

Bach-Jahrbuch

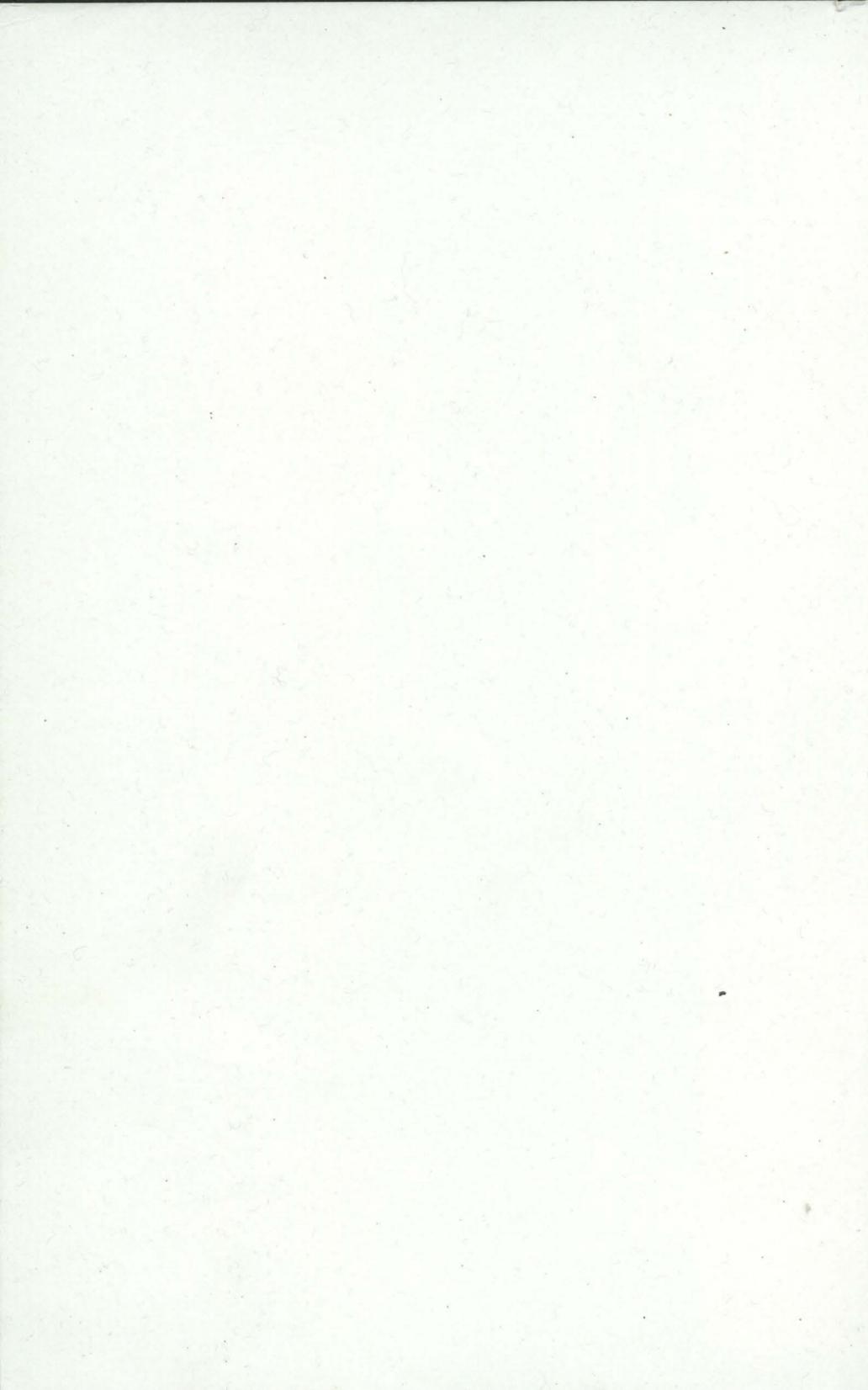
1998

84.
1998

SLUB Dresden

MZ 8°

10



BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

84. Jahrgang 1998



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

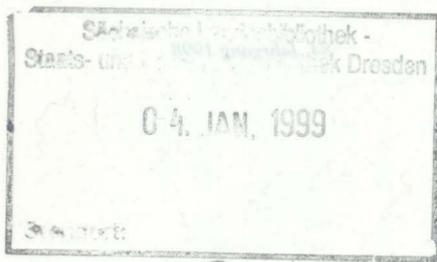
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1998

Die redaktionelle Arbeit wurde gefördert durch das

BACH-ARCHIV LEIPZIG

Stiftung bürgerlichen Rechts



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Leipzig – Kulturamt.

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig

Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschriften der Herausgeber:

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

Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig

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

Redaktionsschluß: 30. Juni 1998

ISBN 3-374-01695-2

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 1998

Printed in Germany. H 6572

Notensatz: Olaf Olschewski, Leipzig

Satz und Lithographie: abg satz und bild GmbH, Altenburg

Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

<i>Werner Breig</i> (Erlangen), Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie	7
<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig), Bachs Prüfung vor dem Kurfürstlichen Konsistorium zu Leipzig	19
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach	31
Kritische Nachbemerkung von <i>Hans Eppstein</i> (Danderyd)	60
<i>Mark M. Smith</i> (Adelaide), Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen.	63
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs.	83
<i>Sachiko Kimura</i> (Bochum/Tokyo), Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen unter auführungspraktischem Aspekt	93
<i>Pieter Dirksen</i> (Utrecht), Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccatà BWV Anh. 178.	121
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Alte Bach-Funde	137
<i>Barbara Wiermann</i> (Leipzig), Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche in Altona	149
Kleine Beiträge	
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Nachbemerkung zu „Neue Bach-Funde“ (BJ 1997, S. 7–50)	167
<i>Ares Rolf</i> (Dortmund), Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts	171
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Eine „Verordnung der Music“ der Kaufmannskirche zu Erfurt von 1671 als Nachweis unbekannter Kompositionen von Johann Michael Bach (1648–1694)	183
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. (1748 bis 1778). Zu seinem 250. Geburtstag.	187
Besprechungen	
The Letters of C. P. E. Bach, translated and edited by Stephen L. Clark. Oxford: Oxford University Press 1997 (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	201
Bach und die Nachwelt. Herausgegeben von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen. Band I: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag 1997 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	203
Bettina Faulstich, Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800, Kassel: Bärenreiter 1997 (Catalogus Musicus. 16.) (<i>Peter Wollny</i> , Leipzig)	207
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	211

ABKÜRZUNGEN

- ABB = *Andreas-Bach-Buch*
 AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 BachQJ = *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*
- Bach-Symposium
 Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann, Kassel 1981*
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig 1986ff.*
- Bd., Bde. = Band, Bände
 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*
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis [wie oben]; 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990*
- BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung, Leipzig 1982–1991*
 BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
 Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1963*
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1969*
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972*

- Dresden SLB = Sächsische Landesbibliothek Dresden
- DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch* 1957 Kassel 1976 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Nr. 26.
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Fk = *Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, in: *Martin Falck, Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, ²1919, Reprint Lindau/B. 1956
- Fs. = Festschrift
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I/III*, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil 1–4*, Leipzig 1812–1814
- Göttingen SUB = Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*
- 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
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- Leipzig MB = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954 ff.
- NBG = Neue Bachgesellschaft
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790

- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor: Stanley Sadie, London 1980
- RiemannL = *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Mainz 1959–1975
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SBB, Verbleib unbekannt jetzt 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
- T. = Takt(e)
- TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg. Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TWV(auch: TVWV) = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Bd. 1, 2*, Frankfurt am Main 1981, 1983
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, von Wiso Weiss, unter musikwiss. Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi, Bd. 1/2*, Kassel etc. und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- 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*

Bach und Marchand in Dresden Eine überlieferungskritische Studie¹

Von Werner Breig (Erlangen)

I. Forschungsstand – Aufgabenstellung

„Das 1717. Jahr gab unserm schon so berühmten Bach eine neue Gelegenheit noch mehr Ehre einzulegen.“ Mit diesen Worten leitet der 1754 erschienene Nekrolog auf Johann Sebastian Bach seinen Bericht über eine Episode in Bachs Leben ein, die in der Folge in zahlreichen weiteren Berichten auftaucht. Von der 1739 erschienenen zweiten Verteidigungsschrift Birnbaums bis zu Forkels Bach-Biographie von 1802 sind es nicht weniger als 21 Texte, in denen der Bach-Marchand-Wettstreit erwähnt ist.

Trotz dieser auf den ersten Blick opulenten Überlieferungslage beobachtet man in der Bachliteratur der letzten Jahrzehnte eine sehr unterschiedliche Bereitschaft, die Reise nach Dresden in den Bestand des biographisch Gesicherten aufzunehmen. Auf der einen Seite bewies – um eine Extremposition zu markieren – Rudolf Eller in einem Vortrag von 1961 nicht nur volles Vertrauen in die Tatsache von Bachs Dresdner Besuch, sondern postulierte für ihn noch einen weiteren Anlaß, nämlich Bachs Interesse an der Dresdner Vivaldi-Pflege. Eller zeichnete dabei ein Bild von Bachs Aufenthalt in Dresden, in dessen Mittelpunkt das – im Vergleich mit der Weimarer Vivaldi-Rezeption von 1713/14 – „wichtigere, folgenreichere“ Vivaldi-Erlebnis von 1717 gestanden habe² – ein Erlebnis, ohne das in Ellers Sicht die Köthener Konzertkompositionen Bachs kaum zu erklären sind.

Die Gegenposition ist fundamentale Skepsis, wie sie sich etwa in folgendem Passus eines Aufsatzes von Friedrich Wilhelm Riedel aus dem Jahre 1963 ausspricht: „Wenn Bachs Reise nach Dresden zum Wettstreit mit Marchand im Herbst 1717 wirklich stattgefunden hat ...“³ Die jüngste Erwähnung des Bach-Marchand-

¹ Der vorliegende Text geht auf ein Referat zurück, das am 1. Dezember 1996 in Dresden auf einem Kolloquium anlässlich des 65. Geburtstages von Wolfram Steude gehalten wurde. – Erst nachträglich wurde dem Verfasser der thematisch verwandte Beitrag von Hermann J. Busch zugänglich („Für den deutschen soliden Sinn ... zu wenig konsistente Nahrung“ – *Johann Sebastian Bach, Louis Marchand und die französische Tastenkunst*, in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Anneliese Clostermann, Köln 1996 [Arolser Beiträge zur Musikforschung, 4.], S. 171–183). Zwischen Buschs Aufsatz, auf den mich Friedhelm Brusniak freundlicherweise aufmerksam machte, und der vorliegenden Studie bestehen manche Berührungspunkte. Beide Arbeiten ergänzen sich insofern, als Busch die in den Quellen zu findenden Andeutungen über Bachs Wertschätzung für Marchand zu konkretisieren versucht, während die hier vorgelegte Studie sich auf die Überlieferung und ihre Entstehung konzentriert.

² R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, in: *BzMw* 3, 1961, H. 4, S. 31–48; zit. nach dem Wiederabdruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung, 170.), S. 466–492 (Zit. S. 491 f.)

³ F. W. Riedel, *Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach*, in: *Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 290–304. Der zitierte Satz lautet vollständig

Treffens bei Konrad Küster scheint mit der Formulierung „wenn der Bericht ernst zu nehmen ist ...“⁴ eine ähnliche Tendenz zu verfolgen.

Wenn das Thema „Bach und Marchand“ hier erneut aufgegriffen wird, dann nicht, weil neue Quellen vorgestellt werden könnten, aus denen hervorgeht, was wirklich geschah – es ist unwahrscheinlich, daß solche Quellen je auftauchen werden –, sondern deshalb, weil offensichtlich die Bach-Biographik bei der Diskussion über das Dresdner Ereignis einen Arbeitsgang übersprungen hat, nämlich die Analyse der Überlieferungsstruktur. Für eine solche Analyse ist das Material dank der Quellenerfassung in den Bach-Dokumenten leicht greifbar, und Hans-Joachim Schulze hat in seinen Kommentaren schon auf eine Reihe von Verbindungslinien zwischen den einzelnen Berichten hingewiesen. Im folgenden soll versucht werden, diese Ansätze zu einer durchgehenden Quellen-Genealogie zu vervollständigen, um anschließend zu fragen, wieweit die gewonnenen Ergebnisse eine inhaltliche Würdigung der Berichte zulassen.

Nicht behandelt wird hier die Frage der Einordnung der Marchand-Episode in Bachs späte Weimarer Zeit. Es ist ein Thema für sich, das von den Quellen zur Begegnung mit Marchand nicht beleuchtet wird. Gern wüßten wir etwas über Bachs vorangehende Kontakte mit dem Dresdner Konzertmeister Volumier oder über etwaige weitere Begegnungen mit Musikern des Dresdner Hofes; insbesondere aber wäre es wichtig zu wissen, ob die Episode in die Zeit des Jahres 1717 fällt, als Bach noch nach einer Anstellung suchte, die ihm den Weggang von Weimar erlaubte, oder in die Zeit, als ihm das Köthener Kapellmeisteramt schon sicher war. Auf all diese Fragen geben die hier zu prüfenden Quellen keine Antwort. Eine scheinbare Ausnahme ist die Angabe des Nekrologs, Bach sei nach seiner Rückkehr nach Weimar zum Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen berufen worden und habe dieses Amt „unverzüglich“ angetreten. Doch dieser Passus ist in sich widersprüchlich, da Bach in Wirklichkeit bereits seit Anfang August 1717 Bezüge aus Köthen erhielt, seine Tätigkeit aber erst im Dezember, nach der Entlassung aus der Weimarer Haft, aufnehmen konnte.

II. Die Quellen und ihre Abhängigkeit

In der folgenden Übersicht sind, alphabetisch nach Siglen geordnet, die Quellen für die Begegnung Bach-Marchand bis zu Forkels Bach-Monographie von 1802 aufgezählt.⁵

Diese Darstellungen lassen sich aufgrund ihres Inhalts und ihres Wortlauts in sechs Gruppen (beziehungsweise Einzelquellen) gliedern, die im folgenden unter dem Gesichtspunkt ihrer Abhängigkeit diskutiert werden sollen.

(S. 296): „Wenn Bachs Reise nach Dresden zum Wettstreit mit Marchand im Herbst 1717 wirklich stattgefunden hat, könnte er hier vielleicht noch den gerade von seinem ersten Wiener Aufenthalt heimkehrenden Zelenka getroffen haben“.

⁴ K. Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 207.

⁵ Die Texte Dok III 903a (Schubart), Dok III 947 (Notiz der Musikalischen Real-Zeitung) und Dok III 983 (Zelter) bleiben unberücksichtigt, da es sich nur um kurze und unspezifische Bemerkungen handelt. Umgekehrt erscheint die Bach-Biographie von Forkel in unserer Quellenliste zweimal, da Forkel das Thema Bach-Marchand in zwei Kapiteln berührt, die zu verschiedenen Überlieferungssträngen gehören.

Sigle	Dok Bd., Nr.	Titel, Jahr; Seitenzahl in Dok II bzw. III
Ad	III, 693, 696	Jacob Adlung, <i>Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit</i> , 1758; S. 121 f. und 125
Bi	II, 441	<i>M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung</i> ..., 1739; S. 348
Bu	III, 776	Charles Burney, <i>The Present State of Music in Germany</i> ..., 1773; S. 243f. (deutsche Übersetzung S. 245)
Fo2	–	Johann Nikolaus Forkel, <i>Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke</i> , 1802, Kapitel 2
Fo8	–	ebenda, Kapitel 8
GeB	III, 948	Ernst Ludwig Gerber, <i>Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler</i> I, Art. <i>Bach</i> , 1790; S. 466f.
GeM	III, 949	Ernst Ludwig Gerber, <i>Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler</i> II, Art. <i>Marchand</i> , 1792; S. 472
Ha	III, 817	John Hawkins, <i>A General History of the Science and Practice of Music</i> , 1776; S. 309
HB	III, 904	J. H. Haid und S. Bauer, <i>Neues historisches Hand-Lexikon</i> , 1785; S. 413
He	III, 811a	John Casper Heck, <i>The Musical Library</i> ..., um 1775; S. 296
Hg	III, 987	Carl Gottlob Hirsching, <i>Historisch-literarisches Handbuch</i> , 1796; S. 534
Hi	III, 895	Johann Adam Hiller, <i>Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler</i> ..., 1784; S. 398f.
Kö	III, 820	Johann Friedrich Köhler, <i>Historia Scholarum Lips.</i> ..., 1776ff.; S. 314
MaB	III, 675	Friedrich Wilhelm Marpurg, <i>Historisch-kritische Beyträge</i> ..., 1755; S. 107
MaL	III, 914	Friedrich Wilhelm Marpurg, <i>Legende einiger Musikheiligen</i> , 1786; S. 424f.
MaT	III, 655	Friedrich Wilhelm Marpurg, <i>Traité de la fugue</i> ..., 1755; S. 64f.
Ne	III, 666	Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola et al., <i>Nekrolog auf Johann Sebastian Bach</i> , 1754; S. 83f.
Zs	III, 927	Anonym veröfentlichte Zugschrift an Nicolais <i>Allgemeine deutsche Bibliothek</i> , 1788; S. 443

1. Die Nekrolog-Gruppe (Ne, Hi, HB, GeB, Hg, Fo2)

Begonnen sei mit einer Quellengruppe, die mit dem Nekrolog von 1754 einsetzt und außerdem noch fünf Quellen umfaßt, die sämtlich direkt oder indirekt vom Nekrolog und – zumindest in ihrem Faktengehalt – nur vom Nekrolog abhängig sind („nur vom Nekrolog“ gilt mit Ausnahme von Fo2; s. unten). In dieser Quellengruppe, die sich mit großer inhaltlicher Konstanz über einen langen Zeitraum

verteilt, wird die Begegnung mit besonders vielen Einzelmomenten beschrieben, weshalb sie sich als Ausgangspunkt für die Charakterisierung der Gesamtüberlieferung am besten eignet.

Im Nekrolog selbst lassen sich 13 Einzelelemente der Erzählung unterscheiden:

1. Die Begegnung findet 1717 statt.
2. Marchand ist ein „in Franckreich berühmter Clavierspieler und Organist“.
3. Der Dresdner Hof hat Marchand eine Stelle „mit einer starken Besoldung angeboten“, die auf „mehr als einen Tausend Thaler“ beziffert wird.
4. Der Dresdner Konzertmeister Volumier lädt Bach ein, von Weimar nach Dresden zum Wettstreit mit Marchand zu kommen.
5. Bach hört Marchand heimlich beim Spielen zu.
6. Bach bittet Marchand „durch ein höfliches Handschreiben“ um einen Wettstreit, wozu sich Marchand willig zeigt.
7. Der Wettkampf-Termin wird „nicht ohne Vorwissen des Königes“ angesetzt.
8. Der Wettkampf soll „in dem Hause eines vornehmen Ministers“ ausgetragen werden.
9. Das Auditorium ist „eine große Gesellschaft von Personen vom hohen Range, beyderley Geschlechts“.
10. Marchand erscheint nicht zum Wettkampf, sondern reist bereits am Morgen des Tages heimlich ab.
11. Bach gestand Marchand „den Ruhm einer schönen und sehr netten [sauberen] Ausführung“ zu.
12. Ein Bach vom König zugedachtes Honorar wird unterschlagen.
13. Bach wird anschließend Hofkapellmeister in Köthen.

Drei der späteren Texte erzählen den Bericht des Nekrologs in großer Ausführlichkeit nach: Hillers *Lebensbeschreibung*, Gerbers Artikel *Bach* und Forkels *Biographie* im 2. Kapitel. Bei Hiller finden sich – abgesehen davon, daß die Höhe des Marchand in Dresden angebotenen Gehalts nicht beziffert wird – sämtliche Elemente außer Nr. 12, bei Gerber fehlen nur Nr. 11 und 12 sowie die Bezeichnung von Bachs Schreiben als „höflich“; Forkel verzichtet lediglich auf Nr. 3 und 11 und läßt das Marchand zuge dachte Gehalt, ebenso wie Hiller, unbeziffert.

Die miteinander fast identischen Darstellungen in den Nachschlagewerken von Haid/Bauer und Hirsching enthalten neben der Tatsache des Wettkampfes lediglich die Elemente 1, 2, 10 und 13 der Nekrolog-Erzählung.

Insgesamt ist über die Abhängigkeiten innerhalb der Nekrolog-Gruppe festzustellen: Hi fußt auf Ne; GeB basiert nach Gerbers eigener Angabe auf Ne und Hi; Fo2 stützt sich – zumindest auch – direkt auf Ne, da Element Nr. 12 bei Hi und GeB fehlt. HB geht offenbar auf Hi zurück; Hg übernimmt HB fast wortgetreu.

In der ganzen Nekrolog-Gruppe findet sich nur an einer Stelle ein Detail, das nicht aus dem Nekrolog abzuleiten ist. Und zwar benennt Forkel den ‚vornehmen Minister‘ als Grafen von Flemming. Mit dieser Angabe geht Forkel offensichtlich auf den von ihm im Vorwort seines Buches ausdrücklich genannten Text Z5 zurück.

2. Der Birnbaum-Bericht (Bi)

Die früheste Erwähnung der Marchand-Episode findet sich in Birnbaums Verteidigungsschrift von 1739. Der Bericht ist im Faktischen sparsamer: von den Elementen des Nekrologs enthält er nur Nr. 2 (mit superlativischer Steigerung: Marchand gilt als der größte Meister), 6 und 10. Keine Rede ist von Volumier; die gleichzeitige Anwesenheit von Bach und Marchand in Dresden wird als zufällig dargestellt. Isoliert steht Birnbaum mit seiner zeitlichen Einordnung des Ereignisses: Er datiert es nur mit der Formulierung „vor nicht eben gar zu langer Zeit“.

3. Marpurgs *Beyträge* und die englischen Berichte (MaB, MaT, Bu, He, Ha)

Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung des Nekrologs gab Friedrich Wilhelm Marpurg in seinen *Historisch-kritischen Beyträgen* einen Kommentar zu der Dresdner Begegnung. Über ihren Verlauf berichtet er keine Details, da er deren Kenntnis als bekannt voraussetzt. Man erfährt nur, daß Bach aus Weimar nach Dresden geholt wurde und Marchand „den Preiß [...] abspielte“, nachdem dieser ihn vorher „in ganz Italien und sonst überall“ erhalten hatte. Marpurg vergleicht – und das ist ein neues Element in seiner Darstellung – Bachs Sieg über Marchand mit demjenigen Cäsars über Pompeius; hier wie dort sollte man den Unterlegenen nicht gering schätzen, zumal da dies den Ruhm des Siegers nur schmälern könnte.⁶ Das Stichwort „Bach als Cäsar“ verbindet Marpurgs Darstellung mit derjenigen von Burney 1773; und zwar deutet der Wortlaut darauf hin, daß sowohl die deutsche Fassung von Marpurgs *Beyträgen* als auch der Marchand betreffende Passus aus der französischen Übersetzung der *Abhandlung von der Fuge* paraphrasiert sind. Doch läßt sich Burneys Bericht nicht ausschließlich von Marpurg ableiten, da er eine eigene Darstellung der Ereignisse gibt: Danach erwartete Marchand nach seinen Siegen über alle Organisten Frankreichs und Italiens, daß der König von Polen ihm einen deutschen Gegner vermitteln könnte. Bach wurde von Weimar geholt, trat gegen Marchand an und besiegte ihn. Ähnlich ist die Beschreibung der Ereignisse bei Hawkins; bei ihm schickt der König selbst nach Bach. John Casper Heck gibt teilweise Burneys Bericht wieder, ergänzt ihn aber durch einen ganz isoliert stehenden Zug, nämlich durch einen Wettkampf im Primavista-Spielen, bei dem Bach die Anwesenden dadurch verblüffte, daß er ein ihm unbekanntes Stück von Marchand von einem auf dem Kopf stehenden Notenblatt abspielte. Die stemmatische Struktur dieser Quellengruppe ergibt sich aus dem Gesagten.

4. Adlung (Ad)

Der kurze und detailarme Bericht von Jacob Adlung nennt als Quellen Birnbaum, den Nekrolog und Marpurgs *Beyträge*. Adlung erwähnt eine mündliche Erzählung der Dresdner Ereignisse durch Bach, gibt sie aber nicht wieder.

⁶ Marpurgs Mahnung, Marchand trotz seiner Niederlage gegen Bach nicht geringzuschätzen, könnte – worauf Hans-Joachim Schulze in der Diskussion hinwies – mit seiner Neigung zum Französischen zusammenhängen, die er in seinen Pariser Jahren erworben hatte.

5. Marpurgs *Legende* und Gerbers Artikel *Marchand* (MaL, GeM)

Eine andere Version der Erzählung taucht 1786 in Marpurgs *Legende einiger Musikheiligen* auf. Neu ist in diesem Bericht einmal, daß Volumiers Einladung an Bach ausdrücklich als eine gezielte Aktion gegen Marchand beschrieben wird, zum anderen der ausführliche Bericht darüber, wie Bach ein von Marchand zuvor variiertes französisches Lied seinerseits „mit neuer Kunst, auf eine noch nicht gehörte Weise“ behandelt. Marpurg benennt die Höhe des Gehalts, das Marchand am Dresdner Hof bekommen sollte, anders als der Nekrolog (MaL: „von etlichen tausend Thalern“; Ne: „von mehr als einem Tausend Thaler“); hierin folgt ihm die Zuschrift von 1788 (Quelle Zs).

Auf Marpurgs *Legende* stützte sich Gerber in seinem Artikel *Marchand*, ohne sich daran zu stören, daß auf diese Weise zwei verschiedene Berichte über das gleiche Ereignis unkoordiniert im gleichen Werk zu stehen kamen.

6. Die „Zuschrift“ von 1788, Forkel und Köhler (Zs, Fo8, Kö)

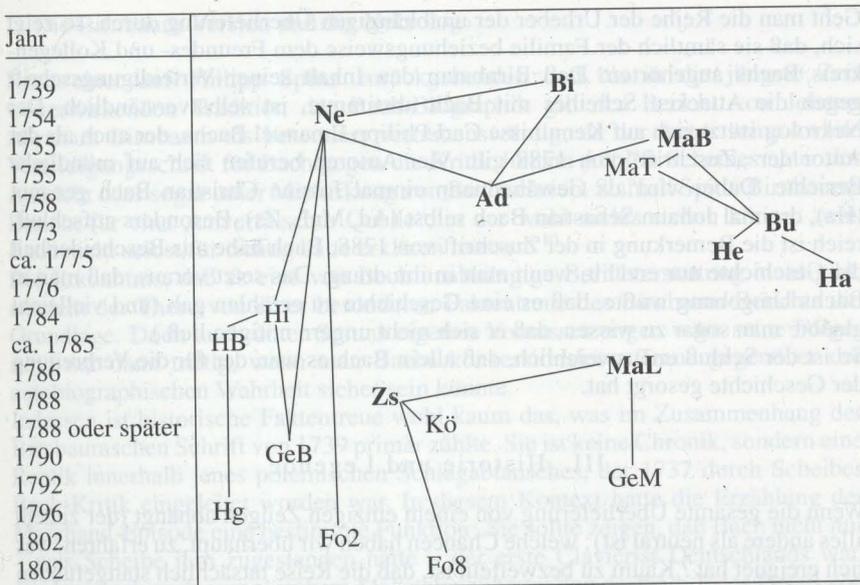
Die letzte neue Nuance in den Berichten über den Dresdner Wettstreit taucht in einer anonym veröffentlichten Zuschrift auf, die in Nicolais Allgemeiner Deutscher Bibliothek 1788 veröffentlicht wurde. Hier soll Bachs Bescheidenheit dadurch belegt werden, daß er über seinen Wettkampf mit Marchand nur sprach, „wenn man in ihn drang“; bekanntgeworden sei dies hauptsächlich durch andere. Als Verfasser der Zuschrift wird mit guten Gründen Carl Philipp Emanuel Bach betrachtet, der mit diesem Schreiben zu einer Passage Burneys über das Verhältnis Bach/Händel kritisch Stellung nehmen wollte.⁷ Forkel erwähnte diesen Text im Vorwort seiner Bach-Monographie und übernahm aus ihm den Namen „Flemming“ in seinen Bericht im 2. Kapitel und den Beweis für Bachs Bescheidenheit (Kapitel 8). Er übersah offenbar, daß die Behauptung, nicht Bach, sondern Marchand sei der Herausforderer gewesen, seinem aus dem Nekrolog geschöpften Bericht im 2. Kapitel widerspricht. – Aus der zwei Jahre vorher veröffentlichten *Legende* von Marpurg scheint der Verfasser der Zuschrift seinerseits, wie oben schon bemerkt, die Höhe der Marchand zugesagten Besoldung übernommen zu haben.

Als peripheres Dokument ist schließlich die kurze Notiz in der handschriftlichen Chronik von Köhler (Kö) zu nennen, in der ein Teil der Darstellung von Zs aufgegriffen ist. Der Zeitpunkt der Eintragung Köhlers ist nicht direkt zu erkennen, muß aber aufgrund der Abhängigkeit von Zs auf 1788 oder später angesetzt werden.

Die beschriebenen Abhängigkeiten lassen sich in dem folgenden Stemma zusammenfassen.

Die Spaltengliederung trennt die Dokumente soweit möglich nach den Autoren, von denen die Primäraufzeichnungen stammen. Die letzte Spalte faßt die insularen Quellen zusammen.

⁷ Vgl. dazu den Kommentar in Dok III, S. 444.



Die Abhängigkeitsprüfung führt auf eine kleine Anzahl von Berichten zurück, die nicht oder nur teilweise aus vorangehenden Quellen abgeleitet sind; ihre Siglen sind im Stemma fett gedruckt. Zwischen diesen Texten und Bachs Besuch in Dresden klafft freilich noch eine Lücke von Jahrzehnten; schon den frühesten Text, Birnbaums Verteidigungsschrift, trennen 22 Jahre vom berichteten Ereignis. Keiner der Berichterstatter war Augenzeuge. Wie sind die Autoren zu ihrer Kenntnis gekommen?

Berichte über die Dresdner Begegnung könnten theoretisch von drei Zeugen beziehungsweise Zeugengruppen ausgegangen sein: erstens von Mitgliedern jener Dresdner Hofgesellschaft, die die Ereignisse als Zuschauer und Zuhörer erlebt haben, zweitens von Marchand und drittens von Bach.

Für Philipp Spitta erschien es selbstverständlich, daß die erste Zeugengruppe bei der Überlieferung eine maßgebliche Rolle gespielt hat: „Es konnte grade von Dresden aus nicht fehlen, daß die Kunde von einem für die deutsche Kunst so glorreichen Ereignisse sich rasch nach allen Richtungen hin verbreitete, den Glauben an das Uebergewicht der französischen Claviermusik mehr und mehr schwächte und Bachs Berühmtheit mächtig steigerte“⁸. Nachweise dafür blieb er freilich schuldig. Er hätte wohl auch keine bringen können, denn in der bis heute bekannten Überlieferung fehlt jeglicher Hinweis auf eine von Dresden ausgehende Berichterstattung.

Eine auf Marchand zurückgehende Überlieferung gibt es ebenfalls nicht, was angesichts der unrühmlichen Rolle, die ihm in der Erzählung zufällt, auch kaum zu verwundern ist.

⁸ Spitta I, S. 577.

Geht man die Reihe der Urheber der unabhängigen Überlieferung durch, so zeigt sich, daß sie sämtlich der Familie beziehungsweise dem Freundes- und Kollegenkreis Bachs angehörten. Daß Birnbaum den Inhalt seiner Verteidigungsschrift gegen die Attacken Scheibes mit Bach abstimmte, ist selbstverständlich. Der Nekrolog stützt sich auf Kenntnisse Carl Philipp Emanuel Bachs, der auch als der Autor der „Zuschrift“ von 1788 gilt. Vier Autoren berufen sich auf mündliche Berichte. Dabei wird als Gewährsmann einmal Johann Christian Bach genannt (Ha), dreimal Johann Sebastian Bach selbst (Ad, MaL, Zs). Besonders aufschlußreich ist die Bemerkung in der Zuschrift von 1788, Bach habe aus Bescheidenheit die Geschichte nur erzählt, wenn man in ihn drang. Das setzt voraus, daß man in Bachs Umgebung wußte, daß es eine Geschichte zu erzählen gab (und vielleicht glaubte man sogar zu wissen, daß er sich nicht ungern nötigen ließ.) So ist der Schluß unausweichlich, daß allein Bach es war, der für die Verbreitung der Geschichte gesorgt hat.

III. Historie und Legende

Wenn die gesamte Überlieferung von einem einzigen Zeugen abhängt (der zudem alles andere als neutral ist): welche Chancen haben wir überhaupt, zu erfahren, was sich ereignet hat? Kaum zu bezweifeln ist, daß die Reise tatsächlich stattgefunden hat; denn ein Dresden-Aufenthalt von Marchand im Jahre 1717 ist mehrfach bezeugt,⁹ und Bach hätte davon kaum etwas wissen können, wenn er nicht selbst gleichzeitig in Dresden gewesen wäre. Alles jedoch, was darüber hinaus vom Wettkampf Bach-Marchand berichtet wird, ist mit großer Vorsicht zur Kenntnis zu nehmen. Was Bach verschwiegen hat, können wir niemals erfahren, und für ungenau Erinnerunges, Hinzuerfundenes oder tendenziös Umgebogenes gibt es kein Korrektiv von außen.

Dennoch besteht die Möglichkeit, unsere bisher rein formale Quellenkritik durch eine inhaltliche zu ergänzen. Sie basiert auf den Widersprüchen zwischen einzelnen Berichten, die entweder auf die Autoren der schriftlichen Quellen oder aber auf Bach selbst zurückgehen. Solche Widersprüche sind schon Marpurge aufgefallen, der in seiner *Legende* eine ihm von Bach mündlich berichtete Version ausdrücklich anderslautenden Berichten entgegenstellt. Um die Wahrscheinlichkeit von konkurrierenden Versionen abzuschätzen, steht das Kriterium der Tendenzkonformität oder Tendenzwidrigkeit zur Verfügung. Das bedeutet, daß Überlieferungselemente, die der Gesamttendenz eines Textes widerstreben, einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen können, da der Autor kein Interesse daran gehabt haben kann, sie zu erfinden.

Unter diesem Aspekt sollen im folgenden drei Textvergleiche angestellt werden.

⁹ Vgl. dazu die von Busch (s. Fußnote 1), S. 174 f. zitierten Dokumente. Außerdem ist Marchands Aufenthalt in Dresden durch ein Dokument des Dresdner Staatsarchivs gesichert (*Loc. 898. Hof- u. Ober-Kämmerei-Kassensachen de Ao. 1718 vol. XVIII*), in dem festgehalten ist, daß auf „mündl. Königl. Verordnung“ im Jahre 1717 eine Honorarzählung an Marchand geleistet worden war. Da kein Datum angegeben ist und die Belege nicht chronologisch geordnet sind, ist aus diesem Dokument nichts Genaueres über den Zeitpunkt von Marchands Aufenthalt zu erfahren.

1. Die Birnbaum-Version und der Nekrolog

Nach einer auf Philipp Spitta zurückgehenden und bis in die jüngste Zeit weiterwirkenden Tradition der Bach-Biographik gilt der Bericht von Johann Abraham Birnbaum als besonders vertrauenswürdig, da der Autor seine zweite Verteidigungsschrift für Bach gegen die Kritik Johann Adolph Scheibes unter der Aufsicht oder sogar unter Mitwirkung von Bach schrieb. So hielt Spitta Birnbaums Bericht für eine „unverfälschte Quelle“, in der wohl nichts stehen könne, „was Bach nicht selbst für richtig hätte erklären müssen“¹⁰.

Die Erkenntnis, daß es eine von Bach unabhängige Berichterstattung nicht gibt, entzieht der These von einer besonderen Faktentreue des Birnbaum-Berichts die Grundlage. Doch auch unter Spittas eigenen Voraussetzungen wäre seine Folgerung nur dann triftig, wenn man Bachs konzessionsloser Treue gegenüber der autobiographischen Wahrheit sicher sein könnte.

Indessen ist historische Faktentreue wohl kaum das, was im Zusammenhang der Birnbaumschen Schrift von 1739 primär zählte. Sie ist keine Chronik, sondern eine Replik innerhalb jenes polemischen Schlagabtausches, der 1737 durch Scheibes Bach-Kritik eingeleitet worden war. In diesem Kontext hatte die Erzählung der Marchand-Episode eine bestimmte Funktion: Sie sollte zeigen, daß Bach nicht nur – was Scheibe ihm zugestanden hatte – der erste Clavierist Deutschlands war, sondern auch nach europäischem Maßstab unübertroffen dastand. Jedes Detail von Birnbaums Bericht hatte diesem Ziel zu dienen oder durfte ihm mindestens nicht zuwiderlaufen.

So erhielt Marchand zunächst den Ruhm des „größten Meisters auf dem Clavier und der Orgel in ganz Frankreich“; wer ihn schlug, konnte deshalb die Spitzenposition in der internationalen Rangliste beanspruchen. Weiter: Gesetzt den Fall, daß Bach in Wirklichkeit, entsprechend der Darstellung des Nekrologs, von Volumier nach Dresden gerufen worden wäre, um Marchand zu vertreiben, so konnte dieser Umstand hier nur störend wirken; wenn es um die Ehre der deutschen Kunst ging, war es passender, als Anreger des Wettkampfs „Große des Hofes“ zu nennen. Und wenn als Ort des Wettkampfes – so der Nekrolog – das Haus eines Ministers gewählt worden war, so konnte es geraten sein, dies zu verschweigen, um wenigstens nicht auszuschließen, daß „der Herr Hofcompositeur“, wie Birnbaum den damaligen Weimarer Konzertmeister anachronistisch nennt, sich direkt bei Hofe hatte hören lassen. Und schließlich: Um Bach im Jahre 1739 als ersten Clavieristen Europas zu erweisen, war ein 22 Jahre zurückliegendes Ereignis schlecht geeignet. So heißt es nun „vor nicht eben gar zu langer Zeit“ – eine Angabe, die man kaum anders bezeichnen kann denn als willentliche Irreführung.

Gemessen am Tendenz-Kriterium ist demnach der Birnbaum-Bericht als historische Quelle ungläubwürdig; vergleichsweise unverdächtig sind dagegen die erwähnten Züge des Nekrologs, die nichts dazu beitragen, den Ruhm des Siegers zu steigern.

¹⁰ Spitta I, S. 815. – In ähnlicher Weise behandelt Christoph Wolff die Birnbaum-Version in seinem Grove-Artikel (deutsche Version in: C. Wolff et al., *Die Bach-Familie*, Stuttgart und Weimar 1993 (The New Grove – Die großen Komponisten), S. 84).

2. Der Nekrolog und Marpurgs *Legende einiger Musikheiligen*

Erweist sich im Vergleich zum Birnbaum-Bericht der Nekrolog als vertrauenswürdiger, da tendenzärmer, so kann der Nekrolog seinerseits in seiner Glaubwürdigkeit relativiert werden, wenn man ihn mit der Erzählung vergleicht, die Marpurg in seiner *Legende* von 1786 gab. Marpurg selbst war sich im klaren darüber, daß man die Anekdote „verschiedentlich“, also auf verschiedene Weise, erzählte; die von ihm berichtete Version sei ihm aber „von dem Herrn Sebastian Bach selber erzählt worden“. In zwei Punkten unterscheidet sich diese Version von der des Nekrologs. Zunächst wird herausgestellt, daß Volumier bei seiner Einladung an Bach weniger auf einen musikalischen Wettstreit oder gar einen Kampf der Nationen abzielte, sondern darauf, Marchand, mit dem er vielleicht persönliche Differenzen hatte, nach Möglichkeit vom Hofe zu entfernen, und daß er Bach dazu als Werkzeug benutzte. Der Nekrolog verschweigt die Vermittlerrolle Volumiers nicht, läßt aber eher den Eindruck entstehen, als ob dessen Absicht primär ein künstlerischer Wettstreit gewesen wäre.

Des weiteren fand nach Marpurgs später Version ein gemeinsamer Auftritt von Bach und Marchand tatsächlich statt, wenn auch nicht als formeller Wettkampf, sondern bei Gelegenheit eines Musizierens bei Hofe, wobei Bach ein von Marchand variiertes Thema aufgriff und seinerseits „auf eine noch nicht gehörte Art“ bearbeitete. Lediglich einem zweiten Wettkampf, der nach Bachs Vorschlag an der Orgel stattfinden sollte, entzog sich Marchand durch Abreise.

Der ganze Verlauf ist hier weniger pointiert. Einen formellen Wettkampf gibt es nicht, deshalb auch keine Feststellung eines Siegers. Von der „Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten“, also Bachs, konnte nur insofern gesprochen werden, als Bach daraus, daß Marchand auf seinen Wunsch nach einem Wettstreit an der Orgel nicht einging, glaubte schließen zu dürfen, daß jener ihn als den Überlegenen betrachtete.

3. Englische und deutsche Überlieferung

Die Berichte von Burney und Hawkins unterscheiden sich von den deutschen Quellen darin, daß der Wettkampf tatsächlich stattfindet und nicht durch Marchands fluchtartige Abreise vereitelt wird. Burney kannte von der deutschen Berichterstattung offenbar nur die Version von Marpurgs *Beyträgen*, die Marchands Abreise vermutlich voraussetzt, aber nicht berichtet. Im übrigen dürften sowohl Burney als auch Hawkins (der dies ausdrücklich erwähnt) sich an Erzählungen von Johann Christian Bach orientiert haben.

Das legt die Frage nahe, ob durch den Londoner Bach-Sohn vielleicht eine „tendenzfreie“ Version überliefert worden ist, die auf Erzählungen des Vaters basierte, ohne durch die „offiziellen“ Versionen des Birnbaumschen Berichtes und des Nekrologs beeinflußt zu sein. Doch in Anbetracht von Johann Christian Bachs Geburtsjahr 1735 ist das unwahrscheinlich. Denn bereits 1739 wurde durch Birnbaum die Version mit der Flucht Marchands fixiert; und als Carl Philipp Emanuel nach dem Tode des Vaters den Bericht über dessen Biographie für den Nekrolog formulierte, befand sich Johann Christian in seiner Umgebung, dürfte

also die Bach-Marchand-Episode – vorausgesetzt daß er überhaupt an der Biographie seines Vaters interessiert war – in dieser Version kennengelernt haben. So muß wohl dahingestellt bleiben, wie die englische Sonderversion zustande gekommen ist.

Unerklärt bleiben muß auch die singuläre Erzählung von John Casper Heck, nach der Bach Marchands Notenblatt „upside down“ abgespielt hat. Vielleicht liegt hier ein anderes Erinnerungsfragment aus Johann Christian Bachs Kindheit zugrunde; doch könnte es sich auch um eine wandernde Musiker-Anekdote handeln.

Wenn schon auf relativ schmaler Vergleichsbasis eine Reihe von nicht unerheblichen Varianten begegnen, so ist gut vorstellbar, daß es noch andere von Bach erzählte Versionen gab, die uns nicht überliefert sind. Hätten weitere Personen des Bach-Umkreises – etwa Jacob Adlung – festgehalten, was sie von Bach hörten, so gäbe es vielleicht sogar eine Variante, in der die Abreise Marchands unter weniger spektakulären Umständen vor sich ging.

Unsere Bewertung der Überlieferungsdifferenzen mittels des Tendenz-Kriteriums führt notwendigerweise dazu, der Geschichte die Pointen zu nehmen oder diese wenigstens abzuschwächen. Wenn wir uns damit den historischen Tatsachen nähern, so stellt sich die Frage, wie die erlebte Geschichte zu jenen Pointen gekommen ist, die sie überhaupt erst erzählenswert machen.

Folgendes könnte sich – wenn eine Konstruktion gestattet ist – ereignet haben:

Bei seiner Abreise von Dresden fühlte Bach sich keineswegs als Sieger. Der Dresdner Hof hatte ihm keine Avancen gemacht, und zu einem formellen und bei Hofe beachteten Wettspiel mit Marchand war es nicht gekommen. Und daß Bach sich gestehen mußte, daß er von Volumier zum Werkzeug einer Intrige gegen Marchand gemacht worden war, wirkte gewiß verstimmend. Dies alles bot kaum Stoff für eine Geschichte, die Bach gern erzählt hätte.

Erst 1739, als Bach und Johann Abraham Birnbaum sich über die Gestaltung der zweiten Anti-Scheibe-Replik berieten, entstand die Idee, daß man die Dresdner Begegnung mit Marchand zu einem Triumph Bachs und der deutschen Musik umstilisieren konnte. Bach erzählte Birnbaum seine Erinnerungen an das in Dresden Erlebte, vielleicht annähernd in der Form, die in Marpurgs *Legende* erhalten ist. Der in Rhetorik und in juristischer Streitkunst geschulte Magister Birnbaum¹¹ erkannte, was aus dem berichteten Material durch Auswahl der Fakten und ihre tendenziöse Wendung argumentatorisch zu gewinnen war, und formulierte, mit mehr oder weniger bereitwilliger Zustimmung Bachs, die entsprechende Passage in seiner Schrift.

Verhielte es sich so, dann läge in Birnbaums Bericht von 1739 nicht nur die früheste und die am stärksten tendenziös zugespitzte Fassung der Bach-Marchand-Episode vor, sondern die Dresdner Erlebnisse hätten hier überhaupt erst die Gestalt einer erzählenswerten biographischen Episode gewonnen.

¹¹ Nach einer neueren Würdigung stehen Birnbaums Texte „nach begrifflicher Präzision und Argumentationsniveau an der Spitze der zeitgenössischen Aussagen über Bach“ (H. J. Kreutzer, *Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung*, BJ 1991, S. 7–31, Zit. S. 29).

Für die Verfasser des Nekrologs, also insbesondere Carl Philipp Emanuel Bach, setzte das von Birnbaum Formulierte einschränkende Bedingungen. Die Birnbaum-Darstellung konnte angereichert und auch leicht variiert werden, aber es konnte ihr nicht in auffälliger Weise widersprochen werden. Man konnte eine Jahreszahl einsetzen, man konnte Volumier als Vermittler einbeziehen, und man konnte den Austragungsort des Wettkampfes benennen. Sollte sich aber Carl Philipp Emanuel daran erinnern haben, von seinem Vater auch einmal eine Version gehört zu haben, nach der er sich wirklich mit Marchand im Wettspiel gemessen hatte und nach der Marchands Abreise unter weniger spektakulären Umständen stattgefunden hatte, so war es nach Birnbaum kaum möglich, sie zu berichten.

Bach selbst aber durfte sich sehr wohl die Freiheit nehmen, seiner Familie und seinen Freunden Versionen der Dresdner Episode zu erzählen, die der Birnbaumschen widersprachen; und daß die Geschichte in seiner Wiedergabe etwas Changierendes hat, könnte darauf zurückzuführen sein, daß seine Erzählungen sich in dem Bereich zwischen Birnbaums Stilisierung und seiner Erinnerung an das vor Jahrzehnten Erlebte bewegten.

Die Vorstellung, daß die biographische Episode erst durch den Wunsch nach literarisch-polemischer Verwendung ihre Form bekommen hat, ist nicht beweisbar. Sie ist, wie gesagt, eine Konstruktion, mit der eine – zugegebenermaßen extreme – Möglichkeit skizziert werden sollte, die Überlieferung zu erklären. Andere Möglichkeiten sind denkbar. Feststehen dürfte indessen, daß die Begegnung Bach–Marchand ohne Reflexion auf ihre vielschichtige Überlieferung nicht adäquat darstellbar ist.

Bachs Prüfung vor dem Kurfürstlichen Konsistorium zu Leipzig*

Von Martin Petzoldt, Leipzig

I.

Bachs Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig hat sich mangels ausreichender Quellenlage schon manche Interpretation gefallen lassen müssen. Typisch für derartige Nachhilfen mit entsprechenden Theoriebildungen erscheint der unkorrekte Schluß von modernen Verhältnissen auf Verfahrensweisen der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. So dürfte die Aufklärung einzelner Vollzüge insgesamt dazu dienen, einseitige Interpretationen und ihnen folgende Theoriebildungen wenigstens zu begrenzen, vielleicht sogar sie überwinden zu helfen.

Dieser Beitrag will die Aufmerksamkeit auf eine wichtige Sekundärquelle lenken und damit den Versuch unternehmen, jenes Detail des Berufungsverfahrens besser kennenzulernen, das wohl mit zu den entscheidenden gehörte, nämlich die theologische Prüfung vor dem Kurfürstlichen Konsistorium zu Leipzig.

Vorab aber erscheint der Hinweis nötig, daß im Ablauf der Erfordernisse des bürokratischen *Procedere* sich von den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an bis heute manches erheblich geändert hat, was anläßlich der Bewerbung und der Wahl Bachs zum Thomaskantor noch zutraf. Die für Leipzig wesentlichen Einschnitte in die Strukturen der Verwaltung von Stadt und Schulwesen datieren von 1831 und 1847: Bis zum Oktober 1831 regierte in Leipzig ein sich selbst ergänzender Rat, dessen Mitglieder aus begüterten Familien des Stadtpatriziates kamen; von diesem Zeitpunkt an wurde nach der neuen Stadtverfassung eine sechzigköpfige Stadtverordnetenversammlung gewählt, die aus sich heraus einen rechenenschaftspflichtigen Rat und zwei Bürgermeister ebenfalls durch Wahl bestimmte.¹ Zudem galt bis 1847 in Sachsen die geistliche Schulaufsicht, die in den Städten dem Superintendenten, auf dem Lande den Ortspfarrern oblag. Ein Landesgesetz löste die Schulaufsicht von der Kirche ab und regelte die entsprechenden Belange durch kommunale Behörden. Bis zu diesem Zeitpunkt bestand ein wesentlicher Akt, der zur Einstellung eines Lehrers führte, in einer von diesem abzulegenden theologischen Prüfung. Vorangegangen war dieser Prüfung eine Reihe von Vollzügen, die dem Stadtrat, der das Patronat über die Kirchen innehatte, oblagen.

Das Thomaskantorat, seiner Struktur nach eine Lehrerstelle, avancierte im Laufe des 17. Jahrhunderts zur hervorgehobenen Position. Das ist allein an den Bezeichnungen, aber auch an der Reihenfolge im Lehrerkollegium abzulesen. Bezeichnete

* Alfred Dürr in großer Verehrung und Dankbarkeit zum 80. Geburtstag am 3. März 1998 gewidmet.

¹ Vorkämpfer für die nach dem Muster der Steinschen Reformen gestaltete Stadtverfassung war der Leipziger Superintendent Christian Gottlob Leberecht Großmann (1783–1857). Insgesamt dazu neuerdings W. Fellmann, „... der Stadt zu Nutz' und Frommen ...“, in: Leipzig als ein Pleißbathen. Eine geistesgeschichtliche Ortsbestimmung, Leipzig 1995, S. 263–286.

noch Seth Calvisius (1556–1615, Thomaskantor 1594–1615) sich ausschließlich als „Thomaskantor“, so geht Johann Hermann Schein (1586–1630, Thomaskantor 1616–1630) schon dazu über, sich auch als „Musikdirektor“ zu führen. Bach unterschreibt – geringfügige Abweichungen nicht gewertet – als „Cantor zu St. Thomas und Director Musices“. Die Thomasschulordnungen von 1634 und 1723 weisen dem Kantor übereinstimmend die dritte Lehrerstelle nach Rektor und Konrektor, aber vor dem sogenannten Tertius (dem „dritten“ Lehrer) zu; zu viert bildeten sie die „collegae superiores“, eine Bezeichnung, die 1723 jedoch abgeschafft wurde, weil sie immer wieder Spannungen produzierte und inzwischen als unzutreffend angesehen wurde. Dennoch kommt sehr anschaulich die Stellung des Thomaskantors zum Ausdruck, vergleicht man sie etwa mit dem benachbarten Nikolaikantorat in Leipzig, das immer mit dem Amt des Quartus, des ersten Lehrers der „collegae inferiores“, verbunden blieb.²

Bachs theologische Prüfung für das Leipziger Thomaskantorat ist in ihrem Ergebnis eindeutig belegt. Das über die vollzogene Prüfung ausgestellte Zeugnis hat sich erhalten.³ Seine Formulierung, mit Übersetzung, lautet knapp und bündig:

„Dn. Jo. Sebastianus Bach ad quaestiones a me propositas ita respondit, ut eundem ad officium Cantoratus in Schola Thomana admitti posse censeam.

D. Jo. Schmidius.

Consentit

D. Salomon Deyling“

„Hr. Joh. Sebastian Bach hat auf die von mir gestellten Fragen so geantwortet, daß ich ihn zum Kantorenamt an der Thomasschule zulassen zu können meine.

Dr. Jo[hann] Schmid.

Es stimmt überein

Dr. Salomon Deyling“

Die mit dem Zeugnis festgestellte Befähigung ist Teil einer mehrstufigen Abfolge von Einzelakten, die jetzt nur aufgezählt werden können:

1. Sammlung von Kandidatenvorschlägen einschließlich eingehender Bewerbungen durch den Rat;
2. Aufführung der Probemusik in dem Hauptgottesdienst einer der beiden Stadtkirchen;
3. Wahl durch den Rat und Annahme der Wahl durch den Bewerber;
4. Unterzeichnung des Anstellungsreverses durch den Gewählten vor dem Rat;
5. Amtliche Notifikation (Bekanntmachung) des Gewählten durch den Rat beim Superintendenten und beim Thomaspastor als dem Inspektor der Thomasschule;
6. Präsentation (Vorstellung) des Gewählten vor dem Kurfürstlichen Konsistorium zu Leipzig durch den Superintendenten;

² Zur Zusammensetzung der Lehrerkollegien und dem Verhältnis der beiden Teile, der „collegae superiores“ zu den „collegae inferiores“, vgl. O. Kaemmel, *Geschichte des Leipziger Schulwesens vom Anfange des 13. bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts (1214–1846)*, Leipzig und Berlin 1909, S. 173–197. – Zu den Thomasschulordnungen vgl. *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634, 1723, 1733*, zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von H.-J. Schulze, Leipzig 1985.

³ Staatsarchiv Dresden, *Volksbildungsministerium Nr. 3339*, fol. 4r. Dok II, Nr. 134, Abb. vor S. 177.

7. Theologische Prüfung durch einen theologischen Assessor des Konsistoriums und Unterschrift des Examinanden unter die Formula Concordiae;
8. Konfirmation (amtliche Bestätigung der Wahl, der abgelegten Prüfung und der Unterschrift unter die Konkordienformel) durch das Konsistorium;
9. Öffentlicher Amtsantritt mit Musik im Hauptgottesdienst in einer der beiden Stadtkirchen; Amtseinweisung in der Thomasschule.

Die damit genannten offiziellen und rechtswirksamen Akte enthalten zudem einige halb- oder inoffizielle Unternehmungen einzelner Funktionsträger des Rates, der Kirche und anderer betreffender Institutionen, vielleicht auch des Konsistoriums, die gelegentlich in Formulierungen erhaltener Aktenniederschriften anklingen oder auch post festum Auseinandersetzungen produzierten. Dazu muß die vorausgegangene Besprechung Bachs mit dem Rector magnificus Ulrich Junius (1670–1726) wegen des Dienstes bei der Universität, die noch im Jahre 1722 vor dem Rektoratswechsel am 31. Oktober stattgefunden haben muß, ebenso gerechnet werden, wie manche Formen der Kandidatensuche und Einzelsondierungen durch Leipziger Ratsherren, der Versuch der Etablierung neuer Traditionen in nicht exakt definierten Abläufen, beispielsweise beim Aktus der Einweisung Bachs durch das Verhalten des Thomaspastors und Inspektors des Thomasschule Lic. Christian Weise (1671–1736) und anderes mehr.

II.

Der Prüfer des oben erneut mitgeteilten Zeugnisses, der Konsistorialassessor D. Johann Schmid (1649–1731), Professor an der Theologischen Fakultät,⁴ spricht ausdrücklich von „quaestiones a me propositas“, von „den von mir gestellten Fragen“. Danach, so ist vermutet worden, könnte es sich lediglich um die stereotype Abfragung der Affirmativa und Negativa, der zu bekräftigenden und zu verneinenden Artikel der Konkordienformel (1577) gehandelt haben. Doch sollte jene ausdrückliche Formulierung Schmidts, daß Bach „ad quaestiones a me propositas

⁴ Johann Schmid, geb. 19. 8. 1649 in Breslau, Vater Leinwand-Bereiter, Elisabeth-Gymnasium Breslau, während dieser Zeit bereits Schüler des Pastors zu St. Elisabeth Dr. Acoluth in der Theologie und in morgenländischen Sprachen bei M. Etzler. 1669 Universität Leipzig; Informator des Sohnes von Bürgermeister Steger, seine philosophischen Lehrer waren Thomasius, Mencke, Feller, Rechenberg, Cyprian, Alberti, Carpov, Olearius, in der Theologie Kromayer, Möbius, Rappold, Schertzer; 1683 Assessor der Philosophischen Fakultät, 1684 Professor Eloquentiae, 1685 Licentiat der Theologie, seit 1692 Praepositus des Frauen-Kollegs, einer Stelle, die in der Regel Schlesier innehatten. 1697 Ephorus der kurfürstlichen Stipendiaten, 1699 Doktor der Theologie, 1700 außerordentlicher Professor der Theologie, Deputierter zur Visitation der sächsischen Fürstenschulen, 1711 Decemvir der Universität, 1713 Bücher-Kommissarius, 1716 Assessor im Konsistorium, 1723 Senior der Polnischen Nation; neunmal Dekan der philosophischen Fakultät, viermal Prokanzellerius, achtmal Rektor der Universität. 1685 heiratete er Anna Salome geb. Schütz (gest. 1. 11. 1729), Enkelin des Bruders von Heinrich Schütz und Schwester des nachmaligen Thomaspastors Friedrich Wilhelm Schütz (1677–1739). Sein Beichtvater war Christian Weise d. Ä. (1671–1736). Er starb am 31. 5. 1731 in Leipzig. Biographie in: *Michael Ranffts Leben und Schriften aller Chur-Sächsischen Gottesgelehrten, Leipzig, bey Wolfgang Deer, 1741, S. 1054–1077.*

ita respondit“, nachdenklich machen: Bach habe auf die von Schmid „gestellten Fragen so beziehungsweise in solcher Weise geantwortet“, daß einer Zulassung zum Kantorenamt an der Thomasschule nichts im Wege stünde. Hier ist deutlich ein Spielraum vorausgesetzt, den zu beurteilen Aufgabe des Examens war. Damit kann aber eben keineswegs nur die Unterschrift unter die Negativa der Konkordienformel gemeint sein.

Zum Verfahren gibt die „Kirchen-Ordnung“⁵ von 1580, die nach dem damaligen Selbstverständnis auch die Schulordnung mit umfaßte, deutliche Auskunft. Danach habe das Examen grundsätzlich zwei Teile:

„Erstlich: da einer sein Dienst der Kirchen angeboten oder sonst gefordert worden, daß er an einem höhern und fürnehmen Ort der Kirche dienen möchte, soll ihm zuförderst die Erklärung der streitigen Artikel in der *Formul der Concordien* fürgehalten und befraget werden, ob er dieselbige gelesen habe. Im Fall es nicht geschehen, soll ihm solche für allen Dingen mit Fleiß zu lesen zugestellet werden.

Danach sollen die verordneten Theologen des Consistorii allewegen, in Gegenwart beyder oder eines aus den Politischen *Assessoren*, mit ihm das *Examen* fürnehmen, und von denen fürnehmsten Artickeln unserer Christlichen Religion *conferiren*, und sie nothdürfftiglich befragen.“⁶

Ausdrücklich bezieht die Kirchen-Ordnung ordinierte und nichtordinierte Funktionsträger in Kirchen und Schulen in das Verfahren ein, die diesem Examen unterzogen werden sollen.⁷

Die schon mehrfach genannte Unterschrift, die auf die Konkordienformel zu leisten war, bezieht sich um der Überschaubarkeit – nicht etwa der Verkürzung von Inhalten – willen auf den kürzeren ersten Teil dieser letzten lutherischen Bekenntnisschrift, auf die sogenannten „*Epitome articulorum, de quibus controversiae ortae sunt inter theologos Augustanae Confessionis*“, „Summarischer Begriff der streitigen Artikel zwischen den Theologen Augsburgischer Konfession“. Im Jahr 1577 hatte man mit dieser umfangreichsten, aber auch bisher letzten lutherischen Bekenntnisschrift die nach Luthers Tod entstandenen innerlutherischen Streitigkeiten zu beenden gesucht. Bachs unterschriftliche Zustimmung, die zwar nicht erhalten, jedoch sicher vollzogen worden ist, müßte auf einem gesonderten Blatt erfolgt sein, da nicht anzunehmen ist, daß die Unterschriften von einzustellenden Lehrern in ein gedrucktes Exemplar der Konkordienformel erfolgt seien.⁸

Das erhaltene Zeugnis verrät sodann, daß man im Leipziger Konsistorium bei der Prüfung Bachs der Anweisung von 1580 entsprechend einer jener dort gegebenen

⁵ [Lünig:] *Kirchen-Ordnung. Von der Lehre und Bekänntniß des Glaubens, so bey Unsern Universitäten, Kirchen, Fürsten- und Particular-Schulen, mit Fleiß getrieben, und durch Unsere Consistoria befördert und gehandhabet werden soll*, in: CODEX AUGUSTEUS, Oder Neuvermehrtes CORPUS JURIS SAXONICI ... in richtige Ordnung gebracht von Johann Christian Lünig. [Band I]. Leipzig, Verlegts Johann Friedrich Gleditschens seel. Sohn, 1724, Sp. 481–716.

⁶ A. a. O., Sp. 525.

⁷ „Demnach ist unser ernstlicher Wille und Meinung: daß hinführo die *Examina* aller Kirchen-Diener, sie sind *ordiniret* oder nicht, mit besondern Ernst und Fleiß fürgenommen, und nachfolgender gestalt iederzeit gehalten werden.“ A. a. O., Sp. 525. Heute würde man von Mitarbeitern im Verkündigungsdienst sprechen.

⁸ Dok II, Nr. 136, Kommentar II, unterstellt ein solches Verfahren irrtümlicherweise.

Möglichkeiten folgte: von den je zwei theologischen und juristischen („politischen“) Assessoren waren der Anweisung gemäß die beiden theologischen anwesend,⁹ die Professoren der Theologischen Fakultät D. Johann Schmid als Prüfer und D. Salomon Deyling als Beisitzer. Der Prüfung zugrunde, ebenfalls jener Anweisung von 1580 gemäß, hatte ein Katalog von 27 theologischen Themen zu liegen, von denen und zu deren Anwendung während der Prüfung noch folgendes verfügt wird:

„Und ob wohl noch mehr Artickel erzehlet werden mögen; jedoch weil in denen verzeichneten die andern auch alle eingeschlossen, sollen die *Examinatores*, nach Gestalt derer Personen, so zu *examiniren* fůrgestellt, wo es von nöthen, weiter fragen, damit eigentlich erkündiget, (daran auch am allerhöchsten gelegen) wie es der Lehre halben mit ieder Person beschaffen, so zum Kirchen-Dienst zu gebrauchen, und demnach nicht unwissend jemanden bald die Hand aufgeleget, der zu diesem hohen Amte nicht tüchtig, oder mit falscher Lehre viel Seelen verderben möchte, ehe man solches gewahr werde.“¹⁰

In 27 Artikeln sind diejenigen theologischen Inhalte zusammengestellt, die der Prüfung zugrunde zu legen sind, wobei auffällt, daß bei dieser Zusammenstellung es sich um eine eigene Reihung der Artikel handelt, die nicht identisch ist mit einer der Themenreihungen der Bekenntnisschriften.¹¹ Die oben zitierte Anweisung läßt für das praktische Verfahren der Prüfung insofern individuellen Spielraum offen, als die genannten 27 Themenbereiche weitere theologische Zusammenhänge in sich bergen. So erlauben die genannten Themen dem Prüfer, anknüpfende und benachbarte theologische Materialien einzubeziehen.

Von besonderem Interesse erscheint auch das geistliche Verständnis der sogenannten Konfirmation, der amtlichen Bestätigung der durch das Konsistorium vollzogenen Akte (Bestätigung der Wahl, der abgelegten Prüfung, der Unterschrift unter die Konkordienformel): sie wird – jedenfalls nach der Kirchen-Ordnung von 1580 – durch Handauflegung besiegelt, eine Geste, die bei der Amtseinführung von Personen im Verkündigungsdienst (Pfarrerinnen/Pfarrer, Kantorinnen/Kantoren, Katechetinnen/Katecheten, Diakonissen, Diakoninnen/Diakone) bis heute üblich ist. Im Unterschied zu heutigen Gepflogenheiten geschah diese „Konfirmation“ jedoch nicht im Gottesdienst, sondern offenbar nur vor der begrenzten Öffentlichkeit des Konsistoriums, einer kurfürstlichen Institution. Freilich verband man mit dem geistlichen Verständnis der Handauflegung auch jenen Akt des Konsistoriums, der dann die Amtseinführung zu einem rechtswirksamen Geschehen werden ließ. Die „An- und Einweisung“ am 1. Juni 1723, einen Tag nach dem ersten von Bach

⁹ „Das Chur- und Fürstl. Consistorium“ zu Leipzig bestand regulär aus folgenden Personen: 1 Director (Jurist), 4 Assessores (2 theologische, 2 juristische), 1 Protonotarius (Sekretär), 1 Actuarius (zuständig für Schreibearbeiten und Ablage), 4 Advocati Ordinarii und 6 bis 7 Advocati Extraordinarii (Juristen), vgl. *Das 17. Jahrhundert in Leipzig. Anno 1701* (Reprint Leipzig 1994), S. 16f.

¹⁰ Lünig, a. a. O., Sp. 527.

¹¹ Verkürzt und formalisiert handelt es sich um folgende Inhalte: Gott, Person Christi – Heiliger Geist – Engel, Schöpfung, Sündenfall, freier Wille, Erbsünde, Inkarnation, Kirchendienst und Predigtamt, Gesetz, Evangelium, Unterschied zwischen Altem und Neuem Testament, Rechtfertigung, gute Werke, Sakramente, Taufe, Abendmahl, Beichte, Absolution, Buße, Gebet, Kirche, christliche Freiheit, Kirchenzeremonien, Vorsehung, Ehestand, weltliche Obrigkeit, Irrlehren, vgl. Lünig, Sp. 525–527.

musikalisch geleiteten Gottesdienst, der als öffentlicher rechtlicher Akt der Übernahme des Thomaskantorates folgte, zeigt sich als eine feierliche Gelegenheit, bei der sowohl das Konsistorium als auch der Rat vor der begrenzten Öffentlichkeit der Schule, der Lehrer und der Schüler, zusammenwirkten.¹²

III.

Über Inhalte der Prüfung schweigt sich das Zeugnis Bachs begrifflicherweise aus. Das Zeugnis hat ja auch nur den Zweck, ein Detail zur Konfirmation beizutragen. Auch sind bislang keine Protokollnotizen zu dieser Prüfung aufgetaucht. Offenbar – so ist aus dem anschließend vorzustellenden Parallellfall abzuleiten – gab es nur dann in den Akten erfaßte Protokollnotizen, wenn das Examen mißlang.

Von Interesse dürfte deshalb der Fall einer Prüfung sein, die wegen ihres Mißlingens protokollarische Notizen und entsprechende Bemerkungen in Briefen und Aktennotizen hervorbrachte. Es handelt sich um die Prüfung des künftigen Zwickauer Katharinenkantors Conrad Küffner, exakt ein Jahr vor der mit Bach angestellten Prozedur.

Küffner stammte aus Nürnberg, wo er am 7. Oktober 1694 getauft wurde. Von 1722 bis 1727 ist er als Kantor an St. Katharinen in Zwickau tätig, dann wechselt er auf das Kantorat in Chemnitz, 1729 geht er in seine Heimatstadt Nürnberg zurück, wo er dann von 1740 an als Kantor und Tertius an der Lorenzschule tätig war. Am 25. Juli 1761 wurde er in Nürnberg begraben.¹³

Seit 1899 ist ein Exzerpt Reinhard Vollhardts aus Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden bekannt, dessen Quellen trotz aufwendiger Suche heute nur noch in Teilen verfügbar sind.¹⁴ Nachzuweisen ist folgender Bestand:

1. Beischreiben des Superintendenten Dr. Christian Gotthilf Blumberg, Zwickau, zur Praesentation Küffners durch den Zwickauer Rat, 4. 5. 1722 (vgl. Nr. 4); Eingangsvermerk des Konsistoriums 7. 5. 1722, fol. 9r+v;
2. Empfehlungsschreiben für Küffner durch Georg Ferber, Leipzig, offenbar an einen Assessor des Konsistoriums gerichtet, 11. 5. 1722, fol. 10r;
3. Aktennotiz über Ausbildungslücken Küffners und Verfahrensvorschlag für das Konsistorium von der Hand des Protokollarius des Konsistoriums, Daniel Petermann, undatiert – zwischen 7. und 11. 5. 1722 anzunehmen, fol. 11r;
4. Praesentationsschreiben des Zwickauer Rates, 4. 5. 1722; Eingangsvermerk des Konsistoriums 7. 5. 1722, fol. 12;

¹² Dok II, Nr. 143–148, 152.

¹³ R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899. Fotomechanischer Nachdruck mit einem Nachwort hrsg. von H.-J. Schulze, Ergänzungen und Berichtigungen von E. Stimmel, Leipzig 1978. Die Daten sind zusammengetragen von den S. 378–379 und 492.

¹⁴ Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden, *Ministerium für Volksbildung*, Nr. 5419 (Akten des ehemaligen Konsistoriums Leipzig, Die Besetzung des Amtes des Unter-Cantors Zwickau, 1608–1833), fol. 9–18. – Ich danke den Mitarbeitern des Hauptstaatsarchivs Dresden und des Stadtarchivs Zwickau für ihre Mühewaltung.

5. Berufungsschreiben des Zwickauer Rates für Küffner vom 4. 5. 1722, Abschrift Daniel Petermanns, fol. 13–14;
6. Lateinisches Bittschreiben Küffners an den Zwickauer Rat, 19. 5. 1722, fol. 15;
7. Konzept eines Briefes des Konsistoriums an Superintendent Blumberg und den Rat zu Zwickau, 20. 5. 1722 (D. Petermann); Abgangsvermerk: „Ist den 23 Maii auf die schnelle Post gegeben.“, fol. 16r;
8. Bitte des Zwickauer Rates um baldige Konfirmation Küffners trotz bestehender Lücken seiner Ausbildung, 19. 5. 1722; Eingangsvermerk des Konsistoriums 27. 5. 1722, fol. 17–18.

Aus den genannten Schriftstücken läßt sich folgendes Bild gewinnen: Küffner muß im Zwickauer Rat einen Förderer gehabt haben, der sich auch bei Superintendent Blumberg mit der Überzeugung durchsetzen konnte, sein Schützling könne trotz der vorhandenen Bildungslücken als Quintus an der Stadtschule zu Zwickau sein Amt zureichend verrichtend. Diese Lücken betrafen, so ist zunächst in dem Brief Blumbergs untertreibend zu lesen, nur „das Donum Latine loquendi“ (die Gabe des Lateinisch Redens, fol. 9r). Im übrigen könne er Attestata vorlegen, die ihn empfehlen (fol. 9v), von denen eines sich im Aktenbestand befindet (Georg Ferber, fol. 10), ein anderes des Leipziger Theologieprofessors Christian Friedrich Börner (1683–1753) nur genannt wird (fol. 10). Bei Börner, so erfährt man bei Ferber ferner, habe Küffner „Collegia gehalten“, in Leipzig insgesamt fünf Jahre Theologie studiert. Die Bildungslücken betreffen hier nicht nur „die Latinität“, sondern auch „genugsame Wißenschafft in der Theologie“ (fol. 10). Aus dem späteren Bittschreiben des Zwickauer Rates an das Konsistorium (fol. 17v) geht aber hervor, „bereits vor seiner Abreise nacher Leipzig“ sei bekannt gewesen, daß Küffners Lücken „eine mehrere Wißenschafft in der Theologie und in der Homiletica, ingl.[eichen] eine beßere Fertigkeit in der Latinität“ betreffen (fol. 17v). Daniel Petermann verfaßte eine Notiz, die trotz aller Bedenken den guten Willen des Konsistoriums belegt:¹⁵

„Es hat der Sup.[erintendent] zu Zwicka in dem prae- / sentation schreiben des beruffenen Canto- / ris zu Zwicka erinnert, daß der Candi- / datus, Konrad Knüpfper [sic!¹⁶], das donum / latine loquendi nicht habe; / ich habe auch solches beym Vorlegen mit erin- / nert, und ist dabey gedacht worden, / daß beym examine mit beobachtet / werden möge, ob er dessen ungeachtet, / zu diesem officio geschickt sey. / D. Petermann.“

Die zeitliche Abfolge wichtiger Daten ergibt sich aus den vorhandenen Schriftstücken: Die musikalische Probe, offenbar mit Figuralmusik, fand im Gottesdienst des Sonntags Kantate, 3. Mai 1722, in St. Catharinen statt (fol. 13r); sie sei „zu des gesambten Auditorii Vergnügen“ verlaufen (fol. 17v) und habe „großen Applausum gefunden“ (fol. 9v). Darauf habe Küffner sofort die unter dem 4. Mai datierte Vokation vom Rat erhalten (oben Nr. 5). Anschließend reiste Küffner nach Leipzig, um sich dort der Prüfung des Konsistoriums zu unterziehen und die Konfirmation

¹⁵ Schrägstriche geben wie üblich die Zeilenumbrüche des Originals an.

¹⁶ Diese Namensform findet sich nur hier; ist das vielleicht ein Hinweis darauf, daß der dritte Amtsvorgänger Bachs in Leipzig, Sebastian Knüpfer (1633–1676; Thomaskantor 1657 bis 1676), noch namentlich gut bekannt war? Immerhin hat Bach Stücke von Knüpfer abgeschrieben und aufgeführt.

zu erwirken. Da nicht davon auszugehen ist, das Konsistorium habe vor Eingang des Präsentationsschreibens des Zwickauer Rates, dessen Eingangsvermerk auf den 7. Mai 1722 lautet, die Prüfung veranstaltet, wird diese am 8. oder 9. Mai in Leipzig stattgefunden haben.¹⁷ In dem Bittschreiben an den Zwickauer Rat vom 19. 5. 1722 versucht Küffner ausdrücklich, sich allein auf die offenbar mit ihm bereits vorvereinbarten Pflichten zu konzentrieren und das Wohlwollen des Rates zu erhalten. Bei Diktat des letzten erhaltenen Stückes aus dem Aktenbestand, dem Schreiben des Zwickauer Rates vom 19. Mai an das Leipziger Konsistorium, waren in Zwickau weder das Bittschreiben Küffners noch das Ergebnisschreiben des Konsistoriums vom 20. Mai bekannt, dessen Konzept (fol. 16) folgenden Wortlaut hat:

„PP.

An

H.[errn] Dr. Christian Gotthülff Blumberg, Pfr.[arrer] / u.[nd] Sup.[erintendent] zu Zwicka, so wol / Bürgermst.[eister] u.[nd] Rath daselbst.

Wir haben aus euren eingeschickten / Bericht [gestrichen] P[rae]sentation schreiben vernommen, / daß Conrad Küfner zum Cantor an / der St. Catharinen Kirche beruffen / worden. Wann wir aber / denselben in dem gehaltenen exami- / ne noch zur Zeit nicht geschickt dazu / befunden; Alß begehren im / Nahmen des Allern.[ädigsten] H[errn] Fried- / rich Augusti, K[önig] u[nd] Ch[urfürsten] [folgen weitere Kürzel von Hoheitstiteln], ihr wollet drum sorgen, / daß eine andere tüchtige Person / dazu beruffen und anhero prä- / sentiret werden möge. / Wolten [denselben nicht bergen], Und [sind euch zu dienen willig]. / Dat.[um] Leipz.[ig] den 20 Maii 1722.

Ist den 23 Maii auf die schnelle Post / gegeben.“

Jedoch dürfte die Nachricht vom Mißlingen der Prüfung in Zwickau nicht unbekannt gewesen sein, auch wenn das Schreiben des Rates vom 19. Mai allein auf die bereits früher genannten Bildungslücken Küffners erneut eingeht. Doch verrät die eigentümliche Intensität, mit der das geschieht – man werde „daher nicht verhoffen wollen, noch können, daß umb desjenigen willen, so obgedachtermaßen an ihm annoch etwa desideriret werden möchte, der gebethenen Confirmation einige Verhinderung verursachen können“ (fol. 18r) –, daß hier bereits mehr als eine Ahnung von dem erfolgten Debakel im Spiel ist.

Das bereits genannte gedruckt überlieferte Exzerpt Vollhardts aus dem einstmals noch vollständigen Aktenbestand vermag nun in erwünschter Weise die fehlenden Anteile zu komplettieren, auch wenn es natürlich bedauerlich bleibt, daß einige der entscheidenden Schriftstücke zur Zeit nicht nachzuweisen sind. Danach gab es bereits eine Äußerung Küffners vom 16. Mai, offenbar an den Zwickauer Rat, was nicht nur sein lateinisches Bittschreiben verständlicher macht, sondern offenbar auch Küffners Bereitschaft zu einer Minimallösung enthielt: er werde die Stelle auch ohne Konfirmation antreten. Auf diesem Informationshintergrund – Äußerung Küffners zur mißlungenen Prüfung, jedoch noch keine amtliche Mitteilung dazu – wird das vorliegende intensivierende Schreiben des Zwickauer Rates vom 19. Mai verständlicher und auch die Überzeugung plastischer, man wolle

¹⁷ Im Bittschreiben des Zwickauer Rates vom 19. Mai 1722 (oben Nr. 8) heißt es: „Wir wissen aber nicht, warumb derselbe [Küffner], da er schon fast 14. Tage darauff [auf die Konfirmation] gewartet, dieselbe nicht erhalten können ...“ (fol. 17v).

Küffners Dienst nur unter der Voraussetzung der Konfirmation. Nach diesem Schreiben hat es noch weitere gegeben, in denen Küffner erneut zur Prüfung bewegt werden soll und es um finanzielle Unterstützung seiner Existenz in Leipzig geht. Am 19. August kommt es schließlich zur erfolgreichen Wiederholung der Prüfung, der dann die Einweisung am 26. August in Zwickau folgt.

Das Exzerpt Vollhardts ist nun aber vor allem aus sachlich-inhaltlichen Gründen wichtig. Es verrät nämlich die Fragen und Themen, die in der ersten Prüfung von Küffner nicht hinreichend behandelt worden waren. Das Exzerpt lautet:

„Das Consistorium in Leipzig will K. nicht confirmiren, da er verschiedene theolog.[ische] Fragen „nicht allzu accurat beantworten kunnte“. Consistorialrath Dr. Schmidt frug: Wieviel Matth.[äus], Marc.[us], Lucas, 1. Epistel Pauli ad Timoth.[eum] Cap.[itel] hätten? Wie oft die Genealogie Christi in der Bibel stände? Wo steht der Spruch: „Das ist das ewige Leben“? Was wird Gott dem Vater, als der 1. Person in der Gottheit zugeschrieben? K. berichtet am 16. Mai, dass er auch ohne Confirmat.[ion] sein Amt antreten wolle, der Rath wünscht dies nicht, bittet aber wiederholt das Consist.[orium], es möchte dieselbe beschleunigen mit dem Bemerken, dass K. nur den kleinen Knaben Katechismus zu ertheilen habe, und dass auch Sup.[erintendent] Blumberg sich erboten habe, K. weiter zu informiren. K. hält sich vom Mai bis Mitte August in Leipzig auf, sucht sein zweites Examen möglichst hinauszuschieben, geht nicht ins Consist.[orium], was der Rath in verschiedenen Schreiben verlangt, macht Schulden und bittet den Rath um Unterstützung, die dieser auch gewährt. Am 19. August macht er sein Examen, wird confirmirt und den 26. August von Sup.[erintendent] Blumberg eingewiesen.“¹⁸

IV.

Die an erster Stelle überlieferte Frage Prof. Schmidts betrifft bibelkundliches Wissen: Von Küffner war als Antwort erwartet worden, daß die Evangelien nach Matthäus 28 Kapitel, nach Lukas 24, nach Markus 16 haben, der 1. Timotheusbrief 6 Kapitel.

Die Genealogie Christi ist zweimal überliefert, einmal nach Matthäus 1,1–17, hier liegt der Akzent auf der Davidssohnschaft Christi, die von Abraham her begründet wird; zum anderen nach Lukas 3,23–38, wo Jesu Herkunft über David und Abraham zurückverfolgt wird bis Adam. Hier ist schon denkbar, daß Schmid daran die Hoffnung auf weitere christologische Äußerungen seines Kandidaten knüpfte, etwa nach der Bedeutung der Davidssohnschaft Christi, womit ein wichtiges Thema der Christologie angesprochen worden wäre.

