

6
LB 11

Bach-Jahrbuch

1985

ZSWK	
Kubi	22.7
Säbi	27.3.
BOT	273
Mubi	16.7.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

71. Jahrgang 1985



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1985



G

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 35

—
Anschriften der Schriftleiter:

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

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

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1985

Lizenz 420.205-136-84. LSV 6720. H 5421

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Druckhaus Aufwärts III/18/20-472/84

Buchbinderische Weiterverarbeitung: Buchbinderei Karl Geyer, Leipzig

00980

I N H A L T

<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig), „Ut probus & doctus reddar.“ Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg	7
<i>Claus Oefner</i> (Eisenach), Eisenach zur Zeit des jungen Bach	43
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Christoph Bach (1671 bis 1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer	55
<i>Grigorij Ja. Pantijelew</i> (Moskau), Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund	83
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerkes	99
<i>Friedhelm Krummacher</i> (Kiel), Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen	119
<i>Hans Grüß</i> (Leipzig), Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanonens. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter	135
<i>Winfried Schrammek</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton	147
Kleine Beiträge	
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31	155
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs	159
<i>Eva-Maria Ranft</i> (Leipzig), Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha?	163
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“, BWV Anh. 9. Notizen zum Textdruck und zum Textdichter	166
Besprechungen	
Johann Sebastian Bach, Missa h-Moll BWV 232 ¹ . Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983 (<i>Alfred Dürr</i> , Göttingen)	169
Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983 (<i>Karl Heller</i> , Rostock)	174

Hans Raupach, Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach.
Bericht und Dokumente, München 1983 (*Hans-Joachim Schulze*,
Leipzig) 180

Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Hand-
schriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, beschrie-
ben von Ortrun Landmann, Dresden 1983 (*Hans-Joachim Schulze*,
Leipzig) 185

A n h a n g

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tsche-
chisch) 188

Im Gedenken an die 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Sebastian Bach konzentrieren sich die Beiträge dieses Jahrganges auf den jungen Bach: Familie, Umwelt, Ausbildung, musikalische Einflüsse, frühe Kompositionen

ABKÜRZUNGEN

- AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin.
 Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
 BJ = *Bach-Jahrbuch*
 BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1974
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
 Dok I, II, III, IV = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
 Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979
- DTB = *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*
 DTÖ = *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
 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 versehener 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*

- Fs. = Festschrift
Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
Jb. = Jahrbuch
JbP = *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*
Mf = *Die Musikforschung*
MGF = *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 1954 ff.
RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
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
WZ = Wasserzeichen

„Ut probus & doctus reddar.“

Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung
Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg*

Von Martin Petzoldt (Leipzig)

M

I

Als der Leipziger Amtsnachfolger Bachs, Gottlob Harrer, nach nur fünfjähriger Tätigkeit am 9. Juli 1755 gestorben war, fand sich unter den Bewerbern¹ auch Carl Philipp Emanuel Bach. In der entscheidenden Ratssitzung am 26. September 1755, in der jedenfalls C. P. E. Bach abgelehnt wurde, stand wiederum die leidige Schulfrage im Mittelpunkt:

„Wegen Bachens habe Er eine Recommendation von Thelemanen aus Hamburg bekommen, es könne aber derselbe bey der Schule keine Dienste thun, welches doch nothwendig erfordert werde.“²

Es schien sich tatsächlich nichts verändert zu haben, denkt man an das Ringen des Rates während der Vakanzzeit nach Kuhnaus Tod. Schon damals stand dieselbe Frage mit vergleichbarer Dringlichkeit auf der Tagesordnung. Um so mehr muß nun die Wahl Johann Friedrich Doles' verwundern, da für ihn eigentlich noch erswertere Umstände galten als für C. P. E. Bach.

Der „Herr ViceCanzler und Burgermeister D. Born dankte dem regierenden Herrn Burgermeister vor die Bemühung und ist der Meinung ad 1. daß das Cantorat auf vorigen Fuß, wie bey Herrn Kunauen gesezet werde und der neue sowohl die Music als auch die Information beobachte, inmaßen bey Herrn Bachen viele Desordres vorgegangen.“³

Damit wird am 1. Oktober 1755 die Verfahrensweise des Rates bestätigt, die zur Ablehnung C. P. E. Bachs geführt hatte. Als jedoch Doles am 18. November 1755 dem Konsistorium präsentiert werden soll, muß der designierte Superintendent D. Johann Christian Stemler (Nachfolger Salomo Deylings) auf eine Änderung des Anstellungsverfahrens votieren:

„Nachdem das Cantorat bey der Schule zu S. Thomas allhier durch das im Monat Jul. d. J. erfolgte Ableben Herrn Gottlob Harrers erledigt worden ist, und E. Ew. und Hochweiser Rat der Stadt Herrn Johann Friedrich Doles, welcher zu Steinbach im Hennebergischen geböhren, zu Schleußingen die humaniora studieret und allhier acht Jahr iura tractiert, bisher aber 10 Jahr das Cantorat zu Freyberg verwaltet hat, an dessen Stelle erwehlet hat: als auch derselbe Euch zum examine gehörig praesentiret. Da auch derselbe auf die Theologie sich besonders nicht geleet, und in der Schule nur die ersten Anfangsgründe der Latein. Sprache zu lehren hat, weßwegen er mit dem zum Cantoramte nach Fremdiswalde berufenen Candidaten Oschatz füglich nicht examinirt werden kan: Als stelle zu Ew. Ent-

* Der vorliegende Beitrag ist der Vorabdruck eines Teiles aus einer umfangreicheren Arbeit zum Thema „Theologie im Rahmen der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs“.

¹ Zu den Mitbewerbern vgl. A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Der Musikgeschichte Leipzigs Dritter Band von 1723 bis 1800*, Leipzig 1941, S. 343.

² Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VIII. 66*, fol. 98r.

³ Dok III, Nr. 671.

schließung, ob man nicht das Examen mit ihm besonders vorzunehmen und nach Beschaffenheit seines Amtes einzurichten sey, datum zu Leipzig am 18. Nov. 1755. Johann Christian Stemler. D.⁴

Doles war zwar willens, die Schulstunden zu übernehmen, ihm fehlten aber die theologischen Voraussetzungen.

Die Frage der Erteilung von Schulunterricht durch den Kantor zeigt sich hier deutlich nicht nur als Problem der Verselbständigung der musikalischen Aufgaben, sondern in stärkerem Maße als theologisches, genauer: kirchenrechtliches Problem. Unzweifelhaft wird damit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Ende einer Tradition sichtbar, die einst von den Reformatoren begründet⁵ worden war: Die Kirchenmusik stützte sich in mittleren und großen Städten auf den Dienst der Schulknaben, die unter Anleitung und Aufsicht eines bestimmten Mitgliedes aus dem Lehrerkollegium, des Kantors, standen. Alle Lehrer jedoch, einschließlich des Kantors, waren im 17. und weithin noch im 18. Jahrhundert ausgebildete Theologen, die zumeist den ersten (Baccalaureus) oder sogar den zweiten akademischen Grad (Magister) erworben hatten. Begleitend zu der immer stärkeren Entfernung des Lehrerberufes von der Theologie im allgemeinen vollzog sich die Entwicklung des Kantors zum Director musices⁶ im besonderen, obgleich außer der Pflicht des wissenschaftlichen Unterrichts alle weiteren Funktionen des Kantors in der Regel in dem Pflichtenkreis des Director musices erhalten blieben.⁷

Bereits für Johann Kuhnau gilt, was für Doles auch zutrifft, daß beide zwar ein Universitätsstudium absolviert hatten, jedoch nicht Theologie, sondern Jura. Erschien das bei der Wahl Kuhnaus noch akzeptabel, da das Spektrum seiner Studien die Rechtswissenschaft weit überschritt und bis zur Theologie⁸ reichte, vermochte man offensichtlich bei Doles den erkannten Mangel nicht zu akzeptieren. Was der Begriff der „humaniora“ für das Schleusinger Gymnasium einschloß, war im einzelnen noch nicht zu ergünden; doch scheint die Theologie darin nur eine bescheidene Rolle gespielt zu haben. Um so mehr verwundert es, daß Johann Sebastian Bachs Wahl 1723 an dem fehlenden Universitätsstudium nicht scheiterte, ja, daß man mit Sicherheit auf eine gediegene theologische Bildung zumindest durch die Lüneburger Michaelisschule schließen konnte. Diese Bildung hat Bach bekanntlich auch unter Beweis stellen müssen in der Prüfung durch das Leipziger Konsistorium in Gestalt des Theologieprofessors D. Johann Schmid.⁹

⁴ *Acten die Anstellung der Lehrer an der Thomas-Schule zu Leipzig bet. Erg. vor der Eporie Leipzig im Jahre 1755–1855.* Superintendentur-Archiv Leipzig-West, *Schrank V, Fach 9, Nr. 122.*

⁵ Dazu mein Beitrag: *Gegen Kult und Schwärmerei. Luthers Leistung auf dem Gebiet der Kirchenmusik*, in: *Musik und Gesellschaft* 33, 1983, S. 643–647, besonders Abschnitt 4.

⁶ Dazu vor allem D. Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*, Berlin 1965, S. 117 ff.

⁷ Für Bach in Leipzig habe ich das zu beschreiben versucht: *Zur Frage nach den Funktionen des Kantors Johann Sebastian Bach in Leipzig*, in: *Musik und Kirche* 53, 1983, S. 167 bis 173.

⁸ Über philosophische und juristische Ausbildung der Kantoren schreibt J. Beer, *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719, Reprint Leipzig 1982, S. 21–24, vgl. auch S. 138–141.

⁹ Dok II, Nr. 134.

Diese knappen Überlegungen zur Rolle der Ausbildung, insbesondere der Theologie, für die Wahl und den Dienst des „Direct: Musices u. Cantor zu S. Thomae“ in Leipzig im 18. Jahrhundert verlangen eine Rückfrage nach Inhalt, Vollzug und Sinnggebung der Schulausbildung Bachs, wobei es nicht nur um die Namen von Lehrern gehen kann, deren Träger gleichsam zu Symbolfiguren einer anscheinend nur zu gut bekannten Geistigkeit und Bildung erstarrten. Vielmehr sollen Material und Personal soweit in Verbindung gebracht werden, wie es die Quellen zulassen.

II

Fragt man nun nach der prinzipiellen Tendenz der Schulausbildung jener Zeit, die für Bach mit den Orten Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg verbunden ist, so macht sich zunächst eine Vorstellung der Schulstunden, der Schulbücher und der mit diesen Büchern unterrichtenden Lehrer notwendig. Auf den ersten Blick scheint dies zu bewerkstelligen zu sein.¹⁰ Jedoch befindet man sich diesbezüglich auf einigermaßen gesichertem Boden nur in Lüneburg, wo die Akten der Michaelisschule manches an Auskünften¹¹ bereithalten. Da für den jungen Bach die Lüneburger Ausbildung von entscheidender Bedeutung gewesen sein dürfte – er frequentierte dort ausschließlich die Prima mit einem hohen Anteil theologischen Unterrichts –, soll von den Details in Lüneburg ausgegangen werden.¹² Jedoch wird auf Eisenach und Ohrdruf eingegangen werden müssen, wenn auch dazu bisher keine neuen Archivstudien vorgenommen werden konnten.

Die Krankheit und schließlich der Tod des Lüneburger Michaeliskantors Friedrich Emanuel Praetorius am 30. Juni 1695 (eines Thüringers aus Mühlberg bei Ohrdruf, musikalisch geschult von dem Hamburger Kantor Thomas Selle) bewirkten eine statistische Erfassung der Stunden samt ihrer Inhalte, die Rektor, Konrektor, Subkonrektor, Kantor und Quintus wöchentlich zu halten hatten.¹³ Man kann mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der sich ergebende Plan auch noch fünf Jahre später Gültigkeit besaß:

Rektor	9 Stunden, sämtlich in Prima;
Konrektor	12 Stunden, davon 6 in Prima, 6 in Secunda;
Subkonrektor	14 Stunden, davon 1 in Prima, 9 in Secunda, 5 in Tertia (eine überzählige Stunde ergibt sich aus zwei Stunden für Secunda und Tertia gemeinsam);

¹⁰ Vgl. dazu bisher Spitta, Terry, Young (s. Fußnote 64) sowie *Jobann Sebastian Bach, Documenta, hrsg. durch die niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek von W. M. Luther*, Kassel und Basel 1950, S. 39.

¹¹ Für großzügig gewährte Arbeitsmöglichkeiten bin ich der St. Michaelisgemeinde und dem Stadtarchiv Lüneburg, Frau Archivdirektorin Dr. Uta Reinhardt und ihren Mitarbeitern, zu großem Dank verpflichtet.

¹² Im folgenden wird sich zeigen, daß die verdienstvolle Darstellung von G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, hinsichtlich der Schulausbildung Bachs aufgrund von Akteneinsichten in Lüneburg z. T. korrekturbedürftig und z. T. zu präzisieren ist, bei Fock betrifft das vor allem die S. 61–66.

¹³ Stadtarchiv Lüneburg: *Michaelis-Archiv F 99, Nr. 5*. In diesem Aktenstück befinden sich

Kantor	9 (bzw. 13) Stunden, davon 1 in Tertia, 4 in Quarta, 4 in Quarta und Quinta gemeinsam (hinzuzurechnen sind 4 musikalische Übungsstunden in Tertia, Quarta und Quinta am Mittwoch);
Quintus	16 Stunden, davon 7 in Tertia, 9 in Quarta;
Sextus (Küster)	Stundenzahl nicht belegt, offensichtlich in Quinta.

Auf die einzelnen Klassen verteilt, ergibt sich folgendes Bild:

Quinta	4 (8) Stunden (ohne die nicht nachweisbaren Stunden beim Sextus);
Quarta	9 (13) Stunden;
Tertia	12 (16) Stunden;
Secunda	16 Stunden;
Prima	15 Stunden.

In diese Übersicht sind nicht die Privatstunden einbezogen, die Rektor und Konrektor vor allem den Schülern oberer Klassen erteilten. Ebenso fehlen die Probenstunden des Kantors mit dem Chorus symphonicus und dem Mettenchor, wenn man nicht den Hinweis im Stundenplan des Kantors – mittwochs von 8–10 Uhr und 1–3 Uhr „tractantur sacra“ – für den Chorus symphonicus in Anspruch nehmen möchte. Interessant ist aber, daß im Höchstfall fünf Unterrichtsstunden am Tag zu besuchen waren: vormittags drei von 7–10 Uhr, nachmittags zwei von 1–3 Uhr.

Welche Materien wurden in den genannten Schulstunden gelehrt und bearbeitet? Auch dafür liegen hinreichende Mitteilungen vor. Aus der reichen Auswahl antiker Autoren las man beim Rektor *Oratio quarta Catilinaris Ciceronis* und *Pars Prima libri quarti Aeneidos Virgilii*; beim Konrektor *Ciceronis Epistolae ad Fam: lib. 14–16*, *Ciceronis De officiis ab initio ad cap. 16.l.1*, *Horatii . . . Conamina*,¹⁴ privatim bot er noch an *Exempla ex Phaidro und Virgilii Eclogae*; der Subkonrektor traktierte ebenfalls *Ciceronis Epistolae*, aber in den Auswahlgaben Sturms (in Tertia) und Junius' (in Secunda), und aus *Terentii Comoediae* den 5. Akt des *Eunuchus*. Schließlich hatte der Quintus eine Sammlung von *Sententiae a libris philosophicis Ciceronis* nach einer Auswahl des langjährigen Lehrers, Rektors, Predigers, Pastors und Inspektors an der Michaelisschule und -kirche, M. Johannes Buno (1617–1697),¹⁵ zu behandeln.

Die Lektüre antiker Autoren betraf hauptsächlich das Studium der lateinischen

die herangezogenen Aufstellungen, die nicht foliiert sind. Es erfolgt deshalb in der weiteren Darstellung kein erneuter Verweis auf diese Quelle.

¹⁴ W. Junghans, *Job. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg oder Lüneburg eine Pflegestätte kirchlicher Musik*. Programm des Johanneums zu Lüneburg, Ostern 1870, Lüneburg 1870, S. 40, liest hier fälschlicherweise „Horat. electa Carmina“, was Fock übernimmt.

¹⁵ Biographisch zu J. Buno: J. H. Zedler, *Universal Lexicon*, Bd. 4, Halle u. Leipzig 1733, Sp. 1937–1938; U. Reinhardt, *Die evangelischen Pastoren in Lüneburg 1530–1980*, in: *Reformation vor 450 Jahren. Eine Lüneburgische Gedenkschrift*. Lüneburg 1980, S. 144; sachlich zu Buno: K. Schaller, *Die Pädagogik des Johann Amos Comenius und die Anfänge des pädagogischen Realismus im 17. Jahrhundert*, 2. Aufl. Heidelberg 1967, S. 431 bis 453.

Sprache; Griechisch wurde bevorzugt aufgrund des Neuen Testaments studiert, was zum Teil der Kantor (zwei Stunden wöchentlich) für die Quinta und Quarta gemeinsam zu leisten hatte: *ediscunt pueri declinationes, epistolas et Evangelia dominicalia*,¹⁶ zum Teil aber auch der Subkonrektor, bei dem am Samstag *Hora stava antemeridiana In Tertia legitur graecum Evangelium, et recitantur declinationes et verbum ἰστοριῶν e graeca grammatica*; der Konrektor lehrte (in 6 Wochenstunden) *In secunda classe: Rudimenta Graeca, legendo explorando[ue] Novi Test: textum, und in prima classe . . . in Graecis, eadem methodo, qua antea, textum Gr.[aece] Novi Test. discipulis familiare[m] reddere*. Wurde bereits durch das Studium griechischer neutestamentlicher Texte die theologische Bildung gefördert, so erhielt sie durch die Behandlung von zwei antiken Autoren durch den Konrektor eine besondere Ausrichtung: einmal die Lehre von der Unsterblichkeit mit philosophischen Argumenten, wie sie Phocylides (6. Jahrhundert vor Christus) in seinem *ποίημα νουθευζὸν* bringt, einem Gedicht in hexametrischen Gnomen, welches um 230 nach Christus unter seinem Namen geschrieben worden ist; zum anderen eine ethische Schrift des Sokratesschülers Cebe von Theben in seinem Dialog *πίναξ*.¹⁷ Zu Phocylides (aus Milet in Jonien) schreibt bezeichnenderweise das Lexikon Zedlers folgenden:

„Einige glauben, daß dieser ein Christ gewesen, welcher in der ersten Kirchenzeit gelebt habe. Dieses ist insonderheit deswegen wahrscheinlich, wie man in seinem Gedichte, welches er *νουθευζὸν* nennet, etwas von der Wahrheit der Auferstehung der Todten findet, welche die alten Heyden nicht erkannt haben.“¹⁸

Im Privatunterricht des Konrektors erscheint das Angebot, die hebräische Sprache zu erlernen: *His addit in Hebraicis parscham*¹⁹ *Bereschith et Noae* [also 1. Mose 1–3 und 6–9], *cum Sedulo Gram:[maticae] Hebr:[aicae] evolu-*

¹⁶ Es geht freilich aus dieser Mitteilung nicht zwingend hervor, daß es sich dabei um griechische Texte handelt; jedoch können es nur griechische Texte gewesen sein, wenn man in Rechnung stellt, daß sich sonst der Griechischunterricht beim Konrektor mit Anfangsübungen beschäftigt haben müßte.

¹⁷ Von ursprünglich drei Dialogen (*ἐβδόμη, φούνητος, πίναξ*), die dem Cebe zugeschrieben wurden, hat sich nur der letzte erhalten. Er „hält eine schöne und lesenswürdige Philosophische Erklärung der Fabel oder des Bildes in sich, welches in den Tempel des Saturni zu Athen geschenkt worden, und den gantzen Lebens-Wandel derer Menschen mit ihren unterschiedenen Gemüths Neigungen, und dem Ausgange einer tugendhaften und lasterhaften Lebens-Art vorstellte“ (Zedler, a. a. O., Bd. 5, 1733, Sp. 1763). Die Elemente dieser Schrift sind tatsächlich kynisch-stoisch, stellen aber – urteilt man nach der Absicht des Verfassers – pythagoreische Weisheit dar. In der Antike war diese Verwechslung möglich, vgl. H. Dörrie, in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, hrsg. von K. Ziegler und W. Sontheimer, 3. Bd., Stuttgart 1969, Sp. 173; neuerdings dazu aber vor allem: R. Schleier, *Tabula Cebe: oder Spiegel des menschlichen Lebens, darin Tugend und Untugend abgemalet ist. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1974. – *The Tabula of Cebe* by J. T. Fitzgerald and L. M. White, Chico/California 1983 (Texts and Translations 24, Graeco-Roman Religion Series 7.).

¹⁸ Zedler, a. a. O., Bd. 27, 1741, Sp. 2175.

¹⁹ Muß wohl „parascham“ heißen (hebräisch: pārašā = Abschnitt).

tione; daneben gibt er auch Belehrung in *mathematicis, Artem Gnomonicam*²⁰ et *Opticam Mechanicam*. Unterricht in Arithmetik wird durch den Subkonrektor im regulären Plan (publice) erteilt. Darüber hinaus verteilen sich eine größere Anzahl von Pflichtstunden auf Grammatik, Syntax und Stil besonders der lateinischen Sprache. In diese Aufgabe teilten sich Subkonrektor, Kantor und Quintus. Daraus erhellt die Konzentration auf die lateinische Sprache als Disputations- und Gelehrtensprache, wie sie ganz sicher im ausgehenden 17. Jahrhundert noch unumstritten Geltung und Ansehen hatte. Doch zu diesen Übungen, wie auch zum Unterricht in der deutschen Sprache, werden von der Elementarschule bis hin zu den Gymnasien biblische und theologische Texte herangezogen. So hat der Kantor wöchentlich zwei Stunden in Quarta und Quinta in *declinando itemq[ue] in legendo et ediscendo Davidis Psalmos* aufzuwenden sowie die bereits genannten zwei Stunden *Declinationes epistolae et Evangelia dominicalia* (griechisch). Aber die Theologie im engeren Sinne, so sehr sie auch durch diese sprachübenden Fächer des Kantors und des Subkonrektors vorbereitet wird und durch *Sacra lectiones* des Quintus in Quarta und Tertia Unterstützung erfährt, wird doch letztlich durch den Unterricht des Rektors und des Subkonrektors mit dem *Compendium Hutteri*²¹ vervollkommen und gekrönt. Der Subkonrektor hatte diesbezüglich noch fast mechanische Aufgaben in Secunda zu erfüllen, wenn gesagt wird, *Compendium Hutteri recitantur quaestiones*, während der Rektor sich auf fünf ausgewählte Kapitel des Hutter pro Semester einläßt und diese theologisch erklärt. Ebenfalls durch den Rektor werden Logik mit Hilfe Andreas Reyhers²² Sy-

²⁰ Projektionslehre, in der räumliche Gebilde auf einer Ebene durch Strahlen dargestellt werden, die alle von einem Punkt ausgehen, z. B. das Prinzip der Sonnenuhr, vgl. dazu J. A. Comenius, *Orbis Sensualium Picti Pars Prima . . . Der sichtbaren Welt Erster Theil, Noribergae, Sumtibus Job. Andr. Endteri Haeredum, Anno Salutis 1746*, S. 158: Horologia. Uhrwerke.

²¹ Eine Studie, die das *Compendium Hutteri* in seinem Aufbau, Inhalt und seiner Wirkung differenziert würdigt, fehlt nach wie vor. Es ist ursprünglich (1610) als Ersatz für die im Laufe der Lebenszeit Melanchthons veränderten *Loci communes* (1. Ausgabe 1521) in Auftrag gegeben und verfaßt worden. Es beansprucht – wie sein ausführlicher Titel sagt –, ausschließlich zwei Quellen zugrunde gelegt zu haben, die Bibel und das *Konkordienbuch* (1580), in welchem die innerlutherischen Streitigkeiten des 16. Jahrhunderts mit der sogenannten Konkordienformel als beigelegt betrachtet wurden. Der Systematik des Hutterischen Werkes liegt das konkordante Bibeltextverständnis zugrunde, das im Gegensatz zum historisch-kritischen die einzelnen dogmatischen Aussagen aus einer Zusammenschau aller biblischen Texte gewinnt, die zu einem Thema aufgefunden werden können und als wesentlich erachtet werden. Schon Luther hat die Bibel in dieser Weise theologisch benutzt, freilich noch unsystematisch. Bachs Kantatentexte, die Predigten seiner Zeit, die Erbauungsliteratur und auch die zeitgenössischen theologischen Werke bedienen sich dieser Methode. Freilich bedeutet auch für dieses Gebiet die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Umbruch. Damals formierte sich der Widerspruch in der Theologie, der in dem Leipziger J. A. Ernesti seinen ersten namhaften Vertreter fand. Die konkordante Methode vermittelte allerdings eine umfassende Bibelkenntnis, die beispielsweise Voraussetzung zum Verstehen und sachgemäßen Erklären der theologisch sehr reichen Kantatentexte der Bachzeit sind.

²² Zu Reyher vgl. unten Abschnitte III und V.

stema Logicum . . . (Gotha 1654), Rhetorik mit Heinrich Tolles²³ *Compendium brevissimum Rhetoricae . . . maximam partem ex Aristotelis & Ciceronis* . . . (Göttingen 1680) und Philosophie unter dem Titel *De Tropis et Schematibus* getrieben. Schreibübungen (*Calamum exercitium*), Anleitung zur Kunst des Versedichtens und Gedächtnisübungen runden den Lehrplan ab. Bedenkt man, daß dieses Pensum mit drei bis fünf Stunden täglich bewältigt wurde, so vermag man die pädagogische Leistung des zugrunde liegenden Lehrplanes zu errahnen, wobei die disziplinellen Schwierigkeiten keinesfalls geringer waren als zu anderen Zeiten.²⁴ Die Wurzeln für diese pädagogische Leistung liegen sowohl in dem pädagogischen Grundimpuls der lutherischen Reformation als auch in dem stärker auf calvinistische Intentionen zurückgehenden pädagogischen Realismus²⁵ des 17. Jahrhunderts, der vor allem in Männern wie Johann Kromayer, Sigismund Evenius (beide Weimar), Wolfgang Ratichius (Magdeburg), Andreas Reyher (Schleusingen, Lüneburg, Gotha), Christian Weise (Zittau) und besonders dem letzten Bischof der alten böhmischen Brüderunität, Johann Amos Comenius, seine namhaftesten Vertreter hat. Vielleicht bereits die Eisenacher Georgenschule (dafür fehlen bisher sichere Forschungen), gewiß aber das Ohrdruffer Lyzeum und die Lüneburger Michaelisschule standen unter der Prägung des Comenianischen Lehrsystems, wie es Andreas Reyher verstanden und vermittelt²⁶ hat.

Bisher sind die Lüneburger Lehrer Bachs als Persönlichkeiten wenig bekannt geworden. Gustav Fock hat sie zu charakterisieren²⁷ versucht. Hier können noch einige weiterführende Mitteilungen gegeben werden. Rektor war M. Johann Büsche, der theologisch ein Wittenberger war, obgleich er hauptsächlich in Helmstedt studiert hatte. Denn in Wittenberg promovierte er mit der Schrift *De Fide Baptizatorum Infantum* zum Magister. Die Disputation fand unter dem Wittenberger Professor Michael Walther als Präsidenten am 12. Dezember 1687 statt. Walther selbst hatte in Helmstedt studiert und mag wohl als Sohn des früheren Generalsuperintendenten von Ostfriesland, später vom Her-

²³ Vgl. zu Heinrich Tolle: Zedler, a. a. O., Bd. 44, 1745, Sp. 1133–1136. Da die Formulierung Büsches „E Rhetoricis doctrina de Inventione cum superioribus e Tollo, et cum inferioribus de Tropis et Schematibus“ einerseits nicht zwingend den Titel der Rhetorik von H. Tolle nahelegt, andererseits nicht deutlich erkennbar ist, ob „de Tropis et Schematibus“ ein weiteres Kapitel des Tolleschen Werkes ist, gebe ich den Vorschlag Focks, das Werk von Tolle für diese Stelle anzunehmen, unter Vorbehalt weiter. Klärung kann nur eine Durchsicht des genannten Werkes bringen.

²⁴ E. Reicke, *Lehrer und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1901, (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte Bd. 9), S. 101; D. Krickeberg (vgl. Fußnote 6), S. 101.

²⁵ Insgesamt dazu die Monographie von K. Schaller (vgl. Fußnote 15); aus der älteren Literatur etwa M. Wünschmann, *Beiträge und Vorarbeiten für eine Würdigung der Stellung Christian Weises zu den pädagogischen Theoretikern und innerhalb der Schul- und Bildungsgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1895.

²⁶ Dazu habe ich mich bereits geäußert: *Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs*, in: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, hrsg. von R. Szeskus, Leipzig 1982 (Bach-Studien. 7.), S. 66–101, besonders S. 75–77.

²⁷ G. Fock (vgl. Fußnote 12), S. 62–69.

zogtum Braunschweig und Lüneburg, ein besonderes Interesse an dem gebürtigen Lüneburger Johann Büsche gehabt haben, der zudem vor seinem Lüneburger Rektorat bis 1681 als Rektor in Norden (Ostfriesland) tätig gewesen war. Aus der genannten Schrift Büsches spricht ein durchaus kritischer Geist, der die Lehre vom Kinderglauben sowohl biblisch als auch hinsichtlich der seit 1569 im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel geltenden Lehrordnung *Corpus doctrinae Iulium* (genannt nach dem Herzog Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel)²⁸ aufarbeitet. Walther hat offenbar die Thesen Büsches für korrekturbedürftig gehalten, denn er setzt folgenden Vierzeiler an den Schluß der Schrift Büsches (Original lateinisch, hier übersetzt):

Du glaubst nicht, daß jedes getaufte Kind glaubt;
 Dem so Sprechenden sei gesagt: Glaube Gott, daß unsere Kinder glauben.
 Der eine Glaube an Christus verbindet Kinder und Alte,
 Das eine Heil, gleichsam für alle aufgerichtet zur Erneuerung.
 In Verehrung
 dem berühmten Magister Respondenten
 vom Praeses.

Büsche war als Rektor Nachfolger des bereits genannten bedeutenden Johannes Buno, der in die Reihe wichtiger Vertreter des pädagogischen Realismus des 17. Jahrhunderts gehört. Von seinen Schulschriften wurde zu Bachs Zeit in Lüneburg eine Ausgabe der *Sententiae a libris philosophicis Ciceronis, a Dn: Magistro Bunone collectae* verwendet. Seine didaktische Methode aber, Grammatik und Geschichte mit Hilfe von „dem Gedächtnis helfenden Bildern bezubringen“,²⁹ hat sich nicht durchsetzen können. Anders wird man die Wirkung seiner Bilder-Bibel (1680) beurteilen müssen, die allerdings nicht die einzige ihres Genres war.³⁰ In diesem Zusammenhang muß darauf verwiesen werden, daß auch die vorhandenen biblischen Bilderzyklen im damaligen Lüneburg gewiß nicht ohne Bedeutung für die Ausbildung der Michaelisschüler gewesen sind.³¹ – Rektor Büsche war von 1683 bis zu seinem Tode im Jahr 1705 im Amt. Der Plan seiner Unterrichtsstunden zeigt vor allem, daß er für Theologie, Rhetorik und Logik zuständig war. Für die Theologie benutzte er als Grundlage das *Compendium locorum theologicorum* von Leonhard Hutter, mit dem er offen-

²⁸ Diese Lehrordnung (Vorform des lutherischen Konkordienbuches, vgl. Fußnote 21) spielte in dem Versuch Herzog Ernsts von Sachsen-Gotha, die sogenannten synkretistischen Streitigkeiten zwischen den Helmstedter und Wittenberger Theologen beizulegen, eine wesentliche Rolle, vgl. dazu J. H. Gelbke, *Herzog Ernst der Erste genannt der Fromme zu Gotha als Mensch und Regent, Zweyter Band*, Gotha 1810, (S. 28–56), S. 45 f.

²⁹ Zedler, a. a. O., Bd. 4, 1733, Sp. 1938.

³⁰ So erschien 1683 bei Johann Stern in Lüneburg eine Oktavbibel mit Bildern mit dem ausdrücklichen Sondertitel „der Jugend zu nutz“.

³¹ Zu den in Fußnote 30 genannten Bildern vgl. H. Oertel, *Die Sternschen Bibeln*, in: *Reformation vor 450 Jahren* (s. Fußnote 15), (S. 171–183), S. 181; zum Flügelaltar der Michaeliskirche, der kurz vor Bachs Ankunft am Anfang des Jahres 1700 teilweise zerstört und ausgeraubt worden war, vgl. R. Blaschke, *Die Meister der Flügelmalereien der Lüneburger Goldenen Tafel*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 17, München – Berlin 1978, S. 61–86.

bar kursorisch umging. Für das Sommersemester 1695 (*Lectiones a Paschatis, usq[ue] ad Michaelis festum a Rectore publice propositur*) gibt er nur die Artikel *de Electione, Bonis Operibus, Poenitentia, Ministerio et Ecclesia* an. Bedenkt man aber, daß er die Prima zwei Jahre lang unterrichtete, so dürfte das eben nur ein Ausschnitt³² sein. Ebenso ist Büsche wohl auch mit Reyhers *Systema Logicum*, von dem er in der genannten Übersicht von 1695 nur *lib. Primus de terminibus simplicibus* angibt, und mit Heinrich Tolles Rhetorik³³ verfahren.

Neben Büsche wirkte Eberhard Joachim Elfeld als Konrektor (1705 Nachfolger Büsches als Rektor). Er muß ein sehr praktisch denkender Mann gewesen sein. Die Charakteristik Focks läßt dieses Urteil durchaus zu. Im laufenden Unterricht unterwies er *in Artem Combinatoriam, et diatribem*, im Privatunterricht bot er ausdrücklich *In Mathematicis, Artem Gnomonicam, et Opticam Mechanicam* an, was den Hinweis Focks unterstützt, er habe sich in seinen Mußbestunden „mit dem Schleifen von Gläsern und Konstruieren von Fernrohren“³⁴ beschäftigt. Im öffentlichen Unterricht jedenfalls erteilte er keine Arithmetik.³⁵

Dies hatte der Subkonrektor zu leisten, von dem wir nicht einmal den Namen kennen, was besonders schwerwiegend ist, da er neben dem Quintus einen hohen Stundenanteil zu bewältigen hatte.

Der Kantor, der im Lehrerkollegium die Stelle des Quartus einnahm, war zur Zeit Bachs August Braun. Sein Einfluß auf Bach ist schwer abzuschätzen, da seine Kompositionen bis auf einen unwesentlichen Rest verloren sind, sein chorerzieherisches Wirken sich nirgends dokumentieren läßt. In einer Hinsicht ist Braun für Bach aber nachweislich von erheblicher Bedeutung: Brauns Stellung als Kantor unterlag ähnlichen Bedingungen wie diejenige Bachs später in Leipzig. Das Kantorat, ein Berufsfeld auf der Schnittlinie zwischen Kirche und Schule, war im 17. Jahrhundert bereits schwierig geworden, weil sich die Doppelbelastung durch Musik und Schulunterricht immer schwerer vereinbaren ließ. Bach mag bei Braun gelernt haben, sich in diesem immerwährenden Konflikt primär für die Musik zu entscheiden. Aus einer Verfügung des nachmaligen Rektors Elfeld aus dem Jahr 1713 wird das für den Nachfolger Brauns geregelt.³⁶ Aus diesem Schriftstück erfährt man aber auch, daß am Ende der Dienstzeit Brauns die Musikausübung an St. Michaelis auf einem Tiefpunkt angekommen war, denn – so Elfeld – der Kantor soll von Unterrichtsstunden entlastet werden, „weil die Music bey uns gantz darnieder lieget, und hiedurch kann aufgeholfen werden“.³⁷ Immerhin erbringt diese Regelung vier Stunden Musikunterricht für die „Kleinen“, um sie auf den Chordienst besser vorzubereiten. Aber auch Akzidenzienforderungen Brauns erinnern unmittel-

³² In der Ausgabe von 1712 (Hrsg. Juncker) enthält der Hutter insgesamt 34 Artikel; Büsche bot für ein Semester 5 Artikel an.

³³ Vgl. dazu Fußnote 23. Es dürfte eine wesentliche Aufgabe der Bach-Forschung sein, die Rhetorik Heinrich Tolles aufzuarbeiten.

³⁴ G. Fock, a. a. O., S. 64.

³⁵ Gegen Fock, S. 65.

³⁶ Stadtarchiv Lüneburg, *Michaelis-Archiv F 99*, Nr. 9.

bar an Bachs Leipziger Probleme. Bereits Brauns erster Dienst an St. Michaelis (von 1670 an) als Positivschläger bringt diese Frage deutlich in den Vordergrund. Er soll mit 12 Rthl. und einem Freitisch im Jahr honoriert werden. Doch nach einem knappen Jahr schon muß er sich beklagen, daß er den Freitisch habe bezahlen³⁸ müssen. Diesen Brief unterschreibt er interessanterweise „Augustus Braun. Phil: et Mus: Stud:“. In einer weiteren Eingabe³⁹ breitet er die ganze Dürftigkeit und Kümmerlichkeit seiner Existenz als Küster (seit 1673) aus, wenn er beklagt, daß er zwar für die Grabstellen seiner Frau und seiner Kinder 20 Rthl. bezahlen müsse, die ihm zu Ostern zustehenden 10 Rthl. „Beneficialgelder“ aber weder 1688 noch 1689 erhalten habe. Auch könne er

„wegen der nunmehr fast gewöhnlichen stillen Beysetzungen der Leichen, und anderer abgehenden accidentien (: ohn welche meines ohrtes mit dem verordneten geringen Salario ohnmöglich auskommen kan :) ... den nachstand der 10 Rthl. sonder meinen mehrern Ruin nicht entbehren ... , maßen ich bereits vorhin durch die erlittene vielfältige Krancken und sterbefälle dergestalt enerviret worden, daß ich darüber (: weshalb mich fast ohngern Bloß gebe :) in zimbliche Schulden leider! gerahten bin“.

Damit nicht genug:

„Weil auch ab der eingenommenen Besichtigung meines sehr schadhafften Wohnhauses beand, das daßelbe eine zimbliche reparirung höchstens benötigt ist, zumahlen bey ohnlängst entstandenen Gewitter die augenscheinliche erfahrung gegeben, wie das waßer durchs tuch auf die wände, durch den Boden hinunter ins Hauß gestürztet, das davon mein weniger Haus Raht nicht geringen schaden empfunden, und hinkünftig eines beßeren nicht zugewarten hat.“

1695 bewirbt er sich, einen Tag nach dem Tod des Kantors Praetorius,⁴⁰ um die frei gewordene Stelle, die ihm auch sogleich übertragen wird, weil er „von Jugend auf solcher profession stets obgelegen, auch nunmehr eine zeitlang das Cantorat verwalten müßen“. An seine Stelle als Küster tritt Friedrich Gottlob Posselius,⁴¹ der zu Bachs Zeit noch diese Aufgabe zugleich als Sextus an der Michaelisschule ausübt.

Braun hat auch Kontakte nach außerhalb gepflegt, wie ein Brief des Hamburger Vorgängers von Telemann, Joachim Gerstenbüttel, an ihn zeigt.⁴² Aus diesem Brief geht hervor, daß Braun möglicherweise Textzettel für seine Kirchenmusik drucken ließ, denn Gerstenbüttel bedankt sich in einem Postskriptum „Vor eingeschloßenes schon Programma“.

³⁷ A. a. O., fol. 1 v.

³⁸ *Michaelis-Archiv F 102, Nr. 28*, Brief vom 22. November 1671. Fock zitiert (a. a. O., S. 66) auch einen Brief von 1671, jedoch nicht diesen.

³⁹ *Michaelis-Archiv F 102, Nr. 28*, Brief vom 13. Juli 1689. Fock zitiert wiederum (a. a. O., S. 67) einen nicht näher datierten Brief von 1684 (ohne Quellenangabe), der die gleiche Problematik enthält.

⁴⁰ *Michaelis-Archiv F 102, Nr. 28*, Brief vom 1. Juli 1695. Weitere Schreiben Brauns mit Akzidenzienforderungen datieren vom 19. März 1699 und vom 29. Dezember 1705 und befinden sich in dem genannten Aktenstück.

⁴¹ Bewerbungsschreiben und Begleitbrief von F. G. Posselius: *Michaelis-Archiv F 20, Nr. 1*.

⁴² *Michaelis-Archiv F 6, Nr. 8*. Dieser Brief vom 17. Dezember 1704 ist vor allem im Blick auf den geplanten Orgelbau in St. Michaelis interessant, Erwähnung Arp Schnitgers und Matthias Dropas. Das erwähnte „Programma“ kann aber auch eine Schulschrift sein.

Schließlich ist der Quintus vorzustellen: Christian Hausig(ius), von dem aber außer seinem bereits geschilderten Stundenplan nicht mehr zu erfahren ist. Er ist sich aber dessen bewußt, daß er die höchste Stundenzahl der Lehrerkollegen zu bewältigen hat, wenn er am Schluß seiner Aufstellung formuliert: *Et sic finitur tota septimana sedecim horis a Christiano Hausigio . . .*

III

Unsere Frage nach der prinzipiellen Tendenz der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs hat eine Teilantwort erfahren hinsichtlich des Inhaltes und des Vollzuges dieser Ausbildung in Lüneburg. Jedoch muß das Bild abgerundet werden in dem Versuch, die hinter diesem Lehrplan und seinem pädagogischen Willen ergründbare Sinnggebung dieser Schulausbildung zu formulieren. Dazu sollen uns schließlich die wenigen Konkrete helfen, die von den Schulen Eisenach und Ohrdruf bekannt geworden sind.

Für Ohrdruf (wie auch für Lüneburg) galt der schulische Rahmenplan, der zuerst im Lande Herzog Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha nach dem Dreißigjährigen Krieg von Andreas Reyher erarbeitet und durch den Herzog verbindlich eingeführt⁴³ worden war. Dieser Plan ist ein „I. Special- vnd sonderbahrer Bericht“ und bezieht sich als solcher auf die unterste Schulstufe, die sogenannte deutsche Schule. Ein zweiter und dritter Bericht sind ebenfalls erschienen und inhaltlich in mancherlei Schulschriften Reyhers eingegangen. Der genannte „Bericht“ war – wenn er auch strukturelle Elemente der Schulpläne Melancthons und Erasmus' erneut aufnahm – vor allem durch seine Konzentration auf das Wesentliche und durch seine einleuchtende Abfolge ein überzeugender Entwurf. Er stellte den gesamten Unterricht unter eine einheitliche Sinnggebung: Die Jugend soll „vermittelst des Catechismi zur Gottes Furcht“ angeführt werden, „Darneben“ zum Lesen, Schreiben, Singen und Rechnen (§ 1). Noch 1713 begründet Eberhard Joachim Elfeld in seiner Verfügung für den neuen Lüneburger Michaeliskantor die Wichtigkeit des Singens mit einem Zweizeiler von „H. Rollenhagen in Paedia:

Lesen, schreiben, rechnen, singen,
Muß man aus der Schule bringen“.⁴⁴

In sechzehn Kapiteln wird dann von Reyher ein zum Teil detaillierter Lehrplan vorgeführt. An Büchern werden folgende acht Titel genannt: „Das Teutsche A B C – vnd Syllaben-Büchlein. Das Lese-Büchlein/ Catechismus/ Catechismus-Schul/ Das Evangelien-Buch/ Psalter/ Teutsch Gesangbüchlein/ Rechenbüchlein“ (§ 90). Aus der Fülle der vielfältigen pädagogischen, didak-

⁴³ *I. Special- vnd sonderbahrer Bericht/ Wie nechst Göttlicher verleybung/ die Knaben vnd Mägdlein auff den Dorffschafften/ vnd in den Städten die vnter dem vntersten Hauffen der Schule Jugend begriffene Kinder im Fürstentumb Gothal Kurtz- vnd nützlich vnterichtet werden können vnd sollen. Auff gnädigen Fürstl. Befehl auffgesetzt Vnd gedruckt Zu Gotha bey Peter Schmieden/ Im Jahr 1642*, Reprint Leipzig 1970. (Die Nachweise aus dieser Schrift erfolgen im laufenden Text mit der Bezeichnung der Paragraphen.)

⁴⁴ Vgl. Fußnote 36.

tischen, theologischen, musikalischen und psychologischen Anweisungen können jetzt lediglich einige wenige Hinweise aufgenommen werden, die dem Ziel unserer Thematik dienen.

Der Katechismus wird in seinen sechs Hauptstücken als Dauerlernstoff auf die sechs Wochentage (§§ 57–63) verteilt. Zu jedem Hauptstück kommt das entsprechende Katechismuslied, mit dem der Tag begonnen und geschlossen werden soll. Die Lieder sind die ursprünglich von Luther als Katechismuslieder geschaffenen, die Bach beispielsweise auch in seiner Clavierübung III. Teil⁴⁵ bearbeitet. Eine Ausnahme freilich muß registriert werden: Anstelle des Lutherliedes „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ zum fünften Hauptstück (freitags) erscheint das Lied „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ von Erhard Hegenwald. Im Blick auf die Einübung des Kirchenjahres wird eine ganze Liedordnung aufgestellt. Für alle Lieder verweist Reyher ausdrücklich auf „den Contrapunct des Vulpjij, Calvisij, Gesij oder Scheins“ (§ 74). Für die Mittagsstunden des Sonnabends ist die „Erklärung der Sontags-Evangelien/ Episteln/ nach Anleitung des dazu gefertigten Evangelien-Büchleins“ vorbehalten (§ 81, dazu die obengenannte Bücherliste aus § 90). Eine wichtige Rolle für das Lesen und Schreiben spielen „zwey Sprüchlein“ der Bibel, „das erste aus dem Vierdten Buch Mose am Sechzehnten Capitel/ das andere aber aus dem eilfften Matthaei zusammen gezogen/ darinnen in einem jedwedern alle Buchstaben des Alphabets zu finden/ woraus ein Knab kan versucht werden/ ob er auch alle Buchstaben versetzter weise wolgelernet vnd erkenne“ (§ 98 sowie 189 und 194⁴⁶). In damaliger Ermangelung des „Dudens“ wird auf „die Teutsche Bibel/ so in reiner Meisnischen Sprache gefertigt“ (§ 210) verwiesen. Sind Lesen, Schreiben und Singen in untrennbarer Weise von Reyher mit dem Katechismus, dem Gesangbuch und der Bibel verbunden, so fällt auf, daß das Rechnen am weitesten entfernt zu sein scheint von dem Kontakt zu diesen Grundlagen der „Vbung der Gottesfurcht“. Dabei ist andererseits nicht unwesentlich, daß das Werk, das über die Zahlen und die Zahlenverhältnisse der Bibel Aufschluß zu geben verspricht, nämlich Caspar Heunischs „Hauptschlüssel über die hohe Offenbarung S. Johannis“ (Schleusingen 1684),⁴⁷ in Ohrdruf zur Zeit von Bachs Schulbesuch detailliert bekannt war, wie ein Exemplar dieses Werkes in der Michaelisbibliothek Ohrdruf ausweist. Dieses Exemplar ist von Heunisch mit einer handschriftlichen Dedikation versehen an den Ohrdruffer Superintendenten Melchior Kromayer gegeben und von diesem intensiv durchgearbeitet worden.

Die „Vbung des Catechismi vnd der wahren Gottesfurcht“ (§§ 310–360) erhält

⁴⁵ Vgl. dazu meinen Beitrag *Messe und Katechismus im gottesdienstlichen Leben der Bachzeit*, in: Almanach der Internationalen Bachakademie, Sommerakademie 1984: Bach-Bruckner-Reger, Stuttgart 1984.

⁴⁶ Den Spruch aus 4.Mose 16 zu identifizieren, ist mir bisher nicht gelungen; er beginnt nach § 189 mit den Worten „Wer ihm die Straffe Korah/ etc.“. Der andere Spruch Mt 11, 28 f. wird, um die Vollständigkeit des Alphabets zu erreichen, mit folgendem Zusatz versehen: „Der HERR Christus ruffet Matthaei am xj. Capitel: . . .“ (§ 194).

⁴⁷ Eine Reprintausgabe dieses Werkes, das auch Bach selbst besaß, ist im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung von Th. Wilhelmi, Basel 1981, veranstaltet worden.

einen sehr breiten Raum, dem nur der größere Umfang des Kapitels vom Singen (§§ 212–294) vergleichbar ist. Damit ist bereits die Intensität des Umgangs mit dem Katechismus deutlich. Reyher empfiehlt eine psychologisch abgestufte Verwendung: Der Beginn soll mit dem Vaterunser geschehen, danach das Glaubensbekenntnis, dann die Zehn Gebote, die Taufe, das Amt der Schlüssel, das Abendmahl und der Gebetsteil. Bei der Aufschlüsselung der Lehrgebiete vermerkt Reyher im § 336: „In dem fünften Stück sol die formula der Beicht biß in die höhere Class verspahret werden.“ Insgesamt ist der Katechismus – in jener Zeit ohnehin – in dem Reyherschen Schulplan als strukturelles Element des Schulunterrichts gedacht. Der Katechismus verbindet Kirche und Schule im sichtbaren wie auch im strukturellen Sinn. Sichtbar wird diese Verbindung im Gottesdienst, was in Leipzig zum Beispiel nicht nur für die Katechismuspredigten und -examina zutrifft, sondern auch für die Verschränkung von Messe und Katechismus, die die Leipziger Gottesdienstordnung⁴⁸ des 17. und 18. Jahrhunderts ausmacht. Im strukturellen Sinn geht der Katechismus einmal als pädagogische Form des Lernens (Frage-Antwort-System) in alle Gebiete ein und zum andern als ein auch von Laien handhabbarer Maßstab für inhaltliche und sachliche Fragen zur Predigt, zum Kirchenlied, zum Gesangbuch, später auch zu Kantatentexten.⁴⁹ So verwundert es auch nicht, wenn Reyher sein 12. Kapitel „Wie die Praeceptores den Catechismum vnd die Furcht Gottes lehren sollen“ nicht nur mit Hinweisen für das Hören und Verstehen von Predigten (§§ 345–352), sondern auch mit einem ausgeführten Beispiel einer Predigt-disposition zum Sonntag Estomihi⁵⁰ beschließt (§§ 353 bis 360).

Die relativ ausführliche Darstellung des Reyherschen „I. Special- vnd sonderbahren Berichtes“ in unserem Zusammenhang verfolgt zwei Ziele: (1) Trotz der Eingrenzung dieses Lehrplanes auf die deutsche Elementarschule vermittelt er in wünschenswerter Weise die strukturelle Funktion des Katechismus, die in allen Schularten nachweisbar ist und praktisch durchweg für alle Fächer gilt; (2) trotz seines noch nicht differenziert nachgewiesenen Geltungsbereiches (außer Gotha selbst, aber auch Ohrdruf)⁵¹ repräsentiert dieser Lehrplan die für Thüringen und Lüneburg typische Sinnggebung des Schulunterrichts sowie dessen hohes Niveau, das damals sprichwörtlich war: Reyher gibt seinen oben zitierten § 1 in den „Colloquia puerilia“ (sogenannte kleine Dialoge)⁵² folgendermaßen wieder:

„Cur frequentas Scholam: Warumb gehestu in die Schul?
Ut probus & doctus reddar. Daß ich fromm und gelehrt werde.“⁵³

Reyher ist in unvergleichlicher Weise als Vater des Thüringer und Lüneburger

⁴⁸ Dazu Abschnitt 3.2. des genannten Beitrages (vgl. Fußnote 45).

⁴⁹ Wieweit das Frage-Antwort-Schema über poetische Eigenheiten hinaus auch die Struktur von Kantatentexten beeinflusst hat, wäre einmal nachzuprüfen.

⁵⁰ Im übrigen ausgezeichnetes theologisches Vergleichsmaterial zu den Texten der Leipziger Probekantaten Bachs BWV 23 und 22.

⁵¹ J. H. Gelbke (s. Fußnote 28), S. 72.

⁵² Vgl. dazu unten Abschnitt V.

⁵³ *Dialogi seu Colloquia Puerilia ... Gotha ... im Jahr 1653*, S. 3.

Schulwesens tätig gewesen, akzeptiert und wirksam geworden. Als er am 2. April 1673 gestorben war, predigte anlässlich seiner Beerdigung der Gothaer Superintendent Johann Christian Gotter mit einigem Recht über den Vers Apk 14,13.⁵⁴ Reyher ist aber im speziellen Sinn auch der Schulvater der Bildung, die Johann Sebastian Bach erhalten und lebenslang bewährt hat.

Bevor wir uns nun noch zwei Beispielen der Schulbücher Bachs zuwenden, muß auf einige Personen der Schulen in Eisenach und Ohrdruf eingegangen werden. Für Bachs Eisenacher Ausbildung ist der Besuch einer „deutschen Schule“ beziehungsweise einer Elementarschule vor dem Eintritt in die Quinta der Georgenschule anzunehmen. Wenn auch dafür die Unterlagen fehlen, so machen doch sowohl die Leistungsanforderungen der Lateinschule als auch die aus Reyhers Lehrplan bekannte Maxime wahrscheinlich, daß er eine solche Schule besucht hat: „Denn man ja mit den Kindern nicht von dem Vnbekanten/ wie das Latein ist/ sondern von dem Bekanntesten/ wie das Teutsche bey uns ist/ billich anfangen sol/ damit nicht der Natur hierinn zuwider gehandelt werde“ (§ 87). Ob Eisenach eine Art Einheitsschule war, wie es Ohrdruf gewesen zu sein scheint (deutsche Schule und lateinische Schule unter einem Dach, unter Führung eines Rektors⁵⁵), ist bisher nicht deutlich. Drei Personen der Eisenacher Lateinschule treten in besonderer Weise in das Blickfeld: der Ephorus dieser Schule und nachmalige Generalsuperintendent Johann Christoph Zerbst (zugleich Bachs Taufpfarrer), der Rektor der Schule Christian Zeidler und vor allem der Kantor Andreas Christian Dedekind.

M. Johann Christoph Z e r b s t (1643–1719) stammte aus der Nähe Eisenachs und mag auch seine Schulbildung in dieser Stadt erhalten haben. Nach dem Theologiestudium in Jena wurde er zunächst 1670 Substitut des Pfarrers von Großlupnitz, später aber an der Georgenkirche Diakonus, Archidiakonus und Assessor im Eisenacher Oberkonsistorium; schließlich berief man ihn 1691 als Nachfolger des am 12. Februar 1691 verstorbenen Hofpredigers und Superintendenten Johann Ludwig Gombracht (dem er die Leichenpredigt hielt^{55a}) zum Generalsuperintendenten und Pastor primarius. Als solcher scheint er von dieser Zeit an gleichzeitig das Amt des Inspektors der Lateinschule (in Eisenach: Ephorus) übernommen zu haben. In seine Amtszeit als Ephorus fallen bemerkenswerte Aufwertungen der Lateinschule: Es kommt zu einer vermehrten Anzahl von schulischen Festakten;⁵⁶ am 28. Juli 1704 wird in der Lateinschule ein Theologisches Seminar gegründet,⁵⁷ im Jahr 1707 wird auf sein Be-

⁵⁴ *Die gewünschte Veränderung! Welche sich mit den gläubigen Christen in ihrem Tode zuträget! Bey ansehnlicher Leib-Bestattung des . . . Herrn M. Andreae Reyhers . . . Aus dem 14. Kap. der Offenbarung Job. V.13 . . . vorgestellt . . . Gotthal Gedruckt durch Christoph Reyhern. Im Jahr 1675.* – Die beste Arbeit über Reyher ist, neben den einschlägigen Abschnitten bei K. Schaller (vgl. Fußnote 15), immer noch die von R. Heine, *Rector Mag. Andreas Reyher, der Verfasser des Gotthaischen Schulmethodus* = Beilage zum Programm des Herzogl. Gymnasiums, Programm Nr. 615, Holzminden 1882.

⁵⁵ J. Böttcher, *Die Geschichte Ohrdrufs*. III. Teil, Ohrdruf 1959, S. 29.

^{55a} J. C. Bach, *Sämtliche Motetten*, hrsg. von E. Franke, Leipzig 1983, S. 139.

⁵⁶ C. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Dissertation, Halle (Saale) 1975, S. 77, bringt diese Tatsache mit dem Dienstantritt Dedekinds 1691 in Verbindung.

⁵⁷ Stadtarchiv Eisenach, Kochsche Chronik, vgl. dazu Oefner, a. a. O., S. 85 f.

treiben hin schließlich die Lateinschule zu einem Gymnasium deklariert und gleichzeitig der in Schleusingen seit 1695 tätige Konrektor M. Christian Juncker zum Nachfolger des im August verstorbenen Rektors Zeidler bestellt. In dem Titel der Festmusik „Dreyfache Freude auf den Eisenachischen Helicon“⁵⁸ anlässlich dieser Aufwertung wird Juncker als „F. S. Hennebergischer berühmter Historiographus“ bezeichnet. Tatsächlich ist der aus Dresden stammende Juncker nicht nur für die Hennebergische Geschichte bedeutsam, sondern hat, neben Schriften zur Geschichte Eisenachs,⁵⁹ eine Grundlegung zur Kirchen-Historie, Hamburg und Leipzig 1710, verfaßt, die besondere Aufmerksamkeit⁶⁰ fand, da Kirchengeschichte in Katechismusform geboten wurde. Außerdem – deshalb wird in unserem Zusammenhang vor allem so ausführlich auf Juncker eingegangen – entspricht Junckers theologische Haltung hinsichtlich des Pietismus derjenigen, die Bach in Leipzig bei Christian Weise, Johann Schmid, Abraham Christoph Plaz und anderen antraf, die auch wohl als Bachs eigene Haltung anzunehmen ist.⁶¹ Es besteht kein Zweifel, daß die Berufung Junckers nach Eisenach dem Interesse und dem Urteil Zerbsts zu verdanken ist, mit dem Juncker alsbald auch eine tiefe Freundschaft verband. Junckers Bedeutung für den Schulunterricht (zwar nicht Bachs eigenem, aber etwa dem der Leipziger Thomasschule zur gleichen Zeit) ist vor allem durch seine Ausgabe des *Compendium Hutteri*, Leipzig und Frankfurt 1712, zu dokumentieren, die neben anderen Eisenacher Honoratioren eben auch Johann Christoph Zerbst gewidmet ist.

Der Vorgänger Junckers in Eisenach, M. Christian Zeidler (gest. 1707), stammt aus Ronneburg, hatte in Leipzig studiert und dort den philosophischen Magistertitel erworben und war – bevor er nach Eisenach kam – (um 1675⁶²) Rektor in Saalfeld und in Coburg gewesen; dort war er auch zum Professor extraordinarius graecae linguae ernannt worden. In Eisenach begann er seine Laufbahn als Konrektor (Nachfolger von Heinrich Hartmann Wegestein), galt aber seit spätestens 1693 als adjungierter Rektor für den offenbar nicht voll einsatzfähigen Rektor Borstelmann.⁶³ Die Schulhierarchie war dem-

⁵⁸ Oefner, a. a. O., S. 86.

⁵⁹ C. Juncker, *Eines Anonymi Staat des Fürstenthums Eisenach*, Eisenach und Leipzig 1710; ders., *Discours von dem Ersten Jubel-Fest des Fürstlichen Gymnasii zu Eisenach*, Eisenach 1709.

⁶⁰ Vgl. dazu K. Wetzel, *Theologische Kirchengeschichtsschreibung im deutschen Protestantismus 1660–1760*, Gießen und Basel 1983, S. 121–125.

⁶¹ Juncker schreibt in seiner *Grundlegung zur Kirchen-Historie*, daß die „tummen“ Pietisten der guten Intention Speners hinderlich gewesen seien, a. a. O., S. 948. – Zu Bachs Einschätzung bezüglich des Pietismus vgl. meinen Beitrag: *Überlegungen zur theologischen und geistigen Integration Bachs in Leipzig 1723*, in: Beiträge zur Bachforschung 1, Leipzig 1982, S. 46–53.

⁶² Dieses Datum ist von der Schrift Zeidlers auf den Tod Herzog Ernsts des Frommen erschlossen, deren Titel ihn als Rektor der Schule zu Saalfeld ausweist, vgl. J. H. Gelbke (s. Fußnote 28), S. 148; sonst zu Zerbst und Zeidler C. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon . . . Viertes Theil*, Leipzig 1751, Sp. 2168, 2191.

⁶³ Einerseits gibt es Nachrichten von der Ausübung des Rektorats durch Borstelmann (er verbiest z. B. 1693 das Singen der Schüler auf den Dörfern, Oefner, a. a. O., S. 49), andererseits wird Zeidler auf dem Textdruck der Weihnachts- und Neujahrmusik von

entsprechend eingerichtet, indem der Tertius, Rudolf Christian Hesselbarth,⁶³ als stellvertretender Schulleiter fungierte. Beide, Zeidler und Hesselbarth, rückten in die längst ausgeübten Ämter nach dem Tode Borstelmanns im Jahr 1700. Hesselbarth blieb auch nach dem Tode Zeidlers Konrektor, was wohl 1711 zur Annahme einer Pfarrstelle führte. Jöcher bezeichnet Zeidler als „deutschen Poet“ und führt einige seiner Werke an: der „Gottgelassene Bergmann“ (der „von Jo. Ge. Zimmermann 1693 vermehrt“ aufgelegt worden sei), die „majestätische Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi, in einem Sing- und Schauspiel“ (was wohl kaum identisch ist mit der im Mai 1689 in Eisenach aufgeführten „Comoedie von der Auferstehung Christi“⁶⁵), *Paedia dramatica* „in einem Schau-Spiel“. Darüber hinaus ist Zeidler als Verfasser⁶⁶ der Texte einer Weihnachts- und Neujahrmusik (1693/94), einer Festmusik zum Geburtstag des Herzogs Johann Georg II. am 24. Juli 1695 und vermutlich sowohl einer Serenade zum Geburtstag der Herzogin Sophie Charlotte am 22. Februar 1696 als auch anderer vergleichbarer Texte hervorgetreten. Erwähnenswert scheint auch, daß sich Zeidler als Schulbuchautor einen Namen gemacht hat in dem von Jöcher genannten *Liber memorialis latinae linguae tripartitum*. Zeidler muß sowohl zum Generalsuperintendenten Zerbst als auch zum Kantor Dedeckind eine gute Verbindung gehabt haben, so daß man annehmen kann, daß dieses Triumvirat von Ephorus, Rektor und Kantor im wesentlichen Stabilität und Qualität der Schule und deren Wirkungen nach außen in mindestens 15 Jahren garantierten. Diese Situation scheinen der Stadtrat und der Generalsuperintendent nach dem Tod des Kantors und des Rektors (21. August 1707) wieder angestrebt zu haben, wenn man die Berufungen Geisthirts zum Kantor und Junckers zum Rektor nach Eisenach richtig deutet.

Andreas Christian D e d e c k i n d (1658–1706) übernahm etwa zu einer Zeit das Kantorat an der Eisenacher Lateinschule, als die soeben genannten weiteren Ämter des Superintendenten und des Konrektors (bzw. des „Adj. Rect.“) auch zur Neubesetzung anstanden. Dabei trat er ein Amt an, das in Zeiten der Neubesetzung stets eine größere Anzahl von Bewerbern in Bewegung setzte,⁶⁷ wenn wir das auch gerade für den Zeitpunkt seines Interesses nicht weiter dokumentieren können. Wichtig ist aber festzustellen, daß Dedekind einen entscheidenden Anteil an der musikalischen Förderung der Schüler und an der Intensivierung des musikalischen Lebens von Eisenach hatte. Sein Vorgänger, Johann Andreas Schmidt (1645–1690), hatte gegenüber seinem Vorgänger, dem alters-

1693/94 als „der Stadt- und Landschulen daselbst Adj. Rect.“ bezeichnet, vgl. a. a. O., S. 82.

⁶⁴ P. M. Young, *Die Bachs 1500–1850*, Leipzig 1978, S. 80; Oefner, a. a. O., S. 88, führt für den 12. Juni 1711 eine Festmusik an für den nach Großlupnitz berufenen Konrektor Hesselbarth.

⁶⁵ Oefner, a. a. O., S. 36, 105; vgl. neuerdings zu Zeidler M. Kaiser, *Mitternacht / Zeidler / Weise. Das protestantische Schultheater nach 1648 im Kampf gegen böfische Kultur und absolutistisches Regiment*, Göttingen 1972 (Palaestra. 259.), S. 105–117.

⁶⁶ Oefner, a. a. O., S. 82 f.

⁶⁷ Als sich sein Vorgänger Johann Andreas Schmidt 1671 bewarb, waren es vier Interessenten, Dedekinds Nachfolger Johann Conrad Geisthirt fand sich 1706 neben sieben weiteren Reflektanten vor; Oefner, a. a. O., S. 170–172 sowie S. 124–126.

müden Kantor Schuchardt, den Vorteil, daß er sich als sechszwanzigjähriger Neuling mit Frische und Strenge gegenüber den Schülern durchsetzen konnte. Dedekind hatte gegenüber Schmidt den Vorzug, daß er nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch die Fähigkeit zum Komponieren mitbrachte und einsetzte. Mehrere Gelegenheiten⁶⁸ für den Beweis seines Könnens sind zu finden, freilich sind es in der Regel Musiken zu besonderen Anlässen gewesen, die überdies Christian Zeidler als Textdichter und Dedekind als Komponisten zusammenführten. Leider ist die Musik dieser Stücke verschollen; von manchem Anlaß weiß man nur durch Rechnungs- und Akteneinträge. Zu gern wüßte man mehr über seine Tätigkeit für die regelmäßig erforderliche Kirchenmusik. Doch da schweigen die Quellen. Außerhalb von Dedekinds eigenem Schaffen ist vor allem auf zwei Quellen zu verweisen, die ohne Zweifel für seine Arbeit mit dem Chorus symphonicus von grundlegender Bedeutung waren: einmal das von Wolfgang Zeuner (einem seiner Vorgänger) 1540 angelegte sogenannte Eisenacher Kantorenbuch „mit lat. Gesängen von Josquin de Prés, Jacob Obrecht, Petrus de Larue, Adam Renerus, Johannes Galliculus, Johann Walter, Thomas Stoltzer, Heinrich Isaak, Ludwig Senfl, Heinrich Finck, Conrad Rein, Anton Musa“,⁶⁹ zum andern „Neues vollständiges Eisenachisch Gesangbuch“ von 1673, das von weitreichendem Eindruck⁷⁰ auf die Schüler gewesen sein dürfte. Der Kantor der Lateinschule war zugleich Lehrer der Quarta, so daß Dedekind mit Sicherheit 1694/95 Johann Sebastian Bachs Klassenlehrer gewesen ist. Außerdem standen ihm wöchentlich vier Übungsstunden mit dem Chorus symphonicus zur Verfügung: „montags, Dienstags, Donnerstags und Freytags zu mittags, von zwölfen bis ein uhr“.⁷¹ Auch spiegeln die in den Eisenacher Gymnasialmatrikeln von 1713 niedergelegten Bedingungen für Eintritt und Pflichten zum Chorus symphonicus offensichtlich die Qualitätsanforderungen, die sich aufgrund der Tätigkeit Geisthirts, Dedekinds und deren Vorgänger herausgebildet hatten:

„Keiner soll in Chorum recipirt werden, er sey denn vorher in Gegenwart des Herrn Directoris von dem Hn. Cantore probiret worden. Jeder Chorschüler soll verbunden seyn in der Singstund und in der Kirchen unter der Communion sich a part hören zu lassen, damit jeder sich nach und nach bessere. Wer aber dieses nicht thun will, dem stehet frey seine demissa a Choro zu suchen, die ihm dann willig wieder fahren soll.“⁷²

⁶⁸ Ich führe die Anlässe auf, die nach Oefner (a. a. O., S. 81–86) möglich sind: Dankgottesdienst anlässlich des Sieges über die Türken am 27. September 1691; Weihnachts- und Neujahrmusik 1693/94; Geburtstagsmusik für Johann Georg II. am 24. Juni 1695; Geburtstagsserenade für die Herzogin Sophie Charlotte am 22. Februar 1696; Festgottesdienst zur Einweihung der Kreuzkirche am 2. Dezember 1697; Geburtstagsmusik für Herzog Johann Wilhelm am 27. Dezember 1700; Kirchenmusik zum Geburtstag des Herzogs 1701 (oder 1702); Einweihung des Theologischen Seminars im Gymnasium am 28. Juli 1704. Als „verbürgte Nachweise“ freilich können nur die Musiken von 1695 und 1696 gelten, Oefner, a. a. O., S. 35.

⁶⁹ C. Freyse, Artikel *Eisenach*, MGG 3, Sp. 1212.

⁷⁰ Dazu ausführlich in Abschnitt IV. Vgl. auch C. Freyse, *Johann Sebastian Bachs erstes Gesangbuch*, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 6, 1961, S. 138–142.

⁷¹ Aus der Dienstanweisung für J. C. Geisthirt von 1707, Oefner, a. a. O., S. 125.

⁷² Stadtarchiv Eisenach, 10-B. XXVI. C. 11, Bd. 6, Gymnasialmatrikel 1713, vgl. Oefner, a. a. O., S. 52 f.

Weitere Indizien stützen die Annahme, daß Dedekind ein äußerst begabter und vielseitiger Musiker war, der eventuell nach dem Weggang des Kapellmeisters Daniel Eberlin 1692 sogar diesen Aufgabenbereich mit übernommen⁷³ hat. Nicht zuletzt durch Dedekind nahm der gute Ruf des Eisenacher Kantors zu, was allein schon seine acht aktenkundig gewordenen Nachfolgebewerber zeigen. Aber auch innerhalb Eisenachs muß Dedekind eine hohe Vertrauensposition eingenommen haben, was sich bis in die Familie Bach hinein zeigen läßt.⁷⁴ Derartige Kuratordienste Dedekinds sind auch anderweit bekannt.⁷⁵ Bemerkenswert erscheint sodann, daß der aus Andreasberg stammende Dedekind in Leipzig studiert hatte (immatrikuliert wurde er 1681), also jene Männer zu seinen Lehrern zählte, die die Situation um die sogenannte Leipziger pietistische Bewegung maßgeblich⁷⁶ bestimmten, ohne daß Dedekind August Hermann Franckes Auftreten in Leipzig selbst erlebt hätte (Francke kam erst kurz vor Ostern 1684 nach Leipzig). Nach einer Stadtschreibertätigkeit „in einer gräflichen Stadt“ und der Anstellung als Tertius und Subrektor in Arnstadt wurde er 1690 nach Eisenach berufen, wo er im September 1706 starb.⁷⁷ Es ist bisher nicht gelungen, einen familiären Zusammenhang zu der Pädagogen- und Musikerfamilie nachzuweisen, der Constantin Christian Dedekind, der bekannte Schüler von Heinrich Schütz, entstammt.

*

Als Bach 1695 aus der Quarta der Eisenacher Lateinschule mit ihrer homogenen Lehrerschaft in die Tertia⁷⁸ des Ohrdruffer Lyceum Illustre wechselte, geriet er in eine völlig turbulente und ungeordnete Situation dieser sonst sehr angesehenen Bildungsstätte. Bach kam spätestens im Hochsommer 1695 nach Ohrdruf, als die kritischste Phase der inneren Spannungen zwischen Lehrerschaft und Rektor einerseits und Schülerschaft und Lehrern andererseits bereits erreicht, aber noch nicht beendet war. Noch fungierte als Inspektor der Schule der alte Superintendent Ohrdrufs, Melchior Kromayer, der 1696 starb. Er hat es jedenfalls nicht mehr vermocht, die Auseinandersetzungen zu beenden. In der Abfolge von nur zwei Jahren hat das Ohrdruffer Lyceum vier Rektoren gehabt.

⁷³ Oefner, a. a. O., S. 16.

⁷⁴ Dok II, Nr. 3: Gesuch der Witwe Johann Ambrosius Bachs um das Gnadenhalbjahr.

⁷⁵ Bewerbungsschreiben des Ohrdruffer Stadtpfeifers Hoffmann um die Nachfolge seines verstorbenen Veters Johann Ambrosius Bach, Stadtarchiv Eisenach, B. XXV. C. 1, vgl. Oefner, a. a. O., S. 60.

⁷⁶ V. Alberti, J. B. Carpov, G. Lehmann, G. Möbius, in ihren Wirkungen aber auch noch F. Rappold, E. S. Reinhard und J. A. Scherzer; vgl. dazu den in Fußnote 61 genannten Beitrag.

⁷⁷ Begraben am 21. September 1706; leider ist die Ausbeute der biographischen Daten für Dedekind äußerst gering, vgl. auch Oefner, a. a. O., S. 119 f.

⁷⁸ Dok II, Nr. 2 nennt Bach als 23. Schüler der Quarta in Eisenach; Dok II, Nr. 3 (Kommentar) läßt die Annahme zu, daß die Auflösung der Familie sich erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1695 vollzog (die Witwe Johann Ambrosius Bachs erhielt die Besoldung ihres Mannes bis einschließlich zum Quartal Trinitatis [Juni 1695] und danach noch

Aller Wahrscheinlichkeit nach liegt der Grund für diese Krise allein bei dem seit 1690 in Ohrdruf tätigen Kantor und Tertius Johann Heinrich Arnold (1653–1698). Dieser muß ein vielseitig begabter Mann gewesen sein, jedoch auch ein schwieriger Charakter mit jähzornigen Zügen. Dabei lagen in seinen Möglichkeiten eine Reihe von Chancen, die Arnold allerdings nicht entsprechend einzusetzen wußte. Aus seinem Lebenslauf⁷⁹ wird deutlich, daß er offenbar als Lehrer ungeeignet war, obgleich er sich immer wieder um eine Schulstelle bemüht hat. Nach dem Besuch der Gymnasien von Gotha, Nordhausen und Naumburg frequentierte er etwa vier bis fünf Jahre die Universitäten Erfurt und Leipzig (um 1670 bis 1675). Herzog Ernst der Fromme ließ ihn 1675 in sein Collegium musicum auf Schloß Friedenstein nach Gotha berufen, wo noch Georg Ludwig Agricola als Hofkapellmeister wirkte. Mit dem im gleichen Jahr erfolgten Tod des Herzogs war Arnolds Gothaer Tätigkeit rasch wieder zu Ende, und er wurde Kantor an der Augustinerkirche in Erfurt. Zuvor war er aber 1675 in Erfurt noch zum gekrönten Poeten erklärt worden. Bereits nach drei Jahren, 1678, wechselte er nach Breitenbach in gleicher Profession, wo er sechs Jahre blieb. 1684 berief man ihn zum Schulkollegen an die Kaufmannsschule nach Erfurt, was er nach drei Jahren wiederum zugunsten seiner früheren Breitenbacher Stelle aufgab. 1690 wurde er auf die Kantorenstelle in Ohrdruf berufen, die man ihm 1697 „wegen Unfleisses wieder abgenommen hat“.⁸⁰ Vorangegangen waren aber mindestens vier Jahre heftiger Auseinandersetzungen; die erste Konsequenz der inner-schulischen Querelen zogen die Räte des gräflichen Konsistoriums, indem sie 1694 den verdienstvollen Rektor Philipp Jacob Spindler (1624–1696) „malis artibus quorundam“ entließen.⁸¹ Sein Nachfolger, M. Daniel Groth aus Augsburg, war „dem Amte nicht gewachsen“. Er ging nach wenigen Monaten als Pfarrer nach Thörey. In der ersten Hälfte des Jahres 1695 trat bereits ein zweiter Nachfolger Spindlers an, M. Tobias Wentzel, der aber schon nach neunmonatigem Rektorat verstarb, dessen Tod jedoch niemand bedauerte, „da unter seinem Rectorat die Schule in gar schlechte Umstände gerathen“.⁸² Nun strebten die Konsistorialräte trotz allem die Wiedereinsetzung Spindlers an, der bis dahin pro emerito erklärt in Ohrdruf gelebt hatte. Doch dazu kam es nicht. Kurz vor Ablauf des ersten Halbjahres 1696 wurde der eben dreißigjährige M. Johann Christoph Kiese w e t t e r (1666–1744) zum Rektor berufen. In ihn setzte man große Hoffnungen. Nach dem frühzeitigen Tod sei-

ein halbes Gnadenquartal), so daß die Eintragung im *Catalogus Discipulorum* von Ohrdruf mit dem ausdrücklichen Vermerk „*post examen d. XX. Julij MDCXCVI habitum*“ deutlich macht, daß Bach 1696 bereits ein Jahr lang die Schule besuchte und die Prüfungen zur Berechtigung der Fortführung des Schulbesuchs bestanden hatte, zumal er als Zehnjähriger geführt wird, Dok II, Nr. 4.

⁷⁹ *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulens-taats im Hertzogthum Gotha*, hrsg. von J. G. Brückner, III. Theill Zehntes Stück, bandelnd VI. Von denen Kirchen und Schulen zu Obrdruff. Gotha, in Commiſſion bey Christian Mevius, 1762, S. 87 f.

⁸⁰ Ebenda, S. 88.

⁸¹ Ebenda, S. 82.

⁸² Ebenda.

nes Vaters, des Pfarrers von Breitenbach (daher mag Arnold dem jungen Kiesewetter bekannt gewesen sein), wurde er durch seinen Großvater, den Archidiakon und Konsistorialrat Oswald Kiesewetter, in Arnstadt erzogen und besuchte dort auch das Gymnasium. Von 1686 an studierte er an der Universität Jena Philosophie und Theologie und wurde Anfang des Jahres 1696 nach öffentlicher Disputation und bestandener Magisterpromotion als künftiger Pastor an die Sophienkirche in Arnstadt berufen, verbunden mit dem Inspektorenamt an der Sophienschule; das Inspektorat erweckte ihm „vielen Widerspruch und Verdruß“, und aus Protest gegen die Kürzung des Pfarrergehalts ließ er sich nicht ordinieren. So kam ihm das Angebot aus Ohrdruf gerade recht, um die ihm wenig liebgewordene Stelle bereits nach wenigen Monaten wieder zu verlassen. Freilich erwartete ihn in Ohrdruf die beschriebene undurchsichtige Lage, deren Klärung man nun von ihm erhoffte. Mit einigem Geschick und unbeirrbarer Konsequenz gelang es ihm, zusammen mit dem ebenfalls 1696 neu angetretenen Superintendenten (Sohn des verstorbenen Melchior Kromayer) Johann Abraham Kromayer (gestorben 1733), die Umtriebe und eigentümlichen Unterrichtsmethoden des Kantors Arnold aufzudecken und bekanntzumachen. Einige Nachrichten davon tauchen beispielsweise in den Matrikeln von Ohrdruf auf, wo Kiesewetter den vorzeitigen Abgang zweier Primaner auf die durch Arnold verursachten Unruhen zurückführt: „*Ob turbas, a Domino Cantore Arnoldo excitatas, scholae nostrae valedixerunt*“ (1696/97). Mit Johann Sebastian Bach, seinem Arnstädter Vetter Johann Ernst Bach und einem weiteren Mitschüler wird gelegentlich die Begründung Kiesewetters für die irreguläre Versetzung von drei Schülern in eine andere Klasse in Zusammenhang gebracht: „*Ob intolerabilem disciplinam Domini Cantoris Arnoldi in hanc classem translati sunt.*“⁸³ Nach Absetzung Arnolds 1697 ist in der Schulmatrikel von Kiesewetters Hand sogar zu lesen: „In der Schule ist der Gotlose Cantor Arnold (*pestis scholae, scandalum ecclesiae et carcinoma civitatis*) durch Urtheil removiret...“⁸⁴ Daraus wird sichtbar, daß die Krise längst nicht mehr als eine nur innerschulische Angelegenheit betrachtet wurde. Arnold ist im Ende Gleiches mit Gleichem vergolten worden. Hatte man bereits früher gemerkt, daß der inzwischen verstorbene Rektor Spindler 1694 zu Unrecht entlassen worden war, so hatte sich unter Kiesewetters Rektorat die Schuldfrage auf Arnold konzentriert: „Er [Arnold] soll viel Schuld an der Demission des guten Rectoris Spindlers gehabt haben, hat aber auch erfahren: *Per quod quis peccat, per id punitur idem.*“⁸⁵ Kiesewetter selbst muß noch ein gutes Verhältnis zu Spindler gehabt haben. Nach Spindlers Tod am 12. Juli 1696 hielt er ihm zur Beerdigung sogar die Parentation.⁸⁶ Kiesewetter blieb in Ohrdruf, bis er 1712 nach Weimar in die gleiche Funktion berufen wurde, wo er seinen seit 1708 dort wirken-

⁸³ Beide Zitate nach J. Böttcher (vgl. Fußnote 55), S. 34.

