehen kann (insbesondere kann der Hinweis auf einige längere Phrasen im 1. Satz nicht über die penetrant kurzgliedrige Periodik zumal des 2. und 3. Satzes hinwegtäuschen).

Skepsis ist auch bei „Anklängen“ angebracht. Schon die Verwandtschaft des Menuetts der C-Dur-Flötensonate mit dem ungleich stärker inspirierten aus Partita I und der zeitliche Hinweis auf den Wiederabdruck (!) der Partita im Jahre 1731 können wenig überzeugen. Insbesondere wäre aber zu fragen, warum ausgerechnet die Anklänge an den Eingangssatz der Kantate „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ BWV 117 für die Datierung der h-Moll-Flötensonate von Bedeutung sein sollen, nicht aber deren viel auffälligere Anklänge an die

Ouverture g-Moll von Johann Bernhard Bach und an die erste Sonate der „*Continuation des SONATES METHODIQUES*“ von Georg Philipp Telemann. Hierfür wäre doch eine Begründung zu liefern.

Endlich wäre zu fragen, warum als Spieler der Bachschen Flötenwerke (außer Buffardin) nur Friedrich Gottlieb Wild in Erwägung gezogen wird, nicht aber Christoph Gottlob Wecker, der doch als Querflötist „wenig seines gleichen“ gehabt haben soll (BJ 1934, S. 93, Fußnote 4).

Auf besonderes Leserinteresse werden gewiß die Ausführungen zur Bachschen Aufführungspraxis treffen. Zu Emil Platens Referat über „kurze“ oder „lange“ Begleitung der Rezitative in Bachs Kirchenmusik vergleiche man die inzwischen von Gerhart Darmstadt in *Musik und Kirche* 1980, S. 130–134, gebotene, leider etwas tendenziöse¹ Zusammenstellung von Theoretikerzitataten, die Platens Feststellung, die Mehrzahl der Theoretiker spreche sich für „kurze“ Begleitung aus, unterstreicht. Untersucht man jedoch Bachs Originalstimmen, so ergeben sich neue Aspekte, die die „kurze“ Begleitung in Frage stellen und zudem die Kompromißlösung „rechte Hand kurz, linke ausgehalten“ ins Blickfeld rücken. Hiermit enden Platens Ausführungen. Zusätzliches Material ließe sich vielleicht durch eine planmäßige Durchsicht der Originalstimmen gewinnen. Unterstellt man nämlich die „kurze“ Begleitung der Seccorezitative als Regelfall, so wäre in den andersartigen Rezitativen ein Hinweis für den Spieler zum „Aushalten“ unerlässlich. Was aber sagt hierüber die Statistik?

Laurence Dreyfus gibt der alten Frage „Orgel oder Cembalo?“ neue Nahrung durch seine Theorie von einer Doppelbegleitung auf Orgel und Cembalo. Seinem Hinweis auf das Vorhandensein je eines Cembalos in beiden Hauptkirchen und seine Verwendung in der Kirchenmusik (Zeugnis für Wild) wäre freilich ein Arnold Schering mit dem Einwand, es handle sich eben um Motettenbegleitung, entgegengetreten. Schwerer wiegt schon die Existenz einer beträchtlichen Zahl bezifferter Kammerton-Continui – einer Anzahl, die bei der Annahme ausschließlicher Orgelbegleitung unerklärbar bliebe, die aber freilich wiederum nicht so hoch ist, daß sie die Annahme einer ständigen Doppelbegleitung gegen jeden Einwand stützen könnte. Auch wäre es nicht leicht vorstellbar, wie aus den in der Regel vorhandenen zwei Kammerton-Continuostimmen außer den im „Entwurf“ von 1730 geforderten 2 Violoncellisten, dem Violonespieler und 1–2 Fagottisten noch ein Cembalist spielen konnte. So gesehen, erscheint das Cembalospiel aus einem beziffernten Kammerton-Continuo doch eher als ein – wenn auch nicht allzu selten praktizierter – Notbehelf. Aber für welchen Normalfall? Sollte uns vielleicht der zeitgenössische Bericht von der Aufführung der Trauer-Ode von 1727 hier weiterhelfen, nach der Bach die Aufführung vom Cembalo aus leitete (Dok II, S. 175) – und dann sicherlich nach seiner Partitur? Nur: dieser Annahme steht wiederum das Zeugnis

¹ So behauptet Darmstadt, die Wiedergabe der kurzen Begleitung nur in der Matthäus-Passion (und nicht auch in den übrigen Werken) innerhalb der NBA sei „in einer wissenschaftlichen Neuausgabe verwirrend“, obwohl sich sogar der Bachsohn Carl Philipp Emanuel für das Aushalten der Baßnoten in normalen Kirchenrezitativen ausspricht; ferner wird die Anweisung von Heinichen 1711 „die Hände bleiben hierbey ohne weiteres Ceremoniel so lange liegen / biß ein anderer Accord folget“ unter den Quellen zur „nicht ausgehaltenen Spielweise“ (!) aufgeführt.

Carl Philipp Emanuel Bachs entgegen, Bach habe sein Orchester auf der Violine spielend geleitet und so „in einer größeren Ordnung“ gehalten „als er mit dem Flügel hätte ausrichten können“ (Dok III, S. 285); und hätte der Bach-Sohn wirklich so geschrieben, wenn er seinen Vater elf Jahre lang (1723–1734) Sonntag für Sonntag hätte am Cembalo sitzen sehen? So werden wir uns wohl damit abfinden müssen, daß die zeitgenössischen Dokumente keine eindeutige Antwort auf unsere Frage geben, ja vielleicht zeitlich wechselnde Gewohnheiten widerspiegeln.

Die Podiumsdiskussion über die Aufführungspraxis Bachscher Werke ergab die seltene Gelegenheit, die Exponenten zweier so verschiedener Interpretationsrichtungen wie Nikolaus Harnoncourt und Helmuth Rilling an einem Tisch zu finden. Um so mehr erstaunt es, daß die Vorstellungen beider Interpreten keineswegs stark voneinander abweichen. Beide wollen den Hörer unserer Zeit erreichen; nur die gewählten Mittel sind unterschiedlich. So müßte wohl eine Fortsetzung der Diskussion mehr im Detail als im Prinzipiellen einsetzen. Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß die historisierende Interpretation zuweilen auf die „moderne“ regulierend einwirkt, während umgekehrt auch jene niemals ganz frei von Modernismen ist.

Alfred Dürr (Göttingen)

M

Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, Kassel etc., Bärenreiter 1979. 447 S. (Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann. Supplement zu: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. IV).

Sechzehn Jahre nach Erscheinen von Bd. I findet die Reihe der Dokumentenbände durch den Bd. IV (Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, in deutscher und englischer Sprache kommentiert) ihren Abschluß. Es bedarf in der Tat keiner besonderen Rechtfertigung dieses Vorhabens, wie der Autor selbst im Vorwort betont. Bilddokumente ermöglichen einen Einblick in die unmittelbare Lebensgeschichte der jeweiligen Persönlichkeit, erhellen ihren künstlerischen Werdegang, das soziale und kulturelle Umfeld, können den Zusammenhang von Kunstwerk und Biographie sinnfällig machen und die vielfältigen Verflechtungen von individueller Lebensgeschichte und gesellschaftsbezogener Zeitgeschichte aufdecken. So gesehen, entstand der jetzt vorliegende Bilddokumentenband gleichsam als notwendig sich ergebende Schlußfolgerung aus den Dokumentenbänden I bis III, nämlich die *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* und *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800* nun durch Bilddokumente unterschiedlichster Art im wahrsten Sinne des Wortes plastisch zu machen. (Daß ungeachtet des kategorisch ausgesprochenen „Abschlusses“ der Dokumentenreihe dennoch ein Fortsetzungsband für den Zeitraum von 1800 bis zur Gründung der Bach-Gesellschaft 1850 dringend erforderlich wäre,

sei hier vermerkt und als Bitte an die für diese Publikationsreihe Verantwortlichen herangetragen.)

