

Bach-Jahrbuch

1995

81.
1995

Sächsische

MZ	8°
10	

Landesbibl.

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

81. Jahrgang 1995



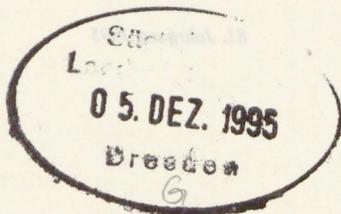
EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1995

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



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Leipzig – Kulturamt.

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig.
Postfachadresse: PF 727, 04007 Leipzig

—
Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig,

Anschrift für Briefsendungen: PF 10 13 49, 04013 Leipzig

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

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

—
ISBN 3-374-01594-8

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 1995

Printed in Germany. H 6497

Gesamtherstellung: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

<i>Quentin Faulkner</i> (Lincoln, Nebraska), Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs	7
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach	31
<i>Karl-Ernst Schröder</i> (Basel), Zum Trio A-Dur BWV 1025	47
Anhang: Addenda et Corrigenda zu: Christoph Wolff, Das Trio A-Dur BWV 1025 (BJ 1993, S. 47–67)	60
<i>Ernst Koch</i> (Leipzig), Die Stimme des Heiligen Geistes. Theologische Hintergründe der solistischen Altpartien in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs	61
<i>Christine Kröhner</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und Johann Friedrich Bach als Orgelexaminatoren im Gebiet der freien Reichsstadt Mühlhausen nach 1708	83
<i>Ulrich Konrad</i> (Freiburg i. B.), Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692). Zwei bislang unbeachtete Sonaten in einem Gothaer Partiturbuch	93
<i>Ulrich Leisinger</i> (Leipzig), Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte	115
<i>Elias N. Kulukundis</i> (Greenwich, Connecticut), Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805	145

Kleine Beiträge

<i>Rainer Kaiser</i> (Eisenach), Johann Ambrosius Bachs letztes Eisenacher Lebensjahr	177
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Zu Johann Sebastian Bachs Hallenser Probestück von 1713	183
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit	185
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Über den Endzweck der Kirchenmusik in Leipzig nach 1750	191
<i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana	195

Besprechungen

Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Herausgegeben von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln: Studio 1995 (<i>Peter Wollny</i> , Leipzig)	203
Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Dr. Ernst Suchalla, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (<i>Ulrich Leisinger</i> , Leipzig)	207
Ulrike Schilling: Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke, Kassel: Bärenreiter 1994 (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	213
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Band 7: Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften, bearbeitet von Joachim Jaenecke, München: Henle 1993 (<i>Peter Wollny</i> , Leipzig)	215

Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	221
---	-----

ABKÜRZUNGEN

- Bach-Konferenz
 Leipzig 1975 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 18./19. September 1975*, Leipzig 1977
- BachQJ = *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*
- BB = Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986 ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
- Berlin SAK = Bibliothek der Singakademie Berlin
- Berlin SIM = Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950; 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr 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 St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- EdM = *Das Erbe deutscher Musik*
- EM = Einführungsmusik
- Forkel = Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802
- Fs. = Festschrift
- GerberATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Teil I/II, Leipzig 1790–1792
- GerberNTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hamburg SUB = Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
- Herz BQA = Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika. Bach Sources in America*, Kassel etc. 1984
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- London BL = British Library London
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979
- Miesner = Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, Reprint Wiesbaden 1969
- MuK = *Musik und Kirche*
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor: Stanley Sadie, London 1980
- NMA = *Neue Mozart-Ausgabe*
- NV = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – (zu älteren Namensformen vgl. BB). Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen

- P* und *St.* Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (ohne Bezeichnung = SBB, Haus I; Mbg bzw. Tb = SBB, Haus II; Verbleib unbekannt = Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- StA = Staatsarchiv
- T. = Takt(e)
- TBSt 1, 2/3 = *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
- TWVW = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983
- UB = Universitätsbibliothek
- Wf = *Neues Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach*, in: Hannsdieter Wohlfarth, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Bern und München 1971
- Wien GdM = Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
- Wien ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek Wien
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs

Von Quentin Faulkner (Lincoln, Nebraska)

„Es versteht sich übrigens von selbst, daß beim Gebrauch die gewählten Verbindungen von Stimmen mit dem Geist und Sinn der vorzutragenden Stücke harmonieren müssen, sonst ist das Ganze nur eine theoretische Spielerei, ohne allen künstlerischen Wert.“¹

So formulierte Friedrich Konrad Griepenkerl, der erste Herausgeber von Bachs Orgelwerken, zusammenfassend die Bedeutung der angemessenen Registerwahl für das Spiel dieser Kompositionen. Ein erfahrener Organist liest diese Worte jedoch nicht ohne gewisse Bedenken. Wer hilft einem bei der Wahl der passenden Registrierungen? Die verschiedenen Vorschläge Griepenkerls vergrößern eher die Unsicherheit des Organisten; sie sind zwar sinnvoll, aber zu allgemein, um praktischen Wert zu haben. Auch stellt sich die Frage nach ihrer Authentizität. Weiterhin ist zu klären, auf welche Voraussetzungen sich Griepenkerls Bemerkungen stützen und inwieweit er Vorstellungen von Bach selbst beziehungsweise von dessen Schülern vertritt.

Die beiden letzteren Fragen stellen sich Organisten erst in jüngerer Zeit. Zweifellos bezogen sich die Registrierungsansätze Griepenkerls auf Orgeln seiner eigenen Epoche, nicht aber auf die der Bach-Zeit. Das gleiche gilt mutatis mutandis auch für die Anleitungen von Albert Schweitzer² oder von Hermann Keller³. Erst mit dem neuerwachten Interesse an den Eigenschaften einer idealen „Bach-Orgel“ und mit dem Versuch, deren Prinzipien zu verstehen und klanglich zu verwirklichen, interessieren sich Organisten auch dafür, wie man die Orgelwerke auf verschiedenen Orgeltypen stilgerecht registrieren kann, vor allem aber, wie Bach selbst es gehalten haben könnte und wie er seine Schüler instruiert haben mag.

Dieses Interesse wird jedoch angesichts der spärlichen Quellen aus dem direkten Umfeld Bachs enttäuscht. Immerhin gibt es eine Abhandlung aus der Feder eines Bach-Schülers, die Ausführungen über Orgelregistrierung enthält und die einen gesicherten Ausgangspunkt für die Ergänzung und Klärung anderer bereits bekannter Quellen aus dem Bach-Kreis bietet. Überdies erlaubt sie, genauer als bisher andere zeitgenössische Quellen zur Orgelregistrierung hinsichtlich ihrer Zuständigkeit für Bachs Praxis zu überprüfen.

Die Abhandlung findet sich im dritten Band von Friedrich Wilhelm Marpurgs Periodikum *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*.⁴ Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um die Rezension einer 1757 in Breslau

¹ Vorrede zu: *J. S. Bach's Kompositionen für die Orgel*, Band I, Leipzig 1844 (1. Auflage), S. II.

² Ch.-M. Widor und A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach: Complete Organ Works*, New York 1912.

³ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 32–38.

⁴ Berlin 1758, *Sechstes Stück*, S. 486–518.

erschienenen Sammlung von Orgeldispositionen,⁵ in Wirklichkeit befaßt sich jedoch nur der einleitende Abschnitt mit der neuen Publikation. Dieser Umstand hat zusammen mit der Fehlzuschreibung an Marpurg eine Reihe von Wissenschaftlern irregeleitet und die Bedeutung des Essays bisher verschleiert. Die Unsicherheit bezüglich der Autorschaft ist verständlich, da weder das Inhaltsverzeichnis des sechsten Stücks noch der Titel der Abhandlung den Namen des Verfassers nennen. Einzig der Name „Agricola“ am Ende des Essays identifiziert diesen als Johann Friedrich Agricola (1720–1774), Bachs Schüler von etwa 1738 bis 1741. Trotz einer erfolgreichen musikalischen Laufbahn (Friedrich der Große ernannte ihn 1751 zum Königlich Preußischen Hofkomponisten) hatte Agricola nie ein wichtiges Organistenamt inne.⁶ Inwiefern sollten also seine Vorschläge zur Orgelregistrierung von Belang sein? Und mit welcher Begründung wäre anzunehmen, daß sie die Praxis seines Lehrmeisters reflektieren? Eine Beantwortung dieser Fragen hätte sowohl Agricolas Stellung innerhalb des Bach-Kreises als auch Zeugnisse seiner Wertschätzung von Bachs musikalischem Vermächtnis zu berücksichtigen.

Agricola wirkte von 1741 bis 1774 in Berlin, Carl Philipp Emanuel Bach ebenda von 1738 bis 1768 sowie Johann Philipp Kirnberger von etwa 1751 bis 1783. Dieses „Berliner Triumvirat“ ehemaliger Bach-Schüler bildete das Zentrum der Bach-Pflege in Berlin, nach Bachs Tod wurde es sogar zum Mittelpunkt des gesamten Bach-Kreises. Zusammen mit C. P. E. Bach verfaßte Agricola den 1754 veröffentlichten Nekrolog auf Johann Sebastian Bach.⁷ Im Jahre 1769 arbeitete er mit dem Verleger Friedrich Wilhelm Birnstiel an der Herausgabe des zweiten Bandes der frühesten gedruckten Sammlung von Bachs vierstimmigen Chorälen (Band 1 wurde 1765 von Friedrich Wilhelm Marpurg und C. P. E. Bach herausgegeben). Zwischen diese beiden Daten fällt die Veröffentlichung der Abhandlung in Marpurgs Periodikum. Den Namen Johann Sebastian Bach erwähnt Agricola in seinem Essay kein einziges Mal.⁸ Doch seine ständigen Bemühungen um die Verbreitung von Bachs Musik wie auch sein enger Kontakt zu anderen Schülern und Verehrern des Meisters vermitteln einen Eindruck davon, in welchem Maße der große Respekt vor den Intentionen seines Lehrers Agricolas Denken geprägt haben muß.

Parallel zu dessen Mitarbeit bei der Herausgabe der Bach-Choräle betraute Birnstiel Agricola mit der Schlußredaktion von Jacob Adlungs hinterlassenem Orgellehrbuch *Musica mechanica organoedi*, das 1768 im Druck herauskam. Auch Adlungs ursprünglicher Text erwähnt Johann Sebastian Bach nirgends. Agricolas relativierende Kommentare zu bestimmten Auffassungen Agricolas

⁵ *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland*, verlegt Carl Gottfried Meyer. Meyer könnte auch der Herausgeber der Sammlung sein.

⁶ Ch. Burney schreibt allerdings: „Man hält ihn [Agricola] für den besten Orgelspieler in Berlin ...“ (*Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773; Faks.-Ausgabe, hrsg. von R. Schaal, Kassel 1959), S. 59.

⁷ Dok III, Nr. 666.

⁸ Ich stelle weiter unten jedoch die Überlegung an, daß zumindest eine von Agricolas Bemerkungen sich auf eine selbsterlebte Darbietung Bachs auf der Orgel bezieht.

berufen sich jedoch dreimal auf Bach⁹ als offensichtlich größere Autorität. In seinem Essay von 1758 schildert Agricola verständlicherweise seine eigenen Ansichten zur Orgelregistrierung. Es ist allerdings mehr als wahrscheinlich, daß einige seiner Standpunkte denjenigen seines Lehrers sehr nahekommen. Möglicherweise ist hierbei nur ein späteres Stadium von Bachs Überlegungen zur Registrierung festgehalten. Da dieser jedoch in solchen Dingen vorausschauend zu denken pflegte, ließe sich annehmen, daß er viele seiner Überzeugungen schon in seinen früheren Jahren vertreten hat.

QUELLEN DES FRÜHEN 18. JAHRHUNDERTS ZU FRAGEN DER REGISTRIERUNG

Agricolas Essay von 1758 ist bekanntlich nicht die einzige Quelle zur mitteldeutschen Registrierpraxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die greifbaren Zeugnisse lassen sich lose in drei Gruppen einteilen. Zumindest eine Quelle aus jeder dieser Gruppen weist eine Verbindung zum Bach-Kreis auf.

Gruppe 1: Abhandlungen über allgemeine Prinzipien der Registrierung oder Kommentare zu spezifischen Fragen (mit knappen Registrieranweisungen, jedoch ohne Bezug auf bestimmte Werke oder Werkgruppen).

In seinem *Vollkommenen Capell-Meister*¹⁰ erläutert Johann Mattheson seine Ansichten über die Zusammensetzung des Plenums:

„Es gehören zum vollen Werck die Principale, die Sordunen, die Salcionale oder Salicete (Weiden-Pfeiffen) die Rausch-Pfeiffen, die Octaven, die Quinten, Mixturen, Scharffen (kleine Mixturen von drey Pfeiffen) Quintadeen, Zimbeln, Nasat, die Terzien, Sesquialtern, Super-Octaven, Posaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibt; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen, wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundstücke, wie billig, gefüttert sind.“

Obwohl Mattheson in Norddeutschland tätig war, gleichen seine Erläuterungen zum Plenum denen der folgenden, in Mitteldeutschland beheimateten Quelle.

Jacob Adlung widmet das gesamte achte Kapitel seiner *Musica mechanica organoedi* dem Gebrauch der Register. Obwohl sein Traktat erst 1768 veröffentlicht wurde, scheint er im wesentlichen bereits in den 1720er und 1730er Jahren entstanden zu sein. Jedenfalls repräsentiert diese Schrift die Ansichten eines jüngeren Zeitgenossen Bachs (Adlung lebte von 1699 bis 1762). Die Anweisungen für die Zusammenstellung des Plenums (§ 231 und § 234) ähneln denjenigen bei Mattheson, doch verlangt Adlung ausdrücklich möglichst mehrere zusätzliche 16'-Register im Manual. Adlungs Methode der Registerwahl für Kombinationen außerhalb des Plenums postuliert eine Reihe von Grundregeln,¹¹ in deren Rahmen sodann alle möglichen Permutationen von Registerkombinationen ausgeschöpft werden; diese Methode

⁹ Band 1, S. 66 und 187; Band 2, S. 23–24. Vgl. Dok III, Nr. 739 und 742.

¹⁰ Hamburg 1739, S. 467, § 76.

¹¹ So müssen Äqualregister stets die tiefste Lage einnehmen und vor Aliquotstimmen den Vorrang haben.

deutet auf das Fehlen jeglicher kodifizierter Registrierung (wie sie zum Beispiel im 18. Jahrhundert in Frankreich üblich war) und auf eine freie Handhabung sämtlicher Registrierungsmöglichkeiten.¹² Adlung legt besonderen Wert auf Abwechslung (§ 228 und 237), kritisiert hingegen den ständigen Gebrauch immer gleicher Registerkombinationen (§ 228).

Durch Agricolas Herausgeberebetätigkeit ergibt sich eine Verbindung zwischen Adlungs Publikation und dem Bach-Kreis. In seiner kritischen Stellungnahme zu Adlungs Ablehnung von Zungenregistern führt Agricola zweimal Bachs Vorliebe für diese an;¹³ Adlungs übrige Ausführungen zur Registrierung bleiben unkommentiert. Daraus ist zu entnehmen, daß Agricola – obwohl sein eigener Essay einige signifikant abweichende Auffassungen enthält – sonst keine grundsätzlichen Vorbehalte gegen Adlungs Ansichten hatte. Bis vor kurzem bot diese Verbindung zwischen Agricola und Adlung den einzigen Zugang zu Bachs ebenso eigenwilliger wie meisterhafter Registrierkunst.¹⁴

Gruppe 2: Angaben über spezielle Registerkombinationen oder Anmerkungen zum Gebrauch bestimmter Register (ohne Bezug zu bestimmten Kompositionen).

In Verbindung mit dem Bau der Orgeln in Großhartmannsdorf und Fraureuth unterbreitete der Orgelbauer Gottfried Silbermann in Listenform Vorschläge zu Registerkombinationen, die auch Anweisungen sowohl für den Plenumklang („Volles reines Spiel“ oder „völligen Zug“) als auch für nicht-Plenumspiel enthielten.¹⁵ Da die Kombinationen sich nicht auf bestimmte Werke beziehen, läßt sich nicht feststellen, für welche musikalische Form oder Satztechnik sie als passend galten. Überdies ist Silbermanns Beziehung zu Bach und dessen Kreis problematisch. Einerseits kannte Bach Silbermann und stand mit diesem verschiedentlich in geschäftlicher Verbindung. Auch gab er Konzerte auf den Silbermann-Organen der Dresdner Sophienkirche (1725 und 1731) und der Frauenkirche (1736); sein Sohn Wilhelm Friedemann Bach war von 1733 bis 1746 Organist an der Sophienkirche, und Agricola lobte bestimmte Eigenschaften von Silbermanns Instrumenten.¹⁶ Andererseits relativierte Agricola sein positives Urteil, indem er gewisse Beschränkungen kritisierte,¹⁷ und viele von Bachs Orgelwerken sind auf Silbermann-Organen wegen des begrenzten Pedalumfanges (C, D – d') und wegen der Temperatur nicht spielbar.¹⁸ Auch war Sachsen, die Region, in der Silbermann seine Instrumente baute, für Bachs ursprünglichen Wirkungsbereich (Thüringen) von eher peripherer Bedeutung. Neuere

¹² „Man soll also bald dies, bald jenes, gebrauchen; bald diese, bald jene zusammen ziehen. Dies aber kömmt aufs Gehör an, und nachdem die Einfälle sind, nachdem muß man ziehen. Man gehe demnach zuweilen alleine in die Kirche, und probire es so und so“ (§ 228).

¹³ Anm. zu § 104 und § 267.

¹⁴ Dok III, Nr. 666 (Nekrolog), S. 88; J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (Faks.-Ausgabe, Frankfurt/M. 1950), S. 20.

¹⁵ Zu diesen Listen sowie Dispositionen der betr. Orgeln vgl. E. Flade, *Gottfried Silbermann*, 2. Auflage, Leipzig 1953, S. 144 und 145.

¹⁶ Vgl. J. Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768, Bd. 1, S. 212.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Dok II, Nr. 575.

Untersuchungen bezweifeln denn auch, daß Silbermanns Instrument die ideale „Bach“-Orgel sei.¹⁹

Im Verlauf von Kapitel 8 seiner *Musica mechanica organoedi* gibt Adlung gelegentlich spezifische Registrierungs-vorschläge:

§ 216: „Z. Ex. ich habe bey der Quinte 6' das Principal 8', nebst dem Bordun 16' und Rohrflöt 8', gehört, welches in der Höhe wohl lautete, aber in der Tiefe war die Quinte viel zu widrig anzuhören: wäre aber nur die Oktave 4' noch dabey gewesen; so hätte man den Klang um ein merkliches verbessert.“

§ 218: Weit auseinanderliegende Register (8' + Sesquialtera II; 16' + 2'; 16' + 1') ergeben einen schlechten Zusammenklang.

§ 226: „Die Quintatön [16'] schlägt nicht gerne an, wenn man laufen will; also lasse man sie weg im vollen Werke, oder wenn man sonst geschwinde spielt. Besser ist ein Grob Gedackt, oder Bordun, wenn man dergleichen hat.“

Eine Schrift des Berliner Garnisonkirchenorganisten Johann Friedrich Walther²⁰ beschreibt den Gebrauch der Register für die von Joachim Wagner 1724/25 neuerbaute Orgel.

Drei Registrieranweisungen für die Orgel der Schloßkirche zu Lahm sind in einem Bericht über die Einweihung der Kirche und deren Orgel am 4. Mai 1732 erhalten.²¹ Deren Urheber ist nicht bekannt; möglicherweise stammen sie von Johann Lorenz Bach, einem Vetter Johann Sebastian's und 1713–1717 dessen Schüler, der von 1718 bis zu seinem Tod im Jahre 1773 als Kantor und Organist in Lahm wirkte, oder von Heinrich Gottlieb Herbst, dem Erbauer der Orgel. Das Instrument ist in restauriertem Zustand erhalten und gilt als ein Musterbeispiel für den mitteldeutschen Orgeltyp. Die Registrieranweisungen waren für drei Choralvorspiele gedacht; ob es sich um ausgeführte Kompositionen oder um Improvisationen handelte, ist nicht bekannt, jedenfalls ist keinerlei zu dem Dokument gehörige Musik erhalten.

Von Bachs eigener Hand stammende Anmerkungen zur Registrierung enthält der Dispositionsvorschlag für den Umbau der Orgel in der Blasiuskirche zu Mühlhausen (1708):²² Anstelle der Oberwerk-Trompete soll ein 16'-Fagott angebracht werden, „welcher ... in die Music sehr delicat klinget“ (das heißt, bei der Ausführung des Continuo).²³ An die Stelle des Oberwerk-Gemshorns soll

¹⁹ Siehe U. Dähnert, *Johann Sebastian Bach's Ideal Organ*, in: *The Organ Yearbook* 1, 1970, hier S. 23 f.; W. Schrammek, *Versuch über Johann Sebastian Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung*, in: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung*, Leipzig 1982 (Bach-Studien. 7.), hier S. 201 f.

²⁰ *Die, In der Königl. Garnison-Kirche zu Berlin befindliche Neue Orgel ...*, Berlin 1727; vgl. H.-H. Steves, *Der Orgelbauer Joachim Wagner (1690–1749)*, in: *Archiv für Musikforschung* 5, 1940, S. 23–26. J. S. Bach hatte wahrscheinlich während seines Besuchs am preußischen Hof im Jahre 1747 Gelegenheit, diese Orgel zu spielen; vgl. Dok II, S. 435.

²¹ Siehe H. J. Busch, *Unbekannte Registrierungsanweisungen aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs*, in: *Ars organi* 33, 1985, S. 122–125.

²² Dok I, S. 152 f.

²³ Johann Friedrich Walther schreibt, auf der Orgel der Garnisonkirche sei das Fagott 16' des [Haupt-]Manuals „in der Music zu laufenden Bässen nebst Zuziehung einer andern Stimme, schön zu gebrauchen“. Vgl. Steves, a. a. O., S. 24.

eine „VioldiGamba 8 Fuß“ treten, „so da mit dem im Rückpositive vorhandene Salicional 4 Fuß admirabel concordiren wirdt.“²⁴

Gruppe 3: Spezielle Registrieranweisungen für bestimmte Orgelkompositionen.

Diese Quellengruppe liefert die präzisesten und detailliertesten Informationen. Leider sind sie – besonders im Blick auf Bach und seinen Kreis – nicht sehr zahlreich.

Von Bach beziehungsweise aus seinem Umkreis stammen folgende Quellen:

- Die Anweisung *Organo pleno* (oder ähnlich) zu Beginn einiger Bachscher Präludien und Fugen sowie einiger Choralbearbeitungen;
- die Anweisung *à deux claviers et pédale* in einigen Choralbearbeitungen;
- die Registrierung für „Gottes Sohn ist kommen“ (BWV 600) aus dem Orgelbüchlein: Manual Prinzipal 8', Pedal Trompete 8';
- Registrieranweisungen für Bachs Transkription von Vivaldis Concerto Grosso in d-Moll (BWV 596); hierbei handelt es sich allerdings um ungewöhnliche Registrierungen für ein ungewöhnliches Werk, die sich auf andere Orgelwerke Bachs kaum anwenden lassen;
- Anweisungen zu Registrierung und Manualgebrauch für die Choralbearbeitung „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 720); diese sind in der Handschrift Johann Gottfried Walthers überliefert und gehen möglicherweise nicht direkt auf Bach zurück;
- Bachs eigene Angaben zu einzelnen Stimmlagen (jedoch ohne konkrete Registrieranweisungen) für die Schübler-Choräle (BWV 645–650).²⁵ In jedem Fall ist lediglich die Oktavlage angegeben (etwa in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, BWV 645: *Destra 8 Fuß; Sinistra 8 Fuß; Pedal 16 Fuß*);
- vereinzelt Anweisungen zu Manualwechseln in Bachs Werken²⁶ sowie häufige Angaben zur Manualverteilung (Oberwerk, Rückpositiv) in Kompositionen Johann Gottfried Walthers.²⁷

Detaillierte Registrieranweisungen für viele Stücke gibt der Merseburger Organist Georg Friedrich Kauffmann in seiner Sammlung *Harmonische Seelenlust* (Leipzig 1733–1736), die fast alle im frühen 18. Jahrhundert gebräuchlichen Typen von Choralbearbeitungen (Duette, Fughetten, verschiedene Arten von Cantus-firmus-Sätzen, darunter auch Trios) enthält.²⁸ Obwohl ein persönlicher Kontakt zwischen Kauffmann und Bach nicht nachweisbar ist, gibt es indirekte Hinweise darauf, daß Bach mit Kauffmann und dessen Schaffen vertraut war.²⁹

²⁴ Walther (a. a. O.) bemerkt zum Salicional 8' im Seitenwerk der Garnisonkirchenorgel: „Diese Stimme ... klinget aber, wenn die ... Fugara 4 Fuß dazu gezogen, und damit laufende Passagen gemacht oder Arpeggiando gespielt ... wird, als wann mit dem Bogen, auf der Violine oder Viol di Gamba gestossen und gestrichen würde.“

²⁵ Diese stammen aus Bachs Handexemplar; vgl. C. Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, BJ 1977, S. 120–129.

²⁶ Diskutiert bei G. Stauffer, *Über Bachs Orgelregistrarpraxis*, BJ 1981, S. 91–105.

²⁷ Siehe DDT 26/27, hrsg. von M. Seiffert.

²⁸ Vgl. Neuausgabe von P. Pidoux (Basel 1980), die aber Kauffmanns Anweisungen nicht immer getreu wiedergibt.

²⁹ Vgl. J. Rifkin, Artikel „Kauffmann, Georg Friedrich“, *New GroveD*, Bd. 9, S. 830f.

Daniel Magnus Gronau (ca. 1700–1747), Organist an der Danziger Johannis-kirche, hinterließ für vier Folgen von Choralvariationen genaue Registrier-anweisungen.³⁰ Gronau gehört nicht zum Umkreis Bachs, und die von ihm genannten Register zeigen, daß er einen von der Thüringischen Orgel verhältnis-mäßig stark abweichenden Instrumententyp im Sinn hatte; wegen ihrer Genauigkeit sind die Anweisungen für Vergleichszwecke dennoch wertvoll.

AGRICOLAS ABHANDLUNG VON 1757

Die obige Aufschlüsselung deckt die Unzulänglichkeiten auf, die einen klaren Einblick in Bachs Registrierpraxis bisher verhinderten. Die ersten beiden Kategorien enthalten nur sehr wenig von Bach und seinem Kreis, es sei denn man ist bereit, aufgrund von Agricolas redaktioneller Tätigkeit auch Adlungs Ausführungen mitzurechnen. Adlungs Hinweise zu Registrierungen von nicht-Plenumstücken sind jedoch vage und nicht schlüssig. Gruppe 3 ist wegen der Anwendung von spezifischen Registrieranweisungen auf bestimmte Stücke zwar potentiell am aufschlußreichsten, Belege aus dem direkten Bach-Umfeld liefert sie jedoch nur bruchstückhaft. Kauffmann und Gronau, deren präzise Registrieranweisungen für viele nicht-Plenumstücke ausführlich und informativ sind, gehören, wie bereits erwähnt, nicht zum unmittelbaren Bach-Kreis.

Agricolas Abhandlung ist eine wichtige Hilfe bei dem Versuch, das verschwom-mene Bild von Bachs Registrierpraxis schärfer zu fassen. Wie Adlungs *Musica mechanica organoedi* bezieht sich die Abhandlung auf die beiden ersten Quellengruppen, indem sie sowohl generelle Prinzipien und Bemerkungen zur Registrierung als auch spezifische Registerkombinationen und Hinweise zum Gebrauch von bestimmten Registerzügen mitteilt. Tatsächlich jedoch bildet der Essay eine Kategorie für sich, da er die einzige substantielle Abhandlung über Registrierung ist, die mit Sicherheit aus dem Kreis um Johann Sebastian Bach stammt. So fungiert er einerseits als Objektiv, das eine schärfere Sicht auf die bruchstückhaften Belege aus Bachs Umfeld gestattet, andererseits dient er als Prisma, durch das die spezifischeren Zeugnisse von außerhalb des Kreises gefiltert und auf ihre mögliche Relevanz für die Konzepte von Bach und seinen Schülern geprüft werden können.

Der Essay besteht aus vier Teilen:

- I. Kurze Würdigung der *Sammlung einiger Nachrichten* (S. 486–487)
- II. Beschreibung von in zeitgenössischen Orgeln zu findenden Registern (S. 487–501)
- III. Informationen über Registerkombinationen (S. 501–505)
- IV. Dispositionen von sechs Orgeln (S. 506–518): Petrikerche zu Freiberg, Stiftskirche zu Halberstadt, Marktkirche zu Halle, Domkirche zu Königs-berg, Johanniskirche zu Magdeburg und Stadtkirche zu Meerane.

³⁰ *Vier Choralvariationen für Orgel*, hrsg. von G. Frotscher, Augsburg und Kassel 1927. Diese Stücke bilden lediglich einen Bruchteil von Gronaus Schaffen, das im Zweiten Weltkrieg fast völlig verloren ging.

Der Text von Teil III lautet folgendermaßen:

„Nachdem wir nun die Stimmen der Orgeln so viel möglich beschrieben haben: so möchte es einigen Lesern nicht unangenehm seyn, wenn sie auch von der Art, wie man diese Stimmen brauchen und mit einander verbinden soll, etwas zu lesen bekämen. Da die Veränderungen hierbey so unzählig sind, daß es nicht möglich ist, sie alle anzuführen; da auch über dieses einem Orgelspieler, der ein feines Gehör hat, nicht schwer werden wird, ihre Wirkungen selbst auszuprobiren; so werden etliche allgemeine Anmerkungen hinlänglich seyn, einem, der im Ziehen der Orgelregister noch nicht recht erfahren ist, zu weitem Versuchen Anlaß zu geben.

Wenn man recht stark spielen will; so zieht man das volle Werk, zu welchem alle oben beschriebenen Principalstimmen gehören. Diesen kann man noch die Trompeten von 16. 8 und 4 Fuß, wenn sie rein gestimmt sind, beyfügen; man koppelt auch wohl ein anders Clavier, auf welchem gleichfals das volle Werk gezogen ist, dazu. Hierauf kann man nicht nur langsam, sondern auch, wenn die Orgel gut anspricht, und die Finger es erlauben wollen, geschwinde Sachen spielen. Doch muß die Vollstimmigkeit hierbey vorzüglich herrschen. Die französischen Organisten ziehen die Rohrwerke nicht mit zum vollen Werke, weil sie, wenn man in der Tiefe mit vollen Griffen spielt, gar zu widrig klingen. Man muß sich ja aber überhaupt aller solcher Griffe, auf der Orgel, wenn 16 oder 8füßige Stimmen gezogen sind, enthalten. Das Flötenwerk wird bey dem vollen Werke nicht mit gezogen. Außer wenn das Principal nur achtfüßig ist; so kann und muß ein 16füßig Gedackt, Bordun Quintadena oder Rohrflöte dazu gezogen werden. Ein 16füßiger Bordun erhebt die Gravität auch eines 16füßigen Principals sehr. Ein gleiches ist zu beobachten, wenn das Principal nur 4füßig ist: da denn nothwendig ein 8füßiges Flötenwerk, als die Fundamentalstimme, dazu gezogen werden muß.

Eine 4füßige Stimme kann nicht ohne die Bedeckung einer achtfüßigen gebraucht werden; man müßte denn sehr geschwinde Passagien darauf spielen.

Die Mixturwerke können gar nicht ohne Begleitung der andern Principalstimmen gebraucht werden. Sind aber diese dabey; so füllen jene vortreflich aus, und die Uebelklänge, welche so viel gegen einander schlagende Accorde verursachen würden, werden, weil die Mixturen aus lauter kleinen Pfeifen bestehen, von jenen bedeckt, und gleichsam verschlungen. Zum Flötenwerke gehören die Mixturen gar nicht. Doch kann ein 8 füßig Gedackt zur Sesquialtera mit der 1 füßigen Octave, bey geschwinden Brechungen, gezogen werden.

Eine Quinte oder Terze muß allezeit eine noch höhere Octave oder Superoctave über sich haben. Z. E. ist die Quinte von 3 Fuß, so muß nebst dem 8 und 4 füßigen Register auch noch eine 2 füßige Stimme gezogen werden.

Man läßt nicht gern eine Octave in der Mitten aus. Z. E. ein 8 und 2 füßiges Register, ohne 4 Fuß, würde, zumal wenn man vollstimmige Griffe drauf thun wollte, gar zu leer klingen. Spielt man aber nur einstimmig auf einem Claviere, z. E. in einem Trio; so kann man gar wohl 16 und 4 Fuß mit einander vereinigen. So thut z. E. Quintadene 16 Fuß, und Hohl- oder Waldflöte 4 Fuß, in diesem Falle, gute Wirkung. Auch so gar der 16 füßige Bordun mit dem 1 füßigen Sifflet, thut gute Wirkung, wenn man einstimmige geschwinde Passagien darauf spielet. Ueberhaupt kömmt es bey Ziehung der Register viel darauf an, ob man einstimmig oder vielstimmig auf einem Claviere spielen will.

Ein Rohrwerk wird selten allein gebraucht. Man nimmt immer eine gleichtönige Stimme vom Pfeifenwerk dazu, welche das Schnarren des Rohrwerks bedecket. So gehöret z. E. zur 8 füßigen Trompete das 8 füßige Principal. Die Vox Humana muß, wo ja irgend noch einige Gleichheit mit der Menschenstimme herauskommen soll, immer, wo nicht das Principal (wie Herr Silbermann verlangte,) doch wenigstens das 8 füßige Gedackt oder Rohrflöte bey sich haben. Am allerbesten aber schickt sich dazu die 8 füßige Hohlflöte, wenn man sie haben kann. Doch kann man ein 8 füßig Rohrwerk auch mit einem 4 füßigen

Pfeifenwerk, und umgekehrt, wohl gebrauchen. Auch kann ein dergleichen Rohrwerk mehreren höhern Stimmen bequem zum Fundamente dienen.

Soll eine Stimme des auszuführenden Stücks hervor ragen; so müssen auf dem Claviere, auf welchem man sie ausführet, stärkere Register angezogen werden, als auf dem andern.

Das Pedal muß sich nach der Stärke des Manuals richten.

Die Franzosen spielen ihre Fugen auf dem 8 füßigen Rohrwerk, mit einem tiefern Bordun und einer höhern Octave. Sie glauben, daß man, wenn keine Mixturen dabey sind, die Eintritte der Stimmen deutlicher wahrnehmen könne; und vielleicht haben sie hierinn nicht unrecht. Die beyden zum Rohrwerke gezogenen Principalstimmen nennen sie *le fond de la Trompette, ou du Cromhorne*.

Die sogenannte *Tierce en taille* bey den Franzosen, dergleichen man in ihren Orgelbüchern viele findet, wird aus folgenden Stimmen zusammen gezogen: Bordun 8 Fuß, Octave 4 Fuß, Nasat 3 Fuß, Tertia 1 $\frac{1}{2}$ Fuß, und Octave 2 Fuß; wozu man auch noch ein 16 füßig Gedackt nehmen kann. Auf dem andern Claviere, auf welchen man die Begleitungsstimmen ausführet, zieht man ein 8 füßiges Principal allein, oder ein paar Flöten, und im Pedal Principal Subbaß 16, und Octave 8 Fuß.

Die Alten glaubten, daß zwo gleiche Stimmen von verschiedener Mensur übel klingen müßten, wenn sie zusammen gezogen würden. Sind diese Stimmen gut gearbeitet und rein gestimmt; so kann man die Alten alle Tage durch derselben vereinigten Gebrauch widerlegen. Ich habe in einer gewissen Orgel das liebliche Gedackt, die Vugara, die Quintadene und die Hohlflöte alle von 8 Fuß, ohne irgend eine andere Stimme, zusammen gehört, welches eine schöne und fremde Wirkung that.“

ANALYSE UND VERGLEICH

1. Das Plenum

Sowohl Mattheson als auch Adlung verlangen, daß für das Manual-Plenum neben den Prinzipalen und Mixturen alle Labialregister – einschließlich Flöten, Streicher- und Aliquotstimmen – gezogen werden. Silbermann fordert in seinen Plenum-Vorschlägen Flöten und Prinzipale, scheut aber die Flöten-Aliquotstimmen (beispielsweise Cornett). Agricola dagegen hält sich an die Anleitungen früherer Autoren, wie Praetorius³¹ und Werckmeister³², nach denen das Plenum nur aus Prinzipalstimmen, unter Ausschluß von Flöten und Streicherstimmen gebildet werden soll.³³ Merkwürdigerweise ließ Agricola Adlungs Anweisungen zur Zusammensetzung des Plenum unkommentiert. Vielleicht war er sich dessen bewußt, daß seine Vorstellungen in diesem Punkt konservativ waren und nicht zu seiner zukunftsweisenden Billigung mehrerer gleichzeitig gezogener 8'-Stimmen paßten.

³¹ M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619 (Faks.-Ausgabe, Kassel 1958), S. 101 und 113.

³² A. Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg 1698, S. 72; *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt und Leipzig 1686, S. 52f. Werckmeister rät in diesen Schriften von dem Gebrauch mehrerer Stimmen in derselben Lage ab.

³³ An einer früheren Stelle seines Essays erläutert Agricola, daß er alle Labialstimmen mit Ausnahme der Prinzipale zu den Flöten zählt; wenn er also schreibt, „das Flötenwerk wird bey dem vollen Werke nicht mit gezogen“ (S. 502), meint er sowohl Flöten- als auch Streicherstimmen.

Die Eingangssätze von Gronau vier Choralvariationen (allesamt ausgedehnte einmanualige, kontrapunktische Gebilde) scheinen für das Plenum bestimmt zu sein, enthalten jedoch keine Registrieranweisungen. Gronau gibt keine Plenum-Vorschriften, doch mehrere Variationen verlangen das Solopedal-Plenum, das wie bei Mattheson und Agricola alle Labialregister enthält.

Gronau

Ein feste Burg: Princip. 16', Basso coperto 16', Violone 16', Octava 8', Flauto 8', Octava 4', Quinta 3', Octava 2', Mixtura, Trombone 16', Tromba 8', Cornetto 4'

Was Gott thut das ist wohlgetan: Princip. 16', Violone 16', Basso coperto 16', Octava 8', Flauto 8', Octava 4', Mixtura

In seiner Anweisung, alle Labiale zu ziehen, stimmt Gronau ganz mit Mattheson und Adlung überein, in der Verwendung des Rohrwerks im Pedalplenum scheint er jedoch flexibler zu sein als diese. Obwohl Kauffmann mehrfach das Plenum („das volle Werk“) fordert, gibt er nirgends Anleitungen für dessen Zusammensetzung. Von besonderem Interesse sind jedoch die Registrierungen, die er alternativ zum Plenum vorschlägt.

Kauffmann

Ein feste Burg: Principal 8' + 4', oder Gedact 8' + Princip. 4'; item das volle Werck

Es ist das Heil: Gedact, Spitzflöth, Viola; item das volle Werck

In dich hab ich gehoffet, Herr: Trompeta + Princip. 8' + Octav 4'; oder das volle Werck

Nun lob, mein Seel, den Herren: Principal 8' + Octava 4' + Super Octav 2'; item das volle Werck

Darüber hinaus gibt es bei beiden Komponisten Stücke, die von ihrer Satztechnik her für das Plenumspiel geeignet wären, die aber ausdrücklich anders bezeichnet sind:

Kauffmann

Allein Gott in der Höh sei Ehr

Choral in Ped: Posaun Bass + Violon [16']

Man: Princip. 8' + Oct 4' + Sesqui altra

Helft mir Gott's Güte preisen

Quintadena 16' + Princip. 8'; oder Ged. 8' + Princip. 4'

Herr, ich habe misgehandelt

Princip. 16' + Octava 8'; oder Rohrflöte 16' + Princip. 8'

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen

Rohrfl. 16' + Principal 8'

Komm, Heiliger Geist

Oberwerck: Vox hum + Salicional 8' + Spillpf 4'

Pedal: Violon 16' + Trompet 8' + Nachthorn 4' + Cornet 2'

Gronau

Mitten wir im Leben sind, Var. 2

Man. Princip. 8' + Flauti 8' + Octava 4' + Flauto 4' + Salicetto 4' + Flagioletta 2'

Ped. Princip. 16' + Octava 8' + Violone 16' + Basso Coperto 16' + Flauto 8'

Bei beiden Organisten gibt es anscheinend eine beachtliche Bandbreite in der Anwendung des Plenum, zumindest in choralgebundenen Werken; das Plenum wird durch keine spezifische Form oder Satztechnik zwingend gefordert und oft sind alternative Registrierungen möglich.

2. Zusatz von Trompetenstimmen zum Plenum

Im Gegensatz zu Mattheson und Adlung erlaubt Agricola den Ausbau des Plenums durch manualiter-Trompetenstimmen. Seine Abhandlung scheint für diese Praxis den frühesten unmißverständlichen Beleg abzugeben.³⁴ Die Gründe für das langanhaltende Schweigen³⁵ bezüglich der Verwendung von manualiter-Zungenstimmen im Plenum sind alles andere als klar; eine mögliche Ursache deutet Agricola mit der Bemerkung an, „wenn sie rein gestimmt sind“ (S. 502). Adlung zum Beispiel klagt in seiner *Musica mechanica organoedi*³⁶ über die ständig verstimmteten Rohrwerke und empfiehlt, in neuen Orgeln ihre Zahl drastisch zu vermindern (mit Ausnahme der obligatorischen Bestückung des Pedals). Agricola dagegen beteuert in einer redaktionellen Fußnote, Bach sei „ein großer Freund davon“ gewesen, und rügt diejenigen Organisten, die zu bequem sind, sie in guter Stimmung zu halten.³⁷

Im Unterschied zu Kauffmann erwähnt Gronau Trompetenstimmen kein einziges Mal. Kauffmann verwendet Kombinationen mit Einbeziehung von Rohrwerken recht großzügig, und dies sogar in Stücken, deren Satztechnik den Gebrauch des Plenum nahelegen würde.

Kauffmann

In dich hab ich gehoffet Herr

Trompeta + Princip. 8' + Octav 4'; oder das volle Werck

Komm, Heiliger Geist

Oberwerck: Vox hum + Salicional 8' + Spillpf 4'

Pedal: Violon 16' + Trompet 8' + Nachthorn 4' + Cornet 2'

3. Der Sechzehnfuß im Manualplenum

Wie Adlung (und vermutlich auch Mattheson) befürwortet Agricola eine solide 16'-Basis für das Manualplenum, wobei er sogar für eine Ergänzung des Prinzipal 16' durch einen Bordun 16' plädiert. Alle Quellen teilen eine Vorliebe für die 16'-Lage im Plenum oder in vom Plenum abgeleiteten Kombina-

³⁴ Man beachte jedoch, daß Christian Ludwig Boxberg in seiner *Ausführlichen Beschreibung Der Grossen Neuen Orgel In der Kirchen zu St. Petri und Pauli allhie zu Görlitz*, Görlitz 1704, S. 13, über die 1703 errichtete Casparini-Orgel bemerkt: „So kan man auch, um das Ripieno noch stärker zu machen, alle Fleuten, weit-mensurirte Register und Schnarr-Wercke mit gebrauchen, ohne, daß sie ihrer ungleichen mensur wegen mit denen Praestant-Registern eine disharmonie verursachen solten.“ Weiter unten auf derselben Seite schreibt er: „Bombart 16. Fuß ist ein sehr starckes Schnarr-Werck, so ... das volle Werck gar um ein sehr merckliches verstärket.“ Da Boxberg die Görlitzer Orgel jedoch für ein ungewöhnliches und einmaliges Instrument erklärt, erscheint es unklug, seine Ausführungen so kategorisch zu verstehen wie diejenigen Agricolas.

³⁵ Walther zum Beispiel rühmt die „Trompett 8 Fuss“ im Seitenwerk der Garnisonkirchenorgel und gibt eine detaillierte Beschreibung von deren Beschaffenheit, bemerkt dann jedoch knapp, sie werde für „Veränderungen“ gebraucht und klinge gut zusammen mit dem Principal 8', besonders „wenn mit denen Paucken pedaliter accompagniret wird“ (Steves, S. 25).

³⁶ Bd. 1, § 104 und § 267.

³⁷ Anmerkung zu Bd. 1, § 104; vgl. auch die Anmerkung zu § 267.

tionen.³⁸ Kauffmann schätzte offensichtlich den 16'-Klang, oft in Kombinationen mit Registern lediglich in 8'-Lage:

Kauffmann

Herr, ich habe misgehandelt

Princip. 16' + Octava 8' oder Rohrflöte 16' + Princip. 8'

Helft mir Gott's Güte preisen

Quinta dena 16' + Princip. 8' oder Ged 8' + Princ. 4'

Treuer Gott, ich muß dir klagen

Princip. 16' + Gedact 8' + Spill flöth 4'

Schönster Immanuel

Quinta dena 16' + Principal 8' oder Princip. 8' allein

Tatsächlich verwenden 25 der 51 von Kauffmann mitgeteilten Registrierungen (also annähernd die Hälfte) den 16'-Klang auf einem oder mehreren Manualen. Adlung (§ 216) betont:

„... ich habe bey der Quinte 6' das Principal 8', nebst dem Bordun 16' und Rohrflöt 8', gehört, welches in der Höhe wohl lautete, aber in der Tiefe war die Quinte viel zu widrig anzuhören: wäre aber nur die Oktave 4' noch dabey gewesen; so hätte man den Klang um ein merkliches verbessert.“

Eine der Orgelchoral-Registrierungen in Lahm verlangt die folgenden Züge im Hauptwerk:

Quintatön 16' + Principal 8' + Gedact 8' + Octav 4'.

Die thüringischen Orgeln des 18. Jahrhunderts verfügten in der Tat über eine Reihe von 16'-Registern, wie sie in solcher klanglichen Klarheit und Schärfe in modernen Orgeln normalerweise nicht zu finden sind.³⁹ Doch Unterschiede in Mensur und Stimmqualität erklären die ausgeprägte Vorliebe des 18. Jahrhunderts für den 16'-Klang nur zum Teil; in erster Linie dürfte dafür ein anderes Klangideal verantwortlich sein. Adlung (§ 231) stimmt in der Empfehlung, stets mehr als einen 16' zu verwenden, mit Agricola überein, und auch Gronau folgt dieser Richtlinie.

Gronau

Ein feste Burg, Var. 1 (Baß auf separatem Manual)

Principal 16' + Octava 8' + Flauto + Fagotto 16'

Mitten wir im Leben sind, Var. 3

Manual: Principal 16' + Quintadena 16' + Octava 8' + Quintadena 8' + Flauti 8' + Flauto 4' + Octava 4' + Octava 2'

³⁸ Silbermanns Anleitungen für das Plenumspiel konnten keine 16'-Stimmen enthalten, da die Orgeln, für die sie intendiert waren, keine besaßen.

³⁹ An einer früheren Stelle seines Essays beschreibt Agricola zum Beispiel ein von ihm besonders geschätztes 16'-Register: „In der Schloßorgel zu Altenburg ist eine Querflöte von 16 Fuß. ... Sie ist ein enges offenes Pfeifenwerk von eben der Mensur, als die in dieser Orgel befindliche 8 füßige überaus schöne Viola da Gamba. Und wenn sie mit dieser zusammen gezogen, und darauf ... mit geschwinden Läufen und Brechungen gespielt wird, so thut dieses eine sehr schöne Wirkung; und die in diesen beyden Stimmen befindliche angenehme Schärfe, kömmt dem Schneiden des Bogenstrichs auf einem Baßinstrumente so nahe, als es nur durch Pfeifen möglich zu machen ist“ (S. 497).

Es wird schier der letzte Tag herkommen, Var. 1

Manual: Principal 16' + Quintadena 16' + Octava 8' + Flauti 8' + Octava 4' + Octava 2'

4. Terzen in Mixturen und im Plenum

Agricola⁴⁰ und auch Adlung (§ 233 und § 244) setzen das Vorkommen von Terzen in Mixturen als selbstverständlich voraus. Ferner verlangen sowohl Adlung als auch Mattheson die Sesquialtera im Plenum. Kauffmann macht zwar zur Zusammenstellung des Plenum keine Angaben, doch auch er war der Verwendung von Terzen in Plenum-bezogenen Registrierungen nicht abgeneigt.

Kauffmann

Allein Gott in der Höh' sei Ehr

Choral in Ped: Posau Bass [16'] + Violon [16']

Man: Princip 8' + Octav 4' + Sesqui altra

Die Wagner-Orgel der Berliner Garnisonkirche enthielt – laut Johann Friedrich Walther – ebenfalls Terzen, und zwar im Scharff (der tiefsten Mixtur) des Manuals wie auch des Seitenwerks. Walther vermerkt überdies, das fünffache Cornett (c'-c'') im Manual habe „eine etwas weite mensur, und giebt dem Vollenwerke, eine schöne force“ (Steves, S. 23). Mit seiner Ablehnung von Terzen sowohl in Mixturen als auch im Plenum steht Silbermann allein (dies ist wahrscheinlich eine Folge seiner Ausbildung in Frankreich, wo weitmensurierte Cornett- und engmensurierte Prinzipalstimmen gewöhnlich nicht gemischt wurden). Begreiflicherweise machten in vielen von Johann Sebastian Bach gespielten und geschätzten Orgeln die Terzen in den Mixturen deren Ausschluß vom Plenum unmöglich.

*

Einige der geschilderten Praktiken sind auch heute noch strittig, beispielsweise hinsichtlich eines gleichbleibend starken Anteils von 16'-Registern im Manualplenum oder der häufigen Einbeziehung von (prinzipal-mensurierten) Terzregistern in das Plenum. Als gesichert kann jedoch gelten, daß keine von diesen Verfahrensweisen Bachs Plenumkonzeption völlig fremd war. Was wir darüber allerdings nicht wissen, ist das Ausmaß, in dem das Plenum gewöhnlich verwendet wurde. Soll es grundsätzlich für alle Präludien und Fugen benutzt werden,⁴¹ also etwa auch für Präludium und Fuge A-Dur BWV 536, für die Fugen D-Dur BWV 532 und G-Dur BWV 577? Wenn nicht, welches sind die Alternativen? Kann ein zweites Manualplenum als gleichwertig fungieren oder ist das normale Plenum immer das des Hauptwerks? Sollen die freien Orgelwerke – falls nicht anderweitig spezifiziert – durchweg mit derselben Plenum-

⁴⁰ S. 492.

⁴¹ Die vorhandenen Quellen stimmen darin überein, daß freie Werke mit dem Plenum gespielt werden sollen; die Quellen sind allerdings weder sehr zahlreich noch völlig eindeutig. Vgl. Stauffer, S. 92f.

registrierung gespielt werden?⁴² Muß man die ausgedehnten Choralbearbeitungen mit dichter Satztechnik (etwa die dreiteilige Bearbeitung von „O Lamm Gottes unschuldig“ aus den Leipziger Chorälen, BWV 656) ausschließlich auf dem Plenum spielen, oder bieten weniger aggressive Registrierungen eine legitime Alternative? Kurz, wir wissen nicht, wie erfindungsreich und flexibel Bach und sein Kreis in der Registrierung von Werken waren, die moderne Organisten normalerweise durchweg im Plenum spielen.

5. Der Vierfuß als tiefste Lage

Den Klang eines 4'-Registers ohne mitgehenden Achtfuß lehnt Agricola ab, es sei denn, „man müßte ... sehr geschwinde Passagen darauf spielen“ (S. 502). Welche Art von Satzbild Agricola hier genau vor Augen hat, bleibt undeutlich. Meint er galante Werke in der Art von Haydns Flötenuhrstücken oder denkt er an ältere Kompositionen von eher komplexer Faktur wie den zweiten Satz von Bachs Pastorale (BWV 590)? Weder Kauffmann noch Gronau liefern Beispiele für ein 4'-Register ohne mitgehenden Achtfuß. Zwar verlangen einige von Kauffmanns Kombinationen (fast immer bei Triosätzen) nur ein einzelnes 4'-Register, doch bedeutet dies entsprechend seinem Vorwort stets, daß die betreffende Stimme eine Oktave tiefer zu spielen ist. Ein ähnlicher Fall findet sich in Bachs Registrieranweisungen für die Schübler-Choräle. Die Pedal-Cantus-firmi in BWV 646, 647 und 650 enthalten die Anweisung „4 Fuß“, doch dient dies lediglich dazu, den Choral in die Tenorlage zu plazieren.⁴³

6. „Offene“ beziehungsweise „Lücken“-Registrierungen

Der Gebrauch von „Lücken“-Registrierungen ($16' + 4'$, $8' + 2 \frac{2}{3}'$ und ähnlich) stellt weiterhin eines der größten Probleme der deutschen Registrierungspraxis des 18. Jahrhunderts dar; und auch Agricola trägt wenig zu seiner Klärung bei. Im allgemeinen bewertet Agricola derartige Registrierungen eher negativ (besonders für akkordisches Spiel), doch lehnt er sie nicht völlig ab. Für einzelne Melodiestimmen, etwa in einem Trio, scheint er die Kombination $16' + 4'$ gegenüber $8' + 2'$ zu bevorzugen; dies bezieht sich insbesondere auf den Diskant im Manual. Verglichen mit anderen Quellen scheint Agricolas Ratsschlag ein wenig extrem. Adlung beispielsweise ist im Gebrauch von „Lücken“-Registrierungen zurückhaltend (§ 218), besonders in Verbindung mit Aliquoten, doch bei Oktavlücken ist er weniger reserviert (und würde wohl auch $8' + 2'$ tolerieren).

„Wollen doch nicht einmal die Octavenstimmen wohl lauten, wenn sie allzuweit von einander entfernt sind. Z. Ex. $16'$ zu $2'$ oder $1'$.“

⁴² Stauffer gibt ein überzeugendes Plädoyer für diese Praxis, seine Argumentation beruht jedoch auf einem Indizienbeweis, denn bislang sind keine eindeutigen und detaillierten Instruktionen bekannt geworden.

⁴³ In Bachs Handexemplar findet sich für BWV 650 die zusätzliche Anweisung „*Ped. 4f. u. eine Stav tiefer*“ (in modernen Ausgaben nicht enthalten); dies plaziert den Cantus firmus in die Tenorlage. Vgl. Wolff, a. a. O., S. 126 und 129.

Von den in Gruppe 3 genannten Quellen scheint Kauffmann mit seiner Vorliebe für den 16'-Klang und seiner Abneigung gegen „Lücken“-Registrierungen Agricolas Einstellung am nächsten zu stehen. In nicht weniger als vier Fällen gibt Kauffmann die Registrierung Fagott 16', Quintadena 8', Spitzflöte 2' an – eine Kombination, die vielleicht eher einer Eigenart seines Geschmacks entsprang oder auf den ihm bekannten Instrumenten einen besonderen Wohlklang hervorbrachte, als daß sie eine generelle Wertschätzung dieser Klangverbindung im frühen 18. Jahrhundert kennzeichnet. Zwei weitere Kombinationen können kaum als extreme Beispiele von „Lücken“-Registrierungen gewertet werden und scheinen nicht auf eine besondere Bevorzugung der eigentümlichen Klangfarbe hinzudeuten.

Kauffmann

Nun danket alle Gott (alio modo)

Hauptmanual: Gedackt 8' + Nassat + Spitz Flöth 2'

Nun ruhen alle Wälder

Oberwerck: Voxh + Rohrfl. 8' + Rohrflöte 2'

Gronau führt lediglich drei „Lücken“-Registrierungen an:

Gronau

Ein feste Burg, Var. 1

2. Clav.: Principal 4' + Flauto 4' + Octava 1' + Regale 8'

Was Gott thut, das ist wohlgethan, Var. 1

Solo (Tenor): Octava 8' + Quintadena 8' + Flauto 8' + Octava 2'

Was Gott thut, Var. 3

Quintadena 16' + Flauto 4'

Die letztgenannte Registrierung erinnert an Agricola; hier wird sie allerdings nicht auf eine einzelne Triostimme, sondern auf einen dreistimmigen Manualersatz angewendet.

Andere Quellen zeigen eine deutlich größere Vorliebe für „offene“ Registrierungen als Agricola. Silbermanns Vorschläge (8' + 4' + 1' oder 8' + 2' oder 8' + 22/3' + 13/5') sind vielleicht am ehesten bekannt. Tatsächlich könnte die heutige Wertschätzung solcher Registrierungen sehr wohl auf Silbermanns Empfehlungen zurückgehen,⁴⁴ die ja seit vielen Jahren veröffentlicht sind und oft zitiert werden. Doch auch weniger bekannte Quellen billigen derartige Registrierungen, zum Beispiel Johann Friedrich Walther in Berlin (Steves, a. a. O., S. 24).

Manual: „Octave 2 Fuß ... kan zu einer 8füßigen Stimme allein ... gebrauchet werden.“

Seitenwerk: „Waldfloet 2 Fuß lasset sich mit dem Principal [8'] oder auch gedact 8 Fuß gar artig hören.“

Seitenwerk: „Siffloit 1 Fuß, ist ... mit einer achtfüßigen [Stimme] zur Veränderung, wie auch im vollen Wercke mitzuziehen und zu gebrauchen.“

⁴⁴ Dies mag teilweise auch dadurch bedingt sein, daß Silbermanns Registrierungen sehr gut mit der neoklassischen Vorliebe für helle, klare Klangfarben korrespondieren, die zu Beginn dieses Jahrhunderts bestand.

Sowohl bei Kauffmann als auch bei Gronau finden sich Triosätze, mit instruktiven Registrierungen. Kauffmanns Vorschläge sind häufig traditionell und konservativ.

Kauffmann

Jesus Christus unser Heiland

Manual: Principal 8'

Rückpositiv: Principal 4' [eine Oktave tiefer gespielt]

Pedal: Sub Bass 16' + Octaven B. 8'

Ähnliche Registrierungen werden in drei weiteren Fällen verlangt: „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“ und „Herr Gott, dich loben alle wir“. Doch Kauffmann schlägt auch einige weniger orthodoxe Möglichkeiten vor:

Kauffmann

Ach Gott, vom Himmel sieh darein

Haupt-Manual: Gemshorn 8'

Oberwerck: Vox hum 8' + Spiell Pfeiffe 4'

Pedal: Sub-Bass 16' + Gemshorn 8'

Herr Christ, der einge Gottes Sohn

Haupt-Werck: Principal 8' + Vox humana [8']

Ober-Werck: Gemshorn + Gedackt 8'

Pedal [-]

Wie schön leuchtet der Morgenstern

Haupt-Manual: Princip. 8'

Oberwerck: Vox hum. 8' + Princip. 4'

Pedal: Sub-Bass 16' + Octav. Bass 8'

Vom Himmel hoch da komm ich her

Rückpositiv: Fagott 16' + Quintadena 8' + Spitzflöte 2'

Oberwerck: Clarino + Principal 4' [eine Oktave tiefer gespielt]

Pedal: Subbass 16' + Octavenbass 8'

Im letzten Beispiel beruht eine Diskantstimme (vermutlich die obere) auf einem 16'-Klang, vergleichbar mit Agricolas 16' + 4'; eigentümlicherweise ist dies zugleich Kauffmanns einziger Triosatz mit „Lücken“-Registrierung. Nicht für jeden Triosatz gibt Kauffmann eine Pedalregistrierung, doch wo er dies tut, ist sie ausnahmslos auf einem Subbaß 16' gegründet.

Bach dürfte gegen eine 16' + 4' Registrierung des Manuals nichts einzuwenden gehabt haben, vermutlich hätte er sie sogar gutgeheißen. Seine Registrieranweisungen in den Schübler-Chorälen jedoch stellen Agricolas Registrierungen für Trios in Frage.

Bach

Wachet auf, ruft uns die Stimme (BWV 645)

Destra 8', Sinistra 8', Pedal 16'

Wo soll ich fliehen hin (BWV 646)

1. Clav. 8', 2. Clav. 16' [Baßstimme], Ped. 4'

Bei beiden Stücken handelt es sich um Trios, das erste mit einem Choral-Cantus-firmus im Tenor (linke Hand), das zweite mit diesem in der Tenorlage (Pedal). Keine der beiden Registrieranweisungen schließt den Gebrauch einer

„Lücken“-Registrierung von vornherein aus (vorausgesetzt, die angegebene Lage läßt die Verbindung mit einer höheren Lage überhaupt zu), doch gibt es keinen Hinweis auf einen Sechzehnfuß als tiefste Lage für eine Oberstimme. Vielmehr erklingen die Oberstimmen, ganz gleich ob sie im Manual oder im Pedal liegen, stets in 8'-Lage.

7. Verbindung von Labialregister und Zungenstimme

Nach Agricola wird ein Rohrwerk in Achtfußlage selten allein, sondern meist zu einer 8'- oder 4'-Labialstimme gezogen. Dem scheint auf den ersten Blick Bachs Anweisung „Pedal Trompete 8 Fuß“ für „Gottes Sohn ist kommen“ BWV 600 zu widersprechen. Diese Registrierung schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, im Pedal Prinzipal 8' mit Trompete zu ziehen. Zudem scheint Agricola sich in erster Linie auf Manualrohrwerke zu beziehen, während Bach eine Pedaltrompete verlangt, die normalerweise von weiterer Mensur und kräftigerem, grundtönigem Klang ist. Kauffmann scheint im allgemeinen mit Agricola übereinzustimmen, ohne in dieser Frage dogmatisch zu sein.

Kauffmann

Ach Gott, vom Himmel sieh darein

Haupt-Manual: Gemshorn 8'

Oberwerck: Vox hum. 8' + Spiell-Pfeiffe 4'

Pedal: Sub-Baß 16' + Gemshorn 8'

Gelobet seist du, Jesu Christ

Haupt-Manual: Principal 8'

Oberwerck: Clarin 4' + Spiellpfeiffe 4' oder Principal 4'

Pedal: Sub-Bass 16' + Octav. Bass 8'

Gelobet seist du (Alio modo)

Oberwerck: Vox humana + Salicional 8'

Haupt-Manual: Fagott & Quintadena 16' + Gemshorn 8' + Kleinged 4'

Herr Christ, der einge Gottes Sohn

Haupt-Werck: Principal 8' + Vox humana

Ober-Werck: Gemshorn + Gedackt 8'

Pedal [-]

In dich hab ich gehoffet, Herr

Trompeta + Princip. 8' + Octav 4'; oder das volle Werck

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

Oberwerck: Sesqui-altra oder Cornett

Hauptwerck: Bombart & Quintad. 16' + Princip. 8'

jedoch:

Es ist das Heil uns kommen her (Alio modo)

Vox humana [8'] + Fagott 16'

Eine der Choralvorspielregistrierungen für die Schloßkirchenorgel zu Lahm verlangt folgende Kombination im Hauptwerk:

Trompete 8' + Principal 8'

Gronau scheint ebenfalls mit Agricola übereinzustimmen. Er setzt das Manualrohrwerk in vier Fällen ein, davon dreimal mit Beteiligung der Vox humana (stets kombiniert mit zwei oder drei Labialen). Im vierten Fall kombiniert

Gronau eine Zungenstimme mit einer „Lücken“-Registrierung, was bei ihm einmalig ist.

Gronau

Ein feste Burg, Var. 1

1. Clav.: Principal 16' + Octava 8' + Flauto 8' + Fagotto 16'

2. Clav.: Principal 4' + Flauto 4' + Octava 1' + Regale 8'

Agricola schätzt eindeutig einen runden Rohrwerkklang. Gelegentlich⁴⁵ plädiert er – wie Mattheson – für das Überziehen der Pfeifenmundstücke mit Leder, um das Schnarren zu beheben. Diese „gefütterten“ Mundstücke gewannen im Laufe des 18. Jahrhunderts an Beliebtheit. Für die Pedalposaune war das Verfahren durchaus üblich,⁴⁶ bei der Konstruktion von Manualrohrwerken jedoch folgten die Orgelbauer unterschiedlichen Vorstellungen. Gottfried Silbermann zum Beispiel fütterte die Trompetenregister des Manuals nur im Baß⁴⁷ (seine Zungenstimmen entwickeln in der Regel mehr Glanz als normale mitteldeutsche Zungenregister). Adlung urteilt in dieser Frage nicht eindeutig,⁴⁸ und Agricola, der hier vielleicht stillschweigend die Berechtigung einer abweichenden Meinung anerkennt, enthält sich jeden Kommentars oder redaktionellen Eingriffs.

8. Cornett-Registrierungen

Die von Johann Sebastian Bach geschätzte Cornett-Kombination (üblicherweise Flöten 8' + 4' + 2 2/3' + 2' + 1 3/5'),⁴⁹ spielt auch in Agricolas Anleitung eine wichtige Rolle:

„Doch kann ein 8 füßig Gedackt zur Sequaltera mit der 1 füßigen Octave, bey geschwinden Brechungen, gezogen werden.

Eine Quinte oder Terze muß allezeit eine noch höhere Octave oder Superoctave über sich haben. Z. E. ist die Quinte von 3 Fuß, so muß nebst dem 8 und 4 füßigen Register auch noch eine 2 füßige Stimme gezogen werden“ (S. 503).

Bei der Forderung, die Aliquotstimmen müßten stets von Oktaven gedeckt sein, scheint es sich um eine Eigenart Agricolas zu handeln, der er an anderer Stelle in seinem Essay allerdings selbst widerspricht. Dort (S. 492) erläutert er die Zusammensetzung einer sechsfachen Mixtur, in der bei dem kleinen c der

⁴⁵ S. 489.

⁴⁶ Vgl. Adlung, Bd. 1, S. 122, § 176.

⁴⁷ Vgl. Flade, a. a. O., S. 190.

⁴⁸ In § 104 behauptet er, die Mundstücke seien „zuweilen mit Leder überzogen, damit es nicht allzusehr knastere oder rassel; doch in manchen Registern, sonderlich in kleinen, ist dieses nicht“. In § 202 heißt es über die Trompete, „die Mundstücke sind nicht gefüttert“.

⁴⁹ Vgl. den Umbauvorschlag für die Orgel der Mühlhäuser Blasiuskirche von 1707 (Dok I, Nr. 83). Die Orgel besaß bereits Sesquialterregister im Hauptwerk und im Rückpositiv (vgl. Adlung, Bd. 1, S. 260f.), doch Bach verlangte, daß diesen ein drittes Manual, ein „Brust positivgen“, hinzugefügt werden solle, von dessen sieben Stimmen fünf ein drittes Cornett bilden könnten. Über die Terz schreibt Bach, man könne „durch zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommen schöne Sesquialteram [d. h. ein Cornett] zu Wege bringen.“

höchste erklingende Ton die Terz ist. Ferner beschreibt er in seinem Bericht über die französische Registrierpraxis ein Cornett mit $13/5'$ als höchster Lage. Silbermann, Kauffmann und Gronau führen jeder Kombinationen mit einer Terz als höchster Lage an. Obwohl nicht völlig ausgeschlossen werden kann, daß Bach den dogmatischen Ansatz Agricolas akzeptiert hätte, ist dies doch eher unwahrscheinlich; beispielsweise hätte Bach dann das von ihm selbst vorgeschlagene Cornett für das neue Brustpositiv in Mühlhausen nicht benutzen können, ohne zugleich die dreifache Mixtur zu ziehen.

9. Französischer Einfluß

Agricolas Interesse an französischen Orgeln zeigt sich nicht nur in seinen Ausführungen zur französischen Registrierpraxis, sondern auch andernorts in seinem Essay⁵⁰ sowie in anderen Veröffentlichungen.⁵¹ Zum Teil mag er seine Kenntnis der französischen Orgelpraxis Marpurg verdanken, der mit französischen Orgeln und Organisten wohlvertraut war und der einen deutlich französisch beeinflussten Artikel über freie Orgel Improvisation und Orgelregistrierung veröffentlicht hatte.⁵² Dieses Interesse entsprach der allgemeinen Vorliebe für französische Kultur, die sich in Deutschland seit dem Beginn des Jahrhunderts immer mehr durchsetzte und zu einem gewissen Grade auch von Bach geteilt wurde.⁵³ Bach pflegte auch die Aufführung französischer Musik,⁵⁴ zweifellos als Folge seiner persönlichen Eindrücke vom Spiel Marchands und anderer französischer Clavecinisten.

Der größte Hinderungsgrund für Bach (und andere deutsche Organisten), ein tieferes Verständnis für französische Registrierpraxis zu entwickeln oder diese praktisch zu nutzen, lag in den ihnen zur Verfügung stehenden Orgeln. Die Gepflogenheiten des mitteldeutschen Orgelbaus waren im 18. Jahrhundert zwar durchaus nicht einheitlich, doch alle Instrumente unterschieden sich grundsätzlich von den französischen.⁵⁵ Die meisten deutschen Organisten waren mit

⁵⁰ Z. B. verzeichnet Agricola in einer Tabelle deutsche und französische Registerbezeichnungen (S. 501).

⁵¹ Z. B. fügt Agricola dem ersten Band seiner Ausgabe von Adlungs *Musica mechanica organoedi* (S. 287–291) die Übersetzung eines detaillierten Berichts von Dom Bedos de Celles über eine neue Orgel in Tours bei.

⁵² *Der Kritische Musicus an der Spree*, 37. und 38. Stück, Berlin 1749 (11. und 18. November). Eine Würdigung dieses Artikels bei G. F. Crowell, *Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) and French Registration Practices in Central Germany in the Middle of the Eighteenth Century*, Dissertation, University of Cincinnati 1993.

⁵³ Unter den zahlreichen Belegen für französische Einflüsse ist Bachs eigenhändige Kopie von De Grignys *Livre d'orgue* zusammen mit seiner Abschrift von sechs Suiten François Dieupart und der Verzierungstabelle aus D'Angleberts 1689 erschienenen *Pièces de clavecin* (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., *Mus. ms. 1538*) besonders bemerkenswert.

⁵⁴ Adlung berichtet, er habe Bach Suiten von Marchand spielen hören. Vgl. *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 716 (Dok III, Nr. 696).

⁵⁵ Gottfried Silbermanns Orgeln bilden hier eine gewisse Ausnahme (denn Silbermann ging bei seinem Bruder Andreas im Elsaß in die Lehre), doch selbst sie unterscheiden sich nicht unwesentlich von zeitgenössischen französischen Instrumenten; im übrigen

französischen Instrumenten nicht vertraut.⁵⁶ Selbst Agricola, dem die französischen Gepflogenheiten noch am ehesten geläufig waren, scheint seine Kenntnisse mehr aus der Lektüre als aus dem direkten Umgang mit französischen Orgeln gewonnen zu haben.⁵⁷ Die Naumburger Hildebrandt-Organ – das einzige große Instrument, bei dessen Planung Bach beteiligt gewesen sein könnte – zeigt keine eindeutig französischen Einflüsse.

Bei der Beurteilung von Agricolas (oder Bachs) Interesse an französischen Registrierungen ist es daher notwendig, die in Mitteleuropa herrschenden Bedingungen zu berücksichtigen: andersartige Orgeln sowie andersartige beziehungsweise anders gebrauchte Musik – protestantisch statt katholisch und auf Chorälen statt auf Gregorianik gegründet. Im Gegensatz zu der kodifizierten und stilisierten französischen Registrierpraxis scheint Agricola (wie auch andere deutsche Autoren) weniger auf ein festes System zu zielen; beim Registrieren kann der Organist eine französisch geprägte Kombination als lediglich eine von vielen Möglichkeiten wählen – eine Auffassung, die nach Forkel auch typisch für Johann Sebastian Bach war.⁵⁸

10. Gleichzeitiger Gebrauch von verschiedenen Achtfuß-Registern

Adlung (§ 232–233) verteidigt vehement die Praxis des gleichzeitigen Gebrauchs mehrerer 8'-Register auf ein und demselben Manual. Damit wendet er sich gegen die Vorschläge älterer Autoren wie Niedt und Werckmeister, die gegenteilige Meinungen vertreten.⁵⁹ Agricola vertritt am Schluß seiner Anmerkungen zu Fragen der Registrierung eine Position, die exakt derjenigen Adlungs entspricht. Auch Kauffmann und Gronau befürworteten diese Praxis:

Kauffmann

Es ist das Heil

Gedact + Spitzflöth + Viola [8']; item das volle Werck

Vater unser im Himmelreich (Alio modo)

Rückposit: Quintad 8' + Flaut doux 8'

Oberwerck: Vox hum 8' + Gemshorn 8'

Gronau

Was Gott thut das ist wohlgethan, Var. 2

Man.: Principal 8' + Flauto 8' + Octava 4' + Salicetto 4'

Ped.: Principal 16' + Basso Coperto 16' + Violone 16' + Octava 8' + Cornetto 4'

fanden Bach und Agricola (wie oben erwähnt) die Orgeln Silbermanns in einer Reihe von Aspekten alles andere als ideal.

⁵⁶ Vgl. Adlung, Bd. 1, S. 287, wo Agricola bestätigt, daß französische Orgeln wenig bekannt waren.

⁵⁷ Auf S. 505 seines Essays gibt Agricola dies fast zu.

⁵⁸ Vgl. Forkel, S. 21: „Solche Beobachtungen [über Akustik] konnten und mußten ihn allerdings auch auf Versuche führen, durch ungewöhnliche Vereinigung verschiedener Orgelstimmen vor und nach ihm unbekannte Wirkungen hervor zu bringen.“

⁵⁹ F. E. Niedt, *Musicalischer Handleitung anderer Teil | Von der Variation Des General-Bassés ... Zweite Auflage ... mit ... einem Anhang von mehr als 60. Organ-Wercken, versehen durch J. Mattheson*, Hamburg 1721, S. 116; A. Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Organ-Probe*, Quedlinburg 1698, S. 72.

Das wichtigste Merkmal von Gronaus Registrierungspraxis ist praktisch eine Ballung von 8'- und 4'-Klängen, die gelegentlich durch eine Flöte 2' oder Superoktave belebt werden. Lediglich Silbermann hält kritische Distanz zu vielfachen Äqualstimmen. Für das Plenum schlägt er zwar Prinzipale und Flöten vor, doch im übrigen bevorzugt er Kombinationen von Registern in verschiedenen Lagen.

Agricola beschließt seine Abhandlung mit einem besonders bemerkenswerten Hinweis:

„Ich habe in einer gewissen Orgel das liebliche Gedackt, die Vugara, die Quintadene und die Hohlflöte alle von 8 Fuß, ohne irgend eine andere Stimme, zusammen gehört, welches eine schöne und fremde Wirkung that“ (S. 505).

Da diese vier Register in mitteldeutschen Orgeln des 18. Jahrhunderts außerordentlich selten auf einem einzigen Manual auftreten, besteht kaum ein Zweifel, daß jene „gewisse Orgel“ keine andere ist als das von Gottfried Heinrich Trost für die Altenburger Schloßkirche erbaute Instrument. Die vier genannten Stimmen finden sich hier im Oberwerk, und zwar in nahezu gleichlautender Schreibweise wie bei Agricola.⁶⁰ Altenburger Dokumente belegen, daß Bach das Instrument kurz nach dessen Fertigstellung im September 1739 (zur Zeit von Agricolas Studienaufenthalt in Leipzig) spielte und es für gelungen befand.⁶¹ Diese bemerkenswerten Übereinstimmungen rufen zum einen die Passage des Nekrologs zu Bachs Registrierkunst ins Gedächtnis:

„Er verstund ... die Art die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen ... in der größten Vollkommenheit“ (Dok III, Nr. 666, S. 88).

Zum anderen erinnern sie an Forkels anekdotischen Bericht über Bachs aufsehenerregende Registerkombinationen.⁶² Sollte es sich bei dem von Agricola beschriebenen Erlebnis etwa um Bachs Orgelspiel in Altenburg gehandelt haben? Erinnernte sich Agricola, als er den Nekrolog verfaßte, vielleicht unter anderem an die Altenburger Orgelerprobung im September 1739? Und ist vielleicht auch Forkels Bericht über Bachs Registrierkunst unter Umständen ein fernes Echo einer solchen Begebenheit?

*

Obwohl die erreichbaren Quellen zu Registrierungsfragen vielfach keine schlüssigen Antworten liefern, bieten sie doch Informationen, die alles andere als dürftig sind. Vielmehr vermitteln sie einen reichen Wissensfundus – ergiebig genug, um weitreichende Übereinstimmungen wie auch offensichtliche und verborgene Widersprüche aufzuzeigen, wie sie sich in jedem Zeitalter und in jedem Fach als unvermeidliche Begleiterscheinung subjektiver Präferenzen ergeben. Agricolas Abhandlung gestattet nicht nur eine große Annäherung an Bachs Konzeption der Registrierpraxis, sondern vermittelt auch

⁶⁰ Vgl. die von Agricola in Adlung, Bd. 1, S. 286, mitgeteilte Disposition.

⁶¹ Vgl. Dok II, Nr. 453.

⁶² Forkel, S. 20.

einen verhältnismäßig umfassenden Überblick. Es erscheint daher sinnvoll, aus der Fülle der Detailinformationen, die sich aus dem vorstehend durchgeführten Quellenvergleich ergeben, die folgenden theseartigen Schlußfolgerungen zu ziehen und damit die Bedeutung von Agricolas Arbeit in das gebührende Licht zu rücken.

1. Agricolas Feststellungen können nicht aufgrund der Tatsache verworfen werden, daß ihr Autor nicht der Generation Bachs, sondern der Folgegeneration angehörte. Seine Abhandlung offenbart weitreichende Übereinstimmungen mit Äußerungen von Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735), Johann Friedrich Walther (um 1727), Jacob Adlung (1699–1762) und sogar Daniel Magnus Gronau (ca. 1700–1747) im fernen Danzig. Sie alle waren Zeitgenossen Bachs.
2. Alternative Registrierungen gegenüber dem Plenum sind – wie Kauffmann bezeugt – vorstellbar. Agricola verdeutlicht, daß die eigentliche Vielfalt der Registrierungskunst nicht in den Vorschriften für das Plenum, sondern in der Kombination von Flötenstimmen und Streicherstimmen (von Agricola als „Galanteriestimmen“⁶³ bezeichnet) und im Gebrauch von Rohrwerken in Verbindung mit Labialen besteht.
3. Die auf dem Umweg über Agricola tradierte Registrierpraxis Bachs erscheint weder avantgardistisch noch völlig konventionell. In manchen Aspekten, so in der gleichzeitigen Verwendung verschiedenartiger Achtfuß-Register, stimmt Agricola mit progressiven Orgelspezialisten seiner Zeit (beispielsweise Adlung) überein, in anderen (etwa der Beschränkung des Plenums auf den Prinzipalchor) wirkt er verhältnismäßig konservativ.
4. Die Registrierpraxis des 18. Jahrhunderts scheint abwechslungsreicher und kühner gewesen zu sein, als heutige historisch orientierte Musiker zuzugeben bereit sind beziehungsweise neuzeitlicher Geschmack zu tolerieren gewillt ist. Adlungs freizügige Handhabung von Registrierungen, das häufige Vorkommen eigenwilliger Kombinationen (etwa 16' + 4', 16' + 2' und 16' + 1') sowie kompakte 16' + 8'-Klänge, schließlich die Existenz von Orgeln mit vielen verschiedenfarbigen 8'-Registern (einschließlich Streicherstimmen) sowie Effektregistern wie Glockenspiel oder Vox humana (ein sanft schwebendes Prinzipalregister) – all dies bezeugt eine ungezwungene und phantasievolle Registrierpraxis.
5. Die in Agricolas Essay verstreut auftretenden Bemerkungen zu Orgeln und Orgelbauern (etwa Altenburg und Christian Ernst Friderici) bestätigen die gegenseitige Beeinflussung von Orgelbau und Orgelspiel einschließlich der Registrierung. Praktische Erfahrung auf dem Instrumententyp, mit dem Bach und Agricola vertraut waren, liefert weit wertvollere Erkenntnisse zur

⁶³ S. 499.

Registrierpraxis als jede schriftliche Quelle, ergänzt und vertieft überdies die aus den Quellen gewonnene Information. Jede Diskussion von Bachs Registrierkunst muß daher diese Orgeln berücksichtigen, von denen einige in unterschiedlichen Restaurierungs-Stadien erhalten sind.