⁸⁴ F. Thomas, *Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdruffer Schulzeit, aus der Matrikel des Lyceums geschöpft*, in: Jahresbericht des Gräfllich Gleichenschen Gymnasiums zu Ohrdruf für das Schuljahr 1899/1900, (S. 3–16), S. 9.

⁸⁵ J. G. Brückner (vgl. Fußnote 79), S. 88.

⁸⁶ Zusammen mit der Leichenpredigt des Ohrdruffer Archidiakons Johann Christoph Wolf veröffentlicht.

den ehemaligen Schüler Johann Sebastian Bach wiedertraf. In Ohrdruf scheint innerhalb des Lehrerkollegiums nach der Ablösung Arnolds eine Normalisierung eingetreten zu sein; doch die Folgen in der Schülerschaft hielten sich noch geraume Zeit. 1698 bittet Kiewewetter beim Konsistorium um die Einrichtung eines Karzers für die Schule, „maßen er die öfteren und starken commotiones, die er zeither haben müssen, länger nicht ausstehen kann“.⁸⁷ Bachs Ohrdruffer Schulzeit ist in den Wirkungen auf sein Leben schwer einschätzbar, da man annehmen darf, daß die Unruhe jener Jahre und der ständige Wechsel in der Lehrerschaft nicht gerade förderlich für seine Entwicklung waren.

Um so entscheidender darf der Einfluß jenes Mannes auf Bach veranschlagt werden, der ihn schließlich nach Lüneburg vermittelte: Elias Herda (1674 bis 1728), Nachfolger jenes unglückseligen Arnold als Kantor und Tertius am Ohrdruffer Lyzeum. Über sein Leben sind wir nur unzureichend unterrichtet. Am 26. März geboren und am 28. März 1674 in Leina bei Gotha getauft, entstammt er einer Handwerkerfamilie. Seine Eltern, der Hufschmied Peter Herda und Martha geborene Lipsin,⁸⁸ schickten ihn zunächst auf die ein-klassige Dorfschule in Leina, die mit Sicherheit nach dem „I. Special- vnd sonderbahnen Bericht“ Andreas Reyhers von nur einem Lehrer, dem Ortskantor, geführt wurde. Brückner weiß überdies zu berichten, daß Herda danach auch die Schule in Friedrichroda und das Gymnasium zu Gotha besucht und dabei die Musik erlernt habe.⁸⁹ Nach dreijähriger Schulzeit in Gotha (1686–1689) zog Herda nach Lüneburg. Der Anstoß dazu ist offenbar letztlich von dem Lüneburger Michaeliskantor, Friedrich Emanuel Praetorius, ausgegangen, der aus Mühlberg, einem Amtsdorf wenige Kilometer südöstlich von Gotha, stammte. Brückner schildert diese Situation sehr anschaulich:

Als sein Vater, ein Hufschmied, „bey einem Landsmann zu Lüneburg, wohin er gereiset war zufälliger Weise vernommen, daß man in Niedersachsen die Thüringischen Knaben, wegen ihrer Geschicklichkeit in der Music, gerne habe, und der Cantor an der Michaelis-Kirche allda eben anietzo einen dergleichen suche, den er mit nöthigen Lebens-Unterhalt versorgen wollte, . . . erwiederte er, daß er einen Sohn habe, der sich dazu schickte, worauf es geschehen, daß verschiedene Briefe deswegen an seinen Vater ergangen, den Knaben zu senden, welches derselbe auch gethan hat.“⁹⁰

Tatsächlich finden sich in den wenigen erhaltenen Mettengeldabrechnungen zwei vom 3. und vom 31. März 1694 (einschließlich „Osterquartal-Geld“), in denen Herda je „1. Thr.“ erhält, geschrieben von der Hand des Kantors Praetorius. Aufschlußreicher ist aber, neben einer Namensliste (deren Bestimmung aber nicht erkennbar ist), eine Aufstellung derer, die „Beym Schüler-Tisch sind“; hier steht an sechster Stelle „Herda 5 Jahr 4 W. Bass.“⁹¹ Diese Liste ist

⁸⁷ Nach J. Böttcher (vgl. Fußnote 55), S. 34.

⁸⁸ *KirchenRegister zu L[e]ina Der Getaufften, Verstorbenen und . . . Ebeleuten* [1619 bis 1727], fol. 128r: „d. 28. Mart. [1674] Peter Herda ein Sohn, compat Elias, Andreas Kramers Sohn“. Wenige Blätter weiter ist der Taufeintrag Georg Erdmanns zu finden, fol. 135r: „Anno 1682 d. 19. Febr. Hanßen Erdman jun. einen Sohn, compat. Georg Hartung Wippardt nm. Georg.“

⁸⁹ Brückner, a. a. O., S. 88.

⁹⁰ Ebenda, wiederabgedruckt bei Fock (vgl. Fußnote 12), S. 38.

⁹¹ Stadtarchiv Lüneburg, *Michaelis-Archiv F 103*, Nr. 1.

nicht von Praetorius geschrieben (vermutlich von August Braun) und von dritter Hand datiert mit „1694. Mai“, demnach wäre Herda im April 1689 in Lüneburg angekommen, also elf Jahre vor Bach und Georg Erdmann. Fock weiß (ohne Quellenangabe) mitzuteilen, daß Herda „bis zum Solobassisten aufrückte und 1695 Lüneburg wieder verließ“.⁹²

Die musikalische Prägung, die Herda in Lüneburg empfing, geht auf Praetorius und Braun zurück; die theologische Bildung erhielt er aber mit hoher Wahrscheinlichkeit von dem Pastor der Michaeliskirche, M. Johannes Buno, der zugleich seit 1672 Professor für Theologie und seit 1681 Inspektor der Michaelisschule war.⁹³ Seit 1695 war der um 1660 in Ramelsloh geborene M. Martin Georg Hülsemann⁹⁴ Adjunkt von Buno am Michaelis-Gymnasium in Lüneburg. Er hatte offenbar in Wittenberg studiert, dort zumindest am 6. September 1688 zum Magister promoviert als Respondent des dortigen Professors Johann Mahlzeit, die die Korinther – jeder für sich und deshalb in Qualität und Quantität sehr unterschiedlich (1Kor 14,21)⁹⁵ – als Herrenmahl (Abendmahl) feierten: *Disputatio theologica δεῖπνον Corinthiorum ἴδιον, hoc est propriam et privatam Corinthiorum nonnullorum coenam exponens*. Für Herda hat Hülsemann aber nur noch wenig Bedeutung erlangt. Anders steht es damit im Blick auf Bach und Erdmann. Da Hülsemann (wie auch Buno) in den oben im II. Abschnitt mitgeteilten Stundenplänen der Michaelisschule von 1695 nicht vorkommt, scheint die theologische Unterweisung – außer der regulären Arbeit mit dem Compendium Hutteri – ausnahmslos im Privatunterricht erteilt worden zu sein (der ja nur insoweit in den genannten Plänen erscheint, als er von Lehrkräften, die auch „publice“ unterrichten, erteilt wird). Wenn diese Annahme zutrifft – was durch die Ernennung Bunos zum Professor für Theologie hinreichend gestützt ist –, so müssen wir in Martin Georg Hülsemann den Nachfolger Bunos für diese Aufgabe und damit den eigentlichen theologischen Lehrer Bachs sehen. Hülsemann war 1695 zum Adjunkten für den achtundsiebzigjährigen Johannes Buno und nach dessen Emeritierung 1696 und am 1. April 1697 erfolgtem Tod zum Nachfolger als Pastor und Inspektor von St. Michaelis ernannt worden. Es läßt sich vermuten, daß Buno seinem Adjunkten in erster Linie die schulischen Verpflichtungen überlassen hat, bevor jener seinen Amtsbereich ganz übernahm.

Elias Herda strebte aber zunächst nicht einen musikalischen oder schulischen Beruf an, sondern das Pfarramt. Er begab sich von Lüneburg etwa 1695 nach Jena, um dort zwei Jahre Theologie zu studieren.⁹⁶ Bereits nach zwei Jahren

⁹² Fock, a. a. O., S. 38.

⁹³ Stadtarchiv Lüneburg, *Michaelis-Archiv F 18, Nr. 1* (Vocationen u. a. Johannes Vogt, M. Johannes Buno und Johann Jacob Boye) sowie *Nr. 3* (Streit- und andere Schriften Bunos 1675–1694).

⁹⁴ Die Biographie Hülsemanns ist noch weithin unaufgeklärt. Einige wenige Daten sind bei U. Reinhardt (vgl. Fußnote 15), S. 145, und entsprechend in der wichtigsten Quelle für diese Zeit vorhanden, J. G. Bertram, *Das evangelische Lüneburg*, Braunschweig 1719.

⁹⁵ Vgl. dazu H. Conzelmann, *Der erste Brief an die Korinther*, Göttingen 1969 (Meyers Kommentar, Abt. V.), S. 229.

⁹⁶ Die bei Fock, a. a. O., S. 42, mitgeteilte, aber unbelegte Angabe, der seit 1698 als zwei-

jedoch (wohl aus finanziellen Gründen) schloß er das Studium ab, was er nach der tiefen theologischen Bildung, die er durch Buno erhalten hatte, sich durchaus zutrauen konnte, und wurde „unter die Theologiae Candidatos“ in Gotha aufgenommen. Inzwischen war die Bereinigung der Schulquerelen am Lyzeum in Ohrdruf so weit abgeschlossen, daß die Neubesetzung der Kantorenstelle bekannt wurde, wozu sich Herda meldete. Superintendent Kromayer bewilligte für den 25. Sonntag nach Trinitatis 1697 die Aufführung einer Probemusik, und Herda erhielt eine Woche später seine Vokation. Die Einführung erfolgte Anfang Januar 1698. Er starb am 3. Mai 1728 in Ohrdruf an der schwarzen Gelbsucht.⁹⁷ Herda ist ein Beispiel für die Berufssituation der Pfarrer jener Zeit. Da das Überangebot an Absolventen der Theologie und an wartenden Kandidaten für das Pfarramt nur durch Schullehrer- und Hauslehrerstellen abgefangen werden konnte, hielten viele (auch graduierte) Theologen Ausschau nach derartigen Möglichkeiten. Für Herda ist neben seiner theologischen Bildung vor allem seine musikalische Fähigkeit der Grund, sich für eine Kantorenstelle zu melden.

*

Unsere Frage nach der Tendenz und Absicht der Schulausbildung Bachs im allgemeinen und nach seiner theologischen Bildung im besonderen hat für eine mögliche Antwort eine Fülle von Material vorliegen. Neben der allgemeinen Bestimmung der Schulausbildung (nach Reyher), *ut probus et doctus reddat*, steht die inhaltliche Füllung des „probus“ und des „doctus“, wie sie in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg geleistet worden ist. Der Grad und das Ansehen einer Ausbildung, wie sie die Lüneburger Michaelisschule vermittelte, ist in einer schwer eingrenzbaaren Weise als universitätsgleich angesehen und bewertet worden. Das betraf vor allem die grundlegende philosophische Ausbildung, die als der Auswahl der Schullektüre zugrunde liegend erkannt werden kann. Die theologische Ausbildung war weithin davon abhängig, welche Lehrer für diese Funktion zur Verfügung standen. Denn den Rang akademischer Bildung verliehen in erster Linie nicht Institutionen, sondern Personen, wenn auch die Rechte der Graduierung allein bei den Universitäten lagen. Lüneburg hat – vor Bachs dortiger Schulzeit – besonders in Magister Johannes Buno einen Garanten akademisch theologischer Bildung besessen. Offensichtlich ist diese Garantie auf Magister Martin Georg Hülsemann übertragen worden. Wenn auch der Nachweis gedruckter theologischer Äußerungen Hülsemanns

ter Prediger an St. Michaelis angestellte Johann Jacob Boje habe „zusammen mit Kantor Herda in Jena studiert“, kann schwerlich zutreffen, weil Boje in seinem eigenhändig geschriebenen Lebenslauf vom 2. August 1698 (Stadtarchiv Lüneburg, *Michaelis-Archiv F 18, Nr. 1*) mitteilt, daß er „Anno 1691. Mense Majo nach der Universität Jena gegangen . . . und Anno 1693 mens. Julio nach Hause“ (Mölln) wegen des Todes der Mutter zurückgekehrt sei. Danach sei er von 1693 bis 1695 in Kondition bei Verwandten in Mecklenburg gewesen, und von 1696 an war er Informator des Sohnes vom Landschaftsdirektor A. v. Grote, bis er 1698 zum Diakon der Michaeliskirche berufen worden sei.

⁹⁷ Brückner, a. a. O., S. 88, sowie Fock, a. a. O., S. 38.

bisher ein recht spärlicher ist,⁹⁸ wenn auch seine Biographie als weithin unaufgeklärt gelten muß, so ist Hülsemann mit einiger Wahrscheinlichkeit für Bachs theologische Bildung von größerer Bedeutung gewesen, als wir momentan wissen und annehmen können. Denn die Ausbildung durch das Compendium Hutteri allein vermag wohl Grundlagen zu vermitteln, aber nicht die bewegliche Urteilsfähigkeit, die an Bachs späterem Agieren und Reagieren auf kirchlichem und auf theologischem Feld sichtbar wird. Sicherlich ist Ausbildung nicht das einzige, was einen Menschen formt, doch wird man in ihr ein wesentliches und für viele Entscheidungen begründendes Merkmal finden. Das gilt für Bach um so mehr, als die ihn umgebende Welt durch den Horizont von christlicher Theologie, Kirchlichkeit und Frömmigkeit strukturiert und bis in die Inhalte hinein bestimmt wurde; Bach ist auch mit dieser Weltstruktur so kongruent gewesen, daß theologische Bildung vorwiegend Argumentationshilfe und Erkenntnismittel war. Die Theologie ist für Bach, wie auch für die meisten seiner Zeitgenossen, sowohl individuelle Letztbindung als auch weltanschaulicher Rahmen gewesen, in den das Leben mit seinen verschiedenen sich verändernden Situationen in unterschiedlicher Nähe zum Zentrum des Glaubens integriert werden konnte.

Anschaulich wird das beispielhaft an dem „I. Special- und sonderbahren Bericht“ Andreas Reyhers. Die Formel „*probus et doctus*“ meint – darauf bezogen – nicht zwei voneinander getrennte Gebiete, sondern will die Akzente bezeichnen, denen Sinn und Verstehen der Welt und des Lebens abgewonnen werden; Frömmigkeit und Gelehrsamkeit geben die Sinnmitte eines Lebens an, das ganz auf Gott und dabei auch ganz auf die Besorgung der Sachenwelt gerichtet sein soll und will. „*Probus et doctus*“ bezeichnen nach damaliger Ansicht sicher einen Zustand, doch Frömmigkeit ist dabei ein immer neu erbettener und erhoffter, und Gelehrsamkeit erfuhr sich gerade unter dem Eindruck vieler neuer Entdeckungen und der rastlosen Sammeltätigkeit der Physikotheologen als unabgeschlossen. In all diesen Umschreibungen werden jene Momente lutherisch-reformatorischer Ethik sichtbar, die die Entwicklung (einschließlich ihrer Mißverständnisse) bis in die Gegenwart weitgehend bestimmt haben, die Momente, die das „*probus et doctus*“ sowohl in Beziehung setzen als auch unterscheiden: Frömmigkeit und Gelehrsamkeit sind nur zu verstehen als aus dem einen Willen Gottes herstammend und ihm allein dienend; aber unter den Bedingungen des alltäglichen Lebens erscheinen beide voneinander getrennt. Frömmigkeit weiß sich allein durch die Freiheit des Glaubens und die Dienstschaft am Nächsten (so nach Luther) gehalten, Gelehrsamkeit ist an die Vernunft gewiesen, um den Bestand der Welt zu erforschen und zu sichern. Die Welt hat Beziehung zum Glauben, sie ist aber auch von ihm unterschieden. Der Schnittpunkt, in dem die Wirkungen von Beziehung und Unterscheidung zum Tragen kommen, ist der glaubende Mensch. Er erfährt

⁹⁸ Außer der bereits genannten *Disputatio theologica* von 1688 nur noch zwei Leichenpredigten (für August von Grote, Lüneburg 14. Juli 1700, für Ernst Levin von Meding, Lüneburg 21. Oktober 1700), die Bach als Mitglied des Mettenchores sicher erlebt hat, sowie das Einladungsprogramm zur Einführung des Nachfolgers von M. Johann Büsche, Eberhard Joachim Elfeld, als Rektor, im Jahr 1705: *De Juliano Apostata Scholarum Christianarum Disturbatore*.

die Spannung, die durch die beschriebene Beziehung und Unterscheidung zwischen Glaube und Welt, Frömmigkeit und Gelehrsamkeit, Gnade und Sünde entsteht, auf allen Ebenen seines Lebens: in der Familie, im Beruf, in der Kirche (da sie auch Institution ist), in der Öffentlichkeit des gesellschaftlichen Lebens, in der Wirtschaft, in der Rechtsprechung. Für Bach ist die Geltung dieser Ethik überzeugend deutlich zu machen an seinem Berufsverständnis. Dazu gibt es sowohl in verschiedenen Eingaben als auch in den Äußerungen in der Calov-Bibel das notwendige Material. Jetzt kann es aber nur bei der Problemanzeige bleiben.

In den nun folgenden Abschnitten wird versucht werden, mit Hilfe von zwei Schulbüchern Bachs der erkannten prinzipiellen Tendenz der Schulausbildung nachzuspüren. Dabei wird sich zeigen, daß dies angesichts des spärlichen Materials aus Bachs gesamter Lebenszeit in sehr unterschiedlichem Maße gelingt.

IV

Für Bachs Eisenacher Schulzeit sind wir in der bevorzugten Lage, auf zumindest ein Buch zurückgreifen zu können, das mit Sicherheit als Lehr- und Lernbuch verwendet worden ist:

Neues vollständiges
Eisenachisches
Gesangbuch
Worinnen/
in ziemlich bequemer und füglicher
Ordnung/
vermittels fünffacher Abteilung/
so wol die alte/ als neue/ doch
mehrenteils bekante
Geistliche Kirchenlieder
und Psalmen/ D. Martin Luthers/
und anderer Gottseeligen Männer
befindlich.
Mit besonderm Fleiß auserlesen und zu-
sammen getragen:
Samt darzu gehörigen Registern.
Unter Fürstl. Sächs. absonderlichem
gnädigsten Schutz und Be-
freyung.

EISENACH /
Gedruckt von Johann Günther Rörern/
Fürstl. S. Buchdrucker daselbst.
Im Jahr Chr. 1673.

Dieses Gesangbuch⁹⁹ zeichnet sich besonders dadurch aus, daß es zwölf sowohl historisch wie theologisch hochbedeutsame Kupferstiche von Johann David Herlicius (begraben 30. November 1693 in Eisenach)¹⁰⁰ in sich hält. Auf der Rückseite des Titels befindet sich, gleichsam als Autorisierung für den Verantwortlichen dieses Gesangbuches, den Buchdrucker Johann Günther Rörer, ein Lutherzitat: „Die Buchdrucker tuhn sehr wol dran/ daß sie gute Lieder fleißig drucken/ und mit allerley Zierde den Leuten angenehm machen/ damit sie zu solcher Freude des Glaubens gereizet werden und gerne singen.“¹⁰¹ Rörer eröffnet dann selbst mit einer theologisch an den Gesangbüchern Luthers orientierten Vorrede, die an den Eisenacher Stadtrat gerichtet ist. Mose und seine Schwester Miriam, der Harfenschläger David, der Priester Zacharias, die Jungfrau Maria, der alte Simeon, sie alle erinnern den heutigen Betrachter zumindest an zwei Eintragungen Bachs in der Calov-Bibel¹⁰² sowie an seine Kantatentexte zum Johannistag und zu den Marienfesten.¹⁰³ Die Stimme sei dem Menschen zum Lobe Gottes gegeben „gleich den singenden Engeln“. Nicht nur die „alte Israelitische Kirche“ habe „ihren Gottesdienst mit singen und klingen/ Posaunen/ Pauken/ Zimbeln/ Psalter und Harfen süßschallend gefeyret“, womit beziehungsreich das Titelpuffer gemeint ist, auf dem 2. Chronik 5 und 6 (Einrichtung des Tempelgottesdienstes und Tempelweihgebet) mit den genannten Instrumentalisten zur Darstellung gebracht ist, sondern „auch die darauf folgende Kirche neues Testaments“ habe „ihre schöne hymnos, sequentien, antiphonas, responsoria un[d] Collecten eingeführet“. Wieder wird man an eine Eintragung Bachs in der Calov-Bibel erinnert, wenn Rörer schreibt, „daß sich dennoch dermaßen mürrische un[d] böckische Sauertöpfe finden können/ welche das Seitenspiel/ Musik und Lieder aus der Kirchen auszu mustern/ und diesen euserlichen löblichen Anreizungen den innerlichen Herzens Gesang entgegen zu setzen sich abergläubisch unterfangen dürfen/ eben/ ob wären David... [und andere]/ so solches alles gebilliget/ und angeordnet¹⁰⁴/ lauter Ketzzer und Töhren gewesen“. Oft sei „ein kleines Lied vor einen sinnlichen Auszug der ganzen Bibel zu schätzen“. „Die Süßigkeit der Reime/ der Wolklang der schönen Gesangweisen/ die mitstimmenden Seitenspiele/ locken das Herz gewaltig an/ geben demselben eine neue Kraft/ und machen es in Gott tanzend/ auch so gar/ wenn Gefahr/ Kreuz/ Verzweifelung/ Noht und Tod anklopfet...“ Mit dem Hinweis auf Eisenach, „die Schutzheldin des verfolgten hochseeligen Mannes Gottes Lutheri, der damals durch Göttliche Gnade in dem Fürstl. Hause Warteburg/ als unter einem sichern Schilde/ verborgen/ geborgen u. versorget wurde“, und der Übergabe dieses Gesangbuches als Neu-

⁹⁹ Als Unikum im Eisenacher Bachhaus. Auf 1009 Seiten (kl-8°) enthält es im Anschluß an den Liederteil ein Register für die Detempore-Ordnung (ohne die hohen Feste), ein alphabetisches Register der Lieder und einen Anhang mit Gebeten „zu Vermehrung Christlicher Andacht beym Gottesdienste“, in dem aber auch tägliche Gebete enthalten sind.

¹⁰⁰ Zu J. D. Herlicius und dem Gesangbuch im ganzen bereits C. Freyse (vgl. Fußnote 70).

¹⁰¹ M. Luther, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883 ff. (= WA); WA 35, 477, 13-15.

¹⁰² Ex 15, 20 f.; 1Chr 28, 21.

¹⁰³ BWV 7, 30, 167; 82, 83, 125; 1, 182; 10, 147.

¹⁰⁴ Eintragung Bachs zu 1Chr 29, 21.

jahrgeschenk an den Stadtrat schließt das Vorwort unter dem „5. Jenner/ Im Jahr des Heils. 1673.“. Zwischen Vorrede und Übersicht über die fünf Abteilungen des Gesangbuches ist ein siebenstrophiges Gedicht eingeschoben, überschrieben: „Der Spahte über gegenwärtiges Gesang-Buch“. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich Caspar Stieler (1632–1707), der Dichter der „Geharnschten Venus“ (1657) und gleichzeitiger Vertreter der „Fruchtbringenden Gesellschaft“.¹⁰⁵

Die Rubriken des Buches sind folgende: „Erster Teil/ von den Fest Liedern“ schreitet das Kirchenjahr ab und bringt außerdem Geburtstagslieder und Sabbatslieder.¹⁰⁶ „Der Zweyte Teil/ von den CatechismusLiedern“ untergliedert sich nach den sechs Hauptstücken von Luthers Kleinem Katechismus und wird durch „Catechismuslieder insgemein“¹⁰⁷ eingeleitet und zwischen Buß- und Communionliedern erweitert durch Rechtfertigungslieder. Die Rubrik der „CatechismusLieder“ wurde als bevorzugtes Liedmaterial während der Auspendung des Abendmahles eingesetzt (nicht nur die ausgesprochenen Communionlieder) und darf als besonders bekannt vorausgesetzt werden. „Der dritte Teil/ von den TugendLiedern“ enthält Dank-, Christentums-, Kreuz- und Kirchenlieder. „Der vierte Teil/ von den HausLiedern“ bringt neben den Liedern zu bestimmten Tageszeiten „Krieg und Friedenslieder“, „Pestlieder“, „WetterLieder“ und „ReiseLieder“. Schließlich finden sich unter der Überschrift „Der fünfte Teil/ von den SterbLiedern“ „Eitelkeitlieder“, „Kranklieder“, „Begräbnißlieder“, „Gerichtslieder“ und ein sogenannter „Nachschuß“.¹⁰⁸

Die zwölf Kupferstiche erhalten aus verschiedenen Gründen ihr Gewicht in der Bedeutung für Johann Sebastian Bach. Ohne daß überinterpretiert wird, läßt sich jedoch folgendes sagen: Die Bilder 2 bis 8 (durchnummeriert gezählt)

¹⁰⁵ C. Freyse (vgl. Fußnote 70), S. 139 f., mit Hinweis auf A. Köster, *Der Dichter der Geharnschten Venus*, Marburg 1897.

¹⁰⁶ Eine Sammlung von Psalmliedern (zu den Psalmen 29, 27, 92, 100, 122) „auf die Sonntage vor andern zu singen“, deren erstes („Bringt Ehr und Preis dem Herren, ihr Gewaltigen in der Welt“, auf die Melodie „Nun lob, mein Seel, den Herren“) unmittelbar an BWV 148 erinnert und eine mögliche Erklärung für die Vorschaltung von Ps 29, 2 vor die veränderte Fassung des Picander-Gedichtes „Weg, ihr irdischen Geschäfte“ enthält. Damit zeigt sich einerseits die auch anderwärts nachweisbare Tendenz, den Sonntagen der sogenannten festlosen Zeit ein unverwechselbares Gepräge zu geben: 17. Sonntag nach Trinitatis ist dem Schöpfungsruhetag, dem Sabbat, gewidmet (vgl. bei Picander den Seitentitel, BT, S. 307). Andererseits entspricht diesem Proprium, das sich aus einem eher nebensächlichen Zug des Sonntagsevangeliums (Lk 14,1–11) herleitet, auch die „unerwartet festliche Instrumentalbesetzung“ (Dürr K, S. 459).

¹⁰⁷ Gleich zu Beginn steht das damals weit bekannte vierstrophige Lied Ludwig Helmbolds, für das Bach auch eine Bearbeitung im Orgelbüchlein vorgesehen hatte: *Herr Gott erhalt uns für und für die reine Catechismus-Lehr, der jungen einfältigen Welt durch deinen Luther Jürgenstelt*, vgl. dazu meinen Beitrag (s. Fußnote 45), Abschnitt 3.1.

¹⁰⁸ „Nachschuß. Etlicher wenig Lieder/ welche in den gemeinen Gesangbüchern nicht/ oder doch selten/ anzutreffen“: Hier steht an erster Stelle der „Beschlußsegen aus dem 67. Ps.“, der auch im Leipziger Gottesdienst im Anschluß an den aaronitischen Segen des Liturgen auf den Ton des Magnificat gesungen wurde. Sodann finden sich vor allem Lieder für den Confitenten bzw. Communicanten, die für Gelegenheiten des Gebets vor,

sind den Unterabteilungen der Festlieder in der Folge des Kirchenjahres gewidmet. Den Adventsliedern ist eine Darstellung von Jesu Einzug in Jerusalem mit dem Vers Mt 21,5 beigegeben: „Siehe, dein König kommt zu dir sanftmütig.“ Die Weihnachtslieder werden mit einem Bild der Anbetung der Hirten eröffnet, jedoch mit der Textbeigabe Lk 2,14: „Ehre sey Gott in der höhe, friede auf Erden, u[nd] den Menschen ein Wolgefallen!“ Epiphania wird mit dem Titel „OffenbahrungsLieder“ versehen und einem Bild der Anbetung der Weisen, Mt 2,2: „Wo ist der Neugebohrne König der Jüden.“ Die Fastenlieder haben kein Kreuzigungsbild, sondern die Vorstellung Jesu durch Pilatus zum Inhalt, Joh 19,5: „Sehet, welch ein Mensch!“ Die Osterlieder werden durch einen tanzend bewegten Christus (als Siegespose) mit Siegesfahne begleitet, Mk 16,6: „Er ist auferstanden und ist nicht hie.“ Bei den Himmelfahrtsliedern wird der Betrachter unmittelbar an das Himmelfahrtsoratorium Bachs BWV 11, Satz 7, erinnert, dessen Text in der Aussage gipfelt, die auch dem Bild beigegeben ist, Apg 1,11: „Ihr Männer von Galilea, was stehet Ihr hie u[nd] sehet gen himmel.“ Im Zentrum stehen die beiden Deuteengel, vom Auffahrenden selbst sind nur noch seine Füße zu erkennen, und um den Berg sind sieben Männer zu sehen, zum Teil mit Gebetsgestus;¹⁰⁹ eine bedeutsame Konzentration des Himmelfahrtsgeschehens für diese Zeit. Die Pfingstlieder erhalten ein Bild, auf dem Maria¹¹⁰ inmitten der elf Jünger sitzt, folglich die Situation vor der Wahl des Apostels Matthias Apg 1,13–14 festschreibt. Dennoch wird die Geistverleihung mit Hilfe der Feuerflammen auf den Köpfen mitgeteilt, und die Unterschrift lautet konsequenterweise, Apg 2,3: „Und Er setzte sich auf einen ieglichen unter ihnen u[nd] wurden alle voll des H: Geistes.“

Der Schmucktitel (Bild 1), der das Gesangbuch eröffnet, enthält im unteren Drittel (das sonst durch den biblischen Texteintrag ausgefüllt ist) eine leicht schematisierte Stadtansicht von Eisenach und oben eine Darstellung von 2Chr 5,2 bis 14: Salomo kniet am Opferaltar „und alle Leviten, die Sänger waren,

während und nach dem Abendmahlempfang bestimmt sind; im Anschluß an den Abdruck der einzigen geistlichen Ballade Luthers „Ein neues Lied wir heben an“ werden zwei weitere über die heilige Dorothea und die heilige Agnes veröffentlicht. Schließlich kündigt eine neue Überschrift noch ein weiteres Lied an: „Zur endlichen Zugabe ist noch nachfolgendes Lied/ von denen Himmelsgedanken/ auf die schöne Melodey des Krügers 5ter Arie gerichtet/ beygesetzt worden. WO ist mein süßer Heyland hin“, ein Lied, das den Inhalt und Anklänge an Formulierungen der den zweiten Teil der Matthäus-Passion eröffnenden Arie mit Chor „Ach! nun ist mein Jesus hin!“ (BT, S. 229) enthält.

¹⁰⁹ BWV 11, Satz 9, beginnt mit dem Text: „Sie aber beteten ihn an“, der in den zur Verfügung stehenden neutestamentlichen Texten Mk 16, Lk 24, Apg 1 nicht vorkommt, aber in dem Bild von Herlicius und der dahinterstehenden ikonographischen Tradition verwurzelt ist.

¹¹⁰ Die Einbeziehung der Maria in die Darstellung des Pfingstereignisses entspricht durchaus reformatorischer ikonographischer Tradition, die allerdings auf das Mittelalter zurückgeht (freundliche Auskunft von Doz. Dr. Hartmut Mai). Die Frage nach der Wiedergabe von nur elf Jüngern im Zusammenhang mit Pfingsten (also jene Situation von Apg 1, 13–14: nach der Himmelfahrt und vor der Nachwahl des Apostels Matthias) müßte detaillierter erörtert werden.

nämlich Asaph, Heman und Jeduthan und ihre Söhne und Brüder, angetan mit feiner Leinwand, standen östlich vom Altar mit Zimbeln, Psaltern und Harfen und bei ihnen hundertundzwanzig Priester, die mit Trompeten bliesen“ (2Chr 5,12)¹¹¹. Aus Bachs Kantatenwerk steht hier BWV 194 in unmittelbarer Nähe, denn diesem Text liegt das Tenipelweihgebet des Salomo 2Chr 6 zugrunde, an dessen Anfang (beziehungsweise Übergang von 2Chr 5 zu 6) Bach in die Calov-Bibel eintrug: „Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner GnadenGegenwart.“¹¹² Es ist Aufgabe einer Spezialstudie theologischer Bach-Forschung, dem Zusammenhang der damit vorliegenden Größen Wort, Ton und Bild differenziert nachzugehen: der Schmucktitel des Eisenachischen Gesangbuches von 1673, die Kantate BWV 194 und Bachs Eintragung in die Calov-Bibel zu 2Chr 5,13.

Die verbleibenden Bilder 9 bis 12 sind von nicht minder großer Bedeutung, da sie historische und theologische Momente gleichermaßen vermitteln: der zweite Teil des Gesangbuches enthält die Katechismuslieder. Beigegeben ist der Spruch Jak 1,21: „Nehmet das Wort an mit Sanftmuht, das in Euch gepflanzt ist.“ Die Vorstellung des Eingepflanztseins wird ins Bild gesetzt: die sechs Hauptstücke des Katechismus wachsen wie Reben aus einem Weinstock heraus; das erste Hauptstück wird durch den gehörnten Mose dargestellt, der die Gesetzestafeln¹¹³ trägt und auf sie weist, das zweite Hauptstück wird durch die Trinität, über der Erde schwebend, symbolisiert, das dritte Hauptstück bringt die Gottesanrufung als Räucheropfer und als Aufheben der Hände¹¹⁴ zur Darstellung, das vierte Hauptstück zeigt eine Taufszene in einer Kirche (den Taufstein hat Freyse als den der Georgenkirche in Eisenach¹¹⁵ identifiziert), das fünfte Hauptstück zeigt die Handlung einer Absolution,¹¹⁶ das sechste Hauptstück wird durch eine Abendmahlsauspendung angedeutet. Die Katechismuslieder werden traditionsgemäß mit dem Lied Ludwig Helmbolds „Herr Gott erhalt uns für und für die reine Catechismus Lehr“ eröffnet. Helmbold selbst, der Mühlhäuser Superintendent des ausgehenden 16. Jahrhunderts, nimmt in der Geschichte der Anwendung und Wirkung des Kleinen Katechismus Luthers einen wichtigen Platz¹¹⁷ ein.

Die nächste Abteilung, die Tugendlieder, werden mit einer Innenansicht der Eisenacher Georgenkirche eröffnet, der Phil 2,5 beigegeben ist: „Ein ieder unter uns sey gesinnet wie Jesus Christus auch war.“ Freilich dürfte St. Georgen während Bachs Kindheit nicht mehr exakt diesem Bild entsprochen haben, da die Kirche 1676 eine Innenrenovierung erfuhr. Eindeutig ist die noch heute vorhandene Kanzel dargestellt, die sich auf jener weinstockumrankten korinthischen Säule befindet. Freyse deutet die Gruppe neben der Kanzel als Cho-

¹¹¹ Gegen C. Freyse (vgl. Fußnote 70), S. 140, der 2Sam 6,5 dargestellt findet.

¹¹² [A. Calov], *Die Heilige Bibel* . . . Wittenberg 1681, Vol. I, Bd. 1, Sp. 2088.

¹¹³ Ex 34, 29 nach dem klassischen Übersetzungsfehler, wonach Moses Antlitz gehört gewesen sei (statt glänzend).

¹¹⁴ Aufgrund der Stelle Ps 141,2.

¹¹⁵ Freyse, a. a. O., S. 141; der Taufstein habe „früher in der Taufkapelle (jetzt Sakristei)“ gestanden.

¹¹⁶ Nicht Konfirmation, wie Freyse a. a. O. meint.

¹¹⁷ Vgl. Fußnote 107.

rus symphonicus unter der Leitung des seit 1671 tätigen Kantors Johann Andreas Schmidt. Sonst halte ich die weitere Lokalisierung (die Freyse versucht) für schwierig, da nicht sicher ist, wie sich Chorraum und Schiff der Kirche in der Darstellung zueinander verhalten.¹¹⁸ Beabsichtigt ist aber wohl eine Parallele zum Schmucktitel mit seiner Darstellung von 2Chr 5, weniger eine korrekte Wiedergabe der Raumverhältnisse in St. Georgen. Denn es fällt auf, daß die Zuordnung der Predigt zum Dienst des Chorus symphonicus der Akzentuierung des Opfers auf dem Schmucktitel entspricht, wo auch die Musikausübung als wesentliches Element eine Rolle spielt: Alttestamentlicher und neutestamentlicher Gottesdienst haben in dem musikalischen Lobpreis ein wichtiges Kontinuum (wofür schließlich das Gesangbuch selbst Zeugnis ablegt).

Die Hauslieder führen mit ihrem Bild in den häuslichen Bereich, wohl nicht in die Schule, wie Freyse^{118a} meint. Beigegeben ist Kol 3,17: „Alles, was Ihr thut mit Worten oder Werken, das thut in dem Nahm Jesu.“ Ein Hausvater (fast etwas alttestamentlich dargestellt) fragt die Kinder offenbar Katechismusstücke ab oder andere Glaubenseinsichten. Darauf deuten die gefalteten Hände der vier Kinder, während die Mutter zuhörend im Hintergrund des Raumes steht.

Die letzte Abteilung, die Sterbelieder, werden eingeleitet durch die Ansicht eines Friedhofes, von dem Freyse meint, es sei der Eisenacher Friedhof neben der Kreuzkirche. Eine dem Sarg nachfolgende Gruppe identifiziert Freyse mit der Eisenacher Kurrende, was schwerlich zutreffen kann, da es dem Typ nach die gleichen Gestalten sind, die dem Sarg nachfolgen und die den Sarg tragen. In den Wolken ist das zwölftorige himmlische Jerusalem zu sehen. Auf der höchsten Erhebung der Tore steht das Lamm mit der Siegesfahne (Apk 21,23). Als Text ist dem Bild Hiob 19,25 beigegeben: „Ich weyß, daß mein Erlöser lebet, u[nd] Er wird mich hernach aus der Erden auferwecken.“ Die im Hintergrund dargestellte Kirche mag auf den Notbau einer Friedhofskapelle deuten, die 1698 durch den Neubau der Kreuzkirche ersetzt wurde. Sicherheit herrscht auch hier nicht, da es kein authentisches Bild dieser Friedhofskapelle gibt. Durch das seitliche Friedhofstor erkennt man die mit wenigen Strichen angedeutete Stadt im Hintergrund. Zwölf Grabkreuze stellen eine sinnvolle Verbindung zum zwölftorigen Jerusalem her. Bachs Kantate BWV 140 mit dem zugrunde gelegten Lied von Philipp Nicolai gibt auch hier einen beziehungsreichen Reflexionszusammenhang ab.

Das vorliegende Gesangbuch ist eines der ersten Schulbücher Johann Sebastian Bachs gewesen. Es ist bisher als solches nicht akzeptiert und gewürdigt worden. Sicher aber scheint zu sein, daß es, wie in einigen Bezügen anzudeuten versucht wurde, einen nachhaltigen Einfluß auf Bach in seinem ganzen Leben ausgeübt hat.

¹¹⁸ Auch Freyse ist unsicher.

^{118a} Es kann sich nicht um eine Schulstunde handeln, wie Freyse meint. Dagegen sprechen u. a. die Anwesenheit der weiblichen Person, des Hundes und die untypische Anordnung der Beteiligten.

V

Der von der lateinischen Sprache beanspruchte Raum in der Schulbildung Bachs erforderte eine Gliederung, die den Lernprozeß und die zur Verfügung stehende Zeit gleichermaßen in Rechnung stellte. Das leitende Prinzip für die Abfolge des Unterrichts war nicht das formale nach Grammatik, Syntax bis zur völligen Sprachbeherrschung gegliederte. Vielmehr galt es als ausgemacht, möglichst früh die Sprachbeherrschung in die Mitte zu rücken. Die Methode, die dabei angewandt wurde, basiert auf dem Grundsatz des Auswendiglernens von geschlossenen Texten. Um Rede und Gegenrede in ihren Strukturen einzuüben, sind die Texte weithin katechetischer Natur (Frage-Antwort-Schema) oder gar in Dialogform verfaßt. Vom Compendium Hutteri wurden keineswegs nur die Fragen (quaestiones) rezitiert, wie die Bemerkung im Lüneburger Stundenplan¹¹⁹ nahelegen mag, sondern auch die Antworten abverlangt. Aber nicht erst das Compendium Hutteri war ein Text, mit dessen Hilfe Sprachübung und Theologie zugleich eingeprägt wurden, sondern bereits – vielfach bearbeitet und neu herausgegeben – das Vestibulum Latinitatis von Comenius und, in der Einflußsphäre des Gothaer Schulsystems, die sogenannten kleinen Dialoge Andreas Reyhers:

Dialogi seu Colloquia Puerilia, Ad singulare il- lustrissimi Prin- cipis manda- tum, Pro pueris in Gymnasio et Scholis Gotha- nis, Ad primum Latini- tatis Cursum de- ducen- dis, Edita Anno	Kindische Gespräch und Vnterredun- gen/ Auff sonderbahren Fürstl. Befehl/ Für die Knaben in der Fürstl. Land- und andern Schulen des Fürsten- thumbs Gotha/ Welche zu dem ersten Cur- su der Lateinischen Spra- che anzufüh- ren/ Heraus gegeben im Jahr
--	---

 1653.

Dieses Werk¹²⁰ ist – wie sein Titel – durchweg in zwei Kolumnen, einer lateinischen und einer deutschen, gedruckt. Ähnlich hatte bereits Comenius sein

¹¹⁹ Vgl. oben im Text nach Fußnote 21.

¹²⁰ Die Nachweise der Zitate aus den kleinen Dialogen Reyhers werden wieder durch die Angabe der Seitenzahlen im laufenden Text mitgeteilt.

obengenanntes Vestibulum Latinitatis und seinen Orbis pictus eingerichtet. Unter den Schulschriften Reyhers gibt es darüber hinaus auch Beispiele sprachübender Literatur, die Griechisch durch lateinische, Hebräisch durch lateinische und Griechisch durch deutsche Kolumnen lehren¹²¹ wollen. Die lateinische Sprache bedeutet aber für damalige Erziehung und Bildung mehr als nur Kenntnis einer fremden Sprache. Das Leben erfordert neben Frömmigkeit und Gelehrsamkeit („*probus et doctus*“) vor allem auch „Geschicklichkeit“ (*eruditio*). Da aber Erziehung zur Geschicklichkeit „viel Jahr erfordert“, hat die lateinische Sprache in der Abfolge der Ausbildung den Anfang dazu zu machen. Mehr wird zur Geschicklichkeitsbildung nicht gesagt, aber hinzugefügt: „In drei Durchlaufungen wird die lateinische Sprach in die Vbung gebracht“ (S. 30). An Lehrbüchern gibt es dazu für den ersten Kursus das „Wort-Büchlein/ und die Lateinische Grammatica“ (S. 31) und – die nicht genannten, aber hinzuzufügenden – kleinen Dialoge. Dieser erste Kursus der Erlernung der lateinischen Sprache ist für Bach bereits in Eisenach anzunehmen, zumindest hat man in Ohrdruf darauf Bezug genommen. Bedeutsam ist aber, daß diese kleinen Dialoge inhaltlich wiederum Theologie mitteilen und einüben.

Nachdem die beiden *Collocutores Paulus & Petrus* im Dialogus I. sich über Schulpflicht und Sinn der Schule ausgetauscht haben, wird der Dialogus II. durch folgende Frage des Paulus eingeleitet: „Warumb erkläret dir der Praeceptor das Catechißmus-Büchlein?“ Die allgemeine Antwort des Petrus, „Daß ich from und Gottselig seyn möge“, ist nur Anlaß, über das Wesen Gottes, also über Glaube, Gott und Trinität kurz Auskunft zu geben; dies bereitet einige wenige Aussagen über das Glaubensbekenntnis im Dialogus III. vor. Den Erörterungen zum Wesen Gottes folgt die Frage nach dem Willen Gottes. Dieser werde aus den sechs Hauptstücken erkannt, die der Katechismus bereithält. Die Dialoge IV. bis VI. beschäftigen sich dann mit den Zehn Geboten, die den Willen Gottes in der „Tugend Fleiß/ und des Lasters Meidung“ (S. 9) zu sehen lehren. Dialogus VII. handelt „Von den fünff hinterstelligen Stücken der christlichen Lehre“ (S. 26) und vermittelt einige Akzente des Glaubensbekenntnisses, des Vaterunsers, der Taufe, der Beichte und des Abendmahls. Dialogus VIII. schließlich entläßt den Schüler aus dem ersten Kursus der lateinischen Sprache mit der Frage: „Wenn du nun also den Grund zur Gottseligkeit wol geleet hast/ was ligt dir ferner ob zu thun?“ (S. 30). Die Antwort lautet auf Geschicklichkeit und Gelehrsamkeit. Zum Abschluß wird diese Zielstellung zum Inhalt eines Gebetes gemacht (S. 32).

Nach alter Tradition werden die Zehn Gebote in die Gebote der ersten und der zweiten Tafel unterschieden. Die Aufteilung entspricht dem Doppelgebot der Liebe; die ersten drei Gebote handeln danach „von der Liebe Gottes“ (S. 9) und die sieben Gebote „von der Liebe des Nächsten“ (S. 10). Alle Gebote werden nach den sie fördernden Tugenden und den sie abweisenden Lastern befragt. Die theologische Tugendlehre, eine frühe Form evangelischer

¹²¹ *Vocabularium Grammaticum Graeco-Latinum, Gotbae Typis Autoris, Exscriptis J. M. Schallius. Anno 1645; Vocabularium Grammaticum Hebraeo-Latinum, Editum Gotbae 1647; Synopsis Grammaticae Graecae, Gotbae Typis Autoris Excudebat J. M. Schall. Anno 1652.*

Ethik, hat traditionell eine Nähe zur griechischen Ethik und erfährt durch die Arbeit mit bestimmten Texten der griechischen Antike eine Erweiterung.¹²² Die Tugenden des ersten Gebotes sind folgende: „Das Erkänntnis GOTTes ist die höchste Weißheit“ (agnitio Dei), „Die Furcht des HErrn ist der Weißheit Anfang“ (timor Domini), „Die Liebe CHristi übertrifft alle Wissenschaft“ (dilectio Christi), „Der Glaub erlangt alles“ (fides), „Die Hoffnung in GOTT machet nicht zu Schanden“ (spes), „Gedult überwindet alles“ (patientia), „Demuth ist GOTT die angenehmste Tugend“ (humilitas),¹²³ „Die Standhaftigkeit wird durch keine Gefahr oder Trübsal abgeschreckt“ (perseverantia) (S. 10 f.). Von den Lastern, die diesen Tugenden Abbruch tun, sei nur auf die Ungeduld verwiesen: „Vngedult machet das Creutz doppel-schwer“ (S. 12). Das diesem Gedanken zugrunde liegende Ethos begegnet bei Bach an wenigstens zwei Stellen, in seinem Brief vom 24. Mai 1738 an Johann Friedrich Klemm in Sangerhausen,¹²⁴ der die Sorge um den von dort entlaufenden Sohn Johann Gottfried Bernhard ausdrückt, sowie im Text zur Kantate BWV 146, Satz 6.¹²⁵ Reyher geht dann die Tugenden und Laster zum zweiten Gebot durch: „Anruffung GOTTes, Gebet, rechtmässigen Eyd, Bekänntnis, Dancksagung, ewiges Lob und Preiß GOTTes“; dem stehen als Laster gegenüber: „Vnterlassung des Gebets/ Maineyd/ Heucheley/ Gotteslästerung/ Aberglaube und Zauberey entheiligen den Namen GOTTes“ (S. 13 f.). Das dritte Gebot betrifft Wort Gottes und Gottesdienst sowie die diesem Gebot abträglichen Laster (S. 14 f.).

Der umfangreiche Dialogus VI. (S. 15–26) handelt „Von den Tugenden und Lastern der andern Tafel“. Das vierte Gebot wird, wie es in lutherisch-reformatorischer Tradition üblich ist, auf die Obrigkeit erweitert, denn „GOTT wil/ daß die öbere gegen die untere nicht allein des Leibes/ sondern auch der Seelen/ heilsame Sorge tragen sollen“ (S. 18). Im fünften Gebot wird ebenfalls erweitert, wenn unter die Tugenden „Sanftmuth/ Barmhertzigkeit gegen die Elende/ Eintracht- und Friedens-Liebe/ Mannheit...“ gerechnet werden (S. 18 f.). Das sechste Gebot ist neben ausführlicher Aufzählung jeder Art von Maßlosigkeit vor allem Anlaß, Lehren mitzuteilen,

„welche die Knaben und Jünglinge/ insonderheit aber die Schüler/ in acht nehmen sollen.“ Denn sie sollen daran „gewehnet werden/ daß sie aus den Augen/ Stirn/ Augenbrawen und dem Munde/ und also gar aus dem Angesicht/ und gantzer Leibs Geschicklichkeit/ ein wolgearhetes Gemüth (an sich) sehen lassen... Denn die Augen sind gleichsam eine Woh-

¹²² Ein solcher Text, der ausgesprochen pädagogische und ethische Absichten hat, ist in der *Tabula Cebetis* zu sehen (vgl. Fußnote 17). Ein Bild (bei Fitzgerald-White [vgl. ebenda] ist es auf S. VIII wiedergegeben), auf dem verschiedene voneinander abgegrenzte Menschengruppen zu sehen sind, die aber in Beziehung zueinander stehen, wird allegorisch gedeutet. Ziel ist es, die Zusammenhänge zu verstehen; dem Verstehenden wird Glück und Weisheit verheißen: besprochen werden Fragen der Lebensführung, des Verhaltens, von Glück und Strafe, der Weg zur Weisheit, die Art der wahren Bildung, die Einheit von Tugend und göttlichen Werken.

¹²³ Hier fügt Reyher quer zu den Spalten in griechischer, lateinischer und deutscher Sprache ein: „Es ist nichts Gott so angenehm/ als sich selbst unter die geringsten zu rechnen“ (S. 11).

¹²⁴ Dok I, Nr. 42.

¹²⁵ BT, S. 80.

nung des Gemüthes. Die Augenbrawen aber/ wenn sie nicht zertheilet/ sondern erhaben und gegen die Augen gedrückt sind/ werden für eine Anzeigung des Hochmuths und Stolzes gehalten. Weil die Stirn gleichsam eine heimliche Rede des Gemüths ist/ sol dieselbe fröhlich und glatt/ nicht aber geruntzelt/ nicht beweglich/ nicht scheußlich seyn. Der Mund aber sol weder jimmer noch nimmer zum Lachen offen stehen/ sondern sol das güldene Mittel halten. Denn Narren und unverschämte/ und welche eine schampare Stirn/ lachen jederman an. Die Kleidung sol erbar und dem Schulstand gemäß/ und nicht nach newer Leichtfertigkeit geneigt seyn. Das Haar endlich sol nicht zu lang seyn/ daß es die Stirn oder Schulter nicht bedecke“ (S. 21 f.).¹²⁶

In den Lastern zum siebenten Gebot wird neben „Verschwendung und Verprassung“ auch auf „Karthen und Würfel-Spiel“ hingewiesen (S. 23 f.). Im achten Gebot werden „Warheit und Verschwiegenheit“ als Tugenden genannt (S. 24), neuntes und zehntes Gebot werden zusammengefaßt und enthalten als Tugenden „Reinigkeit des Gemüths . . . , Fleiß dem Nächststen zu dienen“ (S. 25). Als Zusammenfassung wird 2Petr 1,5–7 zitiert:

„So wendet allen ewren Fleiß daran/ und reichet dar in ewrem Glauben (1) Tugend/ und in der Tugend (2) Bescheidenheit/ und in der bescheidenheit (3) Mässigkeit/ und in der Mässigkeit (4) Gedult/ und in der Gedult (5) Gottseligkeit/ und in der Gottseligkeit (6) brüderliche Liebe/ und in der brüderlichen Liebe (7) gemeine Liebe“ (S. 26).

Die Einteilung dieser Aussagenkette dokumentiert das Streben nach Harmonie und Vollständigkeit, das auch anderen Schulschriften Reyhers eigentümlich ist. Die sogenannten großen Dialoge¹²⁷ setzen als zweiter den ersten lateinischen Sprachkursus fort. Die Themen der dort angebotenen 36 Dialoge befassen sich mit Fragen der Schule, beginnend mit der Erörterung der Etymologie des Wortes Schule (I), dann auch dem Versuch einer Definition von Schule (IV), dann wird über Schulpolitik gesprochen (VII), über die Rolle der Eltern (VIII), verschiedene Fragen der Schulordnungen (X–XXIII), Lehren und Lehrer (XXV–XXVI), die Schüler (XXVII), didaktische und methodische Fragen des Unterrichts (XXVIII–XXXI), die Wirkungen der Schule (XXXII), Beziehungen, die die Schule herstellt (XXXIII), Widrigkeiten (XXXIV), Kameradschaft (XXXV) und über die Einteilung der Schulen (XXXVI). Die Anforderungen streben ein Mittelmaß an, insofern in den großen Dialogen zwar der Text nicht mehr in lateinischen und deutschen Kolumnen nebeneinander erscheint, aber doch im Anschluß an jeden Dialog „Notae“ gegeben werden, die unbekannte Vokabeln, Satzverbindungen und Redewendungen entschlüsseln. Der Leser erhält den Eindruck, daß Reyher die Gelegenheit dieser Dialoge benutzt, um sein Schulsystem im einzelnen und dessen Vorteile im ganzen darzulegen. Unter anderem erfährt man auch, daß es neben dem „I. Special- vnd sonderbahren Bericht“ auch noch einen II. und III. „Special-Bericht“ gegeben hat (Dialogus XXXI).

¹²⁶ Derartige Regeln sind in Schulordnungen u. ä. oft zu finden, z. B. auch in den *Leges derer Altaristen zu St. Nicolai* in Leipzig, vgl. dazu den unter Fußnote 7 genannten Beitrag, S. 171.

¹²⁷ *Dialogorum Methodicorum, Pro secundo Latinitatis Cursu exercendo, Fasciculus Primus, Qui est Scholasticus. Ad Illustriſſ. Principis ꝛc. Mandatum singulare, Pro Gymnasio ꝛ Scholis Gotbanis Editus à M. Andrea Reybero, Rectore. Gotbae Excudente Johan. Miſchaele Schallio. Anno M.DC.LI.*

Auch die sogenannten kleinen Dialoge Reyhers transportieren Theologie. Durch die Akzentuierung der Zehn Gebote und deren Aufgliederung nach Tugenden und Lastern entsteht das Grundgerüst einer theologischen Ethik, die allgemeine gültige Normen des Verhaltens nach den Maßstäben christlicher Überzeugungen einander zuordnet. Der christliche Glaube gibt dabei nur die Prioritäten an, die aus dem Doppelgebot der Liebe (Mk 12,30-31par) abgeleitet werden. Fragt man in Bachs Kantatenwerk nach Texten, die diese Ethik enthalten, so wird man zuerst an die Texte zum 13. Sonntag nach Trinitatis denken (auf dem Hintergrund des Evangeliums vom barmherzigen Samariter, Lk 10,23-37): BWV 33, 77, 164.

VI

Einige zusammenfassende Gedanken sollen unseren Weg vorläufig beschließen. Die Fragestellung, den Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs zu ermitteln, ist von dem Ausgangspunkt des Zerfalls der Einheit von Inhalt und Sinngabe der Schulausbildung in den Jahrzehnten nach Bachs Tod entwickelt worden. Positiv formuliert, stellt sich das Problem als das der Verselbständigung der Musikausbildung vom Schulunterricht einerseits und als kirchenrechtliche Frage andererseits. Diese Entwicklung ist eingebettet in die neuzeitliche Bewegung der Suche nach anderen Begründungszusammenhängen außerhalb der Theologie und des christlichen Glaubens. Wenn auch diese Tendenz in punktueller Erscheinung bereits nach dem Dreißigjährigen Krieg sichtbar wird, hat sie doch in dem Jahrhundert von 1650 bis 1750 noch keine entscheidende Kraft. Der Sinnzusammenhang für Welt und Glauben, wie ihn die christliche Theologie reflektiert, gilt noch unbeeinträchtigt. Bach selbst teilt diesen Sinnzusammenhang mit seinen Zeitgenossen; speziell hat er ihn kennengelernt unter dem Einfluß theologischer Ausbildung, die mit den Theologien der Fakultäten in Wittenberg, Jena, Helmstedt und Leipzig in Verbindung steht. Damit sind Differenzierungen der ohnehin uneinheitlichen altprotestantischen Orthodoxie im Blick, die im theologischen Kräftefeld des 17. Jahrhunderts ihren unverwechselbaren Platz haben. Wittenberg und Helmstedt sind unter den von Helmstedt ausgehenden synkretistischen Streitigkeiten als die beiden sich ausschließenden Extrempositionen bekannt, Jena wird spätestens seit den Bemühungen Herzog Ernsts des Frommen zur Vermittlung herangezogen. Leipzig behauptet bis in das spätere 18. Jahrhundert eine eigenständige Position vor allem im Gegenüber zu Wittenberg, wobei es um die Haltung zum Pietismus und um die methodische Neuorientierung exegetischer Arbeit geht. Während Eisenach und Ohrdruf unter dem theologischen Einfluß der Fakultäten von Jena und Leipzig stehen, erlebt Bach in Lüneburg eine Theologie, die in Helmstedt gelehrt, aber von Wittenberg gleichsam beurteilt und zensiert wird. Die traditionelle Übermacht der *Cathedra Lutheri* verschaffte sich in jedem Fall Geltung, wie man unschwer an dem Ausbildungslehrgang der obengenannten Lüneburger Lehrer und Theologen ersehen kann; zumindest der Graduierung zum Magister oder zum *Doctor theologiae* unterzog man sich in Wittenberg (ein Phänomen, das es im 18. Jahrhundert auch in Leipzig gab).

Die Vorstellung der beiden Schulbücher, des Eisenachischen Gesangsbuchs von 1673 und der kleinen Dialoge Andreas Reyhers, erbringt eine eigentümliche Tendenz: 1. Neben der Einübung feststehender dogmatischer Topoi mit Hilfe verschiedener Medien (reformatorisches Kirchenlied, Bild, Katechismus) ist auf die theologische Begründung der Musikausübung und die Stellung der Musik im Gottesdienst zu verweisen, die insofern einen gesamtbiblischen Akzent erhält, als in der Musik ein wichtiges Kontinuum zwischen alt- und neutestamentlichem Gottesdienst gesehen wird. Diese in der Ausbildung angelegte Tendenz erhält durch den späten Bach eine eindrucksvolle Bestätigung in seinen ausführlicheren Eintragungen zu Musik und Musikausübung auf dem Rand einiger Seiten des ersten Bandes der Calov-Bibel¹²⁸ zu bestimmten alttestamentlichen Bibelstellen und Auslegungen, die Gottesdienst und Musik betreffen. Nicht ohne Grund sind diese Eintragungen mit zunehmenden Infragestellungen Bachs als dem Verantwortlichen für die Kirchenmusik in Leipzig in Zusammenhang gebracht worden. Die Infragestellungen kamen teilweise von theologischer, teilweise von ästhetischer und teilweise von aufführungspraktischer Seite. 2. Unübersehbar ist die ethisierende Tendenz der theologischen Ausbildung, die sich allerdings noch nicht zuungunsten der Dogmatik profiliert (wie das im späteren 18. Jahrhundert bis zum beginnenden 20. Jahrhundert der Fall sein wird). Ethik entfaltet sich als Tugend- und Lasterlehre auf dem Grund der Zehn Gebote. Der Übergang zwischen philosophischer Tugendlehre mit Hilfe antiker Texte und reformatorisch-ethischen Bemühungen wird in der Schulausbildung offengehalten. Dem kommt die neuaristotelische Tradition als philosophischer Hintergrund der Theologie im allgemeinen zugute (bereits seit Melanchthon, zum Teil gegen Luther), manifest geworden durch die Bemühungen des Helmstedter Professors Cornelius Martini (1568–1621).

Schließlich hat die Darstellung gezeigt, daß die Ermittlung des Anteils der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs nur auf einem möglichst breiten Hintergrund auch nichttheologischer Zusammenhänge, die aber theologisch integriert in Erscheinung treten, geschehen kann. Um so deutlicher ist, daß die vorgelegten Erörterungen nur ein Ausschnitt aus einem komplexen Zusammenhang sind; mehr zu sein wollen sie auch nicht beanspruchen.

¹²⁸ Dok III, S. 636 (Nachträge zu Dok I, Nr. 183a).

Eisenach zur Zeit des jungen Bach

Von Claus Oefner (Eisenach)

M

In seiner Geburtsstadt Eisenach verbrachte Johann Sebastian Bach lediglich das erste Jahrzehnt seines Lebens zwischen 1685 und 1695. Nach dem Tode beider Eltern ist er bereits am 20. Juli 1696 als Schüler des Ohrdruffer Lyzeums nachweisbar.¹ An archivalischen Belegen aus diesem Jahrzehnt sind nur der Taufeintrag, Nennungen in den Schülerlisten sowie die Bitte der Hinterbliebenen Johann Ambrosius Bachs um das Gnadenshalbjahr bekannt.² Dokumente für eine spätere Anwesenheit Johann Sebastian Bachs in Eisenach gibt es nicht. Die Quellenlage ist aber bezüglich der Lebensumstände eines zehnjährigen Knaben ganz normal. In Ermangelung weiterer Dokumente soll deshalb versucht werden, das Lokal- und Zeitkolorit jener Jahre zu kennzeichnen, um damit ein Bild zu gewinnen von dem, was um den Knaben Sebastian herum geschehen ist, was ihn beeinflußt und möglicherweise geprägt hat.

Die bekannte Stadtansicht aus Merians „*Topographia*“ zeigt Eisenach etwa um 1650 und vermittelt einen Eindruck von der baulichen Beschaffenheit. Die zu Füßen der Wartburg liegende Stadt ist mehr oder weniger dicht bebaut und von einer noch vollständigen Mauer umgeben. Der Eintritt in die Stadt geschah von Osten durch das Nicolaitor, von Süden durch das Frauen- und das Predigertor, von Westen durch das Georgentor und von Norden durch das kleinere Nadeltor. Die Ausgabenseiten der Stadtrechnungen³ lassen erkennen, daß an den Toren sowie an der Stadtmauer um 1680/90 noch regelmäßig Reparaturen vorgenommen wurden, die Tore sich mithin noch in funktionsfähigem Zustand befanden. Grund dafür mögen in gleicher Weise die aus dem „Sperrgeld“ gewonnenen Einnahmen wie auch die Angst vor möglichen Überfällen durch die Türken gewesen sein. Zentren der Stadt waren der Sonnabendsmarkt mit der Nicolaikirche, der Mittwochsmarkt mit der Georgenkirche sowie der Frauenplan mit der zweitürmigen Kirche „Unser lieben Frauen“ (auch Marienkirche). Der junge Bach kann diese Kirche nur noch als einen Steinbruch kennengelernt haben. Sie war im Bauernkrieg zerstört und nicht wieder hergerichtet worden. Auf den Plätzen wurde jährlich zwei- bis dreimal (nach *Misericordias* und *Reminiscere* sowie vor *Michaelis*) Jahrmarkt gehalten.⁴

Die Statistiken des Kirchenbuches⁵ lassen im Zeitraum zwischen 1660 und 1700 ein Wachstum der Bevölkerung erkennen, das am deutlichsten an der Zahl der Kommunikanten abzulesen ist:

¹ Dok II, S. 6 f.

² Dok II, S. 3–6.

³ Kreisarchiv Eisenach, Abteilung Stadtarchiv (nachfolgend nur Stadtarchiv genannt).

⁴ Superintendentur-Archiv Eisenach, *Tagebuch des Kirchners zu St. Georgen 1683–1719*, ohne Signatur.

⁵ Stadtkirchnelei Eisenach.

	Taufen	Todesfälle	Eheschließungen	Kommunikanten
1660	195	119	35	6199
1685	238	191	45	9058
1700	195	175	58	9823

Schrader⁶ gibt die Einwohnerzahl für 1670 mit etwa 5000, für 1690/1700 mit etwa 7000 an. Diese positive Entwicklung ist sowohl auf ein allgemeines, aber langsames Aufblühen nach den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges als auch auf die Tatsache zurückzuführen, daß Eisenach wieder Hauptstadt eines selbständigen Fürstentumes war, seit Johann Georg I. von Sachsen-Marksuhl seine Residenz 1672 hierher verlegt hatte. Handwerker und Bürger erhielten damit neue Erwerbsquellen.

Johann Georg I. sowie seine Nachfolger Johann Georg II. und Johann Wilhelm residierten im alten Schloß südlich der Georgenkirche. Für die finanziellen Möglichkeiten des kleinen Fürstentums lebte man bei Hofe zu aufwendig. Rückständige Besoldungen bei der Dienerschaft lassen das ebenso erkennen wie die dramatische Affäre um die Flucht des infolge Ausmünzens von zu geringhaltigem Gelde in eine fatale Situation geratenen Münzmeisters Daniel Eberlin⁷ im Jahre 1692. Es war oftmals der Fall, daß Musiker in fürstlichen Diensten sich nach einer weiteren Tätigkeit umsehen mußten, um existieren zu können. Kapellmeister, Pagenhofmeister und Sekretär Eberlin übernahm 1689 das Amt des Münzsekretärs und 1691 das des Münzmeisters. Doch Fälle wie die Eberlins scheint es auch anderswo gegeben zu haben. Die Auswirkungen solcher Münzwirtschaft auf die Allgemeinheit? Die Eisenacher Stadtrechnung⁸ nennt am 8. November 1693 die Einnahme einer Ratsstrafe in Höhe von 12 Groschen, die ein Einwohner aus Hastrungsfeld bezahlen mußte, „weil er das hiesige Geld nicht nehmen wollen“. Andere Buchungen sprechen jedoch vom Verlust in der Stadtkasse „wegen abgesetzter Müntz Sorten“, die „in Ausgabe verschwiegen“ werden.⁹

Einen archivalischen Beleg für Sebastians Zugehörigkeit zum Chorus musicus gibt es bivalent nicht. Man wird aber annehmen dürfen, daß er als Sohn des „Hausmanns“ dem Schülerchor angehörte. Dieser hatte die Kirchenmusik in St. Georgen, St. Nicolai und St. Annen zu bestreiten. Die „mit vielen Feierlichkeiten“¹⁰ verbundene Grundsteinlegung für den Bau der Kreuzkirche auf dem Friedhof vor dem Predigertor durch Johann Georg II. am 27. Mai 1692¹¹ könnte Sebastian persönlich erlebt haben. Aus diesem Anlaß hielt General-superintendent Johann Christoph Zerbst eine Predigt über 1Kor 3,10.¹² Un-

⁶ K. Schrader, *Die fürstlich-sächsische Residenzstadt Eisenach 1672–1741*, in: Luginsland (Beilage zur Eisenacher Zeitung), 1928/29.

⁷ Vgl. C. Oefner, *Neues zur Lebens- und Familiengeschichte Daniel Eberlins*, Mf 22, 1969, S. 464 ff.

⁸ Stadtarchiv Eisenach.

⁹ Stadtarchiv Eisenach, Stadtrechnung 1692/93, S. 223, und 1693/94, S. 249.

¹⁰ J. W. Storch, *Topographisch-historische Beschreibung der Stadt Eisenach ...*, Eisenach 1837, S. 32.

¹¹ Tagebuch, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

¹² Landeskirchliches Archiv Eisenach, J. C. F. Heusinger, *Biographien der sämtlichen Prediger der Stadt Eisenach von der Kirchenreformation (bis 1795)*, hs.

mittelbar in der Nähe der Schule ablaufend, war das Voranschreiten des Baues, für den als Baumaterial die Steine der Kirche „Unser lieben Frauen“ verwendet wurden, leicht zu verfolgen. Storch zufolge war der für den Bau der Kreuzkirche gewonnene Architekt derselbe Landbaumeister Johann Mützel, der später auch den Auftrag für den Bau des neuen Flügels am Eisenacher Schloß sowie des Schlosses Wilhelmsthal erhielt. Der junge Sebastian mag in den Trauerzügen für seine beiden Eltern, als diese 1694 und 1695 auf dem Gottesacker beerdigt wurden, an dem noch unfertigen Baukörper vorübergeschritten sein. Die Einweihung der Kreuzkirche erfolgte am 2. Dezember 1697. Johann Michael Koch¹³ berichtet darüber:

Nachdem die von der Hauptkirche St. Georg herkommende Prozession die Gottesackerkirche betreten hatte, „fieng der Cantor zu singen an: Veni creator spiritus und ein kurzes Kyrie oder Herr erbarme dich unser etc. Der Superintendentens intonirte hinter dem Altar: Gloria in excelsis Deo, worauf die gantze Gemeinde sang: Allein Gott in der Höh sei Ehr etc. Superintendentens intonirte abermahl: Herr erhalte den Bau, den deine Rechte gepflanzt hat: Worauf der Chor respondirte: Und den Du festiglich erwehlet hast, ferner wurde collectiret, und laß der Diaconus hinter dem Altar den XC. Psalm, der Chor und die Gemeinde sangen: Nun lob mein Seel den Herren etc. Diaconus laß wiederum das XV. Cap. in der 1. Epist. an die Corinther und musicirte der Cantor ein Stück auf diesen Actum gerichtet, worauf der Glaube gesungen und ging der Superintendentens auf die Cantzel Nach vollendeter Predigt wurde das Te Deum laudamus oder Herr Gott dich loben wir unter Pauken und Trompeten Schall gesungen: ferner: Mitten wir im Leben sind. Diaconus intonirte Ich weiß, daß mein Erlöser lebet, sung ein Sterbe-Collecte und den Segen. Worauf weiter gesungen wurde Weil du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab nicht bleiben, und als der Chorus musicus noch ein stück vocaliter und instrumentaliter, wie vorhin musicirte, ging die Veranstaltung auseinander und wurde also dieser Actus in Gottes Nahmen beschlossen.“

Als Komponist der für diesen Anlaß geschriebenen „Stücke“ könnte der Kantor Andreas Christian Dedekind in Frage kommen. Heusinger¹⁴ berichtet über die Kreuzkirche:

„In dieser Kirche wird einen Sonntag um den anderen Nachmittags eine Predigt und Catechismus-Examen gehalten. Auch geschehen bei Begräbnissen die Leichenpredigten in derselben. Vor der Reformation war der Gottesacker in hiesiger Stadt bey der Franciscaner-Kirche unter dem itzigen Glockenhouse. Nach derselben aber wurde er vor das Prediger-tor auf den itzigen Platz verlegt. Es ward eine Mauer um denselben geführt und bey dem Eingang zu beiden Seiten ein Dach von der Mauer herab geführt, unter welchem bey Leichenbegängnissen die Begleiter ihren Aufenthalt nahmen. Mitten auf dem Gottesacker aber war ein kleines Bretter Haus erbauet in welchem der Cantor mit den Schülern Platz nahm.“

Doch die Kreuzkirche war die jüngste der Eisenacher Kirchen. Haupt- und Hofkirche war die Georgenkirche. Hier waren 1221 Landgraf Ludwig IV. und die später heiliggesprochene Königstochter Elisabeth von Ungarn getraut worden. Hier hatte bei der Rückreise vom Wormser Reichstag am 2. Mai 1521 Martin Luther gepredigt. Hauptsächlich hier versah der Chorus musicus der

¹³ Stadtarchiv Eisenach, J. M. Koch, *Vollständige Eisenachische Chronic . . .* (hs.), I. Buch, 3. Cap., S. 104'. Signatur: 3-0/11.1.

¹⁴ Heusinger, a. a. O. (vgl. Fußnote 12).

Lateinschule seinen Kantoreidienst. Daß auch im Sprachgebrauch die Vokabel „Nebenkirchen“ (als Gegensatz zu „Hauptkirche“) üblich war, belegt eine Notiz des Kirchners vom 6. Sonntag nach Trinitatis 1693: „Heut vor acht Tagen ist angefangen zu Mittag in den Neben Kirchen zu predigen und zu St. Nicolai der H. Superint. geprediget.“¹⁵ Der Organistendienst der Georgenkirche wurde durch die fürstliche Kammer, derjenige der „Nebenkirche“ St. Nicolai jedoch durch die Stadt besoldet, wie aus den Kammerrechnungen und den Stadtrechnungen über Jahrzehnte hervorgeht.

An Sonn- und Feiertagen wurde in St. Georgen, St. Nicolai und St. Annen Gottesdienst gehalten. Für alle Formen des Gottesdienstes war die Weimarer Kirchenordnung von 1664¹⁶ verbindlich, eine nur geringfügig modifizierte Fassung der Casimirianischen Kirchenordnung von 1626, die ihrerseits auf die kursächsische Kirchenordnung von 1580 zurückgeht.¹⁷ Der Gemeinde- und Kantoreigesang hatte an vielen Stellen seinen Platz. Bezüglich der sonntäglichen Amtspredigt verlangt die Kirchenordnung:

„Wann man nun anfähet/auszuleuthen/ sollen die sämtlichen Praeceptores so sich mitler Zeit in der Schule auch einfinden werden, neben den Schülern sich fein ordentlich/ und ohne großes Gepoltere in die Kirchen/ auf das Singe-Chor verfügen/ da denn zum Introitu das Veni Sancte Spiritus etc. deutsch/ und darauff in den Städten das Kyrie in die Orgel musirciret/ nach desselben Endigung aber das gewöhnliche Kirchenlied Allein Gott in der Höh sey Ehr etc. gesungen werden. Diesem nach wird die Collecte und darauff die Epistel verlesen/ oder gesungen/ nachdem es jedes Orts bißhero bräuchlich gewesen. Wenn dieses verichtet/ soll in den Städten ein Stück figuraliter gesungen/ und zugleich die Orgel darein geschlagen/ darauff aber ein teutsches Lied/ welches mit dem Sonntags Evangelio überein kommet/ und so wohl in den Städten als Flecken/ und Dörffern/ der Pfarrer dem Cantori oder Schulmeister/ zu benennen hat/ gesungen werden. Hierauff wird das Evangelium gleich wie zuvor die Epistel verlesen oder gesungen/ so dann nach Gelegenheit der Zeit noch eine Moteta figuriret, allezeit aber der Glaube/ und Herr Jesu Christ dich zu uns wend gesungen. Bey Endigung dessen gehet der Prediger auf die Cantzel und leget das gewöhnliche Sonntägliche Evangelium aus/ betet aber zuvor neben der gantzen Gemeinde/ umb fruchtbarliches Gedyhen/ das heilige Vaterunser. Nach gehaltener Predigt wird/ ehe die Communion noch angehet/ nach Gelegenheit der Zeit und des Orts/ entweder eine kurtze Moteta figuriret und die Orgel darein geschlagen oder ein kurtzes Kirchenlied/ oder aus einem langen 2. oder 3. Gesetze gesungen/ unter wehrender Communion in den Städten wiederumb ein Stück figuriret, hernach aber die darauff gerichteten Kirchenlieder/ wie bißher bräuchlich gewesen gesungen/ und nach geendigter Communion der Gottesdienst mit der Collect und Seegen beschloßen.“¹⁸

Für den Vespertagesdienst am Sonnabend und am Tage vor anderen Festen sieht die Kirchenordnung „ein teutsches bekanntes Kirchenlied von der Busse“, das „Magnificat gesungen oder figuriret, und in den Städten die Orgel drein

¹⁵ Tagebuch, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

¹⁶ *Derer Durchleuchtigsten Hochgeborenen Fürsten und Herrn/ Herrn Adolph Wilhelms/ Herrn Johann Georgens und Herrn Bernhards Gebrüdere Hertzogen zu Sachsen . . . Verbesserte Kirchenordnung uff Ihrer Fürstl. Durchleuchtigkeiten gesambte Fürstenthume und Lande gerichtet. Weimar. Gedruckt bey Eylikers Witwen/ Im Jahr 1664.*

¹⁷ Vgl. R. Jauernig, *Das Eisenacher Ordiniertenbuch 1597–1853*, in: *Beiträge zur Thüringischen Kirchengeschichte* 1, Gotha 1929, S. 123.

¹⁸ Weimarer Kirchenordnung 1664 (vgl. Fußnote 16), S. 24.

geschlagen¹⁹ vor, während für die Frühpredigt an Sonn- und Feiertagen „ein deutscher Gesang“ vor und „gewöhnliche Kirchengesänge“ nach der Predigt verlangt werden.²⁰ Auch während der Nachmittagsgottesdienste an Sonn- und Festtagen hatte Musik ihren Platz. Nach dem Eingangslied „Komm heiliger Geist“ folgte eine „Moteta figuriret und die Orgel drein geschlagen“. Nach der Predigt und Gebet wurde nochmals „musiciret“.²¹ Ebenfalls war für die Vesper am Mittwoch sowie für die Kommunion am Donnerstag eine „Moteta figuriret“ vorgesehen.²² An Wochentagen hatten die Schüler des Chorus musicus den Gottesdienst nach dem Singen wieder zu verlassen, um in der Schule weiter am Unterricht teilzunehmen.

Leiter des seit 1629 bestehenden Chorus musicus war jeweils der Kantor und Quartus der Lateinschule. Im Zeitraum zwischen 1685 und 1695 versahen dieses Amt Johann Andreas Schmidt (1645–1690) von 1671 bis zu seinem Tode und Andreas Christian Dedekind (1658–1706) ab 1690. Schmidt war – möglicherweise empfohlen durch Adam Drese²³ – im Jahre 1670 aus Jena nach Eisenach berufen worden. Er starb am 1. Juli 1690.²⁴ Bereits am 4. August 1690²⁵ fand die „Gast Music“ des bisherigen Arnstädter Kantors Dedekind statt (die Akten sprechen ausdrücklich vom „Cantor zu Arnstadt“). Der Umzug Dedekinds nach Eisenach fand im November statt.

Wer waren die Geistlichen? Die Taufe des Knaben Sebastian nahm Johann Christoph Zerbst (1643–1719) vor.²⁶ Heusinger²⁷ zufolge hatte der aus Wenigenlupnitz stammende Zerbst seine Schulzeit ab 1654 in Eisenach verbracht, wo er Mitglied des Chorus musicus und später Chorpräfekt war. Er wird als Liebhaber der Instrumentalmusik und Schüler des Organisten Ußwald bezeichnet. Gelegentlich fungierte er als Vertreter des Organisten „sowohl in der Haupt- als Nicolaikirchen“, „wodurch er sich bey der Bürgerschaft sehr beliebt machte“. 1663 besuchte er die Universität Jena (1667 Magister). 1670 wurde er ordiniert und nach Großlupnitz berufen, doch 1671 ist er bereits Diaconus in Eisenach. 1675 wurde er Inspektor der Schule und kurz darauf Assessor des fürstlichen Oberkonsistoriums, 1691 Generalsuperintendent, Kirchen- und Oberkonsistorialrat. Als Diaconus wirkte seit 1683 der aus Eisenach stammende Sebastian Schramm (1652–1719). Er hat sich besonders als Gelehrter und Pädagoge verdient gemacht und wird von Heusinger als Lehrer der Kinder auswärtiger Fürsten gerühmt. Mit Gelehrten in Frankreich, England und Italien soll er im Briefwechsel gestanden haben. Seit 1676 ebenfalls als Diaconus, später als Archidiaconus war Valentin Schrön (geb. 1627 zu Marksuhl, gest. 1706 zu Eisenach) tätig. Die Funktion des Hofpredigers und Generalsuperintendenten (seit 1683) hatte Johann Ludwig Gombracht (geb. 1643 zu

¹⁹ Ebenda, S. 9.

²⁰ Ebenda, S. 23.

²¹ Ebenda, S. 109.

²² Ebenda, S. 121.

²³ Stadtarchiv Eisenach, Stadtrechnung 1670/71, S. 87.

