

Bach-Jahrbuch

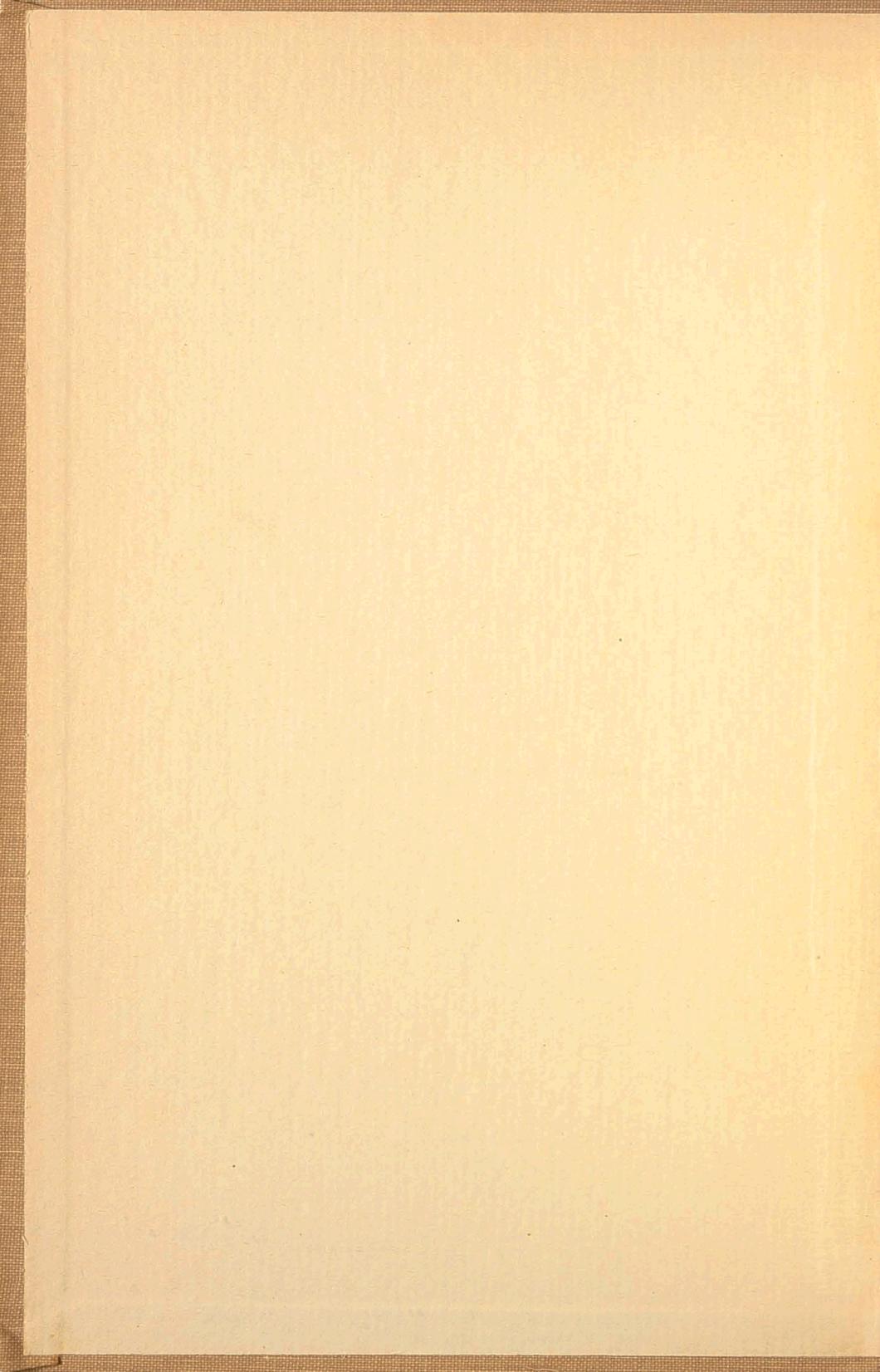
1925

Stichsche

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Bach-Jahrbuch

22. Jahrgang 1925

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. d. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 26,3



1947 I F 23

Inhalt.

	Seite
Bernh. Friedr. Richter (Leipzig), Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig	1
Reinhard Doppel (Kiel), Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern	11
Arnold Schering (Halle), Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons	40
Paul Carrière (Stawedder), Das harmonische Gefüge und Arrpeggio des Cdur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers	64
Hans Löffler (Dobitschen), J. S. Bachs Orgelprüfungen	93
Hugo Lämmerhirt (Leipzig), Bachs Mutter und ihre Sippe . .	101
Peter Epstein (Berlin), W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt .	138
Beilage: Skizze 1—4 zu R. Doppel, Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern.	

Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig¹⁾.

Von Prof. Bernh. Friedr. Richter (Leipzig).

Bis zum Jahre 1710 wurde die Leipziger Universitätskirche zu St. Pauli — gewöhnlich Paulinerkirche genannt — zum Gottesdienste nur an den drei großen Festen und am Reformationsfeste benutzt. Außerdem fanden noch die sog. Quartalorationen und Parentationen in ihr statt. Die bei den Gottesdiensten und anderen Feierlichkeiten nötige Musik besorgte der Kantor der Thomasschule. Es war das von alters her, jedenfalls schon seit des Calvisius Zeiten so gewesen, wenngleich von einer Verpflichtung der Universität, dem jeweiligen Kantor der Thomasschule jedesmal den musikalischen Teil ihrer kirchlichen Feiern zu übertragen, nicht die Rede sein konnte. Es war das ein Herkommen, gegen das niemand Einspruch erhob. Dies änderte sich aber sofort, als im obengenannten Jahre regelmäßiger sonntäglicher Gottesdienst — der sogenannte „neue Gottesdienst“, im Gegensatz zum bisher schon abgehaltenen „alten“ — eingerichtet wurde. Mit dieser Einrichtung beginnt sofort der Kampf, den Joh. Kuhnau und später Seb. Bach führen mußten, um sich in der den Thomaskantoren einmal überkommenen Stellung eines Directoris chori musici der Universitätskirche zu behaupten. Gleich im Jahre 1710 erbot

¹⁾ Der folgende Beitrag erschien vor 25 Jahren in den Monatsheften für Musikgeschichte (33, 7; 1901). Der Wunsch des verehrten Verfassers trifft mit dem des Herausgebers dahin zusammen, diese wichtigen, Spitta's Darstellung ergänzenden Mitteilungen nunmehr aus ihrer Verborgenheit, wo sie vielen unbemerkt bleiben mußten, durch erneuten Abdruck herauszuheben.

sich der Stud. der Rechte Joh. Friedr. Fasch, der spätere Zerbster Kapellmeister, mit seinem Collegium musicum die musikalische Versorgung des „neuen Gottesdienstes“ zu übernehmen. Mit Mühe und nur durch das Anerbieten, die vermehrte Arbeit unentgeltlich zu übernehmen, wehrte Ruhnau diesen Eingriff ab. Welchen Ärger aber Seb. Bach bald nach seinem Amtsantritte hatte, namentlich durch die Anmaßungen des damaligen Organisten der Nikolaikirche Joh. Görner, der sich während der Vakanz im Thomaskantorat die Direktion an der Paulinerkirche anzueignen wußte, das ist ausführlich von Ph. Spitta in seiner Bachbiographie (Bd. II, S. 36 ff.) behandelt worden.

Es sind aber diesem verdienten und gründlichen Forscher doch eine Anzahl Akten des Leipziger Universitätsarchivs entgangen, und auf Grund dieser Akten soll der Spittasche Bericht im folgenden ergänzt werden. Nach Ruhnaus Tode wählte bekanntlich der Leipziger Rat zunächst G. Ph. Telemann zum Kantor der Thomasschule. Die Wahl geschah am 11. August 1722. Telemann muß ungesäumt Schritte getan haben, sich die Stellung an der Paulinerkirche zu sichern, denn bereits am 18. August heißt es in dem Sitzungsprotokoll der Decemviren: „George Philipp Telemann, der neue Stadt-Cantor, hätte beydes, münd- als schriftlich Ansuchen gethan, daß ihm auch das Directorium Chori Musici beym Templo Paulino anvertrauet werden möchte.“ Es wurde beschlossen: „Telemannen, dieweil an ihm, als einem excellenten Musico nichts auszusetzen, soll, auf sein beschehenes Ansuchen [die gesperrten Worte sind in den Akten zweimal unterstrichen] das Directorium Musices, ihm auch, besonders zu dem ende, damit es nicht das Ansehen gewinne, als ob Academia eben allemahl den Stadt-Cantorem anzunehmen schuldig sey, eine Instruction ertheilet, jedoch darinnen, wie und durch wen er die Academische Music zu bestellen hätte, ihm nichts vorgeschrieben, sondern solches seinem Gutbefinden überlassen werden. Weil nurgemeldter neuer Director Telemann allererst in der Michaelis Messe ankommen würde, so frage sich, wer interim und besonders am Michaelis Tage die Pauliner Music bestellen solle?“ Die Resolution war:

„Es solle interim dem ehemaligen Organico Paulino, nunmehr aber Organisten bey der Nicolai-Kirche, Görnern aufgetragen werden, gestallt derselbe solches gerne übernehmen würde¹⁾.“ Telemann übernahm aber bekanntlich das Kantorat nicht. Der Rat wählte nun den Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner; diesen ließ aber der hessische Landgraf nicht frei. Ob Graupner, der als alter Thomaner und ehemaliger Leipziger Student die Verhältnisse an der Paulinerkirche genau kennen mußte, sich um die Direktion ebenso eilig wie Telemann beworben hat, ist aus den Akten nicht zu ersehen. Jedenfalls hätte Görner es nicht gewagt, einem Telemann oder Graupner durch eine Bewerbung in den Weg zu treten. Aber nachdem auch der letztere resigniert hatte: einem Bach gegenüber scheute sich Görner nicht.

Während Bach noch mit dem Rat verhandelte, suchte Görner die Stelle an der Universitätskirche endgültig zu erhalten. In den angeführten Protokollen der Sitzung vom 3. April 1723 (Bach wurde am 22. April zum Thomaskantor erwählt) heißt es: „Görner sucht um das Directorium Musices an der Pauliner Kirche nach, welcher sonst in der Music gar geschickt sei und sich biß anhero in der Pauliner-Kirche, in welcher er die Musiquen freywillig ohne was davor zu verlangen verrichtet habe, gar wohl hätte hören lassen.“ Der Beschluß ist: „Es solle Görner zum Directore Musices angenommen werden.“ Es ist hier von keiner Beschränkung auf den „neuen Gottesdienst“ die Rede; Görner sollte also alle Gottesdienste der Universität mit Musik versehen. Daß es Bach wenigstens gelang, den „alten Gottesdienst“ für sich eine Zeitlang zu retten, erkennt man aus der Eingabe Bachs an den Kurfürsten vom 31. Dezember 1725 (Spitta II, S. 47). Eine Entschädigung erhielt freilich Bach zunächst nicht. Im September 1723 kommt er aber bei der Universität um den Gehalt ein. Zur Sitzung vom 28. September 1723 wird bemerkt: „Hätte der neue Cantor Bach in einem Schreiben angesuchet, daß ihm das Salarium vom alten Gottes-

¹⁾ Protoc. Concilii Dmn. Decemvirorum 1721—26. Repert. I/XVI, Nr. 27.

dienste in der Pauliner-Kirche an 12 Thln. gelassen werden möchte.“ Worauf aber folgende Resolution ausfiel: „Es wäre Bach, weil er sich zu späth gemeldet, und überhaupt kein ius prohibendi hätte, abzuweisen.“ Über die Kämpfe Bachs um das Salarium berichtet Spitta S. 38—49. Die Entscheidung des in diesen Streitigkeiten von Bach angerufenen Kurfürsten war: „Da das Directorium Musices beym alten Gottesdienste aus altem Gestifte herrührt, so soll es beym Alten bleiben“ [d. h. der Thomaskantor soll diesen Dienst behalten] „beim neuen Gottesdienste soll es bei euren Anordnungen bewenden“; hier siegte also die Universität.

Die Veranlassungen zu Reibereien und Zwistigkeiten waren aber mit diesem Bescheide nicht aus der Welt geschafft. Namentlich die außerordentlichen Universitätsfeierlichkeiten boten den Professoren oft Gelegenheit, ihren Schützling Görner Bach gegenüber zu bevorzugen. Welche Mühe Bach hatte, eines seiner herrlichsten Werke, die Trauerode auf den Tod der Kurfürstin Christiane Eberhardine, zur Aufführung zu bringen und welche schmähhlichen Zumutungen ihm dabei gestellt wurden, davon geben weitere Akten des Universitätsarchivs, die bisher unbekannt waren, Aufschluß¹⁾.

Die Kurfürstin, die um ihrer Treue zum evangelischen Glauben im ganzen Lande hochverehrt wurde, war am 6. September 1727 gestorben. Am 23. September suchte Hans Carl v. Kirchbach bei der Universität um Erlaubnis nach, wegen des Absterbens in der Paulinerkirche eine Oration zu halten²⁾. Die Dekane fanden das bedenklich, weil der Universität vorgegriffen würde, „wenn etwa ein allergnädigster Befehl einlaufen sollte, daß Academia selbst Solennitäten anstellen solle. Er solle noch ein wenig zur Geduld verwiesen werden, bis Ordre von Dresden käme, oder ein Concilium Professorum gehalten würde“. v. Kirchbach wandte sich in einem Schreiben vom 3. Oktober direkt an den König. Um seine „allerunterthänigste und treu-

1) Repert. I/XVI, Nr. 33, Repert. II/XIV, Nr. 15.

2) v. Kirchbach war Leipziger Student und hat sich später als Berghauptmann in Freiberg Verdienste erworben.

gehorsamste Devotion an den Tag zu legen“, wolle er eine Lob- und Trauerrede nebst einer Trauer Musique in Templo Academico Paulino halten. Er bitte um Genehmigung und Instruktion. Noch an demselben Tage ging von der Regierung der Bescheid an die Universität ab, das Nötige zu der Feierlichkeit zu veranlassen.

Das ganze Unternehmen ging nun für damalige Verhältnisse ziemlich rasch vor sich. Gottsched wurde von v. Kirchbach, der selbst Mitglied der „Deutschen Gesellschaft“ war, mit der Dichtung der Ode, Bach mit der Komposition beauftragt. Kaum hatte Görner davon gehört, so erhob er Einspruch bei der Universität. Er sei vor einigen Jahren zum Directore Chori musici Academici denominiret worden, es „sei ihm unter andern hohen Promessen insonderheit zugelassen worden, daß bei vorfallenden Solennitatibus Academicis ihm die dabey aufzuführenden Musiquen zum Soulagement à parte Salarii gelassen werden sollten. Jetzt . . . habe v. Kirchbach die Musik nicht ihm, sondern dem Cantori der Schule zu St. Thomas Hn. Bachen committiret „und solchem nach zu nicht geringer Praejudiz meiner Bestallung und Revenüen auch Folgerungen mich übergehen will“ . . . bittet v. Kirchbach anzuhalten, ihn die Music komponieren zu lassen, oder, wenn wegen der Kürze der Zeit oder sonst was eingewendet werden sollte „des entzogenen honorarii halber behörige Satisfaction zu geben“. Auch in ferneren Fällen bitte er um Schutz.

Trotzdem die ganze Veranstaltung eigentlich eine Privatsache des v. Kirchbach war, ging die Universität doch auf das Verlangen Görners ein. Am 9. Oktober „wird in locum concilii v. Kirchbach vorgelassen und bedeutet, daß es bedenklich, den Cantorem zu St. Thomas in der Pauliner-Kirche aufführen zu lassen. Ille regeriret, er habe dem Cantori Bach bereits die Music aufzuführen versprochen, „habe seit 8 Tagen dran componiret, und ihm bereits bezahlt. Er wolle Bachen dahin disponieren, daß er einen revers von sich stelle. Judicium: Bedeutet ihm, daß er dem Directori Musices in der Pauliner Kirche die Music aufzuführen auftragen solle“. Zwei Tage später, am 11. Oktober, erscheint Görner wieder in der Sitzung: „v. Kirchbach habe ihn

bis jetzt noch nicht wissen lassen, ob er die Music aufführen solle oder nicht, bittet daß v. K. ihn satisficire“. Der Pedell wird beauftragt, dem v. K. zu melden, Görner habe sich in Schriften gemeldet, er [v. K.] solle ihm die Music aufführen lassen, „sonst der Cantor Bach nicht admittiret werden würde“. Jetzt reißt dem v. Kirchbach die Geduld. Es heißt im Protokoll weiter: „eodem v. K. habe regeriret, er hätte Bach bereits bezahlt, Görner habe ihn gestern sagen lassen, er sei zufrieden, wenn Bach einen revers von sich stelle, und wenn ihm difficultet gemacht werden wollte, wolle er die Oration gar unterlassen“. Man sucht zu vermitteln; v. Kirchbach und Görner werden beide in die Sitzung geholt: „ersterer ist erböthig letzteren 12 Thlr. zu geben, weil ihm als Directore Musices die Music in der Pauliner Kirche aufzuführen zukomme, da v. K. aber mit dem Cantore Bach contrahiret hätte, welcher nicht berechtigt wäre dergleichen Musiquen aufzuführen, welche 12 Thlr. H. G. acceptiret. v. K. verspricht einen revers —“.

Hier bricht das Protokoll ab. Der Revers, den Bach unterschreiben sollte, liegt auf einem besonderen Bogen im Konzept den Akten bei. Das denkwürdige Schriftstück lautet: „Demnach E. Wohlhöbl. Universitaet zu Leipzig nicht gestatten wollen, daß in dero Pauliner Kirche allhier bey des Hn. von Kirchbachs auf Ihre Königl. Maj. in Pohlen u. C. F. zu S. Herzgeliebtesten¹⁾ Gemahlin kurzhin erfolgten höchstseel. Ableben zu haltender Trauer Rede die von demselben mir aufgetragene Trauer Music aufgeführt werde, endlich aber ein solches auf folgende conditiones, daß der H. von Kirchbach mit dem Hn. Directore chori musici E. Wohlhöbl. Universitaet in besagter Kirche sich abfinde, und ich einen revers von mir ausstelle, nur . . ., Als erkenne ich solches als eine bloße begünstigung und reversire mich in krafft Dieses, daß solches zu keiner consequenz gereichen (auch ich einen Actum Professorium daher allegiren)²⁾, auch niemahlen einiges Recht an dem Directorio der Kirchen Music in mehranberührten Pauliner Kirche praetentiren, viel

¹⁾ Dieses Wort steht am Rande.

²⁾ Die eingeklammerten Worte stehen am Rande in Klammern.

weniger bey dergleichen solennitaeten oder sonst ohne E. Wohl-
löbl. Universitaet alhier genehmhaltung und erlaubnis einer
Musik halben mit niemand contrahiren, sondern den unter dato
Leipzig d. 21. Jan. Ao: 1726 ergangenen Allergnädigsten Befehl
mich allenhalben gemes bezeigen will Leipzig d. 11. Okt. 1727.“

Hat man Bach nun diesen Vogen selbst oder eine Reinschrift
davon vorgelegt, genug, es wurde, wie es scheint, gleich während
der Sitzung der Versuch gemacht, Bachs Unterschrift zu erlangen.
Mit welchem Erfolge zunächst, zeigt eine Bemerkung, die der
Protocollant glücklicherweise in den Akten gemacht hat, als
„Nachricht was wegen bevorstehender Kirchbachischen Trauer-
solemnität mir dem Registratori zu expediren aufgetragen“. Am
11. Okt. soll er den Stadt-Rantor Bach den Revers wegen
der ohne Genehmhaltung der Universität übernommenen Musik
unterschreiben lassen. „Bemühet sich 11—12 Uhr verge-
bens darum, der Syndicus Academiae ließ zu, daß der Revers
Kirchbach zu gestellt werden soll, damit dieser die Unterschrift
verschaffe.“ Am 13. Oktober erhält v. Kirchbachs Hofmeister
Christerio (?) den Revers eingehändigt. Weiteres ist über die
die Trauerfeierlichkeiten begleitenden Umstände, soweit sie Bach
betreffen, aus den Akten nicht zu ersehen¹⁾. Die Herren von der
Universität haben Bach jedenfalls schlecht gekannt, wenn sie
meinten, daß er ein solches Schriftstück jemals unterschreiben
würde, und man empfindet etwas wie Genugtuung, wenn man
sich vorstellt, wie empört wohl der zornige Meister dem armen
Registrator die Lüre gewiesen haben mag.

In einem aber setzte die Universität, oder genauer Börner,
seinen Willen durch: Bach hat zu einer Feierlichkeit in der
Paulinerkirche tatsächlich nie wieder eine Musik geliefert, mit
der einzigen Ausnahme bei der Trauerfeierlichkeit für den Rektor
der Thomasschule, Joh. Heinr. Ernesti († 1729), der zugleich
Professor der Poesie an der Universität war. Bach komponierte
für diese Feierlichkeit die Motette „Der Geist hilft unsrer

¹⁾ Sicul. Annal. Lips. (Leipz. Jahrb. 4. Bd., 6. Forts. 1727), Leipzig
1730, S. 497 ff. beschreibt die Trauersolemnitäten und druckt den Gott-
schedschen Text ab.

Schwachheit auf". Der Umstand, daß die Trauerfeierlichkeit erst in der Thomaskirche stattfinden sollte, schließlich aber doch in der Paulinerkirche, wo Ernesti auch begraben liegt, abgehalten wurde, mag für Bach die Veranlassung gewesen sein, der genannten Motette nachträglich noch eine Orchesterbegleitung zu geben. In den Stadtkirchen hätte der Gesang a cappella sein müssen, wie noch heute in Leipzigs Hauptkirchen im Gottesdienste die Instrumentalmusik während der Advents- und Passionszeit schweigt. In der Universitätskirche gab es diese Einschränkung nicht.

Bei dieser Gelegenheit mag noch einiges Biographische über Bachs glücklichen Konkurrenten eingefügt werden. Johann Gottlieb Görner ist 1697 in Penig in Sachsen geboren und am 16. April getauft worden. Im Mai 1712 wurde er unter die Mummnen der Thomasschule aufgenommen und versprach, 6 Jahre dort zu bleiben. Bereits 1716 aber wurde er Organist an der Pauliner-, 1721 an der Nikolaikirche. 1729 kam er in gleicher Stellung an die Thomaskirche. Er überlebte Bach viele Jahre und starb erst am 15. Februar 1778, nachdem ihm 10 Jahre vorher sein Sohn Karl Friedrich als Substitut beigegeben worden war. Die gute Meinung, die die Universität bei der Anstellung von ihm hatte, scheint mit der Zeit geschwunden zu sein. Bei der Feier des Friedensfestes 1763, am 21. März, sollte Görner eine lateinische Ode komponieren. Der Rektor, Prof. Ludwig, hatte Bedenken, sie ihn komponieren zu lassen: „sie würde nicht fertig werden oder schlecht gerathen“. Wenige Jahre später räumte er Joh. Adam Hiller das Feld: er erhielt z. B. zur Schadloshaltung 1769 ein Douceur von 10 Talern, während Hiller — es handelte sich um eine Abendmusik bei dem Regierungsantritte des Kurfürsten Friedrich August III. — für die Komposition 40 Taler erhielt.

Doch zurück zu Bach, von dem die Akten noch einiges berichten. Die weiteren Feierlichkeiten, zu denen Bach die Musik lieferte, sind ausnahmslos außerhalb der Paulinerkirche abgehalten worden. Sie gingen auch gar nicht von der Universität aus, die viel zu arm war, um die Mittel dafür aufzubringen,

sondern von den Studenten. Höchstens die Anregung kam gelegentlich von ihr, und sie deckte allenfalls ein vorhandenes Defizit¹⁾. Am 5. Oktober 1734 wurde dem Kurfürsten Friedrich August II. aus Veranlassung seiner Wahl zum König von Polen eine Abendmusik gebracht. 82 Studenten, voran die adeligen, zeichneten 229 Taler 22 Gr. Bach erhielt für seine Kantate („Preise dein Glück“ B. N. 34) 50 Taler ausbezahlt und quittiert darüber wie folgt:

Daß von dem Herrn Actuario Eberhardten | an mich
endes benandten 50 Thlr., sage | funfzig Thaler, vor die
Besorgung der | Thro Königl. Maj. lezthin gebrachten Mu-
sique richtig gezahlet worden, wird hiermit | bescheiniget und
dankbarlichst darüber | quittiret.

Leipzig d. 14. Octobr. 1734

Joh: Seb: Bach

Direct: Chori Musici

u. Cantor zu S.

Thomae.

Von dieser Summe mußte Bach zwar die Musiker bezahlen; aus anderen Rechnungen ergibt sich aber, daß diese kaum mehr als 10 Taler erhalten haben, so daß für ihn die immerhin stattliche Summe von ungefähr 40 Taler verblieb. Der bisher unbekannte Textdichter war Joh. Christ. Clauder; er quittierte über 12 Taler. Das meiste ging für 132 weiße Wachsackeln drauf: sie kosteten 92 Taler, Lampen 12 Taler, Taffet, Treffen usw. 22 Taler, Druck des Textes 14 Taler usw.; das Ganze kostete 246 Taler 1 Gr., so daß aus dem Fiskus der Universität 16 Taler 3 Gr. zuzuschießen waren.

Eine andere Abendmusik fand am 28. April 1738 zu Ehren des Königs Friedrich August II. und des neuvermählten Königs-

¹⁾ Aus Maniek (Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit, Leipzig 1897) ist übrigens zu ersehen, daß Gottsched der eigentliche Veranlasser der Trauerfeierlichkeit für Christiane Eberhardine war. Die Neuerung bei dieser Feierlichkeit war, daß v. Kirchbach dabei eine deutsche Rede hielt. Es war eben die „Deutsche Gesellschaft“, die bei dieser Feier zur Geltung kommen sollte. (S. a. a. D. S. 88 ff.)

paares beider Sizilien Carl und Maria Amalia, einer sächsischen Prinzessin, statt. Da der Feier eine Oration in der Paulinerkirche vorherging, hatte die Universität die Sache in die Hand genommen. Aus dem Sitzungsprotokoll (Repert. II/XIV, Nr. 20) geht hervor, daß einige Professoren für Dreißigs Ode und Görners Komposition waren. Schließlich siegte doch Bach. Aus einem andern Sitzungsprotokoll (Repert. I/XVI, Nr. 33) ist zu ersehen, daß die Feier vom Hofe geradezu bestellt war: „es würde ihnen [dem Könige und seiner Gemahlin] gefallen, wenn die Studiosi Sonntag Jubilate eine Abendmusik bringen wollten, die Stadt solle illuminiret werden“. Der Beschluß war: „1. Es solle eine Cantata bestellet, 2) solche von dem Cantore Hn. Bachen componiert, diesem 3) die Direction der Music überlassen und 4) wegen derer Sumtuum ein Tenor an die Studiosos ausgefertigt werden.“ Der Dichter der Kantate („Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden“) war Gottsched, er erhielt 12 Taler. Die Musik ist leider verlorengegangen (Text in Bd. 34 der B.-A.). 91 Studenten steuerten 332 Taler 20 Gr. bei, fast jeder 1 Dukaten = 3 Taler 20 Gr. Bach erhielt 58 Taler, wovon die Stadtpfeifer 8 Taler (!) erhielten. Auch hier ist eine eigenhändige Quittung erhalten:

Acht und fünfzig Thaler vor die—am 27. April. 1738.
 Ihro Königl.—Majest: etc. gebrachte Abend Musique—sind mir von E. Köbl. Universität Leipzig—heute dato richtig und paar (!) bezahlet—worden; Welches hiermit bescheinige, und darüber gebührend quittire. Leipzig d./5. Maji 1738.

Johann Sebastian Bach
 Königl. Pohl. und Churf.
 Hoff Compositeur.

Bachs Unterschrift zeigt, was die Universität veranlaßte, ihn noch einmal mit einer Komposition zu beauftragen. Ein weiterer Fall ist nicht nachweisbar und nicht wahrscheinlich. Bei einer späteren Abendmusik der Studenten vor dem Könige (2. Mai 1741) verfaßte Gottsched wieder den Text, die Musik aber ist von Görner. Und so auch fernerhin. Die Universität bedurfte für ihre Feierlichkeiten Bachs nicht mehr.

Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern.

Von Dr. Reinhard Dppel (Kiel).

I. Aus Nottebohms Beethoveniana wissen wir, wie ernst sich Beethoven mit der Idee trug, eine Ouvertüre über den Namen BACH zu schreiben¹⁾. Wir können nur bedauern, daß er dem Plane nicht treu blieb und seine Absicht nicht ausgeführt hat. Die Ouvertüre sollte eine Huldigung an Bachs Größe sein. Er hat uns aber einen anderen Beweis seiner Hochachtung für Bach und seiner gründlichen Durchdringung Bachscher Ideen und Technik hinterlassen in der Sonate Op. 110 in A⁺-dur. In seiner ersten Klaviersonate f-moll Op. 21 reizte ihn das Problem, in Anlehnung an Vorgänger, den ganzen ersten Satz aus einer Idee zu entwickeln, entgegen dem üblichen Dualismus der Sonatenform²⁾. — In seiner letzten Periode sehen wir ihn, bestärkt durch Bachs Bekenntnis zum „Monismus“ im Aufbau, auf dieses Problem zurückgreifen: Op. 110 und 111. Bei Op. 110 liegt sogar die Tendenz vor, die ganze Sonate einheitlich aus einem einzigen Thema zu entwickeln. Betrachten wir zunächst einmal den ersten Teil der Fuga! Da stellt sich bei genauem Zusehen heraus, daß ihre Exposition sich mit der Exposition der A⁺-dur-Fuge im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers vollkommen deckt.

Das Bachsche Thema hat Beethoven zunächst, wohl im Anschluß an den $\frac{12}{8}$ Rhythmus des zugehörigen Präludiums, in einen $\frac{6}{8}$ Takt gekleidet, und nach Beseitigung der Figuration eine Variante der ursprünglichen Grundlinie geschaffen. Zur

¹⁾ Zweite Beethoveniana 1887: S. 12 f., 167 f., 268, 474, 542 u. 577 f.

²⁾ Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 5, Heft 1.

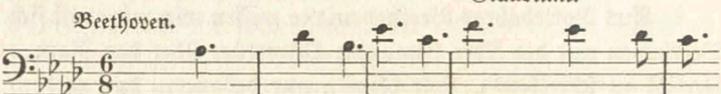
bequemeren Übersicht transponiere ich Bachs Fuge immer nach As-dur.

Bach.




Grundlinie.

Beethoven.



Hier in der Anlage des Themas ist schon ersichtlich, wieviel näher Bach trotz der Figuration und der synkopischen Voraussetzungen der Natur der Grundlinie bleibt, und wie Beethoven gleich um vieles pathetischer ausholt. Bei beiden auch die melodische Überhöhung der Grundlinie durch die Terzen, aber wieder in wie verschiedener Weise: Bach drängt sie zurück als zweite Sechzehntel, Beethoven bringt sie auf den schweren Anfangstaktteil. Daß unsere heutige Annahme ursprünglicher Grundlinien in der geschichtlichen Entwicklung der Fuge glänzend gerechtfertigt ist, beweist S. C. F. Fischers Beispiel in der „*Ariadne Musica*“ (siehe E. v. Werras Neuauflage, S. 88). Ich setze die Fuge vor die Skizze¹⁾ der Bachschen, weil sie zugleich einen vortrefflichen Beleg dafür abgibt, wie langsam letzten Endes die Entwicklung von der Vokal- zur Instrumentalfuge vor sich geht.

Die Bachsche Fuge ist in der ganzen Anlage so klar und durchsichtig, wie es ein Produkt reifer Technik und bewußter Herrschaft über alle Mittel nur sein kann. Eine Skizze, in der Art, wie sie Bach selbst uns hinterlassen hat²⁾, zeigt uns den Aufbau.

¹⁾ Siehe auch B. A 42, S. 268—275.

²⁾ Siehe Beilage!

Im einzelnen wäre dazu noch zu bemerken: Wir können heute ruhig annehmen, daß Bach zunächst einen „Schlüssel“ entwarf (vgl. die dreistimmige D-dur-Invention, die dreistimmige f-moll-Invention, die c-moll-Fuge im Wohltemperierten Klavier I und andere), der in Fällen wie hier, wo es sich um eine Anlage im dreifachen Kontrapunkt der Oktave handelt, also möglichst alle sechs Kombinationen gestattete,

α	α	β	β	γ	γ
β	γ	α	γ	α	β
γ	β	γ	α	β	α

wobei α das Thema, β und γ die beiden Gegensätze bedeuten.

Wenn er einzelne Kombinationen nicht verwandte, so hatte das allemal schwerwiegende Gründe. In unserer Fuge haben wir zehn Einsätze, der erste ist frei, vier verwenden den Schlüssel, zwei liegen im Bass, Takt 7 und 16, zwei in der Mittelstimme. Die Antwort Takt 2 hat natürlich nur eine Gegenstimme. Die einzelnen Änderungen erklären sich aus der jeweiligen Sachlage.

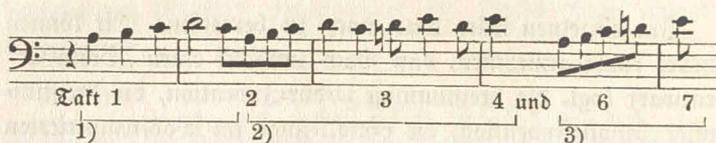
Die Umkehrung des Themas legte im Reime schon die melodische Anlage des Themas nahe:



Auf die Engführungsmöglichkeit hat Bach verzichtet, offenbar um die Deutlichkeit und Verständlichkeit des Themas nicht zu gefährden.



Was aber seiner Fuge den ungeheuren Schwung verleiht und die Exposition so geschlossen macht, ist die architektonische Steigerung und Verkürzung der Grundlinie in ihrem dreimaligen Ansätze:



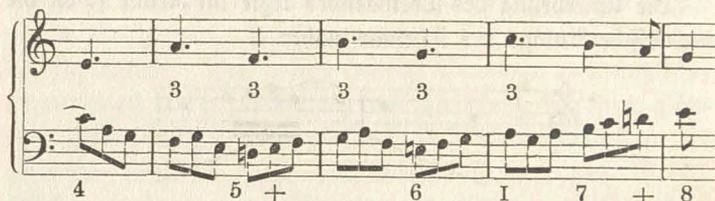
Damit korrespondiert gleichsam als Entspannung die zweimalige Verwendung der Tonleiter abwärts in den beiden Schlusstakten.

Der Bauplan der Fuge, in den harmonischen Stufen ausgedrückt, gliedert sich deutlich in den drei Zeilen I V I V, VI III, I IV V I I.

Stellen wir nun die beiden Expositionen gegenüber!

Dann haben wir folgende Unterschiede zu verzeichnen. Bachs Kontrapunktierung bei der Antwort hat den Vorzug, die Grundlinie gekürzt zu wiederholen und die Tonalität bis zur Modulation zu wahren. Wie klug er die Gefahren der ursprünglichen Anlage (siehe Schlüssel) vermieden hat, ist schon aufgedeckt.

Beethovens Kontrapunkt unterstreicht zu sehr die Terzen:



Auch bei ihm geht die Modulation erst Takt 7 vor sich; gleichwohl ist die Vorausnahme des d in 3 trotz seines alterierenden Sinnes nicht günstig. Und empfinden wir, gegenüber Bachs Verfahren, Beethovens Darstellung in Takt 4 nicht als zu scharfe Cäsar? Gewiß, die Bindung des Themaendes sieht wie eine Brücke aus zum comes hinüber, und doch empfinden wir einen Stillstand ebenso, wie weiterhin im Takt 10. Der innere Grund dürfte wohl der sein, daß es seinem persönlichen Stil mehr entsprach, Thema und Antwort gleichsam unvermittelt nebeneinander zu setzen im Sinne der sofortigen Wiederholung eines Sonatenmotivs, wenn auch mit Rücksicht auf die Fugen-

form diese Wiederholung hier auf der höheren harmonischen Ebene der Quinte erfolgt. Die ursprüngliche Fassung lautete übrigens nach Nottebohm II, 466:



die endgültige bestätigt also nur, daß Beethoven mit Absicht, gleichsam disjunktiv verfuhr, um Themaende und Eintritt des comes um so schärfer voneinander abzuheben. Die Terzenanlage des Kontrapunktes führt Beethoven aber in den Takten 53 f. und 62 f. zu einer wenig fugenmäßigen, fast homophonen Gestaltung, um wieviel größer ist da Bachs Gestaltungsvermögen!

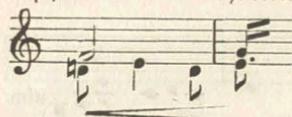
Im Takt 10 sehen wir Beethoven das eingeklammerte Glied bei Bachs Fassung streichen. Die breitere Anlage seiner Themagestalt mochten ihm die zweimalige Wiederholung des Themaendes zu lang erscheinen lassen, zumal er in den Takten 13—18 doch nicht um sie herum kommt; der dritte Einsatz des Themas wäre bei gleichem Verfahren vom Ende des comes um beinahe Thematlänge getrennt gewesen, mit der Wirkung, daß die geschlossene Einheit der ersten Durchführung fraglich geworden wäre. Bach dagegen erreicht mit seiner Darstellung eine geschlossene melodische Korrespondenz:



(die Takte auf die einfachste Grundlinienformel reduziert), und die schärfere Betonung der tonalen Einheit.

Nun offenbart sich aber auch eine gewisse Gefährlichkeit der Beethovenschen Themagestalt. In Takt 8 sollte g' Ziel und Schwerpunkt sein, die quartenmäßige Anlage, die vielleicht durch Bachs Kontrapunkt zum comes Takt 2 und 3 angeregt

wurde, mit dem Höhepunkt auf c'' Takt 7 nimmt g' Takt 8 fast gänzlich diese Bedeutung. Bachs naturnäheres, mehr melodisch-neutrales Verhalten läßt aber die Spannung Takt 3 und 4



unangetastet und nimmt auch dem

Zielton g' so nichts von seiner ihm zukommenden natürlichen Schwere.

Endlich läßt Bachs Verfahren in den Takten 6 und 7 und den Einsatz in 7 fast wie eine vierte Stimme vernehmen und schließt damit die Exposition, Beethovens Modulation und Einsatz Takt 19 erweist uns nicht diesen Gefallen.

Im übrigen verweise ich für den Rest der Fuge auf Schenkers ausgezeichnete Interpretation der Sonate¹⁾. Der Bau der Beethovenschen Fuge bestimmte die Idee, Arioso und Fuge zu einer Einheit zusammenzuschweißen.

Ich will nur noch bemerken, wie Bachs Chromatik:



bei Beethoven nachwirkt in:



Wenn Nottebohm a. a. D., II, S. 465/66 sagt: „Es folgen (S. 64—68) Entwürfe zur Sonate in As-dur Op. 110. Zuerst wird der erste Satz vorgenommen, dessen Anfang bald gefunden ist. Dann erscheinen der Reihe nach die Fuge, der zweite Satz und das Adagio,“ so muß ich nach meinen vorausgegangenen Feststellungen nun einwenden, daß vor diesen Skizzen noch andere zur Sonate liegen müssen. Denn der Anfang der So-

¹⁾ Beethoven-Schenker, Sonate Asdur Op. 110, Universal-Edition Nr. 3977.

nate ist aus dem Jugenthema entwickelt, wie die Gegenüberstellung klar beweist:



Aber auch die Takte 5–11 sind aus diesem Anfang entwickelt. Beethoven hatte in Bachs Fuge sehr wohl gesehen, welche Verkettungen einzelner melodischer Glieder möglich waren¹⁾:



oder gar, wenn ich einmal aus:



folgendes bilde:



durch kettengliederartige Einschaltung, wie sie Bach ja wirklich in ähnlicher Weise in den Takten 18/19 und 25/26 verwendet. Wenn wir diesen Prozeß auf den Sonatenanfang anwenden, erhalte ich:

¹⁾ Siehe auch Schenker S. 62, Fig. 120.