Bei der dann erfragten Formulierung „Das ist das ewige Leben“ handelt es sich um einen Teil des Spruches Johannes 17,3, der als grundlegende Aussage christlichen Theologieverständnisses, christlicher Gotteserkenntnis und christlicher Eschatologie immer erneut ausgelegt und zitiert worden ist (wiedergegeben in der unrevidierten Fassung der Lutherübersetzung): „Das ist aber das ewige Leben, daß sie dich, daß du allein wahrer Gott bist, und den du gesandt hast, Jesum Christum erkennen.“

Nach der Sicht des in Leipzig zur Zeit Bachs geltenden dogmatischen Lehr- und Lernbuchs, des „Systema Theologiae“ von Johann Adam Schertzer (1628–1683), einem von Schmid hochverehrten Leipziger theologischen Lehrer, ist Theologie

¹⁸ Vollhardt (Fußnote 13), S. 378f.

sowohl Lehre von Gott (als von ihm herkommend) als auch über Gott (im Sinne des Objektivierens) wie auch im finalen Sinne zu verstehen. Joh 17,3 wird von Schertzer im objektivierenden Sinne verstanden.¹⁹ Bei der Suche nach sachlichen Synonyma für Theologie kommt Schertzer neben Weisheit (*sapientia*), überlegenem Nachdenken über das göttliche Gesetz (*meditatio legis divinae*) auch auf die Formel von der „Wissenschaft Gottes und Christi zum Heil“ (*scientia dei & Christi ad salutem*) zu sprechen und findet diese unter anderem durch Joh 17,3 begründet.²⁰ In der Gotteslehre ist es vor allem die Überzeugung, daß der christliche Gott angemessen nur durch das Vaterprädikat dargestellt werden könne, eine durch Joh 17,3 wörtlich unterstützte Erkenntnis, was auch im trinitarischen Zusammenhang Gottes, des Vaters, des Sohnes und des Geistes unverzichtbar sei.²¹ Schließlich kommt Schertzer in der Eschatologie, der Lehre von den letztgültigen Dingen, auf Joh 17,3 zu sprechen. Dort aber verneint er die Möglichkeit, aus Joh 17,3 eine zutreffende Auskunft zu gewinnen, weil der Begriff *Vita aeterna* hier lediglich „metonymisch“, als andere Benennung, für den Christusnamen gebraucht werde.²² Mit Sicherheit war die Stelle Joh 17,3 für Schmid auch der geeignete Anknüpfungspunkt, um nun die bereits angedeutete trinitätstheologische Frage anzuschließen, was denn „Gott dem Vater, als der 1. Person in der Gottheit zugeschrieben“ werde? Schmid spielt mit dieser exakt formulierten Frage auf die Vorstellung der sogenannten Appropriation in der Trinitätslehre an. Um nachvollziehbar zu machen, was er als Antwort von Küffner erwartete, sei erlaubt, dazu ein wenig weiter auszuholen.

Die Trinitätslehre ist das Ergebnis längerer kritischer Reflexion über biblische Gottesaussagen und ihre Anwendung im christlichen Glauben. Schon das Alte Testament kennt Hypostasierungen (später redete man von Personifikationen) Gottes. Aufgrund von Aussagen in Schriften des Neuen Testaments entstand zuerst die Frage nach dem Verhältnis Jesu Christi zu Gott, schließlich auch die nach beider Verhältnis zum Geist Gottes. Aufgrund der Überzeugung, daß es sich bei allen drei Äußerungen nicht um drei Götter handeln könne beziehungsweise dürfe, sondern gleichsam um drei „Rollen“ (*personae*, „Rollen, die jemand spielt“²³) ein und derselben „Substanz“, benutzte schon Tertullian (um 165 bis um 225) für den Wesenszusammenhang von Gott Vater, Sohn und Geist den Begriff der Trinität (*trinitas*). Die biblischen Redeweisen von Gott, dem Vater, dem Sohn und dem Geist, konnte man deshalb nur als „wechselseitige Beziehung dreier gleichrangiger“ *personae* „innerhalb der Gottheit“ verstehen, ein Modell, das aktuelle Einsichten „für menschliche Beziehungen innerhalb von Gemeinschaften als auch für eine christlich gesellschaftliche und politische Theorie“ birgt, die ethische und politische Kräfte überzeugend zu bündeln und einander zuzuordnen vermögen. Diesem integrativen (Sachbegriff: *Perichorese*, also wechselseitige Durchdrin-

¹⁹ Joh. Adami Scherzeri *Systema Theologiae*, Lipsiae & Francofurti 1698, *Prolegomena in Sacram Theologiam*, S. 1.

²⁰ Ebenda, S. 2.

²¹ Ebenda, *Locus de Deo*, § XXII., S. 64 ff.

²² Ebenda, *Locus XXIII. De Glorificatione fidelium, seu vita aeterna*, § 1, S. 616.

²³ Um das Mißverständnis zu vermeiden, das der moderne Personbegriff bei Eintragung in die Trinitätslehre mit sich bringt, wird im folgenden konsequent das lateinische Wort „*persona*“ gebraucht.

gung) entspricht das spezielle Trinitätsverständnis (Sachbegriff: *Appropriation*, also Zuschreibung), wonach jede *persona* des einen Gottes für eine besondere Aufgabe zuständig geworden ist, an der freilich zugleich auch die anderen personae beteiligt sind: Gott, dem Vater die Schöpfung, Gott, dem Sohn die Erlösung, Gott, dem Geist die Heiligung. „Die Lehre von der Appropriation ... schärft ein, daß die Werke der Trinität eine Einheit bilden“, wobei es eben als „angemessen“ anzusehen ist, „die Schöpfung als Gottes Werk zu denken“, „von der Erlösung als von dem besonderen Werk des Sohnes zu reden“, die Heiligung vor allem als Wirkung des heiligen Geistes zu glauben.²⁴ Schertzer, der ja – wie zu sehen war – für die Leipziger Theologie dieser Zeit im allgemeinen und für Schmid's Theologie im besonderen grundlegend ist, formuliert den Sachverhalt in zwei sich ergänzenden Satzteilen (einschließlich der Übersetzung):

„Caeterum quia Creatione Pater, Redemtionem Filius, Sanctificatione Spiritus Sanctus peculiariter sese manifestavit, inde fit, ut per *appropriationem* Creatio Patri, Redemptio Filio, Sanctificatio Spiritui S.[ancti] *propria quadam ratione* attribuatür.“

„Übrigens weil durch die Schöpfung der Vater, durch die Erlösung der Sohn, durch die Heiligung der heilige Geist sich selbst in besonders eigentümlicher Weise geoffenbart hat, deshalb gilt, daß auf dem Wege der Appropriation (Zuschreibung) die Schöpfung dem Vater, die Erlösung dem Sohn, die Heiligung dem Heiligen Geist, gleichsam durch eigene Absicht, beigegeben wird.“²⁵

V.

Der Versuch, die von Küffner erwarteten Antworten auf die von Schmid gestellten Fragen zu rekonstruieren, erbringt folgende Ergebnisse:

1. Die Tatsache des Mißlingens dieser Prüfung und die Konsequenz der Verweigerung der Konfirmation bedeutet nicht weniger als die Bekundung der Nichtanstellungsfähigkeit des Kandidaten. Diese Nichtanstellungsfähigkeit wird im gegebenen Fall sowohl vom Konsistorium signalisiert – man möge sich in Zwickau nach einer anderen geeigneten Person umsehen – als auch vom Stadtrat in Zwickau konstatiert. Der Ausgang der theologischen Prüfung durch das Konsistorium entschied letztlich und letztgültig über Eignung und Anstellungsfähigkeit eines Kandidaten. Damit entfallen alle Deutungen, die in der Prüfung des Konsistoriums nicht mehr als einen formalen Akt erblicken wollen. Wir gehen gewiß nicht fehl in der Annahme, daß eine so gewichtige Prüfung beides erkunden wollte, theologische Bildung und die entsprechende ethische Einstellung; diese nannte man damals Frömmigkeit (*praxis pietatis*). Die gegebene Annahme wird zumindest durch die Kirchenordnung unterstrichen, die die Verantwortung des Konsistoriums mit der Weisung in die Pflicht nahm, daß „nicht unwissend jemanden bald die Hand aufgelegt, der zu diesem hohen Amte nicht tüchtig, oder mit falscher Lehre viel Seelen verderben möchte, ehe man solches gewahr werde“.²⁶

²⁴ Alle Zitate aus: A. E. McGrath, *Der Weg der christlichen Theologie. Eine Einführung*, München 1997, S. 306f.

²⁵ Schertzer, a. a. O. (Fußnote 19), *Locus II, De Deo*, § XXIX, S. 80.

²⁶ Kirchenordnung (vgl. Fußnote 5), Sp. 527, vgl. oben Fußnote 10.

2. Die Prüfung selbst hatte offenbar grundsätzlich zwei Teile, nämlich teils stärker bibelkundliche Fragen, teils mindestens eine dogmatische Sachfrage zu stellen. Bibelkundliche Fragen, die als solche nicht eigens in dem Katalog der Kirchenordnung aufgeführt sind, können sowohl ganz formalen Charakter haben (Kapitelzahl biblischer Bücher), als auch sachlich verstanden werden (Genealogie Christi). Die Frage nach dem Teil eines Bibelspruches hatte, wie zu sehen war, kaum nur formalen Charakter, trägt sie doch in dem vorliegenden Beispiel bereits das theologische Material der anschließend gestellten dogmatischen Frage in sich. Auch der Bezug zu der Themenliste der sächsischen Kirchenordnung läßt sich ohne Schwierigkeiten herstellen. Schmid setzte gleich bei dem ersten Thema ein, das die Liste vorsieht: „1. Als von Gott und seinem göttlichen Wesen, auch von denen Personen im selben Wesen.“²⁷

3. Schmid verband das formale bibelkundliche Anliegen mit dem theologisch-dogmatischen. So entspricht er dem damaligen Selbstverständnis der Theologie, wonach die Exegese der biblischen Schriften auf diachrone Weise die gleichen Inhalte auszulegen, die die Dogmatik auf synchrone Weise zur Darstellung zu bringen die Aufgabe hat. Werden also biblische Stellen erfragt, so exponieren solche Fragen zugleich dogmatische Zusammenhänge; wird eine dogmatische Sachfrage gestellt, so besteht die Aufgabe, verschiedenste biblische Aussagen synchron zu versammeln.

4. Darüber hinaus zeigt der sachliche Gegenstand der Prüfung Küffners und seine Behandlung den Rahmen dafür auf, welches Textverständnis man von einem Kantor erwartete und in welcher Weise er befähigt sein mußte, brauchbare Texte zu erzeugen oder bei der Auswahl sie von solchen zu unterscheiden, die diesem Theologieverständnis nicht genühten. Denn er hatte ja die Verantwortung für die Auswahl der durch seine Vertonung in die Öffentlichkeit gelangenden Texte. Jeder Lehrer hatte die Verantwortung, die methodische Zuordnung von Exegese und Dogmatik vermitteln und anwenden zu können; einem Kantor oblag zusätzlich die Verantwortung, die beanspruchte Verbindlichkeit der Inhalte zu garantieren. Anzumerken bleibt hier nur noch, daß das Konsistorium Küffners Prüfung als nicht bestanden quittierte, weil er „verschiedene theolog.[ische] Fragen ‚nicht allzu accurat beantworten konnte‘“,²⁸ also tatsächlich das fehlende *Donum Latine loquendi* (fol. 9r) nicht zum ausschlaggebenden Argument gemacht hatte.

5. Johann Sebastian Bachs Prüfung im Mai 1723 wird sich ähnlich vollzogen haben. Dafür sprechen sowohl die sächsische Kirchenordnung als auch derselbe Prüfer, dem er sich vorzustellen hatte. Dafür sprechen nicht zuletzt die von ihm vertonten Texte seiner Kirchenkantaten. Denn deren theologische Analyse und musikalische Vermittlung belegen eindrucksvoll, daß die Verantwortung für die Auswahl und der Akzent der Vertonung Bach voll bewußt gewesen sein müssen. Die aus den protokollarischen Notizen erkennbare Strategie für die Prüfung von Conrad Küffner durch Prof. Dr. Johann Schmid und die in dieser Prüfung erkennbare theologische Zuordnung der Inhalte belegen ausschnitthaft, aber in durchaus nachvollziehbarer Weise den Weg, der für die Entstehung solcher Texte, wie sie Bach für die Leipziger Kirchenmusik vertont hat, charakteristisch ist.

²⁷ Kirchenordnung (vgl. Fußnote 5), Sp. 525.

²⁸ Vgl. Fußnote 18.

Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I.

Johann Sebastian Bachs Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo (BWV 1030) ist keine Originalkomposition, sondern Ergebnis der Umarbeitung einer Werkfassung in g-Moll. Spuren der Transposition haben sich in der autographen Partitur der Sonate, der Handschrift *Mus. ms. Bach P 975* der Staatsbibliothek zu Berlin,¹ erhalten, in deren Flötensystem Bach einige Noten versehentlich zuerst eine Terz zu tief eingetragen hat.² Den eigentlichen Schlüssel zur Vorgeschichte des Werkes aber bietet eine andere, aus späterer Zeit stammende Handschrift, die in derselben Bibliothek unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 1008* aufbewahrt wird.³ Sie enthält den Tastenpart der Sonate in g-Moll, eine große Terz tiefer als in *P 975*. Die wohl ursprünglich dazu angefertigte Melodiestimme fehlt. Die Titelseite trägt von der Hand des Berliner Sammlers Otto Carl Philipp von Voss (1794–1836) die Aufschrift „*G.moll* [verbessert aus: *H.moll*] | *Sonata* | *al* | *Cembalo obligato* | *e* | *Flauto traverso* | *composta* | *da* | *Giov. Seb. Bach*.“⁴ Der Notentext stammt, einschließlich der auf der ersten Notenseite überschriftartig erscheinenden Werkbezeichnung „Trio“ und des Stimmtitels „Cembalo“, von der Hand Johann Friedrich Herings (1724–1810), eines Musikers und Kopisten aus dem Berliner Umkreis Carl Philipp Emanuel Bachs⁵. Der Papierbefund deutet auf die Zeit um 1770/80.⁶

¹ Die Handschrift stammt aus dem Nachlaß des Berliner Sammlers Joseph Maria von Radowitz (1797–1853). Faksimile-Ausgaben: *Johann Sebastian Bach, Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo*, Leipzig um 1961, Nachwort von Werner Neumann (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 3.); *J. S. Bach, Sonata a Cembalo e Traverso solo BWV 1030*, Bern 1980; *Johann Sebastian Bach, Sonata in si minore a cembalo obbligato e travers. solo (BWV 1030). IV manoscritti Berolinesi del XVIII sec.*, hrsg. von Marcello Castellani, Florenz 1989 (Monumenta musicae revocata, 8.), (enthält die Hss. SBB *P 975*, *Am. B. 53*, *P 229* und *P 1008*). Faksimile der 1. Notenseite des Autographs auch in NBA VI/3, S. VIII.

² Deutlich sind solche Transpositionsversehen z. B. noch in Satz 1, T. 8–9, sowie in Satz 2, T. 2, und in Satz 3, T. 79, zu erkennen.

³ Vorbesitzer war Wilhelm Rust (1822–1892). Faksimile der Hs. in der in Fußnote 1 genannten Ausgabe von Castellani; Abbildung der 1. Notenseite in NBA VI/3, S. IX.

⁴ Die Familien Voss (seit 1840 Voss-Buch) und Radowitz (siehe Fußnote 1) waren verwandt; offenbar ist der Überlieferungsweg von *P 975* und *P 1008* ein Stück weit derselbe gewesen (siehe auch unten Fußnote 11).

⁵ Der bislang in der Forschung im Anschluß an TBSt 2/3 als „Anonymus 300“ geführte Schreiber wurde erst in jüngster Zeit namentlich identifiziert; siehe P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, bes. S. 105. Zur Person J. F. Herings siehe B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997 (Catalogus musicus, 16.), S. 510–517.

⁶ Laut freundlicher Auskunft von Prof. Dr. Yoshitake Kobayashi, Kioto. Wasserzeichen: Adler,

Wie die Terzversehen im Autograph, so lassen auch die Lesarten der Abschrift *P 1008* keinen Zweifel an der Abfolge der Fassungen. Zutreffend vermerkt Wilhelm Rust 1860 im Vorbericht seiner Edition der h-Moll-Sonate in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft über die g-Moll-Version: „Die Varianten, die sich hier finden, sind durchaus keine Verbesserungen und lassen demnach auf eine frühere Bearbeitung schließen.“⁷ Alles in allem sind die Abweichungen gering.

Rust hielt es für überflüssig, das g-Moll-Fragment eigens abzudrucken. So blieb es lange Zeit unbeachtet. Eine Veröffentlichung erfolgte erst innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe in dem 1963 von Hans-Peter Schmitz herausgegebenen Band VI/3 (Werke für Flöte).⁸ 1972 publizierte Raymond Meylan eine Rekonstruktion, die sich für den Part des Melodieinstruments auf die h-Moll-Fassung stützt.⁹

Erste Ansätze zur analytischen Auseinandersetzung mit dem Fassungsbe fund finden sich im Kritischen Bericht der von Schmitz besorgten Ausgabe.¹⁰ Schmitz stellt Überlegungen zur nachträglichen Transposition des Werkes an, erklärt die Maßnahme aber nicht wirklich überzeugend: Da Bach den Cembalopart bei der Umarbeitung nur geringfügig verändert habe, scheine „der Hauptgrund der Umformung in der damit neu gewonnenen Tonart h-Moll zu suchen zu sein“; h-Moll aber sei „eine von Bach auch und gerade für die Flöte mit besonderer Liebe bevorzugte Tonart“, auch werde der Flötenpart durch die Höhertransposition in eine exponiertere Lage gerückt. Offen bleibt die naheliegende Frage, warum Bach die Sonate dann nicht gleich in h-Moll konzipiert habe, unausgesprochen auch der sich aufdrängende Gedanke, der Melodiepart der g-Moll-Fassung könne entgegen der Besetzungsangabe in *P 1008* ursprünglich für ein anderes Instrument bestimmt gewesen sein. Immerhin verlangt der Flötenpart der h-Moll-Fassung in der Tiefe je einmal die Töne eis' und e' (Satz 1, T. 50 bzw. 108), denen bei strikter Terztransposition in der g-Moll-Fassung die Stufen cis' und c' entsprechen haben würden; cis' und c' aber waren – wie auch Schmitz vermerkt – auf der Querflöte der Bach-Zeit nicht spielbar. Daß dennoch das Original für Flöte bestimmt gewesen sei, steht für Schmitz gleichwohl außer Zweifel: Von den beiden Ausnahmen abgesehen zeige sich der Flötenpart der h-Moll-Fassung deutlich an der Untergrenze fis' orientiert; unverkennbar spiegle sich hierin die vom Traverso für die g-Moll-Fassung vorgegebene Ambitusuntergrenze d'.

Meylan vertritt eine abweichende Position. Im Vorwort seiner Rekonstruktionsausgabe macht er darauf aufmerksam, daß der Titel von *P 1008*, durch den allein der Melodiepart der Frühfassung der Flöte zugewiesen wird, aus viel späterer Zeit als die Notenhandschrift selbst stammt. Die zunächst versehentlich falsch angegebene Tonartbezeichnung zeige, daß der Titel in Kenntnis der h-Moll-Fassung formuliert worden sei; möglicherweise habe der Schreiber die Besetzungsangabe

Brust belegt mit Buchstabe W; Gegenmarke JCLN (= Papiermacher J. C. L. Nethe, Neumühle bei Salzwedel).

⁷ BG 9, S. XVIII (richtig VIII).

⁸ S. 89–103.

⁹ *Johann Sebastian Bach, Sonate für Oboe (Flöte), Cembalo und Viola da gamba (ad lib.) g-Moll*, hrsg. von Raymond Meylan, Frankfurt, London, New York (H. Litolff/C. F. Peters) 1972.

¹⁰ NBA VI/3 Krit. Bericht, S. 34 f.

unkritisch von dort übernommen.¹¹ Der Tonumfang, der sich bei unveränderter Rücktransposition der h-Moll-Flötenstimme nach g-Moll ergibt, ist c'-es'''. Meylan möchte den Part deshalb der Oboe zuweisen. Freilich ist auch das nicht unbedenklich. Wir kommen später auf das Problem zurück.

Eine eingehende Untersuchung widmet Hans Eppstein der Entstehungsgeschichte der h-Moll-Sonate in seiner 1966 gedruckten Dissertation „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“.¹² Eppstein nimmt übereinstimmend mit Schmitz als Vorlage für die h-Moll-Endfassung des Autographs *P 975* eine im wesentlichen *P 1008* entsprechende Fassung in g-Moll für Querflöte und Cembalo an,¹³ überrascht allerdings seine Leser dann mit der Feststellung, daß diese Version nicht als die Urfassung des Werkes anzusehen sei, sondern lediglich ein Zwischenstadium in einem weiter zurückreichenden Entstehungsprozeß verkörpere. Vorausgegangen sei ihr als unmittelbare Vorstufe eine Triosonate gleicher Tonart für zwei Querflöten und Generalbaß.¹⁴

Eppstein begründet diese These mit Beobachtungen zum Ambitus des Cembalodiskants.¹⁵ Der Part zeigt sich an bestimmten Grenztönen orientiert; in der Höhe wird in der h-Moll-Fassung h'' nur ein einziges Mal (Satz 1, T. 103: cis'''), in der g-Moll-Fassung g'' überhaupt nirgends überschritten, in der Tiefe tritt – mit Ausnahme einer einzigen, wie Eppstein zeigt, kompositorisch unbedeutenden Unterschreitung (e bzw. c in Satz 1, T. 67) – auffallend deutlich der Ton fis (h-Moll) bzw. d (g-Moll) als Untergrenze in Erscheinung. Lagen- und Umfangsrücksichten solcher Art wären bei einem genuinen Cembalopart unbegründet. Sie deuten auf die Bestimmung für ein anderes, im Tonvorrat stärkerer Beschränkung unterworfenes Instrument. Eppstein glaubt dieses Instrument gefunden zu haben: Der Cembalodiskant sei ein ehemaliger Querflötenpart – der Part einer zweiten Flöte also –, der bei der Transkription für Cembalo eine Oktave tiefer gesetzt wurde. Der ursprüngliche Umfang wäre demnach d'-g'''.

Allerdings betrachtet Eppstein auch die postulierte Triofassung mit zwei Querflöten nicht als das Original.¹⁶ Zu Recht vermerkt er, daß der 2. Satz der Sonate der

¹¹ Ähnlich bereits A. Dürr 1968 in der unten in Fußnote 19 genannten Rezension, S. 335. In der Tat stimmt der Titel von *P 1008* in Wortlaut und Zeilenfall so weitgehend mit dem Umschlagtitel des Autographs *P 975* überein, daß er schlechterdings nur von dort übernommen sein kann.

¹² Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series. 2.; Neudruck 1983), S. 75–90; Datierungsfragen: S. 156 ff. Eine Zusammenfassung und Bekräftigung seiner im folgenden referierten Thesen zu BWV 1030 gibt Eppstein im BJ 1981, S. 86. – Einem lebhaften brieflichen Gedankenaustausch mit Herrn Prof. Dr. Eppstein (Danderyd, Schweden) verdanke ich wertvolle Anregungen.

¹³ S. 75. Den Beweis der ursprünglichen Bestimmung für die Flöte sieht Eppstein wie schon Schmitz darin, daß der Flötenpart der h-Moll-Fassung mit nur zwei Ausnahmen nirgends unter das fis' hinabreicht. Die beiden Unterschreitungen diskutiert Eppstein nur unter dieser Prämisse (S. 77–79); siehe hierzu unten Kapitel IV, Punkt 1 und 2 mit Fußnoten 53 und 54. – Eine einleuchtende Erklärung für die nachträgliche Hochtransposition der Sonate kann auch er nicht geben (S. 75: „... aus unbekanntem Gründen – Steigerung der flötenmässigen Expressivität, Wunsch eines Flötisten? – ... nach h moll versetzt ...“).

¹⁴ S. 77.

¹⁵ S. 76 f.

¹⁶ S. 79 ff.

Struktur nach lediglich zweistimmig – ein Solo mit ausgesetztem Generalbaß – sei und deshalb nicht Teil einer Triosonate des angenommenen Besetzungstypus gewesen sein könne. Beim 1. Satz veranlaßt ihn das im Thema des Satzes vorgegebene strukturelle Ungleichgewicht der beiden Oberstimmen (Führungsrolle des monodisch-kantablen Flötenparts, Begleiterrolle des Cembalodiskants) in Verbindung mit mannigfachen Einzelbeobachtungen zur Form (konzertsatzartige Anlage) und zur Satztechnik (gelegentliche Aufspaltung des Cembalodiskants in zwei oder mehr Stimmen; störende Stimmkreuzungen und fehlerhafte Parallelen zwischen den Oberstimmen bei – hypothetischer – Rückversetzung des Cembalodiskants in die Oberoktave) zu weitreichenden Folgerungen: Wahrscheinlich liege hier ein Konzertsatz für Soloflöte mit Orchester zugrunde, der nachträglich um eine zweite Flötenpartie erweitert und später für Triobesetzung bearbeitet worden sei. Den 2. Satz möchte Eppstein – nicht sonderlich plausibel¹⁷ – statt auf eine Flöten-sonate lieber mit dem 1. Satz zusammen auf ein Konzert zurückführen. Für den 3. und 4. Satz nimmt er keine weitere Vorstufe an; sie wären also originäre Triosätze.

II.

Eppsteins weit ausgreifender Versuch einer Rekonstruktion der Vorgeschichte der Sonate BWV 1030 besticht durch analytischen Scharfsinn und kombinatorische Phantasie – und stimmt doch zugleich skeptisch: Verdächtig lang erscheint die hypothetische Ahnenreihe der Sonate, bedenklich auch die für die beiden ersten Sätze in Betracht gezogene Herkunft aus einer anderen Werkgattung; und auffällig ist, wie mit der Postulierung einer der Version von *P 1008* vorausgehenden Triofassung für zwei Querflöten und Continuo die Probleme sich komplizieren statt klären. Der Verdacht drängt sich auf, daß bei der Rekonstruktion der Fassungsfolge ein Fehler unterlaufen sei; Zweifel regt sich insbesondere, ob die Triofassung mit zwei Querflöten je wirklich existiert habe.

Ansatzpunkte für solchen Zweifel bietet Eppstein selbst, wenn er, völlig zu Recht, im Blick auf das Lagenverhältnis der beiden Oberstimmen im Eröffnungsabschnitt des 1. Satzes vermerkt, es sei „nur schwer vorstellbar, dass die begleitende Cembaloobersstimme ursprünglich eine Oktav höher gelegen haben soll, wie dies ja bei Ausführung mit Flöte notwendig wäre; die ständigen Stimmkreuzungen zweier Instrumente von gleicher Klangfarbe würden dem musikalischen Sinn dieses Abschnitts völlig zuwiderlaufen und die Entwicklung des expressiven Momentes in der Hauptstimme aufs äusserste beeinträchtigen“.¹⁸ Seiner Ansicht nach kann denn auch „die zweite Flötenstimme der ersten zwanzig Takte ... höchstens als eine Art Notlösung gelten, die Bach vorgenommen hat, als er diesen Satz aus einer älteren Gestalt ... in die des Trios überführte und dabei einerseits beide Flöten beschäftigten, andererseits den solistischen Charakter der Hauptstimme ... nicht

¹⁷ Vgl. Eppsteins eigene Gegenargumente (S. 88): die Kürze des Satzes und die bei langsamen Sätzen im Konzert unübliche Zweiteiligkeit der Form (die ja im Adagio des Tripelkonzerts BWV 1044, auf das Eppstein sich beruft, von Bach bei der Umarbeitung vom Sonaten- zum Konzertsatz offenbar bewußt verschleiert worden ist).

¹⁸ S. 81; von dort auch das folgende Zitat.

antasten wollte.“ Bach solch ungewöhnliche und divergente Intentionen, vor allem aber derart weitgehende künstlerische Kompromisse zu unterstellen, ist methodisch nicht unproblematisch: Mit seiner Kritik an der postulierten Triofassung stellt Eppstein in Wahrheit die eigene These in Frage. Da er gleichwohl an ihr festhält, ist er genötigt, zur Auflösung der Widersprüche weitere, zum Teil recht gewagte Hypothesen zu entwickeln. So erscheint denn die von ihm postulierte Triofassung mit zwei Flöten in seiner Deutung als lediglich provisorische Lösung einer ziemlich ausgefallenen kompositorischen Aufgabe.

Der unvoreingenommene musikalische Betrachter vermag alldem nur mit Vorbehalten zu folgen: Es werde dem Leser schwer, schreibt Alfred Dürr in einer Rezension der Arbeit Eppsteins, „zu glauben, jenes eminent melodiöse Flöten-thema und jene eminent cembalistische Spielfigur, die den ersten Satz einleiten, seien ursprünglich in klanglich homogener 2-Flöten-Besetzung vorgetragen worden.“¹⁹ In der Tat: das Thema des 1. Satzes, bei dem die erste Stimme ebenso deutlich führt, wie die zweite begleitet, ist allem Anschein nach für ein ungleiches Instrumentenpaar erfunden: Bei der kantablen Hauptstimme deutet alles auf ein typisches Melodieinstrument; bei der zweiten Stimme aber geben gleich die ersten anderthalb Takte mit ihrem durch die Sechzehntelfiguration nur leicht verbrämten Generalbaßsatz Anlaß zu vermuten, daß der Part von allem Anfang an für ein Akkordinstrument bestimmt war.

Lenken wir unseren Blick von den Oberstimmen auf den Baß der Sonate – der Zweifel findet auch hier Nahrung: Die Unterstimme des in *P 1008* überlieferten g-Moll-Cembaloparts liegt auffallend tief – im 1. Satz bewegt sie sich mehrfach unter das große C hinab bis zum Kontra-G (**B** in T. 8, 12, 24, 57; **A** in T. 34, 39, 53, 54, 57; **G** in T. 20, 74–76) –, eigentlich zu tief für eine Continuo-Stimme: Untergrenze solcher Stimmen ist in der Kammermusik Bachs und seiner Zeitgenossen gewöhnlich das große C, der tiefste Ton des Violoncellos, allenfalls das Kontra-A, der untere Grenzton der siebensaitigen Baßgambe.²⁰ Die extrem tiefe Lage des

¹⁹ Zu Hans Eppsteins „*Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*“, Mf 21, 1968, S. 332–340, dort S. 335.

²⁰ Eine Übersicht über die Baßumfänge in Bachs Sonaten mit obligatem Cembalo gibt Eppstein, a. a. O., S. 165. – Bei den Sonaten für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027–1029, deren Cembalounterstimme in allen drei Werken das C unterschreitet, ist von vornherein angesichts der Bestimmung des Melodieparts für ein Instrument tiefer Lage mit einem zusätzlichen Continuo-Melodieinstrument und entsprechenden Umfangsrücksichten kaum zu rechnen. Bei den Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 wird in einzelnen Quellen die Viola da gamba als Continuo-Begleitinstrument „se piace“ erwähnt (vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 139 zu Quelle E und S. 141 zu Quelle G). In zwei Sonaten (BWV 1014, 1016) ist vereinzelt **H** gefordert, doch erscheinen die Tieftöne durchweg nur innerhalb formelhafter Baßwendungen, in denen sie vom Spieler eines Continuo-Melodieinstruments leicht ad hoc hochoktaviert werden können. Bei den Flötensonaten mit obligatem Cembalo BWV 1030 (Tiefenumfang bis **H**) und BWV 1032 (Tiefenumfang bis **Cis**) rechnet Bach nach den autographen Besetzungsangaben offenbar nicht mit einem baßverstärkenden Melodieinstrument. In der umstrittenen Es-Dur-Sonate BWV 1031 wird (wie auch in dem Schwesterwerk BWV 1020) **D** nicht unterschritten. Von den instrumentalen Kammermusikwerken mit beziffertem Baß (BWV 1021, 1023, 1033–1035, 1039, 1079/Sonata, Canon perpetuus) unterschreiten den Grenzton **C** nur BWV 1034 (**H** in Satz 2, T. 59) und BWV 1039 (**H** in Satz 1, T. 21, und Satz 2, T. 42; **A** in Satz 4, T. 133); auch hier sind

Basses der g-Moll-Fassung stellt – unabhängig von den zum Oberstimmensatz dargelegten Bedenken – die Existenz einer vorangehenden Trioversion für zwei Querflöten mit Continuo (und ebenso der von Eppstein angenommenen Konzertsfassungen) buchstäblich von Grund auf in Frage.

Es ließe sich mehr gegen Eppsteins Triohypothese vorbringen;²¹ doch in gewisser Weise hieße das am eigentlichen Problem vorbeidisputieren: Kritischer Revision bedarf die Einschätzung des in *P 1008* überlieferten Cembaloparts.

Fassen wir diesen Cembalopart näher ins Auge: Rein technisch ist nichts gegen ihn einzuwenden; er ist auf dem Cembalo gut und ohne irgendwelche Einschränkungen spielbar. Bedenken ergeben sich jedoch in anderer Hinsicht: Der Part bewegt sich in einer für das Tasteninstrument atypischen Lage; er liegt mit seinem Gesamtumfang G–g'' ungewöhnlich tief. Als bedenklich anzusehen ist dabei nicht etwa der Tiefenumfang bis hinab zum Kontra-G (den Bach auch anderweitig vom Cembalo fordert), sondern die Höhenbegrenzung des Diskants auf g'', mithin die Aussparung des auf den damaligen Cembali mindestens bis c''' reichenden Spitzenregisters. Zwischen dem Part und dem Instrument, dem er zugewiesen ist, besteht ein klangliches Mißverhältnis, der Notentext hat gewissermaßen die falsche Stimmlage: Ein gewöhnlicher Cembalopart läge ungefähr eine Quarte höher.

Soviel ist klar (und darin ist Eppstein zuzustimmen): ein genuiner Cembalopart ist dies nicht; vielmehr ist offenbar ein mit anderer Bestimmung konzipierter Part nachträglich dem Cembalo zugewiesen worden. Man wird davon auszugehen haben, daß diese Ersatzlösung auf Bach selbst zurückgeht; zumindest deutet in *P 1008* nichts auf eine Eigenmächtigkeit des Kopisten. Bedenklich mag zwar die mangelnde Gründlichkeit der Einrichtung insbesondere des Cembalodiskants stimmen; doch sind andererseits Umstände denkbar, unter denen Bach bewußt eine provisorische Lösung gewählt oder in Kauf genommen haben könnte. Für die Authentizität des Arrangements spricht, daß der Cembalopart der h-Moll-Fassung als Ergebnis einer konsequenten Weiterbildung des in *P 1008* überlieferten Textes erscheint, die alle früheren Schwächen vermeidet. Das gilt im einzelnen von nahezu allen Abweichungen der späteren Fassung, nicht zuletzt von bestimmten Glättungen des Baßverlaufs, von denen noch die Rede sein wird, gilt aber auch generell im Blick auf die Versetzung des Werkes nach h-Moll: Die Transposition ist von Bach offenbar nicht eigentlich der Flöte zuliebe vorgenommen worden, sondern um den Tastenpart in eine dem Cembalo gemäße Lage zu rücken. Dabei war die Entscheidung für die Tonart h-Moll vermutlich nichts anderes als ein wohlbedachter Kompromiß: Im Blick auf den Cembalopart wäre c- oder d-Moll sicher noch günstiger gewesen; doch hätten beide b-Tonarten auf dem Traverso klangliche Einbußen und gesteigerte technische Schwierigkeiten mit sich gebracht, zu-

die Tieftöne erforderlichenfalls ohne weiteres durch die jeweilige Oberoktave zu ersetzen. Für BWV 1039 deutet Ulrich Siegele (*Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 67) „diese ungewöhnliche Unterschreitung des gebräuchlichen Tonumfangs“ als ein Indiz dafür, daß das Werk ursprünglich eine kleine Terz höher, in B-Dur, gestanden habe; dem widerspricht allerdings Eppstein, a. a. O., S. 72f.

²¹ Ganz ungewöhnlich wäre das unausgewogene Ambitusverhältnis der beiden Querflötenpartien: 1. Flöte d'–es''', aber 2. Flöte d'–g'''. – Kapitel III und IV werden Eppsteins Triohypothese von anderer Seite weiter entkräften.

dem hätten die Spitzentöne des Parts dann wohl durch Tiefoktavierung oder andere Eingriffe in den Melodieverlauf umgangen werden müssen. So blieb h-Moll²² – für das Cembalo immer noch ein wenig, aber doch nicht mehr störend tief. Daß es Bach in der Tat darum ging, im Cembalopart Höhe zu gewinnen, wird besonders deutlich in T. 102–105 des 1. Satzes: Hier nämlich versetzt er den Diskant nicht wie sonst nur um eine Terz, sondern um eine Dezime nach oben. An dieser Stelle erreicht das Cembalo, das einzige Mal in der Sonate, als höchsten Ton cis““.

III.

Es bleibt zu fragen, welchem Instrument die in *P 1008* überlieferte g-Moll-„Cembalo“-Stimme ursprünglich zugehört war. Mit dem Cembalo scheiden auch die übrigen zu Bachs Zeit allgemein gebräuchlichen Tasteninstrumente aus: Für die Orgel liegt der Part ebenso zu tief wie für das Clavichord;²³ und gleiches gilt für die Harfe.²⁴ Wie von selbst fällt der Blick auf die Laute; und bei näherer Betrachtung bietet sich hier eine Lösung an, die wir im folgenden als These vertreten und zur Diskussion stellen wollen. Unsere These besagt: Im Original war der Cembalo ein Lautenpart, war die Sonate – nach dem Sprachgebrauch der Zeit – ein „Trio“ mit obligater Laute.²⁵

²² Die Entscheidung für h-Moll hatte zugleich einen praktischen Vorteil: Vermutlich war in der Originalpartitur der g-Moll-Fassung das obere System des Parts im Sopranschlüssel notiert – so erscheint es jedenfalls in *P 1008* –; wenn Bach, wie im h-Moll-Autograph geschehen, statt dessen einen Violinschlüssel setzte, behielten die Noten ihre diastematische Position, konnten also unverändert übertragen werden. In *P 975* sind denn auch in diesem System so gut wie keine Tonhöhenversehen zu beobachten.

²³ Bei beiden Instrumenten beginnt die Tastenreihe zur Zeit Bachs in aller Regel erst mit C; und wie das Cembalo weisen auch sie keinerlei technische oder klangliche Eigentümlichkeiten auf, die Veranlassung gegeben haben könnten, den Ambitus des Diskants so auffällig zu begrenzen. – Zum Tastenumfang des Clavichords siehe F. Ernst, *Der Flügel Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaues im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1955, S. 21; zur Orgel: H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, Mf 3, 1950, S. 189–203.

²⁴ Die Begrenzung des Diskantambitus wäre auch hier vom Instrument her nicht zu begründen. Überdies kämen von den in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts anzutreffenden Bauformen die Haken- und die frühe Hochbruckersche Pedalharfe wegen ihrer mangelnden modulatorischen Beweglichkeit kaum in Betracht; zu denken wäre allenfalls an ein chromatisches Instrument in der Art der von Philipp Eisel (*Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738, S. 105 ff.) beschriebenen „Davids-Harffe“, die allerdings unterhalb von D diatonisch gestimmt ist, mithin nicht über das von Bach in T. 78/79 des 1. Satzes geforderte Cis verfügt. Im übrigen scheint es, daß die Harfe in Bachs Wirkungsfeld keine Rolle gespielt hat. Literatur: H. J. Zingel, *Harfe und Harfenspiel. Vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*, Halle (Saale) 1932, Nachdruck o. O. 1979; ders., *Harfenspiel im Barockzeitalter*, Regensburg 1974 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 77.).

²⁵ Die Überschrift „Trio“ auf der ersten Notenseite von *P 1008* scheint damit in ein besonderes Licht zu rücken; doch ist zu bedenken, daß die Werkbezeichnung möglicherweise nicht von Bach selbst stammt. Im Blick auf später darzustellende Überlegungen sei bemerkt, daß der Terminus „Trio“ sich im 18. Jahrhundert nicht auf die Zahl der Spieler, sondern auf die der obligaten Stimmen bezieht (vgl. hierzu M. Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und*

Wir begeben uns auf unvertrautes Terrain: Anders als der Typus der Sonate für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo – auch hier spricht die Zeit selbst mit Blick auf die Stimmenzahl gerne von „Trio“ – ist das Trio mit obligater Laute heute so gut wie vergessen. Dabei kann man ohne Übertreibung sagen, daß es im 18. Jahrhundert den Haupttypus der Lautenkammermusik darstellte. Die Anfänge dieser besonderen Gattung verkörpert eine um 1700 in Wien nachweisbare, im Grunde nur zweistimmige Frühform, bei der der Violin- oder Flötenpart und der Lautendiskant weitgehend in Oktavkopplung verlaufen. Die eigentlich der (Trio-) Sonate mit obligatem Cembalo entsprechende Form kommt anscheinend gegen 1730 auf und wird, vorwiegend in der Besetzung Diskant-Melodieinstrument + Laute + Baß-Streichinstrument, teils aber auch in Duobesetzung ohne Streichbaß vor allem in Deutschland fast bis zum Ende des Jahrhunderts gepflegt.²⁶ Aus dem zeitlichen und engeren und weiteren persönlichen Umfeld Bachs sind Silvius Leopold Weiß (1686–1750), Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), Adam Falckenhagen (1697–1754) und Johann Kropffgans (geb. 1708) als Komponisten auf diesem Gebiet hervorgetreten. Grundsätzlich brauchte demnach ein Beitrag Bachs zur Gattung Lautentrio – zumal angesichts seines durch Originalkompositionen und Arrangements bezeugten Interesses an der Laute – nicht zu verwundern. Unsere These erfordert die Auseinandersetzung mit dem Instrument und seiner Spieltechnik.²⁷ Der Instrumententypus, mit dem wir bei Bach hauptsächlich zu

Carl Heinrich Graun, Dissertation, Bonn 1983, S. 33ff., sowie H. Unverricht, Artikel „Trio“ im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1973 ff.). Die Bezeichnung wird im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland für Kammermusikwerke mit drei Stimmen fast allgemein gebräuchlich, für Triosonaten mit Generalbaß ebenso wie für Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo bzw. obligate Laute. Für Bach selbst ist dieser Sprachgebrauch nicht belegt (er bezeichnet die entsprechenden eigenen Kammermusikwerke stets als Sonaten), doch findet sich in späterer Zeit diese Bezeichnung auch auf Bachsche Werke dieses Typus angewandt, so etwa auf die Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019; vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 137.

²⁶ Zur Geschichte des Lautentrios siehe: H. Neemann, *Philipp Martin, ein vergessener Lautenist*, ZfMw 9, 1926/27, S. 545–565. Beispiele für den frühen Wiener Typus bietet DTÖ Bd. 50 (Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720, hrsg. von A. Koczirz) mit Werken von Ignaz Hinterleithner, Johann Georg Weichenberger, Wenzel Ludwig von Radolt und Jacques de Saint Luc. Lautentrios unterschiedlicher Gattung und Besetzung verzeichnet E. Pohlmann in seinem Handbuch *Laute, Theorbe, Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart* (5. Aufl., Lilienthal/Bremen 1982, Kap. I und IV); außer zu den oben erwähnten und den oben nachfolgend genannten Namen vergleiche man seine Angaben unter: Blohm, Daube, Durant, Hagen, J. Haydn, Kleinknecht, Kohaut, A. Kühnel, J. M. Kühnel, Kühnhold, Lauffensteiner, Martino, Meck, Pichler, Rust, Schotte, Sollnitz, Vivaldi, S. Weiß. Ergänzend zu nennen ist ein – dreistimmiges – „Duetto“ in C-Dur für Violoncello und Cembalo oder Laute von Christoph Schaffrath, hrsg. von H. Ruf, Wilhelmshaven 1972, das im übrigen zugleich als Beispiel der Literaturgemeinschaft von Laute und Cembalo Interesse auf sich zieht.

²⁷ Grundlegend für die folgenden Ausführungen: NBA V/10 Krit. Bericht (1972), hier T. Kohlhasse, Einleitung zu *Kompositionen für Lauteninstrumente*, S. 90–101; A. Burguete, *Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht*, BJ 1977, S. 26–54; K. Junghänel, *Lautenkompositionen*, in: Johann Sebastian Bach – Spätwerk und Umfeld, Programmbuch des 61. Bachfestes der NBG,

rechnen haben, ist, nachdem die elfchörige Laute um 1720 zusehends an Bedeutung verliert, das auf 13, im Ausnahmefall BWV 995 auf 14 Chöre erweiterte Instrument in neufranzösischer Stimmung. Dabei weisen die beiden obersten Chöre einfachen, die übrigen doppelten Bezug auf; beim 3.–5. Chor sind die Saiten im Einklang, bei den nachfolgenden Chören aber in Oktaven gestimmt. Die Stimmung, die allerdings im Baßregister häufig durch Skordatur modifiziert wird, ist folgende:

Beispiel 1

(BWV
995)

Aus dem damit abgesteckten Klangraum läßt sich unter den von uns angenommenen Voraussetzungen die verhältnismäßig tiefe Lage des Diskants²⁸ des Cembaloparts ebenso zwanglos erklären wie die des Basses, dessen Tiefenumfang bis Kontra-G im übrigen den eben erwähnten Sonderfall eines vierzehnhörigen Instruments voraussetzt.²⁹

Desgleichen findet die ausgeprägte Orientierung des Diskants an der unteren „Ambitusschwelle“ d von den technischen Gegebenheiten der Laute her eine einleuchtende Erklärung: Wie sich in dem Notendiagramm andeutet, ist der Klangraum des Instruments gewissermaßen zweigeteilt in ein oberes und ein unteres Register. Das obere Register umfaßt die Chöre 1–5, die im d-Moll-Dreiklang f[♯]–d[♯]–a–f–d gestimmt sind, das untere die Chöre 6–13 (beziehungsweise 14), die eine diatonische d-Moll-Skala von A abwärts bis \underline{A} (beziehungsweise \underline{G})

Duisburg 1986, S. 157–168. – Dieses Kapitel meines Aufsatzes hätte nicht geschrieben werden können ohne die geduldige und ermutigende Hilfe eines erfahrenen Lautenisten: Konrad Junghänel (Köln) sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt für umfassende Beratung in allen Instrument- und Spieltechnik betreffenden Fragen.

²⁸ Der höchste Ton ist g[♯]; in den bisher bekannten Lautenkompositionen Bachs wird e[♯] nicht überschritten (von dem Sonderfall BWV 997/5 abgesehen; hierzu Kohlhasse, a. a. O., S. 144ff.). Die hohe Lage einzelner Stellen stellt allerdings weniger ein spieltechnisches als ein klangliches Problem dar.

²⁹ Umstimmung des 13. Chors nach G kommt nicht in Betracht, da das \underline{A} ebenfalls gebraucht wird, ebenso auch das B des 12. Chors (vgl. die Angaben über Tieftöne des Basses im 1. Satz oben im 4. Abschnitt von Kapitel II). – Für den 9. Chor ist mit Skordierung nach Es zu rechnen (wie bei den g-Moll-Werken BWV 995 und 1000; vgl. Burguète, a. a. O., S. 53). – In T. 78/79 des 1. Satzes fordert Bach Cis, einen in der Lautenliteratur sonst ungebrauchlichen Ton (bei Bach nochmals in BWV 998/3, T. 46, dort als Des). Vgl. hierzu die von Kohlhasse, a. a. O., S. 94, und Burguète, a. a. O., S. 29, Anm. 4, angeführte Bemerkung von E. G. Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 121. – Die Theorbe der Bach-Zeit verfügt zwar im allgemeinen über das erforderliche G, kommt aber für den Part vor allem wegen der hohen Lage des Diskants (höchste Saite in der damals aufkommenden d-Moll-Stimmung: d[♯]) kaum in Betracht. Literatur: R. Spencer, *Chitarrone, Theorbo and Archlute*, in: *Early Music* 4, 1976, S. 407–422.

bilden. Im oberen Register sind zwar die Chöre 1 und 2 einfach und die Chöre 3–5 doppelt bezogen; die ungleiche Besaitung ist jedoch klanglich unauffällig, die Homogenität des Registers bleibt gewahrt. Recht deutlich hörbar tritt dagegen der Unterschied zwischen dem oberen und dem unteren Register in Erscheinung. Das Klangbild des unteren Registers ist bestimmt von der Oktavstimmung der Saitenpaare (organistisch gesprochen handelt es sich um ein $8' + 4'$ -Register). Die Oktavkopplung verleiht dem unteren Register eine leicht orchestrale Tönung, die sich gut mit der normalerweise ihm zufallenden Baßfunktion verbindet. Empfindliche, am Tasteninstrument geschulte Ohren fühlen sich freilich im polyphonen Satz bisweilen irritiert durch die beim Einsatz des Baßregisters so unvermutet wie zwangsläufig auftretenden Oktavparallelen;³⁰ auch macht sich bei geringstimmigem Satz der Registerwechsel innerhalb einer Melodielinie gelegentlich als abrupter Wechsel der Klangqualität störend bemerkbar.³¹ Es muß für Bach nahegelegen haben, in der Diskantstimme des Lautenparts derartige Registerbrüche zu vermeiden; und zu vermeiden waren sie nur, indem der Diskant nicht unter das *d* hinabgeführt wurde.³² – Die Tatsache, daß die „Ambitusschwelle“ *d* auf der Laute zwar klanglich, nicht aber in gleichem Maße spieltechnisch einen Grenzpunkt darstellt,³³ läßt zugleich die beiläufige Unterschreitung in T. 67 des 1. Satzes (die zudem hier wegen der engen Nachbarschaft des Diskants zum Baß klanglich unauffällig ist) in verändertem Lichte erscheinen: Anders als unter den von Eppstein angenommenen Voraussetzungen bedarf sie nun keiner weitreichenden Erklärung.³⁴

Über diese grundlegenden äußeren Zusammenhänge hinaus lassen sich eine ganze Reihe von spezielleren Anzeichen dafür anführen, daß der in *P 1008* überlieferte „Cembalo“-Part ursprünglich für die Laute bestimmt war:

1. Ausgesprochen lautenistisch ist die gravitatische, allenfalls mäßig bewegte Baßführung in meist engschrittiger, oft skalischer Melodiebewegung, wie sie im

³⁰ Einige Bemerkungen zu diesem Problem bei F. J. Giesbert, *Bach und die Laute*, Mf 35, 1972, S. 485–488, dort S. 486.

³¹ Vgl. hierzu Burguétés kritische Bemerkung zu T. 18 ff. des Presto von BWV 996, a. a. O., S. 33.

³² In Bachs Original-Lautenwerken BWV 997 und 998 ist das kleine *d* ebenfalls der untere Grenzton des Diskants. Besonders deutlich wird dies in den auf weite Strecken streng zweistimmigen Sätzen BWV 997/1 und BWV 998/1 und 3, in denen der Grenzton selbst verschiedentlich berührt wird (BWV 997/1, T. 20, 43, 55; BWV 998/1, T. 47; BWV 998/3, T. 3 f., 72, 91–93).

³³ Immerhin aber könnte man auch aus spieltechnischer Sicht von einem „Schwellenpunkt“ sprechen: Die Stützfi ngertechnik der Laute, bei der der kleine Finger der Spielhand auf die Decke des Instruments gesetzt wird, fixiert die Hand so, daß die Baßchöre natürlicherweise dem Daumen zufallen und in der Normalposition der Hand mit den übrigen Spielfingern nur sehr schwer erreichbar sind. Ganz dementsprechend ist auch bei den paarig in Oktaven bezogenen Baßchören in der Anordnung der Baßsaiten und ihrer „Oktävchen“ primär mit dem Anschlag durch den Daumen gerechnet: Ihren vollen Klang entfalten diese Oktavenpaare nur, wenn sie von der tiefer gestimmten Saite her angeschlagen werden. Diese Saite aber ist, der Schlagrichtung des Daumens von oben nach unten entsprechend, stets die räumlich höher liegende.

³⁴ Vgl. Eppstein, a. a. O., S. 76, Fußnote 7.

Eingangssatz mit den „spazierenden Bässen“ des Hauptthemas oder bei dem im Satzverlauf zunehmend Bedeutung gewinnenden, schließlich in T. 76–78 ganz in den Vordergrund rückenden Sechzehntelmotiv in Erscheinung tritt; gelegentlich finden sich, gleichsam als Spezialfall engräumiger Baßbewegung, Tonrepetitionen (Satz 1, T. 11f., 59ff.), verschiedentlich werden nur die Hauptzählzeiten markiert (Satz 1, T. 102ff., Satz 4, T. 1–10 und öfter). Diese lautentypische „Gravität“ ist keine stilistische Qualität an sich, sondern unmittelbar technisch begründet: Die Baßsaiten können im allgemeinen nur mit dem Daumen, mithin nur in mäßig schneller Folge, angeschlagen werden; zugleich setzt die nach der Tiefe hin abnehmende Treffsicherheit des Daumens der Baßbewegung Grenzen. Überdies verbieten sich schnelle Passagen auch wegen des starken Nachklings der gewöhnlich ungedämpften leeren Saiten. – Als bewußte Rücksichtnahme auf die Schwächen des Instruments könnte es zu verstehen sein, daß Bach den Baß in den Sätzen 1, 2 und 4 nirgends zum Träger eines Themas macht und in Satz 3, wo er gleichsam diesen Mangel kompensiert, ein verhältnismäßig einfaches Fugensubjekt in Halben und Vierteln zugrundelegt und auf Achtelbewegung im Baß weitgehend verzichtet, insbesondere auch den obligaten Kontrapunkt aus T. 9ff. (Melodiepart) in der Unterstimme nirgends aufnimmt. – In einem speziellen lautentechnischen Problem begründet sind offenbar einzelne auffällige, musikalisch unmotiviert wirkende Wechsel in der Oktavlage des Basses, wie sie sich mehrfach in Satz 1 finden: So erwartet man beispielsweise in T. 33 nach der Achtelgruppe A–G–F–E der zweiten Hälfte von T. 32 die Fortsetzung der Baßlinie eigentlich nicht in der kleinen, sondern in der großen Oktave. Statt dessen erscheint aber nur am Taktanfang eine Viertelnote D als der notwendige Zielpunkt der in T. 32 vorangehenden Achtellinie, die eigentliche melodische Fortsetzung hingegen ist einigermaßen gezwungen in die obere Oktave verlegt. Bezeichnenderweise erscheint in der h-Moll-Fassung die ganze Baßlinie ungeknickt in ihrer „natürlichen“ tiefen Lage. Anlaß zur Vermeidung der großen Oktave in der g-Moll-Fassung gaben offenbar die Töne E und Cis, für die keine leeren Saiten zur Verfügung stehen.³⁵ Die Töne müßten eigens jeweils auf dem entsprechenden Bund gegriffen werden, bei Einbeziehung des Diskants würde die linke Hand überdehnt. Ähnlich wie an dieser Stelle – und wiederum mit einer Oktavverdopplung D–d – ist die Baßlinie in T. 39 nach oben umgebrochen, auch hier offenbar zur Umgehung des tiefen E (und auch in diesem Falle hat Bach in der Endfassung die Stimmführung geglättet).³⁶ Für die auffällige Hochknickung der Baßlinie in T. 65 (nach dem 1. Viertel) dürfte das andernfalls erforderliche tiefe As, mehr noch aber der so in der kleinen statt großen Oktave erscheinende Ton des in T. 66 den Ausschlag gegeben haben.³⁷

³⁵ Zur Stimmung des 9. Chors siehe Fußnote 29.

³⁶ Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß die als nachträglich geglättet erscheinenden Baßführungen der h-Moll-Fassung bereits ursprünglich in Bachs g-Moll-Konzept gestanden haben und dann für die Laute geändert wurden.

³⁷ Ergänzend sei auf folgende Stellen hingewiesen, an denen g- und h-Moll-Fassung in der Oktavlage auffallend divergieren: Satz 1, T. 31f., 40ff.; Satz 3, T. 46ff., 75ff.; Satz 4, T. 20ff., 54.

2. Die Diskantpartie des in *P 1008* überlieferten Parts läßt zwar über das bereits Dargelegte hinaus keine derartig speziellen Merkmale der Bestimmung für die Laute erkennen. Immerhin könnten sich aber aus den allgemeinen Möglichkeiten des Instruments einleuchtend einige Besonderheiten erklären, die Eppstein noch zu weitreichenden Mutmaßungen über die Vorgeschichte der beiden ersten Sätze veranlassen; so die gelegentliche Aufspaltung des Diskants teils in zwei Stimmen, teils in regelrechte Generalbaßakkorde (Satz 1, T. 14 ff., 21 ff.; Satz 4, T. 1 ff., 36 ff.), und damit zusammenhängend das Pendeln zwischen solistischer und accompagnierender Funktion: Nur aus dem Zurücktretenkönnen des Akkordinstruments in die Begleiterrolle (einer Fähigkeit, die der dynamisch beweglichen Laute noch in höherem Maße eigen ist als dem Cembalo) ist das ungleichgewichtige Miteinander von typischem Solo in der Flötenoberstimme und typischer Begleitfiguration im Lauten- beziehungsweise Cembalodiskant zu Beginn des 1. Satzes zu verstehen (während es bei der von Eppstein angenommenen Fassung mit zwei Flöten befremdet). Und daß mit dem 2. Satz vorübergehend an die Stelle der Triostruktur die eines nur zweistimmigen Satzes für ein Melodieinstrument mit ausgesetztem Generalbaß tritt,³⁸ bedarf unter der Voraussetzung der Bestimmung für Laute ebensowenig einer besonderen Erklärung wie bei der nachmaligen Besetzung mit Cembalo.

3. Rücksichten, wie sie Bach weder bei einer Triosonate üblicher Besetzung noch bei einem originären Klavierpart eines Trios mit obligatem Tasteninstrument hätte zu nehmen brauchen (und auch in sonst keiner Sonate dieses Typus nimmt), zeigen sich im Verhältnis der zumeist zwei Stimmen des Lauten- bzw. Cembaloparts zueinander. In den drei in bewegterem Zeitmaß verlaufenden Sätzen ist Bach spürbar bemüht, jeweils eine Stimme zugunsten der anderen zu entlasten. So findet man im 1. Satz kaum einmal Sechzehntelnoten in beiden Stimmen zugleich, und fast völlig ist dabei Gegenbewegung (die der Greifhand Schwierigkeiten bereitet) vermieden. Wo immer der Diskant besonders gefordert ist (zum Beispiel T. 27–32), ist der Baß ganz einfach gehalten, und ebenso umgekehrt (beispielsweise T. 48–52). Entsprechendes gilt für Satz 3, abgesehen von einigen noch näher zu betrachtenden Stellen, an denen Achtelnoten in beiden Stimmen zugleich auftreten, und gilt für Satz 4 mit Ausnahme des Schlusses (T. 56 ff.), auf den ebenfalls noch besonders einzugehen sein wird.

Von den Beobachtungen, die wir hier angeführt haben, sind zwei geeignet, unsere These insofern weiter zu untermauern, als mit ihrer Hilfe nach Cembalo, Clavichord und Orgel auch das Lautenklavier³⁹ aus dem Kreis der für die

³⁸ Diese Lösung muß für Bach nahegelegen haben, denn in langsamem Tempo ist die Laute wegen der Kurztonigkeit ihres Diskants jedem Melodieinstrument an Kantabilität weit unterlegen. Ganz entsprechend verfährt E. G. Baron in seinem dreisätzigen *Duetto al Liuto e Traverso* in G-Dur (Ausgabe: *Sonate für Flöte und Gitarre*, hrsg. von P. Meunier, Wiesbaden 1974): In den schnellen Ecksätzen duettieren Flöte und Lautendiskant über einem freien, continuoartigen Lautenbaß, der langsame Satz aber ist ein Flötensolo mit ausgesetztem Generalbaß. – Im Grunde nur zweistimmig ist auch der 1. Satz von Bachs c-Moll-Sonate für Violine und Cembalo, BWV 1017 (ebenfalls ein Siciliano).

³⁹ Literatur: H. Ferguson, *Bach's „Lauten Werck“*, in: *Music and Letters* 48, 1967, S. 259–264;

ursprüngliche Konzeption des Parts in Betracht kommenden Instrumente ausgeschlossen werden kann. Bachs Interesse für diese klanglich und baulich an der Laute orientierte Sonderform des Saitenklaviers ist bezeugt; zwei solche Instrumente befanden sich 1750 in seinem Nachlaß. Es ist wahrscheinlich, daß Bach das Lautenklavier als Lautensurrogat eingesetzt hat, und somit durchaus möglich, daß es in diesem Sinne gelegentlich auch bei unserer Sonate verwendet worden ist; ja, es ließe sich wohl gar spekulieren, daß das g-Moll-Cembalo-Arrangement zunächst für Lautenklavier gedacht war. Doch für dieses Instrument konzipiert ist der Part offenbar nicht: Ohne jeden Sinn wären in einem genuinen Tastenpart die oben beschriebenen, jeweils im Zusammenhang mit chromatischen Alterationen auftretenden Knickungen der Baßlinie (die, wie erläutert, offenbar in einem speziellen Problem der Lautenapplikatur begründet liegen und folgerichtig im Cembalopart der h-Moll-Fassung nicht wiederkehren). Überflüssig und vom Tasteninstrument her nicht zu verstehen wären auch die im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Beschränkungen, die Bach sich auferlegt in der Behandlung des Stimmenverbandes in bezug auf Be- und Entlastung der einzelnen Stimmen im allgemeinen und in der Stimmführung im besonderen:⁴⁰ Die Rücksicht auf die begrenzten technischen Möglichkeiten der Laute und des Lautenspiels reicht tief in die kompositorische Erfindung hinein.

Die höchste Instanz für unsere These ist die lautenistische Praxis, die entscheidende Frage die nach der Realisierbarkeit des Parts auf der Laute. Sinnvoll zu stellen und zu beantworten ist diese Frage jedoch nur unter einem doppelten Vorbehalt:

1. Was wir zur Beurteilung vorlegen, ist kein Original, sondern ein abschriftlich überliefertes Cembalo-Arrangement des Originals. Wir müssen damit rechnen, daß der originale Notentext bei der Einrichtung für das Tasteninstrument verändert worden ist. Zu denken wäre insbesondere an partielle Hochoktavierungen zur Anhebung der „Stimm Lage“ (vor allem im Diskant), an die Zurücknahme lauten-technisch bedingter Stimmführungskompromisse, an die Auffüllung des Satzes mit klavieristischen Akkordgriffen, darüber hinaus auch an die gelegentliche Erweiterung und weitere Durchbildung des polyphonen Stimmgefüges.

2. Wie hoch auch immer der Anteil der Bearbeitungsmaßnahmen sein mag, der Laute auf den Leib geschrieben war wohl auch das Original nicht. Die Mehrzahl der Bachschen Lautenwerke und -partien zeigt nach dem Urteil Kundiger unverkennbar die Handschrift des Nichtlautenisten oder wenigstens nicht sonderlich versierten Lautenspielers, als den man Bach offenbar anzusehen hat.⁴¹ Aus der Sicht

U. Henning, *The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter's reconstruction of a Baroque lute-harpsichord*, in: *Early Music* 10, 1982, S. 477–486.

⁴⁰ Auch lassen die – allerdings spärlichen – Nachrichten über den Tastenumfang des Lautenklaviers sich nicht mit der Ambitusgrenze g'' in Verbindung bringen. Die Tastaturen reichten anscheinend bis c''' (Henning, a.a.O., S. 478) oder c'' (Ferguson, a. a. O., S. 260).

⁴¹ Vgl. H. Radke, *War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?*, in: Fs. für Hans Engel, Kassel 1964, S. 281–289; ferner Kohlhasse, a. a. O., S. 93; Burguète, a. a. O., S. 28, 29, 31f. und öfter; Junghänel, a. a. O. (siehe Fußnote 27), S. 159f., sowie ders., *Bach und die zeitgenössische Lautenpraxis*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anläßlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 1986, Kassel 1988, S. 95–101.

des Praktikers erscheint manches etwas sperrig, finden sich da und dort satz- und spieltechnische Ungeschicklichkeiten; des öfteren begegnen nahezu unausführbare und verschiedentlich wirklich unspielbare Stellen. Fast generell scheint Bach die spieltechnischen Schwierigkeiten zu gering und die Möglichkeiten des Instruments zu hoch einzuschätzen.⁴² Wohl zu Recht ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß Bach im Bewußtsein seiner mangelnden technischen Kompetenz seine Lautenkompositionen jeweils nur als Entwurf ausgearbeitet, die Einzelheiten der Einrichtung für das Instrument aber dem sachkundigen Spieler überlassen habe.⁴³ Dem entspricht, daß uns keine dieser Kompositionen in einer Lautentabulatur von Bachs eigener Hand, wohl aber einzelnes im Autograph in gewöhnlicher Notenschrift überliefert ist. Anders als die Notenschrift legt die Tabulatur fest, auf welcher Saite und mit welchem Griff ein Ton erzeugt wird; dies im einzelnen zu bestimmen, hätte Bach vermutlich überfordert.

Betrachtet man in diesem Sinne die in *P 1008* überlieferte Textfassung gleichsam in doppelter Brechung als ein durch die Bearbeitung für Cembalo „verfremdetes“ Konzept eines Lautenparts, für den Bach mit einer fachmännischen Einrichtung durch den Spieler rechnete,⁴⁴ so relativieren sich die Einwände, die von seiten der

⁴² Burguète, a. a. O., S. 32, 37 und öfter.

⁴³ Am entschiedensten so Burguète, a. a. O., S. 31, 43. – Wie frei man in Bachs Umkreis mit einem solchen Notenkonzept verfuhr, läßt andeutungsweise die Gegenüberstellung einiger Ausschnitte aus dem autographen Notentext der Suite BWV 995 und einer zeitgenössischen Lautenbearbeitung in dem in Fußnote 41 genannten Aufsatz von Radke erkennen; einen gründlichen und erhellenden Vergleich bietet R. Grossman, *Der Intavolator als Interpret: Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll, BWV 995, im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 10, 1986, S. 223–244. Näheres zur Herkunft der Intavolierung in dem in Fußnote 69 genannten Aufsatz von Schulze, S. 246.

⁴⁴ Wir halten für wahrscheinlich, daß *P 1008* unmittelbar auf Bachs Urpartitur zurückgeht. Diese Handschrift hat man sich wohl als ein „Arbeitsexemplar“ mit zahlreichen Korrekturen vorzustellen. Möglicherweise überlagerten sich mehrere Korrekturschichten: a) Kompositionskorrekturen Bachs im Zuge der ersten Niederschrift und Ausarbeitung des Originals; b) Einzeichnungen des Lautenisten, der den Part intavolierte und dabei notwendige Retuschen skizzierte; c) Revisionseinzeichnungen Bachs für das Cembalo-Arrangement in g-Moll, eventuell auch für die Neufassung in h-Moll. – Vielleicht auf Korrektureinzeichnungen der Kategorie b zurückzuführen ist eine Ambituseigentümlichkeit des Cembalobasses von *P 1008*, die Eppstein zu der Bemerkung veranlaßt, „dass die erhaltene Cembalostimme in g moll zwar sicherlich eine ältere Gestalt von BWV 1030 repräsentiert, in der vorliegenden Abschrift aber ihrerseits in gewissen Einzelheiten bearbeitet zu sein scheint und nicht mit der Vorlage zu Bachs h moll-Handschrift übereinstimmt“ (S. 79f.). Das Ergebnis der vermuteten Überarbeitung der Baßstimme läßt sich dahingehend zusammenfassen, daß von Satz 2 an Töne unter C (in Satz 2 selbst sogar solche unter D) nicht mehr vorkommen. Die entsprechenden Tieftöne erscheinen also insbesondere auch dort nicht, wo sie nach dem Baß der h-Moll-Fassung zu erwarten wären. Verhältnismäßig unauffällig ist dies in Satz 2, T. 16, wo ein B umgangen scheint, der Tiefton jedoch ebensogeteilt erst bei der Umschrift nach h-Moll hinzugefügt worden sein könnte. In Satz 3 wäre nach der h-Moll-Fassung in T. 46 statt des B ein B und für das Folgende bis T. 51 eine um eine Oktave tiefere Lage zu erwarten; doch könnte es sich auch hier um eine erst im Zuge der Hochtransposition entstandene Variante handeln. Größeres Interesse ziehen die Schlüsse der beiden Teile des 4. Satzes auf sich, bei denen erkennbar in den Baßverlauf eingegriffen worden ist: Nor-

Praxis gegen die Eignung des Parts für die Laute erhoben werden könnten: Es geht keineswegs um die Spielbarkeit jeder einzelnen Note und jedes Akkords; des öfteren wird man ändern müssen, aber dies auch durchaus ohne Bedenken tun dürfen. Verschiedentlich wird man den Diskant besser eine Oktave tiefer legen oder auch den Baß um eine Oktave versetzen. Der Begleitpart des 2. Satzes – vielleicht überhaupt eine erst für das Tasteninstrument ausgearbeitete Generalbaßaussetzung? – ist so hoch und so vollstimmig unspielbar und muß jedenfalls ausgedünnt werden (besonders in T. 6, 7, 10, 11, 15, 16); entsprechendes gilt von den Akkorden zu Beginn des 4. Satzes. Ganz ungewöhnlich ist die über mehr als zwei Takte auszuhaltende Note in Satz 4, T. 44ff., die vielleicht wie in der h-Moll-Fassung mit einem Triller zu versehen ist, wenigstens aber mehrfach neu angeschlagen werden muß, wenn sie klanglich präsent bleiben soll.

Vieles an Detailproblemen läßt sich heute wie damals mit allerhand lautenistischen Kunstgriffen hinreichend lösen. An einigen Stellen allerdings sieht sich der Lautenist und Intavolator geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten gegenüber. In ein Dilemma gerät er, wenn er die Tempovorschrift „Presto“ ernst nimmt, beim 3. Satz überall dort, wo Folgen von Achtelnoten in beiden Stimmen zugleich auftreten: T. 47–49, 63–64, 74, 76, 78 und 80–81. Die konzentrierte kontrapunktische Faktur duldet kaum eine Vereinfachung – welche Noten sollte, welche könnte man hier weglassen? Ähnlich auch am Schluß des 4. Satzes bei T. 56–60: Die bewegte Unterstimme ist für sich genommen schwierig genug – für den

malerweise werden solche Schlußakte mit gewissen Freiheiten analog gestaltet, wie dies auch in der h-Moll-, nicht aber in der überlieferten g-Moll-Fassung der Fall ist. In der g-Moll-Fassung nämlich erwartet man eigentlich in T. 32 als 4. Baßton \underline{A} statt A ; in der h-Moll-Fassung erscheint auch durchaus erwartungsgemäß das hier dem \underline{A} entsprechende \underline{Cis} . Und in T. 64 erwartet man in der 2. Takthälfte eine Entsprechung zu dem abwärts gebrochenen Dreiklang von T. 32; nach der h-Moll-Fassung müßte hier im Baß die Notenfolge $\underline{G-D-B-G}$ erscheinen, doch statt dessen steht hier schlicht ein bis ans Taktende ausgehaltenes \underline{G} . An den Schlüssen der beiden Teile des Satzes ist also, wie es scheint, geändert worden. Der Grund für diese Änderungen ist für den Nichtlautenisten kaum zu erkennen, für den mit dem Instrument Vertrauten aber liegt er buchstäblich auf der Hand: Im bewegten Gigue-Tempo des Schlußsatzes stellt der doppelte Sprung vom 6. zum 13. Chor abwärts und dann sogleich hinauf zum 10., wie in der in T. 32 eigentlich erwarteten Baßwendung ($\underline{A-A-D}$), ein beträchtliches Risiko dar; und das gleiche gilt von dem in Sechzehntelnoten abwärts gebrochenen Dreiklang $\underline{G-D-B-G}$ in T. 64: Die Treffsicherheit des Daumenanschlags in der Tiefe ist dem Tempo umgekehrt proportional; was im einleitenden Andante möglich ist, wird in den schnelleren Folgesätzen 3 und 4 lieber vermieden. Daß Töne der Kontraoktave außerdem in dem langsamen 2. Satz nicht vorkommen, ist vielleicht Zufall. – Der Gedanke an Einzeichnungen der Kategorie c liegt naturgemäß überall dort nahe, wo der in Frage stehende Part eher klavieristisch als lautenistisch erscheint, so insbesondere bei dem nahezu unverändert in die h-Moll-Fassung übergegangenen Begleitpart des 2. Satzes, der für die Laute ziemlich hoch liegt und zu vollstimmig ist. Doch lassen sich bei der gegebenen Quellenlage keine Beweise führen. – In Satz 3, T. 37f. finden sich in *P 1008* zwei konkurrierende Lesarten, die eine in normaler Notenschrift, die andere deutlich kleiner. Die Lesarten unterscheiden sich nur in der Oktavlage: Die in normalgroßen Noten eingetragene lautet $\underline{cis'-d''-cis''-h'-a' \dots | d'-es'-d'-c'}$, die in kleinerer Schrift notierte $\underline{cis'-d'-cis'-h-a \dots | d-es'-d'-c'}$. Die zuletzt angeführte, vermutlich jüngere Version findet sich in der h-Moll-Fassung wieder.

Anschlag der „Contrabbassi“ unterhalb des kleinen d steht ja nur der Daumen zur Verfügung –, Baß und Diskant zusammen aber sind schon in mäßigem Tempo kaum mehr zu bewältigen. Eine Vereinfachung des zweistimmigen Satzes ist ohne Substanzverlust kaum möglich: Eingriffe in den Diskant verbieten sich dort, wo sie spieltechnisch besonders dringlich erscheinen (T. 56–58 und 60), wegen der fast durchgängigen Kanonstruktur des Oberstimmensatzes. Die Unterstimme aber lebt von motorischer Repetition; ihr Bewegungsfluß kann nicht gut unterbrochen werden, ohne daß der Stretta-Charakter der Stelle Einbußen erleidet.

Es bietet sich an, die Schwierigkeiten hypothetisch auf Änderungen bei der Einrichtung des Parts für Cembalo zurückzuführen. Daß die fraglichen Stellen im Original wesentlich anders ausgesehen haben sollten, bleibt freilich schwer vorstellbar.

Wahrscheinlich ist denn auch die Lösung der Probleme nicht oder nicht allein in dieser Richtung zu suchen. Besinnen wir uns auf die aufführungspraktische Wirklichkeit jener Gattung, der die Urfassung der h-Moll-Sonate nach unseren anfänglichen Überlegungen angehört, so erscheinen Bachs Anforderungen an die Laute in weit milderem Licht; denn wenn das Original ein „Lautentrio“ war, ist keineswegs ausgemacht, daß der gesamte „Cembalo“-Satz aus *P 1008* von der Laute allein dargestellt werden sollte. Im Gegenteil: Länger und allgemainer als bei der Sonate mit obligatem Cembalo hält sich beim Trio mit obligater Laute die Praxis, im Baß ein Streichinstrument mitzuführen.⁴⁵ Während es in den Anfängen der Gattung offenbar mehr oder weniger fakultativ hinzutritt und hauptsächlich der klanglichen Stützung dient und Lautenbaß und Continuoart weithin tongetreu übereinstimmen, gewinnt es im Verlaufe der Entwicklung an Bedeutung. Wie Hans Neemann⁴⁶ an Beispielen von Philippo Martino und Johann Kropffgans gezeigt hat, lockern um 1730 einzelne fortschrittliche Lautenkomponisten die traditionelle Koppelung der Baßstimmen, entlasten dabei die Laute in der Tiefe und verschaffen ihr so größere Beweglichkeit in der Höhe: Die eigentliche Baßfunktion wird vom Continuo-Melodieinstrument wahrgenommen, die Laute aber beteiligt sich an der Darstellung des Basses nur, soweit ihr vorrangiges Engagement im Diskant dies gestattet; oft werden im Baß, wenn überhaupt, nur die Hauptnoten angeschlagen, für die Vollständigkeit der Stimme garantiert ja das Streichinstrument (das nun allerdings unentbehrlich ist). Wie weit Martino in seinen um 1730 gedruckten Trios dabei gelegentlich geht, mag die Gegenüberstellung von Lauten- und Melodiebaß

⁴⁵ Nach den Quellen beim Lautentrio meist Violoncello. Man vergleiche dazu – ausgehend von Fußnote 26 dieses Aufsatzes – die Besetzungsangaben bei Pohlmann; nur vereinzelt wird in den Quellen kein Baßinstrument genannt. Dagegen finden sich beim Trio für Melodieinstrument und obligates Cembalo in den Quellen nur in Ausnahmefällen Hinweise auf ein Continuo-Melodieinstrument; eindrucksvoll belegen dies die nach den Quellen wiedergegebenen Besetzungsangaben bei A. Wierichs, *Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland*, Kassel 1981. – Die Gründe für die Beibehaltung des Continuo-Melodieinstruments werden in der Klangschwäche der Laute und der ihr eigenen Unschärfe der Linienzeichnung ebenso zu suchen sein wie in ihrer spürbar begrenzten Fähigkeit, mit der Diskantmelodie zugleich einen zusammenhängenden Baß darzustellen. Ein weiterer Vorteil dürfte darin gelegen haben, daß das mitgeführte Streichinstrument die unvermeidlichen Registerbrüche im Lautenbaß kaschierte.

⁴⁶ Siehe Fußnote 26.

der Anfänge zweier Sätze andeuten, auf die bereits Neemann in diesem Zusammenhang hingewiesen hat:⁴⁷

Beispiel 2

Trio I, 1. Satz

Poco vivace

Laute (Baß)

"Violone"

Trio V, 2. Satz

Vivace

Laute (Baß)

"Basso"

⁴⁷ A. a. O., S. 554, Fußnote 5. Die beiden Beispiele bei Neemann in vollständiger Partitur: „Poco vivace“ S. 560 ff. (dieser Satz ganz), „Vivace“ S. 556 f. Unsere leicht abweichende Schreibung des Lautenbasses versucht, in einigen Einzelheiten der Tabulaturnotation (die die Tondauer nicht begrenzt und keine Pausen kennt) und damit zugleich dem Klangeindruck näherzukommen. Die Besetzungsangabe „Violoncello“ bei Neemann entspricht nicht dem Original. – Quelle: *Trio VI. III. con Luto* [sic], *Flauto traversiere, et Fondamento, III. con Liuto, Violino, et Fondamento. Componirt Von Philippo Martino, Und zu finden bey Johann Christian Leopold, Kunstverlegern in Augsburg* (RISM M 1172; zur Datierung siehe unten Fußnote 67).

wie notiert, die Laute aber widmete sich vorrangig dem Diskant und beteiligte sich am Baß nur „punktuell“ jeweils nach Maßgabe der spieltechnischen Möglichkeiten.

Daß wiederum auch der Vereinfachung Grenzen gezogen waren, deutet sich an in den oben als lautenistisch charakterisierten Oktavumlegungen des Basses in T. 33, 39 und 65 des 1. Satzes: Wie die Einrichtung des Basses zeigt, sollte die Laute hier nicht etwa lediglich dessen Kontur in Vierteln oder gar Halben nachzeichnen, sondern die Stimme vollständig spielen.

Es muß Bach bewußt gewesen sein, daß er mit der Lautenpartie seiner Sonate höchste technische Ansprüche stellte – offenbar konnte er sie stellen. Freilich dürfte die Schwierigkeit der Partie im Verein mit der Bestimmung für ein vierzehnhöriges Instrument den Kreis der in Betracht kommenden Spieler und somit die Möglichkeiten der Aufführung erheblich eingeschränkt haben. So mag für Bach der Gedanke an eine Umarbeitung für die sehr viel leichter verfügbare Besetzung mit Cembalo nahegelegen haben, vielleicht auch als Wunsch von außen an ihn herangetragen worden sein.

Wir haben in diesem Kapitel weit ausgeholt und nachzuweisen versucht, daß der in *P 1008* mit der Besetzungsangabe „Cembalo“ überlieferte Part ursprünglich nicht dem Tasteninstrument, sondern der Laute zugehört war und das Werk selbst nicht von Anfang an eine Sonate für Flöte und Cembalo, sondern im Original ein Lautentrio mit einem Melodieinstrument in Diskantlage und einem Streichinstrument tiefer Lage für den Basso continuo gewesen ist. Unsere Deutung steht in Widerspruch zu Eppsteins Hypothesen zur Werkgenese. Seine auf Beobachtungen zum Ambitus des Cembalodiskants gegründete hypothetische Rückführung dieser Stimme auf einen zweiten Querflötenpart – und damit der Sonate selbst auf ein Trio für zwei Querflöten und Continuo – hat als überholt zu gelten, nachdem sich die Ambitusmerkmale der Cembalo-Oberstimme ebenso wie der besondere Tiefenumfang und bestimmte Eigentümlichkeiten der Baßführung des g-Moll-Parts aus *P 1008* plausibler der Laute haben zuordnen lassen. Daß es jene Flötentriosonate nie wirklich gegeben hat, wird überdies von anderer Seite das folgende Kapitel bekräftigen.