Den veröffentlichten Dispositionen der vielen sogenannten Bach-Orgeln,⁶⁴ auch der von Bach über längere Zeit gespielten Instrumente, sollte mit Vorsicht begegnet werden, da viele von diesen nicht mehr vorhanden sind (darunter vor allem diejenigen in Arnstadt und Weimar, für die Bach den größten Teil seines Orgelwerks geschaffen hat) und somit keine genauere Vorstellung von deren Klang zu gewinnen ist. Ferner ist unbekannt, in welchem Maße die Bach zur Verfügung stehenden Instrumente auch wirklich seinen Klangvorstellungen entsprachen.⁶⁵ Unter den erhaltenen, nachweislich von Bach gespielten Orgeln ist das einzige bedeutende, annähernd im Originalzustand befindliche Instrument die Orgel der Schloßkirche zu Altenburg, von der wir zudem wissen, daß er ihren Klang schätzte.⁶⁶ Glücklicherweise ist dieses Instrument ein überragendes Beispiel für jenen eigentümlichen thüringischen Orgeltyp des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts,⁶⁷ mit dem Bach am engsten vertraut war. Es gibt noch weitere Orgeln dieses Typs – manche in schlechtem Erhaltungszustand –, darunter Instrumente von Sterzing, Wender, Volkland, Trost, den Hildebrandts (Vater und Sohn) und Friderici, jedoch ist seit dem 18. Jahrhundert kein derartiges Instrument mehr gebaut worden und kein einziges existiert außerhalb Mitteldeutschlands. Richtig zu verstehen sind die von Agricola diskutierten Registrierungsmöglichkeiten einzig im Kontext der Instrumente, für die sie ursprünglich gedacht waren.

ANHANG

Zur inhaltlichen Ergänzung des vorstehenden Aufsatzes wird nachfolgend ein von Johann Friedrich Agricola verfaßter und geschriebener Text für eine

⁶⁴ Vgl. z. B. W. Schrammek, *Bach-Orgeln in Thüringen und Sachsen*, in: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, Leipzig 1983 (Beiträge zur Bachpflege. 11.); H. D. Blanchard, *The Bach Organ Book*, Delaware (Ohio) 1985.

⁶⁵ Vgl. den Nekrolog: „Aller dieser Orgelwissenschaft ungeachtet, hat es ihm, wie er oftmals zu bedauern pflegte, doch nie so gut werden können, eine recht grosse und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben“ (Dok III, Nr. 666, S. 88).

⁶⁶ Ein weiteres erhaltenes Instrument, potentiell vielleicht noch bedeutender als Altenburg, ist die Hildebrandt-Orgel der Wenzelskirche zu Naumburg (Bach war mit Hildebrandt befreundet und wirkte möglicherweise am Entwurf dieses Instruments mit; vgl. Dok I, Nr. 90 und Nr. 88). In ihrem Gutachten (1746) bringen Bach und Silbermann ihre Zufriedenheit mit dem Instrument zum Ausdruck (Dok I, Nr. 90); auch Agricola rühmt es uneingeschränkt (vgl. Adlung, Bd. 1, Anmerkung zu § 324). Diese Orgel ist jedoch durch spätere Reparaturen und Umbauten in ihrem Charakter so grundlegend verändert worden, daß ihre wahre Bedeutung erst nach einführender Wiederherstellung durch einen engagierten Restaurator eingeschätzt werden kann.

⁶⁷ Für eine eingehende Diskussion der Merkmale dieser Orgeln siehe L. Edwards, *The Thuringian Organ 1702–1720*, in: *The Organ Yearbook* 22, 1991, S. 119–150.

Orgelprobe erstmals abgedruckt.* Er bietet einen Beleg für die organistische Autorität, die Agricola in Berlin zugebilligt wurde.

„Foderungen an den Candidaten des Organistendienstes bey der Kirche zu St. Nicolai in Berlin, die ihm eine Viertelstunde vor der Probe vorgelegt worden.

Der Herr Candidat wird bey der itzo eben abzulegenden Probe belieben:

- 1) Aus freyer Erfindung mit dem vollen Werke zu präludiren; und zwar im H dur anzufangen, und im D moll aufzuhören.
- 2) Ein besonderes Vorspiel auf den Choral: Christ unser Herr zum Jordan kam, auch aus freyer Erfindung, zu machen. Der Cantus firmus oder eigentliche Gesang dieses Chorals muß dabey angebracht, und auf einem stärker angezogenen Claviere vorgetragen werden. Die dazu, nach der Erfindung des Spielers, modulirenden Stimmen werden auf einem andern schwächer angezogenen Claviere vorgetragen. Das Pedal ist dabey nicht zu vergessen.
- 3) Eben diesen Choral: Christ unser Herr etc. etc. ganz simpel, aber vollstimmig, so wie er zum Gesange der Gemeine gespielt werden muß, vorzutragen. Ein Vers davon versteht sich.
- 4) Eine Sing=Arie, oder ein ganz Kirchenstück, welches der Hr. Cantor Ditmar dazu hergeben wird, mit dem Generalbasse zu begleiten.
- 5) Zum Beschlusse entweder ein Orgelstück eines guten Meisters, welches er sich wählen kann, nach Noten, oder, nach Belieben, eine freye Fantasie aus eigenem Kopfe, hören zu lassen: im letztern Fall aber, dabey mit den 3 different angezogenen Clavieren geschickt abzuwecheln.

Berlin am 1. Februar, 1773

Johann Friedrich Agricola“

* Landesarchiv Berlin, *Rep. 04-02-1*, Kirchenabteilung des Magistrats Nr. 578 (Organisten der Nikolai-Kirche, 1681–1917). Zum Sachverhalt vgl. Curt Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908, S. 115. Die Redaktion dankt Dr. Peter Wollny (Leipzig) für den Hinweis auf diese Quelle.

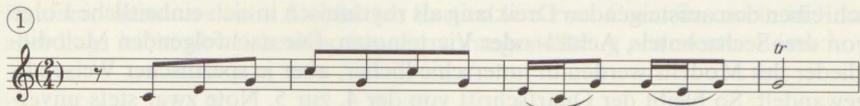
„Großer Herr, o starker König“ Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach

Alfred Dürr zum 75. Geburtstag (1993)

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Wo Bach Singstimme und Trompete in Wettstreit treten läßt, gerät ihm die Musik bisweilen zum Kabinettstück. Die Arie „Großer Herr, o starker König“ aus dem Weihnachts-Oratorium ist ein solches gleich in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur, daß sie ihre beiden Solisten aufs glänzendste präsentiert und ihresgleichen sucht an strahlender Schönheit und poetischer Kraft – sie besticht Hörer und Betrachter auch durch eine Eigentümlichkeit der kompositorischen Faktur, zu der sich nicht leicht, sei es bei Bach selbst, sei es bei einem der Zeitgenossen, ein Gegenstück findet. Das Ungewöhnliche besteht in der Behandlung der Trompete in den Soli der Singstimme. Während der Vokalpart sich hier in gewohnter Weise aus der Ritornellthematik entwickelt, geht der Bläserpart eigene Wege: Die Einwüfe der Trompete haben mit der thematischen Substanz des Satzes meist nichts zu tun, sind weder aus dem Ritornell abgeleitet noch aus der Singstimme; sie sprechen ihre eigene Sprache, bewegen sich im Dreiklangsidiom der Signalmusik, der Horn- und Trompetenfanfaren. Was da so merkwürdig isoliert vom übrigen musikalischen Geschehen im Trompetenpart vor sich geht, beruht auf freier Variation eines Fanfarenthemas, das zu Beginn zweimal in das Baßsolo hinein erklingt:

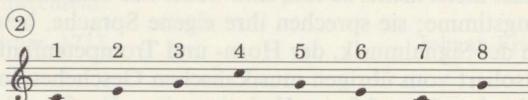


Die Frage ist, was der eigenartige Sachverhalt bedeutet. Eine einfache Antwort ist nicht zu erwarten: Nicht nur daß unser „Kabinettstück“ kein Original, sondern bekanntermaßen Parodie ist der Arie „Kron und Preis gekrönter Damen“ aus Bachs Huldigungsmusik zum Geburtstag der sächsischen Kurfürstin Maria Josepha, 1733 – sich mithin zwei Fassungen derselben Musik, eine weltliche und eine geistliche, in die beschriebene Merkwürdigkeit teilen; es kehrt auch das Fanfarenthema bei Bach noch an anderen Stellen wieder. Nehmen wir die Fassungen eines Werkes je für sich, so ergibt sich folgende beachtliche Liste:¹

¹ Die Klammern kennzeichnen die Fassungsbeziehungen.

- Sinfonia F-Dur BWV 1046 a (Weimarer Zeit?)
- Brandenburgisches Konzert Nr. 1, F-Dur, BWV 1046, Satz 1 (1721)
- Orchestersuite Nr. 1, C-Dur, BWV 1066, Gavotte II (vor 1724?)
- Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 143, Satz 5: „Der Herr ist König ewiglich“ (Neujahr; vor 1713?)
- Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70 a, Satz 1 (2. Advent, 6. 12. 1716)
- Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119, Satz 7: „Der Herr hat Guts an uns getan“ (Ratswahl, 30. 8. 1723)
- Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70, Satz 1 (26. Sonntag nach Trinitatis, 21. 11. 1723)
- Kantate „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127, Satz 4: „Wenn einstens die Posaunen schallen“ (Estomihi, 11. 2. 1725)
- Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ BWV 52, Satz 1: Sinfonia (23. Sonntag nach Trinitatis, 24. 11. 1726)
- Kantate „Tönet, ihr Pauken“ BWV 214, Satz 7: „Kron und Preis gekrönter Damen“ (Geburtstag der sächsischen Kurfürstin und polnischen Königin Maria Josepha, 8. 12. 1733)
- Weihnachts-Oratorium BWV 248, Teil I, Satz 8: „Großer Herr, o starker König“ (1. Weihnachtstag, 25. 12. 1734)

Das Fanfarenthema zeigt ein wechselndes Erscheinungsbild; doch besteht kein Zweifel, daß wir es durchweg mit ein und demselben Modell zu tun haben. Es stellt sich wie folgt dar:



Bei mancherlei Verschiedenheit der Themenbildung im einzelnen stehen die ersten drei Töne bei Bach stets im Auftaktverhältnis zum vierten und beschreiben den aufsteigenden Dreiklang als rhythmisch in sich einheitliche Folge von drei Sechzehntel-, Achtel- oder Viertelnoten. Die nachfolgenden Melodieglieder des Modells werden in unterschiedlicher, aber je spezifischer Weise abgewandelt. So bleibt der Quartschritt von der 4. zur 5. Note zwar stets unverändert, wird aber zum Teil ein- oder zweimal wiederholt. Die anschließende Wendung von der Dreiklangsterz über den Grundton in die Quinte (6.–8. Note) findet sich verschiedentlich frei ausgestaltet mittels der Blechbläsermanier der „Haue“, einer aus drei Triolenachteln oder zwei Sechzehnteln und einem Achtel bestehenden Figur in rückschlagender Melodiebewegung (e'–c'–e', e'–c'–g' und ähnlich). Der Schlußton ist dann oft noch breit ausgeführt und durch markant rhythmisierte Repetitionen diminuiert, zum Teil auch mit einem Triller verziert.² – Als Sonderfall ist der abweichende Schluß des Hörnerthemas in der Sinfonia BWV 1046 a und ihren Abkömmlingen mit dem angehängten Quintschritt

² Das Thema wird in der hier skizzierten Weise des öfteren auch innerhalb des jeweiligen Satzverlaufs verändert. Dabei wird es vereinzelt ganz oder teilweise sozusagen in die 2. Dreiklangsumkehrung versetzt, beginnt also mit dem gebrochenen Quartsextakkord g'–c'–e'. Neben diese diastematische Variation tritt als seltene Ausnahme eine tonale, bei der das Thema nach Moll versetzt wird.

aufwärts vom g' zum d'' (Corno II) anzusehen. Wie noch deutlich werden wird, handelt es sich nicht um eine Variante der kompositorischen Ausführung, sondern des Modells.

II

Das Fanfarenthema stammt nicht von Bach, sondern ist fremdes Gut. Der Nachweis wurde 1970 von zwei Forschern gleichzeitig geführt. Horace Fitzpatrick geht in seiner Monographie „The Horn and Horn-Playing in the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830“ (London 1970) näher auf das 1. Brandenburgische Konzert ein und weist in diesem Zusammenhang als Quelle für das Hörnerthema des 1. Satzes den folgenden Bläser-Grüßruf aus dem frühen 18. Jahrhundert nach, den er, allerdings ohne Quellenangabe, in zwei Fassungen mitteilt:³

③ a)

b)

Die erste Version findet sich einige Jahre später nochmals angeführt (leider mit unklarem Herkunftsnachweis) in einem Aufsatz von Bertil H. van Boer; bemerkenswert ist hier die anscheinend originale Bezeichnung: „Grüßruf mit Halali“.⁴ Einen weiteren, indirekten Beleg bietet Fitzpatrick mit dem Hinweis auf die zitathafte Verwendung des Signals in der Ouverture von Johann Joseph Fux' Ballettmusik (1709) zu Marc'Antonio Zianis Oper „Meleagro“ (1706). Das Fanfarenthema erscheint hier in den Partien von zwei Corni da caccia in F in allerdings leicht abweichender, um ein vorangestelltes g erweiterter Form:⁵

④

Unabhängig von Fitzpatrick machte Edward H. Tarr 1970 auf die mehrfache Verwendung des Fanfarenthemas bei Bach aufmerksam und verwies auf eine weitere Quelle, nämlich eine in Kremsier überlieferte vierstimmige Streicher-Kirchensonate von Heinrich Ignaz Franz Biber, deren 1. Satz, eine „Intrada“,

³ Das obere Beispiel auf S. 20 als „Greeting Call, Early 18th century German“; das untere auf S. 62 mit dem Vermerk „Greeting-Call, probably Saxonian, but general in the early eighteenth century in German-speaking countries.“

⁴ B. H. van Boer, Jr., *Observations on Bach's Use of the Horn*, Part I, in: BachQJ XI, 1980, No. 2, S. 21–28, hier S. 27. Van Boers Quellenangabe „after Karstädt and Barbour“ ließ sich nicht verifizieren.

⁵ Fitzpatrick, S. 60f.

unter der Überschrift „Tromba. Udite in Violino solo“ in der Solovioline lauter Fanfarenmotive präsentiert.⁶ Der Part beginnt wie folgt:

⑤



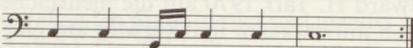
Tarr folgert einleuchtend, daß Biber und Bach sich auf eine allgemeinere Überlieferung beziehen. Der Verwendung bei Biber entsprechend hält er das Signal selbst für eine „Intrada“, eine Fanfare zum Einzug. In diesem Sinne deutet er auch das Fanfarenzitat im Weihnachts-Oratorium mit dem Hinweis, „daß Bach gerade dort eine Intrada einsetzt, wo der Text vom Erscheinen Christi auf Erden erzählt“.⁷

Über die von Fitzpatrick, van Boer und Tarr mitgeteilten Funde hinaus lassen sich einige weitere Belege anführen.⁸ Georges Kastner verzeichnet in seinem „Manuel général de musique militaire à l’usage des armées françaises“ (Paris 1848) eine ganze Reihe von alten französischen Kavalleriesignalen, denen unser Fanfarenmotiv zugrunde liegt, wie etwa die folgenden aus den „Sonneries de trompette et marches de timbales des troupes de Louis XIV“.⁹

⑥

1^{er} Appel du BOUTE SELLE1^{er} Couplet

A CHEVAL

1^{er} C.

⁶ E. H. Tarr, *Monteverdi, Bach und die Trompetenmusik ihrer Zeit*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, S. 592–596; zu Bach und Biber S. 594 ff.

⁷ Ebd., S. 596.

⁸ Nur am Rande vermerkt sei, daß im 19. Jahrhundert im deutschen Postwesen Hornsignale in Gebrauch waren, die auf unserem Fanfarenmodell beruhen (vgl. A. Hiller, *Das große Buch vom Posthorn*, Wilhelmshaven 1985, bes. S. 79–81 und 84). Doch handelt es sich dabei offenbar um eine späte Entwicklung.

⁹ Boute selle = Satteln, A cheval = Aufsitzen. Die oben wiedergegebenen Beispiele von S. 9, weitere auf S. 11–13 und 15–17. Den Hinweis auf das seltene Buch von Kastner

Bemerkenswert ist ferner eine sehr späte, aber offenbar weit zurückreichende deutsche Überlieferung. Es handelt sich um ein Beispiel des „Tafelblasens“ am Dresdner Hof, mitgeteilt 1924 in der *Instrumentenkunde* von Teuchert-Haupt. Der Anfang (auf den wir uns hier beschränken) beruht auf demselben Modell wie die Bachschen Fanfarenthemen:¹⁰

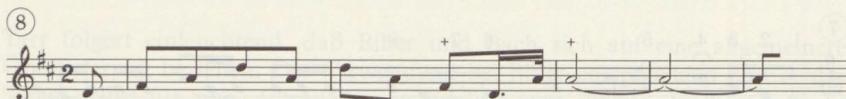
The musical score consists of five staves of music in G major. The first staff is marked with a circled '7' and contains measures 1-8. The second staff contains measures 1-7. The third staff contains measure 8. The fourth staff contains measures 1-8. The fifth staff contains measures 1-8. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

An Kompositionen, die unser Fanfarenmotiv verwenden, können wir hier ergänzend je ein Werk von Michel Pinolet de Montéclair und eines von Michael Haydn anführen. Montéclair's 1725 in Paris gedruckte Programmsuite „La

(das mir nicht erreichbar war) und die daraus mitgeteilten Notenbeispiele verdanke ich der freundlichen Hilfe von Herrn Dr. Edward H. Tarr, Trompetenmuseum Bad Säckingen.

¹⁰ Teuchert-Haupt, *Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild*, Leipzig 1924, Teil III, S. 35f.; das Notenbeispiel ist abgebildet bei D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst*, Regensburg 1973 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.), S. 105f. Das Buch von Teuchert-Haupt war mir nicht zugänglich. Der Notentext ist offensichtlich nicht fehlerfrei; Kennzeichnung der Hauptnoten mit den Ziffern des „Modells“ (Notenbeispiel 2) von mir. – Eine leicht abweichende Textfassung in: *Es blasen die Trompeten! Ein Fanfarenheft von Ludwig Plass*, Potsdam (Voggenreiter) [1935], S. 3, überschrieben: „Die uralte Tafelruf-Post der Dresdener Hoftrompeter in Diensten des Kurfürsten von Sachsen“; am Schluß: „gez. 1913 Louis Richter (damaliger Oberhofstrompeter)“.

Guerre“¹¹ greift in ihren insgesamt 14 Sätzen reichlich auf Militärsignale zurück. Unser Fanfarenmotiv begegnet, verschiedentlich leicht abgewandelt, in nicht weniger als fünf Sätzen (Marche, Boute-selle, La Charge, Le Canon et la Mousqueterie, La Mêlée generale). Bei seinem ersten Auftreten lautet es wie folgt:



Das Werk von Michael Haydn ist eine Kantate mit dem Titel „Il Lido del Druno Fiume“. Das Fanfarenmotiv erklingt hier in den beiden Trompeten in einer Art Tusch zu Beginn des Eröffnungsrezitativs („Incendio! Fuoco!“).¹²



Veranlassung zu der ungewöhnlichen musikalischen Maßnahme gab Haydn offenbar der Zweck der Kantate: Das Werk entstand im Auftrag des Lambacher Stiftskapitels als Huldigungsmusik für die Prinzessin Josepha von Bayern, die als Braut Kaiser Josephs II. am 19. Januar 1765 auf der Reise nach Wien im Kloster Lambach Station machte.

III

Bach zitiert eine allbekannte Fanfare. Wer zitiert, verweist; aber worauf verweist Bach? Zweierlei scheint uns grundsätzlich bedenkenswert:

1. Im Bewußtsein der Zeit Bachs waren Fanfaren einer bestimmten Ebene der ständisch geordneten Welt verbunden – der höchsten: Der Gebrauch von Trompeten und Hörnern war traditionell Privileg des Adels, Fanfarenmusik Insigne fürstlichen Ranges, Kennzeichen politischer Macht und Ausdruck

¹¹ Im Druck bezeichnet als „Cinquième Concert“. Die Kenntnis des Werkes verdanke ich Edward H. Tarr.

¹² Werkverzeichnis *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works by Charles H. Sherman and T. Donley Thomas*, Stuyvesant, N. Y., 1993 (Thematic Catalogues. No. 17), Nr. 73 („Ninfe in belli semplicitate“). Ergänzende Angaben (insbesondere zum Entstehungsanlaß) nach: G. Croll und K. Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien 1987, S. 60–62 und 175. – Den Hinweis auf die Kantate verdanke ich meinem Kollegen am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen Dr. Uwe Wolf. Für die Übermittlung von Kopien des Originalstimmensatzes sei dem Archiv der Benediktinerabtei Lambach freundlich gedankt.

ständischer Lebensform. Für den Hörer der Zeit verweist jedes Fanfarenzitat zunächst einmal auf diese elementaren Zusammenhänge. Im einfachsten denkbaren Fall erfüllt sich somit dessen Zweck, wenn es im Rahmen einer Fürstenhuldigung als direkte Anspielung auf den Rang des Adressaten erkannt wird: Hofzeremoniell ragt gleichsam hinein in die musikalische Darbietung. Über diese einfachste Art des Zitats hinaus besteht die Möglichkeit eines „metaphorischen“ Gebrauchs, bei dem die Zusammenhänge umgedeutet werden und statt auf irdische auf göttliche Hoheit, Herrschaft und Macht verwiesen wird.

2. Fanfaren kennzeichneten herausgehobene Vorgänge und Situationen. Sie dienten dazu, die Ankunft eines Fürsten anzukündigen, die Tafel zu eröffnen oder andere zeremoniale Höhepunkte im höfischen und öffentlichen Leben zu begleiten,¹³ und hatten einen festen Platz in der Parforcejagd wie im militärischen Zeremoniell und Signalwesen. Zweifellos waren die einzelnen Fanfaren dabei nicht beliebig austauschbar, sondern hatten je bestimmte Funktionen und Bedeutungen. Zumindest Grundwissen darüber konnte Bach bei seinen Hörern voraussetzen, und es ist damit zu rechnen, daß er sich auf solche Konnotationen bezieht.

Dieses Wissen ist heute verloren; Funktion und Bedeutung unserer Fanfare sind allenfalls in vagen Umrissen zu erkennen. Läßt man das Sonderproblem der Variantenbildung außer Betracht, so sind anhand der Belege aus dem Signalrepertoire drei Verwendungsarten festzustellen:

- (a) Jagdlicher Grüßruf (vgl. Notenbeispiel 3): Einen festen Platz hatten solche Fanfaren an einem Höhepunkt der Parforcejagd, wenn sich unmittelbar vor dem Halali – der Tötung des erschöpften Wildes – die ganze Jagdgesellschaft zum „Fürstenruf“ oder „Fürstengruß“ versammelte.¹⁴
- (b) Militärisches Signal (vgl. Notenbeispiel 6): Es handelt sich anscheinend ausschließlich oder vornehmlich um Kavalleriesignale. Unsere Belege stammen durchweg aus Frankreich.
- (c) Hofzeremoniell (vgl. Notenbeispiel 7): Die Fanfare war am Dresdner Hof Teil des Tafelzeremoniells. Wahrscheinlich diente sie hier zur Ankündigung und Eröffnung; möglicherweise hatte sie diese Funktion auch noch bei anderen Gelegenheiten des höfischen Lebens.¹⁵

¹³ Vom Theater des preußischen Hofes ist beispielsweise überliefert, daß hier das Kommen und Gehen des Königs vom Trompeterkorps angekündigt wurde (D. Altenburg, a. a. O., S. 116).

¹⁴ B. Pompecki, *Jagd- und Waldhornschnulle für Signalthorn, Parforcehorn, Cornet à pistons, Waldhorn nebst Jagd-Signalluch, 2.*, unveränderte Auflage, Neudamm [1926], S. 146; G. Karstädt, *Laßt lustig die Hörner erschallen! Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik*, Hamburg 1964, S. 84.

¹⁵ Johann Ernst Altenburg vermerkt in seinem *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795: „Das Tafelblasen, geschieht von einem Hoftrompeter allein, und wird wie ein Feldstück mit schmetternder Zunge geblasen. Eigentlich aber ist es der erwähnte Bekanntmachungsschall *Ban*, welcher ankündigt, daß die Herrschaft sich zur Tafel erheben will“ (S. 91). Den „*Ban*“ erklärt Altenburg als „Ausrufung, Bekanntmachung und Einladung“ (ebenda).

Aus den Beispielen der Verwendung in der Kunstmusik vor, neben und nach Bach wird man nur mit größter Vorsicht Schlüsse auf den Gebrauchszweck der Fanfare ziehen dürfen. Immerhin aber läßt das Melodiezitat zu Beginn von Biber's Intrada in der Tat mit Tarr an eine Bläser-Intrade, eine Einzugs- und Begrüßungsfanfare, denken. Daß das Fanfarenthema bei Fux einer Overture angehört und bei Michael Haydn eine Huldigungsmusik eröffnet, deutet in die gleiche Richtung.

Montéclair's Programmsuite korrespondiert mit den Belegen aus dem Signalrepertoire der französischen Armee. Ob diese Militärsignale auch in Deutschland in Gebrauch waren, bedürfte der Klärung. Uns will scheinen, daß dieses Bedeutungsfeld für Bach nicht in Betracht kommt; wie ja auch die Fanfarenzitate von Biber, Fux und Haydn offensichtlich von vornherein auf eine sozusagen zivile Deutung abzielen und Mißverständnisse anscheinend ausgeschlossen waren. Bei Fux ist die „friedliche Absicht“ freilich auch aus der Hörnerbesetzung ersichtlich: Hörner waren gewissermaßen der „Sonnenseite“ des Hoflebens und hier besonders dem fürstlichen Vergnügen der Jagd zugeordnet, Militärinstrumente (aber nicht nur dies) waren allein die Trompeten.

IV

Wir kommen zurück auf unser „Kabinetstück“ und seine Parodievorlage und auf die Liste der übrigen Werke, in denen Bach die Fanfarenmelodie aufgreift. Wir versuchen, die einzelnen Fanfarenzitate zu deuten. Dabei behandeln wir die Werke in zwangloser Folge, ohne uns an die Chronologie ihrer Entstehung zu binden.

- (1) „Kron und Preis gekrönter Damen“ BWV 214/7: Der Text gilt der Adressatin der Geburtstagsmusik. Die Zusammenhänge sind unkompliziert: Die Trompete bezeichnet den Adelsrang der Gefeierten, die Fanfare „grüßt“ sie als Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen. Insoweit ergibt sich ein ganz ähnlicher Sachverhalt wie bei der Huldigungsmusik von Michael Haydn. Daß die Fanfare bei Bach erst an dieser Stelle und nicht etwa zu Beginn des Werkes (wie bei Haydn) erklingt, ist ein dramaturgischer Kunstgriff: Während in den vorausgehenden Sätzen der Chor und die Personen der allegorischen Handlung von der Königin nur in der dritten Person reden, wird sie nun – obwohl nicht wirklich zugegen – direkt angesprochen. Der Wechsel der Perspektive wird von dem Signalzitat effektiv unterstrichen; es klingt gleichsam Begrüßungszeremoniell von außen in die Arie hinein. Für den naiven Zuhörer mag die Illusion entstanden sein, die Königin betrete im Augenblick den Saal.
- (2) „Großer Herr, o starker König“ BWV 248/8: Das Bewundernswerte ist, daß die Parodie die musikalischen Besonderheiten der Vorlage nicht etwa auf sich beruhen läßt, sondern aufnimmt und metaphorisch umprägt. Der Parodietext ist erkennbar mit dieser Grundabsicht verfaßt, und aus ihr ergibt sich letztlich auch der Ort der Arie im neuen Zusammenhang. Skopus des Parodietextes ist der Gegensatz von niedriger Geburt und Gotteskönig-

tum Jesu. Der Text nennt Jesus einen großen Herrn und starken König; und die Trompetenfanfare kennzeichnet nun den himmlischen Fürsten. Dabei ist sie wohl tatsächlich, wie schon von Tarr gedeutet, „Intrada“, Ankunftssignal, Einzugs- und Begrüßungsmusik: Im Gang des Weihnachtsevangeliums erscheint die Arie nach dem Bericht von der Geburt Jesu. Der Arientext, der ihn – wie im Urbild die Königin – direkt anspricht, heißt ihn gleichsam auf Erden willkommen.

Der Vergleich der beiden Sätze läßt exemplarisch etwas erkennen von der geistigen Leistung und der Qualität der Parodierung. Wer immer die entscheidende Idee gehabt haben mag, Bach oder sein Textbearbeiter – die Neufassung ist auch ein Kabinettstück der Parodiekunst.

- (3) „Der Herr ist König ewiglich“ BWV 143/5: Der Gedanke, das Fanfarenmotiv in übertragener Bedeutung auf „geistliche Materien“ anzuwenden, ist Bach lange vor der Arbeit am Weihnachts-Oratorium gekommen. Den frühesten Beleg einer derartigen Verwendung bietet die Baßarie der nach Alfred Dürr wohl spätestens Ende 1712 entstandenen Neujahrskantate „Lobe den Herrn, meine Seele“, in der das Dreiklangsthema am Schluß des Eingangsritornells (T. 8f.) und später nochmals im Begleitsatz (T. 30f.) in den drei Hörnern im Engführungskanon erklingt.¹⁶ Der inhaltliche Bezug des Fanfarenzitats liegt auf der Hand; es illustriert gleichsam das Stichwort „König“.¹⁷
- (4) „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70 a/1 und BWV 70/1: Das Evangelium zum 2. Advent, Lukas 21,25–36, handelt vom Ende der Welt und der Wiederkunft Christi und ermahnt zur Wachsamkeit und zum Gebet. Hier knüpft die Kantatendichtung an mit den Worten des Eingangschors: „Wachet, betet, / betet, wachet! / Seid bereit / allezeit, / bis der Herr der Herrlichkeit / dieser Welt ein Ende machet“. Bach setzt in seiner Weimarer Kantate zum 2. Advent 1716 eine Solotrompete ein, die die Fanfare in den beiden ersten Takten als Hauptthema präsentiert und im Satzverlauf ausgiebig zur Geltung bringt. Aus der Textdichtung ließen sich dafür zwei Stichworte namhaft machen: Zum einen „wachet“, ein Wort, das den Gebrauch eines Signalinstruments und signalartiger Wendungen immerhin nahegelegt haben mag. Ob es indes Bach Veranlassung geben konnte, die wohlbekannte Fanfare aufzugreifen, scheint fraglich – es sei denn, diese wäre, worauf allerdings keiner unserer Belege deutet, auch als Wachsignal (etwa im militärischen Bereich) gebräuchlich gewesen. Einleuchtender

¹⁶ Es erscheint ferner nochmals in T. 47 im 3. Horn.

¹⁷ Die solchermaßen „metaphorische“ Verwendung der Fanfarenmelodie scheint uns ebenso wie deren satztechnisch besonders kunstvolle Behandlung entgegen den verschiedentlich lautgewordenen Echtheitsbedenken (vgl. M. Geck, *Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 63–71, hier S. 70; Dürr *St* 2, S. 56 und 199–204; ders., *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“*, *Mf* 30, 1977, S. 299–304) durchaus auf Bach zu deuten.

verbindet sich die Fanfare mit dem anderen Stichwort: „der Herr der Herrlichkeit“; wie im Weihnachts-Oratorium erscheint sie als Zeichen göttlicher Hoheit.

Der Wirklichkeit des Schaffensaktes freilich und der künstlerischen Intention Bachs wird der Verweis auf die beiden Stichworte schwerlich gerecht.¹⁸

Zu bedenken bliebe der gottesdienstliche Zusammenhang, in dem Bachs Musik erklang: Da war soeben das Evangelium verlesen worden, und die Gemeinde hatte, während die Instrumente einsetzten, noch die Worte im Ohr und das Bild vor Augen aus dem 27. Vers: „Und alsdann werden sie sehen des Menschen Sohn kommen in der Wolke mit großer Kraft und Herrlichkeit.“ Die Wiederkunft Christi – das war wohl eigentlich für Bach das bestimmende Bild. Erneut ist dabei an das Weihnachts-Oratorium zu denken: Auch hier erklingt die Trompetenfanzare zur Ankunft des Herrn.

Bach hat die Weimarer Kantate in Leipzig, wo die Figuralkirchenmusik nach dem 1. Advent schwie, durch Einfügung von Rezitativen und einer Choralstrophe umgearbeitet zu einer Gottesdienstmusik auf den 26. Sonntag nach Trinitatis. Für die musikalischen Bilder und Zeichen des 1. Satzes ist dies ohne Bedeutung. Das Evangelium des Sonntags, Matthäus 25, 31–46, handelt vom Gericht am Ende der Zeiten. So ist der inhaltliche Zusammenhang derselbe; und vielleicht haben überhaupt die ersten Worte der Lesung mit ihrem unmittelbaren Anklang an den Vers aus der zugrunde liegenden Perikope den Anstoß zur Umwidmung auf diesen Sonntag gegeben: „Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird in seiner Herrlichkeit ...“ – In der umgearbeiteten Form hat Bach die Kantate zuerst am 21. November 1723 und nochmals am 18. November 1731 aufgeführt.

- (5) „Wenn einstens die Posaunen schallen“ BWV 127/4: In der Estomihi-Kantate von 1725 erscheint das Signal in demselben Sinnzusammenhang wie in „Wachet, betet“. Der Text handelt vom Jüngsten Tag und spricht vom Schall der Posaunen, vom Zusammenbruch des Universums und vom Gericht. Bach setzt eine Trompete ein und überträgt ihr als „Posaunen“-Signal das Fanfarenmotiv (T. 2f.; T. 6f. in Moll). Instrument und Signalmotiv sind Attribute des Herrschers. Übergeordnet ist vermutlich auch hier die Vorstellung der Ankunft Christi.
- (6) „Der Herr hat Guts an uns getan“, BWV 119/7: In dem monumentalen orchesterbegleiteten Chor wird das Fanfarenthema im Trompetensatz

¹⁸ Es ist bisher nie die Frage gestellt worden, ob der Eingangschor etwa parodiert, der Text also erst nachträglich unterlegt sei. Da die Originalpartitur, die am ehesten Aufschluß geben könnte, verschollen ist, ist diese Möglichkeit zumindest nicht auszuschließen. Auffällig an Bachs Musik ist die zugespitzte Dramatik, die sich vor allem mit den ersten Textworten nicht völlig plausibel verbindet. In Betracht zu ziehen bliebe, daß Bach die Kantate in Zeitbedrängnis geschaffen haben muß: Sie gehört zu jener Gruppe von Weimarer Adventskantaten, die Bach Ende 1716 nach dem Tod des Hofkapellmeisters Johann Samuel Drese ausnahmsweise im Wochen- statt Vierwochenabstand vorgelegt hat. Vgl. hierzu Dürr St 2, bes. S. 64–65.

eingeführt (T. 2 und 37, jeweils Tromba III/IV), dann aber auch anderen Instrumenten übertragen, zuerst den Streichern (T. 54), dann den Oboen (T. 58), dem Continuo (T. 60, in Moll), schließlich den Blockflöten (T. 68). Die Fanfarenmelodie ist Teil einer komplizierten thematischen Konstruktion. Sie wird mit zwei charakteristischen Motiven (Motiv a = Tromba I, T. 1–2; Motiv b = Tromba I, T. 3–4) kontrapunktiert, die einander zunächst, während das Fanfarenthema erklingt, ablösen (T. 2/3, 37/38), später aber, teils abgewandelt, sich gleichzeitig mit diesem verbinden (T. 54, 58, 60).

Der Text des Satzes lautet: „Der Herr hat Guts an uns getan, / des sind wir alle fröhlich. / Er seh die teuren Väter an / und halte auf unzählig / und späte lange Jahre 'naus / in ihrem Regimente Haus, / so wollen wir ihn preisen.“

Diese Worte haben offensichtlich nichts mit dem Signalzitat und nichts mit Bachs kunstreicher Konzeption zu tun. Die Diskrepanz macht den von Alfred Dürr aufgrund diplomatischer und musikalischer Befunde ausgesprochenen Verdacht, daß wir es hier mit einer Parodie zu tun haben,¹⁹ zur Gewißheit. Ja, es läßt sich ohne große Kühnheit die These wagen, daß der Satz im Original Teil einer musikalischen Fürstenhuldigung war.

Als Merkwürdigkeit bleibt in diesem Zusammenhang zu erwähnen, daß das Fanfarenthema schon einmal an einer früheren Stelle der Kantate aufscheint. Es handelt sich um Satz 4, das Baßrezitativ „So herrlich stehst du, liebe Stadt“, und hier um den Beginn der Singstimme mit der ersten Textzeile:

10

So herrlich stehst du, liebe Stadt!

Die Fanfarenmelodie hat hier ihre allereinfachste Form. Man ist versucht, eine zufällige Übereinstimmung anzunehmen; die Melodieführung im Dreiklang könnte durch die Fanfarenmotivik der Instrumentaleinleitung nahegelegt sein. Überraschenderweise ist die fanfarenhafte Melodiewendung aber erst durch Korrektur zustande gekommen; die Stelle muß zuerst ganz anders gelautet haben, denn von den acht Noten stehen im Autograph nicht weniger als fünf auf Rasur (1.–2., 4.–6.).²⁰ Das spricht eher gegen einen Zufall. Auch gibt der Korrekturbefund insofern zu denken, als das Ergebnis des Eingriffs nicht überzeugt: Die Deklamation wirkt mechanisch, die Melodiespitze legt sinnwidrig den Hauptakzent auf das Wort „stehst“

¹⁹ Einführungsvortrag über die Kantate am 31. 8. 1984 bei der Sommerakademie J. S. Bach der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Manuskript). Zum Parodieproblem siehe auch: ders., *Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119*, BJ 1986, S. 117–120; ferner NBA I/32.1 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 107f.

²⁰ NBA I/32.1 Krit. Bericht, S. 97. Die ursprüngliche Eintragung lautete anscheinend: g c' g | e f g c g.

(zu Lasten von „herrlich“ und „liebe“). Zwar ergibt sich aus dem Text des Satzes auch hier kein inhaltlicher Bezug, der das Fanfarenzitat als sinnhaftig und damit als beabsichtigt ausweise. Aber vielleicht war Bachs Absicht hintergründiger; möglicherweise wollte er, des mangelnden Textbezugs in Satz 7 eingedenk, im Rezitativ die Fanfarenmelodie mit dem Ausruf „So herrlich stehst du, liebe Stadt“ zu einer Art Devise verbinden, um der Signalwendung für ihre spätere Wiederkehr als Instrumentalthema eine neue, mottohafte Bedeutung aufzuprägen.

- (7) Sinfonia BWV 1046 a: Die Bach-Forschung ist sich heute einig, daß das nur in späterer Abschrift überlieferte Werk nicht eine Bearbeitung, sondern eine Frühfassung des 1. Brandenburgischen Konzerts ist. In der Diskussion um Entstehung und ursprüngliche Bestimmung der Sinfonia hat erstmals Heinrich Besseler 1956 eine Verbindung zu Bachs „Jagdkantate“ für Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels („Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208) hergestellt und auf Tonartgleichheit und Besetzungsähnlichkeit, auf die in beiden Werken anzutreffenden Fanfarenmotive und „eine Verwandtschaft der musikalischen Faktur“ hingewiesen.²¹ Bei Johannes Krey wird dieser Ansatz 1961 zu der These ausgebildet, daß die Sinfonia ursprünglich die Overture der Kantate gewesen sei.²² Über Besseler's Hinweise hinausgehend legt Krey dar, daß die Kantate, obwohl so überliefert, in Bachs Aufführung schwerlich mit einem Seccorezitativ, sondern doch wohl mit einer „Sinfonia“ begonnen habe und die Originalpartitur des Werkes, da ihr das erste Blatt fehle, diese Annahme auch durchaus zulasse. Bekräftigt wurde Kreys These 1970 von Martin Geck mit dem Argument, daß die Sinfonia mit der Satzfolge Schnell–Langsam–Tanz (Menuett) vollkommen den damals gängigen Typus der italienischen Opernsinfonie verkörpere.²³ In der 1964 von Alfred Dürr vorgenommenen Umdatierung der Kantate von 1716 auf 1713²⁴ sieht Geck nicht nur kein Hindernis, sondern eine Entlastung von stilkritischen Bedenken, wie sie seiner Ansicht nach mit der Annahme einer Entstehung im Jahre 1716 verbunden wären. In diesem Punkte hat ihm allerdings Hans-Joachim Schulze 1979 widersprochen: Die Sinfonia könne zwar sehr wohl als Einleitung der Kantate entstanden sein, dies allerdings nicht schon 1713, sondern „allenfalls bei einer – mutmaßlichen – Wiederaufführung ..., bei-

²¹ NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 21 f.

²² J. Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, in: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961, S. 337–342; das folgende nach S. 339 f.

²³ M. Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, Mf 23, 1970, S. 139–152; das folgende nach S. 145 f.

²⁴ NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39 ff. – Yoshitake Kobayashi stellt neuerdings eine Vordatierung auf 1712 zur Diskussion (*Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308, hier S. 295).

spielsweise 1716“.²⁵ Man wird dieses Problem speziellerer Untersuchung überlassen müssen. Zu bedenken bliebe, daß uns die Sinfonia ja nicht notwendig in ihrer Urgestalt vorliegt und durchaus vor ihrer Metamorphose zum „Brandenburgischen Konzert“ bereits eine eigene Fassungsentwicklung durchlaufen haben könnte.²⁶

Merkwürdigerweise haben die Fanfarenzitate der Sinfonia in der jüngeren Forschungsdiskussion so gut wie keine Rolle gespielt. Dabei bieten sie einen entscheidenden Ansatzpunkt. Aus unserer Sicht ist zweierlei festzustellen:

- a) Die Hörnerfanfaren können in dem offensichtlich weltlichen Werk schwerlich anders gemeint gewesen sein denn als wirklicher, für einen Anwesenden bestimmter „Fürstengruß“; offenbar war die Sinfonia eine Festmusik zu Ehren eines Angehörigen des Hochadels.
- b) Daß das Fanfarenthema Hörnern übertragen ist und in der Variantenform des „Grüßrufs mit Halali“ (mit angehängtem Quintschritt aufwärts; vgl. Notenbeispiel 3a) auftritt, deutet auf einen jagdlichen Zusammenhang.

Die Folgerung, die sich hier aufdrängt, deckt sich im Ergebnis mit der These von Krey und Geck: Für die „Jagdkantate“ BWV 208, die ja genau besehen keine Kantate ist, sondern ein *Dramma per musica* mit allegorischer Handlung, müßte die Sinfonia BWV 1046a die ideale Ouverture abgegeben haben. Die Fanfarenzitate wären zugleich Fürstenhuldigung und Anspielung auf Jagdbrauchtum gewesen und hätten mit letzterem auch jene eigentliche Aufgabe einer Sinfonia erfüllt, die nach Johann Mattheson darin besteht, „eine kleine Abbildung desjenigen [zu] machen, so nachfolgen soll“.²⁷

- (8) Brandenburgisches Konzert Nr. 1, BWV 1046: Auch für die nachmalige Konzertsfassung der Sinfonia gilt es Konsequenzen zu bedenken. Denn das Fanfarenzitat der Hörner tritt hier um keinen Deut weniger als in der Sin-

²⁵ H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 9–26, hier S. 18.

²⁶ Michael Marissen versucht in seinem jüngst erschienenen Aufsatz *On linking Bach's F-major Sinfonia and his Hunt Cantata* (in: *BachQJ* XXIII, 1992, No. 2, S. 31–46) jeden Zusammenhang zwischen Sinfonia und Jagdkantate auszuschließen, ohne allerdings wirklich triftige Argumente beizubringen. Die Rolle des Fanfarenzitats im Kopfsatz der Sinfonia bleibt undiskutiert. Nicht bedacht ist auch, daß die „Jagdkantate“ dem dramatischen Genre zugehört, der Vergleich mit Kirchenkantaten also von vornherein unter erheblichem Vorbehalt steht.

²⁷ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capell-Meister*, Hamburg 1739, S. 234. – Eine umfassende Deutung der Sinfonia im Sinne einer venatorischen Genrekomposition unternimmt Peter Schleuning, „*Alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstigt sich noch immerdar*“ (Römer 8,22). *Fragen des Ersten ‚Brandenburgischen Konzerts‘ an uns*, in: *Die Chiffren Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, hrsg. von Hans Werner Henze, Frankfurt am Main 1990, S. 219–262; einige ergänzende Bemerkungen bei M. Geck, *Johann Sebastian Bach, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 62.

fonia in Erscheinung. Immerhin konnte vielleicht im Rahmen einer konzertmäßigen Darbietung der jagdliche Bezug leichter verblassen als im Weißenfelser Geburtstagsambiente und das Stück so mehr als „Fürstenhuldigung schlechthin“ wirken. Daß das Motiv der Fürstenhuldigung mit den Fanfarenzitäten präsent und auch für jedermann erkennbar war, bedarf keines Beweises. Zu fragen ist aber, was es im Kontext der „Brandenburgischen Konzerte“ bedeutet. Wenn man bedenkt, daß die Sammlung einem Fürsten gewidmet war, liegt die Antwort auf der Hand: Der 1. Satz des 1. Konzerts unterstreicht die Widmung pointenhaft mit einem musikalischen Fürstengruß. Aus der Idee einer klingenden Reverenz dürfte sich auch die Spitzenposition des Konzerts in der Werkreihe erklären (die nun gleichsam mit einer „Intrada“ beginnt); und zugleich könnte hier die Antwort auf die Frage liegen, warum Bach die Sinfonia, die doch der Gattung Konzert eher fernsteht, zu einem solchen umgearbeitet, und das stilistisch 1721 nicht mehr taufrische und formal ziemlich auffällige Werk der Sammlung einverleibt hat.

- (9) Sinfonia der Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“, BWV 52/1: Es überrascht, daß Bach seiner Solokantate zum 23. Sonntag nach Trinitatis 1726 den Kopfsatz der Sinfonia BWV 1046 a vorschaltet. Denn vom Text her ergibt sich zu dessen Fanfarenzitäten keine wie auch immer geartete Verbindung. Parodie aber ist die Kantate ganz gewiß nicht; und selbst wenn sie es wäre, blieben erhebliche Erklärungsschwierigkeiten.

Das entscheidende Dilemma besteht darin, daß Bach, der seinen Leipziger Hörern 1723 in BWV 70 und 1725 in BWV 127 das nämliche Signal in eindeutig zeichenhaftem Textbezug nahebringt, und der einige Jahre später denselben Leipziger Hörern die Kabinettstücke „Kron und Preis gekrönter Damen“ und „Großer Herr, o starker König“ zu verstehen aufgeben wird, doch unmöglich 1726 erwartet haben kann, daß sie die Hörnerfanfaren in der Einleitung seiner neuen Kantate ohne irgendwelche Assoziationen sozusagen als „absolute Musik“ hinnehmen würden.

Des Rätsels Lösung liegt vielleicht in heute nicht mehr erkennbaren äußeren Umständen. Die einfachste Erklärung wäre, daß Bach speziell diesen Satz als Einleitung gewählt hätte, um einen am Gottesdienst teilnehmenden Fürsten zu ehren. Ob dergleichen in einer Leipziger Hauptkirche sich im Rahmen des liturgisch Statthaften bewegt hätte, ist schwer abzuschätzen. Eher wäre wohl an eine gottesdienstliche Aufführung an einem der von Bach gerne besuchten mitteldeutschen Höfe zu denken – sei es, daß Anna Magdalena Bach den Sopranpart im Reisegepäck führte, sei es, daß dieser beispielsweise Pauline Kellner, der Primadonna des Weißenfelser Hofes, zudedacht war (wobei die Wiederkehr einer ehemals weltlichen Kantatenouverture als Kirchensinfonie der Weißenfelser Hofgemeinde nicht mehr Toleranz abverlangt hätte, als Bach sie bald darauf von den Leipziger Kirchenbesuchern beim Weihnachts-Oratorium mit seinen Parodien aus wohlbekannten Huldigungsmusiken fordern sollte).²⁸

²⁸ Daß Bach in der fraglichen Zeit auf Reisen gewesen sein könnte, wird in anderem Zusammenhang bereits von Hans-Joachim Schulze erwogen; vgl. dessen Aufsatz *Neu-*

- (10) Orchestersuite Nr. 1, BWV 1066, Gavotte II: Der Satz gibt Rätsel auf. Zweifellos hat das Zitat eine Bedeutung, und vielleicht sollte auch hier ein Angehöriger des Fürstenstandes „gegrüßt“ werden. Das Fanfarenthema erscheint innerhalb des Werkes allerdings erst an verhältnismäßig später Stelle; auch ist es anders als sonst nicht einer Trompete oder einem Horn übertragen. Möglicherweise ging es hier also nicht um eine Huldigung üblicher Art, sondern mehr um eine indirekte Bezugnahme, eine beiläufige, vielleicht pointenartige Anspielung. Als Entstehungszeit werden aus stilistischen Gründen Bachs Weimarer und Köthener Jahre angenommen: Heinrich Bessler datiert das Werk auf „um 1718“,²⁹ Hans Grüß zieht auch eine frühere Entstehung in Betracht.³⁰ Die Originalpartitur, die hier am ehesten Auskunft geben könnte, ist leider verloren. Der Stimmensatz, der uns das Werk überliefert, ist in Bachs früher Leipziger Zeit, wahrscheinlich 1724, ausgeschrieben worden,³¹ doch geschah dies möglicherweise nicht zum erstenmal. Gerne wüßte man, in welchem Zusammenhang dieses Werk mit seiner ungewöhnlichen Art des Signalzitats entstanden und aufgeführt worden ist. Doch einstweilen bewahrt das Stück sein Geheimnis.

Die Grenzen des Feldes, das wir auszuschreiten versucht haben, sind fließend. Wir haben uns bewußt auf unzweifelhafte, vollständige Melodiezitate beschränkt. Ein prominenter Grenzfall bedarf gleichwohl der Erwähnung: die Arie „Es ist vollbracht“ aus der Johannes-Passion, und hier jene faszinierende Stelle, an der die Trauer dramatisch umschlägt in Triumph: „Der Held aus Juda siegt mit Macht“ (T. 20). Der Soloalt singt diese Worte auf ein Motiv, das sich bei genauerer Betrachtung als Fragment unseres Fanfarenmodells entpuppt. Es fehlen die beiden ersten Töne, und damit fehlt der charakteristische Anfang mit dem aufsteigenden Dreiklang. Dieser aber erscheint, abgespalten und motivisch verselbständigt, im Orchesterpart in freier Sequenzierung in den oberen Streichern, die Achtelwerte dabei aufgelöst in „tumultuöse“ Sechzehntelrepetitionen (T. 21 ff.). Die beiden zusammengehörenden Motive bleiben jedoch melodisch unverbunden. Ein Zitat ist das nicht; eher eine Anspielung. Aber sie fügt sich ins Bild, nicht nur mit den Textstichworten „Held“, „Sieg“, „Macht“, „Kampf“, sondern in einem tieferen Sinne: Der „Held aus Juda“ ist der johanneische Christus, dessen irdische Sendung „auch in der größten Niedrigkeit“ triumphal gedeutet wird und dessen Wesen, wie der Eingangschor der

erkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 22–28, hier S. 25. – Zum Problem außermusikalischer Bezüge der Sinfonia im inhaltlichen Zusammenhang von BWV 52 wenig überzeugend Schleuning, a. a. O., S. 229 und 257.

²⁹ NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 12.

³⁰ Vorwort zu der Bärenreiter Taschenpartitur Nr. 192: J. S. Bach, Overtüre C-Dur BWV 1066, hrsg. von Hans Grüß, Kassel 1974.

³¹ NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Bessler, H. Grüß), S. 12; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 121f.

Passion sagt, „Herrlichkeit“ ist.³² Die Fanfaren-Anspielung will offenbar die ungebrochene Königshoheit Jesu kennzeichnen; und vielleicht ist sie darüber hinaus eschatologisch zu verstehen als Hinweis auf die Wiederkunft Christi. Eine musikalische Gestalt, die allein definiert ist als eine bestimmte Abfolge von Dreiklangstönen, verliert bei ihrer Aufspaltung rasch ihre ohnehin labile Identität. Das Beispiel aus der Johannes-Passion steht an der Grenze der Auflösung des konkreten Fanfarenzitats ins Allgemeine einer Fanfarenmotivik ohne speziellen Bedeutungsgehalt. Wo diese Grenze genau verläuft, ist nicht leicht zu sagen;³³ und in der Frage, inwieweit Bach absichtsvoll „zitiert“ oder sich einfach gängiger Formeln bedient, „Fanfarenvokabular“ gleichsam seiner musikalischen Sprache einschmilzt und womöglich selbständig weiterbildet, läßt sich einstweilen nur spekulieren.³⁴ Von um so größerem Interesse wäre eine Erforschung des Fanfarenrepertoires und der Fanfarenpraxis der Barockzeit. Nicht nur würde damit möglicherweise unser Deutungsversuch sich erhärten und präzisieren lassen; es könnte sich auch noch mancherlei „Fanfarenhaftes“ bei Bach als Zitat erweisen und vertieftem Verständnis erschließen.³⁵

³² Zu den johanneischen Zügen des Christusbildes in der Johannes-Passion siehe A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werk-einführung*, München und Kassel 1988, bes. S. 47ff.

³³ Bereits jenseits dieser Grenze liegt unseres Erachtens das Kopfmotiv des Trompetenthemas der Arie „Ich will von Jesu Wundern singen“ aus der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147/9), obwohl hier nur die beiden ersten Töne des Modells weggelassen sind.

³⁴ Zu diskutieren wären in diesem Zusammenhang der rezitativische Einwurf des Tenors „der Held aus Juda schützt uns noch“ in dem Choralatz „Auf sperren sie den Rachen weit“ der Kantate „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (BWV 178/5, T. 10f.) und die beiden Stellen mit dem Text „wacht auf, eh die Posaune schallt“ in der Baßarie „Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe“ der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ I (BWV 20/8, T. 21f. und 24f.).

³⁵ Einige Hinweise auf nachweisliche und mutmaßliche Fanfarenzitate in Bachschen Hornpartien bei van Boer, a. a. O., S. 24. – Ausgesprochenen Fanfarencharakter hat das Unisono-Thema zu Beginn der Sonata der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (BWV 31/1).

Zum Trio A-Dur BWV 1025

Von Karl-Ernst Schröder (Basel)

Die folgenden Ausführungen nehmen Bezug auf den Artikel „Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach“ von Christoph Wolff.¹ Im Mittelpunkt meiner Anmerkungen steht ein Vergleich zwischen den Quellen A und B zu BWV 1025 und den relevanten Lautentabulaturen.

Die Hauptquelle für die Weiss-Sonate ist das Manuskript *Mus. 2841-V-1* der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.² Vermutlich war diese Handschrift jedoch nicht die Vorlage für das Trio BWV 1025. Das Rondeau befindet sich zusätzlich in München, Bayerische Staatsbibliothek, *Ms 5362*, fol. 40' f.³ Darüber hinaus existiert eine Teilkonkordanz zum Schlußteil der Fantasia in der Handschrift *Mf 2002* des Diözesanarchivs Wrocław.

Wie von Wolff bereits dargelegt, lassen sich die fünf das Trio BWV 1025 überliefernden Handschriften in zwei Quellengruppen aufteilen:

Quelle A, *P 226* (und *St 444*, eine Abschrift von *P 226*, die auch alle Fehler von *P 226* beibehält): Diese von Bachs Hand mit „Cembalo“ überschriebene Stimme stellt nicht die Weiss-Sonate, sondern eine Art „Contrepartie“ zur Weiss-Sonate dar. Die Anordnung der Sätze korrespondiert mit der der Weiss-Vorlage.

Quelle B: *St 462* (und deren Abschriften *St 442*, *St 443*). Hier entspricht die Cembalo-Partie der Weiss-Sonate. Bei der Anordnung der Sätze wurden *Entree* und *Courante* vertauscht. Die Cembalo-Stimme der einleitenden Fantasia, also jenes Satzes, der in der Weiss-Sonate nicht vorkommt, ist hinsichtlich der ersten 39 Takte (der ersten Hs.-Seite in *P 226*) in den beiden Quellengruppen nahezu identisch.

Quelle B und die Weiss-Vorlage

In den Suitensätzen entspricht wie gesagt der Cembalo-Part aus Quelle B der Weißschen Lauten-Sonate, wobei der Cembalo-Diskant durchweg eine Oktave höher als der Lauten-Diskant liegt und der Baß zahlreiche Ergänzungen erfuhr (genauerer hierzu in dem erwähnten Beitrag von Christoph Wolff im BJ 1993). Darüber hinaus scheinen mir aber einige Details der Transkription wert zu sein hier gesondert aufgeführt zu werden, da sie einigen Aufschluß über einerseits die mögliche Vorlage und andererseits den Aufwand geben, der hier betrieben wurde, um aus einem Lautensolo ein schlüssiges Trio zu machen.

¹ BJ 1993 S. 47 ff.

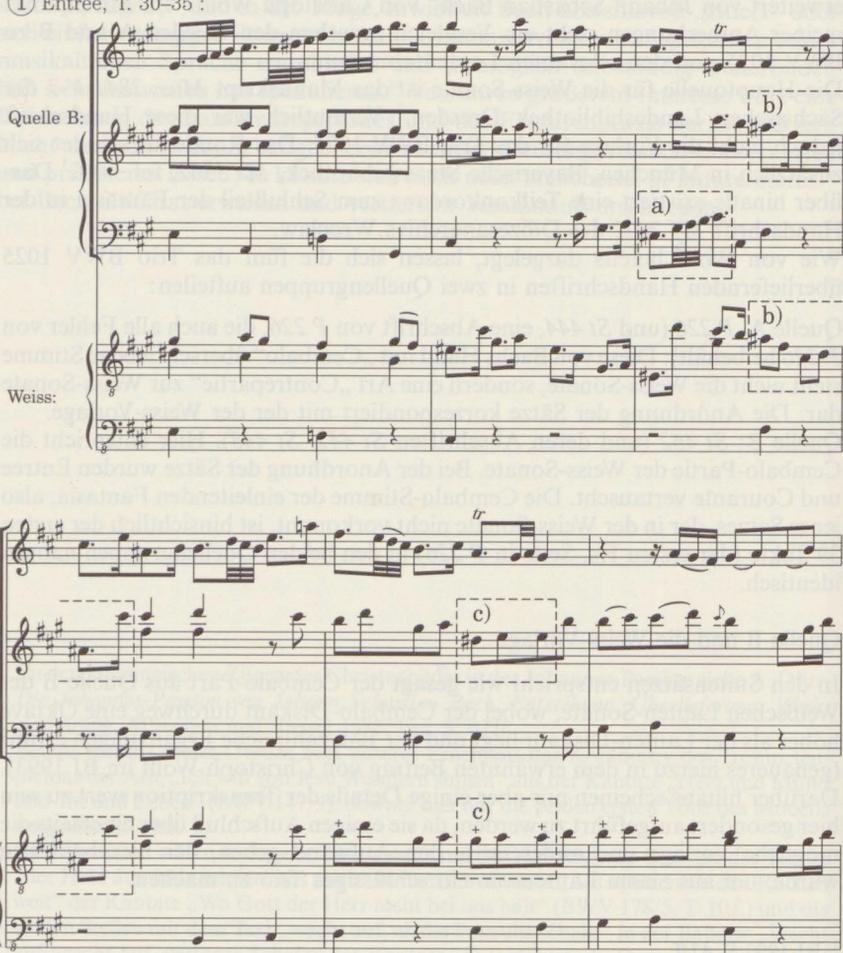
² SILVIUS LEOPOLD WEISS | 34 Suiten für Laute solo | Faksimiledruck | ... | Mit quellenkundlichen Bemerkungen von | WOLFGANG REICH, Leipzig 1977.

³ Den Hinweis auf diese Konkordanz verdanke ich Herrn André Burguete, der seinerseits von Herrn Timothy Crawford auf die Übereinstimmung aufmerksam gemacht worden war.

Im Entrée möchte ich auf drei Stellen hinweisen:

- Erweiterungen im Baßbereich, die auf die hinzukomponierte Violinstimme Bezug nehmen, sind in BWV 1025 äußerst selten. Hier liegt dennoch solch ein Fall vor (bei Weiss kommt das rhythmische Motiv  gar nicht vor).
- Möglicherweise war diese Stelle bereits in der Tabulaturvorlage in punktierten Werten notiert. Abweichungen dieser Art sind relativ häufig zu finden.⁴

① Entrée, T. 30–35 :



The image displays a musical score for the 'Entrée' from BWV 1025, specifically measures 30 to 35. It is presented in three systems. The first system is labeled 'Quelle B:' and the second 'Weiss:'. Each system consists of a treble and bass staff. The 'Quelle B:' system includes annotations 'a)', 'b)', and 'c)' in dashed boxes. The 'Weiss:' system also includes annotations 'a)', 'b)', and 'c)' in dashed boxes. A trill 'tr' is marked above the first staff in the first system. The score is in G major and 3/4 time.

⁴ In meinen Transkriptionen der Lautentabulatur habe ich zwecks besserer Übersicht den Satz vollständig in oktavierenden Schlüsseln wiedergegeben.

- c) In der Lautentabulatur entsprechen diese drei Achtel den Buchstaben g–h–h auf dem zweiten Chor. Wollte man die Stelle, so wie sie in Quelle B erscheint, auf der Laute spielen, so entspräche sie den gleichen Tabulaturbuchstaben auf dem dritten Chor. Es handelt sich hier also entweder um einen Fehler beim Übertragen der Lautentabulatur oder einen Fehler in der Tabulatur-Vorlage.

In der Courante ist das wiederholte a in der Lauten-Version so zu verstehen, daß die nach oben kaudierten Noten auf dem dritten, die nach unten kaudierten auf dem vierten Chor gespielt werden. Da dieser Effekt auf einem Tasteninstrument nicht darzustellen ist, wurde er durch eine neue Figur ersetzt:

2a Courante, T. 5–8:

Quelle B:

Weiss:

Im B-Teil taucht die Sechzehntel-Figur noch einmal auf. Auffällig ist in diesem Beispiel auch, daß Bach Takt 80 ändert und damit allzu häufiges Wiederholen des gleichen Materials vermeidet:

2b Courante, T. 80–84:

Quelle B:

Weiss:

Der Cembalopart der Sarabande ist über weite Strecken hin eine stark verzierte Version des Weißschen Satzes. In den anderen Sätzen kommt Vergleichbares nicht vor:

③ Sarabande, T. 42 bis Ende

Quelle B:

Weiss:

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the top staff is labeled 'Quelle B' and the bottom staff is labeled 'Weiss'. The second system has four staves: two grand staves (top and bottom) and two smaller staves in the middle. The music includes various ornaments such as mordents, trills, and grace notes. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

Durch chromatische Veränderung einzelner Töne des Cembalo-Diskants wird bisweilen auch der harmonische Verlauf verdichtet, wie in den folgenden Beispielen zu sehen ist.⁵

4a) Rondeau, T. 55–57

Quelle B:

Weiss:

4b) Allegro, T. 63/64

Quelle B:

Weiss:

Im Rondeau fällt auf, daß Quelle B im Vergleich zur Weiss-Sonate einen Takt kürzer ist. Es handelt sich hier um einen Takt im ersten Couplet. Interessanterweise gibt es zum Rondeau eine Konkordanz (München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms 5362), in der genau dieser Takt ebenfalls fehlt (es fehlen dort allerdings auch die Takte 40 und 42). Als Lauten-Solo erscheint diese Stelle am plausibelsten in der Variante aus dem Dresdner Tabulatur-Manuskript (siehe Notenbeispiel 5):

Wenn auch die Münchner Tabulatur-Handschrift keine sehr verlässliche Quelle für die Überlieferung der Werke von S. L. Weiss darstellt, so zeigt sie doch, daß im 18. Jahrhundert andere Quellen zur Weiss-Sonate existierten, die genau diesen Fehler aufwiesen.

⁵ Das Da Capo wird hier bei der Taktzählung nicht mitgerechnet.

⑤ Rondeau, T. 89–96

Quelle B:

Ms. Dresden:

Ms. München:

Im Menuett finden wir eine Stelle, in der das exakte Gegenteil zum vorherigen Fall anzutreffen ist. Takt 65 in *St 462* fehlt in der Dresdner Weiss-Tabulatur. Auch hier erscheint die Weiss-Quelle als Solo ohne den betreffenden Takt logischer – die hinzukomponierte Violinstimme macht ihn jedoch unverzichtbar:

⑥ Menuett, T. 63–70

Quelle B:

Weiss:

Quelle A und die Weiss-Vorlage

Aus der Sicht des Lautenisten noch interessanter als *St* 462 (Quelle B) ist *P* 226, da wir in dieser Quelle einen Part für das Tasteninstrument sehen, der möglicherweise als Duo-Stimme zur Weiss-Sonate zu verstehen ist. Auffällig ist zunächst schon die Anordnung der Suiten-Sätze, die mit der der Weißschen Vorlage übereinstimmt.

Quelle A weist vor allem im Cembalo-Baß einige Fehler auf, die wohl der Unaufmerksamkeit des Kopisten anzulasten sind. Unter diesen besonders auffällig: In der Courante erscheint ab T. 83 der Baß nach einigen konfusen Takten während immerhin rund 70 Takten um einen Takt gegenüber dem Diskant verschoben.⁶

⁶ Als der Schreiber von *P* 226 diesen Fehler vier Takte vor Schluß bemerkte, ließ er einen Takt des Baßsystems leer (weder Noten noch Pausen). In *St* 444, wo dieser Fehler ebenfalls abgeschrieben wurde, fügte der Kopist an dieser Stelle einen Pausentakt ein.

⑦ Courante, T. 81 ff. in Quelle A:

First system of musical notation for 'Courante, T. 81 ff. in Quelle A'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and continues with a half note D5, a quarter note E5, and a half note F#5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3-C4, and continues with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4.

Second system of musical notation. The treble clef continues with a quarter note G4, eighth notes A4-B4-C5, a quarter note D5, and a half note E5. The bass line continues with a quarter note G3, eighth notes A3-B3-C4, a quarter note D4, and a half note E4.

Third system of musical notation. The treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4-A4-B4-C5, a quarter note D5, and a half note E5. The bass line continues with a quarter note G3, eighth notes A3-B3-C4, a quarter note D4, and a half note E4.

Fourth system of musical notation. The treble clef starts with a quarter note G4, eighth notes A4-B4-C5, a quarter note D5, and a half note E5. The bass line continues with a quarter note G3, eighth notes A3-B3-C4, a quarter note D4, and a half note E4.

Die gleiche Stelle in Quelle B:

First system of musical notation for 'Die gleiche Stelle in Quelle B'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and continues with a half note D5, a quarter note E5, and a half note F#5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3-C4, and continues with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4.

Second system of musical notation. The treble clef continues with a quarter note G4, eighth notes A4-B4-C5, a quarter note D5, and a half note E5. The bass line continues with a quarter note G3, eighth notes A3-B3-C4, a quarter note D4, and a half note E4.

Ein ähnlicher Fehler ist in der Sarabande anzutreffen. Hier bemerkte ihn der Schreiber jedoch schon nach fünf Takten:

⑧ Sarabande, T. 4–10 in Quelle A:

Die gleiche Stelle in Quelle B:

The image shows two systems of musical notation for a piece in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features several trills (tr) on notes. The piano accompaniment has a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a simple bass line. The second system continues the piece, with the vocal line ending in a trill and the piano accompaniment providing harmonic support.

Fehler dieser Art scheinen vor allem dann leicht zu unterlaufen, wenn Diskant- und Baßsystem in zwei Arbeitsgängen kopiert werden; am ehesten also, wenn die Vorlage aus zwei separaten Stimmen besteht.⁷

Wie in Quelle B, fehlt auch in Quelle A im Rondeau T. 92 der Weiss-Sonate (verglichen mit der Dresdner Quelle). Darüber hinaus fehlt hier sogar noch ein weiterer Takt, nämlich Takt 40. Merkwürdigerweise fehlt dieser Takt ebenfalls in der oben angesprochenen Münchner Tabulatur-Quelle: Offensichtlich existierten Quellen zu Weiss' Sonate, die in ihrer Länge differierten. Die Münchner Quelle kann jedoch auch nicht die Vorlage für *P 226* gewesen sein, da sie um einen weiteren Takt (T. 42) kürzer ist.

Die Fantasia

Obschon sich *P 226* von der Cembalo-Stimme aus *St 462* insofern grundsätzlich unterscheidet, als der Cembalo-Diskant von *P 226* dem Violin-Part von *St 462* entspricht, zeigt sich, daß die erste Manuskriptseite von *P 226* den Cembalo-Satz von *St 462* bietet. Dies ist wohl auch der Grund dafür, daß Georg Poelchau das Stück identifizieren konnte, und vielleicht vermißte er auch nur deswegen als fehlende Stimme eine Violinstimme.⁸

⁷ Dies könnte andeuten, daß Quelle A möglicherweise die Cembalo-Reduktion eines Trios für Laute(?), Violine und Violoncello ist. Ähnliche Niederschriften von Violin- und Violoncello-Stimmen gibt es etwa im *Ms. 4088* der Bibliothèque Royale Brüssel zu Kropffganß-Trios (in einem Fall sogar mit „ou Cembalo“ bezeichnet).

⁸ Sein Vermerk am Ende des Ms.: „Dieses Sebastian Bachsche Trio habe ich in dem Nachlaß des Capellmeister Bach in Bückeburg gefunden, aber ohne die dazu gehörige Violinstimme“.

Eher zufällig bemerkte ich, daß es zu einem Abschnitt der Fantasia eine Konkordanz in einer Lautenhandschrift gibt. Da ich den Cembalo-Part von *St 462* für die Laute eingerichtet hatte und mir demnach die Applikatur des Satzes vertraut war, fiel mir bei der Durchsicht des Lautentabulatur-Manuskripts *Mf 2002*⁹ der folgende Abschnitt eines als „Praelud.“ bezeichneten Stückes in A-Dur (S. 37) auf. Es handelt sich um den Beginn des Präludiums:

The image shows a handwritten musical score for a lute piece. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with notes and rests, including a '6' indicating a sixth fret. The middle staff is labeled 'arpeggio' and contains a series of notes. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, including a '4' indicating a fourth fret. The tempo marking 'adagio' is present above the bottom staff, followed by 'etc.'

Ein Vergleich dieser Passage mit dem Ende der Cembalostimme der Fantasia aus BWV 1025 zeigt eine deutliche Übereinstimmung¹⁰ (siehe folgende Seite):

Der Umstand, daß es sich in der Lautenquelle um den Beginn eines Präludiums handelt, der mit den Schlußtaktten des Präludiums von BWV 1025 (Quelle B) übereinstimmt, sollte uns hier nicht weiter stören. In der Handschrift *Mf 2002* befinden sich einige Präludien, die eher wie Materialsammlungen zum improvisatorischen Präludieren aussehen: So findet man hier etwa auch ein D-Dur *Praeludium*, das einzelne Abschnitte einer wesentlich umfangreicheren Fantasia von S. L. Weiss¹¹ enthält. Letzteres reicht zwar nicht aus, um die oben angeführte Passage als Weißschen Satz zu identifizieren,

⁹ *Livre du Luth ... pour sa Paternete tres Religieuse, le Pere Hermien Kniebandl. Profe del Ordre Sacre et Exempt de Cisteaux: Ala Maison des Graces a Grissau* (Wroclaw, Diözesanarchiv). Herr Timothy Crawford machte mich darauf aufmerksam, daß zwei weitere Versionen dieses Präludiums in den Hss. *Mf 2008* und *Mf 2009* (Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka) zu finden sind. In diesen Versionen fehlen jedoch einige Abschnitte des Präludiums aus *Mf 2002*.

¹⁰ Einem Tasteninstrumentalisten mag diese Stelle recht „normal“ anmuten – auf der Laute sind T. 41 (recht unangenehm zu spielen) in Verbindung mit der Tonhöhe im Orgelpunkt (elfter Bund auf erstem und drittem Chor!) so speziell, daß eine zufällige Übereinstimmung der Stellen als unwahrscheinlich gelten muß.

¹¹ Überliefert im Ms. *LL 244* der Bibliothèque Nationale, Paris.

38

Quelle B,
Cembalo:

Mf. 2002,
"Praelud":

40

arpeggio

43

46

4 4 4 4 4 adagio etc.

läßt aber zumindest die Spekulation zu, daß auch dem Eingangssatz, der Fantasia aus BWV 1025, ganz oder teilweise eine Komposition von Silvius Leopold Weiss als Vorlage diene. Interessant ist, daß der konkordante Abschnitt an einer Stelle einsetzt, wo der Diskant der Quelle A bereits dem Violinpart von Quelle B entspricht und nicht mehr dem Cembalopart. Falls analog zu den Suitensätzen auch der vollständigen Fantasia ein Satz von Weiss zugrunde liegen sollte, so müßte der Lautendiskant bis zur oben angeführten Stelle dem Violinpart aus Quelle B entsprechen. Dieser ist in seiner Anlage jedoch als Oberstimme eines Solostückes nicht überzeugend.¹² Denkbar wäre auch, daß Bach eine möglicherweise als Vorlage genutzte Lauten-Fantasia deutlich stärker als die Suitensätze veränderte. Es bleibt also trotz der Teilkonkordanz aus *Mf 2002* letztlich unklar, inwieweit Silvius Leopold Weiss kompositorisch an der Fantasia beteiligt ist.

¹² Mein Versuch, solch eine Lautenstimme zu rekonstruieren, ergab zwar keinen typischen Lautensatz, das Ergebnis ist aber immerhin auf der Laute spielbar.

ANHANG

Addenda et Corrigenda zu:

Christoph Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025* (BJ 1993, S. 47–67)

Die Beschreibung des Befundes der teilautographen Quelle A (*P 226*) erfordert Berichtigungen und Ergänzungen* zu einigen wichtigen Punkten:

1. Quelle A bietet gegenüber Quelle B zwar eine Variante der Fantasia, jedoch keine verkürzte Fassung. Die A-Fassung beläuft sich auf 49 Takte und ist damit um einen (Pausen-)Takt länger. Der vermeintliche Doppelstrich am Fuß der ersten Seite (Abb. 1, S. 63) ist irreführend, denn die Fortsetzung findet sich auf der folgenden Seite. Der Schluß der A-Fassung beginnt zunächst in beiden Systemen mit drei Pausentakten (T. 40–42), die T. 40–41 der B-Fassung entsprechen. Die folgenden sieben Takte übernehmen analog T. 30–35 die Violinstimme im Cembalo-Diskant.

Die substantielle Identität der Fassungen A und B sowie das an zwei Stellen auftretende Stimmtauschverfahren werfen die Frage auf, ob nicht auch dieser Satz auf eine entsprechende Vorlage von Weiss zurückgeht.** Wenngleich letztlich nur ein Quellenfund definitiv entscheiden kann, ob die Fantasia eine Originalkomposition ist oder im Ganzen beziehungsweise in Teilen auf Weißschem Material beruht, bleibt festzuhalten, daß selbst im letzteren Falle der Bachsche Bearbeitungsanteil – angesichts des dichteren Satzes und seiner tasteninstrumentalen und violinistischen Idiomatik – höher zu veranschlagen ist als bei den Suitensätzen.

2. In der Reihenfolge der Suitensätze stimmt Quelle A mit Weiss überein, nur Quelle B nimmt die Umstellung Courante–Entree vor. Der betreffende Eingriff erweist sich damit als Bestandteil der späteren Bearbeitungsschicht der Quelle B. Die unerwähnt gebliebene Umstellung der beiden Schlußsätze in der Weißschen Tabulatur (Allegro–Menuet) dient bei Sonate 47 sowie bei einigen anderen Stücken offenbar lediglich der Vermeidung des Seiten-Umwendens, nicht aber formalen Gründen und bleibt darum (in Anlehnung an die in Fußnote 18 genannte Edition von Tim Crawford) unberücksichtigt.
3. Die Übereinstimmung der Sätze 2–7 in den Quellen A und B ist prinzipieller Natur, gilt jedoch nicht für Lesarten-Details (Abweichungen vor allem in Baßstimme und Artikulation) und kann nicht dahingehend gedeutet werden, daß B von A abhängig ist. Die Vermutung liegt nahe, daß A und B auf einer gemeinsamen Quelle fußen: etwa der autographen Kompositionspartitur Bachs? Das Fehlen der Violinstimme in Quelle A erschwert eine exakte Quellenfiliation und eine entsprechende Bewertung des musikalischen Sachverhalts, doch scheint – wie in BJ 1993 angedeutet – Quelle B insgesamt eine spätere Bearbeitungsschicht wiederzugeben.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

* 1993 verfaßt für den Kongreßbericht *Silvius Leopold Weiss und die europäische Lautenkunst seiner Zeit*, Freiburg i. Br. 1992 (noch nicht erschienen).

** Vgl. hierzu den voranstehenden Aufsatz.

Die Stimme des Heiligen Geistes. Theologische Hintergründe der solistischen Altpartien in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs*

Von Ernst Koch (Leipzig)

1.

Die Frage, ob die Stimmlagen der solistischen Gesangspartien in den Kompositionen, speziell im kirchenmusikalischen Schaffen Johann Sebastian Bachs eine je spezifische Bedeutung haben, ist immer wieder einmal zur Sprache gebracht worden. Ihre Beantwortung fiel dort nicht schwer, wo – beispielsweise in BWV 86/1 oder in BWV 108/1 – ein Jesuswort dem Baß anvertraut ist; hierfür war das überzeugende Muster in der Verteilung der Jesusworte an einen Baß in den Passionsmusiken zu finden. Schwieriger schon wurde die Antwort bei der Zuweisung sowohl der Rolle des Erzählers als auch ausgewählter weiterer Solostücke an den Tenor ebenfalls in den Passionen und im Weihnachts-Oratorium. Offensichtlich wechselte innerhalb des gleichen Kompositionszyklus die Rolle des Tenorsängers. Die Auskunft, daß die Zuweisung eben auf der Freiheit des Komponisten beruhe, der von Mal zu Mal über sie neu entscheide, konnte jedoch auf Dauer auch aus inneren Gründen nicht zufriedenstellen. Am ehesten noch lag das Vorbild der Oper nahe, die ja auch über Charaktertypen verfügte und sie bestimmten Stimmlagen übertrug.

Meinem Eindruck nach hat sich jedoch die Musikwissenschaft wenig mit den übergreifenden Zusammenhängen von Stimmzuweisungen in Solopartien der Oper befaßt.¹ Für die Kirchenmusik Bachs ist die Forschung vor kurzer Zeit auf eine Spur gestoßen, die deutlichere Aufschlüsse und Folgerungen verspricht. Renate Steiger hat auf ein Emblem und einen deutenden Text des Nürnberger Theologen Johann Saubert aus dem Jahre 1629 hingewiesen und sogleich auch auf Beispiele, die zeigen, daß Bach die von Saubert dargestellte Besetzungssymbolik gekannt zu haben scheint.² Damit sind vorerst mit gutem Grund Zufälligkeiten der Deutung des in Frage stehenden Sachverhalts abgewiesen oder zumindest eingeschränkt.

Freilich ist darauf hinzuweisen, daß die Entdeckung, die Renate Steiger gemacht hat, genaugenommen eine Wiederentdeckung insofern ist, als bereits im Jahre

* Georg Christoph Biller zum 20. September 1995.

¹ Vgl. etwa M. Kunath, *Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper*, ZfMw 8, 1925/26.

² R. Steiger, *SVAVISSIMA MVSICA CHRISTO. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach*, MuK 61, 1991, S. 318–324. Für die Altstimme hatte Saubert die Bedeutung festgehalten, daß sie den Heiligen Geist vertrete. R. Steiger hat dafür als Beispiele in Bachs Kantatenwerk BWV 172/5 und BWV 75/10 angeführt. Dafür spricht, daß bei BWV 172 der Leipziger Textdruck bereits für die Sopranstimme des Duetts „Anima“, für die Altstimme „Spir(itus) S(anctus)“ angibt (vgl. BT). Für BWV 75 kann auf den Text der Arie hingewiesen werden.