10 und 11 sind die getreue Wiederholung von 3 und 4 mit der für die folgenden 32 stel rhythmischen Variierung. Auch für das Adagio ergibt sich zwanglos die Entstehung aus den ersten vier Takten des ersten Satzes, man vergleiche nur die Wäffe:

Der Zusammenhang zwischen Adagio, Rezitativo und Arioso erhellt aus folgendem Bild:

Mittelstimme
im Adagio.

Rez.

Arioso.

Vielleicht ließe sich auch für den zweiten Satz der Zusammenhang aufdecken, wenn alle Skizzen erhalten wären. Melodische und rhythmische Beziehungen liegen zwischen dem ersten und zweiten Satz zur Genüge vor, doch scheinen sie mir nicht beweiskräftig genug, um mit Sicherheit die Entstehung daraus abzuleiten. Es mag uns genügen, gesehen zu haben, wie eine Bachsche Idee Beethoven zu neuen Taten anspornte.

II. Bachs Verhältnis zu Vivaldi ist bekannt; er hat offenbar mehr Anregungen von dem Italiener empfangen, als wir gewöhnlich annehmen. Man vergleiche einmal seine dreistimmige h-moll-Invention mit dem Präludium in c-moll von Vivaldi, das uns Schering in der Sammlung „Alte Meister des Violinspiels“ (bei Peters) zugänglich gemacht hat¹⁾. Der Bequemlichkeit halber transponiere ich den Vivaldi nach h-moll, auch gebe ich für beide Stücke nur die Grundlinien²⁾.

Sie sind beide Muster für quintalen Aufbau. Hat Bach das Stück von Vivaldi gekannt? Liegt in der Gleichheit des Aufbaues, besonders in der Exposition, Absicht oder Zufall vor? Bachs Gestaltung ist rhythmisch reicher. Mit vollem Bewußtsein vollzieht er seine Steigerungen, sorgt für Abwechslung und vermeidet die mechanische Wiederholung am Schluß. Auch hier bleibt er melodisch neutraler als Vivaldi, leidenschaftslos, fast objektiv dem gewählten Tonmaterial dienend. Naturnäher verzichtet er auf die große Geste des Südländers. Beide Stücke sind aus dem gleichen Material und bei aller Gleichwertigkeit

1) Es stammt aus der 7. Sonate des Op. 2.

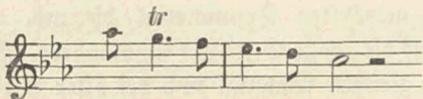
2) Siehe Beilage!

doch so verschieden. Ich verzichte bei Bach auf eine genaue Analyse, der Leser tut gut, den Einzelheiten selbst nachzugehen. Nur ein paar Punkte will ich betonen; die Grundlinie bringt

auch der Kontrapunkt in Sechzehntel: 

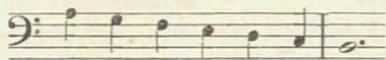
Takt 3 ist entstanden aus: 

Die Zweiunddreißigstel grenzen die beiden Dreitaktergruppen scharf ab. Man beachte Takt 11–13 und 26–29 den Verbrauch von zwei Quinten in einem Takte gegenüber der vorausgegangenen Takten, die nur eine verwenden. Takt 13 weisen die drei letzten Sechzehntel, die Bewegung vermindern, bereits auf den Rhythmus des Themas hin; dem gleichen Zweck dient 29. Der Abwärtsbewegung 11–13 entspricht 26–28 die Aufwärtsbewegung. 16 und 19 lehnen sich, um die ursprüngliche Anlage nicht wortgetreu wiederholen zu müssen, an Vivaldis gleiche harmonische Steigerung (16–20) durch Einbezug der IV. Stufe an. Die beiden Kadenzrunden 30–33 und 33–36 klammert die Zweiunddreißigstelfigur aus Takt 3, indem sie aus der Oberstimme heraus direkt im Bass Takt 34 ihre Fortsetzung findet. Man beachte die harmonische und melodische Steigerung in 35/36 gegenüber 31/32! Takt 32 stellt jede Bewegung ab, um den Hörer auf das Ende des Stückes vorzubereiten, und schließlich bringt 36 einen unendlich feinen Hinweis, zu retardieren, indem Bach den Kontrapunkt in allen drei Stimmen gleichzeitig verwendet und damit einen ganz natürlichen Hemmschuh anlegt. Bei Vivaldi überrascht der organische Aufbau der gesamten melodischen Linien, die Phrase



steht wahrlich nicht umsonst als gleichsam programmatische Überschrift über allem folgenden melodischen Geschehen:

Takt 5 benutzt die Violine sie als Auftakt, in breiter zweitaktiger Dehnung bringt sie die Oberstimme dann als Nachsatz; nicht zu vergessen die Basslinie Takt 6



die in dramatischer Abkürzung sofort von der Oberstimme Takt 7 imitiert wird! 12/13 wird die ursprüngliche Grundlinie rhythmisch gekürzt und bis f, bzw. as fortgesetzt, um in 13, fermatenartig gedehnt, zum vierten und letzten Male bis zum Abschluß 16 zu erklingen. Welche Fülle rhythmischer Bilder und feiner harmonischer Züge, unter strenger Wahrung der melodischen Einheit! Endlich verweise ich auf die Parallelität der Takte 28—32 mit 46—49, der sparsame, weise und späte Gebrauch des Höhepunktes c''' sollte uns Modernen eine eindringliche Predigt sein. Wenn Bach diesen Vivaldi gekannt hat, so begreifen wir den Reiz, den er auf ihn ausüben und ihn zur Nachbildung aneifern mußte. Somit läge hier ein weiterer Fingerzeig vor für die geistige Herkunft der Inventionen¹⁾. Übrigens ist die h-moll-Invention nicht das einzige Stück über diesen Grundlinientyp, man vergleiche nur einmal damit den Bauplan des As-dur-Präludiums im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, das wie viele andere Stücke des Werkes Inventionencharakter trägt.

III. Noch einmal muß ich Joh. Casp. Ferd. Fischer zitieren, der mit seiner B-dur-Fuga (siehe E. v. Werra, S. 90¹⁾) Bach den Stoff zur dreistimmigen Invention der gleichen Tonart geliefert hat. Hier erspart uns die Gegenüberstellung der Expositionen jede weitere Auseinandersetzung, der Leser möge an der Hand der beiden Stücke selbst verfolgen, wie Bach mit dem Stoff seiner Vorgänger verfuhr, über sie zu Gericht saß und ihnen doch Ehre widerfahren ließ, indem er ihren Ideen und Reimen durch seine geniale Gestaltung zur größten Wirkung verhalf.

¹⁾ Vgl. Bachjahrbuch 1921, S. 11 ff.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz über Fischer im Bachjahrbuch 1910.

Musical score for the first system, labeled "Fischer." It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains several whole notes.

Musical score for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for the third system, labeled "Wach." It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

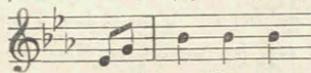
Musical score for the fifth system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system ends with the text "usw." (et cetera).

Daß Bach Fischers übrigens nur scheinbare Vierstimmigkeit auf Dreistimmigkeit beschränkte, war nicht nur durch seinen persönlichen Stil, sondern bereits in der ursprünglichen Anlage (Oktavumfang!) begründet.

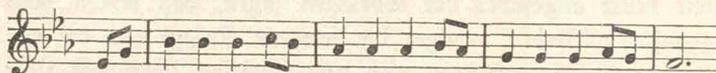
Wenn Spitta I, 667, von der „vollständigen Neuheit der Form“ der Inventionen spricht, damals mit Recht, so müssen wir heute angesichts der Vorlagen sagen, daß seinen Zeitgenossen vielleicht weniger die formale Anlage als die ungeheure Konzentration und unbeschränkte Herrschaft über alle Kompositionstechnik, über die auch wir heute noch schweigend staunen, imponiert hat.

IV. Manche Melodien und Themen weisen ein eigenartliches, quasi rhetorisches Gesetz auf, das bisher unbeachtet blieb. Betrachten wir das folgende Volkslied und versuchen wir gleichzeitig seinen Verlauf klar und lückenlos zu beschreiben:



Der Ton es zieht sofort kraft seiner biologischen Natur seinen ganzen Dreiklang nach sich, dessen Spitze b beim ersten Schwerpunkt erreicht ist; bis hierher erleben wir ein aufstaktiges Motiv , das sofort, aus Gründen der künstlerischen Abwechslung etwas variiert, wiederholt wird; gleichzeitig erkennen wir als wahren Fortschrittston den Ton as, der durch den Ton b nur zurückgehalten verschleiert wird; das aufstaktige c leitet richtungsbestimmend die Abwärtsbewegung ein, die nun nach der Folge b—as von selbst nach g verlangt. Der Auftakt des zweiten Taktes verzichtet auf die Achtel, einmal aus dem Grunde der künstlerischen Abwechslung, zum anderen wirkt der Terzschrift b—g zugleich die Lonalität

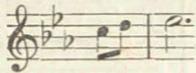
unterstützend, energischer, kräftiger und zielsicherer. Im dritten Takt sehen wir dann den bisher zurück gelegten Weg b, as, g auf die zeitlich kürzeste Formel  gebracht direkt vor dem Zielton f wiederholt. Die ursprünglich mechanische Formel des Liedes sähe also so aus:



Als Skelett oder Rückgrat der Melodie ergibt sich



Die zweite Hälfte der Melodie weist die gleiche rhythmische Bildung auf; sie hebt wieder mit es an, um die Tonalität zu stützen. Da aber die erste Hälfte die ersten fünf Töne der Tonleiter verbraucht hat, schwingt sich nun die Melodie sofort auf c, das seinen harmonisch ergänzenden Akkordton es im folgenden Auftakt nach sich zieht. Wir erwarten nach der Abwärtsrichtung der ersten Hälfte in der zweiten den umgekehrten Verlauf, also aufsteigende Richtung, nach dem allgemeinen psychologischen Gesetz, daß einer Spannung eine Entspannung folge und umgekehrt. Es müßte also melodisch d erscheinen. Aus zwei Gründen aber erscheint dieser Ton nicht, einmal äußert die Tonika wiederum im sechsten Takt ihre angestammten Herrscherrechte, zum anderen gehört der Ton d der Dominante an, kann also normalerweise erst im vorletzten Takt verwandt werden. Aber auch da erscheint d erst auf dem dritten Viertel, auf dem Schwerpunkt finden wir f, denn die zweimalige Verwendung des es machte eine Wirkung von d unmöglich; deshalb griff der Komponist mit Recht zu der höheren Ausdrucksform der Dominante, zu dem Ton f. In jedem Dreiklang stellt jeder nächste höhere Bestandteil gleichsam den melodisch schärferen Ausdruck dar, der Gebrauch der einzelnen Bestandteile unterliegt also der Logik des Vorausgegangenen. Gleich-

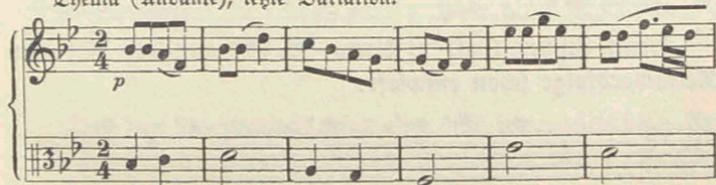
zeitig sehen wir aber wiederum den Prozeß der rhetorischen, dramatischen Abkürzungen vor dem Zielton es: 

Diese dramatische Abkürzung wirkt also wie eine zusammenfassende, orientierende Gedächtnisstütze. Der Kürze halber nenne ich diese Abkürzung in Zukunft immer nur das „Brevitationsgesetz“. Aus dem bisherigen merken wir uns folgende Ergebnisse:

1. Den allgemeinen psychologischen Gesetzen zufolge wird ein melodischer Abstieg mit einem Aufstieg beantwortet und umgekehrt.
2. Vor den jeweiligen Zieltönen kann das Skelett der Melodie in zeitlich kürzester Formel wiederholt werden.
3. Die Kraft der Tonika unterbricht unter Umständen den erwarteten regelrechten Verlauf.
4. Die harmonischen Funktionen liegen latent in der Melodie verborgen.
5. Für gewöhnlich bleibt das Tetrachord der Rahmen des Einzelgeschehens in einer Melodie.
6. Jeder Melodie liegen einfachere Linienzüge unter, keine ist ein primäres Gebilde, sondern jeweils eine sekundäre oder meist noch spätere Erscheinung.
7. Nichts im Verlauf einer Melodie ist Willkür, sondern alles organisches Wachstum und unerbittliche logische Folge.

Daß von dem Ergebnis 6 auch unsere großen Meister ein vollkommenes Bewußtsein hatten, dafür will ich als eins der prägnantesten Beispiele nur die Zurückführung des Themas B-dur auf die einfachste Grundlinie in der letzten Variation aus Mozarts Divertimento Es-dur für Streichtrio hier zitieren:

Thema (Andante), letzte Variation.



The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a more active melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

The third system concludes the piece with two staves. The melodic line in the upper staff ends with a final cadence, while the lower staff provides the final accompaniment.

Das Brevitationsgesetz finden wir bei einer Reihe Bachscher Themen:

The first system shows a bass clef staff in two flats with a 3/8 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes. The word 'as' is written below the staff.

The second system continues the rhythmic pattern. The word 'für:' is written above the staff. Below the staff, the letters 'g f es' are written under the first three notes, and 'as g f es' are written under the last three notes.

The third system shows a treble clef staff in two flats with a 3/8 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes.

The fourth system continues the rhythmic pattern in the treble clef staff.

Wenn Fischer (vgl. v. Werra, S. 85) aus der einfachen Tetrachordfolge schon entwirft:

The fifth system shows a bass clef staff in two flats with a 3/4 time signature. It contains a rhythmic pattern of quarter notes. The letters 'g f es' are written below the staff.

so begnügt sich Bach, der im übrigen auch diese Fuge als Vorlage für sein Gebilde im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers benutzt hat, durchaus nicht mit dieser einfachen Melodieform, sondern schreibt:



man beachte dabei, wie Bach der Mechanik aus dem Wege geht und b von zwei Richtungen aus bestimmt, dabei gleichzeitig das harmonische Verstehen erleichtert und eine rhythmische Einseitigkeit vermeidet. Ferner:



hier ist die Kürzung und die daraus resultierende rhythmische Mannigfaltigkeit besonders auffallend und schön,



also mit melodischer Metathesis statt der normalen Folge. Als letztes Beispiel diene noch:



Daß das Brevitationsgesetz aber auch im großen beim Aufbau der Stücke Geltung hat, beweist uns am klarsten die zwei-

stimmige a-moll-Invention, die Aufzeichnung des Grundplanes erübrigt jede weitere Erklärung:

Oder man vergleiche, wie aus der ursprünglichen Führung der Naht Taft 5—7 in der dreistimmigen f-moll-Invention:

zunächst durch Kürzung und Methatesis, dann durch Erhöhung des melodischen Ausdrucks infolge der übergeschichteten Intervalle und durch die harmonische Erweiterung und Vertiefung die endgültige Fassung herauswächst:

Dieses Gesetz beobachteten auch die Klassiker; wir Theoretiker haben die Melodielehre seither als Stiefkind betrachtet, und das liegt wohl zur Hauptsache an der einseitigen Betonung alles Harmonischen. Wenn ich hier nun als einen der kräftigsten Beweise für das Brevitationsgesetz Chopins Präludium in h-moll Op. 28 Nr. 6 anführe und behandle, so geschieht es, um zu zeigen, wieviel Kunstverstand neben aller Sicherheit des Instinktes auch bei scheinbar kleinen Gebilden von nöten ist, und daß meist mehr Arbeit dahinter steckt, als wir gewöhnlich auf den ersten Blick vermuten. Ein Chopin liest und studiert eben doch mit anderen Augen und schärferen Sinnen als ein

nur reproduzierender Künstler. Sollte beispielsweise seine Etüde in cis-moll Op. 10 Nr. 4 nicht letzten Endes auch auf sein Studium Bachs zurückgehen? Man vergleiche damit die Präludien in fis-moll im ersten und in c-moll im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Die Grundlinie des h-moll-Präludiums hat folgende Gestalt:

The musical score consists of several staves of music in bass clef, key of B-flat major (two flats), and 3/4 time signature. The notes are numbered 1 through 26. Fingerings are indicated by Roman numerals (I, VI, IV) and Arabic numerals (1-5). Measure 12 is marked 'IIa' and measure 13 is marked 'Einschub' with a 3/2 time signature change. Measure 18 is marked 'Trugschluß' and measure 19 is marked 'Nachsatz'. Measure 22 is marked 'I' and measure 23 is marked 'I'. Measure 24 is marked 'I'. Measure 25 is marked 'I' and measure 26 is marked 'I'. Measure 7 is marked 'I' and measure 8 is marked 'V'. Measure 16 is marked 'I' and measure 17 is marked 'V'. Measure 18 is marked 'I'. Measure 19 is marked 'I'. Measure 20 is marked 'I' and measure 21 is marked 'I'. Measure 22 is marked 'I' and measure 23 is marked 'I'. Measure 24 is marked 'I' and measure 25 is marked 'I'. Measure 26 is marked 'I'. Measure 12 is marked 'IIa' and measure 13 is marked 'Einschub' with a 3/2 time signature change. Measure 18 is marked 'Trugschluß' and measure 19 is marked 'Nachsatz'. Measure 22 is marked 'I' and measure 23 is marked 'I'. Measure 24 is marked 'I' and measure 25 is marked 'I'. Measure 26 is marked 'I'.

Hier reizt der ganze Aufbau, die Entstehung des Stückes Schritt für Schritt aufzudecken, insbesondere wie aus der einfachen gesanglichen Grundlinie dieses fabelhafte klaviergerechte Gebilde wird. Aus dem ursprünglichen Motiv 

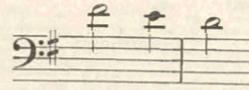
wird durch die einbezogene Harmonie 

sodann durch das Brevationsgesetz



wofür aber Chopin  setzt, offen-

bar aus Rücksicht auf den ursprünglich ruhigen Rhythmus und die Tonalität. Takt 3 und 4 wiederholen das Motiv in Terz-

steigerung  für  und analog der ersten Verwendung nun:



Man beachte aber, wie im 2. Takt die beiden letzten Achtel d cis nichts anders darstellen, als die Kürzung der Grundlinie und so die beiden ersten Glieder organisch verknüpfen. Die vermittelnde Rolle des fis zwischen h und d im 2. Takt bedarf weiter keiner Erörterung. Gleichzeitig ist so nun in Takt 1 und 2 der scheinbaren Aufwärtsbewegung eine korrespondierende Abwärtsbewegung erwachsen, deren beider dynamische Gestaltung sich von selbst versteht.

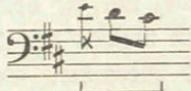
Die Fortsetzung  birgt

noch mehr Probleme und offenbart erst recht die Instinktsicherheit und das künstlerische Gestaltungsvermögen Chopins. Zunächst finden wir im Takt 4 wieder die beiden die Grundlinie rekapitulierenden Achtel fis d, mit dem Verknüpfungston h vorher analog Takt 2. Takt 5 verzichtet aber aus guten Grün-

den auf die Kürzung  und be-

hält die Grundlinie, Takt 6 bringt seinen wirklichen Bestand erst auf dem besten Viertel, die beiden ersten Viertel nehmen die Vorhalte fis und cis in Anspruch, die starke diatonische, affordliche Gestaltung der ersten fünf Takte verlangt jetzt nach harmonischer (chromatischer) Abwechslung, zugleich wird 6, 7, 8 dadurch der ursprüngliche Rhythmus gedrängter und lebendiger. Takt 7 bringt die durch die Vorhalte schon ge-

kürzte Grundlinie  nochmals durch Vor-

schlag gekürzt:  Da h erst auf dem 3. Viertel zu erscheinen hat, wird cis eingeschoben und der Zielton fis

Takt 8 nun auch von unten her durch 

herbeigeführt. In den ersten sechs Taktten begnügt sich die rechte Hand mit einer einfachen, harmonischen Ergänzung, 7 und 8 aber erhebt sie sich zu einer melodischen selbständigen Regung, der die bisherigen Kommentatoren hilflos gegenüber standen (vgl. Leichtentritts Analyse). Es handelt sich um nichts anderes als um die Kürzung der Grundlinie:



Daraus mit nochmaliger Kürzung und den nötigen harmonischen Änderungen:



Die Cäsur auf der Dominante gliedert dem wohlerzogenen Hörer das Ganze nun als Vordersatz. Wieder beachte man die Verknüpfung mit dem Nachsatz durch die kleinen feinen Züge der Floskel d cis Takte 8 in der oberen und unteren Linie! 9 und 10 entsprechen genau 1 und 2. Die Wiederholung des Motivs erübrigte sich, deshalb korrespondiert nun 11 und 12 sofort mit 5 und 6. Die Takte 13 und 14 sind eingeschoben, gleichsam auskomponierte Fermate, und als solche durch abweichenden Rhythmus $\frac{3}{2}$ gekennzeichnet, wobei das dritte Glied unterdrückt wird in der Unterstimme, um die beiden Takte nicht selbständiger und auffälliger zu machen als ihrer Bedeutung eines retardierenden Einschubs zukommt! Darnach hat sich auch ihre dynamische Wiedergabe zu richten! Der ursprüngliche Verlauf der Grundlinie lautete nun 15–18:



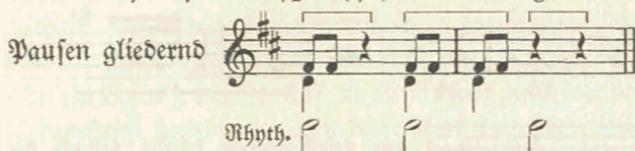
Chopin wählt aber die Form der Oberstimme des Taktes 7, also die aus dem Brevitationsgesetz hervorgegangene, infolgedessen muß er sie zweimal bringen, um die beiden Takte 15 und 16 auszufüllen, dadurch erreicht er eine rhythmische Steigerung und retardiert gleichzeitig den melodischen Ablauf; 17 unterstreicht er seinen Zielton fis wieder aus zwei Richtungen



in Erinnerung an Takt 8. Der Zug-

schluß auf der vierten Stufe 18 führt ihn zur Dehnung und Erweiterung um vier Takte durch Wiederholung. 23–26 bringen

eine kurze Koda, 23–24 die Takte 1 und 2 wiederholend, 25 und 26 sind die Korrespondenz zu den eingeschobenen Takt 13, 14, den $\frac{3}{2}$ Rhythmus dabei genial durch die

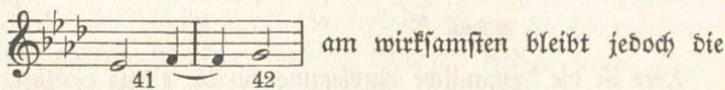
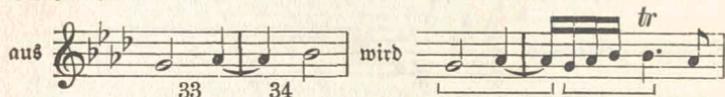


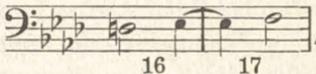
Hier ist die dynamische Auslegung *pp* die einzig richtige. Auch ohne ausdrückliche Angabe des Autors hätte sie der kundige Spieler aus der Struktur des Stückes selber herauslesen müssen.

Müßte unser Kompositionsunterricht nicht mehr auf die Methoden Bachs zurückgreifen? Vom Elementaren ausgehen? Zeigt uns Chopins Beispiel nicht deutlich genug, daß es weniger auf den Einfall ankommt, als darauf, was aus ihm gemacht wird? Wie nahe Bach, bei aller äußeren Eleganz, der Natur bleibt, soll uns noch die Exposition des As-dur-Präludiums (Wohltemperiertes Klavier I) zeigen:

Hier wird, um die Spannung zu vermehren, *b'* statt Takt 16, erst 17 gebracht, und diese Spannung mit Hilfe des Brevitationsgesetzes erzeugt; noch deutlicher wird die Sachlage bei

der Wiederholung 30—34 in der Unterstimme. Es handelt sich bei beiden Stellen und ebenso 41—42 um eine Dehnung von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{3}{2}$:



Kürzung des melodischen Weges f g as b 17 im Bass für ursprüngliches: , das natürlich zu

einem schwachen Terzquartakkorde geworden wäre und deshalb zugunsten einer kräftigen Dominantwirkung fallen mußte. Des" und es" Takt 4 und 5 bedeuten teilweise noch keine Weiterführung der ursprünglichen Linie as' b' c", sondern nur eine Kontrapunktierung; die wirkliche Höherführung erfolgt erst 16—17 in der Unterstimme. Auch in der Mittelstimme 35—39



sehen wir das Brevitationsgesetz in Tätigkeit. Eine feine architektonische Wirkung erzielt Bach mit ihm in der dreistimmigen C-dur-Invention:



und ebenso in der Parallelstelle 5—6 in der Mittelstimme, hier deckt sich die Abkürzung direkt mit dem Anfang des Themas. Ich glaube nicht fehl zu gehen in der Annahme, daß Chopin dieses Gesetz nach dem Studium Bachs bewußt beobachtet hat, wenn er es auch nicht für seine Aufgabe hielt, uns rein theo-

retisch darüber zu belehren. In uns aber liegt es, seinen Nutzen zu erkennen: Die zeitlich abgekürzte Wiederholung melodischer Strecken hat neben der äußerlichen Bestimmung, unser Gedächtnis zu stützen, den inneren Sinn, architektonisch zu verbinden. Wenn wir uns des Ausspruches Birnbaums erinnern (Spitta II, 64), der sich auf die Analogien zwischen Musik und Rednerkunst bezieht — „man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten“ —, so dürfen wir vielleicht dabei an das Brevitationsgesetz als eine dieser Analogien denken.

V. Wenn wir einmal das Thema der dreistimmigen F-dur-Invention und das der zweiten C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers auf den gleichen Rhythmus gebracht gegenüber stellen, und zwar letzteres in der Form, wie es Bach in dem später hinzukomponierten dritten Teil verwendet¹⁾, so finden wir

The image shows two musical staves. The upper staff, labeled 'F-Inv.', is in treble clef and 3/4 time, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff, labeled 'C-Fuge.', is also in treble clef and 3/4 time, showing a similar rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, but with a different melodic contour.

Bach hat offenbar beide Stücke in der Inventionenzeit entworfen, die Fuge später allerdings, wie die breitere Anlage beweist. Aber für uns erhebt sich immer wieder die Frage, nach welchen Gesetzen hat er gearbeitet? Denn auch hier deckt sich die Exposition beider Stücke in der ganzen Anlage, der Leser möge selbst vergleichen, ich setze zur leichteren Übersicht hier nur die Invention nach C-dur:

The image shows two musical staves. The upper staff, labeled 'F-Invention.', is in treble clef and 3/4 time, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and 3/4 time, showing a new bass line for the transposed piece.

¹⁾ Vgl. dazu Bachjahrbuch 1912, S. 69 und B.-A. 36, S. 24 und 45 I, S. 244.

VI. Auf den ersten Blick könnte man die Zusammengehörigkeit solcher Fälle bestreiten und sie einzeln, mit der Sicherheit des Instinktes begründen. Ich persönlich neige aber immer mehr zu der Annahme, daß Bach in diesem Falle und in allen ähnlichen ganz bewußt gehandelt hat; darin bestärkt mich auch der innere Zusammenhang zwischen der zweistimmigen a-moll-Invention, der Fantasia aus der a-moll-Partita und der großen F-dur-Tokkata für Orgel.

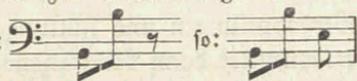
Über die Entstehung der a-moll-Invention aus einem Konzert von Marcello (?) habe ich schon im Bachjahrbuch 1921, S. 11 ff., geschrieben. Von der Fantasia bemerkt bereits Spitta II, 637, „ein zweistimmiges Stück im Stil der Bachschen Inventionen, nur weiter ausgeführt“. Tatsächlich ist die Fantasia die kanonische Erweiterung und Vergrößerung der zweistimmigen

a-moll-Invention. Der Aufbau ist der gleiche, dreiteilig; in der Invention a-moll, C-dur, a-moll, in der Fantasia a, e, a. Beide bedienen sich für die Verbindung des zweiten Teiles mit dem dritten der gleichen Rückmodulation. In der Fantasia entsprechen zwei Takte einem halben der Invention. Und nun vergleiche man die Grundlinien der beiden Stücke! Für die Fantasia konstruiere man sich noch eine graphische Darstellung, in der die Zahlen die einzelnen Takte bezeichnen; man achte besonders auf die Takte 31–40, wo die Unterstimme den Kanon der Oberstimme 1–16 in e-moll aufnimmt, dazu aber in der Reihenfolge 3-4-1-2-7-8-5-6-9-10 contrapunktiert. Ein Beweis, wie spielend Bach mit den Dingen verfuhr und wie ihm die Flügel gewachsen waren.

Auch in der Invention wird die ursprüngliche Linie 22/23 weiter geführt, und sie enthält auch schon die Reime zur Kanonanlage.

Ebenso spart Bach den wirklichen Höhepunkt h'' in beiden Stücken bis zum Schluß auf, in der Invention Takt 24, in der Fantasie 107.

Charakteristisch fallen die drei Dreitaktergruppen in der Fantasie aus dem Rahmen des Ganzen heraus, 91–96 zur Betonung der IV. Stufe und 105 zur Gewinnung der Steigerung. Ich lese im Takt 76 statt



und halte die Pause für falsch, die Logik der Quintenzüge verlangt hier e.

Vergleichen wir nun die Exposition der Tokkata an der Hand ihrer Grundlinie mit der der Fantasie:

so sehen wir die gleiche Anlage noch größer durch den Einbezug der IV. Stufe Takt 20–44. Die Toccata ist trotz aller Verdoppelungen und Füllungen dreistimmig. Das Pedalsolo rekapituliert dann brevitationsmäßig die Linie f g a b c und übernimmt die Funktion der Modulation nach der V. Stufe. Die beiden ersten Teile der Partita und der Toccata entsprechen sich vollständig:

Partita 1. Teil a I–V (=e I)	Toccata 1. Teil F I–V (=C)
2. Teil e I–e I	2. Teil C I–C I
	Exposition doppelt.

Dann wächst die Toccata in der eigentlichen Durchführung 176–352 ihrer großen Exposition folgend und wandelt die Stufen VI, III, II im dreifachen Kontrapunkt ab; der Abschluß 353–438 bringt IV (I) V I. Dabei ist zu bemerken, formal entspricht dem zweiten Teil der Partita die große

Durchführung der Toccata. Im wesentlichen lautet also der Bauplan für die Fantasie in Stufen: I, V, Rückmodulation, I; für die Toccata I+V - VI, III, II - IV (I) V I.

Die Melodik der Toccata hat die etwas krause Linienführung der Fantasie abgestreift und nähert sich der Form des kleinen Präludiums in d-moll für Klavier:



das bekanntlich aus Marcellos Oboenkonzert stammt. Den riesenhaften Bau der F-dur-Toccata muß man selbst studieren, ich verzichte also auf eine genaue Analyse hier und verweise auf Voigts Aufsatz über das Stück im Bachjahrbuch 1912 S. 33 ff., ohne seine Auffassung zu unterschreiben: In Wirklichkeit sind Voigts „Hauptsätze“ nur Quintmodulationen und in allen vier Stellen 176, 238, 290 und 352 inhaltlich ganz gleich, und seine „Zwischensätze“ der wirkliche Kern der Durchführung. Das beweist allein der Wechsel der jeweiligen drei Stimmensätze und die Steigerung durch die Anlage im dreifachen Kontrapunkt. Nur zeitlich ist noch zu bemerken, daß Spitta die Entstehung der Toccata nicht datieren kann; die Inventionen sind 1723 fertig, die Partita in a steht bereits im Notenbuch der Anna Magdalena Bach aus dem Jahre 1725. Für die Toccata ergäbe sich nach der viel reiferen Technik frühestens 1730. Sie ist uns von neuem ein Beweis, mit welcher Rang und unerbittlich an sich selbst arbeitete. Und zugleich eine gesunde Lehre für unsre heutige schnellebige Zeit, die am liebsten täglich neue höchste Offenbarungen in allen Künsten verlangte, vergessend, daß alle großen geistigen Dinge nur sehr langsam wachsen und reifen.

Bach und das Symbol.

Insbefondere die Symbolik seines Kanons.

Von Prof. Arnold Schering (Halle a. d. S.)

Die Geschichte der abendländischen Musik, insbesondere in ihrer Ausprägung als Kunst der Polyphonie, zeigt in ihrem Verlaufe eine Entwicklung, die man als ununterbrochenes Streben nach Vergeistigung der Ausdrucksmittel verstehen kann. Auf nur Tonsinnliches gestellt, muß jede Musik mit der Zeit absterben; nur durch den Geist lebt sie. Wie sich dieses Streben nach Vergeistigung im Laufe der Jahrhunderte vollzogen hat, das läßt sich am besten an der Geschichte der Techniken verfolgen. Denn wenn auch Technik keineswegs gleichbedeutend mit Geist ist, so bedeutet sie doch nichts Geringeres als den Standpunkt, den der Künstler gegenüber den Eigenkräften seines Materials einnimmt, oder, anders gesagt, die Summe von Verstandesoperationen, welche nötig ist, um das Material der künstlerischen Idee dienstbar zu machen.

Fragt man nun, worin das Wesen der Vergeistigung der Ausdrucksmittel besteht, so kann darauf mit einem einzigen Worte geantwortet werden: in der Befähigung als Symbol zu wirken. Denn da alles Geistige seiner Natur nach den Sinnen entzogen ist, so kann es von diesen nur auf Umwegen erfaßt werden: in Gestalt eines geschauten oder gehörten „Bildes“, das den „Sinn“ jenes Geistigen enthält. Es kann also Geistiges in die Musik nur mit Hilfe von „Klang-Sinnbildern“ eingeführt werden. Darunter ist nicht nur Klang- und Tonsymbolik im engeren Sinne zu verstehen, sondern alles was dazu beiträgt, den Sinn irgendeines Geistigen auszuprägen

Dieses „alles“ pflegt unter den Begriff „Technik“ — sofern er nicht in platt alltäglichem Sinne als bloße „Meisterung des Handwerkzeugs“ verstanden wird — zusammengefaßt zu werden.

Freilich gibt die Technik dem Künstler immer nur die Möglichkeiten, nicht die Wesenheiten selbst an die Hand. Sie zeigt ihm die Wege zur Fülle der Symbole, nicht diese selbst; denn gewöhnlich ist das, was wir Technik nennen, bereits etwas Erstarrtes, ein Aggregat von jetzt toten, ehemals lebendigen Symbolen, die aber trotzdem noch ihre Pflicht erfüllen, indem sie, durch Künstlerhand gezwungen, ihre ehemalige lebendige Substanz in eine Symbolik höherer Stufe eingehen lassen.

Es fragt sich nun: Kann unter Umständen eine Technik selbst wohl zum Symbol werden? Der Fall ist durchaus denkbar.

Eine Sacktechnik, bei der das immanent Gesetzliche des Tonlebens mit dem Anspruch hervortritt, als Zweck der Darstellung mithin als Symbol genommen zu werden, wo das Spekulative des kombinierenden Geistes sich offen und in seiner ganzen Fülle kundgibt, ist die kanonische Arbeit. Wo sie erscheint, beansprucht sie, als solche d. h. für sich wahrgenommen zu werden, ganz abgesehen von dem, was innerhalb ihrer an Musikalischem vorgeht. Denn in diesen Augenblicken verzichtet der Komponist auf das ihm zustehende Recht, melodisch frei und ungebunden zu erfinden und unterwirft sich freiwillig einem Zwange, einem Gesetz. Dies bedeutet, ästhetisch genommen, nichts anderes als eine über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehende, kampfartige Stellungnahme des Künstlers zur Materie, ein symbolhaftes Betonen des Gegensatzes von Freiheit und Determinismus, woraus wir dann einen besonderen Grad von Meisterschaft abzuleiten pflegen. Wird die kanonische Arbeit vom Hörer nicht bemerkt, dann fällt der wesentlichste Faktor des Verstehens, eben die Richtung aufs Spekulative, weg, und der Sinn des Ganzen kann in Frage gestellt werden.

Hat der Kanon als solcher die Bestimmung, eine besondere, freiwillig übernommene Gesetzmäßigkeit — hier also die mehr oder

minder getreue Nachfolge gleichgearteter Stimmen — in den Vordergrund zu stellen, so muß verständlicherweise im einzelnen Falle auch ein äußerer Beweggrund zu so außerordentlichem Verhalten angenommen werden. Als Motive kanonischer Arbeitsweise treten uns in der Musikgeschichte drei Gruppen gegenüber. Entweder entspringt sie nämlich der Vorstellung jenes volkstümlichen, geselligen Singens oder Spielens, nach welchem das Nacheinander gleicher Stimmzüge ganz allein durch sich selbst und ohne weitere Nebenbedeutung Freude und Behagen erweckt (Sommerkanon des 13. Jahrhunderts, Caccien der Florentiner, catches in England, gesellige Kanons Haydns, Mozarts, Beethovens usw.). Dies scheint der ursprünglichste, vom Naiven ausgehende Anstoß gewesen zu sein. Oder ihr liegen künstlerische Motive zugrunde, wie es das bewußte künstlerische Spielen mit den verschiedenen technischen Möglichkeiten ist; oder schließlich: der Kanon untersteht einer bestimmten, ihn erzeugenden symbolischen Vorstellung.

Soweit zu sehen, hat Bach den geselligen Kanon, trotzdem dieser bei den Leipziger Studenten von alters her beliebt war, nicht gepflegt. Seine textlosen und instrumentalen Kanons gehören sämtlich zur zweiten Art, d. h. sind Kanons, die als künstlerische Leistungen schlechthin geschätzt werden sollen. Tritt dagegen in der Vokalmusik kanonische Arbeit bei ihm auf, so ist sie — man kann wohl ohne Umschweife sagen: durchweg — einer höheren Symbolik dienstbar. Dieser symbolischen Kanonik im Bereich des Vokalen mögen die folgenden Zeilen gewidmet sein.

Historisch erfaßt ist Bachs kanonische Kunst der große, bewegte Ausklang einer über Jahrhunderte sich erstreckenden Pflege dieser Technik, deren wechselvolle und aufs höchste fesselnde Geschichte noch nicht geschrieben ist. Die Stellung der einzelnen Generationen zum Kanon ist verschieden gewesen. In den Mittelpunkt des spekulativ gerichteten Musikschaffens rückt er erst mit dem Anbruch des Barocks, und es ist in mehr als einer Beziehung bedeutungsvoll, daß während des ganzen 17. Jahrhunderts Rom und seine Meister darin den Ton angaben. Hier

wurde, was selbst bei den Niederländern noch kaum der Fall gewesen war, der Kanon als Selbstzweck gepflegt und die Parole ausgegeben, daß ohne seine Beherrschung das Letzte zur Meisterschaft fehle. Von Rom aus liefen die Anregungen nach Norditalien (Modena, Bologna), nach Wien, nach München — also zunächst nach den katholischen Gegenden Deutschlands — und kamen von da aus nach Mittel- und Norddeutschland. Wahrscheinlich hat in vorläufig noch unerklärter Weise der Jesuitismus dabei eine Rolle gespielt. Denn es zeigt sich, daß dem Kanon, wie ihn die römischen Meister auffaßten, etwas seltsam Esoterisches beigemischt war, etwas, was mit den letzten Geheimnissen der Religion, insbesondere der Offenbarung, in Zusammenhang stand. Zahlenkult und technische Geheimnisfrämerei gingen einen merkwürdigen Bund ein, und ein Schleier der Mystik umwob gewisse kanonische Leistungen, in denen in rätselhafter Weise sich verborgene göttliche Kräfte zu enthüllen schienen.