Anders als bei dem von Eppstein postulierten Flötentrio besteht bei der nun gefundenen Lösung keine Veranlassung, weitere vorausgehende Werkstadien anzunehmen: Nichts spricht dagegen, daß die von uns ermittelte Fassung das Original darstellt; und wie anders eigentlich sollte ein originales Bachsches Trio mit obligater Laute ausgesehen haben! Der in allen Instrumentalgattungen erfahrene Bach der Leipziger Jahre bedurfte gewiß nicht des Umwegs über die Komposition eines vollstimmigen Konzerts, um zu einem konzertanten Kammermusiksatz zu gelangen.⁵² Was Eppstein mit den Mitteln der Analyse hypothetisch in eine Abfolge von selbständigen Werkfassungen auseinanderfaltet, hat schwerlich diese Stufenreihe in Wirklichkeit durchlaufen. Die formale und satztechnische Komplexität des Werkes, die Eppstein in seinen Untersuchungen freilegt, ist nicht

⁵² Einige grundsätzliche Überlegungen dazu in L. Dreyfus' Aufsatz *J. S. Bach and the Status of Genre: Problems of Style in the G-Minor Sonata BWV 1029*, in: *The Journal of Musicology* 5, 1987, S. 55–78.

Resultat der Umarbeitung, sondern eine Qualität schon des Originals, eine Eigentümlichkeit der kompositorischen Erfindung, ist Spiegel der synthetischen Kraft Bachschen Denkens.

IV.

Wir haben in unserem Literaturbericht in Kapitel I ein Problem zurückgestellt, da es uns für unsere Hauptthese von geringer Bedeutung schien, wollen es nun aber, gleichsam in einem Nachtrag, aufgreifen: die Frage der ursprünglichen Bestimmung des Melodieparts. Wir sind der Ansicht, daß die nachmalige Flötenstimme – entgegen Schmitz und Eppstein und entgegen Meylan – im Original weder für Flöte noch für Oboe bestimmt war. Gegen beide Instrumente ergeben sich bei genauer Betrachtung des im Original mutmaßlich geforderten Tonvorrats unabwiesbare Bedenken, gegen die Flöte im Blick auf deren untere Umfangsgrenze d' , gegen die Oboe sowohl im Blick auf die untere Umfangsgrenze c' und den auf den damaligen Instrumenten unspielbaren Ton cis' (des') als auch auf die von Bach sonst in solistischen Partien beachtete obere Umfangsgrenze d''' :

1. Die letzte Note von T. 50 des 1. Satzes ist in der h-Moll-Fassung ein eis' . Für den Originalpart ist hier also der Ton cis' zu vermuten (der in Meylans Rekonstruktion auch tatsächlich erscheint). Dieser Ton ist weder auf der Oboe noch auf der Querflöte der Zeit spielbar. Die Stelle kann aber auch nicht gut eine Abweichung zur Umgehung des Tones cis' aufgewiesen haben, da die in T. 49 einsetzende Phrase mit dem Cembalodiskant einen strengen Kanon bildet (T. 48 ff.). Für die Oboe besteht keine Alternative: Durch Hochoktavierung der Phrase würde zwar die Schlußwendung in T. 50 spielbar; zugleich ergäben sich jedoch in der ersten Hälfte des Taktes mit f''' und e''' zwei außerhalb des damals üblichen Oboenumfangs liegende Töne. Die Phrase konnte also auf der Oboe weder in tiefer noch in hoher Oktavlage gespielt werden. Für die Querflöte kam nur die hohe Oktavlage in Betracht.⁵³ – An der Parallelstelle T. 96 ff. würde der Oboe das außerhalb des üblichen Umfangs liegende es''' abgefordert; Tiefoktavierung der Phrase wäre wegen der unspielbaren Töne des' (T. 95) und h (T. 96) nicht möglich, Retuschen kommen wegen der Kanonbeziehung zum Cembalodiskant (T. 96 ff.) nicht in Betracht.

2. Im Autograph der h-Moll-Fassung sind im Flötenpart in T. 106 des 1. Satzes die beiden ersten Noten korrigiert. Statt $g'-g''$ hatte Bach ursprünglich $g''-g'$, also einen Oktavsprung nach unten, eingetragen. Die Wendung steht am Anfang eines Abschnitts, in dem die Oberstimmen im Kanon geführt sind (bis T. 108). Zugrunde liegt ein Sequenzmotiv, das bereits in T. 71 ff. (auftaktig beginnend mit der fünftletzten Note von T. 70 im Cembalo) als Oberstimmenkanon durchgeführt wird:

⁵³ Eppstein nimmt an, daß die gesamte Phrase von T. 49 an – entsprechend T. 96 ff. (Cembalo) – im Original in der oberen Oktave gestanden habe und von Bach für die h-Moll-Fassung tiefer gelegt worden sei, um in T. 50 den Spitzenton a''' zu vermeiden (a. a. O., S. 77). Zur Kritik siehe oben Fußnote 13.

Beispiel 4

Satztechnisch gesehen handelt es sich bei T. 106 ff. lediglich um eine transponierte Wiederholung der früheren Stelle mit vertauschten Oberstimmen. Allerdings variiert Bach das Sequenzmotiv, indem er den markanten Oktavsprung in Achtelnoten, der in T. 71 ff. stets aufwärts gerichtet ist, nun im Stimmverlauf abwechselnd auf- und abwärts führt. Diese Melodievariante ist in die Kanonkonstruktion einbezogen. Eine Ausnahme macht aber die von Bach geänderte Stelle: Sie steht außerhalb des Kanons, der, genau betrachtet, jetzt nicht mehr mit dem ersten Motivglied der Flöte am Ende von T. 105, sondern erst in T. 106, im Cembalo mit der 2., in der Flöte mit der 4. Note, beginnt und – wegen des änderungsbedingten Rollentauschs der Stimmen – um fast zwei Viertel früher endet:

Beispiel 5

Es liegt auf der Hand, daß Bachs Änderung nur ein Notbehelf war. Nimmt man die von ihm ursprünglich eingetragene Lesart, die zweifellos so in seiner Vorlage gestanden hat, zum Ausgangspunkt für eine konsequent kanonische Führung des Flötenparts, so ergibt sich folgender Verlauf:

Beispiel 6

Die Änderung hatte offenbar den Zweck, die auf der Flöte nicht vorhandenen Tieftöne cis' und h zu umgehen. Es muß angenommen werden, daß die Stelle in der Originalfassung eine große Terz tiefer lag, der Part mithin über c' , b und a hinabreichte bis zum kleinen g . – Das „verdächtige“ e' in T. 108 der h -Moll-Fassung ist, wie sich zeigt, in die Kanonstruktur eingebunden und hat demnach als c' in der Originalstimme gestanden; der Ton wurde also erst durch die Transposition auf der Flöte spielbar.⁵⁴

3. In Satz 2 ergibt sich bei strikter Rücktransposition des Parts eine auf der Oboe der Zeit unausführbare Stelle: Der letzte Ton von T. 11, es''' , liegt außerhalb des gebräuchlichen Ambitus.⁵⁵ Tiefoktavierung der Phrase aber kommt mit Rücksicht auf das dann erforderliche cis' nicht in Betracht.

4. In T. 55 des 3. Satzes ist die erste Note des Abwärtslaufes der Flöte, e''' , im Autograph aus der Unteroktave e'' korrigiert. Anscheinend wollte Bach den Lauf zuerst eine Oktave tiefer eintragen (wie es dem Thema in T. 12 entspricht). Unterstellt man, daß dies die Lesart seiner Vorlage war, so hätte der Lauf dort vom c'' zum c' hinabgeführt. Das c' wäre zwar auf der Oboe, nicht aber auf der Querflöte spielbar gewesen.

5. Im Autograph ist T. 20 des 4. Satzes⁵⁶ nach dem 3. Sechzehntel durch Zeilenwechsel gebrochen. Die Flötenstimme sollte nach der 3. Note augenscheinlich

⁵⁴ Eppsteins Ausführungen zu T. 108 (e') bleiben unbestimmt („Mutmassung“, S. 78), die für T. 106 ff. vorgeschlagene Konjektur (Notenbeispiel S. 79) geht zu Lasten der Kanonstruktur. Zur Kritik siehe auch oben Fußnote 13.

⁵⁵ Der Ton es''' ist zwar nicht grundsätzlich unspielbar, muß aber, wenn er hinreichend sicher ansprechen soll, möglichst stufenweise vom d''' aus erreicht werden und nicht, wie hier, in weitem Sprung. Auch die Wendung $b''-f''-es'''$, die sich bei getreuer Rücktransposition in T. 103 des 1. Satzes ergibt, könnte so nicht in einem für Oboe bestimmten Original gestanden haben.

⁵⁶ Abweichend von NBA VI/3 und anderen Ausgaben betrachten wir – in der Überzeugung, sowohl der Quelle wie dem musikalischen Sachverhalt besser gerecht zu werden – den

zuerst anders weitergeführt werden: Ein korrigierter Kustos zeigt, daß dem *gis'* am Ende der Zeile zu Beginn der nächsten ein weiteres *gis'* folgen sollte. Doch muß sich Bach beim Schreiben spontan umentschlossen haben. Er setzte zu Beginn der neuen Zeile ein *gis''* und korrigierte den vorausgehenden Kustos entsprechend.⁵⁷ In Bachs Vorlage muß der Takt von der 4. Note an zumindest teilweise eine Oktave tiefer verlaufen sein als im späteren Flötenpart. Es liegt nahe, für das Original folgende Lesart anzunehmen: *g'-f'-e' / e'-f'-g' a'-cis'-d' d'*. Das *cis'* aber wäre auf der Oboe ebenso wie auf dem Traverso unspielbar gewesen.

Nach den angeführten Stellen hätte der Part die Oboe in der Höhe, beide Blasinstrumente aber in der Tiefe überfordert, hätte hier das auf beiden unspielbare *cis'* sowie das auf der Flöte unspielbare *c'* verlangt⁵⁸ und weiter hinabgereicht bis zum kleinen *g*. Mit größter Wahrscheinlichkeit dürfte es sich demnach um einen Violinpart gehandelt haben.

V.

Die Suche nach der verlorenen Urfassung hat uns auf das Gebiet der Lautenmusik geführt, und damit auf ein Feld des Bachschen Schaffens, das in jüngerer Zeit verstärkt Beachtung gefunden hat.⁵⁹ Der schmale Werkbestand umfaßt sieben Kompositionen von recht unterschiedlichem Umfang und Gewicht:

BWV 995	Suite g-Moll (nach BWV 1011)
BWV 996	Suite e-Moll
BWV 997	Partita c-Moll
BWV 998	Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur (auch für Cembalo)
BWV 999	Präludium c-Moll

gigueartigen Schlußteil im Zwölfsechzehnteltakt als eigenen 4. Satz und zählen hier dementsprechend die Takte neu.

⁵⁷ Die Änderung in der Oberstimme hatte eine solche im Baß zur Folge (zur Vermeidung einer Oktavparallele; vgl. die Fassung in *P 1008*).

⁵⁸ Castellani zieht im Vorwort seiner in Fußnote 1 genannten Faksimile-Ausgabe unter Bezugnahme auf Michel de la Barre (1702) die Möglichkeit in Betracht, daß das *cis'* auf dem Traverso mittels veränderten Ansatzes hervorgebracht werden sollte, und verweist ferner auf J. F. B. C. Majers *Museum musicum* von 1732, in dem bereits ein Instrument mit C-Fuß beschrieben wird. Zu bedenken bleibt freilich, daß Bach in der Vielzahl seiner Querflötenwerke und -partien offenbar durchweg mit der gewöhnlichen Begrenzung des Tiefenumfanges auf *d'* rechnet. – Die in neuerer Zeit von Christopher Addington (*The Bach Flute*, in: *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 264–280) vertretene Ansicht, der Part sei einer Querflöte in entsprechend tieferer Stimmung (mit *b* statt *d'* als tiefstem Ton) zugeordnet gewesen, beruht zu einem beträchtlichen Teil auf Spekulation und bedürfte, um ernsthaft in Betracht gezogen werden zu können, erst noch konkreter historischer und analytischer Fundierung.

⁵⁹ Außer den bereits in den Fußnoten 27 und 41 angeführten Veröffentlichungen seien hier besonders genannt: H.-J. Schulze, *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?*, Mf 19, 1966, S. 32–39; *Johann Sebastian Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur* (BWV 995, 997, 1000), Faksimiledruck mit Einführung von H.-J. Schulze, Leipzig 1979. Siehe ferner unten Fußnote 75.

BWV 1000 Fuge g-Moll (nach BWV 1001/2)
 BWV 1006a Suite E-Dur (nach BWV 1006)⁶⁰

Hinzu kommen die bereits erwähnten Lautenpartien der Johannes-Passion von 1724 (Satz 19, „Betrachte, meine Seel“) und der Frühfassung der Matthäus-Passion wohl von 1727 (Satz 56, „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“; Satz 57, „Komm, süßes Kreuz“) sowie, aus dem eben genannten Jahr, der Trauerode auf die Kurfürstin Christiane Eberhardine, BWV 198 (Satz 4, „Der Glocken bebendes Getön“, mit zwei obligaten Lauten).

Der Schwerpunkt des Bachschen Lautenschaffens liegt offenkundig in den Leipziger Jahren. Aus dieser Zeit stammen die drei Vokalwerke und wenigstens vier der oben angeführten Instrumentalkompositionen, nämlich BWV 995, 997, 998 und 1006a.⁶¹ Von diesen ist die c-Moll-Partita BWV 997, die nur in Abschriften vorliegt, lediglich allgemein als vermutlich den 1730er Jahren angehörend, spätestens aber 1741 entstanden zu bestimmen.⁶² Die drei übrigen Werke sind im Autograph erhalten. Die g-Moll-Suite BWV 995 ist nach Schrift- und Papierbefund auf 1727 bis 1732 anzusetzen,⁶³ das Es-Dur-Werk BWV 998 wird auf die Zeit um 1735 und die E-Dur-Suite BWV 1006a auf 1736/37 datiert.⁶⁴

Unsere g-Moll-Frühfassung ist wahrscheinlich ebenfalls ein Leipziger Werk.⁶⁵ Einen Terminus post quem non setzt das Autograph der h-Moll-Fassung mit dem in jüngerer Zeit von Yoshitake Kobayashi durch Schriftuntersuchungen präzi-

⁶⁰ Die ohne originale Besetzungsangabe autograph überlieferte Suite in E-Dur BWV 1006a, die vielfach der Laute zugewiesen wird, ist in Wirklichkeit wohl für eine Sonderform der Theorbe bestimmt; vgl. meinen Aufsatz *On the Instrumentation of the E-major Suite BWV 1006a by Johann Sebastian Bach*, in: A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide, Kassel und Chapel Hill 1993, S. 143–154.

⁶¹ BWV 996 ist ein Weimarer Werk; vgl. Kohlhasse, a. a. O., S. 120f. Die Entstehungszeit von BWV 999 und BWV 1000 läßt sich nicht sicher bestimmen: BWV 999 gehört vermutlich Bachs Köthener Zeit an (Kohlhasse, S. 155). BWV 1000 dürfte nach 1720 entstanden sein (Kohlhasse, S. 159); die Spuren der Überlieferung (Tabulatur von der Hand des Lautenisten Johann Christian Weyrauch) führen in Bachs Leipziger Umkreis.

⁶² Kohlhasse, S. 140f.

⁶³ Der Verwendungszeitraum des Papiers mit dem Wasserzeichen MA mittlere Form (Weiß 122) erstreckt sich nach neueren Forschungen über das Jahr 1731 hinaus bis ins Frühjahr 1732; vgl. Kobayashi Chr, S. 9, Fußnote 8, und S. 20. – Autograph in der Bibliothèque Royale, Brüssel, *Signatur R II/4085*; Faksimile-Ausgabe: *Johann Sebastian Bach, Suite pour luth en sol mineur, BWV 995*, mit Einführung von G. Spiessens, Brüssel 1981.

⁶⁴ Nach Kobayashi, a. a. O., S. 65 bzw. 39.

⁶⁵ Die in der Literatur verbreitete Behauptung, die Sonate gehöre der Köthener Zeit an oder gehe auf ein Köthener Werk zurück, beruht offenbar auf einer vagen und pauschalen Bemerkung bei Spitta (I, S. 718). – Unbeachtet geblieben ist bisher, wie sehr die Sonate auf Bachs Spätwerk vorausweist: Wie bei den schnellen Sätzen der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer ist beim 1. Satz die Forma bipartita noch als Modell erkennbar, die Wiederholung der Teile aber, wohl wegen der Länge des Satzes, aufgegeben. Der 1. Satz erscheint als eine ins Großformat geweitete Allemande; die formale Mitte liegt bei dem Dominantschluß in T. 58. Die Themen der Sätze 3 und 4 sind, wie schon Spitta (ebenda, S. 731) vermerkt, eng miteinander verwandt: Mit dem instrumentalen Spätwerk Bachs – und mit der Lautensuite in c-Moll BWV 997, bei der den Ecksätzen ein gemeinsames Baßmodell zugrundeliegt – teilt die Sonate die Tendenz zum satzübergreifenden thematischen Zusammenhang.

sierten Entstehungsdatum „um 1736/37“.⁶⁶ Von der anderen Seite her läßt sich der Entstehungszeitraum gewissermaßen auf einem Umweg mit aller Vorsicht auf „nicht vor 1723“ eingrenzen.⁶⁷ Dieser Umweg führt über Bachs Lautensuite in g-Moll BWV 995. Mit ihr ist der Lautenpart unserer Sonatenfrühfassung durch

⁶⁶ Kobayashi, a. a. O., S. 40.

⁶⁷ Für eine genauere zeitliche Bestimmung fehlen sichere Anhaltspunkte. R. L. Marshall (*Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 48–71, dort S. 62 ff.) schlägt unter Berufung auf die Ähnlichkeit des Sonatenanfangs mit dem Beginn der auf 1728–1731 anzusetzenden Kantate „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ BWV 117 und unter Hinweis auf die Möglichkeit eines Zusammenhangs der Entstehung der Sonate mit der Übernahme des Collegium musicum durch Bach im Jahre 1729 eine Datierung auf „ungefähr ... zwischen 1729 und 1731“ vor. Auf die Bedenken, die sich gegen eine Datierung aufgrund solch mehr oder weniger deutlicher „Anklänge“ ergeben, hat Alfred Dürr in einer Rezension im BJ 1982 nachdrücklich hingewiesen und dabei an die in der Tat „viel auffälliger(n) Anklänge an die Ouvertüre in g-Moll von Johann Bernhard Bach“ erinnert (vgl. hierzu Spitta, a. a. O., S. 26) und auf die frappante Ähnlichkeit aufmerksam gemacht, die zwischen den beiden ersten Takten des Bachschen Flötenthemas und dem Beginn des 5. Satzes der h-Moll-Sonate aus Georg Philipp Telemanns *Continuation des Sonates méthodiques* (für Querflöte oder Violine und Generalbaß, Hamburg 1732; TWV 41: h 3), besteht (S. 159 f.; ergänzt werden könnte, daß sich der Themenkopf ähnlich in einem Satz von G. F. Händel für Blockflöte und Continuo, HWV 409, aus der Mitte der 1720er Jahre wiederfindet). Besonderes Interesse kommt der Erkenntnis A. Glöckners (BJ 1981, S. 48 f.) zu, daß Bach die g-Moll-Ouvertüre seines Eisenacher Verwandten um 1730 aufgeführt hat. Von der Sonate Telemanns könnte immerhin der Anstoß zur Umwandlung des g-Moll-Werkes in ein solches in h-Moll für Flöte und Cembalo ausgegangen sein. – Unbeachtet geblieben ist bisher die bemerkenswerte Ähnlichkeit des Bachschen Oberstimmenthemas mit dem des 2. Satzes (Vivace) eines Trios in a-Moll für Querflöte, obligate Laute und Violoncello von Philippo Martino; es ist das fünfte der oben angeführten und in Fußnote 47 näher bezeichneten Sammlung von sechs Lautentrios, die nach Neemann (siehe Fußnote 26), S. 546, in den Jahren 1730–1733 in Augsburg gedruckt wurde. Die Ähnlichkeit erstreckt sich nicht auf den Kopf des Themas, um so deutlichere Verwandtschaft aber besteht beim jeweils zweiten Glied des Themavordersatzes (T. 2 mit Achtelauftakt), der sich anschließenden Fortspinnungssequenz und der Schlußwendung in T. 6 (Wiedergabe des Flötenthemas von Martino hier eine Sekunde tiefer; Abdruck des Satzanfangs bei Neemann, S. 556 f.):

Beispiel 7

Martino

Bach

M.

B.

Da Martinos Werk dem gleichen Typus der Lautenkammermusik angehört, dem nach unseren Darlegungen die Urfassung der Bachschen Sonate zuzurechnen ist, liegt es besonders

eine bereits erwähnte technische Besonderheit verbunden: Bei beiden Werken rechnet Bach mit einer bis zum Kontra-G erweiterten Laute mit 14 Chören. Solche Instrumente müssen damals außerordentlich selten gewesen sein.⁶⁸ So liegt der Gedanke nahe, daß beide Lautenpartien ein und demselben Instrument und ein und demselben Spieler zugeordnet gewesen sein könnten.

Nun ist gerade bei der Suite BWV 995 der seltene Glücksfall gegeben, daß uns der Name ihres Spielers überliefert ist. Bachs Autograph, offensichtlich das Widmungsexemplar, trägt die Aufschrift „*Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*“. Jener „Monsieur Schouster“ aber war, nach den höchst glaubwürdigen Ermittlungen Hans-Joachim Schulzes, der Buchhändler und Verleger Jacob Schuster, der von 1719 bis zu seinem Tode im Jahre 1751 in Leipzig wirkte, Verbindungen zu Lautenvirtuosen wie Silvius Leopold Weiß in Dresden und Adam Falckenhagen in Bayreuth unterhielt und wohl in der traditionsreichen Leipziger Lautenistenszene mit, neben und um Luise Adelgunde Victoria Gottsched (in Leipzig seit ihrer Heirat 1735; gest. 1762) und Johann Christian Weyrauch (1694–1771) eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat.⁶⁹

Bach dürfte zumindest zeitweise in engen Beziehungen zu diesem Musikerkreis gestanden haben.⁷⁰ Zum Hause des Universitätsprofessors und Gelegenheits-

nahe anzunehmen, daß die Übereinstimmung nicht auf bloßem Zufall beruht und Bach bewußt an Martino anknüpft. Bachs g-Moll-Sonate wäre dann auf frühestens ca. 1730 zu datieren, was im übrigen zugleich den Folgerungen entspräche, die, wenn auch ebenfalls nicht ohne Vorbehalt, aus dem von Spitta angenommenen Zusammenhang mit Johann Bernhard Bachs g-Moll-Ouverture und der von Glöckner ermittelten Zeit ihrer Aufführung durch J. S. Bach gezogen werden könnten. – P. Schleuning hat unlängst auf eine verblüffende thematische Parallele im Kopfsatz einer Flötensonate Friedrichs des Großen hingewiesen (*Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*. Ideologien – Entstehung – Analyse, Kassel 1993, S. 87f.). Als Quelle für Bach dürfte das Werk ausscheiden. Schleuning nimmt an, daß der König Bachs Sonate gekannt und das Thema ihr nachgebildet habe.

⁶⁸ Radke (siehe Fußnote 41), S. 285, läßt Zweifel an der Existenz solcher Instrumente erkennen; anders Kohlhasse, a. a. O., S. 93 f.

⁶⁹ Vgl. H.-J. Schulze, „*Monsieur Schouster*“ – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs, in: *Bachiana et alia musicologica*. Fs. für Alfred Dürr, Kassel 1983, S. 243–250. – Wohl allzu vorsichtig ist Schulze, wenn er beiläufig in Frage stellt, daß Schuster selbst Lautenspieler gewesen sei, und erwägt, ob die Lautensuite BWV 995 von Bach nicht vielmehr nur dem Verleger Schuster für ein möglicherweise von diesem geplantes Sammelwerk zugeordnet war (S. 250). Die persönliche Zueignung des Werkes „à Monsieur Schouster par J. S. Bach“ wäre unter solchen Umständen recht ungewöhnlich. Und sollte Bach ausgerechnet ein auf der damals gebräuchlichen 13chörigen Laute gar nicht vollständig spielbares Werk zur Veröffentlichung vorgesehen haben? Die von Schulze dargelegten Erkenntnisse weisen doch recht eindeutig auf einen ambitionierten Amateur-Lautenisten mit allerhand Verbindungen auch zu professionellen Spielern, der sich in seinem Beruf als Buchhändler und -verleger nebenher auf musikalischem Gebiet, und hier wiederum bevorzugt im Bereich der Lautenmusik engagierte. In diese Richtung geht auch der von Schulze (S. 248f.) erwähnte Einsatz Schusters für Matthesons kirchenmusikalische Streitschrift *Der neue Göttingische ... Ephorus*: Das nicht sehr umfangreiche Pamphlet enthält nämlich als inhaltlich selbständigen Anhang ein „Lauten-Memorial“, in dem Mattheson gewisse früher getätigte abschätzige Äußerungen über Laute und Lautenspiel einschränkt und eine Zuschrift von Silvius Leopold Weiß wiedergibt.

⁷⁰ Zum folgenden vgl. Kohlhasse, a. a. O., S. 93, sowie die in Fußnote 59 erwähnten Veröffent-

librettisten Johann Christoph Gottsched, in dem fleißig musiziert wurde und Virtuosen vom Range Weißens und Falckenhagens⁷¹ verkehrten, gab es gewiß mancherlei Verbindungen, unter anderem auch über gemeinsame Schüler – erinnert sei an Lorenz Christoph Mizler –, insbesondere aber könnten in den Jahren 1735–1737 sozusagen enge indirekte Beziehungen zu Luise Adelgunde Victoria Gottsched über deren Kompositionslehrer Johann Ludwig Krebs (1713–1780) bestanden haben, der, selbst ein fähiger Lautenist, auf den Tasteninstrumenten und als Komponist Schüler des Thomaskantors war. Mit Weyrauch war Bach offenbar befreundet. Und eine nicht unbedeutende Rolle mag im Kreise der Leipziger Lautenspieler wohl auch dem ebenfalls Bach freundschaftlich verbundenen Hoflautenmacher Johann Christian Hoffmann (1683–1750) zugefallen sein. Zu erwähnen sind als Lautenspieler auch die Bach-Schüler Maximilian Nagel (1712–1748) und Rudolf Straube (geb. 1717?), von denen im übrigen der letztgenannte mit der Widmung seiner 1746 in Leipzig erschienenen „*Due Sonate a Liuto solo*“⁷² an den „*egregio amatore, quanto compitissimo Conoscitore, della Musica anzi del Liuto*“ Karl Heinrich von Dieskau (1706–1782) auf eine Persönlichkeit im Umfeld des Leipziger Lautenistenzirkels aufmerksam macht, die in der Bach-Biographie bisher nur als Widmungsträger von Bachs „Bauernkantate“ (BWV 212) bekannt war. Gewissermaßen als Krönung der Beziehungen Bachs zu Lautenspielern, zur Laute und zur Lautenkomposition mögen jene mehrfachen Begegnungen mit zwei in Begleitung Wilhelm Friedemanns aus Dresden ange-reisten Lautenisten von europäischer Berühmtheit anzusehen sein, von denen Johann Sebastians Sekretär Johann Elias Bach 1739 in einem Brief aus Leipzig begeistert berichtet, daß „da eben zu der Zeit etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dresden ... nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen u. Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören laßen ...“⁷³.

Die Vorgesichte der h-Moll-Sonate bietet, wie es scheint, ein neues Beispiel dafür, wie Bachs Begegnungen mit der Laute und Lautenisten kompositorisch fruchtbar geworden sind. Zu fragen wäre, inwieweit Impulse aus solchen Begegnungen in Bachs Schaffen etwa auch außerhalb der Lautenmusik Gestalt gewonnen haben;⁷⁴ und im Auge zu behalten bliebe die Möglichkeit, daß sich noch anderweitig im überlieferten Oeuvre unter veränderter Besetzungsangabe Werke verborgen halten, die ursprünglich der Laute zugeordnet waren.

lichungen von Schulze; zur Leipziger Lauten-tradition: A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 413 ff.; zur Musikübung im Hause Gottsched: ders., *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941 (Musikgeschichte Leipzigs. 3.), S. 318 ff.

⁷¹ – der sich übrigens 1738 in einem Brief an die Gottschedin ein „Trio“ ausbittet, „welches Dieselben bey meiner Gegenwart in Leipzig gespielt haben“ (nach Schulze, siehe Fußnote 69, S. 246).

⁷² „... *Composte da Rudolfo Straube Academico in Lipsia* ...“, Faksimile-Ausgabe von Tim Crawford, Monaco 1981; eine weitere Faksimile-Ausgabe: Genf 1985.

⁷³ Dok II, Nr. 448.

⁷⁴ Vgl. hierzu: L. Hoffmann-Erbrecht, *Der Lautenist Silvius Leopold Weiß und Johann Sebastian Bach*, in: *Ars musica, musica scientia*. Fs. Heinrich Hüschen, Köln 1980, S. 246–254.

Nachwort (1997)

Der vorliegende Aufsatz entstand im wesentlichen in den Jahren 1987–1989. Eine Zusammenfassung wurde im September 1992 auf dem Kongreß „Silvius Leopold Weiss: Europäische Lautenkunst des Barock“ in Freiburg im Breisgau vorgetragen. Meine damals längst geschriebene Schlußbemerkung über möglicherweise unerkannt im Schaffen Bachs überlieferte Lautenwerke sollte auf dem Kongreß durch Christoph Wolffs Referat über die Suite A-Dur für Violine und Cembalo BWV 1025 überraschend Aktualität gewinnen: Das einerseits absolut vertrauenswürdig unter dem Namen Bachs überlieferte, andererseits aus stilistischen Gründen seit langem in seiner Echtheit angezweifelte Werk BWV 1025 ist, wie Wolff – als des Rätsels Lösung – zeigen konnte, die freie Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiß. Bachs Bearbeitung liegt in den Handschriften *Mus. ms. Bach St 462* und *P 226* der Staatsbibliothek zu Berlin in zwei stark differierenden Fassungen vor. In der Fassung von *St 462* bildet Weiß' Komposition in transkribierter Form den Cembalopart; hinzu tritt, als Bearbeiteranteil Bachs, eine selbständig geführte Violinstimme, die den strukturell zweistimmigen Originalsatz zum „Trio“ erweitert. Die Fassung von *P 226*, von der nur der Tastenpart erhalten ist, beruht offenbar auf einem nachträglichen Austausch der Oberstimmen: Der von Bach hinzugefügte Violinpart erscheint hier als Cembalodiskant; entsprechend dürfte der einstige Lauten- und spätere Cembalodiskant der Violine zugewiesen worden sein.

Wolffs Ausführungen, die mittlerweile als Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1993 vorliegen,⁷⁵ geben für unser Thema zu weiteren Überlegungen Anlaß; denn ein Stück weit haben wir es bei BWV 1025 anscheinend mit einem Parallellfall zu BWV 1030 zu tun: In beiden Fällen handelt es sich in einem bestimmten Werkstadium (für BWV 1030 repräsentiert durch *P 1008*, für BWV 1025 durch *St 462*) um ein „Trio“ für Violine und obligates Cembalo, dessen Tasten- auf einen Lautenpart zurückgeht. Die für das Cembalo zu tiefe Lage des Lautendiskants stellte offenbar auch bei BWV 1025 ein Problem dar, das freilich hier wenig differenziert gelöst erscheint: In Bachs Tastensatz ist die Oberstimme einfach insgesamt eine Oktave aufwärts verlegt. Der Cembalodiskant zeigt deshalb eine auffallend hohe Gesamtlage. Vielleicht war die Vertauschung der Oberstimmen in der Fassung von *P 226* ein Versuch, hier Ausgleich zu schaffen. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß die Parallelität zwischen BWV 1030 und 1025 sich auch darauf erstreckt, daß die durch Transkription des Lautenparts gewonnenen Fassungen erneuter Weiterbildung unterzogen wurden. Im einzelnen blieben dazu die Quellen zu BWV 1025 noch auszuschöpfen. Erkennbar besteht die Tendenz, den Tastenpart „clavieristischer“ zu gestalten (auffällige Änderungen finden sich beispielsweise am Beginn des Schlußsatzes im Baß). Um so mehr ist demnach auch für BWV 1030 bei *P 1008* mit einem bereits entsprechend redigierten Text zu rechnen.

⁷⁵ *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, S. 47–67. Vgl. ferner K.-E. Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025*, BJ 1995, S. 47–59, sowie die als Anhang von Christoph Wolff beigefügten „Addenda et Corrigenda“ zu seinem Aufsatz von 1993 (S. 60).

Es liegt im übrigen nahe zu vermuten, daß die Parallele zwischen BWV 1030 und 1025 weiter zurückreicht, als dies in den Quellen faßbar ist, und Bachs Bearbeitung der Weißschen Lautensuite ursprünglich, wie von uns für BWV 1030 angenommen, zur Ausführung auf Violine und Laute bestimmt war. Daraus würde sich auch zwanglos erklären, warum Bach trotz der Probleme, die sich daraus für den Cembalodiskant ergaben, an der Tonart seiner Vorlage festgehalten hat.

Die von Wolff bekanntgemachte Entdeckung verweist nicht nur auf ein Lautenwerk mehr, das in Bachs Leipziger Umkreis musiziert worden sein muß und mit dem Bach sich kompositorisch auseinandergesetzt hat, sondern wohl sogar auf ein zweites – partiell – Bachsches Lautentrio neben der von uns angenommene Urform von BWV 1030. Zugleich klärt sich das Echtheitsproblem auf überraschende Weise: Die Zuschreibung gilt – pointiert gesagt – nicht dem Komponisten, sondern dem Bearbeiter Bach.

Wir halten für möglich, daß bei der ähnlich vertrauenswürdig als Werk Bachs überlieferten und ebenfalls aus stilistischen Gründen umstrittenen Sonate für Querflöte und obligates Cembalo in Es-Dur BWV 1031 und deren Schwesterwerk in g-Moll BWV 1020 die Lösung des Echtheitsproblems in derselben Richtung liegt und diese Werke sich eines Tages als Bachsche Bearbeitungen fremder Kompositionen, womöglich gar von Trios mit obligater Laute erweisen. Doch dazu bedürfte es weiterer Untersuchungen und neuen Funderglücks.

Kritische Nachbemerkung

Wir besitzen von Bach ein knappes Dutzend Ensemblesonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Abgesehen von der rätselhaften und von ihrem Schöpfer immer wieder umgestalteten Violinsonate G-Dur BWV 1019 sind sie hinsichtlich ihrer Formstruktur sämtlich „normale“ Sonaten in drei oder – zu meist – vier Sätzen, die ersteren „nach Concertenart“ und mit einem Allegro beginnend, die letzteren der da-chiesa-Ordnung folgend und mit langsamem Eingangssatz. Von diesem Hintergrund hebt sich die Flötensonate h-Moll BWV 1030 schärfstens ab.

Ihr einleitender Satz, zugleich ihr Kernstück, ist weder Allegro noch Adagio, sondern von mittlerer Bewegungsart und trägt die Bezeichnung Andante. Er ist ungewöhnlich lang, mit Expressivität beinahe überfrachtet und kompositionstechnisch merkwürdig ambivalent: ritornellartigen Abschnitten mit drei obligaten Stimmen treten konzertante Soli der Flöte beziehungsweise des Cembalodiskants mit continuoartiger Begleitung gegenüber, und die weitgestreckte Flötenkantilene des einleitenden Ritornells wird bei ihren späteren Wiederholungen zum Material für intrikate, stark chromatische kontrapunktische Entwicklungen mit strikten, ihre Satztechnik jedoch dauernd wechselnden Kanons der beiden Oberstimmen. Eine solche Mischung heterogener Satzarten ist ungewöhnlich und macht die Frage nach Bachs Intentionen und Kompositionsarbeit unabweisbar, zumal Ungewöhnlichkeiten auch im übrigen den Ablauf des Gesamtwerkes prägen.

Als zweiter – langsamer – Satz, in Zweireisenform, erscheint ein ziemlich kurzes Solo der Flöte über einem von Bach selbst freistimmig ausgearbeiteten Continuo. Hierauf folgt als Schlußstück ein rein triomäßiger Doppelsatz: eine Fuge von stark erregtem Charakter und zugleich ungewöhnlicher Striktheit – keine Pausen in den einzelnen Stimmen, keine deutlich abgesetzten Zwischenspiele –, die sich in einem Halbschluß zu einer oberstimmenimitativen und thematisch an die Fuge anklingenden Gigue (jedoch ohne diese Benennung) in zwei Reprisen öffnet.

Daß ein derart abseitiges und komplexes Werk seine Gestalt, so wie sie sich uns heute darbietet, wohl kaum spontan und in einem einzigen Arbeitsprozeß erhalten hat, liegt auf der Hand, und eine erste Bestätigung dieses Verdachts gibt das Vorhandensein einer älteren Fassung in g-Moll, von der zwar nur die – erst nach Bachs Tod geschriebene – Cembalostimme erhalten ist, deren anderer Part sich aber mit größter Plausibilität rekonstruieren läßt, da derjenige des Tasteninstrumentes von der Tonart abgesehen in allem Wesentlichen mit der späteren Fassung identisch ist.

Sieht man im ersten Satz von den konzertanten, prinzipiell also zweistimmigen Teilen ab und beschränkt sich auf die – überall intensiv kontrapunktisch geführten – dreistimmigen, so sind hier die beiden Oberstimmen strukturell engstens miteinander verwandt, haben zudem den gleichen, für das Cembalo jedoch eine Oktave tiefer liegenden Ambitus und können, so gesehen, durchaus aus zwei Flötenstimmen (die, von unbedeutenden Ausnahmen abgesehen, beide als tiefsten Ton d^1 , den untersten Grenzton der damaligen Querflöte, aufweisen) hervorgegangen sein. Nimmt man für die hypothetische Triofassung mit zwei Flöten die Oktavversetzung der Cembaloobersstimme zurück, so ergibt sich indessen im

einleitenden Ritornell ein wenig plastisches Ineinanderspiel auf gleicher Tonhöhenlage von Thema und Begleitstimme. Ich hatte dies in meinen „Studien“ von 1966 (auf die ich für alle Einzelbelege hinweisen darf) als kaum begrifflich konstatiert, und auch Alfred Dürr (vgl. das Zitat in Hofmanns Text) findet meine Deutung wenig überzeugend; ich kann aber zu meiner Rechtfertigung hier auf Bach selbst hinweisen, der in T. 38 f. und 63 f. die beiden Stimmen unbedenklich in die gleiche, trotz der Verschiedenheit der Instrumente unplastisch wirkende Tonlage setzt. Von hier aus gesehen, könnte der Beginn des Satzes also durchaus von zwei Flöten gespielt worden sein. Hofmanns Überzeugung, „bei der zweiten Stimme ... [gäben] gleich die ersten anderthalb Takte mit ihrem durch die Sechzehntelfigurierung nur leicht verbrämten Generalbaßsatz Anlaß zu vermuten, daß der Part von allem Anfang an für ein Akkordinstrument bestimmt war“, wird dadurch widerlegt, daß Bach selbst späterhin (an den eben genannten Stellen und in T. 73 f.) diese Figur unbedenklich der Flöte anvertraut.

An dieser Stelle scheiden sich die Geister. Während ich vor allem die struktur- und umfangreiche Gestalt der beiden Oberstimmen als Indiz für die Herkunft der Duo- aus einer Trioversion mit zwei Flöten ansehe, glaubt Hofmann, aus der tiefen Lage der Cembaloobersstimme auf eine Komposition mit Laute schließen zu sollen, die allerdings ihrerseits nur indirekt aus überlieferten Fassungen erschlossen werden kann. Auf seine Argumentation im einzelnen einzugehen, ist an dieser Stelle unmöglich; es sei mir jedoch die Bemerkung erlaubt, daß seine Hypothesen keineswegs weniger kompliziert sind als die meinigen.

Hofmann hat sicher recht, wenn er auf eine heute den meisten unbekannt, damals aber anscheinend verbreitete Tradition des Lautentrios hinweist. Indessen: Was könnte Bach bewogen haben, ausgerechnet – und nur in diesem Falle – bei einem Werk höchster Dignität und Repräsentativität von seinem allgemeinen Streben, die traditionelle Triobesetzung der Sonate durch das Duo mit obligatem Cembalo zu ersetzen, abzugehen und statt dessen die intimere und für schnelle Melodiebewegung weit weniger geeignete Laute zu verwenden? Eine Antwort auf diese Frage bleibt uns Hofmann schuldig. Und andererseits: Wenn ich für die Genese von BWV 1030 eine Vorform in Triobesetzung postuliere, so liegt dies durchaus in einer Linie mit der mutmaßlichen Entstehungsgeschichte der übrigen einschlägigen Werke. Will man die Annahme einer solchen Frühform nicht akzeptieren, so müßte man vorab den gesamten, von mir seinerzeit breit ausgeführten Gedankengang über die vermutliche Entstehung der Flöten- und Gambensonaten kritisch diskutieren, denn er ist ja in den Grundzügen in der ganzen Werkgruppe überall der gleiche.

Ich habe in meinen „Studien“ eine Genese von Bachs Sonaten mit obligatem Clavier aufzustellen gesucht, bei der die beiden Flötensonaten – gegebenenfalls zusammen mit den drei Sonaten für Viola da gamba – zeitlich am Anfang stehen. Dem scheint zu widersprechen, daß beide Werke in Autographen aus Bachs Spätzeit, nämlich der Mitte der 1730er Jahre, erhalten sind. Aber da es sich in beiden Fällen offenkundig um Umarbeitungen früherer Werkgestalten handelt – die A-Dur-Sonate hat höchstwahrscheinlich ursprünglich in C-Dur gestanden –, so spricht nichts gegen die Möglichkeit frühzeitiger Konzeption der älteren Fassungen. Daß im Fall von BWV 1030 der Zweiflötengestalt eine andere, kürzere und monodische vorangegangen sein dürfte, die nur noch in vagen Konturen

erkennbar ist, halte ich weiterhin für wahrscheinlich, doch spielt dies für die hier aktuelle Debatte keine Rolle; ich erwähne es nur, weil ich zu sehen glaube, daß eine direkte Relation zwischen der komplexen Werkgestalt und ihrer mehrschichtigen Entstehungsgeschichte besteht. Die einstmalige Existenz einer Triofassung mit zwei Flöten von BWV 1030 geht jedenfalls mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Struktur der beiden Außensätze hervor, und damit entfällt meines Erachtens jegliche Notwendigkeit – und letzten Endes jegliche Möglichkeit –, die Entstehung dieses unerhört faszinierenden Werkes in einer anderen Besetzung zu suchen.

Hans Eppstein (Danderyd)

Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen

Von Mark M. Smith (Adelaide)*

Daß das von Bach in seinen Kantaten verwendete Violoncello piccolo ein Instrument von Bratschengröße war, hat Ulrich Drüner im Bach-Jahrbuch 1987 festgestellt.¹ Im Jahre 1989 hat Alfred Dürr auf zwei weitere Kantaten hingewiesen, in denen das Violoncello piccolo wahrscheinlich verwendet worden ist.² Darüber hinaus machte er darauf aufmerksam, daß das Violoncello piccolo im Zusammenhang mit Wiederaufführungen auch nach 1726 in Leipzig gespielt worden ist. Die Verwendung eines Violoncellos von Bratschengröße durch Johann Sebastian Bach muß offenbar in umfassenderem Sinne vorausgesetzt und auf Werke ausgedehnt werden, die wahrscheinlich auf einer Bratsche (in Bratschen- oder auch tieferer Stimmung) gespielt wurden, auch wenn Bachs Werktitel von „Violoncello“ spricht.³

Ein Verzeichnis von Bachs Kompositionen für ein Violoncello in Bratschengröße könnte deshalb folgende Werke enthalten:

1. aus dem Zeitraum 1714 bis 1726 insgesamt 12 oder 13 Obligato-Partien in den Kirchenkantaten BWV 199 (2. Fassung), 5, 180, 115, 139, 41, 6, 85, 183, 68, 175, 199 (4. Fassung, 1725?) und 49;
2. aus dem Jahre 1708 das Violoncello-Obligato der Ratswechselkantate BWV 71;
3. aus dem Zeitraum 1708 bis 1743/46 die Continuostimmen in BWV 71, 199 (2. Fassung), 49 und 234;
4. aus der Zeit um 1725 (?) die Sechste Suite für Violoncello solo D-Dur (BWV 1012).

Diese Übersicht zeigt, daß Bach von 1708 bis mindestens 1743 – also über eine beträchtliche Zeitspanne – ein Violoncello von Bratschengröße verwendet hat.

Mein Beitrag befaßt sich lediglich mit einigen neuen Aspekten beziehungsweise ungeklärten Fragen dieses vielschichtigen Gebietes.⁴ Für ein umfassendes Studium sind die Artikel von Ulrich Drüner (1987) und Winfried Schrammek (1977)⁵ zu empfehlen, die auch ausführliche bibliographische Angaben enthalten.

* Übersetzung von Richard Hornung (Adelaide). Der Autor dankt Herrn Hornung herzlich für seine Hilfe.

¹ BJ 1987, S. 85 ff.

² A. Dürr, *Philologisches zum Problem Violoncello piccolo bei Bach*, in: Fs. Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1989, S. 45–50.

³ Herrn Dr. Dürr möchte ich herzlich dafür danken, daß er mich auf die „Violoncello“-stimme von BWV 71 und ihre möglichen Bedeutungen hingewiesen hat (Brief an den Verfasser vom 22. 1. 1981).

⁴ Ich danke Uta Henning (Ludwigsburg) herzlich für die Anregung zu dieser Studie (1978) und für Hinweise auf einige Veröffentlichungen.

⁵ W. Schrammek, *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 345–354.

1. Zum Problem des fünfsaitigen Violoncellos und seines häufig unterschätzten Repertoires

Es ist heutzutage nicht leicht, sich die in der Bachzeit übliche Spielweise des Violoncellos anzueignen. Dafür gibt es mancherlei Gründe. So wurde eine Anleitung zum Spiel dieses Instruments erst 1741,⁶ und zwar in Frankreich veröffentlicht. Hinsichtlich Größe und Gestalt wies der Baß der Geigenfamilie eine solche Vielfalt auf, daß es bis heute zuweilen unklar bleibt, welcher Name für welchen Instrumententyp gebraucht wurde. Fast kein Violoncello aus Bachs Zeit (oder früher) kam in unveränderter Gestalt auf die Nachwelt. Zumeist sind Hals, Griffbrett, Steg, Saitenhalter und Bogen mit neueren Teilen von veränderter Form versehen worden, und der Name des Erbauers und das Datum fehlen oft beziehungsweise wurden verändert. Darüber hinaus sind bekanntlich viele einschlägige Kompositionen nicht datiert oder erst viele Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht worden. Deshalb ist es auch heute noch erforderlich, sich mit verbreiteten Auffassungen über bestimmte Aspekte der Geschichte des Violoncellos kritisch auseinanderzusetzen.

Daß die früheste Sololiteratur für Violoncello (zwischen 1687 und etwa 1717) eine unerwartet hohe Stimmlage aufweist, ist erst vor kurzem bekannt geworden.⁷ Diese Stimmlage war etwas höher als die während der folgenden zwanzig Jahre übliche. Einige Beispiele für die erstgenannte Art stellen die Ricercare von Giovanni Battista Degli' Antonii (1687) und Domenico Gabrielli (1689) sowie die Sonaten von Alessandro Scarlatti (o. J.) und Giulio de Ruvo (1703) dar. Typisch für diese Werke ist, daß die höchste Note zwischen a' und c'' liegt, daß sie eine hohe Tessitur haben (also d' nur selten unterschreiten) und einige schwierige Abschnitte über c' enthalten. Diese letzteren werden leichter spielbar, wenn das Violoncello eine zusätzliche, auf d' oder e' gestimmte Saite aufweist. Fest steht, daß die Stimmen für „Basse de Violon a 5 Cordes“ in einer Marc-Antoine Charpentier zugeschriebenen Sonate (1686)⁸ und in der Oper „Arion“ von Jean-Baptiste Matho (1714)⁹ für ein solches fünfsaitiges Violoncello bestimmt sind. Anzunehmen ist, daß einige (vielleicht die meisten) dieser frühen hohen Violoncellostimmen für Instrumente mit fünf Saiten geschrieben wurden, wengleich mit Ausnahme der Kompositionen von Charpentier und Matho die Saitenzahl nirgends angegeben ist.

Ein mit vier Saiten versehener Baßvertreter der Geigenfamilie existierte in verschiedenen Größen seit dem 16. Jahrhundert. Bedeutung als Soloinstrument erlangte jedoch insbesondere die fünfsaitige, als „Violoncello“ bekannte Gestalt im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert. Möglicherweise waren einige hohe Violoncellostimmen teilweise auch für andere Varianten des Violoncellos mit hoher Stimmung bestimmt. Erhalten sind zum Beispiel *Violen da Gamba*, deren Form fast derjenigen des Violoncellos gleicht.¹⁰ Denkbar wäre, daß diese

⁶ M. Corrette, *METHODE, ... Pour Apprendre ... LE VIOLONCELLE*, Paris 1741.

⁷ A. Kory, *A Wider Role for the Tenor Violin?*, in: Galpin Society Journal XLVII, 1994, S. 123 ff.; außerdem M. M. Smith, Brief an den Herausgeber, ebenda, XLIX, 1996, S. 272 f.

⁸ Vgl. J. A. Sadie, *The Bass Viol in French Baroque Chamber Music*, Ann Arbor 1980, S. 27.

⁹ Vgl. J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961, S. 46 ff.

¹⁰ M. Herzog, *Finding Out the True Identity of the Castagneri Viol*, in: Journal of the Viola da Gamba Society of America XXXI, 1994, S. 60 ff.

über sechs Saiten verfügenden Gamben zuweilen als „Violoncello“ bezeichnet worden sind.

Der allgemeine Gebrauch der Bezeichnung „Violoncello“ setzt in den 1680er Jahren ein, wobei die frühesten Definitionen für dieses Instrument von 5 Saiten ausgehen (so bei de Brossard 1695)¹¹ beziehungsweise von 5 oder 6 Saiten (Brossard 1703¹² und Johann Matthäson 1713¹³). Nachweisbar sind gegenwärtig mindestens fünf Violoncelli mit 5 Saiten, einer Länge von 60 cm (oder etwas größer) und einer Entstehungszeit zwischen etwa 1660 und 1735,¹⁴ wie sie ähnlich auch auf Gemälden aus der Zeit zwischen etwa 1600 und 1750 zu sehen sind. Heute werden diese Violoncelli normalerweise „Violoncello piccolo“ genannt. Am bekanntesten sind das Instrument von Christa (1735) sowie ein unsigniertes Exemplar, das von dem Cellisten Anner Bylsma gespielt wird.

a) Zur Möglichkeit eines ausschließlichen Gebrauchs der Bezeichnung „Violoncello piccolo“ für Violoncelli von Violagröße

Wenn ein großer Teil der frühen Solo-Violoncellomusik für ein fünfsaitiges Instrument gedacht war, dann ist es wahrscheinlich, daß der Ausdruck „Violoncello“ üblicherweise auf ein solches Instrument zutraf. Leider hat sich im 20. Jahrhundert für alle Arten von fünfsaitigen Violoncelli der Name „Violoncello piccolo“ eingebürgert. Ursprünglich, wahrscheinlich erst seit 1724, traf dies nur auf diejenigen von der kleinsten Größe (mit etwa 45 cm Korpuslänge) zu. Ein Beweis dafür, daß auch die größeren, in senkrechter Haltung gespielten, eine Korpuslänge von 60 bis 70 cm aufweisenden Violoncelli mit fünf Saiten (zum Beispiel die erwähnten Instrumente von Christa beziehungsweise aus dem Besitz von Bylsma) in jener Zeit als „Violoncello piccolo“ bezeichnet worden sind, konnte bislang nicht erbracht werden. Der früheste derzeit bekannte Gebrauch dieses Ausdrucks stammt von Bach selbst, und zwar aus dem Jahre 1724. In diesem Jahr schrieb er (wie Drüner und andere festgestellt haben) zweifellos für vier- oder fünfsaitige Instrumente von Bratschengröße. Daneben sind nur noch drei ursprüngliche Beispiele für die Verwendung des Ausdrucks „Violoncello piccolo“ bekannt: (1) „Cello piccolo“ in einem Konzert von Sammartini, (2) „Violoncello piccolo“ im Breitkopf-Katalog aus dem Jahre 1762, und (3) „Violon Cello Piccolo“ in einem Inventar der Köthener Hofkapelle von 1773. Drüner hat nachgewiesen, daß das Werk von Sammartini für ein Instrument von Bratschengröße komponiert ist, und ich werde im folgenden zeigen, daß bestimmte Umstände auf eine Verbindung zwischen den anderen beiden Beispielen und Bachs Instrument schließen lassen. Somit handelt es sich wahrscheinlich in allen Fällen um Instrumente von Bratschengröße.

¹¹ S. Brossard, *Elévations et motets*, Paris 1695 (Glossar).

¹² S. Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, S. 247.

¹³ J. Matthäson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 285. Brossard erklärt: „Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon“ (1703). Jedoch betrifft dies nicht notwendigerweise die Größe, sondern vielmehr die Stimme, die das Instrument zu übernehmen hatte.

¹⁴ J. Stainer (gest. 1683), Stiftung Dolmetsch, London, Horniman Museum; J. P. Christa 1735, München, Stadtmuseum; H. Willems (gest. 1717), Brüssel, Musée Instrumental du Conservatoire de Musique, Nr. 2876; M. Broché 1720, Stiftung Galpin, Boston/MA, Museum of Fine Arts; Anon. um 1700, Südtirol, Privatbesitz Anner Bylsma.

b) Technische Grenzen für das Spiel in höheren Lagen

Wenn die frühe Violoncelloliteratur in hoher Lage für Instrumente mit relativ hoch gestimmten Saiten bestimmt war, so bedeutet dies, daß eine große Spannweite für die linke Hand nicht erforderlich war, daß also die Cellisten diese Musik spielen konnten, ohne die normale Daumenstellung hinter dem Hals aufzugeben. Dies wird durch die frühe Violoncellofingersatztechnik bekräftigt. Die frühesten zweifelsohnen Belege für den – geforderten oder vorausgesetzten – Daumenaufsatz (als „Capo Tasto“) finden sich erst um 1736/39 in Werken von Lanzetta, Leo, Berteau und Barrière.¹⁵ Deshalb konnte von Cellisten bis mindestens 1736 nicht mehr erwartet werden, als bis zu einer Septime über der leeren Saite zu spielen, in Ausnahmefällen auch bis zur Oktave oder None.

Ungünstig auf das Erreichen höherer Töne auf dem Violoncello wirkte sich auch aus, daß der Hals des Instruments üblicherweise sehr dick war und die meisten Spieler – wie aus vielen Abbildungen zu ersehen ist – das Cello sehr niedrig hielten, ohne den Kontakt mit dem Boden aufzugeben.¹⁶

2. Ein Violoncello von Bratschengröße vor 1724 in Bachs Besitz ?

a) Die unbefriedigende Cello-Situation für Bach

Fortschritte in der Kunst des Violoncellospiels wurden anscheinend nicht an allen deutschen Höfen und in allen deutschen Städten gleichzeitig erzielt. Das erste wichtige Zentrum des Violoncellospiels lag in den Jahren zwischen 1680 und 1700 in Italien, hier besonders in Bologna und Modena. Aus diesen beiden Städten kamen Cellisten nach Österreich und Deutschland: 1697 Attilio Ariosti nach Berlin, 1699 Giovanni Bononcini nach Wien und 1702 nach Berlin, 1704 Evaristo Felice Dall'Abaco nach München. Für den in der Nähe Würzburgs ansässigen Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn schrieb Antonio Vivaldi im Jahre 1708 einige Violoncellokonzerte. In vielen deutschen Musikzentren war jedoch die Gambe beliebt, erfreute sich eines hohen Ansehens und wurde mitunter von Aristokraten gespielt (so wahrscheinlich auch von Bachs Köthener Dienstherrn) oder auch von Virtuosen, und zwar auf kostspieligen und reich verzierten Instrumenten wie der noch immer in den Sammlungen des Weimarer Schlosses befindlichen Tielke-Gambe. Besondere Erwähnung verdienen der Gambenvirtuose Ernst Christian Hesse (1676–1762), der nach Frankreich ging und dort bei Marin Marais und Antoine Forqueray studierte, sowie sein Schüler Johann Christian Hertel (1699–1754), der, wie berichtet wird, 1718 den Köthener Hof besucht hat.¹⁷

¹⁵ S. Lanzetta, *Principes ou l'Application de VIOLONCELLE*, Amsterdam, ca. 1736–50. Zu Leo vgl. K. Marx, *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Dupont*, Regensburg 1963, S. 134. Zu Berteau vgl. J. Adas, „Le célèbre Berteau“, in: *Early Music*, August 1989, S. 134ff. Zu Barrière vgl. S. Milliot, *Le Violoncelle en France au XVIIIème Siècle*, Paris 1985, S. 134.

¹⁶ Vgl. M. M. Smith, *The cello bow held the viol-way; once common, but now almost forgotten*, in: *Chelys* (The Journal of the Viola da Gamba Society) XXIV, 1995, S. 59.

¹⁷ E. S. J. Van Der Straeten, *History of the Violoncello, Viol da Gamba* London 1914, S. 79. Van Der Straeten führt mindestens 14 Gambisten auf, die zwischen 1650 und 1750 in Sachsen und Thüringen bekannt waren. Auch Hertel besuchte Bach in Leipzig im Jahre 1726 (vgl. Dok III, Nr. 688).

Es kann die Vorherrschaft der Gambe gewesen sein, die das Vordringen des Violoncellos in Teilen von Sachsen und Thüringen verlangsamt hat. Wie dem auch sei, der Standard der Violoncellotechnik erreichte längst nicht den der Gambe. Dies läßt sich noch Vivaldis Violoncello-Konzert RV 422 entnehmen, das anscheinend 1717 durch Johann Georg Pisendel nach Dresden gelangt ist.

In einer Reihe Bachscher Kantaten wird das Violoncello nicht gesondert erwähnt. Einige dieser Kantaten sind nur in Partitur, ohne die originalen Aufführungsstimmen, überliefert. Normalerweise dürfte die Besetzung des Continuo mit einem Violoncello rechnen, ohne dieses eigens aufzuführen. Andererseits wäre auch denkbar, daß das Violoncello in einigen dieser Kantaten nicht herangezogen wurde. Welches Instrument zusätzlich zum Tasteninstrument an der Ausführung des Continuo parts beteiligt sein soll, bleibt zuweilen offen.

Es steht nicht fest, daß eine von Bachs Mühlhäuser Kantaten (1707–1708) ein normales Violoncello erfordert. Die angebliche Violoncellostimme der Kantate BWV 71 ist offensichtlich wegen ihrer hohen Lage für ein kleineres Instrument mit höherer Stimmung gedacht. Aus Bachs Weimarer Zeit existieren noch zwei Verzeichnisse der Hofmusiker. Die Liste von 1714 nennt 14 Musiker, diejenige von 1716 sogar 22,¹⁸ doch erscheint kein Spieler des Violoncellos darunter. Andererseits wird in einigen Weimarer Kantaten das Violoncello ausdrücklich gefordert, das dann vermutlich von einem von außerhalb hinzugezogenen Cellisten gespielt wurde.

Aus Leipzig kennen wir Bachs Klage über den Mangel an Cellisten. In seiner berühmten Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 stellt er fest, daß er „die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe bestellen müßen“.¹⁹ Daß es in Leipzig auch später an Cellisten mangelte, wird durch einen Plan der „Großen Concert Gesellschaft“ Leipzigs aus den Jahren 1745 bis 1748 bestätigt. Dieser nennt nur ein einziges Violoncello, dafür aber drei Fagotte und zwei „Grand Violons“.²⁰

b) Alternativen zur Verwendung des Violoncellos in Bachs Kantaten

Zu fragen ist, wie Bach den Basso Continuo besetzt haben könnte, wenn ihm kein Violoncellist zur Verfügung stand. Gelegentlich wurde der Continuo part vielleicht von Orgel oder Cembalo allein gespielt. Eine Gambe erscheint im Continuo von vier Kantaten,²¹ außerdem in der Johannes-Passion und der letzten Fassung der Matthäus-Passion. Demnach kann die Gambe ohne besondere Anweisung auch in anderen Kantaten verwendet worden sein. Ein Fagott anstelle eines Violoncellos einzusetzen, ist in einigen Kantaten sehr wohl möglich. Ulrich Prinz verzeichnet 57 Werke von Bach, worin entweder „Bassono“ oder „Fagotto“ vorkommen.²² In einigen dieser Werke ist das Fagott Bestandteil des Continuo, in anderen wird es selbständig geführt.

¹⁸ Dok II, Nr. 69 (1714) und Nr. 80 (1716).

¹⁹ Dok I, S. 62.

²⁰ Dok IV, Nr. 392.

²¹ Vgl. U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 104f.

²² BJ 1981, S. 108f.

In manchen Kantaten könnte ein Kontrabaß ohne zusätzliches Violoncello verwendet worden sein. Leider kann Bachs Gebrauch der Bezeichnungen „Violon“ oder „Violone“ zu Mißverständnissen führen, denn diese wurden nicht nur für den Kontrabaß benutzt, sondern auch für eine besonders große Baß-Geige.²³ In der Kantate BWV 182 (1714) stehen die Bezeichnungen „Violoncello“ und „Violon“ abwechselnd auf der ersten Partiturseite beziehungsweise dem Originalumschlag. Fand deshalb ein großer Violoncello Typ Verwendung in dieser Kantate? Ein großes Violoncello mag im Continuo von Nutzen gewesen sein, brauchbarer war jedoch ein kleineres Instrument, zumal wenn Bach ein Obligato im Tenorregister benötigte.

c) Die hohen Violoncello-Obligati der Kantaten BWV 71 und 199

Es gibt zwei wichtige Veranlassungen für Bach, ein Violoncello von Bratschengröße und von einem Bratschisten gespielt zu verwenden. Erstens verfügte Bach zuweilen über keinen Cellisten mit der Fähigkeit, ein Obligato in Tenorlage mit der erforderlichen Leichtigkeit zu spielen. Dies stimmt mit Gerbers Feststellung überein:

„Die steife Art, womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa ... dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Paßagien, leichter auszuführen.“²⁴

Zweitens müßte Bach durchaus Kenntnis von Bratschen gehabt haben, die der Violoncellostimmung angepaßt waren. Im Jahre 1695 beschrieb Daniel Merck wie Bratschen unter Benutzung von metallumspunnenen Darmsaiten auf D, A, e in Violoncello-Lage gestimmt werden konnten.²⁵ Die Größe der Bratschen traf wahrscheinlich auch auf Daniel Speers „Violae di Fagotto“ (1687) zu, die mit übersponnenen Violasaiten versehen waren und Violoncellostimmung aufwiesen.²⁶ Diese Instrumente ähnelten möglicherweise den „Fagottgeigen“ des 18. Jahrhunderts.

In Mühlhausen und Weimar standen Bach zweifellos Bratschisten und große Bratschen zur Verfügung. Acht Kantaten aus dieser Periode (BWV 4, 12, 31, 54, 61, 131, 172 und 182) verlangen zwei Bratschenstimmen. Von diesen wurde die zweite üblicherweise auf einer großen Bratsche gespielt. Die Kantate BWV 18 (1713?) enthält sogar vier Bratschenstimmen. Daß Bach selbst ein guter Bratschist war, hat sein zweitältester Sohn bezeugt.

Christine Fröde deutet an, daß das „Violoncello“ der Kantate BWV 71 (1708) ein kleineres Instrument gewesen sei, bei dem die tiefste Saite auf G gestimmt war.²⁷ Da diese Kantate nur eine Bratschenstimme verlangt, erhebt sich die Frage, ob Bach die zweite (große) Bratsche zum Spielen dieser „Violoncello“stimme heran-

²³ Vgl. M. H. Schmid, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Studia Organologica*. Festschrift für John Henry van der Meer, Tutzing 1987.

²⁴ Dok III, Nr. 948.

²⁵ D. Merck, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae*, Augsburg 1695, Kap. 8, S. C3.

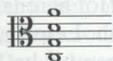
²⁶ D. Speer, *Grundrichtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm 1687, S. 91.

²⁷ NBA I/32.1 Krit. Bericht, S. 63. Es ist außerdem möglich, daß die sechs Sonaten für Violoncello von B. Marcello (ca. 1712–1717; Umfang G–as') für ein Instrument von Bratschengröße, mit G als tiefstem Ton, gedacht sind.

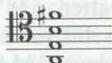
gezogen haben könnte. Auf einem 60–70 cm großen Violoncello mit höherer Stimmung liegt diese Stimme nicht bequem in der Hand. Sie ist schwieriger als die Musik, die Degli' Antonii, Gabrielli, Scarlatti und Ruvo offensichtlich für das fünf-saitige Cello schrieben. Vergleichbares schrieb Bach erst später für sein Violoncello piccolo von Bratschengröße. Der Tonumfang der Mühlhäuser Stimme ist G – des'', allerdings einen Ton höher transponiert (A – es''). Daraus geht deutlich hervor, daß die nach A gestimmte G-Saite die tiefste war, denn eine Unterschreitung von A wird in dieser Stimme vermieden, nicht jedoch in der Orgelstimme.

Bemerkenswert ist in der Kantate BWV 71, daß die Stimme für das Violoncello wie auch diejenigen für die Bläser im Gegensatz zu den übrigen Streichern einen Ton höher transponiert sind, wahrscheinlich um einem Bratschisten das Lesen zu erleichtern. In der „Violoncello“-stimme dieser Kantate herrscht der Tenorschlüssel vor, während der Baßschlüssel ab und zu und der Sopranschlüssel nur einmal vorkommen. Der Tenorschlüssel ergab in Verbindung mit der Stimmung der Saiten in Quinten (tiefste Saite A) optisch das Bild einer normalen Bratschenstimmung im Altschlüssel:

Bratsche, normaler Schlüssel
und normale Stimmung:



„Violoncello“-stimme,
BWV 71, hauptsächliche
Schlüsselvorzeichnung mit der
wahrscheinlichen Stimmung, transponiert:



Eine große Bratsche könnte auf folgende Weise leicht in dieses „Violoncello“-umgewandelt worden sein: Die drei tieferen Saiten der Bratsche (c g d') wurden zu den drei höheren des „Violoncellos“, jedoch einen Ton höher gestimmt (d a e') und einen Ton höher geschrieben (e h fis'). Diesen drei Saiten könnte eine schwerere (überspinnene) tiefste Saite hinzugefügt worden sein, auf G gestimmt (und als A geschrieben). Es ist anzunehmen, daß der sonst als Bratschist tätige Musiker diesen „Violoncello“-part übernahm.

Unter den Stimmen der Kantate BWV 199 befindet sich eine kombinierte „Violoncello“- und Oboenstimme, die von Klaus Hoffmann auf 1714 datiert worden ist.²⁸ Der Tonumfang dieses Violoncello-Obligato ist c–f''. Das bedeutet, daß diese Stimme nicht nur auf einem Violoncello von Bratschengröße gespielt werden konnte, sondern sogar auf einem Instrument, das normale Bratschenstimmung besaß. Die Gleichsetzung der Bezeichnung „Violoncello“ mit der Bedeutung „große Bratsche“ war in der Zeit nicht unbekannt. Aus dem Jahre 1724 stammt John Christopher Pepuschs Definition des Violoncello: „... just half as big as a common Bass Violin ... the Strings an Octave higher than the Bass ... This Instrument is sometimes used to play a Tenor“.²⁹ Zusätzlich waren vielleicht zwei andere Obligato-Stimmen für eine große Bratsche mit Bratschenstimmung gedacht:

²⁸ BJ 1993, S. 10. Herrn Dr. Hofmann möchte ich herzlich für zwei Briefe (19. 2. 1981 und 8. 4. 1981) und weiteren Aufschluß über die Kantate BWV 199 danken.

²⁹ Vgl. G. Strahle, *An Early Music Dictionary. Musical terms from British sources 1500–1740*, Cambridge 1995, S. 410.

(1) Das bereits erwähnte Obligato in der Kantate BWV 5 (mit g als tiefster Note), und (2) das Violoncello-piccolo-Obligato in der Kantate BWV 180 (tiefste Note c). Die „Violoncello“-stimme der Kantate BWV 199 enthält auch den Continuo-part – notiert im Baßschlüssel – für fünf andere Sätze. Wenn dieses „Violoncello“ in Wirklichkeit eine Bratsche mit normaler Bratschenstimmung war, wäre es dann denkbar, daß dieser „Violoncello“-Continuo-part eine Oktave höher gespielt wurde? Zwei weitere Kantaten (BWV 62 und 185) enthalten je einen Satz, in welchem die Bratschenstimme im Baßschlüssel geschrieben ist. Nach Ulrich Prinz³⁰ ist es nicht zweifelhaft, daß diese zwei Bratschenstimmen eine Oktave höher gespielt werden sollten. Die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung wird dadurch erhöht, daß das Continuo-„Violoncello“ in der Kantate BWV 199 (1714) eine Bratsche war, die eine Oktave höher gespielt wurde. Prinz zählt obendrein neun andere Kantaten auf, in welchen die Bratsche als „Bassettchen“ eingesetzt wird, also die Grundstimme übernimmt.

d) Das Erfurter Violoncello piccolo

Ein Inventar der Köthener Hofkapelle aus dem Jahre 1773 erwähnt ein viersaitiges „Violon Cello Pic.“ (1724) von J. H. Ruppert und ein „Violon Cello Piculo“ mit fünf Saiten (1731) von J. C. Hoffmann.³¹ Das ältere der beiden Instrumente verdient aus zwei Gründen besondere Beachtung: (1) Bei dem frühesten Violoncello piccolo des Köthener Hofes wäre statt eines Instruments von Ruppert eher ein solches von Hoffmann zu erwarten; (2) Wieso kam der Köthener Hof bereits 1724 in den Besitz eines solchen Instruments, wenn sogar Bach in Leipzig, wie anzunehmen ist, bis zum Oktober 1724 kein Violoncello piccolo benutzt hat? Für Hoffmann in Leipzig lag Köthen geographisch günstiger als für Ruppert in Erfurt. Hoffmann genoß hohes Ansehen als königlich-polnischer kurfürstlich sächsischer „Lauten- und Instrument-Macher“, und der Köthener Hof verfügte bereits über zwei Hoffmann-Violoncelli mit den Daten 1715 und 1720.³² Warum erhielt nicht Hoffmann sondern Ruppert den Auftrag, ein Violoncello piccolo 1724 für den Köthener Hof anzufertigen? Könnte Ruppert etwa deshalb bevorzugt worden sein, weil er schon vorher ein viersaitiges Violoncello piccolo für Bach in Leipzig gebaut hatte? Wie dem auch sei, bei dem Violoncello piccolo von Ruppert handelt es sich um das früheste bekannte und sicher datierbare Instrument dieser Art. Erfurt war zur Bachzeit von Arnstadt und Weimar aus nur eine Tagesreise weit entfernt. Bach dürfte während seiner Zeit in Arnstadt (1703 bis 1707) und Weimar (1703 und 1708 bis 1717) Erfurt mehrere Male besucht haben. Ein Aufenthalt im Jahre 1716 ist belegt, weitere sind wahrscheinlich. So könnte Bach 1703 auf dem Wege nach Weimar über Erfurt gereist sein, wie auch auf seinen Reisen nach Arnstadt (1703), Lübeck (1706), Mühlhausen (1707) und wieder Weimar (1708). Seine Eltern stammten aus Erfurt und einige Verwandte wohnten dort, unter ihnen Johann Ägidius Bach (1645–1716), Organist und Direktor der Stadtmusikanten. Insofern boten sich Bach viele Gelegenheiten zum Besuch eines Geigenbauers wie

³⁰ U. Prinz (Fußnote 21), S. 27.

³¹ R. Bunge, *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente*, BJ 1905, hier S. 38.

³² Ebenda, S. 38.

Ruppert in Erfurt. Denkbar wäre auch, daß Ruppert den Weimarer Hof besucht hat. Wenn Ruppert das erste viersaitige Violoncello piccolo entsprechend Bachs Vorstellungen angefertigt (oder mindestens dazu beigetragen) haben sollte, so ließe sich dies am ehesten in der Zeit zwischen 1703 und 1717 denken, als Bach unweit von Erfurt lebte.

3. Bach als Spieler des Violoncello piccolo

Carl Philipp Emanuel Bach schrieb über seinen Vater: „Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärke u. Schwäche.“³³ Wenn Bach die Viola besonders schätzte, so dürfte er auch das gleichgroße Violoncello piccolo gespielt haben, zumal er dessen „Erfinder“ war, außerdem ein wertvolles Exemplar besaß,³⁴ und – wie das Beispiel der Kantate BWV 71 zeigt – bereits 1708 an ähnlichen Instrumenten interessiert gewesen war. Um darüber hinaus festzustellen, ob Bach das Violoncello piccolo in seinen Kantatenaufführungen etwa selbst gespielt hat, ist es nützlich zu wissen, in welcher Weise er seine Aufführungen leitete.

a) Bach als Leiter seiner Kantaten

Nach der Überlieferung soll Bach seine Ensembles auf unterschiedliche Weise geleitet haben. Aus dem Jahre 1727 wird berichtet, daß Bach bei der Aufführung seiner Trauerode für die Kurfürstin Christiane Eberhardine in der Paulinerkirche das Cembalo spielte (und vermutlich vom Cembalo aus dirigierte).³⁵ 1738 beschrieb Johann Matthias Gesner, wie Bach mit großem Können, Clavier und Orgel spielend, 30 bis 40 Musiker mitten in deren lautestem Spiel dirigierte.³⁶ Jedoch schrieb Carl Philipp Emanuel später über seinen Vater: „In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.“³⁷ Dem 1754 gedruckten Nekrolog kann entnommen werden, daß Bach auch direkt aus der Partitur dirigierte oder spielte: „Die beständige Uebung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke, hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege gebracht, daß er in die stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen, mit einem Blicke, übersehen konnte.“³⁸ Des weiteren ist anzunehmen, daß Bach zuweilen auch ohne zu spielen dirigiert hat: „Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaße, welches er gemeinlich sehr lebhaft nahm, überaus sicher.“³⁹

³³ Brief an J. N. Forkel, 1774, Dok III, Nr. 801.

³⁴ Das im Verzeichniss von Bachs Nachlaß aufgeführte „Bassetgen, 6 rthl.“ war zweifellos ein Violoncello piccolo, vielleicht fünfsaitig, und eine der drei „Braccie“ war vielleicht ein viersaitiges Violoncello piccolo.

³⁵ Dok II, Nr. 232.

³⁶ Ebenda, Nr. 432.

³⁷ Dok III, Nr. 801.

³⁸ Ebenda, Nr. 666.

³⁹ Ebenda.

Theoretisch könnte Bach also seine Kantaten von der Orgel oder dem Cembalo aus oder auch dirigierend geleitet haben. Eine Leitung von der Orgel aus ist schwierig, da der Organist und seine Musiker einander nicht gut sehen können.⁴⁰ Auch schloß Bachs Stellung als Kantor in Leipzig das Orgelspielen nicht als offizielle Pflicht mit ein, und die Thomaskirche wie auch die Nikolaikirche hatten ihre eigenen angestellten Organisten, wenngleich ihre Mitwirkung bei Bachs Kantaten sich nicht dokumentarisch belegen läßt. Sicherlich verfügte Bach als gesuchter und erfolgreicher Orgel- und Cembalolehrer ständig über Schüler, die diese Instrumente beherrschten und entsprechende Aufgaben übernehmen konnten.

Während der Periode, in der Bach seine Violoncello-piccolo-Besetzung erfordern Kantaten schrieb (1724 bis 1726), unterrichtete er zumindest fünf Schüler, die tüchtige Spieler von Tasteninstrumenten waren: Georg Gottfried Wagner (geb. 1698), Friedrich Gottlieb Wild (geb. 1700), Johann Schneider (geb. 1702), Heinrich Nicolaus Gerber (geb. 1702), und Wilhelm Friedemann Bach (geb. 1710). In seinem Zeugnis für Wild schrieb Bach 1727, daß „Mons: Wild ... Unsere Kirchen Music durch seine wohl erlernte Flaute-traversiere und Clavecin zieren helfen“⁴¹ Bach lobte Wagners Kompositionen und nannte ihn einen „guten“ Organisten und Tasteninstrumentalisten.⁴² Schneider wurde im Jahre 1729 Organist der Nikolaikirche.⁴³ Gerber und insbesondere Bachs Sohn Wilhelm Friedemann wurden angesehene Komponisten und Organisten. Man kann annehmen, daß alle fünf Genannten nicht nur die notwendige Fertigkeit im Generalbaßspiel besaßen, sondern (vielleicht bei ausreichender Vorbereitung), auch einen unbezifferten Baß ausführen konnten.

Wenn diese Schüler imstande waren, einen unbezifferten Baß auszuführen, so stellt sich die Frage nach den Gründen für die Unterschiedlichkeit der Bezifferung Bachscher Continuoostimmen. Warum sind manche Sätze voll beziffert, manche nur zum Teil, und manche gar nicht? Dies mag auf die jeweilige Fertigkeit der verschiedenen Spieler zugeschnitten sein, oder auch unterschiedliche Probemöglichkeiten widerspiegeln. Waren etwa manche Rezitative beziffert, um die Ausführung zu erleichtern, weil sie ohne vorangehende Probe aufgeführt wurden? Waren bestimmte großangelegte Chorsätze mit Rücksicht auf eine begrenzte Zeit zum Proben beziffert, und um eine sicherere Leitung zu garantieren? Waren einige Arien unbeziffert, weil sie nur eine kleine Zahl von – erfahrenen – Musikern erforderten, genügend Zeit zum Einstudieren ließen und so dem Spieler des Tasteninstrumentes eine ausreichende Vorbereitung auf seinen Part ermöglichten? Unter dieser Voraussetzung könnten die unbezifferten Arien (einschließlich der Arien mit obligatem Violoncello piccolo in den Kantaten BWV 180, 41, 85 und 175) wie auch die bezifferten Arien von einem fortgeschrittenen Schüler gespielt worden sein. Bach selbst hätte in diesen Arien nach Belieben die Partie der Violine, der Bratsche oder des Violoncello piccolo übernehmen können.

⁴⁰ Vgl. H.-J. Schulze, *Zur Frage des Doppelaccompaniments* ..., BJ 1987, S. 173 f.

⁴¹ Dok I, Nr. 57.

⁴² Ebenda, Nr. 15.

⁴³ Vgl. Dok II, Nr. 324; und A. Dürr, *Zur Entstehungsgeschichte der Klaviersuiten von Johann Sebastian Bach, I*, in: BachQJ XIII, 1982, No. 4, hier S. 9.

b) Zur Möglichkeit, daß Bach das Violoncello piccolo in seinen Kantaten gespielt hat

Wäre es denkbar, daß Bach seine Kantaten zuweilen mit der Violine leitete? Mit tüchtigen Spielern dieses Instruments scheint Bach nicht gerade verwöhnt gewesen zu sein. In seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig aus dem Jahre 1730 schrieb er, daß er „die 2de Violin meistens ... (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe bestellen müssen“. Später findet sich eine merkwürdige Unklarheit: Bach schreibt „Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen bestehet aus ... 3 KunstGeigern ...“,⁴⁴ nennt jedoch nur zwei Violinspieler mit Namen (Herrn Rother und Herrn Beyer). Freilich kann das nicht heißen, daß Bach selbst als dritter Kunstgeiger in Erscheinung getreten wäre. Eine neue Rolle hätte es für ihn freilich nicht bedeutet, denn 1703 war er wahrscheinlich als Geiger Mitglied der Hofkapelle in Weimar. Überdies war es Tradition, daß Kantoren auch Geige spielten. Nach Spitta haben viele Kantoren zum Dirigieren die Violine verwendet, um notfalls den Sängern helfend an die Seite treten zu können.⁴⁵

Wenn Bach von Zeit zu Zeit in seinen Kantaten Violine gespielt haben sollte, so hätte es sich dabei nicht nur um ein wirkungsvolles Mittel zur Leitung der Aufführung gehandelt, sondern auch um die Verstärkung einer sonst schwachbesetzten Violin- oder Vokalstimme oder sogar eine Gelegenheit zur Darbietung eines besonders inspirierten Violinobligatos. Auf diese Weise hätte er zudem besonders effektiv die beschränkte Probenzeit ausnutzen können.

Unter den noch vorhandenen Kantatenstimmen gibt es vier Beispiele von Obligati für Violoncelli piccoli, die Bestandteile der Violino-I-Stimmen sind. Wenn Bach selbst diese Violinstimmen gespielt haben sollte, so hätte er auch den Part des Violoncello piccolo obligato übernehmen können. Georg Gottfried Wagner, der 1726 von Bach als „fertig auf der Violin, Violoncello und anderen Instrumenten“⁴⁶ beschrieben wurde, wird als Bachs Violoncello-piccolo-Spieler in Erwägung gezogen. Jedoch kann dieser bei entsprechenden Wiederaufführungen in den dreißiger Jahren nicht mitwirkend haben, da er Leipzig bereits gegen Ende des Jahres 1726 verlassen hatte.