Auf 337 Seiten werden die von Werner Neumann unter Mitarbeit von Christine Fröde zusammengetragenen 781 Bilddokumente vorgelegt (die Differenz der Gesamtzahl zur Bildnumerierung B 1-54 und 1-623 entsteht durch Unterteilung einzelner Exponate in a, b und c), weitere 100 Seiten enthalten Kommentare, Register und das Vorwort. Die Kommentare beziehen sich auf das „Schrifttum zur Bach-Ikonographie“, einen Essay über „Hauptprobleme der Bach-Ikonographie (Literarisch belegte Bach-Bildnisse des 18. Jahrhunderts)“, auf Einzelkommentare zu den Bach-Bildnissen (B 1 bis 54) sowie zu den lebensgeschichtlichen Bilddokumenten (Nr. 1-623). Abschließend gibt es Register über Personen, Orte und musikalische Werke (von Johann Sebastian Bach sowie von anderen Komponisten), dazu ein Verzeichnis der für die Gemälde, Stiche usw. nachweisbaren bildenden Künstler und eines der entsprechenden Verlage, Antiquariate und graphischen Anstalten. Zeitlich ist der Dokumentenband auf die Jahre 1685 bis 1750, also die Lebenszeit Johann Sebastian Bachs, begrenzt; aufgenommen wurden alle jene Bilddokumente, die „durch das Kriterium der Bachbezogenheit vorbestimmt“ (W. Neumann) waren, also „Abbildungen von Landschaften und Orten, in denen Bach lebte und wirkte oder die er besuchte, von Gebäuden, in denen er wohnte oder dienstlich und privat verkehrte, von Instrumenten, die er erbauen ließ, prüfte oder spielte, Bildnisse von Persönlichkeiten, mit denen er beruflichen oder privaten Kontakt hatte, oder auch Ausschnitte aus Schrift- und Druckdokumenten, die über sein privates oder berufliches Leben und seine gesellschaftlichen Beziehungen Wesentliches aussagen, und schließlich noch Proben aus markanten Musikschöpfungen sowie deren Textvorlagen und Erstausgaben“ (Vorwort, S. 6). Die Anordnung der lebensgeschichtlichen Bilddokumente erfolgt chronologisch. Zu jedem Bild gibt es einen kurzen Kommentar, der Auskunft über seine „Bachbezogenheit“ erteilt und den Fundort angibt. Werner Neumann verweist im Vorwort darauf, daß der Dokumentenband IV „in gewisser Weise . . . dem vom Verfasser bereits vor mehr als zwei Jahrzehnten veröffentlichten Bildband *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1953 ff., ähnelt“, ihn aber „an Stoffülle und wissenschaftlicher Grundhaltung natürlich“ übertreffen würde. Ein Umstand, der sich aus dem in fast 30 Jahren angewachsenen Bestand an Bilddokumenten und dem neuesten Stand der Bach-Forschung von selbst versteht. Dennoch fordert eine kritische Würdigung des vorliegenden Dokumentenbandes zu einem Vergleich beider Publikationen heraus, der hier zwar nicht Gegenstand der Rezension sein kann, wohl aber zu der Feststellung führt, daß die damals von Werner Neumann geleistete Arbeit in vielerlei Hinsicht bahnbrechend war. Ihm war es, ausgehend von einer wissenschaftlich fundierten Methode der Bildbiographik, durchaus in Ansätzen gelungen, mit 311 Bilddokumenten den Zusammenhang von Lebens- und Zeitgeschichte am Beispiel Johann Sebastian Bachs sichtbar zu machen.

Zu fragen wäre also danach, in welcher Weise das 1953 Begonnene jetzt fortgesetzt, ergänzt oder auch korrigiert wurde. Hierbei ergeben sich meines Erachtens einige grundsätzliche Probleme hinsichtlich einer Bildbiographie, die auch auf die Biographie schlechthin zutreffen. Peter Gülke stellte in einer Bespre-

chung des Dokumentenbandes I (*Musik und Gesellschaft* 20, 1970, S. 489 f.) fest, daß „die Positivität der Fakten den Reiz einer biographischen Negativform gewinnt, ... die überdeutlich ... die Diskrepanz zwischen unserem Begriff von Bach und den Spuren fühlbar (werden läßt), die sein Leben hinterließ ... die Differenz der geradezu fossilienhaften Dokumente zu dem fortwirkend Lebendigen in Bach stellt uns Fragen zum Verhältnis von Komponist und Umwelt, von Schaffen und Resonanz bei ihm, die keineswegs als in allen Folgerungen gelöst und erhellt gelten dürfen.“ Es wäre ein unbilliges Verlangen, von einem Bildband die Antworten auf alle diese Fragen zu erwarten; wohl aber sollte er Bachs biographische Situation in ihren wesentlichen Punkten – entsprechend dem vorhandenen Stand der Bach-Forschung – augenfällig, seine „Lebensgeschichte ... in der komplexen Simultanität aller ihrer Schichten und ihrer sozialen Determiniertheit“ (Harry Goldschmidt, *Kunstwerk und Biografie*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß Berlin 1977*, Leipzig 1978, S. 439) verständlich machen. Wechselspiel von Kunstwerk und Biographie – das betrifft bei Bach zum Beispiel die Bedeutung von Amt und Auftrag, seine Stellung zu Religion und Kirche, sein Verhältnis zu den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit, es betrifft aber auch den vorhandenen Widerspruch zwischen seinem äußeren Leben innerhalb der soliden Schwerfälligkeit des bürgerlichen Leipzig und seinem künstlerischen Wollen, der „Tendenz zur Expansion“ sowie zur ständigen Vervollkommnung des kompositorischen Konzepts.

Konnte bereits bei den eigenschriftlichen Dokumenten (Bd. I) festgestellt werden, daß Bach zu den „schweigsamen“ Komponisten zählt, was ihr ganz persönliches Leben und Erleben betrifft, so gilt dieser Tatbestand auch für die Bilddokumente. Jedoch mit einem wesentlichen Unterschied: Diese können zum Reden gebracht werden, wenn man ihnen durch eine entsprechende Zuordnung einen aussagekräftigen Kontext gibt. In dieser Hinsicht jedoch bleiben bei dem aufwendigen und umfangreichen Bildband einige Wünsche offen. Sie müssen offenbleiben, da Werner Neumann die „Funktion eines solchen Bildbandes ... vom informativen Bilderbuch bis zur wissenschaftlichen Materialsammlung“ (Vorwort, S. 6) sieht. Gemäß dem Anspruch der Dokumentenreihe wäre meines Erachtens ausschließlich eine „wissenschaftliche Materialsammlung“ Aufgabe eines Bilddokumentenbandes, wobei der Terminus „Dokument“ vielleicht weniger durch das „Kriterium der Bachbezogenheit“ bestimmt werden sollte – denn wo beginnt diese und wo hört sie auf? „Bachbezogen“ sind letztlich auch die Hörer eines Bach-Werkes! – als durch eine Auswahl, die Bach und seine Welt in allen ihren Dimensionen konsequent in zeitgenössischen Bildern zeigt. Auf diese Weise wären zum Beispiel alle Gedenktafeln entfallen, die keineswegs der „Intensität der historischen Aussage von Nutzen“ (Vorwort, S. 6) sind, sondern lediglich einen Einblick in das sich wandelnde Bach-Verständnis der nachfolgenden Generationen vermitteln. Entsprechendes gilt für alle jene Bilder, die nur ganz weitläufig eine Beziehung zum Komponisten aufweisen, wie etwa die Stiche von Stockholm (Nr. 65) oder Warschau (Nr. 468, 470), Orte, die Bach ganz sicher nie gesehen hat. Das konzeptionelle Schwanken zwischen „informativem Bilderbuch“ und „wissenschaftlicher Materialsammlung“ sowie die unscharfe Definition des Begriffs „Dokument“ veranlaßt