²⁴ Koch, a. a. O. (vgl. Fußnote 13), II. Buch, 5. Cap. Signatur: 3-0/11.4.

²⁵ Stadtarchiv Eisenach, Stadtrechnung 1690/91, S. 216.

²⁶ Stadtkirchenerie Eisenach, Kirchenbuch 1684/95, S. 56. Vgl. Dok II, Nr. 1.

²⁷ Heusinger, a. a. O. (vgl. Fußnote 12).

Kloster Veilsdorf, gest. 1691 zu Eisenach) inne, der nach dem Studium in Jena und Straßburg sowie nach weiteren Sprachstudien in Merseburg, Wittenberg, Leipzig, Hamburg und Bitterfeld 1676 zum Diaconus nach Eisenach berufen worden und mit dem Herzog Johann Georg zusammen als Feldprediger unterwegs war. Nachfolger Gombrachts im Amte des Hofpredigers wurde 1691 der vormalige Reiseprediger (seit 1687) des Kurfürsten zu Sachsen, Friedrich August, und Superintendent zu Rochlitz (1689), Paul Antoni (geb. 1661 zu Hirschberg/Oberlausitz, gest. 1730 zu Halle). Da Antoni 1695 als Professor der Theologie nach Halle berufen wurde, übernahm das Amt des Oberhofpredigers im Jahre 1696 Johann Sigmund Mönch (geb. 1661 zu Pirna, gest. 1732 zu Eisenach). Schließlich sei noch der 1691 zum Diaconus berufene, vordem als Pfarrer in Tann/Rhön tätige Ernst Sigmund Coburger (geb. 1658 zu Lauterbach/Hessen, gest. 1719) genannt, der Eisenach 1697 wieder verließ.

In der engeren häuslichen und schulischen Umwelt des Knaben Sebastian nahm die Musik einen bedeutenden Stellenwert ein. Beide Lebenskreise waren eng mit der kirchlichen und höfischen Musikpflege verknüpft. Durch die Dienstbereiche seines Vaters ist Sebastian der Zugang zu den verschiedenen Formen der Musikpflege erleichtert worden. Johann Ambrosius Bachs Tätigkeit im Dienste der Hofmusik belegen die Kammerrechnungen, in denen sich regelmäßig gezahlte Verehrungen für ihn finden. Für das Zusammenwirken der Stadtpfeifer mit dem Chorus musicus mag folgende Eintragung in der Stadtrechnung als Beleg gelten:

„1 fl 4 Pf Johann Ambrosio Bachen vor einen großen Fidelbogen von frembden Holz, zum Violon in der Kirchen zu gebrauchen zahlt No. 293“²⁸

Man wird die Qualität der Stadtpfeifer und Ratsmusikanten im Vergleich zu den Mitgliedern der Hofkapellen keinesfalls als zweitrangig einordnen dürfen. Sowohl für Johann Ambrosius Bachs Amtsvorgänger Christoph Schmidt²⁹ als auch für Bachs Nachfolger Johann Heinrich Halle ist die Mitwirkung in der Gothaer beziehungsweise Eisenacher Hofkapelle nachweisbar. Auch der den Eisenacher Stadtpfeifern angehörende Hans Heinrich Zöller bemerkt in seinem Bewerbungsschreiben um die durch Johann Ambrosius Bachs Tod frei gewordene Hausmannsstelle, daß er „mehrmals unterschiedene Jahre in der Hochfürstlichen Hofcapelle aufgewartet habe“.³⁰

Die Handhabung der Instrumente kennenzulernen, bestand für den Knaben Sebastian auch im Chorus musicus Gelegenheit. Den Gebrauch eines Violons bestätigen die Stadtrechnungen:

„18 fl 6 g Andreas Kersten Geigenmachern in Erfurth vor eine Violon beym Choro Musico in der Kirchen zu St. Georgen zugebrauchen zahlt“³¹

Im Jahre 1711 unterstützte der Rat der Stadt ausdrücklich den Gebrauch von

²⁸ Stadtarchiv Eisenach, Stadtrechnung 1675/76, S. 139.

²⁹ Staatsarchiv Weimar, Abt. Historisches Staatsarchiv Gotha, Friedensteinsche Kammerrechnung 1660/61, S. 83: „4 fl. 12 g Christ. Schmieden von Eisenach wegen . . . Ufwartung in der Hoff Capell zur Verehrung d. 16. Octob. Lz. No. 53“.

³⁰ Superintendentur-Archiv Eisenach, B. XXV. B. 1., S. 7.

³¹ Stadtarchiv Eisenach, Stadtrechnung 1672/73, S. 133.

Instrumenten durch den Chorus musicus.³² In welchem Umfang allerdings die Einbeziehung instrumentalen Musizierens in die Tätigkeit des Chorus musicus erfolgte, dafür fehlen weitere Quellen. Über den Aufgabenbereich des Schülerchores berichtet der Rektor der Lateinschule, Christian Juncker:

„Der Chorus musicus, so unter meiner, des Rectoris, und Herrn Cantoris, Direction stehet, verrichtet Gott zu Ehren und den Zuhörern zur Erbauung, in den öffentlichen Kirchen-Versammlungen, wie auch bey Leichen und sonst, wo es nöthig, das Singen, davor ihnen erlaubt ist, wöchentlich zweymahl, nemlich des Mittwochs und Sonnabends, vor den Häusern der gantzen Stadt dasjenige einzusammeln, was gutthätige und einen wohlgestimmten Gesang liebende Hertzen ihnen mitteilen.“³³

Die Stärke des Chores betrug etwa 44 bis 48 Schüler. Es gibt Belege dafür, daß auch „Schul-Collegen“ im Chor mitgesungen haben. Zu den interessanteren Mitgliedern des Chores gehören die Angehörigen der Musikerfamilie Bach, die das Eisenacher Gymnasium besuchten,³⁴ sowie der aus Helmershausen stammende Georg Bertuch (1668–1743). Es ist dies derjenige Georg von Bertuch, dessen Brief „an Herrn Capellmeister Bach“ Mizler³⁵ erwähnt. Die Eisenacher Gymnasialmatrikel 1685 nennt Bertuch zweimal.³⁶ Zusammen mit drei weiteren Schülern wohnte er beim Kantor Johann Andreas Schmidt, dem dafür ein Kostgeld aus der fürstlichen Kammer gezahlt wurde.³⁷ Bertuch wurde wohl durch den Kantor unterrichtet und muß während der Eisenacher Jahre auch den Violinunterricht Daniel Eberlins genossen haben, von dem Mattheson³⁸ spricht. Nach dem 11. August 1687 erscheint Bertuch in der Matrikel der Universität Jena.³⁹ Die Verbindung zu Eisenach ist aber nicht abgerissen, denn am 9. Juni 1691 wurde dem „Studio Georg Bertuchen“ aus der fürstlichen Rentkammer eine Verehrung in Höhe von 5 fl. 15 gr. gezahlt.⁴⁰ Die Bekanntschaft mit dem fast gleichaltrigen Johann Nikolaus Bach (1669 bis 1753) könnte Bertuch schon als Knabe auf der Eisenacher Lateinschule oder im Chorus musicus gemacht haben.

Die Hofmusik bestand aus wenigen Musikern. Zu ihnen gehörte 1677/78 Johann Pachelbel. Die Leitung der kleinen Kapelle hatte 1677 und – nach vorübergehender Tätigkeit in Kassel – von 1685 bis 1692 Daniel Eberlin. Zu seinen Mitarbeitern zählten Hofangestellte, die er zu unterrichten hatte. Bei größeren Aufführungen wurden Musiker aus benachbarten Residenzen wie Gotha und Kassel herangeholt. 1680 bis 1695 ist der Lautenist Louis Parisel nachweisbar. Hinweise für die Tätigkeit der Hofmusik gibt es aus jener Zeit mehrfach

³² Stadtarchiv Eisenach, Gymnasialprogramm 1712.

³³ Stadtarchiv Eisenach, Gymnasialprogramm 1712, S. 18.

³⁴ Vgl. E. Reichardt, *Die Bache in Thüringen*, in: Bach in Thüringen, Berlin 1950, S. 151 ff.

³⁵ L. Mizlers *Musikalische Bibliothek, Ersten Bandes Vierter Theil*, Leipzig 1738; vgl. Dok II, S. 323.

³⁶ Stadtarchiv Eisenach, Gymnasialmatrikel 1685, S. 442' und 462'.

³⁷ Staatsarchiv Weimar, Eisenacher Kammerrechnung 1685/86, S. 181.

³⁸ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, S. 23.

³⁹ *Die Matrikel der Universität Jena. Bd. 2. 1652 bis 1723, bearbeitet von R. Jauernig und M. Steiger*, Weimar 1961 ff.

⁴⁰ Staatsarchiv Weimar, Eisenacher Kammerrechnung 1691/92, S. 62.

in Zusammenhang mit Begräbnismusiken für Angehörige des fürstlichen Hauses. In solchen Fällen war der Kapellmeister, nicht der Kantor, für die Figuralmusik verantwortlich, wie es im „Memorial Vor den Herrn Superintendenten wie es in ein und anderem bey der fürstl. Beysetzung zu halten“⁴¹ vom 14. Oktober 1684 festgelegt wurde:

„Gleich zum Anfang wird vom Capelmeister figuraliter musicirt und nach diesen Herr Jesu Christ meins Lebens Licht choraliter gesungen. Hierauf macht der Capelmeister abermals eine figural Music, und wird sodann mit dem Choral Alle Menschen müssen sterben beschlossen, und geht die Predigt an. Nach gehaltener Predigt und Verlesung der Personalien musicirt abermahl der Capelmeister . . .“

Beim Tode des Herzogs Johann Georg I. im September 1686 trat das Memorial in Kraft. Die Figuralmusik unter Leitung Eberlins wurde ausgeführt von drei Musikanten aus Gotha, je einem Musiker aus Arnstadt und Erfurt, drei Kapellknaben aus Gotha, dem Hofadvokaten Negelein, dem Schreiber Böhm, den Hausleuten unter Johann Ambrosius Bach und dem Organisten Johann Christoph Bach.

Eine privilegierte Stellung bei Hofe nahmen die fürstlichen Trompeter und Pauker ein. Gegen 1691 wurde auch ein Hautboisten-Korps eingerichtet. Folgende Ausgaben belegen dies:

„45 fl 3 g dem Kaufmann Justin Schmidten, vor die Hautbois, so er von Nürnberg verschrieben und angeschafft“⁴²,

„88 fl an 15 Instrumenta und Flöten so die Hautbois bekommen durch hiesigen Handelsmann Justinus Schmidten an Johann Christoph Dennern in Nürnbergk zahlt den 18. Dec. 1691“⁴³

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß in die Jahre 1689 und 1690 auch Aufführungen von Komödien fallen („Comoedie von der Auferstehung Christi“ im Mai 1689, „Comoedie von der beschützten Unschuld“ am 7. Mai 1690⁴⁴).

Wie war die Orgelsituation? In allen drei Kirchen gab es eine Orgel. Diejenige der Georgenkirche war 1575⁴⁵ durch einen Georg Schauenberg unter Verwendung der Pfeifen der benachbarten Franziskanerkirchen-Orgel erbaut und 1621 bis 1625 durch Hans Scheffer aus Eschwege sowie 1630 durch Andreas Weiß aus Meiningen repariert worden. Hans Scheffer baute 1625 auch in der Nicolaikirche. Um 1665 scheint der Eisenacher Orgelbauer Christoph Knott auch in der Annenkirche eine Orgel erbaut zu haben, denn am 20. August 1665 ist in den Akten⁴⁶ von Restzahlungen für ein „verfertigtes Orgelwerk“ zu St. Annen die Rede. Da die Schüler des Chorus musicus unter der Leitung von Präfekten auch in den Nebenkirchen zu singen hatten und durch die genannte Kirchenordnung das Mitwirken der Orgel beim Figuralgesang bezeugt ist,

⁴¹ Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar. Signatur fol. 201, 5a.

⁴² Staatsarchiv Weimar, Eisenacher Kammerrechnung 1690/91, S. 315.

⁴³ Ebenda, 1691/92, S. 372.

⁴⁴ Ebenda, 1689/90, S. 293.

⁴⁵ Heusinger, a. a. O. (vgl. Fußnote 12), nennt 1571, C. F. Paullini, *Historia Isenacensis*, Frankfurt/Main 1698, nennt 1575 und M. Merle's *Reimchronik von Thüringen und Hessen* (hrsg. von H. Müller, Eisenach 1877) nennt 1576 als Jahr der Erbauung.

⁴⁶ Superintendentur-Archiv Eisenach, B. XXV. J. 1., S. 16.

könnte der Knabe Sebastian alle drei Orgeln auch aus dieser Sicht kennengelernt haben. Dispositionen der beiden Orgeln zu St. Annen und St. Nicolai sind nicht bekannt. Über die Nicolai-Orgel erfährt man unter dem 26. August 1679, daß sie „dermaßen verderbt und ungang, daß solches beym Gottesdienst zu keinem Choralgesang und alß noch weniger zu einer Figural Music gebraucht werden kann“.⁴⁷ Es wird eine Reparatur durch Christoph Knott angeordnet. Hinweise auf die Orgel, die Johann Christoph Bach bei seinem Dienstantritt in der Georgenkirche angetroffen hat, sind einem Mängelverzeichnis Christoph Knotts aus dem Jahre 1669 zu entnehmen.⁴⁸ Ein Mängelverzeichnis Johann Christoph Bachs betrifft die gesamte Orgel und teilt deren Disposition mit, wie sie der Knabe Sebastian kennengelernt hat.⁴⁹ Die Disposition lautet:

Oberwerk:	Rückpositiv:
Principal 16'	Principal 8'
Quintaden 16'	Octav 4'
Posaun Baß 16'	Nassat 4'
Principal 8'	Octav 2'
Grobgedackt	Quint 2 ¹ / ₂ '
Gemßhorn 8'	Cimbell
Quintaden 8'	Regal 8'
Octav 4'	
Kleingedackt 4'	Brustwerk:
Quinte 2 ¹ / ₂ '	Jungferschnarwerk 4'
Octave 2'	Flötgen 2'
Mixtur	Superoctävgen
Cimbel	
Tremulant	Pedal:
	Posaune 8'
	Cornett 4'

1669 hatte Christoph Knott das Oberwerk repariert. Zu einer weiteren Reparatur kam es 1685. Alle 26 Stimmen sollten wieder in richtige „Harmonie und Concordans“ gebracht werden. Am 7. Sonntag nach Trinitatis 1685 waren die Arbeiten abgeschlossen.⁵⁰ Tobias Schäfer sowie dessen Vater Jost Schäfer aus Langensalza hatten Knott assistiert. Am 25. Mai 1690 wurde Christoph Knott begraben.⁵¹ Am 26. März 1691 erhielt Johann Christoph Bach aus der Stadtkasse 3 fl. 9 gr. für die Beherbergung eines „Ohrdrufischen Orgelbauers“. Ohne Zweifel handelt es sich um Georg Christoph Sterzing (er selbst schreibt sich Stertzing). Am 22. April 1691 wurde der Vertrag zwischen dem Stadtrat und Sterzing über die Pflege der drei Eisenacher Orgeln abgeschlossen.⁵² Aus dem Jahre 1696 liegen drei Reparaturvorschläge Johann Christoph Bachs vor.⁵³ Aus

⁴⁷ Ebenda, B. XXV. J. 2.

⁴⁸ Ebenda, B. XXV. J. I., S. 4 ff.

⁴⁹ Ebenda, B. XXV. J. I., S. 13–13'.

⁵⁰ Tagebuch, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

⁵¹ Stadtkirchnelei Eisenach, Kirchenbuch 1684/95, S. 317.

⁵² Superintendentur-Archiv Eisenach, B. XXV. J. I., S. 28/29.

⁵³ Ebenda, B. XXV. J. I., S. 33–40.

der gleichen Zeit könnten die beiden undatierten Dispositionsentwürfe Johann Christoph Bachs stammen.⁵⁴ Deren erster lautet:

„Disposition wie nach Beliebung das Orgelwerck in der Haupt Kirchen allhier aufs leichteste könnte gemacht werden. AIB

Im Ober Manual

- | | |
|--|---|
| 1. Principal 8 f. Von Zinn ins Gesicht | 4. Kleingedackt 4 f. |
| 2. Quintaden 16 f. | 5. Gemshorn 2 f. |
| 3. Grobgedackt 8 f. | 6. Nasat Gedackt 3 f. |
| 4. Octav 4 f. | 7. Mixtur 3fach halbellicht |
| 5. Sup Octav 2 f. | 8. Schallmey 4 f. |
| 6. Quint 3 f. | |
| 7. Sexta | Im Pedal |
| 8. Mixtur 4fach ellicht | 1. Sub Bass 16 f. von Holz |
| 9. Trombet 8 f. | 2. Posaun 16 f. die Corpora von weiß Blech 16 schu lang |

Im Rückpositiv

- | | |
|------------------------------------|-----------------|
| 1. Principal 4 f. | 3. Trombet 8 f. |
| 2. Quintaden 8 f. | 4. Mixtur 4fach |
| 3. Gedackt 8 f. still und lieblich | 5. Cornet 2 f. |

Hiezu neue Schleiff Windladen. 4 Blaß Bälge mit einer falten. Und weil das anitzo befindliche Alte Werck auff 3 biß 4 mahl verbeßert, und zusammen geflicktes wesen ist, darinnen kein Bestand zu hoffen, könnte gedachtes werk dem hiesigen orgellmacher an ein gewißes Geld angeschlagen werden, weil nichts hievon zu gebrauchen steht, als etwan das befindliche metall, wiewohl es besser müßte legiert werden.

Ohne die Cost, Zinn und Bley, dörfte sich belaufen uff 950 Rtlr.“

Zweiter Entwurf:

„Disposition wie das Orgelwerck auff's beste könnte gemacht werden

Ins Ober Manual

- | | |
|--|---|
| 1. Principal 8 f. ins gesicht von Zinn | anstatt des Gedackts |
| 2. Quintaden 16 f. Metall | 4. Kleingedackt 4 f. |
| 3. Flachflöte 8 f. | 5. Gemshorn 2 f. |
| 4. Grobgedackt 8 f. weiter Mensur | 6. Nasat gedackt 3 f. |
| 5. Octav 4 f. | 7. Mixtur 3fach 1/2ellicht |
| 6. Supoctav 2 f. | 8. Trombet 8 f. |
| 7. Quinta 3 f. | 9. Schallmey 4 f. |
| 8. Sexta | |
| 9. Mixtur 4fach ellicht | Ins Pedal |
| 10. Fagott 16 f. | 1. Principal 16 f. ins Gesicht von Zinn |

Ins ander Clavir

- | | |
|---|-----------------|
| 1. Principal 4 f. ins Gesicht von Zinn | 4. Mixtur 6fach |
| 2. Quintaden 8 f. | 5. Posaun 16 f. |
| 3. Grobgedackt still und lieblich 8 f.
oder aber ein Violdigamb von 8 f. | 6. Trombet 8 f. |
| | 7. Cornet 2 f. |

Hierzu lauter Springladen, 5 Blasebälge und das Clavir disponirt wie bräuchlich. Ohne die Kost, Zinn und Bley, dörfte sich das Werk belaufen uff 1500 Rtlr.“

⁵⁴ Ebenda, B. XXV. J. 1., S. 254–255'.

Nach dem 14. Sonntag nach Trinitatis 1697 begannen die Bauarbeiten.⁵⁵ Bereits im Februar war die große Windlade nach Ruhla verkauft worden.⁵⁶ Am 30. Dezember 1697⁵⁷ wurde der Kontrakt durch Johann Christoph Zerbst, Johann Ernst Avemann, Johann Friedrich Creuznacher und Georg Christoph Sterzing geschlossen. In ihm ist erstmals von einem „neuen Werk“ die Rede. „Es verspricht . . . ermelter Stertzing das ganze Orgelwerk nach der unter des hiesigen Organisten Hn. Johann Christoph Bachen handt und seiner des Stertzings eigenhändiger Unterschrift hierbey gefügten nach und nach beliebten und zu verfertigen bewilligter Disposition gut tüchtig und untadelhaft zu verfertigen.“⁵⁸ Vom gleichen Tage datieren Johann Christoph Bachs in sechs Punkten formulierte Änderungsvorschläge,⁵⁹ die in der von Sterzing am 12. Januar 1698 fertiggestellten Disposition⁶⁰ berücksichtigt sind.

Damit war ein entscheidender Schritt getan. Es konnte – etappenweise – weiter gebaut werden. Am Feste der Heimsuchung Mariae 1698 notierte der Kirchner: „an diesem Tage ist die neue Orgel zum erstenmahl geschlagen worden“.⁶¹ Es kann sich dabei aber nur um einen Teil der Orgel gehandelt haben. Am 2. April 1701 wurden „Cymbeln“ im Werte von 2 Rthlr. 6 fl. aus Nürnberg gekauft.⁶² Am 7. Dezember 1701 sind dem Orgelbauer 5 Rthlr. 15 fl. zum Beitrag der Reisekosten nach Magdeburg gezahlt worden,⁶³ wo er möglicherweise Orgeln Arp Schnitzers besichtigen wollte. In Zusammenhang mit Besoldungsfragen schreibt Johann Christoph Bach am 8. November 1701 davon, daß „das neue Orgelwerck immer mehr und mehr zur Vollkommenheit“ gelange.⁶⁴ Aber er selbst erlebte die Fertigstellung nicht mehr. Der vordem in Magdeburg tätige Johann Bernhard Bach wurde sein Nachfolger, die Orgel erst 1707 endgültig vollendet und durch den Gothaer Kapellmeister Christian Friedrich Witt abgenommen. Der Prospekt wurde wohl erst 1719 fertiggestellt, wie den Schnitzarbeiten zu entnehmen ist.

Doch kehren wir in das Jahrzehnt von Bachs Kindheit zurück, um musikalische Aufführungen zu nennen, die der Knabe Sebastian miterlebt haben könnte. Die Passions-Lektionen erstrecken sich auf die Zeit zwischen Montag nach Estomihi bis Karfreitag. Am Karfreitag 1685 notierte der Kirchner: „NB ist gleichwohl wie sonst mit dem Geleuth Passion gesungen und gelesen.“ Für die folgenden Jahre gibt es keine Hinweise. Erst 1696 heißt es:

„Heut ist die Passion nicht gesungen worden, sondern ward gehalten: Komm H. Geist: O wir armen Sünder: drauff Christus der uns selig macht: Nach diesem ward die Passion halb gelesen, hernach gesungen: Herzliebster Jesu was hast du: darauff die andere Helfft der Passion gelesen, worunter der Herr Hofpr. uff die Cantzel gangen . . .“⁶⁵

⁵⁵ Tagebuch, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

⁵⁶ Stadtarchiv Eisenach, Orgelbaurechnung 1696–1707, S. 27.

⁵⁷ C. Freyse, *Johann Christoph Bach*, BJ 1956, S. 43, gibt irrtümlich den 30. Oktober an.

⁵⁸ Superintendentur-Archiv Eisenach, B. XXV. J. 1., S. 183/184.

⁵⁹ Ebenda, B. XXV. J. 1., S. 187/187'.

⁶⁰ Ebenda, B. XXV. J. 1., S. 185/186.

⁶¹ Tagebuch, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

⁶² Stadtarchiv Eisenach, Orgelbaurechnung 1696–1707, S. 27.

⁶³ Orgelbaurechnung (wie Fußnote 62).

⁶⁴ Superintendentur-Archiv Eisenach, B. XXV. B. 1., S. 39.

⁶⁵ Tagebuch, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

1696 wird eine Motette „Mir hast du Arbeit gemacht“ erwähnt. Erst 1699 „ist die Passion wiederum zu singen angefangen worden“. 1702 wurde auch „musicirt“.

Der Ablauf des Gottesdienstes anlässlich der Erbhuldigung am 14. März 1688 mag stellvertretend für ähnliche Veranstaltungen und deren Symbolik mitgeteilt werden⁶⁶: Das Glockenläuten begann eine Dreiviertelstunde vor dem Gottesdienst. Zuerst wurde nur „gepimpelt“, dann mit der großen Glocke und schließlich mit dem ganzen Geläut „ausgeläuthet“.

„Darauf versammelten sich alle Mannspersonen in die Kirche: die H. Geistlichen hier und vom Land ins Chor, die fremden Schulmeister auch selbst hin uff die gesetzten Bänke. Derauff ward eine Intrade von Trompeten, Geigen und Orgel gemacht, nach diesem Komm H. Geist erfüll: -org.Choral. Nun lob mein Seel den Herren, Past. inton. Wir loben: Coll., darauff der 21. Psalm gelesen - darauf wieder ein Motet - Liebster Jesu. Predigt H. Sup. 1. B. d. Könige 9 V 5-6, nach der Pr. Music: Coll. u. Segen, Verleih uns Frieden gn. gesungen.“

Eisenach befand sich zur Zeit des jungen Johann Sebastian Bach in einer wirtschaftlich, politisch und musikalisch aufsteigenden Phase. Bedeutendster Faktor im Musikleben und zugleich derjenige mit der größten Ausstrahlung war wohl der Schülerchor. Ihn konnte man in fast allen Gottesdiensten und zweimal wöchentlich auch auf den Straßen der Stadt hören. Den Mitgliedern des Chores muß die Beschäftigung mit Musik entscheidende Anregungen für ihr späteres Leben vermittelt haben. Die Stadtpfeifer waren tüchtige Handwerker und verstanden sich in zunehmendem Maße als den Hofmusikern ebenbürtig. Rein quantitativ stand die Hofmusik demgegenüber etwas zurück. Bei besonderen Anlässen kam es zum gemeinsamen Musizieren aller drei Gruppen. Die schöpferischen Persönlichkeiten jener Jahre waren vor allem Johann Christoph Bach und Daniel Eberlin. Deren Werke hat der junge Johann Sebastian Bach mit aufführen helfen. Das Aufblühen der höfischen Musikpflege unter Herzog Johann Wilhelm aber erlebte er allerdings schon aus der Ferne.

⁶⁶ Ebenda.

Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Merkwürdig unterbelichtet und ambivalent erscheint das Bild, das die Musikgeschichtsschreibung von dem ältesten Sohn des Eisenacher Stadtpfeifers Johann Ambrosius Bach entworfen hat.¹ Im Prinzip stützt es sich lediglich auf die wenigen Mitteilungen, die Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola in den Ende 1750 in Berlin „zusammengestoppelten“ Nekrolog auf Johann Sebastian Bach aufgenommen haben²:

„Johann Sebastian war noch nicht zehen Jahr alt, als er sich, seiner Eltern durch den Tod beraubt sahe. Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem ältesten Bruder Johann Christoph, Organisten daselbst, und legte unter desselben Anführung den Grund zum Clavierspielen. Die Lust unsers kleinen Johann Sebastians zur Musik, war schon in diesem zarten Alter ungemeyn. In kurtzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht. Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, alles Bittens ohngeachtet, wer weis aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem bloß mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen, und das nur in Pappier geheftete Buch im Schrancke zusammen rollen konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus, und schrieb es, weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten, war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich, insgeheim mit ausnehmender Begierde, zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm. Ein Geiziger dem ein Schiff, auf dem Wege nach Peru, mit hundert tausend Thalern untergegangen ist, mag uns einen lebhaften Begriff, von unsers kleinen Johann Sebastians Betrübniß, über diesen seinen Verlust, geben. Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben, wieder. Aber hat nicht eben diese Begierde in der Musik weiter zu kommen, und eben der, an das gedachte Buch, gewandte Fleiß, zufälliger Weise vielleicht den ersten Grund zu der Ursache seines eigenen Todes geben müssen? wie wir unten hören werden.

Johann Sebastian begab sich, nachdem sein Bruder gestorben war, in Gesellschaft eines seiner Schulcameraden, Namens Erdman, ... nach Lüneburg, auf das dasige Michaels-Gymnasium.“

Diese Anekdote, der die zeitübliche teleologische Komponente³ nicht fehlt – der augenschädigende Eifer im Studieren und Abschreiben legte schon in frü-

¹ Dies beklagt Robert Musiol (vgl. Fußnote 17) schon 1870. 1966 verbucht Hans Engel (*Musik in Thüringen*, Köln/Graz 1966 = Mitteldeutsche Forschungen. 39. S. 232) die Bache in Ohrdruf lediglich unter „Meister in kleinen und kleinsten Orten“. Daß im 1982 erschienenen Krit. Bericht NBA V/10 dem Ohrdrufer Johann Christoph Bach die Lebensdaten seines bekannteren Eisenacher Namensvetters zugeordnet werden, ist eine kleine, aber bezeichnende Fehlleistung.

² Dok III, S. 81 f. Vgl. auch Dok III, Nr. 637 und 803.

³ Vgl. C. Dahlhaus, *Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie*, in:

her Kindheit den Keim für die Krankheit, die zum vorzeitigen Tode des Thomaskantors führen sollte –, zeichnet bildkräftig die Höhen und Tiefen, die der junge Johann Sebastian durchleben mußte: Seinen Unmut über das Vorenthalten der heißersehnten Handschrift, Furcht und Vorsicht bei der „unschuldigen“ Entwendung und illegalen Abschriftnahme, den Schmerz über den Verlust der unter so großen Mühen hergestellten Kopie, die Langzeitwirkung der unterlassenen Rückgabe. Andererseits leidet die Glaubwürdigkeit des keineswegs nebensächlichen Berichts unter der Fehlerhaftigkeit der andeutungsweise einbezogenen Lebensdaten des älteren Bruders, zumal die Vermutung naheliegt, die Erzählung gehe in der vorliegenden Form auf Johann Sebastian Bach zurück – einschließlich dieser chronologischen Hinweise.

Eine solche Annahme ist jedoch keinesfalls haltbar. Johann Sebastian wußte sehr wohl, daß sein ältester Bruder nicht 1699 oder 1700 gestorben war, auch wenn ihm 1735, als er den „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ skizzierte,⁴ exakte Daten nicht zur Verfügung standen. Derartiges galt aber auch für seinen „fratello diletissimo“ Johann Jacob Bach, und doch ist hier sogar aktenmäßig nachweisbar, daß Johann Sebastian mindestens dessen Sterbejahr gekannt hat.⁵ Da C. P. E. Bach bei der Abfassung des Nekrologs mit ziemlicher Sicherheit das – inzwischen verschollene – Original des „Ursprungs“ zu Rate gezogen hat,⁶ müssen die Irrtümer über seinen Oheim Johann Christoph allein ihm zur Last gelegt werden. Aus den korrekten – wengleich nicht mit Jahreszahlen versehenen – Angaben des „Ursprungs“ über die Söhne Johann Christoph Bachs hätte C. P. E. Bach ersehen müssen, daß jener nicht schon 1699 oder 1700 gestorben sein konnte. Daß der 1714 geborene C. P. E. Bach die Anwesenheit seines Veters Johann Bernhard in Weimar und Köthen (1715 bis 1719)⁷ nicht besonders zur Kenntnis genommen hat, ist noch zu verstehen; an den mehrjährigen Aufenthalt von dessen jüngerem Bruder Johann Heinrich in Leipzig (1724 bis 1727 oder 1728)⁸ hätte er sich aber sehr wohl erinnern können und bemerkt haben müssen, daß dieser Sohn Johann Christoph Bachs nicht 1700 oder noch früher geboren war.

Da die Unsicherheit in der Überlieferung also allein auf das Konto C. P. E. Bachs zu setzen ist, sollte sie nicht dazu verleiten, die gesamte Anekdote in das Reich der Fabel zu verweisen. Ihr Kern – Restriktionen und deren Umgehung – deckt sich mit mancherlei Berichten des 18. Jahrhunderts über Frühbegabte und deren Anfangsschwierigkeiten bei dem Versuch, aus ihrer Berufung einen Beruf zu machen. Die scheinbar übermäßig akzentuierte Hartherzigkeit des Bruders entspricht einem Erziehungsideal, das Kindheit und Erwachsenendasein strikt zu trennen beabsichtigte und den Heranwachsenden vorwitzige Blicke hinter den Vorhang so lange wie möglich verwehrte. Noch zwei

Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, Kassel etc. 1983, S. 58 ff., sowie J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. XV.

⁴ Dok I, Nr. 184.

⁵ Dok II, Nr. 118.

⁶ Vgl. BJ 1961, S. 82 f., 86 f. (H.-J. Schulze).

⁷ Dok II, Nr. 277; vgl. auch BJ 1949/50, S. 108 ff. (H. Löffler).

⁸ Dok II, Nr. 191, sowie insbesondere BJ 1979, S. 61 ff. (H.-J. Schulze).

Jahrhunderte später hatte sich hieran wenig geändert, wie Stefan Zweigs „Erinnerungen eines Europäers“ erkennen lassen⁹:

„Wir sollten vor allem erzogen werden, überall das Bestehende als das Vollkommene zu respektieren, die Meinung des Lehrers als unfehlbar, das Wort des Vaters als unwidersprechlich, die Einrichtungen des Staates als die absolut und in alle Ewigkeit gültigen. Ein zweiter kardinaler Grundsatz jener Pädagogik, den man auch innerhalb der Familie handhabte, ging dahin, daß junge Leute es nicht zu bequem haben sollten. Ehe man ihnen irgendwelche Rechte zubilligte, sollten sie lernen, daß sie Pflichten hatten und vor allem die Pflicht vollkommener Fügsamkeit. Von Anfang an sollte uns eingeprägt werden, daß wir, die wir im Leben noch nichts geleistet hatten und keinerlei Erfahrung besaßen, einzig dankbar zu sein hatten für alles, was man uns gewährte, und keinen Anspruch, etwas zu fragen oder zu fordern.“

... Ob wir uns in der Schule wohl fühlten oder nicht, war ohne Belang. Ihre wahre Mission im Sinne der Zeit war nicht so sehr, uns vorwärtszubringen, als uns zurückzuhalten, nicht, uns innerlich auszuformen, sondern dem geordneten Gefüge möglichst widerstandslos einzupassen, nicht, unsere Energie zu steigern, sondern sie zu disziplinieren und zu nivellieren.

Ein solcher psychologischer oder vielmehr unpsychologischer Druck auf eine Jugend kann nur zweierlei Wirkung haben: er kann lähmend wirken oder stimulierend ... Ich persönlich danke diesem Druck eine schon früh manifestierte Leidenschaft, frei zu sein, ... und dazu einen Haß gegen alles Autoritäre, gegen alles ‚Von oben herab‘-Sprechen, der mich mein ganzes Leben lang begleitet hat.“

So gesehen, ist es durchaus denkbar, daß Johann Sebastian Bach die unrechtmäßig angefertigte Abschrift propter consequentiam tatsächlich erst nach dem Tode seines Bruders zurückbekommen hat, also nach 1721. Für manchen Forscher hat diese – zumindest unbewußt eingeräumte – Möglichkeit sozusagen den Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen Johann Sebastian Bach und seinem unerbittlichen Erzieher suggeriert. Eine solche Deutung entspricht auch durchaus Johann Sebastian Bachs kritischer und eigenständiger Haltung gegenüber jedweder Autorität und Obrigkeit – aber sie deckt sich nicht mit den familiären Tatsachen. Allein die gegenseitige Übernahme von Patenschaften (1708 und 1713) sowie die Entsendung von zwei Söhnen Johann Christoph Bachs in die Ausbildung durch Johann Sebastian (1715 und 1724) sind Umstände,¹⁰ die gegen die Annahme eines gespannten Verhältnisses sprechen.

Ein vorübergehendes Abreißen der Verbindungen zwischen Johann Sebastian Bach und seinen Ohrdruffer Verwandten ließe sich – neben dem bereits erwähnten Mangel an exakten Daten im „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ – allenfalls der merkwürdigen Tatsache entnehmen, daß in den Erfurter Akten über den versuchten Rechtsstreit um die Lemmerhirsche Erbschaft noch 1722 von keiner Prozeßpartei das im Vorjahr erfolgte Ableben Johann Christoph Bachs berücksichtigt worden ist.¹¹ Da die Akten aber ohnehin unvollständig erhalten sind, ist diese Beobachtung nur bedingt brauchbar. Immerhin scheinen die Beziehungen der Ohrdruffer Bache nach Leipzig tatsächlich nicht so eng gewesen zu sein wie etwa diejenigen nach Franken. Hier

⁹ St. Zweig, *Die Welt von gestern* (Stockholm 1944), Ausgabe Berlin 1981, S. 49 ff.

¹⁰ Vgl. Dok II, Nr. 42, 59, 191 und 277.

¹¹ Vgl. Dok II, Nr. 112, sowie Dok I, S. 29 f.

dürften allerdings historische, geographische und verwaltungsrechtliche Gründe mitspielen. Zwanglos könnte sich so erklären, daß Johann Sebastian Bachs Version des „Ursprungs der musicalisch-Bachischen Familie“ sowie die von ihr abgeleiteten Stammbäume – „Kittel“, „Korabinsky“ und „Horstig“ – keine Daten zu Johann Christoph Bach enthalten, wohl aber diejenigen aus Ohrdruf selbst, aus Lahm/Itzgrund und ehemals wohl auch aus Schweinfurt entsprechende Angaben aufweisen.¹²

Mit derartigen Überlegungen ist die angedeutete Ambivalenz des Bildes von Johann Sebastian Bachs ältestem Bruder noch nicht aus der Welt geschafft. Zeitgenössische Urteile stehen sich unvermittelt gegenüber. In dem kurzen, von Johann Sebastian Bach aber offenbar gutgeheißenen Artikel in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732 wird expressis verbis gesagt, Johann Sebastian habe „bey seinem ältesten Bruder, Hrn. Johann Christoph Bachen, gewesenem Organisten und Schul-Collegen zu Ohrdruff, die ersten Principia auf dem Clavier erlernt“.¹³ Nichtachtung spricht dagegen aus einer brieflichen Äußerung C. P. E. Bachs vom 13. Januar 1775 gegenüber Johann Nikolaus Forkel in Göttingen in ihrer an das „Rosenkavalier“-Finale anklingenden Diktion: „Des seeligen Unterrichts in Ohrdruff mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben und weiter nichts.“¹⁴

Die letztgenannte Äußerung könnte als Leitmotiv für das Maß an Aufmerksamkeit gelten, das die Bach-Forschung bisher Ohrdruf und damit auch Johann Christoph Bach gewidmet hat. Im Hintergrund mag zusätzlich ein Gedanke stehen, den Christian Friedrich Daniel Schubart schon 1788 in die Worte faßte, „alle große musikalische Genie's“ seien „Selbstgelehrte“,¹⁵ hätten daher im Prinzip keinen Lehrer nötig. Das im Verhältnis gesehen reichste Material über Johann Christoph Bach findet sich in älteren Veröffentlichungen, allen voran Carl Heinrich Bitters *Bach-Biographie* in ihrer 2. Auflage von 1880 und 1881.¹⁶ Eine Vorauspublikation von 1870 konnte die von Bitter gesammelten Unterlagen bereits heranziehen.¹⁷ Weder Bitter noch kurz nach ihm Philipp Spitta¹⁸ hatten sich allerdings selbst nach Ohrdruf bemüht; sie begnügten sich mit schriftlichen Auskünften, die der damalige Stadttratsassistent und spätere Sekretär Heinrich Gustav Staudigel ihnen auch in reichem Maße zukommen ließ. Spätere Arbeiten, etwa von Friedrich Thomas (1898–1900),¹⁹ Charles Sanford

¹² Vgl. Dok I, S. 261; Dok III, S. 523 und 543; BJ 1961, S. 82 ff. (H.-J. Schulze), sowie A. Lorenz, *Ein alter Bach-Stammbaum*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 82, 1915, S. 281 f.

¹³ Dok II, Nr. 323.

¹⁴ Dok III, Nr. 803.

¹⁵ Dok III, S. 437.

¹⁶ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach. Zweite umgearbeitete und vermehrte Aufl.*, (Dresden 1880 und) Berlin 1881, Reprint Leipzig 1978, Bd. 4, S. 40 ff. Die dort wiedergegebenen Schriftstücke aus dem Stadtarchiv Ohrdruf sind nicht mehr nachweisbar; möglicherweise sind sie nach 1870 kassiert worden.

¹⁷ R. Musiol, *Johann Christof Bach, der erste Lehrmeister von Johann Sebastian Bach*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1, 1870, S. 417 f.

¹⁸ Spitta I, S. 181 ff.

¹⁹ F. Thomas, *Der Stammbaum des Obrdruffer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach*, in: *Jahresbericht des Gräfllich Gleichenschen Gymnasiums ... zu Ohrdruf für das*

Terry (1929)²⁰ und Conrad Freyse (1957)²¹, sowie vor allem eine Reihe lokalhistorischer Aufsätze²² aus dem Gedenkjahr 1950, erschlossen jeweils neues Material, richteten ihren Blick jedoch vorzugsweise auf die Belange Johann Sebastian Bachs, so daß dessen Bruder auch hier wieder zurückstehen mußte. Gleiches gilt für die ausführliche Studie, die Eduard Lux 1926 der Orgel der Ohrdruffer Michaeliskirche angedeihen ließ.²³ Ihm ging es in erster Linie um das Instrument, auf dem der junge Johann Sebastian zwischen 1695 und 1700 seine ersten Versuche unternommen haben könnte, und weniger um die berufliche Situation Johann Christoph Bachs in den drei Jahrzehnten seines Ohrdruffer Wirkens.

Angesichts dessen mag es gerechtfertigt sein, einmal eine Zusammenschau der verstreut publizierten wichtigsten biographischen Daten für Johann Christoph Bach zu geben und anschließend eine Antwort auf die Frage zu versuchen, ob dessen musikgeschichtliche Bedeutung sich auf die mehrfach erwähnte Erzieherrolle zwischen 1695 und 1700 beschränkt.

Biographisches

Die Selbstbiographie von 1700

Als wichtigstes lebensgeschichtliches Dokument zu Johann Christoph Bach muß nach wie vor die Autobiographie gelten, die der Ohrdruffer Personalchronik für Pfarrer, Kantoren, Lehrer einverleibt worden ist, deren Original aber schon bald nach seiner Auffindung (1872) auf unerklärliche Weise verschwand.²⁴ Die nach erhaltenen Abschriften veröffentlichten Neudrucke sind nicht fehlerfrei, korrigieren sich aber gegenseitig.²⁵ Hier der Wortlaut des bedeutsamen Schriftstücks:

Schuljahr 1898/99, Ohrdruf 1899, S. 17 ff.; ders., *Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdruffer Schulzeit, aus der Matrikel des Lyceums geschöpft*, in: Jahresbericht, a. a. O., 1899/1900, Ohrdruf 1900, S. 3–16.

²⁰ C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*, Leipzig 1929.

²¹ C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette. Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph und seine Nachkommen*, Eisenach und Kassel 1957.

²² A. Örtel, *Johann Sebastian Bach in Ohrdruf*, in: Bach in Thüringen, Berlin 1950, S. 67 f.; (F.) Reinhold, *Die Bache in Ohrdruf*, ebenda, S. 119–126; E. W. Reichardt, *Die Bache in Thüringen*, ebenda, S. 147–189, besonders S. 174 ff.; *Festschrift zum Bachjahr 1950. Hrsg. vom Bachausschuß der Stadt Ohrdruf*, Ohrdruf (1950), darin: A. Oertel, *Johann Sebastian Bach in Ohrdruf*, S. 7–10; J. Böttcher, *Bachstätten in Ohrdruf*, S. 11 f.; *Selbstbiographie des Joh. Christoph Bach, dem Gründer der Ohrdruffer Bache*, S. 12 f.; F. Reinhold, *Die Musik-Bache in Ohrdruf*, S. 14–16.

²³ E. Lux, *Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf zur Zeit des Aufenthalts Johann Sebastian Bachs daselbst, 1695–1700*, BJ 1926, S. 145–155.

²⁴ Spitta I, S. 183; Thomas, a. a. O. (vgl. Fußnote 19), 1898/99, S. 18; Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 110 f.

²⁵ Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 83 f.; *Festschrift*, a. a. O. (vgl. Fußnote 22), S. 12 f. J. C. Bachs Niederschrift wurde bereits herangezogen von (J. G. Brückner), *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Hertzogthum Gotha, III. Theil, Zehntes Stück*, Gotha 1762, Kapitel VI. *Von denen Kirchen und Schulen zu Ohrdruff*.

„Ich am Ende benannter bin ehrlichermaßen gebohren zu Erfurth ao 1671 den 16. Junij. Mein Vater Joh. Ambrosius Bach ist damals gewesen Stadt Musicus daselbst, die Mutter Elisabetha, gebohrne Lemmerhirtin, beyde nun Seelig; diese meine liebe Eltern haben mich bald zur heil. Tauffe befördern lassen. Mein Taufpathe ist gewesen Herr Christoph Herthumb, Hochgräfl. Schwartzb. Küchenschreiber, auch Hoff- und Stadt Organist in Arnstadt.

Alß nun mein Seel. Vatter in Obenbemeldeten Jahr nachen Eisenach von E. E. wohlw. Rath daselbst vociret worden, so bin ich alda zur Schule und Christenthumb erzogen. Nachdem mich nun biß in daß 15te Jahr meines Alters in der Schule aufgehalten, hat mich mein Vater, weiln zur Music eine bessere beliebung alß zum Studirn getragen, nachen Erfurth zu dem damaligen Organisten bey d. Prediger Gemeinde, Herrn Johann Pachelbeln verschickt, umb daß Clavier bey Ihm zu fassen, bey welchem mich auch in die 3 Jahre aufgehalten, in dem letzten Jahre meiner Lehre, aber bin ich zum Organisten St. Thomae beruffen worden, weiln aber eine Schlechte Besoldung und Orgelwerk, an welchem letzteren mir am meisten gelegen war, alda gehabt, habe mich zu gefallen meines Veters, des alten Organisten, nachen Arnstadt begeben und weiln Er Alters halber seine Dienste nicht wohl verrichten konte, solche so lange versehen, biß mich Gott hierher geführet, welches geschehen ao 1690. Da ich nach abgelegter Probe vom Hochgräfl. Consistorio alhier angenommen, und weiln damals keine lust zur Schularbeit gehabt, so ist auf hohe Verordnung dieselbe arbeit Herrn Joh. Günther Schneidern anvertraut worden. Ich aber bin bey dem Orgelwerck alleine blieben.

ao 1696 ist von E. E. und Hochlöbl. Magistrat von Gotha Vocation zugeschicket worden, zu der vacanten Organistenstelle, weiln aber die Zeit bey meinem Hierseyn allezeit gute Gewogenheit, So wohl von hohen alß niedrigen verspühret, habe mich nach anruffung Gottes resolviret lieber hier zu bleiben und mit der wenigen besoldung, nebst der addition, vorlieb zu nehmen.

Alß nun ao 1700 der collega sextae classis Kirchner worden, habe mich an dessen Stelle wiederumb angemeldet, weiln nun mein antecessor solche gleichfalls neben dem Organisten Dienst gehabt, alß ist mir vom Hochgräfl. Consistorio solche auch gegeben worden. Nachdem nun ein 4tel Jahr in Sexta classe laboriret, ist der Quintus Hr. Joh. Günther Schneider seelig verschieden, worauff auf hohe Verordnung des Hochgräfl. Consistorij ich in quintam classem translociret worden, alß nun confirmation von meiner gnädigen Herrschaft kam, bin ich auch ordentlich introduciret worden, wofür ich, weil es mein Wunsch war, Gott danke.

Auf befehl meines Hochgeehrten Herrn Superintendenten habe solches zur nachricht hergesetzt.

Johann Christoph
Bach.“

Ohrdruff d. 29. Decembr. 1700

*

Erfurt – Eisenach: Elternhaus und Schulbesuch

Geboren wurde Johann Christoph Bach in Erfurt höchstwahrscheinlich im Hause Junkersand 1 „Zur silbernen Tasche“, in dem die Familie Johann Ambrosius Bachs 1671 nachweislich wohnte.²⁶ Im selben Hause lebte seit 1670 Jo-

²⁶ *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 211 (O. Rollert). Der ehemals bedeutsame Renaissancehäuser aufweisende Junkersand verläuft als Uferstraße am „Breitstrom“ zwischen Schlösser- und Krämerbrücke; vgl. M. Timpel, *Straßen, Gassen*

hann Christian Bach (1640–1682), Mitglied und zuletzt Direktor der Erfurter Stadtmusikantenkompanie, mit seiner Familie.²⁷ Die Taufe fand am 18. Juni 1671 in der mittelalterlichen Kaufmannskirche (Ecclesia Mercatorum) statt;²⁸ als Pate fungierte (Johann) Christoph Herthum, ein Schwiegersohn des Arnstädter Stadtorganisten Heinrich Bach (1615–1692).

Herthum stammte aus Angelroda bei Arnstadt, wo er 1641 als Sohn eines „Inwohners und Musicanten“ geboren wurde. Als Organist und Küchenschreiber in Ebeleben tätig, heiratete er am 19. Mai 1668 Maria Catharina Bach (1651–1687), die ältere der beiden Töchter Heinrich Bachs. 1669 kam er nach Arnstadt, zunächst als Küchenschreiber und Hoforganist, 1692 bis 1711 dann zusätzlich als Stadtorganist tätig. Am 4. August 1674 kaufte er das Haus Zimmerstraße 18, das er vom 26. Februar 1677 bis zu seinem Tode (12. Februar 1720) bewohnte. Der 1679 verwitwete Heinrich Bach zog am 19. Februar 1683 zu seinem Schwiegersohn und verlebte in dessen Hause seine letzten Jahre.²⁹

Wenige Monate nach der Geburt Johann Christoph Bachs, am 12. Oktober 1671, erfolgte das Probespiel von Johann Ambrosius Bach „und Consorten“ zur Neubesetzung des Stadtpfeiferpostens in Eisenach. Johann Ambrosius Bach „nebst bey sich habenden Musicis“ wurden am 11. und 12. Oktober im Rathaus gespeist.³⁰ Kurze Zeit nach der erfolgreich verlaufenen Probe übersiedelte die Familie nach Eisenach.³¹ Im folgenden Jahr verkaufte Eva Barbara Lemmerhirt ihr Haus in Erfurt und zog zu ihrem Schwiegersohn Johann Ambrosius Bach, starb allerdings schon im Herbst 1673.³² Erinnerungen an diese seine Großmutter wird Johann Christoph Bach kaum bewahrt haben, eher an die bis zu ihrem Tode im Februar 1679 mit im elterlichen Haushalt lebende, körperlich und geistig behinderte Dorothea Maria Bach, die Schwester seines Vaters.

Schon 1661 hatten Johann Ambrosius und sein Zwillingsbruder Johann Christoph, die nach dem Verlust der Eltern zu ihren Verwandten nach Arnstadt übergesiedelt waren, an den Grafen Christian Günther von Schwarzburg-Arnstadt über die damals Achtjährige berichtet, daß „Absonderlich aber vnsre Schwester blöden Sinnes, vnd gegen andre Menschen zu rechnen, Vn förmlichen gestalt und thuns ist, dannhero Sie viel wartens vnd Große vffsicht

und Plätze von Alt-Erfurt in Vergangenheit und Gegenwart, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 45, 1929, S. 5 ff., besonders S. 98.

²⁷ Rollert, a. a. O. (vgl. Fußnote 26); vgl. auch S. Orth, *Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676–1749)*, BJ 1971, S. 106 ff.

²⁸ Thomas, a. a. O. (vgl. Fußnote 19), S. 19; BJ 1955, S. 103 (C. Freyse).

²⁹ J. G. Olearius, Leichenpredigt (und Curriculum Vitae) auf Heinrich Bach, Arnstadt 1692; *Arnstädter Bachbuch. Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt*, hrsg. von K. Müller und F. Wiegand, Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, Arnstadt 1957, S. 35 f., 150, sowie präzisierende Hinweise von Dr. Markus Schiffner, Halle/S. Herthums Tochter Catharina Dorothea verehel. Altmann stand am 10. März 1714 in Weimar Pate bei C. P. E. Bach. Vgl. auch *Bach-Fest-Buch Eisenach 1957*, S. 90 (G. Kraft).

³⁰ AfMw 15, 1958, S. 291 ff. (W. Braun).

³¹ BJ 1927, S. 134–136 (F. Rollberg); J. A. Bachs (vorläufiger) Dienstvertrag vom 12. Oktober 1671 im Kreisarchiv Eisenach, Abt. Stadtarchiv, B XXV C 1, Bl. 13–15; eine Randnotiz verweist auf einen „bescheid den 19. Apr. 1673“.

³² Rollert, a. a. O. (vgl. Fußnote 26), S. 206, 211; BJ 1967, S. 11, 14 (F. Wiegand).

bedarf“.³³ An diesem Zustand änderte sich nichts; daß „der Verstand nicht allerdings völlig bey ihr gewesen/ dazu auch das Gesicht blöde“ (= Sehschwäche), wird nach ihrem Tode besonders bemerkt, die Leichenpredigt nennt sie „ein einfältig Mensch/ die nicht wußte was Recht oder Linck/ sie war/ ein Kind“.³⁴ Da Johann Ambrosius Bach bereits 1668 einen eigenen Hausstand gründete, sein Bruder sich hingegen erst 1679 verheiratete, mußte ersterer die Schwester zu sich nehmen, als die Wege der Brüder sich trennten.

In den vierzehn in Eisenach verbrachten Jahren erlebte Johann Christoph Bach das Anwachsen der Kinderzahl bis auf sieben³⁵: Zwei Brüdern, Johann Balthasar (getauft 6. März 1673)³⁶ und Johann Jonas (5. Februar 1675), folgten zwei Schwestern, Marie Salome (29. Mai 1677) und Johanna Juditha (28. Januar 1680), und dann nochmals zwei Brüder, Johann Jakob (11. Februar 1682) und Johann Sebastian (23. März 1685). Den Tod des zehnjährigen Johann Jonas im Mai 1685 wird Johann Christoph noch unmittelbar miterlebt haben, nicht aber den der siebenjährigen Johanna Juditha ein Jahr darauf, und ebensowenig im April 1691 das Hinscheiden des 19jährigen Johann Balthasar, durch das sich die Zahl der Geschwister auf vier verminderte.

In den Jahren kurz vor und nach 1680 könnte Johann Christoph Bach jedenfalls das gleiche empfunden haben wie nachmals C. P. E. Bach in Leipzig: daß das elterliche Haus „einem Taubenhaus und dessen Lebhaftigkeit vollkommen glich“.³⁷ Die Zahl der Familienangehörigen wird hierfür ebenso bestimmend gewesen sein wie das Kommen und Gehen der Gesellen und Lehrlinge des Stadtpfeifers und dessen wechselnde Beanspruchungen in den Diensten der Stadt, der Kirche und des Hofes³⁸ sowie bei „Aufwartungen“ in und außerhalb der Stadt Eisenach.

Über den Schulbesuch Johann Christoph Bachs und seine Leistungen sind nur Mutmaßungen möglich. In den Listen der Eisenacher Lateinschule ist er in den Berichtsjahren 1681 bis 1683 in Quarta verzeichnet, 1684 und 1685 in Tertia, dann verließ er die Schule.³⁹ Daß er 1681 als Zehnjähriger, vielleicht auch schon 1680 in die Quarta aufgenommen wurde, läßt auf gute Veranlagung schließen; vorausgegangen war möglicherweise der Besuch einer deutschen Schule⁴⁰ und der erfolgreiche Abschluß dieses „Vorkurses“. Das lange Verweilen in Quarta scheint die Bemerkung der Autobiographie zu stützen, daß „zur

³³ Staatsarchiv Rudolstadt, Bestand Kanzlei Arnstadt, *Gr. 13 Nr. 1950*, Bl. 3–4; Arnstädter Bachbuch (vgl. Fußnote 29), S. 44; Rollert, a. a. O. (vgl. Fußnote 26), S. 195, 202.

³⁴ F. Rollberg, *Das Leichenbegängnis der Dorothea Maria Bach*, in: *Das Thüringer Fähnlein* 3, 1934, S. 716–719.

³⁵ C. Freyse, *Wieviel Geschwister hatte Johann Sebastian Bach?*, BJ 1955, S. 103–107. Die angegebenen Daten sind Taufdaten, keine Geburtsdaten.

³⁶ Ein Jahr später erwarb „Ambrosius Bach Haußman neben seinem Weibe vndt Kindern den 4. Apr. 1674.“ das Eisenacher Bürgerrecht.

³⁷ Dok III, S. 290.

³⁸ Vgl. BJ 1927, S. 148: Rücknahme einer Besoldungskürzung „in Ansehung, daß Er allezeit bey der Hoff Capelle mit musiciren muß sambt seinen Leuthen“ (23. Dezember 1687).

³⁹ H. Helmbold, *Die Söhne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule*, BJ 1930, S. 49 ff., besonders S. 54.

⁴⁰ Zu „deutschen Schulen“ in Eisenach vgl. *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearb. von

Music eine bessere beliebunge alß zum Studirn getragen“. Von den fünf heranwachsenden Söhnen Johann Christoph Bachs sollte später nur dem zweiten ein ähnlich kurzer Schulbesuch zuteil werden: Johann Bernhard Bach (1700–1743) verließ als 15jähriger die Schule, „weil der schwachen Memoriae wegen bey dem Studiren zu bleiben mein seel. Vater nicht vor rathsam gefunden“ (Autobiographie).⁴¹ Von derartigen Schwierigkeiten ist bei Johann Christoph Bach jedoch keine Rede.

Lehrstoff und Lehrerschaft in jenen Jahren, in denen zeitweilig fünf „Eisenacher Bache“ gleichzeitig die Lateinschule besuchten, unterscheiden sich kaum von der Situation, die ein Jahrzehnt später für Johann Sebastian Bach gilt. Lediglich bei der musikalisch wichtigsten Persönlichkeit besteht ein Unterschied: Als Kantor fungierte seit dem Frühjahr 1671 Johann Andreas Schmidt,⁴² der ein Dreivierteljahr vor Johann Ambrosius Bach seine Probe abgelegt und dann die Nachfolge des auf Drängen des Hofes emeritierten Theodor Schuchardt⁴³ angetreten hatte. Daß zwischen dem mit Johann Ambrosius Bach gleichaltrigen Kantor und dem ältesten Sohn des „Hausmanns“ ein guter Kontakt bestand und Johann Christoph Bach entsprechend seinen Fähigkeiten vokaliter und instrumentaliter eingesetzt und gefördert wurde, darf angenommen werden.

Der Zeitpunkt, zu dem Johann Christoph Bach die Lateinschule und damit Eisenach verließ, läßt sich nicht exakt bestimmen. Die Schülerlisten referieren in nicht genau zu definierender Weise über das jeweils abgelaufene Schuljahr, ohne Überschneidungen auszuschalten; so ist Johann Christophs jüngerer Bruder Johann Jonas noch in einer Liste von 1686 aufgeführt, obwohl er schon im Mai 1685 gestorben war. Unter diesen Umständen könnte angenommen werden, daß Johann Christoph die Schule bereits 1684 verlassen hätte, um nach Erfurt zu gehen. Dem steht allerdings entgegen, daß in Erfurt seit Juli 1682 die Pest wütete und erst im November 1684 endgültig erlosch.⁴⁴ Die Angabe der Autobiographie über den Schulbesuch „bis in das 15te Jahr“ dürfte demzufolge zutreffen, und der Abgang wird nach dem 16. Juni 1685 erfolgt sein, als Johann Christoph Bach sein 14. Lebensjahr vollendet hatte. Dieser kann somit noch zugegen gewesen sein, als sein jüngster Bruder Johann Sebastian geboren und getauft wurde.

Erfurt: Bei Johann Pachelbel

Eine Rückkehr in seine Geburtsstadt schien sich für Johann Christoph Bach bereits im Frühjahr 1684 anzubahnen. In Erfurt hatte die Pestepidemie auch

H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 8.), S. 52, Nr. 202.

⁴¹ C. Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 85.

⁴² C. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Dissertation (masch.-schr.), Halle/S. 1975, S. 170 ff.

⁴³ W. Braun, *Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert*, AfMw 15, 1958, S. 291 ff. Eisenach war seit 1662 Sitz eines „absonderlichen Hofstaats“, wurde aber erst 1671 selbständig; 1672 wurde die Hofhaltung von Marksuhl nach Eisenach verlegt. Schuchardt lebte noch bis 1677 (begr. 25. Juni).

⁴⁴ DTB II/1, S. XVIII f. (A. Sandberger).

unter den Musikern Opfer gefordert, und der Erfurter Rat versuchte, Johann Ambrosius Bach für die „Musicalische Compagnie“ zurückzugewinnen. Dieser war durchaus entschlossen, das Angebot anzunehmen, da die Eisenacher Verhältnisse sich zunehmend als problematisch erwiesen und die Versorgung der achtköpfigen Familie nebst drei Gesellen und den Lehrjungen von der Besoldung allein kaum mehr möglich war. Nebeneinkünfte waren nur unregelmäßig zu erlangen, da die häufigen Landestrauern mit Musizierverboten verbunden waren, Akzidenzien bei Hochzeiten nicht im vorgeschriebenen Maße erhoben werden konnten und außerdem permanente Auseinandersetzungen mit der nichtprofessionellen Konkurrenz, den „Bierfiedlern“, geführt werden mußten. Johann Ambrosius Bachs am 2. April 1684 gestellte und am 21. April wiederholte Bitte um einen „guten Abschied“ wurde vom Rat am 26. April abschlägig beschieden, da Hof und Stadt mit ihm zufrieden seien und ihn nicht entbehren könnten; für die entgangenen Hochzeitsakzidenzien wurde eine kleine Ausgleichszahlung gewährt.⁴⁵

Konnte Johann Ambrosius Bach also nicht selbst nach Erfurt gehen, so schickte er doch bei nächster Gelegenheit seinen Ältesten zur Ausbildung dorthin. Bei wem Johann Christoph Unterkunft fand, läßt sich nicht sagen; zu denken ist in erster Linie an nahe Verwandte, wie Tobias Lemmerhirt (1639–1707), den gutsituierten Bruder von Johann Christoph Bachs Mutter, der sich am 16. Januar 1684 zum zweiten Mal verheiratet hatte und 1685 ein größeres Haus kaufte,⁴⁶ oder auch an den Vetter Johann Ambrosius Bachs, den Direktor der „Musicalischen Compagnie“ Johann Egidius Bach (1645–1716), der ebenfalls 1685 zum Hauskauf geschritten war und ein bis dahin Tobias Lemmerhirt gehörendes Anwesen erworben hatte.⁴⁷ Schließlich kann aber auch damit gerechnet werden, daß Johann Christoph bei seinem Lehrer Johann Pachelbel in Kost und Logis verdingt worden ist und auf diese Weise in sein Geburtshaus Junkersand 1 zurückkehrte, denn das Haus „Zur silbernen Tasche“ hatte Pachelbel 1684 den Erben des obenerwähnten Johann Christian Bach abgekauft.⁴⁸

Daß Johann Christoph Bach seine offenbar schon früh zutage getretene musikalische Begabung unter der Obhut eines Mannes wie Johann Pachelbel zur Entfaltung bringen konnte, der – gemessen an der Mehrzahl der bodenständigen und wenig begüterten Thüringer Musiker – als weitgereist und welterfahren zu gelten hatte,⁴⁹ war zweifellos ein Glücksfall. Hinzu kam die mehrjährige Bekanntschaft der Bach-Familie mit dem geborenen Nürnberger. Pachelbels Eisenacher Wirken als Organist der Hofgottesdienste und Mitglied der Hofkapelle war zwar nur von kurzer Dauer (die belegbaren Grenzdaten sind der 4. Mai 1677 und der 18. Mai 1678),⁵⁰ reichte aber offenbar aus, um eine dauerhafte Verbindung anzuknüpfen. Daß sie in dieser Zeit zustande kam und nicht

⁴⁵ BJ 1927, S. 144–146 (F. Rollberg). Der abschlägige Bescheid des Eisenacher Rates an den Rat zu Erfurt vom 26. April 1684 im Stadtarchiv Eisenach, B XXV B 1, Bl. 9.

⁴⁶ BJ 1967, S. 16 f. (F. Wiegand).

⁴⁷ Ebenda sowie Rollert, a. a. O. (vgl. Fußnote 26), S. 210 f.

⁴⁸ Rollert, a. a. O., S. 208.

⁴⁹ Vgl. MGG, Art. *Pachelbel* (H. H. Eggebrecht). Über Pachelbels Aufenthalt in Wien Anfang der 1670er Jahre fehlen noch immer nähere Aufschlüsse.

⁵⁰ Spitta I, S. 106; DTÖ VIII/2, S. VI (H. Botstiber).

etwa auf ältere Kontakte zurückgeht, läßt sich daran ablesen, daß Pachelbel nicht bei der kurz nach seinem Eisenacher Amtsantritt geborenen Tochter Marie Salome Pate stand, wohl aber (und zwar zusammen mit Georg Christoph Bach aus Schweinfurt) bei dem als nächstem geborenen Kind des Stadtpfeiferehepaares, der Tochter Johanna Juditha. Bei dieser Taufe am 28. Januar 1680 konnte Pachelbel allerdings nicht zugegen sein und mußte sich – ebenso wie Johann Ambrosius' Bruder Georg Christoph – vertreten lassen;⁵¹ nach Eisenach kam er erst wieder im Mai 1680 anläßlich einer Festmusik, bei der außer ihm und dem Stadtorganisten Johann Christoph Bach (1642–1703) Musiker aus Gotha, Jena, Kassel sowie Johann Ambrosius Bach mit seinen Leuten mitwirkten.⁵²

Pachelbels Bitte um Entlassung aus dem Eisenacher Dienst war bedingt durch die nach dem Tode des Herzogs Bernhard von Sachsen-Jena (3. Mai 1678) einsetzende Landesträuer; die ihm vom Kapellmeister Daniel Eberlin (1647 bis 1713/15) ausgestellte „Universal-Recommendation“⁵³ zeigt, daß man sich im besten Einvernehmen trennte. Die alsbald – am 19. Juni 1678 – übernommene Organistenstelle⁵⁴ an der Compenius-Orgel⁵⁵ der Erfurter Haupt- und Ratskirche, der Predigerkirche, muß Pachelbel sehr zugesagt haben, da er sie zwölf Jahre lang behielt. Auch als Frau und Kind 1683 der Pest zum Opfer fielen, blieb er in Erfurt, wagte ein Jahr später (14. August 1684) einen neuen Ehebund, kaufte, wie schon erwähnt, ein Haus, bildete Schüler aus und begann mit der Veröffentlichung eigener Kompositionen.⁵⁶

In den Zeitraum, in dem Johann Christoph Bach Pachelbels Unterricht genoß, fiel die Geburt des Sohnes Wilhelm Hieronymus Pachelbel (getauft am 29. August 1686), des nachmaligen Spielgefährten und Freundes von Johann Gottfried Walther (1684–1748), der im nahegelegenen Haus Junkersand 3 zur Welt gekommen war.⁵⁷ Auch die Geburt von Pachelbels Tochter Amalia⁵⁸ am 29. Oktober 1688 wird Johann Christoph Bach noch zur Kenntnis gekommen sein, wenn auch nicht sicher ist, ob er zu dieser Zeit noch von Pachelbel unterrichtet wurde.

Hinsichtlich des für Johann Christoph Bach maßgeblichen Zeitabschnittes ist darüber hinaus zu erwähnen, daß von Sondershausen aus Schritte unternommen wurden, um Pachelbel als Organisten für die Stadtkirche St. Trinitatis zu gewinnen. Dieser schickte am 22. August 1686 eine schriftliche Absage, indem

⁵¹ BJ 1927, S. 142 f. (F. Rollberg); BJ 1955, S. 104 f. (C. Freyse).

⁵² Oefner, a. a. O. (vgl. Fußnote 42), S. 13, 80, 160 f.

⁵³ Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 245.

⁵⁴ Wortlaut der Bestallungsurkunde aus dem Archiv der Predigerkirche Erfurt in DTÖ VIII/2, S. IX (H. Botsiber); vgl. auch Ziller, a. a. O. (Fußnote 60), S. 126 f.

⁵⁵ Ziller, a. a. O., S. 23–26, sowie AfMf 2, 1937, S. 64–68. Der Kontrakt mit Ludwig Compenius stammt vom 30. Dezember 1647. An der Orgel amtierte 1647 bis 1673 Johann Bach (1604–1673).

⁵⁶ Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 247, sowie MGG, Art. *Pachelbel*.

⁵⁷ Rollert, a. a. O. (vgl. Fußnote 26), S. 206 f.; Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 388; BJ 1971, S. 107 (S. Orth).

⁵⁸ Die vielseitig begabte und künstlerisch tätige Tochter Pachelbels starb schon 1715; vgl. DTB II/1, S. XIX (A. Sandberger).

er auf einen Revers hinwies, der ihn zum Verbleiben auf der Erfurter Stelle verpflichtete und ihm eine Verbesserung seiner Einkünfte eingetragen habe.⁵⁹ Johann Pachelbels Erfurter Schüler,⁶⁰ wenigstens die prominenteren unter ihnen, wird Johann Christoph Bach in der einen oder anderen Weise kennengelernt haben. Dem Unterricht bereits entwachsen war sicherlich der um fünf Jahre ältere Johann Heinrich Buttstedt (1666–1727), der vom Frühjahr 1681 bis zum Herbst 1684 das Erfurter Ratsgymnasium besuchte, dann Organist an der Reglerkirche wurde, 1687 an die Kaufmannskirche wechselte und am 19. Juli 1691 als zweiter Nachfolger Pachelbels an die Predigerkirche kam. Nach eigener Angabe von 1716 hatte er dessen Unterricht „vor nun bald vierzig Jahren“ genossen, mit diesem also wohl bald nach Pachelbels Amtsantritt in Erfurt (1678) begonnen. Der mit Buttstedt gleichaltrige Nicolaus Vetter (1666–1734) ist hingegen erst relativ spät, nach dem Besuch des Gymnasiums in Rudolstadt (27. August 1683 bis 29. Oktober 1688), nach Erfurt gekommen und hier von Pachelbel unterrichtet worden; er wurde noch 1690 dessen Nachfolger an der Orgel der Predigerkirche und amtierte hier bis Ende Juni 1691. Für Johann Christoph Zahn (1668–1737), der 1690 Organist in Eisfeld wurde und später nach Hildburghausen ging, kann der Unterricht bei Pachelbel nur allgemein vor 1690 angesetzt werden. Gleiches gilt für Johann Christoph Graff (1669–1709), der vom Frühjahr 1683 bis zum Frühjahr 1690 Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums war, sich am 19. Mai 1690 an der Universität Erfurt inskribieren ließ und nach einigen Reisen 1695 Organist in Magdeburg wurde. Noch weniger an chronologischen Anhaltspunkten aufzufinden ist für Christoph Günther Kirchner (1669–1730), nachmals Organist und Lehrer in Bretleben am Kyffhäuser. Dagegen berichtet Johann Conrad Rosenbusch (1673 bis nach 1739, zuletzt nachweisbar als Organist in Glückstadt), er habe den Unterricht Pachelbels fünf Jahre in Erfurt und zwei Jahre in Stuttgart genossen; dies betrifft also den Zeitraum von 1685 bis 1692⁶¹ und legt Begegnungen mit Johann Christoph Bach nahe. Exakte Angaben hat auch Johann Valentin Eckelt (1673–1732), zuletzt Organist in Sondershausen, hinterlassen. Sein Tabulaturbuch *BB Mus. ms. 40035* (olim *Z 35*)⁶² enthält auf Bl. 10 den Vermerk „so weit bey Pachhelbeln gelernet in | Erfert Anno 1690 von Ostern an | biß nach Johanni darnach ist er weg gezogen | nach stuckhart daselbst er ieszunt Hofforgan“.

⁵⁹ F. W. Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen von ihren Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1943, S. 48 f.

⁶⁰ Das Folgende nach DTÖ VIII/2, S. IX (H. Botstiber); Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 294 ff.; J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732; MGG; E. Ziller, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle/S. 1935 (Beiträge zur Musikforschung. 3.), besonders S. 8, 15; H. Goldmann, *Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums von 1650 bis 1820*, Erfurt 1914.

⁶¹ Mattheson (vgl. Fußnote 3) gibt das Zeugnis der Erfurter Predigergemeinde vom 15. August 1690 wieder, das das Ende des Dienstverhältnisses markiert; nach W. Pfeilsticker, *Neues Württembergisches Dienerbuch* 1, Stuttgart 1957, § 954, war Pachelbel Hoforganist in Stuttgart vom 2. Juli 1690 bis Martini [= 11. November] 1692.

⁶² Jetzt in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Für Hinweise und Auskünfte über diese lange unerreichbare Quelle danke ich Christoph Wolff.

Wenngleich diese Notiz die Tabulaturhandschrift in einen Zeitraum weist, der Johann Christoph Bach nicht mehr in Erfurt sah, ist die Quelle doch in mehrfacher Hinsicht auch für seine Unterrichtsjahre aufschlußreich. 1. Die Datierung „nach Johanni“ erscheint – ob bewußt, bleibe dahingestellt – als ein Nachklang jener Vorschrift in der Bestallung für den Predigerorganisten (damit auch Johann Pachelbels), daß alljährlich am Johannistage das Orgelwerk nach dem Gottesdienst vor versammelter Gemeinde eine halbe Stunde lang vorzuführen sei, damit der Organist die Legitimität seiner Anstellung aufs neue beweise. Daß auch Johann Christoph Bach mehrere derartige Veranstaltungen erlebt hat, die gleichsam das Erfurter Pendant zu den in Norddeutschland üblichen Arten des nichtliturgischen Konzertierens darstellen, kann als sicher gelten. 2. Aus der Notierungsart der genannten Handschrift läßt sich schließen, daß auch Johann Christoph Bach – vielleicht sogar primär – mit Notenmaterial in Buchstabentabulatur umzugehen hatte. 3. Das Repertoire der Sammelhandschrift – hauptsächlich Werke von Pachelbel und Froberger⁶³ – läßt gewisse Schlüsse auf jene Quelle zu, die Johann Christoph Bach in Ohrdruf seinem Bruder Johann Sebastian vorenthielt. 4. Die Tatsache, daß die ersten zehn Blätter des Eckeltschen Buches von Johann Pachelbel eigenhändig geschrieben sind, läßt vermuten, daß auch die im Besitz von Johann Christoph Bach befindliche Quelle teilweise von dessen Lehrer geschrieben war und deshalb besonders sorgsam behandelt werden sollte.

Wann Johann Christoph Bachs Unterricht bei Pachelbel ausklang und der Schüler die – nur gering dotierte – Organistenstelle an der Erfurter Thomaskirche übernahm, läßt sich nicht genau sagen; die Autobiographie deutet auf etwa 1688. Die Orgel stammte von 1550 und wurde erst 1727 durch einen Neubau ersetzt. Angesichts dieser ungünstigen Umstände wechselten die Inhaber des Organistenamtes relativ häufig; unter den Nachfolgern Johann Christoph Bachs finden wir den obenerwähnten Johann Christoph Graff (nach 1690) sowie Johann Gottfried Walther (1702–1707).⁶⁴

Arnstadt: Bei Heinrich Bach

Unzufrieden mit seinem Instrument, scheint Johann Christoph Bach die Stelle an der Erfurter Thomaskirche schon bald wieder aufgegeben zu haben. In Arnstadt konnte er in günstigeren Verhältnissen auf eine geeignete Position warten. Hier war der alte Organist, der mittlerweile annähernd 75jährige und zunehmend dienstunfähige Heinrich Bach, in seinen Obliegenheiten an der Liebfrauenkirche sowie an der Oberkirche zu unterstützen beziehungsweise zu ersetzen, eine Aufgabe, die sein Schwiegersohn Christoph Herthum bisher nach Kräften übernommen hatte.⁶⁵ Von Herthum, dem Paten Johann Christoph Bachs, wird die Initiative ausgegangen sein, die jenen auf seine Erfurter Stelle

⁶³ Zum Repertoire vgl. MGG, Art. *Eckelt* (W. Blankenburg) und die dort nachgewiesene Literatur, sowie F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel etc. 1960, passim.

⁶⁴ Walther, *Lexicon* (vgl. Fußnote 60), Art. Graff, sowie H. W. Egel, *Johann Gottfried Walthers Leben und Werke*, Dissertation, Leipzig 1904, S. 67 f.

⁶⁵ Arnstädter Bachbuch (vgl. Fußnote 29), S. 36 f.

verzichten ließ. In Arnstadt zu bleiben und sich etwa um die Nachfolge Heinrich Bachs zu bewerben, beabsichtigte Johann Christoph Bach augenscheinlich nicht; die Verfahrensweise nach dem Tode Heinrich Bachs (1692) zeigt zudem, daß er in einem solchen Fall als Konkurrent seines Paten hätte auftreten müssen.

Ohrdruf: Bestallung und Besoldung – Berufung nach Gotha

Sein erstes Organistenamt, das für ihn zur Lebensstellung werden sollte, trat Johann Christoph Bach (darin Johann Sebastian Bach in Arnstadt ähnelnd) als Achtzehnjähriger an. 1690 war durch den Tod von Johann Paul Beck die Stelle an der ehrwürdigen Michaeliskirche in Ohrdruf frei geworden.⁶⁶ Wer Johann Christoph Bach den Weg in die kleine Stadt am Nordrand des Thüringer Waldes⁶⁷ ebnete, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen; in erster Linie ist an familiäre Kontakte zu denken. Hierfür käme Johann Ambrosius Bachs Zwilingsbruder Johann Christoph Bach (1645–1693), Stadtmusiker in Arnstadt, in Frage, dessen Ehefrau aus Ohrdruf stammte und eine Tochter des 1677 verstorbenen Kirchners Franz Eisentraut war.⁶⁸ Eine weitere Verbindung ergibt sich über Heinrich Bach; dessen jüngste Tochter Anna Elisabeth war seit dem 15. November 1676 mit dem aus Arnstadt stammenden, dann in Sondershausen und zuletzt in Ohrdruf tätigen Kantor Johann Heinrich Kühn verheiratet, der wie sein Organistenkollege Beck 1690 starb.⁶⁹

Zur „Schul-Arbeit“ hatte Johann Christoph Bach nach eigenen Worten „keine Lust“; er verzichtete also auf das traditionell mit der Organistenstelle verbundene Amt des „Praeceptoris V. Classis“, das sein Vorgänger Beck seit 1666 innegehabt hatte. Becks Nachfolger in diesem Dienst wurde Johann Fritsch, dem bald Johann Günther Schneider folgte.

Mit seiner – zunächst interimistisch ausgestellten – Bestallung vom 12. Juni 1690⁷⁰ gelangte Johann Christoph Bach an eine verhältnismäßig neue Orgel,⁷¹ die 1679 durch Caspar Lehmann aus Suhl als 19stimmiges Werk erbaut worden war, infolge des plötzlichen Todes des Orgelbauers jedoch nicht ganz fer-

⁶⁶ Wibel (vgl. Fußnote 120), S. 55. Neu zu besetzen waren um diese Zeit auch Pachelbels Stelle in Erfurt (vgl. Fußnote 61) sowie das Kantorat in Eisenach (Johann Andreas Schmidt war am 1. Juli 1690 gestorben).

⁶⁷ „Der Ort hat feine Handlungen mit Getreide, Holtz, Bretern, Papier und andern Waaren, wozu die Ora am meisten beyträget, welche daselbst etliche Schmiede-, Mehl- und Papier-Mühlen, ingleichen Kupfer- Hammer- und Schmelzt-Hütten treiber“ (J. H. Zedler, *Universal Lexicon*, Bd. 25, Halle und Leipzig 1740, Sp. 2063). Im September 1661 hatte eine Feuersbrunst ein Drittel der Häuser von Ohrdruf vernichtet.

⁶⁸ K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten*, München 1958, S. 84.

⁶⁹ Wibel (vgl. Fußnote 120), S. 49 ff.; Arnstädter Bachbuch (vgl. Fußnote 29), S. 35, 142; Beinroth (vgl. Fußnote 59), S. 12 f., 17, 36, 47. Beinroths Angaben sind teilweise ungenau; Kühn kam vielleicht Ende 1683, jedenfalls aber vor November 1684 nach Ohrdruf. 1692 war auch seine Frau nicht mehr am Leben (Leichenpredigt auf Heinrich Bach, 1692).