Man muß diese Erscheinung kennen, um Bachs Stellung zum vokalen Kanon zu begreifen. Sie war von ganz anderer Art als die des Österreichers Fur. Fur hat den Kanon Zeit seines Lebens im wesentlichen vom artistischen Standpunkt aus aufgefaßt. Kanonische Arbeit war ihm Lebenselement. Mag das Symbolische wohl hier und da einmal hervortreten, den Ausschlag gibt es nicht. Seine *Missa canonica* ist, auf den Sinn ihrer technischen Faktur hin betrachtet, ein bloß artistisches Kunstprodukt, in welchem der Kanon etwa dieselbe Rolle spielt wie in Bachs „Musikalischem Opfer“ oder in den Goldbergvariationen. Bach betrachtete zum mindesten den vokalen Kanon anders. Er betrachtete ihn mit derselben Ehrfurcht wie die erkatholischen Meister der römischen Schule. Wenn er ihn in Vokalwerken anwendet, so geschieht es nie ohne Andeutung der Beziehungen, die von dieser Technik aus in die geheimnisvolle Welt des Übersinnlichen hinübergreifen. Hier scheint, was uns nicht überraschen darf, ein Stück katholischer Mystik in ihm weiterzuwirken, wie sie auch in Luther noch vielfach aufblüht. Wir müssen uns ja auch sonst hüten, in Bach den reinen Ver-

treter eines „modernen“ Protestantismus zu sehen. Daß er uns heute alles gibt, was uns als Protestanten heilig und teuer ist, und noch viel mehr, darf uns die Augen nicht dafür verschließen, daß in Bach eine große Menge mittelalterlichen Geistesguts mitgeführt ist, ja daß die ungeheure Gewalt, die er bis zur Stunde auf uns ausübt, in nicht geringem Maße unbewußt und zumeist unerkannt von der Kraft ausgeht, die in der von ihm verkörperten Synthese von Mittelalter und Neuzeit steckt. Gewiß ist die Esoterik des Bachschen Vokalkanon^s durchaus in der protestantischen Lehre verwurzelt, so stark verwurzelt, daß kaum irgendwelche positive Beziehungen zum Süden herstellbar sind; aber die Tatsache, daß überhaupt eine solche Esoterik herrscht, gibt uns das Recht, hier von gleichsam unterirdisch weiterwirkenden Gewalten einer vergangenen Zeit bei ihm zu reden. Sie sind bei Heinrich Schütz und dem ihn umgebenden Geschlecht nicht entfernt in gleichem Maße anzutreffen.

Es bedarf einer besonderen Arbeit, festzustellen, wann und in welchem Maße in der Musikgeschichte der Kanon zum ersten Male einer höheren Symbolik dienstbar gemacht worden ist. Daß er in der Kirchenmusik bereits zur Zeit Dufays († 1474) zur Symbolik z. B. der Einheit von Vater und Sohn und der festgefügt^{en} einigen katholischen Kirche diente, ergibt sich aus Stellen seiner jüngst aus den Codd. Trid. veröffentlichten Messensätze¹⁾, und eine planmäßige Durchforschung der Meisterwerke der niederländischen und römischen Schule würde weitere Belege zutage fördern; ebenso die deutsche und ausländische Literatur des 17. Jahrhunderts. Bach selbst hat indessen nicht nur alle bis dahin auftauchenden und zum Teil bereits konventionell gewordenen Symbolbedeutungen des Kanons angewendet, sondern sie zudem um eine Fülle eigener, originaler vermehrt. Um eine Übersicht zu gewinnen, sei es erlaubt, sie in einzelne Gruppen zu bringen, geordnet nach dem Grade ihrer Geistigkeit und inneren Bedeutsamkeit. Entscheidend dafür ist die Sinnverbindung, die sich zwischen Kanon und Text knüpfen

¹⁾ Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 31. Jahrg. (1924); z. B. S. 28, 73, 74, 78, 96.

läßt. Denn es ist natürlich möglich, das musikalische Prinzip der gleichen, aber um Taktzeiten verschobenen Stimmführung mannigfach zu deuten.

1. Die ursprünglichste und einfachste Symbolik, die dem Kanon als solchem anhaften kann und die mit dem Sinnesindruck ohne weiteres zusammenfällt, ist durch die Erscheinung des bloßen Aufeinanderfolgens der beteiligten Stimmen gegeben; insbesondere des hart Aufeinanderfolgens. Tritt im Text das Wort „folgen“ auf, so erscheint bei Bach entweder streng kanonische Arbeit oder doch eine unter so knappen Engführungen einsetzende Imitation, daß durch die Führung der Stimmen auf gewisse Strecken der Eindruck des in die Fußstapfen des Vorgängers Tretens hervorgerufen wird. So bei „Ich folge Christo nach“ (Kant. 12 „Weinen, Klagen“, B. 21., Bd. 2, S. 73); „Ich folge dir gleichfalls“ (Johannespassion)¹⁾. Das gleiche geschieht, wenn das „Folgen“ negativ, durch den Hinweis auf ein „Vorangehen“ ausgedrückt wird: „Er gehet voran“ (Kant. 182 „Himmelskönig, sei willkommen“, 37, 56). Daß Bach dabei gern zu ausgesprochenen Schreitmotiven greift, ist selbstverständlich.

2. Eine zweite Deutung, die bereits ins Metaphorische hineinragt, ergibt sich, wenn die kanonisch gesetzten Stimmen auf die Eigenschaft ihrer relativen Unfreiheit hin, des zwangsweisen Verknüpftseins miteinander ins Auge gefaßt werden. Die zweite steht, recht betrachtet, unter dem suggestiven Bann der ersten; sie ist auf Gedeih und Verderb mit ihr verbunden, wird zwangsweise von ihr mitgeführt, ohne sich losmachen zu können. „Da Tod und Leben ringen“, in gesteigertem, bildlich ungeheuerlichem Sinne bei „wie ein Tod den andern fraß“ (Kant. 4 „Christ lag in Todesbanden“, 1, 116); „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, das Ringen Jakobs mit dem Engel (Kant. 157 „Ich lasse dich nicht“, 32, 117); „Wenn meine Trübsal als mit

¹⁾ Die im Text angeführten Beispiele bilden nur eine Auswahl unter vielen. Zur Ergänzung mögen die betreffenden Kapitel bei Schweitzer und Pirro herangezogen werden.

Ketten, ein Unglück an dem andern hängt" (Kant. 38 „Aus tiefer Not", 7, 297).

3. Metaphorisch, aber ohne weiteres verständlich ist der Sinn der Stelle „Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder" in Kant. 31 „Der Himmel lacht" (7, 34). Die vorangehende Stimme, so faßte Bach es auf, ist die sinn- und bewegungsverleihende. Sobald sie vorhanden, ergeben sich die übrigen von selbst, und zwar mit Einschluß der gleichen Beweglichkeit. Das Symbolische liegt also in der Betonung der automatischen Regulierung der Stimmensäße, sobald einmal die Hauptstimme da ist.

4. Aber auch das völlige materielle wie geistige Einssein der Stimmen kann zum Symbol werden. Eins ist gleich Zwei und umgekehrt. In engstem Abstand bei „Et in unum Deum“, ferner am Anfang des Duetts „Domine Deus“ der Hohen Messe, wo durch die grundsätzliche Textvertauschung der beiden Stimmen noch eine zweite Symbolik hinzukommt.

5. Eine eigentümliche Gedankenverbindung, die die Kirchenmusiker des Barocks beharrlich weitergaben, entsteht, wenn der Kanon als Prinzip zwangsweisen Nachahmens insofern gedeutet wird, als die zweite Stimme gleichsam der eigenen Vernunft und Selbständigkeit entbehrt und gehalten ist, die erste wie mechanisch nachzuahmen. In diesem Sinne wird der Kanon auch von Bach an allen Stellen benutzt, wo von mechanischem Nachsprechen die Rede ist, sei es von „falschen Zeugen“, sei es von Berichterstattern überhaupt. Vgl. Matthäuspasion beim Bericht der falschen Zeugen („er hat gesagt: ich kann"); „Also kann ich selber Spott mit den falschen Zeugen treiben" (Kant. Nr. 52, Aria „Ich halt es mit dem lieben Gott", 12II, 46); Bericht der zweien Männer in weißen Kleidern im „Himmelfahrtsoratorium" (2, 33); „Wir haben seinen Stern gesehen" im Weihnachtsoratorium (5, 187), eine Stelle, die Bach bezeichnenderweise vom Judenthor „Pfui dich, wie fein zerbrichst du" der verlorenen Markuspassion herübernahm; ferner die Stelle im Rezitativ der Kantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein":

Adagio. (Tenor) Rez.

Sie leh-ren ei-tel fal-sche List, was wi-der

Gott und sei-ne Wahr-heit ist, und was der ei-gen Wiß-er-

denket, o Jam-mer, der die Kir-che schmerz-lich kränket, daß

Adagio.

muß anstatt der Bibel stehn. Der Ei-ne wäh-let dieß, der

Rez.

An-dre daß, die tö-ri-ge Vernunft ist ihr Kompaß, usw.

wo zu der durch die kanonische Führung ausgedrückten Symbolik, wie weiter unten noch auszuführen ist, eine weitere tritt. Auch überzeugtes gemeinsames Nachsprechen hat Bach durch

den Kanon wiedergegeben: „Könnt' es doch nur bald geschehen“ im Osteroratorium (21III, 51).

6. Daß schließlich in der kanonischen Arbeit auch das Gefühl unbedingter Sicherheit und Festigkeit zum Ausdruck kommt, insofern die beteiligten Stimmen untrennbar miteinander verknüpft sind und darin einer Art ehernem Gesetze folgen, hat Bach an unzähligen Stellen zum Symbol erhoben. Es seien angeführt das hierfür besonders bezeichnende Choralvorspiel „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ (3, 206)¹⁾, wo durch die kanonische Führung des Chorals im Pedal zugleich erreicht wird, daß die Fünffzahl der Choralzeilen auf die heilige Zehnzahl kommt, und als „Symbol des Symbols“ der Eingangssatz von „Ein' feste Burg“.

Die angezogenen Beispiele beweisen, mit welcher Schärfe des Geistes Bach alle nur denkbaren symbolischen Deutungen des Kanons ausgeschöpft hat. Für einige davon hatte er, wie schon erwähnt, Vorgänger, andere sind sein Eigentum. Mit dieser Feststellung würden wir uns begnügen können, wenn sich hinter dem Tatsächlichen nicht noch etwas Tieferes verbärge.

Die Symbolik dieser Stellen ist im ganzen einfach. Sie setzt sich, wenn wir den Tatbestand psychologisch zergliedern, aus vier Elementen zusammen.

Das erste Gegebene ist der Klangzug der Linie. Er tritt als rein sinnliche Erscheinung vor das Ohr des Hörers. Zu ihr gesellt sich als zweiter Bewußtseinsvorgang das Erkennen des „Affekts“, als dessen Träger der Klangzug gilt. Damit ist ein Symbolismus gegeben, den wir Symbolismus ersten Grades nennen wollen. Er beruht auf der uns allen geläufigen Erkenntnis, daß Musik, sofern sie als Kunst erfaßt wird, überhaupt nicht anders als symbolisch genommen werden kann.

¹⁾ Schweitzer a. a. O., S. 453 (und nach ihm ohne Kritik auch H. Goldschmidt in dem Aufsatz „Tonsymbolik“ in der Zeitschr. f. Ästhetik 15, 1) meint, Bach habe im Vorspiel, bevor der Choral im Pedal einsetzt, die moralische Unordnung andeuten wollen, die dem Erlaß der Gebote vorausging. Abgesehen davon, daß diese Vorstellung weit herbeigeholt ist und der Bachschen Zeit sicherlich fern lag, enthält diese, ihre Motive durch das ganze Stück sendende Vorspielmusik nach meinem Empfinden nicht die geringste Andeutung eines Chaotischen. Die Symbolik liegt viel tiefer.

Musik ist klingendes Sinnbild bewegter Innerlichkeit. Der Affekt oder „Ausdruck“ kommt im Klang als ein Anschauliches (Bild) zur Erscheinung, das, weil es rein geistiger Natur, eben nur seinem Sinn nach erfaßt werden kann. Das ist eine so allgemeine Erfahrung, daß es im einzelnen Falle gar keiner besonderen Hinwendung des Hörers auf diesen Punkt bedarf. Diese Symbolik ersten Grades ist gleichsam die Voraussetzung mitempfindenden Genießens.

Über sie hinaus nun ergibt sich als Symbolik zweiten Grades jene plastische, beinahe greifbare Bildlichkeit, die Bach und seine Zeitalter vom Begriff des Affekts nicht hat trennen können. Man erfaßte das Reich der Affekte nicht, wie die Romantik, im Rausche gefühlsgefättigter Stimmung, sondern entzündete die musikalische Phantasie an der Vorstellung mehr oder weniger konkreter Gefühlsbilder, ja sichtbarer Bildlichkeit überhaupt. Diese Art der Konzeption, so fremd sie uns in ihren Äußerungen und Folgen oft erscheinen will, darf auf keinen Fall gegen die romantische ausgespielt und geringer als diese geschätzt werden. Wir müssen sie angesichts der Leistungen, die aus ihr erwachsen sind, dieser vielmehr gleichordnen und als eine der vorhandenen Möglichkeiten hinnehmen, Musik Gestalt werden zu lassen. Sie beruhte einmal auf einer außergewöhnlich starken Einstellung des Zeitalters auf das Diesseits, auf die Eindrücke des Auges, und dann auf einer hier nicht näher zu erläuternden rationalistischen Auffassung des Seelenbegriffs. Affekte, so kann gesagt werden, erscheinen Bach jederzeit unter dem Zeichen irgendeines sichtbaren, gewöhnlich bewegten Bildes, dessen natürliche Dynamik ihm als Substrat dient und der Erfindung die Quelle erschließt. Was das Wort, die Wortverbindung als solche abstrakt hinlegt, was sich im Laufe der Jahrhunderte in der Sprache an toter Begrifflichkeit abgesetzt hat, obwohl es in ihr ehemals auch als lebendig Empfundenes vorhanden war, das löst Bach wieder in den Fluß, in die dynamische Welle des Ursprünglichen, des unmittelbar Empfundenen auf. Das Statische der logischen Begriffsverbindungen wird zum Dynamischen des Empfindungsaus-

drucks. Das Wort als Wort sagt Bach gar nichts, sondern nur das, was es als Stellvertreter lebendiger Anschaulichkeit oder anschaulicher Lebendigkeit bedeutet. Infolgedessen überhöht und verstärkt er den schlichten, der Gefahr des Verdämmerns und Zerfließens ausgesetzten, gleichsam bloß vitalen Affektausdruck, indem er ihn mit musikalischer Bildlichkeit verbindet. Doch besteht dieser Vorgang nicht aus zwei Akten, sondern ist ein einziger: Bild und Affekt sind Korrelative und entstehen gleichzeitig; der eine ruft das andere hervor und umgekehrt. Für das Wort „Flehen“ bedarf der Romantiker nicht unbedingt greifbarer Bildlichkeit. Bach aber — man vergleiche „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ in Kant. 11 (Lobet Gott in seinen Reichen, 2, 28) oder „vergebens flehen“ in Kant. 13 (Meine Seufzer, 2, 86) — kommt nie ohne Andeutung des Händeringens oder Sichniederwerfens aus. Dem an sich unmusikalischen Wort „schützen“ gewinnt er (in Kant. 89 „Was soll ich aus dir machen, Ephraim?“), 201, 183) dadurch musikalische Substanz ab, daß er es einmal unter der Vorstellung des ruhigen, deckenden Schildhaltens (anhaltende Note b), das andere Mal unter der des kräftigen, aktiven Abwehrens (bewegte, sprunghafte Sechzehntel) begreift. Umgekehrt: wo sich im Texte malende Ausdrücke bieten, belebt er sie mit dem lebendigen Odem des Affekts, weil Bild und Affektausdruck für ihn dasselbe sind.

Diese zum vitalen Affektausdruck hinzukommende vergeistigte Bildlichkeit — im weitesten Sinne des Wortes, also auch unter Einbeziehung der im wesentlichen auf Konvention beruhenden Instrumentensymbolik (Klangsymbolik) — ist gewissermaßen die zweite Symbolschicht, die sich über die Worte des Textes lagert. Ihr Verstehen ist in vielen Fällen von der Vertrautheit mit der musikalischen Formel- und Zeichensprache des Barock abhängig, ja bedingt zuweilen Kenntnis von heute uns fremd gewordenen oder überhaupt nicht mehr geläufigen Zusammenhängen (z. B. Bild und Figuren des Keltertretens).

Eine Symbolik dritten Grades schafft Bach durch die vergeistigte Anwendung kompositionstechnischer Mittel, z. B. des

Kanons, des Ostinato, des Orgelpunkts, des Konzertierens, des Gegenüberstellens von Solo und Tutti (vgl. das „omnes generationes“ im Magnifikat) usw. In diesen Kunstmitteln liegt zwar schon von Natur aus eine gewisse Geistigkeit; indessen läßt diese sich nicht nur technologisch erfassen, sondern ebenso wohl auch noch ideologisch deuten. Zur ursprünglichen tritt dann eine neue, eine zweite Geistigkeit, eben jene Symbolik, wie sie die oben angeführten Kanonbeispiele enthalten.

Aber noch eine Symbolik vierten Grades ist denkbar: entweder durch das Zitieren allgemein bekannter Melodien, z. B. von Kirchenliedern, oder durch das Spielen mit heiligen und geheimnisvollen Zahlen, oder durch noch weitergreifende logische Kombinationen. Schlug bereits die vorher genannte Symbolreihe die Brücke weit hinein ins Außermusikalische, so dringt diese vierte noch viel tiefer in die Zusammenhänge unserer Existenz als Denkende. Wenn Bach in Kant. 70 (Wachet, betet, 16, 360) zu dem Bassrezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“ bei der Schilderung des Jüngsten Gerichts die Trompete „Es ist gewißlich an der Zeit“ hineinblasen läßt, so steht der Hörer, dem die Symbolik des Gedankens gegenwärtig ist — ehemals ohne Zweifel noch viel stärker als heute — unter dem Eindruck beängstigend verwirrender Zusammenhänge: die Bedeutung des Chorals mit allem, was für uns schicksalsmäßig mit ihm verbunden gedacht wird, tritt mit dem in Verbindung, was neben und mit ihm durch Sänger und Orchester gleichzeitig vorgetragen wird. Hierfür weitere Beispiele aufzuzählen, erübrigt sich, da H. Goldschmidt bereits ein Verzeichnis solcher Choralzitate gegeben hat¹⁾. Natürlich gehört auch die Anführung der Confiteor-Intonation im Credo der Hohen Messe und das „Christe, du Lamm Gottes“ im Kyrie der Fdur-Messe hierher.

Die Betrachtung führt aber noch weiter. Wie die Symbolik ersten Grades (Affektausdruck) zwanglos mit der des zweiten Grades (Bildausdruck) zusammengeht, so können beide zu-

¹⁾ Die Anführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der Joh. Seb. Bach'schen Kantaten, Zeitschr. für Musikwissenschaft II, 1919, S. 392 ff. Einige Fälle sind dem Verfasser entgangen.

sammen, wie wir oben sahen, sich mit der Symbolik dritten Grades (z. B. Kanon, Dstinato usw.) verbinden. Und noch mehr. Es kann der Fall eintreten, daß ein so beschaffenes zusammengesetztes Gebilde außerdem noch mit der Symbolik vierten Grades belastet wird, d. h. ein Melodiezitat oder ein Zahlengeheimnis mit sich führt. Faßt man ins Auge, daß unsere Staffelung der Symbolik nach Maßgabe ihrer geistigen Bedeutsamkeit geschah, die vierte und letzte also nach jeder Richtung hin die umfassendste ist, so ließe sich wohl das Bild von ineinandergesteckten Hülfsen als Vergleich heranziehen und sagen, daß in solchem Falle vier ungleich große Symbole gleichsam ineinandergesteckt sind.

Erscheinungen dieser zusammengesetzten Art sind noch wenig untersucht, wenn auch zum größten Teile schon bemerkt worden. Bevor zur psychologischen Erklärung geschritten wird, mögen einige davon analysiert werden.

Im Text des oben (S. 47) gegebenen Notenbeispiels aus Kantate 2 ist von falschen Lehrern die Rede. Ihre geistlose Rede macht Bach durch kanonische Führung lächerlich. Damit man aber auch erfährt, an welchem Objekt sie ihre List und Lücke auslassen, entnimmt Bach die Motive der kanonischen Takte dem Hauptchoral der Kantate, nämlich „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“. Legt man außerdem Bachs Vorschrift „Adagio“ als Aufforderung an den Sänger aus, in salbungsvollem oder gespreiztem Tone zu singen, so ist — falls auch die der zweiten Choralzeile eigentümliche Knickung der Linie bei „der Eine wählet dies, der Andre das“ bildlich gefaßt wird — die vierfache Symbolik der Stelle offenbar. Und das in jedesmal kaum anderthalb Takten!

In „Weinen, Klagen“ (2, 73) singt der Baß die Arie „Ich folge Christo nach“. Das Streichtrio beginnt kanonisch mit demselben Motiv, das hernach der Sänger und mit ihm zugleich die Streicher anstimmen:

1. Viol.
2. Viol.
Cont.
Ich fol-ge Christo nach, von ihm will

Das Motiv selbst ist ein ausgesprochenes Schreitmotiv, aber nicht frei erfunden, sondern aus den ersten Noten des Schlußchorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ entwickelt. Die einfache, sinnige Symbolik des Zusammenhangs ergibt sich von selbst.

In „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ (18, 235) trägt der Chor in mächtigem Schwunge ebendiese Worte vor. Dazu bläst die Trompete die Melodie „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“, stellt also damit den Text in die Symbolik 4. Grades. Nach zwei Takten erfolgt eine großartige Erhebung in das Symbolbereich 3. Grades, indem dieselbe Melodie beim letzten Trompetenton in den Bässen erklingt, und zwar in Augmentation. Der anfangs etwas weite Abstand der Einsätze verringert sich nach der 5. Zeile immer mehr und führt mehrmals zu einem gleichzeitigen Vortrag verschiedener (!) Melodiezeilen, was innerhalb der weiteren Symbolik wieder eine engere hervorrufft. Die Trompete wählte Bach als klangsymbolische Vertreterin jeglicher Hoheitsrechte, die kanonische Führung zur Symbolisierung der Strenge und Unnahbarkeit des Gesetzes, den Gegensatz von kleinen und großen Notenwerten der beiden Choralzüge aber als Symbol für die bei Matth. 22, 37 und 39 genannten beiden großen Gebote („Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“, „Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst“) gegenüber den anderen, kleinen¹⁾. Man kann sogar in

¹⁾ Vgl. Schweitzer, S. 580, der die tiefere Symbolik des Satzes klar erkannte.

der Deutung noch weiter gehen und erhält dann ein System von nicht weniger als sieben einzelnen sich gegenseitig durchdringenden Symbolismen, die sämtlich dem Bereich des 2., 3. und 4. Grades angehören, nämlich:

1. Das Choralzitat an sich, als Symbol des Verknüpftheits des von Christus gegebenen Liebesgebots mit dem Gesetz des Alten Bundes, hier durch das Kirchenlied vertreten.
2. Verwendung der Trompete als Klangsymbol der Majestät.
3. Der Kanon als Sinnbild unerschütterlicher Gesetzesmacht.
4. Augmentation als Sinnbild des „vornehmsten und größten“ Gebots.
5. Das größte Gebot bildet das Fundament.
6. Das vom Chor vorgetragene neutestamentliche Liebesgebot wird in der Höhe und Tiefe von dem Gesetz des Alten Bundes eingeschlossen („... hanget das ganze Gesetz und die Propheten“).
7. Die Imitationen der Streicher und des Chors sind aus dem Schluß der Anfangszeile des Chorals gewonnen. Symbol der „Lüttel“ des Gesetzes.

Daß hiermit keineswegs alle Symbolismen des großen Stückes, nicht einmal die der ersten 16 Takte, erschöpft sind, wird sich sogleich zeigen.

Ähnlichen Ereignissen steht der Hörer im Eingangssatz von „Ein' feste Burg“ (18, 319) gegenüber. Auch hier wird er mit Symbolbeziehungen förmlich überschüttet. Doch sind sie minder verwickelt und gehören in der Hauptsache dem dritten Grade (Fugierung, Kanon, Augmentation) an; da sie aber fortwährend sich ablösen und mannigfach permutieren, wird der unvorbereitete Hörer nur die Hälfte dessen wahrnehmen, was in der Partitur steht. Beherrschend tritt als Symbol 4. Grades die Melodie des Reformationsliedes mit ihren geistigen Beziehungen zur Kirche hervor.

Von eigentümlicher, echt barocker Großartigkeit ist das Bassrezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“ der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“ (16, 360), das, wie alles Eschatologische, Wachmüchtig anzog. Trotz gehäufter Wilderfülle ist alles leicht zu

verstehen, da die Symbolismen mehr nach- als miteinander eintreten und der Sinn des Ganzen von der in heftigster Erregung deklamierenden Singstimme getragen wird. In den obersten Symbolkreis greift das Stück mit dem von der Trompete des Gerichts vorgetragenen Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“, dessen Erklingen ehemals, wo man sich dergleichen übersinnlichen Vorstellungen viel stärker hingab, niederschmetternd gewirkt haben muß. Die alten protestantischen Kirchenlieder galten der Zeit Bachs als Verkörperung des Dogmas schlechthin. Erschienen sie als Zitat in symbolischem Zusammenhang, so drückten sie jedesmal sinnbildlich die dogmatische Stellung des Textes innerhalb des umgebenden Rahmens aus. So auch — um ein einfacheres Gebilde, in dem der 3. Symbolkreis ganz fehlt, zu nennen — im Rezitativ „Ach, gehe nicht vorüber“ der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (5 II, 104). Hier singt zu den Worten des Tenors, anknüpfend an den Schluß des vorhergehenden Duetts, die instrumentale Oberstimme „Christe, du Lamm Gottes“.

Da jeder Bachfreund weitere Proben der einen oder anderen Art kennt, mag es mit diesen sein Bewenden haben.

Es ist überaus schwer, das gedankliche Gefüge dieser verwickelten Gebilde zu entwirren und auf die Frage zu antworten: in welcher geistigen und seelischen Verfassung befindet sich ihnen gegenüber der Hörer? Der Tatbestand ist der, daß ständig eine größere oder geringere Zahl von Vorstellungsreihen entweder sich unmittelbar ablösen oder gleichzeitig nebeneinander herlaufen. Das letzte Ziel wäre erreicht, wenn sie dem Hörer sämtlich zum Bewußtsein kämen; dann würde der Zweck ihres Daseins erfüllt, ihn auf die Höhen erhabenster Geistigkeit zu tragen. Ob aber dieser Idealfall jemals eintritt, wird sich schwer ermitteln lassen, auch wenn innigste Vertrautheit mit dem Werke und seinen Symbolismen vorhanden ist. Denn selbst wenn diese im Augenblick erkannt und erfaßt werden, bleibt schwerlich Zeit, ihnen nachzuhängen und sie wahrhaft auszukosten. Man müßte denn annehmen, daß eine ganze Anzahl Symbole als „tote“ entgegengenommen werden, d. h. als solche, deren ur-

sprünglicher Inhalt nicht mehr gewußt wird, die also wie bloße, leere Hüllen anmuten. Da sie tot sind, regen sie nicht mehr zum Reflektieren an, werden nur als konventionelle Zierde genommen und lassen daher, wie man zu sagen pflegt, kalt. Daß Bach selbst jemals mit solchen toten, für ihn bereits gegenstandslos gewordenen Symbolen gearbeitet haben sollte, erscheint jedoch nicht wohl glaublich. Was er schrieb, das war durchfühlt. Aber das eine darf schon gesagt werden: daß es leichter ist, in der Ruhe des Arbeitskammerleins vier oder fünf Symbolbeziehungen bedachtsam zusammenzustecken und in die Partitur zu schreiben, als für den Hörer, sie im Augenblick des Erklärens blitzschnell zu enträtseln.

Ein Zurückgreifen auf den eben erwähnten Chorsatz von „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ mag versuchsweise und nur für einige Duzend Takte das Symbolgetriebe des Satzes und die Möglichkeit seiner Apperzeption andeuten. Es geschieht das am besten in Form einer Tabelle mit synoptischer Anordnung der Einzelgeschehen. Nicht alles freilich, was gegebenenfalls zum Bewußtsein kommt, läßt sich eintragen, und auch das Wenige nur andeutungsweise. Der Feststellung gänzlich entzogen bleibt das Tempo und die Reihenfolge, in welchen die symbolischen Verknüpfungen wahrgenommen werden. Die Mechanik des Geistes ist bei allen Hörern verschieden, und es wird auch immer ein anderes sein, ob man solche Musik unvorbereitet oder ob man sie vorbereitet, wohl gar mit der Partitur in der Hand, aufnimmt. Einiges wird uns bereits abgeblaßt erscheinen — etwa das Prinzip der Nachahmung —, anderes wiederum, z. B. die Zahlensymbolik, überhaupt nicht mehr affizieren. Die Zahl als Symbolträger hat für uns jeden Reiz verloren. Für Bach ist sie so bindend gewesen wie nur irgendein göttliches Gesetz. Im vorliegenden Fall, wo im Gefolge des Chorals „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ es die Zehnzahl auszuprägen galt, hilft er sich — ganz anders wie in dem oben genannten Choralvorspiel — mit Mitteln, die tatsächlich nur durch den rein äußerlichen Zwang gerechtfertigt sind, die Trompete zehnmal frei einsetzen zu lassen. Es ist durchaus wahr:

scheinlich, daß Bachs Gemeinde, als sie des Meisters Konsequenz in diesem Punkte einmal erkannt hatte, bei solchen Gelegenheiten die Einsätze getreulich mitzählte und so neben der Fülle der übrigen Symbolismen auch das Symbol der Zahl mit Ehrfurcht entgegennahm. — Mit dem Buchstaben ü sind diejenigen Augenblicke des Perzeptionsvorgangs gekennzeichnet, die in besonderem Maße als „Überraschungsmoment“ wirken. Das Moment der Überraschung hat ja als eins der wichtigsten Merkmale der barocken Kompositionstechnik überhaupt zu gelten; es ist tief in der Seele des Zeitalters verankert. Keiner aber ist Bach darin gleichgekommen, dem Meister im Überraschen und unvermutet Zugreifen. (Vgl. die Tabelle.)

Es ist offenbar, daß solche Gebilde, in denen auf dem Raum oft weniger Takte ganze Vorstellungsreihen sich begegnen und kreuzen, die gedankliche Konzentration des Hörers aufs höchste anspannen. Der stärkste Angriff erfolgt jedesmal zu Beginn eines Stückes, wenn das zur Verwendung kommende symbolische Material zum erstenmal vor dem Hörer ausgebreitet wird. Hier jagt eine Überraschung die andere. Im Verlaufe tritt dann das Moment der „Bekanntheit“ stützend und erleichternd hinzu, was freilich dem Tonsetzer meist wiederum den Mut gibt, gegen den Schluß hin alle bis dahin ausgespielten oder gar noch aufgesparten Trümpe in mächtigen Kombinationen ans Licht zu bringen, wie es in „Ein' feste Burg“ geschieht.

Das führt uns zu einer Erkenntnis von grundlegender Bedeutung in bezug auf die geistige Potenz Seb. Bachs.

In ihm lebte, wie in jedem großen Musiker, die Überzeugung von der Allmacht der Musik. Weiterhin aber auch eine Inbrunst, eine Sehnsucht, ein Trieb, über die Deutlichkeit und Verständlichkeit des ihr verliehenen Sprachausdrucks hinauszugehen. Was das ganze Barockzeitalter wußte: daß die Musik tiefere Beziehungen zu unserem Ich aufzudecken vermag, als durch den bloßen Klang möglich ist, das lebte früh und stark in Bachs Seele. Er war es gewiß, daß die Fäden der Musik weit ins Reich der Geister hinabreichte, tiefer, als die Besten seiner Mitlebenden ahnten. Es muß als wunderbares Spiel der Natur gelten, daß

Symbolgewebe der Kantate Nr. 77 „Du sollst

Taktfolge:	1—7	8	9	10	11—14	15	16—21
Symbolik 4. Grades (ideologisch)	Das Motto der Violinen mit dem Anklang an die erste Choralzeile bleibt als symbolische Anspielung zunächst unbemerkt	Ü Choralzitat (1. Zeile)	„Große“ und „kleine“ Gebote Die kanonischen Außensstimmen des Chorals schließen das Liebesgebot (Chor!) ein Die Chor-Imitationen werden als Choralverwandt erkannt („Fittel“ des des Geleges) ü			Ü Choral (1. Zeile wiederholt) Die Diminution und ihre Symbolik wird schärfer erfaßt	
Symbolik 3. Grades (technologisch)	ü ¹⁾ Imitation (frei kanonisch)	Ü Beginn der Choral-Imitationen	Û Einsatz des Basses im Kanon (1. Zeile) Û Augmentation (Beides erst im nächsten Verlaufe erkannt)		ü Die Imitationen laufen über dem augmentierten Bass Thema fort	ü Die Imitationen erklingen zum Choral	Freie kanonische Fäshungen
Symbolik 2. Grades (akustisch, optisch, dynamisch usw.)	Festigkeitsrhythmus	Ü Trompete als Hoheits-symbol				Festigkeitsrhythmus Trompete	
Symbolik* 1. Grades (Affekt-ausdruck)	Grundaffekt (fortlaufend, mit Modifikationen)			Melodische Ausweitung auf „Herzen“			
Text	Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen						

*) Vgl. hierzu und zu dem weiterhin übergeordneten Symbolismus im Text oben S. 48 ff.

1) ü = Überraschungsmoment geringeren Grades.

Ü = Überraschungsmoment höheren Grades.

Û = Überraschungsmoment, das als solches erst im nächsten Verlaufe voll erkannt wird.

Gott, deinen Herren, lieben“ (B.-A. 18, 235)

22—23	24—27	28	29—38	39—40	41—42	43—44	45—46	
Ü Choral (II. Zeile)	Ähnlich wie in Takt 9—12	Ü Choral (Wieder- holung (!) der I. Zeile)		Ü Choral (II. Zeile)		Ü Choral (I. Zeile!)	Ü Unmittelbare Fortsetzung mit der III. (!) Choral- zeile	
ü Die früheren (!) Imita- tionen laufen unter Stimmen- vertauschung unter dem Choralthema (II. Zeile!) fort	Mit geringer Variante wie Takt 9—12 Im Bass (Takt 24) die II. Choral- zeile (wie Takt 9)	ü Choralvortrag über Orgel- punkt (Schlußnote der II. Zeile!) ü Die bisherigen Imita- tionen jetzt kanonisch (!) zwischen den choralen Außenstimmen		Ü Choral- vortrag über den weiter- gehenden Stimmen	Ü Einsatz des augmentier- ten Chorals im Bass (II. Zeile) unter Ver- schränkung	Ü Beide (!) Choral- zeilen (I u. II) in Engführung der Außen- stimmen	ü Die früheren Imitationen dauern zunächst fort ü III. Choral- zeile über Orgelpunkt (Schlußnote des Bass- chorals)	usw.
ü Trompete		ü Trompete	„Kräfte“ (T. 35 ff.)	ü Trompete		ü Trompete Zunehmende Verdichtung des polyphonen Gewebes		
	Schattierung des Grund- affekts ins Selle und Freudige		Zunahme der Bewegtheit			Gestiegerte melodische Ausweitung auf „Herzen“		
Du sollst Gott usw.	Du sollst Gott usw.	Herzen } T. Seele } 35 Kräften } b. Gemüte } 38				Du sollst Gott usw.		

in diesem Manne höchste Sinnlichkeit und höchste Geistigkeit einen so engen Bund eingingen. Die eine bestand nur durch und für die andere. Es ist eine beschränkte und nur aus der engen historischen und ästhetischen Einstellung des Verfassers erklärliche Ansicht H. Goldschmidts, Bachs Kantaten und Passionen zielten nicht „auf ein rein ästhetisches Erleben“, sondern gingen auch (!) auf außermusikalische Wirkung aus, auf die Erweckung und Erhöhung religiöser Gefühle. Solchen Zweck verfolgen alle Kunstwerke höherer Ordnung, und gerade Bach gegenüber ist eine solche Scheidung sinnlos. Für ihn war Musik nur Musik und hatte den einzigen Zweck, den Hörer zum Erhabenen, insbesondere des Religiösen, hinaufzustimmen. Es wäre höchstens zu fragen, ob Bach seine oft so hoch potenzierte Symbolik in dem Gedanken konzipierte, daß sie allen Hörern ohne weiteres verständlich würde und den vorgefaßten Zweck erreiche, oder ob er, unbekümmert hierum, nur seinem künstlerischen Drange nach Absolutheit folgte. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. So gewiß wir annehmen dürfen, daß seine kunsterfahrenen Zeitgenossen — und Kunsterfahrener gab es auch unter den Leipziger Bürgern viele — seine Musik mit Verständnis und klugem Urteil angehört und manches an ihr (ohne Partitur!) schneller aufgefaßt haben als eine spätere, von ihm ferngerückte Zeit, so gewiß darf auch angenommen werden, daß Unzähliges seiner Kunst an den Ohren seiner Hörer spurlos vorübergegangen ist. Es gibt bei ihm eben doch Klangergebnisse, die sich selbst mit schärfstem Ohre und höchster Intelligenz beim einmaligen und ersten Hören nicht völlig erfassen lassen, sondern der Wiederholung, ja wohl gar des Studiums bedürfen. Ein solches aber war bei der Menge, für die Bach komponierte, aus äußeren wie inneren Gründen ausgeschlossen. Bach schrieb seine Musik für sich selbst und mit der ganzen Summe von künstlerischem Verantwortungsgefühl, die einem Berufenen wie ihm in die Wiege gelegt worden war. Er folgte einzig dem Dämon in seiner Brust. Es trieb ihn, jederzeit vor sich selbst rein dazustehen. Er durfte, er konnte nicht eher ruhen, bis nicht das Tonwerk alles ausdrückte, was der Dämon ihm diktiert hatte. Und ist es nicht das

Recht des Künstlers, ohne Rücksicht auf die Schranken der Alltagsgehirne seine Phantasie fliegen zu lassen, wohin sie will?

Aber freilich, der Musik sind nun einmal von Natur aus Grenzen der Geistigkeit gesetzt. Nur so viel darf sie davon ungestraft in sich aufnehmen, als sich mit ihrer phänomenologischen Eigenart als transitorische Kunst und als eine auf das sinnliche Substrat des Klanges gegründete Erscheinung verträgt. Will eine Geistigkeit darüber hinaus, so gerät sie mit den Naturgesetzen dieser Kunst in Konflikt.

