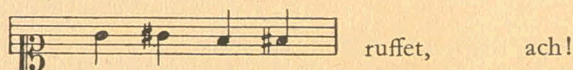


Die Spender des Bach-Pokals

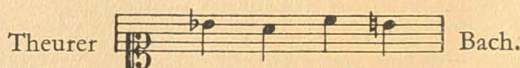
Von Conrad Freyse (Eisenach)

Nach Entdeckung und Erwerbung des Bach-Pokals im Jahre 1935 erschien dem Verfasser eine baldige Bekanntgabe des kostbaren Besitzes wichtiger als eine ausgereifte Erforschung der Pokalinschrift. Zu seinen im Bach-Jahrbuch 1936 erschienen Ausführungen hat Friedrich Schnapp zwei Jahre später, Bach-Jahrbuch 1938, Stellung genommen. Man muß anerkennen, daß Schnapp der in seinem Deutungsversuch aufgestellten Idee mit logischen Folgerungen nachgegangen ist. Er beschränkte sich auf die Noten der Inschriftzeilen; das Objekt selbst, seine historischen und geographischen Bindungen, blieben so gut wie unbeachtet. Es soll nun unsere Aufgabe sein nachzuprüfen, ob diese mit seinen theoretischen Ergebnissen in Einklang zu bringen sind. Seitdem Schnapp seine interessante Abhandlung veröffentlichte, ist es im Bach-Schrifttum stiller geworden, so daß es den Anschein haben könnte, das Geheimnis um die rätselhafte Inschrift wäre überzeugend gelöst worden. Jedoch zeigen die an anderer Stelle aufgetauchten Deutungsversuche, daß sich die Liebhaber des schönen Pokals mit dem Problem der Inschrift nach wie vor beschäftigen. Auf einige derselben wird nachstehend eingegangen.

Um den Leser an das Rätselproblem unmittelbar heranzuführen, wird die Pokalinschrift den nachfolgenden Ausführungen vorangestellt.¹



So du ihnen nur kanst geben.
Drum erhör ihr sehnlich ach!



¹ Abbildungen des Bach-Pokals im BJ 1936.

Streifen wir zunächst einen Lösungsweg, der von den üblichen weit abführt. Hans Eberhard Matthes hat ihn im „Thüringer Fähnlein“ 1938 (Heft 4, S. 133/134) beschritten. Er ist der Meinung, daß ein so großer Meister der Musik wie Bach auch ein Meister des Klanges gewesen sein muß, dem selbst die Töne des klingenden Glases keine Nebensächlichkeit bedeuteten. Er weist darauf hin, daß der Ton eines Glases durch Hinzu- gießen und Abtrinken verändert wird: Das leere Glas gibt den höchsten, das vollgefüllte Glas den tiefsten Ton an. Wenn der Stimmton des leeren Pokals eine kleine Terz höher liegt als unser Kammerton, so ist dieser offenbar nach dem Kornett-Ton der Stadtpfeifer bestimmt worden. Um den ganzen Umfang der Tonerzeugungsmöglichkeiten zu erfassen, konnten (nach Matthes) die Spender nur die beiden äußersten Tongruppen des Glasklanges wählen. Für einen nachdenklichen Musiker enthalte das Gedicht somit „eine verständliche Aufforderung an Meister Bach, durch Anstoßen mit dem wechselnd gefüllten Pokale den in der zweiten und dritten Notenzeile aufgezeichneten Abwandlungen des *B-a-c-b*-Themas das *sehnlich erhoffte Leben zu geben*, mithin, da hierzu schon einiges Probieren erforderlich ist, das Glas recht fleißig zum Trinken zu benutzen“.

So interessant dieser Lösungsversuch ist, so sind ihm zwei Einwände entgegenzuhalten. Zunächst ergibt die Koppelung der beiden Spender-Themen keine gleichmäßige absteigende Chromatik als Symbolik des Abtrinkens, denn in der ersten Zeile stehen zwei aufwärtssteigende Halbtonstufen (*g-gis, f-fis*). Dazu kommt: je weniger Flüssigkeit im Glase, um so höher der Ton. Deshalb würden beim Abtrinken des gefüllten Pokals die Klangstufen nicht in abwärts-, sondern in aufwärtssteigender Chromatik zu hören sein und somit den aufgezeichneten Noten direkt widersprechen.