ten den Autor, ein Bildmaterial zusammenzustellen, das zwar durch seinen Umfang zweifellos imponiert, dem eigentlichen Anliegen der Publikation jedoch nicht immer dienlich ist. Das betrifft häufig auch die Bildanordnung. So wird dem Betrachter der S. 116 (Nr. 141 Titelblatt von J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon* 1732 und der darin enthaltene Lebensabriß von Bach, Nr. 142 Widmungsblatt mit Kanon BWV 1073 vom 2. 8. 1713) unweigerlich suggeriert, dieser Kanon sei dem Freunde J. G. Walther zugeeignet. Im Kommentar verweist der Autor zwar auf die ungeklärte Entstehungsgeschichte der Komposition, nimmt jedoch nicht eindeutig zu den divergierenden Meinungen Stellung. Oder S. 120 f.: Die Bildanordnung stellt einen (durch Terry vermuteten, von der Forschung jedoch längst widerlegten) Zusammenhang zwischen der Entstehung des Orgelbüchleins BWV 599 bis 644 (Nr. 148) und dem Weimarer Arrest vom 6. November bis 2. Dezember 1717 (Nr. 149) her, die so entstehende Schlußfolgerung wird auch durch den Kommentarhinweis „Titelseitenbeschriftung erst aus der Köthener Zeit“ nicht klar genug richtiggestellt. Als längst überholt gilt auch die These, daß Bach thematische Anleihen bei Händels Oper „Almira“ getätigt hätte, so daß Nr. 174 (Titelblatt des Originaltextbuches der Oper „Almira“) besser entfallen wäre, genauso wie das Bild Kuhnaus (Nr. 216), das lediglich ein Derivat des darunter auf der gleichen Seite befindlichen Titelblattes von Kuhnaus *Neuer Clavier-Übung* von 1689 ist (Nr. 217). Hierfür hätte man besser an geeigneter Stelle das seit einem Dreivierteljahrhundert bekannte Bild des einäugigen Johann Adolph Scheibe veröffentlichen sollen. Oder war dieses nicht mehr ausfindig zu machen?

Problematisch ist die gleichgroße Wiedergabe von originaliter sehr unterschiedlichen Objekten auf einer Seite, etwa Nr. 221 (Kantaten von Christoph Graupner) und Nr. 222 (Brief Graupners an den Leipziger Bürgermeister), oder Nr. 250a und b (Bachs Briefsiegel) im Verhältnis zu dem darunter befindlichen Akteneintrag über Bachs Einkünfte (Nr. 251), oder die Folio-Schriftstücke Nr. 444 (Eingaben an den Rat der Stadt Leipzig) im Verhältnis zu den Kleinklavertextdrucken Nr. 445 (Originaltextdruck des Weihnachts-Oratoriums BWV 248). Wichtige Bilder, wie die Titelkupfer aus *Leipziger Kirchenstaat* 1710 und *Unfehlbare Engelfreude* 1710 (Nr. 288 und 289), sind wiederum keinesfalls ihrer Bedeutung entsprechend – „wichtigste Quelle“ heißt es im Kommentar – vergrößert und damit deutlich wiedergegeben und vermitteln daher keinen optimalen Eindruck vom Original (siehe auch Nr. 350–353, 355–358, ein erfreuliches Gegenbeispiel bietet die Wiedergabe der Handschrift der Orgelweihkantate BWV 194 als Nr. 297). Auch der berühmte Erdmann-Brief (Nr. 401) hätte eine bessere Reproduktion verdient, um dem Anspruch einer „wissenschaftlichen Materialsammlung“ Genüge zu tun.

Obwohl Werner Neumann es sich bei der Bildauswahl zum Prinzip gemacht hat, möglichst Bilddokumente (Stiche usw.) aus der Bach-Zeit zu verwenden, werden Abbildungen veröffentlicht, die – ohne zwingenden Grund – aus einer späteren Zeit stammen und so zu einem merkwürdigen „Querstand“ bei der Gesamtsicht führen, so etwa Nr. 271: der Thomaskirchhof in einer Abbildung aus dem 19. Jahrhundert, die zudem offensichtlich eine Nachbildung des Stiches von J. G. Krüger von 1723 ist. Unter den Bildnissen der Bach-Zeitgenossen

(Nr. 359 bis 372) fallen diejenigen von Caldara (Nr. 361), Benedetto Marcello (Nr. 367), Pergolesi (Nr. 370) oder Vivaldi (Nr. 371), sämtlich nach Vorlagen aus dem 19. Jahrhundert wiedergegeben, stilistisch aus dem Rahmen. Hier hätte man sorgfältiger auswählen müssen, um den Zeitgeist einzufangen.

Bei Dokument Nr. 459 lassen Bildunterschrift und Kommentar den Eindruck entstehen, das Begleitschreiben zur Missa BWV 232¹ stamme vollständig von der Hand Johann Sebastian Bachs; tatsächlich sind aber nur die Devotionsformel sowie die Unterschrift von ihm geschrieben. Dieser Umstand sollte bei einer Nachauflage vermerkt werden. Desgleichen, daß bei der Violoncellostimme zu dieser Missa (Nr. 458) nur die Notenschrift von Anna Magdalena Bach stammt, die Überschrift usw. jedoch von Bach selbst.

Der Kommentarteil wirft einige Probleme auf, die offenbar konzeptionell bedingt sind. Da das Schwergewicht nicht eindeutig auf den wissenschaftlichen Aspekt der Publikation und damit auch der verbalen Äußerungen gelegt wurde, fehlen hier zum größten Teil Literaturhinweise (etwa zu Nr. 583 hätte meines Erachtens auf Winfried Schrammeks Beitrag zur Wissenschaftlichen Bach-Konferenz Leipzig 1975 *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach* verwiesen werden müssen; vgl. den Konferenzbericht Leipzig 1977, S. 345 ff.) bzw. Verweise auf die Dokumentenbände I bis III, deren Forschungsergebnisse zwar häufig zusammenfassend wiedergegeben werden, ohne daß jedoch durch entsprechende Literaturangaben weiterführende Anhaltspunkte geliefert würden.

Auch der den lebensgeschichtlichen Bilddokumenten vorangestellte Porträtteil leidet unter der mangelhaften konzeptionellen Konsequenz. Da außer den zweifelhaften *Fünf echten Bildnissen Johann Sebastian Bachs* (warum Heinrich Besslers These von 1956 nicht eindeutig verworfen und Conrad Freyses – mit Ausnahme der Schlußfolgerungen zum sogenannten „Ihle“-Bild – sehr brauchbare Ergebnisse nur diskutiert werden, ist nicht ganz einzusehen und verunklart den Forschungsstand zur Bach-Ikonographie, statt ihn zusammenfassend zu erhellen) auch jene Porträts Aufnahme gefunden haben, die den Anspruch auf die Bezeichnung Bach-Bild erhoben haben, ohne dazu legitimiert zu sein, sollte in dieser Hinsicht Vollständigkeit angestrebt werden (vgl. dazu *Johann Sebastian Bach. Documenta, hrsg. durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek ... zum Bachfest 1950 in Göttingen, Kassel etc. 1950*, S. 136 und 141). Nicht ganz verständlich ist auch, warum Werner Neumann in seinem Kommentar zu B 11, dem sogenannten Altersbild aus dem Besitz von Fritz Volbach, Conrad Freyses eindeutigen Nachweis, daß es sich hierbei in keinem Falle um ein Bildnis Johann Sebastian Bachs handeln kann, nicht unterstützt, sondern ohne eigene Stellungnahme etwas indifferent auf Besslers Zuordnung des Bildes zu den „Fünf echten Bildnissen“ verweist. Auch die Frage des Haußmann-Porträts (B 1–5) scheint nicht ideal gelöst, da sich das leider nicht gut erhaltene Original (B 1) in keiner Weise von der wesentlich besser überlieferten Replik von 1748 (B 2) unterscheidet, und zwar infolge der indiskutablen Schwarz-Weiß-Reproduktion von B 2. Weshalb dagegen die unechten Bilder B 6 und 7 in einem aufwendigen Farbdruck wiedergegeben sind, leuchtet nicht ein.