1959 Friedrich Kalb einen Text von Johann Saubert zitiert hatte, der einer Predigt entstammte und der nichts anderes darstellt als die Deutung des von Renate Steiger gefundenen Emblems.³ Soweit ich sehe, hat die Forschung nicht wieder auf diese Predigt von Johann Saubert zurückgegriffen. Der Text ist seiner Seltenheit wegen auch schwer erreichbar, zumal da Friedrich Kalb nicht angegeben hatte, in welcher Bibliothek er ihn gefunden hatte. Es handelt sich bei ihm um Johann Sauberts „Seelen Music / Wie dieselbe am(m) Son(n)tag CANTATE im nächstverwichenen 1623. Jahr in der Kirch zu vnser L. Frawen gehö(e)rt worden ...“, Nürnberg 1624.⁴ Saubert hatte in dieser Predigt ausführlich dargelegt, mit welchem Sinn er die vier Singstimmen bedenken wollte: Der Heilige Geist als Kapellmeister führt den Alt,

„der ist für sich selbstn Altus, ja altissimus, der höchste GOtt / Act. 5. Welchem kein Ort zu hoch ist ... Nun aber / wer hat vnd singt den Bass? Der ware Glaub. Basis, diese Stimme hat den Namen daher / weiln sie ein fundament, vnnd der grund der andern; Also / der Glaub ist auch der Grund aller Tugenden in den Menschen ... Den Discant betreffendt / gibt vnd exercirt denselben das Gebet. Sonsten in der gemeinen Music weiß E. L. daß der Discant ein hellautende Stimme sey / hoch hinauff steige / vnnd nach dem Bass soll gerichtet werden; Also das Gebet ist hellautend / es bringet die Noht vnnd Trübsal auß dem Hertzen herfür / vnnd befördert sie hinauff in die Höhe zu GOtt / Syr. 35. Ps. 50 ... Nunmehr ist übrig der Tenor. Den gibt das Christliche vnd Gottselige Leben / ein rechtschaffener Gott wolgefälliger wandel / oder die Früchte deß wahren Glaubens“.⁵

Ähnlich hatten sich auch andere Prediger des 17. Jahrhunderts geäußert.⁶

2.

Um die (Wieder-)Entdeckung von Renate Steiger auf ihre Gültigkeit und Tragfähigkeit für die Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs zu überprüfen und möglicherweise zu bestätigen und zu untermauern, ist methodisch am besten so vorzugehen, daß daraufhin die Altpartien der Passionen und auch eines Kantatenzyklus, wie das Weihnachts-Oratorium ihn darstellt, durchgesehen werden. (Die Johannes-Passion und die Messen sollten vorerst außer Betracht bleiben, da ihr internes Vergleichsmaterial für die vorliegende Fragestellung

³ F. Kalb, *Die Lehre vom Kultus der lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie*, Berlin 1959, S. 119f.

⁴ Exemplar: UB Erlangen, *Thl. XIX, 81.4 (9)*.

⁵ Johann Saubert, *Seelen Music*, a. a. O., S. 15–28.

⁶ Vgl. z. B. Theodor Schneider, *Das Lieblich-klingende Orgeln und Saiten-Spiel ...*, Coburg 1676, Bl. C 2^{r-v}: „Der Bass ist wohlbestelt / das war der Glaube / den sahe JESUS / der ist Basis und Grund unsrer Seligkeit; Ihr Discant steigt hoch / das ist / ihr Gebet dringet durch die Wolcken / und lässet nicht abe / biß der Allerhöchste drein sehe / sie decken das Dach oben auf und lassen den armen Menschen dem HERRN JESU nieder vor die Füße; der Heilige Geist führet selber den Alt, und treibet sie / daß sie / wo nicht mit dem Munde / doch mit dem Hertzen schreyen : JESU / du Sohn David / erbarm dich Unser! Der Tenor gibt ein Christlich Leben und Wandel oder die Glaubens-Früchte / deren unterschiedliche im heutigen Evangelio herfür blicken ...“ (Predigt über Matth. 9, 27–34 zur Orgelweihe in Mupperg, Kr.Sonneberg; Exemplar: Halle, Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen, Sign.: 44. E. 1 (7)).

etwas schmal ist). Dies kann hier freilich aus Gründen der Fachkompetenz nur auf der Grundlage des Textes dieser Stücke geschehen.

Was das Weihnachts-Oratorium betrifft, liegt dafür bereits eine Untersuchung von Walter Blankenburg vor.⁷ Blankenburgs Deutung erscheint klar und überzeugend:

„Die Bedeutung der Alt-Stimme im WO erhellt aus ihrer Verwendung im zweiten und dritten Teil des Werks; sie stellt die Mutter Maria dar. Die Arie ‚Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh‘ ist das Wiegenlied, das sie im Stall zu Bethlehem singt“.⁸

Freilich bedeutet die Arie „Schließe, mein Herze“ nach Blankenburg sogleich auch eine Erweiterung der Bedeutung, die die „Besonderheit des Oratoriums gegenüber dem Krippenspiel offenkundig“ macht:

„Die der Maria angedichteten Verse meinen nicht sie allein als die Mutter des Christuskindes, sondern verstehen sie deutend zugleich als ‚des Herrn Magd‘ (Lukas 1,38), als den Inbegriff der Demut und Hingabe und somit als das Urbild des Glaubens und der Kirche ... So ist es zu begreifen, daß auch alle Texte, die von Christus als dem Bräutigam sprechen, der Alt-Stimme zugewiesen werden“.⁹

Nr. 45 und 49 des Weihnachts-Oratoriums, die Einwürfe der Altstimme im Anschluß an Stücke der Lukaserzählung, lassen somit „in der Schwebel, wer hier redet, die Mutter Maria, bis zu der die Drei Weisen eben noch gar nicht gelangt sind, oder die Kirche“.¹⁰ Mit den Einwürfen der Altstimme im Tertzett Nr. 51 wird „die neutestamentliche Erfüllung durch den Alt wiedergegeben“.¹¹ Mit der Zuschreibung von Nr. 52 stellen sich nun jedoch bei Blankenburg leichte Unsicherheiten ein, wenn ihm der Text dieses Stückes „gleichsam als Rede der Maria, die von fern her an das Ohr des Hörers dringt, verständlich erscheint“. Die Gestalt der Maria selbst trete nun in den geschichtlichen Hintergrund; „hervorgetreten ist jetzt mehr die Urgestalt der glaubensvollen Hingabe und der bekennenden Demut“.¹² Vollends unzufrieden zeigt sich Walter Blankenburg mit der Arbeitsweise Bachs in der 6. Kantate des Weihnachts-Oratoriums, wenn er dem Komponisten „Inkonsequenz in der Stimmenzuweisung“ nachsagt. Nr. 61 und 62 „hätten ... unbedingt zur Sinnbildlichkeit der Alt-Stimme im WO gehört ...“, denn die Worte beider Stücke sind der Mutter Maria gleichsam in den Mund gelegt“.¹³ Als Grund dafür führt Blankenburg Arbeitserleichterung aus Zeitbedrängnis an.¹⁴ Das bedeutet, daß die Deutung, die Walter Blankenburg vorgelegt hat, einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt: Einerseits scheint sie Wichtiges erkannt zu haben; andererseits befriedigt sie in ihrer Argumentation

⁷ W. Blankenburg, *Die Bedeutung der solistischen Alt-Partien im Weihnachts-Oratorium*, BWV 248, in: ders., *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger, Göttingen 1979, S. 229–239.

⁸ Ebd., S. 233.

⁹ Ebd., S. 234.

¹⁰ Ebd., S. 234.

¹¹ Ebd., S. 235.

¹² Ebd., S. 236.

¹³ Ebd., S. 236.

¹⁴ Ebd., S. 230f.

nicht vollständig. Allein das Schwanken zwischen der Stimme Marias und der Stimme der Kirche läßt auf eine Unausgeglichenheit schließen, die am Ende auch das Ergebnis beeinflussen muß und, wenn ihr zu folgen wäre, auch nahelegen könnte, eine dem Weihnachts-Oratorium interne Gesamtdeutung der Altstimme zugunsten einer Einzeldeutung jedes einzelnen Solostücks aufzugeben.

Für die Matthäus-Passion scheint eine durchgängige Erklärung der Solostimmenzuweisung durch Bach nicht vorzuliegen. Immerhin hat Emil Platen eine Interpretation des Verhältnisses von „Stimmcharakter und Grundaffekt der Dichtung“ versucht, die „gewisse Konstanten“ beobachtet.

„Der Ausdruck des schmerzlichen Mitleidens ist vorwiegend der dunklen Altstimme zugewiesen. Schlüsselworte ihrer Arientexte sind einerseits Begriffe wie ‚Buße‘, ‚Reue‘ und ‚Erbarmen‘, andererseits ‚Zähren‘ und ‚Weinen‘, auch fallen die vielen klagenden ‚Ach‘-Interjektionen in dieser Partie auf. All dies berechtigt dazu, in der Altstimme die Verkörperung für ‚Reue‘ und ‚Beweinung‘ zu sehen“.¹⁵

Im einzelnen bedeutet das für Platen, daß die Stimme, die im Rezitativ Nr. 5 spricht („Du lieber Heiland, du...“), die Stimme „einer Augenzeugin [!] des Geschehens, einer Gestalt, die sich „innerhalb der Geschichte“ befindet“, ist.¹⁶ Zu der auf das Rezitativ folgenden Arie bemerkt Platen: „Der Dichter... wendet sich von der kommentierenden Beschreibung des äußeren Vorgangs zu innerer Betrachtung“.¹⁷ Die Arie Nr. 39 („Erbarme dich...“) ist dann „die Stimme des mitfühlenden Christenmenschen, der sich vollständig mit dem Geschehen identifiziert“,¹⁸ im Rezitativ Nr. 51 („Erbarm es Gott...“) übernimmt die Altstimme die „Rolle der emphatisch Klagenden“.¹⁹ So zutreffend Platens Einzelbeobachtungen sind, so unbefriedigend lassen sie, wenn nach einem einzigen Subjekt gefragt werden sollte, das hinter allen Altpartien der Matthäus-Passion stehen könnte.

Was die Altstimme betrifft, so hat die Arie Nr. 39 („Erbarme dich, mein Gott“) mehrfach zu Interpretationen provoziert. Für Stephan Janson steht hinter dem Text dieser Arie „nicht eine Person, die dem Kreis um Christus angehört..., sondern eine beliebige, anonyme Person, die damit stellvertretend bittet für Petrus wie für die gläubige Menschheit“.²⁰ Picander habe den Text keiner bestimmten Stimme zugeteilt.

„Dabei nun erweist sich Bachs Einfühlungsvermögen. Er wählte für diesen Arien-Text keine hohe, sondern eine tiefe Stimmlage. Die dunklere Färbung der Alt-Lage ist der Wärme der Bitte wie dem Zerknirschungsausdruck des Sünders adäquat“.²¹

¹⁵ E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel etc. 1991, S. 51.

¹⁶ Ebd., S. 131. Die Numerierung der Einzelstücke folgt NBA.

¹⁷ Ebd., S. 133.

¹⁸ Ebd., S. 175.

¹⁹ Ebd., S. 189.

²⁰ S. Janson, *Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher Frömmigkeitsausdruck. Studien zur Arie „Erbarme dich, mein Gott“ aus der Matthäus-Passion*, Mf 36, 1983, hier S. 21.

²¹ Ebd., S. 22.

Janson vermutet darüber hinaus, daß der Alt als irdische, die Violine als überirdische Stimme zu verstehen sei.²² Unbefriedigend ist der Anachronismus dieser Deutung, die – ebenso wie übrigens die Deutung Emil Platens – wie selbstverständlich davon ausgeht, daß die Altstimme von Bach einer tiefen Frauenstimme übertragen worden sei. Trifft dies aber nicht zu, so geht die gesamte Deutung von Janson in die Irre.

Andreas Großmann meint, daß in der Arie Nr. 39 der Matthäus-Passion „stellvertretend für Petrus ... die anonyme Stimme der Arie das ‚Kyrie eleison‘“ spreche.²³

Als Zwischenergebnis ist festzuhalten, daß sich von den bisher vorliegenden Untersuchungen her eine überzeugende Zuweisung der solistischen Altpartien in größeren zusammengehörenden Kompositionskomplexen Bachs zu der von (Friedrich Kalb und) Renate Steiger erhobenen Symbolik nicht ergibt. Sollte sie möglich werden, muß über die Einzelbeispiele hinaus, die Renate Steiger selbst erwähnt hat (s. o.), nach anderen methodischen und historisch-theologischen Zugängen gesucht werden.

Zuvor aber sollen die in Frage kommenden Texte noch einmal ihrem Charakter nach befragt und geprüft werden.

3.

Die Texte der Soloaltpartien des Weihnachts-Oratoriums sind davon gekennzeichnet, daß sie teilweise Anredecharakter, teilweise aber auch die Funktion der Selbstversicherung des Sängers haben. Selbstversicherung des Sängers ist der Inhalt der Altpartie etwa in Nr. 32 – im Anschluß an die Anrede des Sängers an sich selbst in der vorausgehenden Arie –: „Ja, ja, mein Herz soll es bewahren ...“ oder in Nr. 52 – im Anschluß an die eindringliche Einrede der Altstimme gegen die klagenden Fragen der übrigen Stimmen nach dem Zeitpunkt des Kommens des Trostes der Seinen –: „Mein Liebster herrscht schon ...“ oder in Nr. 63 als Trost angesichts der Schrecken von Hölle, Welt und Sünde: „... da wir in Jesu Händen ruhn“, ein Text, der sofort vom Sopran und schließlich von allen Stimmen aufgenommen wird. Die Anrede des Altisten richtet sich an sehr unterschiedliche Partner: an „Zion“, die Braut (gemeint ist die Braut des alttestamentlichen Hohenliedes, die seit Bernhard von Clairvaux [gest. 1153] und auch in der Theologie des 17. Jahrhunderts mit der glaubenden Seele beziehungsweise mit der glaubenden Kirche gleichgesetzt wurde; Nr. 3 und 4); ferner an den in der Krippe liegenden Christus – übrigens wieder als der Geliebte der Braut des Hohenliedes angesprochen (Nr. 19: „Schlafe, mein Liebster ...“); ferner an die nach dem neugeborenen König fragenden Weisen (Nr. 45, am Schluß in ein Gebet übergehend).

Für die Altpartien der Matthäus-Passion lassen sich weitgehend die Aussagen von Emil Platen übernehmen; was er etwa über „Schlüsselworte“ zusammengetragen hat, ist eine brauchbare Ausgangsbasis für weitergehende Beobachtung-

²² Ebd., S. 23.

²³ A. Großmann, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“. Zur Theologie von J. S. Bachs Matthäuspassion, in: Kerygma und Dogma 40, 1994, hier S. 76.

gen. Auch die Altstimme der Matthäus-Passion ist im Gespräch mit sich selber oder auch mit dem leidenden Jesus oder mit Gott, der um Erbarmen angerufen wird, wobei der klagende Unterton überall spürbar ist, der Traurigkeit und Schmerz ausdrückt. Was bei Platen und anderen Interpreten nicht befriedigt, ist die offenbar unreflektiert aus den Musizier- und Hörgewohnheiten der Gegenwart auf Bachs Kompositionen übertragene Charakterisierung der (von einer Frau gesungenen) Altstimme als „tief“ und „dunkel“.

Hinzuweisen ist auch auf eine Eigenart der Funktion der Altstimme in beiden besprochenen Werken Bachs, die offenbar etwas über einen möglichen gemeinsamen Deutungshintergrund verrät. Sowohl im Weihnachts-Oratorium als auch in der Matthäus-Passion besteht der erste Einsatz der Soloaltstimme in einer Betrachtung im Anschluß an einen vom Tenor gesungenen Bibeltext – im Weihnachts-Oratorium (Nr. 3) ist diese Betrachtung sogar musikalisch unmittelbar mit dem Erzähltext aus dem Evangelium verknüpft, weil keine musikalische Zäsur in der Weise eines Neueinsatzes eintritt, und im 5. Teil des Weihnachts-Oratoriums fällt die Altstimme dem Evangeliumstext nahezu ins Wort, wenn sie auf die Frage der Weisen, wo der neugeborene König der Juden sei, in deutender Betrachtung sagt: „Sucht ihn in meiner Brust!“. Ganz ähnlich geschieht es in der unmittelbaren Fortsetzung der Erzählung auf die Versicherung der Weisen hin, sie seien gekommen, um den neugeborenen König anzubeten („Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen!“, Nr. 45).

Auch in der Matthäus-Passion ist der erste nichtbiblische Text im Anschluß an ein Stück erzählter Passionsgeschichte eine Betrachtung, die die Altstimme übernimmt und in der sie den gehörten Text in eine Emotion umsetzt, der etwas mit ihrer Reaktion auf die gehörte Szene zu tun hat (Nr. 5). Während im Weihnachts-Oratorium eine solche rezitativische Betrachtung später zweimal an eine ebenfalls vom Alt beziehungsweise an eine unter entscheidender Beteiligung der Altstimme gesungene Arie anschließt (Nr. 31/32 und Nr. 51/52), nimmt in der Matthäus-Passion der Alt wiederholt Texte der erzählten Passionsgeschichte auf, um sie sich betrachtend anzueignen (Nr. 27a – zusammen mit dem Sopran; Nr. 51/52; Nr. 59/60). In den beiden letztgenannten Fällen schließt sich dann zusätzlich eine Altarie an das Rezitativ an.

Wie aber könnte sich von diesen Beobachtungen aus eine Verbindung zu der theologisch qualifizierten Funktion der Altstimme ergeben, die in den oben zitierten Quellen zum Ausdruck kommt?

4.

Zunächst kann auf bibeltheologische Zusammenhänge verwiesen werden. Daß der Heilige Geist die Sünde der Welt straft und richtet, gehört zur Botschaft der Abschiedsreden des Johannesevangeliums (Joh. 16, 7–11). Bach und seinen Zeitgenossen war dieser Zusammenhang schon deshalb im Ohr, weil dieser Text des Johannesevangeliums alljährlich Evangeliumlesung und damit Predigttext am 4. Sonntag nach Ostern war. Aus dem gleichen biblischen Überlieferungszusammenhang (Joh. 16, 13–15) stammt die Ankündigung, daß der Heilige Geist die Jünger Jesu lehren und in alle Wahrheit führen werde. Heißt das, daß das Johannesevangelium der gemeinsame theologische Hintergrund für die das

Passionsgeschehen betrauernde und die Geburt Jesu betrachtende Funktion der Altstimme als Stimme des Heiligen Geistes im Weihnachts-Oratorium und in der Matthäus-Passion wäre?

Auch auf andere bibeltheologische Zusammenhänge könnte verwiesen werden. Nach Jesaja 11, 1–2, einem seit der christlichen Antike auf die Geburt Jesu gedeuteten Text, ist der Heilige Geist als Geist des Herrn „der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn“. Die in den zitierten Quellen des 17. Jahrhunderts vorgenommene Deutung der Altstimme als Stimme des Heiligen Geistes müßte sich dann aber nicht nur unmittelbar über biblische Texte, sondern auch über zeitgenössische Quellen nachweisen lassen, die diese Zusammenhänge hergestellt haben und die Bach gekannt hat. Ein solcher Nachweis ist bisher nicht versucht worden. Methodisch naheliegend wäre es, der Mahnung zu folgen, die Johannes Wallmann 1986 anlässlich der Beschäftigung mit der theologischen Literatur ausgesprochen hat, die Bach nachweislich besessen hat: Es sei die Aufgabe der Forschung,

„die in Bachs geistlichen Büchern enthaltenen religiösen und theologischen Anschauungen gründlicher zu studieren und mit den Texten der Bachschen Kirchenmusik (aber auch mit dem textbezogenen Orgelwerk) in Beziehung zu setzen“.²⁴

Es gibt in der Tat einen Text, der aus einem Buch stammt, das Bach besessen hat, und der geeignet ist, das Gesamtphänomen der Zuweisung der Stimme des Heiligen Geistes an den Soloalt zunächst im Weihnachts-Oratorium und in der Matthäus-Passion, später auch in anderen von Bach komponierten Stücken zu deuten.

Im Jahre 1677 erschien in Frankfurt/Main als Umarbeitung eines ursprünglich 1659 in Rostock verlegten Buches ein Betrachtungsbuch, das der inzwischen verstorbene Heinrich Müller, Pastor und Professor der Theologie in Rostock, verfaßt hatte und das den Titel trug: „Göttliche Liebes-Flamme / Oder Auffmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns. Mit vielen schönen Sinnbildern gezieret / und drey nöthigen Registern versehen“. Es ist inzwischen festgestellt worden, daß es diese Ausgabe war, die in Bachs Bibliothek vorhanden war.²⁵ Das Buch, mit einer Widmungsvorrede der Witwe und der drei Söhne von Heinrich Müller an die Herzogin Magdalene Sibylle von Sachsen-Gotha-Altenburg, datiert vom 22. Oktober 1675, versehen, enthält in zwei Teilen insgesamt 35 Betrachtungen über Gottes Liebe zu den Menschen, beginnend mit der Schöpfung und Erhaltung, weitergeführt in der Erlösung und Berufung zum Heil, in der Wiedergeburt durch die Taufe, in der Predigt des Wortes Gottes und im Heiligen Abendmahl; es folgt ein Kapitel über die Einwohnung Gottes im Menschen – ein für das

²⁴ J. Wallmann, *Johann Sebastian Bach und die „Geistlichen Bücher“ seiner Bibliothek. Anmerkungen und Gedanken zu Robin A. Leavers kritischer Bibliographie „Bachs Theologische Bibliothek“*, in: *Pietismus und Neuzeit* 12, 1986, hier S. 178 f.

²⁵ Vgl. Th. Wilhelmi, *Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß*, BJ 1979, hier S. 122 (zu Nr. 41). Im folgenden benutzt wurde das Exemplar Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Sign.: *Theol. 8.690/13*.

17. Jahrhundert zentrales Thema von Frömmigkeit und Theologie. Das darauf folgende 12. Kapitel hatte in der Erstveröffentlichung von 1659 sowie in seinen weiteren Ausgaben die Überschrift: „Von der inwendigen Krafft und Hertzenspredigenden oder innerlich lehrenden Liebe Gottes“. In der Ausgabe von 1677 hieß es: „Göttliche Liebes-Flamme / Herfürscheinend In der innerlichen geheimen offenbarung Gottes“. Anknüpfend an das vorausgehende Kapitel über die Einwohnung Gottes im Menschen begann es:

„Gott hat seinen tempel in deinem hertzen / darinnen lehret er durch seinen Geist. Er lehret nicht allein äusserlich / wann er sein wort predigen lässt / sondern auch inwendig / wann er das hertz auffthut / wie Lidiä der purpurkrämerin / daß es die krafft deß worts empfindet. Diß ist eine thätige und kräftige lehre / dadurch sich der lehremeister selbst der seele zu schmecken gibt mit seiner güte und freundlichkeit. Denn wie sich Gott äusserlich im wort der heiligen schrift offenbaret / so offenbaret er sich durch dasselbe innerlich im hertzen in kräftiger / lebendiger / schmeckender und empfindlicher weise: wie er ein lebendiges wesen ist / so wird er auch in der seelen ein lebendiges wesen / ein lebendiges licht im verstande / eine lebendige krafft im hertzen / eine lebendige begierde zum guten / und ein lebendiger haß zum bösen / ja lauter geist und leben. Das evangelium ist ein amt deß Geistes / so muß es auch den geist und inneren menschen lehren und rühren. Der Heilige Geist gibt zeugniß unserem geist / daß wir Gottes kinder seynd / Rom. 8. v. 16. Solch zeugniß gehet also zu / daß du die krafft deß Heiligen Geistes / so er durchs wort in dir wircket / auch empfindest / und warhafftig mit ihm übereinstimmest. Ist diß zeugnis recht / so hast und fühlst du auch warhafftig den Heiligen Geist in deinem hertzen. Darumb gehet diese innere offenbarung nicht so sehr auff die äussere übung / (wiewol dieselbige nicht außbleibet / sondern fein von selbst folget) als die inwendige erfahrung und fühlung / davon David spricht im 34. Psal. v. 9. Schmeckt un(d) sehet wie freundlich der Herr ist. Was hilffts wann ich ein honig ansehe / und nicht koste? Schmecken und sehen muß beysammen seyn.“²⁶

Heinrich Müller weist dann auf paulinische Texte wie 2. Kor. 3,3 und Röm. 10,8 hin, die für ihn von der innerlichen Kundgabe des Wortes Gottes im Herzen der Menschen sprechen, und erinnert an die „herrliche(n) nachdenckliche(n) worte der sterbenden / die hertzliche seuffzer und trostsprüchlein / die einem menschen in der höchsten angst einfallen“²⁷ um dann fortzufahren:

„Es ist aber die innere offenbarung oder lehre deß Heiligen Geistes im hertzen so verborgen / daß sie der mensch wegen seiner grobheit nicht mercket. Den anfang macht er durch die heilige andacht. Die gottseligen empfinden oft eine sondere lust zu einem schönen sprüchlein deß göttlichen worts / und wann sie demselben im geist nachsinnen / empfinden sie in ihnen eine starcke / jedoch süsse brunst / flamme und andacht / wie David spricht im 39. Psalm v. 6. Wann ich daran gedencke / so werde ich entzündet. Das ist des Heiligen Geistes heimliche sprache. Er offenbaret sich oft durch eine Traurigkeit. Wann du gedenckest an die greuel deiner sünden / an diß elende leben / und an den jammer dieser welt / wirst du traurig / und weist nicht woher? Diese traurigkeit ist Gottes stimme im hertzen / daher köm(m)ts / daß du in solcher traurigkeit zu Gott gezogen wirst / und nach Gott seuffzest ... Dann offenbaret er sich durch eine inwendige Freude / wann im hertzen ein plötzlicher gnadenblick aufgehet / und der geist in Gott entzündet wird ... Oft entsteht eine freudigkeit deß gemüts / die empfinden dieselbige / die in ihrer angst bäten / und nach dem gebät ein leicht und frölich hertz bekommen / nicht anders / als wäre ihnen

²⁶ H. Müller, *Göttliche Liebes-Flamme* ..., Frankfurt/Main 1677, S. 221f.

²⁷ Ebd., S. 222.

ein schwerer stein vom hertzen gefallen ... Diß nennet die schrift eine Antwort / item / eine Zuneigung Gottes ... Das geschicht / wann dir zuweilen in der trübsal ein trost sprüchlein / oder ein tröstlicher seuffzer / oder ein tröstlicher gedancke auß Gottes wort einfällt / der das traurige hertz erquicket / wie ein sanffter schlaf den matten körper / wie der liebliche himmels-thau das dürre gras ... Zuweilen wircket diese offenbarung eine wundersüsse liebe / Gott zu preisen ... Diese lobesbegierde wircket der Heilige Geist durch seine liebereiche bewegung im hertzen ... Oftt empfindest du ein heiliges Verlangen nach dem Ewigen. Dann wann dir Gott die paradiesfreude im hertzen offenbaret / und auß den herrlichen verheissungen in seinem wort etliche wenig tröpflein davon zu schmecken gibt / so thust du deinen mund weit auff / und wolest gern auß dem vollen meer trincken ... Auch merckest du in dieser offenbarungs-schulen in dir oft einen innigen mißgefallen am bösen ... Zuweilen strafft dich dein hertz; ist eine stimme Gottes in dir / wie Christus sagt Joh. 16. v. 8. Der H. Geist wird die welt straffen ... Oftt versichert der Heilige Geist dein hertz der kindschafft Gottes ...“²⁸

In einem weiteren Abschnitt spricht Heinrich Müller von all diesen Wirkungen des Heiligen Geistes im Herzen des Menschen bezüglich des Gebets: von Angst, von Andacht, von Vertrauen, von heimlichem Verlangen, vom Suchen, von den „offenbare(n) augenthänen / welche sind die bewegungen deß hertzens“, vom Gebet im Geist „durch innere verborgene hertzens-thräne(n)“.²⁹

Heinrich Müller belegt jede einzelne Beobachtung durch ein biblisches Beispiel oder eine biblische Aussage, und im folgenden kommt er in diesem Kapitel auch darauf zu sprechen, wie es möglich ist, auf die Rede des Geistes im Herzen aufmerksam zu werden. Im Blick auf dieses Ziel spielt für ihn eine große Rolle, daß der Mensch zur Ruhe und zur Andacht kommt.

Für den vorliegenden Zusammenhang wichtig ist die Zusammenschau der unterschiedlichen Wirkweisen des Heiligen Geistes im Herzen des Menschen, in dem Gott wohnt. Im Blick auf die Soloaltpartien des Weihnachts-Oratoriums und der Matthäus-Passion verblüfft es, daß Heinrich Müller an die Spitze seiner Beobachtungen die beiden emotionalen Befindlichkeiten stellt, die die tragenden Befindlichkeiten der Texte dieser Partien sind: das, was er „Andacht“ nennt, und die Traurigkeit über die Sünde und die Welt. Festzuhalten ist, daß er von diesen Emotionen nicht um ihrer selbst willen spricht, sondern in ihnen Bewegungen des Heiligen Geistes im Herzen der Glaubenden wiederfindet. Das bedeutet, daß sich im Blick auf die Zuweisung der Altstimme zu diesen Texten durch Bach der Schluß geradezu aufdrängt, daß Bach in der Altstimme die Stimme des Heiligen Geistes hörbar machen möchte.

Von der Theologie des 17. Jahrhunderts her können diese Zusammenhänge noch weiter unterbaut werden. Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich in der zeitgenössischen Straßburger Theologie und ihrer Sprache Anklänge finden, die Heinrich Müller sehr nahe kommen – hatte doch sein Lehrer Joachim Lütkemann in Straßburg studiert. In einer Pfingstpredigt von Johann Conrad Dannhauer, einem der Lehrer Lütkemanns, heißt es:

„...alle heiligen Bewegungen / das Licht deß Glaubens / devotion im Gebett / der Hertzklöpffer zur Buß / sind lauter Früchten deß Geistas (!) / παρρησία, frewdiger Mund /

²⁸ Ebd., S. 222–226.

²⁹ Ebd., S. 226–230.

frewdiges Hertz / Fried und Trost im H. Geist / und die beste Sprach über alle Sprachen / die da heisset Abba lieber Vatter / (wer diese recht gelernet, der kan anderer fremden Sprachen wohl entberren) hat alles seinen Ursprung noch auff den heutigen Tag von dem H. Geist / ...“³⁰

An einer anderen Stelle schreibt Dannhauer: Der Heilige Geist

„ist nicht nur der Illuminator, so da erleuchtet durchs Gesetz; sondern Er erregt auch die geistliche Traurigkeit / die Reue über die Sünde in dem Herten; er moderirt alles in der praxi, temperirt per *κράσιμ*, vermischt das Schrecken des Gesetzes mit Honigsüßem Evangelischem Trost / den Glauben mit der Reue: Er verwandelt das steinerne Hertz in ein fleischernes / so gibts eine Göttliche Reue / welches Er alles würcket / das ist / der Heilige Geist schafft und machet / daß eine solche Busse heilsam seye ...“³¹

Im gleichen Zusammenhang kommt Dannhauer auf Petrus zu sprechen und sagt:

„Petri Thränen / zum Exempel / waren die Fenster / dadurch man ihm ins Hertz hinein schauen konte / wie der Artzt auß dem Geblüt / so auß der eröffneten Ader geflossen / von dem Temperament des Menschen urtheilet / ... also sind auch die Buß-Thränen sanguis vulnerati cordis, das Zeug-Blut eines verwundeten Hertzens“.³²

Auf dem Hintergrund einer solchen Deutung dürfte auch eine Arie wie die in der Matthäus-Passion Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) für die Zeitgenossen deutlich gesprochen haben.³³

Auch für den Bereich des Wirkens des Heiligen Geistes, den Heinrich Müller mit „Andacht“ charakterisierte, gibt es eindruckliche Texte anderer zeitgenössischer Theologen. Nochmals sei Johann Conrad Dannhauer zitiert: Der Heilige Geist ist

„ein thätiger und würcklicher Lehrer / der nicht nur lehret mit Worten / sondern er führet auch eine solche kräftige Lehre / die das Hertz empfindet / fühlet / schmecket / wie freundlich der HErr ist / Er tröstet das Hertz / erfrewet das Gemüht / erwecket das Gebett / gibet Andacht und heilige Gedancken ein / pflanzet Geduld / Sanfftmuht / Demuht / sänfftiget das Hertz mit dem Frieden GOTTes / der höher ist als alle Vernunft / bildet GOTTes Ebenbild in ihm / lehret der Welt Eitelkeit verachten / sich allein GOTT dem höchsten Gut zu lassen / zu ergeben / und in demselben zu ruhen. Das heisset von GOTT gelehret seyn / das ist eine lebendige Lehre / nicht ein todter Buchstabe. Diß ist der Finger GOTTes / welcher das lebendige Wort ins Hertz schreibt. Das ist GOTTes Schrift geschrieben nicht mit Dinten / sondern mit dem lebendigen Geist GOTTes / solche Worte sind Leben und Geist“.³⁴

³⁰ J. C. Dannhauer, *Evangelisches Memorial oder Denckmahl Der Erklärungen / vber die Sontägliche Evangelien ...*, Straßburg 1666, S. 477.

³¹ J. C. Dannhauer, *CATECHISMUS MILCH ...*, Sechster Theil, Straßburg 1678, S. 167.

³² Ebd., S. 168.

³³ Daß Elke Axmacher für diese Arie theologische Anklänge bei Valerius Herberger und Johann Arndt findet („Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984, hier S. 185–187), bleibt davon unberührt. Auch bei Heinrich Müller finden sich Parallelen zum Text dieses Stückes.

³⁴ J. C. Dannhauer (wie Fußnote 31), S. 202.

5.

Im Lichte dieser Zusammenhänge lassen sich die einzelnen Texte von Weihnachts-Oratorium und Matthäus-Passion unter Umständen noch einmal neu lesen.

Hingewiesen wurde bereits auf die Abfolge von Bibeltext und Altrezitativ beziehungsweise Altarie. Sie liest sich wie die Umsetzung der Beobachtung von Heinrich Müller, daß die Gottseligen

„öffft eine sondere lust zu einem schönen sprüchlein deß göttlichen worts“ haben, „und wann sie demselben im geist nachsinnen / empfinden sie in ihnen eine starcke / jedoch süsse brunst / flamme und andacht“.³⁵ „Wie eine biene auß den blumen ihr honig sauget / und in die körbe trägt / so bringt der Heilige Geist auß dem worte Gottes viel süsßes trosts ins hertz“.³⁶ „Du liesest oder hörest ein sprüchlein auß Gottes wort / so / daß dein hertz nicht bewegt wird / darnach wann du dasselbe sprüchlein aber (= abermals) liesest oder hörest / wirst du kräftiglich dadurch berührt“.³⁷

Ebenso wurde bereits auf die Grundstimmung des Altparts der Matthäus-Passion hingewiesen, die unmittelbar an die von Heinrich Müller besprochene Traurigkeit erinnert, die von Buße und Reue bewirkt wird. Zu vermuten ist aber nun auch, daß hinter Arie Nr. 19 des Weihnachts-Oratoriums („Schlafe, mein Liebster ...“) eben nicht Maria als Person steht, sondern der Heilige Geist, der in den die biblische Geschichte bedenkenden Glaubenden „eine innige brünstige Liebe“ entzündet, „dadurch du so lieblich zu Gott gezogen wirst / daß sich dein hertz zu ihm erhebet / ergusst und außbreitet / ihn zu empfangen“.³⁸ Erst recht trifft dies für den Hintergrund der Arie Nr. 31 zu, in der der Heilige Geist den Zuspruch des von ihm bewohnten Herzens an den Glaubenden bewirkt und im anschließenden Rezitativ Nr. 32 das Ja zu diesem Zuspruch zu Wort kommt. „Mein Liebster herrschet schon“, kann der Heilige Geist im Herzen bestätigen (Nr. 52), der zuvor den Zweifeln und den Klagen der übrigen Stimmen so kräftig und hartnäckig widersprochen hatte (Nr. 51).

An den Kantaten von Johann Sebastian Bach können nun auch viele ähnliche Beobachtungen gemacht werden, die sich auf das 12. Kapitel von Heinrich Müllers Buch „Göttliche Liebes-Flamme“ beziehen lassen. Wegen der Fülle der in Frage kommenden Beispiele sei hier nur auf einige wenige Beobachtungen hingewiesen.

Eine vom Alt vorgetragene, an ein Bibelwort anschließende Betrachtung liegt vor in BWV 74/7. Besonders betont erscheint diese Funktion der Altstimme dort, wo mit der Abfolge Wort – Betrachtung eine Kantate beziehungsweise ein Kantatenteil beginnt, was für viele Fälle gilt (so BWV 22/2, 42/3, 45/5 und 6, 48/2, 89/2 und 3, 175/2). Denn damit ist für den mitvollziehenden Hörer angesagt, was in der folgenden Kantate eigentlich geschehen soll: Es geht um den unter der Hilfe des Heiligen Geistes exemplarisch aneignenden Umgang mit dem Bibelwort. Das kommt besonders dort zu nachdrücklicher Anwendung, wo

³⁵ H. Müller (wie Fußnote 26), S. 222.

³⁶ Ebd., S. 226.

³⁷ Ebd., S. 232f.

³⁸ Ebd., S. 223f.

die Altstimme sofort dem biblischen Text ins Wort fällt. Hingewiesen sei dafür auf BWV 159/1.

Auch eine Liedstrophe oder ein freier Text kann als vorausgehendes Wort fungieren wie in BWV 63/2 und 130/2, und auch dabei kann der Alt seine Stimme erheben, wenn die als Text vorgegebene Strophe noch nicht beendet ist (BWV 138/1). Manchmal ist zwischen Bibelwort und betrachtende Altpartie Rezitativ oder Arie einer anderen Singstimme eingefügt (BWV 39/6 und 187/3).

Von eigener Erfahrung des Geistes sprechen Texte, die dem Alt in den Mund gelegt sind, wenn sie beispielsweise zunächst von der Geisterfahrung Johannes des Täufers, der Maria und der Elisabeth berichten und dann fortfahren:

„Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt,
wenn euer Herz in Liebe brennet
und doch der Mund den Heiland nicht bekennet:
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
Er will in euch des Geistes Kraft erregen,
ja Dank und Preis auf eure Zunge legen“ (BWV 147/8).

Auch die diesem Altrezitativ folgende Baarie steht in den gleichen inhaltlichen Zusammenhängen. Hinzuweisen ist ferner besonders auf zwei Kantaten, in deren Text die Erfahrung des Heiligen Geistes eine besonders starke Rolle spielt, wofür die Altpartien die Hauptfunktion übernehmen: BWV 75 und 76.

In ähnlicher Weise erwähnen Texte von solistischen Altpartien eine Erfahrung, die in der Kapitelanordnung von Heinrich Müllers „Göttlicher Liebes-Flamme“ ihre Stellung unmittelbar vor dem Kapitel gefunden hat, das die innere Stimme des Heiligen Geistes beschreibt. Es ist die Erfahrung von der Einwohnung Gottes beziehungsweise Jesu im glaubenden Herzen. Hierfür stehen Texte wie BWV 34/3, 74/3, 121/3 und 148/3 und 4. Auffallend ist auch in diesen Kantaten die Platzierung der in Frage kommenden Inhalte in den Texten der Kirchenmusiken. BWV 197a/4 und 186/9 erzählen durch den Mund der Altstimme vom Paradies, das sich dem Glaubenden in seinem Herzen eröffnet.

Heinrich Müller hatte geschrieben:

„Hie wandelt der H. Geist dein hertz / und machets neu / schreibet lauter feuer-flammen hinein / daß du Gottes süßigkeit schmeckest / und dadurch liebe zu Gott gewinnest / auch umb Gottes willen dem nächsten mit frölichem gemüthe dienest“³⁹

und er hatte an den Schluß seines Kapitels über die „Göttliche Liebes-Flamme / hervorscheinend auß der einwohnung Gottes im menschen“ die Liedstrophe gestellt:

„Du süsse liebe schenck uns deine gunst /
Laß uns empfinden der liebe brunst /
Daß wir uns von hertzen einander lieben /
Und im friede auff einem sinne bleiben“⁴⁰

Auch für diese Erfahrung stehen die bereits erwähnten Kantaten BWV 75 und 76 mit einzelnen ihrer Texte (Nr. 3 beziehungsweise Nr. 11), aber auch BWV 123/2.

³⁹ Ebd., S. 234.

⁴⁰ Ebd., S. 220.

Immer wieder bringt der Alt auch in den Kantaten die für seine Funktion in der Matthäus-Passion so wichtige Stimme der Buße, der Trauer über die Sünde, der Klage und der Angst zum Ausdruck (BWV 13/2 und 3, 81/1, 113/2, 116/2, 132/4 und 5, 135/4, 153/2 und 162/4). Besonders sprechend für diesen Zusammenhang ist die Dialogkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60), in der der Alt die Stimme der Furcht und der Tenor die Stimme der Hoffnung übernimmt – Heinrich Müller hatte viel über die Erfahrung von Angst als Wirkung des Heiligen Geistes zu sagen gehabt und hatte ein ganzes Kapitel seines Buches dem Thema „Göttliche Liebes-Flamme / hervorscheinend in beängstigung der frommen“ gewidmet.⁴¹ Gelegentlich übernimmt der Alt in Bachs Kantaten dann auch die Aufgabe eines Bußpredigers wie in BWV 20/6 und 9 oder 164/3.

Auch wichtige weitere Themen, die in Kapitel 12 von Heinrich Müllers Buch anklingen und von der Erfahrung des Geistes sprechen, kommen in den Kantaten Bachs mit Stücken vor, die dem Soloalt zugewiesen sind, so das Vertrauen zu Gott (besonders eindrücklich etwa BWV 103/3 und 4 – hier übrigens ebenfalls als Antwort auf ein zuvor zitiertes Wort Jesu), die Versicherung des Heils (BWV 99/4), das Mißfallen am Bösen (BWV 64/3 und 7 und öfters), das Verlangen nach der Ewigkeit (BWV 161/1 und 4 und an vielen anderen Stellen).

Besonders aufschlußreich für den spezifischen Sinn der Altpartie im Vergleich mit den übrigen Solostimmen sind die Texte von Ensemblestücken wie BWV 3/2, 67/6 und 92/7, hier speziell im Vergleich mit Nr. 4. An diesen Stellen wird überzeugend deutlich, daß Bach die seit Johann Saubert tradierte Deutung der einzelnen Stimmlagen auf spezifische Sinngebungen gekannt haben muß.

Schon hier ist freilich auch darauf hinzuweisen, daß dem Alt nicht immer und überall eine Funktion zugeschrieben wird, die ihm nach dem Verständnis von Heinrich Müller eigentlich zukäme. In BWV 175/5 wird die Reihenfolge gar umgekehrt: Der Alt trägt einen biblischen Text vor, den der Baß meditierend aufnimmt.

Andererseits stehen die Texte folgender Solokantaten für Alt ganz in der Tradition der Geisthermeneutik Heinrich Müllers: BWV 35 („Geist und Seele wird verwirret“), BWV 54 („Widerstehe doch der Sünde“), BWV 169 („Gott soll allein mein Herze haben“) und BWV 170 („Vergnügte Ruh“) – letztere übrigens eine Kantate, für die Günther Stiller erwogen hat, ob sie nicht ihren Ort im Gottesdienst als Musik zur Austeilung des Heiligen Abendmahls gehabt haben könnte⁴².

Zu achten ist auch auf Stellen, an denen gleichzeitig mehrere Motive des 12. Kapitels aus Heinrich Müllers „Göttlicher Liebes-Flamme“ miteinander verschlungen werden. Das ist beispielsweise bei BWV 144/2 der Fall, wo die Altstimme eine Besinnung auf das vorangegangene Bibelzitat ausspricht, indem

⁴¹ Ebd., S. 490–515.

⁴² G. Stiller, „Mir ekelt mehr zu leben“. Zur Textdeutung der Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ (BWV 170) von Johann Sebastian Bach, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, Kassel etc. 1983, S. 293–300, bes. S. 294. Auf die Frage, weshalb die Kantate dem Alt zugeteilt worden ist, ist Stiller nicht eingegangen.

sie gleichzeitig zur Buße ruft. Dies ist in diesem Falle auch musikalisch eindrücklich durch Umkehrung – als Symbol für Umkehr – angedeutet, noch dazu in einer Arie, die in e-moll komponiert ist. Friedrich Smend hatte im Fugenthema des Eingangssatzes einen „Anklang an Luthers Bußlied ‚Aus tiefer Not‘“ entdeckt.⁴³

6.

Seit Elke Axmachers Untersuchung von 1984⁴⁴ ist auf die Bedeutung Heinrich Müllers für Bach immer wieder hingewiesen worden.⁴⁵ Martin Petzold stellte bereits 1985 fest: „Theologische Bachforschung wird sich ... intensiver mit Frömmigkeit und Theologie Heinrich Müllers beschäftigen müssen“.⁴⁶ Freilich hat die Beschäftigung mit den Beziehungen Bachs zu Heinrich Müllers „Göttlicher Liebes-Flamme“ bisher – soweit ich sehe – in der Bach-Forschung keine Rolle gespielt. Lediglich die erste Fassung dieses Buches, die 1659 unter dem Titel „Himmlicher Liebeskuß“ und auch nach 1677 weiterhin in vielen Auflagen unter dem gleichen Titel erschien, ist von Renate Steiger zur Deutung der Kreuzstabkantate herangezogen worden.⁴⁷ Vermutlich ist das Buch aber auch für die Texte weiterer kirchenmusikalischer Werke Bachs noch ungenügend beachtet worden.⁴⁸ Immerhin ist inzwischen die Frage gestellt worden, wo

⁴³ F. Smend, *Johann Sebastian Bach. Kirchenkantaten*, Heft 6, Berlin 1949, S. 33.

⁴⁴ E. Axmacher, a. a. O. (vgl. Fußnote 33), bes. S. 31–33, 166–184.

⁴⁵ Im Vorgriff auf E. Axmacher bereits L. und R. Steiger, *Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“*, in: *Bachiana ...* (vgl. Fußnote 42), hier S. 276. Seitdem auch: dies., *Zeit ohne Zeit. Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ I.*, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von A. Dürr und W. Killy, Wiesbaden 1986, bes. S. 188–191; L. und R. Steiger, *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi*, Göttingen 1992, passim. Ferner: U. Meyer, „Flügel her! Flügel her!“ – *Gepredigte Sterbekunst als Hintergrund Bachscher Kantatentexte*, MuK 63, 1993, S. 258–265 (zu Heinrich Müllers Buch von 1679: „Evangelischer Herzensspiegel“).

⁴⁶ M. Petzold, *Studien zur Theologie im Rahmen der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Dissertation B (masch.-schr.), Leipzig 1985, S. 128.

⁴⁷ R. Steiger, *Eine emblematische Predigt. Die Sinnbilder der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56) von Johann Sebastian Bach*, MuK 60, 1990, bes. S. 68 f. und 73. Freilich sind die Angaben auf S. 80 teilweise korrekturbedürftig. So trifft es nicht zu, daß die Ausgaben des Buches nach 1676 keine Kupferstiche mehr enthalten.

⁴⁸ Elke Axmacher hatte in ihren Studien zur Matthäus-Passion (vgl. Fußnote 33, ferner: dies., *Die Deutung der Passion Jesu im Text der Matthäus-Passion von J. S. Bach*, in: *Luther 56*, 1985, S. 49–69) den „Himmlichen Liebeskuß“ bzw. die „Göttliche Liebes-Flamme“ nicht berücksichtigt. Eine unmittelbare Quelle für die für die Matthäus-Passion zentrale Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ konnte sie nicht nachweisen. Kapitel 6 der „Göttlichen Liebes-Flamme“, das unter dem Titel: „Göttliche Liebes-Flamme / hervorscheinend in Erlösung deß menschen“ über die Art und Weise der Erlösung des Menschen durch Gott handelt (S. 52–61) und u. a. einen betrachtenden Durchgang durch die Passionsgeschichte bietet, enthält folgenden Passus: „Was hat dann diß blut deinem erlöser außgedrungen? Nichts anders als deine liebe: Denn auß liebe hat er sein blut vergossen ... Auß liebe lässt er sich von Juda

Johann Sebastian Bach die Bücher Heinrich Müllers kennengelernt haben könnte.⁴⁹

Nach dem bisher Dargelegten läßt sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sagen, daß Bach die Tradition der Zuweisung spezifischer Sinngebungen an die vier Stimmlagen, die vermutlich ihren Ursprung bei Johann Saubert hatte, gekannt hat und sie sich durch Heinrich Müller hat deuten lassen. Damit aber wäre auch ein Schlüssel zur theologischen Deutung der solistischen Altpartien in seinem kirchenmusikalischen Werk angeboten. Stillschweigende Voraussetzung dieser Feststellung ist jedoch, daß es sich bei diesem Schlüssel wirklich um ein und denselben Schlüssel handelte, der überall dort zur Anwendung kommen sollte, wo Bach einen solistischen Part dem Alt anvertraut. Dennoch dürfen die Warnungen von Renate Steiger und Emil Platen nicht vergessen werden, die Tragweite dieser Entdeckung nicht zu überschätzen oder ihren Gehalt zu überdehnen.⁵⁰ Immerhin spricht viel dafür, es bei der theologischen Interpretation der solistischen Altpartien in Bachs Kirchenmusik zunächst jeweils mit der hier vorgelegten Deutung zu versuchen: Wo Bach eine Solistenpartie der Altstimme zuschreibt, schreibt er sie damit theologisch der „innerlichen geheimen Offenbarung Gottes“ zu, die in der Sprache der

küssen ... Auß liebe lässt er sich greiffen und binden ... Auß süsser liebe leidet er die verlassung seiner jünger ... Auß liebe leidet er den backenstreich von dem diener deß hohenpriesters ... Auß liebe schweiget er still und antwortet auff die lügenhafte lästerungen nichts ... Auß liebe lässt er sich verspotten / ins angesicht speyen / mit fäusten schlagen / sein angesicht verhüllen ... Auß liebe lässt er sich ... in der stadt umbher schleppen ... Deine liebe geisselt ihn ... Auß liebe lässt sich dein erlöser außziehen ... Auß liebe trägt er den purpurmantel zum hoon und spott ... Auß liebe trägt er die dornen krone ... Auß liebe lässt sich dein erlöser creutzigen ... O liebe über alle liebe / wir müssen erstummen / und unsern mund zuhalten“ (S. 54–61). In der Ausgabe des „Himmlichen Liebeskuß“, die 1664 in Frankfurt und Leipzig erschien, ist ebenso wie in weiteren späteren Ausgaben die zwölfmalige Versicherung „Auß liebe“ um eine weitere vermehrt: „Auß Liebe duldet er die falsche Zeugen ...“ (*Himmlicher Liebes Kuß* ..., Frankfurt/Leipzig 1664, S. 65; benutzt wurde das Exemplar Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Sign.: *Theol. 8.690/9*).

⁴⁹ G. Simpfendörfer, *Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen?*, BJ 1993, S. 205–211. Die Antwort, die Simpfendörfer in Form einer Vermutung vorträgt, „Bachs Begegnung mit Müllers Schriftauslegung“ habe „bei Buxtehude stattgefunden“ (S. 210), ist keineswegs gewiß. Es läßt sich ohne weiteres nachweisen, daß Heinrich Müller, und zwar auch und gerade die „Göttliche Liebes-Flamme“ bzw. der „Himmliche Liebeskuß“, zu Bachs Lebenszeit in Thüringen eifrig gelesen worden ist. Auch die Widmung der Ausgabe von 1677 an eine ernestinische Herzogin läßt auf publikationspolitische Interessen in Thüringen schließen.

⁵⁰ R. Steiger, a. a. O. (wie Fußnote 2), S. 324, betonte: „Nicht behaupten möchte ich jedoch, daß mit diesem Beleg der Schlüssel zu einem Gesamtplan für Bachs Disposition der Vokalbesetzung gefunden wäre. Ich bin vielmehr der Meinung, daß es einen solchen nicht gibt. Zu vielfältig sind die inhaltlichen Aspekte der Auslegung des jeweiligen Evangeliums in den Kantatentexten auch innerhalb eines einzelnen Satzes, um sie nur vier ideellen Figuren zuzuordnen“. E. Platen, a. a. O. (wie Fußnote 15), S. 51, meinte, daß „alle Fakten dafür sprechen, daß Bach an einer konsequenten Zuordnung der Solopartien zu bestimmten Gestalten nicht sehr gelegen war“.

akademischen Theologie seiner Zeit das „innere Zeugnis des Heiligen Geistes“ (testimonium spiritus sancti internum) genannt wurde. Für einen solchen Interpretationsversuch spricht auch das breite inhaltliche Spektrum, das Bachs mutmaßliche theologische Quelle, Heinrich Müllers „Göttliche Liebes-Flamme“, dafür anbietet.

Wenn dieser Befund zuträfe, böte er ein weiteres Argument nicht nur dafür, daß „die Wahl des Textes eine von Bach durchaus ernst genommene, persönliche Entscheidung gewesen zu sein“ scheint,⁵¹ sondern auch dafür, daß er in der Zuschreibung der Solostimme zu bestimmten Texten klaren Grundsätzen gefolgt und sich nicht einfach nur nach Gesichtspunkten der Praxis gerichtet haben dürfte.

Ferner kann nun auch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Beobachtungen Walter Blankenburgs und Emil Platens durchaus einer angemessenen Richtung gefolgt waren, aber eben weitergeführt und auf ihren gemeinsamen Hintergrund bezogen werden müssen. Daß Maria der lutherischen Theologie des 17. Jahrhunderts als eine vom Geist bewegte Frau galt, ließe sich vielfach nachweisen – die lutherische Mariologie des 17. Jahrhunderts ist bisher nur eben in keiner Weise hinreichend untersucht worden, was auch negative Folgen für das Verständnis der Magnificat-Kompositionen Bachs hat. Insofern ist durchaus in den Altpartien des Weihnachts-Oratoriums auch die Stimme Marias zu hören, aber eben deshalb, weil in ihr der Heilige Geist spricht, der in allen Glaubenden spricht, wenn er tröstend, mahnend und Gott lobend zu ihnen spricht. Daß in den Altpartien der Matthäus-Passion eine Stimme trauernd und klagend hoch emotional zu Wort kommt, ist unmittelbar vernehmbar. Nur ist dies eben nicht die Emotion eines menschlich erschütterten Gemüts, sondern – nach Heinrich Müller – die Trauer, die der Heilige Geist angesichts der Sünde und des Leidens Christi wirkt.

Überhaupt ist wohl – worauf bereits Walter Blankenburg hingewiesen hat – der Vorstellung Abschied zu geben, die Solostimmen im Weihnachts-Oratorium und in der Matthäus-Passion seien in Analogie zum Singspiel oder zur Oper als Vertreter in den Geschehnissen handelnder Personen eingesetzt (wobei jeweils die in der Evangelienerzählung selbst vorkommenden Personen eine Ausnahme bilden). Wenn die oben gegebene Interpretation sachgemäß ist, vertreten die Solosingstimmen vielmehr je für sich eine wichtige Grunderfahrung christlicher Frömmigkeit, wobei der Alt die im glaubenden Herzen sprechende Stimme des Heiligen Geistes vertritt. „Die Musik als Darstellungsmittel ist Werk (opus) von dem, was theologisch ausgesagt ist. Die theologische Aussage sagt etwas darüber, reflektiert es; die Musik stellt es dar, zeigt es, macht es gegenwärtig“.⁵² Tongemälde, die in der Kirchenmusik Empfindungen als psychologisches Phänomen wiedergeben, waren eine Sache späterer Generationen. Die hohe Emotionalität der Kirchenmusik Bachs dürfte ihrem Selbstverständnis nach andere Wurzeln gehabt haben.

⁵¹ H. K. Krausse, *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, hier S. 19.

⁵² R. Steiger, *Methode und Ziel einer musikalischen Hermeneutik im Werke Bachs*, MuK 47, 1977, hier S. 209.

Von den hier nicht zu lösenden offen bleibenden Fragen seien nur wenige genannt:

Gibt es im überlieferten kompositorischen Schaffen Bachs unter Umständen zeitlich gestaffelte Unterschiede im Umgang mit dem aufgezeigten Sachverhalt? Wie läßt sich die beobachtete Zuschreibung bestimmter Texte zur Altstimme in einzelnen Kantaten oder oratorischen Werken genauer bezeichnen? Lassen sich in der Kirchenmusik der zeitlichen Umgebung Bachs ähnliche Phänomene beobachten? Sollte dies nicht der Fall sein – was bedeutet es dann, daß Bach einen solchen „Hörschlüssel“ bewußt eingesetzt zu haben scheint?

Die vorgelegte theologische Interpretation der solistischen Altpartien muß sich nun auch noch unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten bewähren. Immerhin gibt es dafür bereits einige Anhaltspunkte. Hans-Joachim Schulze hat mehrfach auf die eigenartige Qualität des Altparts in Kantaten Bachs hingewiesen.⁵³ Meines Wissens noch nicht reflektiert worden ist unter diesem Gesichtspunkt, wie – sollte es sich nicht einfach um ein Schreibversehen handeln – die Korrektur in Bachs Autograph von Satz 30 der Matthäus-Passion zu deuten ist, wo die Musik ursprünglich bis zu Takt 28 als Baß-Part notiert, nachträglich in einen Alt-Part geändert und dann als Alt-Part weitergeschrieben worden ist.⁵⁴

7.

Ein Gesichtspunkt zu möglichen weiteren Auswirkungen der vorgelegten Beobachtungen soll abschließend in den Blick genommen werden.

Johann Saubert und andere Theologen des 17. Jahrhunderts⁵⁵ hatten davon gesprochen, daß der Heilige Geist der „Kapellmeister“ der geistlichen Musik sei. Saubert hatte die Bedeutung der Altstimme sogar an die Spitze seiner Erklärung gestellt. Was meint dann aber die enge Bindung der Kirchenmusik an das Wirken des Heiligen Geistes?

Christian Bunnars ist dieser Frage im Zusammenhang der Untersuchung des Streits um Theophil Großgebauers Grundsatzkritik an der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts nachgegangen und hat sich dabei auch um die Klärung der Position Heinrich Müllers bemüht.⁵⁶ Das Drängen Heinrich Müllers auf Innerlichkeit des Musizierens hatte ohne Zweifel eine offene Flanke hin zu einem

⁵³ So weist er darauf hin, daß die Altarie BWV 148/4 „mit ihrem moderaten Bläsersatz eine verinnerlichte Gebetshaltung“ offenbare (Begleitwort zum Programm von Motette und Kantate am 2. Oktober 1993 in der Thomaskirche in Leipzig). Zu BWV 185/3 bemerkt er, daß die Arie „in Besetzung und kompositorischer Dichte die im Text apostrophierte Fülle nachzuvollziehen“ scheine (ebd., 4. Juni 1994). „Um so aufregender“ im Vergleich mit BWV 167/1 wirke „die quersündige Chromatik des ersten Rezitativs, das – entsprechend der Textaussage – vorsätzlich als musikalischer Irrgarten angelegt ist“ (zu BWV 167/2, ebd., 18. Juni 1994).

⁵⁴ Vgl. das Faksimile in NBA II/5, Leipzig 1972, S. XI.

⁵⁵ „Der Oberste Capellmeister GOTT der Heilige Geist ...“ (Johann Conrad Dannhauer: *CATECHISMUS MILCH ...*, *Erster Theil*, Straßburg 1680, S. 480).

⁵⁶ C. Bunnars, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1966, bes. S. 117–167.

Spiritualismus, der die Konsequenz ziehen konnte, auf gottesdienstliche Musik überhaupt zu verzichten, um nur noch „im Herzen“ zu singen und zu musizieren.⁵⁷ In Bachs Biographie gab es mindestens eine Stelle, an dem ihm diese Position sehr nahegerückt ist. Brisant ist, daß in dem Streit zwischen Johann Adolph Frohne und Georg Christian Eilmar in Mühlhausen/Thüringen im unmittelbaren Vorfeld von Bachs Amtsantritt in dieser Stadt es Frohne war, der in seiner Kritik an der Kirchenmusik seinen Predigthörern die Lektüre eben jenes 12. Kapitels aus Heinrich Müllers „Himmlichem Liebeskuß“ empfahl, der nach den oben dargelegten Erwägungen als die theologische Quelle für Bachs Zuschreibung der inneren Stimme des Heiligen Geistes an die Altstimme zu gelten hat.⁵⁸ Der produktive Umgang Bachs mit Heinrich Müllers Text hätte dann doch wohl zu bedeuten, daß es die von diesem Theologen eingemahnte Andacht beim Musizieren war, um die es Bach ging, wenn er die innere Stimme des Heiligen Geistes, also Heinrich Müllers „innerliche geheime offenbarung Gottes“, akustisch hörbar machte, indem er sie einer bestimmten Stimmlage übertrug. Damit war Heinrich Müller gleichzeitig rezipiert und in den Tendenzen, die die gottesdienstliche Musik gefährden konnten, entschärft.⁵⁹ Bachs Rezeption von Heinrich Müller zeigt sich wohl am deutlichsten in der zentralen Rolle, die das Motiv der „Andacht“ in seinen musiktheologischen Grundsatzäußerungen spielt.⁶⁰ Heinrich Müllers Verständnis von „Andacht“ spricht sich unter anderem in einer Anweisung für die Predigtvorbereitung von Pfarrern aus, in der er erinnert, daß auf die Lesung des Textes die „meditatio“ zu folgen habe, die er folgendermaßen definiert:

„Die Meditation wird von der Anfechtung begleitet, die nicht nur Wissen, sondern auch die Gewißheit, Süße und Wirkkraft des gelesenen Wortes spüren und erfahren lehrt. Von solcher praktischen Erfahrung her sind die Worte Davids, Psalm 34,9 zu verstehen. Nichts durchdringt so stark das Herz der Hörer wie das, was aus dem Herzen des Sprechenden kommt. Deshalb lehren die am wirksamsten von allen, die die Erfahrung ihrer Lehre in sich selber tragen. Von daher kommt es, daß Prediger um so vorzüglicher sind, je mehr Anfechtungen sie durchkostet haben, die ihre Predigt beleben“.⁶¹

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 147.

⁵⁸ Vgl. Spitta I, S. 357.

⁵⁹ Christian Bunnens hat deutlich genug betont, daß Heinrich Müller zu den Befürwortern einer theologisch-geistlich verantworteten Kirchenmusik gehörte (a. a. O., wie Fußnote 55, bes. S. 136–150), auch wenn bei ihm die Tendenz zur Privatisierung des Singens geistlicher Musik unübersehbar ist.

⁶⁰ Vgl. U. Meyer, *Johann Sebastian Bachs theologische Äußerungen*, MuK 47, 1977, bes. S. 116–118.

⁶¹ *Meditationem comitatur tentatio, quae non solum docet scire, sed etiam sentire & experiri certitudinem, suavitatem & efficaciam verbi lecti, de qua experimentatione practica intelligenda sunt verba Davidis Psal. 34. v. 9. Nihil tam valide penetrat cor auditorum, quam ex corde dicentis quod prodit: Ideo omnium efficacissimè docent, qui doctrinae suae experimenta habent in semetipsis: Unde ferè fit, quòd, quò praestantiores sunt Concionatores, eò plures ipsi degustaverunt tentationes, quae sermonem ipsorum animant.* (H. Müller: *Orator ecclesiasticus* ..., Rostock 1659, S. 4; zit. nach dem Exemplar Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen Halle, Sign.: 68.G.5).

Bach ist bei der Lektüre von Heinrich Müller einer stark von inneren Erfahrungen und Sinneswahrnehmungen geprägten Bilder- und Sprachwelt begegnet. Für den Rostocker Theologen gehört das Hören von Musik wie das Betrachten von Gemälden zu den Dingen,

„die das gemüth zum himmel erheben ... Also / wann du eine liebliche Musica hörest / magst du gedencken mit David Psal. 60. v. 8. Gott redet in seinem heiligthumb / deß bin ich froh; Oder deine knie beugen und wünschen: HErr / laß mich hören freud und wonne / Psal. 51. V. 10. Oder gedencken an die musica der engel und außerwehlten: Heilig / Heilig / Heilig ist Gott der HErr / der HErr Zebaoth / Esa. 6. V. 3“.⁶²

Die Kupferstiche, die der „Göttlichen Liebes-Flamme“ von 1677 beigegeben waren (siehe die Abbildungen auf S. 80), hielten viel von solchen Erfahrungen im Bild fest. Der Stich zum 12. Kapitel des Buches zeigte den Glaubenden, der sein Herz, in dem der Heilige Geist als Taube schwebt, zum Himmel hebt, während das Fernrohr in der rechten Hand zur Seite gesunken ist, das zum Betrachten der Schöpfung angesetzt war. Der Pfeil, der aus der himmlischen Welt auf das Herz abgeschossen wird, wird etwas von der Musik mitbringen, die mit Instrumenten und Gesang in der himmlischen Welt erklingt. Der das Bild deutende Text faßt zusammen:

„Mein Hertz dein kirchlein ist, Dein Geist mein hertzens Lehrer,
Ein Angst- und Freud, ein Glaubens-Hoffnung-Lieb-Vermehrer
Er zücket Himmel an, Er würcket Buß und Thränen,
Wann Er das Hertze trifft, so hört man Ach! im Sehnen“.⁶³

Ein weiterer Kupferstich, das Motiv der Herzensmusik darstellend, war mit folgendem Text kommentiert:

„Von Hertzen Lob ich dich, weil du mit deiner Güte
O Wunder, grosser Gott erfreuest mein Gemüthe.
Der Him(m)el lobet dich, den Himmel hier auf Erden
Hab ich, wann ich dich lob: so muß man Engl(isch) werde(n)“.

Es ist wohl wichtig zu erwähnen, daß diese Stiche für das Buch neu geschaffen, also nicht den bis dahin erschienenen Ausgaben des „Himmlischen Liebeskuß“ entnommen waren und, soweit bisher festzustellen war, auch in keine spätere Ausgabe des Buches wieder übernommen worden sind.

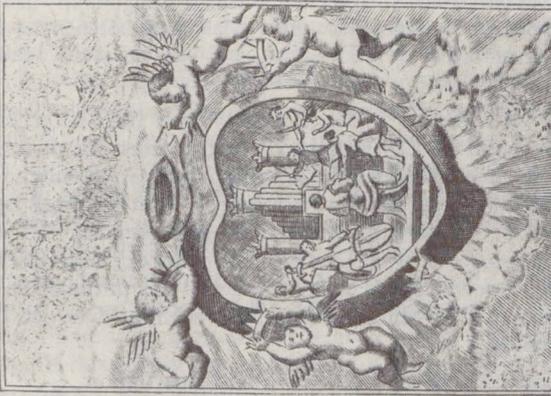
Diese Beobachtungen lassen die Frage stellen, ob Bach mit der Zuweisung der Stimme des in den Herzen der Glaubenden sprechenden Heiligen Geistes an die

Auch in einer Predigt Müllers über die Epistel vom 20. Sonntag nach Trinitatis, Eph. 5, 15–21, finden sich ausführliche Überlegungen zur verantworteten Ausführung von Kirchenmusik, vgl. H. Müller, *Apostolische Schluß Kette und Krafft Kern ...*, Frankfurt 1668, S. 1181–1193 (Exemplar: Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Sign.: 8 MS 8155).

⁶² H. Müller, *Göttliche Liebes-Flamme* (wie Fußnote 26), S. 249f. Der Text steht im 12. Kapitel des Buches!

⁶³ Vgl. dazu auch aus einer Predigt über Eph. 5, 15–21 bei Johann Conrad Dannhauer / Balthasar Bebel: *ΕΠΙΣΤΟΛΙΟΓΡΑΦΙΑ Das ist: Predigten über die Sonn- und Festtägliche Lectionen und Episteln*, Straßburg 1683, S. 729: „... das Hertz solle die Kirche und Capelle seyn / in welcher diese Music gehalten werde“.

26



Von Herben, Obich dich weißt mit deine Dürre
 Wunder, großer, Gott er fraußt mein Gemüthe
 Der Himmel lobet dich den Himmel hier auf Erden,
 Da dich warmich dich lob, so muß man Engel, nicht.

12



Mancher hat sich nicht, den Geist man hat, nicht die,
 Ein Angst und Freud ein Danks, Schöpfung des Schicksal,
 Er suchet Himmel an, Er wundert Fuß und Thronen,
 Wann Er das Herze trifft, so hort man, Ich, im, in, in, in.

Bildbeigaben zu: Heinrich Müller, Göttliche Liebes-Flamme, Frankfurt/M. 1677 (vgl. S. 79)

Altstimme dieser Stimmlage und ihrem Part eine Bedeutung gegeben hat, die über ihre Funktion an ihrem jeweiligen Ort hinausgeht. Sollte der Soloalt für Bach exemplarisch die Aufgabe haben, das zu repräsentieren, was geistliche Musik überhaupt will: das Wort Gottes in der Breite seiner auf das Heil der Menschen angelegten Inhalte in den Herzen hörbar zu machen? Freilich: Diese Frage kann hier nur noch gestellt und der weiteren Beschäftigung mit Bachs kirchenmusikalischem Werk mitgegeben werden.

Im Juni 1708 erließ mit dem Versprechen: „Kann ich Eurer etwas zu Dero Kirchen Dessen contribuiren, so will ich mehr in der That, als in Worten darstellen“. Daß er es ernst meinte mit der Erfüllung seines Versprechens, bewies er 1709 mit der Lieferung einer Kantatenpartitur und seiner Anwesenheit in Mühlhausen anlässlich ihrer Aufführung. Die Kammersire zahlte „Herrn Bach von weimar“ 9 Pfennig und 1 Groschen (6 Fl. 1 Gr. unter der Rubrik „Geschenke“ und 3 Fl. 2 Gr. unter „Bezahltes“). Die Tatsache, daß derselbe Betrag für ein „Rathsstück“ in den Rechnungen von 1710 nur unter der Rubrik „Geschenke“ und ohne den Zusatz „von weimar“ erscheint, läßt bis heute offen, ob der Empfänger Johann Sebastian oder sein Vater und Amtsnachfolger Johann Friedrich Bach (um 1680–1730) war. In den nachfolgenden Jahren erscheint kein einziges Mal Johann Friedrich Bach als Komponist einer Kantatenmusik in den Kammersrechnungen.² So kann mit hoher Wahrscheinlichkeit die Eintragung von 1710 auf Johann Sebastian Bach bezogen werden. Ihm erhielten die eingepfarrten Kantatenglieder 1708 ihre Zustimmung zu der erbittenen Demission: „weil er sich zufrühzeiten“. Jedoch gaben sie zu verstehen, er solle „das angefangne Werk helfen zum stände zubringen“. Den Auftrag für den Umbau der Blausorgel nach Bachs „Disposition der neuen reparatur“ vom 31. Februar 1708³ hatte der aus Dömitz gebürtige Orgelmacher Johann Friedrich Wender (1655–1729) erhalten und unmittelbar nach Klärung der Kostenfrage⁴ mit den Arbeiten begonnen. Für eine Einweihung der eingebauten Blausorgel am Reformationsfest 1709 durch Johann Sebastian Bach fand sich bis dato kein weiterer Beleg. Lediglich eine Vermutung steht dafür. Die Mühlhäuser Chronik von Reinhard Jordan aus dem Jahre 1906, die auf mehreren handschriftlichen Quellen basiert, berichtet: „1709 ... auch ist zu S. Blasius das Brustpositiv gewacht“.⁵ Das muß nicht bedeuten, daß die Arbeiten an der Orgel im selben Jahr vollständig abgeschlossen waren. Aus den Quellen, die für das gesamte Mühlhäuser Gebiet seit Ende des 17. Jahrhunderts eine rege Orgelbautätigkeit aufzeigen,⁶ geht hervor, daß sich der Neubau von Orgelinstrumenten und auch

¹ Dok. I, Nr. 1, S. 19.

² Dok. II, Nr. 43, Kommentar, S. 34.

³ Befragung der Camerey-Register bis zum Rechnungsjahr 1730/31.

⁴ Dok. I, Nr. 1, Kommentar, S. 21; Dok. II, Nr. 36.

⁵ Dok. I, Nr. 43, S. 152.

⁶ Dok. I, Nr. 43, Kommentar, S. 134.

⁷ Ebd.

⁸ R. Jordan, *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen*, Band III, 1660–1770, Mühlhausen i. Thür. 1906, S. 150.

⁹ Stadtmusik Mühlhausen, Sign. II-Kammerrechnungen, 23 Gemeindef- und Kirchenrechnungen, 239 Beilagen.

Johann Sebastian Bach und Johann Friedrich Bach als Orgelexaminatoren im Gebiet der freien Reichsstadt Mühlhausen nach 1708

Von Christine Kröhner (Leipzig)

Johann Sebastian Bachs Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708¹ endete mit dem Versprechen: „Kan ich ferner etwas zu Dero Kirchen Dienst contribuirem, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen“. Daß er es ernst meinte mit der Einlösung seines Versprechens, bewies er 1709 mit der Lieferung einer Ratswahlkantate und seiner Anwesenheit in Mühlhausen anlässlich ihrer Aufführung. Die Kämmerei zahlte „Herrn Baach von weimar“ 9 Florin und 3 Groschen (6 Fl. 1 Gr. unter der Rubrik „Geschenke“ und 3 Fl. 2 Gr. unter „Reisekosten“).² Die Tatsache, daß derselbe Betrag für ein „Rathsstücke“ in den Rechnungen von 1710 nur unter der Rubrik „Geschenke“ und ohne den Zusatz „von weimar“ erscheint, läßt bis heute offen, ob der Empfänger Johann Sebastian oder sein Vetter und Amtsnachfolger Johann Friedrich Bach (um 1682–1730) war. In den nachfolgenden Jahren erscheint kein einziges Mal Johann Friedrich Bach als Komponist einer Ratswahlmusik in den Kämmereirechnungen.³ So kann mit hoher Wahrscheinlichkeit die Eintragung von 1710 auf Johann Sebastian Bach bezogen werden. Ihm erteilten die eingepfarrten Ratsmitglieder 1708 ihre Zustimmung zu der erbetenen Demission, „weiln er nicht aufzuhalten“. Jedoch gaben sie zu verstehen, er solle „das angefangene werck helfen zum stande zubringen“.⁴ Den Auftrag für den Umbau der Blasiusorgel nach Bachs „Disposition der neuen reparatur“ vom 21. Februar 1708⁵ hatte der aus Dörna gebürtige Orgelmacher Johann Friedrich Wender (1655–1729) erhalten und unmittelbar nach Klärung der Kostenfrage⁶ mit den Arbeiten begonnen. Für eine Einweihung der umgebauten Blasiusorgel am Reformationstag 1709 durch Johann Sebastian Bach fand sich bis dato kein sicherer Beleg. Lediglich eine Vermutung steht dafür.⁷ Die Mühlhäuser Chronik von Reinhard Jordan aus dem Jahre 1906, die auf mehreren handschriftlichen Quellen basiert, berichtet: „1709 ... auch ist zu S. Blasius das Brustpositiv gemacht“.⁸ Dies muß nicht bedeuten, daß die Arbeiten an der Orgel im selben Jahr vollständig abgeschlossen waren. Aus den Quellen, die für das gesamte Mühlhäuser Gebiet seit Ende des 17. Jahrhunderts eine rege Orgelbautätigkeit aufzeigen,⁹ geht hervor, daß sich der Neubau von Orgelinstrumenten und auch

¹ Dok I Nr. 1, S. 19.

² Dok II Nr. 43, Kommentar, S. 38.

³ Befragung der *Camerey-Register* bis zum Rechnungsjahr 1730/31.

⁴ Dok I Nr. 1, Kommentar, S. 21; Dok II, Nr. 36.

⁵ Dok I Nr. 83, S. 152.

⁶ Dok I Nr. 83, Kommentar, S. 154.

⁷ Ebd.

⁸ R. Jordan, *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen*, Band III, 1600–1770, Mühlhausen i. Thür. 1906, S. 150.

⁹ Stadtarchiv Mühlhausen, Sign. II Ämterrechnungen, 23 Gemeinde- und Kirchenrechnungen, 239 Dörfer.

größere Reparaturen sehr häufig über die vorgesehene Zeit hinaus verzögerten. Gründe dafür gab es vielfältig, wobei an erster Stelle Finanzierungsprobleme standen. Oft spielten Schwierigkeiten bei der Materialbeschaffung sowie Arbeitsüberlastung des betreffenden Orgelbauers eine Rolle. Johann Friedrich Wender war zu jener Zeit mit Aufträgen überhäuft. Er reparierte, baute um und schuf neue Orgelwerke nicht nur im Mühlhäuser Gebiet. Sein Sohn Christian Friedrich (1694–nach 1768)¹⁰ erlernte bei ihm das Orgelmacher-Handwerk. Dessen Tätigkeit jedoch erwies sich nach dem Tode des Vaters 1729 als wenig ertragreich. Der Mühlhäuser Rat bescheinigte ihm 1735 im Zusammenhang mit dem Neubau der Marienorgel „bey seiner bekandten lebens arth wenig taugliches“.¹¹ Johann Friedrich Wender beschäftigte bis zu vier Gesellen gleichzeitig in seiner Werkstatt. Zwei sind uns namentlich bekannt: Johann Christoph Dauphin¹² und Johann Nicolaus Becker. Letzterer führte 1730–32 den Umbau der großen St. Martin-Orgel in Kassel aus. Erster Gutachter bei der Orgelabnahme war damals Johann Sebastian Bach.¹³ Bereits 1720 ist Becker im Taufbuch der Mühlhäuser Marienkirche als „Hoch Fürstl. Heßischer privileg. Orgelmacher“ bezeichnet.¹⁴ Ein weiterer angesehener Orgelbaumeister am Ort war Johann Conrad Allstedt.¹⁵ Ein Orgelbaukontrakt von 1710 bezeichnet ihn als „achtbaren und kunsterfahrenen ... Meister und Orgelmacher allhier“.¹⁶ Hier die wichtigsten bisher bekannten Orgelwerke, die Johann Friedrich Wender in den Kirchen der Stadt Mühlhausen, ihrer Vorstädte und zugehörigen Dörfer errichtete.¹⁷ Die außerhalb des Mühlhäuser Gebietes von Wender gebauten Instrumente sind in [] angegeben.

¹⁰ Archiv Divi Blasii, Taufbuch der Marienkirche, Register des Jahres 1694: „H. Johann Friedrich Wender, Orgelmacher einen Sohn im Hause getauft, genandt Christian Friedrich, der Pate Christian Mehlbach, d. 7ten Martij. Noch H. Joh: Fried: Wendern, einen Sohn im Hause getauft, genandt Justus Christophorus, der Pate H. Justus Christophorus Gräffe d. 8t. Martij.“

¹¹ Dok II Nr. 372, S. 261 f.

¹² Er lebte später in Kleinheubach am Main. Siehe MGG Bd. 14, Art. J. F. Wender (Dieter Großmann), Sp. 463 f.

¹³ Dok II Nr. 316, S. 226.

¹⁴ Archiv Divi Blasii, Taufbuch der Marienkirche, Register des Jahres 1720, unter Eintragung Nr. 60 als Pate genannt.

¹⁵ Die Lebensdaten von J. C. Allstedt konnten noch nicht festgestellt werden. Eine Eintragung im Sterbebuch der Marienkirche besagt, daß am 27. Juni 1713 „H. Allstedts, Orgelmachers, unehel. Töchterl. des Abends beygesetzt“ wurde. Das Traubuch der Blasiuskirche vermerkt am 9. Juni 1720: „... sind mit Vorbewust E. HochEhrw. Consistorii ohne aufgeboth nach der Mette Copuliret worden Johann Conrad Ahlstedt, ein Orgelmacher und Frau Martha Elisabetha Marmuthin.“ Möglicherweise kam Allstedt ebenfalls aus der Wenderschen Werkstatt. Es gab jedoch in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mühlhausen einen Orgelmacher namens Andreas Sieburg, dessen Schüler er gewesen sein könnte.