Zu denken wäre auch an Heinrich Christian Beyer, der als „Kunstgeiger“ in Leipzig zwischen 1706 und 1748 nachzuweisen ist und von Bach in seiner Eingabe von 1730 namentlich erwähnt wird. Vielleicht war es dieser Beyer, von dem eine Sonata für das Violoncello piccolo 1762 in Breitkopfs Musikalienkatalog erscheint. Denkbar ist jedoch, daß der maßgebliche Spieler des Violoncello piccolo Bach selbst war.

4. Die Sechste Suite für Violoncello solo – ein Höhepunkt in Bachs Schaffen für das Violoncello piccolo?

Auf seine sechste Violoncellosuite in D-Dur (BWV 1012) hat Bach unverkennbar viel Sorgfalt verwandt. Sie ist weiter entwickelt als die übrigen fünf Suiten. An Ausdrucksgehalt stehen die Allemande und die Sarabande keinem Satz in den

⁴⁴ Dok I, S. 61.

⁴⁵ Spitta II, S. 156.

⁴⁶ Dok I, Nr. 15.

übrigen fünf Suiten nach, und die technischen Anforderungen an den Spieler sind durchweg ebenso hoch wie die der schwersten Sätze des Zyklus. Aus diesem Grunde kann die sechste Suite nicht Bachs ersten Versuch einer Komposition für ein ungewohntes Instrument dargestellt haben. Allem Anschein nach war das am besten geeignete Instrument für diese Suite Bachs Violoncello piccolo in Bratschengröße.

Die früheste sicher datierbare Verwendung eines fünfsaitigen Violoncello piccolo erfolgte in der Kantate BWV 115, die am 5. November 1724 erstmals erklang. Von Oktober 1724 bis Mai 1725 hat Bach wahrscheinlich zehn Kantaten mit Violoncello-piccolo-Obligato komponiert; von denen vier ein fünfsaitiges Instrument erfordern. In dieser kurzen Zeitspanne von nur sieben Monaten muß Bach das Violoncello piccolo gründlich kennengelernt haben. Sollte die D-Dur-Suite für Violoncello solo erst nach diesen Kantaten komponiert worden sein, wäre das bislang angenommene Entstehungsdatum entsprechend zu revidieren.

a) Zur Datierung der Suite D-Dur BWV 1012

Anna Magdalena Bachs Gruppierung der Violin- und Violoncello-Soli als „Pars 1“ und „Pars 2“ folgt offenbar Bachs Aufschrift „Libro 1“ auf den Violinsoli (1720 beziehungsweise (wie zu vermuten ist) „Libro 2“ auf seiner verlorengegangenen Handschrift der Violoncellosuiten. Demgemäß muß Bach während seiner Köthener Jahre mit der Zusammenstellung seiner Violoncellosuiten zumindest begonnen haben. Es steht jedoch nicht fest, ob Bach diese Arbeit in Köthen auch beendete, denn die ältesten erhaltenen Handschriften sind nicht vor 1726–1728 anzusetzen. Johann Peter Kellners Manuskript ist Anfang 1726 oder 1727 datiert worden, das von Anna Magdalena Bach auf möglicherweise 1727 oder 1728.⁴⁷

Rudolf Eller hat darauf hingewiesen, daß Bach zur Vollendung eines Vorhabens oftmals Jahre benötigte.⁴⁸ Nach Alfred Dürr hat Bach die ersten vier seiner Französischen Suiten in Köthen, die fünfte und sechste jedoch in Leipzig geschrieben (Nr. 5 1724/25, Nr. 6 1725).⁴⁹ In ähnlicher Weise wurden von den Sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 die ersten fünf vermutlich in Köthen komponiert, die sechste erst später, wohl 1725 in Leipzig.⁵⁰ Denkbar wäre also, daß ähnliches auch bei seinen Violoncellosuiten der Fall war, daß diese zwar in Köthen begonnen, aber erst in Leipzig beendet worden sind. Darüber hinaus wäre zu fragen, ob Bach tatsächlich nur fünf seiner Violoncellosuiten in Köthen geschrieben hätte, oder aber die jetzt bekannte sechste Suite eine früher komponierte verdrängt haben könnte. Da Bach seine regelmäßige Kantatenkomposition im Mai 1725 unterbrach, könnte er Zeit zur Niederschrift der uns jetzt bekannten sechsten Suite gewonnen haben.

⁴⁷ Zu Kellners Abschrift vgl. R. Stinson, *Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz*, BJ 1992, hier S. 62. Zu A. M. Bachs Kopie vgl. NBA VI/2 Krit. Bericht, S. 12, 14 und 15.

⁴⁸ R. Eller, *Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre*, in: *Bach-Studien*. 5., Leipzig 1975, S. 12.

⁴⁹ NBA V/8 Krit. Bericht, S. 72.

⁵⁰ NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 142.

b) Die Brauchbarkeit eines Violoncellos von Bratschengröße

Für die Annahme, daß die sechste Suite für ein Violoncello piccolo von Bratschengröße bestimmt sein könnte (also ein Violoncello piccolo oder eine Viola pomposa), sprechen folgende Gründe.

- (1) Die sechste Suite steht in viel höherer Tonlage als bei einem fünfsaitigen, etwa 60–70 cm großen Violoncello zu erwarten wäre. Der höchste Ton ist hier g'' im Unterschied zu dem für ein Violoncello dieses Typs üblichen c'', das etwa die Ricercare von Degli'Antonii (1687) belegen. Mit dem Violoncello piccolo überschritt Bach nicht das d'' (so in BWV 139) bei einem vermutlich vier-saitigen Instrument in der Stimmung G d a e' beziehungsweise das c'' (so in BWV 115) bei einem vermutlich fünfsaitigen Instrument.
- (2) Die höchste Saite der sechsten Suite ist auf e' gestimmt, während für das fünfsaitige 60–70 cm große Violoncello die für ein größeres Instrument übliche Stimmung d' als angemessen galt. Diese tiefere Stimmung wurde 1780 von Laborde⁵¹ rückblickend empfohlen, und wird auch durch entsprechende Angaben im Ricercare Nr. 9 (1689) von Domenico Gabrielli belegt.
- (3) Am Anfang ihrer Abschrift der sechsten Suite hat Anna Magdalena Bach fünf Noten eingetragen, um die erforderliche Stimmung anzugeben. Die oberen vier dieser Noten sind mit einer Klammer verbunden, was sich als Hinweis auf den Übergang von der früheren viersaitigen Form des Instrumentes (mit G als tiefstem Ton) zu der späteren fünfsaitigen mit einer die bisherige Besaitung erweiternden fünften Saite deuten ließe. Eine derartige Unterscheidung wäre unnötig gewesen, wenn des Werk für das längst etablierte 60–70 cm große fünfsaitige Violoncello gedacht gewesen wäre.
- (4) Im sechsten Takt der Sarabande benötigt der erste Akkord eine so ungewöhnlich weite Fingerspannung der linken Hand, daß er sich auf einem Instrument von mehr als Bratschengröße nicht spielen läßt.
- (5) Kellners Ausdruck „Viola de Basso“ auf der Titelseite seiner Suitenabschrift könnte darauf hindeuten, daß ein Violoncello von Bratschengröße benutzt worden ist. Ein ähnlicher Ausdruck wurde nach Spitta in einem Verzeichnis der Arnstädter Hofkapelle von 1690 für die größte der drei unterschiedlich großen Bratschen verwendet.⁵²
- (6) Der Ausdruck „Violoncello“ ist von Bach vermutlich schon in den Kantaten BWV 71 und 199 für ein Instrument von Bratschengröße benutzt worden, desgleichen von John Christopher Pepusch,⁵³ und vielleicht auch von Benedetto Marcello. Dagegen ist es schwierig festzustellen, ob jemand von Bachs Cellisten ein 60–70 cm großes fünfsaitiges Violoncello gespielt hat. Kein Bachsches Werk erfordert eindeutig ein solches Instrument und für einen Zusammenhang eines solchen Instruments mit Bachs Aufführungen gibt es bis jetzt keinerlei Nachweis.

⁵¹ Abschnitt Violoncello, in: *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Paris 1780, S. 309.

⁵² Spitta I, S. 166f.

⁵³ G. Strahle (Fußnote 29), S. 410.

5. Der Breitkopf-Katalog von 1762: Verbleib der Quellen von dort verzeichneten Werken für Violoncello piccolo

Der Breitkopf Katalog (Teil II) von 1762 enthält in der Abteilung *VIOLONCELLO PICCOLO, ó VIOLONCELLO DA BRACCIA* 13 Notenbände:⁵⁴ (1) 14 Sonaten für *Violoncello piccolo col Basso*, neun davon anonym, die anderen von Beyer, Schachhofer, Foerster, Speer und Graun; (2) zwei Trios, das erste für *Violonc. picc. Violino e Basso* (anonym), und das zweite für 2 *Violonc. picc. coll Basso* von Tartini; (3) drei Quartette, zwei für *Violonc. picc. Fl. Violin coll Basso* (eines anonym, das andere von Hering) und eines für *Violonc. picc. Flaut. Violin. coll Basso* (anonym); (4) 22 Konzerte für *Violonc. picc. conc. 2 viol. Viola e Basso*, von denen 11 anonym sind, die anderen von Foerster, Riedel, Goerner, Graun, Schwalbe, Rondinelli und Wiedner stammen. Derselbe Katalog enthält in seiner Abteilung *VIOLA DA GAMBA* vier Sonaten für *I V. d. G. I Violonc. picc. e Cembalo* von Reichenhauer.⁵⁵

a) Zur Identität der Komponisten

Über die Identität von Speer, Tartini, Förster, Görner und Wiedner dürfte kein Zweifel bestehen, weil sie entweder sehr bekannt waren, oder weil keine anderen Komponisten mit diesen Namen nachzuweisen sind. Christoph Förster (1693–1745) war Kammermusiker und Konzertmeister in Rudolstadt und Merseburg. An anderen Stellen dieses Katalogs ist unzweifelhaft er gemeint. Johann Gottlieb Görner (1697–1778) war Organist in Leipzig und ein langjähriger Mitarbeiter Bachs. Auch Johann Gottlieb Wiedner (um 1714 bis 1783) war Organist in Leipzig. Mit Hering ist vielleicht Gottfried Hering gemeint, der in Dresden im ausgehenden 17. Jahrhundert als Geiger und Bratschist nachzuweisen ist. Schachhofer könnte Schwachhofer gewesen sein, ein Mainzer Cellist im 18. Jahrhundert.⁵⁶

Bei drei Komponisten ist die Identität nicht zweifelsfrei festzustellen: Bei Graun kann es sich entweder um Karl Heinrich Graun (1701–1759) aus Dresden, Braunschweig und Berlin handeln, oder um Johann Gottlieb Graun (1703–1771) aus Dresden, Merseburg und Berlin; Beyer wäre entweder Johann Samuel Beyer (1669–1744), der Kantor in Freiberg/Sa. war, oder der bereits erwähnte Leipziger Kunstgeiger Heinrich Christian Beyer. Bei Riedel wäre vor allem an Georg Riedel (1676–1738), Kantor in Königsberg, zu denken oder auch an den Cellisten Riedel, der 1725 Köthen besuchte,⁵⁷ möglicherweise aus Schlesien kam und 1727 nach St. Petersburg wechselte.⁵⁸

Keines der genannten Werke konnte bis jetzt identifiziert werden. Wahrscheinlich ist nicht alles ursprünglich für Violoncello piccolo bestimmt gewesen, zum Teil einfach deshalb, weil die Stimmung (mit der obersten Saite auf e) die Einrichtung von

⁵⁴ *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti ... chi si trovano in manuscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte IIda*, 1762, S. 44–47 (Reprint New York 1966, Sp. 76–79).

⁵⁵ Ebenda, S. 48 bzw. Sp. 80.

⁵⁶ Zu Schwachhofer vgl. Van Der Straeten (Fußnote 17), S. 212.

⁵⁷ Vgl. F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 154.

⁵⁸ Van Der Straeten (Fußnote 17), S. 179.

Violin- wie auch Violoncellowerken für das Violoncello piccolo erleichterte. Es ist deshalb denkbar, daß ein Geiger zuerst zu ihm bereits bekannten Violinwerken griff, wenn er erstmals das Spiel auf einem Violoncello piccolo versuchte. Dies könnte den Ursprung der Violoncello-piccolo-Stücke von Speer, Tartini und vielleicht auch einigen anderen Komponisten erklären. Beispielsweise sind von Tartini 35 Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo bekannt, von denen einige bereits im 18. Jahrhundert gedruckt wurden; eines dieser Stücke könnte die Grundlage für Tartinis Trio für zwei Violoncelli piccoli mit Baß gebildet haben.

b) Zur Herkunft der Sammlung

Nimmt man an, daß die gesamte von Breitkopf angebotene Violoncello-piccolo-Musik aus einer einzigen Quelle stammt, so lassen sich einige weiterführende Beobachtungen anstellen: (1) Viele Kompositionen sind anonym überliefert; (2) Einige Komponisten waren kaum bekannt; (3) alle Werke lagen lediglich handschriftlich vor; und (4) alle waren für ein ungewöhnliches Instrument komponiert. Demnach handelt es sich weniger um ein attraktives Verkaufsangebot als vielmehr um ein Repertoire für den langjährigen Eigengebrauch, das erst nach dem Tode des Besitzers zur Verfügung stand. Wie in anderen Fällen hat Breitkopf die Materialien offenbar zum Weiterverkauf erstanden. Bemerkenswert ist weiter, daß viele der hier erwähnten Komponisten aus Sachsen stammten, daß ein Werk zwei Violoncelli piccoli erfordert und vier weitere für Viola da Gamba und Violoncello piccolo bestimmt sind.

Für einen solchen Notenbestand kommen verschiedene Ursprungsorte in Frage, doch spricht die größte Wahrscheinlichkeit für den Hof von Anhalt-Köthen. Für eine derartige Hypothese gibt es viele Gründe: (1) Abgesehen von Bach selbst, der wahrscheinlich zwei Violoncelli piccoli besaß, war nach gegenwärtiger Kenntnis allein der Köthener Hof im Besitz von zwei solcher Instrumente. (2) Christian Ferdinand Abel, Mitglied der Hofkapelle, und vielleicht auch Fürst Leopold von Anhalt-Köthen spielten Gambe. (3) Als Kammermusiker spielte Abel neben seinem Hauptinstrument möglicherweise auch Violine. Dies hätte das Spiel des Violoncello piccolo begünstigt, da dessen Stimmung und Spielhaltung derjenigen der Violine ähnlich sind. (4) Breitkopf benutzt in seinem Katalog vier Schlüssel für das Violoncello piccolo: Violin-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel. Abel dürfte mit all diesen vertraut gewesen sein, wenn er sowohl Violine als auch Gambe spielte: ein auf Violine oder Violoncello spezialisierter Musiker wäre in weniger Schlüsseln bewandert gewesen. (5) Abel und Fürst Leopold waren offensichtlich mit Bach befreundet, und dieser pflegte seine Beziehungen zu Köthen noch Jahre nach seiner Übersiedelung nach Leipzig. Hierdurch war in Köthen ausreichende Anregung für eine Beschäftigung mit dem Violoncello piccolo gegeben. Vielleicht hat Abel Leipzig des öfteren besucht und in Bachs Passionen und anderen Werken den Gambenpart übernommen. Möglicherweise waren zur Osterzeit Abels Musikerdienste am reformierten Köthener Hof nicht gefragt, so daß er Zeit und Gelegenheit zu Reisen nach Leipzig fand. (6) Abel starb Anfang April 1761, ein Jahr vor der Veröffentlichung des Breitkopf-Katalogs. Dies war eine günstige Zeitspanne für den Ankauf seiner Noten durch Breitkopf und die Aufnahme derselben in dessen Katalog. (7) Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit der Notenbibliothek, die 1785 von Johann Christian Krüger, dem Konzertmeister des Köthener

Hofes,⁵⁹ hinterlassen worden ist, mit der Breitkopfschen Sammlung für Violoncello piccolo. Krügers Sammlung umfaßte neben anonymen Werken Kompositionen von Görner, Wiedner, Förster und Graun. (8) Schließlich ist der Besuch des Violoncellisten Riedel am Köthener Hof im Jahre 1725 zu erwähnen.

6. Die noch vorhandenen Violoncelli piccoli

a) Die Violoncelli piccoli von Johann Christian Hoffmann

Für fünf von Hoffmanns Violoncelli piccoli beziehungsweise Viole pompose liegen glücklicherweise Messungen vor, zumal drei Instrumente in letzter Zeit verschwunden sind. Ich habe eigenhändig die beiden noch erreichbaren Instrumente überprüft, Nr. 1445 im Museum des Brüsseler Conservatoire de Musique und Nr. 918 im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig.⁶⁰ Eine Kopie des Brüsseler Instruments ist für mich auf Grund von gründlichen Messungen und vielen Photographien gebaut worden.⁶¹ Das Leipziger Instrument Nr. 918 ist modernisiert worden, doch war es mittels genauer Analyse möglich, das Instrument in seiner ursprünglichen Form auf dem Papier zu rekonstruieren.⁶² In gleicher Weise könnten zwei weitere Instrumente (der Sammlung Wilfer beziehungsweise Universität Leipzig Nr. 919) in ihrer ursprünglichen Form rekonstruiert werden, denn beide waren wahrscheinlich unverändert erhalten. Dies ist allerdings nur begrenzt möglich, da beide Instrumente heute verschwunden sind.

Alle Hoffmannschen Violoncelli piccoli unterscheiden sich deutlich voneinander, weisen jedoch auch Gemeinsamkeiten auf. Bei allen fünf Instrumenten gleicht die Länge des Korpus etwa derjenigen einer großen Bratsche, jedoch mit längerem Hals (und entsprechend größerer Saitenlänge). Mit Ausnahme des Instruments der Sammlung Wilfer übertrifft die Zargenhöhe stets diejenige der Bratsche (siehe Illustration, S. 81). So beträgt die Länge des Korpus bei Leipzig Nr. 918 (D), Brüssel (E), und der Stainer-Viola (G) 45,5 cm (D), 45 cm (E) beziehungsweise 46,6 cm (G), die Länge der schwingenden Saite beträgt bei (D) (rekonstruiert) 42,8 cm, bei (E) 42,5 cm und bei (G) etwa 38,3 cm, während die Zargenhöhe bei (D) 8,0–8,3 cm, bei (E) (deutlich abgestuft) 6,0 bis 7,0 cm und bei (G) 4,1 cm ausmacht. Das klassische Bratschenvorbild hat Hoffmann durch Verwendung eines längeren Halses und eines tieferen Korpus in einer Art weiterentwickelt, die die Gestalt immer noch elegant und subtil beläßt, wie es von

⁵⁹ R. Bunge (Fußnote 31), S. 33.

⁶⁰ Ich danke Dr. René Meyer (Brüssel) und Dr. Winfried Schrammek (Leipzig) für den Zugang zu ihren Instrumenten in ihren Museen. Möglicherweise handelt es sich bei dem Leipziger Instrument Nr. 918 um das Hoffmannsche Violoncello piccolo des Köthener Hofes, denn das darinstehende Datum 1732 ähnelt mehr der Zahl „1731“. In einem Brief an den Autor (11. 9. 1997) stellt Dr. Eszter Fontana fest, daß dieses Datum ursprünglich „1731“ lautete und nachträglich in „1732“ geändert worden ist. Ich danke Frau Dr. Fontana für diese Bestätigung meiner Annahme.

⁶¹ Kopie von John Ferwerda, Melbourne 1984. Ihm gebührt mein Dank für seine beachtliche Mühe und Geschicklichkeit, die zu einem Instrument von hoher Qualität geführt haben.

⁶² Die Position der Wirbellöcher zeigt, daß ursprünglich fünf Wirbel vorhanden waren (nicht vier, wie behauptet).

einem (mit einem Hoftitel geehrten) Geigenbaumeister seines Ranges auch zu erwarten ist.

Da das Violoncello piccolo einen langen Hals aufweist, sind die hohen Töne für die linke Hand leicht erreichbar (siehe Illustration: o – o mit der weitest ausgreifenden Spannung vom Daumen hinter dem Hals bis zur Spitze des längsten Fingers). Der längere Hals kommt auch der tieferen Stimmung der längeren Saiten entgegen, und das tiefe Korpus begünstigt die Tonqualität der tiefsten Töne. Jedoch reicht die Größe des fünfsaitigen Violoncello piccolo nur eben gerade für die tiefste Saite. Auf meinem eigenen Violoncello piccolo (einer Kopie) kann die fünfte Saite (C) nicht im Forte gespielt werden. Am besten klingen die oberen drei Saiten (d, a, e') mit ihrer idealen Verbindung von Kraft, Tonreichtum und Süße. Es überrascht, daß Hoffmann kein größeres Instrument gebaut hat. Dies hätte der tiefsten (C-)Saite mehr Volumen gegeben, die optimale Tonqualität der höheren Saiten dagegen nicht erheblich beeinträchtigt. Der triftigste Grund für seine Beschränkung der Größe ist, daß nur so die Haltung des Instruments unter dem Kinn ermöglicht wird.

Die Möglichkeit, alle fünf Instrumente in dieser Haltung (unter dem Kinn) zu spielen, steht fest. Wahrscheinlich konnten die größeren Instrumente (Leipzig Nr. 918 und 919) mit Hilfe eines Bandes auch vor der Brust gehalten werden, wie Peter Liersch gezeigt hat.⁶³ Dies deckt sich mit der Spielweise, die Hiller für die Viola pomposa beschreibt. Hiller charakterisierte die Viola pomposa als Begleitinstrument;⁶⁴ Begleitstimmen zu spielen erscheint als passend für die etwas größeren Exemplare, nicht zuletzt weil sie, wie anzunehmen ist, in der Tiefe etwas besser klangen. Die etwas kleineren Violoncelli piccoli Leipzig Nr. 917 (viersaitig), Brüssel Nr. 1445 und das Instrument der Sammlung Wilfers wurden möglicherweise für die Ausführung von Obligatostimmen bevorzugt, da sie bequemer unter dem Kinn gehalten werden konnten. Desgleichen eignet sich ein kleineres Instrument für die Aufführung der sechsten Violoncello-Suite. Ich stellte fest, daß für mein Violoncello piccolo unter dem Kinn ein sicherer Sitz zu erreichen war, was bei Brusthaltung auch bei Verwendung eines Bandes nicht gelang. Um komplizierte Werke wie die sechste Suite und die Obligato-Partien der Kantaten zu spielen, ist es von grundlegender Wichtigkeit, eine sichere Haltung des Instruments zu erzielen.

Während der 1970er Jahre hat Ulrich Koch sein von Hunger gebautes Violoncello piccolo sowohl im Konzert als auch bei Tonaufnahmen gespielt.⁶⁵ In jüngerer Zeit spielte Richard Hornung meine Hoffmann-Kopie. Beide Musiker halten das Instrument unter dem Kinn, haben auch eindeutig bewiesen, daß das Spiel auf Violoncello piccolo beziehungsweise Viola pomposa nicht nur möglich ist, sondern auch in Bereiche des Virtuosen und Expressiven vordringen kann.

⁶³ P. Liersch, *Anmerkungen zu Violino piccolo und Violoncello piccolo. Mitteilungen zu einigen erhaltenen Instrumenten*, in: *Zu Fragen des Instrumentariums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Blankenburg/Harz 1983 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 19), S. 20–29, hier S. 25.

⁶⁴ Dok III, Nr. 731.

⁶⁵ Sammartini, *Concerto in C major for Viola Pomposa and String Orchestra*. Vox Turnabout TV-S 34574, 1972; und J. S. Bach, *Suite for Viola Pomposa (BWV 1012)*, Vox Turnabout TV-S 34430.

b) Fünfsaitige Violoncelli piccoli von anderen Geigenbauern

Hier beschränke ich die Verzeichnung erhaltener Exemplare auf Instrumente, die folgende Eigenschaften besitzen:

- (1) Eine Korpuslänge wie die einer großen Bratsche (etwa 45 bis 48 cm);
- (2) einen längeren Hals und ein tieferes Korpus als bei der Bratsche;
- (3) ursprüngliche Bestimmung für fünf Saiten; und
- (4) Herkunft aus dem 18. Jahrhundert.⁶⁶

Diese Merkmale habe ich nur bei folgenden fünf Instrumenten gefunden:

- (1) dem Johann Christian Hassert zugeschriebenen (nachgewiesen um 1728, Eisenach),⁶⁷
- (2) dem von Samuel Hunger (1684–1758, Borstendorf/Erzgeb.),⁶⁸
- (3) dem von Johann Traugott Mosch (1736–1781, Borstendorf),⁶⁹
- (4) dem anonymen Instrument im Bachhaus Eisenach (sächsisch oder böhmisch) und vielleicht noch
- (5) einem ebenfalls anonymen Instrument im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (böhmisch, zweite Hälfte des 18. oder erste Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Violoncelli piccoli mit vier Saiten sind in dieses Verzeichnis nicht aufgenommen worden, da sie nicht in gleicher Weise eindeutig identifiziert werden können. Zusammen mit den Breitkopf-Katalog aufgeführten Werken für Violoncello piccolo und den Abhandlungen über das Instrument unter seinem anderen Namen – „Viola pomposa“ – deuten die erhaltenen Violoncelli piccoli darauf hin, daß das fünfsaitige Violoncello piccolo hauptsächlich ein sächsisch-thüringisches Instrument war, dessen Ursprung auf Johann Sebastian Bach und Johann Christian Hoffmann zurückzuführen ist.

⁶⁶ Drüner schließt auch eine Viola pomposa (mit fünf Saiten) mit dem Zettel A. *Poluska* 1753 ein. Nach Herbert Heyde ist dies aber ein französisches Instrument aus der Zeit nach 1860. Vgl. H. Heyde, *Historische Musikinstrumente des Händel-Hauses*, Halle 1983, S. 95, Nr. 247.

⁶⁷ Genève, Musée d'Instruments Anciens de Musique, Nr. IM 55. Ich danke Elisa Isolde Clerc herzlich für die Mitteilung von Einzelheiten über dieses Instrument.

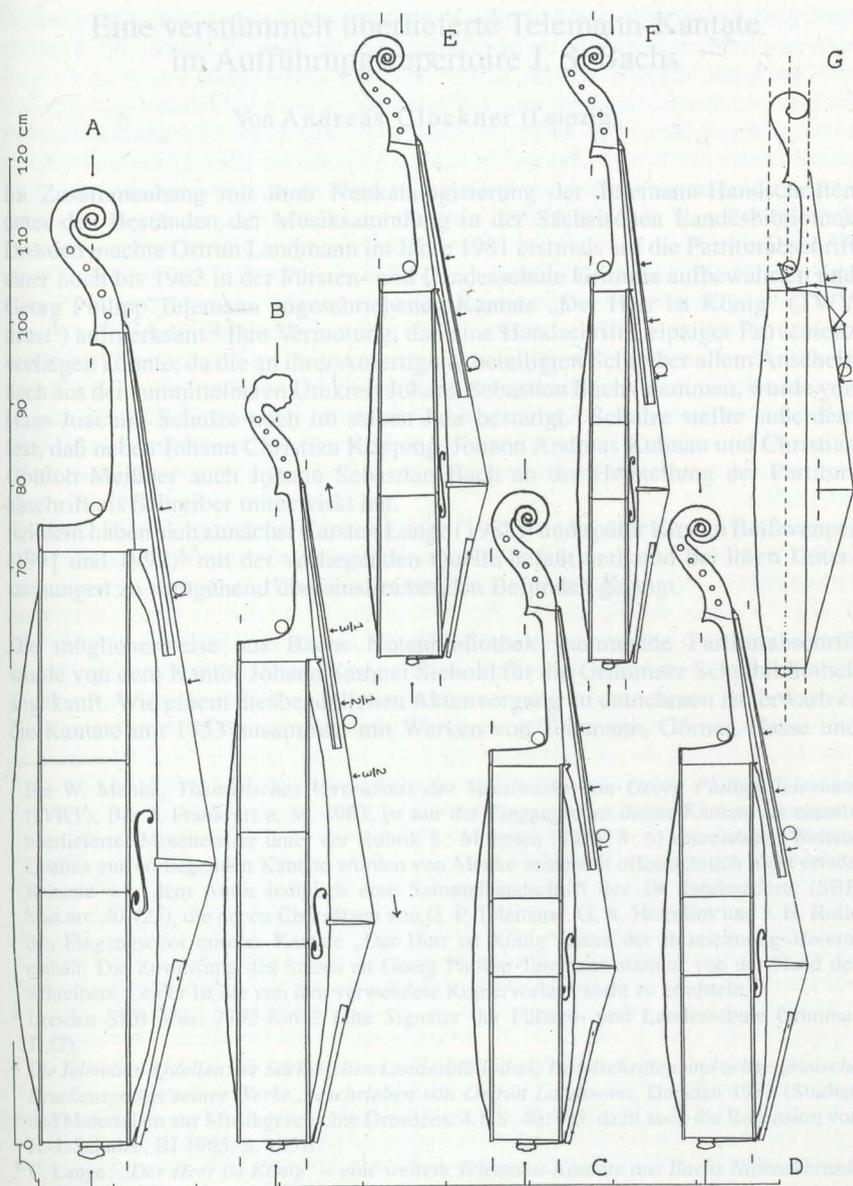
⁶⁸ Im Besitz von Ulrich Koch.

⁶⁹ Universität Leipzig Nr. 921.

⁷⁰ Im Besitz des Autors, mit dem handschriftlichen Vermerk „Jacob Steiner ...“; nicht im Originalzustand.

⁷¹ Besitz Dolmetsch, Horniman Museum, London; nicht im Originalzustand.

⁷² Nach Lichtbildern und Maßen von W. Senn und K. Roy, *Jakob Stainer*, Frankfurt/M. 1986, Nr. A2.



Violoncelli (J. Stainer): (A) 4-saitig, 1647;⁷⁰ (B) 5-saitig, o. J.⁷¹ Violoncelli piccoli/Viole pompose (J. C. Hoffmann) 5-saitig: (C) 1732 und (D) 1741 (Leipzig Nr. 919 und 918); (E) o.J. (Brüssel Nr. 1445); (F) 1732 (in Sammlung Wilfers). Viola (groß), (J. Stainer), (G) 1649.⁷² Alle Instrumente sind in ihrer ursprünglichen Gestalt gezeichnet.

Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Im Zusammenhang mit ihrer Neukatalogisierung der Telemann-Handschriften unter den Beständen der Musiksammlung in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden machte Ortrun Landmann im Jahre 1981 erstmals auf die Partiturnabschrift einer noch bis 1962 in der Fürsten- und Landesschule Grimma aufbewahrten und Georg Philipp Telemann zugeschriebenen Kantate „Der Herr ist König“ (TWV deest¹) aufmerksam.² Ihre Vermutung, daß eine Handschrift Leipziger Provenienz vorliegen könnte, da die an ihrer Anfertigung beteiligten Schreiber allem Anschein nach aus dem unmittelbaren Umkreis Johann Sebastian Bachs stammen, wurde von Hans-Joachim Schulze noch im selben Jahr bestätigt.³ Schulze stellte außerdem fest, daß neben Johann Christian Köpping, Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner auch Johann Sebastian Bach an der Herstellung der Partiturnabschrift als Schreiber mitgewirkt hat.

Seitdem haben sich zunächst Carsten Lange (1988)⁴ und später Kirsten Beißwenger (1991 und 1992)⁵ mit der vorliegenden Quelle befaßt und sind bei ihren Untersuchungen zu weitgehend übereinstimmenden Befunden gelangt.

Die möglicherweise aus Bachs Notenbibliothek stammende Partiturnabschrift wurde von dem Kantor Johann Samuel Siebold für die Grimmaer Schulbibliothek angekauft. Wie einem diesbezüglichen Aktenvorgang zu entnehmen ist, erwarb er die Kantate um 1753 zusammen mit Werken von Telemann, Görner, Hasse und

¹ Bei W. Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann* (TVWV), Bd. 2, Frankfurt a. M. 1983, ist nur der Eingangschor dieser Kantate als einzeln überlieferter Motettensatz unter der Rubrik 8 : Motetten (TWV 8 : 6) verzeichnet. Weitere Quellen zur vorliegenden Kantate wurden von Menke seinerzeit offensichtlich nicht erfaßt. Bekannt war dem Autor lediglich eine Sammelhandschrift des 19. Jahrhunderts (SBB *Mus.ms.* 30 425), die neben Chorsätzen von G. P. Telemann, G. A. Homilius und J. H. Rolle den Eingangschor unserer Kantate „Der Herr ist König“ unter der Bezeichnung *Motetto* enthält. Die Zuweisung des Satzes an Georg Philipp Telemann stammt von der Hand des Schreibers. Leider ist die von ihm verwendete Kopiervorlage nicht zu ermitteln.

² Dresden SLB *Mus.* 2392-E-612 (alte Signatur der Fürsten- und Landesschule Grimma: T. 52).

³ *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, beschrieben von Ortrun Landmann*, Dresden 1983 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 4.), S. 40; vgl. dazu auch die Rezension von H.-J. Schulze, BJ 1985, S. 185 ff.

⁴ C. Lange: „Der Herr ist König“ – eine weitere Telemann-Kantate aus Bachs Notenschrank, in: Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte, 2. Folge. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. Juli 1988, Magdeburg 1989 (Magdeburger Telemann-Studien. XII.), S. 14–21.

⁵ K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten*, BJ 1991, S. 144–146; dies., *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel etc. 1992 (Catalogus Musicus. XIII.), S. 204 ff.

weiteren „Kirchenstücken von guten und unterschiedenen Meistern“⁶, worunter sich auch eine heute nicht mehr erhaltene Abschrift der Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ (BWV 184) von Johann Sebastian Bach befand.

Siebold wurde in Gohlis (bei Riesa?) geboren und im Jahre 1733 in die Leipziger Thomasschule aufgenommen⁷. Bevor er 1752 das Grimmaer Kantorat übernahm, wirkte er als Kantor in Elsterwerda und Großenhain. Bereits im Jahre 1768 mußte er sein Kantorenamt aufgeben und wurde wegen „Abnahme seiner Seelenkräfte aus churchfürstlicher Gnade zur lebenslänglichen Versorgung in das Armenhaus nach Waldheim“⁸ gebracht. Leider läßt sich nicht feststellen, von welchem Vorbesitzer er die vorliegende Quelle für die Bibliothek der Grimmaer Landschule erworben hat.⁹ Die Partiturbabschrift umfaßt 8 Bll. (15 beschriebene Seiten) vom Format 34 × 21 cm (zum Teil beschnitten) und wird von einem Umschlagbogen aus graublauem Konzeptpapier umhüllt. Das Wasserzeichen, Mondsichel mit Gesicht nach heraldisch rechts, ohne Gegenmarke (Weiß Nr. 96), findet sich in allen Bogen. 1992 wurde die Handschrift auf der Grundlage des Papierspaltverfahrens restauriert und ist an einigen Stellen (vor allem in den Randzonenbereichen einiger Blätter) seitdem unleserlich geworden. Auch das Wasserzeichen ist kaum noch wahrzunehmen.

Den Hauptteil der Partitur schrieb Johann Christian Köpping (Dürr Chr, Anon. I d). Von Johann Andreas Kuhnau stammt die Textunterlegung in der zweiten Arie „Zion liegt zu deinen Füßen“; auf der letzten Seite der Partitur ist von Christian Gottlob Meißner das Rezitativ „Dies Wunderreich ist reich an Kraft und reinem Leben“ nachgetragen. J. S. Bach schrieb auf einem von Köpping eigens dafür offengelassenen System nachträglich die zweite Obligatstimme (Violino II/Clarino?) in Satz 5; darüber hinaus ergänzte er in diesem Satz die Takte 85–98 der Alto-Stimme. Ebenfalls von seiner Hand stammen in der folgenden Tenorarie

⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, *Fürstenschule Grimma Nr. 842* (fol. 26^r–30^v): „Verzeichniß | aller derjenigen *Musicalien*, welche ich vor die | aus dem Mathematischen *Fisco* empfangenen | 20. thl. angeschaffet, ... Johann Samuel Siebold | Cantor | an der Land Schule zu | Grimme“. „Telemannische Stücken“: ... 2.) *Der Herr ist König. 2. Clarino, Tympano. 2. Violin. Viola, Violono, Continuo transp. | Canto, Alto, Tenore, Basso, c. Partitura.* Die zur Musikalienanschaffung bewilligten Mittel wurden dem Kantor – wie aus einem weiteren Schriftstück in derselben Akte hervorgeht – im Dezember 1753 ausgezahlt: „Daß auf Erlaubnis *Ihro Hochgebohrnen Gnaden* des | Herrn Land Cammer Raths von Craxs, Hochbestallten Herrn | *Inspectoris* bey hiesiger Land Schule, mir Endes benamten | 10 rl. zu Anschaffung einiger *Musicalien*, welche der Schule | verbleiben aus dem Schul *Fisco* im Jahr 1753 alle vier | *Qvartale* 2 thl. 12 gl. welche sonst der Herr *Mathematicus* | erhalten, sind ausgezahlt worden, solches wird hier | durch qvittierend bescheiniget | den 18. Dec: | 1753. | Johann Samuel Siebold | Cantor“ (fol. 20^r).

⁷ BJ 1907, S. 71 (Nr. 150). Ob Siebold – wie von B. F. Richter angegeben – bereits im selben Jahr die Thomasschule wieder verließ, ist nicht abschließend zu klären. Nicht eindeutig zu beantworten ist auch die Frage nach dem Geburtsort Siebolds. Sollte sich der bei Richter angegebene Zusatz Gohlis „a/E.“ auf Gohlis an der Elbe beziehen, dann kämen Gohlis bei Riesa oder Gohlis bei Dresden in Betracht. Beide Orte liegen unmittelbar am Elbufer.

⁸ R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 140.

⁹ Immerhin besteht Gewißheit darüber, daß die Hs. erst nach 1750 in den Besitz der Schule gelangte. Sie könnte somit zu Bachs Musikaliennachlaß gehört haben.

(Satz 6) der Kopftitel *Aria 2 Violini Viola, Tamburi, Tenore Solo* und im Mittelteil die Takte 30–40 des Tenorparts. Ein anderweitig bislang nicht nachzuweisender Kopist schrieb den Clarino-Part in Satz 2 und die Tamburi-Stimme in Satz 6. Eine Vorlage für die Partiturabschrift war bis jetzt nicht zu ermitteln. Aus der Anlage der Partitur (beispielsweise Durchnummerierung der Takte an verschiedenen Stellen) und einigen Schreibversehen ist abzuleiten, daß als Vorlage ein Stimmensatz gedient hat. Der Kopist hat in den Sätzen 2, 5 und 6 das System für die zweite Violine offengelassen, in Satz 5 den Alto-Part ab T. 85 sowie in Satz 6 den Tenor-Part ab T. 30 nicht notiert. Darüber hinaus ließ er in Satz 2 ein System für die Clarino-Stimme und in Satz 6 ein System für den Tamburi-Part frei. Diese Auslassungen sind am ehesten damit zu erklären, daß ihm ein unvollständiger Stimmensatz vorlag, in dem nicht nur die zweite Violine, sondern auch die Trompeten und Pauken fehlten sowie die Stimmen für Alt und Tenor nicht vollständig waren. Anscheinend war in beiden Vokalstimmen jeweils die letzte Seite nicht mehr vorhanden. Weshalb Bach einen derart torsohaften Stimmensatz zum Spartieren gab, die lückenhafte Partitur dann kompositorisch ergänzte beziehungsweise vervollständigen ließ, ist (vor allem wegen des dafür erforderlichen Arbeitsaufwandes) nicht ohne weiteres nachzuvollziehen.

Der Umstand, daß der Hauptschreiber Köpping im Unterschied zu seinen anderen Abschriften ein Kreuz durch ein \flat auflöste – und somit eine veraltete Schreibweise übernahm – deutet darauf hin, daß seine Vorlage möglicherweise aus früher Zeit stammte.¹⁰

Die vorliegende Kantate läßt sich keinem Kantatenjahrgang Telemanns zuordnen und ist somit nicht ohne weiteres in dessen Eisenacher oder Frankfurter Zeit zu datieren. Da außerdem wenig für die Annahme spricht, ein unvollständiger Stimmensatz könnte von außerhalb nach Leipzig versandt worden sein, ist in erster Linie an eine Komposition für eine Aufführung in Leipzig zu denken. In diesem Fall hätte die Vorlage bereits unter den Notenbeständen der Thomasschule existiert, was den Verlust beziehungsweise die Unvollständigkeit einzelner Aufführungsstimmen am ehesten erklärt.¹¹

Die bisherige Deutung, daß Bach lediglich aus kompositorischen Erwägungen eine Kantate Telemanns „verbessert“ haben könnte, ist vor dem Hintergrund des Quellenbefundes hingegen wenig wahrscheinlich.

Kompositorische Ergänzungen von der Hand Bachs sind in den Sätzen 5 und 6 zu erkennen. Darauf deuten einige seiner Korrekturen und vor allem der Konzept-schriftcharakter der Nachträge.

¹⁰ In Telemanns Originalhandschriften läßt sich diese konservative Notationsweise freilich bis 1721 (letztmalig im Autograph seiner Oper „Der geduldige Socrates“) nachweisen; sie gibt somit keinen eindeutigen Hinweis auf eine frühe Entstehung der Kantate (freundliche Auskunft von Ute Poetzsch, Magdeburg).

¹¹ Ein ähnlicher Fall scheint mit Telemanns *Magnificat* in C-Dur (TWV 9:17), SBB *Mus.ms.* 21745/5 vorzuliegen. Das aus Telemanns Leipziger Zeit überlieferte und offensichtlich am 7. September 1704 zur Einweihung der großen Orgel in der Neukirche aufgeführte Werk ist nur in einem unvollständigen Stimmensatz überliefert. Das Fehlen der Viola-Stimme wurde bereits von J. G. I. Breitkopf auf einem um 1761 angefertigten Titelblatt eigens vermerkt. Vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (Beiträge zur Bach-Forschung, 8.), S. 31–33.

Nicht hinreichend zu klären ist die Besetzung der von Bach eigenhändig nachgetragenen Instrumentalstimme in Satz 5 (Chorus „Die Töchter Zion sind fröhlich“). Die Tatsache, daß Bach für den ergänzten Instrumentalpart (in den Takten 1–11, 25–33 und 48–53) ausschließlich Töne der D-Dur-Naturtonskala verwendet, könnte auf die Mitwirkung eines Blechblasinstruments in D-Stimmung – in diesem Fall eines Clarino – hinweisen. Für diese Annahme sprechen die exponierte Lage (a'–d'') für den hinzukomponierten Part und die Tatsache, daß dieser grundsätzlich über der ersten Violine erscheint; auf fol. 2^r der Quelle (am Beginn von Satz 2) wird das in der Kantate eingesetzte Blechblasinstrument zudem ausdrücklich als *Clarino* bezeichnet.

Im Widerspruch dazu steht freilich die Tatsache, daß die fragliche Stimme klingend notiert ist und nicht – wie bei einem Blechbläserpart zu erwarten¹² – in transponierter Schreibweise erscheint. Erklären läßt sich dieser Umstand wohl nur so, daß in dem von Köpping frei gelassenen System außerdem der Part für die zweite Violine nachzutragen war.¹³ Zu fragen wäre fernerhin, warum der mutmaßliche Clarino-Part bereits in T. 53 endet und Bach das Instrument nicht am Schluß des Satzes noch einmal exponiert hervortreten läßt. Abschließend zu klären wäre diese Frage nur im Falle eines zufälligen Wiederauftauchens der originalen Aufführungsstimmen.

Im Mittelteil der Arie „Prahlet, ihr Völker“ (Satz 6) wurde der Tenorpart durchgängig von Bach hinzugefügt. Aus dem Konzeptschriftcharakter seines Nachtrags und der Tatsache, daß der Kopist Köpping bei der Disposition seiner Partitur (etwa ab T. 33) den Umfang des zu Ergänzenden noch nicht einzuschätzen wußte – wodurch Bachs Noteneintrag unter erheblichem Platzmangel leidet – ist zu schließen, daß der Tenorpart im Mittelteil ganz oder zumindest teilweise von Bach neu hinzukomponiert wurde. Anscheinend lag zur Abschrift lediglich eine unvollständige Tenorstimme vor, weshalb die fehlenden Takte zu ergänzen waren.

Offensichtliche Verwirrung bestand bei der Ergänzung der Tamburi-Stimme. Köpping ließ dafür zwar ein System offen, notierte dieses aber durchlaufend mit zwei Kreuzen für *fis* und *cis*. Bach, der nachträglich die Besetzungsangabe *Tamburi* einfügte, hat wenigstens im ersten Takt des Satzes korrigierend eingegriffen und beide Kreuze in diesem System wieder getilgt. Der Tamburi-Part wurde von einem anonymen Kopisten dann in transponierter Schreibweise (C und G) nachgetragen, versäumt wurde jedoch, die D-Dur-Vorzeichnung für das jeweilige System wieder aufzuheben.

Auch das System für die zweite Violine blieb leer. Ob in diesem System eine zweite, ebenfalls fehlende Violinstimme nachgetragen werden sollte, ist nicht abschließend zu klären. Zumindest lassen die Takte 12–14 und 21–23 den Verdacht aufkommen, daß Telemann hier eine selbständige zweite Violinstimme komponiert hatte. Allem Anschein nach fehlen außerdem zwei Clarino-Stimmen, denn ein Stimmenmaterial, das Siebolds Amtsvorgänger Johann Siegmund Opitz angefertigt hatte, enthält für diesen Satz eine Clarino-II-Stimme.¹⁴

¹² Bach notierte Trompeten (Clarini), Hörner und Pauken grundsätzlich transponiert.

¹³ K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten*, BJ 1991, S. 144 ff. vertritt dagegen die Auffassung, daß der hinzukomponierte Part von der zweiten Violine auszuführen sei.

¹⁴ Dresden SLB Mus. 2392-E-612a. Die Clarino-I-Stimme ist nicht mehr vorhanden. Dieser

Der Librettist der vorliegenden Kantate konnte bislang nicht ermittelt werden. Aus Psalm 97 entlehnte er Vers 1 als Dictum für Satz 1 sowie Vers 8 und 9 für Satz 5. Den Schlußchoral bildet die zweite Strophè des Luther-Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott“ (1528/29).

Kirsten Beißwenger hat dargelegt, daß die Partiturabschrift der vorliegenden Kantate offenbar nach Trinitatis 1724 und vor Mai 1725 angefertigt wurde. Zu einem ähnlichen Datierungsergebnis gelangte auch Carsten Lange bereits einige Jahre zuvor. Ein Titelblatt fehlt, und auch die erste Partiturseite ist ohne Überschrift oder Kopftitel, so daß der Aufführungsanlaß beziehungsweise die temporale Bestimmung der Komposition nicht überliefert ist. Das Libretto der vorliegenden Fassung (namentlich die Verwendung des Luther-Liedes) deutet darauf hin, daß das Werk möglicherweise anläßlich des Reformationsfestes wiederaufgeführt wurde. In diesem Fall käme aller Wahrscheinlichkeit nach der 31. Oktober 1724 in Frage, denn für dieses Datum ist in Bachs Aufführungskalender keine anderweitige Figuralaufführung nachzuweisen.¹⁵ Im Hinblick auf das vorliegende Libretto haben Hans-Joachim Schulze und Kirsten Beißwenger auch den Ratswechsel als Aufführungsanlaß mit in Betracht gezogen.¹⁶

Gegen diese Annahme ist zumindest folgendes einzuwenden. Nachdem Bach im ersten Amtsjahr (1723) eine so repräsentativ angelegte Komposition wie die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119) dargeboten hätte, wäre es nur schwer erklärbar, weshalb er bereits im Folgejahr mit einer fremden und relativ bescheidenen *Music* an die Öffentlichkeit getreten sein sollte, zumal ihm der Auftrag für die jährliche Festmusik, wie aus späteren Quellen hervorgeht,¹⁷ vom Rat ex officio erteilt wurde. Zu einem so wichtigen Anlaß wird er im Festgottesdienst in der Nikolaikirche zweifelsfrei ein eigenes Werk dargeboten haben.

Die Argumente, die für eine Ratswahlkantate sprechen könnten, sind damit freilich nicht ohne weiteres auszuräumen. Überdies hat Carsten Lange festgestellt, daß Telemanns Komposition annähernd denselben Textaufbau wie Bachs Ratswahlkantate BWV 119 aufweist.¹⁸

Sollte das Werk für eine Leipziger Aufführung komponiert worden sein, so wäre eine solche immerhin unter folgenden Umständen möglich gewesen.

Zunächst stellt sich die Frage, ob Telemann eine Ratswahlmusik bereits während seiner Leipziger Zeit (1701–1705) komponiert und aufgeführt haben könnte. Da von Amts wegen der Thomaskantor und *Director chori musici* offiziell mit der „Besorgung der Kirchen *Music*“ zur Ratswahl beauftragt wurde, wäre dies nur unter der Voraussetzung möglich gewesen, daß Telemann den damals amtierenden Johann Kuhnau im Kantorat zu vertreten hatte.¹⁹ Immerhin scheint ein solche

¹⁵ Stimmensatz überliefert unsere Kantate in einer stark abweichenden Fassung; vgl. dazu K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Fußnote 5), S. 204.

¹⁶ Vgl. Dürr Chr 2, S. 75.

¹⁷ Schulze, BJ 1985, S. 185; K. Beißwenger, a. a. O. (Fußnote 14), S. 215.

¹⁸ Vgl. Dok II, Nr. 264.

¹⁹ Lange, a. a. O. (Fußnote 4), S. 16f.

²⁰ Da Telemann im Herbst 1701 das Studium an der Leipziger Universität aufnahm und die Stadt vor dem 12. Juni 1705 verließ, kämen für die Aufführung nur die Jahre 1702 bis 1704 in Frage. Auch von Melchior Hoffmann – Telemanns Amtsnachfolger an der Leipziger Neukirche – ist eine Ratswahlkantate nachweisbar. Diese Komposition ist in Breitkopfs

Situation bald nach Kuhnaus Amtsübernahme eingetreten zu sein: Wie sich aus verschiedenen Quellen ergibt, war der Thomaskantor von einer schweren Krankheit heimgesucht worden und konnte seinen Dienstverpflichtungen wohl über einen längeren Zeitraum nicht nachkommen.²⁰ Der Regierende Bürgermeister Franz Conrad Romanus sah sich daher veranlaßt, einen Vertreter (Substituten) zu bestellen, der – sollte der Thomaskantor versterben – dessen Nachfolge antreten konnte. Wohl nur aus dieser Situation heraus hatte er den jungen Telemann beauftragt, alle 14 Tage ein Figuralstück in der Thomaskirche aufzuführen.²¹ Ließe sich unsere Kantate in so frühe Zeit datieren, dann müßte sie zu den Figuralstücken gehören, die Telemann im Auftrag des Rates komponiert hatte. Eine so zeitige Einordnung ist aber einerseits aus stilistischen Gründen schwer vorstellbar und kommt zum andern wegen der Verwendung von zwei Oboi d'amore in der Sopran-Arie „Zion liegt zu deinen Füßen“ (Satz 4) nicht in Betracht.²² Wie Hans-Joachim Schulze dargelegt hat, war die Oboe d'amore in Leipzig erst seit etwa 1720 verfügbar.²³ Telemann verwendete dieses Instrument noch nicht in den Frankfurter Jahren, sondern erst in seiner Hamburger Zeit, erstmals nachweislich 1722 in der Oper „Genserich oder Sieg der Schönheit“ (TWV 21:10).²⁴

Viel eher wahrscheinlich wäre daher ein völlig anderer Entstehungszusammenhang. Vom 1. bis 14. oder 15. August des Jahres 1722 weilte Telemann zum zweiten Mal in Leipzig, als er sich um das durch den Tod von Johann Kuhnau vakant gewordene Thomaskantorat bewarb. Zur Aufführung seiner Probemusik kam es am 9. August, dem 10. Sonntag nach Trinitatis. Zwei Tage darauf, am 11. August, wurde Telemann vom Rat einstimmig zum Thomaskantor gewählt, ohne den vorbereiteten Revers zu unterzeichnen, da er den Hamburger Senat noch nicht um

Verzeichniß Musicalischer Werke, ... Leipzig, in der Michaelmesse 1761, auf S. 24 wie folgt annonciert: „Hofmann, M. Organisten in Breslau, Rathswahl=Cantate. à 2 Clarini, Tymp. 2 Violini, 2 Violen, 4 Voci, Basso ed Organo. a 2 thl.“ [Breitkopfs irreführender Zusatz („Organisten in Breslau“) ist im zweiten nichtthematischen Verzeichnis von 1764 richtiggestellt worden, so daß sich der Katalogeintrag zweifelsfrei auf eine Komposition Melchior Hoffmanns bezieht. Vgl. dazu A. Glöckner, a. a. O. (Fußnote 11), S. 44.]

²⁰ Der Thomaskantor litt an Schwindsucht, von der er auch in den Folgejahren nicht mehr geheilt werden konnte. Nach Telemanns Aussage mußte in jener Zeit mit Kuhnaus „baldigem Tod“ gerechnet werden. G. P. Telemann, *Autobiographie von 1740*, in: J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 366.

²¹ In seinem Bewerbungsschreiben, mit dem sich Telemann am 8. August 1704 offiziell um das Organistenamt an der Leipziger Neuen Kirche bewarb, hob er hervor, daß er von seiner „Composition“ bereits „einige Proben in hiesigen Kirchen zu St. Thomae und Nicolai an den Tag geleet“, Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII.B.117*, fol. 167 (olim 182) r + v, wiedergegeben in: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 22 f.

²² Eigentümlicherweise erscheinen die beiden Oboi d'amore-Stimmen in Köppings Spartierung in Quart- und nicht – wie zu erwarten – in Terztransposition. Um einen Irrtum auszuschließen, vermerkte der Kopist neben der Besetzungsangabe „NB. Wenn die Hautbois eine Quarte tiefer geschrieben | werden, so werden sie mit dem Bass *accurat* über-[ein] | kommen.“

²³ H.-J. Schulze, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1981 (Bach-Studien. 6.), S. 13 ff.

²⁴ Lange, a. a. O., (vgl. Fußnote 4) S. 15 f.

seine Dimission ersucht hatte. Die Frage nach der von Telemann aufgeführten Probemusik ist bereits mehrfach gestellt worden, blieb aber bislang unbeantwortet. Es ist nicht anzunehmen, daß uns mit der Kantate „Der Herr ist König“ Telemanns Leipziger Bewerbungsstück vorliegt, da das Libretto keinerlei Bezüge zum Evangelium des 10. Trinitatissonntags aufweist. Hingegen könnte ein weiteres unmittelbar bevorstehendes Ereignis den Leipziger Rat veranlaßt haben, Telemann mit der Komposition einer zweiten *Musik* zu beauftragen: die Ratswahl, welche alljährlich am letzten Montag im August (am Montag nach Bartholomäi) mit einem Festgottesdienst in der Nikolaikirche begangen wurde und bei welcher im Jahre 1722 die Wahl von Gottfried Lange zum Regierenden Bürgermeister auf der Tagesordnung stand. Der feierliche Akt fiel auf den 25. August, und es lag wohl nichts näher, als den soeben gewählten Thomaskantor ex officio mit der Komposition der Festkantate zu beauftragen und diese nicht bei dem derzeit amtierenden Substituten²⁵ zu bestellen. Wie Peter Wollny feststellen konnte, war Melchior Hoffmann – nachdem er sich um die durch den Tod von Friedrich Wilhelm Zachow vakant gewordene Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle/Saale beworben hatte – eine ähnliche Aufgabe anvertraut worden, als er im April 1713 vom Konsistorium mit der Komposition einer „Trauer-Music“ für den verstorbenen preußischen König Friedrich I. beauftragt wurde. Die Aufführung der Kantate erfolgte am 1. Mai 1713 unter Hoffmanns Leitung in der Marienkirche zu Halle.²⁶ Ob Telemann die Ratswechsellmusik selbst dirigiert hat, bleibt ungewiß. Da er vermutlich bereits am 14. oder 15. August nach Hamburg abreiste, ist dies nicht ohne weiteres anzunehmen.²⁷ Zu denken gibt allerdings die am 25. September 1722 erfolgte Zahlung von 16 Talern und 3 Groschen an den Aktuarium Johann Christoph Götze am Brühl,²⁸ bei dem der Bewerber in Leipzig logiert hatte, und es bleibt

²⁵ Nach Kuhnaus Tod übernahm der Thomasschüler Johann Gottlieb Mesenberger (1702–1723) einige Vertretungsaufgaben. Am 22. Februar 1723 wurden ihm „zur Verehrung“ 6 Taler aus der Stadtkasse gezahlt. Stadtarchiv Leipzig, „COPIAL BUCH 1722. IN 1723.“, fol. 116^v: „6 thl. Johann Gottlieb Mesenbergern *Alumno* Thom: zu einer Verehrung, am 22. Febr. [1723]“. – Die Witwe Susanna Elisabeth Kuhnau erhielt 1722 nicht nur die ihr im Zusammenhang mit dem Gnadenhalbjahr zustehenden Quartalszahlungen zu Trinitatis (31. Mai) und Crucis (14. September), sondern auch eine Zahlung zu Lucia (13. Dezember). Bach hingegen nahm bereits für Reminiscere 1723 (21. Februar) – also noch für die Zeit vor dem offiziellen Amtsantritt – seine erste Quartalszahlung in Empfang. Das „COPIAL BUCH 1722. IN 1723.“, welches die nicht mehr vorhandenen Zahlungsbelege wohl zum Teil wörtlich zitiert, enthält auf fol. 110^v dazu folgenden Eintrag: „21 thl. 21 gl. Johann Sebastian Bachen, *Cantori*, am 15. May 1723.“.

²⁶ P. Wollny, *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, S. 28 f.

²⁷ Stadtarchiv Leipzig, *Jahres Rechnung des Raths der Stadt Leipzig über Einnahme und Ausgabe von 24. Augusti, 1721. bis den 29. dito, 1722.* ... „Ausgabe In Gemein. Wegen derer Kirchen- und Schul-Diener.“, S. 167: „22 fl. 18 gr. Hn. Georg Philipp Telemann, *Organisten* in Hamburg, Reisegeld, als er zur Probe bey dem *vacanten* Cantordienste verschrieben worden, den 14. Aug. No. 316 u. 317.“ Leider sind die zugehörigen Belege nicht mehr vorhanden.

²⁸ Stadtarchiv Leipzig, *Jahres Rechnung des Raths der Stadt Leipzig über Einnahme und Ausgabe vom 30. Augusti 1722 bis 28. dito 1723.*; „Ausgabe. In Gemein. Wegen derer Kirchen und Schul-Bedienten“, S. 155 „16 thl. 6 gl. Johann Christoph Götzen, vor Zehrung und

zu fragen, weshalb der Gastgeber die Spesenzahlung erst 42 Tage nach dessen Abreise erhielt. Im Hinblick auf den zeitlichen Ablauf ist darüber hinaus zu berücksichtigen, daß Telemann erst am 3. September sein Entlassungsgesuch an den Hamburger Senat zu Papier brachte. Wäre er später als bisher angenommen in die Hansestadt zurückgekehrt, ließe sich dieses Datum viel leichter zuordnen. Beide Daten, der Termin für die relativ spät erfolgte Spesenzahlung und der des Entlassungsgesuches, sind mit einer bereits am 14. oder 15. August erfolgten Abreise Telemanns zumindest nicht ohne weiteres in Einklang zu bringen.²⁹

Unsere Deutung, daß die Kantate von Telemann für die Leipziger Ratswahl im Jahre 1722 komponiert sein könnte, hindert nicht die Annahme, daß die vorliegende Partitur im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung der Kantate zum Reformationsfest 1724 hergestellt worden ist. Die Darbietung einer vergleichsweise bescheidenen Komposition zu diesem Anlaß wäre damit zu begründen, daß der Reformationstag in Sachsen ohnehin nur als „halber Feiertag“ begangen wurde³⁰ und sich der instrumentale Aufwand dementsprechend in Grenzen halten konnte. Hinsichtlich des Aufführungsortes wäre vor allem an die Universitätskirche St. Pauli zu denken, wo das Werk – dann wohl von der zweiten Kantorei dargeboten – am 31. Oktober 1724 erklingen sein könnte. In dieser Kirche hatte Bach den sogenannten „alten Gottesdienst“ zu besorgen. Auf eine nochmalige Aufführung (um 1726/1727,³¹ zum gleichen Anlaß?) weist der Rezitativ-Nachtrag von der Hand Christian Gottlob Meißners auf der letzten Partiturseite.

anderer *accommodirung*, als der Capellmeister von Hamburg Hr. Georg Philipp Telemann sich wegen der *vacanten Cantor Stelle* 14. tage bey ihme aufgehalten, den 25. Septbr: 1722 No 291“. Im „COPIAL BUCH 1722. IN 1723.“, fol. 116r heißt es dazu detailliert: „16 thl. 3 gl. Hn. Johann Christoph Götzen vor Zehrung, Stube Licht und Brief-Porto als H. George Philipp Telemann wegen der *vacanten Cantor Stelle* von Hamburg anhero verlanget worden, am 25. dito [Sept.]“. Von einem 14tägigen Aufenthalt ist hier jedoch nicht die Rede. E. Kroker (*Bachs Berufung in das Kantorat der Thomasschule*, in: ders., Aufsätze zur Stadtgeschichte Leipzigs. Leipzig 1929, S. 139) hat diese zweite Zahlung dahingehend gedeutet, daß Telemann sich im September 1722 ein zweites Mal in Leipzig aufgehalten hätte.

²⁹ Die Spesenzahlung von 16 Talern und 3 Groschen erscheint für einen 14tägigen Aufenthalt außerordentlich hoch. Für Bachs etwa gleich langen Aufenthalt in Halle wurden dem Wirt lediglich 7 Reichstaler und 2 Groschen, also weniger als die Hälfte, gezahlt; vgl. dazu Wollny, a. a. O. (Fußnote 26), S. 32. Erklären läßt sich diese Differenz allenfalls mit den damals wesentlich höheren Lebenshaltungskosten in Leipzig. – Über seinen Aufenthalt in Leipzig vermeldet der *Hamburger Relations-Courier* am 19. August (No. 129, Leipzig, vom 14. Augusti 1722): „Am verwichenen Sonntag legte der neue Director Chori Musici in der Kirchen zu St. Thoma seine Probe ab, und ist derselbe hierauff von E. E. Hochw: Rath dieser Stadt zu diesem Officio angenommen worden.“ Dokumentarisch ist Telemanns Aufenthalt in Hamburg vor dem 3. September 1722 (Datum des Entlassungsgesuchs an den Senat) zumindest nicht zu belegen; freundlicher Hinweis von C. Lange (Magdeburg) und A. Clostermann (Hamburg).

³⁰ H.-J. Schulze, *Reformationsfest und Reformationsjubiläen im Schaffen Johann Sebastian Bachs*, in: Festbuch. VI. Internationales Bachfest der DDR, Leipzig 13. bis 18. September 1989, in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1989, S. 38 ff.; siehe auch M. Petzoldt, *Gottesdienst und Kantate am Reformationsfest zur Bachzeit in Leipzig. Gabe an die Teilnehmer der Tagung der „Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung“*, Thomaskirche zu Leipzig 23. bis 27. März 1990.

³¹ Späte Schriftformen des Kopisten (hakenförmiger C-Schlüssel), vgl. auch Beißwenger,

Daß Bach im Herbst 1724 den fehlenden Librettotext im Mittelteil der Tenor-Arie „Prahlet, ihr Völker“ ohne weiteres nachtragen konnte, läßt sich zwanglos durch die Annahme eines Rückgriffs auf den Textdruck von einer erst zwei Jahre zurückliegenden Aufführung erklären – und die Tatsache, daß in so kurzer Zeit bereits einige Aufführungsstimmen abhandengekommen waren, dürfte am ehesten auf mancherlei Unordnung in der Thomasschule während des einjährigen Interregnums nach Kuhnaus Tod zurückzuführen sein.

a. a. O. (siehe Fußnote 14), S. 207 (Fußnote 308). Vergleichbare Schriftformen finden sich in den von Meißner geschriebenen Stimmen in *St 101* (BWV 17), *St Thom 129* (BWV 129), *St 117* (BWV 232^{III}) und in seiner Partiturabschrift der Kantate BWV 173 (P 74).

Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244)

Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt¹

Von Sachiko Kimura (Bochum/Tokyo)

Nach dem Tode Johann Sebastian Bachs verließen seine geistlichen Vokalwerke zunächst die musikgeschichtliche Bühne. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts wurden sie zwar in einem gewissen Kreis überliefert, nach unseren heutigen Kenntnissen jedoch nur selten aufgeführt. Bachs Vokalwerke waren für diejenigen, die sie überhaupt kannten, unschätzbare, aber alte, geheimnisvolle, unverständliche Musik mit geschmackswidrigen deutschen Texten. Als Felix Mendelssohn Bartholdy ungeachtet dieser problematischen rezeptionsgeschichtlichen Situation Bachs Matthäus-Passion am 11. März 1829 in der Berliner Singakademie aufführte, waren alle Zuhörer zutiefst beeindruckt und schätzten das Werk sehr hoch. Wie aus Goethes Weimarer Äußerung, „Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte“, ersichtlich wird, beeindruckte diese Wiederaufführung nicht nur die gebildeten Kreise in Berlin, sondern vielerorts in Deutschland. Nach dieser Aufführung wurden nach und nach auch andere große geistliche Vokalwerke Bachs in die Konzertprogramme aufgenommen und erfreuten sich allgemeiner Wertschätzung: Nun setzte die Wirkungsgeschichte Bachscher Werke ein, die der sogenannten Bachbewegung große Triebkraft verlieh.

Die bisherigen Untersuchungen über die Wiederaufführung Mendelssohns scheinen von dieser besonderen musikgeschichtlichen Wichtigkeit motiviert zu sein. Dieses Ereignis wird hauptsächlich sozialgeschichtlich betrachtet und die rein musikalische Seite dieser Aufführung, nämlich, wie Mendelssohn dieses Werk aufführungspraktisch behandelt hat, wird kaum erwähnt. Selbst die Arbeit Martin Gecks, der umfangreiches zeitgenössisches Dokumentenmaterial zusammentrug und die ideengeschichtliche Bedeutung dieser Wiederaufführung herausarbeitete, legte auf die aufführungspraktische Seite keinen besonderen Akzent: Daher bleibt auf dieser Seite noch viel zu überprüfen. Da Mendelssohns Aufführungsweise von einer Zeit geprägt war, in der die Akzeptanz für Bachs geistliche Vokalmusik nur gering war, und seine Aufführungspraxis sicherlich stark von der Hochschätzung dieses Werkes geprägt ist, ist die aufführungspraktische Untersuchung besonders wichtig für das Verständnis dieser Wiederaufführung. Darum möchte die Verfasserin in der vorliegenden Arbeit durch die Untersuchung von Mendelssohns Eintragungen in der Partitur, dem gesamten Chor- sowie Instrumentalstimmensatz den Blick auf die musikalische Praxis lenken und den musikalischen Gehalt dieser Wiederaufführung beleuchten.

¹ Diese Arbeit wurde 1992 als Diplomarbeit bei der Staatlichen Universität Tokyo für bildende Künste und Musik (Tokyo Geijutsu Daigaku) eingereicht. – Für die vorliegende Veröffentlichung wurde sie redaktionell überarbeitet, aber nur unwesentlich gekürzt. Aus herstellungstechnischen Gründen konnten die zahlreichen kleinformatigen Abbildungen und kurzen Notenbeispiele nicht übernommen werden. (Anm. der Redaktion).

1. Die Quellen

Als Hauptmaterialien dienen der vorliegenden Arbeit die folgenden beiden in der Bodleian Library Oxford aufbewahrten Handschriften: 1. Partiturabschrift, Signatur: *Ms. M. D. Mendelssohn c.68* und 2. Stimmen, Signatur: *Ms. M. D. Mendelssohn b.8, b.9* sowie *Ms. Mus. d.210*, beide mit Eintragungen Mendelssohns. Die Partitur, einen 352 Seiten umfassenden Hochfolio-Band, bekam Mendelssohn im Jahre 1823 und benutzte sie nicht nur für seine eigene Einstudierung, sondern auch als Dirigierpartitur. Diese Partiturabschrift ist offenbar eine Kopie von Carl Friedrich Zelters zweiter Partiturabschrift² und teilt mit dieser folgende Besonderheiten:

1. Das Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) enthält den Lautenpart der Frühfassung.
2. Die Alto-Partie ist im Sopranschlüssel notiert. Dies ist charakteristisch für die um und nach 1800 entstandenen Partituren der Berliner Singakademie.
3. Der Continuo wird nur im untersten System notiert (auch in doppelchörigen Sätzen).

Der Schreiber ist Eduard Rietz, Konzertmeister des ersten Orchesters bei der Wiederaufführung von 1829. Da diese Partitur nicht nur für die beiden Gesamtauführungen von 1829 sondern auch 1841 zur Verfügung stand, lassen sich in ihr zwei verschiedene Phasen von Mendelssohns Eintragungen erkennen. In den früheren, ausschließlich mit Bleistift vorgenommenen Eintragungen kann man außerdem zwei unterschiedliche Formen beobachten: Eine helle, behutsame Schrift einerseits und eine dunkle, dicke, energische Schrift andererseits. Für die späteren Eintragungen, geringer an Zahl als die früheren, benutzte Mendelssohn zwei Arten von Stiften: Normalen Bleistift und roten Farbstift.³ Diese Schriftformen werden weiter unten näher beschrieben.

Die Stimmen wurden aus der Partitur *c.68* von mehreren Schreibern (Eduard Rietz, Julius Rietz, Friedrich Knuth und anderen) herausgezogen und übernehmen die meisten Eintragungen Mendelssohns in der Partitur. Außerdem trug Mendelssohn an manchen Stellen eigenhändig weitere Hinweise ein. Diese Stimmen sind daher ebenso wichtig wie die Partitur, weil sie manche wichtige Informationen enthalten, die in der Partitur nicht zu finden sind. Die Bodleian Library bewahrt die Stimmen unter drei Signaturen auf: *Ms. M. D. Mendelssohn b.8* umfaßt die Stimmen für Streicher, *b.9* die Bläserstimmen sowie die für die Aufführung im Jahre 1841 neu angefertigten Stimmen; *Ms. Mus. d.210* enthält 8 Stimmen für die beiden Chöre (siehe Anhang, Seite 110, Tabelle 1). Leider sind die Stimmen für die Solosänger verschollen. Aus der Zahl der Instrumentalstimmen läßt sich folgern, daß das Orchester nicht besonders groß war.⁴

² Siehe Dürr 1974, S. 94–96. Diese Partiturabschrift, ehemals im Besitz der Singakademie (Signatur 1939b), ist seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen. – Zu den im folgenden verwendeten Literaturabkürzungen vgl. S. 109.

³ Obwohl die Farbe zur Zeit braun ist, scheint sie ursprünglich rot gewesen zu sein.

⁴ Nach Mintz 1954 betrug die Zahl der Instrumentalisten etwa die Hälfte der Sänger. Die Zahl der Sänger war 158 Personen, einschließlich der Solisten. Vgl. Geck 1967, S. 35.

2. Die Schriftformen

Wie wir oben gesehen haben, gibt es in der Partitur *c.68* drei Schriftformen aus zwei unterschiedlichen Perioden mit zwei Stiften. Bevor wir den konkreten Inhalt der Eintragungen Mendelssohns genau untersuchen, sollte der Unterschied zwischen den Schriftformen so klar wie möglich beschrieben werden.

Die Handschrift Mendelssohns in der Partitur kann zunächst in zwei Perioden aufgeteilt werden. Mendelssohn leitete dreimal in seinem Leben eine Gesamtaufführung der Matthäuspassion: Am 11. und 21. März 1829 in Berlin sowie am 4. April 1841 in Leipzig. Das Konzert am 11. März 1829 ist die Aufführung, die bis jetzt als die eigentliche Wiederaufführung der Matthäuspassion gilt. Das folgende Konzert am 21. März 1829 war zusätzlich für diejenigen anberaumt worden, die am 11. März 1829 in dem überfüllten Saal keinen Platz gefunden hatten. Dementsprechend dürfte die Aufführungsweise in diesem zweiten Konzert als grundsätzlich gleich wie die im ersten Konzert zehn Tage vorher betrachtet werden. Die dritte Aufführung fand im Jahre 1841 am Palmsonntag in der Leipziger Thomaskirche in der Reihe der „Historischen Konzerte“ statt.⁵ Somit liegt es nahe, die Handschrift Mendelssohns in der Partitur zwei Perioden, um 1829 und um 1841, zuzuweisen. Obwohl es denkbar ist, daß er noch in anderen Fällen – ohne Zusammenhang mit einer Aufführung – die Partitur studierte, kann diese Möglichkeit hier nicht berücksichtigt werden.

Die Handschrift der Zeit um 1829 weist zweierlei Schriftformen auf. Die eine besteht aus hellfarbigen, behutsamen Eintragungen wie Satznummer, Vortragsbezeichnung, Tempoangabe, Dynamik, Bindebogen, Akzidens, Änderung von Tönen, Streichung von Sätzen⁶ und ähnliches. Diese Schriftform stimmt mit der Notenschrift Mendelssohns aus dieser Periode überein. Die Eintragungen wurden vor dem Beginn der Proben vorgenommen und in die Stimmen *b.8*, *b.9* und *d.210* genau übertragen. Die andere besteht aus dunklen, energischen Eintragungen wie Continuo-Bezifferung, schräge Linie für die Streichung von ganzen Sätzen oder Satzteilen, „vide“-Zeichen und ähnliches. Diese wurden wahrscheinlich in der Zeit der Proben von Februar bis März 1829⁷ in Eile geschrieben.

Da die Schriftform in den Sätzen, die Mendelssohn bei den Aufführungen 1829 wegließ, aber 1841 wahrscheinlich aufführte, ganz anders ist als diejenige von 1829, kann man die Eintragungen um 1841 von den anderen unterscheiden. Darüber hinaus stimmt diese Schriftform mit seiner Notenschrift um 1841 überein. Wie oben erwähnt, verwendete Mendelssohn dabei Blei- und Rotstift. Der Choral „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Satz 29) enthält die meisten Eintragungen mit Rotstift.

⁵ Außer diesen Gesamtauführungen leitete Mendelssohn später am 23. April 1843 im Leipziger Gewandhaus die Tenorarie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Satz 20). Vgl. Schumann 1982, S. 728, und Dörffel 1884, S. 215.

⁶ Auf die einen ganzen Satz umfassende Streichung wurde vor der Anfertigung der Stimmen mit dem Vermerk „bleibt weg“ hingewiesen. Dazu wurde später eine schräge Linie ergänzt, um die Streichung zu verdeutlichen. In anderen Fällen wurde eine partielle Streichung durch Überklebung, mit einer schrägen Linie oder einem Netz usw. kenntlich gemacht.

⁷ Die Proben fanden am 2., 9., 16., 17., 23. und 24. Februar sowie am 2. und 3. März statt. Die Generalprobe war am 10. März. Siehe Geck 1967, S. 32.

3. Striche

1. Streichung und Ummumerierung von Sätzen

Unter allen Eintragungen sind die Streichungen für uns die auffälligsten. Sie fallen um so mehr ins Auge, als Mendelssohn den verbliebenen Sätzen neue Nummern von 1 bis 35 gab. Diese Ummumerierung bedeutet freilich nicht, daß Mendelssohn die 78 Sätze des Originals in seiner Abschrift auf 35 vermindert hätte, sondern daß er nach der Streichung entsprechend seiner eigenen Zählung den Sätzen neue Nummern zuteilte. Zum Vergleich wird eine Tabelle mit den Nummern von BWV, NBA, den ursprünglichen Nummern der Abschrift *Ms. M. D. Mendelssohn c.68* sowie Mendelssohns Ummumerierung beigegeben (siehe Anhang, Seite 111ff., Tabelle 2).

Aus Mendelssohns Numerierung für die Aufführung im März 1829 lassen sich die folgenden drei Hauptregeln ableiten:

1. Eingangsschor, Schlußchor sowie Choräle haben eigene Nummern.
2. Sätze mit freier Dichtung (Rezitative, Arien) und Sätze nach Evangelientext werden getrennt nummeriert.
3. Bei Sätzen mit freier Dichtung wird das Satzpaar Rezitativ und Arie unter einer gemeinsamen Nummer eingeordnet. Bei den Sätzen aufgrund des Evangelientextes gilt eine Nummer so lange, bis ein frei gedichteter Satz oder ein Choral folgt.

Infolge dieser Numerierungsregeln ist der Umfang der einzelnen umnummerierten Sätze ziemlich unterschiedlich.

Es stellt sich die Frage, wann überhaupt Mendelssohn diese Numerierung vornahm. Die Stimmen (*b.8*, *b.9* und *d.210*) folgen bereits der neuen Numerierung bis No. 35. Demnach muß diese (wie auch die Streichung der Sätze) vor der Herstellung der Stimmen vollzogen worden sein. Der genaue Zeitpunkt ist zwar nicht nachweisbar, doch muß er zwischen Mitte Dezember 1828, als das Datum des Konzerts festgelegt wurde,⁸ und Februar 1829, als die Proben begannen, liegen.

Exkurs: Einfügung von Sätzen bei der Aufführung am 4. April 1841

In Tabelle 2 sind die Nummern FMB: 6a und FMB: 6b vorhanden, die durch die drei für die Aufführung von 1829 geltenden Hauptregeln nicht erklärt werden können. Betrachtet man zuerst FMB: 6a (Satz 8) „Blute nur, du liebes Herz“ in der Partiturabschrift, so kann man die spätere Handschrift Mendelssohns ohne Schwierigkeiten erkennen. Darum läßt sich vermuten, daß FMB: 6a ein bei der Aufführung 1829 gestrichener, aber 1841 neu aufgenommenener Satz ist. Betrachtet man andererseits die Stimmen dieses Satzes, findet man in der Continuo-Stimme (Chorus I) in *b.8*, einen Hinweis „Einlagen No. 6a Aria“. Ferner enthalten die Stimmen *b.9* einen Satz Instrumentalstimmen für FMB: 6a.⁹ Dies bestätigt die Richtigkeit der Annahme, daß der Satz FMB: 6a 1841 neu aufgenommen wurde. FMB: 6 hatte

⁸ Am 13. Dezember 1828 wurde die Bitte um den Saal der Singakademie bei deren Vorsteher-schaft eingereicht.

⁹ Fl I, II, Vn I, II, Va in *b.9* (4), Vc et Basso I in *b.9* (3) und Org in *b.9* (9).

eigentlich die Sätze 7 und 9a–e enthalten, aber später wurde die Arie Nr. 8 (FMB:6a) dazwischen eingefügt. Nach der Hauptregel 2 (freie Dichtung wird vom Evangelium getrennt nummeriert) gab Mendelssohn der Arie die neue Nummer FMB:6a und der letzten Hälfte des Evangeliums (Satz 9a–e) die Nummer FMB:6b.

Darüber hinaus enthalten noch vier Sätze spätere Eintragungen Mendelssohns: Satz 29, 42, 49 und 65. Von diesen weist Satz 29 „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, der Schlußchoral des ersten Teils der Matthäus-Passion, auch viele Eintragungen aus dem Jahre 1829 auf. Dieser Satz wurde ohne Zweifel sowohl 1829 als auch 1841 aufgeführt, doch wurde – wahrscheinlich infolge veränderter Interpretation durch Mendelssohn – vieles erst im Zusammenhang mit der späteren Aufführung hinzugefügt. In den restlichen drei Sätzen vermischt sich die spätere Handschrift nicht mit der früheren.¹⁰ Man kann ähnliche Umstände wie bei FMB:6a beobachten, jedoch ohne neue Numerierung in der Partitur.

In der Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Satz 42) findet sich auf der ersten Seite eine sehr blasse, schwer lesbare Bemerkung „bleibt weg“ sowie eine lange schräge Linie. Die Art der Streichung und die Schriftform sind hier zwar völlig identisch mit den Eintragungen bei anderen gestrichenen Sätzen, aber die Handschrift ist so blaß, daß angenommen werden könnte, Mendelssohn habe diese Eintragungen 1841 mit Radiergummi beseitigt. Nach Angabe einschlägiger Lexika¹¹ wurde der Radiergummi um 1770 erfunden. Nachdem 1839 ein neues Produktionsverfahren entwickelt worden war, verbesserte sich die Qualität merklich, und die betreffenden Unternehmen in Deutschland und Frankreich sowie in den USA erlebten eine Blütezeit. Somit hat die erwähnte Hypothese einigermaßen ihre Berechtigung. Außerdem können wir in der Continuo-Stimme (Chorus I) in *b.8* eine Eintragung „Einlagen No. 21 a“ finden, und die Stimmen für FMB:21 a¹² sind im Stimmensatz *b.9* vorhanden. Daraus ist zu schließen, daß diese Arie – Satz 42 – 1841 neu aufgenommen wurde. Der nächste in Frage kommende Satz, die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Satz 49), weist auch in der Partitur die blasse, wahrscheinlich ausradierte Bezeichnung „bleibt weg“ auf, und in der Continuo-Stimme heißt es „Einlagen No. 22a Aria Tacet“. Zudem enthält der Stimmensatz *b.9* die ergänzenden Instrumentalstimmen.¹³ Die letzte hier anzuführende Arie, „Mache dich, mein Herze, rein“ (Satz 65), weist in der Partitur weder eine ausradierte Eintragung auf noch die Nummer für die Aufführung von 1829. Aber in der Continuo-Stimme ist „segue Einlagen No. 32a Aria“ zu lesen, und die Stimmen für FMB:32 a¹⁴ sind in *b.9* überliefert.