Die technische Herstellung des umfangreichen und kostspieligen Bilddoku-

mentenbandes läßt viele Wünsche offen. Bereits der viel zu dunkle Schutzumschlag erweckt Unmut, der sich bei den durchweg unzureichenden Farbwiedergaben noch steigert. Aber auch die Schwarz-Weiß-Reproduktionen entsprechen nur selten den Maßstäben, die an eine derartige Publikation gelegt werden müssen. Gleichartige Originale sind häufig sehr unterschiedlich wiedergegeben, fast durchweg fehlt die Tiefenschärfe, sind Konturen verwischt, sind die Stadtansichten, Stiche und Porträts teils zu hart, teils zu weich. Offenkundig lagen dem Foto-Grafiker Rolf Langematz, der für die Endgestaltung des Buches mitverantwortlich zeichnet (Vorwort, S. 7), Fotovorlagen unterschiedlicher Qualität vor, die dann unkritisch verwendet wurden, obwohl doch zum Teil gewiß die Möglichkeit bestanden hätte, Neuaufnahmen entsprechend dem heutigen Stand der Fototechnik anzufertigen. Viele der hier veröffentlichten Abbildungen kann man in dem Bildband von 1953 wiederfinden – ein Vergleich hinsichtlich der Wiedergabe stimmt traurig.

Mit etwas zwiespältigen Gefühlen legt die Rezensentin den Dokumentenband IV aus den Händen. Mit viel Fleiß und dem offensichtlichen – zuweilen auch überbordenden – Streben nach Vollständigkeit wurde hier ein Bildmaterial zusammengetragen, das sich nicht so recht entfalten will, dem es bei allem Bemühen um eine Verflechtung von Lebens- und Zeitgeschichte im wesentlichen versagt bleibt, den bestehenden widersprüchlichen und vielseitigen Zusammenhang dieser beiden Sphären sichtbar zu machen.

Ingeborg Allibn (Berlin)

M Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach, Vol. I: Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces, Vol. II: Works based on Chorales*, Cambridge, London, New York, etc. Cambridge University Press 1980.

Die Arbeit des Edinburger Organisten, Cembalisten, Musikforschers und Organologen Peter Williams versteht sich als ein anspruchsvolles und umfassendes Handbuch der Bachschen Orgelmusik, in dem jedes einzelne Werk unter zusammenfassender Berücksichtigung des Forschungsstandes bis etwa 1978 eingehend diskutiert wird. Vor etwa dreißig Jahren hätte man mindestens drei Bezugsquellen benötigt (Schmieders BWV, Kellers *Die Orgelwerke Bachs* und die Einleitungen zu den Orgelbänden der BG), um Zugang zu entsprechenden Informationen zu bekommen; seit etwa 1950 ist ein erheblicher Zuwachs an neuen und wesentlichen Forschungsarbeiten in Büchern, Dissertationen, Aufsätzen und in den Kritischen Berichten der NBA zu verzeichnen. Nach der Ordnung des BWV gegliedert, bietet Williams nicht nur alles, was man etwa von einem neubearbeiteten BWV (mit einer Fülle von aus der NBA gewonnenen Details), sondern darüber hinaus wichtige historisch-analytische Kommentare zu jedem einzelnen Werk, wie man sie etwa von einem neugefaßten Keller erwarten würde. Während der Fachspezialist nun hinsichtlich der Verarbeitung von reinen Forschungsdaten kaum auf Überraschungen stößt, bietet der historisch-analytische Kommentarteil eine durchweg anregende und oftmals provozierende Lektüre. Für den Organisten, den Forscher (der keine Spe-

zialkenntnisse auf dem Gebiet der Bachschen Orgelmusik besitzt) und auch den Bach-Liebhaber bringt Williams reichhaltiges, grundlegendes und den Forschungsstand bis 1978 berücksichtigendes Material zum Studium der Bachschen Orgelwerke.

Da Williams für die Behandlung jedes einzelnen Werkes ständig drei Gesichtspunkte (Quellenverweise, Bericht über die Sekundärliteratur, historisch-analytischen Kommentar) miteinander verknüpft, wirkt der sprachliche Fluß oftmals gehemmt. Viel Raum ist der Zusammenfassung, Inhaltsangabe und Kritik der Sekundärliteratur gewidmet, wobei die Bibliographie ziemlich komplett erscheint (es fehlen lediglich amerikanische Dissertationen). Es mangelte bislang an einem solchen synthetischen Überblick, und Williams bereitet das komplizierte Material im allgemeinen gut auf. Bei der notwendigen Auswahl und Verdichtung des Stoffes muß man sich jedoch fragen, ob sich die Einbeziehung so mancher fernab liegenden Erläuterung lohnt, z. B. Spittas „Frühlingssturm in der Märznacht“ zu BWV 531, „ein etwas ungeordnetes Wesen, viel neue Contrapuncte kommen zu Tage, denen aber in kurzer Zeit die Lebenskraft ausgeht, so daß das Thema sich immer nach Hülfe umsehen muß“ zu BWV 534, oder Widors Theorie vom reifen Stil in BWV 537. Es wäre gewiß effektiver, sich in der Aufnahme von Zitaten im wesentlichen auf aktuelle Interpretationen zu beschränken, statt einander oftmals widersprechende – wenngleich farbige – Deutungen kaleidoskopartig zusammenzustellen. Einige wichtige Fragen müssen zweifellos offenbleiben, doch scheint es, als ob Williams sich gegenseitig ausschließende Theorien und Interpretationen nebeneinander gelten läßt, da ihm nicht bewußt ist (oder er nicht glaubt), daß eine neue Theorie und Interpretation eine ältere entweder mit einbezogen oder gar überholt hat. Ist es nützlich, beispielsweise Forkels Darstellung der Konzerttranskriptionen wiederzugeben (Bd. I, S. 284), und würde es nicht reichen, Schulzes neuerliche Darlegung dieses Problemkreises anzuführen? Aus Raumgründen läßt sich nicht rechtfertigen, alle historisch wichtigen Kommentare von 1750 bis 1978 zu rekapitulieren, und somit muß man auch am Nutzen ausgewählter überholter Interpretationen als antiquarischer Kuriositäten zweifeln.

Die zusammenfassenden Abschnitte sind vielleicht insgesamt die lohnendsten, indem sie den unmittelbaren Zugang zur Bibliographie und zu den wesentlichen Problemen eines jeden Stückes bieten. Die beste schriftstellerische Darstellung findet man jedoch immer dann, wenn Williams bestimmte Sachverhalte in einem Zuge und oftmals mit einer Fülle eigenständiger Beobachtungen formuliert. Die Diskussion der Sonaten (BWV 525–530), der großen Fugen (besonders BWV 547/2) sowie der großen Choralsammlungen zeigt nicht selten ein Höchstmaß an kritischem Einfühlungsvermögen. Nur vereinzelt finden sich Irrtümer und Ungenauigkeiten wie folgende: in Bd. I, S. 139, ist Anonymus 18 korrekt als J. C. Vogler identifiziert, doch nicht so Bd. I, S. 76; Bd. II, S. 226, verweist auf Kirnberger als Schüler Bachs im Jahre 1748 (es muß 1739–1741 lauten); die Beschreibung der Handschrift MB Leipzig Ms 7 (Bd. II, S. 337) als „a Kittel-circle source“ ist irreführend; die Ansicht (Bd. II, S. 340), die Quelle *P 1160* sei „based on original Bach copies and collected while Oley was a pupil“ ist vollkommen überholt, denn *P 1160* ist nachgewiesenermaßen eine Kopie nach Breitkopfs Sammlung von Bachschen Orgelchorälen.