¹⁶ Zit. nach: F. Zeilinger, *Der Neubau der Bach-Orgel und die Wiederherstellungsarbeiten im Inneren der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen*. In: 36. Deutsches Bachfest in Mühlhausen in Thüringen, Bach-Fest-Buch, Mühlhausen 1959, S. 61–72, hier S. 63.

¹⁷ Die Zusammenstellung fußt auf mehreren Quellen. Vorrangig genannt seien: MGG (s. Fußnote 12); Stadtarchiv Mühlhausen (s. Fußnote 9); F. Zeilinger (s. Fußnote 16).

- [1687 Rastenberg/Thüringen]
- 1688–89 Bollstedt – 1692 Orgelexamen durch Johann Georg Ahle
- 1689–91 Mühlhausen: Divi Blasii – Umbau nach J. G. Ahles Angaben
- 1692 Höngeda – 1696 „den letzten Termin wegen des Orgelmachers Hn Wendern bezahlt“ – 1705 bereits größere Reparatur
- 1694 Horsmar (2 Werke, 8 Stimmen, Einbau des 2. Manuals vermutlich später) – 1704–1708 mehrere Beträge „Herr Wendern von d Orgel zu renoviren“
- [1695 Abtei Seligenstadt/Main]
- [1700 Weimar: Stadtkirche – Reparatur]
- [1701–03 Arnstadt: Neue Kirche (3 Werke, 24 Stimmen)]
- 1701–02 Mühlhausen, Brückenkloster: Kirche Maria Magdalena (war 1689 beim großen Brand zerstört worden)
- 1702 Windeberg
- 1703–06 Ammern (13 Stimmen) – Fertigstellung 1706–08¹⁸
- 1707–10 Mühlhausen, nordwestliche Vorstadt: St. Petri (3 Werke, 16 Stimmen – Weihe am 20. 4. 1710)
- 1708–09 Mühlhausen: Divi Blasii – Umbau und Erweiterung nach der „Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D. Blasii“ (4 Werke, 38 Stimmen)
- 1708–19 Mühlhausen, südöstliche Vorstadt: St. Martini (zuvor Bau einer neuen Empore)
- 1712–14 Mühlhausen, nordöstliche Vorstadt: St. Georgi (3 Werke, 14 Stimmen – Kontrakt vom 26. 12. 1712, erstmals gespielt Weihnachten 1713, fertiggestellt Ostern 1714)
- [1714 Erfurt: St. Severi (3 Werke, 28 Stimmen)]
- [1714–16 Merseburg: Dom (5 Werke, 66 Stimmen – Erneuerung und zusätzliches Brustwerk)]
- 1722 Mühlhausen: Kontrakt für den Neubau der Orgel in Beatae Mariae Virginis¹⁹

Als Johann Friedrich Bach 1708 das Organistenamt an der Kirche Divi Blasii antrat,²⁰ muß er es als einen besonderen Glücksfall betrachtet haben, alsbald über ein erneuertes und erweitertes Orgelwerk verfügen zu können. Als Sohn des

¹⁸ Ein Chronist berichtete sogar in seinen Aufzeichnungen über das Orgelwerk: „1706. Anno 1706. Ist eine neue Orgel zu Ammer gemacht worden mit 13 Stimmen, vor 180 Thl. Verdinget, weil aber hernach der Fagot Baß heraus gerissen, und der Octaven Bass hinein kommen, haben sie müßen noch 20 Thl. nachgeben, u. anno 1708 ward die Orgel ganghafft.“ (Stadtarchiv Mühlhausen, Sign. 61/19, hs. Chronik S. 555).

¹⁹ Dok II Nr. 372, Kommentar. Weitere Orgeln waren vorhanden in Dörna, Görmar und Dachrieden. In Görmar erhielt erstmals 1709 der Schuldiener ein besonderes Salarium „von der Orgel zu schlagen“. 1717–1718 wurde ein Pedalwerk in die vorhandene Orgel eingebaut. In Dachrieden weisen die Gemeinderechnungen 1708/09 ebenfalls eine zusätzliche Besoldung „dem Schuldiener wegen der Orgel“ aus. Im selben Jahr wurde eine größere Reparatur ausgeführt.

²⁰ Dok II Nr. 34, S. 31.

Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach (1642–1703) besaß er wie dieser gewiß eine eingehende Kenntnis vom Orgelbau. Daß er sich selbst als Orgelbauer betätigt haben soll, scheint auf einem Irrtum zu basieren.²¹ Offenbar liegt hier eine Verwechslung mit seinem jüngsten Bruder Johann Michael vor. Im „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“²² heißt es unter „No. 29. Joh. Friedrich Bach, ... Starb An. 172 als Successor Organista J. S. Bachens der Blasii Kirche in Mühlhausen, u zwar unbeerbet.“ Letzteres bedeutete, ohne leibliche Erben. Seine beiden Ehen, 1722 und 1727 in Mühlhausen geschlossen, blieben kinderlos. Die Witwe heiratete 1732 einen Stadtmusicus aus Wanfried.²³ Über Johann Michael Bach heißt es unter „No. 30 ... Erlernete die Orgelmachers Kunst, ist aber nach diesem in die Nordländer gereiset, u nicht wieder retourniret, daß man also keine weitere Nachricht von ihm hat.“

Von einem Gutachten Johann Friedrich Bachs für die fertiggestellte Blasius-Orgel ist nichts bekannt, desgleichen nichts über eine Einflußnahme auf die Arbeiten Wenders. Ein Dokument vom 24. Januar 1724 über die Abnahme der von Johann Conrad Allstedt 1722–23 erneuerten Orgel der Mühlhäuser Jacobi-Kirche²⁴ enthält einen Beleg dafür, daß Johann Friedrich Bach zur Begutachtung mit herangezogen wurde. Hinsichtlich möglicher Ratschläge zu Bau und Disposition des kleinen Orgelwerks von 8 Stimmen ließ sich kein Dokument feststellen. Der Kontrakt war am 18. April 1722 zwischen den Kirchvätern von St. Jacobi – einer Filiale der Marienkirche – und dem „Vorachtbarn und Kunsterfahren Herrn Johann Conrad Allstedt Bürger und Orgelmachern hiesiges Orths“²⁵ geschlossen worden. Hierbei unterzeichnete als Organist nur Johann Gottfried Hetzehenn von der Marienkirche. Bei der ersten Abnahme im Dezember 1723 wies die Orgel noch einige Mängel auf, die alsbald „ziemlich“ – das heißt, wie es sich gehörte – korrigiert wurden. Dies bestätigten die Examinatoren Johann Gottfried Hetzehenn, Johann Friedrich Wender und Johann Friedrich Bach „mit unser eigenen Händigen unterschrift“, wobei letzterer die Bemerkung voransetzte: „Nach gethaner correctur befinde besser als zu vor, Johann Frid: Bach organ: ad D: Blasij“ (vgl. die Abbildung auf

²¹ M. Petzoldt, *Bachstätten aufsuchen*, Leipzig 1992, S. 144: „Außerdem ist bekannt, daß Johann Friedrich Bach sich als Orgelbauer betätigte.“

²² Dok I Nr. 184, Genealogie, hier S. 260.

²³ Archiv Divi Blasii, Traubuch der Marienkirche, Register des Jahres.

1722: „copul. 21 Julij Figural H. M. Scriborus / Herr Johan Friedrich Bach wol Verordneter Organiste ad D. Blasij, und Fr Martha Maria, seel. Mstr. Jacob Betzens weiland Bürgers und Tuchmachers allhier, hinterl. Wittwe.“

1727: „cop. d 28. Apr. finitis sacris H. M. Frohne / H Johan Friedrich Bach Wohl Verordneter Organiste zu St. Blasij und Anna Sidonia Sel: Hn. Benjamin Mehlbachs gewesenen Not: Caes: Publ. nachgelaßene jungfr Tochter.“

1732: „copul zu wanfried/DOMIN.XVI. p. Trinit. / Der Ehren-Wohlgeachte, u. Kunsterfahrne H Burckard Gebauer, Stadt=Musicus in Wanfried, ein Witwer, und Die Ehr= u. Tugendsame Fr Anna Sidonia, Seel. Hn. Joh. Fridrich Bachs, wohlbestalt gewesenen Organisten zu St. Blasii allhier, hinterlaßene Wittwe“.

²⁴ Stadtarchiv Mühlhausen, Sign. ad * 5, 2/1 „Die Kirche St. Jacobi betreffendes Sowol wegen der Orgel alß auch des Hauptgebauedes“, fol. 13–17, ohne Paginierung.

²⁵ A. a. O.; Bestandteil derselben Akte.

Das selbste sich nun in dreyen Jahren,
 bezeugen und mit unserm eignen Zehnten
 unterschreiben

Johann Friedrich Bach

Johann Gottfried Krieger

Nach gegeben und correctur
 befristet bis zum 24. Jan.

Johann Fried: Bach
 Organ: ad C. Blasij.

Johann Friedrich Bach

und das selbste sich nun in dreyen Jahren,
 bezeugen und mit unserm eignen Zehnten
 unterschreiben

Gutachten zur Allstedt-Orgel in St. Jacobi vom 25. Januar 1724 mit autographem Zusatz und Unterschrift Johann Friedrich Bachs.

Aufgabe.	
04 = 7	= dem Orgelmeister gegeben,
3 = 4	= H. N. N. Bauren gegeben, wegen des Orgel zu probieren.
3 = 4	= dem Orgelmeister fünfzehn, Einmalgeld.
4 = 4	= zwölf W. z. bekommen, alle des Orgelmeister hier gearbeitet.
9 =	= vier Lichte, dem Orgelmeister,
0 = 14 = 0	= des Orgelmeister, mit seinem Leuten über die Arbeit erhalten.
0 = 4 = 8	= Aufgänger bei der Maßzeit, alle des Orgelmeister fertig vor.
1 =	= der Orgel an den Boden auf der Orgel.
4 =	= der Orgel an den Stall auf der Orgel.
2 =	= Manfrolde, von Boden auf der Orgel.
5 = 4	= von den fünfzehn Ziffern, in d. Buchen.
88 = 8 = 10 =	Latus.

Honorar für die Probe der Wender-Orgel in Ammern (1712), zu der wahrscheinlich Johann Sebastian Bach aus Weimar anreiste.

S. 87). Ein Nachsatz, geschrieben am 29. Januar 1724 von anderer Hand, verpflichtete Allstedt zur Behebung etwaiger weiterer Mängel binnen Jahresfrist.

1715 erhielt die Gemeinde Felchte, vor den südlichen Toren der Stadt gelegen, ein neues Orgelwerk mit 5 Stimmen. Es wurde aus Spenden und Anleihen finanziert.²⁶ Welcher von den beiden Mühlhäuser Orgelmachern die Arbeiten übertragen bekam, geht aus den Rechnungsbüchern nicht hervor. Johann Conrad Allstedt war zu jenem Zeitpunkt (1710–1712) wahrscheinlich noch vom Bau der neuen Orgel für St. Nicolai in Anspruch genommen, Wender arbeitete am Orgelwerk für den Merseburger Dom. Jedoch, wie aus der Aufstellung der

²⁶ Stadtarchiv Mühlhausen. Sign. II/23/239, 7a, 4 fol. 1–35: „Einnahme und Außgabe der Gemeinde Felchte ... Anno 1715“, ab fol. 16, unter „Fernere einnahme wegen der Orgel“, ohne Paginierung.

A	al	li	Artzgabe Sex Orgel
2	2	-	J. Bachm gegeben Horst examiniren d. Orgel im Balth. von Balth. zu Baden
13	15	-	im Orgelmacher G. Ziffel
2	7	-	Horst Binn als Ten Orgel examinirt worden
	20	8	Trinckgeld im Orgelmacher Lohm
18	14	2	Simma lateris.
29	14	8	Transp
7	11	8	Transp
13	16		Transp
3	20	6	Transp
57	14	-	Simma Simari Sex Orgel Artzgabe

Honorar für das Examinieren der Orgel in Felchta (1715),
gezahlt vermutlich an Johann Friedrich Bach.

Wender-Organen ersichtlich, kam es des öfteren vor, daß Angehörige aus ein und derselben Werkstatt gleichzeitig an verschiedenen Orten arbeiteten. Schon 1710 genügte die Wender-Organ in Ammern nicht mehr den Ansprüchen. Die Kirchväter verhandelten erneut mit dem Orgelmacher in Mühlhausen, der bald darauf das Werk einer Prüfung unterzog. Zwar wird sein Name in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, doch ist anzunehmen, daß Johann Friedrich Wender die Reparaturen und Erweiterungsarbeiten an dem von ihm erbauten Organwerk selbst ausführte. 1712 weisen die Gemeinderechnungen erhebliche Beträge für den Organbau aus: „64 Fl. dem Orgelmacher gegeben / 3 Fl. 4 Gr. dem Orgelmachers Purschen, Trinckgeld. / 4 Fl. 4 Gr. zinsß von 2. betten, als der Orgelmacher hier gearbeitet / 9 Gr. vor lichte, den Orgelmacher / 6 Fl. 14 Gr. 6 Pf. der Orgelmacher mit seinen leuten über der Arbeit verthan. / 6 Fl. 4 Gr. 8 Pf. Aufgangen bey der Mahlzeit, als der Orgelmacher fertig war.“ 3 Schock und 4 Groschen, was etwa 3 Florin entspricht, wurden „H. N. N. Bachen ge-

geben, wegen der Orgel zu probiren“²⁷ (vgl. die Abbildung auf S. 88). Das N. N. (nomen nescio) anstelle des Vornamens läßt uns sofort an „den N Pachen von Arnstadt“²⁸ denken, womit im Protokoll der eingepfarrten Ratsmitglieder der Kirche Divi Blasii vom 24. Mai 1707 Johann Sebastian Bach gemeint war. Leider fehlt im Dokument von 1712 der Zusatz „von Weimar“. Dennoch spricht einiges für eine Anwesenheit Johann Sebastian Bachs. Die Wender-Orgel in Ammern war ihm gewiß von seiner Mühlhäuser Amtszeit her bekannt. Es ist denkbar, daß Wender 1708 die Arbeiten in Ammern zugunsten des Umbaus der Blasiusorgel unbeeendet ließ und nunmehr, nach der endgültigen Fertigstellung, auf Johann Sebastian Bachs Urteil Wert legte. Bach war Hoforganist in Weimar, sein Interesse am Orgelbau ungebrochen. Die Entfernung Weimar–Mühlhausen war nicht allzu groß, Ammern lag unmittelbar vor den nördlichen Toren der Stadt. Gewiß nahm Johann Sebastian gern die Gelegenheit wahr, seinen Vetter Johann Friedrich und einige ihm nach wie vor wohlgesonnene Bekannte in Mühlhausen zu besuchen, vielleicht auch, um wieder einmal auf „seiner“ Orgel in Divi Blasii spielen zu können. Auch nimmt sich das Honorar für das Orgelexamen nicht zu gering unter den übrigen Aufwendungen aus. 1715, nach der Fertigstellung der Orgel in Felchta, wurden „2 fl. 2 Ggr. H Bachen gegeben Vors examiniren d. Orgel“²⁹ (vgl. die Abbildung auf S. 89). Hier stellt sich noch einmal die Frage, auf welchen der „beyden Herren Bachen“³⁰ sich die Eintragung beziehen mag. Da es sich in Felchta um ein sehr kleines Orgelwerk handelte, möglicherweise nicht von Wender, sondern von Allstedt oder einem uns unbekanntem Orgelmacher errichtet, ist kaum anzunehmen, daß Johann Sebastian für das Orgelexamen eigens aus Weimar anreiste. Wenn es im Sterbebuch der Marienkirche unter dem 8. Februar 1730 heißt „Herrn Johan Friederich Bachen, weil.(and) Wohlverdientgem.(achten) Organisten ad D. Blasij ...“³¹, so drückt dies nachträglich Achtung für sein Wirken, einschließlich des Sachverständnisses, den er für den Orgelbau bewiesen hatte, aus. Mit dem Dokument über die Abnahme der Allstedt-Orgel von St. Jacobi von 1724 besitzen wir einen sicheren Beleg für Johann Sebastian Bachs Hinzuziehung zu einem Orgelexamen. 1724 befand sich Johann Sebastian Bach im viel weiter entfernten Leipzig. Jedoch hinderte ihn in späterer Zeit die Entfernung nicht daran, Mühlhausen erneut zu besuchen. Mit ziemlicher Sicherheit nahm Bach anlässlich seiner Reise nach Kassel, die er im Sep-

²⁷ A. a. O., Sign. II/23/239, 1 a, 4, fol. 1–276: „Einnahm und Außgabe der Gemeinde in Ammar. Anno 1712.“, insbesondere fol. 117 v.

²⁸ Dok II Nr. 19, S. 23.

²⁹ Stadtarchiv Mühlhausen, Sign. II/23/239, 7 a, 4 fol. 1–35: „Einnahme und Außgabe der Gemeinde zu Felchte ... Anno 1715“, ab fol. 16, ohne Paginierung (Wiedergabe der Quellen auf S. 87–89 mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Mühlhausen/Thür.).

³⁰ Archiv Divi Blasii, Sign. Nr. 289, LST II B2, Mappe Organistensachen (1706–1856), Bl. 5 „Pro mem. des organisten Geldbesoldung bel.(angend)“ – eine Aufstellung der Gehaltsanteile, die Johann Friedrich und Johann Sebastian Bach gezahlt worden waren, verfaßt im Jahre 1730 anlässlich der Berufung von Christoph Bieler in das Amt des Blasius-Organisten.

³¹ A. a. O., Sterbebuch der Marienkirche, Register von 1730, unter Nr. 10.

tember 1732 zusammen mit Anna Magdalena unternahm, um die Becker-Orgel zu examinieren, einen kurzen Zwischenaufenthalt in Mühlhausen. Zumindest aber führte ihn die amtliche Reiseroute (laut Verordnung vom „Churfürstl. Sächs. Ober=Post=Ampt“) direkt durch die freie Reichsstadt – von Leipzig in Mühlhausen ankommend „Mittwoch und Sonntag zw. 11 u. 12 spete ... Und zurück von Caßel am Freytag und Montags Abends wieder so spete umb 11 oder 12 Uhr“.³² Einen sicheren Beleg für eine Anwesenheit Johann Sebastian Bachs in Mühlhausen besitzen wir noch mit dem Dokument von 1735, als er „seinen Sohn bey der vacanten Organ. Stelle die Proba spielen laßen“, und bei dieser Gelegenheit „auf Verlangen der Herren Eingepfarreten den Orgelbau ohne Entgelt“³³ besichtigte. Die Fertigstellung der Orgel in Beatae Mariae Virginis zögerte sich, wie wir wissen, bis 1738 hinaus. Christian Friedrich Wender muß die Arbeiten schließlich doch zu Ende gebracht haben. Vielleicht hatte Bach ihm, den er doch bereits als Knaben kannte, außer einer fachlichen Beratung im Orgelbau noch eine gehörige Moralpredigt zuteil werden lassen.

Das folgende aus demselben, vermittelt durch Carl Philipp Emanuel Bach, zählte, und der auch heute noch zu Recht als die zuverlässigste Dokumente zur Familiengeschichte, vor allem im Blick auf die ersten Generationen, gilt. Auch wenn die Forschung aufgrund nur lückenhaft überlieferter schriftlicher Quellen weit davon entfernt ist, namentlich die Frühgeschichte des Geschlechts genau dokumentieren zu können, so liegen doch die wichtigsten Grundlagen vor.

Diese Aussage ist im gleichen Maße für die Bestätigung der musikalischen Tätigkeit des Bachs nicht zu machen. Im Gegenteil: Von den ersten beiden Generationen der Musikerdynastie existieren keine Musikalien; die aus der Generation der Enkel des Stammvaters von Bach herrührende Überlieferung ist spärlich. So kennen wir von Johann Sebastian (1644–1673), dem Begründer der Erfurter Linie, nur die Arie „Wacht dich um meinen Tod“³⁴ von seinem Bruder Christoph (1613–1691) lediglich einen musikalischen Eintrag in das Stammbuch des Stadtfeldes Kaptein Georg Friedrich Hermann,³⁵ und vom nächsten Vertreter dieser Generation, Heinrich Bach, nach derzeitigen Wissensstand ein Vokalkonzert „Ich danke dir, Gott“ und zwei Choralbearbeitun-

³² Dok I, Nr. 104.

³³ Dok. Kraemer Nr. 261; Fockel, *op. cit.*; zur Genealogie vgl. auch das vierte Kapitel von W. W. Fisher, *J. S. Bachs F. Wender, F. S. Herz, die Bach-Familie, Stuttgart/Weimar 1993* (The New Grove – Große Komponisten), S. 23.

³⁴ Stadtarchiv Mühlhausen, zur Akte *T 5/6 Nr. 13 a* gehöriges Konvolut, „Zum Protocollo Dominorum Seniorum Gehörige Sachen de anno 1713“. Darin enthalten sind auch verschiedene Dokumente aus den Jahren vor und nach 1713, sämtlich ohne Paginierung.

³⁵ Dok II Nr. 365, S. 257–258.

Zum Vorangehenden vgl. auch G. Günther, *Orgelbauten in Mühlhausen zur Bachzeit (1700–1715)*, in: Mühlhäuser Warte (Kulturspiegel) 10, 1962, S. 114–118. – Anm. der Redaktion.

Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692). Zwei bislang unbeachtete Sonaten in einem Gothaer Partiturbuch

Von Ulrich Konrad (Freiburg)

I

Die Genealogie des seit dem 16. Jahrhundert auf thüringisch-sächsischem Gebiete tätigen Musikergeschlechts der Bache ist nicht zuletzt dank einem ausgeprägten Traditionsbewußtsein von deren Mitgliedern in beinahe allen Zweigen bekannt. Schon im Jahre 1735 hatte Johann Sebastian Bach jenen „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“¹ betitelten Familienstammbaum aufgezeichnet, von dessen Angaben bereits Johann Nikolaus Forkel, der erste Biograph des Thomaskantors, vermittelt durch Carl Philipp Emanuel Bach, zehrte,² und der auch heute noch zu Recht als „das zuverlässigste Dokument zur Familiengeschichte, vor allem im Blick auf die ersten Generationen“³ gilt. Auch wenn die Forschung aufgrund nur lückenhaft überlieferter archivalischer Quellen weit davon entfernt ist, namentlich die Frühgeschichte des Geschlechts genau dokumentieren zu können, so liegen doch die wichtigsten Grunddaten fest.⁴

Diese Aussage ist im gleichen Maße für die Bezeugung der musikalischen Tätigkeit der Bache nicht zu machen. Im Gegenteil: Von den ersten beiden Generationen der Musikerdynastie existieren keine Musikalien; die aus der Generation der Enkel des Stammvaters Veit Bach herrührende Überlieferung ist kärglich. So kennen wir von Johann Bach (1604–1673), dem Begründer der Erfurter Linie, nur die Aria „Weint nicht um meinen Tod“,⁵ von seinem Bruder Christoph (1613–1661) lediglich einen musikbezogenen Eintrag in das Stammbuch des Saalfelder Kantors Georg Friedrich Reimann,⁶ und vom jüngsten Vertreter dieser Generation, Heinrich Bach, nach derzeitigem Wissensstand ein Vokalkonzert „Ich danke dir, Gott“ und zwei Choralbearbeitun-

¹ Dok I, Nr. 184.

² Ebd., Kommentar S. 263; Forkel, passim; zur Genealogie vgl. dort das erste Kapitel.

³ C. Wolff, W. Emery, E. E. Helm, E. Warburton, E. S. Derr, *Die Bach-Familie*, Stuttgart/Weimar 1993 (The New Grove – Die großen Komponisten), S. 28.

⁴ K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen*, München 1958, 2., verb. Ausg. ebd. 1977; P. M. Young, *Die Bachs 1500 – 1850*, Leipzig 1978; jüngste Zusammenfassung bei Wolff u. a. (Fußnote 3), passim.

⁵ *Alt-Bachisches Archiv*, hrsg. von M. Schneider, EdM 1, 1935, S. 3–8. Zu Johann Bach vgl. neben den in Fußnote 4 genannten Arbeiten S. Orth, *Neues über den Stammvater der „Erfurter Bache“*, *Johann Bach*, Mf 9, 1956, S. 447–450; ders., *Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache*, BJ 1973, S. 79–87.

⁶ W. Wolffheim, *Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach, dem Großvater Johann Sebastians*, BJ 1928, S. 175.

gen.⁷ Die Situation ist paradox. Einerseits überschauen wir die Viten beispielsweise der letztgenannten drei Söhne des Hans Bach (um 1550–1626) recht genau, andererseits stehen sie als Musiker nur höchst undeutlich vor uns. Die Bach-Familie wird eigentlich erst mit ihren im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkenden Vertretern als Geschlecht schöpferischer Musiker mit nennenswerter Werküberlieferung greifbar. Hierzu hat das aus dem Nachlaß Johann Sebastian Bachs überkommene sogenannte „Alt-Bachische Archiv“ mit seiner Sammlung von Kompositionen Georg Christoph, Heinrich, Johann, Johann Christoph und Johann Michael Bachs entscheidend beigetragen.⁸ Dennoch bleibt es eine unumstößliche Tatsache, daß zwischen dem Überlieferten und dem einstmals Vorhandenen eine weite Spanne besteht.

In besonderem Maße gilt diese Feststellung für den Bestand an Instrumentalmusik. Sieht man von den erwähnten Orgelchorälen Heinrich Bachs ab, so halten wir Zeugnisse textloser Musik erst von dessen Söhnen Johann Christoph (1642–1703) und Johann Michael (1648–1694) an in Händen.⁹ Allerdings dominiert rein quantitativ die Überlieferung vokaler Kompositionen diejenige instrumentaler, ein Verhältnis, das sich, blickt man in die Zukunft, wohl erst im Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs umkehrt. Außerdem ist das ganze 17. Jahrhundert hindurch das Repertoire an instrumentalen Kompositionen von Bachschen Musikern weitgehend auf Orgelwerke beschränkt, während die Genres der klein- und großbesetzten Ensemblesmusik gänzlich fehlen.

Angesichts dieser Sachlage vermag jeder Quellenfund, der das Corpus „altbachischer“ Instrumentalwerke, besonders dasjenige für größere Spielgruppen erweitert, die Aufmerksamkeit zu wecken. Im folgenden wird von zwei Sonaten für fünf Streicher und Generalbaß zu berichten sein, die in einem bislang von der Forschung unbeachteten, umfangreichen Partiturbuch aus dem Jahre 1662 enthalten sind und die vom Schreiber der Sammlung Heinrich Bach zugewiesen werden. Der eigentlichen Beschreibung dieser Stücke seien einige Ausführungen zur Quelle selbst und, in breiterem Umfange, zur Biographie des Komponisten vorangestellt.

II

Die Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel bewahrt unter der Signatur *Cod. Guelf. 34.7. Aug. 2°* einen 275 Seiten starken Band im Hochformat von etwa

⁷ *Alt-Bachisches Archiv*, EdM 2, 1935, S. 3–21. – Die beiden Choralbearbeitungen über „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ und „Da Jesus an dem Kreuze stund“ in *Orgelwerke der Familie Bach*, hrsg. von D. Hellmann, Leipzig 1967, neue Ausgabe ebd. 1985, S. 1–6; zur Biographie und zum Literaturstand s. unten S. 100 ff.

⁸ Die wohl von Johann Ambrosius Bach (1645–1695) begonnene und von seinem Sohn Johann Sebastian fortgeführte Sammlung von Kompositionen älterer Familienmitglieder ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen; zur Ausgabe s. Fußnote 5.

⁹ Von Johann Christoph Bach sind drei Variationszyklen für Tasteninstrument sowie eine Reihe von Orgelwerken, hauptsächlich Choräle, greifbar, von Johann Michael eine größere Anzahl an Orgelchorälen; vgl. die Werkverzeichnisse Wolff u. a. (Fußnote 3), S. 44, 50 f.

30 × 24 cm auf.¹⁰ Das gut erhaltene Buch ist schlicht in einen etwas beriebenen, mit Marmorpapier bezogenen Karton gebunden. Es weist keine Besitzereinträge oder sonstige Benutzerspuren auf; lediglich auf dem Innenspiegel hat der Wolfenbütteler Musikdirektor Ferdinand Saffe wohl in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts den Hinweis eingetragen: „p. 186–88 zwei Sonaten von *Heinrich Bach* (–), dem des Geschlechts, Enkel von Veit Bach“. Folio 1 recto ist kalligraphisch als Titelseite gestaltet und mit roter Tinte geschrieben. Sie lautet (leicht gekürzt):

PARTITUR Buch.
 Voll
 Sonaten, Canzonen, Arien, Allemand: Cour:
 Sarab: Chiquen. etc.
 Mitt.
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Instrumenten.
 Der heutiges Tages besten und an Fürstl.
 und ander Höffen gebräuchlichsten Manier.
 Und Führnehmster Autorum composition,
 Mitt Fleiß zusammengeschrieben.
 und auff des
 Durchläuchtigsten Hochgebohrnen
 Fürsten und Herrn
 Herrn
 AVGVSTI
 Hertzogen zu Braunschweig
 Und Lüneburg,
 Meines Gnädigsten Fürsten und Herrn
 Höchst erfreulichen Geburts = Tag,
 war der 10 Aprilis.
 Dero
 Hertzliebsten Gemahlin
 Der
 Durchläuchtigsten Hochgebohrnen Fürstin
 und Frauen. Frauen
 SOPHIEN ELISABETHEN
 [7 Zeilen]
 unterthanigst überreicht von
 Jacobo Ludovico. P. S. Bestaltem Musico
 in Gotha.
 Anno 1662.

Auf folio 1 verso beginnt eine bis zur letzten beschriebenen Seite durchlaufende Paginierung (1 bis 275), die von S. 108 an wegen Doppelzählung fehlerhaft ist.

¹⁰ O. von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Zweite Abtheilung. Die Augusteischen Handschriften. III*, Wolfenbüttel 1898, S. 66f., Nr. 2369; nicht verzeichnet bei E. Vogel, *Die Handschriften nebst den älteren Drucken der Musikabtheilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890. – Die Handschrift ist, soweit ich sehe, in der Literatur bislang völlig unberücksichtigt geblieben. Die folgenden kursorischen Angaben beschränken sich auf das für unseren Zusammenhang Notwendige und sind das Ergebnis erster Untersuchungen; eine größere Studie zur Quelle und ihrem Repertoire wird folgen.

Die Seiten 1 bis 271 sind mit je vierzehn bis zwanzig Systemen handrastriert; außerdem hat der Schreiber im Vorhinein die Taktstriche für jede Seite mit roter Tinte eingetragen und die einzelnen Akkoladen durch ebenfalls rot gezogene, über die ganze Seite gehende Querstriche voneinander getrennt. Auf den Seiten 272 bis 275 ist ein „Register Deren Stücke so in diesem Partitur Buch zu finden“ mit den Rubriken „No./Nomen [= Gattung]/à [= Stimmzahl]/Instrumenta et qualia/Authoros/pag.[ina]“ angefügt. Es läuft von Nummer 1 bis 113, wobei die Ziffer 51 doppelt vergeben worden ist, so daß tatsächlich 114 Werke in der Sammlung enthalten sind (zählt man, wie es der Schreiber getan und gesondert auf S. 275 vermerkt hat, die vorkommenden Einzelsätze, so summiert sich der Bestand auf „214 Stück“). Die Numerierung findet sich im Notenteil des Bandes vor jedem Stück eingetragen, zusammen mit der Gattungsangabe, der Besetzung und, soweit bekannt, dem Verfasser; wie alle sonstigen nicht notenschriftlichen Mitteilungen sind diese Titelzeilen mit roter Tinte geschrieben.

Die Sammlung enthält, wie aus dem Titel ersichtlich, ausschließlich Partituren, die progressiv nach Stimmzahl angeordnet in das Buch Eingang gefunden haben. Der Schreiber hat sich um bestmögliche Ausnutzung des Platzes bemüht, dabei aber den benötigten Taktraum gelegentlich zu knapp bemessen, was partienweise „Ausbuchungen“ (etwa auf den Seiten 10, 23, 144, 184) über die vorgezeichneten Taktstriche hinaus erforderlich machte. Aus diesem Umstand sowie aus einem typischen Fehler, dem gelegentlichen Verzählen bei längeren Pausen und dem in der Folge nötigen Anpassen von Partiturakkoladen, geht hervor, daß der Kompilator seine Partituren aus Einzelstimmen zusammengeschrieben und nicht etwa aus vorhandenen Sparten kopiert hat. Sonst enthält das Buch, auf das Ganze seines beträchtlichen Umfangs gesehen, nur wenige ins Auge fallende Korrekturen: Daß hier eine erhebliche gestalterische Sorgfalt obwaltete, ist offensichtlich. Das Ende eines Werks wird durchweg mit einem charakteristischen Schnörkel hinter allen Systemen der betreffenden Akkolade gekennzeichnet.

Zum Gesamtinhalt der Quelle genügen für unseren Zusammenhang einige zusammenfassende Bemerkungen. Im Überblick stellen sich Gattungsrepertoire und Besetzungsstärken wie folgt dar; ersichtlich wird ein Vorherrschen der Sonate und des zweistimmigen Satzes (mit Generalbaß):

a) Gattungen:

Sonate	73
Courante	7
Allemande	6
Sarabande	6
Aria	5
Canzone	5
Chaconne	4
Gigue	3
Einzelgenres (z.B. Fuga oder Ruggiero)	5

b) Stimmzahl:

Einstimmig	13
Zweistimmig	42
Dreistimmig	27
Vierstimmig	13
Fünfstimmig	11
Sechsstimmig	5
Siebenstimmig	2
Achtstimmig	1

Die mit Abstand meisten Beiträge stammen von zwei Autoren, von Antonio Bertali (1603–1669)¹¹ und Andreas Oswald (genaue Lebensdaten unbekannt). Vom erstgenannten sind achtzehn ein- bis sechsstimmige Stücke, überwiegend Sonaten, in die Sammlung gelangt, vom letztgenannten siebzehn ein- bis vierstimmige. Mit diesen Namen ist zugleich auf zwei musikalische Zentren verwiesen, aus denen sich die Quelle speist. Der aus Verona gebürtige und dort von Stefano Bernardi ausgebildete Bertali gelangte schon früh nach Wien, wo er am kaiserlichen Hof verschiedene Positionen bekleidete, seit 1649 in der Nachfolge Giovanni Valentinis (um 1582–1649) diejenige des Hofkapellmeisters. Neben Bertali sind aus dem Wiener Umkreis noch Musiker wie Johann Jakob Froberger (1616–1667), Johann Heinrich Schmelzter (um 1620–1680) sowie der genannte Valentini zu finden; eine Aria mit der Angabe „Caesar:[is] Majest:[atis]“ (Nr. 43, S. 64–67) deutet auf Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) oder Leopold I. (1640–1705). Anders als der in herausgehobener internationaler Stellung wirkende Bertali scheint Andreas Oswald nicht über Thüringen hinausgelangt zu sein. Bei unseren derzeitigen Kenntnissen läßt sich lediglich für die Jahre 1630 bis 1662 seine Tätigkeit als Hoforganist in Weimar belegen.¹² Diese Ortsangabe führt in den thüringisch-sächsischen Raum, aus dem der Großteil der übrigen Autoren stammte oder um die Mitte des Jahrhunderts ein Amt ausübte: Adam Drese (um 1620–1701), Christoph Bernhard (1628–1692), Johann Hoffmann (genaue Lebensdaten unbekannt), Johann Michael Nicolai (1629–1685), David Pohle (1624–1695), Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) und auch Heinrich Bach. Alle weiteren in der Sammlung verzeichneten Namen verteilen sich geographisch auf den Norden (beispielsweise Nathanael Schnittelbach, 1633–1667) oder Süden (beispielsweise Samuel Friedrich Capricornus, 1628–1665) Deutschlands. Der Einfluß der englischen Gambenmusik ließe sich belegen, falls, wie vermutbar, die Angabe „Daniel Norcum“ (Nr. 32, S. 35) eine Verballhornung von Daniel Norcombe (nachweisbar 1602–1647) sein sollte. Festzuhalten bleibt schließlich mit 23 Nummern der beachtliche Anteil an anonym überlieferten Werken.

Das Partiturbuch in seiner beschriebenen Gestalt und mit seinem skizzierten Inhalt wirft eine ganze Reihe von Fragen auf; deren Diskussion muß einer späteren Studie vorbehalten werden.¹³ Festzuhalten bleibt der schon in der

¹¹ Zuverlässigste Informationen über Bertali bietet New GroveD 2, S. 632–634, nicht berücksichtigt von W. Apel, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 21), S. 137–141.

¹² Nachweis aus den Hof-Besoldungslisten bei A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeberg/Leipzig 1921 (Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg, Vierte Reihe, 1), S. 129–132. Im Partiturbuch lautet die Namensschreibung durchweg Uswaldt; R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 254, führt lediglich einen im 18. Jahrhundert wirkenden und aus Karlsbad stammenden Pater Andreas Oswald (Uswaldt) an.

¹³ Allein die Überlieferung des Repertoires in Partituren ist nicht nur ungewöhnlich, sondern kennt, soweit ersichtlich, in dem gedachten Zeitraum keine Parallele und

Formulierung der Titelseite erhobene Anspruch, einen aus der Sicht seines Schreibers repräsentativen Querschnitt durch die kurz nach der Jahrhundertmitte aktuelle instrumentale Ensemblesmusik zu bieten, wobei es weniger um die Weitergabe eines reichhaltigen Repertoires zum Musizieren als vielmehr um ein Kompendium zur Belehrung der Widmungsträger zu gehen scheint. Diese Vermutung mag vor dem Hintergrund der Quellengeschichte, der jedoch erst ungenügend ausgeleuchtet ist, plausibler werden.

Das Titelblatt nennt die Namen von drei Personen, deren Biographien sich in Wolfenbüttel gekreuzt haben. Noch weitgehend im dunkeln liegt die Vita des Musikers Jakob Ludwig, des Schreibers der Handschrift.¹⁴ Lediglich zwei Stationen seiner Laufbahn lassen sich näher bestimmen. In den Jahren zwischen 1647 und 1652 wird er als Tenorist in den Akten der Wolfenbütteler Hofkapelle geführt (Chrysander nennt nur das Jahr 1653), während er für die Jahre 1658 bis 1675 in den Kammerrechnungen der Hofkapelle in Gotha als Musikant (Violinist) und Zeugschreiber belegt ist.¹⁵ Damit darf als erwiesen gelten, daß Ludwig die Widmungsträger seiner Sammlung persönlich gekannt hat und die Wirkung seines Geschenks sowie dessen Wertschätzung durch die Beschenkten vorausahnen konnte. Denn der seit 1635 in Wolfenbüttel regierende Herzog August der Jüngere (1579–1666) genoß als „Sammler, Fürst und Gelehrter“¹⁶ sowie als Förderer von Wissenschaft und Kunst weit über die Grenzen seines Reiches hinaus höchstes Ansehen. Seine um vierundzwanzig Jahre jüngere

bedarf der eingehenden Erörterung. Eine ähnlich umfangreiche Sammlung von allerdings durchweg dreistimmiger und zudem in Stimmbüchern aufgezeichneter Instrumentalmusik stellt der sogenannte Codex Rost (1688) der Bibliothèque Nationale Paris, Sig. Rés. Vm⁷. 673 (olim 1099), dar; dazu jüngst M. A. Eddy, *The Rost Codex and its music*, Dissertation (masch.-schr.), Stanford University, 1984. Vgl. in diesem Zusammenhang auch W. Braun, *Samuel Michael und die Instrumentalmusik um 1630*, Saarbrücken 1990 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, N. F., 5).

¹⁴ F. Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper: vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 1, 1863, S. 147–286, zu Ludwig S. 161; Eitner (Fußnote 12), Band 6 (1902), S. 239; A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Dissertation (masch.-schr.), Freiburg/Br. 1951 [1952]. Aktenbestände mit auf Ludwig bezogenen Angaben im Niedersächsischen Staatsarchiv Wolfenbüttel und im Thüringischen Staatsarchiv Gotha.

¹⁵ Aus den Kammerrechnungen der Gothaer Hofhaltung weist Fett (Fußnote 14), S. 274, außerdem einen Jacob Ludwig für 1691 als Hoforganisten, für die Jahre von 1693 bis 1697 als Hofkantor nach. Ob es sich bei diesem und dem früher Genannten um ein und dieselbe Person handelt, liegt noch im dunkeln. Bei E. Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 27 heißt es, ohne Nachweis der Quelle, wohl zu gewiß: „Veit Jakob Ludwig, der von 1655 bis 1682 als Violinist erwähnt wird, ist 1667 Zeugschreiber wie vorher [Johann] Hill, später, von 1693–97 tritt er noch als Hoforganist auf“.

¹⁶ *Sammler Fürst Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666*, Wolfenbüttel 1979 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 27); W. Haacke, *Gambenspiel am Hofe August d. J. zu Wolfenbüttel*, in: Zeitschrift für Musik 3, 1950, S. 583–586.

Gemahlin Elisabeth Sophie von Mecklenburg-Güstrow (1603–1676)¹⁷ war eine begabte Musikerin und nicht ungeschickte Komponistin aus Liebhaberei; ihr besonderes Interesse galt der Entwicklung einer leistungsfähigen Hofmusik. Seit 1655 bekleidete Heinrich Schütz das Amt eines Oberkapellmeisters von Haus aus,¹⁸ während an Ort und Stelle auf dessen Empfehlung hin Johann Jakob Löw(e) von Eisenach (1629–1703)¹⁹ wenigstens für die Jahre von 1655 bis 1663 das höfische Musikleben zu einer beachtlichen Blüte brachte.

Jakob Ludwig hatte die zwar relativ langsam, doch kontinuierlich verlaufende Entwicklung der Wolfenbütteler Hofmusik miterlebt, ehe er nach Gotha wechselte. Hier befand sich im Jahre 1658 die Hofkapelle, wenn auch nicht mehr eigentlich im Aufbau, so doch in der Frühphase ihrer Geschichte.²⁰ Erst unter der seit 1640 währenden Regentschaft Ernsts des Frommen etablierte sich in der Residenzstadt eine stehende Musik; in den Rechnungen ist sie seit 1651 nachweisbar. Die prägende Gestalt dieser ersten Jahre war der Komponist Wolfgang Carl Briegel (1626–1712).²¹ Leider bleibt uns der Einblick in das um 1660 in Gotha gepflegte Instrumentalmusik-Repertoire der Hofkapelle aufgrund des völligen Mangels an Überlieferung versagt.²² Die Kenntnis dieses Fundus könnte die Frage beantworten helfen, woher das Stimmenmaterial stammte, aus dem Ludwig sein Partiturbuch zusammenschrieb. Waren es vielleicht Gothaer Kapellbestände? So nahe diese Vermutung auch liegen mag – Möglichkeiten ihrer Verifizierung bieten sich zur Zeit nicht.

Ebenfalls ungewiß bleiben die Motive, aus denen heraus Ludwig handelte. Als äußeren Anlaß nennt er selbst den dreiundachtzigsten Geburtstag seines früheren Dienstherrn. Allein in der menschlich anrührenden Geste dürften sich Ludwigs Absichten nicht erschöpft haben. Ob er sich in dieser Zeit um eine erneute berufliche Veränderung, vielleicht zurück nach Wolfenbüttel, bemühte?

¹⁷ K. W. Geck, *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1992 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, N. F., 6).

¹⁸ H. Haase, *Heinrich Schütz (1585–1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof*, Wolfenbüttel 1972 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 8); ders., *Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung*, in: *Sagittarius* 4, 1973, S. 85–97; ders., *Das Beispiel eines großen Meisters: Heinrich Schütz (1585–1672)*, in: U. Konrad, A. Roth, M. Staehelin, *Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, Wolfenbüttel 1985 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 47), S. 220 bis 231.

¹⁹ MGG 8, Sp. 1111–1115 (H. Walter). F. Saffe, *Wolfenbütteler Komponisten des 17. Jahrhunderts*, in: Universitätsbund Göttingen. Mitteilungen 2, 1921, H. 2, S. 69–93, bes. S. 73–81; ders., *Wolfenbüttel in der Musikgeschichte*, in: *Die Lessingstadt Wolfenbüttel und ihre Dichter Lessing, Raabe, Busch*, Wolfenbüttel 1929, S. 46–62, bes. S. 53f.

²⁰ Vgl. Fett (Fußnote 14), S. 51–120.

²¹ Fett (Fußnote 14), S. 197–201, 299–302; Noack (Fußnote 15), bes. S. 22–52.

²² Ein von Noack (Fußnote 15) mitgeteiltes „Inventarium über die Musicalische Sachen so für fürstl. Cammer gehören“ (1662, revidiert 1671) führt hauptsächlich geistliche Vokalmusik an; das Wenige an Instrumentalmusik stammt von J. J. Löw(e) von Eisenach, J. E. Rieckh, J. Rosenmüller und S. Scheidt – allesamt Autoren, die in Ludwigs Partiturbuch nicht vertreten sind.

Oder erhoffte er sich den Auftrag der ebenfalls mit der Manuskriptgabe bedachten Landesmutter, die Residenz weiterhin (und gegen Entlohnung) mit aktueller Instrumentalmusik zu versorgen?²³ Oder wollte er nur einen Beitrag zur großen Bibliothek des verehrten Fürsten leisten?²⁴ Mit dieser Frage knüpfen wir an den oben geäußerten Gedanken an, Ludwig habe kein eigentliches Musiziergut für die Hofkapelle, sondern musikalisches Studienmaterial, einen „Wissensschatz“ liefern wollen. Er stünde mit dieser Absicht in enger geistiger Nachbarschaft zu seinem Zunftgenossen Heinrich Schütz, der zwei Jahre später Herzog August einige seiner Werke dedizierte und im Begleitbrief zu der Sendung vom 10. Januar 1664 dem Fürsten dafür Dank sagte, „dass solcher meiner geringen Arbeit Sie gnädigst gesonnen die Ehre und hohe Gnade zu erweisen und deroelben auf Dero fürstl. und durch ganz Europa höchst berühmten Bibliothek noch ein Räumlein gnädigst zu gönnen.“²⁵ Vielleicht werden künftige Forschungen hier noch Klarheit schaffen. Wie dem auch sei: Jakob Ludwigs Partiturbuch eröffnet der heutigen Musikforschung eben jene Möglichkeit des Studiums, die wir ihm als Intention in seinem historischen Kontext unterstellen könnten.

III

Unter den dreiundzwanzig namentlich genannten Autoren findet sich Heinrich Bach. Die Kenntnis seines Lebenslaufs verdankt die Forschung der auf ihn von dem Arnstädter Superintendenten Johann Gottfried Olearius (1635–1711) gehaltenen Leichenpredigt.²⁶ Da dieser Text die Grundlage aller biographischen

²³ In den Genres der instrumentalen Ensemblesmusik hatte sich auch der Hofkapellmeister Löw(e) von Eisenach während seiner Wolfenbütteler Zeit entfaltet, wie nicht zuletzt die Publikation einer Sammlung *Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden. Mit 3. oder 5. Instrumenten. Bremen / Getruckt bey Jacob Köhlern | Im Jahr 1658 [1657] bezeugt* (RISM L 2750; Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 9 *Musica 2°*); s. R. Keusch, *Johann Jakob Löw von Eisenach als Instrumentalkomponist*, Dissertation (masch.-schr.), Wien 1970, S. 44–59, 66–73.

²⁴ H. Härtel, *Herzog August als Büchersammler. Zum Aufbau seiner Bibliothek*, in: *Sammler Fürst Gelehrter* (Fußnote 16), S. 315–319; H. Haase, *Besondere Erwerbungen auf dem Gebiete der Musik*, ebd., S. 335–340.

²⁵ *Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (Deutsche Musikbücherei, 45), S. 283–285, Zitat S. 283.

²⁶ I. N. J. | *Der | Hier zeitlich= und dort ewiglich Reichbeseligte | Lebens=Bach/ | Nach seinem Herfließen/ Ergiessen/ und Geniessen/ | Aus des 91sten Psalms letzten Vers. | Bey sehr Volckreicher Leichbestattung | Des weiland Wohl=Ehrenvesten und Kunstberühmt= erfahren | Herrn Heinrich | Bachs/ | An die 51. Jahr Wohlverdient=gewesenen | Organisten uñ Wohlbeliebten Stadt=Musici | allhier zu Arnstadt/ | Welcher am 10. Julii, war der 7. Sonntag Trinitatis, dieses | 1692sten Jahres/ früh umb 1. Uhr/ im 77. Jahre seines mit Ehren | hochgebrachten Alters/ | Diese zeitliche Nichtigkeit mit der sel. Ewigkeit höchst=verlangter | massen verwechselt/ | Und folgenden 12. Jul. an Seinem Namens=Tage/ in sein | Ruhbettlein versetzt worden/ | Einfältig erkläret/ und | auff der Werthen | Freundschaft begehren | Zum Druck übergeben/ | Durch | M. JOH. GOTTFRID OLEARIUM, | Past. Superint. und des Consist. Ass. | Arnstadt/ druckt Heinrich Meurer. Exemplar des Stadtarchivs Braunschweig, Sig. H IX Bd. 54, Nr. 16, s. Die Leichenpre-*

Darstellungen ist, in seinem Wortlaut aber seit dem Erscheinen 1692 nicht mehr nachgedruckt worden ist, sei er, selbst wenn für unser Thema nur mittelbar von Belang, in den einschlägigen Abschnitten etwas ausführlicher zitiert:

„So ist derselbe Anno 1615. den 16. *Septembr.* in Wechmar von Christlichen Eltern Ehrlich auff diese Welt gezeugt und und gebohren worden. Sein Vater ist gewesen weiland Herr Johann Bach [um 1550–1626]/ *Musican*t und Teppichmacher daselbst. | Seine Mutter Fr. Anna Schmiedin/ welche Ihn/ bald nach seiner leiblichen Geburt/ durch Heinrich Waltern/ Einwohnern daselbst/ als Tauff=Pathen/ dem HERRN Christo haben vortragen und vermittelt Herrn *Michaël* Sachsens/ Pfarrherrn daselbst tauffen/ und als eine fruchtbare Rebe dem Geistlichen Weinstock einverleiben lassen/ [...] / zu der öffentlichen Schule geschicket/ daß Er darinne lesen und schreiben gelernet/ in seinem Christenthum wolgeübet worden/ und dabey die *Music* sich wolbekant gemacht/ worauff Ihn sein sel. Vater selbst in der *Instrumental-Music* unterrichtet/ daß Er darinne gute Wissenschaft bekommen hat. Und weil Er eine sonderbare Beliebung zu dem Orgelschlagen getragen/ daß Er in seiner Jugend öfters auff die Sonntage dahin/ wo auff Orgeln gespielt worden ist/ ein Meil Weges weit gelauffen/ So hat Ihn sein sel. Vater zu dem ältesten Bruder/ Herrn Johann Bachen [1604–1673]/ bestalten Organisten zun Predigern und Raths=*Musicanten* in Erfurt/ die Organisten=*Kunst* zu erlernen gebracht/ bey dem Er seine Lehre ehrlich ausgestanden/ und mittler Zeit sich auch auff anderer *Instrumental-Music* mit geübet/ daß Er in allen rühmliche Wissenschaft bekommen hat/ und nicht lang hernach nach Schweinfurt in die Raths=*Music* daselbst verschrieben worden/ allwo Er auch eine Zeitlang als Raths=*Musican*t sich befunden hat. Nachdem aber wegen der Kriegs Unruhe Er daselbst viel Ungemach erlitten/ auch hernach durch die Käyserliche Armade die Stadt wieder eingenommen und besetzt worden/ hat Er seine *Dismission* begehret/ und sich wiederumb nach Erfurt begeben/ woselbst Er in die *Musicalische Compagnie* mit aufgenommen | worden/ auch eine Zeitlang darselbst verblieben/ und durch seine erlernete Kunst sich ehrlich hinbracht/ biß Er Anno 1641. von Ihrer HochGräfl. Gnaden/ dem weiland Hochgebornen Grafen und Herrn/ Herrn Günthern/ der Vier Grafen des Reichs/ Grafen zu Schwartzburg und Honstein etc. Unsern weiland gnädigsten Grafen und Herrn/ anher uff Arnstadt zum Organisten und Stadt*Musicanten* gnädigst beruffen worden/ welchem Göttlichen Beruff Er auch sich gehorsamlich unterworfen/ und im Monat *Septembri*: im Nahmen Gottes solch Amt unterthänigst angetreten/ drauff solches auch mit der Furcht Gottes in ernster Treue und Fleiß/ so lange Ihm Gott Kräfte auszugehen verlichen hat/ eiferig verwaltet an die 51. Jahr. Anno 1642 ist Er im Nahmen Gottes in den heiligen Ehestand getreten mit Jungfr. Even [1616–1679]/ weiland Herrn Christoph Hoffmans/ Stadt=Pfeiffers und Handelsmanns in Suhla eheleiblichen Tochter/ und mit Ihr den 2. Sonntag nach der Erscheinung Christi den 16. *Januarii* durch Priesterliche Trau= und Einsegnung allhier öffentlich *copuliret* worden/ drauff auch eine friedliche/ gesegnet= und liebreiche Ehe besessen 37. Jahr/ und 4. Monat/ darinn gezeugt 6. Kinder/ als 4. Söhne/ und 2. Töchter/ von denen noch 2. Söhne [Johann Christoph und Johann Michael] am Leben/ so lange GOTT will/ 2. Söhne aber und die beyden Töchter bereits bey Gott. Von seinen Kindern hat Ihn auch der gütige GOTT 28. Kindes= und

digten des Stadtarchivs Braunschweig, bearb. von G. Früh, Bd. 1, Hannover 1976, S. 119f. (weiteres Exemplar Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Fürstlich Stolberg-Stolbergsche Leichenpredigtsammlung, Nr. 4219); Herr Archivdirektor Dr. Manfred Garzmann (Braunschweig) danke ich bestens für die Überlassung von Kopien. – Titelangabe (unvollständig) und Zusammenfassung des *Curriculum Vitae* (S. 42–47) bei Beyer, *Leichensermonen auf Musiker des 17. Jahrhunderts*. III., in: Monatshefte für Musik-Geschichte 7, 1875, S. 178f.

Kindes Kindes Kinder gnädig erleben lassen/ [...]. Anno 1679. den 21. *Maij* hat der Allmächtige GOtt durch den seligen Tod seines lieben Eheweibes/ solche liebereiche Ehe/ und zwar in seinem bereits angetretenen hohen Alter/ zutrennet/ und Ihn zum betrübten Witber gemacht/ darauff Er | ins vierdte Jahr sein Haußwesen nach Vermögen fortgeführt/ Weil es aber/ wegen seines Alters und öffterer kräncklichen Zufälle/ Ihm schwehr werden wollen/ Alß hat Er Anno 1683. den 19. *Febr.* Sich zu seinem Herrn Eydam dem HochGräfl. Schwartzb. Küchenschreiber und Hoff-Organisten/ Herrn Christoph Herthum [1651–1720]/ und zwar ümb besserer Pflege willen/ in die Kost verdinget/ auch sich gänzlich zu Ihm begeben/ bey dem Er sofort mit Kindlicher Liebe in aller=Nothdurfft bestermassen ist verpfleget worden/ biß an seinen sel. erfolgten Tod. [...]

Schließlichen von des sel. Herrn Bachen Kranckheit/ und endlich erfolgten sel. Tod zu melden/ So ist er schon etliche Jahre her/ wegen hohen Alters/ mit kräncklichen Zufällen beladen gewesen; Sonderlich aber hat Er/ wegen vieler und steter Flüsse/ und offener Schenckel/ viel Ungemach ausgestanden/ welche Ihm auch auff 2. Jahr her/ und drüber so hart zugesetzt/ daß Er gantz nicht ausgehen können. [...] und da Er auff 1/4. Jahr her blödes Gesichts worden/ daß Er selbst nicht lesen können/ so hat Er sich alle Tage durch Seines Herrn Eydams Kinder lesen lassen/[...] | Wolgemeldter Herr M. [Martin] Müller hat Ihn [...] letztlichen zum sel. Tode eingesegnet/ welchen Ihm der Allmächtige GOtt auch gnädiglich verliehen/ und am vorgestrigen Sonntage/ den 10. *Julii*, frühe umb 1. Uhr sanfft und selig aus dieser Zeitligkeit abgefordert hat/ als Er sein Alter bracht auff 77. Jahr weniger 9. Wochen und 5. Tage.²⁷

Im „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ bezeugt Johann Sebastian Bach die wesentlichen Daten dieser Vita:

„No. 6. *Heinrich Bach*, dritter Sohn des *Sub No. 2* gedachten Hans Bachens, war gleich seinem mittlern Bruder, *Christoph* [1613–1661] in der *Compagnie* zu Arnstadt, und hatte darbey den Stadt-Organisten-Dienst. Ist gleichfalls in Wechmar gebohren Anno 1615 den 16ten *Decembr.* Starb zu Arnstadt Anno 1692. War verheirathet mit Jfr. Eva Hoffmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der *Sub No. 4* gedachten Barbara Hoffmännin.“²⁸

Von Carl Philipp Emanuel Bach stammt die zu dieser Eintragung gehörige Notiz:

„War ein guter Componist, und von munterm Geiste“.²⁹

Während die biographischen Lexika des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts³⁰ keine neuen Daten zu Heinrich Bach beibringen konnten, vermochten

²⁷ Ebd. S. 42–47.

²⁸ Dok I, S. 257, Kommentar S. 264. Bachs Vermutung hinsichtlich der Verwandtschaft von Heinrich Bachs Ehefrau hat sich bestätigen lassen: Barbara Hoffmann war wie Eva eine Tochter des Suhler Stadtpfeifers Christoph Hoffmann (gest. vor 1637) und mit Heinrichs Bruder Johann verheiratet.

²⁹ Ebd., S. 264.

³⁰ Das Stichwort Heinrich Bach führen GerberATL 1, Sp. 83 (in GerberNTL wird Heinrich Bach Sp. 207 nurmehr cursorisch erwähnt); L. F. Hesse, *Verzeichnis Schwarzburgischer Gelehrten und Künstler aus dem Auslande. Erstes Stück*, Rudolstadt 1831 (Einladungsschrift zu der den 22. und 23. März dieses Jahres [1831] bevorstehenden öffentlichen Schulprüfungen [des Gymnasiums Rudolstadt]), Expl. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Aufnahme des Artikels über Bach in: *Deutsches Biographisches Archiv* 44, 30; F. J. Fétis, *Biographie universelle des*

zunächst Carl Hermann Bitter,³¹ dann Philipp Spitta³² und schließlich die jüngere Bach-Forschung³³ einige von Olearius' Angaben schärfer zu fassen und neue aus den Akten zu gewinnen. Unklar sind allerdings die Daten und lokalen Stationen von Heinrichs Ausbildungsgang bei seinem Bruder Johann sowie der ersten beruflichen Tätigkeiten. Spitta vermutet gegen Olearius einen ersten Abschnitt von etwa 1627 bis 1629 in Schweinfurt – tatsächlich aber ereignete sich die Besetzung Schweinfurts durch die Kaiserlichen Truppen, von der Olearius als Grund für den Abschied aus der fränkischen Stadt spricht, erst im Oktober 1634³⁴ – und einen zweiten von 1629 bis 1635 in Suhl, ehe mit der Bestallung des Älteren zum Ratsmusiker (1635) und Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt (erst 1636!) die Übersiedlung dorthin stattfand (von der Bach-Historiographie bislang übersehen wurde die am 7. und 9. November 1652 neben anderen von Heinrich Bach durchgeführte Abnahme der Orgel in der Hauptkirche zu Suhl³⁵).

Spitta entwirft weiterhin ein lebendiges Bild der drangvollen Lage, in der sich mit einer Besoldung von 52 meißenschen Gulden zuzüglich 5 Gulden Hauszins der seit 1641 an der Arnstädter Liebfrauen- und der dortigen Oberkirche tätige Heinrich Bach befand, war doch dem Grafen von Schwarzburg-Arnstadt infolge der Belastungen aus dem Dreißigjährigen Krieg die regelmäßige Auszahlung des seinem Bediensteten zugesicherten Gehalts nicht immer möglich. Auch sonst kam es zu Mißhelligkeiten, sei es wegen des gegen Bach erhobenen Vorwurfs, in seinem Haus sei bei einer feucht-fröhlichen Feier über das Vaterunser gespottet worden, sei es wegen vorenthaltener Naturalien seitens des Dienstherrn oder wegen unerlaubter Reisen zu seinen Söhnen und eigenmächtig bestellter Vertreter. Solche Vorkommnisse scheinen allerdings Einzelfälle während der über ein halbes Jahrhundert dauernden Dienstzeit Heinrich Bachs in Arnstadt³⁶ gewesen zu sein. Ende 1682 wurde ihm wegen zunehmender Altersschwäche sein Sohn Johann Günther (1653–1683) als Substitut zur Seite gestellt. Nach dessen plötzlichem Tod stand ihm, wie bei

musiciens et bibliographie générale de la musique, Bd. 2, Brüssel 1835, S. 6; G. Schilling, *Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften*, Erster Band, Stuttgart 1840. S. 384.

³¹ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, 2., umgearb. und erw. Aufl. Dresden 1880; zu Heinrich Bach Bd. 1, S. 11–16.

³² Spitta I, S. 28–37.

³³ Zusammengefaßt in MGG 1, Sp. 906f., bei Geiringer (Fußnote 4), S. 22–26, 33f. und Young (Fußnote 4), S. 42, 44f.

³⁴ F. Stein, *Geschichte der Reichsstadt Schweinfurt*, 2 Bde., Schweinfurt 1900, hier Bd. 2, S. 229–232. Schweinfurt war bereits seit 1620 unmittelbar von den Geschehnissen des Dreißigjährigen Krieges betroffen, seit 1625 meist heftig. O. Kaul, *Zur Musikgeschichte der ehem. Reichsstadt Schweinfurt*, Würzburg 1935, erwähnt weder Johann noch Heinrich Bach.

³⁵ Evang.-luth. Hauptkirche Suhl, Kirchenbuch 1652; nachgewiesen bei Noack (Fußnote 15), S. 116, Anm. 14.

³⁶ *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. 31–37, 142–155, passim.

Olearius erwähnt, sein seit 1669 in Arnstädtischen Diensten tätiger Schwieger- sohn Christoph Herthum hilfreich bei; dieser nahm ihn außerdem in sein Haus in der Zimmerstraße 18 auf (zuvor hatte Bach ein kleines Haus nahe der Oberkirche am Kohlenmarkt bewohnt). In den Jahren wohl von 1688 bis 1690 versah Herthums Patenkind, Heinrichs Großneffe und Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph Bach (1671–1721)³⁷ vertretungsweise den Dienst. Wenige Monate vor Heinrich Bachs Ableben wurde Herthum die Nachfolge im Amt zugesichert.³⁸

Olearius charakterisiert Bach als einen gottesfürchtigen, kirchentreuen, gewissenhaften, hilfsbereiten und freundlichen Mann, dem „jederman liebes und gutes nachzusagen weiß.“³⁹ In der Familientradition lebte, wie aus der zitierten Bemerkung Carl Philipp Emanuel Bachs hervorgeht, noch die Erinnerung an einen besonders fröhlichen Menschen fort; von einem solchen hatte auch Olearius in seiner eigentlichen Predigt gesprochen:

„[Gott hatte] zugleich die besondere Gnade über Ihn ergossen/ darinn Er Ihm allzeit eine solche Gemüths Zufriedenheit verliehen/ daß man Ihn/ wann gleich noch so viel Creutz *contrapuncten* und *Chromatische Tone* Ihm fürgestanden/ Er dennoch allzeit/ *Semper idem*, als ein Trauriger/ dennoch allzeit fröhlich/ 2. Corinth. VI. und auff sein fest fürgesetztes Freuden-Final stets gerichtet gewesen/ wovon Ich an meinen wenigen Theil/ aus augenscheinlicher befindung/ wahres Zeugniß erstatten kan. *Hæc si contingunt terris, quæ gaudia celo?* So steht dort an der berühmten Orgel zu *Perusa* in Welschland/ und ist so viel gesagt: Gibt GOtt so viel in diesem Leben Welch Freud' wird Er uns ewig geben!“⁴⁰

IV

Erst am Ende seiner langen Ansprache geht Olearius, dessen Musikalität übrigens dadurch bezeugt ist, daß er „als Diakon an der Liebfrauenkirche in Halle 1661–1672 auch die Leitung der Kirchenmusik übernommen“⁴¹ hatte, in zwei Nebensätzen auf die künstlerischen Leistungen des Verstorbenen ein. Im Rückblick auf die Auslegung des Predigtverses (Ps. 91, V. 16 „Ich will ihn sättigen mit langem Leben, und will ihm zeigen mein Heil“) verbindet er den erklärten Sinn des Bibelwortes mit den irdischen Verdiensten und den jenseitigen Erwartungen Bachs.

„Ja wohl/ *congruum Psalmi finem*, ein/ mit dem Inhalt des gantzen Psalms wohlübereinstimmendes Final/ wie der *H. Bernhardus*/ in welchen solche süsse Wort enthalten/

³⁷ H.-J. Schulze, *Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55–81, bes. S. 67f., außerdem zur Biographie Herthums S. 61.

³⁸ Als Johann Sebastian Bach im Jahre 1703 als Organist an die Neue Kirche (vormals Bonifaziuskirche, heute Bachkirche) verpflichtet wurde, befand sich Herthum noch in Arnstädter Diensten; vgl. M. Schiffner, *Johann Sebastian Bach in Arnstadt*, BzBf 4, 1985, S. 5–22.

³⁹ Olearius (Fußnote 26), S. 45.

⁴⁰ Olearius (Fußnote 26), S. 41. Den Hinweis auf die Orgel in San Pietro zu Perugia verdankte Olearius, wie er selbst anmerkt, dem *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 88.

⁴¹ Dok I, Nr. 16, Kommentar S. 21.

dergleichen kaum jemals von Himmel gehöret/ oder/ aus des H. Geistes Werckstadt/ betrübten und geängsteten Hertzen fürgetragen werden mögen: [...] welche man billig erlesen hat/ zum Text der Leich=Predigt/ unsers im HERRn selig verstorbnen Mit=Bruders/ als eines in der Hertzdringenden Organisten=Kunst berühmten *Musici Practici*, welcher nun ein halb hundert Jahr im Hause des HERRn/ seinem GOTT zu Ehren gespielt/ und/ wie Er in allen seinen *Choralen, Moteten Concerten, Fugen, Præludiis*, und dergleichen/ dero Final erst bey dero endigung gewiß gefunden/ zu selbigen aber vorhero alles abgesehen und gerichtet hat: Also ist Er auch in seinem Christlichen Leben ein *Præcentor* gewesen/ in wahrer Glaubens=bekänntniß/ dessen/ was Er nun in seligster Schau=Erkänntniß für Gottes Thron ewiglich genueßt.“⁴²

Olearius titulierte den Verstorbenen ausdrücklich als „*Musicus practicus*“, als einen allein dem musikalischen Tun – der *Ars cantus* und *Ars compositionis* – verpflichteten Musiker, und deutet damit implizit an, daß Bach kein auch der *Musica theoria* zugetaner Künstler war. Heinrich Bach stand nicht in der die evangelische Kirchenmusikgeschichte auszeichnenden langen Tradition von Kantorat und Schule, sondern entstammte, was seine Vita ja bezeugt, der mehr zünftig organisierten Welt der Organisten und Stadtpfeifer. Für den Musikhistoriker substantiell ist des Predigers Nennung der ausgezeichneten Orgel-Spielkunst Bachs und der kompositorischen Genres, mit denen er hervorgetreten ist. Zurückhaltung wird man hinsichtlich der etwas gezwungenen Charakterisierung („dero Final erst bey dero endigung gewiß gefunden...“) der geistlichen Werke des Komponisten üben müssen. Spitta glaubte sie so verstehen zu dürfen,

„daß der Künstler in planvoller Anlage seine Werke gegen das Ende hin wirksam zu steigern vermocht habe. Doch darf man auch wohl einen Hinweis auf reichere Gliederung der Kunstmittel und lebendigen Wortausdruck darin finden, Elemente, die, besonders durch Heinrich Schütz aus Italien nach Deutschland verpflanzt, der protestantisch-kirchlichen Musik des ganzen 17. Jahrhunderts ihr überwiegendes Gepräge aufdrückten.“⁴³

Offensichtlich steht jedoch der Hinweis auf die letzte, lang vorbereitete Erfüllung („Final“) der Kompositionen im Schlußtakt allein in rhetorischem Zusammenhang mit der theologischen Aussage, daß am Ende eines den Glauben bekennenden Lebens der Übergang zur himmlischen Erkenntnis des Geglauten stehe; kompositionstechnische und ästhetische Überlegungen spielten dabei wohl kaum eine Rolle. Eine ähnliche Verbindung von Rhetorik, Theologie und Musik zeigt die zweite auf Bachs Musikertum bezogene Predigtstelle.

„Nun spielt Er nicht nur: *Repleatur os meum laude tua*, welches Ihm hier so mancher *Music*-liebhaber zum Leibstücke erwehlet/ sondern das vollstimmige *Completorium* mit *Cherubim* und *Seraphim*, weil er nun/ erfüllt mit Freud und Trost/ für Gottes Angesicht/ der Seelen nach/ ewig jubiliret/ und [...] dermaleinst mit Seel und Leib solches ewig selig *continuiren* wird. Eja wären wir auch schon da/ Eja wären wir da!“⁴⁴

⁴² Olearius (Fußnote 26), S. 40f.

⁴³ Spitta I, S. 36.

⁴⁴ Olearius (Fußnote 26), S. 41f.

Hier verbindet sich die Erinnerung an eine Komposition Bachs über den achten Vers des 71. Psalms mit der Evokation der himmlischen Heerscharen und der aus weihnachtlicher Erwartung und österlicher Verheißung heraus getanen Bitte um künftige Teilhabe am ewigen Lobpreis Gottes. Für den zeitgenössischen Predigthörer erschloß sich gerade der letzterwähnte Gedanke unmittelbar aus der Anspielung auf die Schlußstrophe des Weihnachtsliedes „In dulci jubilo“ mit dem Zitat von dessen Kehrsvers.

Dem Hinweis Olearius' auf ein reichhaltiges kompositorisches Œuvre Heinrich Bachs einschließlich der konkreten Angabe einer seinerzeit hochgeschätzten Psalmkomposition entspricht, wie bereits eingangs erwähnt, der heutige Überlieferungsbefund in keiner Weise. Neben dem zweifelsfrei für Bach gesicherten Vokalkonzert „Ich danke dir, Gott“ (1681) hatte die ältere Forschung⁴⁵ noch das Lamento „Ach daß ich Wassers g'nug hätte“⁴⁶ und die Aria „Nun ist alles überwunden“⁴⁷ als von ihm stammend angesehen, eine Ansicht, die sich, soweit ersichtlich, bislang nicht eindeutig hat bestätigen lassen. Verloren ist die großbesetzte Kantate „Als der Tag der Pfingsten erfüllet war“⁴⁸. Keinerlei Bezeugungen gab es bislang für die kompositorische Tätigkeit Heinrich Bachs außerhalb der Kirche, also vor allem im Raum der höfischen sowie der bürgerlichen Rats- und Stadtmusik. Hierhin gehören nun aber die zwei bislang unbeachteten Werke, die im Partiturbuch Ludwigs unter seinem Namen auf uns gekommen sind.

Die beiden Sonaten stehen dort unter den Nummern 92 und 93 auf den Seiten 186–188 und 188–189; ‚eingerahmt‘ werden sie von zwei anonym überlieferten Kompositionen. Die jeweiligen Titelzeilen lauten (vgl. die Abbildung der S. 188 mit dem Ende der ersten und dem Beginn der zweiten Sonata):

„92 Sonata à 5 2. Viol. 2 Brazz. è Violon Heinr: Bach.“
 „93 Sonata A. 5 2. Violin 2 Brazz. è Violon. Heinr: Bach.“⁴⁹

⁴⁵ M. Schneider, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil)*, BJ 1907, S. 103–177, hier S. 105–109.

⁴⁶ Ausgabe mit Zuschreibung an Johann Christoph Bach, besorgt von M. Schneider, Leipzig o. J., Nachdruck Wiesbaden 1971; in einer Tabulatur-Handschrift der Universitätsbibliothek Uppsala (Sig. 3 : 1) mit zugehörigem Aufführungsmaterial ist das Werk Heinrich Bach zugeschrieben, danach Ausgabe durch T. Fedtke, Neuhausen-Stuttgart 1976. K. Hofmann, *Geistliche Musik der Bach-Familie. Einführung*, Neuhausen-Stuttgart o. J. [1977] (Beiheft zur Schallplatten-Edition LAD 91.511), S. 14, hält die Autorschaft Heinrich Bachs für wahrscheinlich.

⁴⁷ *Alt-Bachisches Archiv I* (Fußnote 5), S. 90.

⁴⁸ Erwähnt im „Verzeichnis derer von dem seeligen Cantore Friderico Emanuel Praetorio nachgelassenen geschriebenen Musicalien.“, Lüneburg 1695: „55. Alß der Tag der Pfingsten erfüllet war. In Festo Pentecost. à 10. 5 strom. CCATB. (A).“; zit. nach M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Joh. Seb. Bach's Zeit*, SIMG 9 (1907/08), S. 593–621, hier S. 599. Das Werk steht auch in der Werkliste von Schneider (Fußnote 45), S. 106.

⁴⁹ Im Register des Partiturbuchs werden die Stücke wie folgt verzeichnet (S. 274): „92 Sonata 5. 2. Violini. 2. Viol. di Brach: è Violon. Heinr: Bach. 186.“; „93 Sonata 5. 2. Violin. 2. Viol. di Brach: è Violon. Heinr: Bach: 188.“

188

Handwritten musical score for the end of the first sonata and the beginning of the second sonata by Heinrich Bach. The page contains 18 staves of music, with the first 12 staves representing the end of the first sonata and the last 6 staves representing the beginning of the second sonata. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "Allegro" and "rit.".

Ende der 1. und Beginn der 2. Sonate von Heinrich Bach
(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, vgl. S. 106)

Das erste Stück umfaßt 46 Takte und ist auf sechs Akkoladen zu je sechs Systemen notiert, das zweite, 34 Takte lang,⁵⁰ beansprucht vier solcher Akkoladen. Die Niederschrift ist mit der im ganzen Manuskript anzutreffenden professionellen Gewandtheit erfolgt; einige Schreibversehen sind deutlich korrigiert, eigentliche Fehler nur in drei Fällen stehengeblieben.⁵¹ Die im Titel nicht aufgeführte eigenständige Generalbaßstimme ist spärlich beziffert, wobei die Zusätze lediglich Vorhalte (7–6, 6–5, 4–3), Grundstellung von Akkorden in Dur und Sextakkorde bezeichnen. Phrasierungszeichen jeder Art fehlen völlig, während metrum- und tempobezogene sowie dynamische Vorschriften sorgfältig in die Partitur eingetragen worden sind.

Die geforderte Besetzung ist im Repertoire der elf fünfstimmigen Stücke der Sammlung in dieser Form nur bei Heinrich Bach zu finden.⁵² Neben den beiden Violinen kommen zwei Violen da braccio zum Einsatz, also Instrumente ebenfalls aus der Violinfamilie; Schlüsselung und Lage der betreffenden Stimmen weisen auf eine Alt- und eine Tenor-Viola.⁵³ Schwieriger ist das Baßinstrument zu bestimmen. Der Terminus Violone (Violono)⁵⁴ kann zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien und bei den Rezipienten italienischer Gepflogenheiten eine Baß-Gambe meinen; Michael Praetorius beispielsweise bildet diese im zweiten Band seines *Syntagma musicum* unter der Bezeichnung „Violone, Groß Viold de Gamba-Bass“⁵⁵ ab. Gleichzeitig findet sich aber die Verwendung des Begriffs im Sinne einer Baß-Viola da braccio, eines Instruments, das auch Praetorius bei der Beschreibung der Violinfamilie nennt. Solch ein Violoncello – darum

⁵⁰ Da die Taktzählung allein der Orientierung dienen soll, sind unregelmäßige Taktfüllungen nicht reguliert und nur bei der zweiten Sonata zwei Großtakte (18f.), deren Bildung offenbar keinen musikalischen, sondern einen schreibtechnischen Grund hat, geteilt worden (18/19, 20/21), vgl. Notenbeispiel 3.

⁵¹ Eine Auflistung dieser Versehen und Fehler erübrigt sich im Zusammenhang vorliegender Studie; eine Ausgabe der Werke befindet sich in Vorbereitung und wird die entsprechenden Angaben enthalten.

⁵² Nr. 89 Canzone (Aut. inc.): 5 stromenti; Nr. 90 Sonata (Bertali) 4 Vl., Vla. da braccio; Nr. 91 Sonata (Aut. inc.): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Fag. oder Violone; Nr. 94 Sonata (Aut. inc.): 3 Vl., 1 Vla. da braccio, Violone; Nr. 95 Sonata (Valentini): 5 stromenti, Violone; Nr. 96 Sonata (Aut. inc.): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Fag.; Nr. 97 Sonata (Aut. inc.): 5 stromenti, Violone; Nr. 98 Sonata (Bertali): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Vla. da gamba; Nr. 99 Sonata (Valentini): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Fag.

⁵³ D. D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, S. 16–18, passim.

⁵⁴ A. Planjavsky, *Violone und Violoncello im 17. Jahrhundert*, in: *Musicologica Austriaca* 4 (1984), S. 43–84; M. H. Schmid, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Studia Organologica*. Festschrift für John Henry van der Meer, Tutzing 1987, S. 407–436; ders. *Baugrößen, Besaitung und Instrumentennamen bei Streichinstrumenten des 17. Jahrhunderts*, in: Bericht über das 9. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus: Saiten und ihre Herstellung in Vergangenheit und Gegenwart, Michaelstein, 11./12. November 1988, hrsg. von E. Thom, Blankenburg 1991 (Beiheft 11 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts), S. 107–111.

⁵⁵ Praetorius (Fußnote 40), Beschreibung S. 44, Abb. Anhang, Tafel VI.

handelt es sich bei der „Bas-Geig de bracio“⁵⁶ – könnte der hier geforderte Violone sein. Diese Vermutung ließe sich, wenn auch nur schwach, durch das Argument stützen, daß die Zusammenstellung von Diskant-, Alt-, Tenor und Baßinstrumenten einer Familie klanglich homogener ausfällt als die Verbindung von Violinen in hoher und mittlerer Lage mit einer tiefen Gambe. Strukturell weisen die Violone-Parte keine Merkmale auf, welche die Zuweisung an ein bestimmtes Instrument begründen würden. Zur Ausführung der Generalbaßstimme schließlich sind, wie damals üblich, in der Quelle keine Anweisungen gegeben.

Während Heinrich Bachs Sonaten hinsichtlich ihrer Besetzung für die Mitte des 17. Jahrhunderts nichts Auffälliges zeigen, scheint ihre stilistische Haltung, vor allem im Blick auf die im Partiturbuch sonst enthaltene ‚aktuelle‘ italienische Violinmusik, eher rückwärtsgerichtet zu sein. Diese Aussage gilt freilich nur bei der Annahme, daß die Stücke tatsächlich um 1660 komponiert worden sind; setzt man ihre Entstehung ein Vierteljahrhundert früher an und stellt sie mit aller Vorsicht in den Umkreis der Ratsmusik oder der Stadtpfeifer, in dem Bach ja tätig gewesen war, relativiert sich der Befund. Außerdem stehen derartige stilistische Zuweisungen stets unter dem Vorbehalt, daß unsere Kenntnis der Instrumentalmusik dieser Zeit auf manchen Feldern noch recht undifferenziert ist.⁵⁷ Daher wird es sich empfehlen, allein die Sonaten Bachs etwas eingehender zu betrachten und Vergleiche mit der zeitgenössischen Produktion eher zurückzuhalten.