Auch Friedrich Smend¹ hat zur Enträtselung der Inschrift einen bemerkenswerten Beitrag geleistet, indem er darauf hinweist, daß das Sprüchlein auch eine Zahlensymbolik enthält. Übersetzt man von jeder Zeile die erste Note der drei Motive, des Beschenkten und der beiden Spender, in das Buchstaben-Alphabet, so erhalten wir die Summe:

$$\begin{aligned} b & : 2 \\ g & : 7 \\ e & : 5 = \underline{14} \end{aligned}$$

Nun wissen wir, daß Bach mit dieser Zahl oft genug, sogar auf Notenschriften, sich selbst bezeichnet hat, denn

$$\begin{aligned} b - a - c - h \\ 2 + 1 + 3 + 8 = \underline{14} \end{aligned}$$

¹ Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten, III, S. 7/8.

Wenn wir die Anfangsbuchstaben der drei letzten Inschriftzeilen nach der gleichen Methode übersetzen, finden wir die Zahl:

$$\begin{array}{r} S : 18 \\ D : 4 \\ T : 19 = \underline{41} \end{array}$$

Die Zahl 41 ist aber nicht nur die Umkehrung der Zahl 14, sondern zugleich Bachs vollständiger Name:

$$\begin{array}{cccccc} J. & S. & B & A & C & H \\ 9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8 = \underline{41} \end{array}$$

Man muß Smend zustimmen, daß das alles kein bloßer Zufall sein kann. Die Geschenkgeber waren mit den Geheimnissen der Zahlen-Semantik ebenso vertraut wie Bach und haben sie, wo es irgend angängig war, genau wie Bach gerne angewendet. —

Die „Krebsgängigkeit“ der Spender-Themen zum Namen des Beschenkten veranlaßte Friedrich Schnapp¹, als Geschenkgeber zwei Bach-Schüler Krebs zu bestimmen. Es ist richtig, daß Bach durch mehrere Jahrzehnte Krebs nach sich gezogen hat. Schon der Vater Johann Tobias Krebs d. Ä. war in der Weimarer Zeit sein Schüler gewesen. Der spätere Organist in Butteltstädt schickte auch seine beiden Söhne zu Bach. So finden wir Johann Ludwig (geb. 1713) von 1726—35 als Schüler der Thomasschule, anschließend zwei Jahre als Student in Leipzig. Sein Bruder Johann Tobias (geb. 1716) kam schon als Dreizehnjähriger nach Leipzig; noch 1743 finden wir ihn hier als *Magister philosophiae* an der Universität, später kam er als Rektor nach Grimma. Für den Pokal kommt aber nur eine begrenzte Zeit in Betracht: 1735 waren die Krebs 22 und 19 Jahre alt. Bevor wir uns mit diesen jungen Leuten näher befassen, müssen wir uns Schnapps theoretischen Ergebnissen zuwenden, da sie der Beweisführung seiner „Krebserei“ gedient haben.

Schon in meiner Korrespondenz mit C. S. Terry (1935) habe ich darauf hingewiesen, daß die drei Themen nebeneinandergestellt die vollständige chromatische Tonleiter ergeben:

I. (Bach) II. (1. Spender) III. (2. Spender)

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

Daß eine solch lückenlose Folge in einem barocken Sinnspruch nicht auf Zufälligkeit beruhen kann, war uns völlig klar. Terry hat dann versucht,