Das Vorwort betont die Notwendigkeit, in der Analyse die Figurenlehre gebührend zu berücksichtigen – ein Versprechen, das kaum recht eingelöst wird. Denn Williams' Erfahrung mit dieser Art von Analyse scheint in seinem Kommentar zu BWV 622 zusammenfassend charakterisiert zu sein: „... inspired caprice rather than a mere catalogue of *figureae* or *effetti*... Although ... key words ... are bound to be suggestive, it is misleading to seek specific references to such words just at the equivalent moments in the melody. Nothing in the music specifically suggests ‚Toten‘ or ‚schwere Bürd‘, though a fully systematic ‚musical sign-language‘ could have supplied them.“ Ausführungspraktische Fragen (Registrierung, Manualwechsel, Tempo, Artikulation usw.) werden nur in solchen Fällen erörtert, wo spezifische Anhaltspunkte vorliegen (z. B. bei BWV 596). Verallgemeinerungen auf der Basis von Sonderfällen sind problematisch, da es schwer zu entscheiden ist, ob ein solcher Einzelfall als repräsentativ für Bachs normale Praxis gelten kann oder ob nur darum in wenigen Einzelfällen genauere Angaben gemacht werden, weil sie eben von der Norm abweichen. Fast immer schlägt Williams sinnvolle Lesarten bei besonderen Problemfällen vor (vgl. etwa seine Angaben zu BWV 592–596 oder BWV 645–650), nimmt jedoch klugerweise Abstand von Verallgemeinerungen auf der Grundlage von begrenztem Belegmaterial.

Im Vorwort heißt es: „Even were the Neue Bach-Ausgabe to be complete or near-complete, neither this nor any other book on Bach's organ music could claim to have the last word.“ Und so wird man in der Tat sagen müssen, ohne damit das Verdienst Williams' zu schmälern, daß dieses „Handbuch der Orgelmusik“ ähnlich wie Neumanns Kantaten-Handbuch notwendigerweise mehrfacher Revision bedarf. Und in diesem Sinne seien einige Punkte aufgezeigt.

Erstens müßten die umfangreichen Ergebnisse der Krit. Berichte zu NBA IV/5–6, verschiedene jüngere Dissertationen sowie Forschungen nach 1978 eingearbeitet werden. Zweitens sollte, obgleich die Chronologie der Orgelwerke ein umstrittenes Thema bleiben wird, erwogen werden, anstelle der relativ willkürlichen BWV-Nummerngliederung eine behutsame Ordnung des Materials nach chronologischen und stilistischen Gesichtspunkten vorzunehmen. So ließen sich für die Werke von Bd. I Gruppierungen wie „Vor-Weimarer und Weimarer Werke nach norddeutschen Vorbildern“, „Weimarer und nach-Weimarer Werke mit italienischem Einfluß“ und „Leipziger Werke“ vorstellen. Bei den Orgelchorälen von Bd. II gibt es hinsichtlich der großen Sammlungen keine Datierungsprobleme, so daß die entsprechenden Werke in annähernd chronologischer Folge diskutiert werden könnten; nur die sogenannte „Kirnberger-Sammlung“ sowie einzelne Choräle würden in der BWV-Ordnung aufgenommen werden müssen. Außerdem wäre es gut, die unechten und zweifelhaften Werke jeweils deutlich von dem authentischen Werkbestand abzusondern und möglichst ans Ende der Bände zu verweisen. Drittens sollte (da gut 25% des gesamten Repertoires von fragwürdiger Authentizität ist) der Name des identifizierten Komponisten eines unechten Werkes bereits in der Überschrift neben der BWV-Nummer und nicht erst im laufenden Text erscheinen. Werke von zweifelhafter Echtheit verdienten ein Fragezeichen in Verbindung mit der Überschrift. (Gewöhnlich beschränkt sich Williams darauf, eine Synopse der verschiedenen geäußerten Echtheits- bzw. Unechtheitsargumente zu geben, doch mindestens in

einem wichtigen Fall, BWV 565, scheint er die stilistischen Argumente gegen Bachs Verfasserschaft überbewertet zu haben, und zwar auf Kosten der Autorität der Hauptquelle des Werkes: einer Abschrift von Ringk.) Viertens könnte – obschon die Aufzählung der wichtigen Quellen für jedes Werk zweifellos nützlich ist und Williams hier durchaus mehr und zuverlässigere Angaben als das BWV oder auch etwa der Krit. Bericht NBA IV/3 bietet – die Darstellung veranschaulicht werden durch Hinweise auf das Verhältnis der Quellen untereinander, etwa mit Hilfe von Stemmata nach dem Muster des Krit. Berichtes NBA IV/5–6, Teilband 3. Ein hohes Maß an Forschungseifer hat sich in den letzten Jahrzehnten um Klärung der Quellenverwandtschaften bemüht, und eine Zusammenfassung der Ergebnisse wäre in der Tat begrüßenswert.

Freilich kommen diese Vorschläge aus der Perspektive des Forschungsstandes von 1981/82 und natürlich mit dem Zugeständnis, daß zur Zeit der Planung des Williamsschen Werkes manches undurchführbar erschienen sein mag, genauso wie in wenigen Jahren wiederum neue Ergebnisse zu verarbeiten wären. Für absehbare Zeit werden die beiden Bände als ein Handbuch dienen, das für Wissenschaftler wie Praktiker als solides Resümee und zugleich anregender Katalysator fungiert.

Ernest May (Amherst, MA)

George B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*. Ann Arbor (Michigan), U(niversity) M(icrofilms) I(nternational) Research Press 1980, 261 S. (Studies in Musicology. Ser. 3, No. 27).

Amerikanische Dissertationen, die in der bereits recht stattlichen UMI-Reihe erscheinen, bieten schon rein äußerlich ein ansprechendes Bild (Typographie, Layout, Umdruck der Notenbeispiele nach handschriftlichen Vorlagen). Der Autor der vorliegenden Veröffentlichung gehört als Organist und Universitätsdozent zu der wachsenden Schar jüngerer amerikanischer Musiker, von deren Wirken Wissenschaft und Praxis gleichermaßen profitieren. In seiner Ausdrucksweise steht er dem originalen Englisch näher, als es in so manchen anderen Bänden der UMI-Reihe der Fall ist, bei der sogar der Titel „Studies in Musicology“ eine amerikanische Formulierung darstellt.

Den Orgelpräludien Bachs eine Spezialdarstellung zu widmen, ist ein den Umständen Rechnung tragender sinnvoller Gedanke. Auf diesem Gebiet zeigt Stauffer sich sowohl ständig der Quellenproblematik bewußt als auch mit sämtlichen neueren Veröffentlichungen vertraut. Zu begrüßen ist, daß Theoretikerzitate zweisprachig (englisch und deutsch) erscheinen, Daten, Quellen, Werktitel in Tabellenform übersichtlich zusammengefaßt sind und den Kapitelüberschriften (Quellen, Chronologie, Stilentwicklung, Zusammengehörigkeit von Präludien und Fugen, Funktion, Registrierung und Manualwechsel) ein exakt gehandhabter kritischer Apparat entspricht – bis hin zum Anhang, in dem die c-Moll-Fantasia BWV 562/1(a) der Fuge BWV 546/2(a) zugeordnet ist. Die Vorzüge dieses Buches beginnen nach meinem Eindruck mit der geschickten Quellenübersicht. Schon deshalb ist das Werk für englische Leser unschätz-

bar, zumal selbst in deutscher Sprache eine bessere und überzeugendere Lösung, jedenfalls für den normalen Bedarf, kaum aufzutreiben sein dürfte. Ohne es zu wollen, zeigt Stauffer auch die Unzulänglichkeit meines eigenen entsprechenden Versuchs (*The Organ Music of J. S. Bach*, Vol. I/II, Cambridge 1980). Quellen ausführlich und doch überschaubar zu verzeichnen, ist eine nahezu unlösbare Aufgabe, besonders wenn, wie hier, dem Leser mitgeteilt werden soll, zu welchem Überlieferungskreis diese und jene Kopisten jeweils gehörten. Zum zweiten besitzt Stauffer eine für einen Wissenschaftler unserer Zeit überaus wichtige Tugend – er gibt Konjekturen nie als Tatsachen aus. Noch vor einem Menschenalter wären seine aus der Notierungsweise abgeleiteten Vermutungen zur Chronologie als unbezweifelbare Offenbarungen präsentiert worden.

Drittens steht hinter dem Versuch über Form und Stilentwicklung der Bachschen Orgelpräludien eine entschiedene Beziehung zu dieser Musik: Es gibt kein trockenes bloßes Theoretisieren, und trotz des nicht gerade einnehmenden Wesens jeglichen Formschemas (ob Leser diese jemals mit den Noten in der Hand nachvollziehen?) ist auch die Sprache durchaus musikalisch. Beispielsweise ist mir nie aufgefallen – aber es ist sicherlich richtig –, daß in den Cembalowerken die ABAB-Form nicht vorkommt, weil es sich um eine Gestalt handelt, die durch die wesentliche Funktion von ausgedehnten Orgelpunkten geprägt wird.