Beide Kompositionen sind einsätzig, doch mit unterschiedlich reicher Binnengliederung gestaltet. Der Formbau der ersten Sonata in C setzt sich aus drei metrisch verschiedenen Abschnitten zusammen, deren erster (T. 1–25) im 3/2-Takt, der zweite (T. 26–32) im C- und der dritte (T. 33–46) wiederum im 3/2-Takt steht. In sich sind diese Abschnitte zum Teil nochmals untergliedert. So verwirklichen die ersten zehn Takte die strukturelle Idee, ein kurz gefaßtes *sogetto* aus der Baßlage durch den ganzen Klangraum des Ensembles bis zum Diskant zu tragen.

⁵⁶ Ebd., S. 48, Tafel XXI. Vgl. S. Bonta, *From Violone to Violoncello. A question of strings*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 3, 1977, S. 64–99; ders., *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-century Italy*, ebd., 4, 1978, S. 5–42.

⁵⁷ W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1600–1750*, in: G. Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, 2., verb., erg. und verm. Auflage Berlin 1930, Bd. 2, S. 540–573; A. Schloßberg, *Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Heidelberg 1932; E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa. Mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchestermusikwerke des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1934 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 11); W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959; W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden/Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 4), S. 238–302; G. Abraham (Hrsg.), *Concert Music 1630–1750*, Oxford/New York 1986 (The New Oxford History of Music, 6), S. 186–504, bes. 186–232 (W. Kolneder, *Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700*).

①

Sonata I, T. 1-10

The image displays three systems of musical notation for the first ten measures of the first movement of the first sonata. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature change to G major. The second system begins with a measure marked '5' and continues with two staves. The third system shows the final measures of the piece, ending with repeat signs. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with slurs and accents.

Dabei wendet Bach zwei Verfahren an, die für beide Sonaten typisch sind. Zum einen werden die melodischen Phrasen asymmetrisch gebaut und wird zudem durch Kürzung oder durch eingeschobene Halteklänge ihre Position im Takt variiert; so ergibt sich eine Taktfolge von $(1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}) + (1 + 1 + 1\frac{1}{2}) + (1 + 1 + 1\frac{1}{2}) + (1 + 1 + 1\frac{1}{2})$. Zum andern korrespondiert mit dieser Phrasenbildung eine streng auf Quint- (Quart-)relationen beschränkte Technik der harmonischen Sequenz; so lauten die Ausgangs- und Zielklänge der Phrasen analog zur Taktfolge $(C - D + G - A) + (D - G + E - A + D) + (G - C + A - D + G) + (C - F + D - G + C)$. Diese harmonischen Rückungen, dieses baukastenartige Nebeneinanderstellen kleinteiliger Abschnitte hat zur Folge, daß zumindest in den vorliegenden Stücken keinerlei modulatorische Vorgänge zu beobachten sind. Wichtigster Baustein für einen Formabschnitt ist ein Zentralakkord in Grundstellung (Sextakkorde kommen überhaupt nur ganz selten vor, Quartsextakkorde überhaupt nicht), an den in beinahe beliebiger Richtung Akkorde in Quint- oder Terzrelation gehängt werden, ehe zu ihm oder zu einem Akkord auf seiner dritten oder fünften Stufe zurückgekehrt wird. Septimakkorde werden an keiner Stelle eingesetzt, der höchst sparsame Dissonanzgebrauch beschränkt sich, abgesehen von Durchgangs- und Wechselnoten, auf eine geringe Zahl von Vorhalt-, klauseln“ (vgl. auch Notenbeispiel 2).

Wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich, gestaltet Bach den Ensemblesatz grundsätzlich homophon, ja man könnte mit nur geringer Übertreibung von einem instrumentalen Kantionalsatz sprechen. In der Hierarchie der Stimmen

ergänzen sich das meist in Terzen parallel geführte Violinpaar und der Basso im Violonen- und Continuoart zu einem Triosatz, dessen klangliche Distanz die paarig geführten Mittelstimmen ausfüllen. Diese Stimmenanordnung wird ein einziges Mal in der zweiten Hälfte des Eingangsabschnitts der Sonate in C durchbrochen. Bei der Wiederholung der Phrase T. 15–18 in den Takten 18–21 sind die Satzfunktionen vertauscht, das heißt, die Diskantpartie steht im Baß, während Baß- und Mittelstimmensatz nach oben gekehrt sind. Zur Funktion der Tenorviola als „Melodieträger“ in Baßlage kontrastiert der Continuoart als Träger der Baßfunktion: er läuft an dieser Stelle nicht, wie meist sonst, parallel zur tiefsten Stimme des Streicherensembles, sondern beschränkt sich auf die Angabe des bloßen Klanggrundes.

②

Sonata I, T. 15–21

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 15 to 18, marked 'Allegro'. It features a complex texture with multiple voices. The second system covers measures 19 to 21, marked 'Adagio'. It features a simpler texture with a prominent bass line. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef.

Als weiteres charakteristisches Merkmal der Bachschen Sonaten fällt die dynamische und tempomäßige Kontrastierung innerhalb weniger Takte auf. Auch hier kann man wiederum von einer strukturellen Idee sprechen, die in der ersten Sonate den dritten Teil (T. 33–46) und in der zweiten (dazu gleich mehr) den zweiten Teil völlig beherrscht. Bach erweitert die bereits vorgeführten Techniken der Phrasenbildung und der harmonischen Sequenz um das der „dynamischen Interpunktion“. Mit dieser Formel soll das Verfahren gekennzeichnet werden, entweder einer meist geradtaktigen Phrase einen dynamisch kontrastierenden Takt anzuhängen (durchweg piano-Anhang gegen forte-Vordersatz) und damit zugleich eine die Phrase gegen das Folgende absetzende Wirkung zu erzielen, etwa wie ein Komma, oder mit vergleichbarem Ziel, aber auf dem engen Raum des Einzeltakts bloß ein Partikel kontrastierend einzuschieben. Als Beispiel für dieses Vorgehen sei die zweite Sonate in F herangezogen. Deren Form ist ebenfalls dreiteilig: I. Presto $3/2$ T. 1–5 / 6–9; II. Adagio – Presto – Adagio – Presto – Adagio C T. 10–22; III. Allegro $3/2$ T. 23–29 / 30–34. Der ganze zweite Abschnitt findet sich im folgenden Beispiel wiedergegeben.

③

Sonata II, T. 10–22

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 10 with the tempo marking 'Adagio'. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The tempo changes to 'Presto' at measure 11. The second system starts at measure 15 with the tempo marking 'Adagio'. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamic markings include *f* and *p*. The tempo changes to 'Presto' at measure 18. The third system starts at measure 20 with the tempo marking 'Adagio'. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamic markings include *p* and *f*. The tempo changes to 'Presto' at measure 22.

Die ganztaktigen Adagio-Phrasen (T. 10, 17, 22) haben Rahmenfunktion (im Sinne der Interpunktion „An- und Ausführungsstriche“) oder markieren eine Binnengliederung (der längere Vordersatz wird durch ein „Semikolon“ vom Nachsatz getrennt). Das melodische Motiv füllt genau einen Takt im geraden Metrum. Es wird nun metrisch ungerade gemacht, indem die zweite Takthälfte, dynamisch kontrastierend und im Diskant mit einer Kolorierung versehen, angefügt wird. Die Länge der motivischen Phrase erweitert sich somit auf je eineinhalb Takte, zwei solcher Phrasen fügen sich zur nächsthöheren Einheit zusammen und die Satzphrase von T. 11–16 summiert sich auf 3 + 3 Takte. Im „Nachsatz“ der Takte 18–22 bleibt die zweite Hälfte der zweiten Satzphrase ausgespart, es fehlen gleichsam eineinhalb Takte. An ihre Stelle tritt der Adagio-Rahmentakt und ein verlängerter Schlußklang.

Heinrich Bachs Sonaten, zwei zufällig erhalten gebliebene Kompositionen ohne genau faßbaren chronologischen und entstehungsgeschichtlichen Ort, weisen kompositionstechnische Merkmale auf, die zu beschreiben wir unternommen haben. Was sich aus diesen Beobachtungen ergibt, weist nicht über die beiden Werke hinaus: Ob sie typisch für Bachs Instrumentalstil waren, ob sie den Durchschnitt seines Sonatenschaffens repräsentieren, ob sie aufgrund ihrer Eigenarten unbestreitbar zum Musiziergut von Stadt- und Ratsmusik-Ensem-

bles in Schweinfurt, Erfurt, Arnstadt oder Gotha gehört haben könnten – solche Fragen bleiben bis auf weiteres unbeantwortbar. Percy M. Youngs Einschätzung, „Heinrich [sei] ein typisch thüringischer Kleinstadt-Komponist [gewesen], der stets ein Auge auf die vorwärtsschreitenden Meister seiner Zeit“⁵⁸ gerichtet habe, läßt sich nach Kenntnis der beiden Sonaten nicht erhärten. Sie ist ohnehin problematisch, da die musikalisch begründete Typologie eines thüringischen Kleinstadt-Komponisten, sollte es sie geben, noch nicht geschrieben worden ist. Carl Philipp Emanuel Bach vermochte von seinem Vorfahren noch als von einem „guten Componisten“ zu sprechen; für uns besteht keine hinreichende Möglichkeit mehr, dieses Urteil zu bestätigen. Aber der hier vorgestellte Fund gibt uns immerhin die Gewißheit, daß es einen Komponisten Heinrich Bach auch auf dem Feld der instrumentalen Ensemblesmusik gegeben hat.

⁵⁸ Young (Fußnote 4), S. 45.

Nachtrag zu Fußnote 33: Zahlungen an Heinrich Bach sind in den Kirchenpflegerechnungen von St. Johannis in Schweinfurt vom letzten Quartal 1634 bis zum 30. März 1636 zu verfolgen; danach übersiedelte Heinrich Bach nach Erfurt. Johann Bach erscheint im Schweinfurter Ratsprotokoll am 27. September 1633 als Geselle von Heinrich Willing; nach vergeblicher Bewerbung um die Organistenstelle an St. Johannis (9. Mai 1634) bittet er am 20. April 1635 um seine Entlassung und geht nach Thüringen zurück. Am 16. April 1636 wird er Organist an der Erfurter Predigerkirche. Die Angaben der Leichenpredigt über die Ausbildungsjahre Heinrich Bachs sind entsprechend zu korrigieren. Vgl. F. Krautwurst, *Johann Bach (1604–1673) und sein Bruder Heinrich (1615–1692) als Musiker in Schweinfurt (1633–1636)*, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 36, 1976, S. 65–79.

Nachtrag zu Fußnote 43: In Wahrheit paraphrasiert Olearius lediglich das schon von Luther sprichwörtlich verallgemeinerte „In fine videbitur cuius toni“ (vgl. Dok I, Nr. 222).

– Anm. der Redaktion.

Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte

Von Ulrich Leisinger (Leipzig)

1. Historische Einordnung

Das alte Vorurteil, die protestantische Kirchenmusik sei nach dem Tode Johann Sebastian Bachs geradezu mit einem Schlag zur Bedeutungslosigkeit gekommen, hat sich als erstaunlich zählebig erwiesen.¹ Georg von Dadelsen und Alfred Dürr haben ihm zwar mit der schon Ende der fünfziger Jahre vorgelegten neuen Chronologie der Bachschen Vokalwerke die Grundlage entzogen: Bachs Choralkantaten-Jahrgang ist im wesentlichen in den Jahren 1724 und 1725 entstanden und kann daher nicht, wie Philipp Spitta geglaubt hatte, als kirchenmusikalisches Vermächtnis des Thomaskantors und letzter, einsamer Höhepunkt der protestantischen Kirchenkantate gelten. Für eine differenzierte Bewertung der Kirchenmusik nach Johann Sebastian Bach, wie sie Georg Feder schon 1965 forderte, fehlten jedoch lange Zeit aktuelle lokalhistorische wie personenbezogene Darstellungen.

Die von Feder provokant formulierte These, daß „die wenigen Kantaten (aus den 1770er und 1780er Jahren) des Bückeburger Konzertmeisters J. Christoph Friedrich Bach [nur] deshalb bemerkenswert [sind], weil einige von ihnen auf Texte Herders komponiert sind“², konnte auch Beverly Jung Sing in ihrer Karlsruher Dissertation zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs nicht entkräften.³ Die Hauptursache hierfür ist ein ausgesprochenes Desinteresse an quellenkundlicher Arbeit, so daß in Jung Sings Darstellung weder die Entstehungs- noch die Rezeptionsgeschichte dieser Werke deutlicher wird. In Fragen der Echtheit und Datierung folgt die Autorin Hannsdieter Wohlfarth, der die Vokalwerke aus seiner Monographie über Johann Christoph Friedrich Bach jedoch weitgehend ausgeklammert hatte.⁴ Wohlfarth wiederum hatte sich einerseits auf die Arbeiten Karl Geiringers berufen, der nach der 1938 erzwungenen Emigration zu vielen Originalquellen keinen Zugang mehr hatte, andererseits auf die Grundlagenforschungen Georg Schünemanns.⁵ Dieser hatte zwar in seinen zwischen 1914 und 1917 veröffentlichten Beiträgen den überwiegenden Teil der

¹ G. Feder, *Verfall und Restauration*, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1965, S. 215–269.

² Ebd., S. 237. Vgl. G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., Wien 1930, S. 717.

³ B. Jung Sing, *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs*, Baden-Baden 1992.

⁴ H. Wohlfarth, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Bern 1971.

⁵ K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958; G. Schünemann, *Johann Christoph Friedrich Bach*, BJ 1914, hier S. 66–165.

in Deutschland erhaltenen Manuskripte berücksichtigt, aber kriegsbedingt keinen Zugang zu Quellen im Ausland gefunden. Letztlich sind die Forschungen zu Johann Christoph Friedrich Bachs Vokalmusik damit nur unwesentlich über den von Schönemann referierten Stand hinausgelangt.

Schönemann hatte bei seinen Arbeiten der autographen Überlieferung absoluten Vorrang eingeräumt.⁶ Diese Methode scheitert aber dort, wo es sich zwar um Johann Christoph Friedrich Bachs Handschrift, nicht aber um eigene Werke handelt. So hielt Schönemann drei Chorlieder auf Texte von Gellert (Wf XXI/1–3) und ein C-Dur-Sextett (Wf V) bedenkenlos für echt, obwohl es sich im ersten Falle um eine Bearbeitung nach Carl Philipp Emanuel Bach, im zweiten um die Kopie eines Werkes von Johann Christian Bach handelt, das Johann Christoph Friedrich Bach sogar ausdrücklich als Werk seines Bruders bezeichnet hatte.⁷

Auch sonst sind Schönemann kleinere Versehen und Fehleinschätzungen unterlaufen, die sich durch kritiklose Übernahme teilweise bis heute erhalten haben. Hierzu zählt etwa die Verwechslung von Johann Christoph Friedrich Bachs Handschrift mit der des Anonymus 304, der in Hamburg für Carl Philipp Emanuel Bach, zuvor schon für Georg Philipp Telemann als Kopist tätig war.⁸ Entgegen Schönemanns Ansicht sind somit weder die Kantate „Pygmalion“ (Wf XVIII/5) noch die beiden Fassungen der Michaelismusik (Wf XIV/5–6) im Autograph überliefert. Und obwohl Paul Kast die Fehlzueweisung bereits 1958 korrigiert hat, findet sich die Behauptung „autographe Stimmen“ noch in der neuesten Literatur. Ähnlich irreführend ist Wohlfarths Hinweis auf eine seinerzeit von Schönemann in der Bibliothek der Grafen zu Stolberg ermittelte Abschrift der „Kindheit Jesu“ (Wf XIV/2). Diese wird bei Wohlfarth noch mit ihrer alten Signatur *Ue 774^m* angeführt, obwohl die Library of Congress in Washington sie schon 1932 über das Antiquariat Martin Breslauer bei der Versteigerung der Musikaliensammlung der Schloßbibliothek Wernigerode erwerben konnte.⁹

⁶ Diese Vorsicht bewährt sich beispielsweise bei einem von unbekannter Hand kopierten und J. C. F. Bach zugeschriebenen G-Dur-Cembalokonzert (*St 276*) aus dem Sortiment des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal, das in Wirklichkeit von Georg Benda stammt. Freundliche Mitteilung von Elias N. Kulukundis, Greenwich (Conn.), dem die Identifizierung anhand des Breitkopf-Katalogs von 1763 gelang.

⁷ Der Titel zu *St 277* (Kraków BJ) lautet: „Sestetto | per il | Piano Forte | 2 Corni | Oboe | Violino | et | Violoncello | di GCBach.“. Johann Christoph Friedrich Bach, der seine Vornamen stets mit „JCF“ oder „GCF“ abkürzte, hat zunächst mechanisch „GCF“ notiert, dann aber den Buchstaben *F* mit dem Nachnamen *Bach* überschrieben; ein Schreibversehen ist auszuschließen.

⁸ Zur Identität des Telemannschen Hauptkopisten A mit dem Anon. 304 siehe H. Miesner, *Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Heide 1929, S. 19.

⁹ Heutige Signatur: *M2020.B15K5*. Zum ehemaligen Bestand Stolberg gehört auch eine Stimmenabschrift der „Israeliten in der Wüste“ von Carl Philipp Emanuel Bach (alte Signatur: *Ue 803*, später *Ue 474^h*), heute in Washington unter der Signatur *M2000.B12.I75*. Die beiden ersten Hefte der „Musikalischen Nebenstunden“ gelangten an die Preußische Staatsbibliothek, heute SBB, *Mus. O. 9480^a* (das von Schönemann beschriebene Exemplar der BB mit der Signatur *Mus. O. 9480* ist Kriegsverlust). Die Lieder *Wq 195* von C. P. E. Bach in der Ausgabe von 1764 konnte Anthony van Hoboken erwerben (heute Österreichische Nationalbibliothek Wien, *S. H. 48*).

Einer ästhetischen Bewertung von J. C. F. Bachs Vokalwerken muß, wie diese Beispiele belegen, eine nüchterne Bestandsaufnahme mit dem Ziel, Echtheit und Chronologie des kirchenmusikalischen Schaffens des zweitjüngsten Bach-Sohnes zu bestimmen, vorangehen. Im folgenden sollen Grundzüge der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte dieser Kompositionen skizziert werden, um damit zuallererst die Grundlage für eine intensivere Beschäftigung mit den Werken zu schaffen.

2. Bückeburger Gelegenheitskompositionen – Werkbestand und Überlieferung

Von seinem 18. Lebensjahr bis zu seinem Tode stand Johann Christoph Friedrich Bach im Dienst der Grafen zu Schaumburg-Lippe in Bückeburg; ein kirchenmusikalisches Amt hat er dort nicht ausgeübt. Man darf daher zunächst davon ausgehen, daß die meisten seiner geistlichen Vokalwerke an Anlässe im fürstlichen Hause gebunden waren. In den ersten Jahren von Bachs Bückeburger Zeit hat von seiten des Grafen Wilhelm, der von 1748 bis 1777 regierte, keine rege Nachfrage nach geistlichen Kompositionen bestanden. Graf Wilhelms großes Vorbild war Friedrich II. von Preußen, der sich zu seiner a-religiösen, wenn nicht anti-religiösen Einstellung offen bekannte. Wie Friedrich orientierte sich Graf Wilhelm am italienischen Geschmack. Obwohl die Bückeburger Musikaliensammlung nahezu vollständig verschollen ist,¹⁰ geben Bestandsübersichten und Inventare einen Einblick in das einstmals Vorhandene. Die wenigen erhaltenen Bückeburger Musikalienrechnungen lassen ein starkes Übergewicht an weltlicher italienischer Vokalmusik erkennen. Beim Tode des Grafen Wilhelm wurden die Musikalien, anders als die einzeln beschriebenen Bücher, nur summarisch verzeichnet; vergleicht man dabei die Zahl der Opern mit der Zahl der Kirchenstücke, so wird immerhin deutlich, daß die Kirchenmusik niemals im Mittelpunkt der musikalischen Interessen des Grafen stand.

Tabelle 1*

Die Musicalien, die sich in den beiden blau angestrichenen Schränken auf dem alten Eßsaal Nro. 14 befinden

1.)	An Kirchen Music von verschiedenen Verfaßern 52 Stück
2.)	147 Sinfonien
3.)	23 Ouverturen
4.)	43 Concerte
5.)	397 Arien und Duette
6.)	36 Cantaten
7.)	51 Opern
8.)	47 Sonaten und Trio
9.)	10 Motetten

* Nach: Bückeburg StA, *F I A XXIV* (9), S. 147.

¹⁰ Geringfügige Reste, meist Quellen aus der Zeit um oder nach 1800, finden sich in Berlin SIM.

Die offizielle Musik am Hofe war anfangs fest in den Händen der beiden Italiener Antonio Colonna und Giovanni Battista Serini. Erst als diese 1756 Bückeberg verließen, erlangte Johann Christoph Friedrich Bach – insbesondere nach seiner Ernennung zum Concert-Meister am 18. Februar 1759 – eine ernstzunehmende Position im Bückeburger Musikleben. Der Siebenjährige Krieg, vor allem die lange Abwesenheit des Grafen Wilhelm, hat aber die musikalischen Aktivitäten am Bückeburger Hof weiter beeinträchtigt.

So könnte eine von Brigitte Poschmann ermittelte Kantate zur Feier des Friedens von Hubertusburg, mit dem der Siebenjährige Krieg beendet wurde, sehr wohl das erste kirchenmusikalische Werk des zweitjüngsten Bach-Sohnes gewesen sein. Zwei Exemplare des Textdrucks sind erhalten, die Musik ist verschollen.¹¹

Cantate | zur | Kirchen=Musik | bei | dem zu Bückeberg am 12 May als dem Ta= | ge der Himmelfahrt Christi 1763. gehaltenen Dankfeste | wegen | des nach sechsjährigem Kriege glücklich | wieder hergestellten Friedens. || entworfen | von | Johann Heinrich Cramer | Hochgr. Schaumb. Lipp. Hofprediger. || in Musik gesetzt und aufgeführt | von | Johann Christoph Friedrich Bach | Hochgräfl. Schaumb. Lipp. Concertmeister. | Stadthagen, | gedruckt mit Althans Schriften.

Die Anlage des Werkes folgt dem neueren Typus der Kirchenkantate, wie er sich etwa in dem von Georg Benda vertonten Gothaer Jahrgang Balthasar Münters von 1760/61 zeigt. Am Anfang und Ende des siebensätzigen Werkes steht ein Chorsatz allgemein-christlichen Inhalts. Zwei Da-Capo-Arien stehen im Mittelpunkt der Komposition. Diese vier Sätze werden durch Rezitative voneinander abgesetzt. Wenn die Musik der Qualität der Dichtung genau entsprochen hat,¹² so muß es sich um ein biederes, wenn nicht hausbackenes Werk gehandelt haben, dessen Verlust nicht sonderlich schmerzen kann.

Auch von einer Kantate zu Ehren des Grafen Wilhelm, der im November 1764 von seinen Feldzügen in Portugal zurückkehrte, ist nur der Textdruck überliefert.¹³

Schaumburgs Freude | bey der | glüklichen Wiederkunft | seines grossen | Wilhelms, | aus Portugall | in einer CANTATE vorgestellet. || Stadthagen, gedruckt vom Hochgräfflichen privilegirten Hofbuchdrucker | Johann Friedrich Althans 1764.

Im Gegensatz zu der in Wilhelms Abwesenheit aufgeführten Himmelfahrtskantate handelt es sich hier um ein geradezu weltliches Gelegenheitsstück. Religiöse Gefühle werden gänzlich ausgeklammert, der Name Gottes erscheint nur bei-

¹¹ B. Poschmann, *Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795). Eine Archivalienausstellung*, [Bückeberg 1982], als Manuskript gedruckt, Nr. 24. Die Textdrucke finden sich im Niedersächsischen Staatsarchiv in Bückeberg (im folgenden abgekürzt als Bückeberg StA), *Dep 11 A Nr. L3*.

¹² Dritte Arie: „Nun freue dich, Schaumburg! | Ja! jauchze. Dein Leiden ist glücklich vorbei. || Die Feinde, wo sind sie? | GOTT macht sie aus Feinden | zu lauter dir holden, dir günstigen Freunden, | Dein voriges Aechzen zu Freudengeschrei. | [D. C].“

¹³ Bückeberg StA, *Dep 11 A 11*.

läufig.¹⁴ Bezeichnenderweise werden auf dem Textdruck weder der Textdichter noch der Komponist genannt; allein der Name des Geehrten ist von Bedeutung. Der Textdichter des Gelegenheitswerkes muß dem Umfeld des Grafen Wilhelm zugerechnet werden, so daß eine Komposition durch den damals ranghöchsten Musiker am Bückeburger Hof wahrscheinlich ist.

Zur Hochzeit des Grafen Wilhelm mit Marie Eleonore Barbara von Lippe-Biesterfeld am 12. November 1765 läßt sich kein Bachsches Werk nachweisen. In der Beschreibung der Festlichkeiten wird nur festgehalten, daß am 7. November in der evangelisch-lutherischen Kirche zu Stadthagen und in der Bückeburger Schloßkirche zur Feier der Verlobung das „Te Deum unter Pauken= und Trompetenschalle abgesungen“ wurde. Am Abend des Hochzeitstages (12. November 1765) wurde im Bückeburger Schloß ein Konzert gegeben.¹⁵

Am 30. Juni 1771 schenkte Marie Eleonore einer Tochter das Leben. Aus diesem Anlaß fand Anfang Juli ein Festgottesdienst statt, bei dem auch eine Bachsche Kantate erklang.¹⁶

Cantate | auf die hohe Gebuhr | der | jungen Gräfin | Amilien Eleonoren Wilhelminen | in Musik gesetzt | von | J. C. F. Bach | Concertmeister zu Bükkeburg | 1771.

Ganz Schaumburg hatte mit der Geburt eines männlichen Erben gerechnet, so daß selbst Herder, erst seit wenigen Wochen Hofprediger in Bückeburg, seiner Braut Caroline Flachsland am 2. Juli 1771 sehr zurückhaltend über das freudige Ereignis berichtet:¹⁷

„Ehegestern ist die Gräfin niedergekommen, zum Leidwesen mit einer Gräfin. Unsre Gratulation ist also sehr schief angenommen, u. die Leute, alle, die sich auf Freudenbeizegen gefaßt gemacht, sehen auch schief.“

Ob mit dem unpassenden Präsent die genannte Kantate gemeint sein kann, bleibt unklar.¹⁸ Textdruck und Komposition waren offenbar schon vor der

¹⁴ Zweites Recitativ: „Ja, ja! | Nun ist er da | Der Lieblich Gottes, unser Vater: | Wie oft – wie oft hat unser Aug gethränt! | Wie oft, das Herz sich bang geseht! | Wie oft, sind Seufzer zu ihm hingeflogen.“

¹⁵ *Sammlung dessen, was die Hohe Vermählung des Durchlauchtigsten Herrn, Herrn Wilhelms, I., des H. R. Reichs Regirenden Grafen zu Schaumburg ... Mit der Erlauchten Gräfin und Frau, Frau Maria Eleonora, Gebornen Gräfin ... zur Lippe ... anbetrifft*, Stadthagen: Althans 1765. Exemplar: Bückeburg StA, Dienstbibliothek Sd 624 (3).

¹⁶ Einziges bekanntes Exemplar: Bückeburg StA, Sd 624 (7). Der Textdruck wird ohne Quellenangabe erwähnt in MGG (Bd. 2, Sp. 427 f., G. Schramm) und galt daher lange Zeit als verschollen. Das genaue Datum der Aufführung konnte nicht ermittelt werden. Bei gleicher Gelegenheit wurde aber offenbar ein Te Deum aufgeführt – eventuell Grauns berühmte Komposition –, wozu drei auswärtige Musiker angefordert werden mußten. Die Kosten hierfür wurden am 16. Juli 1771 durch Ludolf Münchhausen abgerechnet. Vgl. J. Domp, *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert*, Regensburg 1934, S. 99.

¹⁷ *Johann Gottfried Herder. Briefe*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar unter Leitung von Karl-Heinz Hahn. Bd. 2, Weimar 1977, S. 43.

¹⁸ Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Herder Textdichter der Kantate sein könnte. Wahrscheinlicher ist die Autorschaft des Hofpredigers Catel, der am 9. Juli 1771 ebenso

Niederkunft weitgehend fertiggestellt. Gerne wüßte man, wie sich Textdichter und Komponist aus der Affäre gezogen haben, als der auf einen Knaben zugeschnittene Text zur Geburtsfeier einer jungen Gräfin erklingen sollte.

In den Jahren von Herders Amtszeit als Konsistorialrat und Prediger an der Bückeburger Stadtkirche ändert sich das Bild entscheidend. An die Stelle von geistlichen Gelegenheitsstücken alten Schlages, wie sie mehr für die Zeit als für den Ort typisch sind, treten nun oratorische Werke, die trotz einer allgemeingültigen Aussage speziell auf die Verhältnisse am Bückeburger Hof zugeschnitten sind.¹⁹ Am leichtesten ist dies bei der „Auferweckung Lazarus“ zu erkennen, die als Troststück für Marie Eleonore beim Tode ihres Zwillingsbruders Ferdinand Johann Benjamin, der am 23. April 1772 starb, entstanden ist. Herders Dichtung lehnt sich im ersten Teil eng an die Geschichte von Lazarus und seiner Schwester Maria aus Johannes 11,1–44 an, wobei die Namensgleichheit und die Tragik des plötzlichen Todes des geliebten Bruders unmittelbare Assoziationen mit dem Schicksal der Gräfin Marie wecken mußten. Hier enden jedoch die Parallelen. Herder umgeht im zweiten, in Anlehnung an die Offenbarung gedichteten Teil des Werkes die Unmöglichkeit, den verstorbenen Benjamin wieder zum Leben zu erwecken, durch die Prophezeiung eines baldigen Todes als Eingang in ein besseres Leben:

„Nimm ... deinen Bruder du, Maria! Lebe mit ihm gen Himmel! Ein Herz und Sinn! Sollt hier nicht lange leben! bald in einem Kuß der Schwester-Bruder-Liebe zum schönern Himmel sterben!“

Anders als bei den vor Herders Ankunft in Bückeburg entstandenen Gelegenheitskantaten, die schwerlich mehr als eine festliche Musik darstellten und darstellen sollten, liegt bei Herders Oratorien das ideelle Gewicht eindeutig auf dem Text. Gewöhnlich überreichte Herder der Gräfin den Text als geistliche Poesie, die erst nachträglich – allem Anschein nach auf ihren besonderen Wunsch – von Bach in Musik gesetzt wurde. Gerade die Auferweckung Lazarus' wirkte in Bachs Vertonung so eindringlich auf die Gräfin, daß sie gegen dessen Willen den durch familiäre Beziehungen verbundenen Häusern Lippe-Detmold,²⁰ Anhalt-Köthen beziehungsweise Stolberg-Wernigerode Kopien der Komposition zukommen ließ. Im Begleitschreiben bei Übersendung der Texte

wie der Leibmedicus Hillefeld eine Gratifikation von 50 Thl. erhielt (Bückeburg StA, *F 1, K 90 K 140*, S. 140, Nr. 1230 und 1231). SHD Fürst Philipp Ernst zu Schaumburg-Lippe danke ich für die freundlich erteilte Genehmigung zur Benutzung der Fürstlichen Hofbibliothek und zur Auswertung der im Hofarchiv verwahrten Aktenstücke.

¹⁹ Herders „Fremdling auf Golgatha“, von Bach 1776 vertont, gehört hingegen in die Tradition der protestantischen Passionsoratorien; bezeichnenderweise fand die erste Aufführung des Werkes nicht bei Hofe, sondern in der Bückeburger Stadtkirche statt.

²⁰ Siehe das 1780 begonnene Musikalieninventar (Lippisches Landesarchiv Detmold, *L 92 P, Tit. 6 Nr. 10*, f. 9^r), auf das J. Domp (s. o., Fußnote 16, S. 47 ff., hier S. 50) erstmals aufmerksam gemacht hat. Dort sind „Die Kindheit Jesu“ in Partitur und Stimmen, die „Auferweckung Lazarus“ als Partitürkopie verzeichnet. Marie Eleonore trug am 19. Januar 1776 in ihren Kalender ein, daß sie der Fürstin in Detmold zum Geburtstag eine Kantate geschickt habe (Bückeburg StA, *F 1 A XXXV 18a.2*); ob damit eines dieser beiden Werke gemeint ist, muß offen bleiben.

an Luise, Fürstin von Anhalt-Köthen, geborene Gräfin zu Stolberg (1744 bis 1784), heißt es am 23. Juli 1773:²¹

„Anbey übersende 2 Cantaten wovon dero Frau Mutter gesprochen; mich haben sie ungemein entzückt, und sonderlich die Auferweckung in einem so pasenden Fall unendlich getröstet“.

Wenige Wochen später, am 26. August 1773, folgen die Partituren:²²

„Da ich so eben vor ein paar Tagen die bestellte Musik erhalten säume nicht sie sofort zu übersenden, ich weis nicht ob sie vor Ihnen oder nach Wernigerode und da Sie noch dorten glaube, übersende es dahin, mit Wunsch daß es gefalle – aber auch mit inständiger Bitte, daß Sie noch nicht weiter bekandt gemacht werde – weil unser Bach gesonnen ist diese beide Stücke und noch mehr und stärckere von Ihm nächstens in Druck zu geben, und mich daher bitten lassen daß es eben nicht weiter als an Sie bekandt gemacht werden möchte“.

Ein Schreiben der Gräfin vom 25. April 1774 an Johann Christoph Friedrich Bach, das in der Familie des Komponisten sorgfältig verwahrt wurde, bezieht sich allem Anschein nach auf eine Aufführung der Auferweckung Lazarus' am zweiten Todestag des Grafen Ferdinand Johann Benjamin.²³

Der Tod des Grafen Wilhelm, der ohne leibliche Erben am 10. September 1777 starb – Frau und Tochter waren ihm vorausgegangen –, bedeutete einen empfindlichen Einschnitt für das geistige Leben Bückeburgs. Mit dem Regierungsantritt des Grafen Philipp Ernst aus der Linie Schaumburg-Lippe-Allverdisen 1777 mußte das Hofleben neu organisiert werden. In den ersten Jahren der Regierung des Grafen Philipp Ernst standen offenbar dringlichere Probleme als die Hofmusik an. Als Leiter der Hofkapelle erhielt Bach erst einige Jahre später den Auftrag, ein Inventar der vorhandenen Musikalien in drei Exemplaren anzulegen, von denen jedoch keines erhalten ist.²⁴ Bach scheint spätestens bei dieser Gelegenheit seine eigenen Kompositionen zurückerbeten zu haben. Auffälligerweise besaß nämlich die Bückeburger Hofbibliothek schon um 1800 keines der älteren Vokalwerke des Komponisten, obwohl Musikalien aus der Zeit des Grafen Wilhelm sonst reichlich vorhanden waren. Schönemann und Domp konnten – in Übereinstimmung mit den Inventaren – noch Anfang dieses Jahrhunderts Werke von Serini, Colonna, Vinci, Leo und anderen benutzen. Im ältesten erhaltenen Bückeburger Inventar,

²¹ F I A XXXV 18.3 (Kopie um 1900).

²² Ebd.

²³ Das Schreiben wurde abgedruckt im Nekrolog, den C. G. Horstig für Schlichtegrolls *Nekrolog der Deutschen auf das Jahr 1795* schrieb, 6. Jg., 1. Bd., Gotha 1797, S. 268–284, hier S. 273. Zur Aufführungsgeschichte der „Auferweckung Lazarus“ siehe U. Leisinger, *Ev. Durchl. treu unterthänigster Knecht. J. C. F. Bachs Beziehungen zum Adel*, in: Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795) – Ein Komponist zwischen Barock und Klassik. Eine Ausstellung im Niedersächsischen Staatsarchiv in Bückeburg, Schloß, vom 8. Juni bis 11. August 1995. Katalog bearbeitet von Ulrich Leisinger (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung: Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Bückeburg. 4.), Bückeburg 1995, S. 17–26, hier S. 22.

²⁴ BJ 1914, S. 103f. Zum Verbleib der Akte *Diener Nr. 45*, Bd. 1, siehe J. Domp, Studien (s. Fußnote 16), S. 101, Fußnote 125, und S. 82, Fußnote 101.

in dem der Konzertmeister Pierre Ange Wagny den 1799 verfügbaren Musikalienbestand katalogisierte, ist aber nicht ein einziges von Bachs größeren Vokalwerken verzeichnet, wohingegen er dort mit Instrumentalkompositionen der 1780er und 1790er Jahre reichlich vertreten ist.²⁵ Andererseits standen J. C. F. Bach die autographen Partituren in den 1780er Jahren noch (oder wieder) zur Verfügung, wie seine Korrespondenz mit Breitkopf und autographische Nachträge in den erhaltenen Handschriften beweisen. Mit der Annahme, daß Bach die älteren Kompositionen bald nach 1777 an sich genommen hat, korrespondiert die Überlieferungssituation: Die Autographe der größeren Vokalwerke Johann Christoph Friedrich Bachs sind nahezu ausnahmslos über Georg Poelchau und Guido Richard Wagener überliefert, was im Falle Poelchaus auf Bückeburger Familienüberlieferung deutet, im Falle Wagensers an das Erbeil Wilhelm Friedrich Ernst Bachs in Berlin (1759–1845) denken läßt.²⁶

Zur Feier der Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm am 20. Dezember 1784 komponierte Johann Christoph Friedrich Bach eine großangelegte Kantate. Das Werk wurde nach Ausweis eines Einzeldrucks am 6. Februar 1785 aufgeführt²⁷, aber noch vor der Aufführung revidiert, denn der Wiederabdruck des Textes in der *Sammlung | sämtlicher Gedichte, | welche zur Freudenbezeugung | über die | Hohe Geburt des Erbgrafen | Georg Wilhelm von Schaumburg-Lippe etc. | gesungen und überreicht worden sind || auf Verlangen vieler Liebhaber veranstaltet | von Johann Friedrich Althans, | Hofbuchdrucker, || Bückeburg 1785.* ist um einen Choralatz „Anbetung, Preis und Ehre“ auf insgesamt zehn Sätze erweitert.²⁸ Daß diese Revision verhältnismäßig kurzfristig erfolgt sein muß, geht auch daraus hervor, daß die autographische Altstimme zum Schlußchoral, die als einziger Bestandteil des Werkes durch einen Zufall erhalten blieb, auf einem kleinen Blatt separat notiert ist; eine Abschrift des Textes dieses Satzes von unbekannter Hand findet sich weiterhin unter den hinterlassenen Papieren der Fürstin Juliane.²⁹

²⁵ Bückeburg StA, F 2, Nr. 728. Im Bückeburger Musikalienbestand fehlten merkwürdigerweise sogar die dem Grafen Wilhelm gewidmeten 6 Flötenquartette (Wf VI), die um 1768/70 bei Bock in Hamburg gedruckt wurden.

²⁶ Auch das – unvollständig überlieferte – Autograph der Sechs leichten Klaviersonaten (Wf XI/3), heute Harvard University, Houghton Library, fMS Mus 67, und das Autograph des Doppelkonzerts Es-Dur für Viola, Pianoforte und Orchester, heute Bibliothèque Nationale Paris, Ms. 15 (der zugehörige Stimmensatz Ms. 16; die abgesplitterte Cembalostimme findet sich in Berlin SBB, Mus. ms. anon. 1549) stammen vom Berliner Antiquariatsmarkt.

²⁷ Berlin SIM, z. Z. ohne Signatur, olim SBB Tb 55.

²⁸ Exemplar: Fürstlich Schaumburg-Lippische Hofbibliothek, Bückeburg, Cb 82. Diese Sammlung gibt auch den Text eines „Gesangs der Jünglinge von Bückeburg“ wieder. Der Komponist dürfte dem Kollegium des Bückeburger Gymnasiums angehört haben. Vielleicht handelt es sich um Christian Friedrich Geyer, Schüler J. C. F. Bachs und Kantor am Gymnasium Adolphinum.

²⁹ St 267 und Bückeburg StA, F I A XXXV A 20b.55.

Eine Glückwunschkantate von 1787 gehört zu den größten Kuriosa in dem an herausragenden Ereignissen so armen Leben des Komponisten. Angesichts einer Erkrankung des Grafen Philipp Ernst hatte Gottlieb Daniel Stille (1756–1835), damals Subkonrektor am Bückeburger Gymnasium, den Text für eine Kantate zur Feier seiner Genesung aufgesetzt. Johann Christoph Friedrich Bach hatte den Text bereits vertont, als Graf Philipp Ernst unerwartet verstarb.³⁰ Stille und Bach entschlossen sich zu einer Neutextierung: Der Name Philipp in Satz 7 wurde getilgt und zunächst durch den des zweijährigen Erbgrafen Georg ersetzt. Als sich abzeichnete, daß Fürstin Juliane die Regierung für den Unmündigen übernehmen sollte, war ein weiterer Bearbeitungsschritt am eigentlich schon fertiggestellten Werk fällig. Während Stille und Bach bei den recht allgemein gehaltenen Arientexten mit kleineren Retuschen auskamen, mußten die Rezitativtexte erheblich verändert werden. Die beiden dem Duett „Dank, Gebet und Opfer heute“ (Satz 5) vorangehenden Rezitative der Soprane (Sätze 4a und 4b) wurden gänzlich neu verfertigt.³¹ Die Partitur war nach diesen Änderungen nicht mehr für eine Widmung geeignet und verblieb schon aus diesem Grund in Familienbesitz.³²

Die Überlieferungssituation vereitelt eine Bestimmung des ursprünglichen Bestandes an Gelegenheitskompositionen. Leider können auch die in Bückeburg erhaltenen Textquellen nicht als sichere Belege gelten. Unter den am Bückeburger Hof erhaltenen Kantatentexten ist J. C. F. Bachs eigenhändige Textniederschrift aus der Zeit um 1785 zur Kantate „Gott hat den Herrn auferweckt“ Wq 244 von Carl Philipp Emanuel Bach am interessantesten.³³ Einzelheiten der Formulierung machen deutlich, daß Johann Christoph Friedrich Bach den Text aus der Originalpartitur herausgezogen hat. Diese Handschrift wie auch die Überlassung der Originalpartitur zur „Auferstehung und

³⁰ Ungeklärt bleibt, ob die Musik, die am 31. Mai 1787 bei der Trauerfeier für den am 13. Februar des Jahres verstorbenen Grafen Philipp Ernst erklang, ein Werk Johann Christoph Friedrich Bachs gewesen ist. In der *Rede bey dem feyerlichen Leichenbegängnisse des Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Philipp Ernst regierenden Grafen zu Schaumburg=Lippe etc. etc. am 31^{sten} May, 1787. gehalten von Just Friedrich Froriep* (Bückeburg: Althans, S. 24; Exemplar: Bückeburg StA, *Dienstbibliothek Sd 639*) heißt es: „So bald die Proceßion in die Kirche trat, ward die Orgel gerühret, und nachdem die Trauerversammlung die bestimmten Plätze eingenommen hatte, ward das schöne Lied: Jesus meine Zuversicht etc. gesungen. Hierauf wurde die obige Rede gehalten, und nach verlesenen Personalien, nach gesprochenem Gebet und Segen des Herrn, nahm die Trauermusik ihren Anfang, die von unserm berühmten Concertmeister Bach so aufgeföhret worden, wie man von ihm zu erwarten gewohnt ist“. Vgl. J. Domp, *Studien* (vgl. Fußnote 16), S. 102f.

³¹ Bach überklebte die an dieser Stelle stehenden Sätze; die ursprüngliche Fassung zeichnet sich nur undeutlich darunter ab.

³² Der Originalstimmensatz *St 267* enthält hingegen nur die endgültige Fassung des Werkes.

³³ Bückeburg StA, *F I A XXXV 20b.55*. In dieser Akte finden sich einige weitere handschriftliche Texte, unter Gelegenheitsschriften der Hofbibliothek einige Textdrucke, die aber bislang nicht mit Aufführungen am Bückeburger Hof in Verbindung gebracht werden können.

Himmelfahrt Jesu“³⁴ belegen das enge Verhältnis der beiden Brüder. Im Katalog Gähler wird ferner eine Stimmenabschrift zu Carl Philipp Emanuel Bachs Passionskantate genannt, die angeblich vom Bückeburger Bach geschrieben ist. Die Aussage ist anhand der erhaltenen Quellen nicht mehr überprüfbar, gewinnt aber durch die beschriebenen Beziehungen an Plausibilität.³⁵

3. Komposition nach Vorbild

Johann Christoph Friedrich Bach hatte seine Heimatstadt als 18jähriger verlassen, seine musikalische Ausbildung blieb auf den Unterricht beim Vater beschränkt. Gewisse Anregungen mag er von seinem wenige Jahre älteren Schwager Johann Christoph Altnickol erhalten haben, wie das Nebeneinander von frühen Instrumentalkompositionen in den Resten eines Klavierbüchleins zeigt.³⁶ Mit der Anstellung in Bückeburg endete vermutlich jede förmliche Unterweisung, und Johann Christoph Friedrich mußte sich an Vorbildern orientieren, die ihm im Repertoire der Hofkapelle zur Verfügung standen. Hinweise darauf, daß sich J. C. F. Bach fremde Werke zum Muster genommen hat, finden sich vor allem für die weltlichen Vokalkompositionen. Bachs Mitteilung in einem Brief vom 1. April 1773 an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, er habe dessen „Ariadne auf Naxos“ vertont, „ohne Rücksicht auf die schon daseyende composition des Herrn Scheibens zu haben“, belegt zumindest, daß ihm dessen „Tragische Kantaten“ (Kopenhagen 1765) bekannt geworden waren.³⁷ Entgegen Schönemanns Meinung³⁸ muß Bach die Komposition auch vollendet haben. Herder berichtet seiner zukünftigen Gattin Caroline Flachsland am 22. Juni 1771:³⁹

„Noch habe ich letzten Sonntag gepredigt und den Geburtstag der Gräfin bei Hofe celebrieren helfen (wobei Ariadne auf Naxos in Musik aufgeführt wurde, die mich, mehr vielleicht dem Text und der Situation nach, als immer wegen der Musik unendlich gerührt und hier und da recht erschüttert hat“.

Mag sich diese Mitteilung eventuell auch auf Scheibes Vertonung beziehen, so läßt doch der schon von Schönemann erwähnte Textdruck, den Johann

³⁴ J. C. F. Bach hat das Autograph der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von seinem Bruder als Geschenk erhalten, wie er eigenhändig auf der Originalpartitur (P 336) vermerkt hat.

³⁵ *Verzeichnis der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen ... Herrn Casper Siegfried Gähler, ... dritter Theil, enthaltend: die musicalische Bibliothek, ... welcher den 19ten Februar 1827 und folg. Tage ... verkauft werden soll*, Altona 1826, Nr. 9343 (Exemplar: SBB, Ac 352). Eine Einzelstimme zu C. P. E. Bachs „Israeliten in der Wüste“, teilweise von J. C. F. Bachs Hand, findet sich in P 956.

³⁶ P 672; Kopie von Michel um oder nach 1790. Siehe auch BJ 1963/64, S. 65f. (H.-J. Schulze), und BJ 1993, S. 151 (U. Leisinger/P. Wollny).

³⁷ G. Schönemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, BJ 1916, S. 20–35, hier S. 22.

³⁸ Ebd.

³⁹ Herder, Briefe (s. Fußnote 17), Bd. 2, S. 36f.

Christoph Friedrich Bach besorgte, keinen Zweifel an einer Bückeburger Aufführung.⁴⁰

Auch auf andere Texte ist Bach offenbar durch fremde Vertonungen aufmerksam geworden. Für die große Kantate „Cassandra“⁴¹ diente ein Werk Benedetto Marcellos als Muster, das in einer Fassung für Alt und Clavier in der Bückeburger Musikaliensammlung vorhanden war.⁴²

Entsprechendes gilt für einen Teil der geistlichen Vokalwerke. Aus einem Brief Bachs an Breitkopf vom 25. April 1785 in Zusammenhang mit der geplanten Drucklegung der „Hirten bei der Krippe Jesu“ geht hervor, daß er Parallelvertonungen sorgfältig studiert hat⁴³:

„So viel kan ich meiner Composition schmeicheln, da ich Türcks, Kraußens, und noch eine, über die nemlichen Worte gesehen habe, daß ich Herrn Rammlers Idee am nächsten gekommen bin“.

Am auffälligsten wird die Orientierung an Vorbildern allerdings bei der Vertonung des Oratoriums „Der Tod Jesu“ auf einen Text von Karl Wilhelm Ramler.⁴⁴ Bachs Autograph ist erhalten und trägt den Endvermerk „S. D. G. ° | d. XV Aug. MDCCLXIX man. pro.“, eine merkwürdige Parallele zur Arbeitsweise seines Bruders Carl Philipp Emanuel in Hamburg, dessen Passionsmusiken gleichfalls schon Monate vor der Fastenzeit fertiggestellt waren.⁴⁵ Die Lesarten

⁴⁰ *Ariadne auf Naxos*. || *Eine Kantate | vom Herrn | von Gerstenberg* || mit Veränderungen aus einem Briefe des Verfassers herausgegeben | von J. C. F. Bach | *Konzertmeister zu Bückeburg* || *Lemgo in der Meyerschen Buchhandlung 1774*. Exemplare SBB, Tg 380 (erworben 1925), und London BL, 11747.ee.49.(3).

– J. C. F. Bach hat auch den zweiten von Scheibe in den „Tragischen Kantaten“ vertonten Text erneut in Musik gesetzt. Die Kantate „Prokris und Cephalus“ auf einen Text von Johann Elias Schlegel ist im vierten Heft der „Nebenstunden“ nur in einer Fassung für Singstimme und Clavier überliefert.

⁴¹ Conservatoire Royale/Koninklijk Konservatorium Brüssel, 26207 FRW. Herder berichtet Caroline Flachsland am 22. Juni 1771 von einer für den folgenden Tag angesetzten Aufführung der „Cassandra“ (s. Fußnote 39); zu diesem Anlaß wurde offenbar ein Textdruck durch den Hofbuchdrucker Althans hergestellt, von dem sich ein Exemplar in Herders Nachlaß erhalten hat (SBB, Handschriftenabteilung, HN, Kaps. XXXIII.27).

⁴² Inventar Bückeburg 1799 (s. o., Fußnote 25), Teil 1, S. 25: „Marcello. Cassandra im Clavierauszug“. Zu Antonio Contis Dichtung und Benedetto Marcellos Vertonung vgl. E. Selfridge-Field, *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello*, Oxford 1990, Nr. 240.

⁴³ Alle hier herangezogenen Briefe an Breitkopf finden sich heute in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt; sie wurden teilweise ausgewertet in G. Schünemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, BJ 1916, S. 20–35.

⁴⁴ Hierauf weist schon K. Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach*, s. o., Fußnote 5, S. 441) hin.

⁴⁵ Einen ähnlichen Vermerk trägt die Himmelfahrts-Musik (Wf XIV/8); diese wurde am 10. Juli 1776 beendet. Die Zuweisung der Dichtung an Herder geht auf Georg Poelchau zurück, wird aber durch die Materialien des Herder-Nachlasses, einschließlich der eigenhändigen Aufstellungen seiner Kantatendichtungen (Berlin SBB, HN, Kaps. XVII. 41^a), nicht gestützt.

folgen in allen Einzelheiten dem Berliner Textdruck von 1760.⁴⁶ Ramler hatte hierzu den „Tod Jesu“ gründlich überarbeitet, die Zahl der Choräle und Chorsätze reduziert, das Metrum einiger Arien umgestoßen und die Wortwahl durchgängig modifiziert. Die zeitgenössische Kritik stand Ramlers Verbesserungen – wie später auch denen in der von Ramler besorgten Ausgabe der Lieder der Deutschen – sehr reserviert gegenüber, zumal der Text durch Grauns Komposition von 1755 bereits allgemein bekannt geworden war.⁴⁷

Auch wenn Johann Christoph Friedrich Bach die revidierte Textfassung in Musik setzte, diente ihm doch Grauns 1760 gedruckte Partitur als Anregung und beständiger Bezugspunkt. Der erste Choralatz „Du, dessen Augen flossen“ und die erste Arie „Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert“ stehen beispielsweise bei J. C. F. Bach in derselben Tonart wie die entsprechenden Sätze bei Graun. Die Arie beginnt wie die Grauns im Viervierteltakt und wechselt im Mittelteil in den Dreivierteltakt, was durch das Metrum nicht zwingend geboten erscheint. Der Text zu Satz 5 des Oratoriums „Wen hab ich sonst als dich allein“ entstammt dem Lied „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ von Simon Dach. Bach folgt aber keiner der traditionell hiermit verbundenen Melodien, sondern übernimmt Grauns Liedweise.⁴⁸ Auch im weiteren Verlauf des Oratoriums ist die Nähe zu Graun unverkennbar, dies gilt insbesondere für die Sätze 9, 10 und 13.⁴⁹

Die Übereinstimmungen nehmen zum Schluß des Werkes noch einmal zu, gleichermaßen begünstigt durch die Intensität von Grauns Vertonung wie durch den Verzicht des Textdichters auf tiefgreifende Änderungen an der ursprünglichen Konzeption. Bei Bach und Graun steht das Accompagnato „Nun steigen Seraphim“ in d-Moll, bei beiden wird der dreimalige Wechsel zwischen dem Choralatz „Ihr Augen, weint“ und dem Baß-Solo „Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamme Juda“ durch die Tonarten g-Moll und G-Dur unterstrichen; schließlich enden beide Vertonungen in Es-Dur.

Diese – auf den ersten Blick oberflächlich scheinenden – Übereinstimmungen gehen weit über das hinaus, was aufgrund des Zufalls und selbst bei Berücksichtigung musikdramatischer Topoi zu erwarten stünde. Vergleicht man etwa die Johann Christoph Friedrich Bach zugeschriebene Vertonung der „Pilgrime auf Golgatha“⁵⁰ mit der sicherlich älteren Komposition von Johann Balthasar

⁴⁶ Karl Wilhelm Ramler, *Geistliche Kantaten*, Berlin 1760. Reprint hrsg. von W. Hobohm und R.-J. Reipsch, Magdeburg 1992.

⁴⁷ Siehe die Kritik in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*, 8. Teil, 142. Brief (29. Januar und 5. Februar 1761).

⁴⁸ Graun verwendet die Melodie zwölf Jahre, bevor sie mit dem Wernigeröder Gesangbuch von 1767 erstmals in einem Gesangbuch nachweisbar ist. Siehe J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1889/93, Nr. 5880.

⁴⁹ Rezitativ „Es klingen Waffen, Lanzen blinken“ – Arie „Ihr weich geschaffnen Seelen“ – Arie „So stehet ein Berg Gottes“.

⁵⁰ Auf die Kopie des Werkes in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt (*Mus. Hs. 206*) macht erstmals Beverly Jung Sing (s. o., Fußnote 3, vor allem S. 175 und S. 200–208) aufmerksam. Eine zweite Kopie des Werkes findet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (*Mus. ms. 1568*), vgl. H 862. Eine Neuausgabe erscheint beim Carus-Verlag Stuttgart.

Kehl,⁵¹ so kommen Übereinstimmungen von Takt- und Tonarten nur ausnahmsweise vor.

Die Anlehnung nimmt teilweise geradezu Zitatcharakter an. Den Mittelteil des Duetts „Feinde, die ihr mich betrübt“ scheint Johann Christoph Friedrich Bach aus Grauns Hauptthema abgeleitet zu haben.

Der Tod Jesu, Duett "Feinde, die ihr mich betrübt"

J. C. F. Bach, Mittelteil



C. H. Graun, Satzanfang



Beim Rezitativ „Nun steigen Seraphim“ mag man die Übereinstimmung der Satzbilder bei den Worten „Erzittere, Golgatha“ zunächst für zufällig halten, da schwerlich ein Komponist der Versuchung, hier ein lautmalerisches Streichertremolo anzubringen, widerstanden haben dürfte.⁵² Beide nehmen danach aber wieder das Begleitungsmodell des Satzanfanges auf.

Die Parallelen zwischen den beiden Werken sind so weitreichend, daß bei Johann Christoph Friedrich Bachs „Tod Jesu“ von einer Komposition nach dem Vorbild Grauns gesprochen werden muß.

4. Revisionstätigkeit

Die Beobachtung, daß Bach selbst Gelegenheitswerke möglichst von langer Hand vorbereitete und daß er – aus welchen Gründen auch immer – gewöhnlich darauf verzichtete, Kopisten mit dem Ausschreiben der Stimmen zu beauftragen, läßt erkennen, daß Bach die Aufführungen seiner Oratorien mit großer Sorgfalt geplant hat. Schon ein oberflächlicher Vergleich der erhaltenen Quellen zeigt, daß fast alle größeren Vokalwerke in mehreren Fassungen vorliegen. Ein Nachweis, welche der voneinander abweichenden Fassungen vom Komponisten autorisiert sind, ist bislang nur im Ansatz möglich.

An den Originalhandschriften der „Auferweckung Lazarus“ und des „Tod Jesu“ sind Überarbeitungsspuren leicht auszumachen. In der „Auferweckung

⁵¹ Verwendet wurde das Exemplar der Bibliothek der Hansestadt Lübeck (Signatur: *Mus A 10*).

⁵² Vergleiche das Passionsoratorium „Der sterbende Heiland“ von E. W. Wolf. Dazu P. Wollny, *Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols*, in: *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 1, 1995, S. 55–70.

Lazarus“ standen die Choralsätze „Auferstehung Gottes, du wirst sein“ ursprünglich in G und wurden – dem Schriftbefund nach – schon bald durch eine Fassung in C ersetzt.⁵³ Die Gründe für die Ersetzung bleiben unklar; sie mag vielleicht durch die ungewöhnlich tiefe Lage der ursprünglichen Fassung – der Sopran überschreitet hier den Ton c“ nicht – bedingt sein.

Bei beiden Werken sind die Bläserstimmen zu einem beträchtlichen Teil erst spätere Zutat. Die Zufügungen heben sich in Tintenfärbung und Schriftduktus deutlich von der originalen Quellenschicht ab und scheinen wenigstens ein Dutzend Jahre jünger als diese zu sein. Diese Änderungen sind auch daran leicht zu erkennen, daß die hinzugefügten Bläserstimmen aus Platzgründen häufig außerhalb der Akkoladenklammern eingetragen sind, wobei die Hörner gelegentlich unter das Baß-System gesetzt werden mußten. Mit dieser Bereicherung des Klangkörpers gehen kleinere Veränderungen der Singstimmen Hand in Hand; häufig werden lange Notenwerte mit Hilfe von Durchgangsnoten oder Dreiklangsbrechungen in kleinere aufgelöst.⁵⁴ Eingriffe in die musikalische Substanz bleiben allerdings weitgehend aus.⁵⁵ Eine präzise Datierung der Revisionen aufgrund des Schriftbefundes ist noch nicht möglich.

Zu Hilfe kommen hier äußere Kriterien. In der Fürstlich Ysenburgischen und Büdingischen Schloßbibliothek findet sich ein Bückeburger Textdruck zu einer Wiederaufführung des „Tod Jesu“ am Gründonnerstag 1784 „im Concert-Saal auf dem Rathhause zu Bückeburg“.⁵⁶ Aus einer Notiz in Eschstruths „Musicalischer Bibliothek“ ergibt sich ein entsprechendes Datum für die Überarbeitung weiterer Kompositionen:

„Erwartet werden von ihm [J. C. F. Bach] sechs Clavir-Sonaten und einige Sing-Stücke mit Herderischem Text.“⁵⁷

Bestärkt durch eine Aufforderung in der Monatsschrift „Der Kirchenbote“, über die Bach Breitkopf am 15. März 1784 berichtet, nahmen die Pläne zu einer Veröffentlichung geistlicher Vokalwerke konkrete Formen an. Am 6. April des Jahres heißt es:

⁵³ Soweit sich die ursprüngliche Fassung unter den nur am Rand mit Siegellack befestigten Tekturen ausmachen läßt, wurden die Sätze nahezu unverändert übernommen. Als wichtigste Änderung ergibt sich das Satzende des dritten Chorals. Hier weist die spätere Fassung einen Halbschluß statt eines Ganzschlusses auf. Offenbar sollte die Grundtonart des Schlußsatzes durch den voranstehenden Choralsatz vorbereitet werden.

⁵⁴ Die Version ante correcturam ist meist noch gut zu erkennen, da Bachs spätere Notenschrift zierlichere Formen aufweist.

⁵⁵ Eine Ausnahme bildet vielleicht die Arie „Schlummre sanft“ im Autograph (P 375) der „Kindheit Jesu“, bei der Markierungen als Kürzung des Eingangsritornells verstanden werden können.

⁵⁶ Signatur: VI 11/47. Die Vermittlung nach Büdingen erfolgte eventuell über Mitglieder des Hauses Bentheim-Steinfurt in Rheda, die mit den Fürsten zu Ysenburg und Büdingen verschwägert waren. Vgl. Herder, Briefe (s. o., Fußnote 17), Bd. 3, Anmerkung auf S. 353.

⁵⁷ H. A. F. Freiherr von Eschstruth, *Musicalische Bibliothek*, 1. Stück, Marburg und Gießen 1784, S. 45.

„Wolten mich auch dieselben benachrichtigen, was der Bogen a 1000 St. Singe Partitur zu drucken kostet, indem ich fest entschloßen in dieser Art einige original Stücke drucken zu laßen, und sollen Ramlers Hirten bey der Krippe den Anfang machen.“

Zum Druck des Werkes ist es wegen der zu geringen Subskribentenzahl jedoch nicht gekommen. Angesichts der am „Tod Jesu“ beschriebenen Revisionen stellt sich die Frage, ob die Jahre 1784/85 wirklich als Entstehungszeit von Bachs „Hirten bei der Krippe Jesu“ gelten können, wie bislang angenommen wurde. Die Zweifel verstärken sich, wenn man Bachs Textvorlage in Betracht zieht. Die Lesarten von Bachs Vertonung des „Tod Jesu“ zeigen, daß dem Komponisten ein Exemplar von Ramlers geistlichen Kantaten in der Ausgabe von 1760 zur Verfügung stand; alle anderen Nachdrucke der Ramlerschen Dichtungen weichen hiervon merklich ab.⁵⁸ Das Heftchen enthält die Libretti zum „Tod Jesu“, zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und zu den „Hirten bei der Krippe Jesu“. Das Kompositionsdatum des „Tod Jesu“ steht mit 1769 fest.⁵⁹ Das Entstehungsjahr der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ läßt sich anhand einer Musikalienrechnung des Schaumburg-Lippischen Hofarchivs ermitteln. Am 20. April 1772 bestätigt Bach die Richtigkeit einer von seinem Schwiegervater, dem Hofmusikus Münchhausen, ohne Namenszug vorgelegten Rechnung über in der Zeit vom 1. Mai 1770 bis zum 18. April erbrachte Kopistendienste.⁶⁰ Als umfangreichster Posten erscheinen 35 Bogen mit der Bemerkung „An der Auferstehung mit ausschreiben helfen“ ohne Autorenangabe. Diese Musikalienrechnung ermöglicht es nun auch, Münchhausen als den Schreiber eines beträchtlichen Teils des Aufführungsmaterials zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zu identifizieren (siehe Abbildung auf S. 130). Da die Rechnung am Ostersonntag 1772 vorgelegt wurde, steht zu vermuten, daß die Aufführung von Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt“ für Ostern dieses Jahres vorgesehen war.⁶¹

Eine abfällige Bemerkung Herders über die „erbärmliche Gestalt“ der gegenwärtigen Kirchenmusik in der kleinen Schrift „Von Deutscher Art und Kunst“ liefert erste Anhaltspunkte für die Annahme, daß auch „Die Hirten bei der Krippe Jesu“ spätestens 1773 vorlagen.⁶² Herder kritisiert zunächst den Text des „Tod Jesu“ als ein kaltes, scholastisches Libretto, wendet sich dann gegen „Die Hirten bei der Krippe Jesu“, ehe zuletzt auch Ramlers Darstellung der

⁵⁸ Ramler, *Geistliche Kantaten*, Berlin 1760 (s. o., Fußnote 46). Vgl. auch I. König, *Studien zum Libretto des Tod Jesu von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*, München 1972, passim.

⁵⁹ Hiermit korrespondiert der Bückeburger Textdruck für eine Aufführung am Karfreitag 1770 in der Bückeburger Schloßkirche. Exemplar: Berlin SIM, z. Z. ohne Signatur, olim SBB Tb 58.

⁶⁰ Bückeburg StA, *F 1 A XXXV 18.26*. Die Identifizierung als Handschrift Ludolf Münchhausens gelingt mit Hilfe einer weiteren Musikalienrechnung vom 28. Oktober 1766 aus derselben Akte.

⁶¹ Auch das Aufführungsmaterial der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (*St 268*) zeigt Revisionsspuren. Den originalen Bläserstimmen liegen spätere autographe Zusätze auf separaten Blättern bei.

⁶² J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (1773), in: Herders *Sämmtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1882, Bd. 5, S. 206 f. Vgl. Jung Sing (s. o., Fußnote 3), S. 50 f.

Choro
Soprano

Gott! Gott! Du nicht allein Thala nicht
 in der tolle Lachen, nicht in der Halle Lachen, und nicht
 zugeben das ihm sei — li — ge — zu — da — Hausen — sey —

Ja. Gott! Gott! Du nicht allein
 Thala nicht in der tolle Lachen, nicht in der sel —

Lachen, und nicht zugeben das ihm sei — li — ge — zu — da — Hausen — sey —

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. At the top left, the word 'Choro' is written above 'Soprano'. The score consists of several systems of music. Each system typically has a vocal line (Soprano) and a Continuo line (figured bass). The lyrics are written below the vocal lines. The handwriting is in an old German cursive script. The paper shows signs of wear, including water damage and discoloration, particularly at the bottom and right edges.

J. C. F. Bach, „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimme für Sopran mit unterlegtem Continuo, Hs. L. A. Münchhausen (SBB, St 268; vgl. S. 129)

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu als leer und künstlich verworfen wird. Ein – nur dem Inhalt nach bekannter – Brief J. C. F. Bachs vom 21. November 1773, wahrscheinlich an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg gerichtet, liefert die Bestätigung. Bach teilt dort mit, er habe bis dato unter anderem eine „lateinische Kirchen Musique“, womit wohl das Miserere gemeint ist, und „3 geistl. Cantaten v. Rammler“ in Musik gesetzt.⁶³

Besonders komplex ist die Überlieferungssituation des Oratoriums „Die Kindheit Jesu“. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist ungewöhnlich gut dokumentiert. Herder hatte die Dichtung sowohl der Gräfin Marie Eleonore als auch seiner Braut Caroline Flachsland zu Weihnachten 1772 geschenkt; hierauf bezieht sich ein Dankbrief der Gräfin vom 5. Januar 1773.⁶⁴ Schon am 11. Februar 1773 konnte sie Herder dann mitteilen, daß sie gerade die „Himmliche Musick von Bach über die Kindheit Jesu gehört“ habe.⁶⁵ Wenige Tage später, am 20. Februar 1773, schreibt Herder an Caroline Flachsland: „Auch habe ich der Gräfin zu gut, die Kindheit [Jesu] komponiren laßen u. sie hat sich selbst darüber zum Kinde gefreuet.“⁶⁶

Die Quellenlage ist hingegen sehr verwickelt: Insgesamt sind vier Quellen des Werkes erhalten – in Berlin, Washington, Boston und London –, von denen jede eine andere Fassung überliefert. Bei der Berliner Partitur handelt es sich um eine autographe Reinschrift. Die Londoner Kopie stammt von der Hand Wilhelm Friedrich Ernst Bachs; zahlreiche Korrekturen und Besetzungsänderungen lassen sie als Bearbeitung Wilhelm Friedrich Ernst Bachs erkennen; die Verwendung von Klarinetten – die am Bückeburger Hof lange Zeit nicht verfügbar waren – läßt vermuten, daß die Einrichtung des Werkes erst in Wilhelm Friedrich Ernst Bachs Berliner Zeit fällt.⁶⁷ Die Washingtoner Quelle gehörte, wie oben angedeutet, ursprünglich den Grafen zu Stolberg-Wernigerode. Die Quelle unterscheidet sich vom Autograph im wesentlichen in der reduzierten Bläserbesetzung und in der Zuweisung des zweiten Hirten an eine Altstimme (statt des Tenors). Schönemann, der die Kopie bei der Edition der „Kindheit Jesu“ im Rahmen der Denkmäler Deutscher Tonkunst⁶⁸ als Nebenquelle herangezogen hat, nahm an, daß es sich um eine unautorisierte lokale Einrichtung handeln müsse. Der oben zitierte Brief der Gräfin Marie Eleonore beweist jedoch das Gegenteil: Die Kopie war mit Wissen Bachs entstanden. Wie erklären sich dann die Unterschiede zum Autograph? Hat Johann Christoph Friedrich Bach sein Werk selbst bearbeitet, um es an unzureichende Aufführungsbedingungen in Wernigerode anzupassen? Gegen diese Annahme spricht, daß die Bostoner Fassung des Werkes mit der Wernigeröder im wesentlichen

⁶³ Nachgewiesen durch L. Liepmannsohn Berlin, Kat. 236 *Musiker-Autographen*, S. 4, Nr. 31. Freundlicher Hinweis von Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

⁶⁴ Bückeburg StA, *F 1 A XXXV 18a.4*.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Herder, Briefe (s. o., Fußnote 17), Bd. 2, S. 310.

⁶⁷ Die Wilhelm-Friedrich-Ernst-Bach-Handschriften der British Library gehen nicht auf dessen Londoner Zeit zurück, sondern sind erst nach 1880 über den Grell-Schüler Carli (Karl) Zöllner nach England gelangt.

⁶⁸ DDT Bd. 56, Leipzig 1917.

übereinstimmt.⁶⁹ Auch der Wasserzeichenbefund scheint nicht weiterzuführen: Das Autograph zeigt einen Schlüssel in überkröntem Schild mit der Gegenmarke H C W. Das Zeichen ist im Katalog der Schaumburg-Lippischen Wasserzeichen nicht nachgewiesen.⁷⁰

Eine Lösung bieten die Quellen zu Bachs Miserere. Auch hier gibt es zwei – geringfügig – voneinander abweichende Fassungen. Die Lesarten der auf 1770 datierten Kopie⁷¹ können aber unmöglich auf die – heute in amerikanischem Privatbesitz befindliche – autographe Partitur zurückgehen; zu groß sind die Abweichungen in der Phrasierung. Das Wasserzeichen des Autographs läßt ein von Engeln getragenes PE-Monogramm erkennen, beweist also, daß seine Entstehung in die Regierungszeit des Grafen Philipp Ernst, also in die Zeit nach 1777, fällt. Der Annahme, auf der Abschrift könne ein falsches Datum vermerkt sein, steht ein Aktenstück vom 22. Dezember 1772 entgegen, demzufolge der in Oldendorf ansässige Sohn des Hofmusikus Struve vor kurzem an einer Ausführung des Bachschen Miserere mitgewirkt habe.⁷² Wir stehen also vor dem paradoxen Befund, daß die Kopie älter als die Eigenschrift des Komponisten ist. Offenbar gibt das erhaltene Autograph eine spätere Revision und nicht die ursprüngliche Fassung wieder; diese wird vielmehr durch die Pariser Kopie repräsentiert.

Entsprechendes dürfte für das Autograph der „Kindheit Jesu“ gelten, das eine um Bläserstimmen erweiterte und in der Zuordnung der Singstimmen veränderte spätere Fassung wiedergibt. Diese Annahme wird durch das Wasserzeichen indirekt bestätigt. Dasselbe Zeichen findet sich nämlich in Johann Christoph Friedrich Bachs Kopie des C-Dur-Sextetts seines Bruders Johann Christian.⁷³ Diese kann nicht vor der englischen Reise 1778 entstanden sein; wahrscheinlicher ist es angesichts der Schaumburger Papiermarke allerdings, daß die Kopie auf eine in Deutschland verfügbare Quelle, möglicherweise den Erstdruck (Offenbach: André 1783) zurückgeht. Wie bei den anderen autograph überlieferten Werken gilt also für die „Kindheit Jesu“, daß sie erst in mehreren Bearbeitungsschritten ihre gültige Gestalt erhalten hat. Dies zeigt aber gerade, daß Bach seine älteren Werke sorgfältig aufbewahrt und an ihnen, wie wir es von seinen älteren Brüdern und vom Vater her kennen, immer wieder gefeilt und gebessert hat.

⁶⁹ Die Provenienz läßt sich nur bis zur Sammlung Otto Jahn (Kat. 1869, Nr. 1050) zurückverfolgen, aus der A. Peter Brown mittelbar mehrere Stücke erworben hat, die er seinerseits um 1910 der Boston Public Library überließ. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß sie mit der im 1780 begonnenen Inventar der Musikaliensammlung des Hofes Lippe-Detmold genannten Partiturskopie identisch ist (Lippisches Landesarchiv Detmold, L 92 P, Tit. 6 Nr. 10, f. 9^r).

⁷⁰ Henrich Christoph Weitenauer leitete die Papiermühle Rohden zwischen 1753 und 1778; die Schöpfformen wurden aber offenbar noch mehrere Jahre weiterverwendet. Vgl. E. Tacke, *Die Schaumburger Papiermühlen und ihre Wasserzeichen im Rahmen der nordwestdeutschen Papiergeschichte*, Schaumburger Studien, Heft 12/13, hier Textband, S. 90–92.

⁷¹ Paris, Bibliothèque Nationale, *Fonds Conservatoire*, D 621.

⁷² Bückeburg StA, L 2 B 44, fol. 91^r. Ohne Quellenangabe zitiert in MGG, Bd. 2, Sp. 427 (G. Schramm; s. o., Fußnote 16).

⁷³ Freundliche Mitteilung von Mark Knoll, Berlin.

5. Bach-Choräle

Die Frage, welche Position Johann Christoph Friedrich Bach in der Rezeptions- und Überlieferungsgeschichte der Werke seines Vaters einnimmt, hat bislang wenig Aufmerksamkeit gefunden. Das Hauptaugenmerk galt den Erbteilen Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs, die in den Grundzügen verhältnismäßig leicht rekonstruiert werden können und auch insofern interessanter erscheinen mußten, als beide in ihren kirchenmusikalischen Ämtern Kantaten ihres Vaters – zum Teil in bearbeiteter Form – aufgeführt haben. Vergleichbare Bedingungen hat es für Johann Christoph Friedrich Bach in Bückeburg nicht gegeben; damit sind auch keine Gebrauchsspuren in den von ihm ererbten Werken des Vaters zu erwarten, die helfen könnten, seinen Handschriftenbesitz zu bestimmen. Geht man davon aus, daß dieselben zehn Partien, die bei der Teilung der Wertgegenstände und des Geldvermögens bedacht wurden, auch bei der Verteilung der Musikalien berücksichtigt werden mußten, so wäre – bei fünf Kantatenjahrgängen in Partitur und Stimmen – mit der Überlassung etwa eines Jahrganges in Partituren oder Stimmen zu rechnen.⁷⁴ In diese Richtung deutet der Eintrag von unbekannter Hand „Friederich“ auf dem Titelblatt zu Kantate BWV 76. Es steht zu vermuten, daß dieses Werk auf dem Stapel der J. C. F. Bach überlassenen Kopien obenauf lag.⁷⁵ Für die Hypothese, daß der Bückeburger Bach einen beträchtlichen Teil des ersten Jahrgangs – abwechselnd in Partitur und Stimmen – erhalten haben könnte, spricht die Beobachtung, daß der Choralsatz „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ von Johann Sebastian Bach, den J. C. F. Bach 1773 in der „Kindheit Jesu“ verwendete, in den bis dahin gedruckten Sammlungen von Choralgesängen fehlt. J. C. F. Bach dürfte diesen Satz also einer handschriftlichen Quelle der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ (BWV 83) entnommen haben. Der Originalstimmensatz dieser Kantate zu Mariä Reinigung befand sich laut Nachlaßverzeichnis in Carl Philipp Emanuel Bachs Besitz, so daß in erster Linie die Originalpartitur in Frage käme, über deren Verbleib nichts bekannt ist.⁷⁶

⁷⁴ Dok. II, Nr. 627 und 628. Mit dieser Annahme in Einklang steht, daß Anna Magdalena Bach die Stimmen des Choralkantatenjahrgangs einigermaßen geschlossen erhalten hat. – Der durch das Nachlaßverzeichnis (Hamburg: Schniebes 1790) dokumentierte große Kantatenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs steht hiermit nicht im Widerspruch. Dieser schließt nämlich auch das Erbteil Johann Christian Bachs ein und könnte durch Übernahme von Handschriften aus dem Besitz von Elisabeth Juliane Friederike nach dem Tode ihres Mannes Johann Christoph Altnickol noch ergänzt worden sein. Für Wilhelm Friedemann, der nach Forkels Aussage „das meiste“ erhalten haben soll, mag eine Sonderregelung gegolten haben, da er als Kirchenmusiker als einziger unmittelbar Verwendung für Kantatenjahrgänge hatte.

⁷⁵ Daß es sich hierbei um eine Kantate zum zweiten und nicht den ersten Sonntag nach Trinitatis handelt, könnte ein Zeichen dafür sein, daß die heute verschollene Originalpartitur zur Kantate BWV 75 bereits 1750 nicht mehr greifbar war. Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Wiesbaden etc. 1992, S. 67–75, hier S. 67 f.

⁷⁶ Schulze Bach-Überlieferung, S. 19 (unter Hinweis auf NBA I/15 Krit. Bericht, S. 266).

Weitere Unterstützung erfährt die Annahme, J. C. F. Bach habe beträchtliche Teile des ersten Jahrgangs zur Verfügung gehabt, aus dem Quellenbefund zu Kantate BWV 81 „Jesus schläft, was soll ich hoffen“.⁷⁷ Der Originalpartitur ist heute eine Abschrift des Textes vorgebunden, als deren Schreiber Hans-Joachim Schulze den Bückeburger Bach ermitteln konnte.⁷⁸ Die zunächst naheliegende Vermutung, J. C. F. Bach könnte den Text – wie den zum Drama per musica „Phoebus und Pan“ (BWV 201) – noch in seiner Leipziger Zeit abgeschrieben haben, wird durch den Wasserzeichenbefund widerlegt. Am Blattrand lassen sich Bruchstücke der Buchstaben S H C erkennen, was auf eine der von Simon Henrich Clasing geführten Papiermühlen weist. Clasing war von 1742 bis 1763 Pächter der Papiermühle zur Arensburg im Schaumburgischen, ehe er die Mühle in Hemeringen (bei Hessisch Oldendorf) übernahm.⁷⁹ Eine präzisere Datierung der Texthandschrift ist allerdings nicht möglich, da sich für J. C. F. Bachs Konzeptschrift keine weiteren Zeugnisse haben finden lassen und da die Hauptmarke des Wasserzeichens fehlt. Ob die vorliegende Texthandschrift mit Blick auf eine Aufführung der Kantate in Bückeburg angefertigt wurde, muß offen bleiben.

Auffälligerweise ließ sich bei den erhaltenen Originalquellen der Kantaten des ersten Jahrgangs, soweit sie nicht im Nachlaß-Verzeichnis C. P. E. Bachs erscheinen oder als Festkantaten an Wilhelm Friedemann gelangten, der Besitzer in den kritischen Jahren 1750 bis 1800 bislang nicht ermitteln. Gesetzt den Fall, daß die Verteilung des Erbes einigermaßen gerecht vor sich ging, wäre – in Abwandlung einer Frage, die Hans-Joachim Schulze mit Blick auf das Erbteil Wilhelm Friedemann Bachs gestellt hat⁸⁰ – weiterhin darüber nachzudenken, ob nicht auch J. C. F. Bach Werke vom Schläge der Passionen nach Matthäus und Johannes oder des Weihnachts-Oratoriums besessen haben könnte. Auf Johann Christoph Friedrich Bachs Traditionsbewußtsein, das sich in einer Auseinandersetzung mit älteren Kompositionen zeigt, weist Carl Gottlieb Horstig mehrfach hin:⁸¹

„Ich wage es nicht, eine Charakteristik von der Bachischen Kunst zu geben; aber alles, was dem Namen Bach eine so große Celebrität erworben hat, das besaß der Bücke-burgische Bach in einem nicht geringen Grade. Ein vollendetes Studium der Tonkunst, tiefe Einsicht in die Natur und das Wesen der Harmonie, vollständige Kenntnis des reinen Satzes und eine Simplizität und Würde im Ausdrucke ... Hierinn allein hat man die Ursache zu suchen, warum Bach so hartnäckig auf seinem alten Geschmack bestehen konnte.“

⁷⁷ Durch das Nachlaßverzeichnis ist nur die Partitur als Besitz Carl Philipp Emanuels ausgewiesen; erster namentlich bekannter Besitzer des Originalstimmensatzes ist Georg Poelchau.