Bachs Geistigkeit, die wir als maßlos anzunehmen haben, empfand diese Schranken. Er erkannte, was die Musik von sich aus leisten kann und was sie sich versagen muß. Es traten Fälle ein — sie hängen fast alle aufs engste mit seiner religiösen Gedankenwelt zusammen —, wo der Dämon ihn trieb, diese Schranken zu sprengen. Jene oben besprochenen Sätze gehören hierher, dazu andere. Man wird bemerken, daß es sich überall um das Letzte und Größte der christlichen Kirche handelt, um Vorstellungen von göttlicher Güte und Allmacht, vom Jüngsten Gericht, von der Passion, von Hölle und Satan, vom Tode und ewigen Leben. Sie wühlten seine Seele bis in den Grund auf; an ihnen litt der große Meister der Auslegekunst. Er litt, weil er das Ungeheuerliche dieser Vorstellungen als Mensch der neuen Zeit erlebte, während doch vieles daran, vornehmlich das Greifbare, Bildliche, mittelalterlich und fremden Geistes war. So wachte in ihm ein Stück mitgeführtes Mittelalterliches auf und drängte ihn, längst unaussprechbar Gewordenes und der Musik nicht unmittelbar Zugängliches durch kühne, überkühne Symbolik dennoch auszusprechen. Schon als junger Mensch — seine frühen Orgelkompositionen beweisen es — ist er Esoteriker, und Zeit seines Lebens hat er mit Worten und Begriffen eine Art Geheimkult getrieben. Sollte ihm, als spekulativem Kopf, ein Mitlebender gleichen Schlages an die Seite gestellt werden, so könnte es nur Leibniz sein.

Dem Wesen nach ist diese Bachsche Symbolik durch den Geist des Barockzeitalters bestimmt. Sie trägt alle Zeichen dieses von den Leidenschaften überall heftig geschüttelten Zeitabschnitts: sie

äußert sich gewaltdtätig, sinnverwirrend, aufreizend. Sie zielt, wo immer sie auftritt, auf Herrschaft über den ganzen Menschen. Sie hat durchweg etwas von Angriffscharakter, aber auch von Despotismus: sie verträgt keinen Widerstand. Hier Bach, dort eine Persönlichkeit wie August der Starke! Willenlos, seiner Kleinheit bewußt steht der Hörer, wenn in zunehmender, immer dichter werdenden Folge die tönenden Symbolismen des „furchtbaren Kantors“ auf ihn eindringen. Schon allein der bloße Klangausdruck pflegt alle elementaren Kräfte zu entfesseln.

Wir nennen Bachs Zeitalter aber auch das des Rationalismus. Und in der Tat ist seine Musik außerhalb dieses nicht vorzustellen. Auch das Sinnliche ist bei ihm jederzeit der Ratio untertan. Um den Knäuel der Symbolismen seiner Monumentalsätze zu entwirren, bedarf es, wie wir zugeben mußten, außerordentlicher Anstrengung. Mehrere Erkenntnisakte müssen zusammenwirken. Wir verhalten uns reflexiv, denn das Mitgeteilte ist mehr oder weniger abstrakter Natur, Vorgestelltes, nur mittelbar und auf Umwegen faßbar. Dazu tritt als Gegensatz die direkte Mitteilung durch die sinnliche Qualitäten des Klanges, alles das, was durch das Medium der Töne ohne Umschweife intuitiv erfaßt wird. Wir stehen vor einem geheimnisvollen Dualismus!

Indem Bach uns auffordert, das Sinnliche nicht rein als solches, sondern zugleich als Vertreter eines Übersinnlichen zu nehmen, geht er vor wie der Priester eines Kults, dessen Handlungen Lieferees bedeuten, als sie dem Auge scheinen. Er setzt dabei voraus, daß wir in die Geheimnisse dieser Beziehungen eingeweiht sind, da sonst alle Symbolik gegenstandslos würde. Tritt aber das Übersinnliche, Abstrakte in seiner ganzen Stärke und Schwere in die Tonwelt ein, so unterliegt es einer ihm ursprünglich fremden Materialisierung, und zwar in demselben Grade, als die Klangerscheinung ihrerseits materialer Träger eines ihr wesensfremden Elements wird. Legt Bach also bei dem Text „Ich folge Christo nach“ Wert auf eine buchstäbliche Andeutung des Folgens mittels Kanonarbeit, so bedeutet das

offenbar eine Vergrößerung des Gedankens, ein Herabziehen der Idee von der Nachfolge Christi ins Bereich der Alltagsanschauung. Solcher Stellen gibt es viele, nicht nur bei ihm, sondern auch bei Zeitgenossen; man hat damit als mit einer Bewußtseinseigentümlichkeit des Barocks zu rechnen. Aber sie bedeuten für den Hörer immer den Beginn innerer Konflikte. Er wird vor die Wahl gestellt, den Empfindungsstrom, der die Musik und damit auch sein Inneres durchpulst, zu durchschneiden, um irgendeines höheren Symbols bewußt zu werden, oder die auf das Symbolerfassen eingestellte Aufmerksamkeit fahren zu lassen, um ins Musikalische unterzutauchen. Ungefährlich ist dieses Szillieren, sobald die Symbolik die Grenzen leichter Faßbarkeit nicht überschreitet, gefährlich dagegen, wenn durch Addition oder gar Potenzierung der Symbolismen eine gleichzeitige Apperzeption zur Unmöglichkeit gemacht wird.

Wir haben ein ähnliches Problem in der neueren Programmmusik, hier aber in bei weitem abgeschwächter Gestalt. Ist die Symbolik einer symphonischen Dichtung von Liszt oder Rich. Strauß zwar zuweilen auch sehr zusammengesetzt, so hängt doch von ihrem Verstehen das Erfassen des ganzen Werks durchaus nicht im selben Grade ab wie bei Bach; denn unsere romantische Einstellung bleibt hier nicht gezwungenermaßen am Einzelsymbol hängen, sondern gliedert es als Vorübergehendes in den Zusammenhang ein, — ist es doch nur ein Teil und nicht das Wesen des Werks. Ein Ineinanderstecken von drei oder gar vier Symbolismen kommt in der neueren Literatur nur mehr selten vor. Sollen wir es bedauern und uns freuen, so weit vom „Rationalismus“ abgerückt zu sein, daß wir nicht einmal mehr Wagners „Leitmotivsymbolik“ schätzen? Solange Bach als Lebendiger unter uns weilt, wird kein Verständiger diese Freude teilen wollen.

Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Von Paul Carrière (Stawedder bei Haffkrug).

Unter den wenigen Arpeggio-Präludien des Wohltemperierten Klaviers ist das C-dur-Präludium des ersten Teils am strengsten durchgeführt als fortlaufende gleichförmige Bewegung zerlegter Akkorde. Im Gegensatz zu anderen Präludien weist das arpeggierte weder motivisch noch thematisch oder in melodischen Phrasen irgendeine sinnfällige Struktur oder Gliederung auf, die man als formalen Gedanken ansprechen könnte; Bach hat hier geflissentlich vermieden, den Verlauf der Akkorde zu rhythmisieren; die harmonischen Hebungen und Senkungen folgen sich unregelmäßig. Ebenso wenig ist eine bedeutende durchgehende melodische Linie vorhanden: die einzelnen Stimmen des in der Regel streng fünfstimmigen Satzes lösen sich fortwährend ab in melodisch bedeutsamen Schritten; die melodische Linie — wenn man eine solche konstruieren will, — schlingt sich durch alle Stimmen hindurch, die Oberstimme ist, wie jede andere Stimme, nur Mit-Teilung der Harmonienfolge. Bach lag offenbar an einer einschnittlosen, unaufhaltsam und gleichmäßig vorwärts flutenden Bewegung. Maßgebend für die Auffassung und Gestaltung ist also einmal die Folge der Akkorde in ihrer harmonischen Verkettung und sich daraus ergebenden freien Gruppierung, zweitens die Art des Arpeggio. Harmonisches Gefüge und Arpeggio sind der eigentliche „Inhalt“ des Stückes. Ihren Sinn feststellen heißt das ganze Präludium erklären und die Grundlage für seine Wiedergabe gewinnen.

Der gesamte harmonische Verlauf ist in großen Zügen folgender.

Figur 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

(Weijferter Baß:)

Grundton: c (d g c) [a d g] (c)
 Funktion: T: I II V I (VI)
 D: II V I IV

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

a d g) [cis d] [h c] (f d g)
 Sv: IV → VII⁰ (I)
 T: II VII⁰ I IV II V

19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.—27.

c) [c f] f [f g] c (g
 S: V ——— I ———→ g.
 T (I → IV [#IV⁰] IV → V I V

28. 29. 30.—31. 32. 33. 34. 35.

(fis) c g c f g c

 (#IV) → IV (I) V I (→ IV II V I)

Bezeichnung:

T = Tonika (I. Stufe).

D = Dominante (V. Stufe).

S = Subdominante (IV. Stufe).

VI = Tonikavertreter.

II = Sv = Subdominantvertreter.

VII⁰ = Verminderter Septimenakkord der VII. Stufe, prägnante dominantisches Mischform.

#IV⁰ = Strebeform in Gestalt des verminderten Septimenakkords, (und zwar hier #IV⁰ → zu verstehen als #VII⁰ zur Dominante).

Unterstreichung (c) bedeutet: Funktionsbasis für die in der runden Klammer folgenden Akkorde und für die folgenden Akkorde und für die Akkordfolge von der Klammer [an.

[= von der Klammer an wird eine andere Funktionsbasis angenommen.

(-) = innerhalb der Klammer kadenziert die davorstehende Funktion.

→ = Strebeform.

(-) = Umdeutung des Akkords von einer anderen Funktionsbasis aus.

Nach der Eingangskadenzierung in den ersten vier Takten wendet sich die Tonika über Takt 5–6 zur Dominante, die wieder ihre eigene Kadenz erhält, mit Abschluß in Takt 11. Die nächsten vier Takte (12–15) leiten in gleichartigen harmonischen Wendungen über die II. zur I. Stufe zurück (Sextakkord); die folgende Subdominante (Takt 16) drängt weiter zu einem Abschluß mit dem Tonikagrundakkord (Takt 17 bis 19), der sofort (Takt 20) wieder zur Subdominante umgelenkt wird, als deren ^{b7}V. Die Subdominante wieder zielt auf

die Dominante hin, die in Takt 24 als Orgelpunkt erscheint, und zwar gleich in der (Takt 20 entsprechenden) Gestalt als $\overset{7}{V}$ mit Hinweis auf den Tonikadreitklang; der Orgelpunkt dehnt sich über die Takte 25—31 in plagaler Erweiterung aus. Mit Takt 32 setzt, durch den langen Verzug stark als Abschluß erwartet, die Tonika ein, nun ebenso wie die Dominante (Takt 24) zugleich als Orgelpunkt und als Weisungsakkord auf die Subdominante hin (wie Takt 20), so dem endgültigen Abschluß im Moment ihres Eintretens entgleitend, der nun erst mit der Schlußkadenz über dem Orgelpunkt herbeigeführt wird.

Als besonders harmonisch gesteigert fallen im Präludium zwei Stellen auf: Takt 20—24 und 27—29. Die erste Stelle:

Takt:	20	21	22	23 ¹⁾	24
beziiff. Baßton:	cb_7	f_7	fi_7	as_3^4	g_7

bringt in Takt 23 innerhalb des Arpeggios $as\ f\ h\ c\ d$ einen, die Akkordtöne verbindenden, Wechsel- oder Durchgangston, den einzigen des Präludiums: entweder h als Wechselnote (Hilfsnote) zu c , wenn dieses als Akkordton gilt ($c = f_5$ oder d_7), oder c als Durchgangston zwischen h und d , wenn h Akkordton sein soll; in diesem Fall wäre der Akkord nicht als as_3^4 , sondern

als $as_4^{(6)}$ zu bezeichnen, mit dem Grundton $h(b_7)$ und der un-
ausgesprochenen Funktionsbasis g . Das würde, in Stufen aus-
gedrückt, folgenden Unterschied machen: $db_5^7 (f_5^6) = \frac{b}{H}$, Ver-
treterform der Subdominante, $hb_7 = VII^0$, Vertreterform der
Dominante; in Verbindung mit dem folgenden Dominantsep-
timenakkord ergibt sich der Unterschied, daß im ersten Falle das c ,
als bedeutsamer Akkordton, nach dem h (Terz) des folgenden
Akkords abwärts strebt, ebenso wie das as nach dem g (Grund-
ton), beide Töne, as und c , als Hauptbestandteile zum f -moll-
Akkord gehörend, der ja dieser Subdominantform zugrunde
liegt: $\begin{matrix} d \dots \dots \\ c \xrightarrow{\dots} h \\ f \dots \dots \\ as \rightarrow g \end{matrix}$. Im anderen Falle hat das h bestimmenden Ein-

1) Grundton des Akkords: $d(b_5^7)$, Baßton der Funktion: $f(\frac{6}{b})$.

fluß. Damit wird das d aus einem harmonischen Nebenton des c zum bedeutsamen Akkordton; es bildet mit h und f den verminderten Dreiklang, der aus dem folgenden Dominantseptimenakkord vorweggenommen wird, oder vielmehr: der ganze Akkord ist dann eigentlich schon der erst im nächsten Takt mit seinem Grundton erscheinende V_7 -Akkord, nur mit as als freiem Vorhalt zu g: $\frac{\text{f}}{\text{h}} \frac{\text{d}}{\text{g}}$, formuliert: $(b^2-1)V^7$. Gegenüber dieser

Auffassung, die den as-Akkord klanglich und melodisch von dem folgenden Akkord abhängig macht, sieht die erste Auffassung den Akkord selbständig an (subdominantisches Strebeform) und gegenüberlich zum folgenden. Der Unterschied beider Auffassungen prägt sich beim Spielen darin aus, daß entweder das as und h oder das f und c stärker empfunden und betont werden; man läßt im einen Fall den ersten Akkord über den einen Vorhaltston (as—g) in den zweiten Akkord hineingleiten, oder man stellt den ersten harmonisch selbständig und in seiner Gesamtheit als zum folgenden drängend hin. Gestützt wird die selbständige Auffassung durch den frühesten Entwurf (in der Ausgabe von Bischoff angegeben), in dem die Akkordfolge noch die einfache Gestalt $cb_7-f_7-f_5^6!-g_7$ aufweist, ohne den eingeschobenen $fish_7$ -Akkord und ohne die Verschiebung und prägnante Umstellung des f_5^6 -Akkords in as_3^4 .

Der harmonische Zusammenhang zwischen den für sich betrachteten Takten 20—21 und 23—24 ist ohne weiteres klar:

Takt: 20	21	23	24
bez. Baßtöne: cb_7	— f_7	as_3^4	— g_7
Stufen: I	IV	IV	V
Funktionen: S	[V I]	s^n	D

Takt 20: Tonika, durch die b_7 zur Dominante der Subdominante (S) geprägt und in diese (Takt 21) hineinschreitend (wobei die Terz der Tonika als Septime der Subdominante festgehalten wird); Takt 23: Subdominante in einer Nebenform (Mollterz und hinzutretende Sexte, s^n), die zugleich als Strebeform auf die Dominante hindrängt. Sehr merkwürdig ist nun der ein-

geschobene Laßt 22: $fisb_7$. Er entsteht aus dem vorigen durch zweifache Alteration: $f-fis$ und $e-es$; beide Töne (fis und es) sind im Zusammenklang natürliche Strebetöne ($fis-g$, $es-d$); ihre Wirkung ist hier aber noch dadurch verstärkt, daß sie bewegungsgemäß in ihre Richtung hineingedrängt werden; man erwartet also durchaus den Zielakkord $g\ h\ d$ (Dominante). Statt dessen bricht der Akkord ab, der as_3^4 -Akkord setzt überraschend von der entgegengesetzten Richtung her ein ($as-g!$) mit der unabweisbaren Hindeutung über die Dominante hinweg zur Tonika. Es sind also zwei Funktionsvorgänge ineinander geschoben: $fisb_7$ zielt — über as_3^4 hinweg — als Hilfsdominanzform¹⁾ zur Dominante g , f_7 — über $fisb_7$ hinweg — zur Nebenform as_3^4 ($=f_6^b$) und weiter über die Dominante zur Tonika.

$$\left. \begin{array}{l} f_7 \dots \dots f_6^b \\ fisb_7 \dots \end{array} \right\} g-(c), \text{ in Stufen: IV}-(\text{IV} \rightarrow D)-\text{IV}_b^6-V^7-I \\ \text{VII}^0 \text{-----D}$$

Der genauere Vorgang ist dabei folgender: Von Laßt 21 her (f_7) erwartet man zunächst die Weiterführung der Septime (e) zur Sexte (d); ist doch die 7 der Subdominante hier nichts anderes als ein Vorhalt zur 6 als dem natürlichen Begleitton der Subdominante, als welcher er auch im Akkord Laßt 25 erscheint. Statt gleich in den eigentlichen Akkordton (d) einzumünden, wird aber die 7 abgewandelt (es), zugleich der Grundton erhöht (fis) und besonders hierdurch die Spannung umgeleitet auf die Dominante (g) hin. Der Vorhaltakkord der Subdominante (IV^{7---6}) verändert sich zu einem Strebeakkord nach der Dominante (VII^0-D). Die nun eintretende S-Nebenform bringt zwar mit dem d den vom Vorhalt e gewünschten Hauptton, reißt dafür aber den Bass sehr eigenwillig über den Zielton g hinaus, um dasselbe g von sich aus ($as-g$) zu verlangen, aber in anderer Bedeutung: Die erst durch ihren Leitton erstrebte

1) Hilfsdominante bedeutet die Dominante einer anderen als der I. Stufe, hier die Dominante der Dominante $D^v = II^{\#}$ Stufe, die an sich Subdominantvertreter ist, $II = Sv$.

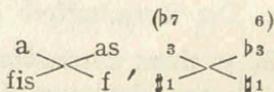
V. Stufe wird durch die dazwischenfahrende Subdominante auf die Tonika hingedrängt, ist damit also nicht mehr eigentlicher Zielakkord, sondern nur in bestimmter Gestalt gewünschter Strebeakkord (Dominante) zur Tonika. Rein melodisch betrachtet sind fis und as nichts weiter als die beiden halben Wechseltöne von g, die den einfachen Schritt f—g durch ihr Dazwischentreten aufhalten und unterbrechen. Es ist dies ein klares Beispiel dafür, wie wenig eine rein lineare Deutung sagen kann; der melodische Schritt erhält nur als prägnanter Ausdruck des harmonischen Geschehens Sinn und Kraft.

Trotz ihrer Gegensätzlichkeit stehen die beiden Akkorde fis_b7 und as_3^4 in näherer Beziehung als es zuerst den Anschein hat. Der zweite entsteht, der einfachsten Stimmführung nach, melodisch aus dem ersten, teils durch Abwandlung, teils durch Auf-

lösung: $\begin{array}{c} b7 \text{ — } 6 \\ 5 \text{ — } 5 \\ 3 \rightarrow b3 \end{array}$. Diese Akkordfolge ist, besonders in ihrer

schlichteren Gestalt: $\begin{array}{c} 6 \text{ — } 6 \\ 3 \rightarrow b3 \\ IV \#1 \rightarrow \#1 \end{array}$, herkommend von der V und

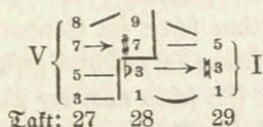
weitergeführt in die I₆, nichts Ungewöhnliches. Man kann also die Akkordfolge ganz unter die Subdominante begreifen. Das Gegensätzliche darin entsteht erst dadurch, daß die Abwandlung fis—f und a—as nicht ruhig vor sich geht, so daß man die Entwicklung des ersten Akkords in den zweiten hinein wahrnehme; vielmehr springen die alterierenden Töne ab, querständig in die gegensätzlichen hinein:



Damit ist aber der einheitlichen Auffassung der Akkorde unter der Subdominante widersprochen, fis_b7 ist als abbrechender dominantischer Strebeakkord zur D gemeint, nicht als Überleitungsakkord zur folgenden sⁿ. Ein direkter melodischer Zusammenhang zwischen den beiden Akkorden ist die starke Bindung durch die Auflösung der b7 (es) in die 6 (d); abgesehen davon, wird aber bei aller Gegensätzlichkeit innerlich die Verschiebung a—as, fis—f mitempfundene. Wir haben also in den Takten 22—23 die Subdomi-

nante in gegensätzlichen Formen auftretend, und zwar in der Weise, daß die erste alterierte Form (fisb^7) dominantische Strebeform zur Dominante ist ($\text{VII}^0 - \text{D}$), die aber von einer zweiten subdominantischen Strebeform, mit dem Ziel über die Dominante zur Tonika, abgelöst wird; die erste Harmonie verlangt den Akkord der V. Stufe an sich, die zweite verlangt ihn nur als Übergang zur Tonika. Beide erstreben also zunächst denselben Akkord (V), nur aus verschiedener Richtung und unter verschiedener Wertung, und so sind sie schließlich verbunden durch das Hinstreben auf ein gemeinsames harmonisches Ziel, ein Vorgang, der der Verbindung der Dominanten mit der Tonika entspricht; das Auffallende, den Kontrast Verschärfende ist die ungewöhnliche Anordnung mit der stärkeren dominantischen Form vor der schwächeren, weil dem Zielakkord klanglich näheren, subdominantischen Form.

Einfacher als die erste Stelle, aber gerade als Parallele interessant, ist die Akkordfolge Takt 27—29. Die Oberflächenzeichnung weist folgende melodische Verschränkung:



Terz und Quinte des Dominantseptimenakkordes (27) schreiten schon zur Tonika 1 und 3, diese zunächst nur als Mollterz; zugleich strebt die V^7 erhöht nach der I^5 , und schließlich tritt der obere ganze Wechselton der $\text{V}^1 = 8$ als melodische Ausbiegung hinzu, nach seinem Ausgangston ($\text{V}^1 = \text{I}^5$) zurückverlangend. Der $\sharp\text{IV}^0$ -Akkord ist so, rein melodisch, als ein Wechselakkord deutbar, bestehend z. T. aus Zielönen, deren einer ($\flat 3$) noch als Klangverschiebung eines eigentlich gemeinten Tones ($\sharp 3$) zu diesem weiterstrebt; ein Teil ist Strebeton, aus dem ersten Akkord heraus alteriert ($\sharp 7$), einer ist Wechselton zwischen dem gemeinsamen Akkordton. Trotz der melodischen Deutbarkeit im einzelnen genügt die Deutung nicht, da die Töne — bei der Eindringlichkeit der Arpeggien — als Gesamtklang

aufgefaßt und in harmonische Beziehung zu ihrer Umgebung gesetzt werden. Takt 28 ist harmonisch genau wie Takt 22 verminderter Septimenakkord auf der #IV mit der Neigung zur V; er wird ohne weiteres auf die Basis: Dominante als deren VII^o bezogen, und das um so mehr, als er von der Dominante ausgehend wieder zu ihr zurückverlangt. Wollte man gleichsam der Trägheit des Akkordes folgen, so wäre die natürliche Be-

wegung: $\begin{matrix} \text{fis-g} \\ \text{c} \mid \text{h} \\ \text{a} \mid \\ \text{es-d} \\ \text{(g-g)} \end{matrix}$, zumal, da der Orgelpunkt sich durchsetzen

möchte. So aufgefaßt, bildet der Takt 28 selbst eine Überraschung. Der Orgelpunkt spannt von seinem Eintritt (Takt 24) an mit jedem Takt mehr auf die Einmündung in die Tonika; die Dominantwirkung wird durch den dauernden Verzug der Tonika gesteigert. In dem Moment nun, wo man den Eintritt der Tonika bestimmt erwartet, wird zwar durch Tonika I und b_a ein Teil des Dominantdruckes entspannt, zugleich aber die Spannung nochmals gestaut durch eine, die Dominante selbst dominantisch fordernde Harmonie (VII^o-D); der Dominantakkord, durch die Septime schon im Gleiten zur Tonika, wird aus seiner Trägheitsneigung aufgerichtet, gestrafft, ein entgegen gesetzter Druck hebt die sich schon nach der Tonika ausstreckende Harmonie wieder auf die Dominantbasis zurück, indem ein Akkord aus der übergeordneten Funktion einsetzt, mit Trägheitsneigung zur Dominante. Die sinnfälligste, markanteste Auszeichnung dieser Umwandlung ist die Alteration der abwärts gerichteten Dominantseptime (f-e), in den aufwärts gerichteten Leitton zur Dominante (fis-g). Die momentane Autorisierung der Dominante durch ihren eigenen Leitton, wenn dieser aus der Dominantseptime alteriert wird, ist immer sehr eindringlich, erhält hier aber ihre besonders auffallende Wirkung dadurch, daß der Dominantdruck schon durch längeren Tonikaverzug gestaut ist.

Auch in der Fortführung des fis₇-Akkords liegt eine Eigenwilligkeit. Zwar erreicht das aus f alterierte fis seinen Zielton g, aber diesen nicht als Grundton der erwarteten Dominante,

sondern als Quinte der schon vorher gewünschten, jetzt unvermutet erreichten Tonika (wenn auch noch immer über dem Orgelpunkt V). War der Eindruck des $fisb_7$ -Affords der eines überraschenden Aufschubs, so haben wir jetzt eine überraschende Erfüllung, die um so strahlender wirkt, als die Tonika gleichsam freiwillig, aus eigener Kraft erscheint. Der markante Schritt ist hier der von e nach e , von der abwärts gerichteten (b7) = Mollterz der Tonika (I), zur urtümlichen, autokraten Durterz der Tonika; dieser Schritt bringt das Stolze, Leuchtende in die Tonikaharmonie, was sie als bloßer Mündungsafford der Dominante nicht hätte. Der ganze $fisb_7$ -Afford wird nun vom C-dur-Afford her rückwärts umgedacht als subdominantischer Strebeafford auf die Tonika hin, und zwar ideell hergeleitet von der subdominantischen Nebenform IV_5^6 : das es im $fisb_7$ -Afford nimmt, in seiner Eigenschaft als Strebeton zum e den Charakter von dis an¹⁾.

$$IV \left(\begin{array}{c} 6 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right) \begin{array}{l} \xrightarrow{\#6} \\ \xrightarrow{1} \\ \xrightarrow{3} \\ \xrightarrow{\#1} \end{array} \begin{array}{l} = b3 \cdot \cdot (3) \\ = 1 \\ = 5I \end{array}$$

Ähnlich wie in der ersten Stelle zielt auch hier eine Dominantform (V^7) über eine Subdominantstrebeform ($\#IVb_7$) zur Tonika. Der subdominantische Strebeafford tritt aber als dominantischer Wechselafford der Dominante selbst auf ($VII^0 - D$) und erst das Einsetzen der Tonika läßt ihn rückwärts als Strebeafford zu dieser hin erscheinen, wobei unmittelbar das e , mit

1) Jede Mollterz ist im Zusammenhang mit der folgenden Durterz, deren Strebeton, nur daß sie trotzdem im Mollafford als dessen Bestandteil, als Terz des Grundtons in anderer Schattierung, harmonisch gebunden ist und selbständig gewertet wird; sobald sie aber aus dem Mollafford heraustritt, also die klangliche Vereinigung mit der Quinte zum Dreiklang gelöst wird, tritt ihr Charakter als Strebeton schärfer hervor. Von e aus rückwärts gehört, wirkt hier das e als dis , von d alteriert. Wenn Bach trotzdem es schreibt, so prägt sich darin sein tonales Empfinden insofern aus, als er, vom V_7 -Afford herkommend, den $fisb_7$ -Afford auf die Dominante bezieht, in der oben geschilderten Weise; er denkt das e nicht sofort als bloßen Strebeton zu e , sondern als Septime zu fis oder Mollterz zu c , d. h. harmonisch, nicht linear.

dem *fis* gemeinsam als aufwärts zielend verstanden wird (= *dis*); der ganze Akkord wird aus der Dominantbahn (Trägheitsneigung) umgeschaltet auf die Tonika (Sondertrieb).

Außer diesen beiden Stellen der größten harmonischen Verdichtung klingen zwei Taktgruppen heraus durch ihren, innerhalb des kontinuierlichen Verlaufs auffallenden, melodisch-rhythmischen Zusammenschluß (Takt 5–8 und 12–15).

Figur 2 (schematisiert).

<p>Takt 5–8: A₁ 6 $\overbrace{6}$: 5 $\overbrace{5}$ $3 \begin{smallmatrix} \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$: $2 \begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$</p> <p>Melodischer Vorgang 1 [1=8] : 7 [7] auf der Basis: Tonika</p> <hr/> <p>In Stufen: VI—II—V—I Funktionen: T_v S_v→ D T</p> <hr/> <p>A₂ 5 $\overbrace{5}$: 5 $\overbrace{5}$ $2 \begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$: $2 \begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ $(\sharp)7 [7]$: $7 [7]$</p> <p>Basis: $\begin{bmatrix} S_v \\ (V-I) \end{bmatrix}$: $\begin{bmatrix} T \\ (V-I) \end{bmatrix}$</p>	<p>Takt 12–15: B₁ b7→6 : b6→5 $5 \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} 3$ $3 \begin{smallmatrix} 2 \\ 7 \end{smallmatrix} > 1=8$</p> <p>Melodischer Vorgang #1 auf der Basis Tonika</p> <hr/> <p>Stufen: #I⁰=(VI)^{#3⁰}—II VII⁰—I Funktionen: (T_v)→ S_v (D)→T</p> <hr/> <p>B₂ b6→5 : b6→5 $4 \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} 3$ $2 \begin{smallmatrix} 7 \\ 7 \end{smallmatrix} > 1$ $\begin{bmatrix} S_v \\ (VII^0-I) \end{bmatrix}$: $\begin{bmatrix} T \\ (VII^0-I) \end{bmatrix}$</p>
--	---

— = Dominantverhältnis.

→ = Strebeform, Alteration.

VII⁰ = vermind. Septimenakkord der VII. Stufe (Dominant-Mischakkord).

(D)→ = Dominantische Strebeform ohne mitklingenden Bassston.

Beide Taktgruppen gliedern sich zweitaktig durch die Wiederholung einer melodischen Figur auf einer anderen Stufe. Die charakteristischen melodischen Schritte sind in der ersten Gruppe der Quintschritt der Oberstimme: a—d, g—c, in der zweiten die kleine Sekunde: cis—d, h—c. Die Gliederung bewirkt, daß der Schlußton (zugleich Hauptton) des ersten Schritts weniger zu dem unmittelbar folgenden Anfangston des zweiten Schritts, als zu dem analogen zweiten Schlußton in Beziehung gesetzt wird (---→), so daß sich die melodische Tonfolge als ein Stufenschritt um einen Ganzton abwärts darstellt, und zwar im Sinne von 2—1, melodisiert durch den vorbereitenden Hilfs-

— Die melodisch-rhythmische Gliederung der Kadenz in die beiden analogen Vorgänge VI—II und V—I wirkt auch wieder deshalb so zwingend, weil darin die innere Struktur stark zum Ausdruck kommt: das Anheben der Tonika in ihrer Nebenform und ihr Ausschreiten zum eigenwilligen S-Beretreter, die Rückkehr zur Tonikagrundform über die Dominante; die Rhythmik von Arsis und Thesis liegt in der Akkordfolge beschlossen, sie braucht nur gestaltet zu werden und wirkt dann mit elementarer Kraft. Die solcher Weise gegliederte Akkordgruppe (VI—II... V—I) bildet gleichsam einen kurzen Wechselgesang der Akkorde: auf den anhebenden Vorderatz der ersten beiden antwortet der gleichgestaltete Nachsatz der beiden letzten; die harmonische Gruppe der vier Takte ist in ihrer besonderen rhythmisch-melodischen Gestaltung ein „antiphonisches“ Glied.

Die zweite rhythmische Taktgruppe (Takt 12—15) ist gleichfalls ein antiphonisches Glied und geht im Grunde auf dieselbe Harmoniefolge (VI II V I) zurück. Takt 12 ist die spezifische Dominantmischung der Molltonart: Dominantterz \sharp_3^5 ($V = \sharp 7$, Leitton) und Subdominantterz \flat_1^3 ($IV = \flat 6$, Strebeton abwärts), kurz bezeichnet als verminderter Septimenakkord (VII^0). Gemischt aus D- und s-Bestandteilen, $VII^0_{\flat_1^3}$ D, tritt er, je nach der Lagerung der Töne und nach dem Zusammenhang bald mehr mit Dominanz-, bald mehr mit Subdominantcharakter auf; hier leitet er zur II. Stufe (Takt 13), als deren hilfsdominantische Nebenform mit S-Charakter (Quinte g im Bass) und wird mit der II. zusammen als funktionelle Einheit erfaßt. Hervorgehend aus dem Abschlußakkord der vorigen Gruppe (g h d), wandelt der VII^0 -Akkord, seinem eigenen Charakter entsprechend, jenen in die tonartgemäße Subdominante der vierten II. Stufe ($v = \frac{S}{II}$), zu der er ja selbst ($\frac{V^{II^0} = \frac{S+D}{II}$) als dominantisierte Subdominante auftritt (g im Bass!). Die beiden anderen Takte (14—15) bilden die analoge Einheit auf der Basis der I. Stufe:

Takt: 12 13 14 15 → →
 $\#I^0 - II \quad VII^0 - I = s \quad II \sim s \quad I$ oder $[VII^0 - Sv \sim [VII^0 - T^1)$.
 5 3 5

Der verminderte Septimenakkord läßt sich, unbeschadet seiner S-Bestandteile, als eine selbständige, aus der Terz der Dominante (Leitton) herauswachsende Nebenform der D ansehen: (V), wobei der Grundton der V, also der eigentliche Basis^{3°}ton der Funktion, nicht mitklingt. Entsprechend wäre Sv: $VII^0 = (VI)$, und Takt 12–15 wäre auf der Basis $\#3^0$ $\#3^0$ $\dot{3}^0$ $\dot{3}^0$ Tonika: (VI) II : (V) I.

Die ganze Gruppe stellt also wie die erste eine zweigliedrige Kadenzierung im Sinne von VI–II . . . V–I dar, wobei die harmonische Analogie der beiden Teile durch die gleichartige eindringliche melodische Gestaltung stark herausgearbeitet ist (vgl. Fig. 2). Der Zusammenhang zwischen beiden Teilen ist nicht nur der stark melodische und klangliche der abwärts alterierten 6–b₆ neben zwei liegenden Tönen und einem auschreitenden Ton (6–7–8); das Wesentliche ist vielmehr die Umwandlung des Subdominantvertreter⁷s in die dominantische Nebenform VII⁰ und damit die Umkehr zur Tonika. Diese Umkehr wird aber zugleich als Rückkehr empfunden, indem selbst bei der ganz auf den S-Vertreter zugespitzten Nebenform $\frac{7}{\#1}$ die Abstammung von der Tonika herausgeföhlt und so der Schlußakkord der Gruppe harmonisch-funktionell auf den Anfangsakkord bezogen wird. — Die Verbindung zwischen dem 2. und 3. Glied der Gruppen (Sv und D) ist in der ersten Gruppe die starke dominantische V–I, in der zweiten Gruppe wandelt sich die II. Stufe in den Mischakkord der VII. Stufe, mit dem dominantischen Leitton mehr als Übergang denn als Gegensatz. Das Besondere dieser Gruppe ist daher auch ihr

¹⁾ 5, 3 unter der Stufenbezeichnung heißt: Quinte, Terz im Bass. — ist derselbe Ton. → dominantisch strebend (Leitton). [bezieht die Stufe auf die folgende Funktion. ~ klangähnlich, d. h. ähnliche funktionelle Bedeutung.

stärkerer melodischer Zwang, die zielgewissere Bewegung im Einzelnen, die sich auch schon in der Verbindung mit dem vorhergehenden G-dur-Akkord kundtut. Die Terz dieses Akkords (h) spaltet sich in b und cis, mit dem b abwärts nach a gleitend, mit cis nach d auschreitend. Das erreichte a im d-moll-Akkord tut nun klanglich dasselbe, wenn auch die reale Stimmführung andere Wege geht; aber das Ohr richtet sich hier wie so oft mehr nach der klanglich-natürlichen als nach der realen Stimmführung: wir hören das a, ebenso wie das h vorher, sich in einen abwärts gleitenden (as) und einen aufwärts schreitenden Ton (h) spalten, ein inner-melodischer Vorgang, der die antiphonischen Glieder dieser Gruppe miteinander und die ganze Gruppe mit dem Vorhergehenden verflucht. Die erste Gruppe (Takt 5—8) schmiegt sich dagegen nicht so an das Vorausgegangene an, wengleich das a in der Mittelstimme das g vorher im einfachen Sekundschritt fortsetzt und die Grundterz c—e liegenbleibt. Aber der Sekundschritt ist unwirksam gegenüber dem melodisch unvermittelt anhebenden a der Oberstimme, ein Beginn, der gerade über der beharrenden Grundterz auffällt und einen melodischen Gegensatz zu dem Abschluß vorher bildet. In der zweiten Gruppe, wo die Harmonie sich gewaltsam verschiebt ($D - \overset{VII^0}{sv}$), setzt dafür eine engste melodische Einzelverbindung ein; dort, wo die klanglich-harmonische Bewegung sehr gering ist (Takt 4—5, T—Tv), tritt die Melodik um so gegensätzlicher auf, indem der Akkord über dem gleichen Grundklang mit einer besonderen Wendung neu ausholt. Die melodische Ausdruckskraft dieser Wendung beruht darauf, daß der Ton, der die Wendung vollbringt (a), durch seinen melodischen Anspruch in der Oberstimme hervorgehoben ist und damit das Gewicht als Grundton des Akkords (VI) erhält, das in ihm nicht gefühlt würde, wenn er nur als einfache Sekunde von g aus weiterginge. Er schreitet mit dem, eigentlich in der Bassstimme heimischen Grundschritt a—d hinüber zum Grundton des nächsten Akkords, so die Kraft der Grundtonführung in die Oberstimme verlegend.

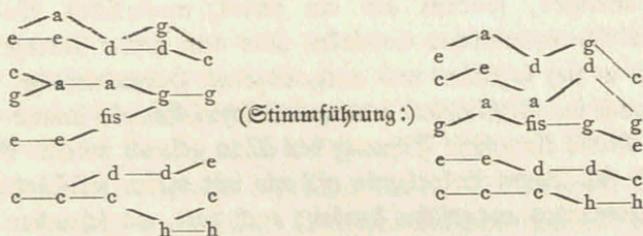
Funktionell ist der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden

für beide Gruppen ein Anheben aus der Ruhe heraus, im ersten Fall aus der abschließenden Tonika (Takt 4), im zweiten Fall aus der abschließenden Dominante (11); hier wie dort Verbindung durch Klangähnlichkeit und daher Funktionsgemeinschaft:

Takt 4 5 11 12 →
 I—VI = S ~ Sv V—#I = S ~ s
 Basis: V— Basis II— * Hier wie

dort zieht der dominantisch weisende Akkord (Sv, s) den vorhergehenden tonierenden¹⁾ als indifferenten Ausgangsakkord an sich und drückt ihm seine eigene Prägung auf. Das tonale Fundament der ganzen Gruppen ist bei der zweiten die Tonika, bei der ersten die innerhalb der Gruppe tonierende Dominante; die Tonika erscheint nur als deren IV. Stufe, zumal in der dissonierenden Form (h c), die zunächst hauptsächlich melodisch nach a drängt, aber allein schon hierdurch funktionell als dominante Form gestempelt ist.