⁷⁰ Staatsarchiv Weimar, Abt. Historisches Staatsarchiv Gotha (nachfolgend zit. als StAG), Hohenlohe-Archiv, Gemeinsch., Nr. 2496, *Acta die Organisten deren Bestellung und Besoldung betr. 1675–1696 Vol. I.*, Bl. 3–4.

⁷¹ Lux, a. a. O. (vgl. Fußnote 23), passim.

tiggestellt werden konnte. Am 14. September 1685 war deshalb ein Vertrag mit Heinrich Brunner aus Sandersleben abgeschlossen worden, dem zufolge Oberwerk und Pedal, die mancherlei Mängel aufwiesen, neu gebaut werden sollten, während das Rückpositiv unverändert blieb. Eine der ersten Amtshandlungen des neuen Organisten bestand darin, um eine Wiederherstellung des Rückpositivs zu bitten. Das Schreiben des 19jährigen – wahrscheinlich der früheste erhaltene Brief Johann Christoph Bachs – sei hier im Wortlaut⁷² wiedergegeben; seine Diktion unterscheidet sich augenfällig von dem frühesten Brief Johann Sebastian Bachs, dem Mühlhäuser Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708:

Edle WohlEhrenveste, Groß und Vorachtbare,
hoch und wohlgelahrte, Hoch vnd Wohlweiße,
Insonders großgünstige hochgeehrte
Herrn Bürgermeister im Rath.

Denenselben sind meine gehorsame Dienste, in stediger Ufwartung jeder Zeit zuvor, vnd kan hiebey unbericht nicht lassen, wie daß der Orgelmacher, mit Verfertigung, des Ihme verdingten 16füßigen Principal Baß, bald zu Endte; wann dann hier nechst bekandt, daß daß Rückpositiv, ein groser behuf, so wohl vor mich, bey dem Musiciren, alß auch dem großen Wercke selbst ist, gleichwohl aber, daßelbe gänzlich verderbet stehet, also, daß ich gantz und gar nicht brauchen kan, welches doch mit einem gar leichtlichen beytrag Repariret werden könne, massen denn der Herr Orgelmacher, sich bereits vernehmen lassen, daß, weilen er noch hier, und an der arbeit begriffen, Er solches mit leichter mühe und billigen Kosten, verfertigen könnte, Außer deme und wann er von hier wieder weyk, und anderswo in arbeit stünde, Er dieses Rückpositivs halber, von seiner gedingten arbeit, nicht ab und anhero gehen würde, Ich auch meines orthes es selbst vor nöthig befinde daß daßelbe, in dem es mir und dem großen Werck, so dadurch erhalten, und nicht leichtlich schaden zugefügt wirdt, Gott zu Ehren und gemeiner Statt zum besten, hinwiederumb repariret werde, zu mahlen, die gelegenheit anitzo vorhanden, daß es des Orgelmachers erbietens nach, mit leichter mühe und Kosten, in einem guten stande zu bringen sey; Dahero solches E. E. Rath hierdurch mit wenigen habe gehorsamlich hinterbringen vnd nochmahls darbey bitten wollen, zu mehrer außbreitung, ihres bekanten ruhmes, ferner dahin sich zu bemühen, vnd es zu vermitteln helfen, daß mehr erwehntes Rückpositiv, doch hinwiederumb Repariret, und Gott zu ehren, in der Kirchen gebraucht werden könnte, will dem nach mich großgünstiger Wilfahrung versehen vnd verharre.

E. Edlen hoch undt wohlw.

Raths
gehorsamer

Ohrdruff den 18
Julij 1690.

Johann Christoph
Bach.

Der Bitte Johann Christoph Bachs wurde sogleich stattgegeben und ein entsprechender Vertrag mit Heinrich Brunner abgeschlossen (5. August 1690); Un-

⁷² Stadtarchiv Ohrdruf, 4178 (olim U. VI. 4 bzw. Rep. IV Loc. 12 No. 4), *Orgelreparatur Bey der hiesigen Stadt Kirche S. Michaelis. 1678–1704*, Bl. 51–52. Das Schriftstück ist – im Unterschied zu den von J. C. Bach zuweilen nur unterzeichneten Besoldungseingaben – durchweg von J. C. Bach geschrieben. Bei Lux, a. a. O., S. 150, nur ein kurzes Zitat.

zuverlässigkeit und wohl auch Kränklichkeit des Orgelbauers verzögerten allerdings die Fertigstellung der Michaelisorgel jahrelang.⁷³

Mit zwei weiteren Schreiben – ebenfalls noch aus seinem ersten Amtsjahr – bemühte Johann Christoph Bach sich um die Aufbesserung seiner Einkünfte: Am 24. Januar 1691 bat er um eine Aufstockung seines Holzdeputats und am 4. Mai 1691 um eine Zulage von 24 fl., die sein Vorgänger schon erhalten habe und die nach dessen Tode auch ihm zugebilligt werden sollten.⁷⁴ Weitere Vorstöße in finanziellen Angelegenheiten unternahm Johann Christoph Bach am 7. Mai 1692 sowie am 11. September 1694.⁷⁵

Die Bemühungen des Michaelisorganisten um eine Fertigstellung seiner Orgel⁷⁶ kulminierten 1693 in einer Begutachtung des Werkes durch Johann Pachelbel; dessen eigenhändig geschriebene Liste der festgestellten Mängel ergänzte Johann Christoph um die Angaben von Ort und Datum: Ohrdruf, 15. September 1693.⁷⁷ Pachelbel, der nach nur kurzem Wirken als Hoforganist in Stuttgart nach Thüringen zurückgekommen war und am 8. November 1692 das Amt des Stadtorganisten in Gotha übernommen hatte,⁷⁸ erneuerte in jenen Jahren seine freundschaftlichen Beziehungen zu der Bach-Familie. Nach einem Bericht des Eisenacher Kantors Andreas Christian Dedekind musizierten Pachelbel, Johann Ambrosius Bach sowie dessen Vetter Johann Veit Hoffmann gemeinschaftlich bei einer im Herbst 1694 in Ohrdruf gefeierten Hochzeit.⁷⁹ Nicht auszuschließen ist, daß es sich hierbei um die Heirat von Johann Christoph Bach und Johanna Dorothea von Hof (Vonhoff) am 23. Oktober handelte. Einen Monat später, am 27. November, heiratete Johann Ambrosius Bach zum zweiten Male, ohne ein Trauerjahr nach dem Tode seiner ersten Frau (Elisabeth geb. Lemmerhirt, begraben am 3. Mai 1694 in Eisenach) verfließen zu lassen. Als er wenige Monate später (am 20. Februar 1695) starb, die Witwe und drei unversorgte Kinder zurücklassend, wurden der dreizehnjährige Johann Jacob Bach und sein drei Jahre jüngerer Bruder Johann Sebastian zu ihrem ältesten Bruder Johann Christoph nach Ohrdruf gegeben, wohin sie vermutlich im Frühjahr 1695 übersiedelten.⁸⁰ Einige Zeit später (am 21. Juli) wurde dem Michaelisorganisten

⁷³ Lux, a. a. O., passim. Nach BzMw 13, 1971, S. 44, 53 (H. R. Jung), sollte Heinrich Brunner im März 1688 auch noch nach Römhild gerufen werden (Staatsarchiv Meiningen, BB 3917, Bl. 34). Über die Art des Auftrages und seine Ausführung ist nichts bekannt.

⁷⁴ Wortlaut bei Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 16). Musiol, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), nennt als Daten den 24. Januar und 24. Mai 1694.

⁷⁵ StAG, Nr. 2496 (vgl. Fußnote 70), Bl. 6 und 10.

⁷⁶ Lux, a. a. O. (vgl. Fußnote 23), S. 151 f., erwähnt Schreiben J. C. Bachs vom 28. Juli und 21. August 1693, dann auch vom 3. September 1697 sowie weitere Vorstöße.

⁷⁷ Stadtarchiv Ohrdruf (wie Fußnote 72), 4178, Bl. 72. Ein Faksimile des Schriftstückes in der in Fußnote 131 genannten Arbeit.

⁷⁸ Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 247.

⁷⁹ *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde, Neue Folge* 30, 1933, S. 113 (F. Rollberg); BJ 1927, S. 152 (ders.); Geiringer, a. a. O. (vgl. Fußnote 68), S. 82. Johann Veit Hoffmann hatte am 16. Oktober 1694, also eine Woche vor J. C. Bach, in Ohrdruf geheiratet. Vgl. auch Fußnote 92. Vom zeitlichen Zusammenhang her erwähnenswert erscheint hier der Bericht des Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach vom 28. Oktober 1694 über das Befinden seiner Familie (BJ 1956, S. 38).

⁸⁰ Für das fragliche Jahr ist keine Ohrdruffer Schülerliste vorhanden.

das erste Kind geboren, der Sohn Tobias Friedrich. Namengebender Pate wurde der schon erwähnte Erfurter Kürschner und Oheim Johann Christoph Bachs, Tobias Lemmerhirt.⁸¹

Im selben Monat verließ Johann Pachelbel Thüringen endgültig, nachdem er als Nachfolger des am 20. April 1695 verstorbenen Georg Caspar Wecker an die Nürnberger Sebalduskirche berufen worden war und damit Gelegenheit zur Rückkehr in seine Geburtsstadt fand.⁸² Als Nachfolger sollte – wohl auf Pachelbels Empfehlung – Johann Christoph Bach nach Gotha⁸³ kommen. Nach Bekanntwerden dieser Absicht liefen Bewerbungen um die Ohrdruffer Stelle ein, so von Johann Valentin Eckelt (Werningshausen, 1. und 9. Dezember 1695), der sich auf seine Ausbildung bei Pachelbel und Christian Friedrich Witt berief, sowie von Johann Schmidt aus Zella (4. Dezember 1695), der ebenfalls den Namen Witts als Referenz nannte.⁸⁴

Infolgedessen kam es am 3. Januar 1696 auf der gräflichen Kanzlei zu Verhandlungen zwischen Johann Christoph Bach sowie Vertretern des Rates, der Kirche und der Schule. Gegen eine gewisse Besoldungszulage an Geld und Naturalien erklärte der Organist sich zum Bleiben bereit und stellte am 8. April 1696 einen entsprechenden Revers aus. Daraufhin erhielt er am 1. Mai seine endgültige Bestallung;⁸⁵ die Gothaer Stelle fiel Johann Nikolaus Bremser zu.⁸⁶

Das Jahr 1700 – Johann Sebastian Bachs Abgang nach Lüneburg

Die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts verliefen für Johann Christoph Bach ohne einschneidende Änderungen seines Daseins. Vor Juli 1696, also als 14jähriger, verließ der zweitjüngste Bruder Johann Jacob Ohrdruf, um sich als Lehrling zum Nachfolger seines Vaters in Eisenach, Johann Heinrich Halle (1661 bis 1728),⁸⁷ zu begeben. Im November desselben Jahres kam mit Johann Ernst Bach (1683–1739) einer der „Arnstädter Bache“ zum Besuch des Lyzeums nach Ohrdruf; allerdings beanspruchte er nicht die Gastfreundschaft Johann Christoph Bachs, sondern diejenige seines Oheims, des Kirchners Johann Philipp

⁸¹ Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 22 f. und 84.

⁸² Das eigenhändige Gothaer Entlassungsgesuch, undatiert wie das obenerwähnte Ohrdruffer Orgelgutachten, StAG, *Oberkonsistorium Stadt Gotha*, Nr. 434, Bl. 14, in *Musica* 10, 1956, S. 255 (H. H. Eggebrecht); ebenda, Tafel 13, ein vollständiges Faksimile.

⁸³ Zu den jeweils 26stimmigen Orgeln der Kirchen St. Augustini und St. Margaretha vgl. J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Bd. 1, S. 234 f., sowie H. P. Ernst, *Die Gothaer Hof- und Landorgelmacher des 15.–18. Jahrhunderts*, in: *Gothaer Museumshft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte*, 1983, S. 11 ff., bes. S. 13 f.

⁸⁴ StAG (wie Fußnote 70) 2496, Bl. 11–14. Zu Johann Schmidt (1674–1746) vgl. BJ 1953, S. 9; dort ist er fälschlich unter die Schüler J. S. Bachs eingereiht.

⁸⁵ Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 16); StAG, Nr. 2496 (vgl. Fußnote 70), Bl. 15–17; StAG, Bestand Stadtarchiv Ohrdruf, Nr. 2530, *Acta Die Bestellung der fünften Classe biesiger Schule durch Johann Günther Schneidern. 1693. Johann Christoph Bachen. 1700. der zugleich Organist gewesen. Johann Michael Johnen. 1721.*, Bl. 35–37. Hatte J. C. Bach 1690 als Besoldung 45 fl., 3 Malter Korn sowie ein Holzdeputat erhalten, so bekam er ab 1696 70 fl., 5 Malter Korn sowie ein doppelt so hohes Holzdeputat wie 1690.

⁸⁶ BJ 1908, S. 112 (R. Buchmayer).

⁸⁷ Oefner, a. a. O. (vgl. Fußnote 42), S. 128 f.

Eisentraut. Hier blieb er bis zu seinem Abgang am 18. April 1701.⁸⁸ 1697 stellte sich zum zweiten Male Nachwuchs in der Familie Johann Christoph Bachs ein: Am 22. August wurde die Tochter Christiane Sophia geboren.⁸⁹

Aufregung gab es in diesem Jahre in Schule und Stadt, als der Kantor und Lehrer der Tertia Johann Heinrich Arnold abgesetzt wurde, „ceum multarum turbarum Autor“.⁹⁰ Nachfolger wurde am 7. Januar 1698 Elias Herda (1674 bis 1728) aus Leina;⁹¹ zehn Tage später erschien Georg Erdmann (1682–1736), ebenfalls aus Leina, in Ohrdruf und wurde in die Sekunda des Lyzeums aufgenommen. Ende des Jahres 1698 steht Johann Christoph Bach Pate bei Johann Christoph,⁹² dem Sohn des Stadtpfeifers Johann Veit Hoffmann, der, wie erwähnt, mit der Bach-Familie verschwägert war.

Die schleppende Zahlungsweise bei der ohnehin kaum zureichenden Besoldung veranlaßt Johann Christoph Bach, am 7. Februar 1699 wieder einmal in schriftlicher Form vorstellig zu werden.⁹³ Ein Jahr später sieht er sich gezwungen, von der erhofften Konzentration auf musikalische Aufgaben Abschied zu nehmen und gegen alle Neigung doch in den Schuldienst zu treten. Als Lehrer der Sexta folgt er zunächst Jeremias Christ. Wolff im Amt.⁹⁴

Es ist dies die Zeit, da in der Schulmatrikel neben dem Namen Johann Sebastian Bachs vermerkt wird: „ob defectum hospitiorum Lüneburgum se contulit d. 15 Martii 1700.“⁹⁵ Diese Notiz, die in ähnlicher Form bereits am 19. Januar 1700 bei Georg Erdmann erscheint und in der Zeit noch öfter anzutreffen ist, hat in der Forschung unterschiedliche Deutungen erfahren; sie reichen vom Fehlen einer Freistelle bis zum Platzmangel im Hause des Bruders.⁹⁶ Die letztgenannte Interpretation geht davon aus, daß das relativ reichlich anfallende Chorgeld zur Versorgung eines musikalisch begabten Schülers eigentlich ausgereicht habe und also eher die wachsende Kinderzahl im Hause Johann Christoph Bachs Johann Sebastian zum Weggang veranlaßt habe. Einzuwenden ist

⁸⁸ Arnstädter Bachbuch (vgl. Fußnote 29), S. 53 f.; Thomas, a. a. O. (vgl. Fußnote 19), 1899/1900, S. 13 f.

⁸⁹ Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 28.

⁹⁰ Wibel, a. a. O. (vgl. Fußnote 120), S. 49 ff., sowie Thomas, a. a. O. (vgl. Fußnote 19), 1899/1900, S. 9.

⁹¹ Thomas, a. a. O., 1899/1900, S. 15 f.; StAG, Bestand Stadtarchiv Ohrdruf, Nr. 1689 (olim U. X. 43A beziehungsweise U. IX. 61), *Deß neuen Cantoris Herrn Eliae Heerdans Theolog: Stud: von Leina Vocation zur Cantorat-Stelle Mense Novembri Ao: 1697–1700*, besonders Bl. 1, 31, 34.

⁹² Geb. 25., getauft 26. Dezember 1698 in Ohrdruf, später Militärmusiker, dann Stadtmusiker in Gotha (begr. 24. Dezember 1763). Der Vater, Johann Veit Hoffmann, war Stadtmusiker in Gotha (?), wohl vor 1694), Ohrdruf (nachweisbar 1694) und Waltershausen (nachweisbar 1724) und starb am 23. Oktober 1740 in Ohrdruf. Nach dem Tode Johann Ambrosius Bachs (1695) bewarb er sich um dessen Eisenacher Stelle (Stadtarchiv Eisenach, B. XXV. C. 1., vgl. Oefner, a. a. O., S. 60).

⁹³ Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 16).

⁹⁴ Wibel, a. a. O. (vgl. Fußnote 120).

⁹⁵ Dok II, Nr. 4.

⁹⁶ Vgl. MGG I, Sp. 965 (F. Blume), Terry, a. a. O. (vgl. Fußnote 20), S. 37 f., G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, S. 37 f.

hiergegen, daß 1. vor dem 15. März 1700 noch keinesfalls Gewißheit über den Ende November 1700 erneut sich einstellenden Familienzuwachs⁹⁷ herrschen konnte und 2. im Herbst 1713 insgesamt neun Kinder im Haushalt lebten, von Platzmangel bei zwei oder drei Kindern also keine Rede sein kann. Des weiteren ist eine Häufung von Erkrankungen im Frühjahr 1700 in Ohrdruf festgestellt worden;⁹⁸ dies ist aber nichts Außergewöhnliches, es dürfte sich um dieselbe Krankheit handeln, der 1721 Johann Christoph Bach zum Opfer fiel.

Die Erklärung der Abgangsvermerke für Johann Sebastian Bach und auch für Georg Erdmann scheint jedoch weniger kompliziert zu sein als bislang angenommen: „ob defectum hospitiorum“ heißt wörtlich übersetzt, „wegen Abnehmens der Freitische“ (eine Eingabe von 1735 in Halle/S. beklagt,⁹⁹ daß „die Choralisten hier keine hospitia oder Freytische mehr haben“) und bezieht sich damit auf die zeitübliche Speisung ärmerer Schüler durch freigebige Bürger oder aufgrund milder Stiftungen.¹⁰⁰ Zur vollständigen Versorgung benötigte ein Schüler offenbar mehrere derartige Freitische; bekam er sie nicht zusammen,¹⁰¹ trat ein Mangel („Defect“) ein. Ob dies der wahre und einzige Grund für Johann Sebastian Bachs Abgang mitten im Schuljahr war, steht dahin; immerhin war es ein Grund, den die Schulleitung akzeptieren mußte und konnte.

Am 25. Juni 1700, also drei Monate nachdem Johann Sebastian Bach in Gesellschaft von Georg Erdmann seine Wanderung nach dem Norden angetreten hatte, starb in Ohrdruf der „Praeceptor V. Classis“ Johann Günther Schneider. Sogleich meldete Johann Christoph Bach sein Interesse an: „Ich selbst were gesonnen, . . . diese 5. te Class mit der iezig habenden 6. ten zuverwechseln, weil ich aus der Erfahrung, daß meine schwache Leibes Constitution in die Länge bey der allzustarken Frequentz nicht wohl dauern werde, so bey der 5. ten Class, in welcher die Anzahl geringer und die Labores in etwas geleichtert, ich nicht besorge“; da „weyland bey dem Organisten Dienst Herrn Joh. Paul Becken seel. deme ich hierinn succediret, die 5. te Class conferiret und von ihm bedienet worden . . ., also nicht unbillig seyn werde, wenn ich auch zugleich darein translociret würde.“¹⁰²

⁹⁷ Am 24. November 1700 wurde Johann Bernhard Bach geboren; Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 28, 85.

⁹⁸ Örtel, a. a. O. (vgl. Fußnote 22), S. 68. Johann Beers Autobiographie verzeichnet am 15. März 1700 in Zeitz den Tod eines Trompeters „an der allenthalben einschleichenden hüzigen Krankheit“ (Mf 18, 1965, S. 10).

⁹⁹ W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/2, Halle/S. 1942, S. 85.

¹⁰⁰ Vgl. zum Beispiel Dok II, Nr. 80, oder H. J. Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 39. Für das Weimarer Gymnasium stiftete Herzog Wilhelm Ernst 1696 einige Freitische (G. Mentz, *Weimarisches Staats- und Regentengeschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Carl Augusts*, Jena 1936, S. 263).

¹⁰¹ Laut seiner Autobiographie widerfuhr dies Johann Heinrich Voß (1751–1826), als er 1766 zum Schulbesuch nach Neubrandenburg kam und sich auf die „gütigen Versprecher eines Freitisches“ verlassen hatte: „Leider schwanden die Freitische auf fünf herab, da zwei der eifrigsten Zollfreunde sich mit unvorhergesehenen Hindernissen entschuldigten; und die fünfe beschränkten sich meist auf die Mittagkost.“

¹⁰² Schreiben vom 29. Juni 1700; StAG, Nr. 2530 (vgl. Fußnote 85), Bl. 19.

Schon am 30. Juni wurde diesem Antrag zugestimmt,¹⁰³ doch erfolgten Bestätigung und Einweisung erst am 2. November. Danach gab es sogleich Auseinandersetzungen um die Höhe der Einkünfte. Johann Christoph Bach protestierte am 4. November gegen den Abzug der ihm gewährten Besoldungszulagen und die Rückführung der Besoldung auf den für Johann Paul Beck 1690 gültigen Stand, da die Zulagen doch im Blick auf seine Absage in Gotha gewährt worden seien.¹⁰⁴ Das Konsistorium unterstützte dieses Anliegen, zumal „Er auch solche Dienste gantz wohl versichert, und billich darauf zu sehen, wie man ihn behalten könne“.¹⁰⁵ Bürgermeister und Rat schlossen sich dieser Auffassung nicht an, sondern argumentierten am 12. November: „Der Organist Joh: Christoph Bach ist nicht ex merito, sondern aus sonderbahrer Zuneigung von dem Herrn Superintendenten bißanhero zur Probe in der Schule . . . geduldet worden.“ Als junger Mensch hätte er dankbar sein sollen, zumal „andere zue dieser Function tauglichere subjecta wegen Ihrer auff Universitäten gelegten Fundamenten, Ihme nicht unbillich vorzuziehen gewesen“. „So müßen wir aber erfahren, daß Er gegen unß gleichsamb feindlich agiren . . . will.“¹⁰⁶ Ende des Monats fanden dann Konsistorium und Rat einen Kompromiß und gewährten Johann Christoph Bach vom 30. Juni 1700 an eine kleine Zulage, obgleich der Rat der Auffassung war, daß die beiden vereinigten Dienste ohnehin eine „gute Besoldung“ einbrächten.¹⁰⁷

Unterstützung dürfte Johann Christoph Bach vor allem bei dem Superintendenten Johann Abraham Kromayer (1665–1734) gefunden haben, der 1696 seinem Vater Melchior Kromayer (1626–1696) im Amt gefolgt war.¹⁰⁸ „Auf Befehl“ dieses jüngeren Kromayer schrieb er dann auch am 29. Dezember 1700 seine autobiographische Skizze in das ehemals von Melchior Kromayer angelegte, leider verschollene Buch.

Aus dem Lehrerkollegium, dem Johann Christoph Bach seit 1700 angehörte, seien erwähnt der seit 1696 amtierende und 1712 nach Weimar berufene Rektor Johann Christoph Kiesewetter (1666–1744) sowie dessen Nachfolger Heinrich Huth aus Eichelborn (gest. 1738), der Konrektor Johann Jeremias Boettiger (1666–1728), der Kantor Elias Herda sowie die Lehrer der Quarta und Sexta Johann Wilhelm Kriegel und Johann Balthasar Tempel, beide 1701 bis 1720 tätig.¹⁰⁹

Die Jahre nach 1700 – Familiäres

Aus dem Steuerregister der Stadt Ohrdruf vom Jahre 1705 geht hervor, daß der Organist Bach im Langgassenviertel wohnte und Haus und Hof besaß;

¹⁰³ Ebenda, Bl. 20 r. Für die Sexta sollte ein Versuch mit Johann Philipp Eisentraut unternommen werden.

¹⁰⁴ Ebenda, Bl. 25–26.

¹⁰⁵ Ebenda, Bl. 27.

¹⁰⁶ Ebenda, Bl. 28–30.

¹⁰⁷ Ebenda, Bl. 31–34.

¹⁰⁸ Zu Vater und Sohn Kromayer vgl. BJ 1908, S. 108, 115 (R. Buchmayer), Spitta I, S. 183, sowie insbesondere Brückner, a. a. O. (s. Fußnote 25).

¹⁰⁹ Wibel, a. a. O. (vgl. Fußnote 120), S. 49 ff.

sechs Wiesen und sieben Äcker werden als sein Eigentum aufgezählt.¹¹⁰ Dieser Besitz wird ihm durch seine Heirat zugefallen sein; er scheint aber auch zu erklären, warum Johann Christoph Bach sich an sein 1696 gegebenes Versprechen hielt und keine bessere Stelle zu erlangen trachtete. Allein im Jahre 1703 hätten nennenswerte Chancen in Eisenach bestanden, wo die Organistenstelle an der Georgenkirche durch den Tod des „großen, ausdrückenden Componisten“ Johann Christoph Bach (31. März) frei geworden war (Nachfolger wurde schließlich Johann Bernhard Bach, 1676–1749),¹¹¹ sowie in Arnstadt an der eben fertiggestellten Wender-Orgel der Neuen Kirche (hierher wurde am 9. August Johann Sebastian Bach berufen).

Von Versuchen Johann Christoph Bachs, der Last des ungeliebten Schuldienstes zu entfliehen und anderwärts sein Auskommen zu suchen, ist nirgends die Rede. Das Anwachsen der Familie bestimmt die Jahre bis 1713¹¹²: auf Tobias Friedrich, Christiana Sophia und Johann Bernhard folgen Johann Christoph (12. November 1702), Johanna Maria (29. März 1705), Johann Heinrich (4. August 1707), Magdalena Elisabetha (26. September 1710) und das Zwillingspaar Johann Andreas und Johann Sebastian (6./7. September 1713). Sie alle überleben ihren Vater, ausgenommen Johann Sebastian, das Patenkind seines großen Namensvetters, das am 5. November 1713 im Alter von wenig mehr als acht Wochen stirbt.

Familiär und auch anderweitig machen sich die Auswirkungen des „Nordischen Krieges“ bemerkbar. Irgendwann zwischen 1703 und 1707 geht Johann Jacob Bach in schwedische Kriegsdienste und wird „Hautboist unter der Garde“. Johann Christoph Bach wird mit Einquartierung belegt, was ihn 1708 zu einer Beschwerde veranlaßt.¹¹³

1707 (am 10. August) stirbt in Erfurt Tobias Lemmerhirt und hinterläßt den Kindern seiner Schwester, auch Johann Christoph Bach, je 50 Gulden.¹¹⁴ Seine Witwe Martha Catharina steht Ende 1708 zusammen mit Johann Christoph Bachs Frau Pate bei dem ersten Kind von Johann Sebastian und Maria Barbara Bach, der in Weimar geborenen Catharina Dorothea.¹¹⁵

Nach und nach werden die Söhne Johann Christoph Bachs in das Ohrdruffer Lyzeum aufgenommen, dessen Klassen sie mehr oder weniger erfolgreich absolvieren.¹¹⁶ 1709 befindet Tobias Friedrich sich in Sekunda, Johann Bernhard besucht die Sexta, Johann Christoph die Septima. 1713 hat der Älteste die Schule bereits verlassen, Johann Bernhard und Johann Christoph sind in Tertia aufgerückt, Johann Heinrich beginnt in Septima. Johann Bernhard verläßt die Schule 1714/15 als Abgänger der Sekunda, Johann Christoph frequentiert

¹¹⁰ Böttcher, a. a. O. (vgl. Fußnote 22).

¹¹¹ Vgl. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 14, 1969, S. 121 f. (C. Oefner).

¹¹² Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), passim; Dok II, Nr. 59.

¹¹³ StAG, Abt. Hohenlohe-Archiv, Nr. 632 (olim A XXV 11).

¹¹⁴ BJ 1925, S. 125 (H. Lämmerhirt); Dok I, S. 29 f.; BJ 1967, S. 18–20 (F. Wiegand).

¹¹⁵ Dok II, Nr. 42.

¹¹⁶ Stadtarchiv Ohrdruf, Schularchiv, *Loc. I No. 2, MATRICULA SCHOLASTICA LYCEI ORDRUVIENSIS, CONFECTA ET COEPTA MENSE AUGUSTO ANNI MDCCIX. RECTORE M. IOAN. CHRISTOPHORO KIESEVVETTERO, ARNSTADIENSI.*, S. 2–77 (Eintragungen von 1709 bis 1732).

bis zum Beginn der 1720er Jahre und versucht dann ein Studium an der Universität Jena,¹¹⁷ das er aus finanziellen Gründen allerdings nicht durchhalten kann. Johann Heinrich bleibt bis 1724 auf der Schule und wendet sich dann nach Leipzig. Als Jüngster ist Johann Andreas noch Anfang der 1730er Jahre auf dem Lyzeum zu finden. Den Weg zu Johann Sebastian Bach finden nicht nur Johann Christophs Söhne Johann Bernhard (1714/15 bis 1719) und Johann Heinrich (1724 bis etwa 1728), auch Johann Lorenz Bach (1695–1773), ein Enkel von Johann Ambrosius Bachs älterem Bruder Georg Christoph, kommt für eine gewisse Zeit nach Ohrdruf (2. März 1712 bis 12. September 1713) und geht dann nach Weimar, um für „etliche Jahre“ bei Johann Sebastian Unterricht zu nehmen. Im letztgenannten Fall ist eine ursächliche Verbindung zwischen dem Besuch Johann Sebastianians in Ohrdruf im September 1713 (Patenchaft) und dem Schulabgang Johann Lorenz Bachs kaum auszuschließen.¹¹⁸

Eine Versorgung seiner Nachkommen erlebte Johann Christoph Bach nur bei seinem ältesten Sohn Tobias Friedrich. Kurz nach dessen Anstellung als Organist der Ohrdruffer Trinitatiskirche zu Trinitatis (27. Mai) 1714 erbat er ihn (12. Juni 1714) zur Unterstützung im Schuldienst, sah ihn dann nach Gandersheim ins Braunschweigische abwandern (1717) und um die Jahresmitte 1720 ins benachbarte Pferdingsleben zurückkehren.¹¹⁹

Unterstützen ließ er sich, wohl ab Frühjahr 1719, dann von seinem zweiten Sohn Johann Bernhard, der auch sein Nachfolger werden sollte.¹²⁰ Vom Tod ereilt wurde Johann Christoph Bach am 22. Februar 1721; er fiel dem Fleckfieber zum Opfer,¹²¹ jener durch Ungeziefer übertragenen, im Spätwinter und Frühjahr gehäuft auftretenden „Arme-Leute-Krankheit“, der seine offenbar geschwächte Konstitution nicht gewachsen war. Für die Familie bedeutete dies einen schweren Schlag, der vor allem das berufliche Fortkommen der drei jüngsten Söhne hemmte. Von ihnen wurde Johann Christoph 1728 Kantor in seiner Heimatstadt (Nachfolger Elias Herdas), Johann Heinrich fand eine Anstellung im württembergischen Landesteil, in Oehringen, der Jüngste, Johann Andreas, ging zum Militär und trat später die Nachfolge seines frühverstorbenen Bruders Johann Bernhard an. Von den drei Töchtern blieb nur die mittlere unvermählt. Johann Christoph Bachs Witwe überlebte ihren Mann um 24 Jahre

¹¹⁷ Immatrikulation 3. September 1721.

¹¹⁸ Dok II, Nr. 82; BJ 1949/50, S. 106 f. (H. Löffler). Sollte Johann Lorenz Bach bei J. C. Bach untergekommen sein, so wäre dies ein weiteres Argument gegen die These vom „Platzmangel“ im Hause des Organisten.

¹¹⁹ Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 16); Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 22, 84 f.

¹²⁰ StAG (wie Fußnote 70), Nr. 2497, *Acta den biesigen Organisten Dienst in der Stadt und Vorstadt, . . . betr. Vol. II, 1721–1736*, Bl. 2–3; ebenda, Nr. 5734, Bl. 1 ff.; J. C. Wibel, *CODEX DIPLOMATICUS HOHENLOHICUS, . . . nebst einer Abhandlung Von der Hobenlobischen Grafschaft Gleichen, . . .*, Ansbach 1753, (Abhandlung), S. 55 („Praeceptores V. Classis, welche meistens zugleich Organisten waren.“): „Johann Christoph Bach, von Erfurt, woselbst sein Vater Johann Ambrosius Stadt-Musicus gewesen, starb 1721. 22. Febr. Er war noch zugleich Praeceptor und Organist, sein Sohn Johann Bernhard aber ist ihm nur in der letztern Stelle gefolget.“

¹²¹ Musiol, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), S. 418 f. Wie seine Eltern und seine Schwester Marie Salome erreichte J. C. Bach ein Alter von etwa 50 Jahren.

und außerdem zwei ihrer herangewachsenen Kinder, sah aber noch eine Schar von Enkelkindern aufwachsen.

Als der jüngere Johann Christoph sich am 28. Mai 1728 „um die vacante Cantors Stelle“ bewarb – sie war durch den Tod Elias Herdas frei geworden –, berief er sich auf „die von Ew. Hoch- und WohlEdlen so wohl zu meinen seel. Vater, alß auch der übrigen Bachischen Familie jederzeit getragene hohe Gewogenheit“.¹²² Bürgermeister und Rat empfahlen daraufhin am 1. Juni gegenüber den Grafen von Hohelohe „des seelig verstorbenen Scholae quintae Collegae und Organisten Bachens Sohn Johann Christoph Bachen J. U. Studiosum“ und baten um Berücksichtigung „propter merita defuncti patris“.¹²³ Diese postume Würdigung gehört in eine Reihe mit den achtungsvollen Epitheta, die dem älteren Johann Christoph Bach bereits 1691 und dann 1721 beigelegt worden waren. Im Appendix zum Trauregister von 1691 heißt es von der Hand des Superintendenten Melchior Kromayer „ein junger, doch künstlicher Mensch“, im Begräbniseintrag von 1721 „optimus artifex“.¹²⁴

Zu Johann Christoph Bachs Stellung in der Musikgeschichte

Das eingangs als „unterbelichtet und ambivalent“ bezeichnete Bild, das die Musikgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts von Johann Christoph Bach entworfen hat, läßt sich, wie anzudeuten versucht wurde, hinsichtlich der biographischen Konturen ein wenig schärfer zeichnen, auch wenn das erhaltene Quellenmaterial nirgends den engen Bezirk von im weitesten Sinne amtlichen Schriftstücken verläßt und das Privatleben weithin verborgen bleibt.

Fragt man nach der musikalischen Wirkung des Ohrdruffer Michaelisorganisten auf seine Zeit und über sie hinaus, so fällt eine Antwort noch viel schwerer als bei der Lebensgeschichte. Ohnehin ist hier nur eine begrenzte Auskunft zu erwarten, dürfen keine größeren Ansprüche gestellt werden: Ob beispielsweise Johann Sebastian Bach nach seinem Weggang aus Weimar dort noch viel galt, läßt sich kaum beurteilen – und gleiches gilt für Arnstadt, Mühlhausen oder Köthen. Entsprechend wenig ist für Johann Christoph Bach zu erhoffen, steht doch für den als „optimus artifex“ apostrophierten Organisten nicht einmal fest, ob er seinen Ruhm lediglich als ausübender Musiker erlangte oder aber auch kompositorisch tätig war.

Was das letztere betrifft, so ist bis heute kein Werk bekannt, das sich ihm mit Sicherheit zuschreiben ließe. Kompositionen, die „Johann Christoph Bach“ oder ähnlich signiert sind, werden in der Regel dem Eisenacher Namensvetter (1642 bis 1703) gutgeschrieben, was nicht zu beanstanden ist, sofern sie dessen Hand-

¹²² StAG, Bestand Stadtarchiv Ohrdruf, Nr. 5732 (olim U. XI. 67 beziehungsweise Rep. IV Loc. 11 No. 4), *Acta Die Besetzung des durch den Todt des Herrn Cantoris Herda vacante gewordenen Cantorisstelle Betr.*, Bl. 1.

¹²³ Ebenda, Bl. 2. Johann Christoph Bach d. J. weist besonders auf die Lage seiner Mutter hin, „welche nunmehr in die 8 Jahr, wie bekant, in einen armseel. Witbenstand mit so vielen unversorgten Kindern leben müßen“. Reinhold, a. a. O. (vgl. Fußnote 22), S. 120, 125.

¹²⁴ Thomas, a. a. O. (vgl. Fußnote 19), 1898/99, S. 19.

schrift – in buchstäblichem Sinne oder in stilistischer Hinsicht – aufweisen. Besteht aber die älteste Quellenschicht in Niederschriften von der Hand des Ohrdruffer Michaelisorganisten, sollte wenigstens gefragt werden, ob nicht auch dieser als Autor in Betracht käme. Dies trifft auf jene lange Zeit verschollene, vor einigen Jahren in die Zentralbibliothek Zürich gelangte Handschrift einer Aria a-Moll mit Variationen¹²⁵ zu, die lediglich „J: C: B:“ signiert ist, sowie vor allem auf die seit Jahrzehnten im Bach-Museum Eisenach befindliche „Aria Eberliniana pro dormente Camillo, variata à Joh. Christoph Bach. org. Mens. Mart. ao 1690“.¹²⁶ Freilich weisen bei der letztgenannten Quelle die meisten Indizien auf Eisenach: der Bezug auf den dort tätigen Hofkapellmeister Daniel Eberlin, die Tatsache, daß der „ausdrückende Componist“ Johann Christoph Bach des öfteren in der vorliegenden Form unterschrieb, der Umstand, daß jener in Eisenach tatsächlich als Organist fungierte, der jüngere Namensvetter im März 1690 dagegen nur eine Vertretung in Arnstadt wahrnahm. Trotzdem sollte die Zuweisung an den älteren Johann Christoph Bach nicht als Prämisse akzeptiert werden, sondern allenfalls als Ergebnis einer Stiluntersuchung, die den 18jährigen Pachelbel-Schüler als Komponisten ausschließt und eine Übereinstimmung mit dem Stil des großen Eisenachers konstatiert.

Doch, ob kompositorisch tätig oder nicht, der verheerende Stadtbrand vom 27. November 1753 hat in Ohrdruf zu viele Spuren ausgelöscht, als daß sich nachträglich genügend Anhaltspunkte zur Charakterisierung eines hier tätigen Organisten finden ließen. Die periphere Lage der kleinen Stadt und die hier wie allenthalben ständig herrschende soziale Misere gaben überdies schon im 18. Jahrhundert keinen guten Nährboden ab für die Bewahrung oder Wiederherstellung schwindender Traditionen und die Entwicklung eines musikalischen Geschichtsbewußtseins. Die Tatsache freilich, daß schon wenige Jahre nach dem verhängnisvollen Brand ein größerer Orgelneubau in der Michaeliskirche erfolgte, bei dessen Abnahme sogar Johann Peter Kellner (1705–1772) aus Gräfenroda tätig wurde,¹²⁷ läßt vermuten, daß Ohrdruf sich im 18. Jahrhundert als ein Zentrum der Orgelmusik verstand. Das setzt allerdings voraus, daß das Instrument in St. Michaelis, mit dem Johann Christoph Bach drei Jahrzehnte lang umging, nicht in so desolatem Zustand war, wie bisher angenommen (das vorhandene Aktenmaterial muß daraufhin nochmals geprüft werden). Die Bezeichnung „optimus artifex“ für einen Organisten ist nicht denkbar ohne die Möglichkeit wesentlicher Leistungen auf diesem seinem Instrument. Von hier aus ist dann auch am ehesten das Weiterleben Johann Christoph Bachs in seinen Söhnen und Schülern zu sehen.

Über diesen Schülerkreis herrschen wiederum nur recht vage Vorstellungen.¹²⁸

¹²⁵ Neuausgabe, besorgt von G. Birkner, Zürich 1973.

¹²⁶ Neuausgabe, besorgt von C. Freyse, Leipzig 1940 (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. XXXIX/2.).

¹²⁷ StAG, Nr. 2702 (olim C. XXXI. 35.), *Acta Den neuen Orgelbau in der S. Michaelis Kirche Betr: 1758*. Erbauer der Orgel war Johann Stephan Schmaltz aus Arnstadt. A. a. O., Bl. 36–38, Kellners Prüfungsbericht vom 8. Oktober 1760.

¹²⁸ Genannt sei Johann Christoph Baumgarten (1687–1772), nachmals Stadtorganist in Eisenberg, 1697 bis etwa 1703 Schüler des Lyzeums in Ohrdruf (Dok II, Nr. 218). Er könnte Schüler J. C. Bachs gewesen sein; beweisen läßt dies sich bislang nicht.

Leicht zugängliche Dokumente fehlen, und extensive Untersuchungen, wie sie über die Schüler Johann Sebastian Bachs angestellt worden sind, liegen nicht vor. Notgedrungen müssen Urteile über den Musiker Johann Christoph Bach sich auch hier wieder auf das zu Johann Sebastian Bach überlieferte Quellenmaterial stützen.

Johann Christoph Bachs Neigung zu professionellem Umgang mit Musik, die bereits seinen vorzeitig beendeten Schulbesuch bestimmte, hat auch die Laufbahn seines Sohnes Johann Bernhard beeinflußt, und es ist bezeichnend, daß gerade dieser Sohn auch sein Nachfolger werden sollte. Daß Johann Christoph Bach zudem „keine Lust zur Schularbeit“ hatte, als Künstler zu existieren wünschte und sich hinsichtlich der Übernahme des Schuldienstes lediglich wirtschaftlichen Gründen beugen mußte, scheint auf seinen Sohn Johann Bernhard ebenso abgefärbt zu haben wie auf seinen Bruder Johann Sebastian. Wollte dieser doch schon 1706 in Arnstadt möglichst nichts mit den dortigen Schülern zu tun haben und brauchte 1722/23 längere Zeit für den Entschluß, „aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“.

Was die pädagogischen Fähigkeiten Johann Christoph Bachs betrifft – insbesondere auch im Blick auf die eingangs zitierte Anekdote –, so sind sie bis zum Beweis des Gegenteils positiv zu bewerten. Geschehen ist ja seinerzeit nichts anderes, als daß er dem vielleicht zehn- oder elfjährigen Bruder ein Repertoire¹²⁹ vorenthalten hat, das ihm wohl erst als 16- oder 17jährigem zugänglich gemacht worden war. Dies ist kaum zu beanstanden, zumal wenn man Johann Christoph Bachs Unterricht der traditionellen „strengen Schule“ zurechnet – im Unterschied zu Johann Sebastian Bachs späterem, eher pragmatischem Verfahren, „Voreilig wäre jedenfalls der Schluß, daß Johann Sebastian bei seinem Bruder zuwenig hätte lernen können. Eine Tugend der Pachelbel-Tradition – Kantabilität¹³⁰ – setzt ohnehin nicht unbedingt die Steigerung der technischen Schwierigkeiten voraus.

Führen die Spuren hier, wie anderwärts schon mehrfach, ins Ungewisse, so bleibt doch ein Bereich, in dem die musikgeschichtliche Bedeutung Johann Christoph Bachs sich auch heute noch nachweisen läßt, ja der erst vor kurzer Zeit in seiner ganzen Erheblichkeit ins Blickfeld getreten ist: Johann Christoph Bachs Tätigkeit als Sammler und Vermittler von Kompositionen für Tasteninstrumente und der Rang seines Besitztums in heutiger Sicht.

Durch die Identifizierung seiner Text- und Notenschrift können ihm zwei der bedeutendsten gegenwärtig bekannten Sammlungen zugewiesen werden, die er

¹²⁹ Nach dem Nekrolog handelte es sich um ein deutlich nach dem Süden orientiertes Repertoire (Froberger, Kerll, Pachelbel). J. N. Forkel (*Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 4 f.) nennt infolge eines Mißverständnisses hier noch andere Komponisten. Richtigstellung im Bach-Artikel des *Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Vol. I, S. 786.

¹³⁰ Zur Tradition des kantablen Setzens, wie sie von Wecker auf Pachelbel und dessen Schüler kam, vgl. Riedel, a. a. O. (s. Fußnote 63), S. 166. *Pachelbels Bedeutung für Bachs Musik* behandelt F. Krummacher im Bach-Fest-Buch Nürnberg 1973, S. 123 ff. Vgl. außerdem F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.), S. 379 ff.: Die Bindung der Traditionen bei Johann Pachelbel.

etwa zwischen seinem 35. und 42. Lebensjahr zusammengetragen hat: das „Andreas-Bach-Buch“ und die „Möllersche Handschrift“.¹³¹ Da beide Quellen eigenhändige Eintragungen Johann Sebastian Bachs enthalten, steht fest, daß dieser das Repertoire gekannt hat, wenigstens zu wesentlichen Teilen. Über dessen Stellenwert sind Diskussionen weithin überflüssig: Buxtehude, Böhm, Reinken, Bruhns, Pachelbel und vor allem der junge Johann Sebastian Bach sind hier mit bedeutenden Werken vertreten, und nicht selten handelt es sich um singuläre Überlieferung. Zudem spricht nichts gegen die Annahme, daß ein größerer Teil der hier vereinigten Werke durch Johann Sebastian Bach in die Hände seines Bruders gelangt ist, wenngleich auch andere Wege denkbar sind¹³² und gleichberechtigt neben diese Vermutung treten können.

Daß Text- und sogar Echtheitsprobleme selbst bei diesen bedeutenden Handschriften vorkommen, darf gleichwohl nicht verwundern; dies gilt für die hier vorliegenden Abschriften nach Drucken der Zeit (Kuhnau, Le Bègue, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Buttstedt), für die Niederschriften von Frühwerken Johann Sebastian Bachs, vor allem aber für die norddeutsche Tastenmusik:

„So müssen auch so renommierte Quellen wie die Möllersche Handschrift, das Andreas-Bach-Buch, die Mylauer Tabulatur oder zum Teil die Kopien aus Schmahls Nachlaß als peripher bezeichnet werden, ebenso auch die auf Orgelchoräle spezialisierten Kopien Walters und die noch späteren, aus Bachs Umkreis überlieferten Abschriften freier Orgelwerke norddeutscher Meister.“¹³³

Zu modifizieren ist in diesem Sinne auch die Auffassung, der Sammler und Initiator der beiden Quellen müsse ein „reifer, kenntnisreicher Musiker“ gewesen sein.¹³⁴ Ein solcher hätte manche Bestandteile des Repertoires eigentlich nicht erst nach 1705 erwerben dürfen, sondern längst besitzen müssen. Die Biographie Johann Christoph Bachs, seine sozialen Verhältnisse und auch die geographische Lage von Ohrdruf können aber gewisse Besonderheiten erklären helfen.

Angesichts der wohl schon 1753 eingetretenen Quellenverluste ist es müßig zu fragen, warum dieses oder jenes hier zu erwartende Werk in der Überlieferung durch Johann Christoph Bach nicht vorkommt. Unklar bleibt in gleicher Weise dessen Rolle bei der Zusammenstellung und Überlieferung des „Alt-Bachischen Archivs“. Dagegen dürften die – aus heutiger Sicht etwas vagen – Traditionen über die Zuschreibung der Toccata d-Moll BWV 913 und des

¹³¹ Eine ausführliche Darlegung des Sachverhalts in: H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984, Kapitel IIa „Überlieferung in Ohrdruf“. Der vorliegende Aufsatz ist als biographisches Gegenstück zu der dort akzentuierten quellenkundlichen Fragestellung gemeint.

¹³² Nach dem Norden reisten zu Anfang des 18. Jahrhunderts nicht nur Johann Sebastian Bach, sondern auch dessen Vetter Johann Ernst Bach (1683–1739) aus Arnstadt, dann Johann Christoph Bach (geb. 1676) aus Eisenach, der gleichnamige Sohn des „ausdrückenden Componisten“, sowie andere Musiker aus Thüringen.

¹³³ F. Krummacher, *Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude*, in: Dansk aarboeg for musikforskning 1966/67, S. 63 ff., loc. cit. S. 72.

¹³⁴ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, Teilband 1, S. 182 (D. Kilian).

Capriccios E-Dur BWV 993 zu Recht bestehen¹³⁵ und diese Werke wirklich dem Ohrdruffer Johann Christoph Bach gewidmet worden sein.

Biographik und Werküberlieferung fließen damit zu einem Bild des Organisten Johann Christoph Bach zusammen, dem die Würdigung Johann Matthesons nicht versagt werden kann:

„Ein Organist ist ein kunstreicher Kirchen-Diener und starcker Clavierspieler, der die Composition versteht, Choralgesänge mit ihren Vorspielen, Fugen und allerhand geziemenden Veränderungen, auszuzieren; zu Figuralstücken aber den Generalbaß fertig und rein zu schlagen weiß; zum Preise des Allmächtigen und zur Andachtserweckung der Zuhörer.“¹³⁶

¹³⁵ Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 341, sowie NBA V/10 Krit. Bericht, S. 31 ff.

¹³⁶ Mattheson, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. XXXIII. Hinsichtlich der „Figuralstücke“ kann als sicher gelten, daß in St. Michaelis Aufführungen von konzertierender Kirchenmusik stattfanden (vgl. auch J. C. Bachs Brief vom 18. Juli 1690); Näheres wurde bisher nicht festgestellt.

Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund

Von Grigorij Ja. Pantijelew (Moskau)

M

Bis vor kurzem wäre es undenkbar gewesen, von Bachs *Briefen* an Georg Erdmann zu sprechen, also die Pluralform zu benutzen, denn bekannt war einzig jener berühmte Brief vom 28. Oktober 1730, der im Zentralen historischen Staatsarchiv in Moskau (nachfolgend abgekürzt CGADA; Signatur *Fonds 367, 1730, Nr. 1*) aufbewahrt wird und der Bach-Forschung seit 1868 bekannt ist. Philipp Spitta hatte bei der Vorbereitung seiner Bach-Biographie durch seinen in Reval tätigen Freund Oskar von Rieseemann die entsprechenden Nachforschungen einleiten lassen.¹ Augenscheinlich unterblieb danach jede weitere Beschäftigung mit den von Erdmann hinterlassenen Materialien, bis Nathan Notowicz sich um 1950 erneut Zugang zu ihnen verschaffte und 1951 sowie 1960 kommentierte Faksimileausgaben des Bach-Briefes vorlegte.²

Da ausführlichere Mitteilungen über Georg Erdmanns Lebensgeschichte in der Bach-Literatur bislang fehlten, unternahm der Verfasser den Versuch, eine möglichst vollständige Sammlung der einschlägigen Dokumente zusammenzustellen. Dafür wurden alle Briefe und sonstigen Papiere Erdmanns sowie der erhaltene Briefwechsel verschiedener russischer Diplomaten mit ausländischen Adressaten aus den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts durchgesehen. Das Ergebnis dieser Arbeit übertraf alle Erwartungen: zunächst wurde die Spur eines als verloren geltenden Briefes von Johann Sebastian Bach an Georg Erdmann aus dem Jahre 1726 entdeckt, dann, nach viermonatiger intensiver Suche, dieser Brief selbst.³ Unbemerkt hatte er zunächst im CGADA gelegen, wo er im Verzeichnis des *Fonds 161* unter Nr. 19 geführt wurde („Brief Joh. Sebastian Bachs an eine unbekannte Person, Bitte um Mitteilung über seinen Gesundheitszustand“), und war Ende der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts in das Archiv der Außenpolitik Rußlands bei der Verwaltung für Diplomatengeschichte des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten der UdSSR (nachfolgend abgekürzt AVPR) gelangt.

Welch einzigartiges autobiographisches Dokument Bachs Brief vom 28. Oktober 1730 ist, bestätigt der aufgefundene Brief von 1726 aufs neue. Insofern erhöht sich für uns auch die Bedeutung der Biographie Erdmanns. Wer wenn nicht Erdmann hätte über die Jugendzeit, die Wanderjahre seines Schulkameraden Bach berichten können? Da dies jedoch zu unserem Bedauern nicht gesehen ist, müssen wir wenigstens die Gestalt Erdmanns dem Dunkel der

¹ Vgl. Spitta I, S. X, 187, 765; II, S. 82–84.

² J. S. Bach, *Brief an Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730*, Nachwort von N. Notowicz, Leipzig 1960 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 3.).

³ Erstveröffentlichung durch den Autor des vorliegenden Beitrages in *Sovetskaja Muzyka*, 1983, Heft 3, S. 74 ff. (deutsche Übersetzung unter dem Titel *Der erste Erdmann-Brief* in *BzMw* 25, 1983, S. 143 ff.). Die Feststellung und Identifizierung des Briefes war am 15. Januar 1982 gelungen. Vgl. das Faksimile S. 84.

Geschichte zu entreißen suchen. Erstens ist dieser für Bach einer der wichtigsten Exponenten des Rußland seiner Zeit. Zweitens erscheint eine eingehende Untersuchung der beiden Briefe, in denen Bach sich mit großer Offenherzigkeit äußert und von seiner menschlichen Seite zeigt, geeignet, dem traditionellen Bach-Bild einige neue Züge hinzuzufügen und sie mit autobiographischem Material dokumentarisch zu belegen. Doch kehren wir zunächst zu unserem Fund zurück.

I

Der Brief von 1726 hat folgenden Wortlaut:

HochEdler.

*Insonders hochgeehrtester Herr
und (so es noch erlaubt seyn dörfte)
Wertbester Herr Bruder.*

Bey dieser favorablen occasion erfordert die Schuldigkeit Ew: HochEdlen beständigem hohen Wohlseyns mich geborsamst zu erkundigen, anbey stets wäbrende continuation deselbigen aufrichtigst anzuwünschen. Die wenige mündliche relation des Überbringers gegenwärtigen Schreibens, hat mich in solches Vergnügen gesetzt, daß vor Verlangen recht brenne ümständlichere Nachricht von Ew. HochEdlen bißherigen glücklichen v. Dero preißwürdigen meriten geziemenden fatis wißend zu werden, dieserwegen habe mich der Frey- und Kühnheit unterfangen Ew: HochEdlen selbstn beliebiger disposition es zu überlaßen, in wie weit meine curiosité zu vergnügen seyn dörfte. Wollen Ew. HochEdlen demnach eines alten aufrichtigen Dieners, ehemabligen Schul-Cammeraden und Reisegefährten sich hochgeneigt belieben zu erinnern und dessen geborsamstes Bitten geneigte statt finden laßen, so werde Dieselben sich ganz zu eigen verbinden

Ew: HochEdlen

*unterthänigsten
und
gantz geborsamsten
Diener*

Job: Sebast: Bach

*Leipzig, den 28. Julij
1726*

Hier ist an gewisse Passagen des Briefes vom 28. Oktober 1730 zu erinnern:

„Ew: Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, daß er sich die Freyheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verfloßen seyn, da E: Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten . . . Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewusst, biß auf die mutation so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte,

zumahl da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden, weißwegen auch meine resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumahl da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u. mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, u. so dann die mutation vornahme . . . Da nun aber (1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als man mir Ihn beschrieben, (2) viele accidentia dieser station entgangen, (3) ein sehr theurer Orth u. (4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen. Solten Eu: Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Ohrtes eine convenable station wißen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens befließen seyn werde . . . Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne u. eine Tochter, wie solche Eu. Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden . . .“⁴

Die Authentizität des neugefundenen Briefes und die Richtigkeit der Bestimmung seines Adressaten bedürfen keines besonderen Beweises. Die erstere ergibt sich aus dem autographen Charakter der Handschrift, die letztere aus dem Inhalt. Zur Beschreibung des Briefes von 1726 sei angemerkt, daß es sich um ein Einzelblatt im Format $33,4 \times 20,4$ cm ohne Wasserzeichen handelt, einseitig beschrieben (Adresse fehlt); eine rechts oben über dem Briextext befindliche Notiz lautet „den 22/11 8br. per Catterfeldt beantwortet“, ist also auf den 22. Oktober (11. Oktober alten Stils) zu beziehen, zweifellos im Jahre 1726.⁵ Nun zur Person des Empfängers, dessen Biographie auch das Thema „Bach und Rußland“ in neuem Licht darzustellen geeignet scheint.

Georg Erdmann wurde am 19. Februar 1682 in dem kleinen Ort Leina bei Gotha als Sohn des Hans Erdmann jun. getauft. Mit Bach traf er vermutlich erstmals zusammen, als er am 17. Januar 1698 in die Tertia des Ohrdruffer Lyzeums aufgenommen wurde, wo Bach schon seit 1695 zur Schule ging. Vom Sommer 1698 an besuchten Bach und Erdmann ein Jahr lang dieselbe Klasse (Sekunda), bis Bach im Sommer 1699 in die Prima versetzt wurde. Laut Abgangsvermerk verließ Erdmann das Lyzeum am 19. Januar 1700, Bach folgte zwei Monate später (15. März 1700). Gemeinsam reisten sie nach Lüneburg, wo

⁴ Zitiert nach Dok I, Nr. 23.

⁵ Für die Entzifferung dieser Notiz sowie für die Präzisierung einer Anzahl von Details im Text ist der Autor Herrn Dr. H.-J. Schulze (Leipzig) zu Dank verpflichtet. – Noch unklar ist, ob „Catterfeldt“ ein Orts- oder ein Familienname sein soll. Das Ohrdruffer Lyzeum wurde zwischen 1695 und 1700 auch von Schülern aus dem nahegelegenen Catterfeld besucht (F. Thomas, *Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdruffer Schulzeit, aus der Matrikel des Lyceums geschöpft*, in: Jahresbericht des Gräflich Gleichenschen Gymnasiums zu Ohrdruf für das Schuljahr 1899/1900, Ohrdruf 1900, S. 8). An der Universität Jena studierten vor und nach 1700 mehrere Namensträger, unter ihnen ein Johann Jacob Catterfeld, „Gothanus“ (aus Gotha beziehungsweise dem Gothaischen Land stammend), dessen Inskription am 13. April 1708, nur sieben Monate vor derjenigen Erdmanns, erfolgt war. – Anm. der Schriftleitung.

sie schon am 3. April 1700 in den Mettengeld-Verzeichnissen der Michaelisschule genannt sind. Anhaltspunkte für die folgenden Jahre fehlen; belegbar ist lediglich die Inskription Erdmanns an der Universität Jena am 9. November 1708.

Nach seinem Jurastudium wurde Erdmann am 1. Juli 1714 in den russischen Staatsdienst übernommen:

„Seiner Kaiserlichen Majestät bevollmächtigter kommandierender General en Chef der Infanterie, Oberst im Infanterieregiment und Kavalier der Orden des heiligen Apostels Andreas und des Elefantenordens und des Weißen Adlerordens, Fürst Anikita Repnin erklärt hiermit, daß er am unterzeichneten Tag den Auditor Jurij Erdmann in den Dienst Seiner Kaiserlichen Majestät und Gnädigsten Herrschers also aufgenommen hat . . .“ Weiter heißt es, Erdmann habe „als ehrliche Person treu zu dienen, wofür ich ihm auf Weisung Seiner Kaiserlichen Majestät verspreche den Rang wie in den anderen Regimentskommandos der Herren Generäle Seiner Kaiserlichen Majestät zu geben . . . Gegeben bei Riga 1714 am 1. Tag des Juli.“⁶

Als Einkünfte erhielt Erdmann 18 Rubel im Monat.

Erdmann wurde Oberauditor, Gerichtsbeamter in der russischen Armee. Der Posten des Auditors war aus der polnischen Armee übernommen und 1716 durch Zar Peter I. in das Reglement eingeführt worden. Oberauditor war zwar ein verhältnismäßig niedriger Rang, doch nicht ohne Bedeutung – zumal am Anfang einer Karriere –, da normalerweise Oberfähnriche und Fähnriche hierfür bestellt wurden.

Für Erdmanns weiteres Fortkommen wurde das Wohlwollen des mit Zar Peter eng verbundenen Fürsten Anikita Ivanovič Repnin (1668–1726) bedeutungsvoll. Repnin, Generalgouverneur in Riga, protegierte Erdmann in dem Augenblick, als die Stelle des russischen Agenten in Danzig (jetzt Gdańsk, VR Polen) frei werden sollte. Am 29. Januar 1718 wurde Erdmann mit einer von Zar Peter unterschriebenen Instruktion nach Danzig geschickt, um die Stelle des zwei Tage zuvor abgelösten und zu Verhandlungen nach Wien entsandten Lančinskij einzunehmen. Nach seiner Ankunft berichtete Erdmann am 11. Februar, daß er am folgenden Tage durch seinen Amtsvorgänger dem städtischen Magistrat vorgestellt werden solle. Ein im Namen des Zaren verfaßtes Schreiben schickte der Kanzler Graf Gavriil Ivanovič Golovkin allerdings erst am 10. März:

„Wir erhielten durch eine Meldung Unseres Generals Fürst Repnin Kunde, daß er nach Unserer Weisung Sie nach Gdańsk zur Wahrnehmung Unserer Interessen an die Stelle des dort weilenden Botschaftssekretärs Herrn Lančinskij, dem unsere Weisung im voraus zugegangen . . ., entsandt hat. Nun wird Ihnen mit diesem Reskript Unser Kreditiv an den Gdańsker Magistrat zugesandt, das Sie diesem zu übergeben . . . und dort Unser Interesse mit allem Fleiße wahrzunehmen haben.“⁷

Weiter wird gefordert, über alle Angelegenheiten von Bedeutung zu berichten. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode unterhält Erdmann einen umfangreichen Briefwechsel mit Stellen in Petersburg, Moskau, Riga sowie den euro-

⁶ CGADA, *Fonds 150, Nr. 4, 1714.*

⁷ CGADA, *Fonds 367, Nr. 4, 1718, Bl. 7.*

päischen Hauptstädten, insbesondere mit führenden russischen Diplomaten: dem Kanzler Graf Golovkin, den Vizekanzlern Baron Petr Pavlovič Šafirov und Graf Andrej Ivanovič (Heinrich Johann) Ostermann, dem Fürsten Vasilij L'vovič Dolgorukij, Ernst Johann Biron, den Fürsten Boris Ivanovič Kurakin, Anikita Ivanovič Repnin und Petr Michailovič Bestužev-Rjumin. Mit den beiden zuletzt Genannten führt Erdmann einen besonders intensiven dienstlichen Briefwechsel, der von Sachkenntnis und Engagement, aber auch von freundschaftlichen Beziehungen zeugt.

Zu Beginn seiner Tätigkeit erhielt Erdmann sein Gehalt nur unregelmäßig, wie verschiedene Dokumente anschaulich belegen. Erdmanns erste Bitte um Auszahlung seines Gehalts erfolgte am 22. August 1718; den Empfang konnte er am 16. Dezember melden. Schon am 6. Januar 1719 wandte er sich mit der gleichen Bitte an den Kanzler Golovkin; mit einem Brief an diesen vom 23. Januar sowie einem zwei Tage später an den Zaren gerichteten Gesuch bat er um Erhöhung seines Gehalts von 18 auf 25 Rubel. Diese Bitte unterstützte Fürst Repnin in einem Schreiben vom 26. Januar 1719 an den Kanzler. Die Antwort des Kollegiums für auswärtige Angelegenheiten, unterschrieben von Golovkin und dem Vizekanzler Šafirov, billigte Erdmann am 25. September über sein vom Militärkommissariat gezahltes Gehalt hinaus noch „400 Albertus-Thaler“ zu, die am 21. Oktober auch abgeschickt wurden. Schon am 13. Dezember ersuchte Erdmann den Kanzler erneut um die Zahlung seines Gehalts. Das Kollegium legte am 16. November 1720 (!) eine schriftliche Erklärung vor, aufgrund deren am 9. Dezember entschieden wurde, Erdmann für 1720 und 1721 jeweils 200 Taler zusätzlich zu zahlen. Diese und weitere Dokumente zeigen, daß das Leben in Danzig kostspielig war und Erdmann ständig in Schulden steckte. Diese Schulden wuchsen gegen Ende seines Lebens besonders stark an, obwohl auch sein Gehalt ständig gestiegen war.

Zu Jahresbeginn 1720 unternahm Erdmann eine kurze Reise in seine Heimat. Die Rückkehr meldete er „Euer Kaiserlichen Majestät . . . mit alleruntertänigster Dankbarkeit für die allergnädigste Erlaubnis zu einem Urlaub“ am 8. März.⁸ Wahrscheinlich reiste Erdmann in seine Heimat (Sachsen-Gotha); eine Begegnung mit Bach fand nicht statt. Diese ist offenbar zwischen 1715 und 1717 anzusetzen, doch liegen für diese Zeit keine Angaben über entsprechende Reisen Erdmanns vor.

Als nach dem Tode Peters I. Katharina I. den Zarenthron bestieg, gratulierte Erdmann in deutschen Versen, die er in Danzig drucken ließ (10. März 1725) und am 2. April 1725 abschickte. Am 12. November desselben Jahres bat Erdmann um Urlaub zum Besuch seiner Verwandten und zur Erfüllung einer etwas delikaten Mission. Der Kanzler gestattete ihm am 4. Dezember die Reise: „und wenn Sie in Ihrem Vaterland sind, dann können Sie mit dem bewußten Offizier selbst verhandeln, und was Sie von ihm erfahren, melden Sie unverzüglich hierher“.⁹ Nach seiner Rückkehr am 15. März 1726 meldete Erdmann am 18. März, er sei „für kurze Zeit“ nach seinem „Vaterland Sachsen-Gotha

⁸ AVPR MID SSSR, *Fonds Snošenija Rossii s Dancigom*, 1720, Nr. 4, Bl. 1.

⁹ AVPR, derselbe Fonds, 1725, Nr. 5, Bl. 106.

entlassen worden“,¹⁰ und legte einen Bericht vor sowie eine schriftliche Verpflichtung des „bewußten Offiziers“, des „Inventors des neuen Grenadier-Exerzitiums Oberst I. W. Seebach“. Auf die Bedeutung dieses Berichtes läßt allein schon die Tatsache schließen, daß sein Inhalt dem damals noch allmächtigen Alexander Menšikov zur Kenntnis gebracht wurde. Es ging um neue Granaten und Kugeln, über die Seebach Erdmann unterrichtet und von deren Wirkung sich der letztere selbst überzeugt hatte. Seebach hatte „noch einige granaten und Kugeln verfertigen laßen“, um vor Erdmanns „Abreiß noch eine Probe machen zu können, welche auch geschehen. Bey dieser Probe warff er die granaten . . . in 500 Schritten weit . . .“¹¹

Auch bei dieser Reise ergab sich keine Gelegenheit zu einer Begegnung mit Bach.

Am 25. November 1726 übermittelte Erdmann die Bitte an die Zarin, man wolle ihm, „Euer Kaiserlichen Majestät Diener“ gestatten, „diesen Winter bei Eurem Hohen Kaiserlichen Hof für kurze Zeit zu erscheinen zur Abstellung einiger meiner Notdürfte“. ¹² Die entsprechende Erlaubnis wurde am 24. Dezember erteilt. Am 4. März 1727 wurde eine Bittschrift Erdmanns behandelt, aus der sich folgendes ergibt:

1. Im Jahre 1713 sei er in Kaiserlich Russische Dienste getreten, der Division des Generals Fürst Repnin zugeteilt worden und habe bis 1717 im Militärdienst gestanden.

2. Im Jahre 1717 wäre er auf Weisung des Zaren als Agent nach Danzig entsandt worden und regle seitdem entsprechend seiner Instruktion „Euer Kaiserlichen Majestät Angelegenheiten“ in dieser Stadt.

3. Für seine dem Hofe geleisteten Dienste erbittet Erdmann für sich und seine Nachkommen den Adelstitel (das „von“ vor dem Namen) und in dem entsprechenden Diplom die Bestätigung eines Wappens.¹³

An jenem 4. März 1727 wurde Erdmanns Gehalt auf 1000 Rubel im Jahr erhöht, wozu noch 40 Rubel für Postausgaben kamen. Am 19. August folgte die Beförderung zum Hofrat. In diesem Zusammenhang scheint erwähnenswert, daß Erdmann in seiner Bittschrift den Beginn seiner Tätigkeit als Oberauditor sowie als Agent jeweils um ein Jahr vorverlegt hat, wahrscheinlich, um sein Dienstalder zu erhöhen. Adelstitel und Wappen erhielt er trotz allem nicht, wohl weil derartige Auszeichnungen im damaligen Rußland nicht üblich waren. Der Rang eines Hofrates hingegen gehört nach der Rangliste zur VII. Klasse und verleiht erblichen Adel. Somit kann Erdmanns Karriere als durchaus erfolgreich gelten.

Bezeichnend ist, daß Erdmann in zunehmendem Maße zur Beschaffung von „Ungarwein“, Wodka, Früchten sowie Pferden für den Petersburger Hochadel herangezogen wurde, und zwar sowohl für den Hof als auch für einzelne Würdenträger – den Kanzler, den Vizekanzler (Ostermann war mit dem über-sandten Wein oft unzufrieden), den Rigaer Generalgouverneur Černyšev und

¹⁰ AVPR, derselbe Fonds, 1726, Nr. 3, Bl. 7.

¹¹ Ebenda, Bl. 9.

¹² Ebenda, Bl. 32.

¹³ CGADA, Fonds 154, Inv. 2, 1727, Nr. 308.

viele andere. Entsprechend änderte sich auch der Stil der Briefe. „Grüß Gott, Jegor Ivanovič, Sende gütigst . . .“, schreibt Kanzler Golovkin am 1. April 1729 an Erdmann.¹⁴ Infolge solcher Aufträge wuchsen Erdmanns Schulden besonders schnell, denn nicht alle „kommerziellen“ Ausgaben wurden ihm ersetzt.

Im Zusammenhang mit dem Ableben der Zarin Katharina I. erfahren wir, daß Erdmann zu dieser Zeit bereits verheiratet war, denn am 27. Juli 1727 nennt er die Kosten der Trauergewänder für sich und seine Frau.¹⁵ Ende September desselben Jahres wurde Erdmann ein Sohn geboren (der vermutlich kurz darauf starb). Diese Tatsache ergibt sich aus einem Glückwunschsreiben.¹⁶ Eine analoge Erwähnung von Frauenkleidern erscheint in einer „Spezifikation über die Trauer“ vom 5. Mai 1730 anlässlich des Todes von Zar Peter II.¹⁷

Die dienstlichen Berichte laufen indessen regelmäßig weiter. Von 1727 an wird hier oft „Tarabarščina“ benutzt, die damals am meisten verbreitete Geheimsprache. Ein entsprechender Schlüssel befindet sich in den Papieren des Agenten.¹⁸ Aus den Texten wird deutlich, daß Erdmann sich im Zentrum der damaligen russischen Politik befand, Mittelsmann in den russisch-polnischen Beziehungen war und daß seine Tätigkeit sich auf das Schicksal der späteren Zarin Anna Joanovna auswirkte.

Die Mehrzahl seiner Berichte schrieb Erdmann auf deutsch. In Petersburg wurden sie ins Russische übersetzt. Auf diese Weise sind unter seinen Papieren von nahezu jedem Bericht Original und Übersetzung erhalten geblieben. Außerdem finden sich dort Niederschriften in lateinischer, deutscher, französischer, italienischer, polnischer und russischer Sprache. Einer genaueren Untersuchung wert erscheinen vor allem jene Briefe an Erdmann, die in warmen, freundschaftlichen Ausdrücken gehalten sind. Möglicherweise befinden sich unter ihnen auch solche von gemeinsamen Bekannten Bachs und Erdmanns. Über Erdmanns eigene Ansichten zu urteilen fällt nicht leicht, selbst bei Berücksichtigung seines persönlichen Notizbuches, in dem so verschiedenartige Aufzeichnungen vertreten sind wie das Konzept eines lateinischen Glückwunsches für Anna Joanovna anlässlich ihrer Thronbesteigung, ein von ihm so genanntes *Livre politique*, das Briefe über die Bourbonen sowie eine Satire in Versen enthält, dazu Auszüge aus Sendschreiben verschiedener Monarchen und Politiker sowie private Briefe an eine gewisse Mary, die Erdmann mit *Ma cher* anredet.

Festgehalten zu werden verdient, daß am 31. Dezember 1731 der seit dem 12. April 1718 bei Erdmann beschäftigte Schreiber Onufrij Spešnev („Lehrling aus den Smolenern, Sohn eines Vorstädters“) mit keinem anderen als dem berühmten Fürsten Antioch Kantemir in dessen „ehrenhafte“ Verbannung nach England geschickt wurde. Kaum weniger bemerkenswert ist das folgende Detail: Am 6. Februar 1733 beschwerte sich der Danziger Magistrat bei Anna Joanovna über den „Agenten Erdmann, der in seiner Willkür und Ungeziemt-

¹⁴ AVPR (wie Fußnote 8), 1729, Nr. 5, Bl. 36.

¹⁵ Ebenda, 1727, Nr. 6, Bl. 17.

¹⁶ Ebenda, 1727, Nr. 7, Bl. 42.

¹⁷ Ebenda, 1730, Nr. 4, Bl. 22.

¹⁸ Ebenda, 1725, Nr. 5, Bl. 6.

heit dem ausländischen Obersten Laserer, der ohne elterliche Einwilligung die fünfzehnjährige Tochter des Stadtbürgers Peter Wast entführt hatte, erlaubte, sich heimlich mit ihr in seinem, des Agenten, Hause trauen zu lassen“.¹⁹

Im Jahre 1734 stand Erdmann im Mittelpunkt der politischen Ereignisse. In diesem Jahre erreichte der Kampf der beiden Prätendenten um den polnischen Thron – des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. und des Polen Stanislaus Leszczyński – seinen Höhepunkt. An diesem Konflikt war Rußland aktiv beteiligt. Am 3. Februar 1734 befahl Leszczyńskis Generaladjutant Stackelberg Erdmann, „Gdańsk sofort zu verlassen. Vergeblich protestierte der Agent und bat den Magistrat um Schutz – er wurde noch am selben Tag zusammen mit dem sächsischen Residenten aus der Stadt gewiesen und begab sich nach Lauenburg. Dieses Vorgehen bewog die Zarin, mit Waffengewalt gegen Danzig vorzugehen, und so traf im Februar General Lacy mit einer Armee in der Nähe der Stadt ein. Am 5. März schloß sich ihm Feldmarschall Münnich an, die Stadt wurde belagert und kapitulierte am 7. Juli (26. Juni alten Stils).“²⁰ Im August kehrte Erdmann an seine Wirkungsstätte zurück.

„Am 11. Oktober 1736 starb der sich in Danzig aufhaltende Agent Hofrat Erdmann. Am 12. Oktober informierte der Danziger Magistrat die Zarin, daß er es als seine Pflicht angesehen habe, alle Papiere desselben in Gegenwart des Kaufmanns [Johann Ludwig] Schendel zu versiegeln, der mit seinem Brief an den Vizekanzler [Ostermann] darum bat, ihn als Agent in Danzig einzusetzen.“²¹ Am 27. November wurde aus Petersburg der Kurier Scherer nach Danzig entsandt, der alle Briefe Erdmanns holen sollte. Am 24. Dezember reiste er aus Danzig wieder ab. Unter den Briefen waren „ganz alte Briefe und Papiere, die Erdmann in einer besonderen Kammer aufbewahrte“,²² wie die Schwägerin des Verstorbenen, Fräulein Anna Constanzia von Jannewitz, am 9. November brieflich mitgeteilt hatte. Angesichts der Tatsache, daß Erdmann eine zweieinhalbjährige Tochter zurückgelassen hatte (es existierten noch andere Angehörige) und Schulden in Höhe von tausend Rubel vorlagen, erhielt Fräulein von Jannewitz eine Unterstützung vom Hof und reiste dann mit unbekanntem Ziel ab.

Im Zusammenhang mit der Biographie Erdmanns läßt sich der neugefundene Brief leicht deuten. Es ist klar, daß Bach ebendiesen Brief meinte, als er 1730 an Erdmann schrieb: „Es werden nunmehr fast 4 Jahre verfloßen seyn, da E: Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelaßenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten.“

Durch die Antwort Erdmanns hatte Bach offenkundig von den „preiswürdigen meriten“ seines „ehemahligen SchulCammeraden“ erfahren und entsprechend dem neuen Rang Erdmanns seine Anrede an ihn geändert und einen ehrerbietigeren Ton angeschlagen. Der Brief von 1726 benutzt hingegen lediglich die damals üblichen Höflichkeitsformeln. Hinter dieser Schicht tritt eine in Bachs

¹⁹ Vgl. N. N. Bantyš-Kamenskij, *Obzor vnešnich snošenij Rossii po 1800 god*, č. II, Moskva 1896, S. 174.

²⁰ Ebenda, S. 175. Ausführlicher bei B. C. Münnich, *Zapiski feľdmaršala grafa Minicha*, St. Petersburg 1874.

²¹ Vgl. Bantyš-Kamenskij, a. a. O., S. 180.

²² AVPR (wie Fußnote 8), 1736, Nr. 7, Bl. 9.

Briefen selten anzutreffende Gefühlswärme hervor, die Freude über die Möglichkeit, sich mit dem Jugendfreund wenigstens schriftlich austauschen zu können. Aus beiden Briefen an Erdmann, aus ihrem vertraulichen Ton geht klar hervor, daß Bach Erdmann als nahestehenden Menschen betrachtete – die Anrede „Werthester Herr Bruder“ ist in Bachs Briefen lediglich dieses eine Mal anzutreffen – und so unser verstärktes Interesse an der Person Erdmanns nur zu berechtigt ist. Darüber hinaus bestätigt der Brief von 1726 durch den Gebrauch der Bezeichnung „Reisegefährte“, daß Bach und Erdmann tatsächlich gemeinsam nach Lüneburg gegangen sind. Für diese Übersiedelung sind wenigstens drei Gründe anzuführen. Für den Mettenchor der Michaeliskirche wurden zwei Sängerknaben benötigt (demzufolge war Erdmann ein zumindest befriedigender Sänger). Zweitens war im Hause des Bruders für Johann Sebastian Bach kein Platz mehr, denn den beiden Kindern Johann Christophs sollte sich Ende 1700 ein drittes hinzugesellen. Und schließlich mögen Seuchen, die um diese Zeit viele aus der Stadt Ohrdruf zu fliehen nötigten, eine Rolle gespielt haben.²³ In Lüneburg erwarteten Bach indessen Unterkunft, Verpflegung und ein gewisses gesichertes Einkommen.

Was den „Überbringer gegenwärtigen Schreibens“ angeht, sicherlich einen gemeinsamen Bekannten Bachs und Erdmanns, so muß diese Frage leider noch offenbleiben.

Hinsichtlich der Musikalität Erdmanns sollte ein Zeugnis nicht unerwähnt bleiben, das seinem 1719 begonnenen und bis ans Ende seines Lebens fortgeführten Notizbuch entstammt.²⁴ Hier findet sich auf den Seiten 195 bis 197 der Entwurf einer Widmung von „*Capricij Musici da Camera*“ vom Februar 1722, in italienischer Sprache abgefaßt und für den damaligen Präsidenten des Danziger Magistrats Gabriel von Böhmeln bestimmt. Als Komponist der Stücke wird Maximilian Dietrich Freißlich (1663 bis 1731) erwähnt, Kapellmeister der Danziger Marienkirche seit 1699, ein solider Musiker, den auch Johann Mattheson nennt. Gabriel von Böhmeln war von 1703 bis 1727 einer der vier Bürgermeister Danzigs. In den entsprechenden Jahren führte Erdmann mit ihm einen ständigen dienstlichen Briefwechsel. Ob Erdmann selbst die Kompositionen bei Freißlich bestellt hat, um sie dem Magistratspräsidenten zu widmen, oder dem Komponisten nur beim Abfassen der italienischen Widmung behilflich war, läßt sich nicht sagen. Auf jeden Fall war der Umgang mit Musikern Erdmann nicht fremd.