In den obengenannten vier Sätzen lassen sich in der Partitur Mendelssohns spätere Schriftformen beobachten. Außerdem sind im Stimmensatz *b.9* noch später entstandene Stimmen für den Choral „Wer hat dich so geschlagen“ (Satz 37) als „No. 19a“ enthalten¹⁵. Dieser Choral ist auch den Chorstimmen *d.210* als neues

¹⁰ Außer der Bezeichnung „bleibt weg“, die später mit Radiergummi beseitigt wurde. Siehe unten.

¹¹ Nach Angaben einer japanischen Enzyklopädie von 1984.

¹² Vn I Solo, Vn I Ripieno, Vn II, Va in *b.9* (6) und Vc et Basso I in *b.9* (3).

¹³ Fl, Cl I, II in A in *b.9* (7).

¹⁴ Vn I, II, Va, Cl I, II in B, Basso in *b.9* (8) und Vc et Basso I in *b.9* (3).

¹⁵ Vn II, Fl I in *b.9* (5), Vn I in *b.8* Folio 183, Vc et Basso I in *b.9* (3) und Org in *b.9* (9).

Blatt hinzugefügt. Obwohl es in der Partitur lediglich eine undeutliche, schwer erkennbare schräge Linie gibt, kann man sicher folgern, daß auch dieser Choral 1841 neu aufgenommen wurde.

Kurz zusammengefaßt: Die 1829 gestrichenen vier Arien (Satz 8, 42, 49 und 65) und ein Choral (Satz 37) wurden bei der Aufführung im Jahr 1841 neu aufgenommen.

Der Textdruck ist eine weitere wichtige Grundlage für Erkenntnisse zur Streichung von Sätzen bei der Aufführung von 1829. Hier wurde ein Exemplar im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: *Mus. Tb 70*) konsultiert. In diesem Druck ist der Text unnummeriert. Aber sonst stimmen die Befunde hinsichtlich der Streichung ganzer Sätze mit meiner Folgerung überein, das heißt, es fehlen die fünf Einlagen aus dem Jahr 1841. Damit ist der Sachverhalt der Streichung von Sätzen für die Aufführung am 11. März 1829 geklärt.

Bei den 1829 gestrichenen Sätzen handelt es sich um:

- 14 frei gedichtete Sätze:
 - 4 Rezitative (Satz 12, 22, 34, 56),
 - 10 Arien (Satz 8, 13, 23, 35, 42, 49, 52, 57, 60, 65),
- 6 Choräle (Satz 17, 32, 37, 40, 44, 46)

Die Matthäus-Passion enthält 26 frei gedichtete Sätze (11 Rezitative und 15 Arien) sowie 13 Choräle (einschließlich des Schlußchorals des ersten Teils), von denen etwa die Hälfte gestrichen wurde.

Was war der Grund für so umfangreiche Streichungen? Die Ausdehnung der Matthäus-Passion verlangt sowohl von den Ausführenden als von den Zuhörern ein hohes Maß an Konzentration. Es ist zwar sicher, daß Konzerte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr lange dauerten, aber sie bestanden aus vielerlei Stücken mit verschiedensten Besetzungen, um in das Programm Abwechslung zu bringen. Unter den einschlägigen Werken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa Oratorien, findet sich kein so großes Werk wie Bachs Matthäus-Passion. Darum dürften manche Sätze in einem so großen Werk, besonders Arien, um der Aufführenden sowie der Zuhörer willen getilgt worden sein, um die Qualität des Konzerts zu erhöhen. Durch diese Streichung wird die Länge des Gesamtwerkes – verglichen mit heutigen Darbietungen – auf etwa zwei Drittel verkürzt (vgl. Anhang, Seite 114, Tabelle 3).

Dennoch wurde diese Streichung nicht willkürlich vorgenommen, und ihr Wesen ist anderer Natur, als manche heutige Reduzierung auf Höhepunkte. Mendelssohns Streichungsverfahren dürfte, wie Geck in seiner Monographie vermutet,¹⁶ das eine Ziel verfolgen, den Zuhörern die dramatischen Konturen des biblischen Passionsberichtes zu verdeutlichen. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann man den Grund, warum die frei gedichteten Arien und Rezitative sowie Choräle gestrichen sind, leicht verstehen: Diese Sätze retardieren den Fortgang der Erzählung. Und infolge der Streichungen erhielt beispielsweise der erste Choral des zweiten Teils „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Satz 54) einen bedeutenden dramaturgischen Effekt; wir können dessen Eindruck bei den damaligen Zuhörern nicht hoch genug

¹⁶ Geck 1967, S. 41.

veranschlagen. Ein weiterer Grund für die Weglassung der Arien könnte mit der Möglichkeit des Vorwurfs zusammenhängen, daß die Matthäus-Passion, ein geistliches Werk, zu opernhaft sei¹⁷.

2. Kürzung des Evangelienberichtes

Eine genauere Betrachtung des Textdruckes zeigt, daß außer der Streichung ganzer Sätze auch Kürzungen des Evangelienberichtes vorkommen. Dieses partielle Streichen ist in der Partitur leicht erkennbar: beispielsweise an einem Kreuz (X), einer schrägen Linie, einer gitterartigen Durchstreichung, dem Vermerk „vide“ („vi=“ am Anfang des weggelassenen Teils und „=de“ an seinem Ende, beide oft mit dem Zeichen $\#$ versehen), der Zeichnung eines Fingers nach einem gestrichenen Teil, dem Verweis auf nachfolgende Seiten und auf deren Anfangsworte.

Andererseits lassen die Stimmen zwei verschiedene Phasen bei der Kürzung des Evangeliums erkennen: Die von Anfang an nicht eingetragenen Partien und die in den Stimmen erst nachträglich gestrichenen Stellen. So ist im Falle von Satz 45a „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit“ in der Continuo-Stimme (Chorus I) die Stelle von Takt 13b bis Takt 21 nicht vorhanden, weil diese Streichung bereits vor der Anfertigung der Stimme festgelegt worden war. Dagegen ist die direkt davorstehende Stelle von Takt 8b bis Takt 13a überklebt worden, um diese Streichung kenntlich zu machen. Derartige Phasen von Streichungen werden auch in der Partitur deutlich: In die Takte 8b und 13b sind die Zeichen $\#$ und „vi=“ eingetragen, um auf den Anfang der gestrichenen Stelle hinzuweisen, dazu in Takt 8b „Aber die Hohenpriester“, die nachfolgende Seite und der Textanfang nach der weggelassenen Stelle. Also können wir zwischen den bereits vor der Anfertigung der Stimmen gestrichenen Stellen und den später, wahrscheinlich in den Proben (da in der Partitur der dunkle, energische Schriftzug Mendelssohns erkennbar ist) gestrichenen Stellen deutlich unterscheiden. Die vor der Herstellung der Stimmen gestrichenen Stellen des Evangeliumstextes sind:

Matthäus 26, 60a (Satz 33)	27, 36–37 (Satz 58a)
27, 8–10 (Satz 43)	27, 55–56 (Satz 63c)
27, 18–19 (Satz 45a)	27, 61 (Satz 66a)

Die nach dem Abschreiben der Stimmen gestrichenen Stellen sind:

Matthäus 26, 58 (Satz 31)	27, 17 (Satz 45a)
27, 13–14 (Satz 43)	27, 33–34 (Satz 58a)

Die insgesamt gestrichenen Stellen des Evangeliums sind:

Matthäus 26, 58 (Satz 31)	27, 33–34 und 36–37 (Satz 58a)
26, 60a (Satz 33)	27, 55–56 (Satz 63c)
27, 8–10 und 13–14 (Satz 43)	27, 61 (Satz 66a)
27, 17–19 (Satz 45a)	

Eine genauere Betrachtung dieser gestrichenen Stellen zeigt, daß es sich um nicht unmittelbar auf das Leiden Jesu bezogene Berichte oder um Wiederholungen han-

¹⁷ Bereits zu Bachs Lebzeiten wurde an Passionsmusiken Kritik geübt, daß diese mit ihrer großzügigen Besetzung wie „Opera-Comödie“ seien. Vgl. Platen 1991, S. 214.

delt. Als Beispiel für jene könnte Mt 27, 8–10 (Satz 43) genannt werden, für diese Mt 27, 17–19 (Satz 45a).

Zeitgründe wie bei der Streichung frei gedichteter Arien können nicht maßgebend dafür gewesen sein, manche Stellen aus dem Evangelium zu streichen. Vielmehr dürfte Mendelssohn diese Teile weggelassen haben, um seiner Zuhörerschaft die Konturen der Passionsgeschichte so dramatisch und deutlich wie möglich darzustellen, so daß sie mit kontinuierlichem Interesse und Konzentration die Passion bis zum Ende hörte.

3. Kürzung des Da Capo

Eine weitere Art des Streichens von Satzteilen im Jahr 1829 ist die Verkürzung von zwei Arien und einem Chor hinsichtlich der Wiederholung eines Formteils. Im Falle der Arie „Buß und Reu“ (Satz 6), einer Da-Capo-Arie, ist in der Partitur in Takt 12, am Ende der instrumentalen Einleitung, „Fine“ eingetragen. Geck vermutete in bezug auf diese Arie, daß bei der Erstaufführung durch Mendelssohn nur die Instrumentaleinleitung gespielt worden sei. Aber da diese Arie im Textdruck enthalten ist und eine Eintragung Mendelssohns von 1829 auch im Vokalpart zu finden ist, kann man schließen, daß diese Arie gesungen und lediglich der zweite A-Teil der ABA-Form nicht wiederholt wurde. Und bei der Arie „Erbarme dich“ (Satz 39) wurden vor dem originalen Da-Capo-Hinweis die Segno-Zeichen zwischen den Systemen und dementsprechend auch am Anfang von Takt 7 der Abschrift (NBA: T. 47) eingetragen,¹⁸ so daß auf diese Weise das instrumentale Nachspiel (T. 47–52) verkürzt wurde. Diese beiden Striche sind in den Stimmen mit Bleistift eingetragen. Deshalb dürften sie erst nach der Herstellung der Stimmen festgelegt worden sein. Im Falle des Schlußchors „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ (Satz 68) wurden zwei Da-Capo-Zeichen am Ende des B-Teils in „dal Segno“ geändert und die Segno-Zeichen am Anfang von Takt 7 eingetragen, um so das ganze Zwischenspiel (NBA: T. 81–92) zu streichen. Hiernach geht der Chor nach dem B-Teil unmittelbar, ohne Atempause, auf den A-Teil zurück. Diese Streichung scheint vor der Anfertigung der Stimmen vorgenommen worden zu sein, da die Segno-Zeichen sowohl in den Instrumental- als auch in den Chorstimmen mit Tinte geschrieben sind. Auch Satz 49 und 56, die für die spätere Aufführung hinzugefügten Arien, sind in der gleichen Weise gekürzt.

4. Bearbeitung und Umbesetzung

1. Die Instrumentierung des Rezitativs Satz 63a

Wie wir oben gesehen haben, tilgte Mendelssohn für die Wiederaufführung 1829 manche Sätze sowie Teile von Sätzen. Außer solchen Streichungen veränderte er auch an manchen Stellen Bachs Original. Unter diesen Partien verdient die Instrumentierung des Rezitativs „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ eine intensivere Betrachtung. In der Partitur steht „N. B. die übrigen Instrumente zu die-

¹⁸ Auch die Töne der Solovioline in der vierten Zählzeit von T. 46 wurden geändert, um einen glatten Fortgang zu erzielen.

sem Rezitativ stehen im Anhang“. Dieser Anhang, wahrscheinlich ein Partiturteil mit Mendelssohns autographischer Instrumentierung, ist leider verschollen, aber wir können aus den Stimmen diese Instrumentierung rekonstruieren (siehe Notenbeispiel Seite 118). Auffällig an dieser Instrumentierung sind:

1. Die Betonung des ersten Sextakkordes durch Teilung von Violino I, II und Viola.
2. Das Unisono in Zweiunddreißigstelnoten von allen Stimmen bis T. 4.
3. Die Betonung von verminderten Septimakkorden ab T. 4b durch Tremolo mit Sforzati.
4. Die Verlängerung des mit „dimin.“ bezeichneten Taktes 9b: Dieser umfaßt sechs Viertel.

Diese Instrumentierung soll die Darstellung des im Text erwähnten Erdbebens verdeutlichen.

Einen scharfen Gegensatz zu diesem instrumentierten Rezitativ bildet der unmittelbar davor befindliche Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ (Satz 62), der 1829 ohne Instrumentalbegleitung („a cappella“) gesungen wurde. Alle Stimmen, außer der Klarinette, enthalten zwar diesen Choral, aber mit Vermerken wie „tacet“, „Ohne Begleitung“ oder „sans accompagnement“ mit Bleistift (demzufolge ein Hinweis, der erst nach der Anfertigung der Stimmen eingetragen wurde). Das mit Streichern besetzte Rezitativ Satz 63a nach dem „a cappella“ Choral ist sicherlich sehr spannungserfüllt und konnte einen großen dramaturgischen Effekt erzielen.

2. Änderung von Tönen in den Singstimmen

An den Singstimmen nahm Mendelssohn zahlreiche Veränderungen vor. Daher müssen wir jeweils einen fortlaufenden Abschnitt zu einer Stelle zusammenfassen. Eine „Stelle“ umfaßt nach dieser Rechnungsweise mindestens eine Note, höchstens drei Takte, und mehrere Stellen können in demselben Satz begriffen sein.

Die meisten Veränderungen betreffen den Evangelisten-Part (Tenore) mit 35 Stellen. Davon stimmen 32 Stellen mit der Continuo-Stimme (Chorus I) überein: Die meisten wurden also bereits vor dem Abschreiben der Stimmen vorgenommen. Der Sachverhalt läßt zwei Gründe vermuten: Zum einen das Vermeiden einer zu hohen Stimmlage,¹⁹ zum anderen das Umgehen nicht leicht singbarer Intervalle. Die höhere Stimmlage kann ferner in zwei Typen, den Einzelton über g' und eine Folge höherer Töne, unterteilt werden. Die häufigste Methode Mendelssohns ist, den fraglichen Spitzenton oder die hohen Töne eine Oktave tiefer zu legen und gleichzeitig für einen glatten Anschluß nach beiden Seiten zu sorgen. Zum Beispiel wird in „Und er kam und fand sie aber schlafend“ (Satz 26) in T. 29 $a' e' cis' cis'$ („Jesus aber“) in $a h cis' cis'$ geändert. Andererseits bleibt der hohe Ton a' an manchen Stellen unverändert. Zum Beispiel in „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ (Satz 63a) in T. 11–13 treten hohe Töne wie $fis' g' a'$ zwar sehr oft auf, aber Mendelssohn, obwohl er sie zunächst mit schrägen Linien gestrichen hatte, gab diese Änderung durch Ausradieren wieder auf und beließ die Töne in der hohen Lage. Anderenfalls wäre der Charakter dieses Rezitativs stark verändert worden. Daher brachte Mendelssohn nicht alle hohen Töne in eine tiefere Lage, sondern

¹⁹ Im Gegensatz dazu wurde an einer Stelle der für den Tenor sehr tiefe Ton cis in ais erhöht. Vgl. Satz 41 a, T. 9.

veränderte dem Anschein nach nur solche Stellen, die vom Kontext her sehr schwer singbar sind und die durch das Tiefersetzen nicht beeinträchtigt wurden.

Der zweite Punkt, das nur schwer singbare Intervall, ist natürlich nicht so genau vom ersten Punkt, der höheren Stimmelage, zu trennen, und kann an einem Beispiel erklärt werden. In Satz 50c „Da aber Pilatus sahe“ ist in T. 11–12 die Tonfolge *gis' eis' cis' a' a' a'* („daß er nichts schaffete“) in *gis' h cis' a a a* verändert. Sicherlich wurde die zweite Hälfte mit dem dreimaligen *a'* eine Oktave tiefer gelegt, um die hohe Stimmelage zu vermeiden. Aber lediglich wegen der Stimmelage ist es nicht nötig, den Ton *eis'* in *h* zu ändern, weil *gis'* unverändert bleibt. Darum könnte die Änderung von *eis'* in *h* hauptsächlich eine Maßnahme bedeuten, dem für den Sänger schwierigen Intervall auszuweichen.

Veränderungen anderer Partien kommen vergleichsweise selten vor. Im frei gedichteten Rezitativ für Tenor „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“ (Satz 19) sind drei Stellen wegen des dort vorkommenden *h'* tiefer gelegt. Im Eingangsschor (Satz 1) folgen in T. 87 im Tenor des ersten Chors drei hohe Töne *gis' h' a'* aufeinander. Hier sind die Eingriffe ziemlich kompliziert: Die Töne des Tenors werden vom Alt in der gleichen Stimmelage gesungen und der Tenor singt *h d' c'*, übernommen aus dem Alt *d'' h' c''*. Das letzte Beispiel ist die Arie „Erbarme dich“ (Satz 39). Diese ursprünglich für Alt bestimmte Arie wurde von der jungen Sopranistin Pauline von Schätzel gesungen. Darum mußten die zu tiefen Töne höher gelegt werden; derartiges ist an zwei Stellen zu beobachten (T. 31–32 und T. 38–40).²⁰

Sicherlich wurden die Änderungen von Tönen in dieser Weise ausschließlich wegen der Sänger vorgenommen. Besonders für den Tenor, dessen Stimmgebung sich am Anfang des 19. Jahrhunderts von der Kopfstimme (Falsett), wie zu Bachs Zeit, in die Bruststimme wandelte, machte sich Mendelssohn vermutlich das Ändern der für die Sänger mühsam zu erreichenden Töne zur Regel. Bei diesen Maßnahmen halfen ihm zweifellos der Rat des Sängers Eduard Devrient wie auch seine eigene Erfahrung aus der Tätigkeit in der Singakademie.

3. Besetzungsänderungen

Mendelssohns Eintragungen betreffen auch Besetzungsänderungen. In seiner Partitur der Matthäus-Passion²¹ sind vier Sonderinstrumente enthalten, die zu seiner Zeit nicht mehr in Gebrauch waren (siehe Tabelle 4): Oboe d'amore, Oboe da caccia, Viola da gamba und Laute. Von diesen waren die Viola da gamba und die Laute nach der Streichung der betreffenden Sätze entbehrlich. Die Stimmen für Oboe d'amore und Oboe da caccia besetzte Mendelssohn mit Klarinette und Corno di bassetto. Bei der Wiederaufführung 1829 betraf dies vier Sätze. Für die Rezitative „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“ (Satz 19) und „Er hat uns allen wohlgetan“ (Satz 48), ursprünglich mit zwei Oboen da caccia (in F) besetzt, verwendete Mendelssohn zwei Klarinetten in A und ließ hierfür transponierte Stimmen abschreiben. Im Choral „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Satz 29) wurden zwei Oboen d'amore (in A) von zwei Klarinetten (gleichfalls in A) ersetzt. Und die beiden Oboen da caccia (in F) im Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) wurden in zwei Corni di bassetto (in F) verändert. In Satz 30 „Ach, nun ist mein Jesus hin“ wurde

²⁰ Gleichzeitig wurde der komplizierte Rhythmus vereinfacht.

²¹ Diese Partitur folgt zum Teil den Lesarten der Frühfassung. Dazu siehe S. 94.

auf den – unisono mit Flöte I verlaufenden – Part für Oboe d' amore I (Chorus I)²² verzichtet, indem Mendelssohn das Wort „Oboe“ mit Bleistift durchstrich. Später wurde dieser Part für die normale Oboe neu auf einem eigenen Blatt ausgeschrieben und ist in der Stimme *b.9* enthalten.

Hier sollen die Stimmen für zwei Klarinetten sowie Corni di bassetto von Chorus I (*Ms. M. D. Mendelssohn b.9-(I)*) untersucht werden. Diese Stimmen enthalten außer den obengenannten Eintragungen Notentext für Klarinetten in C für Satz 1 und 9b, und für Klarinetten in B für Satz 59.²³ Im Eingangschor duplieren die beiden Klarinetten den vom Sopran in *ripieno* gesungenen Cantus firmus. In die Stimme der zweiten Klarinette wird seltsamerweise eine Stimme für Oboe II von Chorus II eingeschoben. Diese spielt sowohl den Cantus firmus mit als auch zwischen den Choralzeilen eine eigene Partie. Nach Adolph Bernhard Marx wurden in der zweiten Aufführung am 21. März 1829 je zwei Flöten, Oboen und C-Klarinetten besetzt, um „dem ganzen Satz den ihm eigenthümlichen Orgelklang zu geben, und den Cantus firmus aus dem achttimmigen Chore hervorzuheben“.²⁴ Also verstärkten in der Aufführung am 21. März nicht nur zwei Klarinetten die Choralmelodie, sondern es wurden vermutlich auch für Oboe I, II und Flöte I, II von Chorus II neue Stimmen angefertigt, die sowohl den Cantus firmus als auch ihre eigenen Parts spielen. Die restlichen drei Stimmen für Oboe I, Flöte I und II sind verschollen.

Der nächste einschlägige Satz, „Wo willst du, daß wir dir bereiten“ (Satz 9b), ist ein Chor nach Evangelientext. Hier spielen die Klarinetten unisono mit den Flöten und Oboen. Diese Klarinettenstimmen sind von dem Kopisten, der das Abschreiben der Bläserstimmen für die Aufführung von 1829 übernahm, auf demselben Blatt mit Satz 1 eingetragen; auch diese Stimmen für Satz 9b müssen wir als neue Stimmen für die Aufführung am 21. März 1829, nicht für 1841, betrachten.

Das Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) schreibt, wie oben erwähnt, bereits Stimmen für Corno di bassetto statt Oboe da caccia vor. In der Partitur steht „werden nicht ausgeschrieben. Siehe Anhang.“, ohne jedoch Instrumentennamen zu nennen. Aus der Tatsache, daß die Handschrift von Eduard Rietz (gestorben 1832) in der Stimme der Klarinette II vorkommt, ist zu folgern, daß diese ebenfalls für die Aufführung von 1829, nicht von 1841, bestimmt war. Diese Besetzungsänderung wurde möglicherweise vorgenommen, weil Mendelssohn den Klang von Klarinetten für passender als denjenigen der Corni di bassetto hielt, oder aber mit Rücksicht auf bestimmte Musiker.

Ferner änderte Mendelssohn in einigen Sätzen die Stimmfächer. In der Partitur ist im Rezitativ „Du lieber Heiland, du“ (Satz 5) „Sop[ran]o 1mo“, in den Arien „Buß und Reu“ (Satz 6) sowie „Erbarme dich“ (Satz 39) „Soprano solo“ und im Rezitativ „Ach Golgotha“ (Satz 59) „Soprano 2do“ eingetragen. In all diesen Fällen wurde Alt in Sopran geändert. Demzufolge bekamen die drei Sängerinnen je eine Arie zugeteilt.

²² In Mendelssohns Abschrift steht „Oboe“ statt Oboe d' amore geschrieben.

²³ Auf einem Blatt sind auf der Recto-Seite Satz 1 und 9b und auf der Verso-Seite Satz 59 notiert.

²⁴ *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 7, 1830, S. 97 ff. Zitiert nach Geck 1967, S. 40.

5. Weitere Anweisungen Mendelssohns

Außer Streichungen, Bearbeitungen und Umbesetzungen trug Mendelssohn viele Anweisungen in seine Partitur ein, unter der Voraussetzung, daß diese für die Ausführung und die Herstellung von Stimmen zur Verfügung gestellt werden sollte. Die Tempo- und Vortragsangaben am Beginn der Sätze sind in Tabelle 5 zusammengestellt. Am Ende des Satzes ist gelegentlich „attacca“ oder „volti“ eingetragen (siehe Tabelle 6). Innerhalb der Sätze (Notentext und Worttext) sehen wir vielerlei Bezeichnungen wie Dynamik, Akzent, Sforzato, Bogen, Haltebogen, Akzidenz. Sie sind sorgfältig allen Stimmen beigelegt, damit die Kopisten sie beim Herausziehen der Stimmen nicht versehentlich ausließen. Unter ihnen fallen die langdauernden Crescendi (beispielsweise über drei Takte, geschrieben „Crescendo“) auf. Bei Akzidenzen werden sowohl Warnungsakzidenzen ergänzt als auch von Rietz ausgelassene originale Akzidenzen. Da alle diese innerhalb der Sätze gegebenen Anweisungen bestimmte Tendenzen bei verschiedenen vorkommenden Satztypen aufweisen, werden sie hier nach den Satztypen behandelt, um so Anhaltspunkte über Mendelssohns Interpretation zu gewinnen.

1. Die Chöre (Satz 1, 68)

Der Eingangschor ist unter allen Sätzen der Matthäus-Passion am genauesten durchgearbeitet. Die Hauptzusätze in diesem Chor sind Dynamikzeichen. Die instrumentale Einleitung beginnt mit Mezzoforte, wiederholt die langdauernden Crescendi, um den Einsatz der Singstimmen im Forte vorzubereiten. Auffällig ist, daß beim Wechselgesang zwischen den beiden Chören (in T. 26–29, 34–36 und 48–51) Chor II mit Forte bezeichnet ist, während der Chor I mezzoforte singt. Es ist allerdings nicht klar, ob Mendelssohn wirklich einen Kontrast zwischen den Chören wünschte oder lediglich den schwachen Chor II verstärken wollte (für den Fall, daß dieser schwächer besetzt war als Chor I). Danach, obwohl in Takt 69 einmal piano erreicht wird, erfolgt die Fortsetzung sofort wieder im Forte, um nach dem Satzende hin eine kraftvolle Steigerung zu erzielen. Mendelssohn wählte die auf Forte zielende Dynamik, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erregen und sie in die Welt der Passionsgeschichte einzuführen.

Dagegen ist im Schlußchor weit weniger eingetragen. In diesem „Allegro moderato“ überschriebenen Satz scheint die Stimmung der Betrübnis fast ausschließlich von Chorsängern dargestellt worden zu sein, da das instrumentale Zwischenspiel sogar gestrichen wurde.

2. Die Choräle (Satz 17, 29, 32, 37, 40, 44, 46)

Außer dem Schlußchoral des ersten Teils (Satz 29) sind die übrigen sechs schlichte vierstimmige Choräle, in denen keine Vortragsangaben erscheinen. In „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Satz 54) wurde jedoch die zweite Strophe des Choraltextes mit einer Wellenlinie durchgestrichen und der zweite Teil der ersten Strophe in einer der Berliner Tradition folgenden Version unterlegt.²⁵

Satz 29 „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ ist eine großangelegte Choralfantasia. In diesem Satz kommen sowohl Mendelssohns Handschrift um 1829 als auch

²⁵ Siehe Geck 1967, S. 38–39.

diejenige aus der Zeit um 1841 vermischt vor, was die Wandlung seiner Interpretation spiegelt. Während die Eintragungen von 1829 abwechslungsreiche Dynamikzeichen, von Piano bis Forte, mit häufigen Crescendi und Diminuendi, enthalten hatten, wurden manche Crescendi in der Handschrift von 1841 gestrichen, um den stillen Charakter dieses Satzes zu betonen. Auch dem Orchesterpart wurden oft Pianissimo-Zeichen hinzugefügt, um die Dynamik in diese Richtung zu erweitern. Bei der Aufführung von 1841 sind „tutti“ und „soli“ an manchen Stellen eingetragen worden, um einen deutlichen dynamischen Kontrast zu gewinnen, die aber später mit Rötelfarbe wieder durchgestrichen wurden.

3. Rezitative und Arien mit frei gedichteten Texten (Satz 8, 12, 13, 22, 23, 34, 35, 42, 49, 52, 56, 57, 60, 65)

In der Mehrzahl der frei gedichteten Rezitative und Arien ist die Bemerkung „solo“ am Anfang oder beim Einsatz der Singstimme zu erkennen, die den betreffenden Satz von einem Chorstück unterscheidet. Abgesehen davon gibt es nicht viele Eintragungen. Unter ihnen ist das Duett „So ist mein Jesus nun gefangen“ (Satz 27 a) in einigen Punkten bemerkenswert. Erstens ist der Vorschlag in diesem Satz getilgt. Zwar werden auch in anderen Sätzen Vorschläge gelegentlich gestrichen, aber in dieser Arie sind fast alle der zahlreichen Vorschläge in den Stimmen der Flöten und Oboen – und zwar durchweg mit Schrägstrich – getilgt.²⁶ Als Grund für das Streichen von Vorschlägen sind sowohl technische Notwendigkeiten bei der Aufführung als auch geschmackliche Faktoren denkbar. Jedenfalls ist nicht zu leugnen, daß der Grundgedanke dieser Arie durch die Streichung der Vorschläge ziemlich stark verändert worden ist. Ferner ist in diesem Satz, der an den Evangelienbericht von Satz 26 anschließt, an der Stelle, da der Chor II in die Trauer des Duetts „So ist mein Jesus nun gefangen“ sich mit seinem „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!“ hineindrängt, Fortissimo angegeben. Dies erscheint um so auffälliger, vergleicht man solch eine Dynamik mit derjenigen des Eingangschores.²⁷

4. Die Sätze nach Evangelientext

Die Sätze nach dem Text des Evangeliums umfassen Rezitative von Solisten und Chöre (Turbæ). Charakteristisch für die Evangeliumsrezitative ist, daß ein Tempowechsel mit Angaben wie „Tempo Adagio“, „Lento“, „Tempo andante“, „Allegro moderato“ und Fermaten detailliert bezeichnet ist (siehe Tabelle 7). Die Stellen, an denen eine Verlangsamung verlangt wird, enthalten wichtige Wörter wie „kreuziget“ mit Melismen, Weissagungen Jesu oder bedeutungsvolle Worte wie „Eli lama, asabthani?“ in Satz 61 a. Andererseits ist „Allegro moderato“ nur an den zwei Stellen angegeben, wo in Satz 36 a der Evangelist die einführenden Worte zum Turbasatz „Er ist des Todes schuldig“ zu singen hat, beziehungsweise die Pontifices in Satz 41 c „Es taugt nicht, daß wir es in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld“ verkünden. Nebenbei sei erwähnt, daß an dieser Stelle „Coro I Bassi“ im Part von Pontifex I, „Coro II Bassi“ im Part von Pontifex II und „Chor“ zwischen beiden angegeben ist, was bedeutet, daß Satz 41 c nicht von den Solisten sondern

²⁶ Die einzige Ausnahme ist der Vorschlag für die Halbenote in Fl I T. 57.

²⁷ Dazu siehe S. 104.

vom Chorbaß gesungen wurde. In allen Sätzen, in denen die Besetzung von Recitativo accompagnato zu Recitativo secco übergeht, wird „Recit.“ am Beginn des Secco-Teils in der Partitur sowie in der Continuo-Stimme angegeben, um die Continuo-Spieler darauf aufmerksam zu machen. Bachs Unterscheidung von Recitativo secco für den Evangelisten und die Soliloquenten und Recitativo accompagnato mit Violinen I, II und Viola von Chorus I für die Worte Jesu ist in der Stimmenabschrift (*Ms. M. D. Mendelssohn b.8 und b.9*) so realisiert, daß nur „Coro 1mo Basso No. 1“ die Secco-Rezitative begleitete. Durch diese Maßnahme hob sich die Sprache Jesu mit allen Streichinstrumenten von Chorus I besonders stark hervor. Überdies sind die Textstellen kurz vor dem Auftreten der Soliloquenten, den Evangelisten ausgenommen, oder des Chores in der Partitur und den Stimmen unterstrichen, um die Aufmerksamkeit auf den Einsatz zu lenken (siehe Abb. S. 117). In den Rezitativen nach dem Evangelientext sind die meisten in der energischen Handschrift Mendelssohns von 1829 – wahrscheinlich in den Proben geschriebenen – Eintragungen enthalten. Sie betreffen vorwiegend die Streichung von Teilen des Rezitativs²⁸ sowie die Continuo-Bezifferung. Mendelssohn lernte bei Zelter schon als Knabe durch aus dem 18. Jahrhundert stammende Theoriebücher die Generalbaßpraxis kennen. Seine Bezifferung könnte bei genauerer Untersuchung auch über seine Auffassungen über den Umgang mit Harmonik Aufschluß geben, was hier jedoch nicht weiter verfolgt werden kann.²⁹

Für die Turba-Sätze ist charakteristisch, daß bei ihnen, außer in Satz 63b (mf), Forte angegeben ist. In bezug auf das Tempo wurde in den meisten Fällen „Allegro“ vorgeschrieben.³⁰ Und in Satz 9e, 50d, 53d sowie 61b findet sich der Vermerk „Evang. tutti“. Mendelssohn verlangte gewiß in diesen Sätzen besonders kraftvolle Chortöne.

5. Ergänzung von Noten

Abgesehen von den oben erwähnten Vortragsangaben ergänzte Mendelssohn an einigen Stellen der Partitur Noten, die der Schreiber Rietz aus Unachtsamkeit weggelassen hatte. Zum Beispiel in Satz 1 in T. 24, wo der Violapart fehlt, weil er irrtümlich als unisono mit dem Tenor angesehen wurde. In Satz 33 ergänzte Mendelssohn gleichfalls den Violapart in T. 7 und T. 39.

Bemerkenswert ist, daß die von Mendelssohn ergänzten Noten in den meisten Fällen mit dem originalen Notentext Bachs vollkommen übereinstimmen; deshalb ist die Wahrscheinlichkeit, daß Mendelssohn irgendeine zuverlässige Quelle beim Ergänzen nachschlug, äußerst hoch. Als solche Vergleichsquellen kämen in Frage Zelters Partitur,³¹ Altnickols Partitur der Frühfassung,³² die Originalstimmen (damals im Besitz der Singakademie)³³ oder Bachs autographe Partitur (im Besitz von Poelchau).³⁴ Die letztgenannte Quelle kann jedoch ausgeschlossen werden, weil

²⁸ Dazu siehe S. 99–100.

²⁹ Gewohnheiten der Generalbaßpraxis, z. B. der Sextakkord am Anfang des Rezitativs, wurden befolgt.

³⁰ Ausnahmen davon sind Satz 53b (Andante), 58d (Più mosso) und 63b (Andante).

³¹ Singakademie zu Berlin 1939a und 1939b, beide verschollen.

³² SBB, *Am. B.* 6, 7, Faksimile Bach 1972.

³³ SBB *St 110*.

³⁴ SBB *P 25*, Faksimile Bach 1986.

die in Satz 24 in T. 8 ergänzten Viola-Noten von der autographen Partitur abweichen. Gleiches gilt für die Partiturabschrift Altnickols. Andererseits veränderte Mendelssohn in Satz 29 T. 70, wo Rietz' Abschrift mit dem Autograph übereinstimmt, die Note d' von Violino I beim dritten Viertel in h. Es ist nicht klar, ob die von Mendelssohn verglichene Quelle so lautete oder ob er diese Note aus irgendeinem anderen Grund absichtlich änderte.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es hauptsächlich zwei Möglichkeiten zur Erklärung von Mendelssohns Ergänzungen einzelner Noten gibt: Die eine ist, daß er irgendeine vertrauenswürdige Quelle nachschlug, die andere, daß er sie willkürlich ergänzte. Da er ohne Zweifel einige Akzidenzien und Bögen selbst ergänzte, ist die zweite Möglichkeit nicht ganz auszuschließen. Jedoch ist es schwer zu erklären, daß er einige Stellen übereinstimmend mit dem Original Bachs ergänzte. Darum ist anzunehmen, daß Mendelssohn, als er die Fehler in seiner Partitur bemerkte, die Randprobleme selbst löste und in wichtigeren Punkten, wo Bachs Original unbedingt beachtet werden sollte, versuchte, die Quelle nachzuschlagen. Solch ein Verhalten verrät bei einem kreativen Komponisten wie Mendelssohn einen ausgezeichneten historischen Sinn.

6. Mendelssohns Auffassung der Matthäus-Passion

Manche bisherigen Monographien richteten auf die musikgeschichtliche Einmaligkeit der Wiederaufführung von Mendelssohn ihr eigentliches Augenmerk, so daß sie über die tatsächliche Aufführungsweise Mendelssohns nicht so ausführlich urteilten. Manche akzeptierten Mendelssohns Interpretation der Matthäus-Passion allseitig, indem sie die Aufführung als „werkgetreu“ unter den Bedingungen der Epoche betrachteten.

Nach dem Tod Johann Sebastian Bachs wurden seine Werke als unvollkommen angesehen und oft bearbeitet.³⁵ Selbst Zelter, der Bach sehr verehrte, „verbesserte“ Bachs Komposition und den Text seiner Werke mit der Begründung, daß es gelte, „den französischen dünnen Schaum, welcher den lichten Gehalt der Komposition überlagert, zu entfernen“.³⁶

Mendelssohns Streichung und Bearbeitung scheinen damit im Charakter nicht gleich zu sein. Devrient schrieb dazu:³⁷

„Mehrere Male saßen wir indessen Beide beisammen, die Abkürzung der Partitur für die Aufführung zu überlegen. Es konnte nicht darauf ankommen, das Werk, das doch auch durch den Geschmack seiner Zeit vielfach beeinflusst war, in seiner Vollständigkeit vorzuführen, sondern den Eindruck seiner Vorzüglichkeit zusammenzuhalten. Die Mehrzahl der Arien mußten weggelassen, von andern konnten nur die Einleitungen, die sogenannten *Accompagnements*, erhalten werden; auch vom Evangelium mußte fortbleiben, was nicht zur Passionserzählung gehört. Oft genug waren wir zwiespältiger Ansicht, denn es galt eine Gewissensaufgabe; aber was wir schließlich festgestellt, scheint doch das Rechte gewesen sein, daß es späterhin bei den meisten Aufführungen angenommen worden.“

³⁵ Z. B. Schulz 1790, Vogler 1800. Vgl. Blume 1964.

³⁶ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von Ludwig Geiger, Leipzig o. J., Bd. II, S. 467. Zitiert nach Geck 1967, S. 16.

³⁷ Devrient 1872, S. 60–61.

So beurteilten sie die Notwendigkeit der Streichungen nach langem Überlegen. Ihre Art der Entscheidung ging einen Schritt weiter als diejenige Zelters. Und in der Tat zeigte Mendelssohn ein ausgezeichnetes Geschichtsverständnis, indem er bei der Feststellung von Fehlern in seiner Abschrift mutmaßlich eine Urschrift nachschlug. Jedoch müssen wir erkennen, daß die Auffassung bei der Aufführung 1829 als ganzes weniger werkgetreu war, als vielmehr mit dramatischer Darstellung wie Tempowechsel und Schwelldynamik (Crescendo etc.) so romantisch, wie wir sie heute kaum offerieren könnten. Aber es ist nicht zu leugnen, daß nur mit einer sozusagen kreativen Interpretation wie derjenigen Mendelssohns die Matthäus-Passion vor der damaligen Öffentlichkeit lebendig dargestellt werden konnte.

Christoph Wolff schrieb über diese Wiederaufführung:³⁸

„Es war das Werk, nicht die Aufführung als solche, die die Zuhörer in den Bann schlug. Man entdeckte in ihm Bach als einen nationalen Heroen, den tiefstinnigsten aller Komponisten. Die Kenntnis des Kunstcharakters der Matthäus-Passion setzte neue Maßstäbe für die musikalische Ästhetik.“

Natürlich ist die Matthäus-Passion für uns ein großes bewegendes Werk. Bedenkt man jedoch, daß die deutschen geistlichen Vokalwerke Bachs bereits zu seinen Lebzeiten als veraltet und schwer apperzipierbar betrachtet wurden, kann man dazu tendieren anzunehmen, daß die Passion ohne Mendelssohns kühne aber zielbewußte Entscheidung und kreative Interpretation nicht so früh eine solche Breiten- und Tiefenwirkung erzielt hätte. Mendelssohns Kreativität läßt sich nicht nur in seinen Kompositionen, sondern auch in seiner Aufführungsweise nachleben. Seine Absicht, die Matthäus-Passion nicht als alte beziehungsweise veraltete, rückschauende Musik sondern als lebendige „zeitgenössische“ Musik darzubieten, wurde mit großem Beifall aufgenommen.

Zum Schluß

Das eigentliche Ziel dieser Arbeit, die musikalische Seite der Wiederaufführung der Matthäus-Passion zu beleuchten und die Auffassung Mendelssohns genau zu betrachten, ist damit erreicht. Mit dieser Wiederaufführung als Ausgangspunkt spielten im Laufe der Zeit die Vokalwerke Bachs eine wichtige Rolle in der Bachbewegung. Als maßgeblicher Faktor wirkte nicht nur die geschichtliche Umgebung der Aufführung, die bisher besonders betont worden ist, sondern auch, wie in der vorliegenden Arbeit erklärt wurde, die rein musikalische Seite.

Die Matthäus-Passion in der Form, wie Mendelssohn sie 1829 aufführte, weicht von dem Original Johann Sebastian Bachs ab. Sie ist sogar ganz anders als die heutige: Die Matthäus-Passion hat sich in der Geschichte geändert, obwohl sie in jeder Form unverkennbar die Matthäus-Passion Bachs ist. Die Veränderung des Werkes als Gegebenheit zu erkennen, ist die Grundlage für die Erforschung der Rezeptionsgeschichte. Auf dieser Grundlage soll der Stand, wie das Werk zu jeder Zeit verändert wird, ohne jedes Vorurteil betrachtet werden. Selbstverständlich sind die zeitgenössischen Dokumente von großer Bedeutung für die Untersuchung. Aber die Rezeptionsgeschichte eines musikalischen Werkes darf nie der ausfüh-

³⁸ Wolff 1983, S. 100.

lichen Erforschung der musikalischen Seite der Aufführung entbehren, besonders wenn die Aufführungsmaterialien bis heute überliefert sind. In diesem Sinne möchte die vorliegende Arbeit als Anregung für weitere derartige Forschungen verstanden werden.³⁹

Zitierte Literatur

- Blume, Friedrich: *Bach in the Romantic Era*, in: *The Musical Quarterly* 50, 1964, S. 290–306.
- Crum, Margaret: *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. 2: Music and Papers*, Tutzing 1983. (Musikbibliographische Arbeiten, hrsg. von R. Elvers. 8.)
- Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1868, ²1872.
- Dörffel, Alfred: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig, vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884 (Reprint Wiesbaden 1972).
- Dürr, Alfred: NBA II/5 Krit. Bericht (1974)
- Geck, Martin: *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.).
- Mintz, Donald: *Some Aspects of the Revival of Bach*, in: *The Musical Quarterly* 40, 1954, S. 201–221.
- Platen, Emil: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1991.
- Schmieder, Wolfgang: BWV ¹1950, ²1990, ³1998
- Schumann, Robert: *Tagebücher Band 3: Haushaltsbücher*, hrsg. von G. Nauhaus, Leipzig 1982.
- Wolff, Christoph: *Bachs und Mendelssohns Matthäus-Passion*, in: Einführungsvorträge Sommerakademie J. S. Bach 1982, Stuttgart: Internationale Bachakademie, 1983, S.94–102.
(Japanische Enzyklopädie)

Musikalien

- Bach, Johann Sebastian: *Matthäus-Passion BWV 244. Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, hrsg. von K.-H. Köhler, Leipzig 1966.
- NBA II/5 und II/5 a, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1972/73

³⁹ Aufführungen der Matthäus-Passion „in der Fassung der Wiederaufführung durch Felix Mendelssohn Bartholdy 1829“ beziehungsweise „in der Einrichtung für die Thomaskirche zu Leipzig 1841“ haben in jüngerer Zeit unter der Leitung von Christoph Spering (Köln) mehrfach stattgefunden; auch eine Einspielung der Version „1841“ liegt inzwischen vor. – Anm. der Redaktion.

⁴⁰ Vgl. Crum 1983, S. 30–32.

Anhang

Tabelle 1: Das Stimmenmaterial im Besitz der Bodleian Library Oxford,⁴⁰ Ms. M. D. Mendelssohn b.8, b.9 und d.210

- a) Streicherstimmen (*Ms. M. D. Mendelssohn b.8*) – 243 Bll. –
 Geschenk von Helena Deneke, 1973.
 Als Kopien nach der Partitur *Ms. M. D. Mendelssohn c.68*, spiegeln diese Stimmen Mendelssohns Eintragungen in der Partitur wider. Auch Mendelssohns Bemerkungen (um 1829 und um 1841) sind zu erkennen.
- *Coro Imo Violino Imo No: 1* Fol. 1–16; *No: 2* Fol. 17–32 (Fol. 32 unbeschrieben); *No: 3* Fol. 33–48 (Fol. 48 unbeschrieben)
 - *Coro Imo Violino 2do No: 1* Fol. 49–62; *No: 2* Fol. 63–76; *No: 3* Fol. 77–90
 - *Coro Imo Viola No: 1* Fol. 91–104; *No: 2* Fol. 105–118
 - *Coro Imo Basso No: 1* Fol. 119–144; *No: 2* [Ziffer gestrichen, korrigiert in:] 3 Fol. 145–160
 - *Coro 2do Violino Imo No: 1* Fol. 161–169 (2 letzte Seiten unbeschrieben); *No: 2* Fol. 170–177; *No: 3* Fol. 178–186
 - *Coro 2do Violino 2do No: 1* Fol. 187–195 (2 letzte Seiten unbeschrieben); *No: 2* Fol. 196–203; *No: 3* Fol. 204–211
 - *Coro 2do Viola No: 1* Fol. 212–219; *No: 2* Fol. 220–227
 - *Coro 2do Basso No: 1* Fol. 228–235; *No: 2* Fol. 236–243
-
- b) Bläserstimmen sowie zusätzliche Stimmen für die Aufführung am 4. 4. 1841 (*Ms. M. D. Mendelssohn b.9*) – 156 Bll. – Geschenk von Helena Deneke, 1973.
- (1)
- *Clarinetto Imo e Corno di Bassetto Imo* Fol. 1–4
 - *Clarinetto 2do e Corno di Bassetto 2do* Fol. 5–9
 - *Clarinetto in A* (Satz 19, 29, 48) für die Aufführung am 11. 3. 1829
 - *Corno di Bassetto in F* (Satz 59) für die Aufführung am 11. 3. 1829
 - *Clarinetto in C* (Satz 1) für die 2. Aufführung am 21. 3. 1829 neu abgeschrieben
 - *Clarinetto in C* (Satz 9b) für die 2. Aufführung am 21. 3. 1829 neu abgeschrieben
 - *Clarinetto in B* (Satz 59) für die 2. Aufführung am 21. 3. 1829 neu abgeschrieben
- (2)
- *Flauto I Coro I* Fol. 10–18
 - *Flauto II Coro I* Fol. 19–27
 - *Oboe I Coro I* Fol. 28–36
 - *Oboe II Coro I* Fol. 37–43
 - *Coro 2do Flauto Imo* Fol. 44–53
 - *Coro 2do Flauto 2do* Fol. 54–63
 - *Oboe I Coro II* Fol. 64–70
 - *Oboe II Coro II* Fol. 71–76
- (3)
- *Violoncello et Basso Imo Coro Imo* Fol. 77–112
- (4)
- *Violino Imo* Fol. 115 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Violino Imo* Fol. 116 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Violino 2do* Fol. 118 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Viola* Fol. 121 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Basso* Fol. 123 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Flauto Imo* Fol. 125 (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)
 - *Flauto 2do* Fol. 126a (Satz 8 „Blute nur, du liebes Herz“)

- (5)
- Flauto 1mo Fol. 126b (Satz 37 „Wer hat dich so geschlagen“)
 - Violino 2do Fol. 126c (Satz 37 „Wer hat dich so geschlagen“)
- (6)
- Coro I Violino 1mo (Violino solo, Violino rep:) Fol. 127–128 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Violino 1mo rip: Fol. 129 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Violino 2do Fol. 131 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Viola Fol. 134 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Basso Fol. 136 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
 - Coro I Basso Fol. 137 (Satz 42 „Gebt mir meinen Jesum wieder“)
- (7)
- Coro 1mo Flauto Fol. 138 (Satz 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“)
 - Clarinetto 1mo in A Fol. 139 (Satz 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“)
 - Clarinetto 2do in A Fol. 140 (Satz 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“)
- (8)
- Violino 1mo (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Violino 1mo (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Violino 2do (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Viola (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Basso (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Coro I Clarinetto 1mo in B (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
 - Coro I Clarinetto 2do in B Fol. 152 (Satz 65 „Mache dich, mein Herze, rein“)
- (9) Organo Fol. 153-156

c) Chorstimmen (*Ms. M. D. Mendelssohn. d.210*) – 121 Bll. –

- Geschenk von Novello and Co. 1952.
- Coro 1mo Soprano No. 3 Fol. 1–13
 - Coro 1mo Alto No. 12 Fol. 14–30
 - Coro 1mo Tenore No. 2 Fol. 31–47
 - Coro 1mo Basso No. 2 Fol. 48–60
 - Coro Ildo Soprano No. 3 Fol. 61–75
 - Coro 2do Alto No. 2 Fol. 76–92
 - Coro Ildo Tenore No. 2 Fol. 93–106
 - Coro Ildo Basso No. 2 Fol. 107–121

Tabelle 2: Konkordanz der Satzszählung

BWV = Numerierung nach Schmieder (BWV¹1950)

Abs. = Ursprüngliche Numerierung in der Abschrift *Ms. M. D. Mendelssohn c.68*

FMB = Numerierung von Mendelssohn

NBA = Numerierung nach NBA II/5 (A. Dürr, 1972) sowie BWV²1990 und ³1998

A = Aria

R = Recitativo

C = Chor nach Text des Evangeliums

(C) = Chor nach freier Dichtung

C' = Choral

Ev = Evangelist

Jes = Jesus

- X = Gestrichene Stücke mit der Bezeichnung „bleibt weg“, Schrägstrich usw.
 > = Teilweise gestrichene Stücke
 - = Stücke ohne Numerierung von Mendelssohn
 = = Stücke, bei denen mit einer unleserlichen Bezeichnung (vielleicht lateinisch) auf die Fortsetzung der gleichen Nummer hingewiesen wird.
 # = Stücke mit abweichender Handschrift Mendelssohns

BWV	Abs.	FMB	NBA	Textincipit
Erster Teil				
1	1	-	1	(C): Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
2	2	-	2	(Ev, Jes): Da Jesus diese Rede vollendet hatte
3	3	-	3	C': Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen
4	4	-	4a	(Ev): Da versammelten sich die Hohenpriester
5	5	=	4b	(C): Ja nicht auf das Fest
6	6	=	4c	(Ev): Da nun Jesus war zu Bethanien
7	7	=	4d	(C): Wozu dienet dieser Unrat
8	8	=	4e	(Ev, Jes): Da das Jesus merkte
9	9	5	5	R: Du lieber Heiland du
10	10	=	6	A: Buß und Reu
11	11	6	7	(Ev, Judas): Da ging hin der Zwölfen einer
12	12	X / 6a #	8	A: Blute nur, du liebes Herz
13	13	6b	9a	(Ev): Aber am ersten Tage der süßen Brot
14	14	=	9b	(C): Wo willst du, daß wir dir bereiten
15	15	=	9c	(Ev, Jes): Er sprach: Gehet hin in die Stadt
			9d	(Ev): Und sie wurden sehr betrübt
			9e	(C): Herr, bin ichs
16	16	7	10	C': Ich bins, ich sollte büßen
17	17	8	11	(Ev, Jes): Er antwortete und sprach
18	18	X	12	R: Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt
19	19	X	13	A: Ich will dir mein Herze schenken
20	20	=	14	(Ev, Jes): Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten
21	21	9	15	C': Erkenne mich, mein Hüter
22	22	10	16	(Ev, Jes, Petrus): Petrus aber antwortete und sprach zu ihm
23	23	X	17	C': Ich will hier bei dir stehen
24	24	=	18	(Ev, Jes): Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
25	25	11	19	R: O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz
26	26	=	20	A: Ich will bei meinem Jesu wachen
27	27	12	21	(Ev, Jes): Und ging hin ein wenig
28	28	X	22	R: Der Heiland fällt vor seinem Väter nieder
29	29	X	23	A: Gerne will ich mich bequemen
30	30	=	24	(Ev, Jes): Und er kam zu seinen Jüngern
31	31	13	25	C': Was mein Gott will, das gscheh allzeit
32	32	14	26	(Ev, Jes, Judas): Und er kam und fand sie aber schlafend
33	33	15	27a	A: So ist mein Jesus nun gefangen
			27b	(C): Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden
34	34	16	28	(Ev, Jes): Und siehe, einer aus denen
35	35	17 #	29	C': O Mensch, bewein dein Sünde groß

Tabelle 2: (Fortsetzung)

BWV	Abs.	FMB	NBA	Textincipit
Zweiter Teil				
36	36	18	30	A: Ach, nun ist mein Jesus hin
37	37	19 >	31	(Ev): Die aber Jesum gegriffen hatten
38	38	X	32	C': Mir hat die Welt trüglich gericht'
39	39	= >	33	(Ev, Pontifex, Testis): Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten
40	40	X	34	R: Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille
41	41	X	35	A: Geduld
42	42	=	36a	(Ev, Pontifex, Jes): Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm
	43	=	36b	(C): Er ist des Todes schuldig
43	44	=	36c	(Ev): Da speieten sie aus
	45	=	36d	(due chori): Weissage uns, Christe
44	46	X	37	C': Wer hat dich so geschlagen
45	47	=	38a	(Ev, Ancilla, Petrus): Petrus aber saß draußen im Palast
46			38b	(C): Wahrlich, du bist auch einer von denen
			38c	(Ev, Petrus): Da hub er an, sich zu verfluchen
47		20	39	A: Erbarme dich
48	49	X	40	C': Bin ich gleich von dir gewichen
49	50	21	41a	(Ev, Judas) Des Morgens aber hielten alle Hohepriester
		21	41b	(C): Was gehet uns das an
50			41c	(Ev, Pontifex): Und er warf die Silberlinge in den Tempel
51	51	X (hell) #	42	A: Gebt mir meinen Jesum wieder
52	52	= >	43	(Ev, Pilatus, Jes): Sie hielten aber einen Rat
53	53	X	44	C': Befiehl du deine Wege
54	54	= >	45a	(Ev, Pilatus, Uxor, Chori): Auf das Fest aber hatte der Landpfleger die Gewohnheit
			45b	(due chori): Laß ihn kreuzigen
55	55	X	46	C': Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe
56	56	=	47	(Ev, Pilatus): Der Landpfleger sagte
57	57	22	48	R: Er hat uns allen wohlgetan
58	58	X (hell) #	49	A: Aus Liebe will mein Heiland sterben
59	59	23	50a	(Ev): Sie schrieen aber noch mehr
			50b	(due chori): Laß ihn kreuzigen
			50c	(Ev, Pilatus): Da aber Pilatus sahe
			50d	(C): Sein Blut komme über uns
			50e	(Ev): Da gab er ihnen Barrabam los
60	60	24	51	R: Erbarm es Gott
61	61	X	52	A: Können Tränen meiner Wangen
62	62	25	53a	(Ev): Da nahmen die Kriegsknechte
			53b	(C): Gegrüßet seist du, Jüdenkönig
			53c	(Ev): Und speieten ihn an
63	63	26 >	54	C': O Haupt voll Blut und Wunden
64	64	27	55	(Ev): Und da sie ihn verspottet hatten
65	65	X	56	R: Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
66	66	X	57	A: Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen
67	67	= >	58a	(Ev): Und da sie an die Stätte kamen
			58b	(C): Der du den Tempel Gottes zerbrichst

Tabelle 2: (Fortsetzung)

BWV	Abs.	FMB	NBA	Textincipit
67	67	= >	58c	(Ev): Desgleichen auch die Hohenpriester
			58d	(C): Andern hat er geholfen
68	68	=	58e	(Ev): Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder
69	[69]	28	59	R: Ach Golgotha
70	70	X	60	A: Sehst, Jesus hat die Hand
71	71	29	61a	(Ev, Jes): Und von der sechsten Stunde an
			61b	(C): Der ruft dem Elias
			61c	(Ev): Und bald lief einer unter ihnen
			61d	(C): Halt! laß sehen
			61e	(Ev): Aber Jesus schrie abermal
72	72	30	62	C': Wenn ich einmal soll scheiden
73	73	31*	63a	(Ev): Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß
			63b	(due chori in unisono): Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen
		>	63c	(Ev): Und es waren viel Weiber da
74	74	32	64	R: Am Abend, da es kühl war
75	75	- #	65	A: Mache dich, mein Herze, rein
76	76	33 >	66a	(Ev): Und Joseph nahm den Leib
			66b	(due chori): Herr, wir haben gedacht
			66c	(Ev, Pilatus): Pilatus sprach zu ihnen
77	77	34	67	R: Nun ist der Herr zur Ruh gebracht
78	78	35	68	(C): Wir setzen uns mit Tränen nieder

* Bearbeitung

Tabelle 3: Verkürzung der Aufführungsdauer durch Streichung ganzer Sätze.

Diese Tabelle vergleicht anhand von fünf Tonaufnahmen die Aufführungsdauer der 20 gestrichenen Sätze sowie des gesamten Werkes. Die nur teilweise gestrichenen Stücke werden nicht in Betracht gezogen.

Dirigent	Dauer der gestrichenen Sätze	Dauer der gesamten Passion
John Eliot Gardiner	54'22"	157'24"
Nikolaus Harnoncourt	59'29"	174'27"
Rudolf Mauersberger	59'49"	185'24"
Karl Richter	61'14"	203'55"
Otto Klemperer	70'47"	223'29"

John Eliot Gardiner, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, aufgenommen 1988, Archiv POCA-2131/3.

Nikolaus Harnoncourt, Regensburger Domchor und King's College Choir Cambridge, Concentus musicus Wien, aufgenommen 1970, TELDEC 2292-42509/12.

Rudolf Mauersberger, Thomaner-Chor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, aufgenommen 1970, Denon 75CO-3222/4.

Karl Richter, Münchner Bach-Chor, Münchner Bach-Orchester, aufgenommen 1979, Archiv POCA-2184/6.

Otto Klemperer, Philharmonia Chor, Philharmonia Orchester, aufgenommen 1961, EMI CE25-6711/3.

Tabelle 4: Behandlung von Sonderinstrumenten in *Ms. M. D. Mendelssohn c.68*

Satz	Satztyp	Instrument	Behandlung
12	R	2 Ob. d'amore	Strich
19	R	2 Ob. da caccia	2 Cl. in A
29	C'	2 Ob. d'amore	2 Cl. in A
30	A	1 Ob. d'amore	In der Partiturschrift „Oboe“, überzogen von Mendelssohn. Später wurde dieser Part als Oboe I in der Stimme hinzugefügt.
34	R	1 Va. da gamba	Strich
48	R	2 Ob. da caccia	2 Cl. in A
49	A	2 Ob. da caccia	(1829) Strich (1841) 2 Cl. in A
56	R	1 Va. da gamba	Strich
57	A	1 Va. da gamba bzw. Liuto	Strich
59	R	2 Ob. da caccia	(11. 3. 1829) 2 Corno di Bassetto in F (21. 3. 1829) 2 Cl. in B
65	A	2 Ob. da caccia	(1829) Strich (1841) 2 Cl. in B

Tabelle 5: Tempo- und Vortragsangaben am Satzanfang

Satz	Satztyp	Textbeginn	Angabe
4b	C	Ja nicht auf das Fest	Allegro con fuoco
4d	C	Wozu dienet dieser Unrat	Allegro non troppo
9b	C	Wo willst du, daß wir dir	Allegro moderato
19	R	O Schmerz! hier zittert	Andante
29	C'	O Mensch, bewein dein Sünde	Andante
30	A	Ach, nun ist mein Jesus hin	Andante
36d	C	Weissage uns, Christe	Allo vivace
38b	C	Wahrlich, du bist auch einer	Allo moderato
41b	C	Was gehet uns das an	Allo
45b	C	Laß ihn kreuzigen	Allo
50b	C	Laß ihn kreuzigen	Allegro
50d	C	Sein Blut komme über uns	Allegro vivace
53b	C	Gegrüßet seist du	Andante
58b	C	Der du den Tempel Gottes	Allegro maestoso
58d	C	Andern hat er geholfen	Più mosso
61b	C	Der rufet dem Elias	Allegro
61d	C	Halt! laß sehen	Allegro
63a	Ev	Und siehe da, der Vorhang	in Tempo
63b	C	Wahrlich, dieser ist Gottes	Andante
66b	C	Herr, wir haben gedacht	Allegro di molto
67	R	Nun ist der Herr zur Ruh	Adagio
68	(C)	Wir setzen uns mit Tränen	Allegro Moderato

Tabelle 6: Angaben am Satzende

Satz	Angabe	Folgender Satz
4a	attacca	4b Ja nicht auf das Fest
4b	attacca	4c Da nun Jesus war zu Bethanien
6	attacca	7 Da ging hin der Zwölfen einer
9a	attacca	9b Wo willst du, daß wir dir bereiten
14	volti	15 Erkenne mich, mein Hüter
16	volti	18 Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
20	volti	21 Und ging hin ein wenig
24	volti	25 Was mein Gott will, das gescheh allzeit
31	volti	32 Mir hat die Welt trüglich gericht'

Tabelle 7: Tempoangaben innerhalb von Sätzen (eingeklammerte Zahlen bezeichnen die Zählzeit).

Satz	Satztyp	Takt	Angabe	Inhalt des Textes	Anmerkung
2	Ev	6	Tempo Adagio	„kreuziget“	
4e	Ev	43	Tempo Adagio	„begraben“	
		47	Adagio	Weissagung Jesu	
9c	Ev	29	Adagio	Weissagung Jesu	→ T. 30 Recit.
11	Ev	15	Tempo Adagio	„Du sagests“	→ T. 16 Recit.
		20	Tempo Andante	„das ist mein Leib“	→ T. 22 Recit
		25	Tempo Andante	„das ist mein Blut“	
14	Ev	6	Adagio	„Denn es stehet geschrieben“	→ T. 8 Vivace
18	Ev	6	Lento	„bete“	→ T. 7 in Tempo
		11	Tempo Andante	„Meine Seele ist betrübt“	
27a	A	63	rit.		am Satzende
30	A	122	rit.		am Satzende
33	Ev	5	Allo modto	falsche Zeugen	→ T. 12 Recit.
		16	Fermata (2)		
36a	Ev	6	Tempo andante	„Jesus sprach zu ihm“	→ T. 7 Recit.
		10	Tempo		
38c	Ev	20	Allo vivace	Einleitung des Turbachors	
		31	Adagio	„weinete bitterlich“	
		32	Fermata(4)		
41c	Ev	28	Allo moderato	Chor der Pontifices	
43	Ev	20	Tempo		→ T. 21 Recit.
55	Ev	4	Adagio	„kreuzigten“	→ T. 6 Recit.
61a	Ev	4	Adagio	„der neunten Stunde“	→ T. 5 Recit.
		7	Adagio	„Eli, eli,“	→ T. 9 Recit.
			in tempo		
61e	Ev	10	Adagio	Wiederholung durch den Evangelisten	
			in Tempo		
		12	Fermata (2)		
		26	Adagio	„verschied“	

Satz 63a „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“:

Die Instrumentierung Mendelssohns (T. 1–10), rekonstruiert aus den Stimmen Ms. M. D. Mendelssohn b.8

1 Chor 1^{mo} e 2^{do}

Ten. Evang. *a tempo* Und sie - - he da, der

Vn. 1 *ff*

Vn. 2 *ff*

Va. *ff*

Basso *ff*

2

Vor - hang im Tem - - pel zer - riß in zwei Stück

The image shows a musical score for a reconstruction of Mendelssohn's work. It consists of two systems of staves. The first system, labeled '1', includes a vocal line for 'Ten. Evang.' and four instrumental lines for 'Vn. 1', 'Vn. 2', 'Va.', and 'Basso'. The vocal line begins with the lyrics 'Und sie - - he da, der'. The instrumental lines feature a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, labeled '2', continues the vocal line with the lyrics 'Vor - hang im Tem - - pel zer - riß in zwei Stück' and shows the corresponding instrumental accompaniment. The score is written in common time (C) and includes dynamic markings such as 'ff' and 'a tempo'.

3

von o-ben-an bis un-ten-aus. Und die Er-de er-
 Recit.
 trem:

5

be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen, und die

sf *sf* *sf* *ff*

7

Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den auf viel Lei - - ber der

9

Hei - li - gen die da schlie - - - - - - - - - - fen, und gin - gen

ff dimin: p

ff dimin: p

ff dimin: p

ff dimin: p

Recit.

Coro II tacet

Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccata BWV Anh. 178

Von Pieter Dirksen (Utrecht)

Zu den bedeutendsten Werken, die Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis im Anhang aufführt, gehört ohne Zweifel die Claviertoccata in A-Dur. Zugleich erweist es sich als eines der rätselhaftesten, denn es ist in mehreren Quellen überliefert, aufgrund deren es mit einer Gruppe sehr unterschiedlicher Autoren in Verbindung gebracht worden ist: Michelangelo Rossi (1601/02–1653), Henry Purcell (1659–1695) und Johann Sebastian Bach (1685–1750). Diese Komponistenkonstellation repräsentiert alle drei Hauptepochen des „Barockzeitalters“ – ein wohl einmaliger Fall in der Musikgeschichte. Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Toccata fast gleichzeitig in zwei Gesamtausgaben aufgenommen: 1894 in die Ausgabe der Bachgesellschaft (wenn auch unter den „zweifelhaften Werken“) und 1895 in die englische Purcell-Ausgabe.¹ Die Doppelexistenz wurde schon bald bemerkt² und führte in der Literatur zu dem Schluß, daß das Werk Bach abzusprechen und Purcell zuzuweisen sei, so bei Max Seiffert,³ Richard Buchmayer,⁴ Albert Schweitzer⁵ und Erich Valentin⁶. Diese Ansicht, die 1950 von Wolfgang Schmieder in das BWV übernommen wurde, gründete sich jedoch offenbar auf eine profundere Kenntnis der Stilmerkmale Bachs als derjenigen Purcells. Nur Hermann Keller, mit dem für ihn typischen Scharfblick, urteilte nuancierter. Obwohl auch er nicht an Bachs Autorschaft glaubte, erschien ihm die englische Alternative doch ebenso problematisch: „[Die A-Dur-Toccata], ein klangprächtiges, fesselndes Werk, wird dem englischen Komponisten Purcell ... zugeschrieben, zeigt jedoch kaum dessen Stil. Der wirkliche, wahrscheinlich deutsche Verfasser ist noch unbekannt“.⁷

Am bisher ausführlichsten hat sich Gloria Rose dem Problem der Toccata BWV Anh. 178 gewidmet.⁸ Es fiel ihr nicht schwer, die Zuschreibungen in den Londoner Quellen als unglaubwürdig nachzuweisen. Das Werk zeigt keinerlei Beziehungen zum frühbarocken Stil Rossis, der in seinen Toccaten so eindrucksvoll in Erschei-

¹ BG 42, hrsg. von E. Naumann, Leipzig 1894, S. 250–254; *Henry Purcell. The Works. 6. Harpsichord and Organ Music*, hrsg. von W. Barclay Squire, London 1895, S. 42–46.

² Vgl. M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 312 Fußnote 1; R. Buchmayer, *Drei irrtümlich J.S. Bach zugeschriebene Klavier-Kompositionen*, SIMG 2, 1900/01, S. 272.

³ A. a. O.

⁴ A. a. O., S. 273.

⁵ *J.-S. Bach*, Leipzig 1905, S. 317.

⁶ *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach)*, Münster 1930 (Universitas-Archiv. Musikwissenschaftliche Abteilung. 6.), S. 141 Fußnote 54. - Auch Willi Apel (*Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 743) schreibt das Werk ohne Vorbehalt Purcell zu.

⁷ *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 45.

⁸ *Purcell, Michelangelo Rossi, and J. S. Bach. Problems of Authorship*, in: *Acta Musicologica* 40, 1968, S. 203–219.

nung tritt.⁹ Aber es ist auch, wie Rose betont, weit entfernt vom Stil Purcells.¹⁰ Hinzu kommt, daß die Gattung „Toccatà“ in England anscheinend überhaupt nicht gepflegt wurde, denn weitere Beispiele haben sich nicht erhalten. Die wenigen Toccaten, die in englischen Quellen begegnen, stammen sämtlich von Autoren des europäischen Festlands;¹¹ wie ihre französischen Zeitgenossen, haben die englischen Komponisten der „barocken“ Epoche die Gattung der Toccata konsequent gemieden.

Dagegen weist Rose einige auffallende stilistische Parallelen zum Frühwerk Bachs nach und folgert dementsprechend, daß das Werk trotz der problematischen Quellenlage diesem zugeschrieben werden dürfe. Von der (Bach-)Forschung ist diese Folgerung allerdings nicht übernommen worden,¹² und das Problem harrt daher noch immer einer Lösung. Eine nähere Betrachtung der Quellsituation im Zusammenhang mit einer erneuten Überprüfung des stilistischen Befundes bietet die Basis für eine neue Zuschreibung der A-Dur-Toccata. Dies ist nicht nur von Gewicht wegen der Tatsache, daß es sich um ein sehr gehaltvolles Werk handelt und somit dessen Zuschreibungsfrage von Bedeutung ist, sondern auch wegen des neuen Lichtes, das das Werk auf die Frühentwicklung Johann Sebastian Bachs werfen kann.

I. Zur Überlieferung

Die Quellsituation der Toccata A-Dur stellt sich wie folgt dar:

- [1.] Das Werk war im sogenannten „Knuthschen Sammelband“ enthalten inmitten einer Reihe von Clavierwerken J. S. Bachs.¹³ Diese Fassung hat sich offenbar in allen Einzelheiten in der Edition Ernst Naumanns erhalten, da dieser sie (notgedrungen) als einzige Quelle heranzog. Die Handschrift entstammte dem Besitz von Wilhelm Rust (1822–1892); nach dessen Tod gelangte sie in die Hände der Editionsleitung der BG, die sie auswertete. Danach verschwand die

⁹ Roses diesbezügliche stilistische Vergleiche (a. a. O., S. 206–209) anzuführen, ist deshalb wohl überflüssig.

¹⁰ Vor kurzem hat jedoch Barry Cooper (Abschnitt „Keyboard Music“ in: *The Blackwell History of Music in Britain, Bd. 3: The Seventeenth Century*, hrsg. von I. Spink, Oxford 1993, S. 364f.) Purcell als ernstzunehmenden Kandidaten wiedereingeführt: „... Purcell cannot be ruled out on grounds of style, and external evidence would make him easily the most likely composer“. Aber schon die Quellenlage spricht gegen Purcells Autorschaft; vgl. weiter unten, S. 124.

¹¹ So etwa im „Elizabeth Edgeworth's Keyboard Book“, wahrscheinlich von der Hand John Blows; Brüssel, Bibliothek des königlichen Konservatoriums, *M. mus. 15418* (Faksimile: *Thesaurus Musicus. Nova Series. A 9*, Brüssel 1980); es enthält Abschriften von acht Toccaten Johann Jakob Frobergers nach den Mainzer Veröffentlichungen der 1690er Jahre.

¹² Obwohl dies meist in Form einer Negierung des Problems geschah; eine Ausnahme bildet David Schulenberg (*The Keyboard Music of J. S. Bach*, London 1993, S. 379): „While the style is not entirely implausible – among other things, the subject of one fugal section resembles the theme that Bach borrowed for the prelude of the First English Suite – the pattern of transmission would be unique for a Bach work: four English manuscripts, one of them dated 1702, two others attributing the work to Purcell“.

¹³ Es sind: BWV 894, 900, 912, 915, 918, 948 und 961.

- Quelle. Sie wurde offensichtlich angelegt von dem Zelter-Schüler Johann Christian Friedrich Knuth (ca. 1793–1849).¹⁴ Nicht ersichtlich ist aus Naumanns kritischem Bericht, ob die Quelle das Werk tatsächlich Bach zuschrieb oder etwa nur eine Pauschalzuschreibung – am Anfang der Handschrift – vorlag. Der in BG offenbar genau nach der Handschrift reproduzierte Werktitel „Toccatata quasi Fantasia con Fuga“ reflektiert wohl eher klassisch-frühromantische Gattungsprägungen als den Originaltitel.
- [2.] London, British Library, *Add. Ms. 24313*. Dieser kleine Band, mit „Toccatatas of Michela / Angelo Rossj“ (fol. 1v) überschrieben, enthält eine Abschrift von fünf Toccaten dieses italienischen Meisters aus dessen Druckwerk *Toccate e corrente* (2. Aufl., Rom 1657). Am Ende der Abschrift (fol. 16v–20v) findet sich als sechstes Werk, ohne eigene Autorangabe, die A-Dur-Toccatata.¹⁵ Die Handschrift ist englischer Provenienz und kann nur ganz allgemein in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts datiert werden.
- [3.] London, British Library, *Add. Ms. 31446*.¹⁶ Ein Sammelband von 48 Blättern mit einer Reihe John Blow und Purcell zugeschriebener Werke; auf fol. 5v–9r findet sich die A-Dur-Toccatata unter dem Titel „Toccatto / by Mr Hen: Purcell“ (am Ende der Aufzeichnung: „Mr Henry Purcell“). Unter den anonymen Werken lassen sich zwei Toccaten Michelangelo Rossis identifizieren. Der Band trägt den Besitzvermerk „George Holmes 1698“.
- [4.] London, British Library, *Add. Ms. 34695*. Ein etwas größerer Sammelband mit vergleichbarem, zum Teil identischem Inhalt. Auf fol. 41v–45r findet sich unsere Toccatata („Toccatto, by Mr Hen: Purcell“). Das wahrscheinlich ein wenig später als *Add. Ms. 31446* entstandene Manuskript hat zumindest diese Toccatata nach jener Handschrift kopiert; die Abhängigkeit ist schon aus der identischen Orthographie der Titel ersichtlich und läßt sich auch textlich bestätigen.
- [5.] London, British Library, *Add. Ms. 39569*. Es handelt sich um das „Babell Manuscript“, datiert 1702, von der Hand Charles Babells, einen umfangreichen, sorgfältig geschriebenen Sammelband. Hier erscheint der erste Abschnitt der Toccatata (29 Takte) als „Prelude“ zu einer Suite (gleichfalls in A-Dur) von Robert King (S. 8–12).¹⁷ Zu der Frage ob die pauschale Zuschreibung am Ende der Gigue (S. 11) an „Maister King“ nur den Tanzsätzen gilt oder ob Babell hier auch das „Prelude“ mit gemeint hat wird weiter unten besprochen.

Ohne Schwierigkeiten läßt sich eine Filiation feststellen, die der Geographie der Entstehungsorte entspricht. Danach gibt es eine sehr späte deutsche Überlieferung

¹⁴ Vgl. NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 178.

¹⁵ Beschreibung und Inventar der Handschrift bei Catherine Moore, *The Composer Michelangelo Rossi*, New York und London 1993, S. 129–134.

¹⁶ Moore, a. a. O., S. 134–139.

¹⁷ Zur Zuschreibung sämtlicher sechs Suitenteile an King vgl. B. Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, Band I, Ann Arbor 1979 (Studies in Musicology. 11.), S. 73.

[1] sowie eine davon weitgehend unabhängige, ungleich frühere englische [2–5]. Wie Richard Buchmayer durch einen Vergleich der beiden Versionen (nach deren Wiedergabe in den Gesamtausgaben) festgestellt hat, gebührt keiner Version die Superiorität gegenüber den anderen, sondern beide zeigen unterschiedliche Defekte, die einigen Abstand zu der Originalquelle vermuten lassen.¹⁸ Durch eine Kombination beider Quellen läßt sich, mit nur wenigen Konjekturen, eine überzeugende Fassung der Toccata wiederherstellen.¹⁹

Schon aus rein quellenkundlicher Sicht kann jeder der in den Quellen angeführten Autoren ausgeschlossen werden. Erstens ist es höchst unwahrscheinlich, daß ein Werk von Purcell, Rossi oder King in eine aus der Bach-Tradition stammende Handschrift (als die der „Knutzsche Sammelband“ sicherlich betrachtet werden muß) gelangt sein könnte. Diese Autoren fehlen im weiten Feld der Bach-Überlieferung gänzlich. Noch unwahrscheinlicher (entgegen Gloria Rose) aber wäre es, wenn ein Werk Bachs in der englischen Quellengruppe vorkäme. Dafür liegen diese insgesamt viel zu früh; sie stammen wenigstens teilweise, vielleicht auch alle aus der Zeit vor 1700. Sämtliche Autorenangaben in den Quellen müssen daher als unzutreffend betrachtet werden und der Komponist bleibt unbekannt. Stilistische Erwägungen machen es wahrscheinlich, daß es sich, in Übereinstimmung mit der Datierung der englischen Quellengruppe, um ein Werk aus dem letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts handelt, das dem norddeutschen, weniger wahrscheinlich dem mitteldeutschen Stilbereich entstammt.²⁰ Auch die Quellenlage weist indirekt darauf hin: wie oben erwähnt, enthält die frühe englische Überlieferung eine ähnliche Fehlerquote wie die spätere deutsche. Das weist offenbar auf eine unterschiedliche, aber qualitativ vergleichbare Distanz hin: die englische Gruppe ist vom Original geographisch entfernt, die deutsche Quelle dagegen zeitlich. Die Überlieferung über Bach, wie sie durch den „Knutzschen Sammelband“ dokumentiert ist, macht es zudem wahrscheinlich, daß der Autor unter dem aus Bachs Jugendzeit vertrauten Komponistenkreis zu suchen ist, etwa der im „Andreas-Bach-Buch“²¹ und in der „Möllerschen Handschrift“²² vertretenen Gruppe.

Zur Beantwortung der Frage, wer dieser ältere deutsche Autor war, scheinen die englischen Quellen konkrete Anhaltspunkte zu bieten. Sie machen es wahrscheinlich, daß ein unbekanntes Werk von Johann Adam Reincken (1623[?]-1722) vor-

¹⁸ Buchmayer, a. a. O. (vgl. Fußnote 2). Die zuverlässigste Kopie der „Londoner“ Fassung bietet Quelle [2].

¹⁹ Eine Neuauflage von BWV Anh. 178 wird vom Verfasser vorbereitet.

²⁰ Zu diesem Schluß kommt auch Rose, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 210; vgl. auch G. Cox, *Organ Music in Restoration England. A Study of Sources, Styles, and Influences*, New York und London 1989, S. 117f. – Die von Rose angedeutete Möglichkeit, daß eine Verwechslung der Initialen „M. H. P.“ („Mr. Henry Purcell“) mit denen von Wilhelm Hieronymus Pachelbel („W. H. P.“) vorliegen könnte, scheint ausgeschlossen, da letzterer (geb. 1686) sogar noch jünger ist als Bach (vgl. auch P. Holman, *Henry Purcell*, Oxford 1994, S. 99). Obwohl sein berühmter Vater Johann Pachelbel anscheinend in England bekannt war (Cox, a. a. O., S. 31f.) ist eine Zuschreibung an ihn (Cox, S. 118, der die Autorschaft von beiden Pachelbel für möglich hält) ebenfalls höchst unwahrscheinlich, da der Stil der A-Dur-Toccata mit Pachelbels geschmeidigem Claviersatz kaum etwas zu tun hat.

²¹ Leipzig MB, Sammlung Becker III.8.4.

²² SBB, Mus. ms. 40644.

liegt. Hier ist in erster Linie die fragmentarische Niederschrift in Quelle [5] von Bedeutung. Obwohl Gloria Rose der Meinung ist, die Autorangabe „Maister King“ sei nur für die Suite gültig, nicht für das „Prelude“, sei doch eingeräumt, daß der Schreiber (Charles Babell) durchaus auch das „Prelude“ als von King stammend betrachtet haben kann. Unter diesem Aspekt wäre an eine einfache Namensverwechslung zu denken. Vielleicht lag Babell eine Abschrift der A-Dur-Toccata vor, die tatsächlich „Reincken“ zugeschrieben war. Die englische Aussprache von „Reincken“ neigt stärkstens zu „Reinking“, und so konnte ein englischer Kopist, der wahrscheinlich noch nie von dem Hamburger Catharinenorganisten gehört hatte, diesen Namen leicht mit dem eines bekannten englischen Zeitgenossen und Clavierkomponisten – eben mit „R. King“ – verwechseln. Es ist zudem durchaus möglich, daß eine auf irgendeine Weise nach England gelangte Kopie der Toccata mit „Reinckinck“ (oder ähnlich) überschrieben war. Diese Namensform würde öfters von Adam Reincken, dem Vater des Organisten, verwendet, und so steht sein Sohn auch 1665 im Hamburger Bürgerbuch verzeichnet.²³ Damit wäre die mutmaßliche „Korrektur“ in „King“ nur noch plausibler. Auf analoge Weise ist es denkbar, daß die pauschale Zuschreibung an Rossi in Quelle [2] ebenfalls mit einer Namensverwechslung zusammenhängt, denn Reinckens Initialen („J. A. R.“) ähneln denen Rossis („M. A. R.“) sehr.