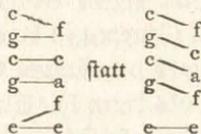
Auf die Klangliche Führung gründen sich verschiedene Stellen. Takt 4—8 hört man klanglich folgendermaßen:



An Stelle der — unmöglich als reale Stimmen gedachten — parallelen Quartan tritt die Tonspaltung und -vereinigung in der angegebenen Weise, so daß nur die Oberstimme den Quartensprung macht, während die anderen Stimmen schrittweise gehen oder liegen bleiben, oder (c . . . a) in entgegengesetzter Richtung springen. Auch die Führung $c < \begin{smallmatrix} d \\ c \end{smallmatrix}$ beruht auf der klanglichen Logik, daß nach dem Grundton der Subdominante (c bei tonie-

¹⁾ Ein Akkord „toniert“, wenn er als abschließender Basisakkord einer funktionellen Gruppe (Kadenz) auftritt.

rendem g) der Grundton der Dominante: d erwartet wird, c also tonalmelodisch nach d geführt wird; daß es außerdem beharrend mit d zusammenklingt, ist eine Überraschung, die zugleich Druck und Spannung erzeugt; noch stärker ist diese Spaltung bei der analogen folgenden Stelle $h < \overset{c}{h}$ spürbar, weil h als Leitton das c melodisch fordert, was einen Zusammenklang eigentlich überhaupt ausschließt, während vorher das c mit dem kontrastierenden d als Dominantseptime harmonisch verschwifert werden kann. Eine dritte Stelle der klanglichen Führung innerhalb der realen Polyphonie ist Takt 15—16



Mir scheint in Bachs Stimmführung bei diesen Stellen ein Hinweis darauf gegeben, wie seine Polyphonie hier und in ähnlichen Stücken aufzufassen ist: weniger als ein nach melodischen Regeln fest normiertes Gefüge wie bei den alten Kontrapunktisten, sondern als ein freies, motivisches Walten melodisch-rhythmischer Gedanken über dem festen Untergrund einer in sich logischen und ausgewogenen Harmoniefolge, wie sie auch im künstlichsten Kontrapunktischen Gewebe immer sich als ideelle klangliche Führung der Töne geltend macht. Man muß sich Bachs Polyphonie oft wie mit vielen selbständigen Instrumenten ausgeführt denken; auch dort, wo scheinbar die Stimmenanzahl streng beobachtet ist, fordert die klangliche Führung, daß bald gleichsam zwei unisono spielende Instrumente sich teilen, bald Instrumente mit verschiedener Stimme sich vereinen, so im Klangresultat, dem einfachen Akkord, den Eindruck der gleichen Stimmenanzahl während, in der Verschlingung der Instrumente aber die ideelle Tonbewegung und unbegrenzte latente Polyphonie zur Anschauung bringend.

Der Gesamtverlauf stellt sich als eine freie Gruppierung eng verbundener Harmoniefolgen dar. Die beiden großen Hauptgruppen sind die harmonisch fließende Takt 1—23 und die in

den beiden Orgelpunkten gesammelte Takt 24—35. Die erste Hälfte ist in der Hauptsache mit Hilfe der typischen Kadenzform (I) II—V—I gegliedert, deren besondere rhythmische Anwendung mit dem Ausgangsakkord VI und (VI) die beiden antiphonischen Glieder sind. Die Eigenart dieser Kadenzform liegt in der zwiefachen Wirksamkeit der II. Stufe. An sich selbständige Subdominante der parallelen Molltonart (Basis VI. Stufe), ist die II. Stufe zugleich klangliche Nebenform (Vertreter) der Subdominante (Klanggemeinschaft der Terzen: $IV_1^3 = II_3^5$) und steht im Dominantverhältnis zur Oberdominante. (Die II. Stufe ist die Quinte der V. Die Dominantbeziehung, die ja in der Hauptsache eine in den Grundtönen ausgesprochene allgemeine Bewegungsspannung ist, wird auch dann empfunden, wenn der Akkord nicht die prägnante Form des Durakkords hat.) So greifen die Harmonien bei der Folge II—V—I in der Weise funktionell ineinander, daß die II. Stufe, dominantisch mit der V. verkettet, zugleich als S-Vertreter über die V. hinweg auf die Tonika weist:

$$\begin{array}{c} \text{II} \text{---} \text{V} \text{---} \text{I} \\ \text{Sv} \text{---} \text{---} \text{T} \\ \text{[V} \quad \text{ID---T} \end{array}$$

Dieses ganz eigentümliche harmonische In- und Übereinandergreifen möchte ich seines typischen Auftretens wegen mit einem besonderen Namen als „Funktionsverband“ bezeichnen, und zwar als „einfachen“ gegenüber dem von der Tonika ausgehenden „geschlossenen“ Funktionsverband: I II VI, und der durch die IV „gedehnten“ Form IV~II VI¹). Geschlossene Funktionsverbände sind die Takte 1—4 (die besonderen Akkordformen werden weiter unten besprochen) und Takt 7—11, hier auf der Dominantbasis g mit Dehnung (V [I~] VI II V = D: I [IV~] II V̂[#] I). Beide Funk-

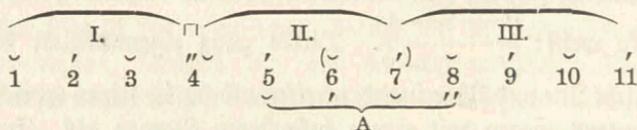
1) Gegenüber dem einfachen Basisdreiklang der S sind ihre Nebenformen (Vertreter, Mischakkorde) melodisch eindringlicher. Die erhöhte melodische Spannkraft mindert zwar die funktionelle Wucht der einfachen Funktionsharmonie, steigert aber die Bewegungsintensität der einzelnen melodischen Schritte. Daher wirkt die Nebenform als Differenzierung, Verschärfung des Basisakkords, und bei einer Aufeinanderfolge (IV—IVⁿ) als die bewegungsgemäß bedeutsamere, so daß der Basisakkord selbst nur als vorbereitender Ausgangsakkord erscheint.

tionsverbände sind aneinandergeschlossen durch den einfachen gedehnten Verband der Takte 4—7 (I~VI IIV=D: IV~II VI); diese Gruppe schiebt sich also in die antiphonische Gruppe 5—8 hinein. Die Takte 1—11 hängen demnach folgendermaßen zu-

sammen: $\overset{\text{I.}}{\underbrace{1-4}} \overset{\text{II.}}{\underbrace{4-7}} \overset{\text{III.}}{\underbrace{7-11}}$ I. geschlossener Verband, II. gedehnter

Verband, III. gedehnter geschlossener Verband, A übergreifendes antiphonisches Glied.

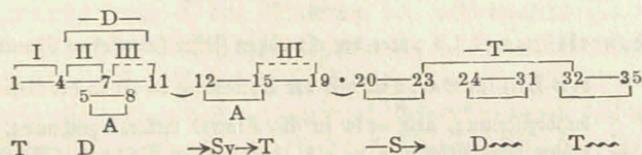
Das Eigenartige dabei ist, daß der Abschluß jeder Gruppe zugleich der Beginn der nächsten ist; d. h. keine Gruppe wird als solche gesondert hingestellt, sondern eine geht unmittelbar in die andere über. Die Folge davon ist eine rhythmische Stauung in den Taktfolgen an den Übergangsstellen. Der betonte Abschluß der ersten Gruppe ist zugleich anhebender Takt der zweiten Gruppe, und als solcher gefolgt von einem wiederum betonten, so daß sich zwei betonte Takte folgen (4—5).



Mit dem 5. Takt setzt aber die Antiphonie ein, die sofort ihren eigenen Rhythmus mitbringt, und zwar durch die Betonung nun wieder des 6. Taktes, der in der II. Gruppe unbetont wäre; der 7. Takt hat eine leichte Betonung in der II. Gruppe. Der 8. Takt ist stark betont als Abschluß der Antiphonie, innerhalb der III. Gruppe aber auftaktig, wodurch Takt 9 wieder eine Betonung erhält; erst mit den Takt 10—11 schwingt der Rhythmus mit deutlicher Hebung—Senkung auf die Dominante aus (D:V—I). Das Gegeneinander der Gruppenrhythmen ergibt folgenden Gesamtrhythmus: $\checkmark 1 \checkmark 2 \checkmark 3 \checkmark 4 \checkmark 5 \checkmark 6 \checkmark 7 \checkmark 8 \checkmark 9 \checkmark 10 \checkmark 11$; dabei bedeuten die liegenden Striche, daß hier die Betonung und der Rhythmus gleichsam in der Schwebe gehalten sind. — Es tritt bei diesem Versuch, den Verlauf zu rhythmisieren, deutlich zutage, wie Bach eine Gliederung vermieden hat, wie er im

Gegenteil den kontinuierlichen Fluß der Harmonie mit Hilfe ineinandergreifender Gruppierungen wahr. Der unregelmäßige, hier gleichförmige, dort drängende oder aufhaltende Rhythmus macht dabei den Verlauf so lebendig und bei aller elementaren Selbstverständlichkeit so ungreifbar, daß es hierdurch verständlich wird, warum gerade dies Präludium ein Problem für Verständnis und Wiedergabe bildet. — Mit dem 11. Takt ist nun zwar ein Abschluß auf der Dominante erreicht, aber auch dieser wird sofort wieder aufgenommen als anhebender Akkord zur folgenden Antiphonie (12–15), was besonders in dem melodischen Zug h–cis(–d) über dem gehaltenen g zum Ausdruck kommt. Der Abschluß der Antiphonie hebt zugleich an zu einer Gruppe (15–19), die genau der III. Gruppe entspricht, nur diesmal auf der Basis c (Tonika), während dort die Dominante tonierte; die nächste Gruppe (19–23) basiert auf der Subdominante und zieht auch den Tonikaabschluß der vorigen Gruppe in ihre Sphäre. Dann sammelt sich die Bewegung in den beiden Orgelpunkten, die, abgesehen von der anfangs besprochenen Stelle Takt 27–29 sich in einfacher, durch Vorhalte gedehnter Kadenzform ausbreiten.

Der Gesamtverlauf stellt sich nun also als folgende Gruppierung dar:



I, II, III: Verbände A: antiphon. Glied.

–D–, –T– Ausgebreitete Kadenz auf der Basis Dominante und Tonika.

→ hinweisende, Strebeformen.

–S→ subdominantiſche Ausbreitung mit Hinweis auf die Dominante.

D ~~, T ~~ Orgelpunkte.

Das innerlich drängende Fluten der Harmonien erhält seinen besonderen Ausdruck in einer charakteristischen Art der melodischen Akkordverbindung, die den Gegensatz der Funktionen fühlbar macht: ein bedeutsamer Ton des einen Funktions-

affords wird in den folgenden Afford hineingehalten und von dem als Sekunde auftretenden neuen Grundton in der Zielrichtung der neuen Funktion abgedrängt (affordlich abgedrängter Nachhalt).

Figur 3. Die wesentlichen harmonischen und melodischen Vorgänge im einzelnen, bis zum ersten Orgelpunkt.

Takt: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
 beziff. Baßton: c c₂⁶ h₅⁶ c e⁶ c₂^{#4} h⁶ h₂⁴ a⁷ d_{#⁷}

Affordverlauf: I II—V—I I(VI)—II—V—I I—VI—II—
 (Basis: Tonika). 1— 3 1 1 3 1 3 1 3 1

Takt: 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.
 g g_b^{#5} f⁶ f_b⁵ e⁶ e₂⁴ d⁷ g⁷ c

X $\left[\begin{array}{l} V > \#I^0 \mapsto II > VII^0 \mapsto I - IV \sim II - V - I > \\ 1 \xrightarrow{5} 3 \xrightarrow{5} 3 \xrightarrow{5} 3 \\ V^3 \xrightarrow{b3} \#3 \xrightarrow{6} VI^3 \xrightarrow{b3} 3 \end{array} \right.$

Takt: 20. 21. 22. 23. 24.
 e_b⁷ f⁷ fis_b⁷ as₅⁶ g⁷

I \mapsto IV $>$ #IV \mapsto #IV¹ \mapsto V

- Zeichenerklärung: 1,3 unter der römischen Ziffer (Stufe) = Grundton oder Terz im Baß, I ist also der Sextakkord = III in der Generalbaßbezeichnung, und = I₆ in W. Klattes Affordbezeichnung.
- beharrender Affordton \searrow als abgedrängter Nachhalt (Septime, wenn nicht besonders angegeben).
 - Verbindung im Sinne von II—V, innerhalb eines Funktionsverbandes.
 - Verbindung im Sinne von V—I + Dominantgegensatz im Sinne von IV + V (Subdominante über die Dominante zur Tonika gerichtet).
 - Verbindung im Sinne von I—IV.
 - ~ Klangähnlichkeit, Funktionsgemeinschaft (Vertreter, Nebenformen, in Verbindung mit der Stammfunktion).
- a) \mapsto b) \mapsto c) \mapsto Verbindungen mittels Strebeformen; alterierte anstelle diatonischen Afforde.

- a) → Verbindung mittels dominantisch geschärfter Strebeform, Hilfsdominante, entstanden teils durch Erhöhung einer diatonischen Moll- zur Dur-3, und damit zum Leitton (Dominanterz) einer neuen Stufe, teils mit Hilfe des erniedrigten Leittons; im ersten Falle entstehen die Hilfsdominanten der Dominante und der Vertreter, im zweiten der Dominantseptimenafford der Subdominante (S: $\overset{b7}{V}$).

Beispiele:

$$\begin{array}{ccc} 3 - \#3 = \#3 & & 3 - b3 = b7 \\ \text{(II)} \quad \text{D: V} \dots \text{(I)} & & \text{(V)} \quad \text{(I)} = \text{S: V} \end{array}$$

in Cdur: f—fis, Leitton nach g h—b, Dominantseptime in f

- b) → Verbindung mit subdominantisch geschärfter Strebeform (erniedrigte Durterz als Mollterz der Subdominante).

→ subdomin. Strebeform in Verbindung mit der Dominante, aber auf die Tonika gerichtet, also zugleich Dom.:Gegensatz.

- c) → Verbindung mittels dominantisch gemischter Strebeform z. B. VII⁰.

> Umwandlung einer Funktion in eine Strebeform (zugleich Klangähnlichkeit, Funktionsgemeinschaft).

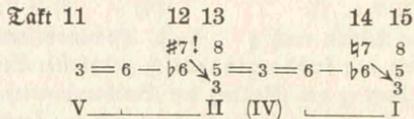
Fehlendes Verbindungszeichen: Funktionsunterbrechung, Folge von stehender und anhebender Funktion. — Nebenbeziehung, mitwirkende Eigenschaft.

$\overset{b3}{\#3}$ Moll-3 des vorhergehenden Affords vereinigt mit Dur-3 der (VI) eingeklammerten, nicht mitklingenden Stufe. Die letzte 3 ist der Grundton, die erste die verminderte Septime des VII⁰ Affords. Die eingeklammerte Stufe wird als eine Dominante, ihre Terz also als Leitton gewertet.

Takt 2: c, als nachgehaltener Grundton der Tonika, abgedrängt durch d, den Grundton des S-Vertreters (II. Stufe), in der Richtung: Dominante (Funktionsverband). Takt 6: c, vom 4. Takt her als Grundton der Tonika beharrend, ebenso abgedrängt durch d, diesmal unterstützt durch das aus f erhöhte fis, wodurch die II. Stufe zur Hilfsdominante der V. (g) geschärft wird; c wird als Dominantseptime in die Harmonie einbezogen, wodurch die melodisch-abdrängende Wirkung gemildert ist. Um so stärker ist der Funktionswiderstreit in Takt 8 ausgeprägt, wo auf die Dominanterz (h) das Tonika-c in scharfer kleiner Sekunde auftrifft. Takt 11–12 und 13–14 enthalten auch abgedrängte Nachhalte, wenngleich hier der Vorgang komplizierter ist. Die abgedrängten Töne sind weniger die nachgehaltenen Grundtöne g und f, als die Terzen h und a,

die sich einmal in melodisch-normaler Weise als erhöhter 6. Ton einer gedachten melodischen Mollskala über den erhöhten 7. zum 8. = Grundton bewegen (melodische „Führung“ über einer Funktionsbasis): $\begin{array}{ccccccc} h & cis & d & & a & h & c \\ \#6 & \#7 & 8 & & \#6 & \#7 & 8 \end{array}$ zugleich aber werden die $\begin{array}{c} \text{II} \\ \text{I} \end{array}$ (moll) $\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{II} \end{array}$

Terzen, dem Druck des 7. Tons im Sinne der visierten Mollfunktion nachgebend, als b_6 abgedrängt:



(vgl. Fig. 3×).

Bei der Wiedergabe des Arpeggios, und damit des ganzen Präludiums, stehen sich zwei Auffassungen gegenüber, die der verschiedenen Grundeinstellung zu Bachs Musik überhaupt entspringen. Ist seine Musik ein geistreiches Kombinieren und Spielen mit genialen musikalischen Gedanken, oder ist sie aus der Tiefe seelischen Erlebens geborener Gefühlsausdruck? Schon die präzisierte Fragestellung läßt erkennen, daß es ein Unding ist, solch prinzipiellen Gegensatz aufzustellen. Bachs Musik ist beides, stärkste psychische Erregung und klarste geistige Gestaltung. Die Frage kann nur die sein: wann ist sie mehr das eine, mehr das andere? Und die Antwort hängt auch dann außer vom Charakter der Stücke von der mehr psychomotorischen oder mehr intellektuell-reflektorischen Einstellung des Hörers ab. Der Musikhistoriker und Ästhetiker wird mehr sachlich reflektierend an die Musik herangehen, der ausübende Künstler mehr miterlebend; der eine sieht das Stück in seiner Bedingtheit durch Vorbilder, durch den Stil der Zeit, durch die Eigenart der Instrumente u. dgl., und vergleicht auch unbewußt mit ähnlichen, besseren oder schlechteren, er ordnet ein und wertet; der andere nimmt das Stück als ein einzelnes Stück Leben, das es gilt, in seiner Eigenart nachzuleben, um es neu zu gestalten. — Das C-dur-Präludium ist für den Kunsthistoriker eine Cembalostudie, sein Sinn der Wechsel zwischen beiden Klaviaturen; es ist der Lust an der Ausnutzung der instrumentalen Eigenart des

Cembalo entsprungen, und da Bach es war, der sich durch das Instrument anregen ließ, wurde auch ein geniales Musikstück daraus. Die Folgerungen sind: Das Stück ist erstens zur Wiedergabe an das alte Instrument gebunden, für das es eigens geschrieben wurde. Zweitens ist der Wechsel der Klaviaturen bestimmend nicht allein für die Wiederholung, sondern auch für den Charakter der Arpeggien; das wiederholte Arpeggio, die zweite Takt Hälfte, wirkt durch die verschiedene Registrierung als Echo der ersten. Dieser Wirkung müßte bei der Übertragung des Präludiums auf ein anderes Instrument Rechnung getragen werden. Will man also diese historische Auffassung auf das Klavier anwenden, so müßte man die Echowirkung durch fortwährenden dynamischen Wechsel zu erreichen suchen, so daß die zweite Takt Hälfte jedesmal als Nachhall der ersten erschiene. Das wäre mit Hilfe des Dämpferpedals auch ohne Änderung des Anschlags möglich. Es gibt aber noch eine andere Lösung, die zugleich mit einem, der Cembalotechnik analogen, manualen Wechsel verbunden ist: man versetzt die zweite Hälfte des Taktes um eine Oktave höher. Die höhere Lage bringt an sich eine Echowirkung im Sinne eines anderen Registers hervor, ohne daß man den Anschlag zu ändern braucht, und der instrumentale Sinn der Studie ist gewahrt. Vor allem aber findet diese Spielweise eine musikalische Rechtfertigung aus dem Präludium selbst. Der vorletzte Takt bringt bei der üblichen Spielart auf dem Klavier das Arpeggio plötzlich in einer höheren Lage, während sich der Verlauf des Stückes von der Hälfte an tiefer bewegt hat, und auch zuletzt kein Anlaß vorliegt, die tiefe Lage zu verlassen (vgl. den frühesten Entwurf, der in der tiefen Lage schließt). Die plötzliche hohe Lage wirkt überraschend, ja störend, da die beiden Schlußakte doch nicht voluminös genug sind, um der ganzen Entwicklung der zweiten Hälfte entgegenzuwirken und den Eindruck des nach der Tiefe drängenden Verlaufs aufzuheben. Wechselt man nun von vornherein die Oktavlage des Arpeggios, so ergibt sich von selbst, daß der dritte Takt in der Tiefe, der vorletzte in der Höhe gespielt wird, und so fügt sich die sonst abgerissenen klingende Harmonie des vorletzten Taktes

ohne weiteres an den vorhergehenden an und bringt ebenso selbstverständlich und notwendig den Abschluß in dieser höheren Lage.

Trotzdem sich diese Auffassung und Art der Wiedergabe aus dem Stück selbst rechtfertigen läßt, ist sie doch nicht unbedingt die einzig mögliche und richtige. Zunächst muß ausgesprochen werden, daß auch dies Präludium nicht nur eine Studie ist, so wenig wie die Inventionen und die Kunst der Fuge. Es ist ein Musikstück, das ein musikalisches Leben in sich birgt, flutend, drängend, verweilend, voll Erwartungen, Spannungen, Erfüllungen, wie das in der Betrachtung des harmonischen Verlaufs näher ausgeführt ist. Dieses musikalische Leben will zum Ausdruck kommen, und dazu ist erforderlich, daß schon das Arpeggio selbst nicht einfach als ein zerlegter Akkord in gleichgültiger Brechung hingelegt und wiederholt wird, sondern daß man die in ihm latente Bewegungsspannung durch die Dynamik zum Ausdruck bringt. Musikalisch ist es durchaus nicht notwendig, das Arpeggio als Anruf und Nachhall aufzufassen. Vielmehr liegt es nahe, gerade im Gegenteil die zweite Takt Hälfte als Auftakt anzusehen, also mit der folgenden ersten Takt Hälfte zu einem „Taktmotiv“ zu vereinen; so wäre das Verhältnis von Arsis und Thesis und damit ein Spannungsmoment, eine Bewegungsintensität gegeben. Diese Deutung entspricht nicht allein dem natürlichen rhythmischen — und bei Bach besonders ausgeprägten — Prinzip der auftaktigen Wertung aller, auch scheinbar geradtaktiger Rhythmen, sie läßt sich sogar gerade für fortlaufende Arpeggien rechtfertigen auf Grund der Vergleichung von Arpeggienstellen in den Sonaten und Suiten für Solovioline und Cello. Im Allegro der 3. Sonate für Solovioline sind die Arpeggien des 1. und des 5.—6. Taktes nicht als einfache Akkordbrechung zu verstehen, sondern als eigenartige melodisch-thematische Gestaltung, wie sich schon im 2. Takt aus dem Wechsel in Figur und Rhythmus ergibt. Hier tritt die Echowirkung in ihrem eigentlichen Sinn auf, daß nämlich ein besonders gestalteter, eigenartiger Anruf wiederholt wird, und diese Wiederholung zur rhythmischen Gliederung des

Verlaufes dient. In Gegensatz zu dieser Wiederholungsform stehen alle Wiederholungen, die nur dazu dienen, ein Arpeggio auszubreiten, das im Grunde als einfacher Akkord vorgestellt wird; die Akkordbrechung, zumal wenn sie in derselben Weise dauernd wiederkehrt, ist motivisch nicht reizvoll genug, um ein fortwährendes Echo zu rechtfertigen; was hier der Wiederholung Sinn gibt, ist ein anderer Faktor. Besonders anschaulich ist das Präludium der ersten Cellosuite, weil es in der Struktur des Arpeggios dem C-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers gleicht (innerhalb des Taktes wiederholte $\frac{8}{16}$ -Figur, vom Bass ausgehend); ja ein Takt weist genau dieselbe Arpeggiogestalt auf wie der 23. Takt des C-dur-Präludiums. Beim Cello ist aber durch das Instrument selbst nicht der geringste Anlaß zu einer Wiederholung in anderer Klangfarbe oder überhaupt zu einer Wiederholung gegeben. Kein Cellospieler würde auf den Gedanken kommen, mit den beiden gleichen Arpeggiogestalten eine Echowirkung hervorzurufen; er würde damit den ruhigen Fluß des Ganzen zerstören. Dasselbe gilt für die Arpeggien im Anfang des Präludiums der 4. Suite für Cello. Hier wiederholen sich sogar die ganzen Takte, so daß die Vorstellung jedes zweiten als Nachklang des ersten noch näher läge als bei den anderen Stellen und auch in unserem C-dur-Präludium, wo die Wiederholung in den Takt hineinfällt, also schon äußerlich die beiden Arpeggien als eine harmonische Ausbreitung zusammengehalten sind.

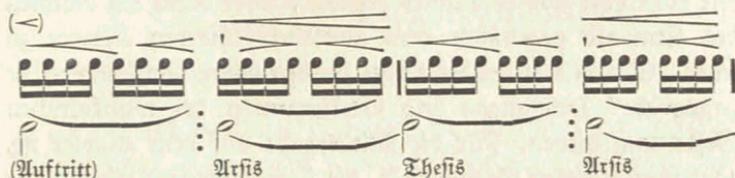
Die Deutung der wiederholten schlichten Arpeggien kann musikalisch keine andere sein als die des wiederholten einfachen Akkords. Für eine bestimmte Art getragener Arien oder entsprechender Instrumentalsätze war die Begleitung in einfachen wiederholten Akkorden üblich. Das Charakteristische dieser Bewegung ist das ruhige Schreiten, der Bewegungsvorgang, der unmittelbar gemäß dem körperlichen Vorgang des Fußanhebens und -niedersetzens in der Akkordfolge empfunden wird, der Wechsel zwischen Anheben und Auftreten, Arsis und Thesis. Diese Empfindung kann natürlich erst einsetzen, wenn die ganze Taktzeit in mehrere, mindestens zwei Taktphasen aufgelöst wird,

die als Komponenten der Bewegung wahrgenommen werden. Das wiederholende Arpeggio zerlegt also die Takt- (oder Zweitakt-) Bewegung im Sinne des schreitenden Rhythmus; es hat nicht nachhallende, sondern im Gegenteil anhebende, ausholende, vorausschwingende Bedeutung, d. h. es stellt den rhythmisch bedeutsamen Auftakt dar und ist demgemäß voll innerer Spannung, die sich in einer intensiveren Tongebung auswirkt.

Aufgabe der dynamischen Gestaltung ist es also, die Arsis-Thesiswirkung der Arpeggien irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Dazu mag folgende Betrachtung dienen: Der Akkord, der dem einsetzenden Arpeggio zugrunde liegt, ertönt vollständig erst mit dem fünften Sechzehntel, das zugleich als höchster Ton eine natürliche bevorzugte Stellung hat. Demgemäß wird das einsetzende Arpeggio zum 5. Sechzehntel hindrängen und dynamisch sich daraufhin steigern müssen, soll das Arpeggio nicht von vornherein als ein mattes Ausklingen des Baßtons bewirken. Die drei folgenden Sechzehntel (6—8) können gemäß ihrer rhythmischen Leichtigkeit nur als Nachschwingen der vorhergehenden drei Sechzehntel gelten, was wieder voraussetzt, daß diese den Hauptschwung erhalten. Die erste Arpeggienfigur wäre also dynamisch so zu geben . Die

Kontrarhythmik zwischen dem natürlichen Gewicht des Einsatzes und der vom Einsatz sofort auf das 5. Sechzehntel hinaufdrängenden und dieses hervorhebenden dynamischen Wertung verleiht der Figur ihre innere Spannung. Die zweite Arpeggienfigur setzt nun mit intensiv betontem Grundton ein, als dem eigentlich schreitenden, die Bewegung anhebenden Ton; ihm folgt das Arpeggio als ausschwingende Bewegung; hier würde eine Steigerung in den Sechzehnteln die Wirkung des Baßtons aufheben, der unter der Harmonie weiterklingen, sie bis zum nächsten Einsatz hinübertragen muß, damit er als zum Niederschlag ausholend empfunden wird. Immerhin wird die Intensität des Baßtons wenigstens in den letzten drei Sechzehnteln sich fühlbar machen, sie werden im Sinne des Auftakts dynamisch auf den folgenden Einsatz hin gesteigert. Es ist zu bemerken, daß

hier mit der dynamischen Wertung mehr die Intensität, die innere Spannung gemeint ist, als die tatsächlich in Wirkung tretenden Stärkegrade. Die ganze Arpeggiofolge lautet dann dynamisch und phrasiert folgendermaßen:



So erhält das Arpeggio an sich Leben und muß, konsequent durchgeführt, gerade in seiner Gleichförmigkeit die stetig flutende Wirkung hervorbringen, die dem harmonischen Verlauf entspricht. Zugleich ist es auch nicht nur möglich, sondern natürlich, die Arpeggien breit zu spielen und durchweg mit kraftvoller Tongebung, wie es auch der Würde eines ersten Präludiums ansteht.

Die dynamische Gestaltung des Gesamtverlaufs, gemäß den harmonischen Vorgängen, ist folgende: Die ersten vier Takte gleichmäßig; der 5. Takt hebt an innerhalb der Antiphonie, wird also auf den 6. hin gesteigert, die nächsten Takte beruhigen sich gemäß der Kadenzierung auf der Dominante (Takt 11). Der nächste Takt bringt mit der gewaltsamen Umbiegung eine intensive Steigerung, der in den Takten 13–15 Beruhigung folgt. Takt 16 (c^7) wieder steigernd, der f^7 -Takt darauf stark spannend, die beiden folgenden, besonders in ihren Baßtönen ($fis-as$) intensiv herausgehoben; der auslösende g^7 -Takt entspannt, dann Steigerung auf dem immer intensiver betonten Orgelpunkt, die Takte 27–29 besonders herausgehoben mit dem Höhepunkt im 29. Takt; danach, bei immerwährendem Forte, ruhiges Hineinschreiten in die Tonika, deren Baßton bedeutungsvoll hervorklingen muß, und dann folgt die harmonisch zusammengedrängte und melodisch vom Arpeggio abweichende Kadenz, in der die Bewegung des Ganzen gleichsam aufgefangen wird: ein breiter, starker Abschluß ohne Ritardando.

Will man das Präludium auf einem Cembalo wiedergeben,

so ist selbstverständlich die Spielweise mit dem Klaviaturwechsel das Natürliche. Ob und wie weit es möglich ist, dynamisch den Forderungen des musikalischen Inhalts gerecht zu werden, das zu beurteilen ist Sache des Cembalospielers; ist diese Möglichkeit nicht oder nur beschränkt gegeben, wäre darin ein Nachteil des Cembalo gegenüber dem ausdrucksfähigeren Klavier zu sehen. Ebenso wie bei der Orgel können dann nur sinngemäße „agogische“ Dehnungen und Verkürzungen der musikalischen Gestaltung dienen. Für die Wiedergabe auf dem Klavier ist, vom musikalischen Standpunkt, die Cembalotechnik nicht maßgebend; vielmehr gestattet das Klavier vermöge seiner Anschlagsdynamik die musikalisch reichere Wiedergabe, bei der an Stelle der Nachhallwirkung die Scheidung in Arsis und Thesis tritt.

Bei der dynamischen Gestaltung wär es aber unbedingt falsch, jeden einzelnen melodischen oder harmonischen Vorgang zu nüancieren; der große Rhythmus des ganzen Stückes, die weitschwingende Bewegung, würde dadurch gestört, wenn nicht vernichtet. Es könnte hiernach scheinen, als sei dann auch die Erkenntnis der Einzelvorgänge unnötig, ja schädlich; und in der That kann sie schaden, wenn man darin befangen bleibt und den Blick für die Architektur des Ganzen verliert. Andererseits schafft aber die Erkenntnis bis ins Kleinste überhaupt erst die Möglichkeit, die Architektur des Ganzen von innen heraus zu erleben und lebendig zu gestalten, die monumentale Gleichförmigkeit der Bewegung durch das Erfühlen der inneren harmonischen Vorgänge zu beseelen. Die klare Erkenntnis setzt sich in wahres Gefühl um, und das wirkt sich unmittelbar im Spiel aus, ohne daß jede Einzelheit eines erkannten Vorgangs in jedem Augenblick wieder bewußt werden muß. So bietet uns die erworbene Erkenntnis die Handhabe, dorthin zu gelangen, wo das Genie kraft seiner intuitiven Erkenntnis voranleuchtet, zur Klarheit des Geistes und zur Wahrheit des Gefühls.

J. S. Bachs Orgelprüfungen.

Von Hans Köffler (Dobitschen in Thür.).

Es ist eine dankbare Aufgabe, die Stellung des größten Orgelmeisters aller Zeiten zum Orgelbau seiner Zeit noch eingehender zu erforschen als dies bisher geschehen ist. Im Bachjahrbuch 1924, S. 125 ff. wurde anlässlich neu veröffentlichter Nachrichten über Bachs Reise nach Gera eine Aufstellung der von ihm geprüften Orgelwerke versucht. Sie soll nun ergänzt und erläutert werden, einschließlich einiger Gutachten über die von ihm gespielten berühmten Orgelwerke zu Hamburg und Dresden.

1703. Bonifatiuskirche Arnstadt.

Die Orgel ist von J. Fr. Wender (Mühlhausen) von 1701 bis 1703 erbaut worden; Seb. Bach hat sie auf Einladung des Konsistoriums 1703 geprüft und eingeweiht. Das Zeugnis an den Orgelbauer ist vom 3. Juli 1703, vgl. Weißgerbers Mitteilungen (1904, Progr. d. f. Gymn. zu Arnstadt.). — Von dieser Orgel sind fünf Register erhalten, der alte Spieltisch wird im Museum zu Arnstadt aufbewahrt.

1709. Blasiuskirche in Mühlhausen.

Orgelumbau durch J. F. Wender, ebendort. Seb. Bach legte am 24. IV. 1707 dortselbst die Spielprobe ab und wurde am 15. VI. 1707 als Organist berufen; sein Entwurf zum Umbau der Orgel (Februar 1708) ist bekannt. 1709 war die Orgel fertig geworden (Mühlh. Chronik, III, 150) und, nach Spitta, zum Reformationsfest von Bach eingeweiht worden; vgl. den Orgelchoral „Ein feste Burg“. G. Thiele (Mühlh. Gesch. Blätter, Jg. 21, S. 62) teilt mit, daß die Akten von 1708, von Spitta noch eingesehen, zur Zeit nicht auffindbar sind. Die Orgel selbst ist 1823 stark verändert worden (durch Schulze, Paulinzella).

1714. Kassel, Hofkirche.

Nach Spitta (I, 508 und 802), war Seb. Bach i. J. 1714 in Kassel. Daß die alte Schloßorgel damals erneuert und geprüft wurde, ist bisher nicht aktenmäßig nachweisbar. Nach F. Münstermann (Kassel) hätte Bach 1714 die Martiniorgel (von Hans Scherr, Hamburg) gespielt.

1716. Halle, Marktkirche.

a) Orgelumbau durch Chr. Cuntius (Halberstadt); 1713 kam Bach und besichtigte den Bau (Sp. I, 508; I, 803). Daß Bach, wie Chrysander meinte, die Disposition selbst entwarf, hat Spitta als Irrtum abgelehnt (I, 802, Anhang 26); doch hat die reiche Disposition der Stimmen (H. W. 15, u. Br. W. 15, Ob. Pos. 13, Ped. 20 Stimmen) Bachs Interesse erregt.

b) 1716, am 1. Mai, Orgelabnahme durch Seb. Bach; Abnahmegutachten bei Bitter. Vgl. M. Seiffert, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. VI, S. 595. Prüfung am 28. IV. und folgende Lage; Einweihung am 1. Mai (S. 596 u.).

1717. Leipzig, Universitätskirche.

1710 Abbruch der großen Orgel, Neubau durch J. Scheibe, vollendet 1716; Gutachten S. Bachs vom 17. Dezember 1717 bei Spitta I, 621. Bach war mit der Disposition wie auch mit der Beschaffenheit der einzelnen Teile zufrieden. Näheres bei Spitta.

1720. Hamburg, Katharinen- und Jakobikirche.

Bach spielt die großen Orgelwerke; sein Urteil a) über erstere bei Adlung, *Musica mechanica org.* I, 288, ferner S. 66 § 104 und 187, § 267; b) über letztere vgl. Sp. I, 631, ein Werk Arp. Schnitgers (Gerber, *Neues Lexikon IV*, Sp. 106), von besonderer Güte, in unseren Tagen neuentdeckt und liebevoll erneuert.

1723. Störmthal bei Leipzig.

Orgel(um)bau durch Zacharias Hildebrand, Schüler Silbermanns; Einweihung am 2. Nov. 1723. Seb. Bach hatte das Werk übernommen, examiniert und probiert und für tüchtig erkannt; Hildebrand hatte es nach Silbermanns

eigenem Plan hergestellt. Die Orgel ist in der Hauptsache erhalten; die Pfeifen im Gesicht fehlen. Vgl. Spitta II, 195.

1724. Gera, Johanneskirche.

Vollendung der Orgel; Bach hatte am 25. VI. dieselbe examiniert, approbiert und eingeweiht; ebenso die St. Salvatororgel. Vgl. Bachjahrbuch 1924, S. 125/6.

1731. Dresden, Sophienkirche.

Orgelkonzert Seb. Bachs (14. IX.); Silbermannorgel.

1732. Kassel, Martinskirche.

Orgelumbau durch Nikolaus Becker (Mühlhausen). Vgl. R. Scherer, Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. 25, S. 129. Orgelweihe 28. IX. 1732. Urteil günstig. Zur Kasseler Orgelprüfung 1732 vgl. auch G. Struck im „Chorleiter“, Februar 1925, Nr. 2, S. 19/20.

1732. Stönsch bei Leipzig.

Bisher unbekannt; J. E. Thiele, Organist an St. Johannis in Leipzig, machte auf eine Nachricht in der neuen Kirchenchronik Sachsens, Band Pegau, aufmerksam: Die erste Orgel erhielt die Kirche 1678 durch den Schuldiener und Organisten Georg Dehme in Gagen (bei Großsch) für 40 Gulden und 2 fl. Kompens. Diese Orgel kam 1728 auf eine eigene, zweite Empore, wurde vom Schulmeister Schmieder zu Mölbis (bei Borna) vergrößert und mit sechs Registern und zwei Bälgen versehen; „nach einer Prüfung durch den Kapellmeister Bach aus Leipzig wurde sie im Februar 1732 dem Gebrauch von neuem übergeben“. Der Abnahmebericht war bis jetzt nicht aufzufinden.

1734. Cöthen, St. Agneskirche.

Orgel von einem gewissen Müller, der sich in Cöthen aufhielt; eingeweiht am Ostersonntag 1708; später verbessert, nach W. Rust (W.-G. 25² Borm. VIII und IX) „unter wesentlicher Anteilnahme Bachs“. E. F. Hartmann (Geschichte der evangel. St. Agneskirche, S. 19/20) gibt als Zeit der Reparatur 1734 und folgende Jahre an. Die Orgel, 1708 erstmalig gespielt, wurde „nachher allmählich beträchtlich verbessert“ (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Musik-

direktor H. Höpker). Die Orgel hatte ein Pedal bis *fis*¹; vgl. H. Reimann, *J. S. Bach*, S. 34; Spitta I, 516; auch Bunge, *Bachjahrbuch* 1905, S. 29 (betr. Schubart).

1735. Mühlhausen, Beatae Mariae Virginis.

G. Thiele, Archidiaconus in Mühlhausen, schreibt: Die Orgel zu B. M. V. ist von Vater und Sohn Wender gebaut. (1734—38, nach Adlung I, 259.) Thiele berichtet ferner in den Mühlhäuser Geschichtsblättern (1920 und 21, S. 65/6 und 69, 78): Bach empfahl bei seiner Anwesenheit 1735 auf Kosten des saumseligen „Hrn. Wenthers“ den in Leipzig wohnenden Orgelmacher Hildebrand. Eine Beteiligung Seb. Bachs am Orgelbau ist wahrscheinlich, aber in den über diesen Bau reichlich vorhandenen Akten nicht erwähnt.