Bachs Bitten im Brief von 1730 um eine „convenable station“ und eine „hochgeneigte recommendation“ erscheinen somit ganz plausibel. Bach konnte annehmen, daß Erdmann Beziehungen zur Musikwelt besaß, und konnte außerdem auf Erdmanns diplomatische Kontakte rechnen. Ob Erdmann den Brief von 1730 jemals beantwortet hat, bleibt ungeklärt. Während Bachs Brief von 1726, wie bereits gesagt, einen entsprechenden Vermerk enthält und lediglich Erdmanns Antwort nicht überliefert ist, fehlt es an jeglichem Hinweis hinsichtlich des Briefes von 1730. So muß es hier mit bloßen Vermutungen sein Bewenden haben.

²³ *Bach in Thüringen*, Berlin 1950, S. 35, 67 f., 120.

²⁴ CGADA, Fonds 367, 1719, Nr. 8.

II

Läßt der neugefundene Brief die langjährige Auseinandersetzung um den „bekannten“ Erdmann-Brief in neuem Lichte erscheinen?

Festzuhalten ist zunächst, daß die Polemik um Bachs professionelle Neigungen von einem außermusikalischen Standpunkt aus geführt und wesentlich von der Frage nach „weltlich“ oder „geistlich“ bestimmt wird. Den „weltlichen“ Standpunkt formulierte am präzisesten Friedrich Blume in seinem Vortrag über „Umriss eines neuen Bach-Bildes“ von 1962,²⁵ den entgegengesetzten Günther Stiller in seinem Buch von 1970.²⁶

Blume folgend läßt sich die Auseinandersetzung bis zu den Bach-Biographien von Bitter (1865) und Spitta (Bd. I, 1873) zurückverfolgen. Diese Forscher sahen Bach als „Kirchenmusiker par excellence, ... fast als einen ‚fünften Evangelisten‘“.²⁵ Doch Bach hat, wie Blume hervorhebt, „1708 entschieden dem Kirchendienst den Rücken gekehrt ... und hat fünfzehn Jahre später nur sehr widerstrebend den Kantorenrock wieder angezogen“ (vgl. Bachs Brief von 1730). Als zweites Argument nennt Blume die große Zahl von Parodien bei Bach; von den großen Kirchenmusikwerken sind völlig original nur die Johannes-Passion und das Magnificat. Drittens war „das Verhältnis zwischen weltlicher und geistlicher Musik damals anders als heute, und was für den Weihrauch einer schmeichlerischen Fürstenhuldigung gut war, konnte ebenso gut für den Ausdruck christlicher Verehrung und Anbetung dienen“. Viertens hat Bach von 1729 an viel für sein Leipziger Collegium musicum gearbeitet,²⁷ wengleich von 53 nachweisbaren einschlägigen Werken nur eine relativ kleine Zahl erhalten geblieben ist. Dennoch läßt sich behaupten, daß Bach in den 1730er Jahren wieder in erster Linie Kapellmeister war und erst in zweiter Linie Kantor.

Die Kritiker dieses Standpunktes heben hervor, daß in Bachs Brief von 1730 die kirchliche Seite von Bachs Kantorentätigkeit nicht ein einziges Mal negativ erwähnt wird. Die Gründe für die Übersiedelung nach Leipzig und die Umstände, die Bach später von seiner Tätigkeit in dieser Stadt enttäuscht sein ließen, waren im Grunde genommen finanzieller und äußerer, nicht künstlerischer und innerer Art. Hierzu merkt Blume an, daß Bach in Leipzig ungeachtet seiner Pflichten als Kantor doch der Komposition von Kirchenmusik relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt habe. Drei Kantatenjahrgänge in über zwanzig Jahren – das ist weitaus weniger als Telemann oder Graupner hierin geleistet haben.

Mit einem ganz anderen Ansatz versuchte Peter Rummenhölter²⁸ dieses Problem aus der Welt zu schaffen: er behandelte es soziologisch. Hierbei geht es um den Sozialstatus eines Hofkapellmeisters sowie denjenigen des Thomaskantors.

²⁵ F. Blume, *Umriss eines neuen Bach-Bildes*, in: *Musica* 16, 1962, S. 169–176.

²⁶ G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970.

²⁷ Vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5–27.

²⁸ P. Rummenhölter, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, S. 39–44.

Der Hofkapellmeister war an einem absolutistischen Fürstenhof des 18. Jahrhunderts der Hauptorganisator und -vertreter des Musiklebens. Mit seiner Kunst diente er der bestehenden Gesellschaftsordnung und wurde – so Rumenhölzer – unvermeidlich konservativ und reaktionär.

Als Thomaskantor gehörte Bach hingegen zum städtischen Bürgertum, jener Schicht, die berufen war, den Feudalabsolutismus von der Macht zu verdrängen. Demzufolge war Bach als Vertreter und Organisator der protestantischen Kirchenmusik in Leipzig infolge seiner Stellung ein Exponent oppositioneller Stimmungen gegen die feudale Gesellschaftsordnung und mußte damit „progressiv und sogar revolutionär“ werden.

Doch neben dem absolutistischen, reaktionären Feudalismus existierte der sogenannte „aufgeklärte“ Absolutismus als Träger frühbürgerlicher humanistischer Ideale in feudaler Gestalt. Die städtisch-bürgerliche Gesellschaft hingegen bildete mit ihren erstarrten, im Mittelalter verwurzelten Traditionen oftmals ein Bollwerk philiströser Reaktion. War Bach für den „Music sowohl kennenden als liebenden“ Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen ein beinahe Gleichgestellter, so erschien er in den Augen des Leipziger Rates zuweilen fast als Leibeigener. Wohl deshalb hatte Bach so sehr nach einem Kapellmeisteramt gestrebt (und nach 1723 wenigstens nach dem Titel) und auch noch nachträglich seine Köthener Zeit als glückliche Jahre empfunden.

Auch wenn diese – meines Erachtens vereinfachende – Darstellung eigentlich die außermusikalische Deutung eines außermusikalischen Problems ist, wirft die Untersuchung über den Sozialstatus des Musikers letzten Endes Licht auch auf musikalische Fragen. Für die Klärung der Gründe, die Bach zur Übersiedelung von Köthen nach Leipzig veranlaßten, wird die weitere, über die Darstellung der sozialökonomischen Verhältnisse führender Schichten dieser Städte hinausgehende Untersuchung beispielsweise der Konfrontation von Calvinisten und Lutheranern in Köthen²⁹ sowie der im Leipziger Rat hinsichtlich der Bevorzugung eines Kapellmeisters oder eines Kantors gebildeten Fraktionen im Leipziger Rat³⁰ und ebenso der materiellen Versorgung der Familie Bach von großer Bedeutung sein.

Und dennoch, so scheint es, liegt die Ursache für die Meinungsverschiedenheiten im mangelnden Vertrauen in ein klar formuliertes Dokument, denn in seinem Brief von 1730 legt Bach ja die Gründe für seine Übersiedelung nach Leipzig durchaus erschöpfend dar. An seiner Aufrichtigkeit zu zweifeln haben wir um so weniger Grund, als der Brief von 1726 zeigt, in welchem Maße Bach seinem „Werthesten Herrn Bruder“ Vertrauen entgegenbrachte.

Zu verweisen ist hier auf das dritte in diesen Zusammenhang gehörende Dokument, auf das Mühlhäuser Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708, in dem Bach

²⁹ H. Zimpel, *Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit*, BJ 1979, S. 97–106.

³⁰ Vgl. beispielsweise C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium der Philipps-Universität Marburg 1978*, Kassel etc. 1981, S. 26; H.-J. Schulze, „... da man nun die besten nicht bekommen könne ...“ – *Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 18./19. September 1975*, Leipzig 1977, S. 71–77.

kaum weniger offen die Ziele seiner Tätigkeit nennt: „nemlich eine regulirte kirchen music . . . aufführen . . . , und sonst nach meinem geringen vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music, und oft beßer, als allhier fasonirten harmonie [aufhelfen]“.³¹ Der Inhalt dieser seit langem diskutierten Erklärung wird von Friedrich Blume (1967) kurz,³² von Ulrich Siegele (1978) ausführlich³³ dargelegt. Danach strebte Bach lediglich nach einer richtigen und regelmäßigen Aufführung von Kirchenmusik. Seine Bittschrift betrifft die unzureichende Aufführungsqualität sowie andere hinderliche Umstände in Mühlhausen. Und Martin Geck trägt nur neue Verwirrung hinein, wenn er schreibt: „Auch seine Leipziger Kirchenmusik ist ja nicht deshalb in überzeugender Weise kirchlich, weil Bach ein frommer Christ und guter Theologe war, sondern weil er das Ingenium besaß, mit kompositorischen Mitteln aus lutherischer Theologie gute Musik zu machen.“³⁴

Die Gegenüberstellung derartiger Deutungen und Dokumentarbelege birgt das Risiko in sich, daß sie zu einer Rückkehr in das Gegeneinander der Meinungen führt, die einer eindeutigen, einfachen Schlußfolgerung im Wege steht. Ganz abgesehen davon, ob eine einfache, eindeutige Antwort auf eine überaus komplizierte Fragestellung überhaupt zu erwarten ist, müssen doch zwei Momente unterschieden werden: Pläne, Absichtserklärungen oder Ergebnisse als deren reale Umsetzung. Geht es um das erstere, so ist eine Antwort nicht zu erwarten, denn die Überlieferung schweigt, und dabei wird es auch bleiben. Geht es hingegen um das letztere, so hat sich die Bach-Forschung einer Antwort bereits genähert.

Es wird notwendig sein, Bach im sozialen und kulturellen Kontext seiner Epoche zu sehen, konkret die Ansprüche der Gesellschaftsschichten, die materiellen und ästhetischen Voraussetzungen aller den kulturellen Hintergrund bildenden Aspekte zu zeigen, durch detaillierte Analysen richtige Beobachtungen zu bestätigen und falsche zu verwerfen. Beispielsweise käme es auf eine Erhärtung der These über den synthetischen Charakter von Bachs Begabung an, zumal in dessen Schaffen sich unter dem Einfluß der italienischen Instrumental- und Opernmusik „die kollektiv-entpersönlichte strenge Musik des Luthertums zu einer lyrisch-dramatischen, durch ungewöhnliche emotionale Kraft ausgezeichneten Kunst wandelte“ (W. Koenen).³⁵ Auch wenn diese intuitiv geäußerte These unwiderlegbar bliebe, sind die Umstände dieser „Wandlung“ noch ebenso ungeklärt wie die Frage, warum gerade Bach es war, der mit seinem Schaffen zu einem Wendepunkt der Musikgeschichte werden sollte. Im Vergleich zu dem weitaus vollständiger geklärten analogen Problem der Entwicklung Mozarts bleibt hier vieles noch ein Geheimnis. Zu begrüßen sind daher neuere Arbei-

³¹ Zitiert nach Dok I, Nr. 1.

³² F. Blume, *Der junge Bach*, in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 170.), S. 518–551.

³³ U. Siegele, *Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik*, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 314, 349 f.

³⁴ M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, in: Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, Kassel etc. 1967, S. 327.

³⁵ *Muzykal'naja enciklopedija*, Bd. 1, Moskva 1973, Sp. 353–354.

ten wie die von Friedhelm Krummacher über die Geschichte der Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach, die mit erschöpfender Vollständigkeit den historischen Boden erhellte, auf dem Bachs Meisterschaft wachsen konnte. Ebenso notwendig wären gewiß Untersuchungen zu Bachs Handhabung der musikalischen Rhetorik und deren historisch getreuer Wiedergabe, zumal Bach sein Leben lang danach trachtete, den Nächsten durch seine Kunst zu „belehren“.³⁷

Sicherlich ist es auch an der Zeit, die Kirchenmusik als ein funktionell gebundenes Genre zu begreifen und nicht die Behauptung zu versuchen, man könne „aus lutherischer Theologie gute Musik machen“. Musik kann in den Diensten der Theologie treten (oder es unterlassen), aber – als autonome Kunst – nicht aus Theologie „entstehen“. Bachs Musik gehörte seiner Zeit und ist in ihrem Weiterwirken immer zeitgemäß. Die Frage nach dem Weltlichen und dem Geistlichen muß daher entweder in den ästhetischen Kategorien seiner Epoche oder aber von den Positionen heutigen Denkens aus beantwortet werden – eine Vermischung führte zu einem verhängnisvollen Anachronismus.

Versuchen wir zum Abschluß ein Fazit zu ziehen und nach dem Ertrag des Brieffundes zu fragen, so ist besonders darauf hinzuweisen, daß Bach 1721 keineswegs daran dachte, seine Stellung als Thomaskantor aufzugeben. Andernfalls hätte er nach Erdmanns „umständlicherer Nachricht“ diesem sofort die Bitte übermittelt, bei der Suche nach einer neuen Stelle behilflich zu sein. Vier Jahre später sah es anders aus. Was war inzwischen vorgegangen? Hier die fünf uns wichtigsten Daten:

- | | |
|-------------------|---|
| 28. Juli 1726 | Erster Brief an Georg Erdmann |
| September 1726 | Widmung der Partita I B-Dur BWV 825 an den neugeborenen Sohn des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen |
| 17. Oktober 1727 | Aufführung der Trauer-Ode BWV 198 auf den Tod des Kurfürstin Christiane Eberhardine |
| 19. November 1728 | Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen |
| 23. Februar 1729 | Mehrtägiger Aufenthalt am Hofe des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels; Bach erhält den Titel Hofkapellmeister |
| 24. März 1729 | Aufführung der Trauermusik BWV 244a anläßlich der Beisetzung von Fürst Leopold in Köthen |
| 15. April 1729 | (Wieder-)Aufführung der Matthäus-Passion |
| Frühjahr 1729 | Übernahme des Collegium musicum |
| 23. August 1730 | „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“; Höhepunkt der Konflikte mit dem Leipziger Rat |
| 28. Oktober 1730 | Zweiter Brief an Georg Erdmann |

Im Verlaufe dieser vier Jahre mehren und verstärken sich die Konflikte Bachs mit dem Leipziger Rat, der Geistlichkeit, der Universität. Der Tod Fürst Leopolds beraubt Bach eines seiner wichtigsten Gönner. Über die Aufnahme des

³⁶ F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978.

³⁷ Die bahnbrechende Arbeit von Arnold Schmitz (*Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950) hat bislang keine Nachfolger gefunden.

zentralen Werks dieser Jahre, der Matthäus-Passion, schweigt die dokumentarische Überlieferung, was nicht gerade auf einen großen Anklang schließen läßt. Wie unzufrieden der Komponist mit seiner Situation war, läßt sich denken. Die Folge war eben der „bekannte“ zweite Brief an Georg Erdmann.

Was die Frage nach dem Primat des Geistlichen oder Weltlichen angeht, so gibt es für eindeutige Schlußfolgerungen noch nicht genügend Fakten und Argumente. So bleibt die eingehende Diskussion aller Gesichtspunkte das einzige Mittel, um zu einem tieferen Verständnis zu gelangen und den außermusikalischen Streit aufzuheben. Dies sollte, wie zu hoffen ist, Veranlassung geben, sich der Analyse musikalischer Probleme zuzuwenden, die das Werk des großen Meisters, dieses hominis humanissimi, in reichem Maße bietet, sowie dem Studium der Musikpraxis der Bach-Zeit – bis hin zur Ermittlung noch unbekannter Materialien.

Schließen möchte ich mit Hegels Worten über Bach, die, wie mir scheint, durchaus modern klingen: Bachs „großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität hat man erst neuerdings wieder *vollständig* schätzen lernen“.³⁸

³⁸ Das „vollständig“ von mir hervorgehoben.



Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

M

Vor mehr als hundert Jahren hat Philipp Spitta sich darum bemüht, die musikalische Herkunft des jungen Bach im Zusammenhang einer geschichtlichen Einordnung des von ihm als Frühwerk eingestuften Kompositionsrepertoires ins rechte Licht zu rücken. Dabei gelang es ihm, nicht nur eine Vielzahl wesentlicher und bis heute gültiger Erkenntnisse biographischer wie stilkritischer Art vorzulegen, sondern darüber hinaus einen exemplarischen, differenzierten und in seinen Grundzügen unüberholten Abriss der musikgeschichtlichen Situation im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu bieten.¹ Zwar ist es der Bach-Forschung seither und namentlich dank einiger Arbeiten aus den letzten drei Jahrzehnten gelungen, das von Spitta entworfene Bild des jungen Komponisten Bach weiter zu konkretisieren, um neue Aspekte zu ergänzen und auch verschiedentlich in Einzelheiten zu modifizieren.² Dennoch scheint es, daß für keine der Bachschen Schaffensperioden ein derart umfangreicher, angesichts neuester Forschungen eher anwachsender als sich verkleinernder Katalog ungelöster Probleme existiert wie für das Frühwerk.³ Die Hauptfragen kreisen immer wieder um die Fixierung eines authentischen Werkbestandes, die Chronologie der Kompositionen und den mittel- wie unmittelbaren musikalischen Einflußbereich, dem der junge Bach unterlag. Gerade diese Fragen aber greifen so eng ineinander, daß sie kaum getrennt behandelt werden können. Überdies ergibt sich die Notwendigkeit der Zusammenschau auch schon aus dem allenthalben empfindlich spürbaren Mangel an festen biographischen und werkgeschichtlichen Daten.

I

Bach hat allem Anschein nach außer seinem Ohrdruffer Ziehbruder Johann Christoph, „unter desselben Anführung“ er nach den Worten des Nekrologes⁴ „den Grund zum Clavierspielen“ legte, keine eigentlichen Lehrmeister gehabt. Allerdings gehören die drei großen norddeutschen Organisten, Johann Adam

¹ Spitta I, Kapitel IV–VII.

² Vgl. die zusammenfassende Darstellung von F. Blume, *Der junge Bach*, Wolfenbüttel und Zürich 1967 (Jahresgabe 1967 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen); G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg. 1700 bis 1702*, Hamburg 1950; E. Krüger, *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 2.); H. Eichberg, *Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*, in: BJ 1975, S. 7–49; P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 3 Bde., Cambridge 1980–1984.

³ Vgl. die Diskussion bei C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographie*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel etc. 1981, S. 21–31.

⁴ Von C. P. E. Bach und J. F. Agricola 1750 verfaßt und 1754 gedruckt; Dok III, S. 81.

Reinken, Dietrich Buxtehude und Georg Böhm, nicht nur in weiterem und allgemeinem Sinn unter die entscheidenden Mentoren des jungen Bach. Der Lüneburger Johannisorganist Böhm gar mag in den Jahren nach 1700 mindestens teilweise eine Art Lehrerfunktion vertreten haben, obwohl sich die biographischen Quellen darüber ausschweigen. Doch nicht ohne Grund ist in den von C. P. E. Bach an Forkel gerichteten Mitteilungen über seinen Vater (vom 13. Januar 1775) ausdrücklich von „seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen“⁵ die Rede. Der Bach-Sohn korrigierte zwar nachträglich die betreffende Passage neutralisierend in „dem Lüneburgischen Organisten Böhmen“⁶ – vielleicht in der Absicht, auf diese Weise das autodidaktische Genie des Vaters herauszustreichen. Jedenfalls haben zwischen Bach und Böhm persönliche Bande bestanden, die noch in die Leipziger Zeit hineinreichten und immerhin so tragfähig waren, daß Bach 1727 den alten Böhm am Mitvertrieb der Einzeldrucke seiner Partiten BWV 826 und 827 beteiligen konnte.⁷

Bachs persönliche Begegnung mit Dietrich Buxtehude fällt erst in die Mitte der Arnstädter Zeit. Der mehrmonatige Aufenthalt in Lübeck, um den Meister „zu behorchen“, fand um die Jahreswende 1705/06 statt und war, wie der Nekrolog bescheiden formuliert, „nicht ohne Nutzen“.⁸ Die Lübeck-Reise muß Bach stärkste Eindrücke vermittelt haben, die er selbst (laut Arnstädter Protokoll vom 21. Februar 1706)⁹ dahingehend zusammenfaßt, daß sie ihn „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“ gelehrt hätten. Die Buxtehude-Begegnung gilt denn auch seit eh und je als einer der entscheidenden biographischen und stilkritischen Anhalts- und Wendepunkte insbesondere im Blick auf die Chronologie der Orgelwerke – ob zu Recht oder Unrecht, werden die nachfolgenden Überlegungen zur Diskussion stellen.

Der dritte und Senior dieser überaus kongenialen norddeutschen Organistentrias, Johann Adam Reinken, wird schon bei Spitta und seither in der Regel hinsichtlich seiner Bedeutung für Bach seinen Lüneburger und Lübecker Kollegen hintangestellt. Als Erklärung für Spittas deutliche Unterbetonung der Rolle und Bedeutung Reinkens mag dienen, daß er zur Zeit des Abfassens des ersten Bandes seines Bach-Buches noch nicht wußte, daß es Spuren von Bachs direkter Auseinandersetzung mit der Musik Reinkens gab: über die Identifizierung der Sonaten- und Fugensbearbeitungen nach Reinkens *Hortus musicus* (BWV 954, 965, 966) konnte Spitta erst später in einer gesonderten Abhandlung „Umarbeitungen fremder Originale“ berichten.¹⁰

Der Hamburger Katharinenorganist stellt eine gewichtige, vielleicht sogar die

⁵ Dok III, S. 288.

⁶ Faksimiliert in: *Bach-Urkunden ... Nachrichten über Johann Sebastian Bach von Carl Philipp Emanuel Bach*, hrsg. von M. Schneider, Leipzig 1917 (Veröffentlichungen der NBG XVII/3); Dok III, S. 290.

⁷ In der am 19. September 1727 erschienenen Zeitungsannonce heißt es, daß die beiden Partiten „nicht allein bey dem Autore, sondern auch ... 3) bey Herr Böhmen, Organisten zu St. Johann in Lüneburg ... zu bekommen seyn“. Dok II, Nr. 224.

⁸ Dok III, S. 82.

⁹ Dok II, S. 19.

¹⁰ *Bachiana I.*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1881, Nr. 47–48; Neudruck in: Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 111–120.

markanteste Figur in der Lebensgeschichte des jungen Bach dar, auch wenn die näheren Umstände der Beziehungen zwischen dem Altmeister Reinken und dem um nahezu zwei Generationen jüngeren Lüneburger Michaelisschüler Bach weitgehend im dunkeln bleiben. Immerhin ist Reinken der einzige unter den drei großen norddeutschen Organisten, der im Nekrolog an zwei prominenten Stellen Erwähnung findet. Man mag dies als ein Zeichen dafür ansehen, für wie wichtig der Name Reinkens im Hause Bach galt. Daß nach der frühen Lüneburg-Hamburger Verbindung noch einmal im Jahre 1720 eine Begegnung des nunmehrigen Köthener Kapellmeisters mit dem 97jährigen Reinken stattfand, und zwar anläßlich von Bachs Bewerbung um die Jakobiorganistenstelle in Hamburg,¹¹ ist gewiß kaum mehr als ein glücklicher Zufall, unterstreicht aber dennoch die offenbar beiderseitig empfundene Affinität. Der im Nekrolog überlieferte Ausspruch des greisen Reinken als Reaktion auf Bachs Orgelspiel („Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet“)¹² kann denn auch kaum überbewertet werden. In der Tat war Bach, nicht nur aus Reinkens Perspektive gesehen, in seiner Generation der einzige Organist von Rang, der die organistische Tradition des 17. Jahrhunderts nicht nur bewahrt, sondern weiterentwickelt hat. Für Bach muß außerdem der Ausspruch Reinkens mehr als ein bloßes „Compliment“¹³ gewesen sein. Er dürfte seine historische Tragweite durchaus empfunden, wenn nicht gar seine Formulierung näher beeinflußt haben. Denn zweifellos war Bach selbst der primäre Überlieferungsträger des Reinken-Zitats und damit zugleich verantwortlich für dessen Übernahme in die Annalen der Musikgeschichte. Wenn Johann Joachim Quantz schreiben konnte, daß „die Kunst die Orgel zu spielen, welche man großen Theils von den Niederländern empfangen hatte, von den obengenannten [darunter namentlich Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude und Bruhns] . . . sehr weit getrieben“ und daß sie „endlich der bewundernswürdige Johann Sebastian Bach, in den neuern Zeiten, zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht“ hat,¹⁴ dann scheint sich schon 1752 der prophetische Ausspruch Reinkens als historisch gewordenes Faktum bewahrt zu haben.

War nun die kurze Wiederbegegnung von Reinken und Bach lediglich ein punktuelles Ereignis besonderen Charakters, so muß die frühere, in Bachs Lüneburger Zeit fallende Verbindung als die bedeutsamere gelten, die ihre Auswirkungen auf den aufnahmedurstigen und orientierungsbedürftigen jungen Musiker nicht verfehlen konnte. Der Versuch einer Diskussion der frühen

¹¹ Dok II, Nr. 102.

¹² Dok III, S. 84.

¹³ Bach ließ sich bei dieser Gelegenheit in Hamburg „vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang, hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast ein halbe Stunde lang, auf verschiedene Art . . . ausführte, folgendes Compliment: . . .“ (ebenda).

¹⁴ *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen* (1752); Dok III, S. 18.

Verbindung Reinken-Bach führt allerdings notwendigerweise und weitgehend ins Hypothetische, da es an Quellenberichten mangelt. Der Nekrolog begnügt sich mit der lapidaren Feststellung: „Von Lüneburg aus reisete er zuweilen nach Hamburg, um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören.“¹⁵ Auch der mehr anekdotische Bericht in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Legende einiger Musikbeiligen* (1786) fügt keine substantiellen Informationen hinzu. Jedoch wird Reinken dort ausdrücklich als „gründlicher Organist und Componist“ apostrophiert; auch wird erwähnt, daß Bach „öfters eine Reise“ nach Hamburg machte und daß ihm ein unverhoffter Dukatenfund „eine neue Wallfahrt zum Hrn. Reinecke“ ermögli-
chte.¹⁶

Daß der Nekrolog in der überaus knappen Skizzierung der Lüneburger Zeit Bachs lediglich Reinken als einzigen Musikernamen, nicht aber Böhm oder auch den Michaeliskantor August Braun erwähnt, sollte zu denken geben. Immerhin läßt sich annehmen, daß diese ausschließliche Erwähnung Reinkens der Bedeutung dieses Mannes entsprach, wie sie ihm innerhalb des Familien- und Schülerkreises von Bach selbst beigemessen wurde. Zudem wäre denkbar, daß von Bachs Ohrdruffer Perspektive aus gesehen die Lüneburger Michaelisschule kaum mehr als ein realistisches Nahziel mit wirtschaftlicher Sicherung bedeutete, die Hamburger Szene jedoch das eigentliche Ideal und Fernziel bildete, das nicht zufällig zur gleichen Zeit auch von Händel angestrebt wurde. Wahrscheinlich bot Lüneburg in Böhms für Bach ein zusätzliches Plus. Einerseits war er ein attraktiver Orgelmeister sui generis,¹⁷ andererseits konnte er als Vermittler zur norddeutschen Orgelschule und insbesondere zu Reinken dienen, dessen Ruf als Orgelspieler demjenigen Buxtehudes ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen war.¹⁸

Daß Hamburg und Reinken in der Tat für Bach das vielleicht schon von Ohrdruf aus angepeilte Ziel mehrerer oder gar häufiger „Wallfahrten“ bildete, scheint die auffällige Parallele im Ausbildungsgang seines Veters und zeitweiligen Klassenkameraden Johann Ernst Bach zu bestätigen. Dieser blieb bis zum April 1701 am Ohrdruffer Lyzeum und hat sich danach „umb das Orgelwerk besser zu excoliren auswärts zu Hamburg ein halbes Jahr und darüber mit schwehren Kosten aufgehalten“.¹⁹ Vermutlich boten sich für Johann Seba-

¹⁵ Dok III, S. 32.

¹⁶ Dok III, S. 423 f.

¹⁷ Auch läßt sich nicht ausschließen, daß der in der Nähe von Ohrdruf geborene und in Gotha aufgewachsene Böhm Verbindungen zur Bach-Familie besaß, die Johann Sebastian in Lüneburg nur nützlich sein konnten. Vgl. auch R. Buchmayer, *Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie*, in: BJ 1908, S. 107–124.

¹⁸ J. G. Walther (*Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 360) spricht von den „beyden extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehude“; J. Mattheson (*Critica Musica*, 1722, S. 517) schreibt über Reinkens Orgelspiel, „daß man zu seiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen Gleichen kannte“.

¹⁹ K. Müller, *Der junge Bach*, in: *Arnstädter Bach-Buch*, hrsg. von K. Müller und F. Wie-gand, 2. Aufl., Arnstadt 1957, S. 63 – Eben jener Johann Ernst Bach wurde 1708 Johann Sebastians Nachfolger in Arnstadt; er hatte diesen auch während der Lübeckreise 1705/06 dort vertreten (vgl. auch Dok II, Nr. 22).

stian in Lüneburg bessere Existenzmöglichkeiten, die ihm sogar einen zeitlich längeren Kontakt mit Hamburg ermöglichten, als es seinem Vetter finanziell tragbar erschien. Wie lange er als Mitglied des Mettenchores an St. Michaelis sein bescheidenes Einkommen bezog, entzieht sich unserer Kenntnis; Dokumentation existiert nur für das Frühjahr 1700.²⁰ Schon Gustav Fock stellte fest, daß sich Bach wohl kaum über Ostern 1702 hinaus in der Prima der Michaelischule habe aufhalten können.²¹ Auch legt seine Anwärterchaft auf die Organistenstelle an St. Jacobi in Sangerhausen vom Sommer 1702 nahe,²² daß er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr an Lüneburg gebunden war. Wie aber diese Bindung überhaupt ausgesehen haben mag, nachdem Bach laut Zeugnis des Nekrologs „seine ungemein schöne Sopranstimme“²³ schon bald verloren hatte, ist eine offene Frage. Aber zweifellos boten sich ihm vielfache Verwendungsmöglichkeiten als Instrumentalist. Denn daß er überhaupt für den Posten in Sangerhausen in Aussicht genommen wurde, deutet insbesondere auf seine organistische Qualifikation hin, die er in der Lüneburger Zeit entscheidend vorangetrieben haben muß.

II

Es lassen sich nun einige Anhaltspunkte und Analogien finden, die es erlauben, Bachs musikalischen Entwicklungsstand im Alter von 15 bis 18 Jahren wenigstens in groben Zügen einzuschätzen. Daß Bach als eben 18jähriger vom Arnstädter Konsistorium dazu ausersehen wurde, die Einweihung der Wenderschen Orgel in der Neuen Kirche vorzunehmen,²⁴ kann nur als ein Zeichen herausragender Wertschätzung gelten. Daß ihm überdies in der Honorarrechnung der Titel „Fürstlich Sächsischer HoffOrganiste zu Weimar“ angedichtet wurde,²⁵ unterstreicht das Renommee des jungen Virtuosen. Man dürfte auch nicht fehlgehen in der Annahme, daß die professionellen Fähigkeiten Bachs um 1703 beträchtlich über dem Stand gelegen haben, den er sich in Ohrdruf bis zum Frühjahr des Jahres 1700 erworben hatte. Auch scheint es, daß er den ursprünglichen Abstand zu seinem älteren Bruder schon bis dahin längst überwunden hatte. Johann Christophs beruflicher Werdegang läßt sich insofern mit demjenigen Sebastians vergleichen, als der ältere Bruder mit 15 Jahren seine Lehrzeit bei Pachelbel in Erfurt begann, die nach drei Jahren zu einer Organistenbestellung an der Erfurter St.-Thomas-Kirche führte.²⁶ Die äußeren Daten stimmen überein, doch die Unterschiede fallen ins Gewicht: Johann Sebastian verbrachte keine handwerksmäßige Lehrzeit bei einem einzigen Meister, sondern verband akademisches Studium mit der Sondierung und Erforschung der seinerzeit gewiß attraktivsten deutschen Orgelszene; am Ende dieser wohl im wesentlichen selbständig gestalteten Ausbildungszeit steht die Übernahme

²⁰ Dok II, Nr. 5.

²¹ *Der junge Bach in Lüneburg*, S. 100.

²² Dok I, Nr. 38.

²³ Dok III, S. 82.

²⁴ Dok II, Nr. 7.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Zur Biographie vgl. den Beitrag von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang.

einer gutdotierten Organistenstelle²⁷ mit einem neuen Instrument. Der jüngere muß dem älteren Bruder, der immerhin als „optimus artifex“ im Ohrdruffer Totenregister verzeichnet ist,²⁸ schon sehr früh überlegen gewesen sein. Andeutungsweise spricht der Nekrolog im Zusammenhang mit der Übersiedlung des 10jährigen Vollwaisen in den Haushalt des Bruders davon: „Die Lust unsers kleinen Johann Sebastians zur Musik, war schon in diesem zarten Alter ungemein. In kurtzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht.“²⁹ Sein Lerneifer konnte offenbar nur schwer befriedigt werden, wofür die Geschichte des heimlichen Kopierens jenes Buches „voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbels“³⁰ ein eindrucksvolles Beispiel bietet.

Es erscheint notwendig, sich um ein Korrektiv jenes Bildes zu bemühen, das Friedrich Blume von den Jahren 1695 bis 1700 entwirft, indem er zusammenfassend feststellt, daß jene Zeit verstrich, „ohne daß man auch nur das Geringste über Bachs musikalische Fortschritte erfährt“.³¹ Und es ist gewiß unzureichend, mit Spitta die Bedeutung des Verhältnisses von Johann Sebastian und Johann Christoph Bach auf die Begegnung „mit Pachelbels Schöpfungen und Kunstgeist“³² zu reduzieren. Vielmehr wird man davon ausgehen müssen, daß Johann Sebastian als Sproß einer Musikerfamilie sich gewiß schon vor dem zehnten Lebensjahr musikalische und instrumentale Fertigkeiten erworben hatte, die es sinnvoll erscheinen ließen, 1695 in Ohrdruf mit einer Ausbildung professionellen Zuschnittes zu beginnen. Sie dürfte im Prinzip jener vergleichbar gewesen sein, die Bach seinem eigenen Sohn Wilhelm Friedemann ab dessen zehntem Lebensjahr angedeihen ließ, wie das 1720 angelegte *Clavier-Büchlein* bezeugt. Johann Christoph muß seinem Bruder in erster Linie das vermittelt haben, was ihm von seiner eigenen Ausbildung her nahelag. Insofern wird jenes ängstlich gehütete Buch mit Werken von Pachelbel, Kerll und Froberger das Zielrepertoire enthalten haben, das den Leistungsstand seiner musikalischen Ambitionen repräsentierte. Das Buch sowie die von Sebastian „bey Mondenscheine“ im Verlaufe von sechs Monaten angefertigte Kopie sind verloren.³³ Doch eine Vorstellung von der Art des betreffenden Repertoires vermittelt das Tabulaturbuch des Johann Valentin Eckelt von 1692.³⁴

²⁷ J. S. Bachs Arnstädter Anfangsgehalt übertraf die Endeinkünfte seines Bruders. Vgl. Dok II, S. 12, und F. Reinhold, *Die Musik-Bache in Ohrdruf*, in: *Festschrift zum Bachjahr 1950* (hrsg. vom Bachausschuß der Stadt Ohrdruf), S. 14.

²⁸ F. Reinhold, a. a. O., S. 14.

²⁹ Dok III, S. 81.

³⁰ Ebenda.

³¹ F. Blume, a. a. O., S. 7.

³² Spitta I, S. 184.

³³ Vgl. R. Hill, „*Der Himmel weiß, wo diese Sachen hingekommen sind*“: *Reconstructing the Lost Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel*, in: Bach, Handel and Scarlatti: Tercentenary Essays, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985.

³⁴ BB *Mus.ms. 40 035*, heute aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Die Quelle ist seit dem 2. Weltkrieg nicht zugänglich gewesen. Ich danke der Bibliotheksleitung, insbesondere Herrn Dr. J. Pierożyński, für das freundliche Entgegenkommen, mir

Der 1673 geborene Eckelt hatte wie der um zwei Jahre ältere Johann Christoph Bach bei Pachelbel in Erfurt studiert und bei dieser Gelegenheit ein Tabulaturbuch angelegt,³⁵ dessen Grundbestand von Pachelbels eigener Hand herührt.³⁶ Inhaltlich überwiegen die Kompositionen von Pachelbel und Froberger (letztere offensichtlich größtenteils käuflich von Pachelbel erworben);³⁷ daneben finden sich Werke von Philipp Heinrich Erlebach, Andreas Nicolaus Vetter, Johann Caspar Kerll, Johann Philipp Krieger sowie, vor allem gegen Schluß, eine größere Anzahl anonymer Stücke – offensichtlich Kompositionen von Eckelt selbst.³⁸ Von den Umständen her liegt es nahe, den Grundbestand zumal der Werke von Pachelbel und Froberger als weitgehend konkordant mit dem von Johann Christoph Bach verwahrten Repertoire anzusehen. Dazu gehören in erster Linie die folgenden in DTB³⁹ bzw. DTÖ⁴⁰ edierten Werke:

Johann Pachelbel: Toccaten, Präludien, Fugen, Ciaconen (DTB IV/1, Teil 1: Nr. 1, 4, 5, 7–9, 11, 20, 23, 25, 26; 31, 41, 42), Choräle (DTB IV/1, Teil 2: Nr. 5, 11, 26, 60), Suiten (DTB II/1: Nr. 16, 33b)

Johann Jacob Froberger: Ricercar (DTÖ 21, Nr. 7), Canzonen (DTÖ 13, Nr. 6; DTÖ 21, Nr. 4), Capriccio (DTÖ 21, Nr. 12, 18), Toccata (Nr. 23 bis 25), Fantasia (Nr. 7), Capriccio, Präludium, Fuge (DTÖ 21: Dubiosa, S. 125–126; Fuge deest)

Das Repertoire des Eckeltschen Tabulaturbuches war vermutlich eher kleiner als das von Johann Christoph Bach gesammelte und muß durchaus nicht in jeder Beziehung mit diesem identisch gewesen sein. Es bietet jedoch einen willkommenen Anhaltspunkt dafür, die Literaturkenntnis, spieltechnischen Fähigkeiten und kompositorischen Grundlagen des jungen Johann Sebastian Bach vor seinem Weggang nach Lüneburg in etwa einzuschätzen.

Das Abschreiben und Spielen von Werken anerkannter Meister bedeutete für Bach wie für jeden damals heranwachsenden Musiker gleichzeitig das Studieren von *exempla classica* der Komposition. Es spricht somit nichts gegen die Annahme, daß Bach zumindest gegen Ende der Ohrdruffer Zeit sich im Komponieren anhand von naheliegenden Mustern einübte. Doch schon seit Spitta hat sich in der Bach-Biographik die Tendenz verfestigt, der Ohrdruffer Zeit in dieser Beziehung so gut wie gar keine Bedeutung beizumessen. Symptomatisch ist beispielsweise Spittas Urteil über die Fuge BWV 945: „Von allen Fugen Bachs, welche ich kenne, ist diese die unreifste und kann kaum anders als schon in Ohrdruf componirt sein.“⁴¹ Diese Fuge zeigt nun keinerlei Merkmale

bei meinem Krakauer Aufenthalt 1981 die Handschrift erstmals zur Einsicht überlassen und einen Kleinfilm zur Auswertung bereitgestellt zu haben.

³⁵ Vgl. den Artikel *Eckelt* in MGG 3, 1954, Sp. 1091 ff. (W. Blankenburg).

³⁶ Hans-Joachim Schulze sei für die Hilfe bei der Identifizierung der Handschrift Pachelbels gedankt.

³⁷ Laut Eintragung auf Bl. 18^r: „Die habe ich von ihm gekauft zu den Cohrahen.“

³⁸ Eine ausführlichere Diskussion der Eckelt-Tabulatur sei einer späteren Arbeit vorbehalten.

³⁹ DTB II/1 (M. Seiffert, 1901); IV/1 (M. Seiffert, 1903).

⁴⁰ DTÖ 13 (G. Adler, 1899); 21 (G. Adler, 1903).

⁴¹ Spitta I, S. 216.

von zu erwartenden Einflüssen aus dem Pachelbel-Umfeld, außerdem hat sie sich in der Zwischenzeit als unecht erwiesen.⁴² So wird man nach neuen und verlässlicheren Spuren von Bachs frühester kompositorischer Tätigkeit fahnden müssen, falls sich solche erhalten haben. Sie wären dann wohl am ehesten zu finden im Umkreis der Canzona BWV 588 oder der Fantasia BWV 570 – zwei Werken, die (in vielleicht überarbeiteter Fassung) in den beiden von Johann Christoph Bach wohl kurz nach 1700 angelegten großen Sammelhandschriften überliefert sind, der „Möllerschen Handschrift“ (Mö) sowie dem „Andreas-Bach-Buch“ (ABB).⁴³

In seiner Lüneburger Zeit wurde Bach mit einem wohl völlig neuen Tastenmusikrepertoire vertraut. Jedenfalls gibt es keine konkreten Anzeichen dafür, daß ihm schon durch seinen Bruder ein näherer Zugang zur norddeutschen Musik eröffnet wurde. Vielmehr scheint es, als sei die stattliche Kollektion norddeutscher Tastenmusik, wie sie sich in Mö und ABB findet, umgekehrt erst durch die Vermittlung des jüngeren Bruders in die Hände Johann Christophs gelangt. Daß Mö und ABB in der Tat zentrale Quellen für die Überlieferung der Musik von Reinken, Buxtehude, Bruhns und Böhm darstellen, ist den Brüdern Bach, und vordringlich wohl dem jungen Sebastian, zu verdanken.

Direkten Zugang zur norddeutschen Orgelmusik gewann Bach wohl zunächst und in erster Linie durch Georg Böhm. Nur darf nicht übersehen werden, daß Böhms Johanneskirchenorgel (wie auch die übrigen Lüneburger Orgeln) sich damals nicht nur in einem überaus schlechten Allgemeinzustand befand, sondern insbesondere kein wirklich obligates Pedalspiel ermöglichte. Ein Gutachten Arp Schnitgers von 1683 beschreibt die Verhältnisse, wie sie noch für die Zeit 1700 bis 1702 Gültigkeit hatten⁴⁴:

„Dehmnach die Orgel in der Kirchen St. Johannis alhie in gahr schlechtem stande befindlich, in dehm die Windladen alt und gantz untauglich, die Clavier nur oben ins a² gehen und gantz keine große Semitonia haben, das Pedal an das mittelste Clavier angehenget und nur den einigen Sub-Baß 16 fus alleine hat, also das gantz keine Gravität dabei sein kann, in dehm solche dehm Manual das itzige angehängte Pedal benimt, . . .“

Erst 1712 bis 1714 baute Matthias Dropa die Orgel nach den Plänen Böhms unter Hinzufügung zweier Pedaltürme um und aus.⁴⁵ Somit wird die ohnehin verhältnismäßig geringe Anzahl von Pedalstücken Böhms erst aus der Zeit nach 1714 stammen. Angesichts dieser Situation erscheint es um so plausibler, daß sich sein unmittelbarer Einfluß auf den jungen Bach weniger auf die spezifisch norddeutsche Pedaliter-Manier als vielmehr auf ein französisch angehauchtes Manualiter-Repertoire erstreckte. In diesem Zusammenhang stehen wohl insbesondere Böhms Choralpartiten und Cembalosuiten. Nicht von ungefähr enthalten Mö und ABB denn auch von ihm nahezu ausschließlich Cembalosuiten.

⁴² H. Eichberg, a. a. O., S. 14 ff.

⁴³ Inventar der beiden Quellen im Krit. Bericht NBA IV/5–6, Teilband 1 (D. Kilian, 1978), S. 98–106 (Mö), 122–131 (ABB); vgl. die ausführliche Diskussion des Repertoires von Mö/ABB sowie die Identifizierung des Hauptschreibers bei H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984.

⁴⁴ G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, S. 104.

⁴⁵ Ebenda, S. 105.

Daß Mö zudem auch Clavecin-Musik von LeBègue überliefert, deutet auf die französischen Verbindungen, die sich Bach in Lüneburg über Böhme wie allgemein über den am Braunschweig-Lüneburgischen Hof dominierenden „Frantzösischen Geschmacke“ boten. Der Nekrolog spricht nicht von Reisen ins relativ entfernte Celle, sondern lediglich von der „öfteren Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt“.⁴⁶ Diese aber dürfte unter anderem auch im Lüneburger Stadtschloß⁴⁷ musiziert haben, dessen Bedeutung für den Lüneburger Hof schon allein daraus hervorgeht, daß es nach 1700 zum Witwensitz der Herzogin Eleonore d'Olbreuse ausgewählt wurde.

Angesichts der begrenzten Möglichkeiten in Lüneburg kommen für eine intensivere Begegnung Bachs mit der norddeutschen Orgelkunst nur die Hamburger und Lübecker Reisen in Frage. Bachs um den Jahreswechsel 1705/06 von Arnstadt aus erfolgter Reise nach Lübeck und seinem mehrmonatigen Aufenthalt bei Dietrich Buxtehude ist in dieser Beziehung seit Spitta immer wieder die eigentliche Schlüsselfunktion zugewiesen worden, deren Plausibilität jedoch keineswegs auf der Hand liegt. Denn die These, daß die Lübeckreise für Bachs Verständnis zumal der Buxtehudeschen Orgelkunst von maßgeblichem Gewicht gewesen sei, setzt voraus, daß einerseits Bachs Besuch vordringlich der Orgelmusik Buxtehudes galt und andererseits Bach vor 1705/06 mit Buxtehudes Orgelmusik nur wenig vertraut war. Nun legt aber bereits die Terminwahl von Bachs Reise, die Adventszeit 1705, nahe, daß es Bach offensichtlich darauf ankam, die von Buxtehude um diese Zeit veranstalteten Abendmusiken mitzuerleben.⁴⁸ Von den beiden oratorienähnlichen Abendmusiken *Castrum Doloris* BuxWV 134 und *Templum Honoris* BuxWV 135, die am 2. und 3. Dezember 1705 in St. Marien aufgeführt wurden, hat sich leider nur der Textdruck erhalten,⁴⁹ so daß unbekannt bleibt, welche musikalischen Eindrücke seinerzeit auf Bach gewirkt haben konnten. Buxtehudes Abendmusiken galten damals als das wohl bedeutendste kirchenmusikalische Ereignis im protestantischen Raum, das auf Bach zwangsläufig große Anziehungskraft ausübte. Die Formulierung des Nekrologs, daß er nach Lübeck reiste, um Buxtehude „zu behorchen“, und sich „dasselbst nicht ohne Nutzen, fast ein vierteljahr“⁵⁰ aufhielt, ist bewußt neutral gehalten. Doch impliziert sie gewiß, daß Bach zu jener Zeit auch von dem Orgelmeister Buxtehude profitiert hat. Freilich sollte für die Zeit nach der Lübeckreise insbesondere der Einfluß Buxtehudes auf die frühesten Vokalwerke Bachs nicht außer acht gelassen werden. Wohl am deutlichsten zeigen sich Buxtehudianismen im Actus tragicus BWV 106, zumal in dessen Choralbearbeitungsteilen (vor allem der Schlußteil „Durch Jesum Christum, Amen“). Es

⁴⁶ Dok III, S. 82; vgl. auch H.-J. Schulze, *Der französische Einfluß im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 16, Blankenburg/H. 1981, S. 57–63.

⁴⁷ Herzogliches Schloß am Markt, erbaut 1693 bis 1696 durch D. A. Rossi nach französischem Vorbild (heute Land- und Amtsgericht).

⁴⁸ Er kehrte erst kurz vor dem 7. Februar 1706 von der drei- bis viermonatigen Reise nach Arnstadt zurück.

⁴⁹ Vgl. G. Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude* (BuxWV), Wiesbaden 1974, S. 132.

⁵⁰ Dok III, S. 82.

läßt sich nicht ausschließen, daß Bach in Konzeption wie Ausführung dieser ungewöhnlich sorgfältig ausgefeilten, groß angelegten Komposition sich vom musikalischen Vorbild der Trauermusik für den Kaiser Leopold, *Castrum Doloris* BuxWV 134, hat leiten lassen.⁵¹

Bachs Rezeption der Orgelmusik Buxtehudes in der Mitte der Arnstädter Zeit kulminieren zu lassen, hieße, die Lüneburger Zeit dafür im wesentlichen auszuklammern und insbesondere die Rolle Reinkens gering zu veranschlagen. Eine derartige Position zieht gravierende Konsequenzen gerade auch für die Chronologie der frühen Tastenmusik Bachs nach sich. Die wenigen erhaltenen einschlägigen Originalquellen (die Autographe zu BWV 535a, 739 und 764) erlauben keine exakte chronologische Einordnung, abgesehen davon, daß sie mit Sicherheit in die Zeit „vor 1707/08“ zu datieren sind.⁵² Das Autograph zu Präludium und Fuge in g-Moll BWV 535a befindet sich in Mö⁵³ und dasjenige zu den Orgelchorälen „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739/764⁵⁴ steht Mö bzw. ABB nahe. Es sprechen keine Gründe dagegen, alle drei Kompositionen in den Jahren vor der Lübeckreise anzusiedeln, wobei BWV 739/764 die zeitliche Priorität vor BWV 535a beanspruchen dürfte. Jedoch atmen alle drei Kompositionen in besonderer Weise norddeutschen Geist und gehören somit in den unmittelbaren Zusammenhang von Bachs kompositorischer Auseinandersetzung mit entsprechenden Mustern. Da aber insbesondere BWV 739 mit seinen ausgedehnten und virtuosen Echopassagen eher einem Reinkenschen als einem Buxtehudeschen Modell verpflichtet ist (die beiden einzigen erhaltenen Orgelchoräle Reinkens „An Wasserflüssen Babylon“ und „Was kann uns kommen an für Not“ weisen zahlreiche stilistische Parallelen auf),⁵⁵ rückt der Hamburger Katharinenorganist als entscheidender Vermittler und Anreger in den Vordergrund.

⁵¹ Die gängige Datierung von BWV 106 auf 1707 im Zusammenhang mit der Trauerfeier für Bachs am 10. August verstorbenen Onkel Tobias Lämmerhirt (Dürr K, S. 611) bietet Anlaß zu Zweifel, da Bach die Komposition dann binnen kürzester Zeit zwischen Todestag und Trauergottesdienst hätte anfertigen müssen – keine Zeit für „ein Geniewerk, wie es auch großen Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“ (a. a. O., S. 611 f.). Vielmehr ließe sich daran denken, daß Bach den Actus tragicus sozusagen „auf Vorrat“ und als sorgfältig ausgearbeitetes Präsentationswerk für eine sich bietende Gelegenheit geschaffen hat (wohl in den Jahren 1706/07).

⁵² TBSt 4/5, S. 75.

⁵³ Bei H.-J. Schulze, a. a. O. (vgl. Fußnote 43), Datierung „kaum vor 1705“ (d. h. unter der Voraussetzung einer verhältnismäßig späten Buxtehude-Rezeption Bachs), woraus entsprechende Konsequenzen für die Datierung von Mö insgesamt gezogen werden.

⁵⁴ Vgl. das bislang unveröffentlichte Referat von R. Stinson, *Bachs Earliest Autograph* (Résumé in: *Abstracts of Papers Read at the Forty-eighth Annual Meeting of the American Musicological Society*, University of Michigan, Ann Arbor 1982).

⁵⁵ J. A. Reincken, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974, S. 4 ff., 22 ff.

III

Es mangelte Bach nicht an konkreten Gründen, von Lüneburg aus die Verbindung mit Reinken als dem Senior und weithin anerkannten Repräsentanten der norddeutschen Orgelschule zu suchen. Daß Böhm die Brücke zwischen den Generationen geschlagen haben mag, hat sicherlich zu Recht bereits Spitta angenommen, obgleich sich das vielfach angenommene Schülerverhältnis Böhms zu Reinken bis heute nicht hat verifizieren lassen. Doch hielt sich Böhm vor seinem Lüneburger Dienstantritt 1698 für mindestens fünf Jahre in Hamburg auf, womit seinen Beziehungen zur Hamburger Szene eine solide Basis gegeben ist.⁵⁶ Reinken besaß in der Katharinenorgel das seinerzeit berühmteste, größte und schönste Instrument des norddeutschen Raumes; Buxtehude hatte zeit lebens nichts Vergleichbares zur Verfügung.⁵⁷ Bei der Beschreibung des legendären 32'-Pedalregisters der Katharinenorgel beruft sich J. F. Agricola ausdrücklich auf Bachs bewunderndes Urteil.⁵⁸ Bachs umfassende organologische Kenntnisse, deren Grundlagen ihm vor allem durch den permanenten Reparaturanfall bei den Eisenacher, Ohrdruffer und Lüneburger Orgeln zwangsläufig zugeflossen sein mußten, konnten durch die Hamburger Erfahrungen eine entscheidende Abrundung erhalten.

Durch Reinken öffnete sich Bach der unmittelbare Zugang zum zentralen Repertoire der norddeutschen Orgelkunst, seiner Voraussetzungen und aufführungspraktischen Bedingungen. Eingeschlossen ist hierbei das umfangs- wie qualitätsmäßig gewiß bedeutendste Oeuvre Buxtehudes, denn die für Spitta und die spätere Bach-Biographie noch nicht greifbare enge Verbindung zwischen Buxtehude und Reinken hat sich erst in jüngster Zeit als gegeben erwiesen.⁵⁹ Somit wird man davon ausgehen dürfen, daß Bach sich mit der Orgelmusik des Lübecker Meisters schon während der Lüneburger Jahre befassen konnte. Die Lübeckreise 1705/06 wäre dann eher als krönender Abschluß einer längeren und intensiven organistischen Auseinandersetzung zu sehen, gewiß jedoch nicht als Ausgangspunkt. Infolge des Mangels an verlässlicher Dokumentation bleiben die näheren Umstände unklar, doch drängt sich die allgemeine Überlegung auf, Bachs direkte kompositorische Abhängigkeit von spezifisch norddeutschen Kompositionsmodellen (deutlich greifbar etwa in der Toccata

⁵⁶ Vgl. Artikel *Böhm* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2 (London 1980), S. 852 f. (H. J. McLean).

⁵⁷ Reinkens Orgel besaß 58 Stimmen, verteilt auf 4 Manuale und Pedal; Buxtehudes große Marienorgel hatte 54 Stimmen (3 Manuale und Pedal), doch war es ihm in vierzig Jahren nicht gelungen, eine überfällige „Haupt Renovation“ seines Instrumentes durchzusetzen (vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1960, (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. 10.), S. 189).

⁵⁸ Dok III, Nr. 739: „In der St. Catharinenkirchenorgel in Hamburg sind gar 16 Rohrwerke. Der seel. Capelmeister, Hr. J. S. Bach in Leipzig . . . konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen“ (1768).

⁵⁹ Vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken*, in: *800 Jahre Musik in Lübeck*, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79.

in E BWV 566) in die frühe Arnstädter Zeit, wenn nicht gar davor zu verlegen. Ohne Zweifel stellte Reinken eine vielseitige und farbige Musikerpersönlichkeit besonderen Charakters dar. Er war Virtuose von hohen Graden und angesehener Orgelexperte, nahm als Mitbegründer und Direktionsmitglied der Hamburger Oper eine wichtige Funktion im Musikleben der Stadt ein, besaß zudem theoretische Interessen und eine offensichtlich weitgefächerte Kenntnis der Musikkultur.⁶⁰ In dieser Hinsicht mußte Reinken gegenüber Buxtehude und Böhm für den jungen Bach als die ungleich faszinierendere Gestalt gelten. Zwar entzieht sich die Beziehung Bach-Reinken einer näheren Beschreibung, doch ergeben sich wenigstens aus Bachs Bearbeitungen Reinkenscher Sonatensätze BWV 954, 965 und 966 einige konkrete Anhaltspunkte. Und allein die Tatsache, daß weder von Buxtehude und Böhm noch einem anderen norddeutschen Komponisten Werke vorliegen, die für Bach als Bearbeitungsgrundlage gedient haben, wirft ein Schlaglicht auf Reinkens Bedeutung für den Lüneburger Michaelisschüler.

Spitta hat die Reinken-Bearbeitungen erstmals identifiziert und mit Bachs Hamburger Besuch im Jahre 1720 in Verbindung gebracht,⁶¹ eine Datierung, die seither im großen und ganzen unwidersprochen geblieben ist. Doch sowohl die Überlieferung der Quellen als auch der Vergleich mit anderen Fugbearbeitungen zwingen dazu, die Kompositionen in Bachs Frühzeit zu verlegen. Damit soll freilich nicht behauptet werden, daß die Bearbeitungen gleichsam unter den Augen Reinkens in Bachs Lüneburger Zeit entstanden sein müßten. Wesentlich erscheint vielmehr, sie in die Zeit der unmittelbaren Nachwirkung der Begegnung mit Reinken zu verlegen und in engem Zusammenhang mit Bachs kontrapunktischem Selbststudium zu sehen. Dieses aber weiß C. P. E. Bach in Anlehnung an eine entsprechende Formulierung des Nekrologs im Jahre 1775 so zu charakterisieren: „Blos eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten gemacht“,⁶² gefördert in erster Linie „durch das Betrachten der damaligen berühmten und gründlichen Componisten“.⁶³

Bachs Bearbeitungen nach Reinkens *HORTUS MUSICUS / recentibus aliquot flosculis / SONATEN, / ALLEMANDEN, / COURANTEN, / SAR[A]-BANDEN, / et / GIQUEN / Cum 2.Violin. Viola [da Gamba]. et Basso / continuo . . .*, Hamburg o. J. [1687],⁶⁴ betreffen folgende Sätze:

BWV 965	BWV 966	BWV 954
Sonata 1 ^{ma} (in a)	Sonata 11 ^{ma} (in C)	Allegro
Adagio	Lento	aus: Sonata 6 ^{ta} (in B)
Allegro	Allegro	
Solo. Largo-Presto	Solo. Largo-Allegro	
Allemand 2 ^{da} . Allegro	Allemand 12 ^{ma} . Allegro	
Courant 3 ^{tia}		
Saraband 4 ^{ta}		
Gigue 5 ^{ta}		

⁶⁰ Seine Bibliothek enthielt u. a. Traktate von Zarlino und Poglietti (vgl. F. W. Riedel, a. a. O., S. 190) sowie Frescobaldis 2. Toccatenbuch (vgl. C. Wolff, a. a. O., S. 76).

⁶¹ *Bachiana I* (vgl. Fußnote 10). ⁶² Dok III, Nr. 803. ⁶³ Dok III, S. 82.

⁶⁴ Einziges komplett erhaltenes Exemplar in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Die einzelnen Sätze sind im Originaldruck des *Hortus musicus* von 1 bis 30 durchnummeriert, gliedern sich jedoch in sechs tonartlich geschlossene Triosonaten mit Suitenanhang. Während BWV 965 eine ganze Sonate mit Suite umfaßt, beschränkt sich BWV 966 auf die Sonate in C mit anschließender Allemande; BWV 954 schließlich bezieht sich nur auf den imitativ-kontrapunktischen Allegro-Abschnitt der Sonate in B. Allem Anschein nach entspricht dies auch dem Gang des Bachschen Bearbeitungsverfahrens: es beginnt mit der Übertragung einer kompletten Sonate und konzentriert sich zunehmend auf die kontrapunktischen Sätze. Besteht denn auch Bachs Bearbeitung der nicht-kontrapunktischen Sätze in einer reich figurierten, im übrigen jedoch genauen Clavier-Transkription des Reinkenschen Instrumentalsatzes, so werden die Gigue- und die Allegro-Sätze nicht nur bedeutend erweitert, sondern im Grunde genommen neu komponiert. Bachs eigentliches Interesse richtet sich offensichtlich auf die Entfaltung der imitativen Allegro-Sätze im Sinne von regelrechten Fugen. Hermann Keller⁶⁵ und Ulrich Siegele⁶⁶ haben von verschiedenen Gesichtspunkten die Bachschen Reinken-Bearbeitungen analytisch durchleuchtet und dabei die strukturelle wie chronologische Nähe zu den Fugen des I. Wohltemperierten Claviers betont. Die Voraussetzung dazu bildete Spittas Datierung der Werke im Anschluß an Bachs Hamburger Reise 1720. Neuere Erkenntnisse zur Quellenüberlieferung zwingen jedoch dazu, diese Datierung aufzugeben und damit auch die stilkritischen Implikationen aufs neue zu durchdenken.

Die ältesten Quellen für BWV 965–966 finden sich in dem Konvolut *P 803*, eingetragen von der Hand Johann Gottfried Walthers (wohl spätestens um 1712).⁶⁷ BWV 965–966 werden überdies gemeinsam mit BWV 954 in dem Sammelband *P 804* überliefert, und zwar zusammen mit anderen Frühwerken Bachs in Kopien von Johann Peter Kellner (aus der Zeit nach 1725).⁶⁸ Da die Vorlagen für Walther und Kellner (vielleicht Autographe Bachs) nicht erhalten sind, gibt es keine Anhaltspunkte für eine genauere Datierung der Bearbeitungen, die jedoch mit Sicherheit vor 1710, vermutlich aber sehr viel früher anzusetzen sind. Dafür spricht nicht zuletzt auch der unmittelbare Zusammenhang mit Bachs Fugenkompositionen nach italienischen Triosonatenvorlagen:

Fuge h-Moll BWV 579, nach Corelli, op. 3, Nr. 4 (Rom 1689)

Fugen A-Dur, h-Moll und C-Dur BWV 950, 951/951a und 946, nach Albini, op. 1, Nr. 3, 8 und 12 (Venedig 1694)

Fuge c-Moll BWV 574/574a/574b, nach Legrenzi, op. 2, Nr. 11 „La Mont' Albana“ (Venedig 1655^{68a}); Titel von BWV 574b in ABB: „*Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan. Seb. Bach*“.

⁶⁵ *Über Bachs Bearbeitungen aus dem „Hortus musicus“ von Reinken*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1949, S. 160 f.

⁶⁶ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 11–22.

⁶⁷ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebschen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.), S. 216.

⁶⁸ TBSt 2/3, S. 48 f.

^{68a} Die Identifizierung der bislang nicht ermittelten Legrenzi-Vorlage gelang Robert Hill

Schon aus der gattungsgeschichtlichen Situation (Reinkens Sonaten sind als norddeutsche Variante der italienischen Triosonate zwischen dem Legrenzi-Typus und den Modellen Corellis und Albinonis anzusiedeln)⁶⁹ leitet sich eine deutliche Verbindung her, die zudem darauf hinweist, daß sich Bach mit dieser Kammermusikliteratur des ausgehenden 17. Jahrhunderts wohl auch auführungspraktisch befaßte, als dieses Repertoire noch aktuell war.⁷⁰ Ein chronologisch relevanter Quellenbeleg für die frühe Datierung der italienischen Bearbeitungen Bachs findet sich darin, daß die Frühfassung der Legrenzi-Fuge BWV 574b in ABB überliefert ist.⁷¹ ABB enthält zudem Spartierungen der ersten beiden Triosonaten aus Albinonis Opus 1. Daß die Schwesterquelle Mö eine Fugbearbeitung nach Reinken⁷² von dessen Schüler Peter Heidorn bietet, schließt den Indizienkreis, der auf den norddeutschen Ursprung dieser Art von Clavierbearbeitung nach Sonatenvorlagen zu weisen scheint – vielleicht keine gar so beziehungslose frühe Parallele zu den aus dem niederländischen Raum stammenden Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente.⁷³ Reinken böte hier das logische Verbindungsglied.

Bachs Reinken-Bearbeitungen müssen also mit den italienischen Bearbeitungen zusammengesehen werden, und zwar speziell in Richtung auf die technische, formale und stilistische Evolution der Bachschen Tastenfuge,⁷⁴ wie sie sich noch vor Ablauf des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts vollzogen hat. In diesem Sinn verstehen sich die nachfolgenden – in ihrem analytischen Anspruch durchaus fragmentarischen – thesenartigen Überlegungen:

1. Der Begriff „Bearbeitung“ für Bachs Fugen nach Triosonatenätzen ist irreführend und letztlich unzutreffend. Es handelt sich ausnahmslos um Neukompositionen unter Verwendung vorgegebenen thematischen Materials, vorzugsweise von Themenkombinationen mit festen Kontrasubjekten. Bachs Denken in gegenüber der Vorlage völlig veränderten strukturellen und formalen Proportionen geht allein schon aus dem Vergleich der Ausdehnung der Neukompositionen mit derjenigen der Sonatenvorlagen hervor: bleibt das Verhältnis bei den Reinken-Stücken noch in etwa 2 : 1 (BWV 965 = 85 Takte, Reinken-Satz

im Zusammenhang mit seiner an der Harvard University vorbereiteten Dissertation; ein entsprechender Kurzbeitrag wird im BJ 1986 erscheinen.

⁶⁹ Sie sind sehr viel stärker italienischem Triosonatenstil verpflichtet als etwa die Ensemble-sonaten von Buxtehude.

⁷⁰ Daß Bach sich auch kompositorisch mit Kammermusik befaßte, ist möglich, jedoch ohne Spuren geblieben – es sei denn, man verlegt die Fuge für Violine und Continuo g-Moll BWV 1026 in die Frühzeit (Quelle ebenfalls in P 803 von der Hand J. G. Walthers); stilistische Gründe sprächen nicht dagegen.

⁷¹ Die Tatsache, daß sich von der Legrenzi-Fuge drei verschiedene Fassungen erhalten haben, läßt darauf schließen, daß auch die übrigen Fugen über fremde Themen mehrere Stadien der Ausarbeitung durchlaufen haben. Dies würde ihrem Studiencharakter durchaus entsprechen.

⁷² Vorlage unbekannt (nicht aus Hortus musicus). – Vgl. in diesem Zusammenhang auch C. Wolff, *Präludium (Toccata) und Sonata: Formbildung und Gattungstradition in der Orgelmusik Buxtehudes und seines Kreises*, in: *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel*. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag, Kassel etc. 1984.

⁷³ Vgl. H.-J. Schulze, a. a. O. (s. Fußnote 43), Kapitel V.

⁷⁴ Vgl. die Diskussion bei J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, 3. Aufl., Kassel 1963, S. 66 ff.

= 50 Takte; BWV 966 = 97 Takte, Reinken-Satz = 47 Takte; BWV 954 = 95 Takte, Reinken-Satz = 50 Takte), so verschiebt es sich bei Corelli schon in Richtung 3 : 1 (BWV 579 = 102 Takte, Corelli-Satz = 39 Takte).

2. Während der junge Bach sich in der Suitenkomposition an französischer Manier (einschließlich den entsprechenden Böhmschen und Reinkenschen Mustern) orientiert, bleibt im Bereich des kontrapunktischen Satzes verständlicherweise der italienische Stil maßgeblich. Der Grund dafür war schon durch sein Aufwachsen in der Pachelbel-Tradition gelegt. Eine entscheidende Wende nimmt die Entwicklung jedoch mit Bachs Bemühung um eine Synthese von norddeutschem Leitbild (ausgedehnte Form) und italienischem Ideal (klare thematische Profilierung, geschlossene Disposition), und zwar unter dem Einfluß der Triosonatenpraxis. Damit fließen der Bachschen Clavierfuge zusätzliche Qualitäten zu, die sich nicht allein aus der Tradition der Tastenmusik ableiten lassen. Gerade auch aus diesem Zusammenhang heraus ergibt sich die Notwendigkeit einer differenzierteren Einschätzung von Bachs Beeinflussung durch den älteren italienischen Sonaten- und Konzertstil (insbesondere auch dessen Ritornell-, Episoden- und Sequenztechnik) gegenüber dem erst in Weimar aufgefundenen neuen italienischen Stil Vivaldischer Prägung.

3. Bach entwickelt wesentliche strukturelle Komponenten des tasteninstrumentalen Fugensatzes nach dem Vorbild des kontrapunktischen Triosonatenatzes. Hierzu gehören insbesondere:

- (a) die konsequente und logische Stimmführung
- (b) die Erstellung einer eigenständigen und in sich geschlossenen Satzform; erst die Konzeption der Fuge als Satz (und nicht als Abschnitt) ermöglicht schließlich das von Bach später bevorzugte Formpaar Präludium und Fuge
- (c) die Ausbildung einer einheitlichen motivischen Grundsubstanz; vgl. Beispiel 1-2: die Schlußfigur von Reinkens Thema (Takt 4) wird von Bach als selbständiges Motiv imitativ verarbeitet (Takt 24 und öfter). Beispiel 3-4: der Bewegungsablauf des Themas wird gegenüber dem Reinkenschen Original auf die Kontrapunktierung ausgedehnt
- (d) die Differenzierung von thematischen Abschnitten und Zwischenspielen; Reinkens kontrapunktische Sonatensätze sind zwischenspielfrei, während die italienischen Gegenstücke ausnahmslos von teilweise äußerst knappen Zwischenspielen durchsetzt sind – ein Prinzip, das Bach auch für seine Reinken-Fugen übernimmt und ausbaut
- (e) die Ausbildung von Sequenzmodellen insbesondere zur Versetzung thematischer Durchführungen in andere Tonarten; Sequenzschemata, die auch zur Idiomatik der norddeutschen Tastenkunst gehören, werden im Sinne der italienischen Triosonate modulatorisch angewandt (vgl. Beispiel 5).

4. Bach strebt eine charakteristische rhythmisch-melodische Profilierung von Subjekt und Kontrasubjekt an, wie sie sich vor allem bei Corelli (Beispiel 9) mustergültig ausgeprägt findet; Beispiel 6-7: Reinkens konsequent beibehaltenes Kontrasubjekt wird von Bach variativ und uneinheitlich abgewandelt – ein Zeichen für die Experimentierphase, die durch BWV 965-966 und 954 markiert wird.

5. Schwerpunktmäßig zielt Bach in seinen Fugen nach Triosonatensätzen auf das logische und regelmäßige Einsetzen des doppelten Kontrapunktes. Das Stimmtauschverfahren des dreistimmigen Satzes wird dabei konsequent auf die Vier- oder Fünfstimmigkeit ausgedehnt. Bach vermeidet dabei sowohl die Anwendung des vor allem von Reinken systematisch betriebenen Permutationsprinzips (Beispiel 8) oder auch die asymmetrische Einsatzfolge, wie sie sich etwa bei Corelli oftmals findet (Beispiel 9–10).

6. Das Permutationssystem und Stimmtauschverfahren Reinkens gibt das Vorbild ab für die von Bach sehr viel flexibler gehandhabte Themendurchführung im doppelten Kontrapunkt (einschließlich Modulation in andere Tonarten). Erweiterung der Fuge um eine harmonische Dimension sowie Ausdehnung der Form durch logisch plazierte Zwischenspiele scheint frühzeitig zu Bachs Zielen gehört zu haben. Marpurg berichtet 1759 über eine entsprechende Unterhaltung mit Bach⁷⁵:

„Sehen Sie sich seine Fugen an. Wie viele künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortreflich abgepassete Zwischengedanken finden Sie da nicht! Ich habe ihn selbst einstmals, als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger großen Contrapunktisten, in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für pedantisch erklären hören, weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt; dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeigt hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben.“

Das Permutationsprinzip, konsequent angewandt, erlaubt weder Zwischenspiele noch harmonische Ausweichungen – wesentliche Elemente der Bachschen Instrumentalfuge, nicht aber der Vokalfuge. Bachs tasteninstrumentale Auseinandersetzung mit dem Permutationsprinzip⁷⁶ geht jedoch offensichtlich der Entwicklung der vokalen Permutationsfuge voraus, wie sie mit der Kantate 71 von 1708 beginnt,⁷⁷ und widerspricht damit der herkömmlichen Auffassung, daß seine Permutationsfuge ein spezifisch vokales Phänomen sei.⁷⁸

*

Die in der vorliegenden Studie dargelegte Neudatierung und grob skizzierte Neubewertung der Reinken-Fugen im engeren und weiteren Kontext des Bachschen Frühwerkes wirft Fragen auf, denen mit einer vorschnellen Beantwortung nicht gedient ist, und gibt damit zugleich ein Plädoyer dafür ab, die Jugend- und erste Reifezeit Bachs biographisch wie stilkritisch neu zu durchdenken. Denn die bislang nach 1720 angesetzten Kompositionen um eine halbe Generation vorzudatieren bedeutet nichts Geringeres, als dem jungen Bach ein grö-

⁷⁵ Dok III, S. 144 f.

⁷⁶ Vgl. die Anwendung des Permutationsprinzips in Bachs Passacaglia BWV 582 (C. Wolff, *Zur Architektur von Bachs Passacaglia*, in: *Acta organologica* 3, 1969, S. 183–194). Siehe auch M. Geck, *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, Köln 1968, S. 28 f.

⁷⁷ W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, 2. Aufl., Leipzig 1950, S. 14 f.

⁷⁸ Vgl. auch C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, BJ 1959, S. 95–110.

beres Maß an kompositorischem Können und künstlerischer Disziplin zuzubilligen, als man gemeinhin bereit war.

Vor allem aber gewähren Bachs Fugensätze nach Reinken, Corelli, Albinoni, Legrenzi und möglicherweise noch der Identifizierung harrenden anderen Meistern einen konkreten Einblick in jene Sphäre des tiefen „Nachsinnens“, das Bach nach dem erwähnten Zeugnis Carl Philipp Emanuels „schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht“ hat. Schon frühzeitig zeigen sich Elemente, die zu den charakteristischen und wesentlichen Parametern der Bachschen Kompositionsart gehören⁷⁹: das forschende Ausarbeiten, Durchdringen und Verändern von vorgegebener musikalischer res facta fremder oder eigener Herkunft mit dem Ziel der Vervollkommnung und weiteren Individualisierung. Denn die Reinken-Fugen sind beides, vollkommener und zugleich individuellere Ausprägungen ihrer musikalischen Vorlage.

Reinken

BWV 965

Beispiel 1-2

Reinken

BWV 966

Beispiel 3-4

⁷⁹ Vgl. auch C. Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositours“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, Kassel etc. 1983, S. 356-362.

BWV 965

64

Beispiel 5

Reinken

5

BWV 954

5

Beispiel 6

Reinken

9

BWV 954

9

Beispiel 7

Reinken:

Sonate a-Moll, Allegro

V. 1 a b a b
 V. 2 a b a b
 Bc. a b a
 D T D T D T

Dieses Schema wird in der 2. Satzhälfte exakt wiederholt.
 NB. BWV 965 beschränkt die Themeneinsätze ebenfalls auf Tonika (T) und Dominante (D); doppelter Kontrapunkt wird nicht streng beibehalten.

Sonate C-Dur, Allegro

V. 1 a b a b
 V. 2 a b a b
 Bc. a b a
 D T D T D T

Das Schema des durch Klammer markierten Abschnittes wird fünfmal wiederholt.

NB. BWV 966 bietet neben T/D-Einsätzen solche in h-Moll und c-Moll; doppelter Kontrapunkt nicht streng beibehalten.

Sonate B-Dur, Allegro

V. 1 a b a b
 V. 2 a b a b
 Bc. a b a
 D T D T D T

Das Schema wird entsprechend der C-Dur-Sonate wiederholt.
 NB. BWV 954 bringt auch Einsätze in d-Moll, g-Moll, Es-Dur, C-Dur und F-Dur (einschließlich Verkürzung des Themas in Umkehrung!); doppelter Kontrapunkt nicht streng durchgeführt.

Beispiel 8

Corelli

Beispiel 9

BWV 579

The first system of musical notation for BWV 579 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The first two measures show a simple harmonic progression with quarter notes in the treble and whole notes in the bass. The third measure features a more active bass line with eighth notes, while the treble has a half note. The fourth measure continues with a similar pattern, showing a half note in the treble and a quarter note in the bass.

The second system of musical notation for BWV 579 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The first two measures show a more complex texture with eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. The third measure features a half note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure continues with a similar pattern, showing a half note in the treble and a quarter note in the bass.

Beispiel 10

Bach und die norddeutsche Orgeltoccatà: Fragen und Überlegungen*

Von Friedhelm Krummacher (Kiel)

M

Bach versus Buxtehude – die Akten über diesen Fall scheinen geschlossen zu sein. Unstrittig ist zwar, daß Bach den mitteldeutschen Bereich nicht noch einmal so entschieden verließ wie mit seiner Schulzeit in Lüneburg und seiner Reise nach Lübeck. Die „Pilgerfahrt nach Lübeck“ wurde aber derart beansprucht, daß ihre Mystifizierung die historische Realität verdeckte.¹ Gewiß ist es bemerkenswert, daß der Nekrolog unter den von Bach geschätzten Musikern Reinken, Bruhns und Buxtehude nannte, während Carl Philipp Emanuel Bach diese Reihe durch den Namen Böhm ergänzte.² Indes hat schon Spitta die Beziehungen Bachs zur norddeutschen Tradition so beredt dargestellt, daß seine Skizze nur einzelne Ergänzungen zuließ.³ Bachs Verhältnis zur norddeutschen Orgelmusik erscheint in Handbüchern und Lexika als ein gesichertes Faktum, das weitere Untersuchungen fast überflüssig macht.

So eindringlich Spitta aber Buxtehude als Vorgänger Bachs charakterisierte, so unverkennbar bleibt doch bei nüchterner Betrachtung der Abstand, der Bachs reife Orgelwerke von der schweifenden Vielteiligkeit norddeutscher Toccaten trennt.⁴ Versteht man die Polarität von Präludium und Fuge als formale Voraussetzung der freien Orgelwerke Bachs, so scheint fast jeder Zusammenhang mit dem Formenvorrat der norddeutschen Musik zu fehlen. Und die frühen Werke Bachs, in denen noch der Typus der älteren Toccatà durchscheint, werden dann zu bloßen Vorformen oder zu Belegen einer Entwicklung, die ihnen nur dokumentarischen Wert beläßt. Bachs Auseinandersetzung mit der Tradition muß als ein zwar interessantes, aber wenig folgenreiches Zwischenspiel erscheinen, solange nicht ihre Bedeutung noch für die späteren Werke einsichtig zu machen ist.

Zu fragen wäre also, in welchem Maß die norddeutsche Toccatà über frühe Formexperimente hinaus für Bachs Musik Folgen hatte. Falls die formalen Differenzen unaufhebbar wirken, ist um so mehr nach weiteren Kriterien der Satzstruktur zu suchen. Zu prüfen wäre zunächst, ob in Bachs Orgelwerk Spuren jener Probleme begegnen, die sich in der norddeutschen Musik verfolgen lassen. Diese Frage zielt weder auf eine Chronologie noch auf eine Systematik von Bachs Orgelwerk ab. Sie sucht nur den wechselnden Lösungen im gattungsgeschichtlichen Kontext zu folgen. Und je mehr sie auf Kriterien weist, die

* Referat, gehalten am 1. Juli 1983 im Rahmen des von der Karl-Marx-Universität Leipzig veranstalteten Kolloquiums „Johann Sebastian Bachs Traditionsraum“. Wiedergabe mit freundlicher Erlaubnis der Tagungsleitung.

¹ Bezeichnend ist die Erzählung von H. Franck, *Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle*, Berlin 1948. Denn unabhängig von ihrem Niveau färben solche Texte auch die skeptischen Reaktionen der Wissenschaft.

² Dok III, S. 82 und 288; J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 5.

³ Spitta I, S. 251–308, besonders S. 256–289.

über formale Schemata reichen, desto eher ließe sie erlauben, wieweit die Auseinandersetzung mit der norddeutschen Toccata in Bachs Werk wirksam wurde.

I

Sofern der Begegnung Bachs mit Buxtehude ein historisches Interesse galt, wirkten sich die Probleme der Überlieferung zunehmend hinderlich aus. Maßgeblich war primär die Frage, wieweit sich die Entwicklung Bachs im Verhältnis zur Entwicklung der Orgelmusik erklären lasse. Eine Antwort wurde in dem Maß erschwert, in dem die Chronologie der Werke fraglich war. Denn die norddeutsche Orgelmusik ist nur in Kopien von zweifelhaftem Rang erhalten, unter denen zeitgenössische Quellen aus dem Umkreis der Komponisten eher Ausnahmen sind, während spätere Abschriften für die Datierung der Werke nur wenig besagen.⁵ Seit die später entdeckten Vokalwerke norddeutscher Organisten in den Blick traten, änderte sich zugleich die Bewertung. Daß Friedrich Blume die Vokalmusik als das „bedeutendste Zeugnis“ Buxtehudes wertete, minderte zwangsläufig auch das Gewicht der Orgelwerke.⁶ Geradezu als „Organistenmusik“ bezeichnete Martin Geck Buxtehudes Aufführungen konzertanter Vokalwerke, die damit erst recht eine zentrale Funktion erhielten.⁷ Und Friedrich Wilhelm Riedel zog aus quellenkritischen Studien den Schluß, die norddeutsche Orgelmusik sei nur ein später und peripherer Ausläufer südeuropäischer Traditionen.⁸ Wäre sie jedoch derart provinziell, so verlöre auch ihr Verhältnis zu Bach jene Bedeutung, die Spitta so emphatisch beschworen hatte.