Trifft diese Annahme einer Namensverwechslung zu, dann stellt die Toccata A-Dur das wohl einzige Clavierwerk aus dem norddeutschen Stilbereich dar, das in England tradiert und überliefert worden ist. Es stellt sich danach die Frage, wie das Werk nach England gelangt sein kann. Offenbar handelt es sich hier um einen Zufall. Trotzdem seien die möglichen Verbindungslinien an dieser Stelle kurz überprüft. Norddeutsche Musiker waren in der englischen Hauptstadt keineswegs unbekannt, wie etwa der Lübecker Geigenvirtuose Thomas Baltzar (um 1630–1663), der ab 1655 in London tätig war,²⁴ der aus Bremen stammende Orgelbauer und Organist Berend Schmitt (um 1630–1708), der nach vorübergehender Tätigkeit in Holland 1667 dorthin übersiedelte,²⁵ oder der Gambenvirtuose Dietrich Stoeffken (gest. 1673), der während der musikfeindlichen Jahre des „Commonwealth“ von 1645 bis 1660 in Hamburg weilte, um danach bei der Restauration der Monarchie in die „Kings Private Musick“ zurückzukehren. In einer etwas späteren Zeit – und ungleich besser in Übereinstimmung mit der Entstehungszeit der britischen Handschriften – begegnet uns Johann Wolfgang Franck (1644–1710), der aus Ansbach stammende Opernkomponist, der von 1679 bis 1687 in Hamburg tätig war. Hier entfaltete er am Gänsemarkttheater eine rege Wirksamkeit und stand wohl in intensivem Kontakt zu Reincken selbst, der 1678 dieses Operntheater mit begründet hatte.²⁶ Franck verließ Hamburg 1690 und siedelte nach London über,

²³ Freundliche Auskunft von Ulf Grapenthin (Hamburg), der eine Dissertation über Reincken vorbereitet; ich danke ihm an dieser Stelle für seine kritischen Anmerkungen zum Manuskript dieses Aufsatzes.

²⁴ Vgl. P. Holman, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540–1690*, Oxford 1993, S. 268.

²⁵ Vgl. J. Rowntree, *Bernhard Smith, Organist and Organ Builder*, in: *Musical Times* 120, 1979, S. 764–766.

²⁶ Vgl. G. Schmidt, Art. Johann Wolfgang Franck, *MGG* 4 (1955), Sp. 658–664, hier Sp. 658 (freundlicher Hinweis von Michael Belotti, Freiburg/Br).

wo er mit Robert King eine Zusammenarbeit einging; und es war, wie wir gesehen haben, gerade jener King, von dem eine Suite in der Überlieferung mit dem Eröffnungsteil der A-Dur-Toccaten als „Prelude“ kombiniert worden ist (Quelle [5]). Auf einem solchen Weg – und die direkte Verbindung Reincken-Franck-King ermöglicht dabei eine besonders attraktive und plausible Hypothese – könnte ohne weiteres ein Werk des berühmten Hamburger Organisten nach London geraten sein. Weil Reincken aber dort völlig unbekannt war, könnte es bei einer handschriftlichen Verbreitung leicht zu der Annahme eines Fehlers bei der Autorengabe und dementsprechender „Korrektur“ gekommen sein. Man änderte den Namen Reinckens in einen orthographisch verwandten oder, im Falle der Purcell-Zuschreibung, schrieb ein solch bedeutendes Clavierwerk ohne weiteres dem derzeit berühmtesten Clavierspieler und Komponisten Englands zu.

II. Stilistische Erwägungen

Über die allgemeinen, unschwer feststellbaren norddeutschen Stilspezifika hinaus – wie die fünfteilige Form, die insgesamt betont virtuose Haltung, die ostinatohaften Bildungen und andere Einzelheiten der Figuration – lassen sich einige besonders charakteristische Züge auf sinnvolle Weise zu Reinckens erhaltenem Schaffen in Beziehung setzen. Die Tonart A-Dur ist für das ausgehende 17. Jahrhundert eher noch selten, findet sich aber immerhin bei Reincken in seiner Kammermusiksammlung „Hortus Musicus“ von 1688 in der abschließenden sechsten Sonata und Suite. Die Manualiter-Anlage ist auch ein Merkmal der beiden anderen erhaltenen Toccaten Reinckens in G-Dur²⁷ und g-Moll.^{28,29} Ein besonders charakteristischer Zug ist die rhythmische Gestalt der A-Dur-Toccaten als Ganzes: mit Ausnahme des Rezitativteils (T. 75–86) und des ebenfalls rezitativischen Abschlusses des Ganzen (T. 98–104) steht es insgesamt im Zeichen einer durchgehenden Sechzehntelbewegung. Unter den wenigen erhalten gebliebenen Clavierwerken Reinckens begegnet dieses Rhythmusmodell in zwei bedeutenden Werken: in der Choralfantasie „Was kann uns kommen an für Not“ sowie in der Fuge g-Moll.³⁰ Besonders bei ersterem Werk bildet die weitgehende Dominanz der

²⁷ Joh. Adam Reinken. *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974, Nr. 4; auch in *Johann Adam Reinken. Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1982, Nr. 12.

²⁸ *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister*, hrsg. von Klaus Beckmann, Moos am Bodensee 1994, Nr. 3.

²⁹ Die A-Dur-Toccaten ist geschrieben für den eher konservativen Umfang CDEFG-h“, also wohl eine Tastatur mit kurzer Oktave (vgl. die Griffanforderungen in T. 28, 97 und 103) und Subtasten für [Fis und] Gis. (In der späten deutschen Quelle [1] begegnet zusätzlich im vorletzten Takt das Dis; die englischen Quellen [2–5] haben hier dagegen alle D ohne #, was wohl die authentische Lesart wiedergibt.) Dieser Umfang wie auch der Stil des Werkes (vgl. vor allem die Dominanz kleingliedriger Motive) weisen es eindeutig als Cembalokomposition aus.

³⁰ Reinken. *Sämtliche Orgelwerke* (vgl. Fußnote 27), Nr. 2 und 3. – Die Echtheit der g-Moll-Fuge ist bestritten worden; vgl. K. Beckmann, *Echtheitsprobleme im Repertoire des holländischen Orgelbarocks*, in: *Ars Organi* 37, 1989, S. 161. Die Argumente überzeugen aber

durchgehenden Sechzehntel ein auffallendes Merkmal, denn der Typus der Choralfantasia des siebzehnten Jahrhunderts wird ja gerade durch eine große Abwechslung in Bewegungsmuster und Rhythmus geprägt. Die Häufung von Sechzehnteln gibt „Was kann uns kommen an für Not“ ein ungewöhnlich virtuoses, toccatenhaftes Gepräge, das sich bewußt von tradierten Modellen abwendet. Auch in anderer Hinsicht scheinen Beziehungen der A-Dur-Toccata zu diesem Werk vorzuliegen. So sind die fauxbourdonartigen Stellen der Toccata (T. 3, 9–10 und 38) gewissermaßen verwandt mit dem Abschnitt T. 179–190 der Choralfantasie. Die komplementäre Schreibart T. 6–9 der Toccata kann durchaus mit T. 152–154 der Choralfantasie verglichen werden (vgl. außerdem die g-Moll-Fuge, T. 23–25).

Der Schreibart in T. 4–5 der Toccata können Stellen aus der g-Moll-Fuge (T. 51) sowie der Allemande B-Dur aus dem „Hortus Musicus“ (T. 19–20) an die Seite gestellt werden. Die „ostinatohafte“ Schreibart, die sich in der A-Dur-Toccata findet (T. 50–51, 56–57, 68–74) – obwohl durchaus ein generell „norddeutscher“ Zug (sie begegnet beispielsweise auch in Buxtehudes Toccata G-Dur [BuxWV 165], T. 15–19; zu diesem Werk vgl. weiter unten) – ist besonders typisch für Reincken, und findet sich in den meisten seiner Kompositionen (vgl. vor allem den „Hortus Musicus“). Die Takte 56–57 kehren fast wörtlich wieder in der vierten Sonata d-Moll (T. 15–18 – Notenbeispiel 1a). Der rezitativische Stil des vierten Abschnitts (T. 75–85), mit seinen verschiedenen Varianten von Sextakkorden, ist verwandt mit dem in den „Hortus musicus“-Sonaten gepflegten affektiven „Adagio“-Stil.

Beispiel 1

a)

Toccata A-Dur

56

Sonate d-Moll

15 V1

nicht; mit dem Stil von Johann Heinrich Buttstedt, dem Beckmann das Werk zuschreibt, hat es gewiß nichts zu tun, und die hohe Satzqualität sowie die stilistische Ausnahmeposition hat es mit anderen Werken Reinckens wie etwa der Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ gemeinsam; es sei hier deshalb an der Zuschreibung der (verschollenen) Quelle festgehalten.

b)
Toccata A-Dur

86



Sonata e-Moll

28



c)

Toccata A-Dur

26



Fuge g-Moll

56



Das treppenartige Sechzehntelthema, das den Abschnitt T. 86–97 beherrscht, begegnet öfters bei Reincken, und zwar bei einigen Permutationsfugen seines „Hortus musicus“ in den Sonaten Nr. I a-Moll, Nr. V e-Moll und Nr. VI A-Dur (Notenbeispiel 1b). Die treppenartigen Sechzehntel spielen auch eine Rolle im ersten Abschnitt. (Freilich muß hier eingeräumt werden, daß die Kürze aller drei Fugenthemen für Reincken nicht gerade typisch ist, wie auch die 18/16-Taktart der zweiten Fuge bei Reincken sonst nicht begegnet.³¹) Die parallele Führung in T. 26–27 ist verwandt mit einer Passage der g-Moll-Fuge (T. 56–58 – Notenbeispiel 1c). Die kurze zweite Fuge (T. 58ff) entwickelt sich zu einem längeren Orgelpunkt, über dem sich „violinistische“ Figurationen entfalten; die Stelle stellt insgesamt ein typisches Beispiel des „stylus phantasticus“ mit ostinatohafter Schreibart norddeutscher Prägung dar. Die „häklige“ Schreibart der Triolen begegnet öfters bei Reincken, so in der Gigue der Cembalosuite Nr. I C-Dur,³² der Gigue der Cembalosuite Nr. II C-Dur,³³ und der Variation 18 der Aria „Schweiget mir von Weiber nehmen“.³⁴ Das Thema des ersten fugierten Teils T. 30ff. ist nahe verwandt dem Thema des analogen Abschnitts in der C-Dur-Toccata von Peter

³¹ Die Überschrift „Fugato“, die sich nur in Quelle [1] vorfand, stellt wohl einen Zusatz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar, was zweifellos auch für den Werktitel in derselben Quelle gilt, „Toccata quasi Fantasia con Fuga“ (vgl. oben, S. 123).

³² Reincken. Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo (vgl. Fußnote 27), S. 3.

³³ Ebenda, S. 7.

³⁴ Ebenda, S. 52.

Heidorn,³⁵ der vermutlich Schüler Reinckens war (Notenbeispiel 2a); da Heidorn in einer anderen Komposition sich ausdrücklich auf ein Thema Reinckens beruft (vgl. dazu weiter unten, S. 133), liegt wohl auch hier ein zusammenhängendes Zeugnis von Reinckens (Toccaten-)Stil vor. Nebenbei sei bemerkt, daß Heidorns ausgedehnte Komposition eine mit der A-Dur-Toccatata vergleichbare Tendenz zur „motorischen“ Virtuosität aufweist.

Beispiel 2

a)

Toccatata A-Dur



Heidorn, Toccata C-Dur



b)

Bux WV 165



c)

Toccatata A-Dur



Bux WV 165



³⁵ New Haven, Library of the Yale Music School, Ms. LM 5056, S. 151–159 [Nr. 75]; das Werk ist noch unediert.

d)
Bux WV 165
15

Insgesamt sei festgehalten, daß die Toccata BWV Anh. 178 sich überaus harmonisch in das erhaltene Schaffen Reinckens einfügt; zusammen mit den orthographischen Indizien im englischen Überlieferungszweig läßt sich die Zuschreibung des Werkes an den Hamburger Katharinenorganisten als durchaus plausibel bezeichnen.

Durchgehende Sechzehntel als Bewegungsmodell einer Manualiter-Toccata finden sich auch bei Dieterich Buxtehude, und zwar in dessen Toccata G-Dur (BuxWV 165). Das Werk erscheint fast wie ein Pendant zu der A-Dur-Toccata, denn auch in anderer Hinsicht bestehen auffallende Ähnlichkeiten: gleiche Ausmaße (103 beziehungsweise 104 Takte), treppenartiges Fugenthema (BuxWV 165: Notenbeispiel 2b; Toccata A-Dur: vgl. Notenbeispiel 1b), ausgeschriebene Arpeggien für beide Hände sowie eine nah verwandte komplementäre Schreibweise an analoger Stelle (Notenbeispiel 2c). In diesem Licht stellt sich selbstverständlich die Frage, ob Buxtehude nicht selbst als Autor des A-Dur-Werks in Frage kommt. Obwohl diese Möglichkeit nicht ganz von der Hand zu weisen ist, ist dies doch eher unwahrscheinlich. Das Fugenthema in BuxWV 165 (vgl. Notenbeispiel 2b) weist einen Intervallreichtum auf, der für Reincken (und die A-Dur-Toccata) untypisch ist. Der geschliffene Satz, die motivische Ökonomie, die souveräne Kontrolle des harmonischen Ablaufs sowie die Entwicklung hin zu einer voll ausgeprägten Chaconne (T. 66–103) zeigen insgesamt den reifen Stil Buxtehudes. Es sind aber alles auch Elemente, die der Toccata A-Dur ebenso fern stehen wie Reinckens Stil (insofern dieser aus dem erhaltenen Schaffen abgeleitet werden kann). Seit der Entdeckung und Deutung des Doppelporträts von Johannes Voorhout aus dem Jahre 1674 (Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte) ist Buxtehudes enge Beziehung zu Reincken dokumentarisch belegt,³⁶ und es ist deshalb durchaus vorstellbar, daß sich eine Art freundschaftlichen Wettstreits hinter der Verwandtschaft beider Toccaten versteckt. Da das Arbeiten mit durchgehenden Sechzehnteln als Bewegungsmuster für eine ganze Komposition innerhalb von Buxtehudes

³⁶ Vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken*, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hrsg. von A. Edler und H.W. Schwab, Kassel 1989, S. 44–62.

Schaffen wohl eher eine Ausnahme darstellt, scheint es, daß er der Nachahmer war und nicht Reincken. Vielleicht beabsichtigt die G-Dur-Toccata BuxWV 165 das Aufgreifen eines bestimmten, von Reincken entwickelten virtuoson Clavierstils oder gar eine Huldigung für diesen – eine Hypothese, die auch durch die Quellenlage des Stückes unterstützt werden könnte (vgl. dazu weiter unten, S. 134).³⁷ In den Rahmen einer solchen Deutung würde auch eine weitere Eigentümlichkeit der G-Dur-Toccata BuxWV 165 passen. In deren erstem Teil gibt es eine Stelle (Notenbeispiel 2d) die man als „harmonisches Ostinato“ mit mehreren simultanen Orgelpunkten bezeichnen könnte. Diese Technik und die daraus sich ergebenden radikalen harmonischen Konflikte begegnen sonst kaum bei Buxtehude, bildeten aber offenbar einen festen Bestandteil des Vokabulars von Reincken (vgl. beispielsweise Allemand und Courant e-Moll sowie Solo A-Dur aus „Hortus Musicus“, Allemande, Courante und Gigue aus der Cembalosuited Nr. II C-Dur, oder die Toccata G-Dur, T. 68–75). Auch hier scheint Buxtehude nachdrücklich eine Stileigenart Reinckens zu zitieren.

III. Zum Thema Reincken und Bach

Mit der Identifizierung des mutmaßlichen Autors der Toccata A-Dur gewinnt das Bild von Johann Adams Reincken als renommiertem Tastenkünstler merklich an Profil, denn bei der überaus kargen Überlieferung seiner Claviermusik nimmt sich eigentlich jede Wiederentdeckung als bedeutend aus. Das war schon einmal der Fall beim Auftauchen einer ehemals unbekannteren Toccata g-Moll in einer Abschrift des 19. Jahrhunderts.³⁸ War vorher nur eine einzelne Toccata Reinckens bekannt, so konstituiert sich mit dieser Neuentdeckung sowie der Zuschreibung der A-Dur-Komposition als Werk Reinckens die Toccata bei ihm zu einer substantiell relativ wichtigen Gattung.

Die Überlieferung der wohl von Reincken stammenden Toccata A-Dur im Rahmen eines im übrigen authentischen Bach-Repertoires, wie es in dem „Knuthschen Sammelband“ der Fall war,³⁹ sollte nicht wundern, denn Bach muß als wichtiger Vermittler von Reinckens Claviermusik betrachtet werden. Die Choralfantasie „Was kann uns kommen an für Not“, die Toccata G-Dur, das Ballett e-Moll, die „Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen“ sowie die Cembalosuited C-Dur (Nr. IV), G-Dur und d-Moll sind sämtlich in Quellen überliefert, deren Inhalt wahr-

³⁷ Diese Deutung kann aufgrund der hypothetischen zeitlichen Einordnung beider Werke weiter untermauert werden. Nimmt man die Franck-Hypothese zur Überlieferung der A-Dur-Toccata an (vgl. S. 125f.), dann liegt mit 1690 ein Terminus ante quem vor. Gerade nach diesem Zeitpunkt ordnet M. Belotti (*Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes – Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt am Main 1995, S. 294) BuxWV 165 ein (unter die „wahrscheinlich relativ späten Werke der Lübecker Zeit [nach 1690?]“).

³⁸ Brüssel, Königliche Bibliothek Albert I, *Fétis 2072 C* (Abschrift von François-Joseph Fétis [1784–1871]); obwohl das Werk quellenmäßig somit etwas schwach überliefert ist, gibt es trotz verschiedener in bezug auf Reincken singulärer Stilmerkmale zunächst wenig Grund an Fétis' Zuschreibung zu zweifeln. Das Werk wurde von Ewald Kooiman (Hoofddorp, Niederlande) entdeckt; zur Edition des Werkes vgl. Fußnote 28.

³⁹ Zum Inhalt vgl. Fußnote 13.

scheinlich weitgehend auf Bach zurückzuführen ist.⁴⁰ Zusammen mit der A-Dur-Toccaten bildeten diese Werke wohl einen Teil von Bachs frühem Repertoire. Die stilistischen Beziehungen, die Gloria Rose unschwer zwischen der A-Dur-Toccaten BWV Anh. 178 und Bachs Cembalotoccaten feststellen konnte,⁴¹ erklären sich somit von selbst: das Werk hat offensichtlich eine wichtige Rolle in der Ausbildung von Bachs eigenem Toccatenstil gespielt.

Christoph Wolff hat vor einigen Jahren Reinckens Bedeutung für Bach nachdrücklich betont.⁴² Nach seiner Ansicht war Reincken vielleicht der bedeutendste Lehrer Bachs und der wichtigste Vermittler der norddeutschen Clavierkunst insgesamt. Die Identifizierung der Toccaten A-Dur rückt diese Beziehung in neues Licht. Das betrifft vor allem Fragen zu Bachs Toccatenschaffen. Dessen ungewöhnlich große Bedeutung in Bachs Frühwerken ließ sich bisher eigentlich nur unbefriedigend erklären. Bei vielen Meistern, deren Werke für Bachs Entwicklung als (Clavier-)Komponist von entscheidender Bedeutung gewesen sein müssen, kommt die Toccaten überhaupt nicht vor, wie bei Vincent Lübeck, Nikolaus Bruhns oder Georg Böhm. Selbst bei Buxtehude spielt die Toccaten gegenüber der im „freien“ Clavierwerk dominierenden Gattung des Präludiums eine sekundäre Rolle (die G-Dur Toccaten BuxWV 165 gehört zu einer Gruppe von lediglich fünf als „Toccaten“ überlieferten Clavierwerken Buxtehudes). Die Bedeutung der Toccaten als Gattung – im Gegensatz zur „Toccaten“ als stilistischem Prinzip – für die norddeutsche Schule ist bisher wohl insgesamt überschätzt worden; sie spielt relativ gesehen eine untergeordnete Rolle.⁴³

Die einzige Ausnahme bildet offensichtlich Reincken. Von ihm liegen jetzt drei Toccaten vor, während Präludien in seinem erhaltenen Schaffen ganz fehlen. Da sein erhaltenes Clavierwerk sich eher bescheiden ausnimmt, könnte das durchaus einen Zufall der Überlieferung darstellen, aber möglicherweise ist es in Wirklichkeit eine Eigenart von Reinckens Schaffen, deren Einfluß sich dann bei Bach direkt wiederfindet. Hiervon gingen offenbar entscheidende Impulse aus, die zu der intensiven und eindrucksvollen Beschäftigung mit der Toccaten in Bachs Frühwerk führten. Die Tatsache, daß Reinckens Toccaten sämtlich manualiter angelegt sind,⁴⁴ kann zudem sinnvoll zur Dominanz gerade dieser Toccatenform bei Bach in Beziehung gesetzt werden.

⁴⁰ „Was kann uns kommen an für Not“ in SBB, P 802; die Toccaten G-Dur, das Ballett e-Moll sowie die „Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen“ im „Andreas-Bach-Buch“ (vgl. Fußnote 21); die Suiten C-Dur, G-Dur und d-Moll in der „Möllerschen Handschrift“ (vgl. Fußnote 22). – Zur Zuschreibung der unter dem Namen Georg Böhm überlieferten Suite d-Moll an Reincken vgl. R. Hill, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik. Das Variations-suitenrepertoire J. A. Reinckens*, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit – Bericht über das Lübecker Symposium 1987, hrsg. von A. Edler und F. Krummacher, Kassel 1990, S. 211 f.

⁴¹ Rose, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 212–215.

⁴² *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach. Zum Kontext des Bæchschens Frühwerks*, BJ 1985, S. 99–118; Wiederabdruck in: C. Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge/Mass. 1991, S. 56–71.

⁴³ Vgl. vom Verfasser *Die norddeutsche Orgeltoccaten: ein gattungsgeschichtliches Phantom?* (in Vorbereitung).

⁴⁴ Das gilt bezeichnenderweise auch für die singuläre Toccaten des Reincken-Schülers (?) Peter Heidorn (vgl. Fußnote 35).

Die Bedeutung Reinckens für Bachs Frühwerk läßt sich aber noch weiter konkretisieren. Bachs früheste Autographen – entstanden um 1705 – betreffen bekanntlich sämtlich Orgelwerke: Präludium und Fuge g-Moll BWV 535 a (in der „Möllerschen Handschrift“) sowie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739/[764] (SBB, P 488).⁴⁵ Wolff bemerkt, daß alle drei Werke „in besonderer Weise norddeutschen Geist [atmen]“, und betont insbesondere die stilistische Nähe von BWV 739 zu Reinckens Choralfantasien.⁴⁶ Tatsächlich weist das Werk verschiedene Verbindungslinien auf zu „Was kann uns kommen an für Not“, vor allem in der Dominanz einer „motorischen“ Sechzehntelbewegung. Die Beziehungen Reinckens zu dem g-Moll-Werk BWV 535 a scheinen aber noch enger zu sein, denn das hier benutzte Fugenthema bildet unübersehbar eine Variante eines Themas von Reincken, wie sie in einer Fuge von Heidorn erhalten geblieben ist (Notenbeispiel 3a).⁴⁷ Heidorns „*Fuga. Thema Reinkianum à Domino Heydornio elaboratum.*“ ist, wie BWV 535 a, in der „Möllerschen Handschrift“ überliefert (fol. 33v–35v), und zwar keine zwanzig Seiten entfernt von Bachs autographischer Eintragung von BWV 535 a (fol. 44r–45r). Hier scheinen direkte Verbindungslinien dokumentiert zu sein – um so mehr, als das Thema des in derselben Quelle überlieferten Capriccios D-Dur von Georg Böhm (fol. 25v–27r, Notenbeispiel 3b) anscheinend ebenfalls auf einer Variante von Reinckens Thema basiert.⁴⁸ Somit lassen sich mit beiden in

Beispiel 3

a)
Heidorn

BWV 535a

b)

Böhm, Capriccio D-Dur

⁴⁵ Die anonyme Fantasie c-Moll BWV Anh. 205, die Bach selbst in deutscher Tabulaturenschrift im „Andreas-Bach-Buch“ eintrug (fol. 72v) und die ihm daher wohl zugeschrieben werden kann (vgl. D. Kilian, *Zu einem Bachschen Tabulaturautograph*, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel 1983, S. 161–167) gehört einer völlig anderen Stilrichtung an (sie stellt eine Studie im italienischen Kontrapunktstil dar).

⁴⁶ Wolff, Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach (vgl. Fußnote 42), S. 108.

⁴⁷ Heidorns Fuge ist ediert in *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, hrsg. von R. Hill, Cambridge/Mass. 1991 (Harvard Publications in Music. 16.), S. 98–103; auch BWV 535 a ist in diese Edition aufgenommen worden (S. 1–4).

⁴⁸ Freundlicher Hinweis von Ulf Grapenthin.

c)
BWV 896/2

Reincken

Frühautographen überlieferten Orgelwerken Bachs feste Beziehungen zu Reincken feststellen.^{48a}

Die „Möllersche Handschrift“, das von Bachs Bruder Johann Christoph (1671–1721) angelegte und inhaltlich offenbar stark von Johann Sebastian bestimmte Sammelwerk,⁴⁹ scheint insgesamt das zentrale Dokument der Rezeption Reinckens durch Bach zu bilden. Sie enthält nicht nur BWV 535a, sondern auch eine frühe Abschrift von BWV 739 (fol. 76v–78r, geschrieben – wie die Heidorn-Fuge – von Johann Christoph Bach);⁵⁰ neben den schon erwähnten Werken von Heidorn und Böhm, die wie BWV 535a auf dem „Thema Reinkenianum“ basieren, sowie Buxtehudes Toccata „à la Reincken“ BuxWV 165, enthält die Quelle von Reincken selbst zwei oder möglicherweise gar drei Cembalosuiten.⁵¹ Darüber hinaus enthalten zwei weitere Bach-Einträge Beziehungen zu Reinckens Musik. Das Thema der Fuge A-Dur BWV 896/2 scheint auf einem Giguenthema Reinckens zu basieren (aus der Cembalosuite Nr. III C-Dur⁵² – Notenbeispiel 3c); beide Stücke benutzen auch die Themenumkehrung. Die „Möllersche Handschrift“ enthält auch die Frühfassung von Bachs Toccata D-Dur BWV 912a (fol. 49r–51r, unmittelbar vor der Aufzeichnung von BuxWV 165 [fol. 52v–53r], beide Abschriften von der Hand Johann Christoph Bachs). Schon längst wurde bemerkt, daß der Eröffnungsgestus dieses Werkes mit demjenigen der A-Dur-Toccata verwandt ist.⁵³ Es scheint, daß Bach hier tatsächlich bewußt bei der A-Dur-Toccata anknüpft: Reinckens Eröffnungsidee wird mit leichten Modifikationen übernommen und in modellhafter Weise wiederholt und entwickelt.

^{48a} Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß das einzige andere zweiteilige freie Orgelwerk Bachs in g-Moll gerade die Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542 betrifft, also jenes Werk, das seit Spitta immer wieder mit Bachs Hamburger Besuch 1720 und seiner Wiederbegegnung mit Reincken in Beziehung gebracht wird (für eine Zusammenfassung der Argumente vgl. P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 1, Cambridge 1980, S. 118–120, 124). Möglicherweise diente das reife Großwerk BWV 542 als „Ersatz“ für das Frühwerk BWV 535 (a); der nachweisbare niederländisch-Hamburgische Hintergrund des Fugenthemas von BWV 542 könnte dann wiederum als Hinweis auf ein „Thema Reinkenianum“ betrachtet werden.

⁴⁹ Schulze Bach-Überlieferung, S. 55f.; vgl. auch Fußnote 40.

⁵⁰ Die dritte Quelle zu BWV 739 ist gleichfalls sehr früh: das Plauerer Orgelbuch (1708), das nur in Fotokopie erhalten geblieben ist (Berlin SIM, *Fot. Bü 129*).

⁵¹ Vgl. Fußnote 40.

⁵² Reincken, *Sämtliche Werke für Cembalo* (vgl. Fußnote 27), S. 11.

⁵³ J. A. Fuller-Maitland, *The Toccatas of Bach*, SIMG 14, 1912/13, S. 579f.; Rose, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 212.

Die Verbindungslinien zwischen der D-Dur-Toccatà BWV 912a und diesem sowie anderen Werken Reinckens sind aber noch vielfältiger. So scheint der Figurationsstil des Allegros T. 11 ff. direkt auf verschiedenen Mustern in Reinckens g-Moll-Fuge zu basieren. Die „ostinatohafte“ Passage T. 71–73 ist ganz nach Reinckens Art, und die ausgedehnte Stelle im „style luthé“ in T. 96–104 mag von T. 59–66 aus Reinckens G-Dur-Toccatà inspiriert sein. Die Anwendung des „altertümlichen“⁵⁴ zusammengesetzten Sechzehnteltaktes sowohl im „Fugato“ der Toccatà A-Dur (18/16) als auch in der Schlußfuge der D-Dur-Toccatà BWV 912(a) (6/16) könnte eine weitere Beziehung darstellen. Es finden sich bei Bach in den Zwischenspielen direkte Anklänge an die „häkligen“ Triolen in BWV Anh. 178, kulminierend in der einstimmigen Schlußpassage T. 268 ff.; bezeichnenderweise ist diese quasi-entlehnte Passage in der revidierten Fassung der D-Dur-Toccatà (BWV 912) gestrichen. Zusammen mit der Toccatà e-Moll BWV 914 bildet BWV 912(a) die einzige Toccatà Bachs, die rezitativische Passagen in der Art der A-Dur-Toccatà enthält. Im Hinblick auf die ersichtlichen Beziehungen zwischen Reinckens Toccatà A-Dur und der D-Dur-Toccatà BWV 912a ist es wichtig festzustellen, daß der „Knuthsche Sammelband“ auch eine Kopie der D-Dur-Toccatà enthielt (wenn auch in der revidierten Fassung BWV 912).⁵⁵ Vielleicht stellt dieses bedeutende Frühwerk Bachs neben BWV 535a und 739 eine weitere „Hommage à Reincken“ dar?⁵⁶

⁵⁴ Vgl. J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II, Berlin 1776, S. 130.

⁵⁵ Zum Verhältnis beider Fassungen vgl. C. Eisert, *Die Clavier-Toccaten BWV 910-916 von Johann Sebastian Bach. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks*, Mainz 1994, S. 104–131; eine handliche Gegenüberstellung beider Fassungen bietet die Ausgabe von H. Lohmann, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke III*, Wiesbaden 1979, S. 70–83.

⁵⁶ Nach älterer Tradition war Bachs „Toccatà prima“ d-Moll BWV 913(a) seinem Bruder Johann Christoph Bach (1671–1721) gewidmet („In honorem delectissimi fratris Christ. B. Ohrdruffiensis“; vgl. Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 341); es ist deshalb nicht undenkbar, daß auch die nachfolgenden Toccaten ursprünglich Widmungen trugen; vielleicht BWV 912(a) eine solche an Reincken? – Zur Orientierung folgt hier eine tabellarische Zusammenfassung der in der vorliegenden Studie erfaßten Werkgruppe, die man als den „Reincken-Komplex“ der „Möllerschen Handschrift“ bezeichnen könnte:

Nr.	fol.	Werk
6	15v	J. A. Reincken, Suite G-Dur
13	25v	G. Böhm, Capriccio D-Dur [„Thema Reinkianum“]
15	29r	J. A. Reincken, Suite C-Dur [Nr. IV]
17	33v	P. Heidorn, Fuge d-Moll „Thema Reinkianum“
20	39v	J. A. Reincken (?), Suite d-Moll
23	44r	J. S. Bach, Fuge g-Moll BWV 535a/2 [„Thema Reinkianum“]
28	49r	J. S. Bach, Toccatà D-Dur BWV 912a
29	52v	D. Buxtehude, Toccatà G-Dur BuxWV 165
34	62v	J. S. Bach, Fuge A-Dur BWV 896
43	76v	J. S. Bach, Choralfantasie BWV 739

Alte Bach-Funde

Von Peter Wollny (Leipzig)

Der im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs unter dem Titel „Alt-Bachisches Archiv“¹ aufgeführte Bestand von zwanzig Vokalwerken aus der Feder verschiedener älterer Mitglieder der Musikerfamilie ist einer der rätselhaftesten, zugleich aber auch faszinierendsten Quellenkomplexe, die als aus dem Besitz Johann Sebastian Bachs stammend nachgewiesen sind. Nach der Auffassung Max Schneiders, der um 1914 die der Förschung lange Zeit unzugänglichen Quellen in der Bibliothek der Berliner Singakademie wieder auffand und größtenteils im Bach-Jahr 1935 veröffentlichte, geht die Zusammenstellung des Altbachischen Archivs (ABA) auf Bachs Vater Johann Ambrosius (11) zurück.² Zu dieser bis in die jüngere Zeit unangefochtenen Hypothese war Schneider offenbar unter dem Eindruck von Schreiberidentifizierungen gelangt, die ihm anhand zweier in den späten 1920er Jahren veröffentlichter Schriftproben geglückt waren³: So stellte sich Johann Ambrosius Bach als der Hauptschreiber des Hochzeitsstücks „Meine Freundin, du bist schön“ von Johann Christoph Bach (13) heraus, und dieser wiederum konnte als Schreiber einer unvollständigen Partitur der anonym überlieferten Ratswahlkantate „Die Furcht des Herren“ bestimmt werden.⁴ Erst vor kurzem hat Daniel Melamed den mit dem ABA verknüpften Fragenkreis wieder aufgegriffen. Melamed gelang es, eine wichtige neue Quelle zu

¹ *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, ..., Hamburg 1790, S. 83–85.

² *Altbachisches Archiv. Aus Johann Sebastian Bachs Sammlung von Werken seiner Vorfahren Johann, Heinrich, Georg Christoph, Johann Michael und Johann Christoph Bach*, Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale, Bd. 1–2, Leipzig 1935 (im folgenden RD 1 und 2). – Im wesentlichen behandelt dieser Beitrag den folgenden Personenkreis: den Arnstädter Organisten Heinrich Bach (6) (geb. 1615 in Wechmar, gest. 1692 in Arnstadt) sowie dessen Söhne Johann Christoph (13) (geb. 1642 in Arnstadt, gest. 1703 in Eisenach, von 1663 bis 1665 Organist der Arnstädter Schloßkapelle, danach Organist an der Eisenacher Georgenkirche und Cembalist am Eisenacher Hof) und Johann Michael (14) (geb. 1648 in Arnstadt, gest. 1694 in Gehren, 1665 Nachfolger seines Bruders als Schloßorganist in Arnstadt, ab 1673 Stadtorganist in Gehren); Johann Bach (4) (geb. 1604 in Wechmar, gest. 1673 in Erfurt, Organist an der Erfurter Predigerkirche, ältester Bruder Heinrich Bachs); ferner die drei Söhne von Heinrich und Johann Bachs Bruder Christoph Bach (5): Georg Christoph (10) (geb. 1642 in Erfurt, gest. 1697 in Schweinfurt, ab 1688 Kantor in Schweinfurt) sowie die Zwillinge Johann Ambrosius (11) (geb. 1645 in Erfurt, gest. 1695 in Eisenach, Stadtpfeifer in Arnstadt, Erfurt und Eisenach, Vater von Johann Sebastian) und Johann Christoph (12) (geb. 1645 in Erfurt, gest. 1693 in Arnstadt, ab 1671 Stadtmusikus in Arnstadt, Vater von Johann Ernst Bach (25)). Zur leichteren Identifizierung sind die verschiedenen Mitglieder der Bach-Familie im Text mit den entsprechenden Ziffern der Bachschen Genealogie versehen.

³ Vgl. F. Rollberg, *Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671 bis 1695*, BJ 1927, S. 133–152, sowie ders., *Johann Christoph Bach, Organist zu Eisenach 1665–1703*, ZfMw 11, 1928/29, S. 549–561.

⁴ Vgl. RD 2, S. XIII, XV und XVII.

erschließen und Photographien der seit 1945 verschollenen Originale aufzufinden; zudem unterwarf er die etablierten Hypothesengebäude erstmals einer kritischen Diskussion.⁵ Insgesamt jedoch blieb weiterhin eine Vielzahl von Fragen ungeklärt. Grundlegende Fortschritte im Bemühen um die Lösung der Entstehungsgeschichte des ABA waren nur auf dem Wege über die Ermittlung weiterer Schreiber und sich hieraus ergebender biographischer Zusammenhänge zu erwarten. In meiner Beschäftigung mit dem ABA habe ich eine Reihe von Beobachtungen und Funden zusammengetragen können, die inzwischen zu einer Art „kritischer Masse“ angewachsen sind, auf deren Basis ich hier eine komprimierte Neuinterpretation der Genese dieser Sammlung wagen möchte.⁶ Die folgenden knapp skizzierten Ergebnisse stützen sich im wesentlichen auf biographische Forschungen im Thüringischen Landesarchiv Rudolstadt.

Der Hauptschreiber des ABA, von Schneider als „die am meisten schreibende Hand“ bezeichnet und ausgiebig in Faksimiles dokumentiert,⁷ ist in acht Quellen vertreten, von denen fünf originale Datierungen zwischen 1686 und 1699 aufweisen. Die älteste dieser Handschriften verrät neben dem genauen Kompositionsdatum (6. Juli 1686) auch den Ort ihrer Entstehung (Arnstadt). Zu suchen war also nach einer Person, die in dem angegebenen Zeitraum ein musikalisches Amt in der thüringischen Residenz Arnstadt bekleidete; das vorwiegend aus Motetten und Chorarien bestehende Repertoire deutete auf einen Kantor. Die namentliche Identifizierung gelang mit der Entdeckung eines am 23. April 1710 ausgestellten Zeugnisses für Ludwig Martin Herthum (1682–1752), den Sohn des Arnstädter Organisten Christoph Herthum (1651–1710) und Enkel von Heinrich Bach (6).⁸ Die in diesem Dokument enthaltenen Schriftzüge belegen zweifelsfrei, daß der Hauptschreiber des ABA identisch ist mit dem Arnstädter Stadtkantor Ernst Dietrich Heindorff (siehe Abb. 1a–b). Heindorff wurde 1651 in Wandersleben als dritter Sohn des später gleichfalls in Arnstadt ansässigen Hans Heindorff (gest. 1681) geboren; seine beiden Brüder Johann Friedrich (1636–1681) und Johann Martin (1644–1713) sind ebenfalls in die Arnstädter Musikgeschichte eingegangen, der ältere war ab 1665 Hof- und später auch Stadtkantor, der zweite war neben seinem Beruf als Actuarius Violinist in der gräflichen Kapelle.⁹ Ernst Dietrich Heindorff war nach einem Studium an der Universität Jena (Immatrikulation Sommer 1672) zunächst von 1673 bis 1681 als Kantor in Tanna/Vogtland tätig, bevor er am 8.3.1681 zum Nachfolger seines Bruders ins Arnstädter Stadtkantorat gewählt wurde; dieses Amt hatte er bis zu seinem Tod am 21. Januar 1724 inne.¹⁰

⁵ D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, Cambridge 1995, S. 161–197. Bei der neu aufgefundenen Quelle handelt es sich um eine Partiturabschrift von Sebastian Knüpfers Begräbnismotette „Erforsche mich, Gott“ (Photographien in Berlin SIM, *Fot Bü 41–42*, sowie SBB, *N. Mus. Nachl.* 106).

⁶ Eine ausführliche Diskussion des hier vorgestellten Materials an anderer Stelle behalte ich mir vor.

⁷ RD 1, S. XI und XIII.

⁸ Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt (TSR), Konsistorium Arnstadt, Nr. 1349 (*Acta, die Bestallung der Organisten in der Oberkirche zu Arnstadt betr.*, alte Signatur: AA 28682), fol. 37.

⁹ Vgl. *Arnstädter Bachbuch*, hrsg. von Karl Müller und Fritz Wiegand, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Arnstadt 1957, S. 70–74.

¹⁰ Biographische Daten nach TSR, Konsistorium Arnstadt, Nr. 2149, und Archiv der Ev.-

Ein zweiter Schreiber, von Schneider als „die älteste Handschrift im Altbachischen Archiv“ charakterisiert,¹¹ taucht nur in einer einzigen Quelle auf, dem von Heindorff revidierten Stimmensatz der Johann Bach (4) zugewiesenen Motette „Sei nun wieder zufrieden“. Der Duktus der charakteristischen Text- und Notenschrift dieses Kopisten deutete auf die Zeit um 1650. Wie zahlreiche Schriftstücke in dem in Rudolstadt aufbewahrten Aktenbestand Konsistorium Arnstadt eindeutig bestätigen,¹² handelt es sich bei dem Schreiber der genannten Motette um den zwischen 1644 und 1665 amtierenden Arnstädter Stadt- und Hofkantor Jonas de Fletin (siehe Abb. 2 a–b).¹³

Ein dritter Kopist innerhalb des Motettenrepertoires ist mit Abschriften von zwei Werken Johann Christoph Bachs (13) vertreten, von denen das eine (Partitur und Stimmen der Adventsmotette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“) wegen der Angaben „Eisenach ao 1672 | xbris | Joh. Christ. Bach“ beziehungsweise „â Joh. Christoph Bach org | in Eisenach, ao 1672 | den xbris“ bisher als Autograph angesehen wurde; das andere Werk, die Trauermotette „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“, trug die originale Datierung „1676“. Tatsächlich aber weisen – wie bereits Hans-Joachim Schulze bemerkt hat¹⁴ – sämtliche bekannten Eisenacher Schriftdokumente J. C. Bachs einen völlig anderen als den hier vorkommenden Schriftduktus auf, dieser hingegen ist in der Partitur der erwähnten Ratswahlkantate „Die Furcht des Herren“ anzutreffen. Zusätzlich verwirrend ist die Beobachtung, daß die in den zwei – nun als nicht autograph erkannten – Kompositionen J. C. Bachs vorgefundenen Schriftzüge sich in dessen mit dem Vermerk „manu propria“ versehenem Arnstädter Entlassungsgesuch wiederfinden. Die Sichtung weiterer Schriftzeugnisse schafft hier in verblüffender Weise Klarheit: Bei dem gesuchten Brief- und Notenschreiber handelt es sich in Wirklichkeit um Johann Christophs Vater Heinrich Bach (Abb. 3 a–b).¹⁵ Das Abfassen wichtiger dienstlicher Schriftstücke im Namen seines ältesten Sohns und das in der Kopiertätigkeit des Vaters bezugte lebhaftere Interesse an dessen Kompositionen erlaubt den Vergleich mit Johann Sebastian Bachs Engagement für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann.¹⁶ Zugleich zeigt sich hier ein erstes Indiz für die von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach überlieferte hohe Wertschätzung des Eisenacher Organisten im Kreis der Familie. Die Kenntnis von Heinrich Bachs Notenschrift lenkt schließlich den Blick auf die Kompositionsartitur der Begräbnisarie „Nun ist alles überwunden“, die das originale Datum „Arnstadt den 6. Julij 1686“ trägt und deren Stimmen von Ernst Dietrich Heindorff geschrieben wurden. Schneider schreibt das Werk hypothetisch

Lutherischen Kirchgemeinde Arnstadt, Seelenregister, Bd. I. Wertvolle Hinweise verdanke ich Herrn H.-V. Orban, Arnstadt.

¹¹ RD I, S. XI.

¹² TSR, Konsistorium Arnstadt, Nr. 1342 und 2149.

¹³ Zur Biographie Jonas de Fletins siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 180, und die dort mitgeteilten Literaturhinweise. Für die Zuschreibung des offenbar erst später Johann Bach zugewiesenen Werks ergeben sich aus dieser Identifizierung neue Perspektiven.

¹⁴ Schulze Bach-Überlieferung, S. 179.

¹⁵ TSR, Konsistorium Arnstadt, Nr. 2149 (fol. 190), verschiedene Schriftstücke in der Akte 353–06 des Stadtarchivs Arnstadt (Fotokopien im Bach-Archiv Leipzig).

¹⁶ Schulze Bach-Überlieferung, S. 17, Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 270 (= *Catalogus Musicus*. XIII.).

mit ungelagt, auch nachgehende, nach Ley seiner Vater's
 Zeiten, da sich schon viele Veränderungen an uns Kirche
 verdeckt, und obgleich seine alte Moeber noch immer aufgehoben
 worden, jedoch, damit seine Gnade zu wissen, und selbigen
 Mängel zu geringen abgefallen, daß sie wohl nachher
 Orgel erhalten: Hiermit nicht nachgeben sollte. Inwiefern
 also der nachfolgende zu sein, unter unserer Hand im
 Zeugnis zu sein attestieren wollen. Signatur
 Dresden den 23. April. Anno. 1710.


 Ernst Dietrich Heindorff
 Kirchen- und Schul-Rath

Abb. 1a: Ernst Dietrich Heindorff, Zeugnis für Ludwig Martin Herthum, 23. 4. 1710. Thürinisches Staatsarchiv Rudolstadt, Konsistorium Arnstadt, Nr. 1349, fol. 37v.

Adagio.

Canto.



1. Denn ist alles überwunden, meine Liebsten wann es nicht, 1
 2. Aller Jamer ist vergessunden, ob des Lebens Salzhainß bricht, 2
 3. Zweymal ist in dieser weyson, da ist ander meiner Leug, 3
 4. Mein Rebirtts Tag angebrochen, in dem sterben gese mir an, 4
 5. Ja der Tag da ist Marfride, ist mein nachter Fußzeit tag, 5
 6. Und ein Tag der Dertzen's fernde, die dem Manß außreden mag, 6
 7. Nimmst du zu ist Anna Mängel, Jesus ist mein Befatz mein Gantz, 7
 8. Meine Fußser sind die Engel, Traig Reut mein Fußzeit Kwantz, 8
 9. Die ich traufft in Rang der Zeiten, der mir so zu wieder waser, 9
 10. Denn will ich das Lumb beglücken, mit der künften Engel Disauß, 10
 11. Denn ist Liebsten jünd zu Frieden, mindend an der Forter Leyd, 11
 12. Uns sind traig nicht gesehen, Eine Reut an die Dralig Reut, 12

Abb. 1b: „Nun ist alles überwunden“, Stimme Canto, Handschrift Ernst Dietrich Heindorff (Fotokopie: Berlin SIM, Fot Bü 41 d)

z. Chor. Tenor. 2.

Sei nun wieder zufrieden, wieder zufrieden, wieder zufrieden, meine Seele,
 Sei zufrieden, ich danke dir Gott, ich danke dir Gott,
 denn du bist gut. Sei, du hast meine Seele aus dem
 Tod, aus dem Tod gerettet, meine Augen, du hast mich, du hast

Abb. 2b: Johann Bach (?), „Sei nun wieder zufrieden“, Stimme Tenor 2, Handschrift Jonas de Fletin (Fotokopie: Berlin SIM, Fot Bü 42c)

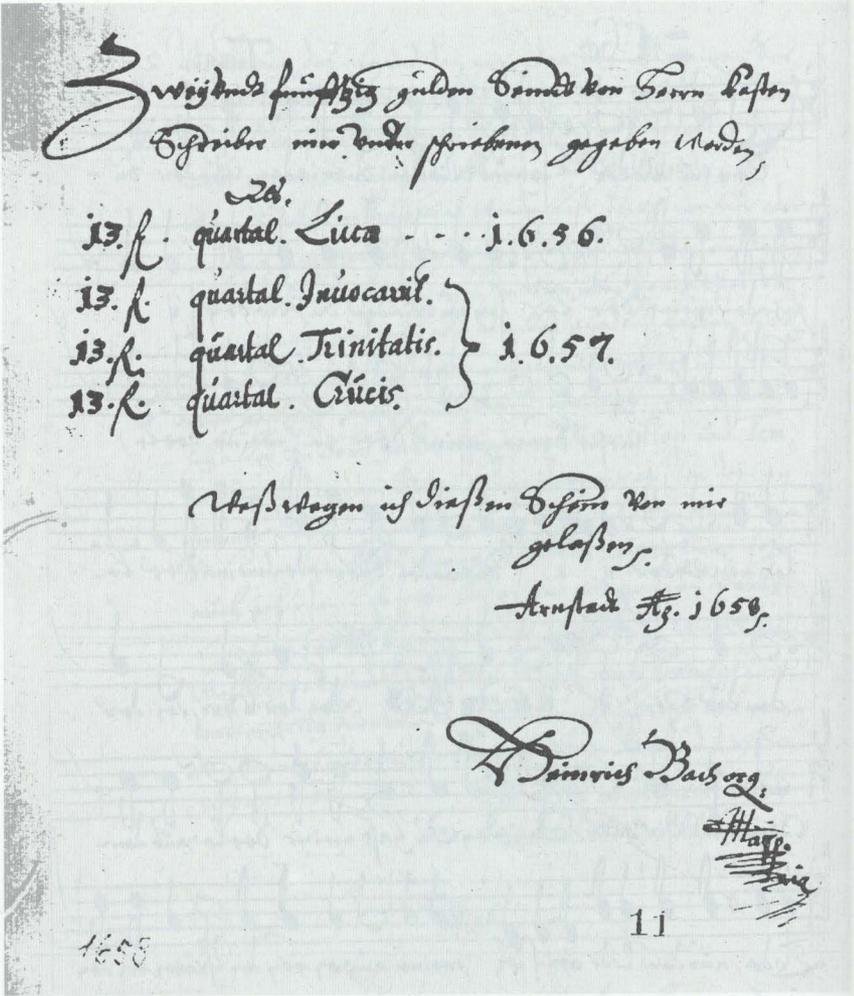


Abb. 3a: Heinrich Bach, Besoldungsquittung aus dem Jahre 1658 (Stadtarchiv Arnstadt)

Abb. 3b: Jonas de Pison, Fugate vom 19. 11. 1658, Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Kousistorium Arnstadt, Nr. 1/62, fol. 32v.

Heinrich Bach zu,¹⁷ doch ist nun erwiesen, daß die Partitur nicht dessen Schriftzüge trägt. Der Komponist der Arie erschließt sich durch die richtige Auflösung der bisher als Devise *O[mnia] C[um] D[eo]* verstandenen Initialen zu Beginn des Werks. Das erste Zeichen kann nämlich keinesfalls als *O* gedeutet werden; vielmehr scheint hier ein Monogramm vorzuliegen, als dessen Bestandteil sich der Buchstabe *D* erkennen läßt. Mehrere autographe Eingaben im Bestand des Stadtarchivs Arnstadt legen nahe, das Monogramm als *D* mit eingeschriebenem *A* zu deuten und die Formel als Autorenangabe *A[dam] D[rese] C[apell] D[irector]* aufzulösen.¹⁸ Die hier skizzierten Schreiberidentifizierungen erlauben eine Reihe von Schlußfolgerungen zur ursprünglichen Bestimmung einiger der im ABA enthaltenen Werke. Am Ende seiner Partiturabschrift der Trauermotette „Herr, wenn ich nur dich habe“ von Johann Michael Bach (14) teilt Heindorff mit:

„JMB. hat es meinem Seel. | Friedrich Ersten zum gu- | ten Andencken gesetzt | weil es sein Leichen Text | gewesen.“¹⁹

Diese Bemerkung bezieht sich auf den am 14. November 1690 im Alter von 16 Jahren der Cholera erlegenen ältesten Sohn Heindorffs. Die von Johann Renner verfaßte Leichenpredigt erschien unter dem Titel „Geistliche | Wohlklingende Davids=MO-TETA, | Oder | Musicalisches Kunst=Stück | Mit Vier Stimmen“ kurz nach der Beisetzung (17. November 1690) im Druck;²⁰ neben dem Leichentext (Psalm 73, 25–26) enthält sie unter anderem die biographische Mitteilung, daß der Verstorbene „in ungewöhnlicher Zeit es bey der Instrumental Music sonderlich dem Clavir so weit und zu solcher Perfection bracht/ daß man sich und in specie die Musicverständige darüber sehr verwundern müssen“ (S. 80).

Bei der Begräbnisarie Dreses läßt sich aus der exakten Datierung (6. 7. 1686) sowie aus Anspielungen im Text (Strophe 1: „Aller Jammer ist verschwunden, ob des Lebens Feld-Haus bricht“, Strophe 2: „Zweimal ist in dieser Woche, da ich ende meinen Lauf, mein Geburtstag angebrochen“) ablesen, daß das Werk anlässlich der am 7. Juli 1686 erfolgten Beisetzung der ältesten Tochter des Arnstädter Bürgermeisters Martin Feldhaus entstand, die kurz nach ihrem 21. Geburtstag gestorben war.²¹ Nach diesem Vorbild wären weitere Zuordnungen zu erkunden. Zu erwägen ist etwa, ob die 1679 datierte Motette „Nun hab ich überwunden“ von Johann Michael Bach auf die Beisetzung seiner Mutter Eva Bach (1616–1679) zu beziehen ist. Auch die einzige innerhalb des ABA überlieferte Komposition Johann Sebastian Bachs, die doppelchörige Motette „Ich lasse dich nicht“ BWV Anh. 159, muß nicht unbedingt erst nachträglich in den Bestand aufgenommen worden sein.²² Denkbar

¹⁷ RD 1, S. V.

¹⁸ Vgl. Stadtarchiv Arnstadt, 351–01.

¹⁹ Vgl. das Faksimile in RD 1, S. XIII.

²⁰ Exemplar: Archiv der ev.-lutherischen Kirchgemeinde Arnstadt, 993/22 (Hinweis von H.-V. Orban).

²¹ Nach Auskunft des Arnstädter Seelenregisters (Bd. I, S. 797) wurde Barbara Regina Feldhaus am 3. 7. 1663 geboren und am 7. 7. 1686 beigesetzt; das Sterberegister erwähnt ihren Namen jedoch merkwürdigerweise nicht, so daß auch eine Beisetzung außerhalb Arnstadts zu erwägen wäre.

²² Vgl. D. Melamed, *The Authorship of the Motet „Ich lasse dich nicht“ BWV Anh. 159*, in: JAMS 41, 1988, S. 491–526.

wäre – in Anlehnung an Heindorffs Bestellung einer Komposition bei dem Gehrener Organisten Johann Michael Bach für das Begräbnis seines Sohnes –, daß die um 1712/13 in Weimar entstandene Partitur von vornherein für Arnstadt bestimmt war. Als Anlaß käme die am 3. Juli 1713 erfolgte Beisetzung der Bürgermeistersfrau Margarethe Feldhaus, geb. Wedemann in Frage, deren Familie durch vielfältige verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen mit den Bachs verbunden war.

Dem Vorhergehenden läßt sich entnehmen, daß das – wohl erst im 18. Jahrhundert so bezeichnete – Altbachische Archiv in wesentlichen Teilen ursprünglich zum Gebrauchsrepertoire der Arnstädter Kantorei unter Heindorff gehörte. Sicherlich bilden die erhaltenen Musikalien nur einen kleinen Rest des einstmaligen Vorhandenen; dabei hat es den Anschein, daß der überlieferte Teil das Ergebnis einer gezielten Auswahl darstellt, die von einer nicht mehr unmittelbar mit der Entstehungsgeschichte der Sammlung vertrauten Person vorgenommen wurde und offensichtlich das Ziel verfolgte, besonders die mit der Bach-Familie in Zusammenhang stehenden Kompositionen zu bewahren. Der Umstand, daß sich dabei auch manche Fehlzueisung ergab, läßt vermuten, daß diese Auswahl erst nach Heindorffs Tod getroffen wurde.

Einen Fingerzeig auf die Identität des Besitzers der Sammlung nach Heindorff geben zwei bislang ausgeklammerte Stücke. Die bekannte Hochzeitskantate Johann Christoph Bachs (13) „Meine Freundin, du bist schön“ und besonders auch die Geburtstagskantate „Siehe, wie fein und lieblich ist“ des Schweinfurter Kantors Georg Christoph Bach (10) fallen durch ihren privaten Zuschnitt aus dem Rahmen eines geistlichen Gebrauchsrepertoires heraus. Bezeichnenderweise taucht hier auch nicht die Handschrift Heindorffs auf. Als Hauptschreiber des Hochzeitsstücks ist seit Schneider Johann Ambrosius Bach (11) bekannt, den Stimmensatz des Geburtstagsstücks konnte ich unlängst als ein Autograph Georg Christoph Bachs bestimmen.²³ Das letztgenannte Stück entstand nach Ausweis seines Titels am 6. September 1689 in Schweinfurt anläßlich eines Besuchs von Georg Christoph Bachs jüngeren Brüdern Johann Ambrosius und Johann Christoph (12). Die kalligraphische Gestaltung der Quelle läßt darauf schließen, daß sie von Georg Christoph Bach nicht zum eigenen Gebrauch angefertigt, sondern als Andenken an einen der Brüder verschenkt wurde. Eine plausible Verbindung zu Arnstadt ergibt sich, wenn man als ihren Empfänger Johann Christoph Bach (12) annimmt, der dort als Stadtmusikus wirkte.

Schwierig zu deuten ist der Schriftbefund des Hochzeitsstücks. Als Komponist ist eindeutig der Eisenacher Organist Johann Christoph Bach (13) ausgewiesen, dieser beteiligte sich jedoch nicht am Ausschreiben der Stimmen. Daß stattdessen als Schreiber der Stadtpfeifer Johann Ambrosius Bach auftaucht, dessen Amt ihm gewöhnlich keine Kopistendienste abverlangte, erscheint zunächst verwunderlich und ließe sich nur dahingehend erklären, daß er die Kopien privat und in eigener Sache erstellte. Aus diesem Umstand ist zu schließen, daß Johann Ambrosius Bach die Komposition möglicherweise selbst in Auftrag gab und anschließend in erlesener Kalligraphie einen – offenbar zur Weitergabe an Dritte intendierten –

²³ Vgl. P. Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: Schütz-Jahrbuch 19, 1997, S. 113–163.

Stimmensatz sowie eine detaillierte „Beschreibung dieses Stückes“ anfertigte.²⁴ Unter Berücksichtigung des persönlich-familiären Kontexts der Komposition käme als möglicher Empfänger wiederum der erwähnte Arnstädter Stadtmusiker und Zwillingenbruder von Johann Ambrosius, Johann Christoph Bach (12) in Frage, der sich am 5. April 1679 in Ohrdruf mit Martha Elisabeth Eisentraut vermählte. Zu den wichtigsten Nebenverdiensten des als Geiger nachgewiesenen Musikers gehörte das Aufspielen auf Hochzeiten, und so ist es durchaus denkbar, daß sich hinter der virtuoson Violinpartie des Hochzeitsstücks und der gegen Ende des Werks „zu Vermehrung der Freude“ aufziehenden Musikantentruppe eine direkte Anspielung auf die Tätigkeit des Bräutigams und vermutlichen Widmungsempfängers verbirgt.

Wenn sich also der Arnstädter Stadtmusiker Johann Christoph Bach als der Empfänger des Geburtstags- und des Hochzeitsstücks herausstellt, so ist nach dem Überlieferungsgang dieser beiden Werke und ihrer Vereinigung mit der auf die Bach-Familie bezogenen Auswahl aus dem Musikalienvorrat des Stadtkantors Heindorff zu fragen. Eine trotz zahlreicher weiterhin bestehender Unwägbarkeiten plausible Erklärung könnte etwa lauten: Die beiden zuletzt genannten Stücke blieben nach dem 1693 erfolgten Tod Johann Christoph Bachs (12) im Besitz von dessen Witwe und gerieten schließlich an seinen ältesten Sohn, den langjährigen Organisten der Arnstädter Neukirche Johann Ernst Bach (25). Dieser hätte somit auch als die Person zu gelten, die nach dem Tod Heindorffs dessen Nachlaß auf Bachiana hin durchforstete. Johann Ernst Bach starb 1739 als der letzte Musiker der Familie Bach in Arnstadt; aus seinem Nachlaß könnte das Altbachische Archiv schließlich an seinen Vetter, Schulkameraden und Amtsvorgänger Johann Sebastian Bach gelangt sein. Zu dieser Überlegung würde auch die bereits von Melamed konstatierte Beobachtung passen, daß Johann Sebastian Bachs Beschäftigung mit einzelnen Stücken des ABA erst nach etwa 1740 anzusetzen ist.²⁵

²⁴ Vgl. das Faksimile in RD 2, S. XVII und die Quellenbeschreibung ebenda, S. 140.

²⁵ D. Melamed, *J. S. Bach and the German motet* (vgl. Fußnote 5), S. 186.

Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche in Altona

Von Barbara Wiermann (Leipzig)

In Johann Christoph Friedrich Bachs Biographie sind nur wenige Begebenheiten genauer dokumentiert. Dies liegt zum einen an einer relativ schlechten Quellenlage; zum anderen läßt sich der Tatbestand aber auch damit erklären, daß das Leben des Komponisten nicht reich an großen Unternehmungen und Ereignissen war und sich fernab der Musikzentren vollzog. Um so mehr Bedeutung erhält ein im *Altonaischen Mercurius* vom 5. Februar 1759 befindlicher Hinweis, daß „Sr. Königl. Majestät ... Johann Christoph Friedrich Bach, zum Organisten ... bey der evangelisch lutherischen Hauptkirche zu Altona, allergnädigst zu bestellen geruhet.“ Diese Notiz, auf die ich bei der systematischen Durchsicht der Hamburger und Altonaer Tagespresse der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stieß, stammt aus einer in regelmäßigen Abständen in der Zeitung wiederkehrenden Bekanntmachung der durch den dänischen König Friedrich V. im schleswig-holsteinischen Gebiet vorgenommenen Berufungen. Aus der Tatsache, daß das Ereignis in der einschlägigen Literatur nicht erwähnt wird und Johann Christoph Friedrich Bach letzten Endes in Bückeburg blieb, ergab sich die Anregung, der rätselhaften Mitteilung nachzugehen.¹

Aufgrund der zentralen Verwaltungsstrukturen Dänemarks lassen sich heute Unterlagen zur Besetzung des Organistenamtes in Altona in den Beständen der ehemaligen deutschen Kanzlei Kopenhagen als der für die Grafschaften Holstein und Schleswig zuständigen obersten Behörde nachweisen.² Parallelakten aus dem Kirchenarchiv Altona verbrannten dagegen während des Zweiten Weltkriegs.³ Die im folgenden diskutierten Materialien zu der Berufung des zweitjüngsten Bach-Sohnes an die St. Trinitatiskirche Altona dokumentieren nicht allein ein Einzelereignis. Sie bieten vielfältige Ansatzpunkte, die Persönlichkeit Johann Christoph Friedrich Bachs neu zu beleuchten, und gewähren Einblick in bisher vernachlässigte Gebiete des Musiklebens von Altona und Hamburg im 18. Jahrhundert.

¹ Ein Hinweis auf J. C. F. Bachs Berufung an die Hauptkirche Altona findet sich allein bei A. Edler, *Der nordelbische Organist*, Kassel 1982, S. 204, Fußnote 251.

² Die Bestände der deutschen Kanzlei wurden nach dem Archivabkommen von 1933 zwischen dem Reichsarchiv Kopenhagen und dem Schleswig-Holsteinischen Landesarchiv Schleswig aufgeteilt. Vgl. W. Stephan, *Das deutsch-dänische Abkommen über den Austausch historischer Archivalien*, in: *Archivalische Zeitschrift* 42/43, 1934, S. 338–343. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dieser Archive sowie des Staatsarchivs Hamburg, des Evangelischen Zentrums Hamburg-Rissen und des Niedersächsischen Staatsarchivs Bückeburg sei für die freundliche Unterstützung meiner Untersuchungen an dieser Stelle herzlich gedankt. Ebenso bin ich Peter Wollny (Leipzig) für zahlreiche Anregungen zu Dank verpflichtet.

³ Ein Verzeichnis des ehemaligen Archivs der Hauptkirche Altona blieb im Landesarchiv Schleswig erhalten (*Abt. 19, Generalsuperintendentur Holstein, Nr. 299*): „Registratur über die, von den Erben des verstorbenen Herrn Consistorialrathes und Probstes Koenigsmann R. v. D., dem antretenden Herrn Probstes Paulsen R. v. D. u. D. M. überlieferten Acten und Papiere des Probstei- und Pastorat-Archives zu Altona und deren spätere Fortsetzung“.

1. Bewerbung – Probe – Bestallung

Am 28. April 1758 verstarb Detleff Johann Marxsen, seit 1747 Organist und seit 1749 Oberküster der Hauptkirche Altona, im Alter von 42 Jahren und hinterließ eine Witwe mit sieben Kindern sowie eine beträchtliche Summe an Schulden.⁴ Schon wenige Tage später lagen in Kopenhagen zahlreiche Schreiben von Musikern vor, die darum baten, Marxsens Nachfolge antreten zu dürfen. Am 15. Mai 1758 wurde dem dänischen König Friedrich V. folgendes Bewerbungsschreiben präsentiert:⁵

„Aller Durchlauchtigster Großmächtigster König,
allergnädigster Erb-König und Herr!

Ihro Königl: *Majestaet* geruhen allergnädigst, Sich unterthänigst vortragen zu laßen; gestalten der bißher an der Stadt Kirche zu *Altona* gestandene Organist mit Todte abgegangen. Da nun unter Anführung meines seel: Vatern des ehemahligen Capell-Meister Bachs zu Leipzig, in dieser Kunst nicht nur, sondern auch in der *Composition* selbst, mich ziemlich geübet; auch wehrend dem Aufenthalt Ihro Hoch Reichs Gräfl: Gnaden, des regierenden Grafen I von Schaumburg Lippe zu Neuenstädten, bey welchen schon einige jahre als Cammer *Musicus* stehe, in gedachtem *Altona* auf der Orgel mit *approbation* mich hören laßen; indem die dasige Gemeinde dero Zufriedenheit, darüber nicht nur bezeüget, sondern auch gewünschet mich mit der Zeit zu ihrem *Organisten* haben zu können.

Weilen nun dieser Vorfal unvermuthet, sich so bald darauf geäußert; so ermundert mich solches um so mehr, Ihro Königl: May. um diese *vacante* Bedienung, hierdurch allerunterthänigst anzuflehen, in der sichern Hofnung, Allerhöchstdieselben, werden vor andern mit dieser erledigten *Organisten* Stelle, mich zu begnadigen geruhen, zumahlen auch bey dem *Gymnasio* auf eine und andere art mit nützlich seÿn könnte. Übrigens werde mir äüßerst angelegen seÿn laßen, mich dahin zu bestreben I der aller höchsten Gnade Ihro Königl: May: immer würdiger zu machen; womit in der allersubmissesten *devotion* zeit Lebens verharre.

Aller Durchlauchtigster Großmächtigster König,
aller gnädigster Erb-König und Herr!

Ihro Königl: May:

Bückerburg
den 10^{ten} May
1758.

allerunterthänigster Knecht
Johann Christoph Friedrich Bach.“

In den folgenden Wochen und Monaten bemühte sich die Altonaische Obrigkeit, den unmittelbar mit dem Fall beschäftigten Direktor der Deutschen Kanzlei und Außenminister, Johann Hartwig Ernst Freiherr von Bernstorff, davon zu überzeugen, daß Johann Christoph Friedrich Bach der geeignete Kandidat für das Altonaische Amt sei. Adam Struensee, Propst der Herrschaft Pinneberg und gleichzeitig Hauptpastor der St. Trinitatiskirche, hob in mehreren an den Außenminister

⁴ Brief Adam Struensees an Friedrich V. vom 28. April 1758 (Landesarchiv Schleswig, *Abt. 65. 2* [= Deutsche Kanzlei Kopenhagen], *Nr. 3786* – *Oberküsterakte Altona*, nachfolgend zitiert: *Akte 3786*); die Beerdigung fand am 1. Mai statt (*Todten-Register zu Altona von Anno 1742*, S. 309, Archiv des Evangelischen Zentrums, Hamburg-Rissen).

⁵ *Akte 3786*. Das Schreiben zeigt die Handschrift eines unbekanntes Kanzlisten.

gerichteten Briefen Bachs musikalische Fähigkeiten hervor, beschrieb sein tadelloses Benehmen, verwies auf den berühmten Vater des Kandidaten und zeigte die Notwendigkeit auf, einen angesehenen Musiker in Altona einzustellen. Die meisten Schreiben wurden von dem damaligen Oberpräsidenten der Stadt, Henning von Qualen, mitunterzeichnet, der von Amts wegen zwar nur am Rande mit der Stellenbesetzung befaßt war, dessen Einverständnis den Briefen jedoch mehr Autorität verleihen sollte – schließlich gehörten die im Schleswig-Holsteinischen Gebiet eingesetzten Oberpräsidenten zu den engsten Vertrauten des Königs und der dänischen Regierung.⁶

Gemeinsam erwirkte man zunächst, daß Bach als einziger Kandidat zu einer Probe eingeladen wurde. Am 6. Oktober konnte Struensee den Minister benachrichtigen, daß der Bückeburger *Cammermusicus* in Altona eingetroffen sei. Am 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis (8. und 15. Oktober) spielte Bach während der Gottesdienste „mit aller Anwesenden Zufriedenheit“ die Orgel – ein Ereignis, von dem der Propst und der Oberpräsident nur wenige Tage später (20. Oktober) begeistert an den Direktor der deutschen Kanzlei berichteten, leider ohne nähere Einzelheiten mitzuteilen.⁷ Am 4. Dezember 1758 wurde die „Bestallung für *Johann Christoph Friderich Bach*, als *Organisten* bei der Evangelisch-lutherischen Kirche zu *Altona*“ ausgestellt.⁸

Den Äußerungen des Propstes Struensee zufolge war „die edle *Music*“ in den 1750er Jahren „wie verbannet aus *Altona*“. Marxsen hatte den Orgeldienst in den vorangehenden zehn Jahren sehr vernachlässigt.⁹ Das „unordentliche Betragen“ und die „tadelhafte Lebensart“ des Kirchenbediensteten wurden von verschiedenen Seiten beklagt. Die Situation erschien derart problematisch, daß Anfang des Jahres 1758 bereits erwogen worden war, Marxsen sowohl von seinem Organisten- als auch von seinem Oberküsterdienst zu suspendieren. Allein aus Mitleid für die Familie und ihre ohnehin erbarmungswürdige finanzielle Situation hatte man auf diesen Schritt verzichtet.¹⁰

Auch dem *Director musices* war es nicht gelungen, in Altona ein akzeptables Musikleben zu gestalten. Die Position war seit 1756 mit dem vormaligen Glückstädter Konrektor und Kantor Bernhard Christoph Heuser besetzt, von dem Struensee allein zu berichten wußte, daß er ein schlechter Sänger sei.¹¹ Bei seiner

⁶ Vgl. F. Kopitzsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona*, 2. erg. Aufl. Hamburg 1990, S. 226.

⁷ So muß offenbleiben, ob J. C. F. Bach neben der Begleitung des Gemeindegesangs eigene Kompositionen oder etwa auch Werke seines Vaters zu Gehör brachte.

⁸ Landesarchiv Schleswig, *Abt. 65. 2, Nr. 3785 – Organistenakte Altona* (nachfolgend zitiert: Akte 3785); ebenso Reichsarchiv Kopenhagen, *TKIA* [= Deutsche Kanzlei], *B 5, Patenten 1758*, S. 1313–1315.

⁹ Briefe Struensees an von Bernstorff vom 2. Januar und 23. Februar 1758 (Akte 3786); dort heißt es unter anderem: „In der *Music* ist er [Marxsen] anbey sehr schlecht, und hat auch keine Lust, darin sich zu üben“. Die Klagen Struensees werden dadurch bestätigt, daß die Kandidaten Christian Ernst Rosenbaum und Stadius Tantau in ihren Bewerbungen darauf hinweisen, daß sie Marxsen regelmäßig vertreten hätten (s. unten).

¹⁰ Verordnung Friedrich V. an die Altonaischen Kirchen-Visitatoren vom 20. März 1758, Reichsarchiv Kopenhagen, *TKIA, B 10, Rescripten 1758*, S. 410.

¹¹ Brief Struensees an Freiherr von Bernstorff vom 23. Februar 1758 (Akte 3786).

Wahl war das musikalische Talent des Kandidaten von sekundärer Bedeutung gewesen; die Entscheidung fiel allein zu Heusers Gunsten aus, weil er ein dänischer Untertan war.¹² Um hohe Feiertage und schulische Veranstaltungen musikalisch zu umrahmen, sah man sich somit des öfteren gezwungen, Georg Philipp Telemann aus Hamburg nach Altona zu holen – eine mißliche Situation für eine selbstbewußte, aufstrebende Stadt.¹³

Struensee und von Qualen hatten sich offensichtlich vorgenommen, diese Verhältnisse mit der Neubesetzung der Organistenstelle grundlegend zu ändern. Vieles deutet darauf hin, daß Johann Christoph Friedrich Bach über die Altonaer Stellenvakanz informiert und zu einer Bewerbung aufgefordert worden ist. Sonst ließe es sich kaum erklären, daß er bereits neun Tage nach dem Tod Marxsens sein Schreiben an den König aufsetzen ließ. Diese Annahme wird gestützt durch Bachs Ausführungen über einen vorangegangenen Besuch in der Stadt, der durch Begebenheiten des Siebenjährigen Krieges bedingt war. Nachdem die verbündeten deutsch-britischen Truppen am 26. Juli 1757 bei Hastenbeck eine Niederlage gegen die Franzosen erlitten hatten,¹⁴ war Bachs Dienstherr Graf Wilhelm Friedrich Ernst zu Schaumburg-Lippe gezwungen, für einige Zeit das französisch besetzte Bückeburg zu verlassen. Nach kurzem Aufenthalt in Hamburg im September zog er sich für mehrere Monate bis März 1758 in das nahe der Hansestadt gelegene Niensteden zurück.¹⁵ In das Exil wurde er nur von einem kleinen Teil seines Hofes begleitet. Hildegard Tiggemann wies erstmals darauf hin, daß auch Johann Christoph Friedrich Bach mit ihm nach Norddeutschland ging.¹⁶ Dem *Cammermusicus* bot sich in

¹² Aktennotiz, Landesarchiv Schleswig, *Abt. 65. 2, Nr. 3787 - Kantorenakte Altona* (nachfolgend zitiert: Akte 3787).

¹³ Telemann führte nachweislich folgende Kompositionen in Altona auf: Kantate „Die Verbindung der Dichtkunst mit der Gottesfurcht und Weltweisheit“ (TWV 20:38; 1741); Kantaten „Gebeut, du Vater der Gnade“ (TWV 13:13) und „Geschlagene Pauken, auf, auf!“ (TWV 13:14; 1744); Kantate zur Geburtstagsfeier für König Friedrich V. zu Odense (TWV 12:10; 1757); den angeführten Werken sind vermutlich zahlreiche weitere hinzuzufügen. Bei seiner Bewerbung um die 1756 freigewordene Kantorenstelle in Altona sieht sich Johann Christoph Schmiegel veranlaßt zu betonen, „daß es an einem Manne von meiner Art in Altona annoch fehle, und daß es zu wünschen sey, daß dem bisherigen Mangel eines *Componisten* und *Capellmeisters* in Altona abgeholfen, und diese gute Stadt von der Ungemächlichkeit *liberiert* werden mögte, ihre *Compositiones* aus Hamburg zu erborgen, ...“ (Akte 3787).

¹⁴ Zu den Vorgängen in Niedersachsen vgl. R. Oberschelp, *Politische Geschichte Niedersachsens 1714–1803*, Hildesheim 1983 (Veröffentlichungen der niedersächsischen Landesbibliothek Hannover), S. 82 ff.

¹⁵ Vgl. Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe, *Philosophische Schriften*, hrsg. von C. Ochwald, S. 485. Graf Wilhelm Friedrich Ernst erwarb zu Michaelis 1757 das nach einem Vorbesitzer benannte Simpsonische Haus, das erst 1765 wieder verkauft wurde. Für Einzelheiten siehe: Niedersächsisches Staatsarchiv Bückeburg, *K I A Nr. 32, Vol. I-III* („*Acta Allodia in specie* den von gnädigster Herrschaft angekauften Hof zu Neusteden und deßen Wiederverkauf in der Herrschaft Pinneberg betr.“).

¹⁶ H. Tiggemann, *Graf Wilhelm und Johann Christoph Friedrich Bach im Exil auf Gut Niensteden*, in: Schaumburg-Lippische Heimatblätter 46, 1995, S. 66–73; sowie dies., *Neues zum Bückeburger Bach: Eine Quittung aus Niensteden vom 1. 4. 1758*, in: Schaumburg-Lippische Mitteilungen, Heft 31, 1995, S. 95. Bach war offensichtlich von Michaelis 1757 bis Anfang April 1758 in Niensteden, vgl. Niedersächsisches Staatsarchiv Bückeburg, *K I A*

dieser Zeit Gelegenheit, neue Eindrücke zu sammeln und Verbindungen anzuknüpfen. Es ist davon auszugehen, daß Bach sich besonders für das Hamburgische Musikleben interessierte und gerade hier sein Orgelspiel präsentierte. Als Bach sich vermutlich Ende 1757 auch in Altona als Organist vorstellte, waren Struensee sowie von Qualen bereits im Amt.¹⁷ Auch wenn nicht zu klären sein wird, ob sie schon damals seinem Orgelspiel beiwohnten, so ist doch anzunehmen, daß sie zumindest Zeugen der spontanen Begeisterung der Altonaischen Gemeinde wurden, die Bach in seiner Bewerbung schildert. Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht absehbar, daß die Organistenstelle bereits wenige Monate später vakant sein würde. Doch der von Bach hinterlassene überwältigende Eindruck führte bei der im Mai 1758 notwendigen Neubesetzung der Stelle zu seiner bevorzugten Behandlung, die auch in folgender Notiz festgehalten wird:¹⁸

„P. M:

Johann Christoph Friedrich Bach, ein großer Meister auf der Orgel und *Clavier*, der seines gleichen darinne wenig hat, auch ein starcker *Compositeur* dabey hat ein *Memoriale* an die teütsche Cantzelei nach Coppenhagen ein gesand, um daß ihm der *vacante* Organisten dienst zu Altona möchte *conferiret* werden. Der Herr Probst, sowohl, als der Herr *Oberpraesident*, sind sehr vor ihn geneigt, daß, wenn nur die *Memorialia* zum Bericht zurück kommen werden, dieselben gleich *en faveur* seiner berichten wollen.“

Bevor die deutsche Kanzlei entsprechende Schreiben in Altona vorgelegt hatte, waren die zuständigen Behörden der Stadt wohl durch einen Parallelbrief Bachs über seine Bewerbung informiert; zudem hatten sich Struensee und von Qualen bereits vorab gemeinsam dazu entschlossen, den Bückeburger *Cammermusicus* gezielt zu protegieren. Ihre Bemühungen konzentrierten sich derart auf Bach, daß, wie bereits erwähnt, keiner der Mitbewerber überhaupt die Chance zu einem Probespiel bekam.¹⁹

Am Rande sei bemerkt, daß Struensee, bevor er 1757 als Propst nach Altona kam, Pastor an der Ulrichskirche in Halle gewesen war, und in diesen Jahren Wilhelm Friedemann Bach kennengelernt hatte, der seit 1746 das Organistenamt an der Hallenser Liebfrauenkirche bekleidete.²⁰ Schon in dieser Zeit konnte sich Struensee also aufgrund von Wilhelm Friedemanns virtuosem Orgelspiel und den von ihm dargebotenen Kompositionen des Vaters von der musikalischen Bedeutung der Bach-Familie überzeugen. Eindrücke dieser Jahre mögen Johann Christoph Friedrich Bach ergänzend zu gute gekommen sein.²¹

Nr. 32 Vol. II („Auszug aus den vom *Cabinets Secretario Hoffman* über die *Oeconomie* zu *Neuensteden* vom 14. *Mart*: 1758 bis zum 1. *April* 1759 geführten Rechnungen“), fol. 11r.

¹⁷ Struensee traf 1757 (vor dem 29. September) in Altona ein; von Qualen war bereits seit 1751 Oberpräsident der Stadt.

¹⁸ Landesarchiv Schleswig, Akte 3785.

¹⁹ In verschiedenen Briefen bitten die anderen Kandidaten darum, Gelegenheit zu einem Probespiel zu bekommen (Akten 3785 und 3786).

²⁰ 1747 war Struensee vom Kirchenkollegium der Hallenser Liebfrauenkirche zum Oberpfarrer gewählt worden. Der preußische König unterband allerdings die Berufung zugunsten des vormaligen Feldpredigers Georg Ludwig Herrnschmid.