¹ BJ 1938, S. 87

diesen Gedanken als Grundlage einer Enträtselung heranzuziehen. In einem Artikel „A Bach relic“ (in „The musical Times“, London, Dezember 1935) erinnerte er an Bachs historische Stellung in der Entwicklung der Chromatik: Auf diese wollten die beiden Spender hinweisen, wenn sie ihre Namen in Tonschritte symbolisch einkleideten, die zum Namen des Geheilten in Gegenbewegung gestellt werden können. Wenn ich damals diesem Gedanken nicht weiter nachgegangen bin, so hinderten mich die von den Spendern angewendeten Versetzungszeichen, die einer symbolischen Chromatik widerspruchsvoll entgegenstehen. Ich hoffte die Spender in einem versteckten Anagramm zu finden. Friedrich Schnapp hat dennoch die Tonfortschreitungen der beiden Spender mit dem Namen des Beschenkten zu einem kontrapunktischen Gebilde zusammengeschlossen. Seine Abhandlung im Bach-Jahrbuch 1938 darf als bekannt vorausgesetzt werden. Schnapp schreibt wörtlich: „In jedem Falle ist das zweite Motiv aus irgendeinem Grunde nicht orthographisch richtig, es müßte *g-as, f-ges* (bzw. *fisis-gis, eis-fis*) heißen.“ Er hat recht, denn so, wie es dasteht, ist es für Schnapps Theorie nicht verwendbar. Soll man aber glauben, daß dieser Spender, der einen so geistreichen Sinnspruch wählte, so wenig musiker-verständlich war, daß er vier entscheidende Noten mit orthographischen Fehlern belastete? Man mag deuten wie man will, immer bleibt die Frage unbeantwortet, warum dieser Spender eine Notierung wählte, die keineswegs krebsartig zum Namen des Beschenkten passen will. Da die Niederschrift keine Umkehrung des Hauptthemas (*b-a-c-b*) ausdrückt, wie Terry und Schnapp meinten, muß auch ein Teil der angeblichen Symbolik entfallen. Ich halte es für ein kühnes Unternehmen, gleich den Ausgangspunkt eines Versuches zu modifizieren, um eine Lösung zu erzwingen. Anders steht es allerdings mit dem dritten Motiv (des zweiten Spenders), das in der Tat einen orthographisch richtigen Krebsgang zum Hauptthema zuläßt. Von den Versuchen, die drei Motive dreistimmig zu kombinieren, um der von Schnapp vermuteten Symbolik gerecht zu werden — *b a c b* zieht die beiden anderen Themen als Krebse nach sich —, könnte nur eine Fassung überzeugen, wenn sich nicht in dieser Isolierung einige für das dreistimmige harmonische Denken der damaligen Zeit unmögliche Wendungen ergeben würden, ganz gleich wie man schreibt (s. S. 112).

Selbst wenn man geneigt wäre, die von Schnapp aufgestellten theoretischen Beispiele als Beweise anzuerkennen, müßten sie durch die biographischen Feststellungen entkräftet werden. Nach meinen Feststellungen waren für das kostbare Geschenk 15 bis 20 Rtlr (10 für den Pokal selbst und mindestens 5 Rtlr für den Schleifer) zu zahlen. Es ist nicht glaubwürdig, daß die beiden Krebse einen solch hohen Betrag aufbringen konnten, denn die jungen Thomaner der Bachzeit waren durchgängig arme Teufel. Noch unglaublicher ist es, daß sie ihren Meister mit „Theurer Bach“ anzu-

reden gewagt hätten. Eine solch vertrauliche Ansprache würde selbst heute noch als ungehörig empfunden werden. Ebenso unwahrscheinlich ist es,



daß die rüstigen jungen Leute einen Text wählten, der zu ihrer jugendlichen Lebenskraft völlig in Widerspruch steht. So ruft der erste wehmütig: „Ach“; der andere scheint schwerkrank zu sein, denn er „hofft auf Leben“. Und wie soll man sich Sebastian vorstellen, wenn er, der sich von seinen Zöglingen und Schülern nur mit „Herr Capellmeister“ titulieren ließ, sich bei diesen anmaßenden jungen Herren für Trinkglas und Sinnspruch zu bedanken hatte? Die letzte Entscheidung über diese Fragen gibt uns der Pokal selbst. Schon in meiner ersten Abhandlung (1936) wies ich darauf hin, daß der Pokal ein sächsisch-böhmisches Produkt und nach Dresden zu verweisen ist. Diese Bestimmung konnte weiter erhärtet werden. Die Zusammensetzung des Materials gibt dem Kunsthistoriker genügend Beweismittel in die Hand, um erkennen zu können, daß unser Pokal in der Königl. Kurfürstl. Glashütte in Dresden entstanden ist. Helligkeit und Klarheit des Glases zeugen in ihrem charakteristischen Glanz völlig für Dresden. Dazu kommt, daß der Fassettenschliff des Bach-Pokals als eine typische Dresdner Arbeit erkannt worden ist, so daß irgendwelche Zweifel über die Herkunft des Glases überhaupt nicht mehr bestehen.¹ Sollen wir glauben, daß die jungen Krebse von Leipzig nach Dresden fuhren (oder wanderten), hier in der Glashütte den Pokal käuflich erwarben, Schliffdekor und Sinnspruch dort in Auftrag gegeben haben, um dann später das fertige Geschenkstück nach Leipzig zu überführen? Schon mit dieser Verneinung dürfte die Krebsgängerei ihr Ende finden.