Wenngleich Stauffer sowenig wie jemand anders sagen kann, wie die Ritornelloformen der reifen Präludien zustande gekommen sind, ist viertens der sich abzeichnende Hintergrund (Vivaldi-Konzerte, Weimarer Kantaten) so weit angedeutet, daß der interessierte Leser eigene Überlegungen anstellen kann. Gleiches gilt hinsichtlich der Frage, für welchen Zweck Präludien und Fugen komponiert worden sein könnten. Hier werden Gesichtspunkte wie Konzertveranstaltungen, Gottesdienstordnungen, Orgelprüfungen diskutiert, ohne in das Reich der Phantasie zu geraten, und die Möglichkeit, daß einige Präludien beispielsweise als Solovorträge vor Beginn der Kantate gedient haben könnten, wird nicht über das den Tatsachen Entsprechende hinaus verfolgt.

Argumente dafür, daß in den größeren Präludien kein Manualwechsel stattfindet, erscheinen in klarer, umfassender und unaufdringlicher Weise. Schließlich werden Quellenverzeichnis und Bibliographie für Wissenschaft und Praxis lange unentbehrlich bleiben und für weiteres Nachdenken über die hier angeschnittenen Fragen als solide Basis dienen.

Bedenken gegenüber Stauffers Buch betreffen hauptsächlich die Werkchronologie, zumal der Autor so gut wie jeder weiß, wie und warum frühere Versuche den Weg alles Fleisches gegangen sind. Kenntnisreichtum und Begeisterung haben ihn weit über das hinausgetragen, was er vermutlich selbst allmählich für wünschenswert halten dürfte. In einem Falle gibt es einen regelrechten Zirkelschluß. BWV 547/1 wird aufgrund seiner Ritornelloanlage in die Köthener Zeit verlegt und mit dem Aufbau des 2. Brandenburgischen Konzerts verglichen; umgekehrt wird dieser Anlage eine Stelle in der Entwicklung zugewiesen und von da aus als Eckpfeiler für die Datierung benutzt. Auf diese und andere Weise werden alle Werke ziemlich genau datiert, sicherlich genauer, als es etwa ohne eine eingehende Untersuchung entsprechender Kantatensätze möglich ist.

Spitta, BWV und Keller dienen auch noch als Kronzeugen, obwohl der Grund nicht einzusehen ist.

Andere Unzulänglichkeiten des Buches, die mir auffielen, auch wenn sie seine Verdienste nicht schmälern, resultieren wohl aus dem Doktorandenstudium und dem hier unvermeidlichen Zutrauen zu dem schon Gedruckten. Deutsche und amerikanische Autoren haben beispielsweise so lange behauptet, Bach habe, um das große, in sich geschlossene Präludium mit obligatem Pedal zu schaffen, Traditionen des Südens und des Nordens vereinigt, daß man solchen Feststellungen praktisch nicht aus dem Wege gehen kann (a. a. O., S. 2). Trotzdem glaube ich nicht daran. Komponisten „vereinigen“ keine „Traditionen“, was immer nachträglich darüber behauptet wird. In dieser Hinsicht könnte ein Überblick über die Leistungen der Kuhnau, Zachau und Walther (die zugegebenermaßen nur fragmentarisch auf uns gekommen sind) oder den Gesamtbereich der Orgelchoräle eine spezifische thüringisch-sächsische Tradition bloßlegen, die lange verkannt blieb, weil – vielleicht verständlicher Weise – man sich bisher auf die Meisterwerke des Nordens und des Südens konzentriert hat. Auf der anderen Seite sollte das gesteigerte Zutrauen zu schon Geschriebenem auch eine Berücksichtigung des Schrifttums aus dem frühen 18. Jahrhundert einschließen. Nun ist ein Autor wie Mattheson, bei dessen Beurteilung ein Engländer sich vielleicht voll und ganz auf Charles Burneys „Commemoration of Handel“ zurückziehen darf, für Johann Sebastian Bach von nur peripherer Bedeutung. Mattheson, der Bach in seiner Aufzählung von bewunderungswürdigen Komponisten von Orgelchorälen nicht mit erwähnt, sollte nicht überbewertet werden, auch wenn seine Mitteilungen geeignet scheinen, die Verhältnisse um 1715 in Weimar oder um 1730 in Leipzig zu erhellen. Irreführend wäre es, Mattheson oder Scheibe oder andere Autoren zu bemühen, solange nicht zweifelsfrei feststeht, daß 1715 in Weimar oder 1730 in Leipzig am Schluß des Gottesdienstes ein Orgelnachspiel üblich war. Sogar die vom Komponisten selbst aufgezeichnete Gottesdienstordnung in Kantate 61 (P 45) muß mit Vorsicht behandelt werden. Gleiches gilt für die Vorschrift „organo pleno“. Soweit ich sehe, befreundet man sich deshalb nicht mit der Vorstellung eines ununterbrochenen Plenums für Präludien oder Fugen, weil erstens Pleno nach späteren Theoretikern mindestens alle Prinzipalregister sowie Mixturen bedeutet und zweitens Organisten der Gegenwart an Orgeln gewöhnt sind, deren Plenum das Ohr ermüdet und das kontrapunktische Gewebe undurchsichtig macht. Solange man sich mit diesen beiden Fragen nicht auseinandersetzt, sehe ich keine Veranlassung, um jeden Preis Adlung oder Marpurz zu zitieren. Dies würde nur die Kluft zwischen Orgelspielern, die nach ihrem Gehör urteilen, und Wissenschaftlern, die einen Beweis geführt zu haben glauben, vergrößern. Dies wäre nicht zuletzt deshalb zu bedauern, weil ein Autor wie Stauffer seinen positiven Einfluß auf eine neue Generation wissender Interpreten sicherlich noch verstärken kann.

Peter Williams (Edinburgh)

ANHANG

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

Englische Resümees

Martin Zenck: Phases of Bach Interpretation in Writings Concerned with Criticism, Aesthetics, and Historiography, 1750–1800.

The impact of Bach's work after 1750 is primarily characterized by J. A. Scheibe's critique published in 1737 and describing Bach's music as „bombastic and entangled“. After 1780, there are attempts by J. F. Reichardt and C. F. D. Schubart to approach Bach's work by criteria of *Genieästhetik*. Somewhat later J. N. Forkel interprets Bach's position as that of the first of the Classic composers and applies to Bach's music criteria of *Empfindsamkeit* and of attributes drawn from the 18th-century reception of Handel's work.

Günther Wagner: J. A. Scheibe – J. S. Bach: Attempt at an Evaluation.

Widespread opinion notwithstanding, J. A. Scheibe, who called Bach's music „bombastic and entangled“ was neither an advocate of a simplified style of composition nor a herald of what is considered a change of style occurring about 1750. His negative judgement is concerned mainly with Bach's vocal works, specifically Bach's handling of the language. A. Schweitzer was indeed justified in describing Scheibe's critique in 1908 as „the most interesting statement given on Bach by a contemporary“.

Klaus Hofmann: Bach's Cantata „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Reflections concerning origin, purpose, and original version.

Cantata BWV 157 has come down to us only in copies written after 1750, which mark a departure from the original, whose scoring is apparently changed and enlarged. The work was originally composed for a memorial service which was held early in 1727 in the village of Pomssen near Leipzig under the direction of Bach's pupil C. G. Wecker. A cantata which Bach may have composed 1714 in Weimar on a text by G. C. Lehms served, slightly revised, as second part of the funeral music.

William H. Scheide: „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Double-Chorus Structure, Date, and Purpose.

The single cantata movement BWV 50, preserved only in copies written after 1750, was probably contained in a St. Michael's cantata for 1723. The double-chorus structure is evidently the result of a revision from another hand; the original scoring can be determined as being soprano, alto I and II, tenor, and bass.