²¹ Schwierigkeiten zwischen einigen Pastoren der Liebfrauenkirche und W. F. Bach traten erst in den 1760er Jahren auf, betrafen nie sein künstlerisches Vermögen und konnten so den Ein-

Für Bachs Kandidatur wirkten sich außerdem Empfehlungen von seiten zweier Grafen ausgesprochen positiv aus.²² Bisher ist nicht zu klären, wer sich für ihn in dieser Weise einsetzte. Wie wir noch sehen werden, ist eine Fürsprache durch Graf Wilhelm zu Schaumburg-Lippe ausgeschlossen. Denkbar wäre dagegen, daß andere Mitglieder des weitverzweigten Herrscherhauses für Bach eintraten. Vorstellbar ist aber auch, daß – vermittelt durch Carl Philipp Emanuel Bach – Persönlichkeiten aus Berliner Kreisen für Johann Christoph Friedrich entsprechende Zeugnisse ausstellten.²³ Da kein eindeutiger Hinweis darauf vorliegt, daß Bach seine Bewerbung von sich aus mit gräflichen Empfehlungsschreiben ausstattete, ist nicht gänzlich auszuschließen, daß der dänische Außenminister, der in den 1730er Jahren Gesandter in Sachsen gewesen war, in Eigeninitiative Erkundigungen über die Musikerfamilie eingeholt hatte.

Nachdem die deutsche Kanzlei wohl im August 1758 dem Propst Struensee und den Kirchen-Visitatoren die eingegangenen Bewerbungen vorgestellt hatte, setzten die Berichte „en faveur“ ein, die nicht nur zeigen, wie man Bach protegierte, sondern ebenso deutlich machen, welche Erwartungen man bezüglich des künftigen Amtsinhabers hegte. Schon im Zusammenhang mit den Anfang des Jahres 1758 angestellten Überlegungen, sich von Marxsen als Kirchenbedienstetem zu trennen, hatte Struensee betont, daß er sich darum bemühen wolle, den Schwierigkeiten bereitenden Organisten durch „einen geschickten und exemplarischen *Musicum*“ zu ersetzen.²⁴ Bezeichnenderweise spricht Struensee von Bach als einem Musiker, der „der Stadt Ehre bringet und der Jugend Nutzen schafft.“ Das eigentliche kirchliche Amt und der sonntägliche Orgeldienst traten in den Hintergrund; einen neuen Schwerpunkt der Arbeit sollten das städtische Musikleben und die Erziehung der Jugend bilden. Auch die folgende Äußerung Struensees zeigt, wie er die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer bedeutender werdenden Wünsche des Bürgertums nach angemessener musikalischer Bildung erkannte, und in Bach die Persönlichkeit sah, die diesen Anforderungen entsprechen würde: „Besonders werden die *Honoratiores* der Stadt sich freuen, daß ihre Kinder eine gründliche Anweisung in der *Music* bekommen können.“²⁵ Im Zusammenhang mit diesen Überlegungen wurde versucht, Johann Christoph Friedrich Bach auch in die

druck von der Bach-Familie zum Zeitpunkt von J. C. F. Bachs Bewerbung in Altona nicht trüben.

²² Brief von Christian Endter, dem Vater des Kandidaten Christian Friedrich Endter, an von Bernstorff vom 5. Dezember 1758 „Weil der Herr *Consistorial-Rath* und Probst *Struense*, mir heüte mündlich versichert, daß der hiesige Organisten dienst, bis *Dato* noch nicht vergeben, wohl aber einer Nahmens Pach, in Vorschlage sey, und von 2. Grafen *recommandi-ret* worden wäre, ...“ (Akte 3785).

²³ Zu überlegen wäre, ob sich möglicherweise Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk, der nicht nur enge Kontakte zu Johann Sebastian sondern auch zu dessen Söhnen hatte, für Johann Christoph Friedrich einsetzte. 1748 wurde er Pate von Carl Philipp Emanuels Sohn Johann Sebastian d. J.; noch 1763 widmete Wilhelm Friedemann ihm die Es-Dur-Sonate Fk 5. Ob sich J. C. F. Bach 1758 an den seinerzeit sich in Wien aufhaltenden Grafen wandte, muß jedoch offenbleiben.

²⁴ Brief Struensees an Freiherr von Bernstorff vom 2. Januar 1758 (Akte 3786).

²⁵ Brief Struensees an Freiherr von Bernstorff vom 6. Oktober 1758 (ebenda).

Aufgaben des 1739 gegründeten akademischen Gymnasiums und Pädagogiums Christianeum mit einzubeziehen.²⁶ Diese Pläne stellten eine beachtliche und attraktive Aufwertung des Amtes dar, da der Schuldienst traditionell ein Privileg des höhergestellten Kantors war. Wie aus Bachs Schreiben an den König deutlich wird, scheinen Angebote dieser Art die Grundlage seiner Bewerbung gewesen zu sein.

2. Die Mitbewerber

Auch wenn Johann Christoph Friedrich Bach im Rahmen der Neubesetzung der Altonaer Organistenstelle im Mittelpunkt aller Überlegungen stand, lohnt es, einen Blick auf die weiteren Kandidaten zu werfen. In seiner finanziellen Notlage hatte Marxsen Ende 1757, wohl angeregt durch den in der Nachbarstadt Hamburg allgemein üblichen Ämterverkauf, bei Friedrich V. in Vorschlag gebracht, seine Organistenstelle zu veräußern, um von dem Gewinn seine Schulden zurückzahlen zu können.²⁷ Seinen Lebensunterhalt wollte er künftig von dem verbleibenden Oberküsterverdienst bestreiten. Marxsens Gesuch beim König führte dazu, daß sich Anfang des Jahres bereits mindestens vier Kandidaten um seine Stelle beworben hatten: Statius Tantau aus Uetersen (geb. 1731/32, gest. 1795 als Organist an der Kirche St. Pauli auf dem Hamburger Berge), Christian Ernst Rosenbaum aus Altona (gest. 1768 als Organist in Rendsburg-Neuwerk), Christian Friedrich Ender (1728–1793; gebürtig aus Altona, zum Bewerbungszeitpunkt bereits Organist in Buxtehude) und Johann Christoph Schmiegel aus Hamburg (geb. 1727, gest. 1798 als Kantor in Mölln). Die Bitte Marxsens wurde von seiten Friedrichs V. nicht nur abgelehnt, sondern hätte, wie bereits angedeutet, beinahe zu seiner gänzlichen Entlassung geführt. Alle Bewerber blieben weiterhin an der Stelle interessiert, als diese unverhofft wenige Wochen später aufgrund von Marxsens Tod doch zu vergeben war. Die Reihe der Kandidaten erweiterte sich zu diesem Zeitpunkt nicht nur um Johann Christoph Friedrich Bach; weitere Zuschriften gingen von Christian Ebeling aus Altona, Matthias Johann Petersen, ebenso aus Altona (geb. 1709, gest. 1770, seit 1742 Organist in Ottensen), Johann Wieburg (seit 1738 Organist in

²⁶ Möglicherweise erwogen der Propst und der Oberpräsident, durch Bach unter anderem den Sängerkhor, der zwischen 1739 und 1749 an der Schule existiert und für viele Schüler Verdienstmöglichkeiten geboten hatte, wiederaufbauen zu lassen. Zur Geschichte des Christianeums und des Sängerkhors vgl. J. H. C. Eggers, *Geschichte des Altonaischen Gymnasiums und des damit verbundenen Pädagogiums*, Altona 1834.

²⁷ Aufgrund seiner starken Verschuldung hatte Marxsen bereits im April 1747 um eine Gehaltserhöhung gebeten, die allerdings abgelehnt wurde. Daraufhin entschloß er sich einige Monate später, neben dem Organisten- auch den Oberküsterdienst zu übernehmen, um seine finanziellen Schwierigkeiten lösen zu können. Die in anderen norddeutschen Städten häufiger anzutreffende Kombination von Orgel- und Küsterdienst war bis zu diesem Zeitpunkt in Altona nicht üblich gewesen und wurde nach Marxsens Tod auch sofort wieder aufgegeben. Zu Orgeldienst und Nebentätigkeiten im 18. Jahrhundert vgl. A. Edler, a. a. O. (Fußnote 1), S. 112–117. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Plänen Marxsens und der in Hamburg gängigen Praxis des Ämterverkaufs ist darin zu sehen, daß in der Hansestadt der erzielte Ertrag in öffentliche Kassen ging.

Meldorf), Kaspar Daniel Krohn aus Hamburg (geb. 1736, gest. 1801 als Organist an St. Petri, Hamburg) und Karl Leopold Kufahl ein. Als letzter bewarb sich im Januar 1759 Johann Balthasar Reimers, seinerzeit Organist in Rendsburg. Er erhielt umgehend einen Bescheid, daß die Stelle bereits an Bach vergeben sei.²⁸

Die hohe Verschuldung der Witwe Marxsen und ihre schwierige Lage mit sieben Kindern ließen zunächst erwarten, daß die Stelle nicht allein nach musikalischen Kriterien vergeben werden würde. So erklärten sich zwei der Kandidaten in an den König gerichteten Schreiben bereit, auf unterschiedliche Weise in der problematischen Situation auszuhelfen. Tantau, den Marxsen bereits, als er den Organistenamt zu verkaufen suchte, beim König als seinen Nachfolger vorgeschlagen hatte, bot auch unter den veränderten Umständen an, einen Teil der hinterlassenen Schulden zu übernehmen. Sein Angebot, einen Betrag von 5500 Mark lübisch aufzubringen (die Schulden von Marxsen lagen bei 7000 Mark), wurde von den Kirchenjuraten erfreut vernommen. Struensee sperrte sich allerdings gegen diesen Kandidaten aufgrund von dessen angeblich fehlenden musikalischen Fähigkeiten. Als zweiter Bewerber versuchte Kufahl mit dem Angebot, Catharina Margaretha Marxsen zu heiraten, seine Chancen auf die Stelle zu erhöhen – ein Vorschlag, der in Kopenhagen, wo man sich mit zahlreichen Klagen der Gläubiger und den Eingaben der Witwe beschäftigen mußte, nicht völlig ungehört blieb. Pragmatische Überlegungen dieser Art hatten auf die Entscheidungsfindung in Altona schließlich jedoch keinen Einfluß. Ebenso blieb es ohne Bedeutung, daß Bach im Gegensatz zu den meisten seiner Mitbewerber kein dänischer Untertan war.²⁹ So zeigt sich nochmals deutlich, daß die entscheidenden Personen offensichtlich ausschließlich an einer Verbesserung des Musiklebens der Stadt interessiert waren.

Ausführungen in den Bewerbungen und anderen Schreiben der Kandidaten gewähren uns einen Einblick in das Musikleben Hamburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts und zeigen, daß die Stadt auch in diesem Zeitraum noch ein Zentrum der Musikausbildung darstellte. Hier stießen Interessierte nicht nur auf ein breites Konzertangebot; sie fanden auch überregional angesehene Lehrer und konnten die eigenen Fähigkeiten unter Beweis stellen.³⁰ Zwei Persönlichkeiten Hamburgs zogen in erster Linie die Lernbegierigen an. Zum einen handelt es sich um den Petriorganisten Johann Ernst Bernhard Pfeiffer, bei dem mindestens drei der Kandidaten für das Altonaische Organistenamt Unterricht hatten (C. F. Endter,

²⁸ Fünf der Kandidaten (Tantau, Krohn, Rosenbaum, Endter, Schmiegel) finden sich auf der Bewerberliste für das im Frühjahr 1759 vakante Organistenamt an der Jakobikirche in Hamburg wieder. (Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512–5, St. Jakobikirche A V a 2, Protokoll der Kirchen St.: Jacobi in Hamburg, S. 303). Vgl. auch DDT XXVIII, G. P. Telemann, *Der Tag des Gerichts und Ino*, hrsg. von M. Schneider, S. XLIV.

²⁹ Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß bei der Kantorenwahl (1756) die Entscheidung für Heuser gefallen war, weil dieser ein dänischer Untertan war. In den verschiedenen Bewerbungen um die Organistenstelle wird die Treue zum Vaterland immer wieder thematisiert. Christian Endter (vgl. Fußnote 22) scheut sich nicht, dem Minister von Bernstorff Vorwürfe zu machen, daß er auf Bach, der kein „Landeskind“ sei, überhaupt reflektiere (Brief vom 5. Dezember 1758, Akte 3785). In dem Briefwechsel zwischen dem Propst und von Bernstorff, soweit erhalten, wird diese Frage nie diskutiert.

³⁰ S. Tantau weist in seiner Bewerbung darauf hin, daß er bereits bei einem Probespiel an einer der Hamburgischen Hauptkirchen teilgenommen habe.

S. Tantau, K. D. Krohn)³¹. Tantaus Bewerbung lag offensichtlich ein Zeugnis Pfeiffers bei, das allerdings nicht überliefert ist. Von noch größerer Bedeutung war Georg Philipp Telemann als Lehrer. Neben Schmiegel und Krohn, von denen bereits bekannt war, daß sie von Telemann in der Komposition unterwiesen worden sind,³² müssen aufgrund der Altonaischen Unterlagen auch Rosenbaum und Tantau zu Telemanns Schülerkreis gezählt werden.³³ Da die Fähigkeiten in der Komposition bei der Besetzung der Organistenstelle nur eine sekundäre Rolle spielten, verzichteten die Kandidaten leider auf genauere Angaben zu ihrem von Telemann erhaltenen Unterricht. Vermutlich haben den Bewerbungen auch keine Attestate des Hamburgischen Musikdirektors beigelegt; bei der Kandidatur für eine Organistenstelle schienen sie von geringerem Wert. Ein Zeugnis für Schmiegel ließ sich dagegen bei den Unterlagen für die 1756 erfolgte Neubesetzung der Kantorenstelle nachweisen. Gemäß den Anforderungen des Amtes betonte Schmiegel bei dieser Bewerbung seine Neigung zum Komponieren,³⁴ wobei das Schreiben Telemanns große Bedeutung gewann:³⁵

„Allerunterth. An.

ad *Supplicat*:

Johann Christoph

Schmiegel.]

Zeigern dieses, Herrn Schmiegel, ertheile ich Unterschriebener das wahre Zeugniß, daß er in der musicalischen Comp., worinn er sich eine umfängliche Zeit von mir hat unterrichten lassen, nicht allein gründliche Begriffe darinn erlanget, sondern auch in der Ausübung besonders Feuer gezeigt, fernerhin durch vielfältiges Orgelspielen sich einen allgemeinen Beyfall erworben, und übrigens einen beliebten Wandel geführt hat. Hamburg, d. 7ten Oct. 1756.

Georg Philipp Telemann.“

³¹ Zu C. F. Endter als Schüler Pfeiffers vgl. K.-E. Schultze/H. Richert, *Hamburger Tonkünstlerlexikon*. Zettelkartei in 10 Ordnern, [Hamburg] 1983; Tantaus Unterricht ist unter anderem durch einen Brief Marxsens an den König belegt (Fußnote 33); Krohn war nicht nur Schüler Pfeiffers; er wurde 1769 auch sein Adjunctus an St. Petri und nach dem Tod des ehemaligen Lehrers (1774) dessen Nachfolger (vgl. Staatsarchiv Hamburg, *Bestand 111-1, Senat, Cl. VII Lit H^c N^o 3 Vol 9 Fasc. 1*; sowie Edler a. a. O., Fußnote 1, S. 105).

³² Vgl. W. Hobohm, *Georg Philipp Telemann und seine Schüler*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966, Kassel etc. 1970, S. 260–265.

³³ Bewerbung Rosenbaums vom 27. Dezember 1757 „Beÿ meiner natürlichen Neigung zur *Music* habe ich den berühmten Hamburgischen *Musicum Telemann* zum Lehrmeister gehabt, und unter dessen Anführung habe ich so wol im *General Bass* als auch in der *Composition* dasienige erlernet, womit ich bisher bey getreuen *privat Informationen* meinen Unterhalt mir verschaffet habe.“ Gleichlautend auch Brief vom 9. März 1759. Beide Briefe in: Akten 3786 und 3785. Rosenbaum war regelmäßig als Komponist tätig (Brief an Freiherr von Bernstorff vom 9. Februar 1759) „.... habe ich beständig, an Sonn- und Fest-Tagen, die Orgel, in der Altonaischen Haupt-Kirche, gespielt, die Kirchen- Musiken mit aufgeführt, und viele derselben selbst *componiret*“.

Tantaus Unterricht bei Telemann läßt sich nachweisen durch einen Brief Marxsens an Friedrich V. vom 20. Dezember 1757 „.... ein junger Mensch aus *Ütersen*, Namens *Tantau*, welcher die *Organisten-Kunst* in *Hamburg* bey dem dasigen *Organisten Pfeiffer* und die *Composition* bey dem berühmten *Thelemann* erlernet hat, auch schon in *Hamburg* einmahl bey einer Hauptkirche auf der Wahl gewesen ist ...“ (Akte 3786).

³⁴ Siehe auch Fußnote 13.

³⁵ Akte 3787. Datum und Unterschrift des Zeugnisses sind autograph.

Anhand der Untersuchungen zur Wiederbesetzung der Organistenstelle in Altona gewinnt man den Eindruck, daß das volle Ausmaß der Lehrtätigkeit Georg Philipp Telemanns noch nicht erfaßt ist. Es steht nichts der Annahme im Wege, daß zahlreiche Kantoren und Organisten des nordelbischen Raumes seine Schüler waren,³⁶ und Hamburg mehr als bisher wahrgenommen ein Ausbildungszentrum darstellte.

3. Besoldungsverhandlungen – Absage – Bestallung C. F. Endters

Johann Christoph Friedrich Bach lehnte die Organistenstelle in Altona schließlich ab. Bereits bei seinem Aufenthalt in der Stadt im Oktober 1758 äußerte er erste die Position betreffende Bedenken. Trotz aller Euphorie, mit der Struensee und von Qualen dem Direktor der deutschen Kanzlei über Bachs Probe berichteten, fühlten sie sich verpflichtet ihren Brief vom 20. Oktober folgendermaßen zu beenden:³⁷

„Nur können wir Euer Excellenz nicht verschweigen, daß er [Bach] sich in Ansehung des hiesigen Organistendienstes also erklärt habe: wie ihm dieses Amt sehr einträglich beschrieben worden, er es aber bey geschehener näherer Erkundigung nicht also gefunden hätte, und in seiner gegenwärtigen *Station* weit besser versorget wäre. Dahero wir nicht melden können, ob, wenn Ihre Majestät ihn zu einem hiesigen Organisten allergnädigst zu ernennen geruhen möchten, er solches Amt auch allerunterthänigst anzunehmen, sich entschliessen würde. Wir legen die Einnahme dieses Amtes hier so bey: wie uns dieselbe von dem verstorbenen Marxsen kurz vor seinem Tode von den letzteren fünf Jahren übergeben worden ist“

Von Bernstorff forderte Struensee auf, Erkundigungen bei Bach einzuholen, ob dieser weiterhin an der Stelle interessiert wäre; daraufhin richtete Bach am 27. Oktober ein Schreiben an den König, in dem er um eine bessere Bezahlung des Organistendienstes bat, damit er „nur einigermaßen *subsistiren* könne“.³⁸ Eine finanzielle Lösung wurde gefunden, bei der Friedrich V. allerdings nicht die Erhöhung des Fixums anordnete, sondern die Verteilung der Zusatzgelder zwischen Oberkürster und Organist neu regelte. Traditionell führten die beiden Kirchenbediensteten jährlich vier Sammlungen in der Stadt durch, bei denen sie pro Quartal 50 Mark lübisch eintraben. Der Oberkürster erhielt den Ertrag von zweieinhalb Sammlungen (125 Mark), während dem Organisten die Einkünfte der verbleibenden eineinhalb Sammlungen (75 Mark) zustanden.³⁹ Mit der Bestallung Johann Christoph Friedrich Bachs sollten die Gelder gleichberechtigt auf die beiden Kirchenbediensteten verteilt werden. Die Neuregelung stellte für den Organisten einen Gewinn von 25 Mark dar. Offensichtlich akzeptierte Bach das Angebot. Mit der Ausstellung der Bestallung am 4. Dezember 1758 schien die Stellenneubesetzung in Altona abgeschlossen. Doch am 3. März 1759 setzte Bach folgenden Brief auf:⁴⁰

³⁶ Ein weiterer bisher nicht bekannter Schüler Telemanns ist Johann Matthias Henchen, der sich 1744 um die Organistenstelle in Altona bewarb. Auch er hatte parallel Orgelunterricht von Pfeiffer erhalten. (Akte 3785).

³⁷ Brief Struensees und von Qualens an von Bernstorff vom 20. Oktober 1758 (Akte 3786).

³⁸ Akte 3785. Das Schreiben ist nicht autograph, trägt jedoch die eigenhändige Unterschrift Bachs.

³⁹ Seitdem Marxsen ab 1749 beide Ämter bekleidete, hatte sich eine Verteilung des Geldes auf verschiedene Personen erübrigt.

⁴⁰ Akte 3785. Bei diesem Brief an Struensee handelt es sich um ein eigenhändiges Schreiben.

„HochEhrwürdiger
Hochgelahrter

Sonders Hochzuehrender Herr Probst!

Ew: Hochehrwürden habe vor einiger Zeit zu melden, die Ehre gehabt, wie daß ich bevor von meinen gnädigsten Herrn auf meinen gesuchten Abschied *resolution*, wie auch ehe ich denselben wirklich, erhalten, nicht *praecise* wegen Annehmung des Dienstes, wozu meiner Seits gewis die gröste Begierde trage, mich erklären könnte.

Da nun aber nunmehr endlich die *resolution*, und zwar eine abschlägige erhalten; so erachte meiner Schuldigkeit gemäß zu seyn, dieselben zu berichten, daß meinen Abschied nicht bekommen kan.

Mein gnädigster HErr *declarirte*, wie er mich nicht mißen wolte, mit dem gnädigsten Zusatz mir jährlich 500 rthl: freye Tafel, Wohnung, Feurung u. Licht, zu geben, wie auch den *Character* als *Concert* Meister, und, faß ich vor meiner Frau verstürbe, soll dieselbe jährlich das halbe *Salarium* ad 250 rthl zur *pension* haben. Zu Annehmung dieser gnädigsten offerte, mußte mich um so mehr bequehmen, da mein gnädigster HErr im wiedrigen Falle, die gantze *Music* abschaffen wolte, mithin mein alter Schwieger Vater wie auch ein naher Anverwandter, ihren Abschied würden erhalten, und also in einen unverhofften unglücklichen Stand würden versetzt worden seyn.

Ew: HochEhrwürden sehen also, daß ich außer Stande bin, mein endliches Ja Wort zu geben, und den Dienst, ohngeachtet ich mich schon meistentheils darnach eingerichtet, und gefaßt gemacht hatte, anzunehmen.

Dero gehabte Bemühung und Vorsorge für mich ist groß, ich bedaure nichts mehr, als daß ich keine Gelegenheit vor mich sehe, auf ein oder andere Art, mein von Dank und Ergebenheit gegen Ew: HochEhrwürden volles Hertz nur in etwas sehen zu laßen, jedoch werde solche, weñ sich auch nur die allermindeste darböte, nicht vorbeÿ gehen laßen, zu zeigen, daß ich mit wahrer Hochachtung seÿ.

Ew: Hochehrwürden
Hochgelahrten

Meines Sonders Hochzuehrenden Herrn *Probsts*.

Bückeburg d. 3^{ten} Mertz
1759.

jederzeit dienstwilliger
Diener
JCFBach

P. S. Mein gnädigster HErr wird, wie Sie mir sagten, auch vielleicht selber dieserwegen schreiben. Ersuche zugleich Ew: HochEhrwürden um Nachricht, wie ich mich mit der Bestallung zu verhalten habe.“

Bach bewarb sich zu einer Zeit in Altona, als das kulturelle Leben am Bückeburger Hof durch den Siebenjährigen Krieg stark eingeschränkt war. Bezeichnend hierfür ist zum Beispiel die Tatsache, daß die leitenden Positionen der Hofkapelle seit der Abreise von Antonio Collona und Giovanni Battista Serini im Jahr 1756 unbesetzt geblieben waren.⁴¹ Die bisherige Einschätzung der Situation am Hof während des Krieges bestätigt sich nun noch einmal durch die Drohung des Grafen, die Musik im Falle von Bachs Weggang gänzlich abzuschaffen. Das Vorgehen des Grafen erwies sich als besonders wirkungsvoll, da Bachs Schwiegervater Ludolf Münchhausen sowie ein nicht näher bestimmter Verwandter Mitglieder der Kapelle und damit in ihrer Existenz unmittelbar bedroht waren. Die infolge des

⁴¹ G. Schünemann, *Johann Christoph Friedrich Bach*, BJ 1914, hier S. 53f.

Krieges unbefriedigende und möglicherweise unsichere Hofanstellung mag einer der Gründe dafür gewesen sein, daß Bach auf den Vorschlag, sich in Altona zu bewerben, überhaupt eingegangen war. Ihm eröffnete sich damit die Möglichkeit, Bückeburg zu verlassen; ebenso erkannte er wohl bereits im voraus, daß er mit einem Stellenangebot einer anderen Stadt oder eines anderen Hofes den Grafen zu einer Verbesserung der Situation bewegen, möglicherweise auch die Verleihung des Konzertmeistertitels erwirken konnte.

Die Bedingungen, wie sie sich nach der Beförderung vom 18. Februar 1759 für Bach in Bückeburg darstellten, waren mit dem Organistendienst in Altona nicht mehr zu vergleichen.⁴² Den Bezügen aus der höfischen Anstellung von 500 Reichsthalern, dazu freier Tafel, Wohnung, Feuerung und Licht stand in Altona, einer Aufstellung Marxsens zufolge, ein Fixum von 217 Mark lübisch gegenüber, das durch Sammlungen, Akzidentien und Nebentätigkeiten bestenfalls auf 700 Mark steigen konnte.⁴³ Die Witwenversorgung war in Altona durch das traditionelle Gnadenjahr geregelt, während sich der Graf dazu verpflichtete, Lucia Elisabeth Bach, falls Johann Christoph Friedrich vor ihr verstürbe, zeitlich unbegrenzt die Hälfte des Konzertmeistergehalts als Rente auszus zahlen.⁴⁴

Allein finanzielle Überlegungen wären hinreichend gewesen, das Altonaische Angebot auszuschlagen; darüber hinaus macht die Zusammensetzung der Bezüge des Organistendienstes jedoch auch deutlich, wie sich die Realität dieser Position von den Plänen und Idealen Struensees und von Qualens unterschied. Die Bedingungen der Stelle waren nicht auf einen eigenständigen Musiker zugeschnitten; insofern spiegelt die Situation in Altona eine allgemeine Entwicklung des norddeutschen Raumes wider.⁴⁵ Anhand der Tatsache, daß ein Teil des Einkommens im Rahmen der Quartalssammlungen eingebracht werden mußte, zeigt sich die sozial niedrige Stufe, auf der der Organist angesiedelt war. Zu den von ihm geforderten Nebentätigkeiten, die einen beträchtlichen Teil des Gehalts ausmachten, zählte auch der Schreiberdienst. Daß Bach diese Verpflichtung und die in ihr zum Ausdruck kommende Stellung des Organisten mißfielen, bestätigen Ausführungen der Kirchenjuraten, mit denen sie im März 1759 seine Absage zu erklären versuchten:⁴⁶

„Es ist von jehero bey dem hiesigen *Organisten* Dienst vermacht gewesen, daß der Organist auch zugleich Kirchen Schreiber, und Rechnungs Führer gewesen ist, so daß dahero die Kirchen *Casse* in seinem Hauße sich befunden, und des Endes alle 4 Wochen von uns Kirchenjuraten, *Sessiones* in seinem Hauße gehalten werden, wo alle Einnahme der Kirchen in Empfang genommen, und die Abgifften ausbezahlet werden. Es scheint auch, daß es eben wegen dieses *oneris* mit gewesen ist, daß der ermelte Bach, der zwar ein starcker *Musicus*, aber eben kein

⁴² Zeitgenössische Kopie der Bestallung Bachs zum Konzertmeister im Niedersächsischen Staatsarchiv Bückeburg, K 2 P 554, S. 26 1/2.

⁴³ Bachs Gehalt in Bückeburg hatte vor der Beförderung 250 Reichstaler betragen. Reichstaler und Mark lübisch stehen ungefähr im Verhältnis 1 : 2,5. Vgl. F. Engel, *Tabellen alter Münzen, Maße und Gewichte*, Rinteln 1965, S. 16f.

⁴⁴ Nach Bachs Tod versagte der Hof der Witwe Bach jedoch die J. C. F. Bach bei seiner Beförderung zugesagte Pension für seine Frau. Vgl. *Begleitheft zur Archivalienausstellung des Niedersächsischen Staatsarchivs in Bückeburg anlässlich des 250. Geburtstags J. C. F. Bachs*. [1982], Nr. 45.

⁴⁵ Vgl. A. Edler (Fußnote 1), besonders S. 90ff.

⁴⁶ Brief der Kirchen-Juraten an Friedrich V. vom 13. März 1759 (Akte 3785).

Rechnungs-Führer ist, und sich zu dem Umgang mit Bürgern geschicket, die Bedienung ausgeschlagen.“

In Altona muß Bach erkannt haben, daß die vorgegebenen Strukturen mit den Idealen des Propstes und des Oberpräsidenten nicht zu vereinbaren waren, woran auch die vom König zugestandene verbesserte Bezahlung nur wenig ändern konnte.

Nach Bachs definitiver Absage wurde die Neubesetzung der Organistenstelle möglichst zügig vorgenommen. Als musikalisch stärkste Kandidaten brachte Struensee Christian Friedrich Endter und Christian Ernst Rosenbaum in Vorschlag. Obwohl die Kirchenjuraten nochmals auf Stätius Tantau aufmerksam machten, durch den die finanziellen Probleme im Fall Marxsen schnell zu lösen gewesen wären, fiel die Entscheidung zugunsten Endters. Er wurde am 2. April 1759 – also knapp vier Wochen nach Bachs Absage – bestellt.⁴⁷

Durch die überlieferten Unterlagen zur Wiederbesetzung der Organistenstelle in Altona gewinnt die Persönlichkeit Johann Christoph Friedrich Bachs in mehrerer Hinsicht neues Profil. Bisher waren zwar begeisterte Äußerungen über Bachs Klavierspiel nachgewiesen, für sein Orgelspiel ließen sich jedoch nur vage Belege finden. Die Angaben bei Forkel, Burney und Hirsching fallen knapp und unpräzise aus.⁴⁸ Bachs Interesse an der Orgel und seine Kompetenz und Autorität in diesem Bereich ließen sich im übrigen nur aufgrund von drei in den 1790er Jahren durch ihn ausgestellten Orgelgutachten vermuten.⁴⁹ In Anbetracht der nun vorliegenden Unterlagen kann an der Bedeutung Bachs als Orgelvirtuose kein Zweifel mehr bestehen. Hierin offenbart sich vermutlich auch der Kern der nach Schönemann in Bückeburg verbreiteten Erzählung, daß Bach zunächst die Orgelstelle an der lutherischen Kirche der Stadt innegehabt habe.⁵⁰ Auf der Grundlage der neuen Erkenntnisse ist es um so rätselhafter, daß Johann Christoph Friedrich Bach keine eigenen Orgelkompositionen hinterlassen hat.⁵¹ Ebenso bedauerlich ist es, daß wohl nur noch schwerlich nachzuweisen sein wird, wieviele und welche Orgelwerke aus Johann Sebastian Bachs Nachlaß in den Besitz des zweitjüngsten Sohnes gekommen sind.

⁴⁷ Bestellung Endters in: Akte 3785 sowie in: Reichsarchiv Kopenhagen, TKIA, B 5, Patenten 1759, S. 308–310.

⁴⁸ J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, S. 120, auch: Dok III, Nr. 857, und G. Schönemann (Fußnote 41), S. 126; C. Burney, *A General History of Music*, Vol. IV, London 1789, S. 593 (Dok III, Nr. 943) und F. C. G. Hirsching, *Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen ... 1794*, S. 79 (Dok III, Nr. 987).

⁴⁹ 13. März 1794 Stadtkirche Bückeburg, 7. Mai 1794 Mindener Dom, 31. Oktober 1794 Pfarrkirche Probsthagen, siehe *Begleitheft zur Archivalienausstellung ...* (Fußnote 42), Nr. 21; U. Wulffhorst, *Ein Orgelgutachten von Johann Christoph Friedrich Bach*, Mf 13, 1960, S. 55–57.

⁵⁰ Schönemann (Fußnote 41), S. 50; die volkstümliche Erzählung, für die Schönemann keine archivalischen Belege finden konnte, ist überliefert in: A. Schulz, „Früher und Jetzt“. *Eine kulturhistorische Betrachtung unter eingehender Berücksichtigung der engeren Heimat Schaumburg-Lippe*, Halle 1911, S. 39f.

⁵¹ Vgl. Werkverzeichnis von U. Leisinger in: ders. (Hrsg.), *Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795). Ein Komponist zwischen Barock und Klassik. Ausstellungskatalog. Niedersächsisches Staatsarchiv Bückeburg*, 1995, S. 115–125.

Ferner scheint unterschätzt worden zu sein, welche Anerkennung Bachs Zeitgenossen seinen Kompositionsfähigkeiten entgegenbrachten; schon als 26jähriger wurde er als ein „starcker *Compositeur*“ hochgeachtet. Auch hier stehen wir vor Lücken, da aus der Zeit vor 1760 nur wenige Werke, alle kammermusikalischen Charakters, vorliegen.⁵² Man hat Grund zu der Annahme, daß nicht unbedeutende Teile von Johann Christoph Friedrich Bachs musikalischem Frühwerk verlorengegangen sind.

Schließlich wird deutlich, daß Johann Christoph Friedrich Bach schon früh aus den überschaubaren Verhältnissen Bückeburgs auszubrechen versuchte, sie also nicht, wie häufig vermutet, seinem Charakter und seinen Bedürfnissen genau entsprochen haben. Schon mit Mitte Zwanzig strebte Bach ein Amt an, von dem er sich die Freiheit und Möglichkeit versprach, ein städtisches Musikleben eigenständig zu gestalten. Die Lösung einer solchen Aufgabe wurde ihm bedenkenlos zugetraut. Durch die Zeit in Niensteden und die Berufung nach Altona erhält auch Bachs 1767 erfolgte Bewerbung um die Nachfolge Georg Philipp Telemanns als Musikdirektor der Stadt Hamburg einen neuen Kontext. Sie kann durch persönliche Beziehungen erklärt werden; wesentlich scheint jedoch zu sein, daß diese Position solche Aufgaben bot, wie sie Bach bereits zehn Jahre zuvor als Organist in Altona unter anderen Konditionen gern übernommen hätte.

⁵² U. Leisinger (Fußnote 51).

141

Hochwürdigem
Hochgelobtem
Sonder Hochwürdigem Herrn Probst!

Hochwürdigem habe vor einiger Zeit zu
mehren, die Ihnen zusagt, wie daß ich besser von
meiner würdigen Herrn mich meinem gewissten
Absicht resolution, wie mich ich in demselben
würdelich, erhalten, nicht präcise wegen der
Annehmung des Diensts, wegen meiner Sittigen
mit die gewisse begierde tragen, mich selbst
von Lüben.

Da nun aber nunmehr auch die Resolu-
tion, und zwar eine abschließige erhalten;
so verstehe meiner Sittigkeit gewissh
zu seyn, dieselben zu bewilligen, daß meine
Absicht nicht betrogen bin.

Abb. 1-3.
Autographes Absageschreiben von J. C. F. Bach an Adam Struensee vom 3. März 1759
(Landesarchiv Schleswig-Holstein; Abt. 65. 2 Nr. 3785)

Mein geachteter Herr declarirte, mir so viel
 nicht missen wolte, mit demgeachtetem Zustat
 mir jährlich 500 off. Prügen Lohal, Wohnung,
 Heizung v. Licht, zu geben, mir auf den
 Character als Concert Master, und, selbst ich
 vor mirselbst sein ausstehen, soll die selbe
 jährlich das selbe Salarium ad 1500 off. zur
 Pension haben. Zu Berücksichtigung dieser qua-
 drigen offerte, müste mir ein so maße be-
 zugsman, da mein geachteter Herr ein ein-
 dringlich fallen, die ganze Masse abzugeben
 wolte, inthier mein alter Specimen Vater
 mir auf ein maßen besonnenheit, inson-
 derheit würden wofolten, und also in
 einem unersoffenen unglücklichem Stand
 würden ausgeht worden seyn.

Selb. Hoffenswürdig, wesen also, daß ich ein,
 der Stand bin, mir endlich in Noth zu
 geben, und den Dienst, ofgaracht ist mir, jener
 unistantsbild demselb eingewilligt, und gefolgt

Abb. 2.

151

gemeinst selbte, anzunehmen.
 Der gesezte Einigung sind Nothwendig für mich
 ist groß, ist bedauerlich, als daß ich diesen
 Gelegenheit vor mich habe, auf ein oder andere
 Art, mich von Land und Leuten frei gegen
 Gotteswille nicht abgeben, wie ich abgeben
 zu lassen, jedoch nicht, wenn sich aus
 die allermeisten abgeben, nicht vorbey gehen
 sein zu gehen, daß ich mit mehren Gotteswille
 sey

Lied Gotteswille
 Gotteswille
 meine Leuten Gotteswille Herrn Propst

Lüneburg d. 3ten Merts
 1759.

P.S. Mein gütliches Gebet ist,
 wie Sie mir sagen, und ich,
 Etwas selbes die Sache zu machen, jedoch mit einwilligen
 Gotteswille, wie ich mich mit der
 Bestimmung zu verhalten habe.
 J.C.F. Bach.

Abb. 3.

Briefliche Mitteilung vom 25.1.1998. Bei dieser Gelegenheit möchte ich zwei kleinere Irr-
 thümer berichtigen: S. 30, 3. Zeile nach der Tabelle: statt „linksseltige Behaltung“ lies „rechts-
 seitige Behaltung“ (Hinweis von Michael Tabor); S. 44, Fußnote 84; statt: SBB, N. Mus. Nr.
 1784 hier: SBB, N. Mus. Nr. 363 (Hinweis von Walter Dehnstedt).
 13te Edition der vorcharakteren Stämmen findet sich in NBA 1/33, S. 29–74, der hier interes-
 sierende letzte Satz auf S. 66–74.

Nachbemerkung zu „Neue Bach-Funde“ (BJ 1997, S. 7–50)

Der im BJ 1997 erstmals zur Beleuchtung der verwickelten Entstehungsgeschichte der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“ (BWV 195) herangezogene Ohrdruffer Textdruck von 1736 bietet zusätzlich zu den von mir diskutierten Anhaltspunkten einen weiteren kennenswerten Fingerzeig, der mir seinerzeit entgangen ist und auf den mich dankenswerterweise Herr Ralph Leavis (Oxford) aufmerksam machte.¹

Der Schlußsatz der Ohrdruffer Kantate – mit seiner charakteristischen Kombination von freier Dichtung und dem aus 4. Mose 6, 24–26, entlehnten Text des sogenannten apostolischen Segens – steht offensichtlich in einem Parodieverhältnis zu dem doppelt textierten Schlußsatz der unvollständig überlieferten Trauungskantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (BWV 34a).² Zur Veranschaulichung diene folgende Gegenüberstellung:

1. Textdruck Ohrdruf 1736:

TVTTI

- Duetto. Geseegnet Paar!
 Dein Herrscher zeigt sich,
 Dein GOTT gedeenkt an Dich
 Und seegnet Dich.
- Chorus. Der HERR seegne Dich und behüte Dich.
- Duetto. Laß Dein Gebeth im Glauben lieblich schallen,
 Er lässet sich dieß Opfer wohlgefallen.
- Chorus. Der HERR erleuchte sein Angesicht über Dich und sey Dir gnädig.
- Duetto. Sein Antlitz wacht,
 So lebst DU unerschreckt,
 Da seine Hand Dich kräftig schützt und deckt.
- Chorus. Der HERR erhebe sein Angesicht über Dich und gebe Dir Frieden.
 Der Wahrheit GOTT
 Spricht nun bey seinem Nahmen,
 Auf DEIN Gebeth
 Ein Seegens=volles Amen, Amen!

¹ Briefliche Mitteilung vom 25. 1. 1998. Bei dieser Gelegenheit möchte ich zwei kleinere Irrtümer berichtigen: S. 10, 3. Zeile nach der Tabelle, statt „linksseitige Behalsung“ lies „rechtsseitige Behalsung“ (Hinweis von Michael Talbot); S. 44, Fußnote 84, statt „SBB, N. Mus. ms. 10484“ lies „SBB, N. Mus. ms. 365“ (Hinweis von Walter Dehnhardt).

² Eine Edition der vorhandenen Stimmen findet sich in NBA I/33, S. 29–74, der hier interessierende letzte Satz auf S. 66–74.

2. BWV 34a, älterer Text:

- Duett S, B Gib, höchster Gott,
 auch hier dem Worte Kraft,
 Das sonst viel Heil
 bei deinem Volke schafft:
- Chor Der Herr segne Dich und behüte Dich.
- Duett S, B Ein Danklied soll zu deinem Throne dringen
 Und ihm davor ein freudig Opfer bringen:
- Chor Der Herr erleuchte sein Angesicht über Dich und sei Dir gnädig.
- Duett S, B Er zeichnet Dich in seine Vaterhand,
 Die dir so viel vom Segen zugewandt.
- Chor Der Herr erhebe sein Angesicht über Dich und gebe Dir Frieden.
- Duett S, B/ Es stammt dein Heil aus Gottes Herz und Namen,
 Chor? So sei beglückt durch sein gesegnet Amen.

2. BWV 34a, neuerer Text:

- Duett S, B Gib, höchster Gott,
 auch hier dem Worte Kraft,
 Das so viel Heil
 bei deinem Volke schafft:
- Chor Der Herr segne Dich und behüte Dich.
- Duett S, B Es müsse ja auf den zurücke fallen,
 Der solches läßt an heilger Stätte schallen:
- Chor Der Herr erleuchte sein Angesicht über Dich und sei Dir gnädig.
- Duett S, B Sein Dienst, so stets am Heiligtume baut,
 Macht, daß der Herr mit Gnaden auf ihn schaut.
- Chor Der Herr erhebe sein Angesicht über Dich und gebe Dir Frieden.
- Duett S, B/ Der Herr, von dem die keuschen Flammen kamen,
 Chor? Erhalte sie und spreche kräftig amen.

Die Werkgeschichte von BWV 34a läßt sich angesichts des fragmentarischen Charakters des originalen Stimmensatzes nur teilweise erschließen. Als gesichert kann eine Aufführung im Zeitraum zwischen Anfang Januar und Mitte April 1726 gelten – vielleicht kommt auch, wie Hans-Joachim Schulze vermutet hat, eine Aufführung bereits am 27. November 1725 anlässlich der Trauung von Andreas Erlmann und Catharina Dorothea Hartranfft in Frage;³ Textänderungen in den beiden erhaltenen Vokalstimmen deuten jedoch auf „mehrere (musikalisch identische) Werkfassungen“,⁴ deren Chronologie sich im einzelnen nicht bestimmen läßt. Der seltsame Schreiberbefund in den Singstimmen zu BWV 34a könnte als Indiz für

³ Vgl. H.-J. Schulze, *Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 22–28, speziell S. 26.

⁴ Vgl. BC, B 13.

ein Zusammenfügen der Sätze 1–3 und 4–7 nach unterschiedlichen Vorlagen, vielleicht auch für ein nachträgliches Hinzufügen von Satz 7 gewertet werden:⁵

- Stimme Soprano: Satz 1, die tacet-Vermerke für die Sätze 2–3 sowie Satz 4 bis T. 84 stammen von der Hand Johann Heinrich Bachs; Satz 4 ab T. 85, die Textunterlegung in Satz 4, der tacet-Vermerk für Satz 5 sowie die Sätze 6 und 7 sind von Christian Gottlob Meißner geschrieben.
- Stimme Alto: Ähnliche Aufteilung zwischen zwei Schreibern wie in der Sopranstimme; Fine-Vermerk nach Satz 4, Fehlen von Satz 7 (Seite 4 des Bogens ist lediglich rastriert).
- Stimme Tenore: Ähnliche Aufteilung zwischen zwei Schreibern wie in der Sopranstimme; Fehlen von Satz 7 (stattdessen Verweis *seq[ui]t[ur] Chorus sub signo NB* von der Hand Johann Heinrich Bachs).
- Stimme Basso: Satz 7 bis T. 27 von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs; T. 28–34 (S. 4 der Stimme, danach 8 unbeschriebene Systeme) und T. 35–96 auf einem separaten Blatt von J. S. Bach nachgetragen.

Diese Beobachtungen sowie der Nachweis des letzten Satzes von BWV 34a in der Urform von Kantate BWV 195 erlauben die Schlußfolgerung, daß es sich bei dem Schlußchor der beiden Werke um ein von Bach während des ersten Jahrzehnts seiner Leipziger Zeit regelmäßig für Trauungen verwendetes Repertoirestück handelte, nach dessen Ursprung zu fragen wäre. Die musikalisch eigenwillige Gegenüberstellung eines solistischen Vokalduetts und des Chores ist in diesem Fall zwar textlich bedingt, erinnert jedoch unmittelbar an entsprechende Verfahrensweisen in Tuttisätzen aus Köthener Festmusiken (BWV 66a, Satz 1: Chor mit Solopassagen von Alt und Baß; BWV 134a, Satz 8: Chor mit Solopassagen von Alt und Tenor; BWV 173a, Satz 8 [„Chorus“]: durchgängig nur mit Sopran und Baß besetzt). Darüber hinaus eröffnen die hier diskutierten Beobachtungen allgemein neue Perspektiven zum ausgeprägten Pasticciocharakter von Bachs Trauungskantaten.

Peter Wollny (Leipzig)

⁵ Ausführlichere Darstellung in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 37–43.

Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts¹

Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts ist sehr speziell und im Bereich der Instrumentalmusik wohl ein Unikat – von modernen Adaptionen einmal abgesehen.² Bach verlangt hier ausschließlich tiefe Streicher, nämlich zwei Bratschen, zwei Gamben, Violoncello und Violone, ergänzt durch das mit letzterem colla parte geführte Continuo-Cembalo. Dagegen verzichtet er auf führende Violinen, die in der Konzertmusik seiner Zeit, zumal der modernen italienischen, geradezu unabdingbar erscheinen. Deshalb war denn auch die Besetzung, die Malcolm Boyd „archaisch“ nennt,³ eines der Argumente für eine frühe chronologische Einordnung des Werkes.⁴ Andere Autoren versuchten, die Besetzung aus den Gegebenheiten der Köthener Hofkapelle zu erklären; mit Peter Schleuning bin ich der Meinung, daß dieser Ansatz wenig Überzeugungskraft hat.⁵

Während die chronologischen Implikationen der Besetzung in neuerer Zeit bezweifelt wurden, versuchen Michael Marissen⁶ und Peter Schleuning,⁷ in der Besetzung des Konzerts und der Gewichtung der einzelnen Instrumente Argumente für die von ihnen angenommene Semantik des ersten Satzes beziehungsweise des Konzerts zu finden. Marissen betont, daß die Bratschen im Ensemble des 18. Jahrhunderts üblicherweise eine untergeordnete Begleitfunktion zu erfüllen hatten, wohingegen die Gamben stets für anspruchsvolle solistische Aufgaben verwendet wurden. Während sich die Gambe seit der Renaissance zu einem aristokratischen Instrument entwickelt habe, assoziiere die Bratsche die Sphäre der Bier-Fiedler und des Lebens niedriger gesellschaftlicher Stände.⁸ Beide Funktionen sind in Bachs Konzert in ihr Gegenteil verkehrt: Die Bratschen nehmen die führende Rolle ein, während die Gamben zu relativ anspruchslosen Begleitaufgaben herangezogen

¹ Ich danke Martin Geck, Friedhelm Krummacker und Peter Wollny herzlich für die Durchsicht dieses Textes.

² Vgl. John Hsu, *Concerto in D Minor. Gamba Sonata in G Minor (BWV 1029) transcribed for 2 violas, 2 violas da gamba, violoncello, violone and cembalo*, New York 1984.

³ M. Boyd, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, übersetzt von Konrad Küster, München, Kassel etc. 1992, S. 120.

⁴ Eine der frühesten chronologischen Einordnungen gibt Richard Jones in der Werkübersicht im New GroveD, Artikel „Johann Sebastian Bach“ mit „Weimar, 1708–10“ (Bd. 1, S. 835).

⁵ Vgl. P. Schleuning, *Bachs sechstes Brandenburgisches Konzert – eine Pastorale*, in: *Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, hrsg. v. Martin Geck, Witten 1997, S. 207.

⁶ M. Marissen, *Relationships between Scoring and Structure in the First Movement of Bach's Sixth Brandenburg Concerto*, in: *Music and Letters* 71, 1990, S. 494–504. Deutsch als: *Beziehungen zwischen der Besetzung und dem Satzaufbau im ersten Satz des sechsten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach*, *BzBf* 9/10, 1991, S. 104–128. Eine überarbeitete Version in der Dissertation: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton 1995, S. 35–62.

⁷ Schleuning, a. a. O., S. 203–221.

⁸ Marissen, *The Social and Religious Designs*, S. 60f.

werden. Die Kombination dieser beiden Vertauschungen ist in den Augen Marissens bedeutsam: Er schließt vom Einsatz der Besetzung auf die sozialen Hierarchien der beteiligten Instrumentalisten und folgert – zusätzlich gestützt auf Beobachtungen zur Struktur des Kopfsatzes –, daß Bach sich mit diesem Satz in einem von seinem Köthener Fürsten Leopold angeregten Diskurs über soziale und gesellschaftliche Hierarchien der Zeit befinde.⁹

Schleuning dagegen interpretiert das sechste Brandenburgische Konzert als ein ländliches und bäuerliches Leben thematisierendes, gleichsam programmatisches Werk. Das wesentliche Argument hierfür ist der Vergleich des „ländlichen Drehers im schnellen Dreiertakt“ im Schlußsatz des Konzerts T. 9ff. mit dem ähnlichen Beginn der „Bauernkantate“ (BWV 212).¹⁰ Er versteht das Bratschenpaar im Konzert als „Symbol sozialer Niedrigkeit“¹¹ und zieht als analoges Beispiel die Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18) heran, in der die Verwendung der vier Bratschen nach Schleuning „in doppelter Weise das Niedrige symbolisiert, einmal das der Natur, also Erde und Erdboden, dann das der sozialen Klasse, also die Landbevölkerung und ihre Arbeit“.¹² Die Gamenstimmen des Konzerts versteht er wie Marissen als untergeordnet, zugleich aber auch als grundierend und tragend, und schwächt so dessen Befund ein wenig ab.

Natürlich können semantische Aspekte Bach zur Wahl der speziellen Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts geführt haben. Dennoch sind die Ausführungen der beiden Autoren nicht so überzeugend, daß nicht auch weitere Überlegungen möglich wären. Denn zum einen ist eine Zuordnung der Instrumente zu vermeintlich standardisierten Funktionen mit ihren sozialen Implikationen etwas schematisch, und zum anderen wird dabei auf ein Verständnis der Besetzung in ihrem historischen Kontext verzichtet. Nur so ist es verständlich, daß insbesondere Marissen die Besetzung des Konzerts gleichsam als eine *negative* Reflektion der italienisch beeinflussten Norm des Streichersatzes mit seinem führenden Violinenpaar versteht; erklärt man die Besetzung hingegen aus der Tradition der deutschen beziehungsweise der evangelischen (Kirchen-)Musik des ausklingenden 17. Jahrhunderts, die nicht zu einer Festschreibung und Standardisierung des Ensembles tendierte, vielmehr eine große Variabilität offerierte, so fügt sie sich in diesen Kontext *positiv* ein (siehe unten).

Die Annahme, die Bratsche sei am untersten Ende der Werteskale der Instrumente angesiedelt, geht mit einem Hinweis auf die in Musikerkreisen stets gegenwärtigen Bratscherwitze schon als gleichsam überzeitlicher *common sense* durch; die stets als Beleg angeführten Ausführungen Johann Joachim Quantz' lassen denn auch an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig:

⁹ Ebenda, S. 62.

¹⁰ Schleuning, a. a. O., S. 205.

¹¹ Ebenda, S. 211.

¹² Ebenda, S. 208. - Für die Leipziger Wiederaufführung der Kantate BWV 18 hellt Bach den Klang dadurch auf, daß er die beiden ersten Violastimmen durch Blockflöten oktavierien läßt (vgl. BC, A 44a/b). Wäre die Entscheidung für die Besetzung in BWV 18 ausschließlich semantisch motiviert, wie es Schleuning annimmt, so hätte Bach damit seiner ursprünglichen Intention zuwider gehandelt und auf der Bedeutungsebene einen Verlust in Kauf genommen.

„Die Bratsche wird in der Musik mehrentheils für etwas geringes angesehen. Die Ursache mag wohl diese seyn, weil dieselbe öfters von solchen Personen gespielt wird, die entweder noch Anfänger in der Musik sind; oder die keine sonderlichen Gaben haben, sich auf der Violine hervor zu thun [...]“.¹³

Man sollte über dem Schmunzeln allerdings nicht übersehen, daß diese Äußerung im Jahre 1752 publiziert wurde, zu einem Zeitpunkt also, da sich die Norm des vierstimmigen Streichersatzes bereits allerorten durchgesetzt hatte. Frühere Belege für ihre Thesen bringen weder Marissen noch Schleuning bei. – Die Bewertung der Bratsche zu Beginn des 18. Jahrhunderts belegt eher eine Äußerung Johann Matthesons aus dem Jahre 1713:

„Sie [die Bratsche] dienet zu Mittel-Partien allerhand Art [...] und ist eins der nothwendigsten Stücke in einem harmonieusen Concert [...]. Es spielet auch wol ein Virtuose bisweilen ein Braccio solo, und werden vielmahl ganze Arien con Violette all' Unisono gesetzt / welche denn / wegen der Tiefe des Accompagnements recht frembd und artig klingen.“¹⁴

Von Vorbehalten gegenüber der Bratsche – die im übrigen auch Quantz nicht hat, sondern lediglich transportiert – ist hier nichts zu spüren, im Gegenteil. Orientierte man sich ausschließlich an Quantz, so wäre ein Bratschensolo ebenso undenkbar wie ein nur mit Bratschen besetztes Begleitensemble. Für beides gibt es jedoch Beispiele: Verwiesen sei auf die Bratschenkonzerte Telemanns¹⁵ und die bereits erwähnte Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18) von Johann Sebastian Bach.¹⁶ Offenbar gab es zwischen 1713 und 1752 eine Entwicklung, die es bei der Bewertung der Zitate, aber auch bei der der Besetzung zu berücksichtigen gilt.

Bach selbst scheint insbesondere in seinen früheren Werken die Besetzung mit zwei Bratschenstimmen – allerdings als Mittelstimmen des Satzes – bevorzugt zu haben.¹⁷ Jedoch geht er auch noch in seiner bekannten Eingabe an den Leipziger Rat aus dem Jahre 1730 von zwei jeweils doppelt zu besetzenden Bratschen-

¹³ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel etc. 1983, S. 207.

¹⁴ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim und New York 1993, S. 283.

¹⁵ Laut freundlicher Mitteilung von Martin Ruhnke (Brief vom 4. März 1998) sind vier Bratschenkonzerte Telemanns bekannt; neben den beiden bei Kross (S. 146 und 157) genannten ein Konzert für 2 Violon in A-Dur (nur das Incipit des ersten Satzes im Breitkopf-Katalog überliefert) und ein weiteres für Violon in A-Dur, das Wolfgang Hirschmann allerdings als Konzert in A-Dur für Viola da gamba herausgegeben hat (Stuttgart 1994). Leider gibt es keine Erkenntnisse darüber, wann Telemann diese Konzerte komponiert hat.

¹⁶ Daß die Besetzung dieser Kantate im Werk Bachs der des sechsten Brandenburgischen Konzerts am nächsten kommt, heben sowohl Schleuning (a. a. O., S. 207) als auch H.-W. Boretsch (*Besetzung und Instrumentation: Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1993 [Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1.], S. 128) hervor. Daß in den unten angegebenen Werken aus dem 17. Jahrhundert zweimal statt der Bratschen-Gamben-Paare eine alternative Besetzung mit vier Bratschen vorgeschlagen ist, wirft ein Schlaglicht auf die Verwandtschaft beider Besetzungen.

¹⁷ U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 79.

stimmen aus.¹⁸ Carl Philipp Emanuel Bach teilt 1774 aus Hamburg in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel mit:

„Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er [J. S. Bach] am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärcke u. Schwäche.“¹⁹

Forkel überliefert dies wie folgt:

„In musikalischen Gesellschaften [...] machte es ihm Vergnügen, die Bratsche mit zu spielen. Er befand sich mit diesem Instrument gleichsam in der Mitte der Harmonie [...]“²⁰

Diese Äußerungen verlieren einen guten Teil ihres anekdotischen Charakters, wenn man sich daran erinnert, daß das Nachlaßverzeichnis Bachs drei Bratschen auführt, von denen zumindest zwei – nach dem veranschlagten Wert zu urteilen – gute Instrumente gewesen sein müssen.²¹

In einem Exkurs sollen die Musikerromane von Wolfgang Caspar Printz und Johann Kuhnau²² herangezogen werden, um die Verbindung der Bratsche mit der Sphäre der Bier-Fiedler zu überprüfen. Zwar handelt es sich hierbei um fiktionale Texte, dennoch geben sie Zeugnis von ihrer Zeit (die Romane wurden zwischen 1690 und 1700 veröffentlicht), zumal beide Autoren durchaus auch belehren und moralisieren wollen – dem Gebot der Nützlichkeit verpflichtet. In diesen Romanen wird durchaus gelegentlich die Bratsche einem weniger profilierten Musiker zugeordnet. Da aber tendenziell alle Musiker alle Instrumente beherrschen, geschieht die soziale Einstufung nicht über das Instrument, sondern über den Ausbildungsstand – vom Lehrjungen über den Gesellen zum Meister. Demzufolge gibt es keine schematische Zuordnung der Bratsche zum schlechten Musiker und der schlechten Musiker zur Bratsche. Von der Gruppe der Bier-Fiedler heben sich indes selbst die schlechtesten Musiker in Betreff ihres sozialen Status eindeutig ab. Die Bier-Fiedler sind bloße Spielleute, die Musik nur als Gebrauchsmusik zum Tanz verwenden. Es handelt sich um Ungelernte, also um Personen, die keine zunftmäßige Ausbildung genossen haben, demzufolge auch nicht in einer Zunft organisiert sind. Sie rekrutieren sich zumindest zum Teil aus Lehrjungen, die vor ihrem Meister geflohen sind, was in der Zeit bei Androhung von Strafe verboten war. In keinem Fall werden übrigens die Bier-Fiedler mit der Bratsche in Verbindung gebracht, wohl aber oftmals mit der Geige.²³

Ähnliche Bedenken gibt es auch, wenn Marissen und Schleuning die Gambe ausschließlich als aristokratisches Instrument betrachten. Das gilt zwar unein-

¹⁸ Dok I, S. 61.

¹⁹ Dok III, S. 285.

²⁰ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Neudruck, hrsg. v. Walther Vetter, Kassel etc. 1982, S. 83.

²¹ Dok II, S. 493. Der Wert der beiden besseren Bratschen ist mit je 5 rthl. angegeben, während die einzige Gambe aus dem Besitz Bachs mit 3 rthl. veranschlagt ist. – Ulrich Siegele vermutet, daß Bachs Vorliebe für die Bratsche von dessen Vater ausging, von dem wir wissen, daß er „Altgeige“ spielte (vgl. U. Siegele, „*Ich habe fleißig sein müssen ...*“. *Zur Vermittlung von Bachs sozialem und musikalischem Charakter*, BzBf 9/10, 1991, S. 16, und Spitta I, S. 171).

²² W. C. Printz, *Die Musikerromane*, hrsg. v. Helmut K. Krause, Berlin und New York 1974 (Ausgewählte Werke. 1.). – J. Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber*, hrsg. v. Kurt Bendorff, Berlin 1900 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Neue Folge. 33/38.), Reprint Nendeln/Liechtenstein 1968.

²³ Im „Battalaus“ von Printz gibt es eine ausführliche Episode, in der die Kunst-Pfeiffer und die Bier-Fiedler gegeneinander ausgespielt werden; a. a. O., S. 424–469.

geschränkt für die Gambe als Soloinstrument; in dieser Funktion wird sie in der Tat stets mit anspruchsvollen Aufgaben betraut und wäre – will man denn eine Hierarchie der Instrumente aufstellen – im oberen Bereich angesiedelt.²⁴ Die Blütezeit solistischen Gambenspiels war allerdings mit dem Ausklang des 17. Jahrhunderts bereits zu Ende. Tritt die Gambe nicht solistisch, sondern innerhalb eines Ensembles auf, so wird sie entsprechend ihrer Klanglage eingeordnet. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele; bei Bach läßt sich diese Aussage etwa mit dem Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (BWV 106) belegen. In diesem Werk sind die Aufgaben der Gamben keineswegs anspruchsvoller als im sechsten Brandenburgischen Konzert; man vergleiche etwa die Einleitungssinfonia. – Der Einsatz der Gamben im Konzert ist also nicht als „Vertauschung“ im Sinne Marissens zu verstehen, vielmehr handelt es sich um eine Verwendung, die im Rahmen der einmal gewählten Besetzung „normal“ ist, jedenfalls der Hierarchie der Klanglagen entspricht.²⁵

Gelingt es also zunächst nicht, die Wahl der Besetzung im sechsten Brandenburgischen Konzert semantisch zu erklären, so ist zu fragen, ob es Traditionsstränge gibt, in die sie sich gleichsam positiv einfügt. Um mich dieser Frage zu nähern, habe ich Werke gesucht, die wie das sechste Brandenburgische Konzert mit Bratschen- und Gambenpaaren besetzt sind. Das geht zurück auf einen Hinweis von Hans-Werner Boresch. Ihm ist in erster Linie daran gelegen, Instrumentation als einen „strukturbestimmenden Parameter“²⁶ bei Bach nachzuweisen; demzufolge fragt er weniger nach der Besetzung an sich, sondern vielmehr nach Bachs Umgang mit dem von ihm gewählten Ensemble. Eher cursorisch, gleichwohl wertvoll, ist denn auch sein Hinweis auf ähnlich besetzte Kompositionen:

„Die Besetzung des B-dur-Konzerts hat im Bereich der geistlichen Musik Vorbilder: einige Werke aus dem Verzeichnis der Lüneburger Michaelisschule wären zu nennen und als prominentere Komposition die Matthäus-Passion von Johann Theile aus dem Jahre 1673.“²⁷

Allerdings ist der Begriff „Vorbild“ ungeeignet, das Verhältnis dieser Werke zu dem Bachs zu beschreiben. Es dürfte nämlich kaum gelingen, einen direkten Einfluß nachzuweisen, auch wenn die heute verlorene Musikaliensammlung der Michaelisschule Bach vermutlich zugänglich war. Auch Christoph Wolff schiebt in einem unlängst veröffentlichten Beitrag die Vorstellung beiseite, es könne gelingen, das Bachsche Werk durch eine Summe einzelner Einflüsse zu erklären.²⁸ Anstelle des Nachweises einer einzelnen konkreten Beeinflussung solle dagegen versucht wer-

²⁴ Die Bratsche würde in einer solchen Hierarchie einen mittleren Platz einnehmen: Sie ist nämlich ein Instrument der Kunstmusik im Gegensatz zu den für die Gebrauchsmusik verwendeten, zum Teil volkstümlichen Instrumenten der Bier-Fiedler und Spielleute. In der obengenannten Passage im „Battalaus“ von Printz werden etwa die Bock-Pfeiffe, die Leyer, die Geige und das Hackebrett den Spielleuten zugeordnet (a. a. O., S. 437).

²⁵ Vgl. zur Problematik der Hierarchie der Instrumente auch die Kritik Michael Talbots in seiner Besprechung des Buches von Marissen (*Music and Letters* 77, 1996, S. 466–469).

²⁶ Boresch, a. a. O., S. 90.

²⁷ Ebenda, S. 128.

²⁸ C. Wolff, *Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*. Kolloquium Rostock 1990, hrsg. v. Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 21.

den, die „Einfluß-Sphäre“ zu bestimmen und näher zu beschreiben, der Bach ausgesetzt war. Auch wenn der Traditionsraum Bachs als „Einfluß-Sphäre“ betrachtet die Bedingungen einer einzelnen Komposition nur gleichsam diffus zu bestimmen vermag, ist die mit diesem Begriff verbundene Vorstellung gleichwohl fruchtbar, schon weil Bach zweifellos über die dokumentarisch belegten Werke hinaus eine Vielzahl weiterer gekannt und studiert hat.²⁹

Um eine Art erweiterter Einflußsphäre zu umreißen, ist es statthaft, auf einen dokumentarischen Beweis, Bach sei mit den unten angeführten Quellen je in Kontakt gekommen, ganz zu verzichten; dieser Beweis läßt sich nicht führen und wäre im Prinzip zwar hochinteressant, aber zweitrangig: Vielmehr geht es darum, einzelne Exempla einer Besetzungspraxis zu belegen, die sich Bach prinzipiell hätte zu eigen machen können. Denn einerseits muß davon ausgegangen werden, daß auch unter Hinzuziehung sämtlicher verfügbarer Quellen das Bild der Einflußsphäre nur schemenhaft zu zeichnen wäre, weil ein Großteil des Repertoires des 17. Jahrhunderts unwiederbringlich verloren ist, andererseits mag die Erinnerung an einen spezifischen Klang eher ausschlaggebend für die Wahl der Besetzung gewesen sein als die Vorbildfunktion eines konkreten einzelnen Werks.³⁰ – Im folgenden stelle ich die sechs ausfindiggemachten Kompositionen zusammen, die wie das sechste Brandenburgische Konzert auf führende Violinen verzichten und mit zwei Bratschen und zwei Gamben zu besetzen sind:³¹

Samuel Friedrich Capricornus, *Lobet ihr Völker unsern Gott, à 6. 2 Braz. 2 Viol d'Gamb. C è Baßo. (C #)*

Nachweis: Katalog Michaelisschule und Katalog Sammlung Bokemeyer Nr. 252

Samuel Friedrich Capricornus (Bockshorn) (1628–1665) war ein vorwiegend in Wien, Preßburg und Stuttgart beschäftigter Komponist sowohl weltlicher als auch geistlicher Werke. Sein geistliches Konzert „Lobet ihr Völker unsern Gott“ ist sowohl im etwa 1695 erfaßten Bestand der Lüneburger Michaelisschule als auch in der auf den Musikalien der Gotorfer Hofkapelle basierenden Sammlung Bokemeyer nachgewiesen. Über das Datum, an dem das Werk Eingang in die Lüneburger Bibliothek gefunden hat, sowie über den Verbleib dieser Bibliothek insgesamt können keine näheren Angaben gemacht werden. Günstiger ist die Situation der Gotorfer Überlieferung: Eine Partiturabschrift des Werkes befindet sich in einem

²⁹ Man denke nur an den vielzitierten, jedoch wenig konkreten „apparat der auserleibten kirchen Stücke“, den Bach sich in Mühlhausen privat angeschafft hatte (Dok I, S. 19).

³⁰ Nur aus diesem Grunde ist es methodisch statthaft, sich bei der Suche nach vergleichbar besetzten Werken nicht nur auf Instrumentalmusik zu stützen. Es muß vielmehr davon ausgegangen werden, daß Bach in seinen jungen Jahren sich insbesondere Tastenmusik angeeignet hat, daneben aber auch in breitem Umfang mit evangelischer Kirchenmusik in Kontakt gekommen ist.

³¹ Verwendet wurden die folgenden Verzeichnisse: M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, SIMG 9, 1907/08, S. 593–621; F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (Berliner Schriften zur Musikwissenschaft. 10.); H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.) und D. und P. Walker, *German Sacred Polyphonic Vocal Music Between Schütz and Bach*, Michigan 1992 (Detroit Studies in Music Bibliography. 67.). – Eine Anfrage an das RISM-Zentralinstitut in Frankfurt ergab keine weiteren Hinweise auf die gesuchte Besetzung.

Konvolut mit Kompositionen Capricornus' (SBB *Mus. ms.* 2980).³² Nachweislich wurde es zwischen Dezember 1692 und Januar 1693 der Gottorfer Bibliothek hinzugefügt, also lange nach dem Tod Capricornus'. Die Stimmbezeichnungen der Quelle lauten: „Braccio 1^{mo}“ (Umfang: h–d'), „Braccio 2^{do}“ (g–g'), „Gamba 1“ (g–a'), „Gamba 2“ (G–d') und „Continuo“ (D–c') (vgl. Abbildung 1).

Johann Philipp Förtsch, *Seelig sind die Todten, 2 Bracc, 2 Va da gamba, SSATB, Bc*

Nachweis: Katalog Sammlung Bokemeyer Nr. 370

Johann Philipp Förtsch (1652–1732) war seit 1680 Nachfolger Johann Theiles als Gottorfer Hofkapellmeister, trat dieses Amt aber 1689 zugunsten politischer Aktivitäten an Georg Österreich ab, ohne daß allerdings seine musikalischen Aktivitäten zum Erliegen kamen.³³ Das Werk „Selig sind die Toten“ ist in der Sammlung Bokemeyer in einem Konvolut mit Werken Förtschs (SBB *Mus. ms.* 6471) als Partitur erhalten geblieben.³⁴ Die Quelle wurde von dem bisher nicht identifizierten Schreiber „JDF“ angefertigt; die Angabe des Komponisten stammt allerdings von der Hand Österreichs. Harald Kümmerling ordnet das Werk einer ersten, bis 1691 reichenden Schaffensperiode Förtschs zu; es zeige Merkmale einer Beeinflussung durch Johann Philipp Krieger und sei deshalb wahrscheinlich 1691 komponiert.³⁵ – Die Stimmbezeichnungen des instrumentalen Begleitensembles lauten: „Braccio 1“ (d'–f'), „Braccio 2“ (d'–f'), „Viola da Gamba 1“ (g–a'), „Viola da Gamba 2“ (c–as'). Offenbar nachgetragen ist die den Gambenstimmen zugefügte Ergänzung „o Braccio 3“ bzw. „o Braccio 4“; unbezeichnet ist ferner die Stimme des Basso continuo (C–c'). Daß die alternative Besetzung mit vier Bratschen einer Intention Förtschs entspricht, kann bezweifelt werden; vielmehr mag die Brauchbarkeit der Quelle durch die Angabe einer alternativen Besetzung gesteigert worden sein (vgl. Abbildung 2).

Gottfried Keyser [Keiser], *Aus der Tieffen ruffe ich Herr zu dir. ψ. 130. Ten. Solo con 2 Viol. d'Braz. 2 Viol d'Gamb. (E).*

Nachweis: Katalog Michaelisschule

Gottfried Keiser (gest. nach 1712), wirkte zwischen 1671 und 1674 als Organist in Teuchern. Er ist der Vater des später vor allem als Opernkomponist berühmten Reinhard Keiser. Sein Leben ist nur äußerst dürftig belegt; gleiches gilt für seine Werke, die nicht erhalten sind.³⁶

Johann Theile, *So lob ich nun ein frey Gemüthe*³⁷

Nachweis: RISM A/I/8 T 649

Johann Theile (1646–1724) war ein vor allem im nord- und mitteldeutschen Raum tätiger Komponist und angesehener Kontrapunktist. Er studierte ab 1666 Jura an der Universität Leipzig, bevor er 1673 zum Hofkapellmeister in Gottorf ernannt wurde. Das Stück „So lob ich nun ein frey Gemüthe“ findet sich in der ersten Veröffentlichung Theiles, den „Weltlichen Arien und Canzonetten“, die 1667 in Leipzig erschienen (Nr. 1 im „Dritten Zehen“). Die Instrumentenbezeichnungen in den Stimmbüchern lauten: „Viola dabracio 1.“ (d'–c'), „Viola

³² Eine Edition des Werkes befindet sich in Vorbereitung.

³³ C. Weidemann, *Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch (1652–1732)*, Kassel und Basel 1955, S. 17–22.

³⁴ Eine Edition des Werkes befindet sich in Vorbereitung.

³⁵ H. Kümmerling, *Johann Philipp Förtsch (1652–1732) als Kantatenkomponist*, Dissertation, Halle 1956; hier S. 96.

³⁶ Vgl. H. Becker, Art. Reinhard Keiser, MGG 7 (1958), Sp. 784 und J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neuausgabe Berlin 1910, S. 126.

³⁷ Den Hinweis auf dieses Stück verdanke ich Peter Wollny, dem ich dafür herzlich danke.

915 20 S. Capricornus

Pracioso
Pracioso
Tamba 1
Tamba 2
Cantano

1041 70

Abb. 1. Samuel Friedrich Capricornus, „Lobet ihr Völker unsern Gott“ (SBB, Mus. ms. 2980, Bl. 54^r)

Handwritten musical score for Johann Philipp Förtsch's "Selig sind die Toten" (SBB, Mus. ms. 6471, Bl. 6'). The score is written on ten staves. The top two staves are for the Braccio I and Braccio II. The next two staves are for the Viola da gamba I and Viola da gamba II. The fifth staff is for the Violoncello. The sixth and seventh staves are for the Tenor and Bass voices, with lyrics written below the notes. The eighth and ninth staves are for the Organ. The bottom staff is for the Continuo. The score is marked with "15" at the top left and "6" at the top right. The number "124" is written at the bottom center, and "1051" is written at the bottom left.

Abb. 2. Johann Philipp Förtsch, „Selig sind die Toten“ (SBB, Mus. ms. 6471, Bl. 6')

dabbraccio 2.“ (es-f’), „Viola degamba 1.“ (g-g’), „Viola degamba 2.“ (fis-es’), „Violono“ (D-f). In der Continuo-Stimme (D-g) findet sich ferner der Vermerk „Canto con. 2. Violdeg. & 2. Viol. dibrac.“. Die Instrumente spielen ein „Rittornello“, das mit den nur vom Continuo begleiteten Strophen alterniert. Die Gamben haben im Vergleich zu den Bratschen virtuosere Stimmen.

Johann Theile, *Passio, Domini nostri Jesu Christi secundum Evang. Matthaeum*

Nachweis: RISM A/I/8 T 647

Theiles Passion wurde 1673 im Lübecker Verlag Michael Volckes veröffentlicht.³⁸ Das Titelblatt bezeichnet die Instrumente wie folgt: „Mit 5. Strom: in denen Rittornellen. 5. Voc. zu den Chören. Person: Christi mit 2. Violdig. over Bratz: Persona Evangelist mit 2. Bratz.“ Wie bei Förtschs Komposition ist demnach eine alternative Besetzung der Gambenpartien mit Bratschen vorgesehen. Der Umfang der Stimmen beträgt für beide Bratschen b-g“, für beide Gamben D-c“; während also der Gambenumfang voll ausgeschöpft wird, verzichtet Theile bei den Bratschen auf die Verwendung der tiefen Lage, wohl weil diese bereits durch die Gamben vertreten ist. Theile setzt die Instrumente tendenziell gleichberechtigt ein. Die Worte Jesu werden stets von den beiden Bratschen, die des Evangelisten von den beiden Gamben begleitet. In den Instrumentalritornellen werden die Instrumente entsprechend ihrer Klanglage eingesetzt. Die Gambenstimmen zeichnen sich gegenüber den Bratschenstimmen nicht durch höhere Virtuosität aus.

Julius Johann Weiland, *Lobe den Herrn meine Seele, à 8. 2 Viol. d’Brazz. 2 Viol d’-Gamb. CATB. (D#)*.

Nachweis: Katalog Michaelisschule

Julius Johann Weiland (gest. 1663) war ein offenbar recht jung verstorbener Komponist (1642 war er noch Gymnasiast in Braunschweig, 1654 veröffentlichte er seine „Erstlinge musicalischer Andachten“), der vorwiegend am Hof des Herzogs August des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel wirkte. Die im Katalog der Michaelisschule verzeichnete Kantate ist offenbar nicht überliefert.³⁹

Es ist relativ wahrscheinlich, daß eine vollständige Sichtung des Repertoires des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts weitere Beispiele zutage fördern würde. Eine Auswertung der Kataloge der Musikaliensammlungen stößt jedoch auf das Problem, daß die Instrumentenbezeichnungen dort sehr ungenau sind. So sind etwa die folgenden drei Werke Augustin Pflegers laut Katalog der Dübensammlung und Werkverzeichnis des Komponisten im New Grove Dictionary ebenfalls mit Bratschen- und Gambenpaaren zu besetzen: „Si quis est cupiens“ (Universitätsbibliothek Uppsala, *St. 31 : 21*), „Cum compleretur dies“ (*St. 31 : 4, Tab. 85 : 33*), „O jucunda dies“ (*St. 31 : 20, Tab. 78 : 48*).⁴⁰ Eine Sichtung der Quellen ergibt jedoch, daß anstelle des Bratschenpaares Violinen gefordert werden: Auf den Titelblättern heißt es „Con doi Violini“ und ähnlich, und der Umfang der betreffenden Stimmen reicht bis c“, was im 17. Jahrhundert außerhalb des Bratschenumfangs lag. Gleiches gilt auch für die Kantate „Gott sei mir gnädig“ von Johann Theile, von der es im Katalog der Musikaliensammlung der Michaelis-

³⁸ Eine neuere Edition in DDT 17.

³⁹ Vgl. H. Walter, Art. Johann Julius Weiland, New GroveD 20, S. 299f.

⁴⁰ Vgl. F. Lindberg, *Katalog oever Duebensamlingen i Uppsala Universitets Bibliotek. Vokalmusik i handskrift*, Uppsala 1946, und K. J. Snyder, Art. Augustin Pflieger, New GroveD 14, S. 615f.

schule heißt, sie sei mit „2 Violen, 2 Viol d' Gamb“ besetzt.⁴¹ Johann Heinrich Buttstedts Kantate „Kommet her zu mir“⁴² ist besetzt „à 9. / C. A. T. B. / con / 2. Viol: d' Amour, 2. Viol. da Gamba / Viola et B: C:“; eine Violastimme ist allerdings im Stimmensatz nicht enthalten. Vielmehr könnte eine alternative Besetzung der Gamenstimmen mit Bratschen gemeint sein. Immerhin ist auf Bl. 16^r vermerkt: „NB: Dieses Stück muß / mit Violdagamb nothwendig / besetzt werden, da es mit / Braccio miserabel lautet“. Wichtiger für die Argumentation dieses Aufsatzes ist, daß die Viola d'amore in diesem Stück als Diskantinstrument eingesetzt ist, während die Altlage nicht verwendet wird: Buttstedt sieht ein viersaitiges Instrument in der Stimmung $a - e' - a' - e''$ vor und verwendet den Umfang von cis' bis h' . Beide Viola d'amore-Stimmen sind im G-Schlüssel notiert.

Jedenfalls belegen die angeführten Beispiele, daß die Besetzung des Begleitensembles mit zwei Bratschen und zwei Gamben in der Musik des 17. Jahrhunderts zwar exquisit, aber prinzipiell durchaus möglich ist. Außerdem zeigt die Beschäftigung mit diesem Repertoire, daß eine Standardisierung der Besetzung im Bereich der Vokalmusik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nicht zu erkennen ist. Insbesondere kommen Besetzungen ohne führende Violinen durchaus regelmäßig vor. Beides führt mich zu folgender These: Bach rezipiert mit der Besetzungswahl des sechsten Brandenburgischen Konzerts Traditionen des 17. Jahrhunderts und transportiert sie in die tendenziell moderne Gattung des italienisch beeinflussten Konzerts. Hier mutet die Besetzung äußerst speziell und ungewöhnlich an; in dieser Gattung gehören Violinen schon um 1700 zum Besetzungsstandard. Ob darüber hinaus Fragen der Semantik Bach zur Besetzungswahl geführt haben, muß offenbleiben.⁴³ Jedenfalls haben die obigen Ausführungen gezeigt, daß die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts nicht eine „verkehrte Welt“ im Sinne Marissens widerspiegelt, sondern sinnvoller als Rezeption einer Tradition, die hier auch quellenmäßig im Sinne einer erweiterten Einflußsphäre belegt werden konnte, zu erklären ist.

Ares Rolf (Dortmund)

⁴¹ Seiffert, a. a. O., S. 619. – Das Werk ist in der SBB unter der Signatur *Mus. ms. 21823* überliefert.

⁴² Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main *Mss. Ff. Mus. 167*. Vgl. Walker, a. a. O., Nr. B 1340.

⁴³ Denkbar ist etwa eine Deutung der „tiefen“ Besetzung als „Stille Musik“. So legt eine Auswertung des von Wolfgang Reich zusammengestellten Katalogs gedruckter Beerdigungsmusiken (*Threnodiae Sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik*, Dresden 1966) eine derartige semantische Bedeutung durchaus nahe. Die o. a. Beispiele von Capricornus und Theile zeigen jedoch, daß eine schematische Zuordnung der „tiefen“ Besetzung zu einem bestimmten Affekt nicht möglich ist.