1736. Dresden, Frauenkirche.

I. XII. Orgelkonzert Seb. Bachs auf der eben vollendeten Silbermannschen Orgel; nach Glade (Kirchenchor, 1912, S. 100) lernte Bach 1736 den Erbauer Silbermann persönlich kennen, klopfte ihm auf die Schulter und sprach: „Seine Orgeln sind vorzüglich. Er heißt mit Recht Silbermann, denn seine Orgeln haben Silberton und donnernde Bäße. Mach' er nur so fort.“ Friedemann Bach aber feierte die Orgelweihe (15. Nov.) mit den Versen:

„Kann was natürlicher als vox humana klingen?
Und besser als Cornet mit Anmuth scharf durchdringen?
Die Gravität, die nur in dem Fagotto liegt,
Macht, daß Herr Silbermann Natur und Kunst besiegt.“

(Curiosa Saxonia 1737, S. 54, und W. Falck, W. Fr. Bach, S. 18.)

1744. Leipzig, Johannesskirche.

Orgelbau durch Joh. Scheibe, der schon die Paulinerorgel errichtet hatte (vgl. 1717). Die Prüfung durch Bach wird die strengste Untersuchung genannt, die je einem Werke zuteil wurde (Spitta II, 501; Agricola bei Adlung, *Mus. Mech. org.* S. 251 und 254, Anmerkung 1, sowie der Nekrolog, *Bachjahrbuch* 1920, S. 25). Nach Agricola hatte Bach als zweiten Sachverständigen Zacharias Hildebrand bei sich.

Bach war mit dem Werke zufrieden; Abnahmegutachten bisher nur mittelbar durch den Nekrolog bekannt; Disposition (H. W. 10 St., D. W. 8 St., Pedal 4 St.) in der „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Deutschland“, Breslau ao. 1757; die Orgel wurde 1894 abgebrochen, später von Paul de Wit erworben und kam dann in das Heyersche Museum in Köln.

1746. Zschortau bei Delitzsch.

Neue Orgel durch Joh. Scheibe erbaut; Gutachten Bachs vom 7. VIII. 1746, dem Tag der Orgelweihe, von W. Wolffheim im Bachjahrbuch 1911, S. 41/2 veröffentlicht. Vgl. Spitta II, 501. Die Orgel ist 1870 erneuert worden und noch erhalten; das 2. Manual (4 Stimmen) ist späterer Zubau.

1746. Naumburg, St. Wenzeslai.

Orgelumbau durch J. Hildebrand aus Leipzig; Prüfung am 26. IX. 1746 durch Seb. Bach und Silbermann; das Gutachten darüber ist im Stadtarchiv Naumburg erhalten und bei Schubert, die Orgel, 3. Aufl. S. 16, Leipzig 1898, abgedruckt; nähere Angaben dazu finden sich im Bachjahrbuch 1906, S. 131, sowie in einem Aufsätze M. Burkhardt's, Organist zu St. Wenzel, über die Orgel in der Naumburger Stadtkirche, wo das Gutachten nochmals wiedergegeben ist. Die Disposition ist beim Umbau 1840 (Beyer) etwas verändert worden; so wurden undae maris 8', vox humana 8' und Fagott 16' beseitigt und durch andere Stimmen ersetzt. Die alte Disposition gibt Adlung in M. M. org. S. 262.

1747. Reise nach Berlin-Potsdam.

Die Naumburger Orgelprüfung war wohl Seb. Bachs letzte Orgelprüfung; in Berlin jedoch spielte er nach Spitta am 8. Mai 1747 öffentlich in der heiligen Geistkirche, deren Orgel von Röder (H. Mund) oder von Joachim Wagner (Schufe) stammte. Eine Äußerung Bachs über dieses Werk ist bisher ebensowenig bekannt geworden wie deren Disposition. Vielleicht hat Bach auch die Potsdamer Garnisonkirchenorgel gespielt, und zwar in Gegenwart des Königs,

wie ein bekanntes Bild zeigt und A. Schweiger andeutet (J. S. Bach, S. 162/3).

Blicken wir zurück, so ergeben sich 12 nachweisbare Orgelprüfungen bzw. Beteiligungen am Orgelbau und verschiedene Konzerte, anlässlich derer Bach Urteile über die Leistungen bekannter Orgelbauer abgab. Daraus ist soviel zu sehen, daß er nicht nur die Werke der um 1700—1750 lebenden bedeutenden Orgelbauer kannte, sondern auch die der älteren, großen Meister (vgl. Hamburg), und daß er frühzeitig seine von Haus mitgebrachten Kenntnisse im Orgelbau durch fleißiges Besehen und Probieren verschiedenster Orgelwerke ständig vertiefte.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Seb. Bach schon in jungen Jahren tieferen Einblick in den Organismus einer großen und eigenartigen Orgel gewann, nämlich in Eisenach, wo zu St. Georg von 1696—1707 eine besonders reich disponierte Orgel entstand. Sie war von J. Ehr. Stergling gebaut und von keinem geringeren als Joh. Christoph Bach disponiert und beaufsichtigt worden. Als 1696 der Bau beginnen sollte, war Sebastian zwar nicht mehr in Eisenach, sondern bei seinem Bruder in Ohrdruff, aber die Nachricht von diesem Orgelbau wird bald allen Angehörigen des Bachschen Geschlechtes zugekommen sein. Die Orgel sollte etwas Besonderes werden. Joh. Christoph Bach selbst schrieb in seinem „Verbesserungsstück“ von 1679 (30. X.):

„Weil wegen unseres in der Arbeit habenden Orgelwerkes — als ich mit dem Orgelmacher die hircugehörige Disposition beyläufig kaum entworfen hatte — den folgenden Tag druff, der contract unvermuthet auch so bald und insoweit getroffen wurde, habe ich nachgehend erwehnte Disposition, ein und anderes darinnen etwas eigentlich: und genauer einzurichten, ja solche endlich ganz ins reine zu bringen, noch mahl wohl durchgangen und daher folgende noch nützliche Veränderungen pflichtgemäß zu erinnern, gehorsamst vorzutragen und solche noch miteinzurücken vor nötig befunden, damit nichts unterbleibe, was einem solchen ungemainen Orgellwerke zuträglich sey, nehmlich . . .“ usw.

Ferner:

„Wenn nun dem Orgelmacher für solche in etwas grittliche und mühsame Arbeit, welche aber, wenn solche fleißig gemacht wird und

wohl geräth auch eine sehr nützliche invention ist, noch ein Zuschuß geschieht, könnte man nun mehro in Gottes Nahmen also darbey verbleiben, wie ich denn fest hoffe, man werde in solche igt erwähnte und schöne Veränder- und Abwechselungen halber abgefaßte Arth einzuwilligen nun erst zuletzt kein bedenken tragen, so will ich auch, sobald der Schluß folgend hierüber geschehen, in 2 oder 3 Stunden die völlige Disposition des ganzen Orgellwerkes ins reine bringen, E. C. Rath gehorsamst überreichen, damit solche bey den contract gebracht und dem Orgellmacher gebührend eingehändigt werden kann . . . und do wir nun auch so nahe schon herbey gerückt ein gutes Orgelwerk zu haben, wehr' es ja schade, wenn man es an dem nach wenigen wolte fehlen lassen . . . uff solche weiße bekommen wir mit Gottes Hülffe ein zumahl der Disposition halber schönes Orgelwerk, daß Eisenach weit und breit, zumahl bey Orgell- und Musik-Verständigen ruhm und Ehre haben, hingegen aber an denen benachbarten Orten dergleichen so nicht zu finden seyn wird.“ Er wolle nach Vermögen gern das Seinige dazuthun und mit dem Orgelmacher dieser oder jener Stimme halber, wo es nötig, zu Rath gehen, „damit alles fein accurat mensuriert, wohl intonieret und jede stimme nach erheischender arth fein aequal und gut lautend ins gehöhr angebracht werde . . . denn wo ein wohl disponiertes gutes Orgelwerk ist, dahin ziehet es gemeinlich auch gute Organisten nach sich, ja ein solches werk machet gar uff gewisse maß(en) gute organisten“, es hätte in seinem Thun sehr viel geholfen, wenn er seit anno 1665 bis jetzt ein solches Werk zu tractieren unter seinen Händen gehabt hätte. . .

Eisenach d. 30. Xbris 1697. Joh. Chr. Bach, Stadt-Organist.

Das geschah auch alles. Die Eisenacher Ratsakten (B. XXV F. 1) von 1669—1765 geben Zeugnis davon. 1707 (22. VI.) wurde die Orgel abgenommen. Joh. Chr. Bach lag seit 8. IV. 1703 in kühler Thüringer Erde. Es waren gewiß viele der Bache in Eisenach gewesen, auch in der Georgenkirche, hatten die werdende Orgel gesehen und weithin den Organisten erzählt, was Joh. Christoph der Stadt und der Kirche mit diesem Werke gleichsam als Denkmal zu fertigen angegeben. Und die Organisten erzählten sich von den Wundern des Klanges und wünschten sich, ihn einmal in der Georgenkirche zu hören und dortselbst zu spielen. Sollte es da nicht auch den jungen Sebastian getrieben haben, das Werk zu probieren und zu studieren? Der Entwurf von 1708 für Mühlhausen läßt ahnen, daß er dort

war und lernte. Wer die Akten über den Eisenacher Orgelbau liest und Bachs Mühlenhäuser Entwurf damit vergleicht, findet gewisse Züge der Verwandtschaft. Ins Pedal kommt beidemale ein Glockenspiel, der Untersatz 32' bekommt eigenen Wind, der Posaunenbaß größere Körper („langer Mensur“), beidemale wird ein Fagott 16' vorgesehen (in Eisenach nicht ausgeführt), Viola da Gamba im D. B. angewandt; beide Male spielt die „völlige“ Sesquialtera eine Rolle; auch die Disposition beider Brustpositive ist zu vergleichen (bei Ablung, M. M. Org.). Und so ist anzunehmen, daß dieser Eisenacher Orgelbau, den noch Joh. Chr. Bach, sodann nach 1703 Joh. B. Bach leitete bzw. beaufsichtigte, eine Hauptquelle für Seb. Bachs Kenntnisse und Erfahrungen im Orgelbau gewesen ist. Dazu kam das, was er in Lüneburg, Lübeck, Hamburg sah und hörte, sowie das dem Bachschen Geschlecht an sich eigene Geschick für solche Angelegenheiten.

Noch eines ist zu bemerken. Weimar und Umgebung fehlt im Verzeichnis der Orgelprüfungen. Ist das Zufall? Studiert man die Akten der Weimarer Schloß-(Martins-)Kirche, so findet man 1678 eine Reparatur, 1712 eine Ausbesserung der Bälge und erst 1734 ein Gutachten Boglers über notwendige Erneuerungen. Zu Bachs Zeit scheint sich also keine Gelegenheit zur Anwendung seiner Kenntnisse geboten zu haben. 1713 aber wird eine Beteiligung Bachs bei der Einweihung der Jakobskirche bezeugt (Bojanowski, S. 26). Die Orgel baute 1712 Trebs, seither privilegierter Hoforgelmacher. Auch die Stadtkirche hatte 1683 ein fast neues Werk erhalten, das bis 1717 nicht verändert wurde. (Wette, Bd. I, 262; Denkmäler der Tonkunst, Bd. 26/27, Vorn. S. VII von M. Seiffert.)

Über die Dörfer fehlen bis jetzt entsprechende Nachrichten.

Auch an der Thomasorgel zu Leipzig fand zwischen 1721 und 1747 keine besondere Reparatur statt; über die Ausbesserung von 1730 und Spittas falsche Annahme vergleiche man B. F. Richter im Bachjahrbuch 1908, S. 51.

Bachs Mutter und ihre Sippe.

Von Hugo Lämmerhirt (Leipzig).

I.

Dem Anteil der mütterlichen Erbanlagen am Wesen führender Geister hat die Wissenschaft erst in den letzten Jahrzehnten erhöhte Beachtung geschenkt. Man sah keimhafte Vorstufen künftiger genialer Anlagen über viele Geschlechter hinweg sich anbahnen bei den mütterlichen Ahnen und Seitenverwandten Goethes, Bismarcks und anderer Großen, zuweilen sogar deutlicher als bei den väterlichen, die in jenen beiden Fällen im Durchschnitt gesunde Tüchtigkeit ohne Spuren von Genialität zeigten.

Von Johann Sebastian Bachs Mutter ist bisher nie oder kaum die Rede gewesen¹⁾. Persönliche Züge sind nicht überliefert. Elisabeth Bach starb mit fünfzig Jahren 1694, als ihr jüngstes und begabtestes Kind neun Jahre alt war. Das Wenige, was über ihre Herkunft und Lebenszeit zu ermitteln unerlässlich schien, hat Philipp Spitta in seiner grundlegenden Lebensbeschreibung Bachs vor nun dreiundfünfzig Jahren zusammengestellt. Es beruhte auf Vermutungen, für die er die aktenmäßigen Unterlagen nur unvollständig mitteilte²⁾. Diese sollen im Folgenden nachgeprüft und erweitert werden. Um Ziel und Wert einer eigenen Untersuchung über eine musikgeschichtlich nebensächliche Person des Bachkreises im voraus anzudeuten, sei es gestattet, einige Bemerkungen voranzuschicken über das Erblichkeitsproblem, wie es im Falle Bachs sich darstellt.

¹⁾ Über einen Aufsatz im „Deutschen Herold“ (1920) siehe S. 14 ff.

²⁾ Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. I (1873), S. 171, 336, 789. Nur den Cöthener Brief Bachs vom J. 1722, das Testament des mütterlichen Oheims betreffend, druckte er im Wortlaut ab, I, 762.

Eine Vererbung der musikalischen Anlagen vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, von der väterlichen Seite her scheint hier mit seltener Klarheit vorzuliegen, wenigstens auf den ersten Blick. Bei näherem Hinsehen freilich tritt um so schärfer hervor das „Rätselhafte“ der Erscheinung des „Wundermannes Sebastian Bach“, der — um mit Richard Wagner zu reden — „während des grauensvollen Jahrhunderts gänzlicher Erloschenheit des deutschen Volkes“ eine unbegreiflich große Welt in Tönen neu aufbaute¹). Und nur vermöge einer Art historischer Tiefenpsychologie läßt sich einigermaßen verständlich machen, wie in diesem breit und universal angelegten Genius Regungen aus dem unterbewußten Erbgedächtnis der religiösen Trieb- und Gefühlsphäre, ursprungsverwandt und verbündet mit der mystischen Unterströmung der deutschen Volksseele, nach jahrhundertelanger Unterdrückung ans Licht emporzutauchen und sich im freien Äther der Kunst entfalten konnten²). In den Wachttraum der schöpferischen Phantasie, in die unbegriffliche Sprache der musikalischen Symbolik flüchteten die elementaren, die ursprünglichen, echten und reinen religiösen Gefühle, da sie vom starren Dogmatismus einer versteinerten Kirche aus dem Tagesbewußtsein des Zeitalters verdrängt wurden. Erlösende Katharsis ward dionysischem Überschwang, den das Eindringen des Opernstiles in die Kirche begünstigte. Und apollinische Strenge bannte aus dunklen Urtiefen der Seele chaotisch quellende Leidenschaft in kristallklare Form. Es wiederholte sich ein Vorgang, der von je und je her hierarchisch erstarrte Religionen mit jungem Leben erfüllt hat: der Einbruch der Mystik in das verknocherte sakrale

¹) Rich. Wagner, Was ist deutsch? (1865). In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 10, S. 47 (Leipzig, 5. Aufl. Breitkopf u. Härtel).

²) „Seinem Wesen nach ist Bach eine Erscheinung in der Geschichte der deutschen Mystik“, sagt Albert Schweitzer (J. S. Bach, Deutsche Ausgabe, Leipzig 1908, S. 155), ohne die hier gemeinten genealogischen, d. h. psychobiologischen Zusammenhänge zu kennen. Die der Mystik verwandte Kraft Bachs „Übersinnliches, nicht Anschauliches sich anschaulich zu vergegenwärtigen“ betont auch Arnold Schering in seiner neuesten Würdigung des Meisters (Die Hochmeister des musikalischen Barockstils, S. 612. In: Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924).

Gehäuse, die Wiedergeburt des religiösen Innenlebens, und dann, in seltenen, weltgeschichtlichen Fällen, die Vermählung von Form und Gehalt in einer neuen Kunstblüte: Die Tragödie des Aischylos — Giotto's Fresken — Bachs Passionsdramen und Hohe Messe.

Um die solcherart flüchtig umrissene Verbundenheit Bachs mit der deutschen Mystik an der Hand seiner Ahnentafel nachzuweisen, bedarf es einer besonderen Abhandlung, aus der hier nur die grundlegenden Tatsachen mitgeteilt werden sollen. Die mütterliche Ahnenreihe, die bis in die Nähe der vielgelästerten, verfolgten und — in Deutschland — ausgerotteten Täufersekte hinaufführt, ist heranzuziehen. Die ungeheuren Wirkungen sind zu erwägen, die von zurückgedämmten religiösen Gefühlen überall ausgelöst werden, sei es, daß diese im religiösen Wahn, pathologisch entartet Führer und Massen ergreifen oder im musikalischen Schaffen erlesener Geister geläutert („sublimiert“) zu Tonwerken sich gestalten.

Eine Erscheinung von Bachs Art in seiner Zeit auch nur als möglich zu fassen, ist der rein musikgeschichtliche Gesichtspunkt außer Stande¹⁾. Wenn das Genie überhaupt in „höchster Ausbildung und Harmonie der allgemeinen Anlagen“ beruht, wenn ihm gesteigerte „Erlebnissfähigkeit, Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungsfähigkeit“ eignet, so steht auch die überragende Entwicklung der besonderen musikalischen Begabung bei ihm — anders als beim bloßen Talent — in organischem Zusammenhang mit den Wurzeln des seelischen Daseins²⁾. An der Entstehung und erblichen Übermittlung jener allgemeinen seelischen Eigenschaften aber sind nach biologischer Regel die

¹⁾ Ph. Spitta, über die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Marianne v. Sieglar, S. 426. (In: Historisch-philologische Aufsätze Ernst Curtius zu seinem 70. Geburtstag gewidmet, Berlin 1884.) Dazu Spittas tiefgründige Ausführungen über die h-moll-Messe in: J. S. Bach, II, (1880) 524/27, 542/44; über das unzweifelhafte Wiederscheinen von Anschauungen des Urchristentums grade nur in diese reinen Künstlerpersönlichkeit“ S. 543.

²⁾ Vgl. Rich. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 2. Aufl. (1922/23), II, 52.

Mütter und deren Ahnenreihen in nicht geringerem Maße beteiligt als die väterlichen Vorfahren, und vorzüglich beim künstlerischen Genie¹⁾.

Vom Leben und Schaffen der väterlichen Vorfahren und Seitenverwandten Johann Sebastian hat Ph. Spitta eine meisterhafte Schilderung entworfen. Die Frage der Vererbung aber hat er kaum andeutungsweise berührt (Hauptstellen I, 173/75. 326). Jedoch schon Forkel, der erste eigentliche Bachbiograph, begann sein Werk (1802) mit dem Satz: „Wenn es je eine Familie gegeben hat, in welcher eine ausgezeichnete Anlage zu ein und derselben Kunst gleichsam erblich zu sein schien, so war es gewiß die Bachische“. Mit solchem „gleichsam“ und „schien“ kann sich die Forschung heute nicht mehr zufrieden geben. Auf dem Wege statistischer Erhebungen hat sie den Erbgang musikalischer Anlagen und Teilanlagen an Lebenden festzustellen und die Mendelschen Regeln auf die tatsächlichen Befunde anzuwenden versucht. Noch sind die Sachverhalte keineswegs völlig geklärt. Aber eine Anzahl von Forschern erklärt übereinstimmend die „Dominanz“ der positiven musikalischen Veranlagung, d. h. die erhöhte Durchschlagskraft derselben bei eintretender Kreuzung mit Nicht-Musikalität für wahrscheinlich²⁾. Und blicken wir auf die sieben musikalischen Generationen des Geschlechtes Bach, so erscheint dasselbe geradezu als ein geschichtliches Schulbeispiel für die Richtigkeit dieser Annahme. Dennoch stellt es uns vor eine Reihe von Fragen, deren Beantwortung nach dem bisherigen Stande unserer Kenntnisse von der Genealogie der Bachs und mit Hilfe der vorhandenen Theorien nicht möglich ist. Die Erbllichkeit der musikalischen Anlage in dem väterlichen Stamme als „dominant“ angenommen, wie erklärt sich die Steigerung des Talents in den fünf Generationen bis auf J. Seb. Bach? Und wie die Mutation

1) Hierüber sind die Nachweise eines auf diesem Gebiet bahnbrechenden Forschers zu vergleichen: Albert Reibmayr, Die Entwicklungsgeschichte des Talents und Genies, München, J. F. Lehmann, 1907/08, bef. Bd. I, S. 22 ff., 268 ff.; II, S. 29—57, 62 ff., 135 ff.

2) Hurst, Erzelliger, Häcker und Ziehen, Stanton, G. Vosf.

des Talents zur seltenen Varietät des Genies in Sebastian selber? Und wie die Erbllichkeit des Genies, — aller sonst beobachteten Regel zuwider¹⁾ — in mindestens einem von Sebastians Söhnen: Karl Philipp Emanuel Bach²⁾, nach neueren Ansichten von Kennern auch in Wilhelm Friedemann und Johann Christian? Bei diesen drei hochbegabten Söhnen des Thomasfantors, deren Werke noch heute gern aufgeführt und auch von Laien freudig aufgenommen werden (wie auch teilweise die des „nur“ begabten vierten Bruders, des Bückeburger Johann Christoph Friedrich) ließe sich zur Erklärung des „Phänomens“ anführen, daß ihre Mütter, d. h. Sebastians erste und zweite Gattin, Musifertöchter waren, die erstere außerdem ihm selber blutsverwandt (Maria Barbara, Tochter des Arnstädter Organisten und Tonsetzers Johann Michael Bach), die zweite vor der Ehe Hoffängerin (Anna Magdalena Wülken, Tochter eines Cöthenschen Hofstrompeters). Man spricht von „Inzucht“ im biologischen und im übertragenen, geistigen Sinne. Aber Sebastians Mutter war nach Spitta eine Kürschnerstochter. Also hier wenigstens nichts von Inzucht.

1) Möbius, Stachyologie, S. 123, 152, 172; Reibmayr II, Kap. 22 bis 23, W. Ostwald, Große Männer (1909), S. 324 f., 412—414; Feis a. a. O., S. 14, 17—20.

2) R. Steglich, K. Ph. E. Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfr. Aug. Homilius (Bach-Jahrbuch 1915, S. 39—145, bes. S. 100), macht an einem durchgeführten Vergleich der Tonwerke dieser beiden Musiker den Unterschied zwischen Genie und Talent anschaulich klar. Daß eine scharfe Abgrenzung beider Begriffe unmöglich ist, mag man ruhig zugeben. Die neuerdings beliebte Unterscheidung von „hoch-“ und „höchstbegabt“ ist erst recht unscharf und „relativ“. Otto Brieslander, K. Ph. E. Bach (München 1923, R. Pieper & Co.), findet bei dem Helden seiner begeisterten Darstellung, und nur bei ihm allein von allen Söhnen Johann Sebastian Bachs, „das eigne Wort, das den Genius vom Talent so schlagend unterscheidet“ (S. 7). Über Friedemann Bach hat Martin Falc, Wilh. Friedemann Bach (Leipzig 1913, E. F. Kahnt), gegenüber der teilweise sehr ungerechten und dilettantischen Darstellung E. H. Bitters (1868) ein sorgsam abwägendes Urteil gefällt, wonach das Schicksal dieses angeblich „verkommenen Genies“ im letzten Grunde das Schicksal eines „großen Menschen“ war, den die gerade für seinen Begabungstypus äußerst ungünstige Übergangszeit aus der Bahn drängte.

Nun braucht man nur einen Blick auf die drei Nachkommenzweige des Spielmanns Hans Bach († 1626), die Linien Johann, Christoph und Heinrich Bach zu werfen¹⁾, um zu bemerken, daß die mittlere, d. h. diejenige, die über Christoph und Johann Ambrosius auf Johann Sebastian hinführt, die am wenigsten begabte war. Sebastians Vater Ambrosius, der Erfurter, später Eisenacher Ratsmusikant, hat keinerlei Tonwerke hinterlassen, die der Aufbewahrung oder auch nur der Nachricht wert erschienen. In Philipp Emanuels, des Enkels Alt-Bachischem Archiv waren keine vorhanden. Neben Ambrosius aber lebten seine fruchtbaren Vettern aus Arnstadt, Johann Christoph, der „profonde Komponist“, und Johann Michael, Heinrichs Söhne, deren Werke Spitta ausführlich besprochen hat; ferner zwei Söhne Johanns, nacheinander Direktoren der Erfurter Ratsmusik: Johann Christian und Johann Agidius. — In der vorhergehenden Generation trat Christoph am wenigsten hervor. Daß der Vater seiner Frau, der Maria Magdalena Grabler, Stadtpfeifer war, ist nur eine Vermutung von Spitta²⁾. Man beachte, daß gerade in Sebastians eigener Ahnenreihe auch nicht ein einziger Fall von Inzucht, nicht einmal im übertragenen Sinne von Ehen innerhalb der Zunft, bezeugt ist. Die Frau des Spielmanns Hans Bach war eine Gastwirtsstochter, die Christophs unbekannter Herkunft (vom Namen abgesehen) und die des Ambrosius eines Kürschners Tochter. Überhaupt sind durch Büchner³⁾ und Feis⁴⁾ ganz übertriebene Ansichten über Inzucht

¹⁾ Am bequemsten in der Stammtafel bei Niemann-Einstein, Musik-Lexikon (1919), S. 57. Dort fehlt von den Obigen nur Johann Christian, der Sohn Johanns. Unbrauchbar und gerade in bezug auf den Erbgang der Begabung irreführend ist der Ausschnitt einer Bach-Stammtafel bei D. Feis, Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker (= Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, hrsg. von Löwenfeld, Bd. 11, Heft 71, 1910), S. 92. Unter sämtlichen Bachs bis zu Johann Sebastian kennt er nur einen Komponisten: Johann Ambrosius. Und der war grade keiner.

²⁾ Spitta I, 140, vgl. I, 16, 22. Nach genauer Durchsicht der Kirchbücher von Prettin halte ich es für unwahrscheinlich.

³⁾ Ludw. Büchner, Die Nacht der Vererbung usw., 2. Aufl., Leipzig 1909 (M. Kröner) S. 38.

⁴⁾ Feis, a. a. D., S. 14.

bei dem Musikergeschlecht Bach in Umlauf gesetzt worden, wie ich an anderer Stelle, nur auf überlieferte Tatsachen gestützt nachweisen werde. Sebastians eigene Ehe mit Maria Barbara Bach ist die einzige, die unter den biologischen Begriff fällt; „Zunftehen“ sind Ausnahmefälle unter einer weit größeren Anzahl von Ehen mit Töchtern von Nichtmusikern.

Vergleicht man nun die Leistungen der Brüder Christophs, so zeigt sich Johann (1604—1673) als Vorläufer Sebastians, seines Großneffen, insofern er allein von den älteren Bachs weltliche und religiöse Tonkunst in seiner Person vereinigte (Spitta, I, 21). Noch höher steigt seine Bedeutung, wenn wir ihn als den Schöpfer der erschütternden Motette „Unser Leben ist ein Schatten“ betrachten dürfen, die Spitta dem Johann Michael Bach zuschrieb¹). Denn hier vernehmen wir schon im tiefsten Innern „das eigne Wort, das den Genius vom Talent so schlagend unterscheidet.“

Der begabteste, frühreifste und auch menschlich am reichsten ausgestattete von den drei Brüdern war allen erhaltenen Nachrichten zufolge Heinrich Bach (1615—1692), der Arnstädter Organist und Komponist, der Vater zwei hochbegabter Söhne²). Nur in Johann Sebastian erhebt sich das Genie sprunghaft, nur wenig vorbereitet von der väterlichen Seite, über sein gesamtes Geschlecht in Riesengröße. Zwar deuten gewiß die hochbegabten Seitenverwandten des Johann Ambrosius Bach auf gebundene (latente) Fähigkeiten bei ihm selber, die aus irgendwelchen Ursachen erst im jüngsten von seinen acht Kindern, (worunter vier herangewachsene Söhne, die sämtlich Musiker wurden) sich frei entfalten konnten. Aber gleichzeitig setzt hier die Frage nach der geistigen Mitgift der Mutter Sebastians ein;

¹) Spitta I, 68—71. Einwände von Max Schneider: Bach-Jahrbuch 1907, S. 117 ff. Karl Straube führt das Werk alljährlich in der Thomas-Motette zu Leipzig auf. Er hatte die Güte, mich darauf hinzuweisen, daß der Stil zu altertümlich für Johann Michael Bach (1648—1694) ist, daß ihm die Kantilene fehlt, die zu den Errungenschaften dieser jüngeren Musikergeneration gehört. Darum nennt Professor Straube im Programm Johann Bach als Urheber der Motette.

²) Spitta I, 28—37.

psychobiologisch gesprochen: nach hochwertigen seelischen Komponenten der mütterlichen Erbmasse, Bestandteilen, die in der Vermählung mit dem hochgezüchteten väterlichen Erbgut außerordentliche Erscheinungen zeitigten. Als Mittel zur Erhellung dieser freilich nie völlig zu ergründenden verwickelten Verhältnisse dient uns die engere genealogische Forschung nach der Herkunft, dem Stand und den Berufen der Vorfahren von Sebastian Bachs Mutter. —

II.

Gleich im Beginn treten uns zwei längst bekannte Tatsachen entgegen, die nur noch nicht erbbiologisch ausgewertet wurden.

Im Stammbaum der „musikalisch-Bachischen Familie“ — wie sie in der sog. ‚Genealogie‘ genannt wird — ist der Name Lämmerhirt durch zwei Frauen vertreten: Hedwig, seit 1637 oder 38 die Gattin des „wohlberühmten Musikanten“ Johann Bach, also eine Großtante Johann Sebastian's, und Elisabeth, die seit 1668 vermählt war mit Johann Ambrosius Bach, dem Neffen Johann's. Aus Hedwigs Ehe gingen unter anderen die beiden schon erwähnten Direktoren der Erfurter Ratsmusik, Johann Christian und Johann Agidius Bach hervor. Des letzteren Sohn war der berühmtere Johann Bernhard Bach (1676 bis 1749)¹⁾, dessen Werke noch aufgeführt werden. Daß jene beiden Frauen unter einander blutsverwandt waren, nimmt man seit Spitta (I, 171) allgemein an. Den Grad dieser Verwandtschaft näher zu bestimmen, wird unsere Aufgabe sein.

Wir wissen nicht, wie es mit der Pflege der Musik bei den Lämmerhirts bestellt war. Kein Musiker dieses Namens ist bekannt geworden. Aber zu vermuten ist, daß in einer Familie (oder Großfamilie), aus der in kurzer Zeit zwei Bachs sich ihre Frauen holten, Gesang und Musikspiel heimisch waren, daß starke Empfänglichkeit für Musik bestand, wenn auch ohne schöpferischen Drang.

¹⁾ Spitta, Bach I, 25.

Hierzu stimmt die zweite bemerkenswerte Tatsache: Aus einer weiblichen Seitenlinie des Geschlechtes Lämmerhirt stammte der bekannte Komponist Johann Gottfried Walther (1684—1748)¹⁾. Laut seiner Lebensbeschreibung, die er selber für Joh. Matthesons „Musikalische Ehrenpforte“²⁾ verfaßte, war sein Vater der Erfurter Zeug- und Raschmacher, d. h. Weber, Johann Stephan Walther, die Mutter eine Martha Dorothea geb. Lämmerhirt, „eine nahe Anverwandte des Bachischen Hauses“. Da die Mutter nach der Angabe des Sohnes in Erfurt am 27. Juni 1655 geboren wurde, war sie elf Jahre jünger als Elisabeth Lämmerhirt (geb. d. 24. Februar 1644), die Mutter Bachs. Auf welche Weise sie mit der letzteren und dadurch mit den Bachs verwandt war, ist vom erbbiologischen Standpunkt wissenswert. Im Hinblick darauf ist vorläufig anzumerken, daß Walthers musikalische Fähigkeiten in früher Jugend hervortraten. Mit 24 Jahren schrieb er sein Kompositions-Lehrbuch, ein „Meisterwerk“, die erste vollständige Musiklehre in deutscher Sprache; mit 48 Jahren das erste deutsche Musik-Lexikon³⁾. Seine Choralbearbeitungen sind in die „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ aufgenommen worden⁴⁾. Schweitzer schreibt ihm einen „korrekten, zuweilen erfindungsreichen Orgelstil“ zu, aber keinen schöpferischen Geist⁵⁾. Immerhin wird er noch jetzt als der größte Meister des deutschen Orgelchors neben Bach angesehen⁶⁾. Ungewöhnlich zähe Ausdauer und eiserner Fleiß wird ihm nachgerühmt; aber seine geistige Kraft erlahmte früh, und so blieb er in der Entwicklung weit hinter seinem berühmten „Vetter“ zurück. Seine Begabung lag nach alledem auf der Grenze der gelehrten und der musikalischen Tätigkeit. Auch dies

1) Spitta I, 381 ff. u. ö.; Max Seiffert in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. 41 (1896), S. 113—117; Riemann-Einstein, Musiklexikon (1919), S. 1287.

2) Hamburg 1740; Neudruck hrsg. von Max Schneider: Berlin 1910, S. 387—390.

3) Joh. Gottfr. Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732.

4) Bd. 26/27, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1907.

5) Schweitzer, Bach (1908), S. 40 mit S. 180.

6) M. Seiffert in A. D. B.

deutet, zusammen mit dem vorher genannten Umstand, auf einen musikalischen Einschlag in den Erbanlagen der Erfurter Lämmerhirts des 17. Jahrhunderts.

Von einer ganz anderen Seite her hat neuerdings ein führender deutscher Genealoge, Stephan Rekulé von Stradonitz, das Genie Bachs biologisch abzuleiten versucht¹). Er ging aus von einer „älteren Abschrift eines alten handschriftlichen Stammbaumes der Bachs“, den er durch Zufall für seine Sammlung erworben hatte. Aus ihm hob er als bemerkenswert unter anderem hervor, „daß die Mutter Elisabeth Lämmerhirt einem ratsverwandten Geschlecht zu Erfurt entstamme, so daß,“ fuhr er fort, „sich auch hier der alte Erfahrungssatz zu bestätigen scheint, eine Ständemischung sei für die Hervorbringung begabter Nachkommenschaft, und namentlich eines ‚höchstbegabten‘ Menschen, besonders günstig. Man beachte, daß in das tonkünstlerische Inzucht-Geschlecht der Bach mit einer derartigen Frau ein ganz neuer, frischer, andersgearteter Blutstrom gekommen sein muß.“

Der Stammbaum, auf den Rekulé sich stützte, war, nach den von ihm selber beigebrachten Proben zu schließen, nichts anderes als der bekannte, nur in die Form eines Stammbaumes gebrachte Text der Bachschen ‚Genealogie‘²), ergänzt durch Zutaten, die auf Spittas Forschungen beruhen³), also nicht vor 1873 angefertigt. Kurz, es war eine in keinem Punkt neue Rekonstruktion

¹) In „Der Deutsche Herold“, Jahrgang 1920, Nr. 1, S. 7—8 (Festrede), und fast wortgetreuer Auszug in der Tageszeitung „Der Tag“ 1920, Nr. 69 vom 7. Febr. unter: „Aus dem gesellschaftlichen Leben“.

²) Allg. musikal. Zeitung 1843, Nr. 30/31; Faksimiledruck, hrsg. von Max Schneider („Bach-Urkunden“) in: Veröffentlich. der Neuen Bach-Gesellschaft, Jg. XVII (1916/17) Heft 3, und Sonderdruck.

³) Über die musikalisch-malerische Doppelbegabung der Meininger Bachs: Spitta I, 12. Den bekannten Bericht der ‚Genealogie‘ über das „Enthringen“ d. h. die kleine Zither oder Laute Veit Bachs (Geneal. Nr. 1, danach Spitta I, 7, Schweizer, J. S. Bach, 1908, S. 89 u. a.) führt Rekulé als „meines Wissens noch unbekannte Bemerkung“ an; er sieht buchstäblich ebenso in der ‚Genealogie‘ schon 1843 gedruckt. Wegen der tonkünstlerischen Inzucht beruft sich Rekulé auf Feis, dessen irreführende Darstellung oben gekennzeichnet wurde.

des verschollenen Stammbaumes, den Philipp Emanuel Bach (nicht verfaßt! aber) mit der „Beschreibung“, d. h. der uns erhaltenen ‚Genealogie‘ und dem erhaltenen Brief 1774 (?) an Forkel gesandt hat, erweitert — nach Spitta. Nur davon stand offenbar in Rekules Abschrift nichts, daß Spitta gerade jene Angaben der ‚Genealogie‘ über die Ratsverwandtschaft der Familie Lämmerhirt für unrichtig erklärt hat, — womit die biologische Erklärung hinfällig würde.

Welches ist nun der genaue Sachverhalt? In der ‚Genealogie‘ wird Hedwig Lämmerhirt (unter Nr. 4) ebenso wie Elisabeth (unter Nr. 11) bezeichnet als „Herrn Valentin Lämmerhirtens E. E.¹⁾ Rathsverwandten in Erfurth (Erffurth) Tgfr. Tochter“. Rathsverwandte, bemerkt hierzu Spitta (I, 789, Anhang A 8), nannten sich die Verwandten einer Familie, aus welcher einmal ein Ratsherr hervorgegangen war, allein dies [d. h. die doppelte Angabe der ‚Genealogie‘ bzgl. der beiden Rathsverwandten Lämmerhirt] ist wohl eine ungerechtfertigte Vorausnahme. Erst unter den Ratsherren von 1658 und 1663 findet sich ein Valentin Lämmerhirt, ein jüngerer Verwandter des uns hier interessierenden.“

Diese Bemerkungen des selten irrenden großen Bachforschers sind bisher nicht widerlegt, ja nicht einmal bestritten worden. Und dennoch stecken zwei Irrtümer in ihnen. Rathsverwandte nannte man in Erfurt und anderswo nicht die Familien, aus denen irgendeinmal ein Ratsherr hervorgegangen war, sondern die Ratsherren selber. Und zweitens: in der Erfurter Ratsliste²⁾ steht der Name „Valentin Lemmerhirt, Kürßner“ unter den Abgeordneten der Zünfte, und zwar „von wegen der Kürßner“, in Wirklichkeit dreimal: 1648, 1658 und 1663. Da nun in jener Zeit die Räte in fünfjährigem Turnus schichtweise abwechselnd in den „sitzenden Rat“ als die eigentlich Regierenden gelangten und da im Jahre 1653 wegen politischer Wirren keine Neuwahlen stattfanden, ist anzunehmen, daß jener „Valentin

1) E. E., d. h. Eines Edlen, nur in Nr. 11.

2) Transitus Senatorum (von 1500—1886) im Erfurter Stadtarchiv, Hdschr.-Abt. II, Nr. 25.