Lange genug wurde andererseits die Wirkung Buxtehudes als ein wichtiges Kriterium für die Datierung der frühen Orgelwerke von Bach benutzt. Vereinfacht gesagt: je größer die Nähe zu Buxtehude erschien, desto mehr sprach für eine frühe Datierung Bachscher Werke (und umgekehrt).⁹ Diese Stilkritik

⁴ Spitta I, S. 261 ff., 282 ff.; deutlicher wird der Abstand schon in der Sicht von A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 42 f., 246 ff.

⁵ Vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. 10.), S. 178–210; L. Schiering, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. 12.); W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, besonders S. 576 ff., 593 ff.; F. Krummacher, *Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude*, in: Dansk Aarbog for musikforskning 1966/67, S. 63–90.

⁶ F. Blume, Art. *Buxtehude*, MGG 2, 1952, Sp. 565; ders., *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*, in: JbP 47, 1940, S. 10–39.

⁷ M. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 15.), besonders S. 60–68.

⁸ F. W. Riedel, a. a. O., S. 194 ff.; ders., Art. *Orgelmusik*, MGG 10, 1962, besonders Sp. 349.

⁹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 22 f., 29 f.

wurde allerdings in dem Grad suspekt, in dem sich ihre Grenzen erwiesen. Wo das Interesse der Chronologie galt, war auf die Chancen der philologischen Quellenkritik zu hoffen. Indes hat Dietrich Kilians Kritischer Bericht zur Edition von Bachs freien Orgelwerken 1978 erwiesen, wie begrenzt die Aussichten auf eine quellenkritisch exakte Datierung der frühen Werke bleiben.¹⁰ Denn mit ihrer Überlieferung steht es kaum sehr viel besser als mit der von Buxtehudes Tastenmusik. In noch weiterem Umfang, als man früher annahm, weist Bachs Orgelmusik in die Weimarer Jahre oder noch frühere Zeit zurück. Und noch die wenigen Werke, die in Leipziger Autographen Bachs vorliegen, schließen die Möglichkeit einer früheren Entstehung nicht aus.

Will man angesichts dieser Schwierigkeiten nicht einfach resignieren, so muß man Bachs Verhältnis zur Tradition erneut diskutieren. George Stauffer hat unlängst eine stilkritische Chronologie der Präludien entworfen, die sich freilich eher auf formale als auf strukturelle Kriterien stützte.¹¹ Die Stilkritik war aber nicht nur Zweifeln ausgesetzt, weil sie zur Datierung der Werke nur begrenzt tauglich schien. Sie wurde vielmehr fragwürdig, weil sie eine ahistorische Methode darstellte, die gerade die Stiltheorie der Zeit Bachs ignorierte. Sie setzte zudem ein fixiertes Bild der Geschichte voraus, das über die Werke verfügte, um sie in isolierte Merkmale aufzuspalten.¹² Andererseits reduziert die Tatsache, daß Bachs Orgelwerk weithin relativ früh entstanden sein muß, nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Bedeutung einer genauen Chronologie. Denn Bachs Aneignung unterschiedlicher Anregungen muß sich in recht kurzer Zeit vollzogen haben, und es ist derzeit kaum aussichtsreich, die einzelnen Stufen dieses Prozesses exakt zu datieren. Dann aber wäre die Fragestellung anders zu formulieren, ohne dem Ziel einer exakten Chronologie nachzuhängen, die zuletzt auch nur Mittel und nicht Zweck für sich sein könnte. Bachs Verfahren wäre nicht unter der Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung, sondern als ein Spektrum wechselnder Fragen und Lösungen aufzufassen. Zu untersuchen wäre mithin, ob in Bachs Orgelwerk graduelle Reflexe jener Gattungstraditionen wahrzunehmen sind, mit denen der Komponist konfrontiert wurde. Und statt die Werke nach dem Muster der Stilkritik in einzelne Kennzeichen aufzutrennen, wäre gerade der funktionale Zusammenhang der Kriterien zu verfolgen, um der individuellen Leistung und dem ästhetischen Rang der Musik zu entsprechen.

Daß der Nekrolog ebenso wie später C. P. E. Bach die Bedeutung norddeutscher Musiker für Bach hervorhob, ist nicht ganz so selbstverständlich, wie es dem heutigen Historiker zuerst erscheinen mag. Die Namen von Bruhns oder Böhm wären nach 1750 kaum noch genannt worden, hätten sie nicht für Bach eine Bedeutung gehabt. Und ihre Werke wären teilweise kaum erhalten ge-

¹⁰ NBA IV/5-6 Krit. Bericht, Teilband 1, S. 27 ff., 180.

¹¹ G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor/Michigan 1980 (Studies in Musicology, No. 27.).

¹² St. Kunze, *Zur Kritik des Stilbegriffs in der Musik*, in: Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972, S. 527-531; W. Dömling, *Über den Einfluß kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikhistorie*, in: Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, S. 7-45, besonders S. 12 ff.

blieben, hätten sie nicht das Interesse Bachs gefunden. Hielte man also mit Riedel die norddeutsche Musik für peripher, so würde die Anteilnahme Bachs an ihr nur um so auffälliger. Indizien dieses Interesses sind die Erwähnung norddeutscher Organisten wie die Überlieferung ihrer Werke aus dem Umkreis Bachs und seiner Schüler.¹³ Bemerkenswert ist aber auch, daß sich diese Überlieferung auf Orgelwerke beschränkte. Daß sie nicht ebenso Vokalwerke erfaßte, macht zunächst deutlich, daß zumindest in Bachs Rezeption die Orgelmusik einen Vorrang bewahrte.

Vergleicht man Bachs Orgelwerk mit dem norddeutschen Repertoire, so treten zunächst die Unterschiede der Formen hervor. Welche Differenzen zwischen Bachs Choralbearbeitungen und dem „monodischen“ Orgelchoral sowie der Choralphantasie der Norddeutschen bestehen, hat unlängst Werner Breig dargestellt.¹⁴ Zugleich konnte er aber auch zeigen, welche Spuren dennoch die Verfahren norddeutscher Musiker in Bachs Werk hinterließen, so unterschiedlich die Formtypen auch wirken. Ähnliches könnte für die freien Orgelwerke gelten, für die eine vergleichende Untersuchung aussteht. Erschwerend kommt freilich hinzu, daß ihre Formen nicht ebenso als norddeutsch zu beanspruchen sind wie die Typen der Choralbearbeitung. Denn Toccaten, Präludien oder Phantasien waren auch anderwärts verbreitet, und so kommen im Verhältnis zu Bach ungleich mehr Modelle in Betracht. Es fragt sich also, mit welchen Kriterien sich die norddeutsche Orgelmusik von anderen Traditionen abgrenzen ließe. Am wenigsten besagen dafür Übereinstimmungen oder Unterschiede in der Terminologie. War einerseits der Begriff *Toccat*a variabel genug, um im 17. Jahrhundert sehr verschiedene Werktypen zu benennen, so markiert er andererseits noch bei Bach keinen prinzipiellen Abstand zum Präludium. So schwankend die Verwendung der Termini war, so wenig täuscht eine analoge Benennung als Präludium über Differenzen der Formen hinweg. Zwar tragen die freien Orgelwerke aus dem Umkreis von Buxtehude vorzugsweise die Bezeichnung *Preludio*, doch ist der strukturelle Abstand von Bachs Präludium deutlich genug.¹⁵

Den Gattungen der freien Orgelwerke sind insgesamt kaum feste Termini oder gar Formschemata angemessen. Ein Korrelat bildet eher der Begriff des *Stylus phantasticus* im Kontext der historischen Stiltheorie.¹⁶ Zwar änderte sich die Bedeutung des Terminus seit der Definition Athanasius Kirchers (1650), die

¹³ Vgl. die Nachweise in Fußnoten 2 und 5.

¹⁴ W. Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 26.), S. 79–94, besonders S. 87 ff.

¹⁵ Vgl. die Angaben bei G. Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*, Wiesbaden 1974, sowie *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Bd. 1 *Freie Orgelwerke*, Wiesbaden 1972, Einleitung, besonders S. IX.

¹⁶ P. Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973 (Göttinger Akademische Beiträge. 76.), S. 13 ff.; F. Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *Schütz-Jb.* 2, 1980, S. 7–77, besonders S. 19 ff.

zunächst den Stylus phantasticus auf die äußerste Konzentration strenger Arbeit in der kontrapunktischen Fantasia bezog.¹⁷ Die Bestimmung durch Mattheson jedoch, der die Stilbegriffe zwischen 1717 und 1739 mehrfach erläuterte, bindet desto klarer den Stylus phantasticus im Rückblick an Toccaten von Froberger und Buxtehude, wie die Beispiele zeigen. Und dem entsprechen Matthesons detaillierte Hinweise zur Komposition und Ausführung von Werken im Stylus phantasticus.¹⁸ Um so größer wirkt freilich die Distanz zu Bach, dessen freie Orgelwerke kaum als Exempla des Stylus phantasticus zu bezeichnen sind. So phantasievoll sie sind, so streng gearbeitet sind sie doch. Und die Spuren freier Improvisation sind in ihnen jedenfalls weit weniger spürbar als in den norddeutschen Toccaten.

Charakteristisch für die Toccatà der Norddeutschen ist jedoch nicht so sehr der formale Bau aus zumeist fünf, mitunter mehr kontrastierenden Gliedern im Wechsel toccatenhafter Figuration und fugierter Abschnitte. Auch eine Kennzeichnung nach dem Verhältnis der Fugenthemen, wie sie die Termini „Toccatenfuge“ und „Toccatenvariantenfuge“ nach Hedar hervorhebt, verbleibt bei äußeren Merkmalen.¹⁹ Geht man allein vom Wechsel der Formteile aus, so scheint der Abstand zu Bach unaufhebbar. Und orientiert man sich am Primat der Fugati, so wird man von der lockeren Faktur des Kontrapunktes eher enttäuscht werden. Entscheidend dürfte in Übereinstimmung mit Mattheson sein, daß „förmliche Fugen“ in Toccaten keinen Platz haben, was nicht bedeutet, sie seien verboten.²⁰ „Was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will.“ Anders gesagt: die Beherrschung der Fuge ist Voraussetzung ihrer freien Verwendung in der Toccatà. Kontrapunkt, Fuge oder Ciacona sind nur regulativer Hintergrund für die Entfaltung der Toccatà im Stylus phantasticus. Vor der Folie des regulierten Satzes erst bestimmt sich der Stylus phantasticus als „die allerfreieste und ungebundenste“ Art „ohne Hauptsatz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde“, „bald hurtig bald zögernd“, „bald ein- bald vielstimmig“. „An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib-Art“, und wo „eine gewisse geschwinde Tact-Art sich eindringet“, da gilt sie doch „nur einen Augenblick“. Ist eine thematische Bindung durch „Hauptsätze“ nicht zu umgehen, so sollen

¹⁷ A. Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, *Tomus I, Liber VII, Pars 3, Caput V De vario stylo harmonicorum artificio*, S. 581 bis 598, besonders S. 585; T. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973, S. 120 ff.; vgl. dazu E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1926, S. 45.

¹⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954 (*Documenta musicologica. I/5.*), S. 87 ff., 477 ff.; vgl. dazu P. Scheuning, a. a. O., S. 36 ff., 71 ff., sowie F. Krummacher, *Schütz-Jb.* 1980, S. 21 ff.

¹⁹ J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm und Frankfurt a. M. 1951, S. 148 f.; vgl. auch H.-J. Pauly, *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*, Regensburg 1964 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung. 31.*).

²⁰ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 88 f. (wo als Beleg das Incipit von Buxtehudes Toccatà a-Moll BuxWV 152 unter Zuschreibung an Froberger folgt) und S. 478. Vgl. auch ders., *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, *Pars II Caput IV*, S. 176, sowie *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 23 f., 122 f.

solche Partien „nicht recht an einander hängen, vielweniger ordentlich ausgeführt werden“ – „eben der ungebundenen Eigenschaft halber“.

Matthesons Definition des *Stylus phantasticus* zielt auf die *Toccata* als dessen Repräsentation. Die Normen von Taktmaß, Tonart und Satzweise dienen nur als Anlaß, um im phantastischen Spiel der Komposition immer neu und überraschend durchbrochen zu werden. So präzise die Beschreibung auf norddeutsche Musik trifft, so konträr verhält sie sich zu Bachs Orgelwerk. Fragt man aber nach Bachs Verhältnis zur norddeutschen Tradition, so wäre zu prüfen, wo sich Spuren jenes phantastischen Stils finden.

II

Daß Bach tendenziell Präludium und Fuge als Formpaar trennt, markiert den deutlichsten Gegensatz zur älteren *Toccata*. Doch scheint es nicht unmöglich, Bachs Entscheidung als Konsequenz seiner Auseinandersetzung mit der norddeutschen *Toccata* aufzufassen. Zum einen ist daran zu erinnern, daß im System der Stil- und Gattungslehre Matthesons die freie Orgelmusik ihren Platz primär im Kontext des *Stylus phantasticus* hatte. Daran wird deutlich, wie sehr der Typus der *Toccata* noch 1739 die Vorstellung von freien Orgelwerken bestimmte. Und begreiflich wird, wie wenig selbstverständlich Bachs Ziel war, virtuose Figuration und kontrapunktische Arbeit zunächst zu trennen und zum polaren Zyklus umzuformen. Zum anderen zeigt Bachs Frühwerk einen kompositorischen Weg, auf dem erst schrittweise der neue Formtyp erreicht wurde. Das gilt auch dann, wenn die Stadien dieses Weges nicht genau zu datieren sind. Wenigstens beweisen die frühen *Toccaten*, wie sehr Bach das Prinzip der norddeutschen *Toccata* vertraut war. Drittens jedoch läßt sich daran ermesen, daß Bach bewußt jene schweifende Phantastik preisgab, deren Voraussetzung reguläre Normen des Satzes gewesen waren. Er opferte diese Freiheit, um dafür eine zyklische Form zu gewinnen, in deren interne Verdichtung zugleich die Möglichkeiten des Phantastischen integriert blieben. Nach Stationen dieses Weges und Indizien des Phantastischen ist an wenigen Beispielen zu fragen, bevor über weitere Aussichten zu sprechen ist.

Einigermaßen überraschend ist zunächst, daß Bach den älteren *Toccaten*typ nicht so sehr im Orgelwerk als vielmehr unter Begrenzung auf das Cembalo rezipierte. Die Gruppe der frühen *Toccaten* steht – unbeschadet der genauen Datierung – seltsam am Rande oder zwischen der Orgel- und Klaviermusik Bachs.²¹ Denn sie paßt wenig zu Vorstellungen, die sich an späteren Hauptwerken orientieren. Dadurch wurde leicht verdeckt, wie befremdlich es eigentlich ist, daß Bach die norddeutsche Orgel*toccata* derart reflektierte. Denn ihm mußte mit dem Farb- und Klangreichtum der norddeutschen Orgel zugleich die spezifische Funktion des obligaten Pedals bewußt geworden sein. Verzichtete er auf sie in seinen Klavier*toccaten*, so beschnitt er damit den *Stylus phantasticus* um eine Dimension seines klanglichen Reichtums. Gewiß gab es im Norden – wie andernorts – auch *Toccaten* ohne Pedal, die auf dem

²¹ Vgl. H. Hering, *J. S. Bachs Klavier-Toccaten*, BJ 1953, S. 82–96; in der Literatur zu Bachs Orgelwerken wurden die Klavier-Toccaten nur wenig berücksichtigt.

Cembalo auszuführen waren. Bachs Toccaten für Klavier jedoch spiegeln weit klarer als andere Werke in ihren extremen Kontrasten den Verlauf norddeutscher Modelle – ohne obligates Pedal jedoch. Man darf also folgern, daß Bach zwar die norddeutsche Toccata zunächst übernahm, sie aber bewußt in ihrem klanglichen Spielraum beschränkte. Hinzu kommt jedoch, daß Bachs Klaviertoccaten zugleich eigene Ansätze erkennen lassen. Während nämlich die kontrapunktischen Partien an Konsequenz gewinnen und sich über spielerische Fugati hinaus erweitern, tendieren die figurativen Abschnitte – ablesbar schon an ihrer Länge – zu einer Kontinuität, wie sie in den norddeutschen Modellen nur selten begegnet. Das Verfahren kann prekäre Folgen haben, falls die Spielfiguren durch Sequenzierung erweitert werden und dann zu innerem Gleichmaß neigen. Und wo die Fugati den spielerischen Typ der Reperkussionsthemen aufgreifen, ihn aber nicht variativ umformen, sondern angestrengt ausarbeiten, da kann die Thematik übermäßig beansprucht werden, ohne der Last der Verarbeitung substantiell gewachsen zu sein. Noch darin aber bekennt sich Bachs Einsicht in die Möglichkeiten und Grenzen der Gattung. Offenbar entging ihm nicht, daß sich die norddeutschen Werke weder allein auf den bunten Wechsel der Effekte noch nur auf das Band thematischer Bezüge zwischen den Fugati beschränkten. Daß die fugierten Teile vielmehr dazu dienten, wachsend aufgebrochen und figurativ differenziert zu werden, bedeutete ebenso ein Moment kompositorischer Planung wie die latente Verdichtung der scheinbar nur spielerischen Passagen.²² Diese verdeckte Disposition war offenbar eine Voraussetzung für Bachs Versuch, in der Ausweitung beider Elemente einen eigenen Weg zu finden.

Daß diese Beobachtungen nicht auf Zufällen beruhen, zeigt sodann die Toccata in E-Dur BWV 566, die bekanntlich auch in einer früher als primär betrachteten Variante in C-Dur überliefert ist. Schon die Wahl der Tonart ist kaum zufällig, denn die Gegenstücke in E-Dur von Buxtehude und Vincent Lübeck bedeuten besonders markante Exempla der norddeutschen Spezies.²³ Bachs Werk weist sich durch den Pedalpart als Orgelmusik aus, doch führt es gegenüber den Klaviertoccaten die Restriktionen konsequent fort, die auf die interne Konzentrierung der figurativen und fugierten Teile zielen. Auf die norddeutsche Tradition verweist zwar die Initialfigur, die aus tiefer Lage aufsteigt und zum Grundton – befestigt als Orgelpunkt – zurückkehrt. Dem entspricht auch noch die anschließende Klangfolge voller Vorhalte über Orgelpunkt, die von einem Pedalsolo abgelöst wird. Der folgende Abschnitt aber gewinnt durch die komplementäre Rhythmik auftaktiger Sechzehntelfiguren ein Gleichmaß, das der norddeutschen Toccata ebenso fremd ist wie die eindringliche Arbeit der ausgedehnten Fuge, so norddeutsch auch ihr Reperkussionsthema anmutet.

BWV 566, T. 34

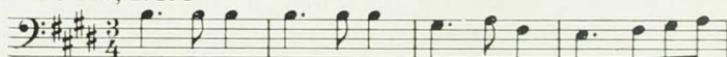


²² Dazu vgl. F. Krummacher, Schütz-Jb. 1980, S. 42–53.

²³ Vgl. W. Apel, a. a. O., S. 610 ff., zu V. Lübecks Orgelwerken.

Der fugierte Satz löst sich aber kaum spielerisch auf, sondern gewinnt eher an Dichte. Denn auch sein figuratives Material entstammt dem Thema, genauer: dessen Fortspinnung, die ebenso wie der Themenkopf selbst ausgenutzt wird. Was im Vergleich mit späteren Fugen Bachs hier locker erscheint, bedeutet gegenüber der Tradition dennoch eine strukturelle Verdichtung. Zugleich wird freilich die spielerische Phantastik norddeutscher Modelle preisgegeben. Demnach setzt nach einem letzten Themeneinsatz im Pedal der mittlere toccatenhafte Abschnitt konträr und kaum vorbereitet ein. Und nicht zufällig bricht vor ihm die Abschrift Kittels ab, die also aus den beiden ersten Teilen eine paarige Form gewinnt.²⁴ In der Tat gerät das folgende Zwischenstück zum knappen Intermezzo zwischen den beiden Fugen. Daß die zweite Fuge auf das Thema der ersten als Variante im Tripeltakt zurückgreift, entspricht wiederum norddeutschem Brauch.

BWV 566, T. 134



Abermals erreicht sie eine Ausführlichkeit, die der Fuge ein eigenes Gewicht verleiht und ihre variative Beziehung zurückdrängt. Gegenüber der anfänglichen Achtelbewegung wird zur zweiten Durchführung Sechzehntelfiguration eingeführt, die auf die figurative Auflösung norddeutscher Fugati hinweisen mag. Dennoch wahrt Bach den thematischen Zusammenhang bis zum Schluß. Zwar deutet ein Pedalsolo 15 Takte vor Schluß eine freie Coda nach Art der norddeutschen Toccata an. Erhalten bleibt auch hier aber nicht nur das Zeit- und Takmaß der letzten Fuge. Vielmehr bricht der Schlußteil nicht kontrastierend aus, sondern er greift mehrfach auf das Fugenthema oder zumindest auf sein Kopfmotiv zurück.

BWV 566, T. 218

Die E-Dur-Toccata folgt so klar wie kein zweites Werk Bachs dem Typus der norddeutschen Toccata. In diesem Rahmen aber verschieben sich die Proportionen derart, daß die Fugen selbständiges Gewicht erhalten, während die Phantastik der anderen Teile in den Hintergrund rückt. Es war also kein bloßes Mißverständnis, wenn Kittel seine Kopie nach den beiden ersten Teilen abschloß. Gewann er damit das Paar von Präludium und Fuge, so folgte er einer Tendenz, die in Bachs Werk angelegt war. So wenig also das bloße Form-

²⁴ NBA IV/5-6 Krit. Bericht, Teilband 2, S. 523 ff.; Stauffer, a. a. O., S. 102 f.

schema besagt, so wichtig wird die innere Satzstruktur, die auf eine neue Definition der Form zielt. An anderen Frühwerken Bachs lassen sich – wenn auch nicht so entschieden – vergleichbare Versuche ablesen. George Stauffer hat in seinem Entwurf einer stilkritischen Chronologie der Präludien darauf hingewiesen, daß Bach offenbar schon vor der Begegnung mit Buxtehude den paarigen Formtyp kannte.²⁵ Andererseits zeigen diese Frühwerke trotz paariger Form toccatenhafte Züge, die nicht nur in den motivisch freien Präludien, sondern auch in den freien Schlußteilen der Fugen hervortreten. Daß sich die vierteilige Toccatà auf Vorspiel, Fuge und Abschluß reduziert, markiert zwar eine Konzentration auf die Fuge, erleichtert aber kaum die Chronologie. Denn es ist nicht auszuschließen, daß Bach bereits in Lüneburg den Werken des Thüringers Böhm begegnete, die aber schon eine Reduktion jener Phantastik bedeuten, die Bach erst mit Buxtehudes Musik in Lübeck unmittelbar entgegentrat. Man muß also damit rechnen, daß Bach vor der Auseinandersetzung mit Buxtehude zuerst eine spätere Stufe der Gattung kennenlernte. Das könnte zwar manche Sprünge in seinem Frühwerk plausibel machen, würde aber die Voraussetzung einer bruchlosen Entwicklung in Frage stellen. So beginnen die Werke in d-Moll BWV 549a und C-Dur BWV 531, die Stauffer als früheste vor 1703 ansetzte, mit Pedalsoli und Figurationen, die Fugen aber, die ohne Varianten bleiben, laufen in freien Schlußteilen aus.²⁶ Ähnliches gilt für die Werke in a-Moll BWV 551 oder g-Moll BWV 535a, die nach Stauffer 1703/04 entstanden. Hier wie bei anderen Werken mag man im Zweifel sein, ob man Kurzformen aus der Zeit vor der Lübecker Reise oder aber konsequente Reduktionen aus späterer Zeit in der Ausrichtung auf die paarige Form vor sich hat. Klarer verhält es sich mit dem ungewöhnlich simplen a-Moll-Präludium BWV 569, das Stauffer als verdeckte Ostinatoform beanspruchte.²⁷ Hätte Bach derlei später schreiben können, so würde eine solche Rückbildung die Mühe der Chronologie hinfällig machen. Aber noch so qualitätvolle Kompositionen wie die in e-Moll BWV 533 und A-Dur BWV 536 (nach Stauffer um 1704) beziehen sich auf die norddeutsche Toccatà, sofern den motivisch freien Präludien konzentrierte Fugen mit freiem Auslauf folgen.

So unlegbar all diese Frühwerke die norddeutsche Toccatà reflektieren, so deutlich sind sie auf Eingrenzung der Vierteiligkeit und auf Konzentration der Fugen bedacht. Wichtiger aber sind jene Werke, die nach 1706 und wohl schon in Weimar entstanden, die aber die Lübecker Eindrücke in wachsender Distanz reflektieren und damit die Konsequenzen der E-Dur-Toccatà weiterführen. Neben der berühmten d-Moll-Toccatà BWV 565 (nach Stauffer schon vor 1706 entstanden) gehören dazu so bedeutende Werke wie die in a-Moll BWV 543 oder in D-Dur BWV 532.²⁸ Die Toccatà d-Moll verbindet formal eine noch nicht motivisch gearbeitete Einleitung mit einer Fuge, die in dem freien „Recitativo“ mündet. Das Formmodell erinnert noch an dreigliedrige Frühwerke, von denen sich diese Toccatà aber durch die exzessive Harmonik unterscheidet.

²⁵ Stauffer, a. a. O., S. 94 ff.; zu Böhms Werken vgl. Apel, a. a. O., S. 612 ff.

²⁶ Stauffer, a. a. O., S. 101 f.; vgl. die Übersicht ebenda, S. 122 f.

²⁷ Ebenda, S. 100.

²⁸ Ebenda, S. 98 f. (zu BWV 565), 103 ff. (zu Werken nach 1706).

Die Lösung von der Vielteiligkeit tendiert zwar zur paarigen Form, die Coda jedoch wahrt die Nähe zur reduzierten Variante der norddeutschen Toccata. Freilich basiert die Einleitung weithin auf konstanten Spielfiguren, und die harmonischen Zäsuren nutzen ebenso wie die freie Coda den verminderten Septakkord effektvoll aus. Was daran aber phantastisch anmutet, verrät in der Beschränkung des Materials zugleich auch Konsequenz. Das Fugenthema bildet eine subtile Umformung norddeutscher Reperkussionsmodelle, indem ein Liegeton wechselnd mit Skalenausschnitten gepaart wird.

BWV 565, T. 30 ff.



Das gibt dem Thema Konstanz und Dynamik in einem, womit es die ausgedehnte Form trägt. Vermehrt gilt das für das große a-Moll-Werk BWV 543, dessen Fugenthema erstmals – wie Stauffer zeigte – dicht auf das Figurenwerk des Präludiums bezogen ist.²⁹ Das thematische Band, das in der norddeutschen Toccata die Fugati verknüpfte, wird also für die paarige Form genutzt. Auf das norddeutsche Modell weisen aber nicht nur freie Einschübe im Präludium, sondern mehr noch die Phasen der Coda nach der Fuge hin. Deutlicher noch macht das D-Dur-Präludium BWV 532 seine Herkunft durch den Beginn, der an die Klaviertoccata D-Dur BWV 912 anschließt. Das folgende Allabreve bildet freilich trotz dichter Arbeit keine Fuge, mündet aber wiederum in einer toccatenhaften Coda ein.

Mit der später entstandenen Fuge bildet dieses Werk ein Beispiel dafür, daß Bach zeitweise einen dreisätzigen Zyklus erwogen hat. Dazu gehören die G-Dur-Phantasie BWV 572 sowie die C-Dur-Toccata mit Adagio und Fuge BWV 564 (nach Stauffer vor 1712) und weiter nach Kilian eine Version des C-Dur-Präludiums BWV 545a (mit dem Largo BWV 529/2).³⁰ Gewiß spiegeln diese Werke weitere Erfahrungen mit französischer Musik und zumal mit dem italienischen Concerto. Norddeutschem Usus sind aber nicht nur die freien Eröffnungen verpflichtet, so eigenständig sie auch sind. Vielmehr zielt das Gravement der G-Dur-Phantasie auf das freie Lentement am Ende hin. Und während die Einleitung der C-Dur-Toccata vom Pedalsolo zum straffen Concerto führt, mündet das Adagio im vollstimmigen Schluß voller Syncopationes. Höchst unterschiedlich reflektieren die Werke die Spannung zwischen Phantastik und Konzentration, die Bach zunächst als das Problem der norddeutschen Toccata wahrgenommen hatte.

III

So unbestritten es ist, daß Bachs Orgelwerk von der norddeutschen Tradition ausging, so offen scheint doch zu sein, was diese Auseinandersetzung im weiteren bedeutete. Die dreisätzigen Versuche der Weimarer Zeit ließen sich wohl noch als Reflexe der vielgliedrigen Toccata auffassen, sofern sie deren Be-

²⁹ Ebenda, S. 130 f.

³⁰ Ebenda, S. 109; Kilian, NBA IV/5–6, Krit. Bericht, Teilband 2, S. 298 ff.

standteile zu konträren eigenen Sätzen verselbständigen. Anders verhält es sich aber mit den paarigen Formen, in denen die Zweiteilung zum charakteristischen Kontrast von Präludium und Fuge vorangetrieben wird. Gewiß setzt sich hier ein Prozeß weiter fort, der sich schon in der E-Dur-Toccatata andeutete. Der Abstand zwischen ihr und den späten Formpaaren wirkt gleichwohl schroff. Orientiert man sich allein an der Chronologie der Formen, so wird die Distanz zu norddeutschen Modellen zunehmend größer. Deutlich zeigen das die fünf Werke, die Stauffer in die Leipziger Zeit nach 1723 verlegte (BWV 548 e-Moll, BWV 544 h-Moll, BWV 546 c-Moll, BWV 552 Es-Dur und BWV 537 c-Moll).³¹ Zumal die beiden letzten, die wohl erst nach 1730 entstanden, verzichten in den Präludien wie in den Fugen so gut wie ganz auf toccatenhafte Figurationen und auf freie Codateile, um dafür die Thematisierung des Formverlaufs bis zum Schluß konsequent durchzuhalten. Wäre also die norddeutsche Musik zuletzt doch nur ein Zwischenspiel gewesen, das seine Bedeutung dort einbüßte, wo Bach als Komponist ganz er selbst wurde?

Die Thematisierung der Teilschlüsse zunächst hat Bach nicht sofort erreicht, als er sich prinzipiell für die paarige Form entschieden hatte. Gerade in der Schlußbildung der reifen Werke aus der Zeit zwischen 1712 und 1723 klingen vielfach vermittelt noch Verfahren der älteren Toccatata an. So münden etwa in Präludium und Fuge f-Moll BWV 534 noch beide Teilformen in expressiv gesteigerten Codateilen.

BWV 534, T. 69 ff.

Dabei wird die kontinuierliche Rhythmik des Präludiums am Ende durch Zweiunddreißigstelfiguren gesprengt, während der Schluß der Fuge zwar themenfrei bleibt, ohne jedoch die rhythmische Homogenität aufzugeben.³² Noch

³¹ Stauffer, a. a. O., S. 115–119.

³² Zu BWV 534 vgl. Stauffer, a. a. O., S. 132 f.

die sogenannte Dorische Toccata BWV 538 endet mit einer Coda, die sich über Orgelpunkten entfaltet. Sie transformiert in grandioser Weise die Schlußbildung der traditionellen Toccata, indem sie zugleich aus dem motivischen Material des ganzen Satzes bestritten wird. Eine derart gesteigerte Schlußbildung mit Orgelpunkten, harmonischen Spannungen und emphatischen Zäsuren durch abrupte Pausen zeichnet aber auch die anderen Spätwerke weit hin aus, selbst wenn sie durchweg thematisch gestaltet sind. Im c-Moll-Präludium BWV 546 enden sogar innerhalb einer Concertoform die Ritornelle mit Figuren, die durch Sechzehntel aus dem rhythmischen Strom hervortreten, um über dem Neapolitaner eine harmonische Stauung zu akzentuieren.

BWV 546, T. 17ff.

Erinnert man sich der schweifenden Schlußteile in der älteren Toccata, so deutet sich ein Zusammenhang auch dort noch an, wo nicht mehr formale Analogien bestehen.³³ Offenbar bildeten für Bach die freien Schlußglieder der Toccata eine Konvention, die er zunächst in den paarigen Formen übernahm. Stellten sie dort ein Residuum der Tradition dar, so wurden sie erst schrittweise von thematischer Strukturierung ersetzt. Der freie Auslauf der Toccata wurde für Bach also zur Herausforderung. Das aber bedeutet, daß noch die thematisch gearbeiteten Schlußteile den freien Coden der Toccata nicht allein historisch verpflichtet sind. Sie stellen vielmehr deren sachlichen Widerpart im Zusammenhang der Problemstellung dar.

Ähnlich dialektische Beziehungen bestehen auch zwischen dem thematischen Material Bachs und dem Figurenvorrat der norddeutschen Toccata. Daß die Fugenthemen Bachs mehrfach den Typ des Reperkussionsthemas aufgreifen, ist öfter beobachtet worden. Einsichtig wird das zumal am Thema der G-Dur-Fuge BWV 541, das von Tonrepetitionen auf Unterquart, Grundton und Terz ausgeht, um die konventionellen Momente zur prägnanten Themengestalt zu profilieren.

BWV 541

³³ Dagegen ging Stauffer, a. a. O., S. 27 ff., von einer sechsstufigen Skala nach formalen Kriterien aus (1. Through-composed, continuous form; 2. Through-composed, sectional form; 3. Ostinatovariation form; 4. Hybrid concerto form; 5. Concerto form; 6. A B A

In gestrafter Weise gilt das auch für das Thema der c-Moll-Fuge BWV 537, wogegen die Fuge der C-Dur-Tocatta BWV 564 den norddeutschen Thementyp mit spielerischer Dreiklangsfiguration und markanten Pausen sehr eigenwillig umbildet.³⁴ In gleicher Weise wäre aber auch zu verfolgen, in welchem Maß das thematische Material der reifen Präludien auf die eröffnende Figuration der älteren Tocatta zurückgreift. Daß die große g-Moll-Phantasie BWV 542 in ihrer bizarren Phantastik die Gesten der norddeutschen Tocatta aufnimmt, um sie zugleich zu überbieten, hat auch Stauffer betont.³⁵ Freilich bietet das Phantastische hier nur den Gegenpol einer Regulierung, in der die konträren Achtelmotive – quasi *Suspirationes* – imitatorischer Verarbeitung unterworfen werden.

BWV 542, T. 9f.



War in der norddeutschen Tocatta der strenge Satz nur die Folie seiner phantastischen Zersetzung, so wird in Bachs Präludien umgekehrt die phantastische Figuration zum Hintergrund der thematisch durchgebildeten Struktur. So übernehmen die F-Dur-Tocatta wie die Dorische Tocatta zunächst Spielfiguren, die zum Fundus der Gattung gehören. Bezeichnend aber ist es, daß dieses Material sofort durch Sequenzierung Konstanz gewinnt und durch konsequente Verarbeitung dazu befähigt wird, den Verlauf der geschlossenen Form zu tragen. Umgekehrt wird der Typus von Initialfiguren über Orgelpunkt, der sich in Buxtehudes Toccaten F-Dur und d-Moll findet, ein weiterer Ausgangspunkt für die Themenbildung Bachs.³⁶ Im großen e-Moll-Werk BWV 548 ist eine solche Spielfigur über rhythmisch markiertem Orgelpunkt zum Ansatz der thematischen Struktur geworden. Und auf andere Weise beginnt auch das C-Dur-Präludium BWV 545 über Orgelpunkt mit Spielfiguren, die sich freilich sogleich zu motivisch profilierter Gestalt entfalten. Hier sind elementare Möglichkeiten der norddeutschen Tocatta vollständig in das motivische Geflecht von Bachs Satz integriert worden.

Nicht zufällig wurden hier Werke Bachs genannt, in denen Orgelpunkte eine maßgebliche Funktion haben. Gewiß gehören Orgelpunkte ebenso wie Dreiklangs- oder Skalenfiguren zum stehenden Vorrat der Gattung. So individuell

form). Gegenüber der formalen Zuordnung treten jedoch die Details der Satzstruktur eher in den Hintergrund.

³⁴ Vgl. etwa BuxWV 140, 144, 145 oder 157.

³⁵ Stauffer, a. a. O., S. 109 f.

³⁶ Vgl. BuxWV 140 und 145.

Bach sie benutzt, so sehr verweisen sie zugleich auf ihre Tradition. Denn es war diese Tradition, die Bach erst zur Aneignung durch Individualisierung veranlaßte. Was den *Stylus phantasticus* der Toccata – unabhängig von formalen Kriterien – auszeichnete, war zum einen die Funktion des Pedals, das partiell zur obligaten Stimme wurde. Dem entsprach sodann die Weitung des klanglichen Spektrums, die mit der vielgliedrigen Ausdehnung der Toccata zusammentraf. Schließlich gehörte dazu eine harmonische Disposition, die auf den dominantischen Spannungen der neuen Funktionalharmonik basierte.³⁷ Sie wirkte sich in der Übertragung auf die Ebene der Zwischendominanten aus, dazu in der Eintrübung der Subdominante in Dur durch die Mollterz sowie in der Schärfung der Dominante in Moll durch die verminderte Septim. In welcher Weise solche Möglichkeiten von Bach aufgegriffen und erweitert wurden, wäre erst im einzelnen zu untersuchen. Gewiß hat Bach all diese Modelle ungleich subtiler und intensiver ausgearbeitet als jeder Musiker zuvor. Entscheidend bleiben gleichwohl die Vorgaben, von denen seine kompositorische Arbeit ausging. Denn sie bilden keine bloßen Vorstufen, wie es einem teleologischen Denken entspricht, das im voraus schon des Ziels der Entwicklung sicher ist. Sie stellen vielmehr sachliche Voraussetzungen dar, indem sie den Stand der Kompositionsgeschichte markieren, der Bachs Entscheidungen bestimmte.

Daß Bachs Harmonik ungleich reicher, seine Kontrapunktik weit intensiver als die Buxtehudes war, versteht sich von selber. Es fragt sich nur, ob Bachs strukturelle Konsequenz ohne die Voraussetzungen verständlich ist, mit denen sie einsetzte. Das gilt für die motivische Profilierung des figurativen Materials ebenso wie für die thematische Konzentration der Schlußbildungen. Und es betrifft weiter den Werkverlauf insgesamt.

Die spielerische Weise, in der Buxtehude motivische Splitter aus figurativen wie aus fugierten Satzphasen abspaltete, hatte gewiß noch nichts von Bachs strikt motivischer Arbeit. Dennoch ist in der älteren Toccata das Verfahren motivischer Aufspaltung vorgegeben, das den Gegenpol zur klanglichen Massierung wie zum kontrapunktischen Satz bildet.³⁸ Was dort nur locker ausgestreut zu werden scheint, wird von Bach systematisch zu motivisch gearbeiteten Zwischenspielen in Präludien wie Fugen ausgebildet. Und der unvorhersehbare Verlauf der Toccata wird thematisch konturiert, um den Zusammenhang der Form zu verbürgen. Aber auch Bachs ausgeprägte Neigung, gerade in den freien Orgelwerken sehr unterschiedliche Satzmodelle zu kombinieren, ist kaum ohne die Vorgaben der norddeutschen Toccata zu verstehen. Denn wie Mattheson wahrnahm, gehörte es zur Orgelmusik im *Stylus phantasticus*, daß so konträre Satzarten wie Fuge und Tanz, Arioso, Recitativ und Ostinato gleichermaßen in den schweifenden Verlauf geraten, um dann frei umgeformt zu werden.³⁹ Gewiß hat Bach kaum noch den planlosen Wechsel verschiedener Satztypen übernommen. Charakteristisch für seine Kunst ist es aber, daß die Pluralität der Satzarten in der Geschlossenheit des thematischen Prozesses zusammenkommt. So wechseln noch im Es-Dur-Präludium der Clavierübung III

³⁷ Vgl. dazu Schütz-Jb. 1980, S. 42 f., 51 f.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 41 ff.

³⁹ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 477 f.

die Rhythmik der französischen Ouvertüre und die spielerischen Echofiguren einander konsequent ab. Und während sich im h-Moll-Präludium BWV 544 Spielfiguren und *stile francese* untrennbar überlagern, verbinden sich im c-Moll-Präludium BWV 546 gravitatische Akkorde und figurative Triolenketten zu einem Motivkomplex. Gewiß sind so komplexe Gestalten nicht aus Vorbildern abzuleiten, Bachs kombinatorische Kunst dürfte sich aber nicht zuletzt an der sukzessiven Vielfalt der älteren Toccat entzündet haben.

Zusammengenommen ließe sich also sagen, Bach habe den unvorhersehbaren Wechsel der Toccat durch die streng paarige Struktur im Zyklus ersetzt. Dabei aber verlagerte er den freien Wechsel konträrer Satzglieder in die interne Struktur beider Teile des Formenpaares hinein, um ihn dann formaler Regulierung und strenger Verarbeitung zu unterwerfen. Und so wurde der Wechsel der Formglieder im Präludium – angelehnt an das Concerto – zum Gegenbild des Wechsels von Durchführungen und Zwischenspielen in der Fuge.

*

Je eigenständiger Bachs Kunst ist, um so aussichtsloser wird die Suche nach harmonischen Analogien oder melodischen Reminiszenzen. Niemand wird leugnen, daß Bachs Orgelwerk alle historischen Modelle weit hinter sich ließ. Doch ist daran zu erinnern, daß gerade die Orgelwerke wie auch die Klaviermusik Bachs im späten 18. Jahrhundert gleichsam unterschwellig tradiert wurden, während die Kirchen- und Kammermusik in Vergessenheit geriet. So hatten die Orgelwerke maßgeblichen Anteil an der neuen Rezeption Bachs, der unser eigenes Verständnis unlösbar verpflichtet ist. Die Reaktionen seit Schubart und Reichardt lassen das ebenso ermessen wie die Vorworte von Griepenkerl zur Peters-Ausgabe (die als Quelle der Rezeption erst zu erkennen wären).⁴⁰ Darum wurden die Orgelwerke zum Maßstab der romantischen Orgelmusik von Mendelssohn bis Reger. All dem entspricht andererseits, daß auch nach Stauffers Studien der liturgische Ort oder allgemein die Funktion der freien Orgelwerke offenbleibt.⁴¹ Sie reagieren damit offenbar auf jene Freiheit des Organisten als Künstlers, die zuerst in der Praxis der norddeutschen Organisten erreicht wurde. Indem sie Veranstalter eigener Konzerte wurden, verließen sie den Rahmen des Amtes und überflügelten dabei die Kantoren.⁴² Ausdruck ihrer Autonomie war die Toccat in der Freiheit ihrer Form, in der Ausdehnung des Umfangs und in der Phantastik, mit der sie über die Mittel verfügte. Das aber findet seinen Reflex in Bachs Orgelwerk. Gerade in der souveränen Verfügung über alle Möglichkeiten blieb Bach der norddeutschen Tradition verpflichtet. Dabei hätte es eine Bindung bedeutet, jenes Modell der

⁴⁰ Die Vorreden F. K. Griepenkerls, besonders zu den Bänden III–IV (1845), behalten ihr Interesse auch dann, wenn die Ausgaben selbst überholt sind. Zu den Urteilen von J. F. Reichardt (*Musikalisches Kunstmagazin I*, 1782) und von C. F. D. Schubart (1793) vgl. Dok III, S. 357 ff., 408 ff.

⁴¹ Stauffer, a. a. O., S. 137 ff., 145 ff.

⁴² Vgl. dazu A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 23.), besonders S. 40–81.

Toccaten fortzuführen, von dem Bach ausging. Die Freiheit der Gattung nutzte Bach, um konsequent ihr Gegenbild zu entwickeln. Das Ziel waren die großen Formpaare, die ihresgleichen nicht finden. Daß sie sich aber auch markant von Bachs Präludien und Fugen für Klavier unterscheiden, ist wiederum die Reaktion auf jenen Status freier Orgelmusik, den zuerst die norddeutschen Organisten erreichten.

Bachs Orgelwerk läßt sich aus keinen historischen Vorbildern ableiten. Will man es aber nicht nur chronologisch einordnen, so muß man die geschichtlichen Voraussetzungen ermessen, um Bachs Leistung erst ganz begreiflich zu machen. Um Bachs Musik nicht als selbstverständlich hinzunehmen, hat man sich ihren historischen Kontext zu vergegenwärtigen. Und ihrem geschichtlichen Ort ist Bachs Kunst gerade dort dialektisch verbunden, wo sie sich von ihm in ihrer eigenen Qualität distanziert.

Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter

Von H a n s G r ü ß (Leipzig)

M

Als Heinrich Besseler seinen Beitrag zur Wissenschaftlichen Bachtagung Leipzig 1950 „Bach und das Mittelalter“¹ vortrug, war sein spätes Hauptwerk „Bourdon und Fauxbourdon – Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik“² im Erscheinen. Hauptgegenstand dieser Studien war das Entstehen der „dominantischen Tonalität“ (These 37); sie wird verstanden als „das natürliche System der Tonalität“ (These 51), als „dem Organismus des Menschen angepaßt“ (These 52). Jahre später gewinnt der Gedanke noch schärfere Konturen, es heißt zu Dufays Liedsätzen der mittleren Zeit:

„Zu den . . . Spätwerken mit Dur-Tonalität vergleiche man Dufays mittlere Schaffenszeit . . . Tonale Harmonik beherrscht aber auch die Werke in Moll; Kirchentonarten sind Ausnahmen. Im 18. Jahrhundert wurde die Musik durch die tonale Harmonik mehr und mehr auf den Menschen bezogen. Diese Blickrichtung nahm im 15. Jahrhundert Dufay erstaunlich vorweg.“³

Zugleich wird hier in jähem Sprung die tonale Harmonik des 18. Jahrhunderts als in besonderem Maße auf den Menschen bezogen verstanden, eine enge phänomenologische Klammer verbindet Dufays Werk mit der musikalischen Welt des 18. Jahrhunderts, Renaissance und Barock werden als von verwandten Momenten geformte historische Situationen gesehen, als eine unterbrechende Phase wird von Besseler der Manierismus der Zeit zwischen 1530 und 1600 erkannt. Es ist hier nicht der Ort, über Einwände und Gegenstellungen zu diesem Versuch einer phänomenologisch begründeten Epochen-gliederung zu handeln, immerhin verdient der an systemimmanenten Kriterien orientierte Denkansatz hohes Interesse. Wichtig ist für den vorliegenden Gedankengang jedoch, daß die Blickrichtung Besseler bei der Behandlung der Beziehungen Bachs zum gesamten Raum der auf ihn gekommenen musikalischen Tradition der Entwicklung der Harmonik das entscheidende Gewicht zumaß. Sie ist das konstituierende Moment des „euphonischen Kontrapunkts“, in dem seit dem 15. Jahrhundert, das heißt seit Dufay, der Klang als neue Grundkraft an die Stelle des Rhythmus getreten sei. Er bildet den „Einheitsablauf“ des Klangstroms, der durch Bach seine zusätzliche Prägung durch den Affekt erhält: „Der Einheitsablauf ist bei Perotin vom Rhythmus geprägt, bei Dufay vom Klangstrom, bei Bach von der Affektdarstellung.“⁴

¹ Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig 23. bis 26. Juli 1950, im Auftrage des Deutschen Bach-Ausschusses 1950 hrsg. von W. Vetter und E. H. Meyer, bearb. von H. H. Eggebrecht, Leipzig 1951 (im folgenden zit. Bachtagung), S. 108 ff.

² H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon – Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik*, Leipzig 1950.

³ H. Besseler, *Das Renaissanceproblem in der Musik*, AfMw 23, 1966, S. 1 ff., insbesondere S. 9.

⁴ Bachtagung, S. 116.

Diesen fundamentalen Gedankengang begleiten Erwägungen, die weitere Vergleichsmomente zwischen Bachs Werk und verschiedenen Phasen der älteren Musikgeschichte betreffen. (Der von Besseler benutzte Begriff „Mittelalter“ für alles wesentlich ältere sollte mit kritischer Vorsicht betrachtet werden und wird deshalb im folgenden nicht weiter verwandt.) Einmal werden hier bestimmte Formen des Parodieverfahrens benannt, zugleich die These vertreten, daß „der gebende Teil . . . hierbei die Profanmusik“ gewesen sei, beides führt zu folgendem Schluß:

„Dreimal beobachten wir einen ‚einheitlichen Gesamtstil‘ mit Parodieverfahren. In allen drei Fällen verdankt die neue Musiksprache ihre Überzeugungskraft dem weltlichen Element: bei Perotin dem Tanz, bei Dufay der Liedkunst, bei Bach der Instrumentalmusik und der Oper.“⁵

Schließlich werden in frappierendem Überblick die drei diskutierten Stilphasen als geschichtliche „Anfangszeiten“ bezeichnet, wobei in ausführlicher Argumentation Bachs Werk den beiden vorangehenden epochalen Erscheinungen zugeordnet wird:

„Wir dürfen Bach in der Tat mit den Meistern vergleichen, die früher als Begründer ihres Zeitalters genannt wurden. Perotin steht am Anfang der Gotik, ebenso wie Dufay am Beginn der Niederländischen Epoche. Beide überragen den Geschichtsverlauf durch monumentale Größe ihrer Leistung. Der Abstand von Jahrhunderten macht ihren einmaligen Rang deutlich. Das gibt uns einen Hinweis für die Gesamtauffassung Bachs. Auch seine Kunst ist nicht nur ein letzter Gipfel, das Ende einer Tradition, sondern zugleich ein Anfang. Hier erleben wir einen Neuanfang der Geschichte. Mit Bach beginnt in Wahrheit das Zeitalter der deutschen Musik.“⁶

Angesichts der Fülle und Komplexität der Vergleichsmomente fällt bei genauerem Durchdenken der immer wieder faszinierenden Gesamtschau abendländischer Musikgeschichte – denn um nichts Geringeres handelt es sich – auf, daß ein Formmoment überhaupt nicht erwogen wird, von dem man aber mit Fug und Recht sagen kann, daß es tatsächlich als unüberseh- und unüberhörbare Kategorie formaler Organisation musikalischer Kunstwerke in allen drei von Besseler verglichenen Stilphasen eine hervortretend wichtige, weil konstituierende Rolle spielte und im Verlauf einer nun tatsächlich ungebrochenen Tradition als musikalische Grundkategorie erhalten blieb, obwohl sie in ihren historischen Entwicklungsstadien charakteristische Veränderungen ihrer formalen und damit zugleich sozio-funktionalen Qualität erfuhr. Gemeint ist das Prinzip des Tenor-Cantus-firmus in seiner zunächst einstimmigen, bald auch zweistimmigen Form sowie in der aus ihm entstehenden Form des Cantus-firmus-Kanons. Es gibt eine lückenlose Entwicklung dieses Kompositionsmoments, die von den Discantus-Partien der Organa der Schule von Notre Dame zu Paris im 13. Jahrhundert bis zum Orgelbüchlein, zum Dritten Teil der Clavier-Übung und verwandten Kompositionen Johann Sebastian Bachs führt und – das ist ein Thema für sich – an diesem Punkte abbricht, nicht aufgenommen wird, offenbar nicht mehr entwicklungsfähig über das Vorliegende hinaus ist, höchstens als Symbol mit deutlicher Erinnerungswirkung zitierbar bleibt –

⁵ Ebenda, S. 114.

⁶ Ebenda, S. 130.

der „Gesang der Geharnischten“ in Mozarts „Zauberflöte“ – und gelegentlich in historisch orientierten Kompositionsstilen zurückgerufen wird, so von Max Reger und Paul Hindemith.

Um über die allgemeine Feststellung hinauszugelangen, soll der historisch-kompositorische Sachverhalt vom Ursprungsstadium ab etwas ausführlicher beschrieben werden.

Modus und Ordo sind die zentralen Begriffe, mit denen die Musiktheorie des 13. Jahrhunderts die rhythmische Organisation musikalischer Prozesse beschreibt. Sieht man von der selbstverständlich voraussetzbaren theologischen Interpretationsaura ab, so bleibt als rationaler Kern, daß mit sechs Modi sechs rhythmische Figuren beschrieben werden, die den überwiegenden Teil melodischer Organisation erfassbar und projektiv denkbar machen, daß andererseits mit Ordo die Häufigkeit beschrieben wird, mit der die rhythmischen Figuren der Modi angewandt werden. Anonymus IV, einer der bedeutendsten Theoretiker der Zeit, beschreibt dies mit lakonischer Klarheit (in deutscher Übersetzung): „Über Mensuren und Discantus. Erster Modus: Drei Noten in Ligatur, dann zwei, zwei, zwei soviel man will. In dem ersten Ordo drei Noten in Ligatur, dann zwei und dann eine kurze Pause, in dem zweiten Ordo zwei Noten mehr, der dritte Ordo wächst um wieder zwei Noten über den zweiten.“⁷ Aus Modus und Ordo werden so die Stimmen der Organa konzipiert, es bleibt genug an freiem Rest, der vorerst theoretisch nicht erfassbar ist und in der weiteren Entwicklung zunächst eine untergeordnete Rolle spielt. Zentral wichtig werden die sogenannten Discantus-Abschnitte der Organa, in ihnen ist die Grundstimme, der Tenor, strikt meist nach einem, gelegentlich auch mehreren der sechs möglichen Modi formuliert. Mit der unverkennbaren Absicht rationalisierten Formwillens werden Tenor-Abschnitte wie der folgende konzipiert⁸:

⁷ F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden 1967 (Beihäfte zum AfMw. 4-5.).

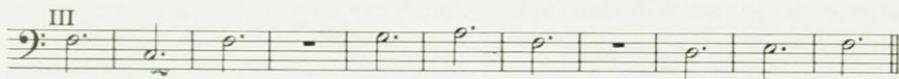
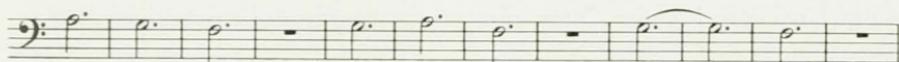
⁸ In der Übertragung von H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Kritische Gesamtausgabe* (mit Einleitung), hrsg. von H. Husmann, Leipzig 1940 (Publikationen älterer Musik, Jg. 11), S. 114.

Zugrunde liegt hier wie in fast allen derartigen Fällen ein Teil einer gregorianischen Melodie, sie stammt in diesem Falle aus der Liturgie zum Kirchweihfest. Bemerkenswert ist, daß dieses Stück gregorianischer Choral zum Tonmaterial mit dem Charakter der neutralen, verfügbaren Objektivität wird. Dies ist daran abzulesen, daß die Melodie, anders als in der Quelle, wiederholt wird, diese Wiederholung jedoch so organisiert ist, daß sie als solche verschleiert wird durch die rhythmische Formulierung. Es sind zwei „Durchführungen“ des gregorianischen Melodiefragments, die erste in freier Benutzung des fünften Modus, die zweite in deutlichem fünftem Modus und sechstem Ordo.

Ohne auf die Spezialproblematik von Notation und Überlieferung einzugehen, sei gesagt, daß derartige Abschnitte die Urform der Motette bilden, wenige Jahrzehnte nach den Organa von Notre Dame ist ein Repertoire von einigen Hunderten von Motetten überliefert. Sie enthalten sämtlich als konstituierendes Formmoment einen Tenor, der mit den unserem Beispiel entsprechenden Formcharakteristika versehen ist: Regelmäßigkeit der rhythmischen Formulierung, Wiederholung von Melodieteilen oder -ganzen, absichtsvolle Strukturierung, gelegentlich mit der Tendenz zur Verschleierung melodischer Bezüge. Als Beleg diene ein Tenor einer Motette aus dem Codex Bamberg, einer um 1300 in Nordfrankreich zusammengestellten Sammlung von Motetten⁹:

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'I' and 'Aptatur', contains four staves of music. The second system, labeled 'II', contains two staves. The notation is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of quarter notes, half notes, and eighth notes, with some rests and a triplet of eighth notes in the fourth staff. The key signature has one flat (B-flat).

⁹ In der Übertragung von P. Aubry, *Cent Motets du XIII^e. Siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg par P. Aubry*, Bd. 1-3, Paris 1908; Bd. 2, *Transcription en Notation Moderne et mise en partition: Motette XXXVIII*, S. 76-78.



Als wesentlich für diese Erscheinung fällt auf, daß ein deutlicher Wechsel der sozialen Funktion ablesbar ist: Das verfügbare Tonmaterial geistlicher Herkunft wird zum Ort einer emanzipatorischen Profanität. So können zum Tenorzitat eines Kyrie ein französisches weltliches Liebeslied und ein lateinischer Spruch über Probleme des Zölibats gesetzt werden,¹⁰ zum Tenor *Portare* – das „tragen“ bezieht sich auf das Holz des Kreuzes Christi, das den Leib Jesu getragen hat – zwei französische Liebesgedichte, die das schwer zu tragende Leid unerfüllter Liebe besingen.¹¹ Der Vorgang läßt sich bis in die Motetten Guillaume de Machauts vielfach belegen, es muß hier genügen, darauf hinzuweisen, daß zur ästhetischen Subjektivität auch der Funktionswandel in der Beziehung zum geistlichen Ausgangspunkt der Komposition sich gesellt.¹²

Es ist hier nicht der Ort, im Detail zu belegen, daß diese beiden Positionen sich als kompositorische Haltungen über Dufays, Ockeghems, Josquins und ihrer Zeitgenossen Werk bis in manche Nebenstücke des Wittenbergischen Gesangbüchleins Johann Walters verfolgen lassen; erst hier zeichnet sich am protestantischen Choral ein neues Moment ab. Neben den Marien-Messen Dufays steht die „Missa Se la face ay pale“, die als Tenor-Cantus-firmus in mehrfachem Proportionskanon den Tenor einer französischen Ballade Dufays verwendet. Hier ist die gedankliche Richtung verändert: dem Ordinariumstext der drei anderen Stimmen steht die weltliche Ballade als Cantus firmus gegenüber. Zum Cantus firmus kann auch das pure Tonmaterial an sich werden, Josquin schreibt die schon unter seinen Zeitgenossen berühmte „Missa super La sol fa re mi“, sie wird von Glarean als „missa elegans“ verstanden, mit der Josquin „den Spötter“ habe spielen wollen.¹³ Deutlicher kann kaum gezeigt werden, daß selbst den Zeitgenossen die Wertigkeiten der anspruchsvollen kontrapunktischen Musik – und die war stets cantus-firmus-gebunden – nicht im funktional-liturgischen Bereich aufzugehen schienen. Hiermit wird eine Problematik berührt, die gegenwärtig noch nicht befriedigend lösbar zu sein scheint; das soll an einem Beispiel verdeutlicht werden: Einer der Fälle, in denen Josquin das rationale Kalkül der Cantus-firmus-Komposition überaus weit getrieben hat, ist die Psalmotte „Domine, Dominus noster“, deren

¹⁰ Ebenda, Motette XXVI, S. 53/54.

¹¹ Ebenda, Motette LVI, S. 120/121.

¹² In anderen Fällen bleibt die originale Intention des Tenortextes jedoch erhalten und wird von den tropierenden Texten der Zusatzstimmen verstärkt. Vgl. hierzu H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, AfMw 19/20, 1962/63, S. 281 ff., und 25, 1968, S. 173 ff.

– Übrigens müßte in diesem Zusammenhang auch Besslers verführerischer Begriff der „Tenor-Gesinnung“ mit allen seinen Implikationen kritisch durchdacht werden. Vgl. H. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, 2. Aufl., Leipzig 1974, S. 81 ff.

¹³ Vgl. H. Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 166 ff.

fünfmal wiederkehrender Cantus firmus ebenso wie die zugehörigen Pausentakte sich im streng durchgeführten Proportionskanon 2 : 3 : 4 : 5 : 6 vergrößern. Helmuth Osthoff, der in seiner ausführlichen Besprechung¹⁴ die Interpretation von August Wilhelm Ambros „im Sinne der Segensworte ‚crescite et multiplicamini‘“ ausdrücklich ablehnt, hält andererseits für sicher: „Nach dem Sinn und Wortlaut des Psalms kann der Augmentationstenor nur als Symbol für das auf Erden und im Himmel anschwellende Lob Gottes, verbunden mit dem Gedanken an seine in der Schöpfung sich offenbarende Größe gedeutet werden.“ Selbst wenn man zugesteht, daß trotz des Fehlens einer Möglichkeit der Zuordnung von Kompositionsanlage und Textworten – es ist im ganzen Psalm von Anschwellen des Gotteslobs nicht wörtlich die Rede – ein Verständnis in der von Osthoff angedeuteten Richtung möglich ist, so kann das Stück in seiner kompositorischen Substanz keinesfalls daraus schlüssig abgeleitet werden, wohl aber aus der Tradition des strukturbestimmenden Cantus-firmus-Kanons und seines immanenten Formpotentials. Jedenfalls darf dieses Moment nicht zugunsten theologischer Motivierungen ausgeklammert werden.

Bei dem Versuch einer Konturbestimmung des Tenor-Cantus-firmus-Satzes muß man mit dem Erscheinen des Wittenbergischen Gesangbüchleins¹⁵ Johann Walters einen neuen Zug feststellen. Der Cantus-firmus-Satz, im Prinzip durch die Entwicklung der Motette aus imitierenden Stimmpaaren bereits historisch überholt, erhält durch die Bindung an die frühprotestantischen Choräle insonderheit Luthers einen bis dahin unbekanntem Grad theologischer Verbindlichkeit, der jedoch nicht auf irgendeiner Figur- oder Abbild- beziehungsweise Symbolfunktion beruht, sondern allein auf der Tatsache, daß hier traditionelle Satztechnik hohen Kunstwertes mit einem ideologisch hochbrisanten volksläufigen Liedgut verbunden wurde. In dieser Form findet der Cantus-firmus-Satz auf verschiedenen Wegen, die zu benennen sein werden, Eingang in die protestantische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts und in deren Entwicklung in das Werk Johann Sebastian Bachs.

Als Charakteristika der Cantus-firmus-Sätze Johann Walters seien genannt: Erstens: Jeder Choral wird als Ganzes behandelt, das heißt als Liederinheit, jedoch mit deutlicher Trennung der Liedzeilen durch Pausen. Zweitens: Entsprechendes gilt für die Bearbeitungen lateinischer liturgischer Gesänge. Drittens: In sechs deutschen und vierzehn lateinischen Cantus-firmus-Sätzen ist ein zweistimmiger Cantus-firmus-Kanon angelegt; er wird größtenteils streng durchgeführt, gelegentlich aber auch mit Ausgleichung einzelner Stimmführungsdetails. Viertens: In einer großen Zahl von Sätzen werden cantus-firmus-ähnliche Stimmführungen im Tenor oder im Discantus gebracht. Fünftens: Eine weitere große Gruppe enthält Choralsätze, die den Choral in der Art eines geselligen Tenorliedes, wie bei Isaac, Senfl und anderen, behandeln.^{15a}

In den hier aufgeführten Formen führt der Cantus-firmus-Satz zu den Grundtypen der geistlichen Musik des protestantischen Traditionsraums, allerdings

¹⁴ Ebenda, Bd. 2, Tutzing 1965, S. 139 ff.

¹⁵ *Johann Walter, Sämtliche Werke*, Bd. 1 bis 6, hrsg. von O. Schröder und anderen, Kassel etc. 1943–1973.

^{15a} Hierzu gehört übrigens auch Luthers deutsches Lied „Ein feste Burg ist unser Gott“.

auf teilweise verschlungenen Wegen.¹⁶ Zunächst setzt sich sowohl in der Orgelkomposition als auch im vokalen Ensemblesatz ein homophoner, oberstimmenorientierter und damit gemeindegängiger Satz durch, der mit den Namen von Nikolaus Ammerbach, Bernhard Schmid d. Ä., Jakob Paix bis zu August Nörmiger einerseits, Lucas Osiander andererseits erinnert sei. Über Samuel Scheidts Görlitzer Tabulaturbuch wird der homophone Orgelbegleitsatz als Standardform der evangelischen Gemeindegangspraxis bis zu Johann Sebastian Bach und schließlich bis zur Gegenwart tradiert.

Wie problematisch es jedoch ist, in diesem Zusammenhang auch die Sätze des Orgelbüchleins zu sehen, zeigt die Vorsicht, mit der Besseler¹⁷ dies versucht, indem er zwar das Liedprinzip als darin dominierendes Moment bezeichnet, meint, daß die Choralweise als „echtes Lied, das mit seinem natürlichen, allenfalls leicht gedehnten Rhythmus dem Sopran anvertraut ist“ zum „innerlich mitsingen“ bestimmt sei, jedoch mit diesem „innerlich“ seine These schon so weit eingeschränkt hat, daß der angezielte Vergleich zum obligaten Liedbegleitungsstil der Romantik in erster Linie auf die „nach eigenem Gesetz durchgestaltete“ Begleitung der Singstimme zielt, nicht auf diese selbst. Es bleibt im Grunde ja doch unverkennbar, daß die Sätze des Orgelbüchleins Cantus-firmus-Sätze sind; daß von den fünfundvierzig ausgeführten Stücken acht, also fast ein Fünftel, Cantus-firmus-Kanon-Stücke sind, bestätigt diese Sicht.

Die Entwicklung des cantus-firmus-gebundenen Orgelstücks als Teil der protestantischen Kirchenmusik setzt in der musikgeschichtlichen Darstellung meist mit dem Hinweis auf Samuel Scheidts „*Tabulatura Nova*“ sowie auf dessen Lehrer Jan Pieterszon Sweelinck ein. Willi Apel¹⁸ hat wohl als erster gezeigt, wie schwer erklärbar es ist, daß bei Sweelinck und seinem Kreis in katholischer, seit den 1580er Jahren calvinistischer Umgebung eine so beträchtliche Menge von Orgelwerken auf lutherischen Chorälen beruht. An diesem bisher wohl nur ungenügend geklärten Punkt findet tatsächlich der Umschlag statt, der erstens Cantus-firmus-Satz altklassischer, das heißt Josquin-Walterscher Prägung, zweitens protestantischen Choral und drittens traditionellen Cantus-firmus-Orgelsatz zu einem neuen Typus verbindet, der in seiner klassischen Ausprägung durch Samuel Scheidt das Grundmodell evangelischer Orgelmusik im 17. Jahrhundert und zuletzt im Werke Johann Sebastian Bachs abgibt.

Unser Interesse gilt im Rahmen des vorliegenden Gedankenganges dem Cantus firmus und Cantus-firmus-Kanon Bachs unter dem Blickwinkel der eingangs an den Tenor-Bildungen des 13./14. Jahrhunderts abgelesenen Momente. Cantus firmus wie Kanon bewirken als vorher gewählte und geplante Formkategorie Konsequenzen für die Erstreckung und strukturelle Gliederung des Satzganzen. Dieses Satzganze kann motettisch sein und damit engstens verbunden mit weit zurückreichenden Traditionen, es kann partitenhaft figurierend sein in direkter Abkunft von der Lehrergeneration Pachelbel-Böhm-Buxtehude, und es kann ein Concerto/Sonatensatz sein. Mit diesem letzten Satztyp

¹⁶ Vgl. hierzu die Darstellung von W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, insbesondere S. 93 ff.: Der protestantische Orgelchoral.

¹⁷ Bachtagung, S. 123 ff.

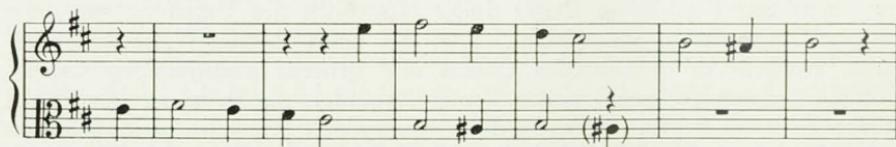
¹⁸ Apel, a. a. O., S. 319 ff., insbesondere S. 326.

ist die Ebene der vielleicht wichtigsten formalen Leistung auf dem Gebiet des choralgebundenen Komponierens bezeichnet. In der Konfrontation und Verbindung der beiden modernen Satztypen einerseits mit der tradierten Leitform des Cantus-firmus-Satzes – sie muß für das ausgehende 17. und beginnende 18. Jahrhundert gleichsam zur „Natur“ des Choralwesens gehört haben – schließt Bach zum letztenmal in der europäischen Musikgeschichte Elemente der frühen Motettenform zu seiner Gegenwart in gültigen Kunstwerken auf. Dabei kommt es in der Auseinandersetzung von Concerto/Sonatenform und Cantus-firmus-Satz zu einer Fülle individueller Lösungen. Sie führen in Einzelfällen dazu, daß der Cantus firmus nur noch als angehängte Episode eines in sich integrierten Triosatzes erscheint (BWV 664: „Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr“; BWV 655: „Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“), daß er unter Umständen gänzlich in thematischem Material verschwindet (BWV 680: „Wir glauben all an einen Gott“).

Einer der bemerkenswertesten Fälle ist die berühmte und kaum zu bewältigende Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682), der „Canto fermo in canone“ ist im Oktavabstand angelegt, in der fünfstimmigen Komposition wechseln die Einsätze der Kanonstimmen nach einem für Bach nicht ungewöhnlichen Muster zwischen Sopran I (S) und Tenor I (T):

S		S S		S S		S
	T T		T T		T T	
	2	2	2	1	2	2

Dabei haben die Kanonstimmen stets einen Abstand von zwei Takten, nur in der vierten Zeile verringert sich dieser auf einen Takt. Das ist insofern auffällig, als sich der Zweitaktabstand ohne größere Schwierigkeit hätte einhalten lassen:



(mit einer Scheinauflösung des Vorhalts in einer Nebenstimme)

Sollte hier die Intensität der Textinterpretation besonderen Rang haben? „Und willst das Beten von uns han“ lautet die entsprechende Zeile der ersten Strophe. Oder sollte Bach hier einem spontanen Impuls während des Komponierens gefolgt sein? Fragen, die kaum zu beantworten sind, die sich jedoch trotzdem einstellen angesichts der ganz anderen Erscheinungsweise der eigentlichen Zwischenspiele: Sie unterliegen nicht einer vorgegebenen Verlaufsordnung, sondern ergeben sich aus der Nötigung, jeweils einen vom Cantus firmus unabhängigen sinnvollen Zwischensatz zu entwerfen, der einen einleuchtenden Abstand zwischen den Choralzeilen formuliert. Die Dauern dieser Zwischensätze unterliegen offenkundig keinem vorgegebenen Plan: 11/12 – 7/8 – 6/7 – 6/7 – 8/9 – 6/7 – 8 Takte können gezählt werden, jedoch ist die Zählung wegen der Schwierigkeit der Abgrenzung der zu zählenden Einheiten fraglich (daher die Doppelangaben). Oberstes Gebot war offenbar das sinnvolle Fortschreiten des Satzes,

das in einem Gegensatz zu den vorgeplanten Einheiten der Cantus-firmus-Paare mit ihren wechselnden Einsatzorten konzipiert wird.

Wie aber erscheint dieser Plan im hörbaren Vorgang des gespielten Choral? Ein gewiß unverdächtiger Zeuge, Hermann Keller, sagt dazu:

„Vater unser im Himmelreich . . . ist in der großen fünfstimmigen Bearbeitung . . . die komplizierteste und am schwersten verständliche aller Choralbearbeitungen Bachs . . . Der klanglichen Verwirklichung stehen aber fast unüberwindliche Hindernisse entgegen: Wie bei dem fünfstimmigen ‚Christe, du Lamm Gottes‘ aus dem ‚Orgelbüchlein‘, hat Bach auch hier je eine c.f.-Stimme und eine Figurationsstimme zusammengekoppelt; ihrem Ausdruck und ihrer Führung nach müßten sich aber beide so deutlich wie nur möglich voneinander abheben. Dies ist nach Bachs Vorschrift aber völlig unmöglich; ich habe noch nie das Stück von *einem* Spieler auch nur halbwegs befriedigend vortragen hören. Der einzige Ausweg scheint mir der zu sein, nur die Figurationsstimmen, und zwar auf zwei Manualen, selbst zu spielen, die beiden kanonischen Stimmen aber von einem zweiten Spieler auf einem besonderen Manual vortragen zu lassen (oder, auf einer viermanualigen Orgel, auf zwei Manualen!); erst dann kann man sowohl den c. f. wie die beiden figurierenden Stimmen deutlich von einander unterscheiden, – und damit sind dann wenigstens die klanglichen Voraussetzungen zum Verständnis gegeben . . .“¹⁹

Es ist aus aufführungspraktischen Verbindlichkeiten klar, daß die Trennung von obligater Nebenstimme und Cantus-firmus-Stimme schlechterdings nicht praktiziert werden sollte, weil sie eine interne Qualität der Partitur verfälscht; im Gegenteil muß evident werden, daß hier der Cantus-firmus-Kanon einer ähnlichen Verbergung unterliegt, die schon im 13. Jahrhundert Strukturmomente als interne, aber nicht offen zutage liegende verborgen sein ließ: der Cantus firmus ist verborgen im übergeordneten Prinzip einer autonomen Komposition.

Vielleicht spielt die Idee des verborgenen Cantus firmus eine wichtigere Rolle, als man in unserer analytisch denkenden, registrierenden und instrumentierenden Praxis annehmen möchte. Partituren, die diesen Gedanken nahelegen, sind nicht selten:

BWV 656: O Lamm Gottes, unschuldig (Verse 1 und 2)

BWV 657: Nun danket alle Gott

BWV 666: Jesus Christus, unser Heiland

BWV 667: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist

BWV 668: Vor deinen Thron tret ich

BWV 669: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

BWV 675: Allein Gott in der Höh sei Ehr

BWV 685: Christ unser Herr zum Jordan kam

BWV 686: Aus tiefer Not schrei ich zu dir

BWV 687: Aus tiefer Not schrei ich zu dir. *Alio modo*

BWV 695: Christ lag in Todesbanden

Bei der Bestandsaufnahme der auf diese Weise durch Manualbindung klanglich „verborgenen“ Cantus firmi stößt man auf eine zweite Form der „Verbergung“, die Kolorierung mit Manieren und willkürlichen Veränderungen. Wie

¹⁹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 205 f.

weit die hier angeschnittene Frage reichen darf, ob sie auch für die Ausführung (hinsichtlich Registrierung und Kolorierung) „unverborgener“ Cantus firmi gilt, kann hier nicht erörtert werden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die Zuteilung des Cantus firmus an das Pedal grundsätzlich in andere Richtung zielt.

Die Regulierung der Dauern durch Cantus-firmus- und Cantus-firmus-Kanon-satz betraf noch bei Scheidt wie schon im 13. Jahrhundert auch die Länge der Pausen zwischen den Cantus-firmus-Einsätzen. Sie findet bei Bach ihren problematischen Widerstand. In den partitenhaften Sätzen des Orgelbüchleins entsteht dieser Widerstand noch nicht, die Zeilen des Chorals sind durch Fermaten getrennt, die hier, außer daß sie das Zeilenende anzeigen, nichts zu bewirken haben, im Einklang übrigens mit einer der traditionellen Fermatenbedeutungen. In allen „größeren und kunstreicheren Choralvorspielen“ ist die sinnvolle Füllung der Abstände zwischen den Cantus-firmus-Einsätzen eine zentrale Formaufgabe, sie findet ihre Krönung dort, wo die Exposition der freien Stimmen ein vollständiges Ritornell eines Concertosatzes beziehungsweise einen geschlossenen Satzteil eines Sonatensatzes bietet. Der Cantus-firmus-Einsatz kann nunmehr als obligat begleitetes Solo im Sinne eines Concerto- beziehungsweise Sonatensatzes gelten, er kann, anders gesehen, auch als Seitensatz mit neuem zusätzlichem Thema verstanden werden. In jedem Falle jedoch steht der zwischen den Cantus-firmus-Einsätzen verlaufende Satz wiederum unter der formalen Verbindlichkeit der Exposition. Das war schon bei dem oben besprochenen Choralvorspiel BWV 682 zu beobachten; wie weit diese Verbindlichkeit gehen kann, mögen die obengenannten Choralvorspiele zeigen, die den Cantus firmus als Anhang, teilweises Zitat oder gar nicht bringen, gewiß Einzelfälle, die jedoch das Gefälle einer Formtendenz zeigen, die unwillkürlich zur Ablösung des Cantus-firmus-Satzes durch den Sonaten/Concerto-Satz neigt. Überdeutlich wird dies bereits in einem Satz wie BWV 650, dem sechsten der Schüblerschen Choräle „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“. Dieser aus einer Arie mit Solovioline übertragene Satz – der ja schon 1725 als Originalkomposition ein „Orgelchoral“ gewesen ist – trägt deutlich das Gesicht eines Concerto/Sonaten-Satzes. Eine dreizehntaktige Exposition schließt hauptsatzartig, ein sechstaktiges Cantus-firmus-Solo und der anschließende Pausensatz umfassen zehn Takte als eine veränderte Reprise der Exposition, der nächste Cantus-firmus-Solo-Einsatz ist mit den anschließenden zehn Takten Pausensatz die dritte Variation der Exposition, der vierte, kürzeste Teil, ist gleichsam ein Cantus-firmus-Solo mit figurativer Begleitung, schon in Takt 43 beginnt der fünfte Teil, überhaupt ohne Cantus firmus wie die Exposition, der sechste Teil ist eine verkürzte Variation mit der letzten Choralzeile, er mündet in die Reprise des Ritornells. Hier hat der Cantus firmus seine strukturbestimmende Funktion gänzlich eingebüßt, an seiner Stelle ist der Sonatensatz der Solovioline das übergeordnete Formprinzip, gewiß ein Akt kompositorischer, sicher unbewußter Emanzipation von dem Choralvorspieltypus älterer Tradition wie der „Fantasia super: Valet will ich dir geben“ BWV 735, die wohl noch der Arnstädter Zeit entstammt.²⁰

²⁰ Einer späteren Untersuchung muß die Frage vorbehalten bleiben, welches Bild die Can-

Unverkennbar vereinigen sich im Kanon stets, sei er Singradel, Cantus-firmus-Regel oder Cantus-firmus-Gerüstkanon, „umgangsmäßige“ Spielmomente mit Geheimnistuerei und der Tendenz zu höchst artifizieller esoterischer Virtuosität des Komponierens. Nicht immer wird dabei das Interpretationsinteresse Erfolg haben, das in jedem komplizierteren Kanon die göttliche Weltordnung vorsätzlich abgebildet sehen will. Davon scheint in Bachs zeitlicher und stilistischer Umgebung wenig die Rede gewesen zu sein, um so mehr aber von der Beherrschung des Komponierens als rationalem Verfahren.²¹ Die Kanons des Musikalischen Opfers bieten eine Reihe von derartigen Meisterproben, die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ nicht nur diese – mit dem ausgesprochenen Ziel, in eine Zunft der musikalischen Wissenschaften aufgenommen zu werden –, sondern darüber hinaus einen kaum überhörbaren Ton von Spott, wenn in der fünften Variation nach Abhandlung von vier Umkehrungskanons in verschiedenen Intervallen mit „diminuzione“ und „alla stretta“ noch zusätzliche Schwierigkeiten in gehäufter Bewältigung, gleichsam mit der linken Hand, angeboten werden. Liegt hier nicht der gleiche Sachverhalt vor, der Glarean zu der Feststellung von Josquins kompositorischem Spott veranlaßte? Diese Kanons sind nicht mehr strukturbestimmend, sondern spielend bewältigtes Tonmaterial, man spürt, daß die künftigen Rätsel des Komponierens jenseits der Bewältigung von Kanons liegen. Nach den Kanons aus der Kunst der Fuge ist „triftige Musik“ (um einen Ausdruck von Carl Dahlhaus aufzugreifen) in dieser Form nicht mehr komponiert worden.

tus-firmus-Behandlung in vokal-instrumentalen Ensembleformen bietet. Die große Menge des historischen Materials wird in Friedhelm Krummachers Arbeit *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate* zum ersten Male in ihren Umrissen greifbar. (Übrigens kennt auch Krummacher den Begriff der „artistischen Verbergung des c. f.“) Hinsichtlich der Kantaten und oratorischen Werke Johann Sebastian Bachs kann hier nur andeutend gesagt werden, daß zwischen den intermittierenden Choral-sätzen, wie Nr. 23 des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 „Wir singen dir in deinem Heer“ und dem Einleitungschor der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80 mit seinem altstiligen Motettensatz und Cantus-firmus-Kanon der beiden Außenstimmen ein breiter Spielraum ist, dessen Trend vermutlich, wie das Beispiel der Schüler-Choräle zeigt, in die gleiche Richtung weist wie die formale Entwicklungstendenz der Orgelchoräle. Jedoch verläuft diese Entwicklung wie bei jenen auch hier in vielgestaltiger Gegensätzlichkeit: Dem beinahe zum Stile antico gehörenden Motettensatz BWV 80 steht der Eingangssatz der Matthäus-Passion gegenüber, der mit dem Cantus firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ in einem ganz „modern“ konzertierenden, nicht dem Stile antico verpflichteten Satz dessen zentralen Gedanken formuliert, der zugleich das ganze Werk trägt. Auffällig ist darüber hinaus ein notationskundlicher Befund, der sich hier wie an zahlreichen anderen Stellen findet: Cantus firmus und Cantus-firmus-Kanon sind unabhängig vom Notationsbild des Stile antico, sie können in diesem wie auch im Bild eines neustilgen 4/4-, 3/4- oder ähnlichen Taktes auftreten. – F. Krummacher, *Die Überlieferung ... Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.). C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerke*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum AfMw. 6.).