⁷⁸ BC, Bd. I, S. 182 (A 39). Dort auch der Hinweis, daß die Textabschrift ursprünglich wohl dem Originalstimmensatz, nicht der Partitur beilag.

⁷⁹ Vgl. E. Tacke, *Die Schaumburger Papiermühlen* (s. o., Fußnote 70), Textband, S. 22.

⁸⁰ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 14.

⁸¹ C. G. Horstig, *Nekrolog* (s. o., Fußnote 23), S. 276–278 passim, und S. 279. Das letzte Zitat stammt aus Horstigs *Nekrolog für Franz Neubauer* (erstmalig gedruckt in F. v. Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1795*, 6. Jg., 2. Bd., Gotha 1798), hier zitiert nach Wohlfarth (s. o., Fußnote 4), S. 80.

„... er hatte Recht, wenn er in den Tonstücken selbst unserer besten musikalischen Meister, eines Mozart und Paesello, etwas fand, welches ihm, wenn er es anatomisch zerlegte, nichts als eine gedankenlose Leere zurückließ, da im Gegentheile seine alte Musik von Graun, Händel, Leo, Durante etc. nichts als Kern und Stoff zu hundertfältiger Entwicklung enthielt.“

„[Bach] hatte sich zuweilen im Vertrauen einen kleinen Tadel über Neubauers Komposition erlaubt, welche in seiner altbachschen Waage zu leicht befunden wurde.“

In dieses Bild paßt Schünemanns Beobachtung, daß Johann Christoph Friedrich Bach in seinen Oratorien und Kantaten mehrmals Choralsätze Johann Sebastian Bachs verwendet hat.⁸² Geiringer konnte zeigen, daß Bach auch im „Tod Jesu“, der Schünemann nicht zugänglich war, von Choralsätzen des Vaters Gebrauch macht.⁸³ Eine systematische Durchsicht der geistlichen Vokalwerke zeigt, daß Bach wenigstens die folgenden Sätze Johann Sebastian Bachs übernommen hat:

Tabelle 2

Übernahme von Choralsätzen Johann Sebastian Bachs
in Vokalwerke Johann Christoph Friedrich Bachs

„Der Tod Jesu“ Wf XIV/1

Satz 1 „Du, dessen Augen flossen“ = BWV 244/62 „Wenn ich einmal soll scheiden“

Satz 14 „Zu deiner Ehre will ich alle Plagen“ beziehungsweise „Ich werde dir zu Ehren alles wagen“ = BWV 244/3 „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“

Satz 5 „Wen hab ich sonst als dich allein“ ist in der Harmonisierung der Anfangstakte angelehnt an BWV 244/10 „Ich bin's, ich sollte büßen“.

„Die Kindheit Jesu“ Wf XIV/2

Satz 7 a/7 c „Und nun in Fried und Freude ...“ = BWV 83/5 „Er ist das Heil und selig Licht“

„Die Auferweckung Lazarus“ Wf XIV/3

Satz 4 „Wenn Trost und Hoffnung schwunden ist“ = BWV 86/6 „Die Hoffnung wart' der rechten Zeit“

Himmelfahrts-Musik Wf XIV/8

Satz 2 „Ihm dienen alle Cherubim“ = BWV 36/4 „Zwingt die Saiten in Cythara“

Satz 6 „Wenn soll ich hin ins Paradies“ = BWV 248/12 „Bricht an, du schönes Morgenlicht“

Motette: Wachtet auf, ruft uns die Stimme Wf XV/2

Satz 3 „Gloria sei dir gesungen“ = BWV 140/7 „Gloria sei dir gesungen“

Die von Johann Sebastian Bach entlehnten Choräle übersteigen zahlenmäßig die eigenen Sätze. Diese bleiben weitgehend auf Liedweisen beschränkt, die erst nach 1750 entstanden sind.⁸⁴ Beim Vergleich der eigenen mit den übernommenen

⁸² BJ 1914, S. 74 (G. Schünemann).

⁸³ K. Geiringer, Die Musikerfamilie Bach (s. o., Fußnote 5), S. 273.

⁸⁴ Die Choralmelodie „Triumph, Triumph, ist unser Gott“ aus der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ kann vor J. C. F. Bachs Vertonung nicht nachgewiesen werden. Der Cantus firmus zu „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ erscheint in dieser Fassung

Sätzen wird deutlich, daß sich J. C. F. Bach auch bei Eigenkompositionen am Vorbild des Vaters orientierte. Die Anlehnung reicht soweit, daß er oft noch die Aufzeichnung in Viertelnoten beibehält entgegen der durch Telemanns Einfluß in weiten Teilen Deutschlands nach 1750 favorisierten Verwendung von Halbenoten. Die Harmonik ist reich, wenn nicht die Mitwirkung von Trompeten und Pauken einige Einschränkungen erfordert. Diese Merkmale kommen nicht gänzlich unerwartet, da sein Vater die Harmonisierung vierstimmiger Choräle an den Anfang des Kompositionsunterrichtes stellte.⁸⁵ Es muß aber überraschen, mit welcher Konsequenz J. C. F. Bach Sätze seines Vaters an Schlüsselpositionen seiner Oratorien und Kantaten eingesetzt hat. Dies gilt etwa für die „Kindheit Jesu“, bei der die zweimalige Verwendung des Chorals „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ aus BWV 83 den Rahmen absteckt, in den die Verheißung Simeons eingebettet wird. Der Choralatz „Gloria sei dir gesungen“ aus BWV 140 krönt die große Choralmotette „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Ein Vergleich der Choralätze mit ihren mutmaßlichen Vorlagen ergibt, daß J. C. F. Bach die Sätze nur selten ohne Änderungen übernommen hat. Fast regelmäßig werden neue Texte unterlegt; die Choräle werden häufig transponiert; gelegentlich wird der Satzschluß erweitert. Die Bässe sind meist nur spärlich beziffert. Da sich ein Großteil der Sätze in den Choralbänden von 1765 und 1769 nachweisen läßt, wo sie ohne Bezifferung gedruckt sind, darf angenommen werden, daß die Generalbaßziffern im allgemeinen von Johann Christoph Friedrich Bach stammen. Es muß aber daran erinnert werden, daß J. C. F. Bach auch zu handschriftlichen Quellen Zugang hatte.

Für die Motivation J. C. F. Bachs gibt es wenig Anhaltspunkte. Die Vorstellung, daß er auf Werke seines Vaters aus kompositorischem Unvermögen oder wegen Zeitnot zurückgegriffen haben könnte, erscheint jedoch absurd. Denn auf der einen Seite hatte Johann Sebastian Bach die Komposition von Choralätzen als Elementarunterricht angesehen; auf der anderen Seite dürfte es Johann Christoph Friedrich Bach nicht weniger Zeit gekostet haben, in seiner Musikaliensammlung einen passenden Choralatz zu finden, als einen neuen zu schreiben. Nicht zuletzt belegen Briefe an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, daß J. C. F. Bach die Herausgabe der Choralgesänge seines Vaters mit großem Interesse verfolgte.⁸⁶

Vor diesem Hintergrund gilt es, sich noch einmal den Choralätzen im „Tod Jesu“ zuzuwenden. Die Sätze 1 und 14 hat J. C. F. Bach aus der Matthäus-Passion (oder aus dem ersten Teil der Choralgesänge) übernommen. Besondere Aufmerksamkeit verdient nun die Gruppe von Chorälen zur Melodie „O Traurigkeit, o Herzeleid“. Wie oben angedeutet, bilden sie eine Steigerung, denn die Harmonik wird von Strophe zu Strophe reicher. Der letzte Choralatz erreicht eine harmonische Dichte, die unwillkürlich an Johann Sebastian Bach

erstmalig bei Graun (1755). Herders Liedstrophen „Auferstehung Gottes du wirst sein“ („Auferweckung Lazarus“, Satz 11a, c, f) sind Parodie auf Klopstocks Gedicht „Aufersteh, ja aufersteh wirst Du“, das durch Grauns Vertonung seit 1761 Verbreitung fand.

⁸⁵ Dok III, Nr. 803.

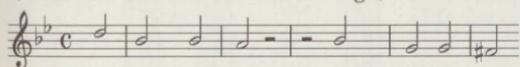
⁸⁶ Siehe Bachs Briefe vom 19. Februar und 1. Oktober 1788.

als Autor denken läßt. Von der Stellung im Werkganzen wäre die Einfügung eines Johann Sebastian Bachschen Satzes an diesem Kulminationspunkt des Werkes, dem Umschwung vom Passions- zum Ostergeschehen, für Johann Christoph Friedrich Bach nur konsequent.

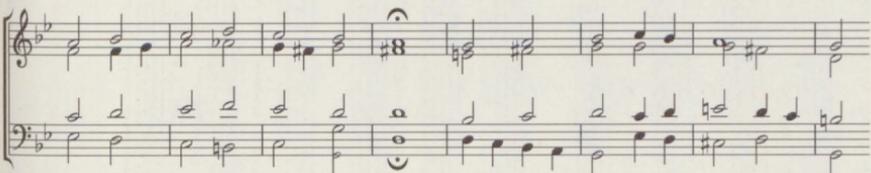
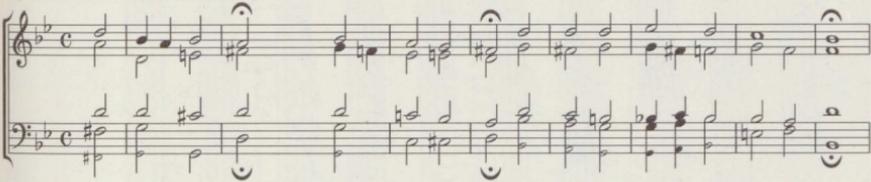
Die Hypothese, daß der Choralatz „O Traurigkeit, o Herzeleid“, hier mit der Textunterlegung „Ihr Augen, weint“, einem verschollenen Werk Johann Sebastian Bachs entstammen könnte, wird durch mehrere miteinander verwobene Beobachtungen gestützt. Zunächst ist festzuhalten, daß alle übrigen Choralätze des Werkes eng auf Johann Sebastian Bach bezogen sind. Dies gilt sogar für Satz 5 des „Tod Jesu“, bei dem J. C. F. Bach auf den Beginn von „Ich bins, ich sollte büßen“ (BWV 244/10) anspielt, obwohl die aus Grauns „Tod Jesu“ übernommene Weise zum Choral „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ melodisch nur in der Anfangszeile mit „Nun ruhen alle Wälder“ in etwa übereinstimmt und im weiteren Verlauf auch metrisch davon abweicht.

J. C. F. Bach, Der Tod Jesu, „Ihr Augen, weint“

a) Satz 22a und 22c: Melodiefassung (wie Graun Satz 22a, c und e)



b) Satz 22e: Vokalstimmen



Bei dem Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“ fällt auf, daß die Melodielinie der beiden ersten Strophen – einschließlich der langen Pausen zwischen den Versen – getreu der von Graun verwendeten Melodiefassung entspricht. Beim letztmaligen Erklingen erscheint jedoch unerwartet eine Melodievariante, die sich auch als Auszierung nicht erklären läßt. Für ein Nebeneinander mehrerer Fassungen einer Chormelodie innerhalb eines einzigen Werkes gibt es keine Veranlassung und keine Erklärung, es sei denn, es läge eine Übernahme aus zwei verschiedenen Vorlagen vor. Das Autograph zum „Tod Jesu“, das eine sonst fast fehlerlose Reinschrift darstellt, weist gerade bei der letzten Choralstrophe Korrekturen auf (siehe die Abbildungen auf S. 138/139). Die Instrumentalstim-

147

Ich will die Felsen zu den Höhen führen die ich nicht ohne Aufwand der 2. und 3. Hand abh.
 Wege verbinden

He Augen weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern
 nicht weinet den Menschen fern die alle die Augen nicht weinet den Menschen fern

4 6 6 7b

h.

Er liegt in der Erde, in der Erde.

J. C. F. Bach, „Der Tod Jesu“, Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“, Autograph
 (Brüssel, Conservatoire Royal de Musique / Koninklijk Conservatorium, 26206 FRW, S. 147f.; vgl. S. 137)

men, die an sich colla parte mit den Singstimmen laufen, hat Bach offenbar ohne Nachdenken eingetragen. Dabei ist er mehrfach in die von Graun her vertraute Choralweise zurückgefallen. Erst nachträglich wurden die Instrumente an die offensichtlich zuerst notierten Vokalstimmen angepaßt.

Ohne neue Quellenfunde dürfte es müßig sein, darüber zu spekulieren, auf welche Vorlage der von J. C. F. Bach niedergeschriebene Choralsatz zurückgeht. Letztlich kommt es nicht einmal darauf an, ob hier nun wirklich ein Choralsatz Johann Sebastian Bachs oder vielmehr einer seines Sohnes Johann Christoph Friedrich vorliegt, ob der Choral „Ihr Augen, weint“ also nur der Bach-Rezeption oder auch der Bach-Überlieferung zuzuordnen ist. Vielmehr sind wir zunächst gefordert, uns bewußt zu machen, daß die Auseinandersetzung mit dem Werk des Vaters keineswegs auf die beiden musikalischen Söhne aus erster Ehe beschränkt geblieben ist.

6. Nachwirkung

Bachs über Jahrzehnte gehegte Hoffnungen, wenigstens einen Teil seiner Vokalwerke gedruckt zu sehen, dürften ihn veranlaßt haben, sie nach Möglichkeit nicht aus der Hand zu geben. Dennoch sind vom Miserere, dem „Tod Jesu“, der „Auferweckung Lazarus“, der „Kindheit Jesu“ und den „Pilgrimen auf Golgatha“ jeweils mehrere Kopien nachweisbar. Zu den Zentren einer Rezeption der geistlichen Vokalwerke des Bückeburger Bach gehören neben dem Haus Stolberg-Wernigerode die westfälischen Adelshöfe, der Hof Lippe-Detmold, schließlich auch das Haus Bentheim-Tecklenburg in Rheda, wo allerdings die Instrumentalwerke bevorzugt wurden. Die Weitergabe Bachscher Komposition an diese Höfe erfolgte nicht nur mit Billigung, sondern geradezu auf Wunsch von Johann Christoph Friedrich Bachs Dienstherrn.

Ebenso erklärlich erscheint, daß Wilhelm Friedrich Ernst Bach sich für die Werke seines Vaters in Berlin eingesetzt hat. Die von ihm revidierte Fassung der „Kindheit Jesu“ wurde bereits erwähnt; in amerikanischem Privatbesitz befindet sich darüber hinaus eine merkwürdige Einrichtung des Werkes von W. F. E. Bachs Hand: Das Oratorium wird hier auf Eingangs- und Schlußchor reduziert, die überdies gekürzt werden und in umgekehrter Reihenfolge erklingen.⁸⁷ In dieser Form stellt die „Kindheit Jesu“ eher eine Weihnachtskantate als ein Oratorium dar, wie die Titelblätter der Einzelstimmen weismachen wollen. Wilhelm Friedrich Ernst Bachs Interesse blieb jedoch nicht auf die „Kindheit Jesu“ beschränkt. Als sich Breitkopf nicht zum Druck des sogenannten Duodramas „Mosis Mutter und ihre Tochter“ (Jochebeth und Myriam) entscheiden konnte, forderte Johann Christoph Friedrich Bach sein Manuskript zurück, da sein Sohn in Berlin Verwendung für das Werk habe. In welchem Rahmen diese Aufführungen stattgefunden haben mögen, wäre noch zu erforschen.⁸⁸

⁸⁷ Für die Möglichkeit zur Einsicht in das Original und die Überlassung einer Kopie sei dem Besitzer herzlich gedankt.

⁸⁸ Vgl. U. Leisinger, *Wilhelm Friedrich Ernst Bach – Der letzte musikalische Enkel Johann Sebastian Bachs*, in: Johann Christoph Friedrich Bach (s. o., Fußnote 23), Bückeburg 1995, S. 71–82.

Nicht mehr in das Bild einer nur lokalen Ausstrahlung paßt das Engagement des Leipziger Thomaskantors Johann Friedrich Doles. Im Verzeichnis der von ihm hinterlassenen Musikaliensammlung findet sich der Eintrag:

„319. Bach I. C. F. in Bückeburg. Die Pilgrime auf Golgatha. Von Zachariä. Orat. P. St.“.⁸⁹

Die präzisen Angaben über Komponist und Textdichter lassen vermuten, daß Doles eine autorisierte Kopie des Werkes vorlag. Daß außer der Partitur auch ein Stimmensatz vorhanden war, deutet auf eine Zugehörigkeit zu Doles' reichhaltigen Passionsmusikrepertoire, das in jüngster Zeit verschiedentlich ins Blickfeld gelangt ist.⁹⁰

Doles hat darüber hinaus Lieder Johann Christoph Friedrich Bachs für den gottesdienstlichen Gebrauch bearbeitet. Einrichtungen geistlicher Lieder für vierstimmigen Chor bilden den zweiten Teil eines Choralbuchs aus seinem Besitz.⁹¹ Hierzu gehören etwa dreißig Lieder aus den beiden Sammlungen Geistlicher Lieder mit Melodien von Balthasar Münter.⁹² Die größte Gruppe mit insgesamt 12 Werken bilden Vertonungen J. C. F. Bachs in einer Einrichtung für vierstimmigen Chor, in auffälliger Parallele zu den Chorliedern, die J. C. F. Bach nach eigenen Vorlagen und drei Gellert-Liedern seines Bruders Carl Philipp Emanuel Bachs selbst bearbeitet hat.⁹³ Diese Praxis hielt über die Wende zum 19. Jahrhundert an: J. G. Sander nahm ein weiteres Münter-Lied (Wf XV/4) in seine Sammlung „Die Heilige Cäcilia“ (1818) auf.⁹⁴

Auch im Hamburger Musikleben waren Johann Christoph Friedrich Bachs Werke präsent. Die große Kantate „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5) wurde in ihrer Originalgestalt schon 1771 als Michaelisquartalsstück in den Hamburger Hauptkirchen aufgeführt und ist damit nachweislich die erste größere Gemeinschaftsarbeit von Johann Gottfried Herder und Johann Christoph Friedrich

⁸⁹ *Catalog geschriebener, meist seltener Musikalien und theoretischer Werke welche im Bureau de musique bei Hoffmeister et Kühnel in Leipzig ... zu haben sind*, Leipzig 1802 (einziges bekanntes Exemplar: SBB, Ab 645), S. 1, Nr. 319. Zum Zusammenhang zwischen dem Verkaufskatalog und dem Nachlaß Doles siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 94. Der Eintrag erlaubt – in Verbindung mit der Erwähnung des Werkes im Nachruf (s. u., Fußnote 100) – eine Zuweisung des Werkes an Johann Christoph Friedrich Bach, obwohl die beiden erhaltenen Quellen (s. o., Fußnote 50) den Autor nur in verstümmelter Form nennen.

⁹⁰ H.-J. Schulze, *Eine rätselhafte Johannes-Passion „di Doles“*, in: Rudolf Eller zum Achtzigsten, hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat, Rostock 1994, S. 67–74, sowie die Beiträge von U. Leisinger und P. Wollny, in: *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 1, 1995.

⁹¹ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 304*. Die Handschrift wird beschrieben bei H.-J. Schulze, *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1977, S. 75f.

⁹² RISM B VIII, 1773⁹⁹ und 1774¹⁰.

⁹³ Den teilweise anonym belassenen Chorsätzen liegen folgende Lieder J. C. F. Bachs zugrunde: 1. Sammlung, Nr. 1, 2, 9 und 11; 2. Sammlung, Nr. 1–8.

⁹⁴ Aus Sanders Vorbemerkung zur Cäcilia geht hervor, daß die Einrichtung nicht vom Komponisten stammt.

Bach.⁹⁵ In einer Bearbeitung, die nicht, wie bislang angenommen wurde, auf den Komponisten selbst zurückgeht, vielmehr ein Pasticcio darstellt, hat Carl Philipp Emanuel Bach sie auch in Jahren 1778 und 1784 verwendet.⁹⁶

Nach der kritischen Sichtung der erhaltenen Materialien und Dokumente lassen sich vier Hauptphasen für Johann Christoph Friedrich Bachs Komposition geistlicher Werke bestimmen.

1. Gelegenheitsstücke wie die Kantaten zur Feier der Beendigung des Siebenjährigen Krieges und zur Rückkehr des Grafen Wilhelm aus Portugal gaben Bach ab etwa 1763 die Möglichkeit, Erfahrungen als Kantatenkomponist zu sammeln. Bei der Bewerbung um die Nachfolge Telemanns als Musikdirektor in Hamburg konnte Bach somit auf eigene Werke verweisen.⁹⁷
2. Nach der Heirat des Grafen Wilhelm mit der tiefreligiösen Marie Eleonore Barbara von Lippe-Biesterfeld am 12. November 1765 änderte sich das Repertoire am Bückeburger Hof entscheidend. Neben der italienischen Kantate stießen nun auch geistliche Werke mit deutschem Text am Hofe auf Interesse. Noch in die Zeit vor Herders Ankunft in Bückeburg, die bislang als Auslöser für Johann Christoph Friedrich Bachs geistliches Schaffen galt, fallen die Vertonung der großangelegten und stark besetzten Oratorien „Der Tod Jesu“, der „Pilgrime auf Golgatha“, möglicherweise auch der „Hirten bei der Krippe Jesu“ und der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“. Bach hat hierbei auf die berühmtesten Libretti seiner Zeit zurückgegriffen. Die zentrale Rolle der Gräfin Marie Eleonore wird auch aus dem Nekrolog deutlich. Horstig leitet die Wiedergabe des obenerwähnten Dankbriefs der Gräfin vom 24. April 1774 mit folgenden allgemeinen Bemerkungen ein:⁹⁸

„Bachs glücklichste Lebensjahre verflossen ihm unter dem ungetheilten Beyfalle seiner freundlichen Beschützer, des Grafen und seiner Familie, die ihn verehrten und in seiner Composition Nahrung für Ohr und Seele fanden. Es war eine Zeit, wo sich die Tonkunst zu Bückeburg in alle ihre Rechte eingesetzt hatte. Jeder feyerliche Tag wurde durch eine Musik verherrlicht, und ein Concert wurde mit der stillen Andacht gehört, mit der man sich in der Kirche zur Erbauung vorbereitete. Oratorien und Paßionsmusiken wechselten mit einander ab, und die noch lebende hinterlassene Wittwe des Concertdirec. Bach wurde damals als Sängerin besoldet.“

⁹⁵ Kopien des Werkes werden im *Verzeichniss | der praktischen musikalischen Werke, | welche | bey Johann Friedrich Hartknoch | in Riga | um beygesetzte billige Preise | zu haben sind* (Exemplar: SBB, Ab 23/1, Fasz. 8, Nr. 58) angeboten. Die beiden in Berlin aufbewahrten Hartknoch-Kataloge (ca. 1784, ca. 1790) verzeichnen auch Werke Johann Sebastian Bachs, darunter Kopien des Wohltemperierten Klaviers, des Doppelkonzerts BWV 1060 und der Kantate BWV 145 in der Hamburger Pasticcio-Fassung. Ob Hartknochs Vorlagen auf Westphal oder auf Carl Philipp Emanuel Bach (oder auf beide) zurückgehen, wäre zu prüfen.

⁹⁶ Eine Studie (*Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführung von BWV 19 im Kontext der Hamburger Michaelismusiken*) ist hierzu in Vorbereitung.

⁹⁷ Vgl. H. Miesner, Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg (s. o., Fußnote 8), S. 117.

⁹⁸ C. G. Horstig, Nekrolog (s. o., Fußnote 23), S. 272.

3. Der Anwesenheit Herders in Bückeberg verdanken wir mindestens drei Oratorien und zwei geistliche Kantaten. Die Oratorien „Die Kindheit Jesu“ und „Die Auferweckung Lazarus“⁹⁹ haben das Bild von Johann Christoph Friedrich Bachs geistlicher Vokalmusik maßgeblich bestimmt, obwohl sie in ihrer knappen Anlage und der kammermusikalischen Besetzung für Bachs Schaffen nicht einmal repräsentativ sind. Die Zusammenarbeit zwischen Bach und Herder darf auch insofern nicht überschätzt werden, als Bach auch mit anderen Textdichtern – Johann Heinrich Cramer, Gottlieb Daniel Stille, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg – in unmittelbarem Kontakt stand.
4. Um die Mitte der 1780er Jahre hat Bach seine älteren Kompositionen überarbeitet, in der Hoffnung, wenigstens die „Hirten bei der Krippe Jesu“ und einige der Kompositionen auf Texte Johann Gottfried Herders im Druck verbreiten zu können. Bach beschränkte sich in dieser Phase jedoch nicht auf Revisionen, sondern komponierte auch neue Stücke.

Dieses differenziertere Bild bietet vielleicht einen Anreiz für eine neue Wertung des unscheinbarsten unter den Söhnen Johann Sebastian Bachs. Könnte nicht ein Vergleich zeigen, daß die Vokalkompositionen von Johann Christoph Friedrich Bach denen seines älteren Bruders Carl Philipp Emanuel ebenbürtig sind, sie in den fugierten Sätzen vielleicht sogar übertreffen?

Wie etwa wäre das Verhältnis zwischen Herder und Bach zu charakterisieren? In welchem Maße sind Herders Dichtungen durch die von J. C. F. Bach vertonten älteren Libretti beeinflusst? Warum aber erscheint Bachs Name nicht in Herders umfangreicher Korrespondenz der Bückeberger Jahre? Warum hat Bach unter seinen fast 100 Liedern nicht ein einziges Gedicht von Herder in Musik gesetzt? Warum hat Bach dennoch stets größte Hochachtung vor Herder bezeugt? Lassen sich anhand der Materialien des Herder-Nachlasses neue Aufschlüsse über die Art und Weise ihrer Zusammenarbeit gewinnen?⁹⁹

Den Bürgern in Bückeberg war der schaumburg-lippische Konzertmeister Johann Christoph Friedrich Bach in erster Linie als Vokalkomponist bekannt. Hierauf spielt der kurze Nachruf an, dessen schöne Worte allerdings ein frommer Wunsch geblieben sind:¹⁰⁰

„Durch seine vortreffliche Compositionen, unter welchen Kenner die Hirten bei der Krippe, den Tod Jesu und die Pilgrimme auf Golgatha, für die vorzüglichsten halten, hat [Bach] sich bei der Welt unvergeßlich gemacht – bey uns und den Seinigen auch durch fromme Gesinnungen und einen rechtschafnen Wandel.“

⁹⁹ Vgl. *Der handschriftliche Nachlaß Johann Gottfried Herders: Katalog. Im Auftrag und mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen bearb. von Hans-Dietrich Irmscher und Emil Adler* (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung. 1.), Wiesbaden 1979.

¹⁰⁰ *Schaumburg-Lippische Landesanzeigen*, 1795, Nr. 5, S. 21 (1. Februar 1795). Exemplar: Bückeberg StA, *Dienstbibliothek*, Se 651. Siehe auch G. Hey, *Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie*, BJ 1933, hier S. 77f.

Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805*

Von Elias N. Kulukundis (Greenwich, Connecticut)

Am 4. März 1805 wurde auf dem Eimbeckschen Hause in der Kleinen Johannisgasse in Hamburg eine große Bücherauktion abgehalten. Das Eimbecksche Haus diente ursprünglich als Ratsbierhaus und war im 18. Jahrhundert zum wichtigsten Ort für Versteigerungen aller Art geworden¹. Im Eimbeckschen Haus fanden auch die Ziehungen der städtischen Lotterie und die Convivien der Bürger-Capitaine statt. Weiterhin diente es als Stadtgefängnis und beherbergte außerdem eine anatomische Sammlung. Es überrascht wenig, daß ein derart multifunktionales Gebäude sich zum bedeutendsten Hamburger Auktionshaus entwickeln konnte. Die Versteigerungen auf dem Eimbeckschen Haus hatten fast schon einen offiziellen Status. Oftmals wurden hier Zwangsversteigerungen durchgeführt, mit denen die Gläubiger bankrotter Geschäftsleute entschädigt werden sollten oder Nachlässe zugunsten der Erben aufgelöst wurden. Einige Auktionen beschränkten sich offensichtlich auf den Besitz einer einzelnen Person; bei anderen stammten die angebotenen Gegenstände von verschiedenen Vorbesitzern.

Es war daher nicht ungewöhnlich, wenn eine Versteigerung ein breites Spektrum von miteinander nicht verwandten Gebieten abdeckte. Das Titelblatt des im Vorfeld der Auktion vom 4. März 1805 gedruckten Katalogs nennt „neue Bücher“ und „kostbare Werke“ aus allen Bereichen der Künste und Wissenschaften; darunter fanden sich Wörterbücher, Atlanten und Reiseberichte, Predigtsammlungen, poetische, literarische und philosophische Werke auf deutsch und in zahlreichen Fremdsprachen, schließlich auch Musikalien aus dem Nachlaß des „seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach“.²

Der Hauptteil des Katalogs und die beiden ersten „Anhänge“, die zusammen 61 Seiten ausmachen,³ bestehen aus einzeln gezählten Büchern. Das Spektrum reicht von Johann August Ernestis Ausgabe der Werke Homers (S. 14, Nr. 220–224) bis zum Dekameron Giovanni Boccaccios (S. 21, Nr. 356–358) und den Gesängen des Ossian (S. 21, Nr. 363–365), von druckfrischen Exemplaren der Bibel (S. 6, Nr. 62 ff.) zu Christoph Christian Sturms *Unterhaltungen mit Gott in den Morgenstunden* (S. 7, Nr. 70), von einem portugiesisch-französischen

* Besonderer Dank gilt Dr. Ulrich Leisinger und Dr. Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) für zahlreiche Anregungen und ihre konstruktive Kritik beim Verfassen dieses Beitrags.

¹ U. Leisinger, *Die ‚Bachsche Auction‘ von 1789*, BJ 1991, S. 97–126, vor allem S. 100, Fußnote 17.

² Siehe das Faksimile im Anschluß an diesen Beitrag. Einziges erhaltenes Exemplar: SBB, *Db 313*. Ein zweites, einst im Besitz der damaligen Stadtbibliothek Hamburg (Signatur: *KD V 17*), wurde 1943 durch Kriegseinwirkung vernichtet. Freundlicher Hinweis von J. Neubacher, Hamburg.

³ Der Hauptteil des Katalogs umfaßt 35 Seiten, die drei Anhänge weitere 34 Seiten.

Wörterbuch (S. 1, Nr. 2) zu einem französischen Marineatlas (S. 26, Nr. 1), von einem Kommentar zur Kantschen Logik (S. 32, Nr. 29f.) zu einem Katalog einer nicht näher spezifizierten Dresdner Bildergalerie (Erster Anhang, S. 2, Nr. 35) und einer Sammlung von Darstellungen bedeutender antiker Statuen in Rom und Paris (S. 1, Nr. 1). Die Werke wurden nicht thematisch, sondern nach Formaten angeordnet, wobei die Bücher im Folio- oder Quartformat der großen Masse an Oktavbänden vorangestellt waren. Auf diese Weise finden sich historische und literarische Werke in bunter Mischung (S. 22) oder ein medizinisches Wörterbuch zwischen Predigtsammlungen und Bibelexegesen (S. 5).

Der Dritte Anhang, nur acht Seiten lang, unterscheidet sich vom Hauptteil dadurch, daß er eine Spezialsammlung enthält: Musikalien aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs⁴. Zwar bestand das Angebot aus einer ganzen Reihe Bachscher Originaldrucke, in der Hauptsache aber umfaßte es handgeschriebene Musikalien, die von Carl Philipp Emanuel Bach selbst oder aus dessen Bibliothek stammten. Handschriften wurden auf der Auktion sonst offenbar nicht versteigert.

Carl Philipp Emanuel Bach war im Dezember 1788 verstorben. Sein Besitz ging an seine Frau Johanna Maria und nach deren Tod 1795 an die gemeinsame Tochter Anna Carolina Philippina über. Ein beträchtlicher Teil des Nachlasses bestand aus Bachs musikalischer Bibliothek und seinen eigenen Kompositionen. Ein Teil davon wurde bereits im Jahr 1789 versteigert.⁵ Andere Teilbestände wurden im Laufe der Zeit abgegeben. Nach dem Tode Anna Carolina Philippina Bachs – sie starb unverheiratet und hatte ihre beiden Brüder überlebt⁶ – wurde ihr Besitz verkauft, ein Teil davon durch die Versteigerung auf dem Eimbeck-schen Hause.

Carl Philipp Emanuel Bach war zweifellos einer der eifrigsten Musikaliensammler des 18. Jahrhunderts. Das sogenannte Nachlaßverzeichnis⁷ erforderte mehr als 140 Seiten, um die verbliebenen Reste seiner musikalischen Bibliothek zu beschreiben. Bachs Sammlung umfaßte nicht nur Musikdrucke und Handschriften, sondern auch zahlreiche Bildnisse. Sie enthielt Gemälde und Stiche vieler bedeutender Musiker seit der Antike, daneben auch Porträts von Philosophen, Pastoren, ja selbst Darstellungen von römischen und griechischen Göttern.⁸ Diese Sammlung war – nach Einschätzung durch die Zeitgenossen – eine der größten ihrer Art. Bachs Interesse an seiner Bildnissammlung ist wohldokumen-

⁴ An Musikalien sind im Hauptteil des Katalogs nur mehrere Exemplare auf deutsch und französisch eines Mozart zugeschriebenen musikalischen Würfelspiels verzeichnet (S. 23f., Nr. 480–487).

⁵ Siehe oben Fußnote 1.

⁶ Johann Sebastian Bach d. J. war 1778 in Rom gestorben, sein älterer Bruder Johann August starb 1789 in Hamburg.

⁷ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg: Schniebes 1790. Reprint unter dem Titel *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate: A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790*, hrsg. von R. W. Wade, New York 1981. Im folgenden abgekürzt als NV.

⁸ NV, S. 92–128.

tiert. In den Briefen an Johann Jakob Heinrich Westphal in Schwerin ging es oft darum, weitere Porträts ausfindig zu machen und zu erwerben.⁹

Die ersten 66 Seiten des NV – nahezu die Hälfte des Gesamtumfangs – bestehen aus einer detaillierten Liste von Bachs Kompositionen, wobei die ungedruckten Instrumentalwerke im allgemeinen mit Incipits versehen wurden. Bach war ein fruchtbarer Komponist; die Gesamtzahl seiner Werke, zählt man die Einträge im NV ohne Rücksicht auf Gattung und Umfang – vom Klavierstück bis zum großangelegten Oratorium –, beläuft sich auf mehr als 700. Der Rest des Katalogs verzeichnet Bachs Besitz an Werken anderer Komponisten, seine Porträtsammlung und die noch im Familienbesitz vorhandenen Zeichnungen und Bilder des 1778 verstorbenen Sohnes Johann Sebastian.

Carl Philipp Emanuel Bach besaß eine ansehnliche Sammlung von Werken anderer Komponisten. Diese enthielt seinen Anteil am väterlichen Erbe, der offensichtlich durch das Erbteil seines jüngsten Bruders¹⁰ noch vermehrt wurde, das „Altbachische Archiv“, verschiedene Kompositionen seiner Brüder und seines Onkels Johann Bernhard Bach, weiterhin vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten nebst weiteren Vokalwerken von Telemann, Stölzel, Georg Benda und Johann Friedrich Fasch. Viele davon hatte Carl Philipp Emanuel Bach im Rahmen seiner Tätigkeit als Musikdirektor der Hamburgischen Hauptkirchen gesammelt und verwendet¹¹. Werke von Familienmitgliedern sind einzeln aufgezählt, der Rest wird nur summarisch verzeichnet, so daß ein einziger Eintrag eine Vielzahl an Einzelkompositionen umfassen kann.¹² Der Bestand an Werken anderer Komponisten dürfte den Gesamtumfang der Eigenkompositionen erheblich übertroffen haben. Man fragt sich, wie es Bach gelungen ist, all diese Werke so aufzubewahren, daß sie für anstehende Auführungen ohne Mühe herangezogen werden konnten.

Die Notenbibliothek war der wertvollste Besitz, den Bach seiner Frau und Familie hinterlassen hatte. Anders als echtes Kapital vermehrte sich der Wert einer Musikaliensammlung nicht von allein. Sie mußte daher in klingende Münze umgesetzt werden. Eine Möglichkeit bestand darin, Teile der Bibliothek zu verkaufen und vom Erlös zu leben. Dies war 1789 bereits geschehen, als ein Teilbestand in Hamburg verauktioniert wurde. Der überwiegende Teil davon

⁹ R. Angermüller, *Carl Philipp Emanuel Bachiana. Briefe, die bei Suchalla nicht veröffentlicht wurden*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz 1985/85, S. 1–168, hier S. 106–155, passim. Siehe auch M. Terry, *C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal: A Clarification*, JAMS 22, 1969, S. 106 bis 115.

¹⁰ NBA I/15 Krit. Bericht, S. 205f. (A. Dürr). Dürr macht darauf aufmerksam, daß Johann Christian Bachs Anteil am väterlichen Erbe bei Antritt seiner Italienreise 1755 zu einem beträchtlichen Teil bei seinem Bruder Carl Philipp Emanuel zurückblieb.

¹¹ Aus Briefen C. P. E. Bachs an Georg Michael Telemann, den Enkel des Komponisten, geht hervor, daß viele Werke Georg Philipp Telemanns nach den Originalquellen für Bach kopiert wurden. Siehe R. Angermüller, *Carl Philipp Emanuel Bachiana* (Fußnote 9), S. 24–33, passim.

¹² Das NV enthält weder Klavier- oder Kammermusik noch Liedersammlungen. Diese waren offenbar schon 1789 versteigert worden und wurden daher nicht mehr ins NV aufgenommen. Siehe U. Leisinger, *Die „Bachsche Auction“* (s. Fußnote 1), S. 98.

umfaßte gedruckte und handgeschriebene Musikalien von Zeitgenossen, vor allem von befreundeten Musikern. Diese Teilsammlung enthielt Klaviermusik und Lieder, Kammermusik, Sinfonien, Konzerte und Kirchenmusik. Hierunter befanden sich Widmungs- und Subskriptionsexemplare. Ferner gehörten dazu einige teils zeitgenössische, teils ältere Musiktraktate.¹³ Offenbar war Bachs Familie unmittelbar mit der Vorbereitung dieser Auktion betraut. Einige der Kompositionen sind heute noch in europäischen Bibliotheken nachweisbar; das Auktionslos von der Hand Anna Carolina Philippina Bachs ist meist gut erkennbar.¹⁴

Das NV kam erst 1790 heraus; keines der dort verzeichneten Werke findet sich auch im Katalog der Bachschen Auktion von 1789, was darauf hindeutet, daß das NV in seiner endgültigen Form erst abgeschlossen wurde, nachdem die weniger wertvollen Bestandteile der Sammlung verkauft worden waren. Das NV sollte nicht in erster Linie der weiteren Veräußerung der Sammlung dienen, sondern war zunächst ein Andenken an den Komponisten. Allerdings sollte es auch mögliche Käufer von Kopien mit den noch vorhandenen Teilen von Bachs musikalischer Bibliothek vertraut machen. Auch auf diese Weise konnte die Notenbibliothek zur Sicherung des Lebensunterhalts von Bachs Hinterbliebenen dienen.

Die Aufzählung der Musikalien im NV ist weit umfangreicher als im Auktionskatalog von 1805. Anna Carolina Philippina Bach hatte die meisten Werke ihres Vaters und Großvaters behalten. Diese bildeten den Grundstock der Versteigerung auf dem Eimbeckschen Hause. Die Bildnissammlung war schon zuvor stückweise verkauft worden, unter anderem an Johann Jakob Heinrich Westphal und an Ernst Ludwig Gerber.¹⁵ Der Verbleib der übrigen Bestände, insbesondere der Jahrgänge von Kirchenkantaten, ist noch nicht befriedigend geklärt. Sie sind im Katalog von 1805 jedenfalls nicht verzeichnet. Es scheint, als habe Anna Carolina Philippina Bach sie schon zu Lebzeiten abgegeben, die näheren Umstände sind aber unbekannt geblieben.¹⁶

¹³ Siehe Fußnote 1.

¹⁴ Identifizierung durch Peter Wollny (Leipzig). Damit dürfte – entgegen den von Leisinger geäußerten Vorbehalten (Die „Bachsche Auktion“, s. Fußnote 1, S. 105, dort insbesondere Fußnote 43) – feststehen, daß sich alle bei der Auktion von 1789 angebotenen Musikalien einst im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs befanden. Die Aufschrift „Aus der Bachschen Auktion“, die sich auf einigen erhaltenen Quellen findet, stammt von der Hand Casper Siegfried Gählers, der demnach höchstwahrscheinlich an der Versteigerung teilnahm. Nach Meinung von P. Wollny (Brief an den Autor vom 5. Oktober 1993) könnte Gähler als Schüler Carl Philipp Emanuel Bachs und Freund der Familie bei der Vorbereitung und Durchführung der Auktion von 1789 behilflich gewesen sein.

¹⁵ Siehe die Briefe von Anna Carolina Philippina Bach an J. J. H. Westphal, wiedergegeben bei M. H. Schmid, *Das Geschäft mit dem Nachlaß von Carl Philipp Emanuel Bach*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990, S. 473–528.

¹⁶ Georg Poelchau konnte die Reste des Jahrgangs Kirchenkantaten von Georg Benda 1799 erwerben (Freundlicher Hinweis von Dr. Kirsten Beißwenger, Tokio).

Bei der Versteigerung von 1805 wurden die Reste von Bachs Notenbibliothek auf 147 Lose verteilt.¹⁷ Manche enthalten ein einziges Manuskript oder einen einzelnen Druck; andere bestehen aus einer großen Anzahl von Werken. Die Einteilung erscheint recht willkürlich, dürfte aber die Ordnung der Musikalien, wie sie in der Wohnung Anna Carolina Philippina Bachs bei ihrem Tode vorgefunden wurde, widerspiegeln.¹⁸ Eine erste Gruppe mit 18 Losen besteht ausschließlich aus Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, die im Druck veröffentlicht waren, ohne jedoch alle Originaldrucke zu umfassen. Die zweite Gruppe, die sogar eine eigene Überschrift erhalten hat,¹⁹ besteht aus 93 Nummern und bildet damit die größte Untergruppe des Katalogs. Hierauf folgen weitere 21 gedruckte Werke, von denen ein Teil bereits einmal verzeichnet war. Auf der letzten Seite des Katalogs finden sich zwei weitere kleine Gruppen. Die Werke Johann Sebastian Bachs sind auf sieben umfangreiche Lose verteilt, hinzu kommen acht kleine Lose mit Werken unterschiedlichster Herkunft und Bestimmung, teils Drucke, teils Manuskripte. Hierzu gehören eine von Carl Philipp Emanuel Bachs kleineren Publikationen, handschriftliche Werke von Familienmitgliedern, die von Bach herausgegebene Sammlung vierstimmiger Choräle seines Vaters, Einzelwerke von Telemann und Homilius sowie zwei Sammeldrucke aus Bachs Berliner Zeit, der eine herausgegeben von Friedrich Wilhelm Marburg, der andere von Christian Gottlieb Krause.

Die 93 Lose mit Handschriften ungedruckter Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach machen den größten Teil des Anhangs zum Auktionskatalog aus. Hierunter finden sich 75 Lose mit jeweils einem, nur gelegentlich auch einmal zwei größeren Vokalwerken.²⁰ Da jedes Los Partitur und Stimmen enthalten konnte, gibt der Katalogeintrag keinen sicheren Aufschluß über den tatsächlichen Umfang des Loses.²¹ Fünf weitere Lose vereinigen mehrere separate Vokalwerke, hauptsächlich Einzelsätze aus Passionen, Motetten und Chöre. Das „Alt-Bachische Archiv“, eine Sammlung von Vokalwerken von Familienmitgliedern aus der Zeit vor Johann Sebastian Bach, ist unter einer einzigen Losnummer zusammengefaßt.

Allein die restlichen 12 Lose enthalten Instrumentalwerke, wobei sich in zwei Fällen (Losnummern 88 und 106) offensichtlich zusätzlich auch Vokalkomposi-

¹⁷ Die Losnummern reichen von 1 bis 137. Auf S. 32f. finden sich 10 zusätzliche Lose, die von 99b bis 108b numeriert wurden. Ob diese Zählung auf einen Fehler bei der ursprünglichen Vergabe der Losnummern oder beim Druck des Katalogs zurückgeht, läßt sich nicht mehr feststellen, zumal die Nummern offensichtlich nicht dauerhaft auf den Quellen vermerkt wurden.

¹⁸ Siehe M. H. Schmid, *Das Geschäft mit dem Nachlaß* (s. Fußnote 15), S. 482, Fußnote 38.

¹⁹ „Ungedruckte Sachen von C. P. E. Bach“ (S. 28); die einzige außerdem vorhandene Überschrift lautet „Manuscripte von J. Sebastian Bach“ (S. 34).

²⁰ Siehe die Losnummern 28, 30 und 95. Im Falle der Predigereinführungsmusiken könnte es sich allerdings auch um jeweils das gleiche Werk gehandelt haben, das bei unterschiedlichen Gelegenheiten aufgeführt wurde.

²¹ Viele Manuskripte gelangten später über Poelchau und Mitglieder der Familien Itzig und Mendelssohn an die Berliner Singakademie, wo Heinrich Miesner sie in den 1920er Jahren noch einsehen konnte. Siehe Miesner, *passim*.

tionen fanden. Es kann wenig überraschen, daß jedes dieser Lose aus mehreren Werken bestand. Manchmal bilden die Kompositionen eines Loses eine homogene Gruppe. Los 92 enthielt die drei späten Quartette, Los 90 zehn Konzerte, Los 93 die zwölf Sonatinen. In anderen Losen gehörten die Werke zumindest einer Gattung an: Los 91 enthielt 10 Solos für nicht näher bestimmte Instrumente. Einige Lose vereinigten hingegen disparate Kompositionen: Los 84 enthielt beispielsweise 87 nicht näher bestimmte Sonaten, daneben Sinfonien, Menuette und kleine Klavierstücke.²² In Los 88 wurden unter anderem Trios, Ariens, Sonaten und Sinfonien zusammengebracht. Einige Lose sind schlichtweg als „ein starker Stoß“ von Musikalien bezeichnet, müssen also einen beträchtlichen Umfang gehabt und aus Kompositionen bestanden haben, die sich nicht ohne weiteres mit einem Sammeltitel bezeichnen ließen.

Die beiden Abschnitte mit Drucken Carl Philipp Emanuel Bachscher Werke überschneiden sich zu einem gewissen Grad. In beiden finden sich Exemplare der Cramer-Psalmen Wq 196 (Losnummern 9 und 108 b), der Sturm-Lieder Wq 197/198 (Nr. 11 und 12 beziehungsweise 106 b und 107 b, der Gellert-Oden Wq 194/195 in 5. Auflage (Nr. 10 und 110) und der sechs Sammlungen von Sonaten, Rondos und Fantasien für Kenner und Liebhaber Wq 55–59 und 61 (Nr. 1–6 und 101b–105b)²³. In beiden Abschnitten fehlen umgekehrt übereinstimmend bestimmte Werke, beispielsweise die zwei Konzerte Wq 11 und 25 und die Sinfonie Wq 178, die Schmid zwischen 1745 und 1758 in Nürnberg gedruckt hatte, die Sechs leichten Sonaten Wq 53 (1766) und die einzeln gedruckte Sonate Wq 60 (1785), die Oden mit Melodien von 1761, die ersten Auflagen der Gellert-Lieder und die 1787 bei Schniebes veröffentlichten „Neuen Melodien zu einigen Liedern des Hamburgischen Gesangbuchs“.

Auffälligerweise entsprechen die Lose 1 bis 18, der erste Abschnitt im Auktionskatalog mit gedruckten Werken, weitgehend der Liste von Bachs Veröffentlichungen auf den Seiten 128 bis 130 des NV. Nur vier der dort genannten Werke erscheinen nicht unter den ersten 18 Losen,²⁴ eines davon findet sich als Nachtrag mit der Losnummer 136²⁵. Im NV waren alle diese Werke mit Preisen versehen. Offensichtlich handelte es sich um unverkaufte Kopien der Werke, die Bachs Witwe an den Mann bringen wollte. Die Losnummern 1 bis 18 umfassen damit die Exemplare der veröffentlichten Werke, die 1805 noch nicht verkauft waren. Obwohl der Versteigerungskatalog keine expliziten Hinweise gibt, könnte manches dieser Lose aus mehr als einer einzigen Kopie bestanden haben.

Bei vielen Werken in der zweiten Gruppe gedruckter Kompositionen (Lose 101b bis 122) handelt es sich um gebundene Einzelexemplare. Dies dürften Bachs Handexemplare gewesen sein. Man wundert sich, daß diese Liste nicht vollständiger ist, ja noch nicht einmal alle unter Los 1 bis 18 verzeichneten Werke

²² Unklar bleibt, ob mit 87 nur die Zahl der Sonaten angegeben wird oder ob damit die Gesamtzahl aller Stücke gemeint ist.

²³ Hier fehlt offenbar ein Exemplar der Ersten Sammlung.

²⁴ Dabei handelt es sich um die Originaldrucke von Wq 60, Wq 111, Wq 132 und Wq 203.

²⁵ Zwölf zwei- und dreistimmige Stücke Wq 82.

enthielt.²⁶ Möglicherweise waren einige Handexemplare von Bach selbst oder von seinen Erben verschenkt oder verkauft worden. Denkbar wäre auch, daß Bach nicht in jedem Fall ein Exemplar binden ließ, wenn noch viele Kopien eines Druckes bereitlagen. Das letzte unverkaufte Exemplar könnte dann gewohnheitsgemäß zum unverkäuflichen Archivexemplar erklärt worden sein, wobei Bach wohl geneigt war, einen geringfügigen Einkommensverlust hinzunehmen.²⁷ In diesem Fall müßte die entsprechende Publikation nicht unter den Handexemplaren, sondern unter den „Restexemplaren“ aufscheinen.

Offizielle Aufzeichnungen über den Verlauf der Auktion sind nicht erhalten. Daher gibt es auch keine präzisen Angaben über die Zusammensetzung jedes Einzelloses²⁸, über Anzahl und Identität der Käufer sowie die Härte der Konkurrenz. Soweit bekannt, gingen die versteigerten Lose letztlich meist an Georg Poelchau oder Casper Siegfried Gähler.²⁹ Poelchaus Exemplar des Auktionskatalogs von 1805 (SBB, *Db 313*) enthält für einige Lose – heute teilweise verwischte – Bleistifteinträge, die Beträge bezeichnen, die Poelchau zum Erwerb dieser Lose aufwenden mußte. Gähler und Poelchau lebten zum Zeitpunkt der Versteigerung in Hamburg und haben die Auktion zweifellos besucht.

²⁶ Es fehlen hier beispielsweise das Konzert Wq 14 (1760) und die sechs Konzerte Wq 43 (1773), die „Israeliten in der Wüste“ (1775), das „Heilig“ (1779) und „Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfest“ (1784), die unter den Losnummern 1 bis 18 verzeichnet sind. Die Losnummern 101 b bis 122 enthalten dafür einige frühe Drucke, die unter den Nummern 1 bis 18 nicht verzeichnet sind.

²⁷ Als J. J. H. Westphal 1792 um ein Exemplar der Originalausgabe der e-Moll-Sinfonie Wq 177 bat, ließ ihm Bachs Witwe mitteilen, daß sie keines mehr besäße (siehe M. H. Schmid, *Das Geschäft mit dem Nachlaß*, s. Fußnote 15, S. 498). Es ist nicht bekannt, ob Bach bis zu seinem Tod noch über ein Exemplar der Ausgabe verfügte. Schon am 5. März 1787 schrieb Bach an Westphal, daß die Sinfonie nur noch in Abschrift zu haben sei (s. R. Angermüller, *Carl Philipp Emanuel Bachiana*, s. Fußnote 9, Nr. 109, S. 130). Andererseits wird der Originaldruck im NV als fünfter Eintrag auf S. 43 genannt.

²⁸ Es bleibt beispielsweise unklar, ob die drei Lose mit Konzerten (Nr. 88, 90 und 105) aus Partituren, Stimmen oder beidem bestanden. Wenn sie tatsächlich beides enthielten, dann dürften die 46 genannten Konzerte den Gesamtbestand aller Bachschen Konzerte (unter Ausschluß der sechs gedruckten Hamburger Konzerte Wq 43) umfaßt haben. Merkwürdigerweise sind die Originalstimmensätze der Konzerte, die um 1795 noch für Kopien für J. J. H. Westphal herangezogen wurden, fast ausnahmslos verloren. Poelchau kann für diese Verluste nicht verantwortlich gemacht werden, denn er erwarb bei späteren Gelegenheiten Quellen der Klavierkonzerte von weit geringerem Wert. Denkbar wäre es daher, daß Bachs Tochter sie noch zu Lebzeiten abgab. Zwar könnten sie beispielsweise an Sara Levy oder Carl Friedrich Zelter in Berlin gelangt sein, eine Überprüfung dieser Hypothese ist nach dem Verlust der Bestände der Singakademie jedoch nicht mehr möglich.

²⁹ Siehe K. Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung*, Diss. Tübingen 1970, gedruckt 1984; *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenzzraths und Bürgermeisters, Herrn Casper Siegfried Gähler ... in Altona*, Dritter Theil, Altona 1826 (einziges bekanntes Exemplar: SBB, *Ac 352*). Vgl. G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941, S. 71. Zu den Käufern gehörte unter anderem auch Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, Bachs Amtsnachfolger in Hamburg.

Höchstwahrscheinlich erhielten sie den Zuschlag für die allermeisten Werke, die sich später nachweislich in ihren Sammlungen befanden.³⁰ Ein paar Lose gingen wahrscheinlich an andere Interessenten, wenn sie nicht überhaupt unverkauft blieben. Sie sind weder in den Katalogen der Poelchau-Sammlung noch im Nachlaßkatalog Gählers verzeichnet; auch anderweitig haben sie keine Spuren hinterlassen.³¹ Man darf annehmen, daß zu den namentlich nicht bekannten Käufern auch Hamburger Musikalienhändler gehört haben. Allerdings war Bach schon mehr als 15 Jahre tot und seine Musik hatte nur noch bescheidenen Anteil am Musikmarkt. Mit Ausnahme der Hamburgischen Kirchenmusik, für die Bachs Nachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke oft auf dessen Werke zurückgriff, und von Berlin, wo Bachs Werke im Kreis um Sara Levy und Carl Friedrich Zelter über Jahrzehnte hinweg regelmäßig aufgeführt wurden, konnten Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen allenfalls ein historisches Interesse wecken. Gerade hierdurch mochten Poelchau und Gähler zum Kauf bewegt worden sein. Poelchau, Musikliebhaber und Büchersammler von Jugend an, strebte danach, durch das Studium von Autographen bedeutender Männer zu lernen.³² Gähler, Bürgermeister von Altona, war ein begabter Klavierspieler und ehemals Schüler Carl Philipp Emanuel Bachs.³³

Beide erwarben auf der Auktion eine beträchtliche Anzahl an Handschriften. Auch wenn nur ein begrenzter Wettbewerb stattfand und daher im einzelnen recht niedrige Preise erzielt wurden, summierten sich die Gesamtaufwendungen für beide ganz erheblich. Zwar ist über die Finanzkraft der beiden nichts Genaues bekannt, aber sie scheinen über einiges Kapital verfügt zu haben. Poelchau konnte allerdings nicht auf unbegrenzte Mittel zurückgreifen. Die Erwerbungen scheinen seine Finanzen erheblich angegriffen zu haben, denn schon 1811 mußte er eine große Anzahl an Vokalwerken von Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach verkaufen, vielleicht um Schulden, die er im Zusammenhang mit der Auktion gemacht hatte, zurückzuzahlen. Die meisten Werke erwarb Abraham Mendelssohn, mit dessen Familie Poelchau seit 1799 befreundet war³⁴, der sie seinerseits der Berliner Singakademie überließ.³⁵

³⁰ Aus einem P 352 beigehefteten Brief geht hervor, daß Poelchau diese Konzerte erst 1818 von Gähler erhielt.

³¹ Möglicherweise wurden die nicht verkauften Manuskripte nach Abschluß der Auktion eingestampft. Hierauf deutet ein Brief J. J. H. Westphals an Hoffmeister & Kühnel in Leipzig vom 4. Juli 1805, vier Monate nach der Auktion: „Die letzten Arbeiten des seel. Bach besitze ich fast ausschließlich allein, wie mir die Tochter selbst versichert hat. Diese starb im vorigen Jahre und nach ihrem Tode sind alle Manuskripte durcheinander geworfen und bündelweise in der Auction verkauft, und auf diese Art zerstreut und vieles davon, wie ich erfahren habe vernichtet.“ (Freundlicher Hinweis von Karen Lehmann, Bach-Archiv Leipzig).

³² K. Engler, Poelchau (s. Fußnote 29), S. 28 f.

³³ F.-J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens*, 2. Auflage, Paris 1878, Bd. 3, S. 373.

³⁴ K. Engler, Poelchau (s. Fußnote 29), S. 10.

³⁵ G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941* (s. Fußnote 29), S. 71. Abraham Mendelssohn könnte die Handschriften gemeinsam mit Sara Levy, der Tante seiner Frau, erworben und der Singakademie überlassen haben. Die Johann Sebastian

Ein nicht unerheblicher Teil der Handschriften, die bei der Auktion von 1805 versteigert wurden, hat sich bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Die Mehrzahl der Manuskripte blieb durch Poelchaus Einsatz und den Ankauf seiner Sammlung im Jahre 1841 durch die Königliche Bibliothek in Berlin erhalten.³⁶ Von den Handschriften, die Gähler erworben hatte, scheinen hingegen mit wenigen Ausnahmen nur diejenigen noch nachweisbar zu sein, die später an Poelchau gelangten.³⁷ Die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen Quellen befinden sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin und in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau. Hierzu gehören alle Handschriften, die sich bei Poelchaus Tod in seinem Besitz befunden hatten, sowie die Handschriften mit Werken Johann Sebastian Bachs, die die Singakademie 1854 an die Königliche Bibliothek verkauft hatte. Die übrigen Quellen, die Abraham Mendelssohn und Sara Levy der Singakademie überlassen hatten, darunter Partituren und Stimmen zu fast allen Passionsmusiken und geistlichen Gelegenheitswerken Carl Philipp Emanuel Bachs, waren um 1940 noch vorhanden, sind aber seit Kriegsende verschollen.³⁸

Der Katalog der Auktion von 1805 wird unten im Faksimile wiedergegeben und kommentiert. Die in den Einträgen genannten Werke werden – soweit möglich – anhand des Wotquenne- und Helm-Katalogs identifiziert.³⁹ Für Verweise auf das NV wurde die Zählweise der Faksimileausgabe von Rachel Wade übernommen.⁴⁰ Nach Wissen des Autors handelt es sich hier um einen ersten Versuch, die bei der Auktion von 1805 verkauften Werke und ihren Verbleib zu bestimmen. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Identifizierung in Einzelfällen nur im Ansatz möglich war. Der Autor hofft aber, hierdurch weitere Forschungen zu den bei der Auktion von 1805 versteigerten Musikalien aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs anregen zu können.

Bach-Materialien schenkte Mendelssohn direkt der Singakademie. Anders als die Werke Carl Philipp Emanuel Bachs wurden sie einhellig als Eigentum der Singakademie angesehen und spielten keine Rolle im Streit zwischen Zelters Erben und der Singakademie.

³⁶ R. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1981, S. 38.

³⁷ Zu den „wenigen Ausnahmen“ gehören die nicht ganz vollständigen Originalstimmensätze der 12 Sonatinen für ein oder zwei Cembali und Orchester (Hamburg SUB, ND VI 3472ⁿ), ferner einige Kammermusikwerke, so das Autograph der Flötensonate Wq 87 (Paris BN, W 3.6 und 3.7) und der größere Teil der Werke aus dem Nachlaß von Johannes Brahms (Wien GdM).

³⁸ Siehe E. N. Kulukundis, *C. P. E. Bach in the Library of the Sing-Akademie zu Berlin*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von Stephen L. Clark, Oxford 1988, S. 159–176.

³⁹ A. Wotquenne, *Catalogue Thématique des oeuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach (1714–1788)*, Leipzig usw. 1905. E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven 1989

⁴⁰ Siehe oben, Fußnote 7.

Verzeichniß
 von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil
 sauber gebundenen, meistens
Neuen Büchern
 und
Kostbaren Werken
 aus
 allen Theilen der Künste und
 Wissenschaften
 und
 in mehrexen Sprachen
 welche
 nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel.
 Kapellmeisters **C. P. E. Bach**
 wie auch
 einer Sammlung von Kupferstichen
 Montags, den 4^{ten} März 1805
 in Hamburg
 im **Embeckischen Hause**
 öffentlich verkauft werden sollen.

Hamburg, gedruckt in der Börsten, Halle
 von
Conrad Müller.

Dritter Anhang.**Verzeichniß**

von Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Hrn.
 Kapellmeisters **C. P. E. Bach**, größtentheils
 ungedruckte Manuscripte von **C. P. Emanuel**
Bach und **J. Sebastian Bach**.

- 1 — 6 **C. P. E. Bach** Clavierfonaten und feye
 Fantasten, nebst Mondos fürs Forcepiano, für
 Kenner und Liebhaber, Leipz. 787 6 Samml.
7. 8 Dessen Clavierfonaten mit einer Violine und
 einem Violoncell, Leipz. 777
- 9 Dessen Psalmen, mit Melodien zum Singen
 beym Klavier, übers. von Dr. Cramer, Leipz.
 774
- 10 Gellerts geistliche Oden und Lieder, mit Mo-
 lodien von **C. P. E. Bach**, Leipz. 784
11. 12 **C. E. Sturms** geistliche Gesänge, mit Mo-
 lodien zum Singen beym Klavier von **C. P. E.**
Bach, Hamb. 781
- 13 Klopstocks Morgenstunden, in Partitur mit
 beygefügetem Klavierauszuge von **C. P. E. Bach**,
 Leipz. 784

- 14 C. P. E. Bach: Sei Concerti per il Cembalo accomp. da due Violini, Violetta e Basso, Hamb. 772
 15 Dessen Orchester, Sinfonien, Leipz. 780
 16 Dessen Concerto III. per il Cembalo, accomp. da 2 Violini, Violetta e Basso, Berl. 760
 17 Dessen Israeliten in der Wästen, ein Oratorium, Hamb. 775
 18 Dessen Heilig, mit zwey Chören und einer Ariette, Hawb. 779

Ungedruckte Sachen von C. P. E. Bach.

- 19 C. P. E. Bach, Magnificat. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Hörnern.
 20 Trauungs Cantate, von demselben.
 21 Chor: Spiega Ammonia fortunata etc. Auf Verlangen der Stadt Hamburg dem schwedischen Kronprinzen 1770 zu Ehren fertiget. C. P. E. Bach mußte sie in 12 Stunden componiren.
 22 Hrn. Pastors von Döhren Einführungs Musik, 2 Theile, 773. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Bassons.
 23 Herrn Pastor Winkler Einführungs Musik, 2 Theile, 773
 24 Herrn Pastor Hornbostel Einführungs Musik, 2 Theile, 772

- 25 Herrn Pastors Häfeler Einführungs Musik, 2 Theile, 772
 26 Herrn Pastors Kiefeker Einführungs Musik, 2 Theile, 771
 27 Hrn. Pastors Palm Einführungs Musik, 2 Theile, 769
 28 Hrn. Pastors Jänisch und Erpp Einführungs Musik, 2 Theile, 782 u. 786
 29 Herrn Pastors Frederici Einführungs Musik, 2 Theile, 775
 30 Hrn. Pastors Rambach, Müller und Runge Einführungs Musik, 2 Theile, 780, 786 u. 789
 31 Hrn. Pastors Sturm und Braack Einführungs Musik, 2 Theile, 778 u. 785
 32 Hrn. Pastors Gerling, Lütken und Cidker Einführungs Musik, 2 Theile, 777, 783 u. 789
 33 Hrn. Past. Schäfer Einführungs Musik, 2 Theile, 787
 34 Herrn Pastors Schumacher Einführungs Musik, 2 Theile.
 35 Hrn. Past. Gasse Einführungs Musik, 2 Theile, 785
 36 Herrn Pastors Berhan Einführungs Musik, 2 Theile, 787
 37 Herrn Pastors Willerding Einführungs Musik, 2 Theile, 787
 38 Eine Einführungs Musik die keinen Titel hat.
 39 Herrn Syndicus Kiefeker Judei Musik, 775

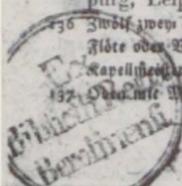
- 40 Herrn Dr. Hoel Jubelmusik, 2 Theile, 775
und Einführungsmusik des Herrn von Som,
784
- 41 Jubelmusik auf dem Geburtstage der Madame
Streffow.
- 41 — 61 Passionsmusiken mit allen Stimmen,
vom Jahr 1769 bis 1789, als die letzte Arbeit
des Verfassers, (das Jahr 1775 fehlt) 3 starke
Stöße.
- 62 Die Evangelisten, zu den Passionsmusiken.
- 63 Passions-Cantate, 769
- 64 Die alte und neue Litanej in Partitur.
- 65 Musik am 1sten Weihnachtstage 1786
- 66 — am Michaelis-Feste 1785
- 67 — am Feste der Heimsuchung Maria 1780
- 68 — am 13ten Sonntage nach Trinitatis 1779
- 69 — am Michaelis-Feste 1786
- 70 — am 1sten Oftertage 1784
- 71 — am Sonntage Misericordias Domini 1780
- 72 — am 1sten Oftertage 1786
- 73 — am 1sten Oftertage 1787
- 74 — am 1sten Oftertage 1782
- 75 — am 3ten Pfingsttage.
- 76 — am Oftertage 1771
- 77 — am 3ten Oftertage 1778
- 78 — am Michaelis-Feste 1774
- 79 — am Ofterfeste 1781
- 80 — auf Michaelis 1781
- 81 — am Weihnachtstage 1784

- 82 Musik am 12ten Sonntage nach Trinitatis 1786
- 83 — am 1sten Weihnachtstage 1782
- 84 Ein Stoß mit 37 Sonaten, Simphonien, Me-
nuetten und andern kleinen Handstücken.
- 85 Chorale mit Trommeln und Pauken. 10, 12
- 86 Kirchenmusik auf Michaelis 1778 1782
- 87 Eine ordinaire Kirchenpassion.
- 88 Ein starker Stoß mit Simphonien, Sonaten,
Trios, Arien ic.
- 89 — — — mit 20 Concerten.
- 90 — — — mit 10 Concerten.
- 91 10 Solos für verschiedene Instrumente.
- 92 Quadranten.
- 93 Ein starker Stoß mit 12 Sonatinen.
- 94 Dank, Hymne der Freundschaft, mit allen
Stimmen. 2, 2, 2
- 95 Oratorium und Serenate beym jährlichen
Ehrenmale der Bürgerkapitains der Stadt
Hamburg 1783 in Partitur und Stimmen.
- 96 Dasselbe vom Jahr 1780
- 97 Musik zum Dank: Feste wegen des beendigten
Thurmbaues der großen St. Michaelis Kirche,
786
- 98 Partitur: Stücke aus Passionsmusiken. 2
- 99 Der Frühling, von Wieland, eine Solo. Can-
tate.
- 100 Ein Stoß mit Chören zu Trauer: und Kir-
chenmusiken. 2

- 101 Musik am roten Sonntage nach Trinitatis
1786
- 102 Verschiedene Mottetten von Gellert'schen und
Sturmschen Liedern.
- 103 Trio mit 1 Violin, Bratsche und Bass, auch
eine Symphonie.
- 104 Sanctus mit Trompeten, Pauken 16. Veni
mit Trompeten und Pauken. Motetto
Veni mit 2 Sopranen, Bass und Fundament.
- 105 Ein starker Stof mit 16 Concerten.
- 106 Ein Stof mit vielen kleinen Handstücken,
Sonatinen, Concerten, Motetten 16.
- 107 Ein Stof mit der Ueberschrift: Für Hof-
ger und Organisten zu gebrauchen.
- 108 Altes Sachsisches Archiv.
- 99 b) Drey Bände mit verschiedenen gedruckten
Musikalien und Manuscripten.
- 100 b) Kamlers Auferstehung und Himmelfahrt
Jesu, mit einem starken Stof reichlich aus-
geschriebener Stimmen. NB. Die Stim-
men sind Manuscript.
-
- 101 — 5 b) Klavierfonaten für Kenner und Liebi-
haber, Leipzig 787 der 1ste Theil fehlt.
Halbstrzbd.
106. 7 b) C. E. Sturms geistliche Gesänge, mit
Melodien zum Singen beyrn Klavier, Hamb:
782 in 2 saub. Lederbd.

- 108 b) Dr. Cramers Psalmen, zum Singen beyrn
Klavier, Leipz. 774 Halbstrzbd.
- 109 Six Sonates pour le Clavecin à l'usage
des Dames. Kurze und leichte Klavierstücke,
Berlin 766
- 110 Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Mes-
siodien, Leipz. 784 Halbstrzbd.
- 111 Sei Sonate per il Cembalo 743
- 112 Musikalisches Allerley, Berl. 761
- 113 Musikalisches Mancherley, Berl. 762
- 114 Musikalisches Vielerley, Hamb. 770
115. 16 Versuch über die wahre Art das Klavier
zu spielen, Berl. 762 mit geschriebenen An-
merkungen des Verfassers.
- 117 Sei Sonate per il Cembalo dedicate
all' Altezza Ser. di Carlo Eugenio,
Opera II.
- 118 Dwey Litaneyen aus dem Schleswig; Hofstet-
nischen Gesangbuche, Kopenh. 786
- 119 Six Sonates pour le Clavecin, accomp.
d'un Violin et Violoncelle, Hamb.
Oeuvre Second.
- 120 Phyllis und Thirsiß, Berl. 766
- 121 Klavierstücke verschiedener Art, 1te Samml.
Berl. 765
- 122 Klavierfonaten, 1te u. 2te Fortsetzung, Berl.
762

- Manuscrite von J. Sebastian Bach.
- 123 Ein Stoß mit 32 verschiedenen Kirchenmusiken.
- 124 Ein starker Stoß mit Kirchenmusiken.
- 125 Noch ein starker Stoß mit Kirchenmusiken.
- 126 Die große Catholische Messe.
- 127 Ein Stoß mit Hochzeits-Cantaten.
- 128 Ein starker Stoß mit Passionsmusiken, Dramen, Cantaten ic.
- 129 Ein starker Stoß mit Symphonien, Sonaten, Concerten, Trio, Ouvertüren, Fugen ic.
- 130 Ein Stoß mit dloersen Musikalien von J. B. und J. B. Bach. Mscrpt.
- 131 Passionsmusiken, von Homius, Musikdirector in Dresden. Mscrpt.
- 132 J. S. Bachs vierstimmige Choralgesänge, Leipz. 784
- 133 Trauermusik des weisl. Magn. G. D. Stockfleth, von Telemann. Mscrpt.
- 134 Trauermusik des seel. Hrn. G. Schredder, von Telemann. Mscrpt.
- 135 Raccolta delle piu nuove composizioni di Clavicembalo dal S. G. Marpurg, Leipz. 756
- 136 Zwölf zwey und dreystimmige Stücke für die Fide oder Viola und das Klavier, von Hn. Kapellmeister Bach, Hamb.
- 137 Musikische Meleebien, Berl. 753



KOMMENTIERTE WIEDERGABE DES KATALOGS VON 1805

Vorbemerkung

Die Einträge im Auktionskatalog von 1805 werden im folgenden mittels eines Kurztitels identifiziert, Drucke werden von Handschriften durch Angabe eines Verlagsorts und des Erscheinungsjahres unterschieden. Helm-Nummern (abgekürzt: H) werden nur bei Werken angegeben, die im Wotquenne-Verzeichnis (abgekürzt: Wq) nicht verzeichnet sind. Für die Nachweise nach dem NV wird die Zählweise der Faksimileausgabe von Rachel Wade (s. o., Fußnote 40) verwendet.

Der Besitzgang der Handschriften wurde hauptsächlich aufgrund folgender Hilfsmittel bestimmt: 1. Poelchaus Handexemplar des Auktionskatalogs, auf dem auch das Faksimile basiert, mit den Preisangaben für die von ihm erworbenen Stücke (s. o., Fußnote 2), 2. dem Versteigerungskatalog der Sammlung Gähler, Altona 1826 (s. o., Fußnote 29) – Poelchaus Exemplar mit Angabe der Nachbesitzer (Kommissionäre) und Auktionspreise – und 3. dem sogenannten Zelter-Katalog (*Catalog musikalisch-literarischer und practischer Werke aus dem Nachlasse des Königl. Professors Dr. Zelter*, SBB, *N. mus. ms. theor.* 30). Die Abkürzungen für Quellen aus dem Besitz der Singakademie sind wie folgt aufzulösen: „St.“ = Stimmen, „P.“ = Partitur, „Aut.“ beziehungsweise „Autogr.“ = Autograph, „M.“ = Manuskript, das heißt zeitgenössische Handschrift. Die nicht immer präzisen Angaben des Zelter-Katalogs werden ergänzt durch die Dissertation von Heinrich Miesner (s.o., Fußnote 21) und die Forschungen von Stephen L. Clark (*The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, masch.-schr., Princeton/NJ 1984). Erhaltene Quellen werden von den nachweislich verschollenen durch einen beigefügten Asteriskus (*) unterschieden.

Nr.: 1–6

Inhalt: Sonaten für Kenner und Liebhaber Wq 55–59 und Wq 61, Leipzig 1779–1787. Vgl. Nr. 101 b–105 b.

Nachweis: NV 129, [1]–[6]

Nr.: 7–8

Inhalt: Klaviertrios Wq 90–91, Leipzig 1776/77

Nachweis: NV 129, [8]–[9]

Nr.: 9

Inhalt: Cramer-Psalmen Wq 196, Leipzig 1774. Vgl. Nr. 108 b.

Nachweis: NV 130, [2]

Nr.: 10

Inhalt: Gellert-Oden mit Anhang Wq 194 und 195, 5. Auflage, Leipzig 1784. Vgl. Nr. 110.

Nachweis: NV 129, [14]

Nr.: 11–12

Inhalt: Sturm-Lieder Wq 197/198, Leipzig 1780/81. Vgl. Nr. 106 b–107 b.

Nachweis: NV 130, [1]

Nr.: 13

Inhalt: Klopstocks Morgengesang Wq 239, Leipzig 1784

Nachweis: NV 130, [5]

Nr.: 14

Inhalt: 6 Klavierkonzerte Wq 43, Hamburg 1772

Nachweis: NV 128, [2]

Nr.: 15

Inhalt: Orchestersinfonien Wq 183, Leipzig 1780

Nachweis: NV 129, [11]

Nr.: 16

Inhalt: Klavierkonzert E-Dur Wq 14, Berlin 1760

Nachweis: NV 128, [1]

Nr.: 17

Inhalt: Die Israeliten in der Wüste Wq 238, Leipzig 1775

Nachweis: NV 130, [3]

Nr.: 18

Inhalt: Heilig Wq 217, Leipzig 1779

Nachweis: NV 130, [4]

Nr.: 19

Inhalt: Magnificat Wq 215

Nachweis: NV 56, [1]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 7 Mk) – *P 341, *P 343, *St 191, *St 191a

Bemerkungen: *St 191 und *St 191a enthalten auch Aufführungsmaterialien, die nicht aus Bachs Nachlaß stammen.

Nr.: 20

Inhalt: Trauungskantate H 824a

Nachweis: NV 56, [2]

Verbleib: Gähler (Nr. 9342) – Bauer (Preisangabe: 10 sh) – Gotthold – Königsberg UB, 24731

Nr.: 21

Inhalt: Chor „Spiega Hammonia fortunata“ Wq 216

Nachweis: NV 56, [4]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAk, C. VII. 1132 („P + St. Aut.“)

Nr.: 22

Inhalt: *Einführungsmusik* (im folgenden abgekürzt EM) von Döhren, H n. v.

Nachweis: NV 57, [8]

Verbleib: Gähler (Nr. 9341)

Nr.: 23

Inhalt: EM Winkler, Wq 252

Nachweis: NV 57, [7]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 14 sh) – *P 340 (Teil 1); Poelchau – Berlin SAK, C. III. 743 („P. [zu Teil 2] u. St. autogr.“)

Bemerkungen: *P 347 stammt aus dem Nachlaß Schwencke und gehört nicht zu den 1805 verkauften Materialien.

Nr.: 24

Inhalt: EM Hornbostel, H 821 e

Nachweis: NV 57, [6]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAK, C. III. 737 („P. St. autogr.“)

Nr.: 25

Inhalt: EM Häsel, H 821 d

Nachweis: NV 57, [5]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – *P 346 (fragm.); Poelchau – Berlin SAK, C. III. 736 („St. M.“)

Nr.: 26

Inhalt: EM Klefeker, H 821 b

Nachweis: NV 57, [4]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAK, C. III. 744 („P. Aut. – St. M.“)

Nr.: 27

Inhalt: EM Palm, H 821 a

Nachweis: NV 57, [3]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAK, C. III. 741 („St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 87, war in Berlin SAK auch eine teilautographe Partitur vorhanden.

Nr.: 28

Inhalt: EM Jänisch/Cropp, H 821 k

Nachweis: NV 58, [4]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAK, C. III. 742 („St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 87, war in Berlin SAK auch eine autographe Partitur vorhanden, die Stimmen umfaßten nur Teil 2 der EM.

Nr.: 29

Inhalt: EM Friederici, Wq 251

Nachweis: NV 57, [10]

Verbleib: Gähler (Nr. 9341)

Bemerkungen: *P 347 stammt aus dem Nachlaß Schwencke und gehört nicht zu den 1805 verkauften Materialien.

Nr.: 30

Inhalt: EM Rambach/Müller/Runge, H 821 j

Nachweis: NV 58, [3]

Nr.: 31

Inhalt: EM Sturm/Bracke, H 821 i

Nachweis: NV 58, [2]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 4 sh?) – Berlin SAK, C. III. 745 („St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 85, war in Berlin SAK eine autographe Partitur vorhanden.

Nr.: 32

Inhalt: EM Gerling/Lüttkens/Stöcker, H 821 h

Nachweis: NV 58, [1]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 4 sh?) – Berlin SAK, C. III. 740 („St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 88, war in Berlin SAK auch die autographe Partitur (ohne Eingangschor) vorhanden. – Das Autograph der Arie „Sei mir gesegnet, o Gemeinde“ soll sich laut Miesner, S. 88, in der BB befunden haben, ist aber nicht mehr nachweisbar.

Nr.: 33

Inhalt: EM Schäfer, Wq 253

Nachweis: NV 58, [5]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAK C. III. 738 („P Autogr. St.“)

Bemerkungen: Die Partitur in Berlin SAK wird bei Miesner, S. 88, nicht erwähnt; *P 347 stammt aus dem Nachlaß Schwencke und gehört nicht zu den 1805 verkauften Materialien.

Nr.: 34

Inhalt: EM Schumacher, H 821 c

Nachweis: NV 65, [7]

Verbleib: *P 348? (nur Teil 1)

Bemerkungen: Die Musik stammt teilweise vom Syndicus Schuback.

Nr.: 35

Inhalt: EM Gasie, Wq 250

Nachweis: NV 58, [6]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – *P 346 (nur Teil 1); Poelchau – Berlin SAK C. III. 739 („St. M.“)

Nr.: 36

Inhalt: EM Berkhan, H 821 n

Nachweis: NV 58, [7]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 15 sh?) – Berlin SAK, C. III. 746 („St.“)

Bemerkungen: Laut Miesner befanden sich in Berlin SAK die autographe Partitur zu Teil 1 und Stimmen zu Teil 2.