Eine „Verordnung der Music“ der Kaufmannskirche zu Erfurt von 1671 als Nachweis unbekannter Kompositionen von Johann Michael Bach (1648–1694)

Aus Überlieferungen ist uns bekannt, daß die thüringischen Musikerfamilien Bach in Arnstadt, Eisenach und Ohrdruf ein enges Band umschloß, daß sie sich gegenseitig beruflich unterstützten, Patenschaften übernahmen und gemeinsame Familienfeste feierten.

In jüngster Zeit wurde ein bisher unbekanntes Beweisstück dieser engen familiären und beruflichen Verbundenheit gefunden. In der Bibliothek des Evangelischen Ministeriums im Augustinerkloster zu Erfurt werden Predigten bekannter Pfarrer zu unterschiedlichen Anlässen aufbewahrt. So auch die

„I. N. J. Christiana Altaris Dedicatio Christliche Einweihungs- oder Einsegnungs-Predigt / nach vollendeter köstlicher Ausstaffierung des hiebevorn neu erbauten künstlichen Altars in der Kaufmannskirche zu S. Gregorii genannt / binnen Erfurth / Mittwochs nach Bartholomaei, den 30. Augusti des 1671. Jahrs gehalten und auf inständiges Begehren zum Druck überantwortet von M. Nicolao Stengern / bey gedachter Kirchen Pastore, auch des Evangelischen Ministerii Seniore, der H. Schrifft und Sprachen Professore Publico, etc. / Erfurdts / druckts Carol Christian Kirch.“¹

Für die Bach-Forschung besonders ertragreich ist die im Druck erhaltene „Verordnung der MUSIC“ zu dieser Altar-Weihe, die zum einen Auskunft gibt über die damals von den „Stadt-Bachen“ und Adjuvanten praktizierte Kirchenmusik und zum anderen auf zwei bisher nicht bekannte Kompositionen von Johann Michael Bach (1648–1694) aus seiner Arnstädter Zeit aufmerksam macht.

Die städtische Musik lag zu dieser Zeit in Erfurt ganz in den Händen der Familie Bach. Der älteste von ihnen, Johann (1604–1673), der Begründer der Erfurter Bach-Linie, wirkte hier sowohl als Stadtmusikant als auch als Organist an der Predigerkirche, der evangelischen Rats- und Hauptkirche. Seine Söhne Johann Christian (1640–1682), Johann Ägidius (1645–1716) und Johann Nikolaus (1653–1682) dienten ebenso wie ihre Zwillings-Vettern Johann Christoph (1645–1693) und Johann Ambrosius (1645–1695) in der „Stadtmusicanten-Compagnie“, der erstere als ihr Direktor, der jüngste Johann Nikolaus noch als Geselle. Zu den Pflichten der Stadtmusikanten gehörte auch die Verstärkung der Kirchenmusiken, die im allgemeinen von den Adjuvanten, den Laienmusikern der Gemeinde, ausgeführt wurden.² Wir können sicher sein, daß bei dieser Altarweihe alle Mitglieder der Erfurter Bach-Familie mitwirkten, um so mehr, als die Kaufmannskirche ihre Hauskirche war. Alle Bach-Kinder und -Enkel waren hier getauft worden, mehrere Paare hatten sich vor diesem Altar, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts von der Erfurter Künstlerfamilie Friedemann errichtet worden war, das Ja-Wort zum gemeinsamen Lebensweg gegeben. Erst drei Jahre zuvor, am 8. April 1668, hatte Johann Ambrosius Bach Elisabeth Lämmerhirt, die jüngere Halbschwester seiner Tante Hedwig Bach, geheiratet. Doch auch die aus Arnstadt an-

¹ Bibliothek des Evangelischen Ministeriums Erfurt, *Eh 12a*.

² H. Brück, *Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805*, BJ 1996, S. 101 ff.

gereisten Vettern Johann Michael (1648–1694) und Johann Günther (1653–1683) können wir unter den Musizierenden annehmen, denn aus der „Verordnung der Music“ ist zu erfahren, daß der 23jährige Johann Michael den von ihm komponierten 84. Psalm „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ der Kaufmannskirche gewidmet hat und daß eine seiner (noch 1732 von Johann Gottfried Walther erwähnten) Sonaten „auf unterschiedlichen Instrumenten“ aufgeführt wurde.³ Sah er hier eine Möglichkeit, sich für das in absehbarer Zeit frei werdende Amt des Organisten an der Kaufmannskirche zu empfehlen? Immerhin stand der langjährige Freund der Bach-Familie, der damalige Organist Johann Adlung, der mehrmals bei den Bach-Kindern Pate gestanden hatte, schon an die vierzig Jahre im Amt. Doch Johann Michaels Hoffnungen wurden nicht erfüllt. Nach dem Tode Johann Adlungs im April 1674 wählte die Kaufmannsgemeinde Johann Ägidius Bach zu ihrem Organisten⁴ (später wurde er an die Michaeliskirche berufen). Johann Michael hatte inzwischen, seit Oktober 1673, eine Anstellung als Organist und Stadtschreiber in Gehren gefunden.⁵

Leider sind die angeführten Kompositionen Johann Michael Bachs in der Kaufmannskirche nicht mehr vorhanden. Es war ein glücklicher Umstand, daß über die Notenbestände der Bibliothek der Michaeliskirche Erfurt ein Verzeichnis angelegt werden konnte, bevor sie in den Bestand der Preußischen Staatsbibliothek Berlin eingingen.⁶ Aus dieser Zusammenstellung erfahren wir, daß die anderen in der „Verordnung der Music“ erwähnten Kompositionen zum Repertoire der Erfurter Kirchenmusiker zählten. So sind sowohl die Konzertmotette „Veni Sancte Spiritus“ eines anonymen Meisters als auch Wolfgang Carl Briegels Kantate „Spielet dem Herrn“ mit den Daten 5. September 1679 und 4. Dezember 1680 als auch das Te Deum „Herr Gott, dich loben wir“ a 12 von Heinrich Schütz unter dem 30. November 1677 aufgeführt. Daß sogar das „Heilig“ a 24 von Samuel Capricornus in Erfurt erklang, ist bisher nicht bekannt gewesen und erhellt auch von dieser Seite her den künstlerischen Anspruch und die musikalische Meisterschaft sowohl der Erfurter Laienmusiker, der Adjuvanten, als auch der professionell tätigen „Stadt-Bachen“ in der Generation vor Johann Sebastian Bach.

Helga Brück (Erfurt)

³ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 64: „Johann Michael Bach ... hat sehr viele Kirchenstücke, starke Sonaten und Clavier-Sachen gesetzt, wovon aber gleichfalls nichts gedruckt worden ist.“ Eine Randnotiz in Jacob Adlungs Handexemplar des Walther-Lexikons (SBB) erwähnt noch „in Kupfer gestochene 2chörigte Sonaten“ (Spitta II, S. 982); ob ein Zusammenhang mit der obenerwähnten „schönen Sonate ... auf unterschiedlichen Instrumenten“ besteht, läßt sich derzeit nicht klären.

⁴ Bibliothek des Evangelischen Ministeriums Erfurt, Begräbnisbuch der Kaufmannskirche 1674, S. 59: „Johannes Adelung Schul Collega und Organisten 23. Aprilis“; Copulationsbuch der Kaufmannskirche 1674, S. 39: „Johann Egidius Bach, StadtMusicant und Organist alhier mit Jungfraw Susanna Schmidten aus Arnstadt eingeseget am Pfingst Dienstage 9. Junii.“

⁵ H. Kock, *Genealogisches Lexikon der Familie Bach*, Gotha 1995, S. 102f.

⁶ E. Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, AfMw 7, 1924/25, S. 65–83.

Verordnung der MUSIC
so bey dieser
Altars Einweihung
wohl producirt worden
vor der Predigt

1. Nach gemachtem praeambulo mit der Orgel ward
Musiciret VENI SANCTE SPIRITUS a 4. Incerti
Autoris mit dem durchaus variirten General Baß.

2. Der 84. Ps. Wie lieblich sind deine Wohnung.
Wie solchen Johann Michael Bach mit unterschied-
lichen Singe-Stimmen / Violinen und Clarinen com-
ponirt und der Christlichen Gemeinde alhier dedi-
cirt hat.

3. Spielet dem HERRN mit Paucken.
Wolffg. Carl. Briegels mit Concert- und Capell-
Stimmen / auch Violinen / Trombetten und Tambur.

Nach der Predigt

HERR GOTT dich loben wir. Heinrich Schützens
auf zwey Chor. Im ersten Canto solo mit 4 Gei-
gen; Im andern 4. Vocal-Stimmen / 2. Clarin.

3 Claret, und Tambur.

Hierauf ward kurtz praeambuliret / und folgend
weiter Musiciret

Heilig / Heilig / Heilig. Samuelis Capricorni: a 24.

3. Cant. 1. Alt. 2. Tenor. 1 Baß in Concert. 7 Ca-
pell-Stimmen / 5 Violinen, 4. Trombett, con
Tamburo.

Nach verlesener Collect und gesprochenem Segen / ward
mit einer schönen Sonate Johann Michael Bachens auf
unterschiedlichen Instrumenten beschlossen.

E N D E

Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. (1748–1778) – Zu seinem 250. Geburtstag –

Johann Sebastian Bach d. J. ist noch nicht einmal zwei Jahre alt, als sein Großvater gleichen Namens 1750 stirbt. Persönlich lernt der Leipziger Thomaskantor diesen Enkel nicht kennen, denn sein letzter Besuch in Berlin liegt ein Jahr vor der Geburt des am 26. September 1748 getauften¹ jüngsten Sohnes von Carl Philipp Emanuel Bach und Johanna Maria geb. Dannemann.

Die musik- und kunstliebende Atmosphäre im Elternhause bietet Johann Sebastian d. J. vielfältige Möglichkeiten, seine schöpferischen Gaben zu entdecken. Daß es dem Vater vielleicht lieber gewesen wäre, wenn endlich eines seiner Kinder eine Musikerlaufbahn eingeschlagen hätte, ist denkbar.² Doch die Begabung auf dem Gebiet der bildenden Kunst tritt in der Bach-Familie, vorrangig in deren Meininger Zweig, schon mehrfach auf. Ein Bruder von Johann Ludwig Bach (1677–1731), Nicolaus Ephraim (1690–1760), sowie zwei Söhne Johann Ludwigs, Samuel Anton (1713–1781) und Gottlieb Friedrich (1714–1785), wirken gleichzeitig als Musiker und Maler. Nachkommen von Gottlieb Friedrich betätigen sich ebenfalls auf diesem Gebiet. Zudem entstehen engere Beziehungen zwischen Carl Philipp Emanuel und Samuel Anton, die zur gleichen Zeit in Leipzig Rechtswissenschaft studieren. Die Neigungen Johann Sebastians d. J. dürften den Vater demnach nicht sonderlich befremden. In zeitgenössischen Berichten erscheint Johann Sebastian d. J. auch als Johann Samuel.³

Die ersten Unterweisungen in der Zeichenkunst erhält er von Andreas Ludwig Krüger, einem in Potsdam und Berlin tätigen Radierer, Maler und Architekt-

¹ Zum Eintrag im Taufbuch der Friedrichswerderschen Kirche zu Berlin vgl. H. Miesner, *Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1937, S. 133.

² Johann Friedrich Rochlitz berichtet über „einige Verstimmtheit“ C. P. E. Bachs, der sich „erst kaum zu fassen“ wußte, als er von der Absicht des Sohnes erfuhr, sich der Malerei und Zeichenkunst zu widmen. Dieser „lernte endlich verzichten: er schlich aber ganz muth- und freudelos dahin. Selbst seine Gesundheit fing an zu leiden.“ Die Umstimmung des Vaters sei auf den Einfluß seiner Freunde und im besonderen auf einen Aufenthalt Adam Friedrich Oesers in Hamburg zurückzuführen. Vgl. J. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, Leipzig 1832 bzw. 1868 (3. Aufl.), S. 191–194. Da dieser eher anekdotische Beitrag mehrere biographische Ungenauigkeiten aufweist, dürften auch hinsichtlich der detaillierten Beschreibung der Vater-Sohn-Beziehung Zweifel angebracht sein. Die nachfolgende Literatur schildert die Haltung C. P. E. Bachs häufig aus der Sicht von Rochlitz.

³ Er selbst unterschreibt nur mit „J. S. Bach“. In der Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts treten die Namen „Sebastian“ und „Samuel“ auf. Zu Beginn unseres Jahrhunderts wurde „Samuel“ bevorzugt, was wohl auf einen Beitrag von Gustav Wustmann aus dem Jahre 1907 zurückzuführen ist: *Ein Enkel Johann Sebastian Bachs*, in: G. Wustmann, *Aus Leipzigs Vergangenheit*, 3. Reihe, Leipzig 1909, S. 289–307. Wustmann geht fälschlicherweise davon aus, daß Bach d. J. auf „Johann Samuel“ getauft wurde. Im *Lexikon der bildenden Künstler* (Thieme-Becker), Bd. 2, Leipzig 1908 erscheint ebenfalls „Johann Samuel“ (unter Bezugnahme auf Wustmann), im BJ (H. v. Hase, 1911; Miesner, 1934, 1936, 1937, 1938, 1940–1948) dagegen stets „Johann Sebastian“.

ten.⁴ Nach der Übersiedlung Carl Philipp Emanuels nach Hamburg (1768) verbleibt der zwanzigjährige Sohn wahrscheinlich in Berlin. Im September 1770 beginnt seine Ausbildung an der Kunstakademie zu Leipzig.

Bei dem langjährigen Freund seines Vaters, dem berühmten Verlagsinhaber Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, findet der angehende Künstler Unterkunft. Die rege Korrespondenz zwischen dem Komponisten und seinem Verleger betrifft nicht nur geschäftliche Belange, auch der Dank für die Betreuung des Sohnes durch Breitkopf und für dessen geradezu väterliche Fürsorge kommen oftmals zum Ausdruck.⁵ Johann Sebastian d. J. wohnt bei Kupferstecher Johann Michael Stock im Dachgeschoß des Hauses „Zum Silbernen Bären“. Doch anziehender wird für ihn bald das Leben in dem 1771 errichteten Landhaus seines verehrten Lehrers Adam Friedrich Oeser (1717-1799) in Dölitz, einem Leipziger Vorort. Bach genießt bei Oeser Gastrecht, „seinen Unterricht und die Rechte seiner Kinder. Des Lehrers kleiner Landsitz bey Leipzig ward der erste Sammelplatz Landschaftlicher Studien für den jungen Nachahmer der Natur“⁶. Im Künstler- und Freundeskreis um Oeser, dem einige Jahre zuvor auch Goethe angehörte, fühlt sich Bach offenbar sehr wohl. „Sein Charakter erwirbt ihm Freunde, wie seine Verdienste Verehrer, und alle lernen ihn schätzen, je mehr sie an ihm Lehrbegierde, Bescheidenheit und die wärmste Verehrung gegen seinen Lehrer entdecken“.⁷ Die freundschaftlich-vertrauten Beziehungen zwischen Johann Sebastian d. J. und seinem Lehrer sowie dessen Tochter Friederike Oeser bleiben zeit seines Lebens bestehen.⁸

Als Direktor der „Zeichnungs- Mahlerey und Architectur-Akademie zu Leipzig“ nimmt Oeser eine bedeutende Stellung im sächsischen Kunstleben ein. Sein künst-

⁴ A. L. Krüger (1743-1805); zu seinem Werk gehören Radierungen nach Gemälden aus der königlichen Sammlung, später erbaut er u. a. das Holländische Viertel in Potsdam.

⁵ Siehe E. Suchalla (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. I, Göttingen 1994; H. v. Hase, *Carl Philipp Emanuel und Joh. Gottl. Im. Breitkopf*, BJ 1911, S. 86-104. Einem Brief C. P. E. Bachs an J. G. I. Breitkopf vom 2. 12. 1772 (Suchalla, S. 293) ist zu entnehmen, daß der Vater dem Sohn ein Exemplar der Cembalokonzerte Wq 43 zukommen läßt. Inwieweit sich J. S. Bach d. J. musikalisch betätigt hat, ist nicht bekannt.

⁶ *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, hrsg. v. C. F. Weiße, Bd. 20, Leipzig 1777, S. 312.

⁷ Ebenda, S. 313.

⁸ Erhaltene Zeugnisse dieser Freundschaft sind folgende Briefe:

- J. S. Bach d. J. an F. Oeser, Dresden, 2. 6. 1773, Bachhaus Eisenach, siehe auch Suchalla (Fußnote 5), S. 308-310;
- F. Oeser an J. S. Bach d. J. (Fragment), Leipzig, 22. 10. 1773, Goethe-Museum Düsseldorf; siehe auch F. Schnapp, *Nur ein Brief*, in: Fs. für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 93-95;
- J. S. Bach d. J. an F. Oeser, Dresden, 11. 7. 1774, Universitätsbibliothek Leipzig, siehe auch Wustmann (Fußnote 3), S. 293-295;
- J. S. Bach d. J. an A. F. Oeser, Rom, 2. 3. 1777, Universitätsbibliothek Leipzig; siehe auch Wustmann (Fußnote 3), S. 298-300.

A. F. Oeser zeichnet das Portrait von J. S. Bach d. J., das später in den Besitz Goethes gelangt (Stiftung Weimarer Klassik). Danach entsteht der Stich von C. W. Grießmann, der 1791 in der *Neuen Bibliothek ...* (Fußnote 6), Bd. 43, veröffentlicht wird. Eine weitere J. S. Bach d. J. darstellende Zeichnung (Goethe-Museum Düsseldorf, vormals im Besitz von Schnapp) entsteht wahrscheinlich in der Werkstatt von Oeser; siehe Schnapp, a. a. O., Abb. S. 95.

lerisches Schaffen bewegt sich stilistisch zwischen Nachklängen des Rokoko und der Hinwendung zu klassizistischen Idealen. Oftmals nur angedeutete Züge, die Goethe (1765–1768 Oesers Schüler) „zu unbestimmt“⁹ nennt, gehören zur Eigenart Oesers. Als Lehrer verfügt er über ein bemerkenswertes pädagogisches Geschick, das auf eine individuelle künstlerische Entfaltung seiner Schüler zielt. Über Bach äußert Oeser:

„Ich habe ihn auf verschiedene Seiten der Kunst gestellt, und nach der schärfsten Untersuchung fand ich, daß ich ihn da lassen müßte, wo er die meisten Fähigkeiten zeigte. Ich empfahl ihm den Albani [italienischer Maler im 17. Jahrh.] und das Studium der Natur“.¹⁰

Die Zeichnung *Die Brettmühle bei Markleeberg*¹¹ (einem Nachbardorf von Dölitz) kann als ein frühes Beispiel für Bachs Stärke in der Darstellung der Natur gelten. Persönliche Züge seines Schaffens, die später von Friedrich Johann Lorenz Meyer wie folgt beschrieben werden, lassen sich so bereits in seinen Leipziger Jahren beobachten:

„Bekannt genug sind seine Verdienste als vollendeter Landschaftsmaler, der hohe Flug des Dichtergeistes in seinen Kompositionen, die glückliche Wahl und Wahrheit in seinen Nachbildungen der Natur, die Kraft und Bestimmtheit in der Ausführung und Haltung und der große Geschmack, besonders in der Zusammensetzung und Zeichnung der Baumgruppen.“¹²

Allein schon mit der „Kraft und Bestimmtheit in der Ausführung“ beschreitet der Oeser-Schüler bald eigene künstlerische Wege.

Einige Zeichnungen Bachs sind signiert und datiert. Die früheste eigenhändige Eintragung dieser Art befindet sich auf der Zeichnung *Menalkas und Alexis*: „J. S. Bach. Leipzig, d. 15ten Aprill 1773“¹³. Diese und weitere Zeichnungen (*Die Zephyre*) beziehen sich auf die 1772 veröffentlichten Dichtungen des vielfältig, auch als Zeichner, wirkenden und mit Oeser korrespondierenden Salomon Geßner.¹⁴ *Menalkas und Alexis* entsteht in den letzten Monaten des Aufenthaltes von Bach in Leipzig. Bald darauf erkrankt „Hans“, wie ihn der Vater nennt, der dem Sohn am 5. Mai Geld für die Behandlung schickt.¹⁵

⁹ *Dichtung und Wahrheit*, zit. nach *Goethes Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, Leipzig 1910, S. 220.

¹⁰ A. F. Oeser an C. L. v. Hagedorn, o. D., zit. nach Wustmann (Fußnote 3), S. 297.

¹¹ Siehe auch S. 198 (Bach-Archiv Leipzig). Die rückseitige Bezeichnung „Die Brettmühle bey Markleeberg“ stammt von fremder Hand. Vgl. Staatsarchiv Leipzig, 5369, *Acta verschiedene Mühlen und Waßerbau Sachen betr. 1662–1818*, pag. 2: „Marckleeberg. H. Cammer Junker Staz Hilmor von Fullen daselbst beym Ritterguth 4 Gange [Getreidemühle] 1 Oehlmühle 1 Schneidemühle“. Johann Sebastian d. J. wählt die kleine, auf der Zeichnung fast zerfallene dargestellte Holzschneidemühle. Die historische Schreibweise für den Ortsnamen Markleeberg ist uneinheitlich.

¹² F. J. L. Meyer, *Darstellungen aus Italien*, Berlin 1792, S. 156.

¹³ Siehe auch S. 198 (Bach-Archiv Leipzig) sowie die Abb. S. 193.

¹⁴ S. Geßner, *Idyllen*, in: ders., *Schriften*, Teil 5, Zürich 1772; S. 94–104 *Menalkas und Alexis*. Die Geschichte erzählt von der Freude des alten Menalkas über seinen Enkel Alexis, der einem armen und verirrteten Wanderer unerkannt Wasser, Speisen und Früchte bringt. Die Zeichnung stellt dar, wie Alexis hinter dem Gebüsch das Erstaunen des Wanderers über die Gaben erlebt.

¹⁵ C. P. E. Bach, Brief an J. G. I. Breitkopf, 5. 5. 1773, Suchalla (Fußnote 5), S. 301.

Ende Mai siedelt Johann Sebastian d. J. nach Dresden über.¹⁶ Durch mehrere Ausstellungen seiner Werke ist er dort kein Unbekannter mehr.¹⁷ Oeser, der mit dem Direktor der Dresdner Kunstakademie, Christian Ludwig von Hagedorn, enge Kontakte pflegt, schreibt diesem schon im Jahr zuvor: „Auch ich wünschte mehrere Erfindungen von meinen Schülern aufweisen zu können. Aber noch immer macht der einzige Bach hier eine Ausnahme“.¹⁸

Es entstehen Veduten sowie Landschaften, die an ältere Vorbilder anknüpfen, und solche mit klassizistischen Zügen, die bei Kennern und Liebhabern großes Interesse hervorrufen.¹⁹ Viele Zeichnungen nach Motiven aus der Umgebung von Dresden gelangen später in die Kunstsammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen.²⁰ Obgleich Johann Sebastian d. J. bereits viele „Erfindungen“ aufweisen kann, fertigt er in seiner Dresdner Zeit auch Kopien von Gemälden aus der Galerie als Studienarbeiten an, so auch eine Kopie der *Heiligen Magdalena* nach Pompeo Batoni, die 1780 von Johann Friedrich Bause gestochen wird.²¹

Hagedorn unterbreitet dem Geheimen Kabinett im Mai 1773 Vorschläge für die Förderung begabter junger Künstler, darunter Johann Sebastian d. J., damit diese Sachsen nicht verlassen.²² Doch die Nachricht von der Gewährung eines Stipendiums (1778) erreicht ihn nicht mehr.

In Dresden wohnt Bach zuerst in der Großen Brüdergasse²³, später am Neumarkt,²⁴ in der Nähe der Galerie. Zu seinem Leipziger Freundeskreis hält er weiterhin Kontakt, wie ein in liebenswürdig-heiterem Umgangston verfaßter Brief an Friederike Oeser belegt.²⁵ Carl Philipp Emanuel beklagt indessen in einem Brief an Breitkopf²⁶, daß sein Sohn im Schreiben gar zu nachlässig sei. Um so mehr wird es ihm wohl Freude bereiten, als Johann Sebastian d. J. vom Februar bis zum Spät-

¹⁶ Vgl. J. S. Bach d. J., Brief an F. Oeser, 2. 6. 1773 (Fußnote 8).

¹⁷ Erstmals wird Bach als Teilnehmer an einer Dresdner Ausstellung in einem Bericht vom 5. 3. 1772 erwähnt: „... Einige mit Tusche ausgeführte Bacchanalien zeigten von seiner Anlage zur Zusammensetzung; und einige waldigte Landschaften, gleichfalls Zeichnungen, versprachen gleichsam die vortrefflichen Blätter, die ich Ihnen bey der folgenden Ausstellung von diesem Künstler anzuzeigen habe ...“, in: *Neue Bibliothek ...* (Fußnote 6) Bd. 16, 1774, S. 115.

¹⁸ A. F. Oeser an C. L. v. Hagedorn, 27. 2. 1772, zitiert nach Wustmann (Fußnote 3), S. 292.

¹⁹ „Das Monument in Arkadien“ ... fand solchen Beifall, daß es Bach mehreremal wiederholen mußte. Das Original kaufte sofort der bekannte Sammler und Kunstfreund Herr von Schachmann in Königshain in der Oberlausitz. Eine Wiederholung bestellte Anton Graff für sich, eine zweite der dänische Gesandte in Dresden“. Vgl. Wustmann (Fußnote 3), S. 297; Hinweise zur weiteren Verbreitung der Zeichnung a. a. O., S. 306.

²⁰ Siehe S. 195.

²¹ J. F. Bause lehrte an der Leipziger Kunstakademie Kupferstechen. Die Kopie Bachs nach dem Gemälde Batonis war ursprünglich sicher nicht für den Kupferstechen vorgesehen. Die Verbreitung dieser und anderer Arbeiten durch Kupferstechen oder Radieren weist auf deren Beliebtheit hin. Siehe auch Fußnote 39.

²² C. L. v. Hagedorn an das Geheime Kabinett in Dresden, 5. 5. 1773 (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, *Loc. 894*).

²³ Siehe J. S. Bach d. J. an F. Oeser, Brief v. 2. 6. 1773 (Fußnote 8).

²⁴ Ders. an dies., Brief v. 11. 7. 1774 (Fußnote 8).

²⁵ Ebenda.

²⁶ C. P. E. Bach an Breitkopf, 17. 1. 1776, siehe Suchalla (Fußnote 5), S. 556.

sommer 1776 im Vaterhause in Hamburg weilt.²⁷ Wahrscheinlich entsteht hier das einzige Ölgemälde *Südliche Ideallandschaft* (1776).²⁸ Zeichnungen mit ähnlichen antikisierenden Staffagen und Bauwerken gehen dem Gemälde voraus, weitere folgen.

Im September 1776 bricht Johann Sebastian d. J. zu einer Italienreise auf, die mit einem Zwischenaufenthalt in Dresden verbunden ist. Dort erwartet den jungen Zeichner ein Brief (verschollen) von Gotthold Ephraim Lessing. Das mit derselben Postsendung zugeschickte Schreiben an den Dresdner Bibliothekar Karl Wilhelm Daßdorf, der mit Johann Sebastian d. J. befreundet ist, enthält eine Empfehlung von Lessing für eine Anstellung Bachs an der Dresdner Akademie:

„Aber es würde ganz gewiß seinen Eifer verdoppeln, wenn man ihm itzt schon im Voraus einige Hoffnung dazu machen könnte ... u. Sachsen einen Maß zu versichern suchen, der gewiß einen eben so großen u. originellen Mahler verspricht, als seine Vorfahren Tonkünstler gewesen sind.“²⁹

Die Weiterreise unternimmt Bach möglicherweise zusammen mit den Oeserschülern Friedrich Heinrich Füger, Jacob Wilhelm Mechau und Friedrich Rehberg.³⁰ In einem Brief an Adam Friedrich Oeser beschreibt Johann Sebastian d. J. – manchmal im Berliner Dialekt – seine Reiseroute, die über Wien, Triest, Venedig, Bologna, Ancona, Loretto und Terni nach Rom führt. Ende Februar erreicht er die Ewige Stadt und findet am Spanischen Platz Unterkunft.³¹ Kurze Zeit später erkrankt Bach schwer. Anfang April überweist der Vater eine „starke Zahlung“ für die ärztliche Versorgung seines Sohnes,³² und noch am 20. Juni heißt es in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel: „Mein armer Sohn in Rom liegt seit 5 Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit danieder, u. ist noch nicht aus aller Gefahr. O Gott, was leidet mein Herz!“³³ Während seiner Krankheit wird der junge

²⁷ 28. 2. 1776 an Breitkopf, ebenda, S. 559: „Mein Sohn ist Gottlob nach einer sehr beschwerlichen Reise gesund ankommen u. wird bis zum Sommer bey mir bleiben ...“ In dieser Zeit dürften die Silhouetten der Familie C. P. E. Bachs entstanden sein, die 1776 von dem Hamburger Kaufmann Jacob von Döhren angefertigt wurden, siehe *Carl Philipp Emanuel Bach. Ausstellung zum 200. Todestag Bachs in Hamburg und Kiel*. Katalog, Heide in Holstein, 1988, S. 41 und 65.

²⁸ Siehe S. 197 (Hamburger Kunsthalle).

²⁹ Lessing an Daßdorf, 26. 9. 1776, zitiert nach G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Berlin 1957, S. 703f. In einem Brief vom 4. 1. 1777 an Philipp Daniel Lippert nimmt Lessing nochmals Bezug auf das Schreiben an Bach: „Gleichwohl möchte ich gar zu gern wissen, ob mein Brief an H. Bach noch zu recht gekommen. Bitten Sie ihn [Daßdorf] doch, lieber Freund, mich je eher je lieber aus dieser Ungewißheit zu ziehen.“, ebenda, S. 722. Bereits am 19. 9. 1776 ließ Lessing durch Johann Joachim Eschenburg einen Brief an Bach d. J. übermitteln: „Anbei aber muß ich Sie bitten, angeschloßnen Brief an den jungen Bach, der heute Abend in Braunschweig bei Prof. Gärtner eintreffen wird, in dessen Haus zu schicken.“, ebenda, S. 698.

³⁰ Füger und Mechau brechen im Herbst 1776 zu ihrer Reise nach Rom auf, Rehberg ist ab 1777 in Rom. Rehberg zeichnet ein Portrait, das angeblich Johann Christoph Friedrich Bach, wahrscheinlicher aber Johann Sebastian Bach d. J. darstellt.

³¹ J. S. Bach d. J. an A. F. Oeser, 2. 3. 1777 (Fußnote 8).

³² C. P. E. Bach an J. N. Forkel, 2. 4. 1777; Suchalla (Fußnote 5), S. 630.

³³ C. P. E. Bach an Forkel, 20. 6. 1777; ebenda, S. 637.

Künstler von Johann Friedrich Reifenstein, der der Familie Bach nahesteht und schon seit vielen Jahren in Rom lebt, gepflegt.³⁴ Anfang Juli 1777 scheint die Krankheit überwunden zu sein.³⁵ In einer Phase vorübergehender Besserung tritt die Schaffenskraft noch einmal hervor. Allein 17 signierte Zeichnungen aus der römischen Zeit (drei 1777, vierzehn 1778) werden in dem 103 Arbeiten des Sohnes umfassenden Nachlaßverzeichnis von Carl Philipp Emanuel (1790) genannt, darunter *Landschaften, Accademien* und Zeichnungen nach antiken Vorbildern wie *Mercur, Triumph der Venus*.³⁶

Am 11. September 1778, kurz vor seinem dreißigsten Geburtstag, stirbt Johann Sebastian d. J.

Er wird auf dem protestantischen Friedhof an der Cestiuspyramide beigesetzt. Sein Grab befindet sich unter einem flachen Stein ohne Inschrift. Ein von seinen Freunden vorgesehenes Marmordenkmal und ein Verzeichnis seiner Werke kommen nicht zur Ausführung.³⁷

Die Bestürzung über den Tod von Johann Sebastian d. J. ist groß. Der Vater schreibt am 9. Oktober an Breitkopf: „Noch ganz betäubt von der traurigen Nachricht wegen des Absterbens meines lieben Sohns in Rom kañ ich kaum folgendes zu Papiere bringen...“³⁸

Vom Gesamtschaffen Johann Sebastian Bach d. J. blieb – gemessen an der Zahl der in den Besitz seines Vaters übergegangenen und 1790 in dessen Nachlaß verzeichneten Werke – nur ein Bruchteil erhalten. Neben mehreren Stichen³⁹ sind bislang über fünfzig Zeichnungen bekannt. In der kunst- und der musikgeschichtlich orientierten Literatur wird Johann Sebastian d. J. zwar mehrfach behandelt, Hinweise auf erhaltene Werke treten jedoch eher fragmentarisch auf.⁴⁰ Die vorliegen-

³⁴ C. P. E. Bach an A. F. Oeser, 11. 8. 1777; ebenda, S. 653f.

³⁵ C. P. E. Bach an Breitkopf, 13. 7. 1777; ebenda, S. 641: „Mein armer Hans hat würcklich alles ausgestanden. Gottlob! jetzt ist er in der Beßrung.“

³⁶ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ... Hamburg ... 1790*, darunter: *Verschiedene ... Handzeichnungen ... von Joh. Seb. Bach* (Vgl. BJ 1940–48, S. 163–168). Die ausführliche Beschreibung der Zeichnungen von Bach d. J. erfolgte durch einen „hinter der großen Michaelis-Kirche in Hamburg“ wohnenden „Hofrath; er heißet von Ehrenreich ...“, vgl. LBzBF 2 (1997), S. 458 (U. Leisinger, P. Wollny). Zu *Triumph der Venus* siehe auch Fußnote 47.

³⁷ Vgl. Meyer (Fußnote 12), S. 155–159.

³⁸ C. P. E. Bach an Breitkopf, 9. 10. 1778; Suchalla (Fußnote 5), S. 698.

³⁹ Zu Stichen und Radierungen von J. F. Bause und dessen Tochter J. W. Bause, sowie Ch. G. Geysler und dessen Sohn F. Ch. G. Geysler nach Zeichnungen Bachs siehe: K. Stichweh, *Der Zeichner Joh. Seb. Bach, Katalog zur Ausstellung des Kurpfälzischen Museums Heidelberg 1980*. Nach Stichweh ist das *Bauernhaus mit Lindenhain* von unbekannter Hand, möglicherweise von J. S. Bach d. J. selbst radiert, nach Mitteilung der Kunstsammlungen der Veste Coburg handelt es sich um eine Radierung von F. Ch. G. Geysler. – G. Keil, *Catalog des Kupferstichwerks von Johann Friedrich Bause*, Leipzig 1849. – *Neue Bibliothek ...* (Fußnote 6), Bd. 20, 1777, S. 311f. zu dem von J. F. Bause gefertigten Stich *Damon und Musidora* (nach der literarischen Vorlage „Die Jahreszeiten“ von J. Thomson): „.... Damon und Musidora, in einer Landschaft, von Johann Sebastian Bach, ist unter den beliebten Werken dieses besten Scholaren unseres Oesers das erste, das durch Kupferstich bekannter wird ...“.

⁴⁰ Einige neuere Veröffentlichungen: K. Geiringer, *The Bach Family*, London 1954, deutsche



Johann Sebastian Bach d. J., *Menalkas und Alexis*, Bach-Archiv Leipzig

den Angaben wurden im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Kabinettausstellung „Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J.“ im Bach-Archiv Leipzig zusammengetragen.⁴¹ Sie sind gleichfalls als ein Teilergebnis zu betrachten. Bei einer weiteren Suche nach seinen Zeichnungen dürfte noch manche Überraschung zutage kommen.

Maria Hübner (Leipzig)

Ausgabe München 1958, S. 521–524; W. Stechow, *Johann Sebastian Bach the Younger*, in: *De artibus opuscula XL*, New York 1961, Bd. I, S. 427–436, Bd. II, S. 139–143 (Erste größere Veröffentlichung unter kunstwissenschaftlichem Aspekt, zugrunde liegt die Kenntnis der Bestände der Hamburger Kunsthalle, des Museums der bildenden Künste Leipzig, des Cooper Union Museums New York und einer Zeichnung in Wien (– *Landschaft mit Mühle*, siehe Fußnote 45 –); Stichweh (Fußnote 39), hinzu kommt die Kenntnis von den Zeichnungen in Coburg und Weimar (zu Düsseldorf siehe Fußnote 42); H.- G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 190–194; D. J. Ponert, *Johann Sebastian Bach (der Jüngere). Anmerkungen zu dem früh verstorbenen Zeichner*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. 1714–1788*, Veröffentlichung des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1988, S. 53–57.

⁴¹ 40. Sonderausstellung des Johann-Sebastian-Bach-Museums im Bach-Archiv Leipzig, 18. 6.–11. 10. 1998.

Anhang

Die derzeit bekannten Zeichnungen und ein Gemälde
von Johann Sebastian Bach d. J.:⁴²Graphische Sammlung Albertina, Wien⁴³

Sämtliche Blätter stammen aus der Sammlung Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822); bei dem ersten und dem letzten Blatt des vorliegenden Verzeichnisses ist als Vorbesitzer zusätzlich Gottfried Winckler (1731–1795), Leipzig, nachweisbar.⁴⁴

- Kopie nach Paolo Veronese: *Darbringung im Tempel* (Inv. 4978), 1773–1777. Das Bild von Veronese befindet sich in der Gemäldegalerie in Dresden.
- *Perseus befreit Andromeda* (Inv. 4979), um 1778.
- *Perseus befreit Andromeda* (Inv. 4980), um 1778.
- *Felslandschaft mit Wasserfall, Bauernhaus und Figurenstaffage* (Inv. 4981), 1770–1772.
- *Waldlandschaft mit Jägern* (Inv. 4982).
- *Mühle zwischen Bäumen und Ruine eines Bauernhauses; Figurenstaffage* (Inv. 4983), um 1776. Nach dieser Zeichnung entsteht eine Radierung von Juliane Wilhelmine Bause *Die Mühle im Walde* mit einigen Varianten.
- *Arkadische Landschaft mit Hirten bei einem Grabmal* (Inv. 4984), 1773–1777. Es besteht Ähnlichkeit zur *Arkadischen Landschaft mit Figuren* von A. F. Oeser (Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK 314)
- *Idyllische Landschaft mit Silenen bei einer Bacchuserme am Wasser* (Inv. 4985), um 1776.

⁴² Titel, Signatur, Hinweise zu Entstehungszeit und Provenienz nach Auskünften der Museen und Sammlungen bzw. aufgrund vorhandener Literatur. Für die freundliche Unterstützung bei den Recherchen sei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Kunstsammlungen herzlich gedankt.

Eine Zeichnung *Südliche Ideallandschaft*, die der gleichnamigen Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle nicht entspricht, befindet sich nach Stichweh (Fußnote 39) im Goethe-Museum Düsseldorf, wurde von dort aber nicht bestätigt.

Die Zeichnung *Opferung dem Schläfe* ist bislang nur als Reproduktion nachweisbar, siehe H. Lempertz, *Katalog der Goethe-Sammlung*, Köln 1899, Nr. 309. H. Ritter veröffentlichte sie als eine Zeichnung des Thomaskantors J. S. Bach, in: *Die Musik*, hrsg. v. B. Schuster, Jg. 1, Berlin 1902, S. 1553–1554.

⁴³ Siehe: M. Gröning u. M. L. Sternath, *Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts*, in: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, hrsg. v. K. Oberhuber, Bd. IX, Wien 1997, S. 21–25. Eine *Flußlandschaft im Abendlicht in der Art Aert van der Neers* ist a. a. O., S. 26, dem Umkreis von J. S. Bach d. J. zugeschrieben.

⁴⁴ J. S. Bach d. J. kannte die Kunstsammlung Wincklers, siehe Brief von A. F. Oeser an Hagedorn, o. D., zitiert nach Wustmann (Fußnote 3), S. 297: „Er lief darauf mit dem größten Feuer hin und betrachtete die besten Zeichnungen und Kupferwerke bei Winkler ...“.

A. v. Sachsen-Teschen, ein Sohn des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August III., richtete auf Schloß Preßburg eine Kunstsammlung ein, die er in Brüssel und Dresden erweiterte, ab 1794 in Wien („Albertina“), vgl. M. Gröning u. M. L. Sternath, Text zur Ausstellung „*Natur und Heldenleben*“, Wien 1997, Dresden 1998.

- *Felsige Landschaft mit einer Holzbrücke über einen Sturzbach und bäuerlicher Figurenstaffage* (Inv. 4986), 1770–1772.
- *Landschaft mit einem Fuhrwerk auf einer Brücke und rastender Bauernfamilie* (Inv. 4987), 1770–1772.
- *Die Brettmühle zu Markleeberg bei Leipzig* (Inv. 4988),⁴⁵ 1770–1772. Eine sehr ähnliche Zeichnung befindet sich im Bach-Archiv Leipzig (GS 12/5).
- *Landschaft mit Baumgruppe; im Vordergrund Bäuerin und ein Bauer zu Pferd* (Inv. 4989), 1770–1772.
- *Hügelige Landschaft mit Bäumen und Bauernhäusern* (Inv. 4990), 1770–1772.
- *Holländische Kanallandschaft* (Inv. 4991), um 1775.
- *Ideale Flußlandschaft mit Aquädukt und Tempelanlage; im Vordergrund opfernde Frauen* (Inv. 4992), „J. S. Bach inv. 1776“. Die Zeichnung entspricht weitgehend der *Südlichen Ideallandschaft* (Hamburger Kunsthalle, Inv. 40377), der *Arkadischen Landschaft* (Weimar, Inv. Nr. KK 315, seitenverkehrt) und dem Gemälde (Hamburger Kunsthalle, Kat. 1956, Nr. 448, ebenfalls seitenverkehrt).
- *Waldinneres mit Männern beim Fangen von Flußkrebsen* (Inv. 4993), 1773–1777.
- *Bad Schandau mit Blick auf den Lilienstein* (Inv. 6845), um 1775.
- *Die Elbe zwischen Aussig und Lobositz* (Inv. 6846), um 1775.
- *Steilfelsen an der Elbe zwischen Pirna und Wehlen* (Inv. 6847), um 1775.
- *Schloß Tetschen in Böhmen* (Inv. 6848), „J. S. Bach inv. 1.775.“
- *Bergiges Elbufer zwischen Aussig und Lobositz* (Inv. 6849), „J. S. Bach inv 1775.“
- *Ruine Schreckenstein an der Elbe* (Inv. 6850), um 1775.
- *Die Zeit geleitet die Unsterblichkeit in Gestalt der Psyche zu Minerva, die auf Wolken thront* (Inv. 14620), um 1778.

Museum der bildenden Künste Leipzig, Graphische Sammlung

Mit Ausnahme des zuletzt genannten stammen alle Blätter aus der Sammlung von Gottfried Winckler oder Adam Friedrich Oeser, kamen über Friedrich Rochlitz (1769–1842) an Johann August Otto Gehler (1762–1822), danach an Heinrich und Emilie Dörrien geb. Gehler; Übereignung an das Städtische Museum Leipzig 1858.⁴⁶

- *Landschaft an einem italienischen See* (NI. 62).
- *Ansicht von Dresden* (NI. 63).
- *Italienische Ideallandschaft* (NI. 64).
- *Waldige Gebirgslandschaft* (NI. 65). Zu einer weiteren Fassung mit einigen Varianten siehe *Flußlandschaft* (Dresden, C 2539).
- *Mondscheinlandschaft* (NI. 66).

⁴⁵ Geiringer (Fußnote 40), Abb. 25, zeigt diese Zeichnung als *Landschaft mit Mühle* (Albertina Wien).

⁴⁶ Rochlitz besaß selbst mehrere Zeichnungen von J. S. Bach d. J. (siehe auch S. 198, Kunstsammlungen zu Weimar). Schon vor der genannten Veröffentlichung (Fußnote 2) widmete er Bach d. J. einen Beitrag in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Nr. 48, 27. Aug. 1800, S. 830). Zur Gehlerschen Sammlung vgl. *Museum der bildenden Künste Leipzig*, bearb. v. H. Guratzsch, Antwerpen 1997, S. 21 f.

- *Idyllische Szene* oder *Die Zephyre* (NI. 67). Nach dieser Zeichnung entstand die Radierung „*Die Zephyre*“ von Juliane Bause (Zu einer anderen Zeichnung mit ähnlichem Motiv siehe Hamburger Kunsthalle, Inv. 40378).
- *Mondscheinlandschaft mit Schloß* (NI. 68). Dargestellt ist die Festung Sonnenstein bei Pirna.
- *Baumgruppe am Weg* (NI. 69).
- *Hirt zwischen Felsen lagernd* (NI. 70).
- *Hirt zwischen Felsen lagernd* (NI. 71).
- *Schloß Moritzburg* (I. 1643). Provenienz: Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), Leipzig; Woldemar Kunis, Dohna i.S.; seit 1908 im Museum der bildenden Künste Leipzig.

Hamburger Kunsthalle

- *Triumph der Venus* (Inv. 1963/118)⁴⁷, Rom 1778, Provenienz: G. Hardorff; v. Rhodin; 1963 mit der Sammlung v. d. Hellen an die Hamburger Kunsthalle übergeben.
- *Südliche Ideallandschaft* (Inv. 40377), „J. S. Bach inv. 1776“; Provenienz: Erwerbung wahrscheinlich während der Amtszeit von Alfred Lichtwark (1886–1914). Die Zeichnung entspricht weitgehend dem gleichnamigen Gemälde (Kat. 1956, Nr. 448, seitenverkehrt) und den Blättern in Wien (Inv. 4992) und Weimar (Inv. Nr. KK 315, seitenverkehrt).
- *Die Zephyre* (Inv. 40378), Provenienz: desgl.
- *Rinderherde am Brunnen* (Inv. 40379), Provenienz: desgl.
- *Landschaft* (Inv. 40380), Provenienz: desgl.
- *Klassische Ideallandschaft mit Rundtempel* (Inv. 1914/285), „J. S. Bach inv. 1776“; Provenienz: Vermächtnis von Alfred Lichtwark.
- *Idyllische Landschaft mit zwei Frauen* (Inv. 1938/ 2), „J. S. Bach inv. 1776“; Geschenk des Vereins für Hamburgische Geschichte.
- Ölgemälde: *Südliche Ideallandschaft* (Kat. 1956, Nr. 448), „J. S. Bach 1776“; Provenienz: Stiftung C. F. Gaedechens, 1889. Es gibt mehrere Zeichnungen mit diesem Motiv (Hamburg, Inv. 40377; Wien, Inv. 4992; Weimar, Inv.Nr. KK 315).

Kunstsammlungen der Veste Coburg

Provenienz der Blätter zur Zeit nicht bekannt.

- *Waldlandschaft* (Inv. Z 860).
- *Flußlandschaft mit Burganlage auf einem Berg im Mondschein* (Inv. Z 858), „J. S. Bach inv. 1775“; Vorlage für den Stich *Der Sommerabend* von Johann Friedrich Bause nach einer Kopie von Juliane Bause.
- *Perseus und Andromeda* (Inv. Z 859), „J. S. Bach fec. Romae 1778“.
- *Vier Vignetten* (Inv. Z 861–864) „B. del.“; Stichvorlagen für mehrere Bände der „Trauerspiele“ von Christian Felix Weiße.

⁴⁷ Die Zeichnung ist identisch mit der Nr. 36 des Nachlaßverzeichnisses von C. P. E. Bach (nach freundlicher Mitteilung von H. Hohl, Hamburger Kunsthalle).

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

- *Flußlandschaft* (C 2539), 1778; Provenienz: Nachlaß des Malers Johann Christian Klengel (1751–1824), Dresden (1825). Es besteht Ähnlichkeit mit der *Waldigen Gebirgslandschaft* (Museum der bildenden Künste Leipzig, NI. 65).
- *Felsige Landschaft* (C 1949–76), 1777; Provenienz: A. F. Oeser, Leipzig; J. W. v. Goethe, Weimar; H. Lempertz, Köln⁴⁸; Ernst Sigismund, Dresden. Erworben 1949.
- *Italienische Landschaft* (C 1949–75); Provenienz: Ernst Sigismund, Dresden. Erworben 1949.

Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

- *Moses und die eiserne Schlange* (Graph. Slg. B I 50), Provenienz: nicht ermittelt.
- *Schloß Greiffenstein bei Greifenberg* (Graph. Slg. B I 51); Provenienz: desgl.

Bach-Archiv Leipzig

- *Menalkas und Alexis* (GS. 12/ 3), „J. S. Bach. Leipzig, d. 15 ten April 1773“; Provenienz: Privatsammlung. Erworben 1989.
- *Die Brettmühle bei Markkleeberg* (GS. 12/ 5), 1770–1773; Provenienz: Privatsammlung. Erworben 1994. NB rückseitiger Vermerk „Voß“, Sammlerstempel „hk“ (vielleicht auch „hck“ oder „hlc“). Eine sehr ähnliche Fassung besitzt die Albertina, Wien (Inv. 4988).

Staatliches Museum Schwerin, Kupferstichkabinett

- *Flüßchen zwischen Bäumen* (Inv. Nr. 1562 Hz); Provenienz: unbekannt.
- *Bauernhaus am Bach* (Inv. Nr. 1563 Hz), Provenienz: unbekannt.

Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung

- *Arkadische Landschaft mit Figuren von Adam Friedrich Oeser* (Inv. Nr. KK 314), „Bach und Oeser fec.“; Provenienz: Johann Friedrich Rochlitz, 1839 Großherzog Carl Friedrich. Eine ähnliche Zeichnung befindet sich in der Albertina, Wien (Inv. 4984).
- *Arkadische Landschaft mit Aquädukt und Tempel* (Inv. Nr. KK 315), „J. S. Bach inv. 1775“; Provenienz: desgl. Die Zeichnung entspricht im wesentlichen der *Südllichen Ideallandschaft* (Hamburger Kunsthalle, Inv. 40377) und der *Idealen Flußlandschaft...* (Albertina, Wien, Inv. 4992), beide jedoch seitenverkehrt. Die Weimarer Fassung ist die am frühesten datierte. Sie ist dem Gemälde (Hamburg, Kat. 1956, Nr. 448) seitengleich.

New York, Cooper Union Museum

- *Bacchanal* (No. 1931.71.52); Provenienz: Sammlung M. Z. und J. J. Peoli. Erworben 1894.⁴⁹

⁴⁸ Siehe Lempertz (Fußnote 42), S. 20, Nr. 308: „aus Rom an Prof. Oeser gesandt“, mit Abbildung, hier als „Italienische Landschaft“ bezeichnet. Stichweh (Fußnote 39), S. 28, erwähnt die Zeichnung als verschollen.

⁴⁹ Siehe Stechow (Fußnote 40), S. 430f.



Staatliche Kunstsammlungen Dresden
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Nr. 178; Provenienz: Naumburg (1725-1824), Dresden (1825-1945)
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Museum der bildenden Künste)
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Nr. 149-761, 1777; Provenienz: C. F. O. ...
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Ernst Siegmund, Dresden, ...
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, (C. 1949-73), Provenienz: Ernst Siegmund, ...
 (Dresden 1948)

Staatliches Münchtesches Museum Leipzig

Staatliche Kunstsammlungen (Graph, Sig. B 150), Provenienz: ...
 Staatliche Kunstsammlungen (Graph, Sig. B 151), Provenienz: ...

Bach-Archiv Leipzig

Staatliche Kunstsammlungen, Leipzig, Nr. d. 15 ...
 Staatliche Kunstsammlungen, Leipzig, Nr. d. 15 ...
 Staatliche Kunstsammlungen, Leipzig, Nr. d. 15 ...
 Staatliche Kunstsammlungen, Leipzig, Nr. d. 15 ...

Abbildung auf S. 199
 Johann Sebastian Bach d. J., *Die Brettmühle bei Markkleeberg*, Bach-Archiv Leipzig

BESPRECHUNGEN

The Letters of C. P. E. Bach, translated and edited by Stephen L. Clark. Oxford: Oxford University Press (Clarendon Press) 1997. XLII, 308 S.

Die alterwürdige, seit 1478 der Wissenschaft dienende Oxford University Press hat immer schon viel für die Bach-Familie und die Bach-Forschung getan und damit zumal – vor allem durch die bahnbrechenden und vorbildlichen Veröffentlichungen des Historikers Charles Sanford Terry – im englischsprachigen Raum einen singulären Einfluß gehabt. Und in den vergangenen beiden Jahrzehnten hat Oxford unter der umsichtigen Leitung des langjährigen und nunmehr bedauerlicherweise ausgeschiedenen Musiklektors Bruce Phillips für Carl Philipp Emanuel Bach mehr geleistet als jeder andere Verlag: mit einer begonnenen Gesamtausgabe seiner Werke, mit einem Band *C. P. E. Bach Studies* (1988 herausgegeben von Stephen Clark) und nun mit einer Gesamtausgabe der Briefe, ebenfalls betreut von Clark.

Neben den Briefen und Aufzeichnungen der Mozart-Familie nimmt die 1733 einsetzende umfangreiche Korrespondenz des zweitältesten Bach-Sohnes einen höchst gewichtigen Platz im musikalischen Privat-Schrifttum des 18. Jahrhunderts ein. Umso erstaunlicher, daß dieses Material bis in die 1980er Jahre nur sehr unzureichend und lückenhaft zugänglich war. Einen ersten zusammenhängenden Komplex, und zwar die Briefe an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nicoläus Forkel, veröffentlichte 1985 Ernst Suchalla. Drei Jahre später folgte Rudolph Angermüller mit einer Ausgabe der „Briefe, die bei Ernst Suchalla nicht veröffentlicht wurden“ – immerhin ein Bestand von 133 Nummern. Schließlich faßte Suchalla in einer Neuedition von 1994 sämtliche bisher im Druck vorgelegten (einschließlich sechs zuvor unveröffentlichter) Briefe zusammen, fügte weitere Dokumente hinzu, und kommentierte jedes einzelne Stück in größtmöglicher Ausführlichkeit, die das somit entstandene zweibändige Werk von insgesamt 1768 Seiten allerdings schwer benutzbar macht (vgl. dazu die ausführliche Rezension von Ulrich Leisinger, BJ 1995, S. 207–212). Clarks Ausgabe weiß nun der Gesamtausgabe Suchallas zwei weitere bislang unbekannte Briefe sowie die Ergänzung eines unvollständig gedruckten Briefes hinzuzufügen. Damit entsteht die kuriose Situation, daß die derzeit vollständigste Edition der Briefe eine englischsprachige ist. Denn Clark bietet – wie es denn auch für den von ihm angesprochenen Leserkreis naheliegt – die Briefe nicht in ihrer Originalsprache, sondern in Übersetzung. Seine kompakte und übersichtliche Edition der insgesamt 338 Briefe ist in jeder Hinsicht vorbildlich, auch von seiten des Verlages außerordentlich solide ausgestattet. Die knapp gehaltenen Kommentare beschränken sich auf das Notwendigste (wie insbesondere die Identifizierung von Personen) und verzichten im Unterschied zu Suchallas Beinahe-Gesamtausgabe auf jegliche Interpretation der Briefinhalte oder gar einzelner Fakten daraus. Außerdem finden sich zu jedem Brief Hinweise auf den Standort der Originalquelle, auf verfügbare Faksimiles, auf die vorliegenden Veröffentlichungen in der Originalsprache sowie auf die einschlägige Literatur.

Dem Leser kommt entgegen, daß die Briefftexte ohne Rücksichtnahme auf den originalen Zeilenfall unter Ausnutzung des vollen Satzspiegels dargeboten werden. Dieser vernünftigen Maßnahme verdankt der Band in erster Linie seine Handlichkeit. Hinzu kommt, daß zwei Übersichten (Liste der Briefe; chronologische Tafel zu Leben und Werk C. P. E. Bachs), ein Glossar wichtiger historischer Namen (von Ernst Friedrich Ahlefeld bis Ernst Wilhelm Wolf), eine Bibliographie und ein hervorragendes Register rasche und zuverlässige Informationen bieten. Die Übersetzungen selbst sind korrekt und flüssig, unter sorgfältiger Beachtung sprachlicher Nuancen. Ein gutes Beispiel hierfür bietet der bekannte Anfang eines Briefes an Forkel vom 13. Januar 1775: „Meines seeligen Vaters Lebenslauf im Mitzler, liebster Freund, ist vom seeligen Agricola u. mir in Berlin zusammengestoppelt worden ...“ Clarks Übersetzung dieses Satzes („The account of my late father's life in Mizler, dearest friend, was pieced together by the late Agricola and me in Berlin ...“) unterscheidet sich in einem kleinen, doch wichtigen Detail von derjenigen, die Arthur Mendel 1945 für den *Bach Reader* vorlegte. Mendel übersetzt „zusammengestoppelt“ mit „thrown together“, Clark hingegen zutreffender mit „pieced together.“

Instruktiv und lobenswert ist die gut 15 Seiten beanspruchende Einleitung von Clark, die sich vor allem auch der Bedeutung der Korrespondenz widmet, diese in den späteren Lebensweg Bachs einordnet (von vier Ausnahmen abgesehen stammen die erhaltenen Briefe aus den letzten 25 Lebensjahren) und dabei den alltäglichen Umgang vor allem mit Freunden, Kollegen und Verlegern diskutiert, geschäftliche und familiäre Angelegenheiten beleuchtet (etwa in der Sorge um den in Rom erkrankten ältesten Sohn, Johann Sebastian jun., dessen Tod er dann beklagen muß), aber auch wesentliche Beziehungen zu Bachs musikalischem Denken herstellt. Clark empfiehlt gegen Ende „a straight reading of all the letters“, also ein Lesen des Ganzen im Zusammenhang – eine Empfehlung, vor der der Benutzer des Oxford-Buches keineswegs zurückzuschrecken braucht. Auch wird sich erst dann ein wirklicher Gesamteindruck gewinnen lassen, denn: „The letters reveal much of Bach the man to us, and they deepen our understanding of his attitude towards his own music, and that of his contemporaries.“

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Bach und die Nachwelt. Herausgegeben von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen. Band 1: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 504 S.

Mit ihrer weiträumig konzipierten, auf vier umfangreiche Bände veranschlagten Gesamtdarstellung der Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs nehmen die Herausgeber die Realisierung eines Vorhabens in Angriff, das zu den klassischen Desiderata der Musikwissenschaft zählt. Zufall oder nicht – der Startband dieser Reihe, die die Geschehnisse zwischen 1850 und 2000 künftig in Abschnitten von der Dauer je eines halben Säkulums zu verfolgen gedenkt, erscheint exakt fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung von Friedrich Blumes grundlegender Studie *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, über deren Anliegen und Fortwirken der Verfasser 1962 einige auch heute noch aktuelle Nachgedanken geäußert hat.¹

Daß der zu bewältigenden Materialfülle nur mittels einer breitgefächerten Arbeitsteilung beizukommen ist, haben die Herausgeber rechtzeitig erkannt und sich bereits für Band 1 ihres Handbuchs der Mitwirkung kompetenter Partner für die Ausführung wichtiger Teilthemen versichert. Der Gefahr einer bloßen tour d'horizon sind sie auf diese Weise glücklich entronnen: Alle Mitarbeiter – auch die beiden Herausgeber – haben sich um eine gründliche, ja erschöpfende Behandlung ihres jeweiligen Gegenstandes bemüht, was angesichts des reichlich zur Verfügung stehenden Seitenumfanges auch keine unlösbare Aufgabe bedeutete.

Inwieweit die Addition der vorgelegten Einzelbeiträge allerdings zu einer Gesamtdarstellung zu mutieren vermag, ist eine andere Frage. Augenscheinlich haben bei der Konzeption des ersten Bandes Fragen eine Rolle gespielt wie die Verfügbarkeit bestimmter Autoren nebst der Berücksichtigung von deren aktuellen Arbeitsgebieten, aber auch die Möglichkeit des Verzichts auf gewisse Themenkreise im Blick auf bereits vorliegende Zusammenfassungen. Die so bewirkte Konzentration auf ausgewählte Arbeitsfelder hat eine möglicherweise nicht zu vermeidende (auf jeden Fall aber nicht vermiedene) Ungleichgewichtigkeit zur Folge, die verbliebene Lücken fast überdeutlich spürbar werden läßt.

So läßt das überaus ertragreiche Kapitel *Bach und Beethoven* (William Kinderman)² eigene Abhandlungen etwa über „Bach und Mozart“, „Bach und Haydn“, „Bach und seine Söhne“ schmerzlich vermissen. Den Darlegungen über *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bach-Forschung* (Hans-Joachim Hinrichsen) hätte sich leicht ein separater Text über „Karl Friedrich Zelter und die Bach-Tradition“ gegenüberstellen lassen, während die vorhandene Einteilung den Leser zwingt, sich die Zelteriana aus den Kapiteln über Forkel, *Die Bach-Pflege der Singakademien* (Susanne Oschmann) oder *Aspekte der Bach-Rezeption Mendelssohns* (Wolfgang Dinglinger) selbst zusammenzusuchen.

Hinweise auf die – zugegebenermaßen nur an verwehten Spuren ablesbare – Ausstrahlung von Bachs Werk auf West- und Osteuropa sowie das Baltikum fehlen weitgehend, ein Widerhall auf so wichtige Darstellungen wie *Anfänge der Bach-*

¹ Vgl. F. Blume, *Syntagma musicologicum I*, Kassel etc. 1963, S. 897f.

² Eine kürzere Version erschien unter dem Titel *Bachian Affinities in Beethoven* in: *Bach Perspectives*, Vol. 3. Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith, ed. by Michael Marrissen, Lincoln and London 1998, S. 81–108.

pflege in England (Hans Ferdinand Redlich)³ oder *Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert* (Luigi Ferdinando Tagliavini)⁴ finden sich nirgends, Namen wie Giovanni Battista Martini oder Samuel Wesley nennt das Register nicht. Allerdings könnten diese irgendwo im Bereich der Anmerkungen verborgen sein und hier ihrer zufälligen Entdeckung harren. Begünstigt wird ein solches Versteckspiel durch das offenbar zulässige Verfahren, bei einem ein halbes Tausend Seiten umfassenden Werk wissenschaftlichen Anspruchs das Register auf den Haupttext zu beschränken und die Anmerkungen unberücksichtigt zu lassen.

Über derlei Unzulänglichkeiten sollten die Meriten der Aufsatzsammlung allerdings nicht vergessen werden, insbesondere die Durchdringung einer staunenswerten Fülle zentralen und peripheren Materials, die Präsentation zahlreicher bislang unbekannter Einzelfakten und Zusammenhänge, die Auswertung unerschlossener oder bis vor kurzem unzugänglicher Quellen,⁵ die Beziehung vielfältiger Spezialliteratur auch neuesten Datums. Zu würdigen ist desgleichen der Vorsatz, anstelle eines eigenen Kapitels über Bachs Schüler deren Wirken als Komponisten (so Johann Ludwig Krebs und Johann Christian Kittel) beziehungsweise Theoretiker (Johann Philipp Kirnberger) in größere Entwicklungszusammenhänge einzubetten: *Paradigma Bach: Konventionen komponierender Organisten* (Reinhard Schäfer-Töns) beziehungsweise *Paradigma Fuge: Bach und das Erbe des Kontrapunkts* (Michael Heinemann). Vor den hier zuweilen etwas verqueren Kapitelüberschriften sollte der Leser ebensowenig zurückschrecken wie vor der gelegentlich allzu breit geratenen, der Freude über die Möglichkeit zur Auswertung einer noch ungenutzten Quelle zuviel Tribut zollenden Beschreibung eher peripherer Opera (Beispiel: S. 147–156, Analyse der B-a-c-h-Fugen von Johann Christian Kuntzen).

Vor der – zweifellos schwierigen – Aufgabe, ein überreiches Material ausbreiten und im gleichen Atemzug auswerten zu sollen, scheinen einige Autoren resigniert zu haben: Dem Mendelssohn-Essay Wolfgang Dinglingers und vor allem dem ausufernden Schumann-Beitrag (Bodo Bischoff) fehlt der hilfreiche Ariadnefaden, und so bleibt der Leser im Irrgarten der eingeschlagenen und oftmals nicht zu Ende gegangenen Wege seinem Schicksal überlassen. Das *Bach-Bild Robert Schumanns* (S. 421), durch die Überschrift als Belohnung verheißen, kommt auch nach glücklicher Absolvierung der langen Wegstrecke nicht zum Vorschein.

Anderorts bewegt die Darstellung sich auf bemerkenswert hohem Kothurn, insbesondere in Hinrichsens Kapitel über *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bach-Forschung*. Ob der hohe Grad an Abstraktion, der den gewiß ehrenwerten Bestrebungen des braven Göttingers hier zuteil wird, dessen Bedeutung als Historiograph nicht doch zu hoch ansetzt, soll hier wenigstens gefragt werden. Der Rezensent kann sich eines unguuten Gefühls jedenfalls nicht erwehren.

³ In: *Bach-Probleme. Festschrift zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950*, Leipzig 1950, S. 44–51.

⁴ In: *Bachiana et alia Musicologica*. Fs. Alfred Dürr, Kassel etc. 1983, S. 301–324.

⁵ Pars pro toto sei hier das auf S. 242 erwähnte Manuskript von Carl Trummer genannt, das in Dok III (Nr. 772) noch als verloren bezeichnet werden mußte.

Aus naheliegenden Gründen muß auf eine Würdigung der Beiträge von Mitarbeitern des Bach-Archivs Leipzig an dieser Stelle verzichtet werden; der Vollständigkeit halber seien sie wenigstens erwähnt: *Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten* (Peter Wollny); *Die Idee einer Gesamtausgabe: Projekte und Probleme* (Karen Lehmann).

Insgesamt kann dem vorliegenden Band bescheinigt werden, daß er eine eindrucksvolle Heerschau über vielfältige, zum Teil widersprüchliche, auch problematische Entwicklungen innerhalb eines Jahrhunderts vorwiegend deutscher Musikgeschichte liefert, den Ertrag zahlloser Einzelbeiträge konzentriert und kondensiert, Zustimmung und Widerspruch hervorrufen wird und damit für Bewegung sorgt. Die technische Seite des Buches läßt wenige Wünsche offen, die redaktionelle Betreuung kann als zuverlässig gelten (wenngleich manche Beiträge als rettungslos „overfootnoted“ bezeichnet werden müssen; vgl. S. 187–189, 249–253 und öfter), der Druck- beziehungsweise Satz- (oder Manuskript-)Fehlerteufel hat nur geringfügige Spuren hinterlassen.

Gleichwohl möchte der Rezensent abschließend nicht darauf verzichten, an einigen Stellen seine kritische Feile anzusetzen. Als ständiges Ärgernis empfindet er das Eindringen umgangssprachlicher und vor allem spezifisch „neudeutscher“ Vokabeln in anspruchsvolle wissenschaftliche Texte. Beispiele: „immens“ (S. 15, 39), „komplett“ (29, 33), „aufgelistet“ (31, 34, 393), „Kontakte ... knüpfen“ (54), „aus der Hand“ (statt: von der Hand; 66), „verdankt sich“ (310, 339, 353, 370), „beinhalten“ (374), „spannend“ (404). Einige sachliche Corrigenda: Altnickols Osterkantate beginnt „Frohlocket und jauchzet in prächtigen [nicht: fröhlichen] Chören“ (S. 41); Carl Philipp Emanuel Bachs „Einleitung zum Credo“ dürfte weniger „den zu Beginn des Credo verarbeiteten gregorianischen Cantus firmus vorbereiten“ als vielmehr im Baß (mit der Vorschrift *tasto*) den Anfang des deutschen Gloria („Allein Gott in der Höh sei Ehr“) zitieren (S. 43, 45); beim Erscheinen der Breitkopf-Edition von Bachs Motetten war Johann Gottfried Schicht noch nicht Thomaskantor (S. 47); Johann Ludwig Krebs ging von Zwickau aus zuerst nach Zeitz, erst dann nach Altenburg (S. 67); C. P. E. Bachs Äußerung „es ist nicht viel werth“ bezieht sich nicht auf den 1754 veröffentlichten Nekrolog im ganzen, sondern nur auf die von Lorenz Christoph Mizler hinzugefügten Schlußsätze „In die Societät ist er ...“, offenbar als Antwort auf Forkels (nicht erhaltene) briefliche Frage, ob Mizler den gesamten Nekrolog verfaßt habe (S. 209); der „Erstdruck der Trauer-Ode (BWV 198)“ ist ein Phantom (S. 216); die verlorene Köthener Trauermusik entstand 1729, nicht 1727 (S. 217); die nach 1835 von Mosewius aufgeführten Kantaten heißen „Herr, deine Augen sehen [nicht: schauen] nach dem Glauben“ und „Gedenke, Herr, wie es uns gehet“ [nicht: ausgeht] (S. 323); S. 380 lies „Reverenz“ [statt „Referenz“]. Die häufig zu beobachtende Unsicherheit bei der Angabe von Vornamen kann hier nur pauschal angemerkt werden.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel: Bärenreiter 1997 (Catalogus Musicus. 16.), 586 S.

Die Berliner Musiksammlung der Grafen von Voß ist für die Bach-Forschung in erster Linie mit der Überlieferung der Originalstimmen von Bachs drittem Leipziger Kantatenjahrgang verknüpft; daneben werden ihre Bestände immer wieder im Zusammenhang mit Studien zum Handschriftensortiment des Leipziger Musikalienhändlers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf genannt. Zahlreiche Einzelkenntnisse zu spezifischen Handschriften der Sammlung sind über die Kritischen Berichte der NBA und andere Veröffentlichungen verstreut; eine zusammenfassende Darstellung dieser Forschungsergebnisse und eine verlässliche Übersicht über den Gesamtbestand fehlte jedoch bisher. Dieser Aufgabe widmet sich die nunmehr im Druck vorliegende Dissertation von Bettina Faulstich.

Die Sammlung Voß verdankt ihre Entstehung im wesentlichen dem Engagement des preußischen Staatsministers Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823) sowie dessen Söhnen Otto Carl Philipp (1794–1836) und Carl Otto Friedrich (1786–1864); letzterer übermachte die von der Familie zusammengetragenen Musikalien 1851 der Königlichen Bibliothek zu Berlin, in deren Bestand sie nach und nach integriert wurden. Größere seither eingetretene Verluste betreffen vornehmlich die Musikdrucke, von denen ein Teil bereits 1853 als Dubletten an das Königliche Institut für Kirchenmusik zu Berlin abgegeben wurde (Faulstich, S. 103), andere im Zweiten Weltkrieg verloren gingen; der um vieles umfangreichere Bestand der Handschriften blieb offenbar nahezu ungeschmälert erhalten. Die Eingliederung der Sammlung in das Aufstellungssystem der BB stellt sich aus heutiger Sicht problematisch dar, da hierdurch die gemeinsame Herkunft der Quellen unkenntlich gemacht wurde. Zwar läßt sich der ehemalige Gesamtbestand anhand der vier umfangreichen – seinerzeit ebenfalls der BB übergebenen – Kataloge¹ erkennen, doch fehlt es dort an Verweisen auf die heutigen Standorte der aufgeführten Musikalien. Mit dem vorliegenden Buch wurde nun endlich die mühsame und langwierige Aufgabe erfüllt, den Zustand der Sammlung Voß zum Zeitpunkt ihrer Übergabe an die BB zu rekonstruieren. Die übersichtliche Präsentation des so entstandenen Katalogs läßt kaum etwas von der Arbeitsleistung ahnen, die mit dem Kompilieren der Berliner Voß-Kataloge und dem Durchforsten des Handschriftenbestands auf Provenienzmerkmale wie ex-libris-Aufkleber, Besitzervermerke und Einbandgestaltung sicherlich verbunden war. Das Ergebnis ihrer verdienstvollen Bemühungen hat die Autorin in einem 361 Druckseiten und knapp 3000 Positionen umfassenden „Verzeichnis der ehemals zum Besitz der Familie von Voß gehörenden Musikalien“ dargelegt, das von verschiedenen einleitenden und erläuternden Kapiteln flankiert wird.

¹ Ein fünfter (thematischer) Katalog kam 1851 oder später in den Besitz von Wilhelm Rust; er befindet sich heute im Conservatoire Royal de Musique in Brüssel; vgl. U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog. Mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim, Zürich, New York 1997 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. 2.), S. 126.

Das Verzeichnis ist alphabetisch nach Komponisten geordnet. Einen großen Raum nimmt erwartungsgemäß der Name Bach ein, doch erstreckt sich die Bandbreite der Sammlung auch auf andere, außerhalb des Blickfelds der Bach-Forschung liegende Bereiche der Musikgeschichte. Angesichts der großen Zahl der erfaßten Werke bleiben die Mitteilungen zu einzelnen Quellen notwendigerweise auf knappe Angaben beschränkt; gleichwohl wäre gelegentlich eine etwas ausführlichere Kommentierung wünschenswert (und auch ohne großen Aufwand zu liefern) gewesen – bei Bach-Kantaten etwa der Hinweis, ob es sich jeweils um eine Original-Quelle oder eine spätere Berliner Abschrift handelt. Immerhin sind Erwerbungen aus den Sortimenten der Handlungen Breitkopf und Hoffmeister & Kühnel sowie aus dem Nachlaß des Hamburger Organisten Johann Christian Westphal einzeln nachgewiesen; dies ist für weitere Ermittlungen überaus hilfreich. Die Hinweise auf Gottlob Harrer und Johann Adam Hiller als Schreiber sind besonders für den Kontext der Leipziger Kirchenmusikpflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Interesse, zumal hier weitgehend neues Quellenmaterial erschlossen wird; Angaben zu Bachschen Originalstimmensätzen und Musikalien aus dem Umkreis der Leipziger Neukirche hingegen fallen zuweilen etwas mager aus. Insgesamt bietet der Katalog in seiner knappen, gerüsthaften Form jedoch zahlreiche Anregungen zur Sondierung spezieller Repertoire- und Quellengruppen.

Ähnlich wie der Katalog der Berliner Bach-Handschriften von Paul Kast (TBSt 2/3) wird auch Faulstichs Verzeichnis der Sammlung Voß sicherlich auf lange Zeit seinen Wert als unumgängliches Nachschlagewerk behalten, wird sich zugleich aber auch zahlreiche Korrekturen, Präzisierungen und Erweiterungen gefallen lassen müssen – dies liegt in der Natur der Sache. Hierzu ein erster Anfang. Einige der bei Faulstich unter der Rubrik „Bach-Incerta“ (Nr. 803–825) verzeichneten Werke lassen sich inzwischen identifizieren²:

- Nr. 808 Komposition von Johann Michael Bach (1745–1820), vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 27.
 Nr. 809 Komposition von Johann Christian Bach; vgl. SBB, St 296 (diese Quelle ist bei Nr. 385 zu ergänzen).
 Nr. 810 Komposition von François Couperin; vgl. Falck, S. 3.
 Nr. 811 Komposition von Johann Ernst Bach; vgl. *Musicalisches Vielerley*, Hamburg 1770, S. 97–100 (s. auch Nr. 393).
 Nr. 815 und 817 Bei der Partia B-Dur (Inc. 67) sowie Inc. 72 handelt es sich um Kompositionen von Georg Christoph Wagenseil, die Suite G-Dur (Inc. 68) ist wahrscheinlich eine frühe Komposition C. P. E. Bachs; vgl. BJ 1993, S. 169 (U. Leisinger/P. Wollny).

Zu eingehender Beschäftigung reizt auch der umfangreiche Bestand an Anonyma (Nr. 63–226); hierzu einige Ergänzungen:

- Nr. 70 und 71 Das Sigel „SK“ deutet auf Sebastian Knüpfer.

² Eine kleine Korrektur: Irrtümlich sind bei Faulstich sämtliche bei Kast verzeichneten Incerta unter die Rubrik „Bach-Incerta“ geraten – also auch solche Werke, die zu keiner Zeit mit dem Namen Bach in Verbindung gebracht worden sind.

- Nr. 91 Komposition von Johann Schelle; vgl. *Bach.Perspectives* 2, S. 155 (R. M. Cammarota).
- Nr. 96 Ist nochmals unter Nr. 1146 verzeichnet, dort als Komposition von R. Fedeli.
- Nr. 101 Komposition von Francesco Passarini; vgl. *Mus. ms.* 30257, Nr. 3.
- Nr. 197
und 198 Kompositionen von Johann Philipp Kirnberger; vgl. R. Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger*, Dissertation, Erlangen 1974, S. 332.
- Nr. 207 Komposition von Johann Abraham Peter Schulz; vgl. *Mus. ms.* 30194, Nr. 19.
- Nr. 212 Zugehörige Quelle: *Mus. ms. anon. 1551*; Komposition von Carl Philipp Emanuel Bach (Wq 109); vgl. Jahrbuch SIM 1995, S. 107 (P. Wollny).
- Nr. 220 Zugehörige Quelle: *Mus. ms. 38045*; Notenbüchlein von Otto Carl Friedrich von Voß (1762); vgl. Jahrbuch SIM 1998 (P. Wollny).

Gelegentlich sind in den Beständen der Sammlung Voß auch noch überraschende Autographenfunde zu machen. So konnte der Rezensent vor einiger Zeit den zu Nr. 2343 gehörigen (bei Faulstich nicht enthaltenen) Stimmensatz eines Kyrie in a-Moll von Marco Gioseppe Peranda als eine Kopie von der Hand Johann Sebastian Bachs identifizieren (*Mus. ms. 17079/11*).³ Eine ausführliche Auswertung der Quelle soll an anderer Stelle erfolgen; hier genüge der Hinweis, daß sie aufgrund von Schrift- und Wasserzeichenbefund (Buchstabe P in gabelüberhöhtem Schild, Monogramm MK = NBA IX/1, Nr. 43) in die Weimarer Zeit Bachs gehört und um 1715–1717 zu datieren ist; in die Sammlung Voß gelangte sie über Breitkopf.

Die übrigen Teile von Faulstichs Buch behandeln – mit unterschiedlicher Ausführlichkeit – verschiedene mit der Sammlung verknüpfte Aspekte. Kapitel 1 widmet sich der Familiengeschichte derer von Voß und beleuchtet die Entstehung der überaus umfangreichen Musikaliensammlung; obwohl hier manche wertvollen neuen Dokumente zur Berliner Bach-Pflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zutage gefördert werden, trägt das entworfene Bild stellenweise etwas arg holzschnittartige Züge. Anschauliche und reich bebilderte Erläuterungen zu den Musik-katalogen (Kapitel 2), Ermittlungen zur Übergabe der Sammlung an die BB (Kapitel 3) und Bemerkungen zur Identifizierung der Handschriften in den Beständen der SBB (Kapitel 4) schließen sich an. Das auf den Katalogteil (Kapitel 5) folgende sechste Kapitel enthält eine Charakterisierung des Gesamtbestands der rekonstruierten Sammlung, während Kapitel 7 sich auf den Bestand der Werke Johann Sebastian Bachs konzentriert und Kapitel 8 die wichtigsten Provenienzwege der in die Sammlung eingegangenen Handschriften nachzeichnet. Als wichtiger Quellenfund in Kapitel 7 ist die Ermittlung einer Testamentsabschrift des als Lehrer von Otto Carl Friedrich von Voß und Vorbesitzer der erwähnten Originalstimmen zu Bachs drittem Kantatenjahrgang mit der Sammlung engstens verbundenen Musi-

³ Der Fund wurde im April 1998 auf dem Biennial Meeting der American Bach Society (Yale University, New Haven) vorgestellt.

kers Johann Friedrich Hering hervorzuheben. Aus diesem Fund ergeben sich erstmals gesicherte Erkenntnisse zu den Lebensdaten dieser wichtigen Persönlichkeit der Berliner Bach-Überlieferung; die Gleichsetzung J. F. Herings mit dem Berliner Schreiber S. Hering ist allerdings kaum aufrechtzuerhalten.⁴

Peter Wollny (Leipzig)

⁴ Vgl. Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113 (P. Wollny).

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V. LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Prof. Diethard Hellmann – München
Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München
Beisitzer

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

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

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

KMD Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Konsistorialpräsident i. R. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

Superintendent i. R. Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Prof. Christine Schornsheim – Berlin

Gothart Stier – Leipzig

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Jens Philipp Wilhelm – Weinheim

Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann – Frankfurt/Main

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenden

Prof. Dr. Rudolf Eller – Rostock

Prof. Dr. Gerhard Herz – Louisville, KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Penfield, NY (USA)

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – München/Salzburg

Dr. h. c. 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 1998:

Einzelmitglieder	DM 65,-
Ehepaare	DM 80,-
Schüler/Studenten	DM 30,-
Korporativmitglieder	DM 80,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 0341-9601463).

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 10090) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unsere Mitgliedsbeitrag von meinem/ unserem

Konto Nr. _____

bei der _____
(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf
abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

147 8. 10

Hinweise

Signatur	MZ 8. 10	Stck.	2
----------	----------	-------	---

RS	84. 1998	Bub	
----	-------------	-----	--

Sonderstandort	Signum	Ausleihe- vermerke
----------------	--------	-----------------------

05. 5. 99
15. 7. 99



ISSN 0084-7682
ISBN 3-374-01695-2