Lämmerhirt der Kürschner“ zwanzig Jahre lang von 1648 an, d. h. spätestens seit dem Jahre des Friedenschlusses von Münster, dem weiteren Rat als Mitglied angehört hat. Nichts deutet darauf hin, daß in der Ratsliste zwei verschiedene Personen gemeint sind. Dann aber kann der Ratsherr der Jahre 1648 bis 1663 (oder noch später¹⁾) sehr wohl der Vater der Elisabeth, der Mutter J. S. Bachs gewesen sein, die 1644 geboren wurde, dagegen schwerlich der Vater Hedwigs, der Gattin Johann Bachs, die wohl gegen 30 Jahre älter war.

Dies ist der dritte Punkt in der Stammtafel der Erfurter Familie Lämmerhirt, der eine erbbiologische Frage in sich schließt. In der Lösung werden zugleich die beiden ersten mit einbegriffen sein. Soviel läßt sich schon jetzt sagen, daß die Schlußfolgerungen Kekules auf ganz unsicherer Grundlage ruhen. Sogar die doppelte Angabe der ‚Genealogie‘ über die beiden Ratsherren Lämmerhirt als richtig vorausgesetzt, so folgt daraus keineswegs, daß durch diese Familie ein „ganz andersgearteter“, d. h. also hier ein altpatrizischer Blutstrom in das angeblich „tonkünstlerische Inzuchtgeschlecht“ der Bachs gelangte. Eine „Ständemischung“ ist — wenigstens auf diesem Wege — nicht zu erweisen. Vor 1648 steht bestimmt kein Lämmerhirt in der Erfurter Ratsliste.

Übrigens ist aber die Anschauung, daß das Genie in der Regel aus einer Mischung von Rassen, Völkern, Stämmen oder Ständen entspringe, wenn vorher in langer Inzucht Talente sich entwickelt haben, meines Wissens zum erstenmal nachdrücklich und mit wissenschaftlichen Gründen vertreten worden im Jahre 1907 von dem schon genannten Tiroler Forscher und Arzt Albert Reibmayr, den auch Feis anerkennend erwähnt. Bei ihm findet man jene äußerst merkwürdige Tabelle von 58 solcher Genies — angefangen mit dem Kezerkönig Amenhotep IV (Echnaton) bis auf Tschaikovskij —, die sämtlich aus einer derartigen Kreuzung hervorgegangen sein sollen. Ganz selten sind darunter die Fälle von Ständemischung. Dennoch wird auf solche Möglichkeiten

¹⁾ Elisabeths Vater starb 1665. Siehe unten.

bei genealogischen Forschungen über Bach und die Bachs nach Kekules Vorgang weiterhin zu achten sein. Nur deuten vorläufig die bezeugten Tatsachen eher in die entgegengesetzte Richtung. Zwischen 1620 und 1648 beginnt erst ein Teil der Erfurter Lämmerhirtischen Familiengruppe in die führenden Schichten der Stadt aufzusteigen; noch im 18. Jahrhundert gingen zwei Erfurter Ratsherren aus ihr hervor. Im 15. Jahrhundert waren ihre Vorfahren, wie die Vorfahren der musikalischen Bachs, noch Bauern, worüber unten Näheres. Der gemeinsame Urboden des thüringischen Volkstums nährte beide Geschlechter bis zu den Lebzeiten J. S. Bachs, dessen Söhne erst in die weite Welt sich zerstreuten.

III.

Wir treten nun an dasjenige Dokument heran, welches für die verwandtschaftlichen Beziehungen der Erfurter Familie Lämmerhirt zu den Bachs neben der ‚Genealogie‘ das wichtigste, aber von Spitta nur im Umriss bekannt gemacht worden ist. Es ist das Testament von Sebastian Bachs mütterlichem Oheim Tobias Lämmerhirt, der im Jahre 1707 starb. Durch dasselbe flossen dem Neffen kurz vor seiner ersten Verheiratung 50 Gulden zu und auf Grund einer besonderen Bestimmung später nach dem Tode der Witwe des Tobias (+ 1721)¹⁾ nochmals der gleiche Betrag im Jahre 1722, gerade, als Bach im Begriff war, sich mit Anna Magdalena Wülken zu vermählen²⁾.

Das Jahresgehalt, welches er im Jahre 1707 als Organist in Mühlhausen i. Thür. bezog, belief sich auf 85 Gulden, dazu 3 Malter Korn, 2 Klafter Holz und 6 Schock Reisig³⁾. Der unerwartete Zuschuß fiel somit für ihn gar sehr ins Gewicht. Die

¹⁾ Totenregister Erfurt, Predigerkirche: 1721, Sept. 12: (Begraben) Frau Lämmerhirtin, Kürschnerin.

²⁾ Siehe Spitta, oben S. 101 Anm. 2.

³⁾ Spitta I, 333.

Lebensumstände des Verwandten, der ihm auf solche Weise seine Zuneigung noch über das Leben hinaus bewies, verdienen, näher betrachtet zu werden.

Tobias Lämmerhirt war am 7. April 1639 zu Erfurt als Sohn des Kürschnermeisters Valentin L. getauft worden¹⁾. Sein einziger Taufpate war Tobias Dhring, bekannt aus der Erfurter Stadtgeschichte als dritter Ratsmeister des Jahres 1663. Damals, während der Wirren, die der Unterwerfung der „freien Stadt“ Erfurt unter die kurmainzische Oberhoheit vorausgingen, wurde Dhring nebst anderen Ratsherren vom Pöbel aus seiner Wohnung herausgeholt und als einer der „Betväter“ ins Gefängnis geworfen²⁾. Er war von Hause aus Kürschner, und den Kürschnerberuf ergriff auch der junge Tobias Lämmerhirt. Daneben aber hatte dieser starke soldatische Neigungen. In dem ältesten Adreßbuch von Erfurt, einem Verzeichnis der im Jahre 1703 dort lebenden beamteten Personen, steht er zweimal³⁾: zuerst als Korporal der Stadt-Miliz, neben der es damals noch kaiserliche Truppen in der Stadt und eine kurfürstlich Mainzische Garnison auf dem Petersberge und der Cyriaksburg sowie eine Land-Miliz gab⁴⁾. Dann als Schützenhauptmann der Stahl-Schützen-Kompagnie neben acht anderen Hauptleuten. Er war damals 64 Jahre alt, aber augenscheinlich noch ein rüstiger Mann.

1) Taufregister Erfurt, Kaufmannskirche, 1639, April 7: Ein Kind Meister Valentinus Lämmerhirten. Die Mutter Barbara. Gev(atter) Hr. Tobias Dhring. Das Kind Tobias.

2) W. Frhr. von Tettau, Die Reduktion von Erfurt (usw.), 1647 bis 1665, S. 146 ff. In: Jahresberichte der königl. Akademie zu Erfurt. Neue Folge, Bd. III (1863). 342 S.

3) Das izt lebende Erfurth. Erfurth (1703). 90 S. 80. Seite 68 und 73 (nach dem Exemplar der Leipziger Univ.-Bibl.; im Stadtarchiv zu Erfurt eine Ausgabe in 12^o), ebenda S. 30, 45 u. 47 wird ein Halbvetter des Tobias L. genannt: Andreas Lämmerhirt, Magister der kurfürstl. mainzischen Universität, Assessor des geistlichen Ministeriums und Neunuhreprediger an der Predigerkirche. Er lebte von 1668 bis 1736, war Sohn eines Pastors und auch Großvater eines solchen.

4) Ebend. S. 62–64, 66/67, 69/70.

Seit 1660 als Bürger eingeschrieben¹⁾, vermählte er sich am 10. Juni 1661 mit Magdalena Wedekind²⁾ und am 16. Januar 1684 in zweiter Ehe mit Frau Martha Katharina Brückner, Witwe des Weißgerbers Andreas Brückner³⁾. Es ist die im Testament genannte Frau, die ihn bis 1721 überlebte. Ihr erster Mann stammte wohl aus dem altpatrizischen Geschlechte Brückner, welches von 1620—1792 am Junkersand zu Erfurt mehrere Häuser besaß, darunter den Junkerhof und den Sachsenhof, beide einst den adligen von der Sachsen gehörig. Ein Dr. Hieronymus Brückner, Oberster Ratsmeister von 1616 bis zu seinem Tode (1645), hatte in nächster Nachbarschaft des Elternhauses von Tobias L. in dieser damals vornehmen Gegend der Stadt gewohnt⁴⁾. Kinder scheint Tobias nicht hinterlassen zu haben, obwohl aus seiner ersten Ehe vier hervorgegangen waren⁵⁾; an-

1) Erfurt, St.-Arch. XXIIIa, Verrechten Agidii 1666, Bd. 30, S. 73. Dattiert: 24. April 1665. In dieser eigenhändigen Steuererklärung erwähnt Tobias L. auch seine damals seit vier Jahren dauernde Ehe (s. folg. Seite), der ein Kind entsprossen sei. Das Kind hieß laut Taufregister der Kaufmannskirche zum 7. Sept. 1664: Johann Christoph L.; Gevatter stand Hans Christoph Iferstedt. Weitere Nachrichten von diesem Sohn fehlen.

2) Trauregister Erfurt, Kaufmannskirche sub dato.

3) Ebenda. Am 8. Okt. 1688 stand sie Gevatter bei einer Tochter des Johann Agidius Bach und seiner Ehefrau Susanna geb. Schmid. Die Tochter wurde Martha Katharina getauft (Taufreg., Kaufmannsk. sub dato). Und am 27. Dez. 1708 hob sie, Witwe geworden, Sebastian Bach's älteste Tochter Katharina Dorothea in Cöthen aus der Taufe. Nebenpaten waren Pastor Eilmar aus Mühlhausen und die Frau von Bach's Bruder Johann Christoph in Ohrdruf (Spitta I, 620, Anm. 16).

4) Hartung a. a. O., S. XXII; A. Kortüm, Mitteilungen über alte Erfurter Wohnhäuser. (In: Mitteil. des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, Heft 20, 1899). Mit Innenansichten der Ausstattung des Junkerhofes, die „zu den besten und schönsten Beispielen deutscher Renaissance zu zählen ist“ (S. 136). Sie befindet sich jetzt im Städtischen Museum. An der Stelle der Adelshöfe steht das Kaufhaus der Firma Siegfried Reibstein. Das Geburtshaus der Mutter Bach's, Junkersand Nr. 3, einst „Zu den drei Rosen“ genannt, ist im vorigen Jahrhundert abgebrannt und durch einen sehr nüchternen Bau ersetzt worden.

5) Außer dem schon genannten Johann Christoph Lämmerhirt (oben Anm. 1) stehen im Taufregister der Kaufmannskirche noch: Johann Wal-

denfalls hätte er sie doch wohl im Testament bedacht oder erwähnt. — Der Gesamtwert seines Nachlasses betrug 5507 Thaler (Spitta I, 761). J. S. Bach hinterließ nur 1122 Thaler (Spitta II, 961). — Bis in sein 37. Lebensjahr war Tobias ohne eigne Behausung gewesen; noch 1665 zur Miete wohnend in einem Hause der Kürschnergasse, an der Ecke des Wenigen Marktes¹⁾, erwarb er 1675 das Haus „Zum grünen Schilde“ am Wenigen Markt²⁾ für 240 Florenen³⁾. 1685 siedelte er nach der Breiten Straße (der heutigen Marktstraße) über und überließ das Haus „Zum grünen Schilde“ dem Johann Agidius Bach⁴⁾, seinem „Halbgeschwister“, wie er ihn im Testament nennt, der damals Organist an der Michaels-Kirche und schon seit 1682 Direktor der Erfurter Ratsmusik war⁵⁾.

Zu Beginn des Jahres 1707, wenige Monate vor seinem

thasar L., getauft am 18. Juli 1668; Johann Melchior L., am 12. Aug. 1670, und Maria Magdalena, am 16. Dezember 1672. Zwei von ihnen, ungewiß welche, starben früh, laut Totenreg. vom 20. Mai und 25. Juni 1683.

1) Verrechten Agidii 1666 (vgl. oben S. 115, Anm. 1), betreffend das Haus „Agidii 113“, jetzt Kürschnergasse 13. Siehe Hartung a. a. D., S. XXII; Erfurter Adreßbuch 1870, S. 38.

2) Verrechten Agidii 1671, Bd. 36, Blatt 118; Nachtrag vom 24. Juli 1675. Hausnummer; Agidii 93, später Nr. 1271 (Hartung a. a. D.), jetzt Kürschnergasse 3 (Adreßbuch 1870).

3) Im Jahre 1620 hatte die Florene, eine Silberguldenmünze, etwa 2,30 Mark Silberwert, nach dem bis 1914 herrschenden Kurse gegen 10 Mark. Sie hatte 21 Groschen zu 12 Pfennigen. Ein Taler galt $1\frac{1}{7}$ Florenen. (Reiche in der Festschrift des Kgl. Gymnasiums zu Erfurt, 1911, Bd. 2, S. 89.)

4) Verr. Agidii 1671 a. a. D. Dazu Agidii 1683, Bd. 41, S. 131, wo die Hausnummer als Agidii Nr. 115 angegeben wird. Die Hausnamen bei Hartung stimmen nicht zu den Nummern der hier angeführten Steuereinträge; dies zu entwirren ist hier kein Raum. Im Jahre 1693 verrechtete Joh. Agidius Bach das Haus „Laurentii 115 zum grünen Schilde aufm Wenigen Markt gelegen“, jedenfalls dasselbe wie oben. Siehe Verr. Laurentii 1693, Bd. 46, S. 70.

5) In den Verrechten Agidii 1683 a. a. D. wird er nur als »organista ap(ud) S. Michael« bezeichnet. Aber wahrscheinlich rückte er sofort nach dem Tode seines Bruders Johann Christian († 1682) in die Stelle des Direktors der Ratsmusik ein, wie Spitta (I, 23) ohne weiteres annimmt.

Lode, wurde Tobias in den Rat der Stadt gewählt (daher im Testament: „des Raths und Kirschner“). Er starb am 10. August 1707, wie in der Ratsliste ausnahmsweise besonders vermerkt steht¹⁾. Am 14. August wurde er auf dem Friedhof der Prediger-Pfarrrei, zu der sein Haus gehörte, begraben, „in der Mitte des Kirchhoffs“, wie wiederum der Auszeichnung halber ausdrücklich im Toten-Register angegeben wird²⁾. Von einer Leichenfeier mit Predigt findet sich allerdings keine Andeutung. Trotzdem hat Pirros Vermutung³⁾, der sich auch Terry⁴⁾ anschließt, viel für sich, daß eine der schönsten Kantaten Bachs, der sogenannte *Actus tragicus* (Nr. 106: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“) auf den Tod dieses seines Oheims im Jahre 1707, also in Mühlhausen, komponiert sein dürfte. Spitta, (I, 451) setzte das Werk in die Weimarer Zeit Bachs (seit 1708, spätestens 1711) und in Beziehung zu dem Tode des 1711 in Weimar verstorbenen Schulrektors Großgebauer. Aber das war eine Verlegenheitshypothese ohne wirklichen Anhalt⁵⁾. Von persönlichen Beziehungen Bachs zu Großgebauer ist nichts bekannt. Die Kantate aber mit ihrem — nach Spittas Worten — „ganz intimen“ Charakter, worin Liefsinn und Innigkeit „bis an die äußersten Grenzen des künstlerisch Darstellbaren gehen“, mit dem musikalisch vollendeten Text, den Spitta und — noch entschiedener — Schweizer⁶⁾ als Bachs eignes Werk ansehen, sie

¹⁾ *Transitus Senatorum* z. J. 1707.

²⁾ Begräbnisreg. Erfurt, Predigerkirche, 1707, Aug. 14: Hr. Tobias Lämmerhirt, Kirschner, Freythoff, in der Mitte des Kirchhoffs.

³⁾ André Pirro, Bach, sein Leben und seine Werke, übersetzt von Engelle, 2. Aufl. Berlin 1919, Schuster & Löffler, S. 70.

⁴⁾ Charles Sanford Terry, Johann Sebastian Bach, his life, art and work, translated from the German of Johann Nikolaus Forkel, with notes and appendices, London 1920, Constable and Co. Ltd., p. 168, 188.

⁵⁾ Spitta I, 452: „Ich weiß wenigstens keine andre Veranlassung ausfindig zu machen.“

⁶⁾ Schweizer, J. S. Bach (1908), S. 513. Allerdings hält Schweizer noch in der neuesten (4.) Ausgabe seines »Bach, le musicien-poëte« (Leipzig 1925), S. 101, an der weimarischen Entstehungszeit der Kantate (entre 1712 et 1714) fest, wie schon Rüst in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Werke, Bd. XXIII, S. XLI, vom J. 1876.

deutet auf starke persönliche Anteilnahme des Lieddichters an dem Verstorbenen.

Ferner scheint mir, daß der ausgeprägt mystische Gehalt des Textes sowohl wie der Musik nicht nur die damalige Gemütsverfassung des jugendlichen Meisters spiegelte, sondern auch das Wesen des Dahingeshiedenen charakteristisch auszusprechen bestimmt war. Bach muß sich ganz in ihn eingefühlt haben, so wie es nur bei wahlverwandter Gemütsart möglich war. Und hier sprach das verwandte Blut mit. Die „chilias-tischen Sehnsuchtsrufe“¹⁾: „Ja, komm, Herr Jesu“, die in die Melodie des alten Sterbeliedes: „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ hineintönen; das kurze Zwiegespräch der gläubigen Seele mit Christus, vorausdeutend auf die breitere Rolle der Braut Christi in der Matthäus-Passion²⁾, — entstammen der mittelalterlichen Mystik; zu ihr hatte der junge Bach ebenso wie der junge Luther noch ein innigeres Verhältnis als beide Männer in höherem Lebensalter. Aber die Bräutigams-Mystik und vor allem der chilias-tische Weltendzeitglaube gehörten zu den Auswüchsen, den vorchristlichen Rudimenten oder Überbleibseln der christlichen Religion³⁾, die im Sektierertum üppig wucherten, wie der Chiliasmus noch heute; und die mütterlichen Vorfahren Bachs, darunter namentlich der Großvater des Geschwisterpaares Tobias und Elisabeth Lämmerhirt, der den Erbvornamen der Familie, Valentin, ebenso wie sein Sohn trug, haben nachweislich zu den treuesten Anhängern eines Ketzers gehört, der leidenschaftlich redend, schreibend und

¹⁾ Hans Joachim Moser, Geschichte der Deutschen Musik II, 1 (1922), S. 204.

²⁾ Hervorgehoben von Hermann Kresschmar, Führer durch den Konzertsaal, Bd. II, 1 (Kirchliche Werke), Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel, S. 556.

³⁾ Vgl. z. B. Albrecht Dietrich, Eine Mithrasliturgie (1903), Abschnitt II, 1: Die Liebesvereinigung des Menschen mit dem Gotte. Alfred Jeremias, Handbuch der altorientalischen Geisteskultur (1913), Kap. 9: Die Weltzeitalter, und Kap. 10: Die Erlösererwartung als Ziel der Weltzeitalterlehre.

dichtend für jene beiden Schwärmereien warb und viele Seelen damit verführte. Es war Esaias Stiefel, der kurz vor dem Ausbruch des großen deutschen Glaubenskrieges in Erfurt auf dem Dombügel das Neue, himmlische Jerusalem zu gründen gedachte. Seine Nachkommen lebten in fortdauernder Freundschaft mit der Familie Lämmerhirt und verschwägerten sich mehrfach mit ihr, — und dadurch auch mit den Erfurter Bachs! Davon nachher. Tobias Lämmerhirt trug die Mystik im Blute, von den Ahnen her . . .

Noch ein anderes Merkmal für die Beziehung des Actus tragicus auf ihn scheint vorzuliegen.

Sollte nicht in dem hirtenmäßigen Klang der Schnabelflöten im Vorspiel, auf den Pirro aufmerksam macht, eins jener sinnvollen Tonsymbole sich verstecken, die Bach über seine Werke auszustreuen liebte? Nicht etwa eine bloße Anspielung auf den Vatersnamen des Verstorbenen; so äußerlich pflegte Bach nicht zu verfahren. Aber wie, wenn er durch die Magie der Töne den Geist des Toten, das lebenatmende Bild seiner Persönlichkeit in den Seelen der Hinterbliebenen hätte heraufbeschwören wollen mit Hilfe von Vorstellungen, die dessen Namen und Wesen zugleich ins Gedächtnis riefen?

Der Name Lämmerhirt, ursprünglich auf das gothaische Gebiet allein beschränkt, geht zweifellos auf das Hirtengewerbe der Vorfahren aller so benannten Familien zurück. Er muß in jener Gegend in alten Zeiten mundartlich die Schäfer bezeichnet haben. Im 14. Jahrhundert, als die Familiennamen auch auf dem Lande allmählich sich einzubürgern begannen, heftete er sich an verschiedene gothaische Familien, wahrscheinlich in weltfernen Dörfern, die zäh an alter Sprache und Sitte hingen; an Familien, in denen der Schäferberuf seit Menschengedenken, vielleicht seit grauer Vorzeit erblich war und erbliche, typische Berufscharakterzüge herangezüchtet hatte. Der älteste Lämmerhirt, den ich aufzuspüren vermochte, war schon kein Hirt mehr, sondern ein begüiteter Ackerbauer und Dorf-„Gewaltiger“ in Sonneborn bei Gotha, Zinsbauer der Herren von Wangenheim, in deren Urkunden er von 1419 bis 1442 vorkommt. Er hieß in mundartlicher

Schreibung Peter Lemmerherte¹⁾. Aus dem Gothaischen, wenn nicht geradezu aus Sonneborn, müssen auch die Erfurter Lämmerhirts schließlich herkommen, gleichviel, durch welche Zufälle und auf welchen Umwegen das Schicksal sie nach Erfurt verschlagen, — oder geleitet hat²⁾. Von einem anderen Namenszweig lebte noch im 18. Jahrhundert in dem gothaischen Dorfe Lauterbach bei Mithla ein Gemeindegirt Georg Lämmerhirt, der Sohn eines Schafmeisters und Abkömmling einer Hirtenfamilie³⁾. Solcher Abkunft hat sich nun sicherlich auch der Erfurter Kürschner und Rathsherr Tobias Lämmerhirt keineswegs geschämt, obwohl er im alamodischen Zeitalter der hohlfsten Standeseitelkeit und vertrackten Unnatur lebte; sondern eher hat er wohl zuweilen seufzend aus dem stickigen Dunstkreis des städtischen Daseins in die „alte Hirtenherrlichkeit“ seiner Vorfahren sich zurückgeseht, von der nur noch im sterbenden Volkslied und im verachteten Volksmärchen ein Nachhall lebendig war⁴⁾. Auch Johann Ambrosius Bach war kein Perrückenträger, weder geistig noch leiblich, wie sein erhaltenes Bildnis in der Berliner Staatsbibliothek beweist⁵⁾. In seinem Schwager, dem jugendkräftigen alten Tobias Lämmerhirt lebte jedenfalls noch ein

¹⁾ F. H. A. von Wangenheim, Regesten und Urkunden zur Geschichte des Geschlechts von Wangenheim und seiner Besitzungen (Bd. I, Hannover 1857; II, Göttingen 1872) I, S. 193, 196, 220; II, S. 129—131.

²⁾ Das Nähere ist den Erläuterungen zu Bachs Ahnentafel vorbehalten.

³⁾ Lauterbach bei Mithla (Pfarrregister im Pfarrarchiv zu Mithla): Georg L., Gemeindegirt, gestorben (oder begraben?) Lauterbach den 29. Okt. 1711, ein Sohn des Schafmeisters Caspar L. (gest. 17. April 1694) und Neffe (?) des Andreas L., der am 13. Nov. 1668 als Brautwater kurz „der Hirt“ genannt wird.

⁴⁾ Über diese vgl. Elard Hugo Meyer, Deutsche Volkskunde, Straßburg 1898, S. 133—152, bes. S. 137. Auch Georg Steinhäusen, Germanische Urzeit, Leipzig 1905 (Aus Natur- und Geisteswelt, Bd. 57), S. 47, spricht von den tiefen Spuren, die das alte Hirtenleben in der germanischen Volksseele hinterlassen hat.

⁵⁾ Eine Kopie hängt im Bachhaus zu Eisenach am Frauenplan. Die treueste photographische Wiedergabe findet sich in der Halbmonatsschrift „Die Musik“ (Berlin, Schuster & Löffler) Jahrgang V (1906/07) Heft 2, im 17. Band; verkleinert u. a. bei P. Wolfrum, J. S. Bach (Kleine Ausgabe im einem Band in der Sammlung „Die Musik“, Verlag

Stück echten, erdnahen Volkstums fort und verleugnete sich auch dann nicht, als er, schon auf dem Sterbelager, dem herbeigerufenen Notar seinen letzten Willen „mit gar bedachtsamen, vernehmlichen Worten“ eröffnete. Man spürt an dem Wortlaut des Testaments, daß da manche dieser bedachtsamen Worte des Greises, der schon von der Nähe des ewigen Friedens berührt war, dem Notar mit in die Feder geflossen sind. Und so wird mitten zwischen trockenen juristischen Formeln und stark gefühlbetonten theologischen Ausdrücken plötzlich in feierlicher Weise der Mutter Erde gedacht, und ihr werden die Leiber der beiden gemeinsam testierenden Eheleute anbefohlen, die Seelen aber dem Dreimalainen Gott. Uralter heidnischer Volksglaube¹⁾ ist hier mit dem kirchlichen Dogma verschmolzen. Ursprüngliche, naturhafte Anschauung und mystischer Hang wohnen in derselben Seele beieinander: — Naturmystik des Nachkommen alter Hirtengeschlechter. Und ihre letzten und feinsten Schwingungen sendet sie durch die verschleierte Klänge der Flöten und Gamben in Bachs musikalischer Trauerfeier uns zu. „Man meint eine Herbstlandschaft zu sehen und blaue Nebel, die darüber hinziehen²⁾“. ...

IV.

Das Testament des Tobias Lämmerhirt ist, wie aus diesen Ausführungen hervorgeht, aus doppeltem Grunde bemerkenswert: hauptsächlich wegen der genealogischen Angaben, die es enthält, daneben aber auch wegen des mitschwingenden persönlichen Tones, in dem sich etwas vom Charakter des Erblassers verrät. Wir geben deshalb den Wortlaut vollständig, nur mit

Bard, Marquard & Co., Bd. 13/14, Berlin 1906) zu S. 10; bei Karl Haffse, Joh. Seb. Bach, Bielefeld u. Leipzig 1925 (Welhagen & Klasing's Volksbücher, Bd. 157), S. 5.

¹⁾ Aus der weiträumigen Literatur darüber sei in erster Linie genannt das Werk des Heidelberger Religionsforschers Albrecht Dieterich: Mutter Erde.

²⁾ Schweitzer, Bach (1908), S. 513.

Abzug der damals üblichen langatmigen kaiserlichen Titel der Eingangformel¹.

Ao. 1707 errichtet.

Im Rahmen der Hochgelobten Dreyfaltigkeit. Amen.

Kund und zu wissen sey hiermit jedermann durch dieses Instrumentum publicum, daß im Jahre nach unsers einigen Erlösers und Heylandes Jesu Christi Gebuhrt 1707 ... bei Herrsch- und Regierung des Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten und Herren Josephi des Ersten dieses Rahmens, erwählten Römischen Keyser (usw.) [2] usw.) Montags 4 Uhr Nachmittags, war der 1. Aug., von Lit. Herrn Tobias Lemmerhirten, des Raths und Kirchner hieselbst in seine Eigenthümbliche Behausung an der Breitenstraße, zwischen Mstr. Stiefels seel. Ehefrau und Mstr. Johann Jacob Schillingen gelegen und zum drey Rosen genannt, in seine Ober-Wohnstube, die Fenster auf die Straße gehend, Ich zu End benannter geschwornen Keyserl. offener Notarius erfordert und verlangt worden, — demselben auch, wiewohl schwaches Leibs, jedoch annoch bey guter, gesunder Vernunft und Verstand, auch deutlich vernehmlicher Sprache [3] in den Bette liegend angetroffen und gleich sofort auf mein Erscheinen mit gar bedachtsamen, vernehmlichen Worten zu verstehen gegeben, wie er sehe, daß Ihn der getreue Gott auf das Kranken Bette darnieder geleget, und nicht wissen könnte, ob er wiederum des Lagers aufkommen würde, darbey sich zugleich erinnerte, wie Er ao. 1704. den 3ten Jan. mit seinem lieben Eheweibe, Frauen Marthen Catharinen Lemmerhirtin, einen letzten Willen aufgerichtet, aber eines und das andere annoch darbey zu bringen sey: — Alß wolle er nebst iezo bemelden²) seinen lieben Eheweibe solchen letzten Willen hiermit cassiret und nunmehr folgender gestalt eingerichtet wissen.

¹) Erfurt, Stadtarchiv, Abt. IV (Familiensachen), Nr. 116. Die Seitenziffern sind von mir in [] hinzugefügt.

²) D. h. jetzt bemeldetem, soeben erwähntem.

Und zwar 1) befehlen sie beyde Eheleute ihre Seelen, wann selbige nach Gottes gnädigen Willen von ihren sterblichen Leibern abscheiden sollten, in die Hand Gottes, ihres liebsten himmlischen Vaters, als allmächtigen Schöpfers Himmels und [4] der Erden, des Sohnes Jesu Christi als ihres einzigen Erlösers und Seeligmachers, des wehrten Heil. Geistes, welcher sie in der heil. Lauffe zum ewigen Leben geheiligt hat, ihre Leiber aber der kühlen Erde, als welche ihrer aller Mutter ist, dieselbe(n) christlichen Gebrauch nach zu begraben.

2) verordnet und will Er Hr. Tobias Lemmerhirt, daferne er vor seinem Weibe versterben solte, daß seine Bruders Tochter Anna Christina Lemmerhirtin funffzig Gulden, seine Schwester Kinder aber, deren viere sind, jeden funffzig Gulden, wie nicht weniger seinen Vathen (exclusiv Balthasar Tobias Stieffel, weiln er ihn auf das Handwerk aufdingen lassen) jeden fünff Gulden von seinem Nachlaß ausgezahlt werden sollen, — und weiln er auch fünff Halb=Geschwister habe, so legiret er ihnen, und zwar nahmentlich Frauen Ursula Margaretha Meiseln, Frau Martha Dorothea Waltherin, Jr. [5] Anna Sybilla Rudolphin, Hr. Agudio Bachen, Frau Martha Hedwig Pßwaldin, und zwar einen jeden insonderheit zwanzig Gulden.

3) Dieweiln dann nun die Einsetzung eines gewissen Erbens die Grundfeste eines Testaments ist, so setzet er vorgedachtes sein liebes Eheweib Marthen Catharinen zu seiner ohngezweifelten Erben alles seines Nachlaßes dergestalten ein, daß wann selbige sich wieder verheyrathen und doch mit oder ohne Leibes Erben auch versterben solte, von gedachten Nachlaß auf seine vorbenannte nechsten Freunde, als Bruders Tochter und Schwester Kinder, [dazu am Rand: als rechte leibl. Geschwister Kinder] derer, wie schon berührt, fünff sind, und zwar einen jeden funffzig Gulden annoch zurückfallen. Dafern sie aber in ihrem Wittbenstande verbleiben und mit Tode abgehen würde, noch die Helffte auf seine, die andere Helffte aber auf ihre Freunde fallen solle.

[6] Uhrkundlich deßen haben beyde obbenannte Eheleute

diesen ihren letzten Willen und Verordnung zu Papier bringen lassen, denselben von Seiten zu Seiten, von Blat zu Blat Eigenhändig unterschrieben, und daerner er nicht als ein zierlich Testament gultig seyn könnte, jedennoch solcher als eine andere Disposition, Codicill, Donatio mortis causa, oder wie dieselbe sonst am kräftigsten bestehe, geachtet und darüber gehalten werden möchte, und gleichwie sie solches Testament nach nochmaliger deutlicher Verlesung in praesentia derer hierzu sonderbar erkohrenen sieben Zeugen nicht allein, wie schon berühret, eigenhändig unterschrieben, sondern auch die Zeigen selbst mit ihrer Unterschrift und Petschafft nebst mir Not(ario) req(uisito) selbiges attestirend bekräftiget; Also ist auch daßselbe bey E(inem) Hoch [7] Edlen Hochweißen Stadt-Rath; hierüber nach einem oder andern Todesfalle feste zu halten, zur Verwahrung niederdelegt. Geschehen Erfurt ut supra¹⁾.

(L.S.)²⁾ Tobias Lämmerhirt, mein letzter Wille.

Martha Catharina Lämmerhirtin, mein letzter Wille.

(L.S.) Daniel Michel Franke als Zeige.

(L.S.) Johann Heinrich Wüstemann als erbethener Zeüge.

(L.S.) Nicolaus Hübna als Zeüge.

Antonius Reichard, in Ermanglung meines Petschaffts als Zeige.

(L.S.) Andreas Haueiß als Zeige.

Johannes Nagel in Ermanglung meines Petschaffts als Zeige.

(L.S. M et M)³⁾ Philippus Fridericus Engau, Notar(ius) Caes(areus) publ(icus) jur(atus) ad hunc finem specialiter requisitus et rogatus.

PPPPP. Tobias Lämmerhirtens und dessen [8] Eheweibs Martha Catharina Lämmerhirtin letzter Wille instruiert⁴⁾

¹⁾ „wie oben“, d. h. den 1. August 1707.

²⁾ »Locus Sigilli«: Stelle für das Petschafftiegel. Die mit Siegeln versehene Haupturkunde blieb in den Händen des Erblassers.

³⁾ »Locus Sigillorum Magistratus et Mei« (?): „Stelle für das Siegel des Rats und mein eignes“ (?).

⁴⁾ „beigebracht“, eingereicht.

von Notario Engauen und zweyen Zeugen, Mstr. Hans Heinrich Wüstemann, Vortenwürker, und Mstr. Johann Nageln, Schneider, mit beygefügter Bitte, mit der Obfignation rerum¹⁾ zu verschonen. Den 9^{ten} August 1707.

Emanuel Hogel.

Publ(icatum) auf Begehren innen gedachte(r) Geschwister Kinder und Freunde, nahmentlich Hr. Megidii Bachs, Johann Christoph Bachs zu Drdruff, Marthen Hedwigin Dswaldin, Johann Andreas Weigands, Marthen Dorotheen Waltern, Albrecht Wilhelm Rudolphs und Ursula Margaretha Meiseln, wie auch Bessens der Wittben Curatoris, Hrn. Engauens, d. 18. Septbr. 1707.

Emanuel Hogel, Stadtschrber.

Concordat cum Originali²⁾

Emanuel Hogel p(ro) t(empore) Stadtschrber.

V.³⁾

Das Testament wurde demnach am 1. August 1707 aufgesetzt, am 9. August dem Rat zu Händen des Stadtschreibers Em. Hogel eingereicht und am 18. September eröffnet und verlesen. Am 10. August starb Tobias L. laut Randvermerk in der Ratsliste⁴⁾, nicht „im September“, wie Spitta (I, 336) angab. Der Irrtum geht wohl auf das Versehen eines Schreibers zurück, der in einer Anmerkung zum Testament der Witwe vom Jahre 1721 (Fol. 4) durch Verwechslung mit dem Publikationsdatum von 1707 den Tobias im September dieses Jahres gestorben sein ließ.

1) „Versiegelung der Sachen.“

2) „Stimmt mit der Urschrift überein.“

3) Die wichtigste Fundgrube für die Erfurter Verwandten J. S. Bachs bilden neben dem Stadtarchiv die mit 1604 beginnenden Pfarregister der Kaufmannskirche. Daß mir die wiederholte und gründliche Durchsicht der zahlreichen Bände auf jede Weise erleichtert wurde, danke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Pastor Boesner.

4) Oben S. 117.

Im Publikationsvermerk findet man die Namen von vieren der „fünf Halbgeschwister“ oder „Freunde“ des Erblassers wiederholt; nur für „Anna Sybilla Rudolphin“ ist „Albrecht Wilhelm Rudolph“, jedenfalls ihr Ehegatte, eingetreten. Anstatt der im Testament ungenannten „vier Schwester- (Geschwister-) Kinder“ stehen am 18. September zwei Namen unter den Antragstellern der Eröffnung: 1. Johann Christoph Bach zu Ohrdruf“, also Sebastians älterer Bruder (1671—1721) und 2. Johann Andreas Wiegand, der Gatte von Sebastians Schwester Maria Salome Bach, die, 1677 geboren, nach Spitta (I, 172) an „einen gewissen Wiegand“ verheiratet war. Der Trauungseintrag im Pfarr-Register der Kaufmanns-Kirche zu Erfurt lautet:

1700, Jan. 24. Mstr. Johann Andreas Wiegand, Bürger und Kürschner allhier, Mstr. Johann Andreas Wiegands, Bürgers und Kürschners allhier eheliblicher Sohn mit Jfr. Maria Salome Bachin, Weyl(and) Hrn. Johann Ambrosius Bachens, gewesenen Eysennachischen Stadt Musicanten, eheliblicher Jfr. Tochter vor der Mittags Predigt copulirt und eingesegnet.

Die beiden anderen Schwesterkinder waren: 3. Johann Jakob Bach (1682—1722)¹⁾ und 4. Johann Sebastian B. (1685—1750). Weitere vier Kinder aus der Ehe des Ambrosius Bach und der Elisabeth waren offenbar 1707 nicht mehr am Leben²⁾.

Zur näheren Bestimmung der „Halbgeschwister“ und des ungenannten Bruders des Tobias L. ist es nötig, um eine Generation rückwärts zu gehen. Aus dem Hausnamen „Zum (d. h. zu den) drey Rosen“ in der Breitenstraße (der heutigen Marktstraße) folgerte Spitta (I, 789), daß Tobias der Sohn desjenigen Valentin Lämmerhirt war, der in den Verrechten von 1666 als Besitzer des Hauses „Zu den drey Rosen“ am Junkersand vorkommt. Neben diesem Valentin L. aber erscheinen in demselben Steuerjahrgang noch zwei andre gleichen Namens. Alle drei (nicht nur zwei) waren Kürschner, und jeder von ihnen

1) Spitta I. S. 172, 763.

2) Vgl. Spitta I, 172 ff.

befah eine Tochter namens Elisabeth. Zwei von ihnen werden deutlich unterschieden als „Valentin L. der Ältere“, Besitzer zu den drei Rosen am Junkersand¹⁾, und „Valentin L. der Mittlere“, in der Schöffergasse als Mieter wohnend und bettelarm²⁾. Der dritte, „Valentin L., Bürger und Kürschner allhier“, ohne weiteren Zusatz, besaß das Haus „Zur Jungfrau“ am Junkersand (alte Nr. 1285, jetzt Nr. 4). Es lag neben „drey Rosen“ und war erst 1664 von ihm angekauft worden³⁾. In den Verrechten von 1653 wird er ausdrücklich dem Älteren gegenüber als „Valten Kemmerhirt Junior“ bezeichnet, damals noch mit der Erklärung: „Hat keine Eigne Wohnung, auch sonst weder bewegliche noch unbewegliche Güther und Baarschafft als“ — worauf einige kleine Zahlen folgen und zuletzt als zehnmal so großer Hauptposten: Schulden 90 Thaler 17 Groschen 6 P^4). Sicher hat weder Valentin der Mittlere noch der Jüngere von 1648 bis 1663 im Rat der Stadt gesessen; „der Ältere“ allein kommt dafür in Betracht. Dafür sprechen auch mehrere geringere Anzeichen, die hier nur gestreift werden können⁵⁾, insbesondre die häufige Bezeichnung als „Herr“, damals noch ein Vorzug der Honoratioren. Erst im Jahrgang 1671 steht „Hrn. Valentin Kemmerhirtens Verrechten“ mit Beziehung auf den sonst „Junior“ genannten, wie die Hausbezeichnung „Zur Jungfrau am Junkersand“ zeigt⁶⁾; aber diesmal war er nicht

1) Erfurt, Stadtarchiv: XXIIIa, Laurentii 1666, Bd. 30, Fol. 3. „Zu den drey Rosen“ ist die alte Nr. 1285, jetzt Nr. 3. Vgl. Bernh. Hartung, Häuserchronik der Stadt Erfurt, Erfurt 1861 (I) S. XXII und Erfurter Adreßbuch von 1870 (im Stadtarchiv).