Andreas Glöckner: Music for Leipzig's New Church and the „Small Magnificat“ BWV Anh. 21.

The so-called Small Magnificat, whose original score was lost for almost a century, was believed to be by Bach during the 19th century and tentatively ascribed to Telemann in recent years. On the basis of comparisons with other manuscripts it can now be assigned to its actual author: Melchior Hoffmann, organist and director of music at Leipzig's New Church (ca. 1679-1715).

Werner Breig: On Instrumental Scoring and Cyclic Design of Bach's Art of Fugue.

Whereas the major portion of the Art of Fugue can be performed manualiter by a single keyboard player, the texture of the 3-part and 4-part mirror fugues precludes this manner of performance. Since unquestionably Bach did not ignore this problem of texture and since he decided on a variant requiring two players in the case of the 3-part mirror fugue, the question of Bach's intended scoring will require further thought. Doubtless the work was conceived as a cycle, although a complete performance was obviously neither customary nor, in fact, possible in Bach's time.

Harald Schieckel: Johann Sebastian Bach's Resolution of a Canon by Teodoro Riccio.

A collection now housed in the Staatsarchiv Oldenburg contains two album leaves, one of which is a riddle canon dated 1597 and the other, a resolution written by Bach probably during the Leipzig period.

Peter Williams: J. S. Bach – An Organ Expert under the Influence of Andreas Werckmeister?

Werckmeister's *Orgelprobe* of 1698 is the only work of its time which presents a total view of organ building as well as instructions for the testing of organs. Bach's testimonials of organ inspections correspond in all essential points to the principles stated by Werckmeister; in several cases they even quote him verbally.

Hans-Joachim Schulze: A Doubtful *Menuetto con Trio di J. S. Bach*.

This work, preserved in an 1822 print, is subjected to comparison with similar works by the two oldest Bach sons. Presumably all extant versions go back to an early composition exercise by W. F. Bach.

Französische Resümées

Martin Zenck: Stades dans l'interprétation de Bach dans la critique, l'aesthétique et l'historiographie musicales entre 1750 et 1800

L'effet de l'oeuvre de Bach après 1750 se caractérise d'abord par la critique de J. A. Scheibe, publiée en 1737, qui prend la musique de Bach pour „ampoulée et compliquée“. Après 1780, J. F. Reichardt et C. F. D. Schubart tentent d'aborder cette musique par les critères de la *Genieästhetik*; un peu plus tard J. N. Forkel considère Bach comme le premier compositeur classique, lui appliquant les critères de l'*Empfindsamkeit*, ainsi que ceux des attributs tirés de la réception de la musique de Handel.

Günther Wagner: J. A. Scheibe – J. S. Bach: Essai d'évaluation

J. A. Scheibe, qui en 1737 a traité la musique de Bach d'„ampoulée et compliquée“, fut – en dépit de l'opinion générale – ni partisan d'un style simplifié, ni annonciateur de la supposée évolution de style d'environ 1750. Son jugement négatif concerne principalement les oeuvres vocales, et plus particulièrement la manière dont Bach traitait la parole. Albert Schweitzer avait raison, écrivant en 1908, de considérer la critique de Scheibe comme „la plus intéressante écrite sur Bach de son vivant“.

Klaus Hofmann: La cantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, BWV 157: Reflections sur son origine, son intention, et sa version originale

La cantate BWV 157 nous parvient uniquement dans des copies écrites après 1750, qui trahissent un changement d'intention de l'originale, dont l'orchestration a été transformée et agrandie. Il s'agissait au début d'une musique d'obsèques donnée tôt dans l'année 1727 dans le village de Pomssen, près de Leipzig, sous la direction de l'élève de Bach, C. G. Wecker. Une cantate que Bach peut avoir composée à Weimar en 1714, sur un texte de G. C. Lehms, a servi – légèrement retravaillée – de seconde partie à cette musique commémorative.

William H. Scheide: „Nun ist das Heil und die Kraft“, BWV 50: Structure de double-choeur, date, et intention

Le mouvement isolé de cantate BWV 50, préservé seulement dans des copies d'après 1750, faisait probablement partie d'une cantate pour la fête de St. Michel de 1723. La structure en double chœur paraît être le résultat d'une révision d'une autre main; la version originale peut être reconstituée comme étant Soprano, Alto I et II, Ténor, et Basse.

Andreas Glöckner: La musique de la Nouvelle Eglise de Leipzig et le „Petit Magnificat“, BWV Anh. 21

Le nommé „Petit Magnificat“, dont la partition originale fut pendant presque un siècle perdue, était considéré au 19^e siècle comme l'oeuvre de J. S. Bach; et plus récemment elle a été attribuée, non sans réserves, à Telemann. Par comparaison avec d'autres manuscrits peut-on maintenant l'attribuer à son vrai auteur, l'organiste et directeur de la musique à la Nouvelle Église de Leipzig, Melchior Hoffmann (c. 1679–1715).

Werner Breig: Sur l'instrumentation et la structure cyclique de l'*Art de la Fugue* de Bach

Si la plupart de l'*Art de la Fugue* se peut jouer *manualiter* par un seul interprète, l'écriture des fugues-miroir à trois et quatre parties ne permet pas cette manière d'exécution. Puisque Bach n'a pu ignorer ce problème d'écriture, et puisqu'il a décidé d'adopter une variante pour deux joueurs dans le cas de la fugue-miroir à trois parties, la question de l'instrumentation voulue par Bach demandera plus de réflexion. Sans doute, l'oeuvre fut conçue comme un cycle, bien qu'une exécution intégrale était, à l'époque de Bach, ni habituelle ni même possible.

Harald Schieckel: La résolution par Bach d'un canon de Teodoro Riccio

Une collection se trouvant actuellement dans le Staatsarchiv Oldenburg comporte deux feuillets d'album dont l'un est un canon énigmatique daté de 1597 et l'autre, sa résolution écrite par Bach, probablement pendant l'époque de Leipzig.

Peter Williams: J. S. Bach – un expert d'orgues sous l'influence d'Andreas Werckmeister?

L'*Orgelprobe* de 1698 de Werckmeister est l'unique oeuvre de son époque à présenter une vue globale de la facture d'orgues ainsi que des instructions pour l'épreuve d'orgues. Les rapports d'inspections d'orgues de Bach correspondent dans tous les points essentiels aux principes avancés par Werckmeister; dans plusieurs cas le citent-ils même textuellement.

Hans-Joachim Schulze: Un *Menuetto con Trio di J. S. Bach* douteux

Cette oeuvre, conservée dans une édition de 1822, est soumise à une comparaison avec des oeuvres semblables des deux fils aînés de Bach. Toutes les versions connues semblent remonter à un exercice de composition du jeune W. F. Bach.

Russische Resümees

Martin Zenck: Стадии толкования Баха в музыкальной критике, музыкальной эстетике и музыкальной историографии между 1750 и 1800 гг.

История воздействия Баха после 1750 года характеризуется в первую очередь опубликованной в 1737 году критикой И. А. Шайбе, в которой музыка Баха была названа «высокопарной» и «сумбурной». После 1780 г. И. Ф. Райхардт и К. Ф. Д. Шубарт пытаются подходить к музыке Баха критериями эстетики гения. Немногом позднее И. Н. Форкель понимает Баха как первого классика и применяет к музыке Баха критерии сентиментальности, а также атрибуты из истории воздействия Генделя на эту музыку.

Günther Wagner: И. А. Шайбе — И. С. Бах: попытка оценки

И. А. Шайбе, который в 1737 году назвал музыку Баха «высокопарной и сумбурной», был вопреки распространенного мнения не представителем упрощенной манеры композиции и не новатором мнимого изменения стиля в период около 1750 г. Его отрицательное суждение касается главным образом вокальных произведений Баха, а в них прежде всего обращения с языком. По праву А. Швейцер в 1908 г. назвал критику Шайбе «самым интересным, что было написано современниками о Бахе».