²¹ Vgl. hierzu die Darstellung bei W. Braun, *Bachs Stellung im Kanonstreit*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 106.

Erst die zweite Wiener Schule versuchte unter der Reihen-Idee Arnold Schönbergs wieder, Ordnung ernsthafter musikalischer Prozesse durch Kanons herzustellen.

Bleibt zum Schluß die Frage, warum Besseler diese Dinge nicht berücksichtigt hat, als es um Bachs Beziehung zum Mittelalter ging. Es gab um 1950 in Deutschland kaum einen, der diese Zusammenhänge besser hat überschauen können als ihn, der als Schüler und wissenschaftlicher Nachfolger Friedrich Ludwigs die Gesamtausgabe der Werke Guillaume de Machauts betreut hatte und daranging, die der Werke Guillaume Dufays vorzulegen. Vielleicht muß man die Antwort in der Richtung suchen, die eine Diskussionsnotiz der gleichen Tagung andeutet. Nach Walter Blankenburgs Referat²² „Die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk“ bezweifelte ein im Protokoll ungenannter Redner die theologischen Implikationen, die Blankenburg dem Kanon zuerkannte, Blankenburgs Antwort verdeutlichte seinen Standpunkt, indem er sagte: „... Der Kanon ... weist ... auf den Anteil hin, den der Komponist haben darf am Nachschaffen der Schöpfungsordnung Gottes.“ Hierzu sagt Besseler ganz ablehnend:

„Der Kanon, das Standeszeichen des Berufsmusikers, ist seinem Ursprung nach eine natürliche Art und Weise des Musizierens. Der Kanon des Hochmittelalters ist reine Gesellschaftskunst. Ein kirchlicher Ursprung kann nicht festgestellt werden. Beziehung zur Kirche, symbolische Bedeutung gewinnt der Kanon erst dadurch, daß gewisse Komponisten ihn zu kirchlich-symbolischen Zwecken benutzten. Im Grunde gehört er dem Bereich des rein Musikalisch-Geselligen an.“²³

Damit wird alles Kanonwesen auf Singradel/Rondellus und Caccia beschränkt und der sachliche Zusammenhang mit dem Cantus-firmus-Satz beiseite gelassen. Daß dies der Sache nicht gerecht wird, versucht die vorliegende Ergänzung zu zeigen.

²² Bachtagung, S. 250.

²³ Bachtagung, S. 257.

Johann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton

M

Von Winfried Schrammek (Leipzig)

Im Jahre 1976 wurden die umfangreichen Wiederherstellungsarbeiten an der 1739 von Tobias Heinrich Gottfried Trost fertiggestellten Orgel in der Schloßkirche zu Altenburg beendet.¹ Zu den vielen Problemen, die bei der möglichst originalgetreuen Rekonstruktion des Zustandes von 1739 zu lösen waren, gehörte die Wiedereinbringung des Registers Posaunenbaß 32' in die Disposition. Dieses Register war bei dem eingreifenden Umbau der Orgel durch Friedrich Ladegast 1882 ausgesondert worden. Von den Pfeifen gab es keine Spuren mehr. Auch jetzt, bei der Wiederherstellung der Orgel, bestanden zunächst Bedenken gegenüber Neubau und Einfügung des Posaunenbasses 32'. Diese tiefe und kraftvolle Stimme wurde von den Orgelbauern für eine nur zweimanualige Orgel mit 36 klingenden Registern als ungewöhnlich, ja als falsch proportioniert empfunden. Es wurde ferner darauf hingewiesen, daß der Raum der Altenburger Schloßkirche nicht sehr groß sei. Nach denkmalpflegerischen Beratungen gelang aber schließlich die Rekonstruktion auch dieses Registers.

Das hiermit angedeutete Problem – ein um zwei Oktaven tiefer stehendes klangintensives Pedalregister in einer nur mittelgroßen Orgel eines relativ kleinen Raumes – erscheint wert, etwas genauer betrachtet und bei anderen „Bach-Organen“ untersucht zu werden. Die Altenburger Orgelakten der Jahre 1735 bis 1739 ergeben dazu das folgende Bild²:

1. Der Posaunenbaß 32' war nicht im Vertrag vom 13. Juni 1735 mit dem Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost vorgesehen.

2. Der Posaunenbaß 32' wurde zusammen mit dem Register Cornett 5fach und einem Glockenspiel von 25 Glocken vom Orgelbauer über den Vertrag geliefert; 1737 befanden sich diese Register im Einbau.

3. Am Orgelbau in der Schloßkirche zu Altenburg war Johann Sebastian Bach interessiert. Er hat die Orgel während ihrer Aufstellung wahrscheinlich wenigstens zweimal, mit Sicherheit im September 1739, besichtigt beziehungsweise gespielt. Ausführliche Berichte über Bachs Eindrücke liegen nicht vor. Im Schreiben der Rentkammer Altenburg vom 26. Oktober 1739 an den Herzog heißt es nur: „... es haben auch verschiedene andere Kenner, die solches Orgelwerk vor der Übergabe aus Curiosité besehen und bespielet, als insonderheit der Capellmeister Bach zu Leipzig und Capellmeister Scheibe demselben einen besondern Ruhm beygelegt“.³ Außerdem wurde Johann Sebastian Bach von

¹ F. Friedrich, K. Gernhardt, W. Pitzschler, M. Weise und H. Werner, *Geschichte und Rekonstruktion der Trost-Orgel in der Konzerthalle Schloßkirche Altenburg*, Altenburg 1978 (Beiträge zur Altenburger Heimatkunde, hrsg. vom Schloß- und Spielkartenmuseum, 10.).

² W. David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, S. 62 f.; U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar*, Leipzig 1980, S. 19 ff.; Dok II, Nr. 453, 460.

³ Dok II, Nr. 460.

Trost für die Abnahme der Orgel im Oktober 1739 vorgeschlagen. Obwohl es nicht zu einer Teilnahme Bachs kam, läßt der Vorschlag von Trost auf längeren und positiven Kontakt zwischen Trost und Bach schließen.⁴

Angesichts dieser Sachverhalte drängt sich die Frage auf, ob Bach gelegentlich eines Besuches in Altenburg die Erweiterung der Orgel durch die drei genannten Register angeregt haben könnte.

Berechtigung gewinnt diese Frage durch eine Analyse der Orgelerweiterung, die Bach während seiner Amtszeit als Organist in Mühlhausen, also schon während seiner frühen Schaffenszeit in Thüringen, angeregt hat. In der autograph erhaltenen „Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D: Blasii“ vom 21. Februar 1708 heißt es unter Punkt 2, 4, 5 und 6⁵:

2. Die 4 alten bälge so da vorhanden, müßen mit stärkerem Winde zu den neuen 32 Fuß Untersaze und denen übrigen Bass Stimmen aptiret werden.

4. Folget der 32 Fuß SubBass oder so genandter Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Werke die beste gravität giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben.

5. Muß der Posaunen Bass mit neuen und grösern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel beßere gravität von sich geben kan.

6. Das von denen Herrn Eingefarten beehrte neue Glockenspiel ins Pedal, bestehend in 26 Glocken à 4 Fuß-thon; Welche Glocken die Herrn Eingefarten auff ihre kosten schon anschaffen werden, und der Orgelmacher solche hernachmahls gangbahr machen wird.

Es kann demnach kein Zweifel darüber bestehen, daß Bach durch Einbau eines labialen Orgelpedalregisters im 32-Fuß-Ton sowie durch Überarbeitung des lingualen Orgelpedalregisters im 16-Fuß-Ton eine Ausweitung der Baßregion nach der Tiefe und eine Verstärkung ihrer Klangintensität wünschte. Auch der Grund für dieses Bemühen wird in der „Disposition“ zweifelsfrei genannt: es geht Bach um eine „viel beßere gravität“.

Unter „Gravität“ (im Gegensatz zur „Schärfe“) ist nach Jacob Adlung Fülle und Tiefe zu verstehen. Gravität wird an der Orgel erzielt sowohl durch das Hinzuziehen von labialen Füllstimmen in der 8- und 4-Fuß-Lage (Flöten, Gedackte) zum „scharfen“ Prinzipalchor des Manuals als auch durch die Registrierung tiefer Stimmen im Pedal.

„Denn das muß im vollen Werke auch stark seyn, daß man es gegen das Manual höre. Doch sieht man da mehr auf die Gravität; zuweilen schärft man es auch. Die Gravität befördern der Contrabaß 32', Subbaß 16', Gedackt 8', Principal 32' und 16', Violon 16', Oktave 8'. Diese können alle zugleich gezogen werden, wenn eine Orgel satt Wind hat, und sonderlich etliche Bälge besonders zum Pedale gehören. Zuweilen macht man schärfende Stimmen ins Pedal, z. Ex. Oktave 4' und 2', auch wol Mixturen. . . . Die Posaune 32' und 16' sammt der Trompete können, wie auch die andern Schnarrwerke, auch dabey seyn.“⁶

In diesem Zusammenhang sei auf zwei Studien von Ernest Zavorský hingewiesen, in denen er die These begründet, daß Bach einen mehr dunklen, grundstimmigen Orgelklang angestrebt habe; Zavorský geht dabei unter anderem

⁴ Dok II, Nr. 453, Kommentar II.

⁵ Dok I, Nr. 83.

⁶ J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, I, S. 171. – In diesem Werk, mit

von einer Betrachtung der für die Mühlhäuser Bach-Orgel anzunehmenden Mensurverhältnisse aus.⁷

Auffallend im Mühlhäuser Orgelbauentwurf ist ferner Bachs Forderung beziehungsweise seine Unterstützung der Forderung nach einem Glockenspiel. Das in Altenburg über den Vertrag gelieferte Glockenspiel wurde von den beiden oberen Oktaven des Untermanuals regiert (25 Töne in 4-Fuß-Lage: c^1-c^3). In Mühlhausen war das Glockenspiel mit dem Pedal verbunden (26 Töne in 4-Fuß-Lage, bei denen es sich gemäß instrumentenkundlicher Erfahrung nur um die Töne C, D-d¹ gehandelt haben kann, die damit eine sichere Bestätigung des bekannten Pedalumfanges in Mühlhausen liefern).

Aber nicht nur der Vergleich der an den Orgeln in Mühlhausen und Altenburg unter den Augen Bachs vorgenommenen Arbeiten läßt Parallelen erkennen: Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton und ein vom Pedal her bedientes Glockenspiel (29 Töne in 2-Fuß-Lage) waren schon in der von Georg Christoph Sterzing 1707 fertiggestellten Orgel in der Georgenkirche zu Eisenach vorhanden. Hier gab es sogar zwei tiefe Pedalregister: „Großer Untersatz 32 Fuß“ und „Posaune 32 Fuß“, diese konnte von Sterzing wegen schleppender Bezahlung nur auf der Windlade vorbereitet werden, der Einbau erfolgte erst 1725 durch Johann Friedrich Wender.

Noch weitere Gegebenheiten sind bei der Eisenacher Orgel bemerkenswert: Unter den 37 Registern, die sich auf vier Manuale und Pedal verteilen, befinden sich zahlreiche labiale Stimmen im 8-, 4- und 2-Fuß-Ton sowie terzhaltige Obertonregister (allein dreimal ist das Register Sesquialtera vertreten). Charakteristisch intonierte labiale Grundstimmen sowie terzhaltige Obertonregister aber bewirken ebenfalls Fülle und Gravität.

An der Eisenacher Disposition hat wesentlich Bachs Oheim Johann Christoph Bach, ein Sohn des Bruders von Johann Sebastians Großvater, mitgewirkt:

„Uff solche weiße bekommen wir mit Gottes Hülffe ein zumahl der Disposition halber schönes Orgellwerck, daß Eisenach weit und breit, zumahl bey Orgell- und Musik-Verständigen ruhm und Ehre haben, hingegen aber an denen benachbarten Orten dergleichen so nicht zu finden seyn wird.“⁸

In ihrer dispositionellen Eigenart weicht die Eisenacher Orgel von Sterzing nicht nur vom älteren Orgelbau in Thüringen, sondern auch vom gleichzeitigen Orgelbau in Norddeutschland ab. Dort gibt es bei großen Orgeln zwar auch labiale und linguale Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton, doch sind die charak-

dessen Abfassung Adlung bereits 1726 begann, sind auch die Dispositionen der in der vorliegenden Studie erwähnten Orgeln von Altenburg, Eisenach, Jena, Halle und Naumburg enthalten. Vgl. auch die entsprechenden Hinweise Adlungs in seiner *Anleitung* . . . (s. Fußnote 13), S. 486.

⁷ E. Zavorský, J. S. Bachs Entwurf für den Umbau der Orgel in der Kirche Divi Blasii und das Klangideal der Zeit, in: Bach-Studien 5, Leipzig 1975, S. 83 ff.; ders., Die temperierte Stimmung, Bachs Klangideal der Orgel und die Entwicklungstendenzen der Zeit, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 141 ff.

⁸ H. Löffler, Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach, in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Jg. 4-5, 1926-1927.

teristisch intonierten labialen Grundstimmen in viel geringerer Zahl als in Thüringen vertreten; statt dessen wird der norddeutsche Orgelklang durch eine verhältnismäßig große Zahl von Zungenstimmen auch in der 8- und 4-Fuß-Lage geprägt. Deren heller, schnarrender Klang unterscheidet sich wesentlich vom dunklen, weichen Klang der labialen Grundstimmen in Thüringen. Außerdem weisen die gemischten Stimmen der norddeutschen Orgeln um 1700 höhere Fußtonlagen und damit größere Schärfe als die entsprechenden Register in Thüringen auf.⁹ Fülle und Gravität im Sinne Bachs und Adlungs sind in Norddeutschland nicht zu erzielen.

Bei dieser Feststellung ist allerdings einzuräumen, daß Johann Sebastian Bach auch an norddeutschen Orgeln gespielt hat. Auf dem „in allen Stücken vorzüglichen Werke“ in der Katharinenkirche zu Hamburg hat er sich „hören lassen, konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen“, wie er auch auf den ganz anders disponierten Orgeln Gottfried Silbermanns sich hat „in Gegenwart derer gesamten Hof-Musicorum und Virtuosen . . . also hören lassen, daß jedermann es höchstens admiriren müssen“.¹⁰ Aus beiden Berichten ist Bachs persönliche Identifizierung mit dem jeweiligen Orgeltypus nicht zu entnehmen. Die von ihm angeregten oder geprüften Orgelbauarbeiten reden eine andere Sprache: der Eisenacher Orgelbau Johann Christoph Bachs und Georg Christoph Sterzings muß für Johann Sebastian Bach lebenslang bestimmend gewesen sein. Dabei ist zu bedenken, daß der Orgelbau in Eisenach bereits 1696 begann; Bach hatte sicher Gelegenheit, von Ohrdruf aus, wo der Orgelbauer Sterzing damals noch wohnte, den Orgelbau in Eisenach genau zu verfolgen. Ferner darf angenommen werden, daß Bach von Arnstadt her die Orgel, die bei Johann Christoph Bachs Tod schon weitgehend fertiggestellt war, auch gespielt hat. Bachs Orgelbauentwurf für Mühlhausen 1708 liefert den besten Beweis für seine gründlichen Kenntnisse der in Eisenach praktizierten Dispositions- und Intonationsweise sowie für seinen Wunsch, die hier gewonnenen Ergebnisse und Maßstäbe auf die von ihm zu spielenden oder zu prüfenden Orgeln zu übertragen.

In Arnstadt hat Bach zwar 1703 unmittelbar vor seinem Amtsantritt die von Johann Friedrich Wender in der Neuen Kirche erbaute Orgel geprüft und abgenommen, jedoch sicher nicht mehr in ihrer Disposition beeinflussen können. Wegen räumlicher Enge auf der dritten Empore direkt unterhalb des Tonnengewölbes verbot sich ohnehin die Aufstellung eines 32-Fuß-Registers. Ansonsten aber richtet sich die Disposition dieser Orgel ganz nach den neuen Prinzipien; allein im Oberwerk waren sechs Register in 8-Fuß-Lage vorhanden, die, wenigstens teilweise zum Prinzipalchor hinzugezogen, Fülle und Gravität bewirken mußten.¹¹

Während Bachs Tätigkeit in Arnstadt war Georg Christoph Sterzing zusammen mit seinem Bruder Johann Friedrich am Orgelneubau in der Stadtkirche zu Jena beschäftigt; diesen Orgelbau führte Sterzing also zugleich mit dem

⁹ G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel 1974.

¹⁰ Adlung, a. a. O., S. 187; Dok II, Nr. 294.

¹¹ A. Niemeyer, *265 Jahre Arnstädter Bach-Orgel*, Arnstadt 1964.



großen Orgelbau in Eisenach durch. In Jena entstand eine ähnliche Orgel wie in Eisenach. Die 44 Register, verteilt auf drei Manuale und Pedal, wiesen zahlreiche charakteristisch intonierte labiale Grundstimmen auf, das obligate Pedal hatte als Grundlage: „Contrabaß, gedoppelt, 32 Fuß gedackt, und 16 Fuß offen, beyde auf einem Stocke.“¹² Dieses Register muß berühmt gewesen sein, wird es doch als Besonderheit auch in Adlungs „Musicalischer Gelahrtheit“ erwähnt.¹³ Wichtig erscheint ein weiterer Hinweis Adlungs: „Dieses Werk hat Ao. 1706 Sterzing gebaut; doch hat der damalige Organist Herr Joh. Nikolaus Bach den ganzen Bau, von größten bis zum kleinsten, dirigiret.“¹⁴ Wie in Eisenach Johann Christoph Bach, so war in Jena dessen Sohn Johann Nikolaus Bach (also ein Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian Bach) der geistige Schöpfer der Orgel von Sterzing.

Auch in Lahm (Itzgrund) war ein Verwandter von Johann Sebastian Bach als ortsansässiger Organist Anreger eines Orgelbaus. Johann Lorenz Bach, ein Neffe zweiten Grades (Enkel eines Bruders von Johann Sebastian Bachs Vater, älterer Bruder des aus der Lebensgeschichte Bachs wohlbekannten Johann Elias Bach), war von 1713 bis 1717 in Weimar Schüler seines Großonkels. Die nur 29 klingende Register umfassende Orgel wurde 1736 von Heinrich Gottlieb Herbst aus Halberstadt in der verhältnismäßig kleinen Kirche zu Lahm erbaut. Die Orgel enthält einen Posaunenbaß 32'. Sollte Johann Sebastian Bach über seinen Neffen und einstigen Schüler Hinweise für die Aufnahme dieses Registers gegeben haben? Oder sollte sich Johann Lorenz Bach an die während seiner Lehrzeit bei Bach in Weimar vorgenommenen Orgelerweiterungen mit eingefügtem Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton erinnert haben? Allem Anschein nach war nämlich eine derartige Stimme ursprünglich für Lahm nicht vorgesehen. Anschaulich berichtet darüber Johannes G. Mehl:

„Für den Posaunenbaß 32' – im ganzen deutschen Süden damals die einzige Stimme dieser Art – fand sich am Spielschrank weder ein Registerzug noch ein Schild mit dem Namen dieser Stimme. Die Schleife war auf der Lade seit Urzeiten vernagelt. Ich habe viele Hunderte alter Orgeln in Mittel- und Nordeuropa untersucht, aber niemals eine solche Überraschung wie damals (1931) erlebt, als ich in Lahm bei der Untersuchung der Laden und des Pfeifenwerkes plötzlich auf einen Posaunenbaß 32' von riesigen Ausmaßen stieß, dessen gekröpfte Becher unter der Decke bis vor zum Spieltisch reichten und rund 70 cm Durchmesser aufwiesen. Bei der Restaurierung ergab sich nun, daß dieses Register noch nie geklungen haben konnte; dazu waren die Windkanzellen zu klein, die Zungen zu plump und die Bechermensuren zu weit. Der Orgelbauer hatte sich mit diesem Monstrum von Posaune 32' offenbar übernommen gehabt. Er wollte diese Riesenpfeifen wohl aber nicht mehr herausnehmen – das wäre zu auffällig gewesen; so baute er keinen Registerzug für sie ein.“¹⁵

Durch neue Zungen und eine Becherverkürzung auf zwei Drittel ihrer originalen Länge sowie durch einen neuen Registerzug wurde die Posaune bei der Restaurierung der Orgel 1935 erstmals spielbar gemacht.

¹² Adlung, a. a. O., S. 245.

¹³ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 379.

¹⁴ J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, I, S. 245.

¹⁵ J. G. Mehl, *Die Barockorgel in Lahm (Itzgrund) im Zusammenhang des nord- und süddeutschen Orgelbaus ihrer Zeit und die Probleme ihrer Restaurierung*, in: Bericht über

Im Bericht über den Orgelbau in Lahm war bereits beiläufig von Weimar die Rede. Die Orgelerweiterungen, die während Johann Sebastian Bachs Organistenzeit in Weimar durchgeführt wurden, verdienen jedoch eine besonders eingehende Betrachtung, handelt es sich doch hier nicht nur um den zusätzlichen Einbau eines Orgelpedalregisters im 32-Fuß-Ton, sondern auch um ein zusätzlich eingebautes Glockenspiel.

Als Bach im Juli 1708 nach Weimar übersiedelte, war die 1658 von Ludwig Compenius erbaute Orgel in der Schloßkapelle soeben durch Johann Conrad Weishaupt umgebaut und erweitert worden, und zwar erstmals in ihrer Geschichte. Sollte Bach diese Überholung und Vergrößerung bei früheren Besuchen in Weimar gewünscht haben? Über den Umbau durch Weishaupt, geschehen 1707/08, ist allerdings nur bekannt, daß er 280 Gulden gekostet hat und daß 1707 ein „neuer Subbaß . . . über das Gedinge anoch gefertigt werden mußte“.¹⁶ Außerdem wurde ein neuer Blasebalg erstellt, was ebenfalls als Zeichen für eine Erweiterung der Orgel gewertet werden kann. Während Bachs Tätigkeit als Hoforganist wurden von 1712 bis 1714 im Zusammenhang mit einer Renovierung und Umgestaltung der Schloßkapelle erneut Veränderungen an der Orgel vorgenommen, diesmal jedoch durch den aus Mühlhausen nach Weimar gezogenen Orgelbauer Heinrich Nikolaus Trebs. Auch über diese Arbeiten ist nur bekannt, daß Trebs für „die Reparatur der ganzen Orgel und Fertigung verschiedener neuer Register“ 200 Gulden erhalten hat.¹⁷ Bereits 1712, unabhängig von diesen Erweiterungen, waren 29 Glocken für ein Glockenspiel erworben worden. (Diese Zahl erinnert an die Eisenacher Orgel von Sterzing und läßt damit Rückschlüsse auf den Pedalumfang zu, der wie bei Sterzing C–e¹ mit allen Halbtönen gelautet haben dürfte. Aber auch ein Umfang C, D–f¹ erscheint denkbar, zumal die alte Compenius-Orgel kein Cis besaß. Die Zahl 29 läßt sich jedenfalls nicht sinnvoll auf die Manual-Tastatur beziehen.) Obwohl 1719/20, also nach Bachs Weggang aus Weimar, nochmals für 200 Gulden von Trebs eine „Reparierung des Orgelwerks und Einsetzung einiger neuer Stimmen“ durchgeführt wurde, bleibt auffallend, daß 1707 ein Subbaß und 1712 ein Glockenspiel jeweils über den Vertrag in eine Orgel eingebaut wurden, die bei Compenius auf drei Manualen und Pedal nur 26 Register ohne ein 32-Fuß-Register umfaßt hatte.¹⁸ Bei dieser Orgel handelte es sich um ein klangprächtiges und farbenreiches Werk, das auch sechs Zungenstimmen besaß. Wenn man über Bachs Orgel in seiner Weimarer Meisterzeit Klarheit gewinnen will, sollte man viel mehr von diesem Werk ausgehen als von der Disposition, die, nachdem sie dreimal verändert worden war, 1737 in Wettes „Historischen Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar“ veröffentlicht wurde.¹⁹ Dieser Gesichtspunkt wird durch Bachs

den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 78 ff.

¹⁶ R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 49 ff., Zitate S. 73 und 53.

¹⁷ Ebenda, S. 74.

¹⁸ Th. Schneider, *Die Orgelbauerfamilie Compenius*, AfMf 2, 1937, S. 8 ff., Disposition S. 73 f.

¹⁹ G. A. Wette, *Historische Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar*, Bd. 1, Weimar 1737, S. 176.

eigene Manual- und Registereintragungen in seiner autographen Orgelfassung (BWV 596) des Concerto grosso op. 3 Nr. 11 von Antonio Vivaldi gestützt; denn die Eintragungen stimmen genau mit den Möglichkeiten der Compenius-Orgel zusätzlich eines Subbaß 32' überein. Ab Takt 21 schreibt Bach für das Pedal „SubB: 32f.“ vor.²⁰ Es muß geschlossen werden, daß es sich hierbei um den 1707 zusätzlich gelieferten „Subbaß“ gehandelt hat oder daß dieses Register zu den „verschiedenen neuen Registern“ gehörte, die Trebs 1712/14, dann ganz sicher auf Veranlassung Bachs, eingebaut hat. Erstmals innerhalb einer Dispositionsaufzeichnung erwähnt ist der „Untersatz 32“ in der Wiedergabe der Disposition im genannten Werk von Wette 1737; hier findet sich auch der Zusatz, daß die Orgel unvergleichlich schön klinge und daß besonders die Tonfülle des Pedals zu rühmen sei.

Abschließend soll noch auf einige von Bach begutachtete Orgeln hingewiesen werden, die ebenfalls Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton besessen haben.

In dem von Bach mitunterzeichneten Gutachten vom 1. Mai 1716 über die von Christoph Cuncius erbaute Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle fällt auf, „daß an statt des specificirten metallenen 16füßigen Gemshorn Basses ein hölzerner 32füßiger Untersatz oder SubBass geliefert worden“.²¹ Auch dieses Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton ist also über den Vertrag der Orgel hinzugefügt worden, und zwar ungeachtet dessen, daß die Orgel bereits einen Posaunenbaß 32' besaß. Sollte Bach hierfür die Anregung gegeben haben, als er 1713 in Halle wegen der Übernahme des Organistenamtes an der Liebfrauenkirche Verhandlungen führte?

Das Vorhandensein eines Pedalregisters im 32-Fuß-Ton in der von Bach und Hildebrandt dispositionell entworfenen und von Bach und Silbermann am 27. September 1746 abgenommenen Orgel von Zacharias Hildebrandt in der Wenzelskirche zu Naumburg verwundert nicht; dieses Register gehört hier wie beim Entwurf Hildebrandts für eine Orgel in Kopenhagen aus dem Jahre 1738 zum vielgestaltigen und klangprächtigen Dispositionsaufbau, der Bachs Wunsch nach „einer recht grossen und recht schönen Orgel“ zweifellos erfüllte.²²

Aufmerksamkeit verdient jedoch das labiale Pedalregister im 32-Fuß-Ton in der 1749 fertiggestellten, nur 31 Stimmen besitzenden Orgel von Hildebrandt zu Hettstett.²³ Nach Abschluß seiner Arbeit in Naumburg lebte Hildebrandt in Leipzig. Von hier aus führte er den Orgelbau in Hettstett durch. In Leipzig aber stand er in gutem Kontakt zu Johann Sebastian Bach, zumal er die von Bach gebrauchten Tasteninstrumente in Pflege hatte.

Am 21. September 1732 traf Bach in Kassel zur Abnahme der vom Mühlhäuser Orgelbauer Nikolaus Becker überholten Orgel der Martinskirche ein. Das zusammen mit dem dortigen Stadtorganisten Carl Möller verfaßte Gutachten ist nicht erhalten. Es muß jedoch Mängel in der Windzuführung dargestellt haben; denn mindestens bis 1734 sind noch Arbeiten des Orgelbauers

²⁰ NBA IV/8 Krit. Bericht, S. 23.

²¹ Dok I, Nr. 85.

²² U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 93 ff., S. 81 ff.

²³ Ebenda, S. 116 ff.

an den Blasebälgen nachweisbar. Der Windmangel könnte durch die beiden Pedalregister im 32-Fuß-Ton verursacht worden sein. Eines von ihnen, der Posaunenbaß 32', wurde erst 1731, also kurz vor der Fertigstellung der Orgel, über den Vertrag eingebaut. Sollte hierbei wiederum eine Beratung durch Bach stattgefunden haben? Da es offensichtlich nicht gelang, die tiefen Pedalregister vollgültig spielbar zu machen, wurde 1801 der Prinzipalbaß 32' stillgelegt und 1869 der Posaunenbaß 32' entfernt.²⁴

Aus den angeführten Hinweisen auf Johann Sebastian Bachs Forderung, einer Orgel „die beste gravität“ zu verleihen, aus den dargelegten Erwägungen um Bachs Eintreten für Orgelpedalregister im 32-Fuß-Ton ergeben sich die folgenden aufführungspraktischen, instrumentenkundlichen und denkmalpflegerischen Konsequenzen:

1. Beim Spiel besonders der großen Orgelwerke Bachs („pro organo pleno“) ist der Prinzipalchor der Manuale mit Füllstimmen (Flöten, Gedackte) zu bereichern und das Pedal mit tiefen und starkklingenden Baßstimmen, ausgehend von Registern im 32-Fuß-Ton, einzurichten.
2. Beim Bau neuer Orgeln, die vornehmlich der Wiedergabe der Orgelwerke Bachs dienen sollen, ist weniger auf die Konstruktion sehr hochliegender spitzer und „scharfer“ Aliquote als vielmehr auf das Vorhandensein einer genügend großen Anzahl charakteristisch intonierter Labialstimmen in 8-, 4- und 2-Fuß-Lage zu achten. Das Pedal muß von der 32-Fuß-Lage aus disponiert werden.
3. Die 1735 bis 1739 von Trost erbaute und von Bach gerühmte Orgel in der Schloßkirche zu Altenburg besitzt in den Manualen neben dem Prinzipalchor ein reiches Angebot von Flötenstimmen unterschiedlichen Charakters sowie terzhaltige Obertonregister; im Pedal verfügt sie neben vier 16-Fuß- und zwei 8-Fuß-Registern sowie neben drei originalen Transmissionen von 16- und 8-Fuß-Registern über einen „Posaunenbaß“ im 32-Fuß-Ton. Mit vollem Recht darf diese Orgel als eine „Bach-Orgel“ bezeichnet werden. Ihre 1974 bis 1976 vom VEB Eule Orgelbau, Bautzen, durchgeführte originalgetreue Rekonstruktion, die den Ausgangspunkt für die vorstehenden Überlegungen bildete, war eine denkmalpflegerische Tat von vorbildhafter Bedeutung.

²⁴ F. Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln*, Kassel 1968, S. 53 ff.

Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31

Seit der kriegsbedingten Verlagerung der einzig erhaltenen Originalquellen *Mus. ms. Bach St 14* der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek im Jahre 1945 bis zu ihrem Wiederauftauchen in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków (Polen), war die Bach-Forschung hinsichtlich der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ BWV 31 auf die Veröffentlichung in BG 7 und deren knappen Revisionsbericht von Wilhelm Rust angewiesen. Nachdem mir im Juni 1980 in Kraków Gelegenheit gegeben wurde, die Quellen zur Vorbereitung der Neuausgabe im Rahmen der NBA einzusehen¹ und überdies dem Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen ein Kleinfilm zur Verfügung gestellt wurde, bin ich in der Lage, meine in Dürr St 2 und Dürr Chr 2 gemachten Angaben zu ergänzen und teilweise zu korrigieren. Für Einzelheiten sei auf die in Vorbereitung befindliche Ausgabe NBA I/9 verwiesen.

Die erhaltenen Originalquellen² gliedern sich in folgende vier Gruppen (Schreiber- und WZ-Angaben in Kurzform nach Dürr St 2 bzw. Dürr Chr 2; Ermittlung der WZ durch Wisso Weiß):

- a) Die Weimarer Stimmen (WZ: Oberweimar I = NBA IX/1, Nr. 36), Nr. 1–5: Es-Dur (Kammerton), Nr. 6–8: C-Dur (Chorton)
1. *Hautb.*: 1. [Satz 8: *tacet*] (Anonymus Weimar 1, J. S. Bach)
 2. *Hautb.*: 2. [Zusatz S. G. Heders:] *d'Amour* (Anonymus Weimar 1, Bach)
 3. *Hautb.*: 3 (Bach)
 4. *Taille* (Anonymus Weimar 1, Bach)
 5. *Basson.* (Bach)
 6. *Violino 1.* } [Satz 8: *tacet*] (Bach)
 7. *Violino 2.* }
 8. *Violoncello* [= BG 7: „Violoncello I“] (Schreiber unbekannt)
- b) Die Leipziger Stimmen von 1724 (WZ: IMK = NBA IX/1, Nr. 97), C-Dur (Kammerton)
9. *Hautbois imo.* (J. A. Kuhnau)
 10. *Violoncello* [teilbeziffert = BG 7: „Violoncello II“] (Kuhnau, unbekannt, Bach)
- c) Die Leipziger Stimmen von 1731 (WZ: MA mittlere Form = NBA IX/1, Nr. 122, Zusatzblätter 6', 7' ohne WZ), Nr. 6', 7', 11–23: C-Dur (Kammerton), Nr. 24: B-Dur (Chorton)

¹ Der Bibliotheksleitung der genannten Bibliothek sei auch an dieser Stelle für ihr uneingeschränktes Entgegenkommen verbindlichst gedankt.

² Bei den Originalstimmen befindet sich noch eine nichtoriginale Orgel-Direktionsstimme (Nr. 25 der Bibliotheksanzählung), die hier unberücksichtigt bleiben kann.

- | | | |
|--|---|------------------------------|
| 6'. Zur 1. Violin gehörig | } | enthält Satz 8 (S. G. Heder) |
| 7'. Zur 2. Violin gehörig | | |
| 11. Soprano. 1. | } | (Heder) |
| 12. Soprano. 2. | | |
| 13. Alto. | | |
| 14. Tenore. | | |
| 15. Basso. | | |
| 16. Tromb: 1. | | |
| 17. Tromba. 2. | | |
| 18. Tromba. 3. | | |
| 19. Tamburi. | | |
| 20. Violino 1 (Schreiber unbekannt) | | |
| 21. Violino 2 (Anonymus V f) | | |
| 22. Viola. I. | } | (Heder) |
| 23. Viola. II. | | |
| 24. Basso Continuo [transponiert, beziffert] | | (Heder, Bach) |

- d) Die Vorderseite des Umschlags, Leipzig 1735? (WZ: Blatt a: IPD in Schrifttafel, Blatt b: Doppeladler; nur Blatt b erhalten = NBA IX/1, Nr. 61; zur Datierung siehe Dürr Chr 2, S. 110 zum 11. 4. 1735)

Autographertitel:

Feria 1 Pashatos. | Der Himmel lacht, die Erde jubiliert | a | 4 Voci. | 3 Trombe | Tamburi | 2 Hautbois. | 2 Violini | 2 Viole | e | Continuo | di | Job: Seb: Bach.

Zur Aufführung Weimar, 21. April 1715 (Datierung nach Textdruck Franck und Dürr St 2, S. 64 f.)

Papier- und Schreiberbefund bestätigen, daß bereits in Bachs Weimarer Zeit eine Aufführung der vollbesetzten und nicht etwa der durch d bezugten besetzungsmäßig reduzierten Fassung stattgefunden hat. Dies gilt zweifellos auch für die Singstimmenbesetzung (Dürr St 2, S. 47). Verloren sind mindestens folgende Weimarer Stimmen: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso, Tromba I, II, III, Tamburi, Viola I, II, Violone, Organo (beziffert), alle in C-Dur (Chorton), ferner eine zunächst nicht näher zu bezeichnende Stimme, die (mindestens) den Obligatpart zu Satz 8 enthielt, in Es-Dur (Kammerton) – siehe unten.

Mit größter Wahrscheinlichkeit ist diese „Weimarer Fassung“ bereits das Produkt einer nachträglichen Umdisposition Bachs, möglicherweise zu einer späteren Wiederaufführung innerhalb der Weimarer Zeit, sehr viel wahrscheinlicher aber schon 1715, vor der ersten Aufführung (gleiches WZ in allen Stimmen). Diese Vermutung ergibt sich zunächst aus der Struktur der Komposition selbst, bestätigt sich jedoch im Verlaufe der Untersuchung der späteren Stimmengruppen. Es fällt nämlich auf, daß die fünf Holzbläser (Stimmen 1–5) beinahe niemals selbständig geführt sind, sondern fast stets die Streicher oder die Singstimmen verdoppeln (Satz 1, 2, 9). Und ausgerechnet Satz 8, in dem man nun wirklich eine Obligatpartie der Oboe I erwarten würde, die Arie „Letzte Stunde, brich herein“, ist in Stimme 1 durch einen Tacet-Vermerk vertreten.

Unsere Hypothese lautet: Die Weimarer „Urfassung“ enthielt das Werk noch

ohne den fünfstimmigen Bläserchor, nur mit einer Obligatstimme für Satz 8, vermutlich Oboe, die von einem der sonst anderweitig gebrauchten Mitwirkenden gespielt wurde (vgl. den Parallellfall BWV 172, Dürr St 2, S. 25 f.). Daß das fragliche Instrument eine Oboe war, ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit aus dem nichtautographen Charakter der Leipziger Stimme 9: Offensichtlich waren keine eingreifenden Änderungen erforderlich. Auch deutet ein Fehler in Stimme 9 (Takt 11, vor 4. Note b statt \sharp) auf eine Vorlage in Es-Dur.

Für die zusätzliche Herstellung der Holzbläserstimmen 1–5 (deren Stimme 1 nun für Satz 8 einen Tacet-Vermerk erhalten konnte) muß Bach freilich eine irgendwie geartete Zusatzvorlage geschaffen haben, sonst hätte er das Abschreiben der Stimmen nicht teilweise einem Weimarer Kopisten überlassen können. Nun scheint aber in Bachs Weimarer Praxis die Herstellung einer Reinschrift-partitur üblich gewesen zu sein; und es wäre sehr wohl denkbar, daß bereits diese – entgegen dem Konzept – den fünfstimmigen Holzbläserpart enthielt.

Der Cantus-firmus-Part des Satzes 8 wurde, wie die Stimmen 6, 7 ausweisen, in Weimar nicht von den Violinen mitgespielt, also entweder von den Violon allein oder von einem anderen Instrument, etwa (Zug-)Trompete (vgl. BWV 12/6) oder Orgel (vgl. BWV 161). Der Part war nämlich 1731 durch Heder in Stimme 7 zunächst eine Oktave zu hoch eingetragen worden. Das könnte darauf deuten, daß die Chormelodie in der Aufführung von 1715 in höherer Oktavlage gespielt wurde – sofern Heder nicht einem bloßen Irrtum erlegen ist.

Vorsichtig zu fragen wäre vielleicht noch, ob Bach wirklich schon 1715 den bis zum e''' reichenden instrumentalen Oberstimmenpart auch der I. Trompete zugewiesen hatte – oder erst 1731 im Vertrauen auf die Kunst Gottfried Reiches. Oder liegt gar ein Irrtum Heders vor, der (1731) die I. Trompete eigentlich mit dem Sopran hätte führen sollen?

Zur Aufführung Leipzig 9. April 1724 (belegt durch Textdruck)

Die Oboe-I-Stimme wurde neu geschrieben (9), nun auch mit dem Obligatpart des Satzes 8. Für eine Neuanfertigung weiterer Holzbläserstimmen wie auch für die Wiederverwendung der Weimarer Stimmen 1–5 liegt kein Anhaltspunkt vor (siehe dazu unten). Ob die neu gefertigte Violoncellostimme 10 als Ersatz für Stimme 8 (oder 5?) oder als Verstärkung gedacht war, bleibt unklar, ebenso der Zeitpunkt ihrer Teilbezifferung sowie deren Zweck. Wiederverwendet werden konnten die Weimarer Violinstimmen 6, 7, dazu die verschollenen Stimmen für Singchor, Blechbläserchor, Violon und Violone, bei Bedarf auch Organo (C-Dur), etwa für Fagott oder Cembalo. Neu angefertigt werden mußten Violino I, II (Dubletten) und eine Orgelstimme in B-Dur (beziffert); diese drei Stimmen sind verschollen.

Zur Aufführung Leipzig, 25. März 1731 (belegt durch Textdruck)

Neu geschrieben wurden die Stimmen 11–24. Außerdem erhielt die Weimarer Oboe-II-Stimme von Heders Hand den Zusatz *d'Amour* (Griff: Es-Dur, Klang: C-Dur). Außerdem wurde der Cantus-firmus-Part des Satzes 8 – erst jetzt – auch von den Violinen vorgetragen (ursprüngliche Eintragung in Stimmen 20, 21, Zusatzstimmen 6', 7' für die Weimarer Stimmen 6, 7), desgleichen

nummehr auch mit Sicherheit von den Viol. Hauptschreiber des neu gefertigten Materials ist – entgegen Rust (BG 7) – nicht Johann Ludwig Krebs,³ sondern der in Dürr Chr 2 als „Hauptkopist D“ geführte, von Hans-Joachim Schulze als Samuel Gottlieb Heder identifizierte Thomaner,⁴ der sich nunmehr auch als Hauptschreiber der Originalstimmen zu BWV 112 und 244 erweist.⁵

Zum Umschlagtitel d (Wiederaufführung 1735?)

Charakteristisch sind folgende Besetzungsangaben:

1. 2 *Hautbois*. Dies entspricht der Besetzung von 1731 und dürfte auch für etwaige folgende Aufführungen Geltung behalten haben.
2. 4 *Voci*. Dies widerspricht der Neuanfertigung von fünf Singstimmen im Jahre 1731; eine spätere Umarbeitung ist durch nichts belegt. Ein nachträgliches Weglassen des II. Soprans (nur Satz 2) ist notfalls möglich, bedeutet aber doch eine schwer erträgliche Verstümmelung. Wahrscheinlicher ist ein durch Gewohnheit verursachter Schreibirrtum Bachs.

Einer etwaigen Wiederaufführung am 10. April 1735 hat daher wahrscheinlich die Fassung von 1731 zugrunde gelegen.

Zur Neuanfertigung des Stimmenmaterials 1731

Als nächstliegende Erklärung für die umfangreiche Neuanfertigung von Stimmen im Jahre 1731 bietet sich – nach Erwägen aller denkbaren Möglichkeiten – die Annahme an, daß ein einfacher Stimmensatz nach 1724 an einen auswärtigen Benutzer ausgeliehen und nicht wieder zurückgegeben wurde. Dabei wurden, wie üblich, außer der Partitur auch die Dubletten (in diesem Falle Stimmen 6, 7, 8, 10) zurückbehalten. Zurück blieben ferner die Stimmen 1–5 sowie die Oboe-I-Stimme 9; denn dem Benutzer wurde offensichtlich das Material der Weimarer „Urfassung“ ausgeliehen, also ohne Holzbläserstimmen für die Sätze 1, 2, 9, nur mit der Weimarer Zusatzstimme zu Satz 8, die auf diese Weise gleichfalls verlorengegangen ist.⁶

Nunmehr wird deutlich, daß sich mehrere Fälle des mutmaßlichen Ausleihens von Bachschen Originalstimmen auf einen engen Zeitraum und inhaltlich auf die christlichen Hauptfeste konzentrieren:

Weihnachten (BWV 232^{III} – etwa auch 243a?): nach 25. Dezember 1724

Karfreitag (BWV 245^I): nach 7. April 1724, vor 30. März 1725

Ostern (BWV 31): nach 9. April 1724

Himmelfahrt (BWV 37): nach 18. Mai 1724

Pfingsten (BWV 172, D-Dur? – Tromba I–III, Timpani erhalten; sonst auffallend ähnlicher Quellenbefund): nach 28. Mai 1724

Sollte hier etwa ein einziger Ausleihvorgang zwischen dem 25. Dezember 1724

³ Siehe Dürr Chr 2, S. 167 (N 24), auch Dürr St 2, S. 47.

⁴ *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 19.

⁵ Dürr Chr 2, S. 149, und weiterführende Untersuchungen von Yoshitake Kobayashi, dem ich zu verbindlichem Dank verpflichtet bin.

⁶ Diese These bestärkt zugleich die Vermutung, daß für 1724 keine weiteren Holzbläserstimmen mehr angefertigt wurden: Sie wären entweder mit Stimme 9 erhalten geblieben oder auch Stimme 9 wäre ausgeliehen worden.

und dem 30. März 1725 stattgefunden haben? Ausleiher wäre dann Franz Anton Graf von Sporck gewesen (BWV 232^{III}); doch konnten bisher keine weiteren Belege hierfür beigebracht werden. Hingewiesen sei lediglich darauf, daß der 30. November 1724 auch dasjenige Datum ist, an dem Picander dem Grafen seine *Sammlung Erbaulicher Gedancken* gewidmet hat (Spitta II, S. 171 f., Anm. 21).

Alfred Dürr (Göttingen)

Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs

Am 1. August 1715 „nachmittags 5 Uhr“ starb in Frankfurt (Main) nach kurzer schwerer Krankheit Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar im Alter von erst 18 Jahren. Am 4. August erfuhr der Weimarer Hof von diesem Todesfall, wie aus den Aufzeichnungen des Hofsekretärs Theodor Benedikt Bormann hervorgeht: „4. Aug., langete der Herzogin Kamerjuncker von Münchhausen von FFurth, hier an, u. brachte die Nachricht, daß Prinz Joh. Ernsts dhl. daselbst am vergangenen donnerstage, Todes verfahren.“¹ Wenige Tage darauf, am 11. August, wurde die „gänzliche Landestrauer“ für das gesamte Weimarisches Fürstentum verkündet. Eine Verfügung, die an diesem Sonntag von allen Kanzeln der Residenz und des übrigen Fürstentums verlesen wurde, legte fest, daß mit sofortiger Wirkung jegliches Musizieren zu unterbleiben habe:

„... Demnach gebühret auch allen treuen Diern und Unterthanen/ mit unserer Hoch Fürstlichen Herrschaft über diesen Todes-Fall hertzlich betrübt und traurig zu seyn/ zu dessen Bezeugung nicht allein alle Music und Freudenspiel bey Hochzeiten und andern öffentlichen Zusammenkünften/ sondern auch die Orgel und Instrumental-Music in der Kirchen/ biß auf weitere Verordnung/ eingestellt werden soll.“²

Am 12. August, dem Tag nach der öffentlichen Bekanntgabe der Landestrauer, erhielt Bach wie alle Mitglieder der Hofkapelle eine Geldzuwendung von 12 Florins für die Anschaffung von Trauerkleidung.³ Dreizehn Wochen nach der Verkündung der Landestrauer begann eine schrittweise Aufhebung der Einschränkungen. Es wurde zunächst festgelegt, „daß der Trauerhabit in etwas zu mindern sey“. In diesem Zusammenhang wurde am 3. November von allen Kanzeln verkündet, daß vom nächstfolgenden Sonntag an in den Kirchen des Fürstentums wieder musiziert werden dürfe:

„Auf Gnädigsten Fürstlichen Befehl wird Euer Christlichen Liebe hiermit vermeldet/ daß auf nechstbevorstehenden XXI. Sonntag nach Trinitatis, geliebts GOtt/ die Orgeln und Instrumental-Music in denen Kirchen hiesiges Fürstenthums wieder gebrauchet/ auf Hochzeiten und andern Zusammenkünften aber/ wie auch auf öffentlichen Gassen/ mit allen Freuden- und Saitenspiel/ noch ferner/ biß auf anderweitige gnädigste Verordnung/ und

¹ Staatsarchiv Weimar, A 8995, fol. 70r.

² Staatsarchiv Weimar, Hofmarschallamt Nr. 2785, *Des höchstseeligsten Printz Johann Ernsts Herzogs zu Sachßens Todesfall und Gedächtnüs-Predigt betr. 1715.16.*, unpaginiert; in der Bach-Literatur bisher nur von W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735*, Weimar, o. J. [1954], S. 60, herangezogen.

³ Dok II, Nr. 75.



Abgelesen den 3. Novembr. 1715.



Wird Gnädigsten Fürstlichen Befehl wird Luer Christlichen Liebe hiermit vermeldet / daß auf nechstbevorstehenden XXI. Sonntag nach Trinitatis, geliebts Wdt / die Orgehn und Instrumental- Music in denen Kirchen hiesiges Fürstenthums wieder gebraucht / auf Hochzeiten und andern Zusammentünften aber / wie auch auf öffentlichen Gassen / mit allen Freuden- und Saitenspiel / noch ferner / biß auf anderweitige gnädigste Verordnung / und gängliche Aufhebung der noch währenden Fürstlichen Landes- Trauer / innen gehalten werden soll / wornach ein jeder sich wird zu achten wissen.

*W. Bey Hof ist wieder eine Tafel gublayen
unter dem abmnd d. 19 Nov. 1715.*

gänzliche Aufhebung der noch währenden Fürstlichen Landes-Trauer/ innen gehalten werden soll/ wornach ein jeder sich wird zu achten wissen.“⁴

Entsprechend diesen Verordnungen waren Orgelspiel und Figuralmusik in den Kirchen des gesamten Fürstentums vom 11. August bis zum 9. November untersagt und Bach somit von seinem Auftrag „Monatlich neue Stücke ufführen“⁵ auf höheren Befehl für 13 Wochen entbunden.⁶ Am 10. November durfte in den Kirchen wieder musiziert werden, wie aus einer Mitteilung des besagten Hofsekretärs Theodor Benedikt Bormann hervorgeht:

„Auf den nun erfolgten 21. post Trinitatis war der 10. NOV. und also 13. Wochen von der angelegten Trauer, als alles wie nechst vorstehet respective modificiret, und entkleidet worden, wurde an diesem Sontage da die Kirchen Music wieder ihren Anfang genommen, unter Trompeten- u. Paucken-Schall Serenissimi Regentis Gebuhrtag solennisiret.“⁷

Zur vollständigen Aufhebung der Landestrauer aber kam es erst am 2. Februar 1716:

„Abkündigung
Der
Fürstlichen
Landes-Trauer.
Den 2. Februarü 1716.

AUF sonderbahre hohe gnädigste Verordnung/ wird Eurer Christlichen Liebe hiermit angedeutet/ daß die bißherige Fürstliche Landes-Trauer nunmehr gänzlich aufgehoben seyn soll/ also/ daß die Instrumental-Music auch bey Hochzeiten und andern Christlichen Zusammenkunfften/ jedoch ohne alles Aergernuß und Üppigkeit/ wiederum gebraucht werden möge/ wornach sie sich zu achten. Der getreue GOtt wolle uns für weitem Trauer- und andern Unfällen in Gnaden behüten durch JESum CHristum! Amen.“⁸

Zwei Monate darauf, am 2. April früh acht Uhr, wurde in der Weimarer Schloßkirche eine Gedächtnispredigt für den verstorbenen Prinzen Johann Ernst gehalten,⁹ bei der es zur Aufführung einer großangelegten zweiteiligen Trauermusik kam. Die Musik ist verschollen, der handschriftliche Text liegt

⁴ Staatsarchiv Weimar, *Hofmarschallamt Nr. 2785*.

⁵ Dok II, Nr. 66.

⁶ Mit dem Ausfall der Aufführungen zum 8. und 12. Sonntag nach Trinitatis (11. August und 8. September 1715) wegen einer Trauerzeit rechnete bereits Alfred Dürr (Dürr St. S. 56, Dürr St 2, S. 64 f., 67 f.). Entsprechend den neu ermittelten Dokumenten kommen aber auch die für die Kantaten BWV 161 und BWV 162 angenommenen Aufführungsdaten 6. Oktober und 3. November 1715 (16. und 20. Sonntag nach Trinitatis) nicht mehr in Betracht. Nach Lage der Dinge können Weimarer Aufführungen dieser beiden Werke (Salomon Francks Kantatenjahrgang von 1715) nur am 27. September beziehungsweise 25. Oktober 1716 stattgefunden haben.

⁷ Staatsarchiv Weimar, *Hofmarschallamt Nr. 2785*.

⁸ Staatsarchiv Weimar, *Hofmarschallamt Nr. 2785*.

⁹ Gedächtnispredigten fanden an diesem Tag in fast allen Kirchen des Weimarischen Fürstentums statt, wie den Aufzeichnungen Bormanns zu entnehmen ist: „2. April, ist in hiesiger Schloßkirche, wie auch in allen anderen Kirchen des ganzen Landes (:außer in hiesiger Stadt- u. Jacobs-Kirche:) auf des höchstseel. Prinz Johann Ernsts Hzs. Tod, eine solenne Gedächtnis-Predigt gehalten worden . . .“; Staatsarchiv Weimar, A 8995, fol. 73r.

noch vor.¹⁰ Er weist die typische bild- und symbolhafte Sprache Salomon Francks auf. Ohnehin kann kaum ein Zweifel bestehen, daß für die Abfassung ein anderer Librettist als der Hausdichter des Weimarschen Fürstenhofes in Frage gekommen wäre. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß am 4. April 45 Florins und 15 Groschen „Dem Consistorial Secretario Frankken, Mons: Castelli, Concert-mstr. Bachen, Herrn Cammer Schreiber Schnorrens beyden Söhnen und dem Buchdrucker, vor praesentirte Carmina, . . .“¹¹ ausbezahlt werden: Zwei Tage nach dem Trauerakt erhalten Bach, Franck und andere Hofbedienstete sowie der Buchdrucker „vor praesentirte Carmina“ Geldzuwendungen aus der „Jüngern Particulier Cammer“, dem Etat des Herzogs Ernst August und seines verstorbenen Halbbruders Prinz Johann Ernst. Sollte sich diese Sondergratifikation auf die anlässlich des Traueraktes aufgeführte Musik beziehen, dann käme als deren Komponist in erster Linie Bach in Frage. Um weitere Forschungen anzuregen, sei hier in kürzestmöglicher Form ein Überblick über den Aufbau des Kantatentextes gegeben:

Vor der Fürstlichen Leich Predigt

Chorus.

Was ist, das wir Leben nennen?

Es ist selbst die Nichtigkeit!

Wie die Wolcken sich zertrennen,

Von der Hitze

Schneller Blitze

So vergeht die Lebens-Zeit!

[Da capo]

Recit:

So muß der Staub,

Der Mensch zu Staube werden, . . .

[12 Zeilen]

Choral.

Ach! wie nichtig!

Ach wie flüchtig . . .

Recit:

Und wer verlangete wohl

Das halb gestorbne Leben . . .

[14 Zeilen]

Aria.

Edle Seele

Deine Schwingen . . .

[11 Zeilen]

¹⁰ Staatsarchiv Weimar, Hofmarschallamt Nr. 2785.

¹¹ Dok II, Nr. 77.

*Choral.**Hertzlich thut mich verlangen . . .**Recit:**Höbrt, bange Klagen, auff
Printz Johann Ernst, der Seinen Hertz und Liebe . . .*

[14 Zeilen]

*Aria.**Die Gerechten
Kommen bald zur stolzten Ruh! . . .*

[9 Zeilen]

*Chorus.**Frobes Sterben! süßes Scheiden
Eingang zu den Himmels Freüden, . . .*

[6 Zeilen]

*Nach der Fürstl: Leib-Predigt.**Aria.**Tannen, weinet!
Weil die schönste Ceder bricht, . . .*

[8 Zeilen]

*Recitat:**Betrübtes Fürsten Hauß,
Das jezt mit Trauer Flobr umbangen! . . .*

[14 Zeilen]

*Aria.**Der Himmel gönnt erlächte Seelen
Nicht lange dieser Laster-Welt . . .*

[6 Zeilen]

*Recitat:**Man klage nicht zu sehr!
Das Sterben ist ein Beeth . . .*

[9 Zeilen]

*Aria**Verwandelt euch ihr jämmrige Cypresen
In schönste Palm und Lorber-Pracht! . . .*

[6 Zeilen]

*Recit:**Wie stimmt der Trauer Thon
Zu frobe Siegs- und Himmels Lieder? . . .*

[12 Zeilen]

*Jesus.**Mein JOHANN ERNST komm zur Ruh!
Blick auf Sodom nicht zurücke . . .*

[6 Zeilen]

*Der Hochseel: Printz.
Lebens Fürst! Ich folge Dir!
Ich vergeße was dabinden! . . .*

[6 Zeilen]

*Choral.
Christus der ist mein Leben . . .
Jesus.*

*Komm und gehe Himmel-ein,
Zum Durchlauchten Engel-Orden! . . .*

[6 Zeilen]

*Der Hochseel: Printz.
Schönster Himmel! öffne dich!
Laß mich meinen Lauf beschließen! . . .*

[6 Zeilen]

*Choral.
Nun hab ich überwunden
Creütz, Leiden, Angst und Noth . . .*

*Chorus.
Seelig, die im HERRN versterben!
Sie ererben
Dort das Reich
Dem kein Purpur, keine Cronen,
Keine Thronen
Auf der gantzen Erde gleich!*

[Da Capo]

Sollte sich herausstellen, daß nicht Bach, sondern beispielsweise der Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese (1677–1745) die Komposition übernommen hatte (der Kapellmeister Johann Samuel Drese kam aus gesundheitlichen Gründen wohl nicht in Frage), so wäre doch auf jeden Fall eine Mitwirkung Bachs an der Aufführung als sicher anzunehmen.

Festzuhalten bleibt, daß der in der Bach-Forschung bisher geltende Kalender der Weimarer Kantatenaufführungen in einigen Positionen verändert beziehungsweise ergänzt werden muß:

- | | | |
|------|---------|--|
| 1715 | 6. 10. | Landestrauer, keine Kantatenaufführungen |
| | 3. 11. | Landestrauer, keine Kantatenaufführungen |
| | 10. 11. | Wiederbeginn der Kirchenmusik
Musikaufführung zum Geburtstag des Herzogs Wilhelm Ernst
(Mitwirkung Bachs wahrscheinlich) |
| 1716 | 2. 4. | Aufführung einer Trauermusik für Prinz Johann Ernst von
Sachsen-Weimar (Komposition vermutlich von Johann Sebastian Bach) |
| | 27. 9. | Aufführung der Kantate BWV 161 |
| | 25. 10. | Aufführung der Kantate BWV 162 |

Andreas Glöckner (Leipzig)

Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha?

Kaum Beachtung in der Bach-Forschung hat bisher der von Armin Fett¹ gegebene Hinweis gefunden, es habe 1717 ein Konzertmeister Bach aus der Herzoglichen Privatschatulle in Gotha eine Zahlung erhalten. Unter der Rubrik „Ausgabe zu gnaden Verehrungen, NeuJahrs geldern und Almosen“ findet sich die Eintragung²

12 rthlr. –“–“ dem ConcertMeister Bachen,
den 12. April 1q No 13.

Die zugehörige Quittung ist verschollen. Durch das Fehlen von Vornamen und Herkunftsort in der Rechnungsnotiz wird die Person des Besoldungsempfängers nicht eindeutig ausgewiesen. Den Titel Konzertmeister jedoch führte – soweit bekannt – zum fraglichen Zeitpunkt nur ein Glied der Bach-Familie: Johann Sebastian Bach. Weitere biographische Umstände erhärten die Annahme der Identität Johann Sebastian Bachs mit dem „ConcertMeister Bachen“.

Am 2. März 1714 war Bach zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle ernannt worden. Dafür hatte er „Monatlich neue Stücke“³ zu schreiben und aufzuführen. Mit dieser Regelung gingen auf ihn die wesentlichen Pflichten und Funktionen des alten, kränklichen Hofkapellmeisters Johann Samuel Dresé über. Am 1. Dezember 1716 starb Dresé.

Hatte Bach schon einmal 1713/14 – offenbar aus Unzufriedenheit mit seiner Stellung und den verworrenen Verhältnissen am Weimarer Hofe – durch seine Bewerbung um die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche in Halle versucht, Weimar den Rücken zu kehren, so traten nach dem Tod Dresés erneut Umstände ein, die ihn veranlaßten, sich nach einem anderen Wirkungskreis umzusehen. Bachs berechtigte Hoffnung, die Nachfolge Dresés antreten zu dürfen, hatte sich nicht erfüllt. Bis zur Wiederbesetzung der vakant gewordenen Stelle sollte ein Dreivierteljahr vergehen. Die Uneinigkeit der beiden regierenden Herzöge mag dabei eine entscheidende Rolle gespielt haben. Im August oder September⁴ endlich wurde das Kapellmeisteramt an Johann Wilhelm Dresé, den Sohn Johann Samuel Dresés, vergeben. Inzwischen hatte Bach am 5. August 1717 seine Bestallung als Köthener Hofkapellmeister erhalten.⁵ Vom Tode Johann Samuel Dresés an bis zu den ersten Verhandlungen mit Köthen dürfte etwa ein halbes Jahr vergangen sein. In diesen Zeitraum fällt die Gothaer Zahlung an den „Konzertmeister Bach“. Ob es sich bei dem ansehnlichen Betrag von 12 Talern um die Gage für ein Gastspiel oder um eine Gratifikation für übersandte Kompositionen handelte, war bisher nicht zu ermitteln.

¹ A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha von den Anfängen bis zum Tode G. H. Stölzels (1749)*, Dissertation (masch.-schr.), Freiburg/Br. 1952, S. 42.

² Staatsarchiv Gotha, *Rechnung Über Serenissimi Scatul vom i Januarij bis Ultimo Decembris 1717*, Bl. 28v.

³ Dok II, Nr. 66.

⁴ J. W. Dresés erste Besoldung als Hofkapellmeister ist auf den 13. Dezember 1717 datiert. Vgl. Dok II, Nr. 84.

⁵ Dok II, Nr. 86.

Die Hofkapelle in Gotha hatte durch den Tod von Christian Friedrich Witt im Herbst (?) 1716 ihren ständigen Leiter verloren und blieb hernach noch lange ohne Ersatz. Es lag nahe, daß Johann Sebastian Bach im Hinblick auf seinen geplanten Stellenwechsel den Gothaer Hof mit der verwaisten Hofkapelle näher ins Auge faßte und Kontakte herzustellen suchte.

Neben dem „ConcertMeister Bachen“ finden sich in den Schatullrechnungen von 1717 auch die Namen eines Konzertmeisters Burkhardt (2. April), eines Altisten Vogt (21. April) und eines Organisten Buttstädt (12. Mai). Alle drei sind gleichfalls ohne Vornamen und Herkunftsort verzeichnet. Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727) – um diesen wird es sich handeln – bekleidete an der Predigerkirche das bedeutendste Organistenamt in Erfurt. Einer Eintragung in besagten Rechnungen vom 23. Mai zufolge wurden „CapellMeister Strickern von Cöthen“ 24 Taler eingehändigt. Augustin Reinhard Stricker war der Amtsvorgänger von Johann Sebastian Bach in Köthen. Über die Umstände seiner Entlassung aus den Diensten des Köthener Fürsten besteht noch weitgehend Unklarheit. Die Zahlung an Stricker, wahrscheinlich gelegentlich eines Besuches am Gothaer Hof wenige Monate vor seinem Abschied, aber kann ebenfalls zumindest im Zusammenhang mit einer Sondierung des hier zu bestellenden Arbeitsfeldes verstanden werden.

Eva-Maria Ranft (Leipzig)

M „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“, BWV Anh. 9 Notizen zum Textdruck und zum Textdichter

Höhepunkte barocker Repräsentation in Bachs Leipziger Zeit bildeten ohne Zweifel jene drei in Anwesenheit des Kurfürsten aufgeführten Abendmusiken, bei denen die Universität, genauer gesagt die Studentenschaft als Veranstalter in Erscheinung trat: „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (BWV Anh. 9, 12. Mai 1727), „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215, 5. Oktober 1734) und „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ (BWV Anh. 13, 28. April 1738).¹ Musikalisch erhalten ist nur die zweite dieser drei Bach-Kantaten, doch lassen zeitgenössische Urteile darauf schließen, daß auch die beiden nur noch textlich überlieferten Werke jener an kompositorischer Substanz nicht nachstanden. Seitdem Klaus Häfner gezeigt hat, daß der Eingangssatz der Huldigungskantate von 1727 als Urbild des „Et resurrexit“ aus der h-Moll-Messe anzusehen ist,² läßt sich ermessen, daß hier eine bedeutende Komposition verlorengegangen ist.

Über Vorbereitung, Finanzierung und Durchführung der Abendmusiken von 1734 und 1738 berichten eingehend verhältnismäßig umfangreiche Aktenstücke, die auch noch Bachs eigenhändige Quittungen über seine beachtlichen Honorare enthalten.³

¹ Dok II, Nr. 220, 351–353, 424–424a; dort auch Nachweis der älteren Literatur. Die in Leipzig weilenden Kurfürsten waren 1727 Friedrich August I. (1670–1733), 1734 und 1738 dessen Sohn Friedrich August II. (1696–1763).

² BJ 1977, S. 65 ff.

³ Dok I, Nr. 119 und 122, NBA I/37 Krit. Bericht, S. 65 ff., 100 ff. (W. Neumann).

Gleichartiges Material für die Aufführung von 1727 liegt im Archiv der Leipziger Universität nicht mehr vor. Dagegen besitzt das Staatsarchiv Dresden einige Unterlagen, die der Bach-Forschung bisher unbekannt waren. Es handelt sich um ein Journal für das Jahr 1727, das unter der Bezeichnung *Oberhofmarschallamt G Nr. 27* aufbewahrt wird und einen besonderen Abschnitt über die *Procession* | so | *Die Universitaet* | zu | *Leipzig* | in | *Der Jubilate Meße* | 1727. *gebalten* aufweist.⁴ Hier findet sich eine Beschreibung der Solennitäten,⁵ „eylfertig entworfen den 14 Maji 1727“, die auch die Musikaufführung erwähnt und Bachs Namen nennt, ohne aber sachlich Neues zu bringen. Eine beigegebene *Specification* | *Derer Beylagen*⁶ nennt unter dem Buchstaben *H.* die *Cantate der Convictoristen*. An entsprechender Stelle des Aktenbandes ist ein gut erhaltenes Exemplar des bei Immanuel Tietze hergestellten Originaltextdruckes beigeheftet,⁷ das nunmehr dem bis jetzt als Unikat angesehenen Exemplar in Berliner Privatbesitz⁸ an die Seite gesetzt werden kann.

Unter den „Beylagen“ des Dresdener Aktenbandes findet sich darüber hinaus ein vollständiges Exemplar von Christoph Ernst Siculs ausführlicher Festbeschreibung „Das Frohlockende Leipzig“.⁹ Hier wie in dem redigierten Nachdruck von 1728 in Siculs „*Annales Lipsienses*“ wird der Dichter des Kantatentextes namentlich genannt: Haupt beziehungsweise Christian Friedrich Haupt. Er durfte, nachdem ihn „das Loß darzu erwehlet hatte“, „auf einer silbernen Schaaale“ das Präsentationsexemplar des Textdruckes tragen und es in der *Antichambre* überreichen.

Während die Textdichter der beiden anderen Huldigungskantaten, Johann Christoph Gottsched (1700–1766, für BWV Anh. 13) und Johann Christoph Clauder (1701–1779, für BWV 215), bekannt sind beziehungsweise durch neuere Nachforschungen¹⁰ näher bestimmt werden konnten, ist über Christian Friedrich Haupt noch relativ wenig bekannt.

Da die Initiatoren der Aufführung von 1727 die Konvictoristen waren, muß Haupt in deren Reihen gesucht werden. Tatsächlich nennt ein Verzeichnis der *Nomina Commensalium Lips. Convictorii de Anno 1720 Mens. Octobr.*¹¹ unter dem 10. Juli 1723 *Christian Friedrich Haupt Prorogatus ad Annum*; ein Nachtrag vermerkt *prorogatus ad annum d. 3. Julii 1728*. Darüber hinaus existiert eine kurfürstliche Weisung aus Dresden vom 1. April 1726, in der auf ein entsprechendes Gesuch Haupts hin der Bescheid ergeht,¹² Haupt möge „in dem Genuß der ihm conferirten stelle im Convictorio zu Leipzig, im fall er selbige nicht länger denn drey Jahr beseßen, anoch Ein Jahr verbleiben“.

Hieraus läßt sich mit hinreichender Sicherheit ableiten, daß unser Textdichter

⁴ Staatsarchiv Dresden, *OHMA G Nr. 27*, Bl. 185 ff.

⁵ Ebenda, Bl. 187 ff.

⁶ Ebenda, Bl. 186r.

⁷ Ebenda, Bl. 220.

⁸ Dok II, Nr. 219, BT, S. 392 f., Dok IV, Nr. 322.

⁹ Staatsarchiv Dresden, a. a. O., Bl. 207.

¹⁰ BJ 1959, S. 169 f. (H.-J. Schulze); *Bach-Studien* 7, Leipzig 1982, S. 161 f. (ders.).

¹¹ Archiv der Karl-Marx-Universität Leipzig, *Rep. III/Litt. A Sect. I No. 72*, Bl. 4v.

¹² Staatsarchiv Dresden, *Loc. 2127 Rescripte* (an die Universität Leipzig) 1724–1728, Bl. 128v. Vgl. NBA I/36 Krit. Bericht, S. 15.

identisch ist mit einem Christian Friedrich Haupt aus Dresden, der am 30. September 1722 an der Universität Leipzig inskribiert wurde.¹³ Über sein späteres Wirken gibt die Geschichte der Fürstenschule Grimma Auskunft: Danach hatte Haupt an der Alma Mater Lipsiensis zunächst das ius civile studiert und sich dann mathematischen Disziplinen zugewandt. Am 6. Mai 1729 wurde er als Collega V und Mathematicus nach Grimma berufen und am 28. Juni in sein Amt eingeführt. 1742 bis 1747 wirkte er auch als Lehrer für Französisch. In der Nacht vom 19. zum 20. Mai 1749 starb Haupt im Alter von erst 47 Jahren.¹⁴ 1740 und 1743 hatte er in Leipzig und Lemgo Schriften zur Arithmetik und zur Astronomie herausgebracht.¹⁵ Das „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ von 1727 hat seinen beruflichen Weg offensichtlich entscheidend beeinflusst.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

¹³ Zwei Namensvettern – beide ebenfalls aus Dresden – sind mit diesem nicht identisch: Der eine wurde am 4. Oktober 1704 in die Sexta der Kreuzschule Dresden aufgenommen (die Neuausgabe der Matrikel ordnet ihm irrtümlich die Immatrikulation vom 30. September 1722 in Leipzig zu), der andere bezog die Universität Leipzig erst 1741 und erwarb 1746 in Wittenberg den Magistergrad (*Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten*, Mai 1741, S. 35, *Curiosa Saxonica* 1746, S. 182).

¹⁴ M. Lorenz, *Series praeceptorum Illustris apud Grimam Moldani*, S. 35, in: E. Wunder, *Illustris Moldani dedicati ante bos CCIC Annos Memoriam Anniversariam . . .*, Grimma 1849.

¹⁵ *Dreßdnische Gelehrte Anzeigen auf das Jahr 1785*, XII. Stück, Sp. 93 f.

BESPRECHUNGEN

Jobann Sebastian Bach, Missa b-Moll BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze = Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften, herausgegeben von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter Leitung von Ortrun Landmann in Zusammenarbeit mit dem Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1983.

Mit dieser Veröffentlichung wird eines der dringlichsten Desiderata der Bach-Forschung Wirklichkeit. Schon der ideelle Wert des Inhalts rechtfertigt das Unternehmen, mehr noch vielleicht die gerade an diesem Manuskript evident gewordene Gefährdung einmaliger Dokumente durch drohende Vernichtung, nicht minder jedoch seine Bedeutung für die musikalische Praxis, die, wie uns Gerhard Herz gezeigt hat (BJ 1974, S. 90-97), offenbar noch keineswegs voll ausgeschöpft worden ist, zumal Friedrich Smend auf eine umfassende Auswertung des Originalstimmensmaterials in der NBA bewußt verzichtet hat.¹ Endlich aber, last but not least, sind Faksimilia der Originalquellen ein unentbehrliches Hilfsmittel für die moderne Bach-Forschung – eine Tatsache, die dem Benutzer der Publikation durch den meisterlichen beigefügten Kommentar von Hans-Joachim Schulze sogleich vor Augen geführt wird.

Daß die Nachbildung der Originalquellen reproduktionstechnisch gut gelungen ist, darf auch ohne Nachprüfung an Ort und Stelle (die dem Rezensenten nicht möglich war) aufgrund unserer Kenntnis zahlreicher anderer Bach-Quellen als gesichert gelten.² Zu erwägen wäre gewesen, ob man nicht der Vollständigkeit halber auch Bachs Widmungsschreiben an den Kurfürsten in die Publikation hätte miteinbeziehen können, jenes Schreiben, dessen Wortlaut man im Kritischen Bericht II/1 der NBA vergeblich sucht. Zwar findet man den Text nun

¹ Friedrich Smends Konzeption einer Partiturausgabe auf der Basis der Originalpartitur einerseits und einer außerdem zu erstellenden Praktischen Ausgabe mit vermehrter Heranziehung des Dresdener Stimmensatzes andererseits ist in ihrer zweiten Hälfte nicht realisiert worden, und die zugrunde liegende Vorstellung von Bachs Partitur als einem gleichsam zeitlosen Dokument, den Stimmen dagegen als einer ad hoc angefertigten temporären Zutat hat sich in der neueren Bach-Forschung nicht durchsetzen können. Es mindert die großartige Leistung Smends nicht, wenn man feststellt, daß heute, nach Vorliegen von Wasserzeichen- und Schreiberkatalogen sowie von Studien über die Entwicklung der Bachschen Handschrift, auch zum Themenkomplex „h-Moll-Messe“ exaktere Erkenntnisse gewonnen werden können, als dies in den Jahren von 1951 bis 1956 möglich war.

² Lediglich die bibliothekarischen Zusätze am unteren Rande der Stimmen (Signatur, Stempel) sind vermutlich nicht hellbraun, sondern andersfarbig zu denken – eine Tatsache, die vernachlässigt werden darf.

in Schulzes Kommentar; aber ein Faksimile liegt nicht bei (man findet es in Dok IV, S. 267), und das hat seinen Grund: Das Original ist Kriegsverlust. Aber hätte man nicht dennoch die erhaltene Abbildung von 1885 reproduzieren können, um der Bedeutung des doch recht interessanten Inhalts gerecht zu werden und um Verlorenes vor dem Vergessenwerden zu bewahren? Mir scheint, hier wurde eine Gelegenheit verpaßt.

Die Beschäftigung mit den Originalstimmen der Missa führt den Betrachter unmittelbar in einige Kernprobleme der Bach-Forschung hinein. Ein großer Teil von ihnen wird in Schulzes Kommentar behandelt und soll daher hier nur kurz gestreift werden.

Da ist vor allem die Frage nach zeitgenössischen Aufführungen – in Leipzig? in Dresden? Mit Recht, wie mir scheint, begegnet Schulze der herkömmlichen Auffassung, die Missa sei zur Leipziger Erbhuldigung am 21. April 1733 erklingen, mit einer gewissen Skepsis: Wir besitzen keinen Beleg hierfür; doch fehlt ebensowohl ein anderer plausibler Anlaß. Gab es dann etwa doch keine Leipziger Aufführung und wurde die Missa etwa nur für die Dresdener Präsentation komponiert? Ist das mehrfach diskutierte „bezeigte mit inliegender Missa . . . seine . . . Devotion“ des Titels etwa doch nicht mehr als eine konjunktivische Höflichkeitsfloskel Bachs? Wir wissen das nicht. Immerhin möchte man sich die von Wilhelm Friedemann Bach angefertigte Violino-I-Stimme vor Juli 1733, dem Beginn seines Dresdener Dienstantritts, geschrieben denken, also etliche Wochen vor der Überreichung. Ist darin etwa doch ein Hinweis auf eine Leipziger Aufführung zu sehen? – Nicht besser steht es um unsere Kenntnis von einer Dresdener Aufführung. Schulzes Hinweis auf das Fehlen jeglicher am Dresdener Hofe gefertigter Zusatzstimmen (etwa Violino-II-Dublette, transponierter Orgelcontinuo) spricht eher gegen als für eine Dresdener Aufführung.

Bei der Betrachtung der Stimmen selbst fällt der hohe Anteil Bachs und seiner Familie an der Ausfertigung auf. Dies ist zwar in den Jahren nach 1729 kein unbedingter Einzelfall (vgl. BWV 14, 1735); es veranlaßt Schulze aber doch zu der Vermutung, „daß die Anfertigung des Stimmensatzes außerhalb von Bachs dienstlichen Obliegenheiten stattfand und eine Privatangelegenheit war“. Trotzdem möchte Schulze freilich an der Möglichkeit festhalten, daß „der Dresdener Stimmensatz doch primär für eine Aufführung bestimmt gewesen und erst nachträglich zu einem Dedikationsexemplar . . . zusammengestellt worden“ sei. „Daß auch für Violino II sowie möglicherweise Viola und Basso continuo noch mindestens je eine weitere Stimme vorhanden war, darf vermutet werden.“ Also „private“ Anfertigung des Materials zu „öffentlicher“ Aufführung? Auch hier tappen wir im dunkeln.

In die Arbeit der aus der Partitur kopierenden „Hauptkopisten“ teilt sich Bach (JSB) mit seinem mutmaßlichen Schüler „Anonymus 20“ (A 20) und seinem Sohn Carl Philipp Emanuel (CPEB), während Wilhelm Friedemann Bach (WFB) vorzugsweise aus der von JSB ausgeschriebenen Stimme Violino I kopiert (er übernimmt von dort die Zusätze seines Vaters, die in der Partitur fehlen!), die er nur für die Ripienstimme des Laudamus te mit der Partitur vertauscht; und auch Anna Magdalena Bach (AMB) kopiert die Violoncellostimme nicht aus der Partitur, sondern aus der Continuostimme (oder einer

gemeinsamen Vorlage beider?).³ Aber warum beenden A 20 und CPEB ihre Kopiertätigkeit in allen fünf von ihnen ausgeschriebenen Stimmen vorzeitig und überlassen JSB den Abschluß?⁴ Es hätte doch näher gelegen, daß jeder von ihnen zuerst eine Stimme zu Ende geschrieben hätte, ehe er eine weitere begann. War also die *Missa* noch nicht fertig komponiert, als A 20 und CPEB mit dem Ausschreiben der Stimmen begannen? Das klingt einleuchtend. Aber nirgends endet die Kopistenschrift an einem signifikanten Punkt, etwa an einem Satzschluß der Komposition oder an einem Lagenschluß der Partitur. Ja, A 20 beendet seine Eintragung in Oboe II sogar früher als in Oboe I, obwohl er diese Stimme vor jener kopiert hat, wie Schulze nachweist. So bleibt auch diese Frage ungelöst.