2) Ebenda Fol. 65.

3) Ebenda Fol. 41.

4) Ebenda Bd. 19, Fol. 929 und 932, vom 2. März 1653. Der „Ältere“ im selben Jahrgang, Bd. 19, Fol. 928 und 933, datiert „1651“, mit Nachtrag vom 15. Jan. 1657.

5) Zu beachten sind auch die ehrerbietigen Ausdrücke, mit denen dieser älteste der drei gleichzeitigen Valentine in den Verrechten sowohl wie mehrfach auch in den Kirchregistern der Kaufmannspfarrei eingeführt wird: „Meister Valentinus L.“ bei der Trauung 1638 und der Taufe des ältesten Sohnes, des Tobias, 1639 (oben S. 114) u. a.

6) Verr. Laurentii 1671, Bd. 36, Fol. 47.

mehr der Jüngere, sondern zum Senior der Familie aufgerückt. Denn inzwischen war Valentin L. „der Ältere“ gestorben, im November 1665¹⁾, und kurz vorher, im Juli, auch der „Mittlere“²⁾ Erst im Juli 1682 folgte der „Jüngere“³⁾. Übrigens gab es schon seit 1654 in demselben Stadtteil, dem Laurentii-Biertel und der Kaufmanns-Pfarrei, auch einen „Valentin L. den Jüngsten“. Von 1654 bis 1669 ließen er mit seiner Gattin Magdalena sechs Kinder taufen. Und 1693 steht in den Verrechten als letzter Lämmerhirtscher Steuerzettel in dieser Stadtgegend: „Magdalena Lemmerhirthen, eine Kürschnern, verrecktet das Hauß zur Jungfrauen neben Hanß Stephan Walthern auf dem Junders Sande gelegen“⁴⁾. Dieser Walther war doch wohl der Vater des Musikgelehrten und Konsekers Johann Gottfried Walther⁵⁾. Die seit 1678 verschwägerten Familien waren auch Nachbarn. Die Witwe Valentin L. des Jüngsten, Magdalena, starb als „alte Matrone“ im Hause „Zur Jungfrau“⁶⁾. Mit ihr verschwindet dieser Lämmerhirtische Zweig vom Jundersand, der Stätte seiner Schicksalsereifung.

Kommen wir nach dieser unumgänglichen Entwirrung einer verwickelten Genealogie auf den ältesten der vier gleichnamigen und gleichzeitigen Kürschner, den Hausbesitzer von „Drey Rosen“ und Ratsherrn Valentin L., zurück, so stehen uns nun zwei Zeugnisse zu Gebote, die ihn sicherer als der Hausname und einwand-

1) Totenreg. der Kaufmannskirche 1665, Nov. 19: (Begraben) Hr. Valentin Lemmerhirt Sen.: K(aufmanns-)Kirch(hof).

2) Ebenda 1665, Juli 19: Meister Walten Lemmerhirte der mittlere in der Schloßergaßen. S(chotten-Kirchhof).

3) Ebenda 1682, Juli 19: Mstr. Valentin Lemmerhirten. K.

4) Ver. Laurentii 1693, Bd. 46, Fol. 25.

5) Vgl. oben S. 109. Der Vater geb. zu Erfurt 18. Dez. 1650, gest. ebenda 18. Dez. 1731, die Mutter geb. ebenda 27. Juni 1655, gest. ebenda 23. Jan. 1727 (J. G. Walther in Matthesons Musikalischer Ehrenpforte, S. 387). Im Traubuch der Kaufmannskirche steht am 26. Okt. 1678: Johanns (so!) Stephan Walther mit Jungfrau Martha Dorothea Lemmerhirten eingeseget.

6) Totenreg. der Kaufmannskirche 1710, Jan. 6: Fr. Magdalena Lämmerhirtin, eine alte Matrone aufm Junder-Sande, aufm Kauffm. Kirchhoff begraben Festo Epiph. s. Trium Regum.

frei zum Vater der Elisabeth Bach stempeln. Beidemale sind es die Vornamen seiner Frau, die den Ausschlag geben.

Im Trau-Register der Erfurter Kaufmanns-Kirche steht 1638, am 3. Juni: Meister Valentinus Lemmerhirt mit Jungfrau Eva Barbaren eingesegnet. Leider fehlt gegen die Gewohnheit dieses Trau-Registers der Vatersname der Braut. Und in den Verrechten von 1671, fünf Jahre nach dem Tode des Mannes, gibt die Witwe ihre letzte Steuererklärung¹⁾ ab, die mit folgenden Worten in bezeichnend altertümlicher Schreibung einsetzt: „Eva Barbara, Ern Valentin Lämberhirtens seel. hinterlassene Witbe, übergibt ihr weniges Verrechten, wie folget.“ Es wird dann vor allem das Haus „Zu den 3 Rosen am Junkersand“ genannt. Und zum Schluß steht: „Dagegen schuldig seiner Schwester 25 Thaler“. Die Schwester war vermutlich Hedwig, Johann Bachs Frau²⁾. Das Datum lautet: 25. Januar 1671. — Mit dem Rufnamen Barbara erscheint nun in den auf 1638 folgenden Jahren die Gattin Valentin L. des Älteren viermal im Tauf-Register der Kaufmanns-Kirche als Taufmutter, und zwei der Kinder heißen: Tobias und Elisabeth. Ein andres Geschwisterpaar dieses Namens kommt aber in sämtlichen Erfurter Zweigen der Familie um diese Zeit nicht vor. Daß als Vater Valentin der Ältere zu verstehen ist, folgt aus dem Vornamen der Mutter. Genannt wird er 1639 nur „Meister Valentinus L.“, in den folgenden drei Fällen noch einfacher: „Balten Lemmerhirt“. Es wurden in dieser Ehe getauft:

1. Tobias L. am 7. April 1639; Pate Tobias Shrling (oben S. 114). 2. Caspar L. am 22. Mai 1641; Pate Caspar Geißlein. 3. Elisabeth L. (die Mutter J. S. Bachs) am 26. Februar 1644; Patin „Frau Elisabeth Herold.“ 4. Andreas L. am 14. Februar 1647; Pate Andreas Hoffmann. Sämtliche vier Kinder sind herangewachsen, in den damaligen schweren Zeiten, am Ausgang des 30jährigen Krieges, eine Seltenheit. Über die Lebensläufe der beiden bisher unbekanntten Brüder der Elisabeth finden sich in den Pfarr-Registern einige erwähnenswerte Nachrichten:

¹⁾ Berr. Laurentii 1671, Bd. 36, Fol. 46. ²⁾ Siehe unten S. 132.

Bach-Jahrbuch 1925.

Caspar Lämmerhirt hatte zum Paten, wie sein Bruder Tobias, einen Mann, der sich später in der Stadtgeschichte einen gewissen nicht grade rühmlichen Namen machte. E. Geißlein erlangte im Jahre 1663 als Günstling der mainzischen Regierung auf kurze Zeit die Würde eines Obervierherrn¹⁾. Übrigens gehörte auch er zur Kürschnerzunft²⁾. Sein Patenkind wurde Soldat. Im Toten-Register der Kaufmanns-Kirche lesen wir 1695 am 3. Januar:

Hr. Caspar Lämmerhirten, Hrn. Tobias Lämmerhirtens, des Kürschners an der Straßen Bruder, so bey Mstr. Wiganden, in der Johannisgassen gewohnet, und Corporal aufm Petersberge gewesen, aufm Kauffm: Kirchhoff begraben 4³⁾ den 3. Januar.

Soldatische Neigungen bei zwei Brüdern der Mutter Bach sind, zumal in den Zeiten der Erschlaffung nach dem großen Kriege, eine nicht zu übersiehende Spur erblicher Zusammenhänge. Es ist doch schwerlich ein Zufall zu nennen, daß von sämtlichen bekannten Mitgliedern des Musikantengeschlechtes Bach nur gerade einer oder zwei zum „Militär“ gingen, diese beiden aber Neffen des Tobias und des Caspar Lämmerhirt waren; nämlich Sebastians „vielgeliebter Bruder“ Johann Jakob (1682—1722), der Heldenabenteurer und Stabstrompeter im Lager Karls des Zwölften von Schweden, und Johann Balthasar Bach (1673—1691), der in dem zuletzt veröffentlichten Bach-Stammbaum im Besitz von Paul Ihle (= Gotha) als „Trompeter in Köthen“, d. h. doch wohl als Soldat, bezeichnet wird⁴⁾.

Den friedlichen Beruf des Vaters ergriff dagegen der jüngste Bruder des Tobias, Andreas Lämmerhirt. Als „Meister“

¹⁾ v. Zettau a. a. O. S. 127; S. 88 Anm. 232. Theatrum Europaeum tom. IX (Frankfurt a. M. 1672, Folio) S. 891.

²⁾ Verrechten Agidii 1628, Bd. 14 a 2, S. 24; 1638, Bd. 15b, S. 54.

³⁾ Kalenderzeichen für Donnerstag.

⁴⁾ Bach-Stammbaum, veröffentlicht von Paul Lorenz, in: Neue Zeitschrift für Musik, gegr. von Rob. Schumann, Jahrg. 82 (1915), Nr. 35/36. Johann Balthasar Bach, ist dort fälschlich hinter Johann Jakob gestellt, der neun Jahre jünger war. Aber der Zusatz „Trompeter in Köthen“ verdient Glauben. Der Stammbaum soll aus Wechmar stammen.

und „Kürschner“ wird er gelegentlich der Taufe seines einzigen Kindes bezeichnet, jener Anna Christina L., die im Testament des Tobias als erste unter den Erben, als seine „Bruders Tochter“ genannt wurde. Sie wurde am 12. März 1674 in Erfurt (Kaufm.-K.) getauft; Gevatter stand eine Frau A. Chr. Brand. Die Heirat des Andreas L. hatte am 8. Juni 1673 stattgefunden, und zwar mit „Jungfraw Juditha Dorothea Stiefel“ (Pf.-Reg., Kaufm.-K.), jedenfalls einer Nachkommnin des Kezers Esaias Stiefel, von dem im dritten Abschnitt die Rede war. Der Name Stiefel kommt ja auch im Testament des Tobias L. zweimal vor: des letzteren Haus in der Breitenstraße lag neben demjenigen eines verstorbenen „Meister Stiefels“; und das Patenkind des Tobias, für das der Pate die Aufnahme in die Zunft bezahlt hatte, hieß Balthasar Tobias Stiefel. Die erste Verschwägerung dieser beiden Familien war schon 1628 erfolgt, ein Jahr nachdem der Kezer in Erfurt nach vieljähriger Kerkerhaft seinen Leiden erlegen war¹). Sein Sohn Christian wurde am 18. August 1628 mit „Ffr. Elisabeth Kemmerhirt“ in Erfurt getraut (Pf.-Reg., Kaufm.-K.). Die Braut war vermutlich eine Tante des Valentin L. von „Drey Rosen“ am Zunkerstrand (Eine nähere Begründung ist hier nicht möglich). Christian Stiefel aber erscheint (laut Pf.-R., Kfm.-K.) am 17. August 1640 als Taufpate im Hause des Johann Wachs zu Erfurt bei dessen Söhnlein Johann Christian, dem späteren Direktor der Erfurter Ratsmusik. Über die Kezereien des alten Esaias war längst Gras gewachsen. Dennoch bleibt das fortgesetzte innige Verhältnis seiner Nachkommen zu den Kämmerhirts und die nahe Berührung mit den älteren Wachs merkwürdig und künftig näher zu erörtern.

¹) Esaias Stiefel starb nach Zach. Hogels handschriftlicher Chronik von Erfurt (S. 1389) am 12. Aug. 1627. Im Totenreg. der Kaufmannskirche steht ganz schlicht, ohne weitere Bemerkung, unterm 14. Aug. 1627: Esaias Stiefeln hintern Weißefrawen den 14. Augusti (begraben). — Sein Sohn Christian war 1603 geboren, in Langensalza, woher der Kezer nach Erfurt übergesiedelt war. Vgl. P. Meder, Der Schwärmer Esaias Stiefel (in: Mitteil. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsf. v. Erfurt, Heft 20, 1899), S. 99.

Andreas Lämmerhirt starb nach kurzer Ehe im Alter von 28 Jahren, er wurde am 15. März 1675 begraben (Pf.-R., Kfm.-R.). Er hatte zuletzt „in der Schlossergasse“ gewohnt, (laut Toten-R.), wie vor ihm auch Valentin L. der Mittlere.

Wleiben noch die „Halbgeschwister“ des Tobias L.“ zu erläutern. Einer ist bekannt: (Johann) Agidius Bach (1645 bis 1716), der Sohn des Johann Bach und der Hedwig geb. Lämmerhirt (Spitta. I, 19, 23 ff., 171). Da die Eltern also bekannt und Stiefverschwisterung ausgeschlossen ist, kann Agidius Bach nur ein Vetter des Tobias L. gewesen sein. Dann war seine Mutter Hedwig eine Schwester Valentins des Älteren von „Drey Rosen“ und eine Tante der Elisabeth L., der Mutter Bachs. — Zu Agidius Bach ist Frau Martha Hedwig Dßwaldin zu stellen. Sie war seine Schwester, am 22. Dezember 1661 zu Erfurt geboren¹⁾. Der Gatte Dßwald ist unbekannt.

Die Vornamen der drei übrigen „Halbgeschwister“, der Frauen Meißel, Walther und Rudolph, finden sich in derselben Reihenfolge, nach dem Alter geordnet, beisammen in der Kinderschar Valentin Lämmerhirt des Jüngeren oder Juniors, des Hausbesizers „Zur Jungfrau“ am Junkersand²⁾. Aus seiner 1646 (am 12. April, Trau-Reg., Kfm.-R.) geschlossenen Ehe mit Elisabeth Dummert gingen von 1647 bis 1663 neun Kinder hervor, die sämtlich in der Kaufmanns-Kirche getauft wurden, darunter sieben Töchter und unter diesen folgende vier, von denen die erste nur wegen ihrer Namensgleichheit mit der Mutter Seb. Bachs mit zu nennen ist.

1. Elisabeth L., get. am 28. Mai 1647, wahrscheinlich früh verstorben, da schon am 13. Juni 1650 „ein Kind Valentin Lämmerhirten jun. aufm Junkersande“ begraben wurde, am 29. Januar 1655 ein zweites. Unter den Brüdern war kein Tobias, sie hießen Hieronimus und Andreas. 2. Ursula Mar-

¹⁾ Taufreg., Kaufmannskirche 1661, Dez. 22: Ein Kind genottaufst in mittage, nachmittage eingesegnet Johannes Bachen, die mutter Hedwig, gevatter frau Martha Beerwalden. Das Kind ist Martha Hedwig genennet worden.

²⁾ Oben S. 127.

garetha L., get. am 1. Juni 1649, — die „Meiseln“ im Testament; 3. Martha Dorothea L., get. am 29. Juni 1655, — die „Waltherin“; 4. Anna Sibylla L., get. am 22. Januar 1660, — die „Rudolphin“. Bei Martha Dorothea L. wird die Identität mit der „Frau M. D. Waltherin“ des Testaments noch außerdem bestätigt durch die Angabe ihres Sohnes, daß sie am 27. Juni 1655 zu Erfurt geboren sei¹⁾. Ähnlich wie vorher schließen wir: wenn diese Kämmerhirschen Töchter „Halbgeschwister“ des Tobias L. gewesen sein sollen, so können damit nur Basen gemeint sein. Also war Valentin L. Junior ein Bruder des Valentin L. Senior. Und Joh. Gottfr. Walthers Mutter war eine richtige Base der Mutter Joh. Seb. Bachs. Die beiden Komponisten waren Vettern zweiten Grades, blutsverwandt vom beiderseitigen mütterlichen Urgroßvater her, auf den wir sogleich zurückkommen werden. Zunächst sei festgestellt, daß der vorhin erwähnte „Valentin L. der Mittlere in der Schloßergasse“ jedenfalls mit in die Geschwisterreihe der beiden anderen Valentine und der Hedwig L. (Johann Bachs Frau) gehört. Auch er hatte eine Tochter Elisabeth, die jedoch schon zwölf Tage nach der Geburt starb²⁾.

VI.

Zwei von den im zweiten Abschnitt gestellten Fragen sind nun gelöst. Die Blutsverwandtschaft der beiden Kämmerhirschen Frauen im Stammbaum der Bachs ist erwiesen als bestehend zwischen ihnen beiden untereinander und mit dem Musiker Johann Gottfried Walther. Auch die Ratswürde von Se-

¹⁾ Oben S. 109.

²⁾ Taufreg., Kaufmannskirche 1649, Nov. 20: (Getauft) Ein Kind Valentin Lemmerhirten jun. in der Kürschnergasse: Elisabeth. Für den fehlenden Namen der Mutter ist eine Lücke gelassen. Trotz der Bezeichnung junior paßt das Geburtsdatum nicht in die Kinderreihe der Ehe Valentin L. des Jüngeren vom Junkersand. Es kann nur der „Mittlere“ gemeint sein. Im Totenreg. steht am 2. Dez. 1649 (begraben) „Ein Sechswochenkindlein Valentin Lemmerhirten jun.“, — zweifellos das am 20. Nov. geborene.

bastian Bachs mütterlichem Großvater Valentin Lämmerhirt dem Älteren ist für das Jahr 1648 nachgewiesen und für die Folgezeit bis nahe an seinen Tod wahrscheinlich gemacht. Dennoch ist wegen der ausdrücklichen doppelten Angabe der ‚Genealogie‘ mit der Möglichkeit zu rechnen, daß etwa in der letzten, durch schweres Siechtum getrübten Lebenszeit Valentins des Älteren sein jüngerer Bruder, der „Junior“, ihn im Rat vertreten und auch selber die „Ratsverwandtschaft“ erworben haben möchte. Nur bei dem Vater dieser beiden Brüder und ihrer Schwester Hedwig ist eine derartige Möglichkeit angesichts der Ratsliste nicht einzusehen.

Aber wer war dieser Vater? Ist er spurlos verschollen? Es ist hier nicht der Ort, die Untersuchung über Bachs mütterliche Ahnen bis an die von den Quellen bedingte Grenze fortzuführen. Dennoch sei mir gestattet, die Ergebnisse längerer Nachforschungen im voraus anzudeuten, weil erst damit der Gedankeninhalt der vorliegenden Arbeit sich einigermaßen zum Ganzen abrundet.

Der Vater der drei (oder etwa mit dem „Jüngsten“ vier?) gleichnamigen Brüder Lämmerhirt hieß ebenfalls Valentin oder Balten mit Vornamen. (St. Valentin, dessen Tag auf den 14. Februar fällt, ist ein alter Schutzheiliger der Hirten). Dieser älteste Erfurter Valentin l. war mit seinem hochbetagten Vater Hans und einer vielköpfigen Sippe im Jahre 1620 (oder kurz vor- oder nachher) aus der Stadt Guhrau in Niederschlesien nach Erfurt eingewandert. Drohende Glaubensverfolgung mag ihn, wie nicht viel früher den Wechmarer Veit Bach, aus dem östlichen Siedlungsgebiet in die Heimat zurückgetrieben haben. Denn auch die Lämmerhirtische Familie war, wie die Bachsche, altthüringischer Herkunft. Der älteste Namensvertreter begegnete uns 1419 urkundlich im Dorfe Sonneborn bei Gotha¹⁾.

In Erfurt nahmen Hans und sein Sohn Valentin von Anfang an eine wohlgeachtete Stellung ein. Der Vater besaß außer Gärten, Äckern und Weinbergen ein Haus in der Augustiner-

¹⁾ Oben S. 119.

Vorstadt; der Sohn erwarb das Bürgerrecht, die Biereigenwürde und ein besonders stattliches Haus in der Augustinstraße innerhalb der Mauern, verarmte jedoch im Laufe des großen Krieges so sehr, daß er die Unterstützung seines eigenen ältesten Sohnes — des Kürschners Valentin L. am Junkersande — in Anspruch nehmen mußte. Hans, der Patriarch der Familie, starb gegen 1624, sein Sohn Valentin 1646. Diese Jahreszahl allein schon (im Toten-Register der Regler-Pfarrei zum 24. Juli) beweist, daß er nicht Rathsherr gewesen sein kann, so daß in der „Genealogie“ zum mindesten ein Verwechslung zugrunde liegt.

Von Anfang an geriet die Familie in den Bannkreis des mystischen Schwärmers, Laientheologen und Liederdichters Esaias Stiefel. In einer Verteidigungsschrift, die dieser im September 1623, von wiederholter Kerkerhaft bei hohem Alter bedroht, an den Rat der Stadt Erfurt richtete¹⁾, nannte er unter den wenigen Personen, die ihn zuweilen besuchten drei des Namens Kämmerhirt: Balten, Hans und Abraham, und gleich darauf etliche, die „zur Christlichen Music“ zu ihm kämen, darunter zwei namens Effler, aus einer Familie, deren Wege sich später mit denen der Bachs kreuzten (Spitta I, 39, 217). Sicher spielte die Musik eine wichtige Rolle in dieser mystisch erregten kleinen Gemeinde. Einige von Stiefels geistlichen Gesängen haben sich in seinen gedruckten Schriften erhalten. In ihnen spricht sich sein stürmischer, ungeklärter Geist, weniger an die Schlagworte der zeitgenössischen theologischen Polemik gebunden als in den Prosaschriften, fessellos aus, sinnlich-übersinnlich schwärmend, väterlich liebend und maßlos hassend, reich an Ekstasen und Gesichten, Triumphgeschrei und Verwünschungen. Die Rhythmen wechselreich (von ihm selber in Töne gesetzt?). Rehrreime, vom Chor der Jünger gesungen, die ihrem Propheten als dem Vorsänger begeistert antworteten. Außerster Barock!

Man kann sich vorstellen, wie aufwühlend diese „Christliche Musik“, die in den Gesangbüchern der Wiedertäufer und der

¹⁾ Im Anhang seiner Schrift „Kürzlicher Gründlicher Verlauff in heiligen Religionsachen“ usw. 1624, in 12^o, S. 356—376. (Vorhanden in Leipzig, Univ.-Bibl.)

böhmischen und mährischen Brüder nicht ihres Gleichen hat und an grobschlächtiger Derbheit kaum von den Liedern der Schwendkfelder und ihrer lutherischer Gegner erreicht wird, auf Mitsänger und Hörer wirken mußte. Man versteht auch, daß es für die damalige Orthodorie vollkommen unmöglich war, Stiefel gerecht zu werden. Es gab keine noch so „greuliche und abscheuliche Ketzerei“, deren sie ihn nicht beschuldigte. Noch hundert Jahre später ereiferten sich in Leipzig die „Unschuldigen Nachrichten von Alten und Neuen theologischen Sachen“¹⁾ über die „saubern Lehren, welche noch heutzutage so viel verdüsterte Seelen in Stiefels Büchern suchen,“ und sie eröffneten einen regelrechten Federkrieg gegen den Verstorbenen, — zum Beweis seiner Bedeutung. Aber inzwischen hatte Stiefel einen Verteidiger ersten Ranges gefunden. Christian Thomasius in Leipzig, der berühmte Gegner der Herenprozesse, nahm sich auch des Ketzers an. Ausführlich, als handelte es sich um einen lebenden Klienten, wies er nach, daß die Verurteilung Stiefels schon bei seiner ersten Verhaftung in Langensalza, ein Fehlurteil gewesen sei vom juristischen, philosophischen und — christlichen Standpunkt. Darum auch nahm er den Fall in die „Historie der Weißheit und Torheit auf“²⁾. Überhaupt sprach er den orthodoxen Richtern die Fähigkeit ab, über einen Mystiker abzuurteilen. In dem Jahrhunderte alten Streite zwischen scholastischer und mystischer Theologie, behauptete er, siehe Stiefel auf der mystischen Seite und rede darum eine den Richtern fremde Sprache. Damit näherte Thomasius sich der typologischen Religionsforschung unserer Tage.

Orthodorie und Mystik sind die Pole des religiösen Lebens, und jedes hat seine Zeit. Die großen Tage der Geistesgeschichte treten ein, wenn aus dem Kampf der Kräfte eine Synthese höherer Art sich entfaltet. Es bestätigt sich mehr und mehr, was schon von anderen vor mir bemerkt worden ist³⁾, daß dank dem allumfassenden, synthetischen Zuge des Sebastian-Wachschen

1) Bd. 1 (1701), S. 342. Die Polemik zog sich bis 1715 hin.

2) Halle a. S. 1693, 3 Bde., I, S. 140—205.

3) Oben S. 102, Anm. 2.

Geistes auch die mystische Unterströmung seines und des deutschen Wesens in die Ebene der Kunst hinaufgetragen wurde und von dorthier langsam, aber mächtig das deutsche Geistesleben zu befruchten begann. Einer der ersten, der diesen Einfluß spürte und aus der Tiefe seiner eigenen „hellen“ Mystik heraus dankbar anerkannte, war Goethe. Zu seinem längst/bekanntesten brieflichen Bekenntnis an Zelter¹⁾ treten jetzt die erst kürzlich veröffentlichten sieben Gedichte²⁾ aus dem Nachlaß Rudolfs von Beyer, deren erstes, in einem dem Verfaer Organisten Schütz gehörenden Band von Wachs Chorälen eigenhändig vom Dichter hineingeschrieben, beginnt:

Laß mich hören, laß mich fühlen,
Was der Klang zum Herzen spricht;
In des Lebens nun so fühlen
Lagen spende, Wärme, Licht. . .

1) Brief an Zelter, 17. Juli 1827.

2) Rudolf Schade, Das Idyll von Werka. Ein neuer Goethe-Fund. In: Deutsche Rundschau (Gebr. Paetel Blg.), Juli 1922, Bd. 192, S. 33 bis 42, das erste Gedicht: S. 38. Weiteres in dem Zeitungsbeitrag: Ein Goethischer Osterklang, in: Münchener Neueste Zeitung Nr. 279a, beide vom 20. April 1924. — Die Gedichte stammen vom Jahre 1818.

W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt.

Von Dr. Peter Epstein (Berlin).

Bei den Akten der „Kirchenmusik“ im Stadtarchiv zu Frankfurt a. M. findet sich folgende Notiz auf einem leider der Datierung und Unterschrift ermangelnden Zettel¹⁾:

„Da bey nahe vor einem Jahr die hiesige Capellmeister Stelle erlediget und zu begeben gewesen, meldete sich ein berühmter virtuos, music director und ausnehmlicher organist wie auch componist, durch 2 Schreiben von Halle in Sachsen, mit Nahmen Bach, welche durch besondere recomendation von Hn. Telemann von Hamburg begleitet waren; weil aber der antrag damals zu spath geschah, so stünde dahin, ob man diesesmahl nicht auf ihn reflectiren wolte.“

Da Originalbriefe Friedemann Bachs — nur um diesen kann es sich nach dem Wortlaut handeln — nicht mehr aufzufinden sind, auch keinerlei Erwähnung der Bewerbung in den Ratsprotokollen festzustellen ist, sei der Hergang an Hand dieser einen Urkunde dargestellt. Sie legt offenbar einen Vorschlag protokollarisch fest, der in der Sitzung einer Kirchenbehörde, etwa des Konsistoriums, von einem Mitglied gemacht worden war. Da sich aus dem Zusammenhang ergibt, daß eine Vakanz des Kapellmeisterpostens zum zweitenmal innerhalb Jahresfrist eingetreten war, muß es sich um die Ersetzung des am 4. Mai 1759 verstorbenen Johann Heinrich Steffan handeln. Dieser hatte gerade ein Jahr zuvor die Nachfolge Johann Balthasar Königs (beerdigt 2. April 1758) angetreten. An der Frankfurter Kapellmeisterstelle haftete noch immer der Glanz des Namens Telemann, und es ist wohl zu verstehen, daß sich Friedemann Bach

¹⁾ Ohne Signatur.

der Empfehlung dieses auch in Frankfurt unvergessenen Meisters bediente, um die Nachfolge Königs zu erhalten, der selbst ein Schüler Telemanns gewesen war. Friedemann Bach wirkte damals seit mehr als zehn Jahren an der Liebfrauenkirche in Halle, hatte aber schon 1753 wegen einer Berufung nach Zittau verhandelt¹⁾. An Reibungen, die eine Veränderung wünschenswert erscheinen ließen, mochte es bei der bekannten Unduldsamkeit der kirchlichen Vorgesetzten Friedemanns selten fehlen, doch war bisher erst wieder 1762 ein entsprechender Briefwechsel mit dem Darmstädter Hofe nachzuweisen²⁾.

Am 1758 der Kapellmeister der Frankfurter Peterskirche, Steffan, Bach zuvor, so war nach dessen raschem Ableben das Glück, oder sagen wir besser der Ratschluß der Frankfurter Herren, noch launischer. Gewählt wurde von der aus Fr. v. Uffenbach, Rat Müller und Prorektor Brendel bestehenden Kommission „aus Gnade“ der Frankfurter Konzertmeister Joh. Christoph Fischer, der bereits bei der ersten Vakanz, am Himmelfahrtstage 1758, sein Probestück abgelegt hatte. Nicht nur Friedemann Bach sah sich in seinen Hoffnungen getäuscht, sondern ebensosehr der Schmalkaldener Kapellmeister Johann Nikolaus Lischer, der eigens nach Frankfurt geeilt war.

Als Empfänger der Briefe Friedemann Bachs und Telemanns käme Uffenbach in Betracht, dessen Briefwechsel mit Telemann nach 1742 allerdings erloschen sein soll³⁾.

1) M. Falt, Wilhelm Friedemann Bach (Studien zur Musikgesch., herausgeg. von A. Schering, Bd. 1), 2. Aufl., S. 34. Leipzig 1919.

2) W. Nagel, F. W. Bachs Berufung nach Darmstadt. Eb. d. JMG. I (1900), S. 290. Vgl. Falt, a. a. O. S. 38.

3) Vgl. W. Nagel, Eb. d. JMG. XIII (1912), S. 92.

Fuga.
Fischer.

Measures 1-4 of Fischer's Fuga. The score is in G minor (three flats) and common time. The upper staff shows a melodic line with various intervals and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Bach.

Measures 1-4 of Bach's Fuga. The score is in G minor and common time. Measure 1 is marked with a Roman numeral 'I'. Measures 2, 3, and 4 are marked with Roman numerals 'V', '3', and '4' respectively, indicating specific harmonic or structural points.

Measures 5-9 of Bach's Fuga. Measure 5 is marked with a Roman numeral 'I' and the word 'Schlüssel' (key). Measure 6 is marked with a Roman numeral '6'. Measure 7 is marked with a Roman numeral '7'. Measure 8 is marked with a Roman numeral '8'. Measure 9 is marked with a Roman numeral '9'. Measure 9 also contains the text 'VI Schlüssel'.

Measures 10-16 of Bach's Fuga. Measure 10 is marked with a Roman numeral '10'. Measure 11 is marked with a Roman numeral '11'. Measure 12 is marked with a Roman numeral '12' and the text 'Es c!'. Measure 13 is marked with a Roman numeral '13'. Measure 14 is marked with a Roman numeral '14'. Measure 15 is marked with a Roman numeral '15'. Measure 16 is marked with a Roman numeral '16' and a Roman numeral 'I'.

Measures 17-23 of Bach's Fuga. Measure 17 is marked with a Roman numeral '17'. Measure 18 is marked with a Roman numeral '18'. Measure 19 is marked with a Roman numeral '19'. Measure 20 is marked with a Roman numeral '20' and the text 'Schlüssel IV'. Measure 21 is marked with a Roman numeral '21'. Measure 22 is marked with a Roman numeral '22'. Measure 23 is marked with a Roman numeral '23'. Below measures 22 and 23 are the Roman numerals 'IV V I-Es IV V'.

Measures 24-29 of Bach's Fuga. Measure 24 is marked with a Roman numeral '24'. Measure 25 is marked with a Roman numeral '25'. Measure 26 is marked with a Roman numeral '26'. Measure 27 is marked with a Roman numeral '27' and the text 'IV vergl. 5'. Measure 28 is marked with a Roman numeral '28' and the text 'Schlüssel'. Measure 29 is marked with a Roman numeral '29'. Below measures 25 and 26 are the Roman numerals 'Es I-As V I b7'.

Stizze 2.

Bach.

Musical score for Bach, measures 1-3. The score is in G major (one flat) and 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Measure 2 shows a melodic line in the treble with a slur. Measure 3 continues the melodic development.

Beethoven.

Musical score for Beethoven, measures 1-7. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. Measures 1-3 show a simple harmonic accompaniment. Measures 4-7 feature a more active melodic line in the treble with some slurs and ties.

Bach.

Musical score for Bach, measures 4-6. The score is in G major (one flat) and 4/4 time. Measure 4 begins with a treble clef. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measures 5-6 show a more complex melodic line in the treble with many sixteenth notes.

Beethoven.

Musical score for Beethoven, measures 8-15. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. Measures 8-10 show a melodic line in the treble with some slurs. Measures 11-15 continue the melodic development with various rhythmic patterns.

Bach.

Musical score for Bach, measures 7-8. The score is in G major (one flat) and 4/4 time. Measure 7 starts with a treble clef. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Measures 7-8 show a melodic line in the treble with slurs.

Beethoven.

Musical score for Beethoven, measures 16-24. The score is in G major (one flat) and 6/8 time. Measures 16-18 show a melodic line in the treble with slurs. Measure 19 includes a trill (tr). Measures 20-24 continue the melodic development with various rhythmic patterns.

Skizze 3.

Anhang.

Bivaldi.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51

Bach.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Bach.

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Bach.

30 31 32 33 34 35 36 37 38

I IV V I6 VI IV V I IV V

Bivaldi.

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

h I: fis IV #V I: cis IV V I

Bivaldi.

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

D I fis I

a-moll Invention.

Skizze 4.

1. Teil a-moll.

Measures 1-6 of the first part in A minor. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 1 through 6 are indicated above the staff.

2. Teil C-dur.

Rückmodulation.

Measures 6-17 of the second part in C major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 6 through 17 are indicated above the staff. The section is labeled 'Rückmodulation'.

3. Teil a-moll.

IV V IVa V

Measures 18-25 of the third part in A minor. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 18 through 25 are indicated above the staff. Roman numerals IV, V, IVa, and V are placed below the bass line.

Fantasia.

italien. Halbsehluß.

Modulation.

1. Teil.

Measures 1-29 of the first part of the Fantasia. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 are indicated above the staff. The section is labeled 'italien. Halbsehluß' and 'Modulation'.

2. Teil.

Anhang.

Measures 31-66 of the second part of the Fantasia. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 31, 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, 63, and 66 are indicated above the staff. The section is labeled 'Anhang'.

Rückmodulation.

67 71 75 78

Measures 67-78 of the Rückmodulation section. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 67, 71, 75, and 78 are indicated above the staff.

79 83 87 90 91 94 96

drei! drei!

IV V

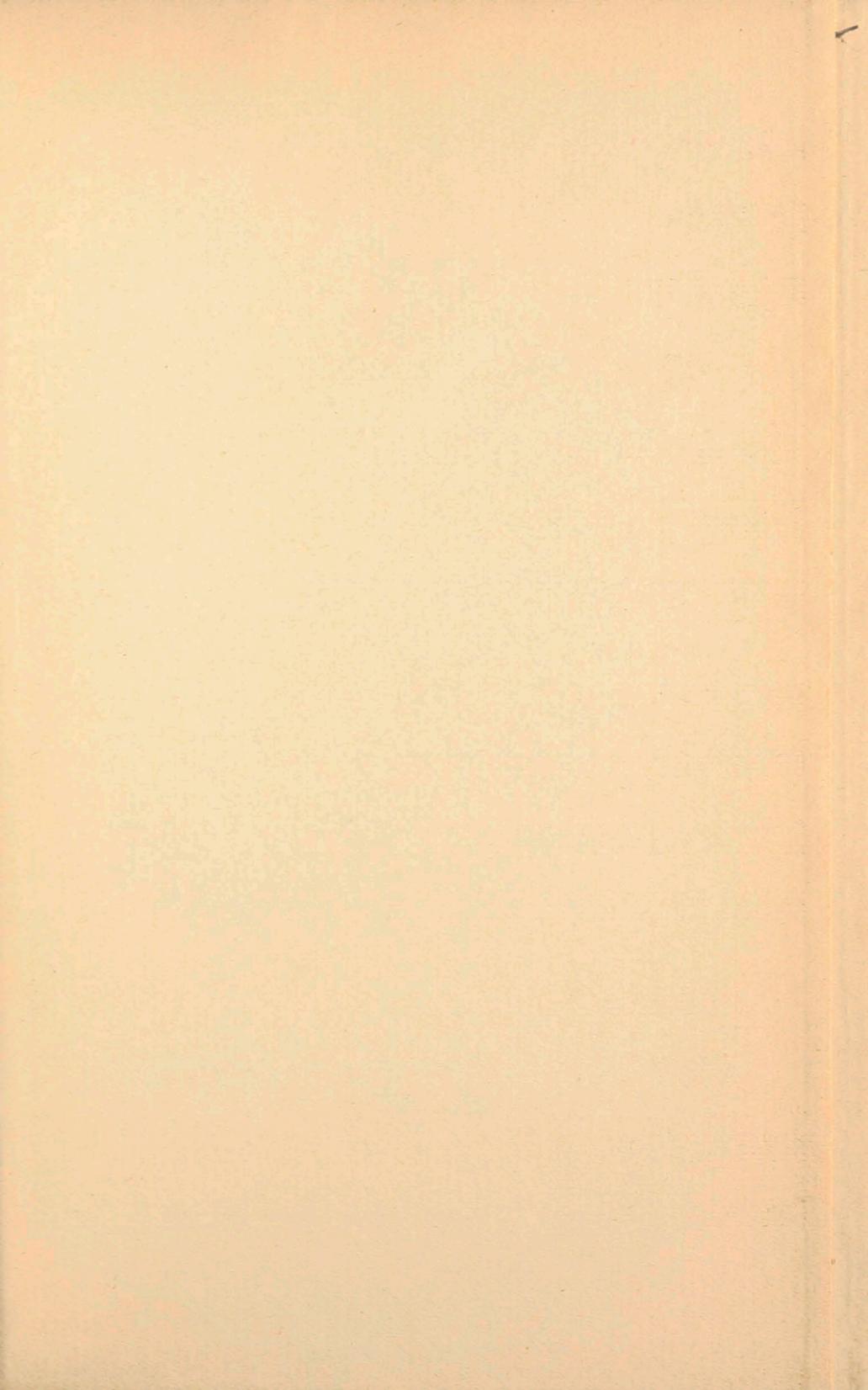
Measures 79-96 of the 'drei!' section. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 79, 83, 87, 90, 91, 94, and 96 are indicated above the staff. The word 'drei!' is written below the staff. Roman numerals IV and V are placed below the bass line.

3. Teil.

drei!

97 101 105 108 112 116 120

Measures 97-120 of the third part of the Fantasia. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 97, 101, 105, 108, 112, 116, and 120 are indicated above the staff. The word 'drei!' is written below the staff.



21. 12. 77

04. Juni 1983

19. Feb. 1950

Zustandskontrolle: i. O. 4. 7. 83

Ki

x

M Z 8° 10 x

SLUB DRESDEN



3 2257737