Klaus Hofmann: Кантата Баха «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn» BWV 157. Размышления о создании, назначении и оригинальной форме произведения

Кантата BWV 157 дошла до нас только как копия после 1750 г. и обнаруживает здесь отклоняющееся от предполагаемого оригинала назначение, а также дополнительно расширенный и измененный состав. Первоначально это была траурная музыка, которая в начале 1727 года исполнялась учеником Баха К. Г. Веккером в деревне Помсене под Лейпцигом. В качестве второй части траурной музыки зазвучала в слегка переработанной форме кантата, которую, возможно, сочинил Бах в 1714 году в Беймаре на текст Г. К. Лемса.

William H. Scheide: «Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50: К вопросам двуххорного построения, датирования и назначения

Дошедшее до нас только в копиях после 1750 г. изложение кантаты BWV 50 входит предположительно к кантате к Михайлову дню 1723 года. Двуххорное построение очевидно является результатом чужой обработки; первоначальный состав был сопран, альт I + II, тенор и бас.

Andreas Glöckner: Музыка в Лейпцигской «Новой Церкви» и «Малый магнификат» BWV прил. 21

Так называемый «Малый магнификат», подлинник партитуры которого почти сто лет считался пропавшим, в 19 веке считался композицией Баха и несколько лет тому назад предположительно был приписан Телеману. Путем сравнения с соответствующими рукописями теперь мог быть установлен его настоящий автор: органист и руководитель хора Лейпцигской «Новой Церкви» Мельхиор Гоффманн (ок. 1679–1715).

Werner Breig: «Искусство фуги» Баха: Об инструментальном назначении и цикловом характере

В то время как большая часть «Искусства фуги» может быть исполнена отдельным музыкантом мануально, трех- и четырехголосные зеркальные фуги не поддаются такого рода исполнительской практике. Так как Бах не мог пройти

мимо этой проблемы композиционной техники и он относительно трехголосных зеркальных фуг решил её вариантом для двух исполнителей, то вопрос желаемого Бахом инструментального состава требует дальнейшего рассмотрения.

В виде цикла «Искусство фуги» сочинено в любом случае, но во времена Баха цикличное исполнение, очевидно, не было принятым и не представилось возможным.

Harald Schieckel: Разрешение Иоганном Себастьяном Бахом канона Теодоро Риччио

В находящемся ныне в государственном архиве Ольденбурга сборнике обнаружены два листа из книги для памятных записей, из которых один содержит канон-загадку с 1597 года, а другой написанное Бахом очевидно в лейпцигский период разрешение.

Peter Williams: И. С. Бах — эксперт по органу под влиянием Андреаса Веркмейстера?

»Orgelprobe« Веркмейстера, издания 1698 года, содержит как единственный учебник того времени обзор по устройству органа, а также инструкции для испытания органа. Отчеты об испытании органа Баха по всем основным пунктам следуют принципам Веркмейстера. В ряде случаев встречаются даже дословные совпадения.

Hans-Joachim Schulze: Сомнительный «Menuetto con Trio di J. S. Bach»

Дошедшее до нас в издании 1822 года произведение сопоставляется с известными композициями обоих старших сыновей Баха.

Предполагается, что все сохранившиеся редакции относятся к раннему упражнению В. Ф. Баха в композиции.

Tschechische Resümees

Martin Zenck: Stadia interpretace Bacha v hudební kritice, estetice hudby a hudební historiografii mezi léty 1750 a 1800

Dějiny působení Bacha po roce 1750 jsou napřed charakterizovány kritikou J. A. Scheibeho uveřejněnou v r. 1737, ve které je Bachova hudba nazývána „nabubřená a zmatená“. Po roce 1780 se J. F. Reichardt a C. F. D. Schubart pokoušejí přiblížit si Bachovo dílo pomocí kritérií estetiky génia. J. N. Forkel o něco později chápe Bacha jako prvního klasika a aplikuje kritéria citovosti, jakož i atributy z dějin působení Händla na Bachovu hudbu.

Günther Wagner: J. A. Scheibe – J. S. Bach: Pokus o hodnocení

J. A. Scheibe, který v r. 1737 nazýval Bachovu hudbu „nabubřenou a zmatenou“ nebyl – oproti rozšířenému mínění – zástupcem simplifikujícího způsobu skladby a průkopníkem domnělé změny slohu kolem r. 1750. Jeho záporný úsudek se především týká Bachových vokálních děl a zde především zacházení s řečí. V r. 1908 A. Schweitzer právem nazval Scheibeovu kritiku tím „nejzajímavějším, co současníci napsali o Bachovi“.

Klaus Hofmann: Bachova kantáta „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“

BWV 157 („Nenechám Tě, nepožehnáš-li mi“). Úvahy o vzniku, určení a o originálním utváření díla

Kantáta BWV 157 je dochována pouze v opisech po r. 1750 a vykazuje zde určení odchylovající se od domnělého originálu, jakož i dodatečně rozšířena a pozměněna obsazení.

Původně se jednalo o smuteční hudbu, kterou uvedl Bachův žák C. G. Wecker na počátku roku 1727 ve vesnici Pomßen u Lipska. Jako druhý díl smuteční hudby zazněla v poněkud přepracované formě kantáta, kterou Bach zřejmě komponoval v r. 1714 ve Výmaru na text od G. C. Lehmscho.

William H. Scheide: „Nun ist das Heil und die Kraft“ („Nyní je spása a síla“)

BWV 50: dvojsbornost, datování a určení

Věta kantáty dochovaná pouze v opisech po r. 1750 z BWV 50 zřejmě pochází z kantáty k svátku sv. Michala 1723. Dvojsborové pojetí je zjevně výsledkem zpracování cizí rukou; jako původní obsazení sboru lze zjistit soprán, alt I + II, tenor a bas.

Andreas Glöckner: Lipská novochrámová hudba a „Malý magnifikát“ BWV Anh. 21

Takzvaný „Malý magnifikát“, jehož původní partitura byla ztracena téměř celé století, byl v 19. století považován za Bachovu skladbu a před několika lety připisován dohadem Telemannovi. Porovnáním s příslušnými rukopisy jej nyní můžeme přiřadit ke skutečnému autoru tj. varhaníkovi a hudebnímu řediteli Lipského nového chrámu (Leipziger Neukirche) Melchiorovi Hoffmannovi (okolo let 1679–1715).

Werner Breig: Bachovo „Umění fugy“: k instrumentálnímu určení a k charakteru cyklu

Zatímco největší část „Umění fugy“ („Kunst der Fuge“) může být manuálně zahrána jedním hráčem, tak se trojhlasná a čtyřhlasné zrcadlové fugy vymykají takovéto praxi provedení. Poněvadž Bach nemohl přehlédnout tento problém podmíněný technikou věty a poněvadž se s ním střetl co se týče trojhlasných

zrcadlových fug variantou pro dva hráče, vyžaduje si tato otázka instrumentálního obsazení požadovaného Bachem dalšího důkladného promyšlení. Jako cyklus je Umění fugy v každém případě komponováno, ale v době Bacha cyklické podání zřejmě nebylo ani obvyklé, ani možné.

Harald Schieckel: Rozvedení kánonu od Teodora Riccia Johannem Sebastianem Bachem

Ve státním archivu v Oldenburgu je sbírka, ve které byly nyní nalezeny dva listy rodinné kroniky, z nichž jeden obsahuje kánon hádanek z roku 1597, druhý rozvedení, která napsal Bach pravděpodobně ve své výmarské době.

Peter Williams: J. S. Bach – znalec varhan pod vlivem Andrea Werckmeistera?

Werckmeisterova „Orgelprobe“ („Varhanní zkouška“) z roku 1698 obsahuje jako jediná učebnice své doby celkový přehled o stavbě varhan, jakož i návody pro varhanní zkoušku. Bachovy zprávy o varhanních zkouškách se ve všech stěžejních bodech přidržují zásad Werckmeistera. V řadě případů se dokonce doslova shodují.

Hans-Joachim Schulze: Dubiózní „Menuetto con Trio di J. S. Bach“

Dílo dochované v tisku z roku 1822 se porovnává s příslušnými hudebními skladbami obou nejstarších Bachových synů. Zřejmě se všechna zachovaná verze zakládají na raném kompozičním cvičení W. F. Bacha.