Bach hat den Stimmensatz mit auffallender Sorgfalt revidiert; doch ist eine solche Feststellung nur relativ zu verstehen: Eine beträchtliche Zahl von Widersprüchen, Unklarheiten und Unvollständigkeiten bleibt bestehen. Dies betrifft, wie immer, insbesondere die Artikulationsbezeichnung, aber auch die Tempoangaben, dynamische Zeichen und manches andere. Wie sorgfältig sind beispielsweise im Continuo als der Direktionsstimme die Singstimmeneinsätze der Fugenexposition des *Kyrie I* von Bach vermerkt (soweit mir bekannt ist, ein Unikum in Bach-Originalen!), dann folgt noch zu T. 72^b *Hautb. solo* und von hier an nichts mehr, weder zur anschließenden Themendurchführung noch zu irgendeinem der folgenden Sätze! Im *Christe* signalisiert zwar ein *piu.* in T. 10 den Einsatz der Singstimmen; doch folgt kein „forte“ mehr, nicht einmal zum Schlußritornell (T. 76). Im *Domine Deus* fehlt dann sogar die Überschrift; dafür kopiert A 20 den Pizzikatovermerk der Partitur (der bezifferte Continuo mag zugleich für Violone gedacht gewesen sein), ohne auch den Vermerk *col' arco* zum *Qui tollis* zu übernehmen.

Daß die Oberstimmen (Querflöte I, Streicher) im *Domine Deus* den sogenannten Lombardischen Rhythmus nur mit größter Sparsamkeit andeuten (nicht in beiden Stimmen Violino II!), wissen wir von Gerhard Herz (a. a. O.), und wir meinen, daß auch dies eine Nachlässigkeit darstellt, die nicht allein durch das Vertrauen des Komponisten auf die zeitgenössische Praxis entschuldigt werden kann.⁵ Hervorgerufen wurde diese Notierung möglicherweise erst durch Bachs Entschluß, den Flötenpart nicht durch beide Flöten *in unisono* (so die Partitur), sondern durch Flöte I *solo* (so die Stimmen) spielen zu lassen; vielleicht gehörte sie also noch nicht zum ursprünglichen Einfall.

³ Vgl. den von Georg von Dadelsen (Mf 12, 1959, S. 322, Anm. 15) nachgewiesenen Bindefehler im *Qui sedes*, T. 63.

⁴ A 20 schreibt die Stimmen Oboe I, II bis gegen Ende bzw. Mitte des *Et in terra pax* und Continuo bis gegen Ende des *Quoniam tu solus sanctus*; CPEB schreibt Soprano I, II bis Mitte bzw. gegen Ende des *Cum Sancto Spiritu*.

⁵ Übrigens wagt der Rezensent gewisse Zweifel anzumelden, ob mit dieser umgekehrt punktierten Notierung wirklich ein exakter Rhythmus von 1 : 3 gemeint ist: Vgl. die von Herz (a. a. O., S. 91) zitierte Stelle aus CPEBs *Versuch* („Die erste Note . . . wird nicht zu kurz abgefertigt, wenn das Tempo gemäßigt oder langsam ist“). Auch Herz' Einwand gegen Walther (der in dieser Notierung nur eine Aufforderung zur Zweierbindung sieht), die Bindung sei ja von Bach bereits durch Bögen angezeigt (ebenda), unterstellt

Endlich lassen uns die Stimmen auch in einem recht wesentlichen Punkt im unklaren, nämlich in der Frage, wo die Singstimmen solistisch und wo sie – gegebenenfalls – chorisches zu besetzen sind. Diese Eigenschaft teilen die Dresdener Stimmen zwar mit den meisten übrigen Originalquellen Bachs; doch hat dieser Mangel an Information gerade am Beispiel der h-Moll-Messe zu zwei konträren Hypothesen der Forschung geführt:

Wilhelm Ehmann⁶ fordert unter Hinweis auf die Favoritchor-/Capellchor-Praxis der Schützzeit sowie auf Bachs „Entwurf“ vom 23. August 1730 (Dok I, Nr. 22, S. 60–64) einen Tutti-/Solo-Wechsel auch innerhalb der Chöre Bachs und exemplifiziert diese Forderung am Beispiel der h-Moll-Messe (a. a. O., S. 271–273). Demgegenüber stellt Joshua Rifkin⁷ die These auf, Bach habe seine Chöre bis auf wenige Ausnahmen nur mit einem einzigen Sänger pro Stimme besetzt, und begründet diese Annahme mit fehlenden Tutti-/Solo-Vorschriften in den Originalquellen (und zwar auch da, wo sie schwer entbehrlich sind, so beim unvermittelten Übergang von einer Solo- in eine Chorpartie) sowie wiederum mit Bachs „Entwurf“ (Bach habe die dort als „Ripienisten“ aufgeführten Sänger in Wahrheit als Instrumentisten gebraucht). Auch er exemplifiziert seine Forderung am Beispiel der h-Moll-Messe.⁸

Uns kann in diesem Zusammenhang nur die Frage beschäftigen, inwieweit die genannten Thesen angesichts des Befundes der Dresdener Stimmen für die Aufführungspraxis der h-Moll-Messe von Bedeutung sind.

Zunächst zu Ehmanns These: Das Fehlen von Solo-/Tutti-Anweisungen in den Stimmen braucht nicht gegen die Anwendung des Concerto-/Ripieno-Prinzips in der Praxis zu sprechen: Seine Verwirklichung könnte Gegenstand vorheriger Abmachungen (oder von Handzeichen?) gewesen sein, wie ja auch sicherlich manches andere (beispielsweise das Treffen der Einsätze) nicht ohne vorherige Verständigung gewährleistet war. Also etwa wie folgt: Im Kyrie I den ersten Fugenabschnitt solo, nach dem Orchesterzwischenpiel tutti. So könnte es gewesen sein, muß es aber nicht. Ehmanns Forderungen jedoch gehen weit über das hinaus, was ein Chor aus dem Gedächtnis oder auf Handzeichen hin zu leisten vermag; ja sie verlangen sogar Änderungen der Textunterlegung in den Ripienpartien.⁹ Leider übergeht Ehmann in seiner mit erheblichem wissenschaftlichem Aufwand (zumal mit Beispielen aus der Schützzeit) geführten

dem Komponisten ein Maß an Konsequenz, das dieser, wie wir gesehen haben, in der Stimmenrevision keineswegs durchweg an den Tag legt.

⁶ „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der *b-Moll-Messe* Job. Seb. Bachs, in: Musik und Kirche 30, 1960, S. 95–104, 138–147, 227–236, 255–273, 298–309 (auch als Einzeldruck erschienen).

⁷ *Bach's Chorus*, Referat auf dem Meeting der American Musicological Society in Boston/MA (USA), November 1981. Gekürzte Fassungen in: High Fidelity, September 1982, und in: The Musical Times 123, 1982, S. 747 ff.

⁸ *Johann Sebastian Bach, Mass in B Minor, BWV 232. First Recording in the Original Version*, Nonesuch 79036, 1982 (mit ausführlichem Kommentar).

⁹ Als Beispiel für viele seien folgende von Ehmann unterstellte Ripienchoreinsätze in der *Missa* genannt, die nach Ansicht des Rezensenten weder durch Handzeichen noch als Gedächtnisleistung verlässlich realisierbar sind: Kyrie I, T. 61 b, Sopr. I; T. 115 b, Sopr. II. – Gloria, T. 27 b, Alto (1 Achtel zuvor Soloeinsatz des Ten.!) ; T. 29, Ten.; T. 73, Alto.

Diskussion den Befund der Dresdener Stimmen völlig; er hätte sonst erklären müssen, warum Bach derlei komplizierte Solo-/Tutti-Wechsel trotz relativ sorgfältiger Revision der Stimmen mit keinem Federstrich angedeutet hat. Kurz: Ehmanns These, im Prinzip durchaus einleuchtend (wenn auch nicht erwiesen), scheidet angesichts der Differenziertheit des geforderten Wechsels am Quellenbefund. Oder vorsichtiger ausgedrückt: Wenn Bach an einem derart komplizierten Solo-/Tutti-Wechsel innerhalb der Chorsätze so viel gelegen gewesen wäre, wie Ehmann unterstellt, so hätte er unbedingt den Dresdener Stimmen auch Ripienstimmen beigegeben oder zumindest die vorhandenen Stimmen entsprechend bezeichnen müssen.

Leichter hat es Rifkin, sich auf den Quellenbefund zu berufen. Nicht nur das Fehlen jeglicher Anweisungen im Stimmenmaterial kommt seiner These entgegen, sondern auch dessen Mißverständlichkeit an Stellen, an denen man eigentlich einen Hinweis erwarten würde. So enthält zum Beispiel die (autographe) Tenorstimme zu Beginn des Domine Deus die Beischrift *Duetto*, die man, sofern man sich die Chöre „con ripieni“ besetzt denken will, als Anweisung zu solistischer Singstimmenbesetzung ansehen mag. Dagegen fehlt zum *Qui tollis* jegliche Beischrift: Nach dem Taktwechsel und insgesamt drei Viertelpausen fährt der Notentext kommentarlos fort ohne irgendeinen Hinweis für die Ripienisten, nunmehr mitzusingen. Nun mag man das *Qui tollis* noch mit Ehmann für einen solistisch auszuführenden Chor halten. Aber gleiches wiederholt sich beim Übergang des *Quoniam* zum *Cum Sancto Spiritu*: Die (gleichfalls autographe) Baßstimme enthält zum *Quoniam* die Beischrift *Solo*, während zu Beginn des *Cum Sancto Spiritu* keine neue Überschrift, nicht einmal ein Taktwechsel, sondern nur eine Beischrift *Vivace* einen neuen Satz ankündigt; und wiederum fragt man sich, woran wohl die Ripienisten, wenn es welche gab, gemerkt haben sollen, daß sie nun mitzusingen hatten.

Trotzdem vermögen wir auch Rifkins These nicht ohne Einwand zu folgen. Zunächst: Die Dresdener Singstimmen enthalten zwar keine Tutti-, wohl aber einige Solo- und *Duetto*-Vermerke,¹⁰ deren Ausbleiben in den Chorsätzen schon einen gewissen Hinweis für die Ripienisten zum Mitsingen bedeuten konnte. Ferner wäre aber auch umgekehrt zu fragen: Woher hätte man in Dresden erfahren sollen, daß Ripiensänger für diesmal nicht gebraucht wurden? Galt es nicht als selbstverständlich, daß diese in Chorsätzen mitzusingen hatten, wenn nichts Gegenteiliges vermerkt war? Hätte Bach hier nicht klärend eingreifen müssen? Aber selbst zu Bachs Leipziger Praxis sind Rifkin gegenüber Bedenken anzumelden: Wenn Bach seine Lage mit Hilfe seines „Entwurfs“ verbessern wollte, so durfte er diese keinesfalls besser schildern, als sie tatsächlich war. Es hätte also Bachs Absicht total widersprochen, hätte er in seiner Eingabe „Ripienisten“ als vorhanden aufgeführt, die in Wahrheit gar

¹⁰ Im einzelnen:

Christe, Sopr. I, II: keine Vermerke (Part apograph)

Laudamus te, Sopr. II: kein Vermerk (Part apograph)

Domine Deus, Sopr. I: kein Vermerk (Part apograph), Ten.: *Duetto* (autograph)

Qui sedes, Alto: *solo* (autograph)

Quoniam, Basso: *Solo* (autograph).

nicht existierten, weil sie als Instrumentisten gebraucht wurden. Hätte Bach Sonntag für Sonntag in seinen Kantatenaufführungen auf Ripienisten verzichten müssen, so hätte er diese Zwangslage in seiner Eingabe sicherlich nicht zu erwähnen versäumt. Viel eher möchten wir annehmen, daß Bach in der Regel über eine „stille Reserve“ an Instrumentisten (und Sängern) aus der Reihe seiner Privatschüler und der Leipziger Studenten verfügte, deren Ausmaß er in seiner Eingabe wohlweislich verschwieg. Wir können daher Rifkins Annahme, die im „Entwurf“ verzeichneten Ripienisten hätten de facto nicht existiert, nicht folgen und möchten bis zum Erweis des Gegenteils davon ausgehen, daß in einer Leipziger Aufführung der Missa, sofern eine solche stattgefunden hat, auch Ripiensänger mitgewirkt haben.

Die Dresdener Stimmen lassen zum Teil böse Beschädigungen erkennen (siehe zum Beispiel *Clarino 1* und die von WFB geschriebene Stimme *Violino 1*). Es ist daher sehr zu begrüßen, daß die Stimmen kürzlich einer umfangreichen Restaurierung unterzogen worden sind, die, wie Schulze mitteilt, die Faksimilierung überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Forschung schuldet darum der Sächsischen Landesbibliothek besonderen Dank für diese Edition, die innerhalb der von ihr veranstalteten Faksimilereihe „Musik der Dresdener Hofkapelle“ den unbestreitbaren Höhepunkt darstellt.

Alfred Dürr (Göttingen)

BACHIANA ET ALIA MUSICOLOGICA. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc., Bärenreiter 1983, 379 S.

Es hieße wahrhaftig Eulen nach Athen tragen, wollte man in dieser Rezension eine ausführliche Würdigung des Mannes versuchen, dessen Namen die zu besprechende Fs. trägt: Wer vermöchte besser zu beurteilen als die Leser des Bach-Jahrbuchs, was Alfred Dürr in der Bach-Forschung geleistet, was er ihr gegeben hat? Allein hier, im Bach-Jahrbuch, das vom 40. bis zum 60. Jahrgang (1953–1974) seinen Namen – neben demjenigen Werner Neumanns – als Herausgeber trug, hat er seit dem Bach-Jahr 1950 eine Vielzahl gewichtiger Beiträge veröffentlicht, darunter jene grundlegende Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ (1957), von der sein Ruf als einer der Begründer und führenden Exponenten der „neuen Bach-Forschung“ ausging. Das Bach-Jahrbuch hat denn auch 1978 eine erste „Dürr-Festschrift“ ausgerichtet; die Beiträge dieses Jahrgangs präsentieren sich als Geburtstagsgaben zu Alfred Dürrs „Sechzigstem“.

Bei sichtbar gewachsener Opulenz des Äußeren hat die 1983 erschienene Fs. mit der des Jahres 1978 ein wesentliches Moment gemeinsam, durch das sie sich wohlthuend von manchem anderen Vertreter dieser Gattung abhebt: die thematische Ausrichtung auf den Gegenstand Johann Sebastian Bach, dem die Lebensarbeit des Jubilars gegolten hat und weiter gilt. Sicher gestattete der jüngere Band in dieser Hinsicht eine größere Toleranz als ein Jahrgang des Bach-Jahrbuchs, doch sind nicht weniger als 28 der insgesamt 37 (!) Aufsätze der

Fs. auf Bach und Bach-Forschung bezogen, und die übrigen Beiträge lassen, auf diese oder jene Art, fast durchweg Verknüpfungen mit Bach oder Methoden der Bach-Forschung erkennen – so die Aufsätze über Schuberts späte Messen (Walther Dürr), über Wasserzeichen in Händel- und Mozart-Quellen (Frederick Hudson; Alan Tyson) oder über den Überlieferungsweg der Musikalien Ernst Ludwig Gerbers (Wolfgang Plath). Aus Raumgründen wird auf diese Beiträge hier nicht eingegangen; selbst die Bach-Aufsätze können verständlicherweise nur in Auswahl etwas näher beleuchtet werden.

Sieht man von der Aufführungspraxis ab, so sind durch die in der Fs. enthaltenen Beiträge praktisch alle Zweige heutiger Bach-Forschung repräsentiert, und ihre Gewichtung spiegelt zugleich gewisse allgemeine Tendenzen in der jüngeren Entwicklung des Fachgebietes wider. Dies gilt namentlich im Hinblick auf die sich abzeichnende Neuakzentuierung biographischer Forschung sowie auf das verstärkte Sich-zu-Wort-Melden der theologischen Bach-Forschung und -Deutung. Auch die Tatsache, daß die Stilforschung gegenüber der jahrzehntelang dominierenden Quellenforschung nur sehr zögernd an Boden gewonnen hat, findet bei einem Blick auf die Themenliste Bestätigung. Schließlich wird ein weiteres Mal das starke Potential der amerikanischen Bach-Forschung sichtbar.

In den Beiträgen zur Biographik geht es – auch dies kennzeichnend für einen allgemeinen Trend – nicht um zentrale Probleme des Bachschen Lebensganges, sondern primär um die Anreicherung durch Details und um die weitere Erhellung und Konturierung des Umfeldes. Gleichsam als exemplarisch in diesem Sinne, auch durch die hier praktizierte Ausweitung des Sondierungsfeldes, kann der Beitrag von Hans-Joachim Schulze gelten. Schulze gelingt es, den Widmungsträger der g-Moll-Lautensuite BWV 995 zu identifizieren, und den Schlüssel dazu liefert ihm das Durchforsten der Leipziger Literatur- und Verlagsgeschichte. Nach den vorgelegten Ergebnissen können kaum noch Zweifel darüber bestehen, daß sich hinter dem im Widmungsautograph dieses Werkes genannten „Monsieur Schouster“ der aus Danzig stammende, von 1719 an als Buchhändler und Verleger in Leipzig wirkende Jacob Schuster (gest. 1751) verbirgt. Christoph Trautmann geht einer (archivalisch derzeit nicht belegbaren) Information nach, der zufolge Bach 1747 von Potsdam aus das Stift Heiligen-grabe besucht und auf der dortigen Orgel gespielt haben soll, und stellt Mutmaßungen über mögliche Anlässe zu dieser bisher unbekannt gebliebenen (also nicht „links liegengelassenen“!) Reise Bachs an. Horst Heussner gelangt nach detaillierter Befragung der lokalen Verhältnisse am Kasseler Hofe zu der begründeten Annahme, daß der Besuch Bachs in Kassel im Jahre 1732 ohne „offizielle Mitwirkung“ des Hofes zustande gekommen und verlaufen ist. Ernest Zavorský bietet Informationen über den slowakischen Organisten Ján Francisci, der zur Ostermesse 1725 „das Glück (hatte), den berühmten Hrn. Capellmeister Bach kennen zu lernen, und aus dessen Geschicklichkeit . . . Nutzen zu ziehen“.

Eine in den 1930er Jahren veröffentlichte Meldung über Aufführungen Bachscher Kantaten durch den Leisniger Kantor Johann Melchior Stockmar (1698 bis 1747) und über „ein kollegiales und freundschaftliches Verhältnis zwischen Bach und Stockmar“ veranlaßt Werner Neumann zu einer kritischen Überprü-

fung des dieser Hypothese zugrunde liegenden Sachverhalts. Noch vor Franciscus Nagler hatte, was Neumann nicht erwähnt, Rudolf Wustmann in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ (1916) die betreffenden Kantaten-Textdrucke im Archiv der Leisniger Matthäikirche analysiert. Neumann versucht, auf dem Wege textkritischer Argumentation zu klären, ob es sich bei den zwischen 1734 und 1749 in Leisnig mehrfach aufgeführten Kantaten mit „Bachschen“ Texten tatsächlich, wie aufgrund der allein überlieferten Textdrucke geschlossen worden war, um Bachsche Kompositionen gehandelt haben könnte (BWV 18, 24, 28, 54, 59, 61, 166). Er möchte eine Identität der Leisniger Kantaten „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende“, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“, „Wo gehest du hin“ mit den entsprechenden Bachschen Werken ausschließen; daß solche sich unter den übrigen Kantaten befunden haben könnten, „läßt sich nicht völlig ausschließen, würde aber jedenfalls einer Beweisspflicht unterliegen“.

Mit einem Detailproblem der Bach-Ikonographie beschäftigt sich Martin Staehelin; der Autor kann glaubhaft machen, daß es sich bei der durch den damaligen Besitzer Friedrich Edwin Bormann 1895 erstmals bekannt gewordenen Porträtzeichnung Bachs (Dok IV, B 42) um eine „einigermaßen dilettantische . . . Nachzeichnung nach einem der Haußmannschen Bach-Porträts“ vermutlich vom Ende des 18. Jahrhunderts handelt.

Höchst unterschiedlich in thematischem Profil und methodischer Anlage sind die sechs Beiträge des Bandes zur Bach-Quellenforschung – jenem Arbeitsgebiet, das als die Domäne des Jubilars gelten darf. Gerhard Herz vermittelt einen Gesamtüberblick über die in den USA befindlichen Bach-Quellen und zeichnet deren Überlieferungsweg in einigen wichtigen Positionen nach. Dietrich Kilian führt den Nachweis, daß die Niederschrift der in deutscher Orgeltabulatur ohne Autornamen notierten „Fantasia / ex C dis. / adagio.“ (BWV deest) im Andreas-Bach-Buch von der Hand Bachs stammt, der damit auch als der Komponist dieses Stückes anzusehen ist. Generell gelangt Kilian zu der Auffassung, daß Bach sich „in seinen frühen Jahren der Tabulaturschrift viel öfter als überliefert bedient zu haben“ scheint. Yoshitake Kobayashi kann den Schreiber zweier in der Sammlung Lowell Mason überlieferter Sammelbände mit Tastenmusik (deren einer den Possessorenvermerk „Johann Günther Bach“ enthält) als den Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673 bis 1727) identifizieren, wodurch beispielsweise die Zuweisung von BWV 895 an J. S. Bach erhärtet wird. Wisso Weiß beleuchtet Goethes Beziehungen zu Bachs Musik und beschreibt aus der Sicht des Papierforschers sechs in Goethes Musikaliensammlung überlieferte Handschriften mit Kompositionen Bachs, deren eine, enthaltend die Inventionen Nr. 1, 2 und 9–14, „noch zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs entstanden“ sein könnte. Für Robert L. Marshall ergeben sich aus der kritischen Prüfung der Quellen zur Kantate BWV 102 schwerwiegende Verdachtsmomente gegen Wilhelm Rust: Nahezu alle Indizien sprechen nach Ansicht Marshalls dafür, daß Rust nicht nur in einer um 1760 entstandenen Stimmenabschrift, sondern auch im Partiturotograph eigenmächtig Bögen hinzugefügt beziehungsweise originale Bögen verändert hat.

In fesselnder Argumentation und mit spürbarem Engagement setzt Klaus Hofmann sich mit dem Echtheitsproblem der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle

Welt“ BWV Anh. 160 auseinander. Auf dem Wege umfassender quellenkritischer Analyse (mit der Partiturabschrift Johann Christoph Altnicks als Hauptzeugen) gelingt es ihm zu zeigen, „daß die Überlieferung . . . deutlich auf Bach und seinen Leipziger Wirkungskreis weist . . .“ Hofmanns durch stilanalytische Erkenntnisse eindrucksvoll untermauertes Fazit: Der erste Satz des seit Spittas Verdikt „im Abseits“ stehenden, zu den „Stiefkindern der Bach-Forschung“ gehörenden Werkes ist „eine Bachsche Bearbeitung eines Telemannschen Originals“; bei dem auf ein Bachsches Original (den Choralchor „Nun lob, mein Seel, den Herren“ aus BWV 28) zurückgehenden zweiten Satz „bestätigt sich . . . die volle Authentizität im unverkennbar Bachschen Zugriff des Bearbeiters“; lediglich für den dritten Satz, die Bearbeitung einer von Telemann stammenden Vorlage, ergeben sich „nicht völlig befriedigende Erkenntnisse“ hinsichtlich der Person des Bearbeiters. Eine von Hofmann besorgte Ausgabe der Motette liegt seit 1978 im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart vor.

Neue Fragestellungen von seiten der jüngeren theologischen Bach-Forschung prägen mehrere Beiträge, unter den drei Aufsätzen, die der Untersuchung von Kantatentexten gewidmet sind (Elke Axmacher, Ulrich Meyer, Günther Stiller), vornehmlich denjenigen Elke Axmachers. Dieser beschäftigt sich mit der poetologischen und theologischen Bestimmung der Texte zu Bachs Choralkantaten, die „ungeachtet ihrer Vorlagenbindung“ zur „auslegenden geistlichen Dichtung“ der Zeit gehören. Die Analyse ausgewählter Texte (BWV 7, 180) macht deutlich, daß die Umdichtungen der Choralstrophen „Wert auf klare und korrekte Entfaltung theologischer Gedanken legen“, wobei „die Abschwächung oder Tilgung mystischer Gedanken und Formeln der Liedvorlage“ als charakteristisch erkannt wird. Das theologische Profil der Texte legt es, so Elke Axmacher, nahe, „den (oder die) Verfasser der Choralkantaten unter den Geistlichen in Bachs Umgebung zu suchen“.

Lothar und Renate Steiger geht es in einem „Beitrag zur theologischen Auslegung der ‚Matthäus-Passion‘“ um den Nachweis, daß die doppelhörige Anlage der Passion theologisch motiviert ist, „mit der dialogischen Struktur einiger Sätze ihres Librettos zusammenhängt“. In diesen Sätzen (1, 19 und 20, 27; 30, 59 und 60, 67), „die Picander der Tochter Zion und den Gläubigen in den Mund legt“, erblicken die Verfasser „das Grundgerüst für den Aufbau des Werkes und damit eine wesentliche Verstehenshilfe“. Auf ein der theologischen Bach-Forschung benachbartes Gebiet führt der Beitrag Walter Blankenburgs, der sich mit dem evangelischen Kirchenlied zur Zeit Bachs beschäftigt. Blankenburg erkennt in der „isometrischen Gemeindeliedweise“ einerseits und in dem „kunstvollen Typus des Andachtsliedes“, der solistischen „Aria“, andererseits die beiden polaren Gattungen im evangelischen Kirchenlied der Bach-Zeit und fragt nach dem Verhältnis Bachs zu diesen „extremen Bereichen, die aber doch aus dem gemeinsamen Willen zur Ausdruckhaftigkeit hervorgegangen sind“. Möglichkeiten der „Interpretation des Bachschen Vokalschaffens in der gegenwärtigen liturgischen Praxis“ werden von Joachim Stalman diskutiert. Beide Beiträge des Bandes über Themen zur Geschichte der Bach-Pflege und des Bach-Verständnisses behandeln die Bach-Tradition außerhalb des deutschen Raumes. Alfred Mann gibt einen bemerkenswerten Einblick in die nunmehr

ein-hundert-jährige Geschichte der Bach-Pflege in Bethlehem/Pennsylvania, dem Ort der amerikanischen Erstaufführung der Johannes-Passion (1888) und einer bis ins Jahr 1900 zurückreichenden Tradition jährlich stattfindender, vom „Bach-Choir of Bethlehem“ getragener Bach-Feste. Zu den gewichtigsten Beiträgen der Festschrift gehört gewiß derjenige Luigi Ferdinando Tagliavini: eine überaus materialreiche, mit großer Akribie erarbeitete Darstellung über die Verbreitung, Pflege und Beurteilung Bachscher Musik während des 18. und 19. Jahrhunderts in Italien – eine Art Gegenstück also zu dem von Otto Biba vorgelegten Aufsatz über die Bach-Pflege in Wien (in: *Mundus organorum*, Fs. Walter Supper, 1978). Besonderes Interesse verdienen dabei Tagliavinis Hinweise auf die Bach-Beziehungen Padre Martinis sowie die neuen Ermittlungen über entsprechende Aktivitäten der in Bologna wirkenden Musiker beziehungsweise Gelehrten Pater Stanislaio Mattei und Gaetano Gaspari, welcher letzterer beispielsweise von Fortunato Santini („der ein leidenschaftlicher Bach-Verlehrer war“) Kompositionen „del sommo Maestro Jo Sebastiano Bach“ erhielt. Der Aufsatz enthält Faksimilebeigaben (darunter eine Abschrift der b-Moll-Fuge BWV 867/2 von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs aus dem Besitz Padre Martinis) und auch eine Aufstellung der Bachschen Werke, die sich im Besitz von Padre Martini befanden, mit detaillierten Angaben über die heutigen Fundorte der betreffenden Handschriften und Drucke.

Eine Reihe von Beiträgen befaßt sich auf diese oder jene Weise mit bestimmten übergreifenden Fragen zur Persönlichkeit, zum Werk und zur historischen Standortbestimmung Bachs, ohne daß sie sich zu festen thematischen Gruppen zusammenfügen würden. Werner Felix formuliert Gedanken und Aufgabenstellungen zu einigen grundlegenden Aspekten des Problemkreises „Leipziger Wirken und Nachwirken“; Georg von Dadelsen gibt „Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren“; Walter Gerstenberg reflektiert über „die unvergleichliche Bedeutung des protestantischen Kirchenliedes“ innerhalb der Bachschen Kantate, die man – so seine Formulierung – ihrer „Idee“ nach „geradezu eine universale Choral-Phantasie nennen“ könnte. William H. Scheide nennt seinen Beitrag, der um grundsätzliche Fragen des Persönlichkeitsbildes und der Lebensgestaltung des Komponisten kreist: „Bach Versus Bach – Mühlhausen Dismissal Request Versus Erdmann Letter“. Ausgehend von der Prämisse, in der Mühlhäuser Formulierung vom „Endzweck, nemlich einer regulirten kirchen music“ manifestiere sich Bachs Wille „to become a church musician“, wird der Lebensgang, werden wichtige spätere Dokumente Bachs (insbesondere der Erdmann-Brief) im Hinblick auf die „reliability“ jener Aussage des jungen Bach befragt. Ungeachtet mancher bedenkenswerten Beobachtungen und Feststellungen im einzelnen fordert Scheides Ansatz im ganzen zu kritischen Einwänden heraus – nicht zuletzt wegen der historisch nicht zu rechtfertigenden, gleichsam grundsätzlichen Trennung von kirchlicher und weltlicher Musikübung und wegen des einem damaligen Künstler zu Unrecht unterstellten Selbstverständnisses als (Nur-)Kirchenmusiker. Die von Ulrich Siegele 1978 (Fs. Georg von Dadelsen) gegebene Deutung des Begriffs „regulirte kirchen music“ („ein Aufführungsapparat, der aus ausgebildeten, geübten, eiqens zu diesem Zweck beschäftigten, also aus Berufsmusikern besteht“) bleibt ganz außerhalb der Diskussion.

In einem Beitrag zur Bach-Analyse greift Paul Brainard das auf dem Marburger Bachfest-Symposium 1978 so auffallend ins Blickfeld gerückte Problem „vokal-instrumental“ aus differenzierter Sicht – allerdings ohne Bezugnahme auf die dort von Hans Größ und Reinhard Szeskus vorgetragene Ergebnisse – neu auf. Als Korrektiv zu Werner Neumanns These von der „Dominanz des Instrumentalparts“ und der „Dependenz des Vokalparts“ erscheint Brainard „a more comprehensive view“ notwendig – ein (von ihm selbst überzeugend praktiziertes) analytisches Vorgehen, das jenes übergreifende Moment der Bachschen Kompositionsweise im Blick behält, „in which the subtle interplay of musical and textual concerns transcends the vocal/instrumental dichotomy“.

Als einer der herausragenden Beiträge des Bandes darf derjenige Christoph Wolffs gelten („Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositours“). Einen „Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik“ nennt Wolff seinen mit einem Zitat aus Birnbaums Verteidigungsschrift von 1739 überschriebenen Aufsatz, der nach den „entscheidenden Parametern“ der schon von den Zeitgenossen in ihrer „Andersartigkeit und Unvergleichlichkeit“ erkannten kompositorischen Leistung Bachs fragt. Eine Schlüsselposition in diesem Fragenkreis stellt für Wolff der – aus Formulierungen der Birnbaum-Schriften und des Nekrologs abgeleitete – „Vollkommenheits“- und „Absolutheitsanspruch“ der Bachschen Musik dar, der seinerseits die Erklärung bietet für die umfassende Bedeutung eines „Elaborationsprinzips“ bei Bach. In enger konzeptioneller Verknüpfung mit diesem Prinzip, das als „eine der wesentlichen und gattungsunabhängigen Konstanten der Bachschen Kompositionskunst und seines Personalstiles“ erkannt wird, sieht Wolff nicht nur den Variationsgedanken, sondern auch „Revision und Korrektur“, Bearbeitungs- und Parodiepraxis – „Parodie als Variation verstanden, d. h. als Elaboration der unausgeschöpften immanenten musikalischen Potenz“. Ein bemerkenswerter und imponierender Versuch, zu einem tieferen Erfassen der künstlerischen Eigenart und Sonderstellung Bachs sowie grundlegender Prinzipien seiner Schaffenshaltung und Kompositionsweise vorzudringen.

Die Beziehungen zwischen Haydn und Bach untersucht Georg Feder in einem Beitrag, der ein reichhaltiges, „gewöhnlich nicht sonderlich beachtetes“ Fakten- und Beobachtungsmaterial über Verbindungslinien zwischen beiden Meistern bietet, im ganzen aber doch zu sehr in Äußerem verhaftet bleibt, als daß es in vollem Umfange gelänge, die „scheinbar disparaten Phänomene“ wirklich „in den Blick“ zu bekommen. Man vermißt ein intensiveres Eingehen auf solche zentralen – bestimmte Grundelemente der Kompositionsweise betreffende – Fragestellungen, wie Heinrich Bessler („Bach als Wegbereiter“, 1953) sie mit Blick auf Bachs, wesentlich über Carl Philipp Emanuel vermitteltes, Einwirken auf den klassischen Instrumentalstil Haydns aufgeworfen hat. Lothar Hoffmann-Erbrecht versucht eine Systematisierung der musikalischen „Zeichensprache“ durch die „Einteilung in Urentsprechung, rhetorische Figur, Allegorie und Symbol“; innerhalb der „Gruppe der mit einer rhetorischen Figur kombinierten Symbole“ bietet er eine überzeugende Deutung des von Bach mit „Symbolum“ bezeichneten Doppelkanons BWV 1077 (nicht 1074, wie im Beitrag zu lesen).

Eine den Band beschließende, von Hans Bergmann zusammengestellte Bibliographie der Veröffentlichungen von Alfred Dürr (in der das Fehlen des Aufsatzes „Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten“, Bach-Studien 6, Leipzig 1981, auffällt) vermittelt auf ihre Art ein Bild von der überragenden und bewunderungswürdigen Leistung des Jubilars.

Karl Heller (Rostock)

M Hans Raupach, *Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente*, München [jetzt: Iserlohn], Karthause Verlag 1983, 119 S., 3 Bildtafeln.

Mit dieser ausführlichen und aufwendigen Dokumentation greift der Autor, von Hause aus Jurist und Sozialhistoriker, jedoch nach eigener Angabe mit Bachs Musik ebenso vertraut wie mit der Porträtkunst seiner Zeit, ein Thema wieder auf, dem er im Jubiläumsjahr 1950 eine schlichtere Publikation mit beinahe dem gleichen Titel gewidmet hatte: *Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs. Eine Erstveröffentlichung mit Erläuterungen*, Wolfenbüttel, Mösele, 23 S. und Bildtafeln. Anlaß für die erneute Beschäftigung mit Elias Gottlob Haußmanns Bach-Porträt von 1748 (im folgenden: H. 1748) ist nicht zuletzt die Enttäuschung darüber, daß trotz aller Bemühungen Raupachs in vielen neueren Publikationen und besonders in Dok IV „dem Haußmann 1748 ein verwunderlich geringes Maß an Respekt entgegengebracht“ wird. Daß Dok IV, „dieses für jede absehbare Zeit maßgebende Bach-Bildwerk“ den „in den Bild-erläuterungen als authentisch, wohlhalten und aussagekräftig beschriebenen Haußmann 1748 ... in die Reihe späterer Kopien in schwarz-weißem Kleinformat versetzt“ (S. 12 f.), wundert freilich nicht nur Raupach. Wenn dieser dahinter allerdings institutionelle Haltungen oder gar politische Motive vermutet, eine Mitschuld bei der Neuen Bachgesellschaft und anderwärts sucht, so irrt er sich; hier handelt es sich zweifelsfrei um die persönliche Entscheidung eines Autors, die zu respektieren ist, auch wenn man ihre Konsequenz – eine „unzulängliche, ja herabsetzende Optik“ – bedauern mag. Doch wie steht es mit Raupachs eigener Haltung? „Die hier dokumentierte Anerkennung des Bildnisses [gemeint ist H. 1748] durch die Forschung und letztlich seine malerische Qualität setzen alle sonst als Bach angebotenen Porträts außer Geltung“, heißt es auf der Einbandrückseite bei Raupach. Schließt diese apodiktische Verdammung auch das Leipziger Haußmann-Bildnis von 1746 (im folgenden: H. 1746) ein? Das wäre wohl ebenfalls eine „unzulängliche, ja herabsetzende Optik“. Raupachs Studie, in deren elegischem Grundton das Bedauern über den vermeintlich geringen Erfolg jahrzehntelangen Einsatzes fast ständig mitschwingt, kreist überwiegend um zwei Brennpunkte: die Anerkennung von H. 1748 als echtes und notabene selbständiges Bach-Porträt und die Abwanderung dieses hochkarätigen Kunstwerkes aus der Heimat des Komponisten. Um mit dem letztgenannten Punkt zu beginnen: auch in derlei Hinsicht läßt sich das Rad der Geschichte nicht zurückdrehen. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß der Besitzer des Porträts Walter E. Jenke (1905–1961), der „1936

aus Schlesien nach England ausgewandert war, weil er die Diskriminierung wegen einer jüdischen Großmutter nicht ertrug“ (S. 18), das Gemälde 1953 nach den USA verkaufte und es gerade in eine Stadt gelangte, in der bis zur Niederschlagung des Hitler-Regimes Geistesgrößen wie Albert Einstein, Hermann Broch und Thomas Mann dauernd oder zeitweilig Aufnahme gefunden hatten: Princeton/N. J.

Was die von Raupach erstrebte „Anerkennung von H. 1748“ betrifft, um die sich vor allem Friedrich Smend verdient gemacht hat, so gibt es keinen ernst zu nehmenden Grund, an der Echtheit des Porträts zu zweifeln. Die Ressentiments einiger Verleger, das unerklärliche Verhalten mancher Forscher (das betrifft vor allem die unglückliche Publikation Heinrich Besslers *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1956, das sicherlich problematischste Opus des renommierten Mittelalterspezialisten), das zähe Festhalten vieler Illustratoren an „etablierten“ Bildnissen, auch wenn diese um keinen Preis Bach darstellen können, sie berühren nicht die Substanz von H. 1748. Insofern ist Raupachs gelegentliche Apologetik auch überflüssig. Der wichtigstuerischen Aufforderung mancher Kritiker nach Aufdeckung der Originalsignatur von H. 1748 vermag der Rezensent nicht beizustimmen; vielmehr ist der Besitzer in seiner Besorgnis um die Unversehrtheit des Bildes zu bestärken. Der geringe Erkenntnisgewinn wiegt nicht das Risiko einer möglichen Beschädigung durch restauratorische Eingriffe auf. Im übrigen trug auch H. 1746 längere Zeit eine von jüngerer Hand wiederholte Signatur auf seiner Rückseite (vgl. BJ 1914, S. 7, 32); die Freilegung der originalen Signatur im Jahre 1913 erbrachte Gewißheit, aber keine zusätzlichen Informationen.

Raupachs Annahme, daß mit Werner Neumanns Essay „Hauptprobleme der Bach-Ikonographie“ (in Dok IV) eine abschließende Darstellung des Wissensstandes gegeben sei, bleibt gleichfalls problematisch. Dies gilt auch hinsichtlich der von Raupach und Smend entwickelten, von Neumann weiter präzisierten Hypothesen über die Besitzerfolge von H. 1748. Die Diskussion hierüber kann keinesfalls als beendet gelten.

Nach dem gegenwärtigen Konsens wären Vorbesitzer von H. 1748 Bachs zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) sowie der letzte Bach-Schüler Johann Christian Kittel (1732–1809) gewesen. Für die Zuschreibung an den Bach-Sohn werden die inhaltliche Übereinstimmung zwischen der Signierung von H. 1748 und den entsprechenden Angaben im Nachlaßverzeichnis von 1790 (im folgenden: NV) sowie die weitgehende Identität der Maße ($76,3 \times 62,8$ cm bei H. 1748, $76,4 \times 62,1$ cm bei Umrechnung der Angaben im NV) angeführt. Entsprechendes gilt für den angeblich erstmals in Dok IV hierfür herangezogenen Auktionskatalog der Sammlung Kittel (Erfurt 1809; den Passus über das Bach-Porträt gab bereits Albert Dreetz in seiner Kittel-Biographie von 1932 wieder). Die Umrechnung der Maße ergibt hier freilich $73,2 \times 62,8$ cm; akzeptiert man eine derartige Toleranz (in der Höhe mehr als 3 cm), dann müßte von Rechts wegen auch H. 1746 ($79,5 \times 63,5$ cm) dem NV zuzuordnen sein.

Dies ist nicht die einzige Ungereimtheit hierbei. Ein neuerdings als Reprint vorliegendes Exemplar des NV (vgl. die Rezension im BJ 1983, S. 125 ff.) verät die Preise, die die Erben des „Hamburger Bach“ für dessen Bildbesitz erzielten oder zu erzielen hofften. Zu den wenigen Ölbildern, für die der höchste

Preis von 30 Mark gefordert wurde, gehört dasjenige Johann Sebastian Bachs. Daß Kittel, der gegen Ende seines Lebens in erheblichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten steckte, sich eine solche Erwerbung leisten konnte, erscheint zumindest zweifelhaft.

Glaubhafter ist da schon die Mitteilung Ernst Ludwig Gerbers in seinem Neuen Tonkünstler-Lexikon (Bd. 4, 1814), Kittel habe sein Bach-Bild 1798 aus Langensalza erhalten. Hier ließe sich an einen Ankauf mit weit geringerem Aufwand denken, vielleicht auch ein Geschenk, etwa anlässlich eines 1798 von Kittel in Erfurt veranstalteten Orgelkonzerts, bei dem mehrere hochgestellte Personen unter den Zuhörern waren. Sollte außerdem Gerbers Vermutung zutreffen, das Bild stamme aus dem Nachlaß der letzten Herzogin von Sachsen-Weißenfels (es handelt sich um die 1775 verstorbene Friderike, die 1738 Johann Adolph II. von Sachsen-Weißenfels geheiratet hatte und seit 1746 verwitwet war), so ließe sich an einen Auftraggeber aus diesem Herrscherhause denken. Vielleicht war es die kunstsinnige Johanna Magdalena von Sachsen-Weißenfels (1708–1760, Tochter des Herzogs Johann Georg), die nach kurzer Ehe mit dem Herzog von Kurland seit 1737 als Witwe in Leipzig lebte und insofern dem Umkreis Bachs zuzurechnen ist, als sie als Gönnerin des Bach-Schülers Johann Friedrich Doles dessen Anstellungen in Freiberg (1744) und Leipzig gefördert hat (Dok III, Nr. 1004).

Daß in Gerbers ikonographische Angaben sich auch Irrtümer eingeschlichen haben (Verwechslung von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, möglicherweise aber bedingt durch unvollständige Angaben seiner Informanten), kann die Glaubwürdigkeit seiner Notiz über Kittels Bach-Porträt keineswegs völlig außer Kraft setzen. Von Gerbers Wirkungsort Sondershausen nach Erfurt beträgt die Entfernung wenig mehr als 60 km, diejenige nach Langensalza kaum 40 km. Liegt es wirklich nahe anzunehmen, daß seine präzise Angabe „1798 aus Langensalza“ gegenstandslos sei?

Gerbers Beschäftigung mit Musikerporträts reicht weit zurück und bildet den Ausgangspunkt für die Erarbeitung seiner beiden Personallexika von 1790 bis 1792 und 1812–1814. Er besaß sowohl das NV von 1790 als auch den Katalog der Sammlung Kittel von 1809. Im letzteren dürfte er die wenigen Porträts kaum unbeachtet gelassen haben; gleichwohl vermerkt er nichts über eine mögliche Identität des „Hamburger“ und des „Erfurter“ Bach-Bildnisses. Dafür erwähnt er Kittels Wunsch, das Bach-Porträt möge nach seinem Tode an der Orgel der Predigerkirche aufgehängt werden. Dem scheint die Katalognotiz von 1809 zu widersprechen, doch gibt es bisher keinen Beweis, daß das Bild damals wirklich verkauft worden ist. Dagegen erhielten Carl Seffner und Wilhelm His 1895 in Erfurt die Auskunft, das Bild habe „nach Kittel's Tod noch eine Zeit lang an der Orgel in der Kirche gehangen. Als dann aber während der napoleonischen Kriegszeit die Kirche zum Lazareth umgewandelt wurde, ist das Bild mit mehreren anderen werthvollen Bildern abhanden gekommen“ (His in: *Abhandlungen der math.-phys. Classe der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Bd. 22, 1895, S. 411). Nach Mitteilung des Kantors der Predigerkirche August Zink hatte dessen Bruder Georg Eduard Zink „noch aus dem Munde von Fischer öfters die Bemerkung gehört, dass Bach's Bild über dem Spiegel der Orgel gehangen habe“ (ebenda, S. 411 f.). Der 1894 verstor-

bene Georg Eduard Zink war der dritte Amtsnachfolger Kittels an der Orgel der Predigerkirche; sein Informant war Kittels Schüler und Nachfolger Michael Gotthard Fischer (1773–1829).

Angesichts dessen kann die angenommene Überlieferung von H. 1748 über Carl Philipp Emanuel Bach und dessen Erben (bis etwa 1797) – Kittel (etwa 1798–1809) – Auktion 1809 – (unbekannter Zwischenbesitzer) – Vorfahren Walter E. Jenkes keineswegs als sicher oder auch nur wahrscheinlich gelten. Zumindest scheint das Bach-Bild Kittels hier zu Unrecht einbezogen zu sein.

Was nun die Entstehung der Porträts H. 1746 und H. 1748 betrifft, so sind hier keineswegs auch nur die wichtigsten Fragen endgültig beantwortet. H. 1746 wird seit Carl Ferdinand Becker (1841) mit der Mizlerschen Societät in Verbindung gebracht. Das Bild ist eindeutig mit 1746 signiert, Bachs Eintritt in die Societät erfolgte jedoch nicht vor Ende Juni 1747 und offenbar erst nach mehrfachem Drängen Mizlers. Sollte Bach nichts Besseres zu tun gehabt haben, als für eine Gesellschaft, in die er nach dem Verfahren „halb zog sie ihn, halb sank er hin“ geriet, Monate vor dem Eintritt ein kostspieliges Porträt malen zu lassen? Und wohin wäre dieses dann gekommen? Nach Końskie in Polen, wo Mizler seit Jahren ansässig war und von wo aus er die Geschicke der Societät zu lenken versuchte?

Wenn der Kanon BWV 1076 bei H. 1746 und H. 1748 erscheint – bei H. 1746 wahrscheinlich, bei H. 1748 mit Sicherheit als getreue Wiedergabe des originalen Einblattdruckes –, so besagt auch das nicht viel. Jedenfalls ist nicht zu beweisen, daß dieser Druck eigens für die Societät hergestellt worden wäre, und seit der Auffindung von Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen mit dem Nachtrag der 14 Kanons BWV 1087 hat die ohnehin geringe Wahrscheinlichkeit noch weiter abgenommen. Sicher ist dagegen, daß Bach diesen Kanon – wie zwanzig Jahre zuvor den Kanon für Hudemann – bei passender Gelegenheit Interessenten zur Verfügung stellte, diesmal also einem der umlaufenden Pakete der Societät beifügte. Das aber war erst im Herbst 1747 und bedeutet nichts hinsichtlich der Entstehung von H. 1746.

Sollte H. 1748 mutatis mutandis als Replik von H. 1746 gelten, so müßte angenommen werden, daß H. 1746 oder ein anderes, hiervon abgeleitetes Porträt im Jahre 1748 als Vorlage noch (oder wieder) in Leipzig zur Verfügung stand. Oder sollte ein Skizzenbuch des Malers Haußmann als mater zu postulieren sein?

Einige Überlegungen verdient noch die rückseitige Beschriftung von H. 1748: „H(err) *Johann Sebastian Bach. C(apellae) M(agister) / Dir: Mus: Lips: / Haussmann pinx: Lips: 1748.*“ Was hieran auffällt – auch im Vergleich zu H. 1746 –, ist weniger die immer wieder monierte Abweichung in Haußmanns Namenszug („EGHaußmann“ müßte es heißen, doch sind Leseschwierigkeiten des Übertragenden denkbar) als vielmehr die große Ausführlichkeit und gleichsam offizielle Titulatur. So etwas deutet kaum auf einen Familienbesitz, eher auf einen auswärtigen Besteller. Doch wer käme hierfür in Frage?

Spätestens 1772 müßte H. 1748 dann trotz allem im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs gewesen sein, 1772 Liszewsky für sein Porträt, 1774 Kütner für seinen mißglückten Kupferstich und 1791 Johann Marcus David für eine Kopie zur Verfügung gestanden haben. Ungereimtheiten freilich auch hier: 1772 und

1790 ist ein Ölporträt im Besitz des „Hamburger Bach“ bezeugt, 1774 und 1775 behauptet dieser gegenüber Johann Nikolaus Forkel in Göttingen, er habe (nur) ein Pastell, das nicht verleiher sei. Johann Marcus Davids Kopie – seit 1945 verschollen, aber ehemals von Conrad Freyse „mehrmals in Berlin überprüft“ – soll (nach BJ 1917, S. 176) die Aufschrift getragen haben „copirt nach Haußmann 1746“. Sollte der „Hamburger Bach“ einen zweiten – nicht erhaltenen – H. 1746 besessen haben? Oder hieß es auf der David-Kopie „1748“ und eine übereifrige BJ-Redaktion machte 1746 daraus, weil man 1917 nichts von einem H. 1748 wußte, dafür um so mehr über die kurz zuvor aufgedeckte originale Signatur von H. 1746? Erklärt sich so die falsche Unterschrift („nach Haußmann kopiert von J. M. David 1746“) der Bildbeigabe im BJ 1917?

Angesichts solcher und ähnlicher Fragen läßt sich ein Ende der Bach-Bildnisforschung noch keineswegs absehen. Sicherlich wird die künftige Arbeit sich auf H. 1746 und H. 1748 zu konzentrieren haben. Hilfreich wäre es, bliebe sie von „Echtheitsbeweisen“ für die satzsam bekannte Galerie von Pseudoporträts verschont. Conrad Freyse, dessen Arbeit *Bachs Antlitz. Betrachtungen und Erkenntnisse zur Bach-Ikonographie*, Eisenach 1964, Raupach merkwürdigerweise unerwähnt läßt (es handelt sich um eine Mitgliedsgabe der Neuen Bachgesellschaft), hat hier dankenswerterweise schon weithin reinen Tisch gemacht und sich nur – pro domo sprechend – nicht entschließen können, auch das sogenannte Ihle-Porträt entsprechend zu qualifizieren.

Die Echtheit von H. 1746 und H. 1748 kann nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand nicht mehr zur Diskussion stehen. Zu klären bleiben hauptsächlich, wie anzudeuten versucht wurde, Fragen der Entstehung und Überlieferung. Den Rang der Erstschöpfung wird man H. 1746 schwerlich streitig machen können; daß er den Erhaltungszustand und die restaurierungsbedingten Substanzverluste aufzuwiegen vermag, ist allerdings nicht anzunehmen. Bei H. 1748 mögen Übervorsichtige weiterhin leise Echtheitszweifel hegen – dem Porträt selbst kann das wenig anhaben. Wer, wie der Rezensent, einmal das Glück gehabt hat, Stunden vor diesem Gemälde zubringen zu dürfen (Rezensent dankt dies der Gastfreundschaft des jetzigen Besitzers, Herrn William H. Scheide), wird den Eindruck nie vergessen können. Keiner Reproduktion dürfte es so recht gelingen, den Glanz und die Ausstrahlung dieses Originals wiederzugeben.

Die Bach-Freunde in aller Welt können sich glücklich schätzen, daß es zwei bedeutende Bildnisse des Thomaskantors gibt: H. 1746, das ältere, seit beinahe zwei Jahrhunderten bekannte, das die Last seiner Jahre sichtlich mit sich trägt; und H. 1748, das wenig jüngere, durch glückliche Umstände wiederentdeckte und nach mancherlei Fährnissen aus Europa abgewanderte, das uns Bachs Antlitz so lebensvoll und frisch zeigt, als wäre es erst gestern entstanden.

Raupachs „Verlangen nach einem der Musik Bachs adäquaten Bildnis“ (S. 14) war die hauptsächlichliche Triebkraft für seine vieljährige Beschäftigung mit H. 1748. Seine neue Publikation ist ungeachtet mancher Widersprüchlichkeit und trotz der leider großen Zahl von Druckfehlern eine kennenswerte zeitgeschichtliche Dokumentation.

Die Frage bleibt offen, ob ein großer Komponist in jedem Fall eine stattliche

Erscheinung zu sein habe. Für Alfred Einstein (1880–1952) war dies allerdings keine Frage; seine Besprechung des *Bach Reader* (Arthur Mendel und Hans Theodor David, New York 1945) in der mit einem damals als echt geltenden, inzwischen als Fälschung erwiesenen angeblichen Bach-Porträt Haußmanns aus dem Jahre 1723 geschmückten Erstausgabe zieht sich so aus der Affäre: „Das Bild mag von Haussmann sein, aber es ist nicht Bach. Und wenn er es sein sollte, so wünschte man, daß er nicht so ausgesehen haben möchte wie dieser vergnügliche, pffiffig dreinschauende Sachse.“

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, beschrieben von Ortrun Landmann, Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1983, 156, (36) S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 4.)

Für die Bach-Forschung standen bereits die Vorarbeiten für diesen Katalog unter einem günstigen Stern: Von der Verfasserin auf eine ihr aufgefallene Handschrift des Dresdener Kapellarchivs hingewiesen, konnte der Rezensent den Stimmensatz *Mus. 2392-O-35a* (olim *Mus. c. Cx 645*) mit einem G-Dur-Konzert Telemanns für zwei Violinen und Streicher als frühes Bach-Autograph identifizieren und über diesen Fund alsbald den Teilnehmern der Magdeburger Telemann-Konferenz vom März 1981 berichten (eine ausführliche Darstellung erfolgt im 1984 erscheinenden Konferenzbericht). Wenig später gelang eine zweite Entdeckung: Eine Telemann-Kantate unbekannter Bestimmung, beginnend mit einem motettischen Satz über Psalm 97,1 („Der Herr ist König“), erwies sich nach Wasserzeichen (Halbmond, vgl. Dürr Chr, S. 126 ff.) und Schreibern (Johann Christian Köpping, Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner und Johann Sebastian Bach) als aus Bachs Leipziger Notenmaterial stammend. Über Zeitpunkt und Anlaß der vielleicht 1724 anzusetzenden Aufführung – in Frage kommen wohl Ratswahl oder Reformationsfest – und den Umfang von Bachs Eingriffen in die musikalische Substanz ist das letzte Wort allerdings noch nicht gesprochen; eine eingehende Untersuchung der merkwürdigen Quelle (*Mus. 2392-E-612*, olim *T. 52*) behält der Rezensent sich vor.

Die letztgenannte Handschrift stammt aus dem zweiten großen Bestand, den dieser Katalog erschließt: den Telemann-Handschriften der ehemaligen Fürstenschule Grimma, die sich als Depositum in der Sächsischen Landesbibliothek befinden. Erworben wurde die genannte Kantate neben vielen anderen Vokalwerken ehemals durch den 1752 bis 1768 in Grimma wirkenden Kantor Johann Samuel Siebold (1719 oder 1720 bis 1786), der 1733 Alumne der Thomaschule Leipzig geworden war und vor seinem Amtsantritt in Grimma als Kantor in Elsterwerda und dann in Großenhain wirkte. Nach Angabe eines im Katalog mehrfach zitierten Aktenstückes im Staatsarchiv Dresden (*Fürstenschule Grimma Nr. 842*), auf das vor geraumer Zeit schon Wolfram Steude (Dresden) aufmerksam gemacht hatte, gehörte zu Siebolds Ankäufen neben

gesondert verzeichneten Werken von Telemann, Hasse und Görner unter weiteren „Kirchenstücken von guten und unterschiedenen Meistern“ auch „I. Erwünschtes Freudenlicht, Bach. 2. Flaut. 2. Violin. Viola, Continuo. C. A. T. B.“ Eine entsprechende Abschrift liegt zwar nicht mehr vor, doch handelte es sich hier ohne Zweifel um eine bisher unbekannte Quelle zu Bachs Kantate 184. Ebenda als Nr. 17 verzeichnet ist eine Kantate „Raset und brauset, ihr heftigen Winde“ „di Doles“. Sie deutet mit ihrem Textincipit auf Picanders Kantatenjahrgang von 1728/29 (vgl. BJ 1975, S. 97); die Komposition dürfte noch aus Doles' Freiburger Jahren (1744–1755) stammen.

Ein im selben Aktenstück befindliches Verzeichnis von 1738 angeschafften Musikalien weist mit Namen wie Schott und Gerlach nach Leipzig; daß hier auch Kantaten von Telemann mit dem Titel „Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe“ und „Wer sich rächet...“ zum 5. und 6. Trinitatissonntag auftauchen, wirft ein Licht auf die noch offene Frage, ob die in einem Leipziger Textdruck des Jahres 1725 (vgl. BJ 1973, S. 18 ff.) enthaltenen gleichnamigen Werke Bach oder doch Telemann zuzuschreiben sind. Überhaupt scheint der jetzt vorliegende Katalog geeignet, auch die von Rudolf Wustmann und Werner Neumann diskutierte Frage der angeblichen Bach-Aufführungen in Leisnig wieder aufzugreifen (vgl. die Besprechung der Festschrift für Alfred Dürr im vorliegenden Jahrgang). Dies liegt um so näher, als unter den Dresdener Telemanniana auch Kompositionen nach Texten Erdmann Neumeisters vertreten sind, darunter „Wer mich liebet“ (vgl. BWV 59) in der für Leisnig belegten siebensätzigen Form (*Mus. 2392-E-565*) und „Ein ungefärbt Gemüte“ (*Mus. 2392-E-570*, vgl. BWV 24). Ob und in welcher Weise das in den Grimmaer Quellen vielfach auftretende Signum *JMSt* auf den nachmaligen Leisniger Kantor und angeblichen Bach-Schüler Johann Melchior Stockmar (1698 bis 1747, vgl. BJ 1953, S. 18), der zeitweilig auch in Grimma tätig gewesen ist, oder aber auf dessen gleichnamigen Sohn bezogen werden kann, bedarf noch weiterer Untersuchung.

Die Anregung zu derartiger Quellenarbeit ist Ortrun Landmanns Katalog zu danken, der auf jeder Seite den umsichtigen und engagierten Umgang mit seinem Gegenstand verrät und ein oftmals heterogenes (zuweilen auch nicht eben hochwertiges) Quellenmaterial umfassend und doch übersichtlich sowie in gebotener Kürze zu beschreiben unternimmt. Besonderes Gewicht legt die Verfasserin auf die Scheidung von Schreibern, Bearbeitungs- und Überlieferungsschichten, worüber ein systematisch gegliederter Anhang noch einmal im Zusammenhang Auskunft gibt. Ein umfangreicher Bildteil illustriert und belegt die einschlägigen Erkenntnisse; auf biographische Zusammenhänge wird – wenn auch leider nur in knapper Form und unter Verweisung auf vorhandene Literatur – nach Möglichkeit aufmerksam gemacht. Hier wie in dem kenntnisreichen Vorwort – hinter dieser untertreibenden Bezeichnung verbirgt sich ein gründlicher Essay zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der „komplementären“ Dresdener (Instrumental-) und Grimmaer (Vokal-)Sammlungen – erwachsen aus der Fülle des Quellenmaterials musikhistorische Perspektiven, die auch die Bach-Forschung angehen.

Die Anordnung der Quellen entsprechend den Verfahrensweisen in schon erschienenen oder in Vorbereitung befindlichen Teilen des Telemann-Werkver-

zeichnisses erweist sich im ganzen als brauchbar, kann allerdings den Verzicht auf Register (nach Textanfängen, nach Signaturen, nach Altsignaturen usw.) nicht völlig ausgleichen. Daß hinsichtlich der Feststellung von Konkordanzen generell auf jene Telemann-Verzeichnisse verwiesen wird, läßt sich aus Umfangsgründen noch am ehesten rechtfertigen, obgleich nicht jedermann diese Verzeichnisse sogleich zur Hand haben wird. Dagegen hätte es nahegelegen, bei Frühdrucken sowie bei gelegentlichen Abschriften nach Frühdrucken (beispielsweise *Mus. 2392-Q-6*) auf die entsprechenden RISM-Sigla hinzuweisen.

Die Entscheidung darüber, was einem solchen Katalog noch aufgebürdet werden kann und was weggelassen werden muß, dürfte immer schwer zu treffen sein; gleichwohl ist zu bedauern, daß etwa bei dem A-Dur-Concerto *Mus. 2392-Q-55* kein Hinweis zu finden ist auf eine Rostocker Handschrift, die das Werk in G-Dur tradiert, sowie auf eine Brüsseler Quelle, die es Antonio Lotti zuschreibt (vgl. *Magdeburger Telemann-Studien IV*, 1973, S. 43). Entsprechend vermißt man bei *Mus. 2392-O-17a* und *b* eine Bemerkung dazu, daß dieses g-Moll-Violinkonzert Bachs Cembalotranskription BWV 985 zugrunde liegt.

Überraschend und für die Bach-Quellenforschung ungewohnt erscheint der generelle Verzicht auf Angaben zu den Wasserzeichen der Handschriften. Sicherlich bedarf eine präzise Bestimmung des Spezialisten; von musikwissenschaftlicher Seite sind lediglich andeutende und kursorische Angaben möglich. Aber oftmals sind eben auch allgemeine Hinweise schon von Nutzen: Bei dem eingangs erwähnten Bach-Autograph zeigte das Arnstädter „A mit Dreipaß“ die kennenswerte Diskrepanz zwischen Papier- und Schriftbefund (der letztere offenbar nach 1708, vielleicht Weimar 1709). Bei den „J. G. Seipt 1721“ signierten Quellen *Mus. 2392-E-595* und *588* würde das Dresdener Wasserzeichen glaubhaft machen, daß dieser Schreiber nicht primär in Wittenberg zu suchen ist, sondern eher in Dresden, und also identisch sein dürfte mit einem Johann Gottlob Seipt aus Dresden, der am 30. April 1715 in die Sexta der Kreuzschule aufgenommen wurde. Daß das Einzugsgebiet der Grimmaer Kantatensammlung dergestalt bis nach Dresden reicht, erscheint im Sinne der bereits vorliegenden wie der noch anzustellenden Untersuchungen nicht unwichtig.

Insgesamt ist dem Katalog zu bescheinigen, daß er als Aufarbeitung eines so umfangreichen Quellenbestandes eine wahrhaft respektable Leistung darstellt. Das Ziel dieser Besprechung konnte es nicht sein, nach kleineren Unachtsamkeiten Ausschau zu halten, die es hier wie überall gibt. Vielmehr sollten einige Aspekte der Weiterarbeit mit dem hier präsentierten Material aufgezeigt werden, denn der Wert einer guten Arbeit ist vor allem daran zu messen, inwieweit sie zum Weiterdenken und -arbeiten anregt. In diesem Sinne darf man Ortrun Landmanns Telemann-Katalog, mit dem die verdienstvolle Aufbereitung der Dresdener Quellen fortgesetzt wird, den begrüßenswerten Neuerscheinungen zurechnen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

ANHANG

Englische Resümees

Martin Petzoldt: *Ut probus & doctus reddar*. Concerning the Role of Theology in Johann Sebastian Bach's Scholastic Education in Eisenach, Ohrdruf, and Lüneburg

The treatment of this multi-layered subject requires the summary of numerous decisive details concerning personal histories, curriculum, and school literature, as well as representative theological interpretations of different schools. The system of scholastic education in Lüneburg is described from available documents; for Eisenach and Ohrdruf, Andreas Reyher's plans for reform and materials about personal histories are drawn upon. Piety, learning, and aptitude are recognized as educational aims.

Claus Oefner: Eisenach at the Time of the Young Bach

Toward the end of the seventeenth century, Eisenach underwent a positive economic, political, and musical development. The most active carrier of musical life was the student choir at the *Gymnasium*, from which Bach learned many standard works of sacred vocal music. The *Stadtpfeifer* increasingly understood themselves as equals of the court musicians. Under Daniel Eberlin's direction, court music experienced its first heyday. Significant for the cultivation of church music were Johann Christoph Bach's efforts to improve the organ.

Hans-Joachim Schulze: Johann Christoph Bach (1671-1721), „Organist and Schoolmaster in Ohrdruf," Johann Sebastian Bach's First Teacher

J. S. Bach's oldest brother has been hitherto neglected in musical historiography. Attempted, therefore, is a detailed presentation of available biographical material, as well as a consideration of the musical-historical importance of this organist who was dubbed „*optimus artifex*" in his day.

Grigorij Ja. Pantijelew: Johann Sebastian Bach's Letters to Georg Erdmann, Together with Reports on the Biography of Bach's Boyhood Friend

Presented and commented upon is a letter by Bach from 28 July 1726, rediscovered in 1982. Proceeding from this, Georg Erdmann's biography is considered and the credibility of Bach's written remarks about him is discussed. This results in consequences for considering the sacred/secular relationship by Bach and, hence, for our present-day understanding of Bach.

Christoph Wolff: Jan Adams Reinken and Johann Sebastian Bach. Towards the Context of Bach's Early Works

Reinken, the organist at St. Catherine's in Hamburg, evidently played a much greater role for the young Bach than has been supposed until now.

Furthermore, Bach's arrangements and partially new compositions based on movements from Reinken's collection of sonatas „Hortus musicus“ (1689) date from an earlier period than hitherto reported. This results in a new view of the young Bach's compositional development, especially before 1710.

Friedhelm Krummacher: Bach and the North German Organ Toccata: Questions and Reflections

This is an attempt to trace development by which the multi-part North German organ toccata with its frequent changes of free and strict stylistic components resulted in the two-part formal pair – Prelude (Toccata, Fantasia, etc.) and Fugue. A manifest and relatively rapid assimilation of the tradition was followed by Bach's remodeling, especially with regard to the relationship between improvisatory style and thematic control, and his eventual departure from the North German prototype.

Hans Grüss: The Tradition of the Cantus Firmus Canon. A Supplement to the Topic „Bach and the Middle Ages“

The compositional procedure of a cantus firmus movement and of a cantus firmus canon forms one of the important connections that binds Bach's work with thirteenth-century music. It is a question of an uninterrupted tradition, yet with repeatedly broken transmissions. Strangely enough, in a lecture on the subject in 1950, Heinrich Bessler did not take this connection into consideration.

Winfried Schrammek: Johann Sebastian Bach's Position Concerning 32-foot Organ Pedal Stops.

An investigation of organ building initiated or tested by Bach reveals that he desired „the greatest gravity“ from the organ of his time. As an important prerequisite for attaining this goal he desired an organ pedal with a 32-foot stop.

Französische Resümees

Martin Petzoldt: « Ut probus et doctus reddat »: concernant le rôle joué par la théologie dans l'éducation scolaire de Johann Sebastian Bach à Eisenach, à Ohrdruf, et à Lüneburg.

La considération de ce thème complexe nécessite un rassemblement de multiples détails relatifs aux histoires personnelles, au système d'enseignement et à la littérature scolaire, et aussi aux interprétations théologiques qui caractérisaient de différentes universités. Grâce à la survivance de certains documents, nous pouvons reconstituer le système d'éducation scolaire à Lüneburg; quant aux cas d'Eisenach et d'Ohrdruf, nous avons recours aux plans de réforme d'Andreas Reyhers, et à des matériaux relatifs à la vie de différentes personnes. Parmi les buts de l'éducation dans ces villes il faut reconnaître la piété, l'érudition, et l'aptitude.

Claus Oefner: Eisenach à l'époque du jeune Bach.

Vers la fin du dix-septième siècle Eisenach fut l'objet d'une évolution positive sur les plans économique et politique, aussi bien que musical. Le véhicule le plus actif de la vie musicale fut alors le chœur scolaire du *Gymnasium*, où Bach a pu connaître mainte œuvre de base du répertoire vocal sacré. De plus en plus, les *Stadt-pfeifer* se considéraient comme les égaux des musiciens de la cour alors que, sous la direction de Daniel Eberlin, la musique de cour elle-même connaissait un premier essor. Significatifs dans la cultivation de la musique d'église furent les efforts de Johann Christoph Bach pour un meilleur orgue.

Hans-Joachim Schulze: Johann Christoph Bach (1671-1721), « organiste et maître d'école à Ohrdruf », le premier professeur de Johann Sebastian Bach.

Jusqu'à présent, le frère aîné de J. S. Bach a trouvé bien peu de sympathie chez les historiens de la musique. Nous essayons ici une exposition détaillée des matériaux biographiques existants, avec un aperçu sur la signification historique de ce personnage, considéré alors comme « optimus artifex » en tant qu'organiste.

Grigorij Ja. Pantijelew: Les lettres de Johann Sebastian Bach destinées à Georg Erdmann, avec une contribution sur la biographie de l'ami de jeunesse de Bach.

La lettre redécouverte en 1982, datée du 28 juillet 1726, est ici présentée et analysée; de là, nous examinons la biographie de Georg Erdmann, et discutons de la crédibilité des observations écrites par Bach sur lui. Ces considérations portent des conséquences sur la perception actuelle de la relation, chez Bach, entre le sacré et le profane, et donc plus généralement sur l'image qu'on se fait actuellement de lui.

Christoph Wolff: Jan Adams Reinken et Johann Sebastian Bach: vers le contexte de l'œuvre de jeunesse de Bach.

Il est certain que pour le jeune Bach, l'organiste de l'église de Ste. Catherine de Hamburg a joué un rôle bien plus important que celui qu'on a jusqu'à présent reconnu. Aussi les transcriptions et compositions partielles du jeune compositeur basées sur la collection de sonates « Hortus musicus » (1687) de Reinken remontent-elles sans doute à une époque plus ancienne que celle souvent citée. Il en résulte une nouvelle appréciation de l'évolution du jeune Bach, surtout pour la période avant 1710.

Friedhelm Krummacher: Bach et la toccate d'orgue nord-allemande: questions et réflexions.

Nous tentons ici de retracer l'évolution qui a mené de la toccate nord-allemande à plusieurs mouvements, avec son alternation fréquente entre les styles libre et strict d'écriture, à la forme stable en deux mouvements, prélude (toccata, fantasia, etc.) – fugue. Une appropriation relativement rapide de la tradition fut suivie chez Bach d'une transformation selon son propre esprit créateur – en

fonction surtout de la relation entre le Fantastique et la densité thématique – et d'un éloignement toujours grandissant du modèle nord-allemand.

Hans Grüss: Sur la tradition du canon écrit sur cantus firmus. Un supplément au thème: Bach et le Moyen-Age.

Le procédé d'écriture d'un mouvement écrit sur cantus firmus, et d'un canon sur cantus firmus, constitue l'un des points les plus importants qui relient l'œuvre de Bach à celle du treizième siècle. Il s'agit ici d'une tradition continue, qui fut pourtant transmise de façon maintes fois interrompue. Curieusement, dans une conférence de 1950 sur ce sujet, Heinrich Besseler n'a pas tenu compte de cette connexion.

Winfried Schrammek: La position de Johann Sebastian Bach vis-à-vis du registre de 32 pieds pour les pédales d'orgue.

Une investigation des travaux d'orgue menés ou vérifiés par J. S. Bach nous permet de conclure que Bach cherchait à obtenir « la plus grande solennité » des orgues de son époque. Pour réaliser ce but, il désirait des registres de 32 pieds aux pédales.

Russische Resümees

Martin Petzoldt: „Ut probus & doctus reddar“. О роли теологии в школьном образовании И. С. Баха в Айзенахе, Ордруфе и Люнебурге.

Обращение к этой многосторонней теме требует охвата многочисленных подробностей, касающихся биографий отдельных людей, системы образования, школьной литературы, а также различных университетов, стоящих на тех или иных теологических позициях. Система школьного образования в Люнебурге может быть представлена на основании имеющихся актов. Для Айзенаха и Ордруфа могут быть привлечены планы реформ Андреаса Рейхера, а также биографический материал. Выясняется, что целью воспитания были благочестие, образованность и спорвка.

Claus Oefner: Айзенах времени юного Баха.

К концу XVII века Айзенах получил значительное экономическое, политическое и музыкальное развитие. В центре музыкальной жизни был гимназический хор, благодаря которому Бах познакомился с многочисленными традиционными образцами духовной музыки. Городские и придворные музыканты в равной мере котировались как артисты. Под руководством Даниеля Эберлина достигла своего первого расцвета придворная музыка. Важный вклад в музыкальное оформление церковной службы внес Иоганн Христоф Бах, заботившийся об улучшении органа.

Hans-Joachim Schulze: Иоганн Христоф Бах/1671-1721/, «Органист и школьный коллега в Ордруфе», первый учитель И. С. Баха.

Со старшим братом И. С. Баха музыкальная история обходилась до сих пор довольно несправедливо. Поэтому предпринимается попытка подробно

представить имеющиеся биографические материалы, равно как и указать подлинное музыкально-историческое место этого известного под именем „*optimus artifex*“ органиста.

Grigorij Pantilejew: Письма И. С. Баха Г. Эрдману. В дополнение к биографии баховского друга юности.

Представляется и комментируется обнаруженное в 1982 году письмо Баха от 28 июля 1726 года. Даются сведения из биографии Эрдмана и обсуждается стиль письма, выражающий отношение Баха к Эрдману. Делаются выводы, могущие послужить рассмотрению проблемы «духовного и светского» у Баха, а также современной трактовке облика Баха в целом.

Christoph Wolff: Ян Адамс Райнкен и Иоганн Себастиан Бах. К контексту ранних произведений Баха.

Органист гамбургской Катариненкирхе, очевидно, сыграл, гораздо большую роль в жизни юного Баха, чем это принято было считать до сих пор. То же можно сказать о баховских обработках и частично новых композициях, сделанных по образцам сонатного собрания Райнкена „*Hortus musicus*“ (1687). Они, по всей видимости, должны датироваться более ранними годами. Тем самым дается новый взгляд на композиторское развитие Баха, особенно перед 1710 годом.

Friedhelm Krummacher: Бах и северонемецкая органная токката: вопросы и размышления.

Сделана попытка проследить тот путь развития, который связывает северонемецкую органную токкату с её многократной сменой свободных и строгих построений и двухчастный цикл прелюдия (токката, фантазия и т. д.) и фуга. Очевидно, за относительно быстрым освоением традиции последовала собственная творческая перестройка — особенно в плане тематического развития — и всё больший отход от северонемецких образцов.

Hans Grüb: О традиции канонов с *Cantus firmus*. Одно дополнение к теме Бах и Средневековье.

Композиционные приемы сочинений на *Cantus firmus*, в том числе канонов, являются важнейшим связывающим звеном между творчеством Баха и музыкой XIII века. При этом речь идет о непрерывной традиции, хотя и при многократном посредничестве. Примечательно, что касающийся данной проблемы доклад Х. Бесселера (1950) не учитывает эти связи.

Winfried Schrammek: Точка зрения И. С. Баха на органный педальный регистр в 32 фута.

Исследование построенных по инициативе И. С. Баха или опробованных им органов показывает, что Бах требовал от современного ему инструмента «особой торжественности». Как важнейшую предпосылку к достижению этой цели он рассматривал педальный регистр в 32 фута.

T s c h e c h i s c h e R e s ü m e e s

Martin Petzoldt: „Ut probus & doctus reddar“. K podílu teologie při školním vzdělání Johanna Sebastiana Bacha v Eisenachu, Ohrdrufu a Lüneburgu Zabývat se tímto širokým tématem vyžaduje seznámit se se souborem mnohých detailních vědomostí, které se týkají nejen životopisných dat, vzdělávacího systému a školní literatury, ale i zastoupení teologických stanovisek na různých universitách. Systém školního vzdělání v Lüneburgu je možno rekonstruovat na základě existujících dokumentů. Pro Eisenach a Ohrdruf se musí brát v úvahu reformní snahy Andrease Reyhera a biografický materiál. Je možno rozpoznat, že cílem vzdělání byla zbožnost, učenost a dovednost.

Claus Oefner: Eisenach za mladého Bacha

Koncem 17. století se Eisenach vyvíjel pozitivně po hospodářské, politické i hudební stránce. Nejaktivnějším nositelem hudebního života byl školní sbor gymnasia, prostřednictvím kterého poznal Bach zajisté mnohé standardní dílo tehdejší duchovní vokální hudby. Městští píšťci byli stále víc stavěni na roveň dvorních hudebníků. Pod vedením Daniela Eberlina prožila dvorní hudba první etapu rozkvětu. Při péči o církevní hudbu jsou významné snahy Johanna Christoha Bacha zajistit pro Eisenach kvalitnější varhany.

Hans-Joachim Schulze: Johann Christoph Bach (1671–1721) „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, první učitel Johanna Sebastiana Bacha

Nejstarším bratrem J. S. Bacha se dějiny hudby zabíraly doposud velmi málo V příspěvku jde o obsírné představení existujícího biografického materiálu a také o pohled na hudebněhistorický význam tohoto varhaníka, nazývaného „optimus artifex“.

Grigorij Ja. Pantijelew: Dopisy Johanna Sebastiana Bacha Georgu Erdmannovi. Příspěvek k životopisu Bachova přítele z mládí

Představen a komentován je v r. 1982 znovobjevený Bachův dopis z 28. července 1726. Vycházejíc z této skutečnosti je chápána i Erdmannova biografie a diskutována věrohodnost Bachových vyjádření v dopisu Erdmannovi. Vyplyývají z toho důsledky pro posuzování vztahu „duchovní-světský“ u Bacha a tím i pro současný Bachův obraz.

Christoph Wolff: Jan Adamus Reinken a Johann Sebastian Bach. Ke kontextu Bachova raného díla

Pro mladého Bacha znamenal hamburský kateřinský varhaník Reinken patrně mnohem více než bylo dosud předpokládáno. Také Bachovo zpracování i partiálně nové komposice podle vět z Reinkenovy sonátové sbírky „Hortus musicus“ (1687) je možno datovat raněji než dosud. Výsledkem je nový pohled na komposiční vývoj mladého Bacha zejména před r. 1710.

Friedhelm Krummacher: Bach a severoněmecká varhaní toccata: Otázky a úvahy

Jde o pokus sledovat vývoj, při kterém vzniká z vícedílné severoněmecké varhaní toccaty, s jejím vícenásobným střídáním volné a přísné věty, dvoudílný formový pár preludium (toccata, fantazie atd.) a fuga. Po relativně rychlém osvojení této tradice následovalo u J. S. Bacha pretváření ve vlastním díle – zejména co se týče vztahu fantastiky a tematické hustoty – a postupné vymaňování sa zpod severoněmeckého vzoru.

Hans Grüß: O tradici kánonicky zpracovaného cantu firmu. Doplněk k tématu: Bach a středověk

Způsob komposice věty s cantem firmem a kánonicky zpracovaného cantu firmu tvoří jeden z nej – důležitějších vztahů, které spojují Bachovo dílo s hudbou 13. století. Jedná se přitom o nepřetržitou tradici, pouze její zprostředkování má několik mezer. Přednáška Heinrich Besselera (1950), týkající sa tohoto tématu, si kupodivu tohoto vztahu nevěšmla.

Winfried Schrammek: Stanovisko Johanna Sebastiana Bacha k varhaním 32-stopým pedálovým registrům

Ze zkoumání varhan, jejichž stavba byla Bachem podnícena, nebo které Bach zkoušel, vyplývá, že Bach žádal od varhan jeho doby „beste gravität“ („nejlepší důstojnost“). Důležitým předpokladem k dosažení tohoto cíle byl podle něho 32-stopý pedálový registr.

MZ 8. 70

Hinweise

Signatur	MZ 8° 70	Stok	26
----------	----------	------	----

RS

70. 1984
77. 1985

Bub

6
S

W

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-
vermerk

Präsenz-
nutzung

~~05. Aug 1987~~
~~13. Nov 1987~~

26. 2. 96

24. 7. 98

26. 2. 99

23. 3. 99

22. 10. 99

8. 5. 00

25. 5. 00

12. 2. 02

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0408593