Nr.: 37

Inhalt: EM Willerding, H 821 o

Nachweis: NV 58, [8]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – Berlin SAK, *C. III. 735?* („P. Aut. – St. M.“)

Bemerkungen: Im Zelter-Katalog ohne Namensnennung, siehe aber Miesner, S. 88. Vgl. Nr. 38.

Nr.: 38

Inhalt: EM, H n. v.

Bemerkungen: Möglicherweise EM Michaelsen, NV 57, [9], oder EM Müller/Schetelig am Johanneum, NV 58, [9]. Vgl. Nr. 37.

Nr.: 39

Inhalt: Jubelmusik Klefeker, H 824 d

Nachweis: NV 59, [1]

Verbleib: Gähler (Nr. 9341)

Nr.: 40

Inhalt: Jubelmusik Hoeck; EM von Som, H 824 c

Nachweis: NV 58, [10]

Verbleib: Gähler (Nr. 9341)

Nr.: 41

Inhalt: Jubelmusik auf den Geburtstag der Madame Stresow, H 824 f

Bemerkungen: Wahrscheinlich identisch mit H 824 b = NV 56, [5].

Nr.: 41 [recte: 42]–61

Inhalt: Passionsmusiken 1769–1774 und 1776–1789, H 782–787, 789–802

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 20 Mk) – Berlin SAK (Einzelnachweise s. u.)

Bemerkungen: Zu den Evangelistenstimmen siehe Nr. 62.

Unter der Voraussetzung, daß die Losnummern chronologisch vergeben wurden, ergibt sich folgende Zusammensetzung des Loses:

Nr.: 42

Inhalt: Matthäus-Passion für 1769, H 782

Nachweis: NV 59, [2]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 308* („St. M.“), *C. I. 309* („Entwurf zu einer Pass. n. d. Matth. mit Anmerkungen von Zelter. nebst sämtl. St.“)

Nr.: 43

Inhalt: Markus-Passion für 1770, H 783

Nachweis: NV 59, [3]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 314* („St. M.“)

Nr.: 44

Inhalt: Lukas-Passion für 1771, H 784

Nachweis: NV 59, [4]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 315* („St. M.“)

Nr.: 45

Inhalt: Johannes-Passion für 1772, H 785

Nachweis: NV 59, [5]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 316* („St. M.“)

Nr.: 46

Inhalt: Matthäus-Passion für 1773, H 786

Nachweis: NV 59, [6]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 317* („St. M.“)

Nr.: 47

Inhalt: Markus-Passion für 1774, H 787

Nachweis: NV 59, [7]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 318* („St. Autogr.“)

Bemerkungen: Miesner, S. 65, erwähnt keine autographen Bestandteile bei den in Berlin SAK aufbewahrten Materialien.

Nr.: 48

Inhalt: Johannes-Passion für 1776, H 789

Nachweis: NV 60, [1]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 319* („P. incompl. St. Autogr.“)

Bemerkungen: Laut Miesner enthielt der Stimmensatz in Berlin SAK nur 12 autographe Seiten.

Nr.: 49

Inhalt: Matthäus-Passion für 1777, H 790

Nachweis: NV 60, [2]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 320* („St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 64, besaß Berlin SAK auch einige Partiturbruchstücke.

Nr.: 50

Inhalt: Markus-Passion für 1778, H 791

Nachweis: NV 60, [3]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 321* („St. Autogr.“)

Bemerkungen: Miesner, S. 65, erwähnt keine autographen Bestandteile bei den in Berlin SAK aufbewahrten Materialien.

Nr.: 51

Inhalt: Lukas-Passion für 1779, H 792

Nachweis: NV 60, [4]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 311* („P. Autogr. St. M.“)

Bemerkungen: Ohne Jahreszahl in Kat. Zelter – Miesner, S. 65, erwähnt die autogr. Partitur nicht unter den in Berlin SAK verwahrten Materialien.

Nr.: 52

Inhalt: Johannes-Passion für 1780, H 793

Nachweis: NV 60, [5]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 322 („St. Autogr.“)

Bemerkungen: Miesner, S. 66, macht keine Angaben zu den Materialien in Berlin SAK.

Nr.: 53

Inhalt: Matthäus-Passion für 1781, H 794

Nachweis: NV 60, [6]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 324 (P. fragm.); C. I. 323 („St. M.“)

Bemerkungen: Zu *P 340 s. u. Nr. 98.

Nr.: 54

Inhalt: Markus-Passion für 1782, H 795

Nachweis: NV 60, [7]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 310 („St. Autogr. u. M.“) und C. XI 1306 („4 Lieder von Sturm zur Passion. 1782. P. Aut.“)

Bemerkungen: Im Kat. Zelter undatiert – Miesner, S. 65, erwähnt nur das Stimmenmaterial in Berlin SAK.

Nr.: 55

Inhalt: Lukas-Passion für 1783, H 796

Nachweis: NV 60, [8]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 325 („P. Autogr. St. M.“)

Bemerkungen: Aus den Mitteilungen bei Miesner, S. 66, gehen Art und Umfang des autographen Materials nicht hervor.

Nr.: 56

Inhalt: Johannes-Passion für 1784, H 797

Nachweis: NV 60, [9]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 326 („St. M.“)

Nr.: 57

Inhalt: Matthäus-Passion für 1785, H 798

Nachweis: NV 60, [10]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 327 („P. Aut. St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 64, umfaßte die Partitur in Berlin SAK nur einige Sätze.

Nr.: 58

Inhalt: Markus-Passion für 1786, H 799

Nachweis: NV 61, [1]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, C. I. 328 („P. incompl. Aut. St. M.“)

Nr.: 59

Inhalt: Lukas-Passion für 1787, H 800

Nachweis: NV 61, [2]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 329* („St. aus Bruchstücken zusammenges.“)

Bemerkungen: Zu *P 339 s. u. Nr. 98.

Nr.: 60

Inhalt: Johannes-Passion für 1788, H 801

Nachweis: NV 61, [3]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 330* („P. Aut. St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 67, besaß Berlin SAK nur einzelne Sätze in Partitur.

Nr.: 61

Inhalt: Matthäus-Passion für 1789, H 802

Nachweis: NV 61, [4]

Verbleib: Poelchau – Berlin SAK, *C. I. 331* („St. M.“)

Bemerkungen: Zu *P 339 s. u. Nr. 98; die Partiturnkopie der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (*H 27 768 = III 27 038*) gehört nicht zu den Materialien der Auktion von 1805.

Nr.: 62

Inhalt: „Die Evangelisten, zu den Passionsmusiken“, zu H 782–802

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 4 Mk?) – Berlin SAK?

Bemerkungen: Im Zelter-Katalog nicht nachgewiesen – Laut Miesner wurden die Evangelistenrezitative im allgemeinen alle vier Jahre erneut verwendet; Ausnahmen bildeten offenbar die Jahre 1776 (Miesner, S. 66) und 1787 (Miesner, S. 65).

Nr.: 63

Inhalt: Passions-Kantate, Wq 233

Nachweis: NV 56, [3]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk 4 sh?) – *P 337

Bemerkungen: Laut Zelter-Katalog besaß Berlin SAK unter der Signatur *C. I. 313* „P von Fasch's Hand u. St. M.“ zur Passionskantate; ob mit den Stimmen Materialien der Auktion von 1805 gemeint sein können, ist daher fraglich.

Nr.: 64

Inhalt: Die alte und neue Litanei, Wq 204

Nachweis: NV 55, [8]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk) – *P 344

Bemerkungen: Die Originalstimmensätze *St 179 und *St 368 werden in AK 1805 nicht erwähnt; diese vielleicht identisch mit Eintrag Nr. 330 in *C. von Winterfeld's weil. Königl. Obertribunalrath musikalische Bibliothek*, Berlin 1857: „Zwei Litaneyen a. d. Schlesw.-Holst. Gesangb. f. 8 Singst. in 2 Chören. Kopenh. 1786. M. C. Ph. E. Bach's Autograph.“

Nr.: 65

Inhalt: Kantate zum 1. Weihnachtstag 1786, H n. v.

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet. Berlin SAK *C. II. 480* umfaßte „4 Kirchenstücke zu Weihnachten, Ostern, Michaelis. St. M.“ ohne nähere Angabe der Bestimmung; eines davon könnte die Weihnachtskantate gewesen sein.

Nr.: 66

Inhalt: Michaelisquartalstück 1785, Wq 246

Nachweis: NV 62, [1]

Verbleib: Berlin SAK, *C. II 480?*

Bemerkungen: Die Kantate wird bei Miesner, S. 78, ohne Angabe des eingesehenen Exemplars erwähnt. Vgl. Bemerkung zu Nr. 65.

Nr.: 67

Inhalt: Kantate zu Mariä Heimsuchung 1780, H 819

Nachweis: NV 65, [5]

Verbleib: Berlin SAK, *C. II 484* („P. u. St. M.“)

Bemerkungen: Laut NV Pasticcio nach Hoffmann.

Nr.: 68

Inhalt: Kantate zum 18. Sonntag n. Tr. 1779, = Wq 247

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 8 sh; zusammen mit Nr. 69?) – Berlin SAK?

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet – Laut Miesner, S. 80, identisch mit Wq 247.

Nr.: 69

Inhalt: Michaelisquartalstück 1786, Wq 245

Nachweis: NV 61, [9]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 8 sh; zusammen mit Nr. 68?) – Berlin SAK, *C. II. 482* („P. Autogr. u. St.)

Nr.: 70

Inhalt: Kantate zum 1. Ostertag 1784, Wq 243

Nachweis: NV 61, [8]

Verbleib: unbekannt – Poelchau – *P 339 (Partitur von Teil 1); Poelchau (?) – Berlin SAK, *C. III. 733* („P. St. M.“). Die Zugehörigkeit der Materialien in Berlin SAK zur Auktion ist nicht durchweg gesichert.

Nr.: 71

Inhalt: Kantate zu Misericordias Domini 1780, [H 820]

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet – Für die Richtigkeit der Annahme von Miesner, S. 79, das Stück sei identisch mit der 2. Fassung des „Et misericordia“ aus dem Magnificat Wq 215, gibt es keine Belege.

Nr.: 72

Inhalt: Kantate zum 1. Ostertag 1786, Wq 242

Nachweis: NV 61, [6]

Verbleib: Berlin SAK, *C. II. 483* („St. M.“)

Nr.: 73

Inhalt: Kantate zum 1. Ostertag 1787, Wq 244

Nachweis: NV 61, [5]

Verbleib: Gähler? (Nr. 9344?) – Poelchau – *P 345, *St 182

Bemerkungen: Zur Identifizierung vgl. Clark, S. 153.

Nr.: 74

Inhalt: Kantate zum 1. Ostertag 1782, [H 808]

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet.

Nr.: 75

Inhalt: Kantate zum 3. Pfingsttag, H 817

Nachweis: NV 65, [6]

Verbleib: Berlin SAK, C. II. 485 („P. u. St. – M.“)

Bemerkungen: Laut NV Pasticcio nach Homilius.

Nr.: 76

Inhalt: Kantate zum 1. Ostertag 1771, [H 808]

Verbleib: Berlin SAK, C. II. 480?

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet – Laut Miesner, S. 77, war eine Kopie des Werkes in Berlin SAK vorhanden, kann aber anhand des Zelter-Katalogs nicht identifiziert werden. Nr. 76 könnte daher zu den vier im Kat. Zelter nicht näher bezeichneten Kirchenstücken (C. II. 480) gehört haben, s. o. Nr. 65.

Nr.: 77

Inhalt: Kantate zum 3. Ostertag 1778, H n. v.

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet.

Nr.: 78

Inhalt: Michaelisquartalstück 1774, Wq 248

Verbleib: *P 373 (nur Eingangschor); Berlin SAK, C. II. 480?

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet – Laut Miesner, S. 77, war ein Stimmensatz des Werkes in Berlin SAK vorhanden. Siehe Bemerkung zu Nr. 65.

Nr.: 79

Inhalt: Kantate zum 1. Ostertag 1781, [H 808]

Verbleib: Berlin SAK, C. II. 480? (St)

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet – Pasticcio nach Homilius – Laut Miesner besaß Berlin SAK einen Stimmensatz. Siehe Bemerkung zu Nr. 76.

Nr.: 80

Inhalt: Michaelisquartalstück 1781, H n. v.

Verbleib: Berlin SAK? – *St 25b

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet – Pasticcio nach BWV 19.

Nr.: 81

Inhalt: Kantate zum 1. Weihnachtstag 1784, H n. v.

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet.

Nr.: 82

Inhalt: Kantate zum 12. Sonntag n. Trin. 1786, H n. v.

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet.

Nr.: 83

Inhalt: Kantate zum 1. Weihnachtstag 1782, H n. v.

Bemerkungen: Im NV nicht verzeichnet.

Nr.: 84

Inhalt: „Ein Stoß mit 87 Sonaten, Simphonien, Menuetten und andern kleinen Handstücken“

Verbleib: Gähler (Nr. 9333–9338) – Bauer (Preisangabe: 5 Mk, 8 sh) – Poelchau?

Bemerkungen: wahrscheinlich weitgehend identisch mit: *P 359, *P 772, *P 775, *P 776, die allerdings auch Einzelstücke enthalten, die nicht aus C. P. E. Bachs Nachlaß stammen (s. BJ 1993, S. 195, Fußnote 152). Aus dem von Gähler erworbenen Bestand könnten ferner Quellen wie *P 745, *P 746 oder *P 756 abgesplittert sein. Bei den Sinfonien könnte es sich um Klavierauszüge (Wq 122, 1–2 oder 4–5) handeln.

Nr.: 85

Inhalt: „Chorale mit Trommeln [recte: Trompeten] und Pauken“, H 846

Nachweis: NV 64, [7]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 10 sh) – Berlin SAK, C. IV. 811 („P. Autogr. St. M.“)

Nr.: 86

Inhalt: Michaelisquartalstück 1778, Wf XIV/6

Nachweis: NV 82, [8]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 11 sh) – *St 266

Bemerkungen: Pasticcio nach J. C. F. Bach (Wf XIV/6).

Nr.: 87

Inhalt: Eine ordinaire Kirchenpassion

Verbleib: Berlin SAK, C. II. 312?

Bemerkung: Möglicherweise die Lukaspassion für 1775, die unter den Nrn. 42–61 nicht erhalten ist.

Nr.: 88

Inhalt: „Ein starker Stoß mit Simphonien, Sonaten, Trios, Arien etc.“

Verbleib: Gähler (s. u.)

Bemerkungen: Eine Identifizierung der Werke ist im einzelnen nicht möglich.

Über den Verbleib der Originalmaterialien zu den einzelnen Werkgruppen ist folgendes bekannt:

Sinfonien: Gähler (Nr. 9371: 14 ungedruckte Sinfonien, Autograph) – Bauer (Preisangabe in Kat. Gähler 7 Mk) – Poelchau?. Möglicherweise weitgehend identisch mit **P* 351 (Wq 174, 181, 178), **St* 235 (Wq 176), **St* 236 (Wq 179), **St* 238 (Wq 175), **St* 239 (Wq 180), **St* 364 (Wq 182.3), **St* 369 (Wq 182.6), **St* 371 (Wq 182.1), **St* 372 (Wq 182.4), **St* 374 (Wq 182.5). Nicht zu Losnummer Nr. 88 haben die Originalpartitur von Wq 183 (**P* 350) und die in Paris und Brüssel aufbewahrten autographen Partituren zu Wq 182, 2–6) gehört, die alle wahrscheinlich aus dem Besitz Gottfried van Swietens stammen.

Sonaten: Nicht identifiziert, falls nicht identisch mit den als Sonaten bezeichneten Trios Wq 89–91 (**P* 358 und **P* 360)

Trios: Gähler (Nr. 9339, 30 Trios, z. T. autograph, wohl identisch mit den Trios Nr. 1–30 im NV) – Lay (Preisangabe in Kat. Gähler: 1 Mk); Poelchau – **P* 357; Th. Avé-Lallemant – J. Brahms (um 1855) – Wien GdM, **XI* 36 262–36 271 und möglicherweise *XI* 31 767, 36 308 und 36 309; Th. Avé-Lallemant – A. Gathy – L. Liepmannssohn – A. Vincent (vor 1888) – Ch. Malherbe – Paris, Conservatoire – Paris, Bibliothèque Nationale, *W* 3.6 und 3.7 (1964); G. R. Wagener – Brüssel Conservatoire, 27895 *FRW* – 27907 *FRW*.

Arien: Nicht identifiziert.

Nr.: 89

Inhalt: „[Ein starker Stoß] mit 20 Konzerten“, aus Wq 1–47

Nachweis: NV 26–35

Verbleib: Gähler – Poelchau (1818) **P* 352? (12 Konzerte); Gähler – Poelchau – **P* 356 und **P* 355? (6 und 2 Konzerte)

Bemerkungen: Identifizierung nicht gesichert. Vgl. Nr. 90, 105.

Nr.: 90

Inhalt: „[Ein starker Stoß] mit 10 Konzerten“, aus Wq 1–47

Nachweis: NV 26–35

Verbleib: Gähler? (Nr. 9367?, „10 Clavier=Konzerte, mit Stim. einige von andern Meistern“) – Poelchau **P* 353? (3 Konzerte), **P* 354? (7 Konzerte)

Bemerkungen: Identifizierung nicht gesichert. Vgl. Nr. 89, 105.

Nr.: 91

Inhalt: 10 Solos für verschiedene Instrumente, aus Wq 123–139

Nachweis: NV 48–50

Nr.: 92

Inhalt: Quartette, Wq 93–95

Nachweis: NV 51, [6], 52, [1]–[2]

Verbleib: Gähler (Nr. 9327) – Contant (Preisangabe: 8 sh)

Bemerkungen: Die teilautographen Materialien in Berlin SAk (*D. VI. 1649*) stammen aus dem Besitz von Sara Levy und dürften nicht zu den Materialien der Auktion von 1805 gehört haben.

Nr.: 93

Inhalt: 12 Sonatinen, Wq 96–105, Wq 109–110

Nachweis: NV 46–48

Verbleib: Gähler (Nr. 9340)–Lay (Preisangabe: 1 Mk, 1 sh)–A. v. Dommer (St) – G. R. Wagener – A. Wotquenne (1901) – C. G. Börner (1914) – L. Liepmannsohn – Hamburg SUB, *ND VI 3472^o (1918); s. BJ 1993, S. 142, Fußnote 61.

Bemerkungen: Evtl. ohne die abgesplitterten Materialien in *P 355, *P 1128, *P 1129, *St 258a und b, *St 259 und *St 506. Vgl. Nr. 106.

Nr.: 94

Inhalt: Dank-Hymne der Freundschaft, H 824e

Nachweis: NV 57, [2]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 2 mk 2 sh) – Berlin SAK, C. II. 494 („P. Aut. St. M.“)

Bemerkungen: Laut Miesner, S. 91, umfaßte die Partitur in Berlin SAK nur Teil 1 des Werkes.

Nr.: 95

Inhalt: Bürgercapitainsmusik 1783 (Oratorium und Serenate), H 822c und d

Nachweis: NV 56, [8]–[9]

Bemerkungen: Nicht identisch mit *Scrin 37* in Hamburg SUB.

Nr.: 96

Inhalt: Bürgercapitainsmusik 1780 (Oratorium und Serenate), H 822a und b

Nachweis: NV 56, [6]–[7]

Bemerkungen: Nicht identisch mit den Kopien Wien GdM, H 23 559 (III 8678) bzw. H 27 769 (III 29 337).

Nr.: 97

Inhalt: Musik zum Dankfeste wegen des beendigten Turmbaus der großen Michaeliskirche, H 823

Nachweis: NV 57, [1]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk 4 sh) – Berlin SAK, C. II. 476 („P. Aut. St. M.“)

Nr.: 98

Inhalt: Partiturstücke aus Passionsmusiken

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 2 Mk) – *P 339, *P 340

Bemerkungen: Die Quellen zu den Passionsmusiken enthielten zum Teil weitere Stücke in Partitur, s. Nr. 42–61.

Nr.: 99

Inhalt: Der Frühling, Wq 237

Nachweis: NV 62, [3]

Verbleib: Gähler? (Nr. 9342?) – Bauer (Preisangabe: 10 sh)

Nr.: 100

Inhalt: Ein Stoß mit Chören zu Trauer- und Kirchenmusiken
 Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 3 Mk). Hiervon können identifiziert werden:
 Berlin SAK, *C. II. 747* („Trauermusik aus der Passion von 1783“, H n. v., im NV
 nicht verzeichnet; „P. Autogr. St. M.“) – *C. II. 748* (Wq 228, NV 63, [4]; „P. Aut.
 – St. M.“) – *C. II. 749* (Wq 229, NV 63, [5]; „P. Aut. – St. M.“) – *C. II. 750* („Selig
 sind die Toten“, H n. v., im NV nicht verzeichnet; St) – *C. II. 751* („Trauermusik
 (es)“, H n. v., im NV nicht verzeichnet; „P. Aut. St. M.“)

Nr.: 101

Inhalt: Kantate zum 10. Sonntag n. Trin. 1786
 Nachweis: NV 65, [4]
 Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk 3 sh) – Berlin SAK – **St 41*
 Bemerkungen: Pasticcio nach BWV 102.

Nr.: 102

Inhalt: Verschiedene Motetten von Gellertschen und Sturmischen Liedern,
 Wq 208
 Nachweis: NV 63, [9]–[10], NV 64, [1]–[2]
 Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk 8 gr) – **P 349*; **St 188*

Nr.: 103

Inhalt: Trio für Violine, Bratsche und Bass, H 566; Sinfonie, H 667
 Nachweis: NV 65, [1]–[2]

Nr.: 104

Inhalt: Sanctus, Wq 219; Veni Sancte Spiritus, Wq 220; Veni Sancte Spiritus,
 Wq 207
 Nachweis: NV 63, [6]–[8]
 Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 1 Mk); Berlin SAK, *C. II. 490?* (Wq 220,
 „St. M.“)
 Bemerkungen: Das Sanctus Wq 219 (Partitur und Stimmen) sowie eine
 Einzelstimme des Veni Sancte Spiritus Wq 207 waren laut Miesner, S. 81, in
 Berlin SAK vorhanden, können aber im Zelter-Katalog nicht nachgewiesen
 werden.

Nr.: 105

Inhalt: „Ein starker Stoß mit 16 Konzerten“, aus Wq 1–47
 Nachweis: NV 26–35
 Bemerkungen: Losnummern 89, 90 und 105 enthalten zusammen 46 Konzerte.
 Unter der Voraussetzung, daß die Autographe der Konzerte Wq 43 nach deren
 Drucklegung nicht mehr im Familienbesitz aufbewahrt wurden, decken sie
 damit den ganzen Werkbestand ab, wenn keine Überlappungen auftreten. Los
 105 könnte daher die folgenden Konzerte enthalten haben, zu denen auffälliger-
 weise die Originalmaterialien bis auf wenige Ausnahmen verloren sind: Wq 1,
 4–6, 10, 13–14, 16, 21–22, 24, 26, 28, 29, 42, 47.

Nr.: 106

Inhalt: „Ein Stoß mit vielen kleinen Handstücken, Sonatinen, Concerten, Motetten etc.“

Bemerkungen: Nicht identifiziert. Zu den Sonatinen siehe Nr. 93.

Nr.: 107

Inhalt: „Ein Stoß mit der Überschrift: Für Nachfolger und Organisten zu gebrauchen.“

Bemerkungen: Nicht identifiziert.

Nr.: 108

Inhalt: Alt-Bachisches Archiv

Nachweis: NV 84, [1] bis NV 85, [10]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 35 Mk) – Berlin SAK

Bemerkungen: Fotokopien von Probeseiten der verschollenen Handschriften im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Nr.: 99b

Inhalt: „Drey Bände mit verschiedenen gedruckten Musikalien und Manuskripten“

Bemerkungen: Nicht identifiziert.

Nr.: 100b

Inhalt: Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, Wq 240

Nachweis: NV 55, [1]

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 4 Mk – 8 gr) – *St 178

Bemerkungen: Die Bemerkung „NB. Die Stimmen sind Mscpt.“ läßt vermuten, daß die zugehörige Partitur ein – nicht identifiziertes – Exemplar des Originaldrucks war.

Nr.: 101b–105b

Inhalt: Sonaten für Kenner und Liebhaber, „der 1ste Theil fehlt. Halbfrzbd.“, Wq 56–59 und Wq 61, Leipzig 1780/87. Vgl. Nr. 1–6.

Nr.: 106b–107b

Inhalt: Sturm-Lieder Wq 197/198, Leipzig 1780/81 „in 2 saub. Lederbd.“

Nachweis: NV 55, [7]; NV 130, [1]. Vgl. Nr. 11–12.

Nr.: 108b

Inhalt: Cramer-Psalmen Wq 196, Leipzig 1774, „Halbfrzbd.“

Nachweis: NV 55, [6]; NV 130, [2]. Vgl. Nr. 9.

Nr.: 109

Inhalt: Sechs Sonaten à l'Usage des Dames Wq 54, Amsterdam 1770; Kurze und leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen Wq 113, Berlin 1766

Nr.: 110

Inhalt: Gellert-Oden mit Anhang Wq 194 und 195, Leipzig 1784 „Halbfrzbd.“

Nachweis: NV 55, [4]–[5]; NV 129, [14]. Vgl. Nr. 10.

Nr.: 111

Inhalt: Preußische Sonaten Wq 48, Nürnberg 1742

Nr.: 112

Inhalt: Musikalisches Allerley, Berlin 1761

Nr.: 113

Inhalt: Musikalisches Mancherley, Berlin 1762

Nr.: 114

Inhalt: Musikalisches Vielerley, Hamburg 1770

Nr.: 115–116

Inhalt: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen ... mit geschriebenen Anmerkungen des Verfassers

Bemerkungen: Wahrscheinlich nicht identisch mit *Scrin A/676* in Hamburg SUB.

Nr.: 117

Inhalt: Württembergische Sonaten, Nürnberg 1743, Wq 49

Nr.: 118

Inhalt: Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch Wq 204, Kopenhagen 1786

Nachweis: NV 55, [8]

Nr.: 119

Inhalt: Klaviertrios Wq 89, Ausgabe Hummel, Amsterdam 1778

Nr.: 120

Inhalt: Phillis und Thyrsis Wq 232, Berlin 1766

Nachweis: NV 55, [10]

Nr.: 121

Inhalt: Klavierstücke verschiedener Art, Wq 112, Berlin 1765

Nr.: 122

Inhalt: Klaviersonaten Wq 50?, 51 und 52

Bemerkungen: Aus dem Eintrag geht nicht hervor, ob das Los das Handexemplar der Sonaten Wq 50 (Provenienz: Gähler (Nr. 9301) – Lay (Preisangabe: 1 Mk, 10 sh) – Th. Avé-Lallemant – A. Gathy – W. Tieftrunk – E. Krause – London BL, *K. 10. a. 28) einschloß.

Nr.: 123–125

Inhalt: Drei Stöße Kirchenmusiken von Johann Sebastian Bach

Nachweis: NV 69–81, passim

Verbleib: Poelchau (Preisangaben: 67 Mk, 61 Mk, 51 Mk) – (z. T. Berlin SAK) – BB

Bemerkungen: Einzelnachweise siehe BC.

Nr.: 126

Inhalt: Die große Catholische Messe, BWV 232

Nachweis: NV 72, [2]

Verbleib: Schwencke – Nägeli (1805) ... – *P 180

Nr.: 127

Inhalt: Ein Stoß mit Hochzeitskantaten

Nachweis: NV 72, [1] (BWV 195); NV 70, [8] (BWV 197); NV 71, [10] (BWV 210)

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 25 Mk; zusammen mit Nr. 128) – Berlin SAK – BB, davon identifizierbar: *P 65, *St 12 (BWV 195), *St 76 (BWV 210), *P 91 (BWV 197)

Nr.: 128

Inhalt: Ein Starker Stoß mit Passionsmusiken, Dramen, Cantaten u.[s.w.]

Nachweis: NV 71, [7] und NV 81, [6] (BWV 244); NV 70, [3] (BWV 245); NV 71, [1] (BWV 201); NV 70, [5] (BWV 211); NV 71, [6] (BWV 212); NV 72, [5] (BWV 213); NV 72, [6] (BWV 214); NV 72, [4] (BWV 215)

(Preisangabe: 25 Mk (zusammen mit Nr. 127))

Verbleib: Poelchau – (z. T. Berlin SAK) – überwiegend BB; Wien ÖNB, *S. A. 67. B. 32 (Originalstimmensatz von BWV 211)

Bemerkungen: Mit hinreichender Sicherheit sind identifizierbar *P 141 (BWV 211), *P 125 und *St 65 (BWV 213), *St 91 und *P 41 (BWV 214), *St 110 (BWV 244), *P 28, *St 111 (BWV 245). – Die Originalpartitur von BWV 244 (*P 25) sowie die Quellen zu BWV 201 (*P 175, *St 33a) und BWV 212 (*P 167) befanden sich bis 1824 im Besitz von C. F. G. Schwencke; die Originalquellen zu BWV 215 (*P 139 und *St 77) waren zeitweilig in Zelters Besitz.

Nr.: 129

Inhalt: „Ein starker Stoß mit Simphonien, Sonaten, Concerten, Trios, Ouver-
türen, Fugen etc.“

Nachweis: NV 66–69

Verbleib: Poelchau (Preisangabe: 45? Mk) – BB

Bemerkungen: Einzelnachweis nicht möglich.

Nr.: 130

Inhalt: Ein Stoß mit diversen Musikalien von J. B. und F. W. Bach

Nachweis: NV 83, [4]–[8]; NV 81, [10]–[12]; NV 82 [1]

Verbleib: Gähler? – Poelchau – *St 318, *St 319, *St 320 (J. B. Bach, Overtüren G, g, D); Gähler (Nr. 9379) – Lay (Preisangabe: 9 sh, zusammen mit Los Nr. 9378) – z. T. Poelchau – *P 325 (Fk 10), *P 683 (Fk 25); Gähler? – Poelchau (vor 1826?) – *St 358 (Fk 80)

Bemerkungen: Die Allemande für zwei Claviere von Couperin in W. F. Bachs Abschrift war noch Bestandteil von Losnummer 9379 des Nachlasses Gähler.

Nr.: 131

Inhalt: Passionsmusiken von Homilius

Bemerkungen: Aufgrund von Textvergleichen offenbar identisch mit der Markus-Passion „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ und dem Passions-Oratorium „Wir gingen alle in die Irre“ von G. A. Homilius. Freundliche Mitteilung von U. Leisinger, Leipzig.

Nr.: 132

Inhalt: Johann Sebastian Bach, Vierstimmige Choralgesänge, Leipzig 1784 [-1787?]

Nachweis: NV 130, [7]

Nr.: 133

Inhalt: Telemann, Trauermusik Stockfleth, TVWV 4:8

Verbleib: *Mus. ms. 21753/15?

Nr.: 134

Inhalt: Telemann, Trauermusik Schröder, TVWV 4:2

Verbleib: *Mus. ms. 21753/5?

Nr.: 135

Inhalt: Raccolta delle piu nove composizioni di clavicembalo, Leipzig 1756

Nr.: 136

Inhalt: Zwölf zwei- und dreistimmige Stücke, Hamburg 1770, Wq 82

Nachweis: NV 41, [2]; NV 129, [10]

Nr.: 137

Inhalt: Oden mit Melodien, hrsg. von C. G. Krause, Berlin 1753

Nachweis: NV 131, [10]

Inhalt: Ein starker Stof mit Siphonien, Concerten, Trios, Overturen, Fugas etc.

Nachweis: NV 60, [10]

Verbleib: Pöschel (Preisangeb: 42? MP) - BB

Bemerkungen: Einzelnachweis nicht möglich

Verbleib: Ein starker Stof mit Siphonien, Concerten, Trios, Overturen, Fugas etc.

Nachweis: NV 60, [10]

Inhalt: Ein starker Stof mit Siphonien, Concerten, Trios, Overturen, Fugas etc.

Nachweis: NV 60, [10]

Verbleib: Pöschel (Preisangeb: 42? MP) - BB

Bemerkungen: Einzelnachweis nicht möglich

Verbleib: Ein starker Stof mit Siphonien, Concerten, Trios, Overturen, Fugas etc.

Nachweis: NV 60, [10]

Inhalt: Ein starker Stof mit Siphonien, Concerten, Trios, Overturen, Fugas etc.

Nachweis: NV 60, [10]

Verbleib: Pöschel (Preisangeb: 42? MP) - BB

Bemerkungen: Einzelnachweis nicht möglich

Verbleib: Ein starker Stof mit Siphonien, Concerten, Trios, Overturen, Fugas etc.

Nachweis: NV 60, [10]

KLEINE BEITRÄGE

Johann Ambrosius Bachs letztes Eisenacher Lebensjahr*

Daß Johann Ambrosius Bachs Aufgabenbereich als Eisenacher Stadtpfeifer bislang nicht vollständig umschrieben werden konnte, liegt nicht zuletzt daran, daß sich dem Anstellungsdekret¹ aus dem Jahre 1671 nicht das gesamte Spektrum der Verpflichtungen für den „Hausmann“ entnehmen ließ.

So vielfältig der Aufgabenbereich des Stadtpfeifers auch war, eine Verpflichtung zur Aufwartung vor dem „Heiligenhaus“ läßt sich aus dem Dekret nicht herauslesen. Um so überraschender ist es daher, wenn sich dieses Betätigungsfeld durch die Entdeckung einer teilautographen Quittung aus dem letzten Lebensjahr erschließen läßt. Das Dokument, als dessen Schreiber vielleicht ein Familienangehöriger oder ein dem unmittelbaren Dienstbereich des Hausmanns nahestehendes Mitglied angesehen werden darf, gilt als das letzte bisher bekannte Schriftzeugnis Johann Ambrosius Bachs:

„Daß mir unterschriebenen der Casten schreiber h Johann Georg leuffer 4 ggl zum Neuen Jahr wegen der Heiligen leute auß gezahlet thu ich hier mit *quitiren* und bescheinigen geschehen

Eisenach d 21 Jann: 1695.

Johann: Ambrosius Bach.
Statt *Musicus*.“²

Dreißig Tage vor seinem Tod quittierte demnach der Stadtpfeifer den Erhalt von vier guten Groschen für seine Dienste vor dem „Heiligenhaus“, die vom Kastenschreiber Johann Georg Läufer am 21. Januar ausgezahlt wurden. Der entsprechende Buchungsbeleg in den Kirchenrechnungen findet sich unter der Rubrik „Ausgabe insgemein“: „– 13 [gl] 4 [ſ] dem *Choro musico* und dem Hausman Bachen wegen des neuen jahrsingen undt blasen vor dem HHaus. lq. den 21. und 22. jan. 1695.“³ Daß die Stadtpfeiferei altem Herkommen nach am Neujahrstag mit dem Chorus musicus vor dem Ratskeller musizierte, war bereits bekannt.⁴ Die Eintragungen in den Stadtrechnungen liefern Belege für dieses örtliche und zeitliche Nebeneinander: „Der *Cantorey*, alß Sie fürm Stadtkeller

* Die vorliegende Arbeit ist Teil eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekts über Johann Sebastian Bach in Eisenach.

¹ Stadtarchiv Eisenach, B. XXV. C 1., *Acta Die Annehm- und Besoldung des Stadt Musici allhier betreffende. de 1656. bis 1728.*, Bl. 13–15; F. Rollberg, *Johann Ambrosius Bach. Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671–1695*, BJ 1927, S. 133–152 (im folgenden Rollberg), hier S. 135f.

² Stadtkirchenarchiv Eisenach, *Belege zur Rechnung des Gotteskastens St. Georgen u St. Nicolai von Cruc. 1694 bis Cruc. 1695*, Beleg Nr. 73; Rollberg, S. 139; R. Kaiser, *Schriftstücke von der Hand Johann Ambrosius Bachs (1645–1695). Vorgelegt und erläutert von Rainer Kaiser. Kritische Gesamtausgabe*, Eisenach 1995.

³ Ebd., *Rechnung über Einnahm undt Ausgabe des allhiesigen Gotteskasten St. Georgen undt St. Nicol. Kirchen von Cruc. 1694. biß Cruc. 1695. |. Johann Georg Läußer No. 4.*, Bl. 43^v.

⁴ Rollberg, a. a. O., S. 139.

179.
 Daß mit mir, Lorenzen, der Caspar Lorenzen
 der Johann Georg Linde 7 1/2 Gulden
 Galt wegen der Dailigen hie mit befohlen
 die 7 Gulden mit gelihet und befohlen
 der dayer Eisenweg d 21 Gulden: i 1/2 gr.

Johann Ambrosius Bach.
 Johann Meißner.

zum neuen Jahr gesungen zahlt – 16 [gl] – Dem Stadtpfeiffer gleichfalß, alß er fürm Keller abgeblasen – 16 [gl] –“.⁵

Unbekannt war jedoch bisher, daß die Stadtpfeiferei am Neujahrstag zum Pfarrberg zog und die Bewohner im „Heiligenhaus“ mit musikalischen Darbietungen erfreute. Daß auch der Chorus musicus an diesem Tag den Weg zum Pfarrberg einschlug und – wie man vermuten möchte – unter der Leitung des Kantors Choräle sang, stimmt nur zur Hälfte. Obwohl die Leitung des Chores in den Händen des Kantors lag, scheint sie am Neujahrstag 1695 Johann Paul Eberhard übertragen worden zu sein, wie sich einem den Rechnungen des Gotteskastens zugehörigen Beleg entnehmen läßt:

„6. ggl. sind von Hn. Joh: Georg Läufern für die Leute im heiligen Hauß dem *Choro Musico* zum Neuen Jahr gegeben und Endes bemeltem richtig zugestellet worden, wird hiermit bescheiniget; Eisenach den 22. Jan: 1695.

Johann Paul Eberhard
p. t. Tertius Sch:“⁶

Wie wohl schon öfter, mußte der seit dem 10. Dezember 1691⁷ das Amt des Tertius verwaltende Johann Paul Eberhard den Kantor dienstlich vertreten. Die Gründe für Dedekinds zu vermutende Abwesenheit am Neujahrstag sind bisher nicht bekannt. Eberhard und der Quintus Johann Christoph Juncker waren beispielweise im November 1693 von Dedekind schon einmal gebeten worden, wegen reisebedingter Abwesenheit die Singstunde zur Vesper mitzuversehen.⁸ Am Neujahrstag des Jahres 1694 hingegen hatte Dedekind den Chorus musicus dirigiert. Wie ein Vermerk auf der von ihm eigenhändig geschriebenen Quittung bezeugt, erfolgte das Musizieren offenbar im Verein mit den Stadtpfeifern – ein direkter Beleg für das Zusammenwirken Johann Ambrosius Bachs und Andreas Christian Dedekinds:

„8. gl. Zum Neü Jahr *praesent*, sind wegen des heil: haußes 1694. dem *Cantori* und sämbtli. Schul*Colleges*, von h. J. G. Leüffern Kastenschreibern wohl gezahlet. d. 4 *Marty*. 1694. Eißenach.

#5. gl. 4. \mathfrak{A} dem hausmann
Herrn Bachen

AC. Dedekindt. *Cantor*.

13. gl. 4. \mathfrak{A} “⁹

Die wohl ausführlichste Beschreibung des „Heiligenhauses“ stammt aus der Feder des nachmaligen Quintus am Eisenacher Gymnasium, Johann Michael

⁵ Stadtarchiv Eisenach, *Jahrs Rechnung ... Alle und iede Gemeine Stadt Einnahm und Ausgabe Von Judica 1694 Biß Judica 1695.*, S. 274, 282.

⁶ Stadtkirchenarchiv, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), Beleg Nr. 74.

⁷ Stadtarchiv Eisenach, J. M. Koch, *EISENACHISCHE CHRONIC*, 3-0/9,4, II. Buch 5. Cap., S. 127; R. Kaiser, *Johann Sebastian Bachs erstes Eisenacher Lateinschuljahr von 1692 bis 1693*, in: Eisenacher Vorträge 1993 (im Druck).

⁸ Stadtarchiv Eisenach, *Christian Junckers Archivaliensammlung*, 3-0/15 Bl. 298^r; Kaiser, a. a. O. (vgl. Fußnote 7).

⁹ Stadtkirchenarchiv Eisenach, *Belege über Aufgabe deß alhiesigen Gotteskasten von Cruc. 1693. biß. 1694. Johann Georg Läußer*, Beleg Nr. 77.

Koch, der als einer der bedeutendsten Eisenacher Geschichtsschreiber gelten darf:

„§. 3. Das Heiligen Hauß liegt am Pfarr berg, welcher auch von der ehemals droben gestandenen Pfarr Kirche im Lust-Garten, der Kirch berg, u. von diesem Heiligen Hauß der Heiligen Berg geneeet wird. Das Heiligen Hauß aber heist es deßwegen, weil im Pabstthum in demselbigen viele bilder der Heiligen gestanden, denen man sonderbahre Krafft und Wunder zugeschrieben, wie man deñ noch zwey alte *Crucifix* von Holtz und ein Haupt gleichfalls von Holtz, alda siehet, welches letztere insgemein das Haupt *Johannis* genennet, von andern aber vor das Haupt Christi gehalten wird, so noch aus dem Pabstthum zurück- und überblieben. Ist also dieses Hauß von denen *Franciscaner-* od. Barfüßer Mönchen neben ihr Kloster und Kirche erbauet, mit Bildern gezieret und als eine *Capelle* besucht worden, so dem Kloster Keinen geringen Nutzen zugebracht, weil denen Bildern geopfert worden.*

§. 4. Jetzo wird es von Christlichen Personen beyderley geschlechts bewohnt, allwo gleichfalls ihr Haußvater mit beten und Singen mit denen andern, so driñ wohnen, täglich sein Amt verrichtet, u. ist merckwürdig, daß sie den gantzen Sonntag zu besuchung der Kirchen u. zu ihrer Hauß Andacht anwenden müssen, u. an demselbigen nicht einmahl Kochen dürfen; und ist d. Kastenschreiber allezeit Vorsteher dieses Heiligen Haußes.“¹⁰

[Fußnote im Original:] „* *Struxerant Nudipedes è regione coenoby sui aedem sanctorum, in qua variis sanctis, quorum simulacra ibi stabant, quotidie non sine foenore sacrificabant. Adhuc nominatur das Heiligen Hauß, estq[ue] pauperum utriusq[ue] sexus hospitium,* schreibt H. D. Paullini in d. p[rae]fation derer Eißenach. *Annalium.*“

Der Ausdruck „heilige Leute“ war eine gängige Bezeichnung, mit der wohl die Insassen dieses im Januar 1695 mit 36 Personen besetzten Armenhauses¹¹ gemeint waren, die von einem Hausvater betreut wurden. Im Januar 1695 verwaltete dieses Amt Valentin Kepler.¹² Aus dem Gotteskasten wurden die Kosten für die alljährlichen Lieferungen an Malz, Kleie, Fleisch, Holz und Reisig, sowie allfällige Bau- und Instandhaltungsmaßnahmen bestritten.¹³ Daß Johann Ambrosius Bach beim Neujahrsblasen im Jahr 1695 persönlich anwesend war, darf bezweifelt werden. Die Quittung vom 21. Januar 1695 wirft nämlich neues Licht auf den in Andreas Christian Dedekinds Schreiben vom 4. März 1695 erwähnten Krankheitszustand des Hausmanns, wo von „Arztney und *Apotheker* Kosten“¹⁴ die Rede ist. Über Ursache, Verlauf und Dauer dieser Krankheit war bisher keine Klarheit zu gewinnen. Mit Sicherheit läßt sich nun behaupten, daß Johann Ambrosius Bach spätestens am 21. Januar 1695 einen Tremor ausgebildet hatte, und daß seine zu diesem Zeitpunkt bestehende Krankheit in ursächlicher Beziehung zu dem durch das ungelenke Schriftbild dokumentierten Quellenbefund gesehen werden muß. Die Frage bleibt offen, ob die das Muskelzittern auslösende Grunderkrankung – eine solche muß vorgelegen haben, da von einem altersbedingten Tremor bei einem Fünfzigjährigen

¹⁰ J. M. Koch, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), 3-0/9, I, I. Buch. 6. Capitel., Bl. 180^v–181^v.

¹¹ Stadtkirchenarchiv, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), Belege Nr. 16, 18, 19.

¹² Ebd., Beleg Nr. 29 und passim.

¹³ Stadtkirchenarchiv, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), Bl. 34^v, 35^v, 38^v, 41^v, 42^r, 58^r.

¹⁴ Stadtarchiv Eisenach, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), Bl. 24^v; Rollberg, S. 149.

eigentlich kaum die Rede sein kann – bereits zur Jahreswende manifest war. Parallelen zu Johann Sebastian Bachs letzten Lebensjahren werden sichtbar. Dessen Schriftzüge waren nämlich spätestens vom 6. Oktober 1748 an¹⁵ ebenfalls durch einen Tremor verzerrt, und die Vater-Sohn-Beziehung, die sich bisher lediglich auf ikonographische Vergleiche stützen konnte, wird nun durch eine nosologische Komponente erweitert.

Nur zehn Tage nachdem Johann Ambrosius Bach seine vielleicht letzte Unterschrift geleistet hatte, muß sich der Krankheitszustand dramatisch verschlechtert haben, denn am Donnerstag, dem 31. Januar, empfing er die Privatkommunion, am selben Tag, an dem auch Daniel Eberlins Schwiegermutter ihr zeitliches Ende erwartete. Im Kirchenbuch hat der Eintrag folgenden Wortlaut: „*Jovis*; 31. *hj. Com: priv* 1. fr. Frischleben, Capellmeisters Eberlinij Schwieger. 2. h. Joh. *Ambr.* Baachen haußman.“¹⁶ Johann Ambrosius Bach waren danach keine drei Wochen mehr vergönnt, und so wurde er, wie Dedekind im Brief vom 4. März mit geflügelten Worten formulierte, „jüngsthin den 20 *passato* durch den zeitlichen Todt von dieser mühseligen Welt abgefordert“,¹⁷ an einem Mittwoch, an dem gerade der erste Jahrmarkt des Jahres 1695¹⁸ zustandekam. Ungewöhnlicherweise fand die Beerdigung dann erst vier Tage später statt, und zwar „*DOMINICA OCULI*; den 24. febr. Begraben, 1. h. Johann *Ambrosius* Baachen, haußman, gratis.“¹⁹ wie es im Kirchenbuch heißt. In der Georgenkirche predigten an diesem Sonntag der Hofprediger Paul Antonius und der Diakon Sebastian Schramm: „*DOMINICA OCULI. S G h. Hoffpred. h. Schraim*“.²⁰

Unschwer läßt sich die Stimmung nachempfinden, die über dem Trauerzug schwebte, der sich von der Georgenkirche durch die untere Predigergasse, vorbei an der Lateinschule, durch das Predigertor zum Friedhof vor der Stadtmauer hin bewegte, und der Schmerz der Trauergemeinde nachfühlen, in der sich mit zwei Vollwaisen, einer erwachsenen Tochter, dem möglicherweise aus Ohrdruf angereisten ältesten Sohn und der gerade zum dritten Mal verwitweten Barbara Margaretha Bach die engsten Angehörigen über den Verlust des Vaters und Ehemannes hinwegzutrusten versuchen mußten.

Bei der Ankunft auf dem Friedhof dürfte noch jenes Bild vorgeherrscht haben, das Johann Christian Friedrich Heusinger in seinen Biographien beschrieben hat:

¹⁵ Kobayashi Chr, S. 25; Faksimile: Herz BQA, S. 370.

¹⁶ Stadtkirchenarchiv Eisenach, Kirchenbuch 1684–1695, Bl. 568^r; Rollberg, S. 149; F. Rollberg, *Musikus, Kapellmeister und Pagenhofmeister, wie auch Münzverwalter Daniel Eberlin*, in: *Das Thüringer Fähnlein* 4, 1935, S. 218; Faksimile: C. Freyse, *Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach*, Leipzig 1933, S. 21.

¹⁷ Stadtkirchenarchiv Eisenach, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), Bl. 24^r; Rollberg, S. 150.

¹⁸ Stadtkirchenarchiv, a. a. O. (vgl. Fußnote 16), Bl. 571^r.

¹⁹ Ebd., Bl. 572^r; Rollberg, S. 149; Faksimile: Freyse, a. a. O. (vgl. Fußnote 16), S. 21. Im Brief vom 9. April 1695 nennt Dedekind gleichfalls den 20. Februar als Todestag; vgl. Stadtkirchenarchiv Eisenach, a. a. O. (Fußnote 1), Bl. 27^r.

²⁰ Stadtkirchenarchiv Eisenach, *Tagebuch des Kirchmers zu St. Georgen 1683–1719*, Bl. 106^v.

„Es ward eine Mauer um denselben geführt u. bey dem Eingang zu beyden Seiten ein Dach von der Mauer herab geführt, unter welchen bey Leichenbegängnißen die Begleitern ihren Aufenthalt nehmen. Mitten auf dem Gottesacker aber war ein kleines aus bloßen Bretern bestehendes u. einer Gartenhütte n[ich]t unähnl. sehendes Hauß erbauet in welchem der Cantor mit den Schülern Platz nahm. Aus demselben gieng eine kleine Canzel heraus, von welcher die Leichenpredigt geschahe und wurde daher das Schülerhauß genenet.“²¹

Und wenn Dedekind an diesem Tag die Sterbelieder angestimmt hat, dann dürfte ihm dies besondes schwer gefallen sein; denn daß freundschaftliche Bande zwischen ihm und Johann Ambrosius Bach bestanden, gilt als ausgemacht, wie beispielsweise das Empfehlungsschreiben für Johann Christoph Hoffmann²² und die Kuratorendienste,²³ die er den Hinterbliebenen erwies, bezeugen. Mit diesem bescheidenen musikalischen Geleit wird Johann Ambrosius Bachs Sarg am 24. Februar 1695 in das Grab hinabgelassen worden sein, an einer Stelle, deren Kenntnis nur noch in der Erinnerung der Hinterbliebenen eine zeitlang überdauerte und deren Spuren sich dann unmerklich im Dunkel der Geschichte verloren.

Rainer Kaiser (Eisenach)

²¹ Landeskirchenarchiv Eisenach, *Biographien der sämtlichen Prediger der Stadt Eisenach von der Kirchenreformation an biß auf gegenwärtige Zeit entworfen von Joh. Christian Friederich Heüßinger Hertzog. Sächs. Ober Consistorialrath Erster und zweeter Abschnitt*, 1459., Bl. 71^r; C. Oefner, *Eisenach zur Zeit des jungen Bach*, BJ 1985, S. 43–54, hier S. 45.

²² Stadtarchiv Eisenach, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), Bl. 27; F. Rollberg, *Von den Eisenacher Stadtpfeifern. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringischen Musikantenwesens*, in: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde. N. F., Bd. 30, 1933, hier S. 112f.

²³ Stadtarchiv Eisenach, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), Bl. 24, 36; Rollberg, S. 149ff.

Zu Johann Sebastian Bachs Hallenser Probestück von 1713

Von Friedrich Chrysander¹ stammt die Mitteilung, Bach habe Ende 1713 bei seiner Bewerbung um das Organistenamt an der Marienkirche in Halle „vermutlich“ das Stück „Ich hatte viel Bekümmernis“ aufgeführt. Diese Mitteilung ist von der Forschung bis in die jüngste Zeit tradiert und diskutiert worden, in der Regel mit dem Zusatz eines mehr oder weniger großen Fragezeichens, bis in den allerletzten Jahren Martin Petzoldt² und nach ihm Peter Wollny³ diese Möglichkeit kategorisch ausgeschlossen haben. Tatsächlich ist Chrysanders ohne nähere Begründung geäußerte Vermutung(!) in hohem Maße ungesichert, und sie soll auch an dieser Stelle keineswegs verteidigt werden; andererseits erscheint es mir verfrüht, die Akten über diese Frage so endgültig zu schließen, wie dies jetzt zu geschehen droht. Dazu ist folgendes zu erwägen.

Die Geschichte der Bewerbung Bachs ist von Wollny a. a. O. ausführlich dargestellt worden. Demnach hatte das Kirchen-Collegium der Hallenser Marienkirche am 3. Juli 1713 beschlossen, den Oberpastor Johann Michael Heineccius mit der Abfassung eines Kantatentextes zu beauftragen, der den damaligen fünf Bewerbern (als sechster kam Bach hinzu) zur Komposition vorgelegt werden sollte (Wollny, S. 29f.). Daraus folgt:

1. Der von Heineccius zu verfertigende Text war, wie die Zahl der Bewerber erkennen läßt, „für jede Zeit“ des Kirchenjahres einzurichten, mußte er doch in den folgenden Monaten mehrmals in unterschiedlicher Vertonung erklingen. Der Text selbst ist freilich bisher nicht bekanntgeworden.
2. Gleichwohl kann nicht ausgeschlossen werden, daß Heineccius, der diesen Auftrag unmittelbar nach dem 3. Sonntag nach Trinitatis (2. Juli, zugleich Mariae Heimsuchung) erhalten haben muß, auch Gedanken aus (s)einer Predigt oder Andacht zu diesem Sonntag hat einfließen lassen – also genau zu demjenigen Sonntag, für den die erhaltene Fassung der Bach-Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ bestimmt ist.⁴

Auch Bachs Urfassung der Kantate BWV 21 ist nicht erhalten: Das Ausmaß der späteren Umarbeitung ist nicht sicher bekannt, und der ursprüngliche Text läßt sich nur annäherungsweise erschließen. Daß er zum 3. Sonntag post Trinitatis

¹ G. F. Händel I, Leipzig 1858, S. 22. – Eine übersichtliche Zusammenstellung der Forschungsergebnisse bis 1984 bei Paul Brainard, NBA I/16 Krit. Bericht, S. 129–139.

² „Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last“. *Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21*, BJ 1993, S. 31–46, hier S. 35.

³ *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, S. 25–39, hier S. 36.

⁴ Dürr St 2, S. 62, Fußnote 7 (1. Aufl., S. 51, Fußnote 98), bei Petzoldt und Wollny nicht diskutiert.

bestimmt gewesen sein könnte, läßt sich nur vermuten; ist doch die Beziehung des erhaltenen Werkes zum Evangelium des Tages ungewöhnlich locker (enger allenfalls zur Epistel): So nennt auch der erhaltene Umschlagtitel der Bachschen Kantate zunächst nur *Per ogni tempo*, und *den 3ten post Trinit*: erst als nachträglichen (autographen) Zusatz.

Das entscheidende Argument Petzoldts und Wollnys gegen Chrysanders Hypothese ist die kirchenjahreszeitliche Diskrepanz zwischen Trinitatis- und Adventszeit. Denn seit die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung unserer verlorengegangenen De-tempore-Observanz die heile Welt der Bach-Zeit gegenüberstellt, verfallen wir leicht ins entgegengesetzte Extrem zu glauben, jedes Werk könne nur am Tage seiner kirchenjahreszeitlichen Bestimmung aufgeführt worden sein. Und das, obwohl der Befund von Kantaten wie BWV 51, 70 (a), 80 (a), 147 (a), 157, 158, 182, 186 (a) und nicht zuletzt 21 beweist, daß auch bei Bach eine Doppelverwendung nicht völlig auszuschließen ist.

Die Kardinalfrage lautet demnach: Ist es denkbar, daß Bach eine Kantate „für jede Zeit“ an einem 2. Adventssonntag aufgeführt hat (und das Kirchen-Collegium dies duldet oder etwa gar anordnete)? Nach Petzoldt wäre das „völlig unmöglich“ (S. 35), desgleichen nach Wollny. Ich persönlich wäre hier ein klein wenig vorsichtiger.

Alfred Dürr (Bovenden)

Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit

Die frühe Berliner Zeit (1739 bis etwa 1750) des zweitältesten Bach-Sohnes gehört neben den Frankfurter Studentenjahren (1734–1738) zu den dokumentarisch wenig abgesicherten Perioden seines Lebens. Als beinahe einzige biographische Quelle fungieren Carl Philipp Emanuel Bachs eigene – weder besonders ausführliche, noch gänzlich widerspruchsfreie – Mitteilungen in seiner 1773 veröffentlichten Autobiographie,¹ während sich Äußerungen von Zeitgenossen erst – mit wachsendem Ruhm des Komponisten – von den 1750er Jahren an finden. Besonders im Vergleich mit späteren Lebensabschnitten fällt das völlige Fehlen eigener Mitteilungen schmerzlich auf. Denn die Überlieferung von Briefen an Verleger, Kollegen und Käufer seiner Werke, die – zunächst noch durchaus zaghaft – erst gegen Ende seiner Amtszeit am Hofe Friedrichs des Großen einsetzt, verdichtet sich in der Hamburger Zeit (1768–1788) zu einem so eindrucksvollen Korpus von Dokumenten, wie es wohl bei keinem anderen Musiker des mittleren 18. Jahrhunderts zu finden ist.² So bleibt festzuhalten, daß zwischen dem Naumburger Bewerbungsschreiben vom August 1733 sowie einem kurzen Stammbucheintrag vom Januar 1734 einerseits und dem ersten bekannten Brief an Georg Philipp Telemann vom 29. Dezember 1756 andererseits sich eine Zeitspanne von beinahe 23 Jahren erstreckt, aus der kein Schriftstück von der Hand C. P. E. Bachs bekannt ist. Dies ist besonders erstaunlich, da der überlieferte Werkbestand der Frankfurter wie auch der frühen Berliner Zeit recht umfangreich ist; bei genauerem Hinsehen zeigt sich allerdings, daß auch hier erhebliche Lücken bestehen, da die vor 1740 entstandenen Jugendwerke in der Regel nur in grundlegend überarbeiteten späteren Fassungen erhalten sind.³ An offenen Fragen zu Biographie und stilistischer Entwicklung in der ersten Lebenshälfte C. P. E. Bachs besteht angesichts der geschilderten Quellenlage jedenfalls kein Mangel. Zu den vorerst nicht zu lösenden Problemen gehören beispielsweise die genauen Umstände sowie das exakte Datum seines Dienstbeginns als Cembalist der königlich preußischen Hofkapelle. Denn während Bach berichtet, er sei „gewisser Umstände“ halber nach längerer inoffizieller Tätigkeit „1740 bey Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät förmlich in Dessen Dienste“ getreten, erscheint sein Name im Kapell-Etat erst unter der Rubrik der „neuen Capell-Bedienten, so anno 1741

¹ In: *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band. ... Aus dem Englischen übersetzt. Mit einigen Zusätzen und Anmerkungen zum zweyten und dritten Bande*, Hamburg 1773, hier S. 199 f.

² Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994.

³ Zur Problematik vgl. U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204.

zugekommen“,⁴ woraus sich ergäbe, daß Bach eine feste Anstellung und Besoldung frühestens im Laufe des Kalenderjahres 1741 erhalten hat. Sein Verhältnis zur königlichen beziehungsweise kronprinzlichen Kapelle zwischen der Beendigung seiner Studienzeit (1738) und dem offiziellen Dienstantritt bleibt allerdings weiterhin im dunkeln. Wichtiger noch als die Klärung dieses Umstands wäre jedoch das Aufspüren von Dokumenten, die weiterreichende Einblicke in Bachs Alltag und seine gesellschaftliche Stellung im höfischen und städtischen Musikleben Berlins geben könnten.

Ein kennenswertes Mosaiksteinchen bildet in dieser Hinsicht ein erstmals von Curt Sachs erwähntes Gutachten mehrerer Berliner Hofmusiker im Zusammenhang mit der Wiederbesetzung der Organistenstelle von St. Nikolai nach dem Tode Adrian Lutterodts (März 1741);⁵ das Dokument scheint der C. P. E. Bach-Forschung bisher entgangen zu sein. Die entsprechende von Sachs seinerzeit in der Berliner Magistratsregistratur eingesehene Akte, von ihm mit der Signatur *St. Nicolai No. 9* zitiert, befindet sich mittlerweile im Bestand des Landesarchivs Berlin, war dort aber zunächst nicht ohne weiteres auffindbar, da in der Zwischenzeit die Signatur geändert wurde; mit Hilfe der Findbücher konnte die Akte jetzt wieder ermittelt und eingesehen werden.⁶

Die Vorgänge um die Wiederbesetzung der Organistenstelle an St. Nikolai seien hier knapp skizziert: Kurz vor dem Tode des Organisten Lutterodt hatte ein Bombardier namens Friedrich Wilhelm Fuhrmann mit einer von ihm erwirkten königlichen Kabinettsorder Sukzessionsansprüche auf dessen Stelle erhoben, obwohl als Adjunkt des greisen Lutterodt bereits seit 1733 dessen späterer Schwiegersohn Johann Peter Lehmann bestallt war. Nach dem Ableben Lutterodts verlangte der Magistrat ein Probespiel Fuhrmanns, das nach eigenem Hin und Her schließlich am 2. Juni 1741 stattfand. Als musikalische Gutachter wurden der Nikolaikantor Jakob Ditmar (1702–1780) sowie die Hofmusiker Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Franz Benda (1709–1786) und der ehemalige königliche Oboist Peter Glösch (Mitglied der Preußischen Hofkapelle von 1706–1713, gestorben vor 1754) eingeladen. Die Urteile der „Herren Virtuosen“ fielen für den Kandidaten wenig günstig aus, da dessen Fähigkeiten den Anforderungen in keiner Weise entsprachen. Besonders befremdlich erschien offenbar, daß Fuhrmann über so geringe Kenntnisse im Notenlesen verfügte, daß er bei der Begleitung der aufgeführten Kantate nicht die Wendestelle in seiner Stimme wahrnahm und umzublätern vergaß. Das Organistenamt fiel danach ohne weiteres Probespiel an Johann Peter Lehmann.

⁴ Vgl. C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 19 ff.

⁵ C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908, S. 163–164, 296.

⁶ Die Akte befindet sich in dem Bestand *Rep. 04-02-1* (Kirchenabteilung des Magistrats) und hat die Nummer 578 (*Acta des Magistrats betreffend den Organisten der Nikolai- und Klosterkirche 1681–1917*); der im folgenden wiedergegebene Text findet sich auf fol. 29^v–30^v. Für Auskünfte bin ich Volker Viergutz (Landesarchiv Berlin) zu Dank verpflichtet.

Trotz seines episodischen Charakters vermittelt der Vorgang ein anschauliches Bild vom Zusammenwirken höfischer und städtischer Musikpflege in Berlin, wie es für die Zeit ab 1740 typisch ist;⁷ daneben wird hier indirekt auch das hohe Ansehen dokumentiert, das C. P. E. Bach als der weitaus jüngste der fünf Gutachter schon zu Beginn seiner Karriere genoß. Hier die Stellungnahmen im Wortlaut:

Nachdem mir Endes benanntem von Einem HochEdlen Magistrat hiesiger residentzien committiret worden, Herrn Fuhrmann so wol in der figural- als choral-music auf der Orgel zu tentiren; als habe solcher ordre gemäß diese probe gestern als am 2. h. in Gegenwart des Herrn Consistorial-Rath Roloffs und derer Herren Prediger so wol, als auch eines HochEdlen Magistrats und vieler Königl. Herren Cammer-musicorum vorgenommen; muß aber nach meinem Gewissen frey gestehen, daß besagte probe sehr schlecht abgelauffen, indem Herr Fuhrmann bey der music zwar beständig gespielt auch jeden Satz mit dem Sängern und den instrumenten geendiget, aber während der music nicht nach den noten sondern nach eigenem Gutdüncken bald diesen bald jenen Grif gethan, daher es sich auch gefüget, daß er seine Stimme im recitativ nicht umgekehret, sondern über ein Dutzend tacte im Lauf, folglich, wie man zu sagen pflegt; es auf eine handvoll tacte nicht ankommen lassen. Vom Choral hat er gar keinen vers gantz spielen können, unter dem Vorwand, er habe kein Buch gehabt, woraus er spielen können. Zur Steuer der Wahrheit habe dieses eigenhändig nicht nur unterschrieben sondern auch zum Zeugniß der gantzen vorerwehnten Sache auf die häufig dabey gewesene respective herren virtuosen provociren wollen. Berlin den 3 Junii. 1741.
JDitmar, Cant. Nicolait.

Was der Herr Cantor zu St: Nicolai Dittmar von der gespielten Probe des Herrn Candidati Fuhrmanns angemerckt, ist vollkommen richtig. Und weilen da dabey gestanden, nichts mehr sagen kan, als Er, so mag es dabey seyn Bewenden haben. Berlin den 3^{ten} Junii A°. 1741.

EGBaron.

Alles schon gemeldete hat seine vollkommene Richtigkeit, nur fällt meines Bedünckens des Herrn Fuhrmanns Entschuldigung, wegen des nicht bey sich gehabt Choral Buchs deßwegen weg, weil ich gewiß glaube, bemeldeter Candidat würde eben so wenig die Noten in gedachtem Buch getroffen haben, als die vorgelegte Stimme zur Music, folglich wenn keine Kenntniß der Noten da ist, so ist an wichtigere Sachen, welche doch ein Organiste vorstehen muß, ganz gewiß noch viel weniger gedacht worden.

Berlin. d. 4 Juni 1741 CPEBach.

Da meine Erklärung mit denen vorhergehenden (:besonders Mit Mons: Bach:) vollkommen übereinstimmen würde, als finde nicht nötig dergleichen zu wiederholen,
Berlin d 4 Junij

1741.

Fr: Benda

⁷ In ganz ähnlicher Weise wird etwa 30 Jahre später der königliche Hofkomponist Johann Friedrich Agricola bei der Besetzung der Nachfolge Johann Peter Lehmanns tätig. Der Sachverhalt ist ausführlich geschildert bei Sachs, a. a. O., S. 115 und 298. Die von Sachs herangezogenen Dokumente finden sich in derselben Akte (vgl. Fußnote 6), fol. 54–55. Die enge Verbindung zwischen städtischer und höfischer Musikpflege ist auch aus der anscheinend regelmäßigen Mitwirkung von Mitgliedern der Hofkapelle bei größeren Kirchenmusikaufführungen ersichtlich. Vgl. hierzu M. Dubinski, *Beiträge zur Musikgeschichte Berlins während des Siebenjährigen Krieges*, in: *Die Musik* 11, 1911/12, S. 137–142.

Fol. 30.

Was der Herr Cantor
zu St. Nicolai Ditt,
mit von der gessinthen
Probe, die Herr Can-
torati gessinnung
angewandt, ist vollkom-
men richtig. Und weil
da abetig zu landen, nicht
muss, sagen kan, als ob,
so mag ab abetig, sein
Voraussetzen haben. Das
in den 3ten Junii d.
1741.

L. S. Baron.

Alles von gessinnung
das Ihre vollkommene
ist! nur so viel
Bewandnis der St. Fuchs,
wazro sich die
das ~~Choral~~ ist
jahren Choral ist
aber sehr viel
gleiches Bewandnis
nicht aber so wenig die
Namen in gedachten
gehoften haben, als die
abergelassen
Chapit, falsch
Bewandnis die Not, da ist
es selbst so ist
das, welche das im
Bewandnis, ganz
auf die abetig ge-
Cant. d. 4ten Juni 1741.

da diese Follierung mit dem
 unvorgesehnen: Erscheinen Mit Herz
 Bach; vollkommen übereinstimmen
 wird, als gleich nicht wenig der
 gleichen zu wiederholen.

Berlin d. 4. Junij
 1774. Fr. Benda

Da gedachter Candidat mit aufsteigung
 des Corals nicht bestanden, wird nicht
 selbiger bei der vorfallenden
 Gelegenheit oder Zufall mit der
 Transposition zu neuen Bewegung
 Berlin d. 4. Junij 1774. Fr. Benda

da gedachter Candidat mit Außführung des Corals nicht bestanden, wie will selbiger bey sich vorfallenden gelegenheiten oder Zufällen mit der Transposition zu rechte kommen
 Berlin den 4ten Juni 1741 PGlösch mp

Neben ihrer biographischen Bedeutung kann die kurze Stellungnahme C. P. E. Bachs den Rang des bisher frühesten Belegs seiner Anstellung als königlicher Kammermusikus und zugleich als frühestes eigenhändiges Schriftstück der Berliner Zeit beanspruchen. Damit bildet das Dokument ein Gegenstück zu den frühen Autographen von Cembalokonzerten, die sich in dem Berliner Konvolut P 352 erhalten haben (Wq 46 [1740], Wq 7 [1740], Wq 8 [1741], Wq 9 [1742]). Bachs Handschrift ist hier noch nicht von den Folgen der Gichterkrankung angegriffen, doch finden sich – neben ungewohnten Schriftmerkmalen – bereits häufig die für die späteren Belege typische Abbraviatur der Endsilbe *en* sowie die ligaturartige Verbindung der Vornamensinitialen mit dem ersten Buchstaben des Nachnamens. Einzelne Buchstabenformen (zum Beispiel das kleine *n*) erinnern zuweilen noch an die Leipziger Jugendschrift, während die in einem Zug geschriebene Jahreszahl 1741 ein typisches Merkmal der frühen 1740er Jahre darstellt, das sich etwa auch im Kopftitel des Autographs zu Wq 8 findet. Somit bildet das wiederaufgefundene Schriftstück eine willkommene Ergänzung zu den musikalischen Autographen der frühen Berliner Zeit.

Peter Wollny (Leipzig)

Über den Endzweck der Kirchenmusik in Leipzig nach 1750

Der Hamburger Klopstock-Ausgabe verdanken wir die Kenntnis eines Briefes, in dem der Thomaskantor Johann Friedrich Doles im September 1757, also gegen Ende seines zweiten Leipziger Amtsjahres, seine Vorstellungen von einer zweckmäßigeren Kirchenmusik darlegt.¹ Adressat des Schreibens ist Gottfried Benedict Funk (1734–1814), ehemals – während Doles' Freiburger Wirkungszeit – Gymnasiast in der sächsischen Bergstadt, anschließend zum Studium in Leipzig weilend und danach als Hauslehrer in Kopenhagen tätig, in einer Stellung, die er auf Empfehlung Gellerts erlangt hatte.² Am 5. Dezember 1757 teilte Funk seinem Mentor Klopstock die Äußerungen Doles' in extenso mit,³ da er diesen „in seiner Idee von der besten Kirchenmusik mit uns einig“ wußte.

„... Daß dieser würdige Mann [Klopstock]“, heißt es bei Doles, „mit unsrer itzigen Kirchenmusik nicht zufrieden ist, das glaube ich gern; denn sie thut freylich nicht, was sie thun soll. So bald die Gemeine mehr Antheil daran wird nehmen können, so bald wird auch mehr durch sie ausgerichtet, und ihr Endzweck besser erreicht werden. Die itzige kann es unter andern deswegen nicht, weil die gewöhnlichen Instrumente, Violinen, Flöten, zumal wenn sie schwach besetzt sind, in großen Kirchen keine Wirkung thun können, wenn vollends die Chöre auch mit Sängern nicht gnug versehen, und auch nicht gut gebaut sind. Ich muß Ihnen, mein lieber Herr Funke, bey dieser Gelegenheit einen Umstand erzählen, der das bekräftigt, was Herr Klopstock von der Kirchenmusik meynt. Sie wissen noch, daß in Freyberg anfangs die Leute, unter der Musik vor der Predigt, meistentheils in Büchern lasen, und nach der Predigt aus der Kirche giengen; so lange bis ich in die Musiken Strophen aus bekannten Chorälen einflochte, da sogleich beydes aufhörte. Hier in Leipzig war es eben so. Ich versuchte eben dieses Mittel, und da hier, wie Sie wissen, die Musik auch unter der Communion eingeführt ist, so musicire ich bey dieser Feyerlichkeit allemal einen Choral mit Zinken, Zugtrompeten und Posaunen, Hautboen, Bassönen und Hörnern, und bald werde ich es auch mit einfallenden Trompeten und Pauken versuchen, wen Gott mich wieder ein Fest erleben läßt. Kaum hatte ich es das erstemal mit der obgleich unbekanntem, jedoch nach einer Choralmelodie gesetzten Ode: Wie mächtig spricht in meine[r] Seele etc.⁴ gethan, so blieb außerordentlich viel Volk da, man las in ihren Mienen eine besondere Aufmerksamkeit, und wenn itzt der Sonnabend kömmt, so ist die Nachfrage häufig: Was wird morgen für ein Lied unter der Communion

¹ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Briefe: III. 1753–1758*, Berlin und New York 1988, hier S. 77f. sowie S. 280–286 (Kommentar).

² Daten zu Funks Laufbahn in der in Fußnote 1 genannten Briefausgabe und in einschlägigen Lexika (z. B. GerberNTL, Bd. 2, Sp. 223). Die Immatrikulation an der Universität Leipzig erfolgte am 22. Juni 1755.

³ Das Original von Funks Brief in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, *KN 48, 277*.

⁴ Von Johann Christian Krüger (1722–1750), unter dem Titel „Der Trost der Christen“ gedruckt in *Sammlung vermischter Schriften*, Bd. 2, Stück 4, 1750.

musicirt? Und die Aufmerksamkeit ist gleich groß, es mag nun ein bekanntes, oder ein unbekanntes seyn.“

Nach Doles nimmt die Gemeinde „mehr Antheil ... an dieser Art von natürlich harmonischer und andächtiger Musik ... als an einer andern künstlichen ...“, und daher wünscht er, „die gewöhnliche [Kirchenmusik möge sich] nach und nach verlieren, und eine andre ihren Platz einnehmen ..., die die Wirkung thue, welche die bisherige zu thun nicht vermögend gewesen ist.“

Doles' Animosität gegenüber einer zu „künstlichen“ Kirchenmusik ist anderwärts hinreichend belegt und bedarf daher keines Kommentars. Beachtung verdienen die von ihm erwähnten aufführungspraktischen Einzelheiten; allerdings sprechen diese für sich selbst.

Bei der Gewohnheit, vor der Predigt während der Darbietung der Hauptmusik in – vermutlich erbaulichen – Büchern zu lesen und so die von der Aufführung beanspruchte Zeit sinnvoll zu nutzen, handelte es sich zumindest in Leipzig keineswegs um eine Unart. Vielmehr folgte man damit einer ausdrücklichen Empfehlung, die durch ihre Veröffentlichung im „Leipziger Kirchenstaat“ von 1710 einen beinahe offiziellen Status erhalten hatte. Gezeigt wird dort, wie man durch das Lesen von Gebetstexten

„diejenige Zeit / in welcher etwan nur bloß auf der Orgel praeambulirt oder lange musiciret wird / (mancher aber die Figural- und vielmahl Opfern-mäßige Music nicht sonderlich achtet) besser als mit unnützen plaudern / hinbringen könne.“

Nachzudenken bleibt über die Rückkehr zum Choral als etwas Bekanntem, um damit Aufmerksamkeit zu wecken und Anteilnahme zu erreichen. Doles' Vorgehensweise erscheint hier als Vorbereitung auf seine von Ernst Ludwig Gerber geschilderte⁵ Bearbeitung von Chorälen per omnes versus:

„Und um mehrer Abwechselung setzte er seit 1766 Chorale ganz durch, in der Manier des berühmten Kuhnau, nach Gelegenheit des Inhalts der Strophen in Recitative, Arien, Duette und Chöre, und führte sie mit unter vielem Beyfalle auf, statt der gewöhnlichen Kirchencantaten.“

Den Beitrag des „berühmten Kuhnau“ würdigt Gerber an anderer Stelle seines Lexikons:⁶

„Er war wo nicht der Anfänger, doch der glückliche Fortsetzer der Manier von Kirchencantaten, zu welchen ein Choral als Text, jede Strophe nach ihrem Inhalt, ganz durchgearbeitet wird. Ich besitze auf diese Weise den Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten, von ihm.“

Befremdlich erscheint aus heutiger Sicht, daß im Zusammenhang mit der Gattung Choralkantate Johann Sebastian Bach hier nicht erwähnt wird. Ob Vorsatz oder Nachlässigkeit dafür maßgebend waren, mag dahingestellt bleiben. Wichtiger scheint die Tatsache, daß der zeitliche Abstand zwischen dem

⁵ GerberATL, Bd. 1, Sp. 346; vgl. H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 149–151. Gerber weilte zur fraglichen Zeit als Student in Leipzig (Immatrikulation 22. April 1766).

⁶ GerberATL, Bd. 1, Sp. 764.

Ankauf der Aufführungsstimmen von Bachs Choralkantaten-Jahrgang⁷ und dem Brief von Johann Friedrich Doles lediglich sieben Jahre beträgt und in dieser Zwischenzeit einige Wiederaufführungen aus diesem Fundus durch Gottlob Harrer sowie (vermutlich) auch Doles erfolgt sind.⁸ Demnach gehört der Brief von Bachs zweitem Amtsnachfolger in den Kontext zumindest dieser späten Darbietungen von einzelnen Choralkantaten Bachs. Ob und inwieweit Bachs zweiter Kantatenjahrgang auch hinsichtlich seiner Entstehung mit einem Streben nach größerer „Anteilnahme“ und erhöhter „Aufmerksamkeit“ verbunden war, wäre weiterer Untersuchung wert.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Zu dem Konvolut P 304 mit Fächel über dem Titel „Hess“ (Hess) findet sich in zweifacher Bearbeitung, deren eine auch unter dem Namen Fächel existiert wie im 6^{ten} Band (Hess) in den 6 Fagen. Dieser 6. Band wird noch einmal in Fächels Abschrift des Cantato: v. Bachwitz erwähnt. Derselbe Fächel zur Fage Ba-Chor BWV Anh. III 171/2 nachgetragen. Hess 176 Fagen Aro 2. Beide Angaben passen exakt auf das 2. Heft des Konvoluts P 304 der SBK. Der Titel dieses Faszikels lautet VL Fage (per il Comodo) del Signor Gio: Seb: Bach, BWV Anh. III 171/2 steht dort an zweiter Stelle, und über dem Anfang von BWV 931a Hess man existiert wie Fächel. Schließlich findet sich die Angabe im 6^{ten} Band ihre Entsprechung in dem getragten Rücken-Heft von P 304: SEKISTIAN | BACH | 6.⁹

Was hier meint Fächel mit „Hess“? Es kommt hierfür eigentlich nur Friedrich Heinrich von Heß (1768–1870) in Frage. Sein Vater, Franz Joseph Reichsmar von Heß (1739–1804), seit 1776 Regierungsrat der niederösterreichischen Landesregierung in Wien, zählt zu den bekanntesten Wiener Musiksammlern des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Dessen Sammlung wird in Johann Ferdinand von Schönböck *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* von 1796 wie folgt beschrieben:

Der Regierungsrath von Heß hat sich eine musikalische Antiquitäten-Sammlung vorzüglich stark in sein Schatz von den größten und ältesten Meistern. Wenn ein

⁷ Zu dem Konvolut P 304 vgl. NBA IV/3+6 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 68ff. (Quelle: NBA).

⁸ B. I. des 2. Heftes.

⁹ SBK, Signatur: Mus. ms. Bavar. K 425.

Eine Zuweisung von BWV 931(a) an Fächel wird nur hier sowie in Fächels Abschrift des Cantato: v. Bachwitz (wie Fußnote 3) erwähnt. Unter dem Namen Fächels überliefert ist hingegen das in mehreren Quellen genannte mit BWV 931 überarbeitete Faszikulum BWV 923 (in P 923 nur „Fächel“, in einem Berliner Druck von 1826: W.J.E. [= Wilhelm Hieronymus, 1686–1764] *Die Welt* zugewiesen). Möglicherweise ist es hier zu einer Verwechslung gekommen.

⁸ Schönböck, *Annuaire musical*, dieser Faszikel die Fagen BWV 948/2, 949/2, 951 und 1072. Schönböck, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* auf das Jahr 1796.

⁷ Dok II, Nr. 621.

⁸ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 92–95; BzBf 5, passim. In der Ära Harrer betraf dies die Kantaten BWV 8, 41, 94, 112, 125, 133, in der Ära Doles BWV 62 und 93. Zur Choralweise als „Moment der Verstehenshilfe“ (C. Wolff) vgl. *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Köln 1995, S. 242 (s. die Besprechung im vorliegenden Jahrgang).

Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana

In zwei heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrten Handschriften aus der Sammlung Joseph Fischhof (1804–1857) findet sich ein bisher ungedeutet gebliebener Verweis auf den sechsten Band eines gewissen „Hess“: In dem Konvolut P 308¹ hat Fischhof über dem Titel zu einer Abschrift der Klavierfuge h-Moll über ein Thema Albinonis BWV 951 vermerkt: *Fuga Albinoni (Radowitz Nro 22) findet sich in zweifacher Bearbeitung, deren eine auch | unter dem Namen Pachelbel existiert vide im 6^{ten} Band (Hess) in den 6 Fugen.*² Dieser 6. Band wird noch einmal in Fischhofs Abschrift des *Catalogs v. Radowitz*³ erwähnt. Dort hat Fischhof zur Fuge Es-Dur BWV Anh. III 177/2 nachgetragen: *Hess VI 6 Fugen Nro 2.* Beide Angaben passen exakt auf das 2. Heft des Konvoluts P 304 der SBB. Der Titel dieses Faszikels lautet *VI. Fuge | per il Cembalo | del. Sigre: Giov: Seb: Bach, BWV Anh. III 177/2* steht dort an zweiter Stelle, und über dem Anfang von BWV 951 a liest man *existiert unter Pachelbel.*⁴ Schließlich findet auch die Angabe *im 6^{ten} Band* ihre Entsprechung in dem geprägten Rückentitel von P 304: *SEBASTIAN | BACH | 6.*⁵

Wen aber meint Fischhof mit „Hess“? Es kommt hierfür eigentlich nur Freiherr Heinrich von Heß (1788–1870)⁶ in Frage. Sein Vater, Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804), seit 1776 Regierungsrat der niederösterreichischen Landesregierung in Wien,⁷ zählte zu den bekannten Wiener Musikaliensammlern des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Dessen Sammlung wird in Johann Ferdinand von Schönfelds *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* von 1796⁸ wie folgt beschrieben:

Hr. Regierungsrath von Heß, hat gleichsam eine musikalische Antiquitätensammlung. Vorzüglich stark ist sein Schatz von den größten und ältesten Meistern. Wenn ein

¹ Zu dem Konvolut P 308 vgl. NBA IV/5+6 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 68 ff. (Quelle B 23).

² Bl. 1^r des 2. Heftes.

³ SBB, Signatur: *Mus. ms. theor. K 425.*

⁴ Eine Zuweisung von BWV 951(a) an Pachelbel wird nur hier sowie in Fischhofs Abschrift des *Catalogs v. Radowitz* (wie Fußnote 3) erwähnt. Unter dem Namen Pachelbels überliefert ist hingegen das in mehreren Quellen gemeinsam mit BWV 951 überlieferte Präludium BWV 923 (in P 955 nur „Pachelbel“, in einem Berliner Druck von 1826: *W. H.* [= Wilhelm Hieronymus, 1686–1764] *Pachelbel* zugewiesen). Möglicherweise ist es hier zu einer Verwechslung gekommen.

⁵ Darüber hinaus enthält dieser Faszikel die Fugen BWV 944/2, 886/2, 951 und 539/2.

⁶ Vgl. *Gothaisches genealogisches Taschenbuch der fürstlichen Häuser auf das Jahr 1871* (21. Jahrgang), Gotha 1870, S. 280.

⁷ Vgl. zu den Lebensdaten C. Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von W. Kolneder, Straßburg und Baden-Baden 1968 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten. 46.), S. 16, Fußnote 36.

⁸ Faksimile-Nachdruck, hrsg. von O. Biba, München 1976.

Gelehrter eine ausführliche Abhandlung über den musikalischen Charakter der Deutschen schreiben wollte, so würde er hier die besten Quellen finden. Was Hendl, die drei Bach, Haße, Graun, Gluck, Schweizer, Benda, Naumann, Schuster, Heßler, Wagenseil, Holzbauer, Schwanenberg, Kittler etc. geschrieben haben, findet man daselbst. Auch die vorzüglichsten Franzosen und Italiäner in jedem Fache fehlen hier nicht.⁹

An anderer Stelle wird in diesem Jahrbuch die Gemahlin des *Hrn. Regierungs-raths von Heß*, Maria Theresia, geb. Leporini (um 1754–1798),¹⁰ als *ausgezeichnete Klavierspielerin, eine Scholarin Clementis, mit viel Geschmack für kernhafte und erhabene Kompositionen* bezeichnet.¹¹ Das Ehepaar Heß hat im Musikleben Wiens um 1800 offenbar eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. Carl Czerny (1791–1857) berichtet in seinen Erinnerungen:

Die Bekanntschaft des Regierungsrates von Heß wurde mir um diese Zeit (1802 etc.) sehr nützlich durch die kostbare Musikaliensammlung alter klassischer Tonsetzer, welche dieser Herr, ein Freund Mozarts und Clementis, besaß, und aus welcher ich bei ihm selber alles Beliebig abschreiben durfte. Auf diese [Weise] verschaffte ich mir Seb. Bachs Fugen, Scarlattis Sonaten und manch andere, damals sehr seltene Werke.¹²

Von Heß findet sich unter den Pränumeranten der Erstaugaben von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs¹³, und seine Frau gehörte zu den Subskribenten von drei Privatkonzerten Mozarts 1784 im Trattnerhof.¹⁴ Die Musikaliensammlung des Reichsritters von Heß galt bis jetzt als verschollen.¹⁵

Die äußeren Merkmale der Handschrift *P 304*, jenes 6. Bandes, bestätigen die Wiener Provenienz und erlauben es, diesen Band dem späten 18. Jahrhundert, also der Lebenszeit Franz Joseph von Heß' zuzuordnen. Das in *P 304* verwendete Papier begegnet in zahlreichen Wiener Handschriften dieser Zeit,¹⁶ und bei einem der beiden in diesem Konvolut vertretenen Schreiber handelt es

⁹ Ebd., S. 79. Auch wiedergegeben in Dok III, Nr. 1003, sowie (gekürzt) bei M. Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, Stuttgart 1986 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 24), S. 102f. Auf das *Jahrbuch der Tonkunst* bezieht sich auch der Artikel von Heß (...) in GerberNTL, Bd. 2, Sp. 660f.

¹⁰ Freundliche Auskunft von Dr. Ferdinand Opll, Stadt- und Landesarchiv Wien.

¹¹ S. 28f. des genannten Jahrbuches.

¹² Czerny (wie Fußnote 7), S. 16.

¹³ H. Krones, *Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 29. September – 2. Oktober 1988, hrsg. von H. J. Marx, Göttingen 1990, hier S. 534.

¹⁴ Vgl. W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. und erläutert von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Bd. III, Kassel 1963, Nr. 780, S. 305ff. (Brief Mozarts an seinen Vater vom 20. 3. 1784).

¹⁵ Vgl. jüngst O. Biba, *Von der Bach-Tradition in Österreich*, in: Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wirkungsgeschichte, hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von I. Fuchs unter Mitarbeit von S. Antonicek, Wien 1992, S. 23.

¹⁶ Das Wasserzeichen zeigt drei Halbmonde, gefolgt von den Buchstaben CS, darunter nicht sicher entzifferbare Buchstaben, wahrscheinlich jedoch REAL. Vgl. hierzu NMA IX/28/1-2 Krit. Bericht (A. Holschneider), S. 109.

sich um einen Wiener Berufskopisten,¹⁷ der sowohl für die Wiener Musikalienhändler Laurenz Lausch (tätig um 1781 bis um 1800)¹⁸ und Johann Traeg (um 1747–1805)¹⁹ als auch für Gottfried van Swieten (1733–1803)²⁰ gearbeitet hat.²¹

Der Band *P 304* gehört zu einer größeren Handschriftengruppe der SBB.²² Diese Handschriften geben sich vor allem durch einen mit *P 304* übereinstimmenden, braunmarmorierten Pappereinband mit Lederrücken und -eckverstärkungen sowie einem goldgeprägten Rückenschild mit dem Namen des Komponisten in Majuskeln (bei Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach mit dem jeweils letzten Vornamen, sonst ohne Vornamen) als zusammengehörig zu erkennen²³ (vgl. die Abbildung am Schluß dieses Beitrags). Bei einigen Bänden enthält das Rückenschild zudem eine Nummer (so bei den Abschriften mit Werken der beiden Bache) oder einen Kurztitel. Ein großer Teil der Handschriften ist wie *P 304* auf das in Wien gern verwendete Papier geschrieben, und es sind – mit einer Ausnahme²⁴ – nur Wiener Schreiber anzutreffen.

¹⁷ Die Bachiana von seiner Hand sind aufgeführt bei Y. Kobayashi, *Frühe Bachquellen im altösterreichischen Raum*, in: Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wirkungsgeschichte (vgl. Fußnote 15), hier S. 42f. Ein Faksimile seiner Handschrift in NMA Bd. IX/28/1-2 (A. Holschneider), S. XIII (Grundpartitur der Messias-Bearbeitung von Mozart).

¹⁸ Kobayashi, a. a. O. (wie Fußnote 17), S. 43. Vgl. zu Lausch: A. Weinmann, *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860*, Wien 1956 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Band 230, 4. Abhandlung, zugleich: Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 2), S. 24f., sowie ders., Art. *Lausch, Laurenz*, in: *New GroveD*, Bd. 10, S. 550.

¹⁹ Kobayashi, a. a. O. (wie Fußnote 17), S. 43.

²⁰ Vgl. A. Holschneider, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel 1963, S. 174–178.

²¹ Das 2. Heft der Handschrift ist von einem unbekanntem anonymen Wiener Kopisten geschrieben.

²² Im einzelnen: *P 237* (2 Bde.), *P 250*, *P 251*, *P 303*, *P 304*, *P 305*, *St 401* (J. S. Bach), *P 673–677* (C. Ph. E. Bach), *Mus. ms. 3791* (Clementi), *Mus. ms. 7333* (Geminiani), *Mus. ms. 9135* (3 Bde.), *Mus. ms. 9160*, *Mus. ms. 9165* (Händel), *Mus. ms. 19681* (3 Bde., Scarlatti), *Mus. ms. 22240* (Vallade). Zu den Bachiana vgl. die Tabelle im Anhang. Der Inhalt der übrigen Handschriften ist aufgeführt bei Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 20), S. 177.

An dieser Stelle möchte ich dem Direktor der Musikabteilung der SBB, Herrn Dr. Helmut Hell, herzlich für seine bereitwillige Unterstützung bei dieser Untersuchung danken.

²³ Außer den beiden Notizen Fischhofs gibt es keine Belege für eine Zugehörigkeit der Handschriften zur Sammlung des Regierungsrates von Heß; ein Besitzvermerk ist in den betreffenden Bänden nirgends vorhanden. Lediglich die Handschrift *Mus. ms. 3791* (Clementi) weist auf dem Titelblatt die monogrammartig gezeichneten Buchstaben DH auf, die ich jedoch nicht zu deuten weiß.

²⁴ Die Handschrift *P 237* fällt innerhalb dieser Sammlung etwas aus dem Rahmen. Es handelt sich hierbei um eine Abschrift beider Teile des Wohltemperierten Klaviers von der Hand Johann Stephan Borschs (ca. 1744–1804), also um eine norddeutsche Quelle; vgl. NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 71f. (Quelle B 2.6), zur Person Borschs vgl.

Diese Handschriftengruppe wurde bereits von Andreas Holschneider beschrieben und der musikalischen Bibliothek Gottfried van Swietens zugeordnet.²⁵ Holschneider begründet seine Zuweisung allein damit, daß der Hauptschreiber dieser Handschriftengruppe – der oben erwähnte Berufskopist – häufig auch in sicher aus der Bibliothek van Swietens stammenden Manuskripten vertreten ist. Dieses Verfahren ist bereits von Yoshitake Kobayashi zurückgewiesen worden,²⁶ da der Schreiber keineswegs nur für van Swieten gearbeitet hat (s. o.).²⁷ Gegen die Herkunft aus der Bibliothek van Swietens spricht jedoch vor allem, daß eines der sicheren Anzeichen für den Nachlaß van Swietens, nämlich Röteltzahlen entsprechend den Nummern des Kataloges der Versteigerung von van Swietens Nachlaß,²⁸ auf keiner der genannten Handschriften zu finden ist. Statt dessen ist diese Handschriftengruppe der Sammlung des Franz Joseph von Heß zuzusprechen.

Das Schicksal dieser Musikaliensammlung nach dem Tode Franz Joseph von Heß liegt weitgehend im dunkeln. Zunächst ging die Sammlung offenbar in den Besitz seines Sohnes, Heinrich von Heß, über. 1817/18, also 13 Jahre nach dem Tod Franz Josephs, konnte sich Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) von Manuskripten der nun im Besitz Heinrichs von Heß befindlichen Sammlung

TBSt 1, S. 21, Fußnote 2. Einband und Rückenschildchen stimmen jedoch exakt mit denen der anderen Handschriften der hier zu behandelnden Handschriftengruppe überein. Eine zusätzliche Bestätigung bieten das Vor- und Nachsatzblatt des 1. Bandes von *P 237*: Es handelt sich um niederösterreichisches Papier (Trattnersche Mühle in Franzensthal-Ebergassing), wie es in abweichenden Formen auch in anderen Bänden der vorliegenden Sammlung (*P 250* und *P 675*) für die Vor- und Nachsatzblätter verwendet wurde.

²⁵ A. Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 20). Die oben erwähnten Bände sind mit Ausnahme von *P 237* bereits bei Holschneider vollständig verzeichnet. Es handelt sich fast ausnahmslos um Musik für Tasteninstrumente.

Holschneider ordnet dieser Sammlung ferner eine Abschrift der Fugen von Teil II des Wohltemperierten Klaviers in der Bibliothek des Riemenschneider Bach Institute in Berea, Ohio, zu. Nach der Beschreibung dieser Quelle bei Herz BQA, S. 250 ff., erscheint diese Deutung jedoch nicht zwingend.

²⁶ Wie Fußnote 17, S. 43.

²⁷ Die Orgelsonaten BWV 525–530 sind in einer Bearbeitung für 2 Cembali von diesem Schreiber sogar in zwei Ausfertigungen erhalten: in *St 401* (erhalten nur Cembalo 2) und Mozarteum Salzburg *D 2 3/1245* (nur teilweise von diesem Kopisten unter Beteiligung von zwei weiteren Schreibern) – vgl. Kobayashi, a. a. O. (wie Fußnote 17), S. 42 f. Von dieser Bearbeitung existiert noch eine weitere Wiener Kopie von sonst unbekanntem Schreibern (Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur *Q 11719*). Da diese Bearbeitung auch in Traegs *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien*, Wien 1799, angezeigt wird (vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 59, sowie das Faksimile des Kataloges, hrsg. von A. Weinmann in: *Johann Traeg, Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, Wien 1973 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, I.], S. 144 – die Angabe der Seitenzahl in NBA IV/7 ist entsprechend zu korrigieren), handelt es sich hierbei wahrscheinlich um Verkaufsabschriften.

²⁸ Der Versteigerungskatalog selbst ist verschollen, jedoch ist ein Auszug mit den Händeliana überliefert. Die dort genannten Nummern finden sich als Röteltzahlen auf aus der Bibliothek van Swietens stammenden Händeliana im Archiv Lobkowitz in Prag wieder, vgl. Holschneider, a. a. O. (wie Fußnote 20), S. 175.

Abschriften anfertigen beziehungsweise anfertigen lassen,²⁹ möglicherweise auch einige Stücke aus ihr erwerben.³⁰ Die heute in Berlin versammelten Bände sind mit dem Nachlaß Josef Fischhofs an die BB gelangt.³¹ Es ist nicht bekannt, zu welchem Zeitpunkt Fischhof diese Bände erwerben konnte.³² Auch ist zu fragen, ob die eingangs zitierten Hinweise auf den 6. Band von Heß in *P 308* und dem Radowitz-Katalog zu einer Zeit notiert wurden, da sich dieser 6. Band noch im Besitz der Familie Heß befand, oder ob Fischhof eine solche Provenienzanzeige verwendete, um den Band innerhalb seiner umfangreichen Sammlung genau bezeichnen zu können.

Die Betrachtung dieser Handschriftengruppe zeigt erneut, daß die Bachpflege in Wien im späten 18. Jahrhundert keineswegs allein an die Person van Swietens gebunden war, wenngleich von hier wohl die „Initialzündung“ ausging.³³ In der Sammlung Heß ist fast das gesamte bekanntere Klavierwerk Bachs vorhanden gewesen (vgl. die Tabelle im Anhang), und da Heß nach dem oben zitierten Zeugnis Czernys bereitwillig aus seinen Beständen kopieren ließ, ist anzunehmen, daß das Bachsche Klavierwerk in Wien um 1800 auch von hier aus Verbreitung fand.

Uwe Wolf (Göttingen)

Anhang

Übersicht über die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrten Bachiana aus der Sammlung des Reichsritters von Heß.

Erläuterungen zur Spalte 2 (Schreiber): Der oben erwähnte Wiener Berufskopist wird mit W 1 bezeichnet. Bei den Schreibern W 2–W 5 handelt es sich um weitere anonyme Wiener Kopisten. Von den in der hier behandelten Handschriftengruppe vertretenen Wiener

²⁹ H. Kier, *Musikalischer Historismus im vormärzlichen Wien*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 14), S. 62.

³⁰ H. Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 13.), S. 50, geht davon aus, daß Kiesewetter einzelne Stücke aus verschiedenen Wiener Sammlungen, darunter auch der Sammlung Heß, erworben hat, nennt jedoch keinen Beleg.

³¹ Dies wird bei einigen der Handschriften durch Eintragungen von Fischhof belegt, vgl. hierzu NBA IV/5+6 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 68 (zu *P 303* und *P 304*), NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 43 (zu *P 305*) und NBA V/8 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 43 (zu *P 304*). Auch die C. Ph. E. Bach-Handschriften *P 673–677* stammen nach Kast, TBSt 2/3, S. 41 f., aus der Sammlung Fischhof.

³² Die Auswahl aus der Sammlung Heß jedenfalls bestätigt erneut das ausgeprägte Interesse Fischhofs an Quellen zur Geschichte der Klaviermusik, das ihn auch dazu veranlaßte, einzelne Handschriften aus anderen Sammlungen aufzukaufen; vgl. Kier, Kiesewetter, a. a. O. (wie Fußnote 30), S. 217, zu Fischhofs Erwerbungen aus dem Nachlaß des Karl Freiherr von Dolbhoff-Dier (1762–1837).

³³ Vgl. hierzu auch Kobayashi, a. a. O. (wie Fußnote 17) sowie O. Biba, a. a. O. (wie Fußnote 15), S. 11 ff., bes. S. 23 ff.

Kopisten treten zumindest die Schreiber W1, W3 und W5 auch außerhalb dieser Sammlung auf;³⁴ es ist anzunehmen, daß es sich um Berufskopisten handelte.

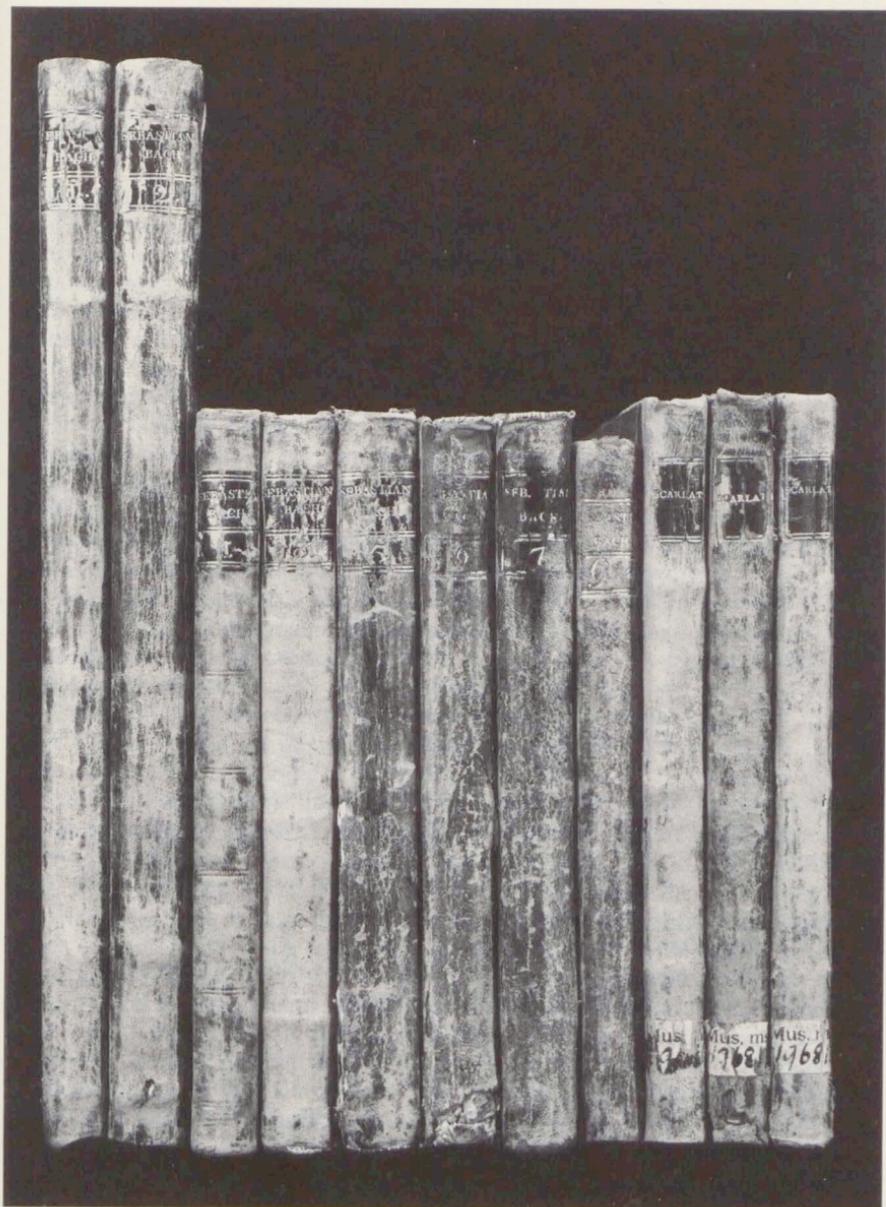
Signatur	Schreiber	Rückenschild	Inhalt (nach BWV- bzw. Wq-Nummern)
P 237, Bd. 1	J. St. Borsch	SEBASTIAN BACH 1.	BWV 846–869
P 237, Bd. 2	J. St. Borsch	SEBASTIAN BACH 2.	BWV 870–893
P 250	W 1	SEBASTIAN BACH 1.[?] ³⁵	BWV 825–830
P 251	W 1, W 2	SEBASTIAN BACH 3.	BWV 552, 669–689, 802–805
P 303	W 1, W 3	SEBASTIAN BACH 5.	BWV 568, 591, 772–801, 1079, Anh. III 179
P 304	W 1, W 4	SEBASTIAN BACH 6.	[J. D. Heinichen] BWV 539/2, 813–816, 886/2, 944/2, 951, 951 a, Anh. III 177/2 [J. Christoph Bach?]
P 305	W 1	SEBASTIAN BACH 7.	BWV 806–811
St 401	W 1	SEBASTIAN BACH 9.2	BWV 525–530 in Bearbeitung für 2 Cembali ³⁶
P 673	W 5	EMANUEL BACH 2.	Wq 62/8, 62/13, 65/9, 65/10, 65/18, 65/22
P 674	W 5	EMANUEL BACH 5.	Wq 51/1–6
P 675	W 5	EMANUEL BACH 7.	Wq 53/1–6
P 676	W 5	EMANUEL BACH ⊗ ³⁷	Wq 62/10, 62/15, 62/20, 112/3, 112/5–6, 112/9, 112/11–12, 112/14, 112/16–17, 113/1–11, 114/1–11
P 677	W 3	EMANUEL BACH ⊗	Wq 62/1, 62/19, 65/23, 63/1–6, Fk 5 [Wilhelm Friedemann Bach]

³⁴ Nach Unterlagen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen.

³⁵ Das Rückenschild ist beschädigt. Wäre tatsächlich auch hier eine „1“ gemeint, so würde dies auf eine getrennte Aufstellung nach Größen hindeuten (vgl. die Abbildung).

³⁶ Nur Cembalo 2 erhalten; der Band mit Cembalo 1 trug demnach die Nummer 9.1.

³⁷ Blütenförmiger Prägestempel.



Buchrücken einiger Bände aus der Sammlung des Reichsritters von Heß
 (von links nach rechts): P 237 (Bd. 1–2), P 250, P 251, P 303, P 304, P 305,
 St 401, Mus. ms. 19681 (Bd. 1–3).

BESPRECHUNGEN

Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. Köln: Studio 1995, 370 S.

Bachs frühe Schaffensphase bietet der Forschung nach wie vor die wohl größte Zahl offener Fragen und hartnäckiger Probleme; dies gilt einmal in bezug auf die angesichts vieler Echtheitszweifel überaus schwierige Bestimmung des Werkbestands, sodann hinsichtlich der chronologischen Ordnung und einer schlüssigen biographischen Eingliederung der meisten Werke und schließlich für die Bestimmung äußerer Anregungen und der stilistischen Entwicklung des jungen Bach ganz allgemein. Bei der Lösung der angedeuteten Probleme, die für unsere Vorstellung von Bachs künstlerischer Herkunft zentrale Bedeutung haben, bilden die fast durchweg schlechte Quellenlage und der allenthalben spürbare Mangel an gesicherten biographischen Daten oftmals unüberwindbar scheinende Hürden. Um so mehr ist zu begrüßen, daß sich das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Rostock im September 1990 durchgeführte Kolloquium ganz auf das Bachsche Frühwerk konzentrierte; die Referate und Diskussionen liegen nun in einem umfangreichen Band gedruckt vor.

Die insgesamt neunzehn Beiträge werden von Karl Hellers kenntnisreichem Abriß der Forschungsgeschichte eröffnet, in dem dieser die verschiedenartigen Methoden und Ergebnisse skizziert. Hellers Ausführungen stecken den Rahmen für die nachfolgenden, meist spezifischen Fragestellungen gewidmeten Referate ab. Christoph Wolff beleuchtet in seinem Beitrag „Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach“ die äußeren Bedingungen für die künstlerische Entwicklung des Komponisten; neben anderen wichtigen methodischen Ansatzpunkten ist hier die Einführung des Terminus „Einfluß-Sphäre“ von Bedeutung, da so vermieden wird, „Einflüsse zu isolieren (gegebenenfalls unter Einbeziehung chronologischer Rückschlüsse) und das Moment der Integration unterzubewerten“ (S. 21). Der wohlabgewogenen Erörterung ließe sich noch ein Detail hinzufügen, das aufführungspraktische Konsequenzen haben könnte: Sollte Bach von seinem älteren Bruder die Spielweise Pachelbels übernommen haben, so dürfte er auch – wie Johann Gottfried Walther durch seinen Lehrer Johann Heinrich Buttstedt – den Generalbaß auf „Pachelbelsche Art“ erlernt haben, bei dessen Ausführung „außer den ordinären Accorden dreystimig continuiert wurde“.¹ Kerala Snyder diskutiert Bachs Lübecker Studienreise von 1705/06, wobei sie als maßgebliche Quelle ein Verzeichnis der seit 1814 im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen alten Chorbibliothek der Lübecker Marienkirche mitteilt.

Paul Walker, Hans-Joachim Schulze und Arnfried Edler widmen sich stilistischen und kompositionstechnischen Fragen in Bachs früher Tastenmusik. Walker behandelt, aufbauend auf eigene frühere Arbeiten, die Geschichte des

¹ Vgl. *Johann Gottfried Walther, Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 66.

Kontrasubjekts und dessen Gebrauch in Bachs frühesten Klavier- und Orgelfugen, wobei er Ähnlichkeiten von Bachs Verfahrensweise mit Praktiken von Reinken, Kuhnau und Krieger konstatiert; unter der andernorts mehrfach erwähnten Prämisse, daß Bachs kompositorischer Zugriff stark gattungsübergreifend und integrierend war, wären allerdings bei Stilvergleichen auch Modelle aus der zeitgenössischen Kammer- und Vokalmusik zu berücksichtigen, die die Ergebnisse Walkers ergänzen und stellenweise modifizieren könnten. Schulze geht detailliert auf die „Handhabung der Chromatik in den frühen Tastenwerken“ ein und liefert damit einen entwicklungsfähigen Ansatz für stilkundliche Analysen, der durchaus nicht nur für Chronologieprobleme relevant ist. Edler betrachtet Bachs Handhabung von „Thematik und Figuration“ in demselben Repertoire; er legt dar, wie Bach sich in der systematischen Ausformung thematischer und figurativer Passagen schrittweise von der norddeutschen Toccata ablöste und „damit die entscheidenden Voraussetzungen für seine späteren Haupt-Instrumentalformen, nämlich das Konzert und die Fuge“ schuf, „für die die Begegnung mit dem italienischen Concerto dann nur noch zum Auslöser für einen Abklärungsprozeß von Strukturkonzeptionen zu werden brauchte, deren grundsätzliche Vorstellung er längst entwickelt hatte“ (S. 103). Gegenüber dieser Aufwertung der kompositorischen Erträge von Bachs früher Schaffensphase kommt Michael Talbot in seiner Untersuchung der Fuge BWV 946 und deren Vorlage aus Albinonis Triosonatensammlung op. 1 zu dem Ergebnis, daß Bach erst während seiner späteren „concerto phase“ in der Lage gewesen sei, „finally [to] absorb – and then transcend – what the Italians were able to teach him“ (S. 156). Weiteren ausgesuchten Einzelwerken widmen sich die analytischen Beiträge von Gerd Rienäcker (BWV 543/1 und 543 a/1), Karl Heller (BWV 955) und Robert Hill (BWV 916/1), wobei die Themenkomplexe Frühfassung und Bearbeitung, Echtheit und Rezeption italienischer Stilmodelle behandelt werden. Einem besonderen Aspekt von Bachs Bearbeitungstechnik, den Cembalotranskriptionen nach Vivaldis Konzerten op. 3, widmet sich Klaus Hofmanns Beitrag.

Den Bereich des frühen Bachschen Vokalschaffens behandeln – aus unterschiedlichen Blickwinkeln – nicht weniger als sieben Beiträge. Wolfram Steude diskutiert Bachs Beziehung zum „galanten Motettenstil des ausgehenden 17. Jahrhunderts“, den er auf Einflüsse von Marco Giuseppa Peranda und Giacomo Carissimi zurückführt; merkwürdigerweise fehlt hier der Name Pachelbels, von dem immerhin zehn doppelchörige Motetten aus der Thüringer Zeit erhalten sind. Friedhelm Krummacker untersucht „Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk“ und sieht in der außergewöhnlichen Häufung von Choralbearbeitungen einen „scharfen Kontrast zum Usus der Zeitgenossen“; die Voraussetzungen dafür findet er in der stilistischen Orientierung des Frühwerks, „das typologisch an mitteldeutsche, strukturell aber an norddeutsche Traditionen anknüpft“ (S. 234).

Michael Märker behandelt mit seinen Ausführungen zur „Abhängigkeit zwischen Basso continuo und anderen Baßstimmen“ eine für Bachs frühe Kantaten auffällige satztechnische Besonderheit. Ob die Verbindungslinie, die Märker von diesem Phänomen bis zur Aufhebung des Generalbasses gegen Ende des 18. Jahrhunderts zieht, eine konsequente Tendenz bezeichnet, bedarf

indes noch weiterer Untersuchungen. Andreas Glöckner diskutiert den möglichen Einfluß von Reinhard Keisers Markus-Passion auf Bachs frühe Kantaten. Einige vielversprechende Ansätze in diesem Beitrag wären wert (wie auch Friedhelm Krummacher in der Diskussion zu Glöckners Referat bemerkt), anhand der in der Sammlung Bokemeyer und anderwärts überlieferten Kantaten Keisers sowie auch seiner Opern weiterverfolgt zu werden. Wenig überzeugend ist Armin Schneiderheinz' Versuch, die Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 auf 1713 zu datieren, zumal sich hierfür nur eine äußerst schmale Basis bietet und weder die stilkritischen noch die biographischen Argumente stichhaltig erscheinen. Wesentlich ertragreicher sind die aufführungspraktischen Überlegungen von Hans Grüß zum Actus tragicus. Grüß bringt überzeugende Argumente für Es-Dur als die komponierte Tonart dieser Kantate und für eine Ausführung des Continuo mit der Orgel allein; er demonstriert somit, daß durch moderne Ausgaben gleichsam zu Tatsachen festgeschriebene Praktiken stets kritischer Hinterfragung bedürfen.

Von besonderem Wert sind die „quellenkundlichen Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs“ von Yoshitake Kobayashi. Anhand einer minutiösen Analyse des Schriftbegriffs Bachs und seiner Hauptkopisten Anonymus Weimar 1 und 2 wird eine revidierte Chronologie der 1716 und früher entstandenen Vokalwerke entworfen, die eine Reihe interessanter Implikationen für Bachs künstlerische Entwicklung enthält. Die akribische Untersuchung wartet mit zum Teil unerwarteten Ergebnissen auf, darunter die Neudatierung der Kantate BWV 199 auf 1713 und der Jagdkantate BWV 208 auf 1712/13 sowie die Vorverlegung von Bachs Abschrift von Keisers Markus-Passion auf 1710/12; die Bewertung und Einordnung dieser Erkenntnisse werden die stilkritische Forschung noch zu beschäftigen haben. Der abschließende Beitrag von Jean-Claude Zehnder versucht (anknüpfend an frühere im BJ 1988 und 1991 veröffentlichte Arbeiten), Bachs Stilentwicklung der Mühlhäuser und Weimarer Zeit im Bereich der Orgel- und Cembalomusik nachzuzeichnen, wobei die zur Debatte stehenden Werke in fünf Gruppen eingeteilt werden; dies geschieht mit gutem Einfühlungsvermögen und wertvollen stilistischen Beobachtungen, die freilich manchmal noch weiterer Absicherung bedürfen. Alles in allem vermittelt der Rostocker Konferenzbericht ein geschärftes Bild von Bachs Frühwerk und gibt in seinen größtenteils ertragreichen Aufsätzen und Diskussionsbeiträgen eine Fülle von Anregungen für weitere Untersuchungen und Überlegungen.

Peter Wollny (Leipzig)

Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Dr. Ernst Suchalla, 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 80.)

Mit der Herausgabe von Briefen und Dokumenten hat die Joachim Jungius-Gesellschaft Hamburg nachdrücklich bezeugt, daß das Engagement der Hansestadt nicht auf die Schirmherrschaft über den Kongreß „Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts“¹ im Gedenkjahr 1988 beschränkt bleiben soll. Schon während des Hamburger Symposions gelang es der Gesellschaft, Herrn Dr. Ernst Suchalla für diese „kaum lösbare Aufgabe“ (S. VII) zu gewinnen. Suchalla war der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung seit seiner Mainzer Dissertation² verbunden geblieben und hatte sich durch die Veröffentlichung der in Darmstadt und Berlin erhaltenen *Briefe Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel* (Tutzing 1985) als Herausgeber von Carl-Philipp-Emanuel-Bachiana empfohlen. Der Auftrag einer Gesamtausgabe dürfte ihm Genugtuung verschafft haben, da die von ihm damals vorgelegte Edition der Breitkopf- und Forkel-Briefe in inhaltlicher, redaktioneller und drucktechnischer Sicht Schwächen gezeigt hatte.³ Aufgrund eigener und fremder Vorarbeiten, vor allem dank der Materialsammlung von Johann Jakob Heinrich Westphal (1756–1825),⁴ der Briefausgabe von Rudolph Angermüller⁵ und des Entgegenkommens eines amerikanischen Privatsammlers, ist es Suchalla gelungen, in vergleichsweise kurzer Zeit nicht weniger als 625 gezählte Dokumente zur Lebens- und Wirkungsgeschichte des Hamburger Bach vorzulegen, denen noch mehrere hundert unnummerierte Dokumente im Kommentar teil hinzuzurechnen sind. Suchalla konnte sich bei seiner Arbeit offenbar eines Datenbankprogramms bedienen, das es ihm erlaubte, noch kurzfristig „zwei wichtige, bis dahin mit ihrem genauen Inhalt unbekannte Briefe (D 333 und 579) aus der Erbschaft von Privatsammlern“ (Einbandrücken) einzuarbeiten, ohne die fortlaufende Zählung der Einzelstücke zu gefährden. Der Computertechnik ist auch die üppige Ausstattung mit Anhängen und Registern zu danken, die es dem Leser ermöglichen sollen, den Inhalt nach Seitenzahlen, Adressaten, Autographenfundorten und sogar Textanfängen zu erschließen. Hinzu kommen eine „Aufstellung von nichtüberlieferten Briefen“ sowie diverse Konkordanzen

¹ Der gleichnamige Kongreßbericht, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990, s. BJ 1992, S. 137f., erschien 1990 in ähnlicher Ausstattung beim selben Verlag.

² E. Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke*, Augsburg 1968.

³ Vgl. die Besprechung in BJ 1989, S. 240–250 (S. L. Clark).

⁴ *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, herausgegeben und kommentiert von E. Suchalla*, Hildesheim 1993.

⁵ R. Angermüller, *Carl Philipp Emanuel Bachiana. Briefe, die bei Ernst Suchalla nicht veröffentlicht wurden*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1985/86, S. 9–168.

und Register, von denen allein das „Namenverzeichnis mit Kurzbiographien“ stolze 225 Seiten einnimmt. Mit ihren insgesamt XLI + 1768 Seiten läßt diese Gesamtausgabe trotz des Vorbehalts, daß vermutlich „irgendwann aus ... dunklen Quellen noch weitere Briefe auftauchen“ werden (S. X), alle vergleichbaren Publikationen für das 18. Jahrhundert – etwa die Brief- und Dokumentensammlungen zu Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann oder Joseph Haydn – weit hinter sich und muß allenfalls vor den gesammelten Briefen und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts und seiner Familie kapitulieren.

Die wahrhaft staunenswerte Leistung resultiert in erster Linie aus einer völlig neuartigen Gewichtung von Text und Kommentar. „Man darf nicht vergessen“, heißt es zur Begründung (S. X), „daß zwischen dem heutigen Lesen und dem Entstehen des ersten bzw. letzten Bach-Briefes 261 bzw. 206 Jahre vergangen sind. Anlaß, Aspekte und Intentionen des Schreibenden rücken damit in eine Ferne, die den Gehalt nicht ohne weiteres, d. h. ohne detaillierte Erforschung, zugänglich macht. Darum habe ich in der sorgfältigen Kommentierung meine Hauptaufgabe gesehen“. Der Autor hat dabei weder Mühe noch Aufwand gescheut, seine Kommentare „mit der gebotenen Gründlichkeit und Breite“ (ebenda) auszuführen; dabei wurde darauf verzichtet, aus sekundären Quellen „einzelne aus dem Zusammenhang herausgelöste Worte oder Sätze zu zitieren“. Aus Rücksicht auf den Benutzer sind „solche Texte in vollem Wortlaut wiedergegeben worden“.

Die Priorität des Kommentars vor dem oft nur als Stimulus dienenden Quellentext wird schon optisch herausgestellt: Die Überschrift „Anmerkungen zum Brief ...“ zieht durch den Fettdruck die Augen des Lesers geradezu magisch auf sich. Auch umfangsmäßig übertreffen die Anmerkungen die Quellentexte bei weitem. Schöne Beispiele sind Dokument Nr. 1 – oder etwa Dokument Nr. 333, dessen achte Zeile allein mit einem insgesamt 55zeiligen Kommentar versehen wird, der seinerseits weiterer 18 Zeilen zur Erläuterung bedarf. Wenn man berücksichtigt, daß die Dokumente im originalen Zeilenfall wiedergegeben werden, während die Kommentare die volle Seitenbreite einnehmen, so verbessert sich das Verhältnis noch einmal deutlich zugunsten des Kommentators.⁶ „Das alles hatte zum Ziel ..., den Charakter, das Lebensbild und das Wirken Carl Philipp Emanuel Bachs noch genauer, noch schärfer umrissen und ausführlicher als bisher zutage treten zu lassen, und zwar durch das, was er mit eigener Hand niedergeschrieben hatte, ergänzt und erläutert durch Quellenmaterial aus seiner Zeit“ (S. X).

„Diese Art vorzugehen“ stieß jedoch, wie der Herausgeber ausführt, „gleich zu Beginn auf ein Dilemma; denn nach dem Bewerbungsschreiben aus dem Jahre 1733 und dem Albumblatt von 1734 hat sich bis 1756 kein einziges Schriftstück Bachs erhalten. Dies hätte bedeutet, daß er für mehr als zwei Jahrzehnte in die Anonymität versunken wäre. Und so ergab sich fast zwangsweise die Notwendigkeit, andere Quellen mit aufzunehmen.“ (S. XI). Die Aufgabe, die bislang

⁶ Als kunstvolle Steigerung des eben beschriebenen Verfahrens ist Dokument Nr. 393 anzusehen mit dem Nachweis, daß es das an dieser Stelle besprochene und kommentierte Dokument nie gegeben hat.

unvermeidlich scheinenden Lücken in Bachs Biographie zu füllen, hat Suchalla auf bemerkenswerte Weise gelöst: Wo es keine Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Dokumente gibt, werden einfach andere zeitgenössische Dokumente eingereiht. Hierzu gehören etwa 25 Seiten mit Aktenstücken aus Zittau um die Besetzung der Organistenstelle aus der Zeit von 1735 bis 1754 (S. 13–40, passim). Ebenso dient die Wiedergabe von Schreiben Johann Friedrich Agricolas (1752, S. 94–96) oder Christian Fürchtegott Gellerts an Georg Philipp Telemann (1762, S. 49) sowie des „Entlaßzeugnisses“ Georg Michael Telemanns von der Kieler Universität (S. 214–216) dazu, die bislang unterrepräsentierten Jahre 1752, 1762 und 1772 zu füllen.

Freilich hätte auch die Möglichkeit bestanden, stattdessen ein paar Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Dokumente im herkömmlichen Sinne aufzunehmen. Für die Zeit bis 1756 hätten sich beispielsweise angeboten:

Carl Philipp Emanuel Bachs Taufeintrag 1714 (Dok II, Nr. 67), die Einschreibung an der Thomasschule 1723 (Dok II, Nr. 149), Nachweise über seine Immatrikulation an der Universität Leipzig 1731 und Frankfurt/Oder 1734 oder über die 1744 erfolgte Trauung mit Johanna Maria Dannemann, Taufeinträge der Kinder (vgl. Dok II, Nr. 540 und 558), der Kapelletat des Preußischen Hofes,⁷ C. P. E. Bachs „Avertissement der Kunst der Fuge“ (vgl. BJ 1992, S. 101–105) und die Zeitungsannonce über den Verkauf der Kupferplatten (Dok III, Nr. 683), der Subskriptionsaufruf für den „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“⁸, das Memorial Fredersdorffs mit der vielsagenden Randbemerkung Friedrichs des Großen „nuhn Krigt er Spiritus“ (BJ 1937, S. 139), die Bewerbung um das Thomaskantorat in den Jahren 1750 und 1755,⁹ der gemeinsam mit Johann Friedrich Agricola verfaßte Nekrolog auf Johann Sebastian Bach (Dok III, Nr. 666), Titelseiten, Widmungen und Vorreden der bis dahin erschienenen Originaldrucke.

Manches davon mag an anderer Stelle der Dokumentation seinen Platz gefunden haben; das Titelblatt des Originaldrucks der Trios Wq 161 von 1751 (mit Westphals Bogenzählung und Preisangabe) konnte der Rezensent beispielsweise im Kommentar zu Dokument Nr. 140 (1773) entdecken, Bruchstücke des Subskriptionsaufrufs für den „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ auf S. 350, einen Hinweis auf den Nekrolog im Kommentar zu Dokument Nr. 5 und ein Resümee des Fredersdorffschen Memorials auf S. 41 f.

Daß bei den Kommentaren kleinere Irrtümer nicht ausbleiben konnten, fällt bei ihrer überwältigenden Fülle kaum ins Gewicht. Als Beispiele seien genannt:

Dokument Nr. 5: „vterque Bach“ = Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach.
 Dokument Nr. 160: Im Gespräch über die musikalische Poesie ging es Bach nicht um das sogenannte redende Prinzip, sondern – im Sinne von Christian Gottfried Krauses gleichnamigem Traktat von 1752 – um zur Vertonung geeignete Texte.

⁷ C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. I, S. 19 ff.

⁸ Vgl. H.-G. Ottenberg, *Der Critische Musicus an der Spree*, Leipzig 1984, S. 22, sowie Dok III, S. 622.

⁹ Vgl. Dok II, Nr. 614, und Bach-Konferenz Leipzig 1975, S. 76 (H.-J. Schulze).

Dokument Nr. 193: Decker übersandte Bach die 1774 erschienene Sammlung von Vokalwerken Grauns, nicht einen Traktat Kirnbergers.¹⁰

Dokument Nr. 196, zu Z. 101: Das „Concert aus dem f [für 2 Flügel]“ ist Wq 46.

Dokument Nr. 369: Die genannte Dichtung Messiasde stammt von Klopstock, wurde nicht von diesem aus dem Englischen übersetzt.

Dokument Nr. 402, zu Z. 33/34: Mit der Feststellung, die „großen b“ im ersten Satz von Wq 57.6 „müßen groß bleiben“, weist Bach nicht auf die Oktavlage, sondern auf seine Notation des Tones hesis in den Takten 53 und 54 hin.¹¹

Dokument Nr. 411: C. P. E. Bach ist gewiß nicht Adressat dieser über ihn in der dritten Person berichtenden Notiz.

Dokument Nr. 424, zu Z. 29: Die Feststellung „ohne Texte keine Passiön“ bezieht sich auf die Aufführung von H. 795 (die dann doch zustande kam), nicht auf Grauns „Tod Jesu“.

Dokument Nr. 469: Das ausgeschriebene Rezitativ im Klavierkonzert c-Moll ist der Mittelsatz von Wq 31.

Dokument Nr. 501: Bei dem Bach angeblich unbekanntem Druck einer Sonate handelt es sich um die Frühfassung von Wq 70.2 in der Sammlung „III Sonates pour le Clavecin, composées par Mrs C. P. E. Bach, C. S. Binder et C. Fasch“. Daß die noch von Johann Ulrich Haffner begonnene und von Winterschmid 1770 fertiggestellte Sammlung mit Bachs Wissen entstanden ist, geht aus Dokument Nr. 211 hervor, dem zufolge Bach Forkel die Druckfahnen zum Abschreiben dieser Sonate überließ¹². Empfänger des Briefs kann schwerlich Alexander Reinagle sein.

Dokument Nr. 611: Mit den beiden Cellokonzerten sind Wq 171 und Wq 172 gemeint.¹³

Gelegentlich wären Ergänzungen denkbar:

Dokument Nr. 183, zu Z. 5/6: Bei den unfrei an Forkel gesandten Werken Johann Sebastian Bachs, „so daß dieser das Porto zu zahlen hatte“ (S. 433), handelt es sich um Bachs Handexemplare der Schübler-Choräle und von Clavierübung I und III.¹⁴

Dokument Nr. 361: Kirnbergers Cavata „Nachricht vom Genie“ gewinnt ungemein durch die Unterlegung des schon von Bitter¹⁵ mitgeteilten Textes.

Hin und wieder drängt sich der Verdacht auf Übertragungsfehler auf, auch ohne daß man die Vorlagen bemühen müßte.¹⁶ Das Namenregister ist gleichfalls nicht ohne Tücken: Die Herren Zwencke Senior und Junior sind gewöhnlich unter dem Namen Schwencke bekannt, und Herr N. N. aus Stettin wird gleich zweimal eingereiht (S. 1660 und S. 1661). Statt „Nogitsch, ... Pränumerant von H. 240“ wäre beispielsweise zu lesen: „Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm,

¹⁰ Vgl. BJ 1991, S. 113, Nr. 26–29.

¹¹ Siehe den Originaldruck zu Bachs *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber ... Dritte Sammlung*, Leipzig 1781, S. 32. Bachs Notation wird übrigens in allen Neuauflagen des Werkes falsch gedeutet.

¹² Vgl. auch Dokument Nr. 540, Z. 92.

¹³ Vgl. Suchalla, Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit (s. o., Fußnote 4), S. 216f.

¹⁴ Vgl. C. Wolff, *Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales*, in: J. S. Bach als Organist, hrsg. von G. B. Stauffer und E. May, Bloomington/IN 1985, S. 121–132.

¹⁵ Bd. II, S. 301f. (s. o., Fußnote 7).

¹⁶ Dokumente Nr. 58, Z. 3; Nr. 331, Z. 26/27 „muorret“; Nr. 337, Z. 66: „Br. Burney“ = Dr. Burney.

1758–1824, Pränumerant von Wq 240“.¹⁷ Bei dem „zwischen 1780 und 1783“ nachweisbaren „Diskantisten Lau“, dessen sängerische Mitwirkung an der sogenannten Spinnhauspassion 1774 mit 2 Mk vergütet wurde (Dokument Nr. 152) handelt es sich wohl um eine Sängerin, wie aus der Bemerkung „Me Lau“ im Originalstimmensatz zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (SBB, St 178) deutlich wird. Daß schließlich Suchalla Carl Philipp Emanuel Bachs Hauptkopist Michel nur „als Hamburger Kirchensänger (Tenorist) mit einem Jahresgehalt von 320 Mark, nachweisbar zwischen 1763 und 1786“ bekannt geworden ist, stimmt bedenklich.

Dem von Ernst Suchalla über Jahrzehnte hinweg ausgeübten Lehrerberuf verdanken wir – neben der extensiven Kommentierung in ganzen Sätzen – die gnadenlose Aufdeckung von Schreibversehen und Verstößen gegen die Zeichensetzung (Dokument Nr. 53, Kommentar zu Z. 23; Dokument Nr. 395), die Übersetzung fremd- und umgangssprachlicher Formulierungen (beispielsweise Dokumente Nr. 160, zu Z. 15; Nr. 164, zu Z. 53/54), nicht zuletzt einige Stilblüten a la Galletti (Dokumente Nr. 82, zu Z. 1; Nr. 121, zu Z. 11; Nr. 164, zu Z. 46/50; Nr. 590, zu Z. 15/16). Daß das Abschreiben eines Schulmeisters nicht unwürdig ist, hat Carl Philipp Emanuel Bach in einem Brief an Breitkopf vom 9. September 1774 ausdrücklich festgehalten (Dokument Nr. 185, Z. 48–51). Den praktischen Beweis tritt Suchalla mit Dokument Nr. 75 an, das hier (über Angermüller) tertiär nach Dok III, Nr. 754 zitiert wird. Schade nur, daß auf diesem Überlieferungswege Bachs Bitte an Kirnberger, ihm Händels Alexanderfest und die Trauermusik für Königin Caroline zu senden, ebenso verlorengegangen ist wie der – schon bei Angermüller entstellte – Quellennachweis im Literaturverzeichnis.¹⁸

Statt der Wiedergabe der Pränumerantenlisten, die einschließlich der zugehörigen Eintragungen im Namenregister gewiß 150 Seiten verschlungen haben, hätte sich der Rezensent lieber Bachs Autobiographie¹⁹, seinen Brief über die von Johann Sebastian Bach angelegte Sammlung von Kantaten Johann Ludwig Bachs (Dok III, Nr. 704) oder den Vergleich zwischen Bach und Händel (Dok III, Nr. 927) gewünscht.

Eine reizvolle Aufgabe, die sich Herausgeber und Lektorat eigentlich vor der Drucklegung hätten stellen sollen, wäre es, einmal auszurechnen, wieviele Seiten schon durch die folgenden Maßnahmen hätten eingespart werden können:

¹⁷ Auch Dokument Nr. 469 spielt auf Nopitsch an. Zu dessen „Die Sieben Namensbuchstaben des Hamburgischen Capelmeisters Carl Filip Emanuel BACH in einer Klavier Simfonie vorgestellt“ vgl. BJ 1991, S. 120, Nr. 344, und S. 110.

¹⁸ Dieser müßte lauten: Reinhold Bernhardt, *Aus der Umwelt der Wiener Klassiker. Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)*, in: Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/30, S. 74–166.

¹⁹ In der deutschen wie in der von Bach autorisierten englischen Fassung. Vgl. hierzu *Great Exhibition, Anno Domini MDCCCLXII. A Catalogue of Unique, Rare and Interesting Books, Autographs and Music*, London: C. Lonsdale [1862], S. 2, Nr. 1357: „BACH (C. P. E.) Life of. Written by Himself, in German, for Dr. Burney, to whom it was forwarded by Ebeling. Signature of Burney (C. B.) and Ebeling; from the latter a long letter in addition. A most important Collection, covering 8 closely written 4to. pages of thin Letter Paper. Bach's contribution extends over 5 pages.“

1. Die Einführung von Kurztiteln, 2. den Verweis auf Westphals Dokumentensammlung²⁰ anstelle eines Wiederabdrucks der dort gerade erst von Suchalla selbst publizierten Zeitungsartikel und Rezensionen, 3. eine geschicktere Anordnung der Dokumente durch Trennung zwischen Briefen und Dokumenten sonstiger Art, und 4. den Verzicht auf den Abdruck von nicht zur Sache gehörigen Dokumenten. Mehrere Dutzend stereotype Beschreibungen vom Schlage „Die mit einem Stern (*) versehene Blattnummer zeigt an, daß dieses Dokument aus dem Rechnungsbuch der Kirchenmusiken nicht im Staatsarchiv Hamburg zu finden ist, vgl. D 79/K 1–23“ und hunderte von Mehrfach-Erläuterungen von nur hier auftauchenden Namen hätten entfallen können, hätte man das Rechnungsbuch der Hamburgischen Hauptkirchen als Einheit zusammengefaßt. Der hierdurch gewonnene Raum hätte sich zu einer Mitteilung von Signaturen, Blattformaten oder Wasserzeichen nutzen lassen.

Eine Zimelienschau fällt nicht eben leicht, da – mit Ausnahme des Rechnungsbuches – nur ein Bruchteil der Dokumente hier zum ersten Male veröffentlicht worden ist. Bachs Briefe an Burney vom 5. September 1776 (Dokument Nr. 261), an Frau Clodius (Dokument Nr. 333), an einen unbekanntes Adressaten (20. November 1779; Dokument Nr. 358) sowie Dokument Nr. 597 entschädigen immerhin für manche durch Blättern und Suchen verlorene Stunde.

Warum aber wurden wichtige Dokumente aus der chronologischen Abfolge herausgerissen und in irgendwelche Kommentarteile verbannt?²¹ Warum nur ist die Übersicht nach Verfassern vom Register der Adressaten durch knapp 1350 Seiten Text getrennt? Und warum ist eines dieser Verzeichnisse nach Dokumentennummern, das andere hingegen nach Seitenzahlen angeordnet? Weshalb wurde bei den Seitenzahlen im Namenregister nicht zwischen einer Nennung im Dokumenten- beziehungsweise Kommentarteil unterschieden?

So löblich die Absicht sein mag, Bachs Briefe durch eine eingehende Kommentierung weiteren Kreisen zu erschließen, so drängt sich doch der Verdacht auf: weniger [Kommentar] wäre mehr gewesen.

Ulrich Leisinger (Leipzig)

²⁰ Siehe oben Fußnote 4.

²¹ Das Hamburger Ratsprotokoll vom 8. August 1788, in dem festgehalten wird, daß Bach die Komposition einer weiteren Bürgerkapitänsmusik abgelehnt habe, wird beispielsweise im Kommentar zu Dokument 455 (1783) mitgeteilt.

Ulrike Schilling: *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*, Kassel etc. 1994, XIV, 425 S. (Bärenreiter Hochschulschriften).

In der Frühgeschichte der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin zählt Philipp Spitta (1841–1894) zu den großen Namen derjenigen, die durch Forschung, Lehre, Editionen und Schriften das Niveau des Faches entscheidend bestimmt haben. So ist es Ulrike Schilling nur zu danken, daß sie es sich zur Aufgabe machte, das Leben und Wirken dieses wohl bedeutendsten Vertreters der deutschen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert monographisch darzustellen. Aufhänger für die Darstellung bildet die umfangreiche Sammlung von Originalquellen, vor allem Korrespondenz-Materialien, die die Staatsbibliothek zu Berlin (seinerzeit Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin-West) Anfang der 1980er Jahre erwerben konnte.

Die weitgehende Konzentration der Untersuchung auf die Berliner Quellen führt notwendigerweise zu einer gravierenden Einschränkung des Blickwinkels; waren doch das persönliche und berufliche Leben Spittas, insbesondere seine musikalischen Verbindungen und sein wissenschaftliches Wirken, wesentlich inhaltsreicher, als es „im Spiegel seiner [erhaltenen] Briefwechsel“ sichtbar werden kann. Die Autorin hat dies insgesamt nicht deutlich genug herausgearbeitet. Immerhin richtet sich die Untersuchung ja auf eine Gattung – und in der Person Philipp Spittas auf eine ihrer Koryphäen –, die einmal deutsche Wissenschaftsgeschichte geprägt hat: die historisch-kritische Biographie. Auch wenn man eine Aufarbeitung in diesem Sinne vermißt, so liegt doch in der Ausbreitung und Ordnung des bislang wenig erschlossenen Berliner Archivmaterials fraglos ein großer Gewinn.

Der erste Teil der Arbeit beginnt mit biographischen Skizzen der Familien Spitta und Herzogenberg. Darauf folgen kommentierte Auswertungen des ausgedehnten Briefwechsels Spittas mit Elisabeth und Heinrich Herzogenberg, seinem Bruder Heinrich Spitta sowie mit dem Leipziger Bachverein, der weniger umfangreichen Korrespondenz mit Persönlichkeiten aus Spittas Bekannten- und Freundeskreis (darunter Joseph Joachim und Johannes Brahms) sowie der Unterlagen aus dem Berufsleben Spittas. Letztere erläutern den weitgespannten Tätigkeitsbereich Spittas an der Berliner Universität, der Hochschule für Musik und der Akademie der Künste, sein Wirken als Redner, Schriftsteller und Herausgeber.

Die Erläuterungen zu den einzelnen Sachgebieten sind insgesamt aufschluß- und hilfreich, entbehren jedoch häufig eines inhaltlichen Eindringens in den engeren Kontext, etwa bei der Diskussion des von Spitta mitbegründeten ersten deutschen musikologischen Periodikums, der *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*. Besser gelungen hingegen ist die Darstellung von Spittas nationalliberalen politischen Ansichten und seinen dem Kulturprotestantismus der Bismarck-Ära nahestehenden theologischen Anschauungen. Letztere kommen auch zum Ausdruck in der Grabrede Heinrich Spittas auf seinen Bruder: „So hoffte er [Philipp Spitta], daß diese Kunst [die Musik] in unseren Tagen eine Führerin werde zur Religion, zum Glauben, zur Kirche. Als einen der höchsten Wünsche bezeichnete er, daß die Religion in Zukunft wieder

werde, was sie früher war, der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen.“

Der zweite Teil des Buches enthält ein weitgehend unkommentiertes Inventarverzeichnis über den Teilnachlaß Spittas (darunter wissenschaftliche Manuskripte und Materialsammlungen sowie Korrespondenz, Unterlagen und Skizzen zur Bach-Biographie) sowie weitere handschriftliche Quellen (darunter Hochschulakten und Familiengeschichtliches). Der dritte Teil schließlich bietet eine Bibliographie der gedruckten Werke Spittas und in einem Anhang eine Übersicht über Spittas Vorlesungen und die von ihm betreuten Dissertationen. Unerwähnt bleibt hier freilich die Rolle Spittas als Spiritus rector der wissenschaftlichen Erstlingsarbeiten so wichtiger junger Musikforscher wie Oskar Fleischer, Carl Krebs, Rudolf Schwartz, Adolf Sandberger und Max Friedländer sowie seine Mitwirkung an der Leipziger Habilitation Hugo Riemanns mit „Studien zur Geschichte der Notenschrift“, zu der er ein ausführliches und kritisches Gutachten geliefert hatte.

Soweit es Archiv-Materialien der Berliner Staatsbibliothek betrifft, kann die Inventarisierung in Teil 2 Vollständigkeit beanspruchen. Hingegen bleibt die Information über andere wichtige Teile von Spittas Nachlaß bestenfalls sporadisch (Akademie der Künste Berlin, Bach-Archiv Leipzig, Newberry Library Chicago, usw.). Zur Rudorff Collection in New York und den umfangreichen Beständen in der Universitätsbibliothek Łódź gibt es lediglich vage Hinweise. Gänzlich unberücksichtigt bleiben Bücher und Musikalien aus Spittas Besitz in der Bibliothek der Berliner Hochschule der Künste sowie (teilweise) in der Staatsbibliothek, Haus Unter den Linden.

Bei der Arbeit handelt es sich um die im wesentlichen unveränderte Fassung einer musikwissenschaftlichen Dissertation, die bei Ulrich Siegele an der Universität Tübingen angefertigt und im Jahre 1993 angenommen wurde. Angesichts dieses Promotionsdatums und des Erscheinungsjahres 1994 für die Buchfassung berührt es höchst merkwürdig, daß die einschneidenden Veränderungen der politischen Landschaft Deutschlands seit 1989 in der Einleitung unter Hinweis auf „die frühere Teilung Berlins“ (S. 2) zwar kurz angedeutet, im Haupttext jedoch negiert werden. Selbst an so prominenter Stelle wie im Inhaltsverzeichnis (S. X) ist nach wie vor die Rede von Institutionen in Berlin-Ost und Berlin-West; auch wird das Bach-Archiv Leipzig immer noch subsumiert unter der obsoleten Bezeichnung Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Band 7: Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften, bearbeitet von Joachim Jaenecke. München: Henle 1993, 453 S., 52 Abb.

Zu den dringlichsten Aufgaben der Telemann-Forschung gehört die systematische quellenkundliche Erschließung und Katalogisierung der musikalischen Werke dieses Komponisten. Die ungeheure Produktivität Telemanns in nahezu allen zu seiner Zeit gebräuchlichen Gattungen sowie die beträchtliche Popularität und die damit verknüpfte Verbreitung seiner Kompositionen haben – trotz empfindlicher Verluste – einen Bestand an Quellen gezeitigt, der in seiner Art einmalig ist. Die Vielschichtigkeit der Überlieferung bringt allerdings auch eine Fülle von Problemen mit sich, die bei dem heutigen Kenntnisstand nur schwer in den Griff zu bekommen sind; eine Gesamtschau der Quellen- und Überlieferungslage übersteigt daher vorerst – trotz steter Fortschritte – noch die Kapazitäten der Telemann-Forschung. So ist die Katalogisierung von Telemanns Schaffen bisher nur für Teilbereiche erfolgt; besonders haben sich Verzeichnisse einzelner Sammlungen als nützlich, ja nachgerade unabdingbar erwiesen, da bestimmte Überlieferungsfragen einerseits nur bei überschaubaren Quellenkomplexen mit mehr oder weniger einheitlicher Provenienz sinnvoll zu stellen, andererseits jedoch nur gattungsübergreifend zu klären sind. Nachdem Ortrun Landmann vor gut zehn Jahren die Dresdner Telemann-Bestände¹ systematisch erfaßt hat, legt nun Joachim Jaenecke seinen Katalog der Berliner Telemanniana vor, die, zumal nach der Zusammenführung der beiden Staatsbibliotheken, in Qualität und Quantität die wohl bedeutendste Sammlung von Werken dieses Komponisten überhaupt bilden und deren Katalogisierung – schon lange ein zentrales Desideratum der Telemann-Quellenforschung – eine überaus dankenswerte Leistung darstellt.

Den Grundstock der Berliner Telemann-Bestände bildet die 1841 erworbene Sammlung von Georg Poelchau; spätere Zugänge erfolgten insbesondere mit der Übernahme der Sammlungen von Voß und Pretlack sowie der Amalien-Bibliothek. Die Telemanniana der Sammlung Poelchau, darunter mehr als 130 autographe Partituren und fast alle bekannten Originalstimmensätze, gehen im wesentlichen auf den Besitz von Telemanns Enkel, dem Rigaer Kantor Georg Michael Telemann (1748–1831), zurück, der sie offenbar direkt von seinem Großvater geerbt hatte. Andere Musikalien stammen aus der Hand privater Sammler und Musiker, sowie aus den Sortimenten von Musikalienhandlungen (in erster Linie aus den Häusern Westphal in Hamburg und Breitkopf in Leipzig). Gerade hier ergeben sich viele beachtenswerte Parallelen und Querverbindungen zur Überlieferung der Werke Johann Sebastian Bachs und seiner Familie.

Der Katalog gliedert sich in vier Teile. Die beiden ersten sind den Autographen beziehungsweise den Abschriften und Theoretika gewidmet, Teil III enthält die Abbildungen und Teil IV die nach verschiedenen Aspekten angelegten

¹ O. Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und Druckausgaben seiner Werke*, Dresden 1983.

ausführlichen Register. Besonders die Autographe sind akribisch und detailliert beschrieben, die zeitgenössischen Abschriften je nach Bedeutung und Forschungsstand etwas knapper. Die im Vorwort (S. 10–13) dargelegten Katalogisierungsprinzipien erweisen ihre Tauglichkeit bei der Benutzung des Bandes. Alle Einträge sind leicht auffindbar, klar und übersichtlich präsentiert und bieten in der Regel alles Wissenswerte über die Quellen und die in ihnen enthaltenen Werke in wünschenswerter Knappheit. Auch der Registerapparat, im Alltag des Gebrauchs wohl der eigentliche Schlüssel zur Benutzung eines Katalogs, erweist sich als überaus hilfreich.

Einen Kompromiß zwischen bibliographischer Exaktheit und dem durch den Umfang des Materials bedingten Zwang zur Beschränkung bildet der Entschluß, genaue Satzfolgen nur für die Autographe anzugeben. Dies macht den Katalog zwar besser überschaubar, erschwert jedoch bei nur abschriftlich vorliegenden Vokalwerken das Ermitteln von Textkonkordanzen, da Incipits von Eingangssätzen erfahrungsgemäß keine eindeutigen Zuordnungen erlauben. Die Angaben zur Provenienz entsprechen im wesentlichen dem derzeitigen Kenntnisstand und sind nur in Einzelfällen ergänzungs-, teilweise auch korrekturbedürftig. (So wurde manchmal mit der Annahme einer Herkunft aus dem Besitz Georg Michael Telemanns etwas zu großzügig umgegangen; vgl. etwa die Hss. *Mus. ms.* 21744/20, 21744/26 und 21744/35, die über den Leipziger Thomaskantor Gottlob Harrer schon früh an Breitkopf gelangten, von dem Verlagshaus wohl 1836 abgegeben wurden und über die Sammlung Voß-Buch 1851 an die BB kamen). Grundsätzlich bilden Jaeneckes minutiöse Beschreibungen der physischen Beschaffenheit der Quellen eine notwendige Voraussetzung für das weitere Arbeiten an Provenienzproblemen. So kann nun zum Beispiel eine wichtige Quellengruppe² anhand der bei Jaenecke vermerkten Preisangaben auf Titelblättern und unter Zuhilfenahme einiger bei Wolf Hohohm mitgeteilter Katalogauszüge³ als aus dem Besitz des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal stammend identifiziert werden. Die Schreiber dieser Quellen (Kopist 48–50, 57, Michel) sind demnach als von Westphal beschäftigte Kopisten anzusehen. Da dieselben Kopisten und die gleichen Preisangaben auch in einer Reihe weiterer Berliner Quellen auftreten, ergeben sich hier auch für andere Bereiche der Forschung kennenswerte Ansatzpunkte.

Da das Manuskript des Katalogs bereits 1986 vorlag und 1990 nochmals überarbeitet wurde, ist verständlich, daß hier und da neuere Literaturangaben fehlen. Zu ergänzen wäre etwa bei der Abschrift von Violinsonaten *N. Mus. ms.* 10353 ein Hinweis auf die Dissertation von Jeanne Swack, in der erstmals die Herkunft des der Sonata 16 angehängten Variationensatzes nachgewiesen wird.⁴

² Es handelt sich hier um die Handschriften *Mus. ms.* 21701, 21723, 21724, 21724/1, 21728/4, 21741/60, 21741/250, 21742/160, 21752, 21752/1, 21776, 21777, 21781/20.

³ W. Hohohm, *Grundzüge der Telemann-Überlieferung*, in: Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 1987, Köln 1991, Teil 1, S. 5–18.

⁴ J. Swack, *The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann: A Study of the Sources and Musical Style*, Dissertation, New Haven/Ct. 1988.

Auch die Datierung und Provenienz von *Mus. ms. autogr. G. Ph. Telemann 136* (olim *Mus. ms. 10765/4*) können aufgrund der Forschungen von Andreas Glöckner⁵ genauer bestimmt werden. Ferner fehlt ein Hinweis auf den Aufsatz von Ulrich Leisinger über die „Bachsche Auktion von 1789“,⁶ obwohl dessen Ergebnisse in einem Fall sogar berücksichtigt wurden (S. 221).

Der mit Faksimiles großzügig ausgestattete Band bietet reiches Material für schriftkundliche Untersuchungen. Allerdings wäre die Brauchbarkeit des Katalogs durch eine etwas andere Auswahl der Abbildungen hier und da noch zu erhöhen gewesen. So könnte man wohl auf generell leicht verfügbare Handschriftenproben von Johann Friedrich Agricola, Johann Christoph Altnickol, Georg Österreich, Johann Gottfried Walther und spezifischen Bach-Schreibern wie Friedrich Christian Samuel Mohrheim und Johann Andreas Kuhnau verzichten. Auch erscheinen einige Kopisten versehentlich mit zwei Schriftproben: der Schreiber in Abb. 33 (Kopist 53) ist identisch mit dem in Abb. 8 dokumentierten I. G. Goepel; desgleichen handelt es sich bei dem Kopisten 55 (Abb. 35) um den oben erwähnten Michel (Abb. 13), und Kopist 58 (Abb. 38) dürfte – ungeachtet der einen oder anderen Abweichung – mit Kopist 63 (Abb. 43) identisch sein.⁷ Statt dessen wären nach Ansicht des Rezensenten einige ausgesuchte Abbildungen von Telemanns eigener Handschrift angebracht gewesen, zumal der Berliner Bestand an Autographen nahezu dessen gesamte kreative Periode umschließt, von den frühen Leipziger Kompositionen (*Mus. ms. autogr. G. Ph. Telemann 29* und *136*, beide um 1705) bis hin zu den im Konvolut *Mus. ms. autogr. G. Ph. Telemann 6* versammelten letzten Werken des Meisters. Wie wichtig die Dokumentation der Handschrift Telemanns und seines Kreises nach wie vor ist, zeigt der Umstand, daß die Identifizierung von originalen Stimmensätzen selbst Experten gelegentlich Schwierigkeiten bereitet.⁸ Trotz dieser Einschränkungen leisten die Schriftproben gute Dienste für weiterführende Untersuchungen, wie die nachstehenden Marginalien zeigen, die in erster Linie den Nutzen des Telemann-Katalogs für die Bach-Forschung illustrieren sollen.

Der als *Mus. ms. 21744/75* überlieferte fragmentarische Stimmensatz der Messe in F-Dur (TVWV 9:12) trägt – wie Jaeneckes Katalog zu entnehmen ist – den Schreiber- und Possessorenvermerk *Johann Christian Berger*. Hierbei handelt es sich um den von 1749 bis 1772 tätigen Kantor der Liebfrauenkirche zu Halle/S. (autographe Quittungen und sonstige Schriftstücke im Bestand des dortigen

⁵ BzBf 8, 1990, S. 33–36.

⁶ BJ 1991, S. 97–126.

⁷ Zwei weitere Schreiberzuweisungen bedürfen der Revision: Bei Abb. 3 handelt es sich um eine Schriftprobe Heinrich Bokemeyers, und bei Abb. 9 stammt nur der Kopftitel von der Hand Gottlob Harrers, der Notentext selbst aber von der Hand eines unbekanntenen Kopisten.

⁸ Vgl. *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Konferenzbericht Magdeburg 1987*, Köln 1991, Teil 2, S. 15. Bei den dort erwähnten Schweriner Quellen *Mus. 5377/1–2* handelt es sich um Stimmen, die im wesentlichen von Telemanns Hamburger Hauptkopist A angefertigt wurden; ein kleiner Teil der zweiten Violinstimme von *Mus. 5377/2* ist autograph.

Kirchenarchivs bestätigen die Identifizierung); die Quelle stammt somit aus dem engsten Umkreis von Wilhelm Friedemann Bach und beansprucht allein schon deshalb besondere Aufmerksamkeit. Die bei Jaenecke abgebildete Schriftprobe aus dieser Quelle (Abb. 4) ermöglicht es nun, Berger auch als Kopisten einer Tenorstimme zu Kantate BWV 12 zu identifizieren, die zusammen mit einigen Originalstimmen unter der Signatur *St 109* erhalten ist.⁹ Setzt man voraus, daß Bergers Zusatzstimme zusammen mit der Originalquelle überliefert wurde, so ergibt sich, daß das originale Aufführungsmaterial durch Wilhelm Friedemann Bach nach Halle gelangte und hier in dessen Amtszeit auch praktisch genutzt wurde. Überdies kann Berger nunmehr auch als Nebenschreiber des in den späten 1760er Jahren in Halle entstandenen Stimmensatzes des Cembalo-Konzerts Fk 43 von Wilhelm Friedemann Bach (*St 175*) bestimmt werden, dessen Hauptkopist – wie bereits an anderer Stelle dargelegt¹⁰ – niemand anders als Bergers Sohn Leberecht Friedrich ist.

Im Zuge der Aufarbeitung von Quellenmaterial aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sieht sich die Bach-Forschung mit einer kaum zu überschauenden Zahl von Kopisten konfrontiert, die sich nur schwer systematisch erfassen lassen. Besonders verwirrend ist der Umstand, daß bei der Erschließung der oft eng verwobenen Quellengruppen unterschiedliche Nomenklaturen aufgestellt wurden – etwa im Falle der Amalien-Bibliothek und der Berliner *Mus. ms. Bach*-Signaturen, an deren Harmonisierung vorerst nicht zu denken ist. Daß sich auch die Überlieferungskreise der Werke Telemanns und der Bach-Familie teilweise überschneiden, zeigt schon der Umstand, daß Carl Philipp Emanuel Bach, der 1768 die Nachfolge Telemanns in Hamburg antrat, hier auch Kopisten seines Vorgängers übernahm. So ist der in der Bach-Forschung unter der Bezeichnung Anonymus 304 geführte Hamburger Kopist von Werken der Bach-Familie – wegen seiner stark zittrigen Handschrift früher oftmals mit dem alternden C. P. E. Bach verwechselt – mit dem Telemann-Kopisten A identisch.¹¹ Dieser läßt sich ab etwa 1740 in Hamburger Quellen nachweisen und war bis zu Telemanns Tod für die Herstellung des Aufführungsmaterials für die Hamburger Kirchenmusik verantwortlich. Auch während der Amtszeit C. P. E. Bachs setzte er seine Tätigkeit noch fort, obwohl seine Handschrift in den 1770er Jahren zunehmend von Alter und Krankheit gezeichnet war; eine seiner spätesten Arbeiten scheint in den Hamburger Stimmen zu BWV 30 (1780) vorzuliegen. Die namentliche Identifizierung dieses Schreibers steht zwar noch aus, doch führt eine chronologische Einordnung seiner Kopien zu der Vermutung, daß es sich um den zwischen 1734 und 1765 als Sänger, später als Kopist und Assistent Telemanns belegten Musiker Schieferlein handelt¹²; ein endgülti-

⁹ Vgl. NBA I/11.2 Krit. Bericht, S. 18.

¹⁰ Vgl. P. Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/MA 1993, S. 37f.

¹¹ Ein entsprechender Hinweis schon bei Miesner, S. 66.

¹² Zu Schieferlein vgl. W. Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitainsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven 1988 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 21.), S. 115.

ger Nachweis mittels eigenhändiger signierter Schriftstücke bleibt allerdings noch zu erbringen.

Schließlich sei noch erwähnt, daß sich durch Schriftvergleich mit einem neu-
aufgefundenen Dokument¹³ der Kopist 68 (Abb. 48) als der Berliner Nikolai-
kantor Jacob Ditmar d. J. (1702–1780) identifizieren läßt; dies legen bereits die
von Jaenecke mitgeteilten Possessorenvermerke (S. 288) nahe.

Ein Katalog kann nicht die Aufgabe haben, möglichst allen sich aus dem
Quellenmaterial ergebenden Fragestellungen erschöpfend nachzugehen und
somit die Forschung gleichsam zu beerdigen. Wichtig ist statt dessen, daß das
bekannte Material in überschaubarer und leicht zu konsultierender Weise prä-
sentiert wird und so zur weiteren Beschäftigung mit dem Gegenstand anregt;
daß dies im vorliegenden Falle gelungen ist, sollten die vorstehenden Bemerkun-
gen demonstrieren.

Peter Wollny (Leipzig)

VERWALTUNGSRAT

- Honoraryprof. Prof. Georg Christoph Biller - Leipzig
Prof. Dr. Hans Hock - Hamburg
Prof. Dr. Klaus Holmann - Göttingen
Dr. Claus Götter - Braunschweig
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulz - Leipzig
Prof. Dr. Christoph Wolff - Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

- Reimar Bloß - Berlin
KMD Prof. Dr. Dr. h. c. h. Christian Brühl - Dresden
DRK Rainer Bürger - Berlin
Dr. Daniel Chorozycki - Poznan
Prof. Dr. Georg von Dachow - Tübingen
Dr. Dr. h. c. Alfred Dier - Bonnaden
KMD Hartwig Fachsenburg - Rostock
Dr. Hubert Hell - Weida
Konferenzpräsident i. R. Dr. Hartmut Jochims - Gießen
Prof. Dr. Ferdinand Kinde - Bratislava
Prof. Edgar Krupp - Saarebäck-Altkirchen
Superintendent Johannes Richter D. D. - Leipzig
Gottfried Siler - Leipzig
Prof. Dr. Johannes Trummer - Graz
Joh. Philipp Wilhelm - Weiskirchen
Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann - Frankfurt/Main

EHRENMITGLIEDER

- Prof. Dr. Gerhard Hays - Leopold, KY (USA)
Prof. Dr. Alfred Mann - Farnham, NY (USA)
Dr. Wolfgang Rulow - München/Leitung

¹³ Vgl. den Beitrag des Verf. *Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit* im vorliegenden Jahrgang.

NEUE BACHGESELLSCHAFT e. V. LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Vorsitzender

Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt – Leipzig

Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Diethard Hellmann – Deisenhofen

Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Zuzana Růžicková – Prag

Beisitzer

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München

Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen

Dr. Claus Oefner – Eisenach

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Dr. Christoph Wolff – Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

OKR Rainer Bürgel – Berlin

Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenden

KMD Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Konsistorialpräsident i. R. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting

Prof. Dr. Ferdinand Klinda – Bratislava

Prof. Edgar Krapp – Sauerlach-Altkirchen

Superintendent Johannes Richter D. D. – Leipzig

Gothart Stier – Leipzig

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Jens Philipp Wilhelm – Weinheim

Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann – Frankfurt/Main

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Gerhard Herz – Louisville, KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Penfield, NY (USA)

Dr. Wolfgang Rehm – München/Salzburg

William H. Scheide – Princeton, NJ (USA)

Hinweis

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e. V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 1996 (getrennt nach Deutschland/Alte Bundesländer sowie westliches Ausland beziehungsweise Deutschland/Neue Bundesländer und östliches, ehemals sozialistisches Ausland):

Einzelmitglieder	DM 65,-/55,-
Ehepaare	DM 80,-/70,-
Rentner	DM 65,-/30,-
Schüler/Studenten	DM 30,-/30,-
Korporativmitglieder	DM 80,-/70,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomaskirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 03 41-9 60 14 63).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir DM _____

als ersten Jahresbeitrag sowie DM _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 100 90) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem

Konto Nr. _____

bei der _____

(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

Hinweise

Signatur M Z. 8° 10	Stok 
------------------------	---

RS

Bub

81. 1995

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-
vermerk

26. 1. 99
05. 3. 99
04. 0. 99
18. 3. 00
17. 7. 01

SLUB DRESDEN



3 0179349