Ich bin nach wie vor der Auffassung, daß der Wert des Gegenstandes und die künstlerische Ausschmückung desselben mit einer besonderen Sachlage in Verbindung gebracht werden muß. Die uns aus Bachs Leben bekannten Ehrungen durch ähnliche Geschenkstücke, Kassel 1714 und Berlin

¹ Diese Erkenntnis verdanke ich Herrn Dr. Holzhausen, der als Assistent am Grünen Gewölbe in Dresden mich schon 1937 darüber aufklärte

1747, scheiden für unsere Betrachtungen aus. Leopold von Köthen war 1729 verstorben, und andere fürstliche Personen können wir, schon wegen der etikett-fremden Vertraulichkeit, kaum heranziehen. Der in meiner ersten Abhandlung von 1936 vertretenen Ansicht, daß die Spender in vornehmen Dresdner Kreisen zu suchen sind, bin ich konsequent nachgegangen.

Ein besonderes Ereignis in Bachs Leben war seine Ernennung zum Königl. Sächs. Hofkapellmeister. Sie erfolgte im November 1736. Wenn man weiß, wieviel Bach daran lag, den Titel eines „Hofcompositeurs“ zu bekommen, wird man leicht verstehen können, daß seine Dresdner Freunde, die zu seinen größten Bewunderern zählten, diese hohe Auszeichnung gern zum Anlaß nahmen, um mit der Überreichung eines Pokals ihm ein sichtbares Zeichen der Mitfreude, ein bleibendes Erinnerungsstück zu verehren. Da Friedemann seit 1733 in Dresden weilte, wird er den beiden Spendern das dreiteilige Monogramm seines Vaters verschafft haben. Daß der Pokal erst zum nächsten Geburtstag (21. 3. 1737) in Dresden überreicht worden ist, liegt fernab einer Wahrscheinlichkeit, ein solcher Besuch in diesem Jahre ist nicht überliefert.

Der Kunsthistoriker besitzt noch keine zuverlässigen Mittel, um den Schöpfer eines Glaspokals, den Glasschneider, mit absoluter Sicherheit zu bestimmen. Die Schwierigkeiten wachsen bei einem Objekt des frühen 18. Jahrhunderts, zumal es in Dresden durch die Staatliche Glashütte Glasschneider zu Dutzenden gab. Auch den Künstler des Bach-Pokals können wir nicht am Objekt selbst feststellen. Selbst durch Vergleichsstücke gelingt es nicht immer, die Persönlichkeit des Glasschneiders einwandfrei zu ermitteln. Sicherer festzustellen und von größerer Bedeutung für uns ist die Persönlichkeit des *Glasschleifers*, dem die Aufgabe zufiel, den rätselvollen Sinnspruch auf die Kupa zu übertragen. Hier wurden erfolgreiche Vergleichsversuche in Dresden durchgeführt.

In seiner Abhandlung über „Leben und Taten Friedrich August III.“ schildert J. G. Mittag (Leipzig 1737, S. 108) auch die Erbhuldigung Augusts II. am 15. April 1733 in Dresden und erwähnt:

Da nun Dieselben sich noch bey der Tafel befanden, unterstand sich ein geschickter Künstler, Herr Johann Friedrich Meyer, einen Pocal zu übergeben, welcher mit einer recht künstlichen Arbeit verfertigt worden. Es war derselbe aus feinem Glase, mit ächten Granaten und Gold durch besondere Kunst im Feuer emailliret, und ließ dabey zwey sinnreiche und wohl-inventirte Devisen sehen. Die eine zeigte eine Sonne, welche mit vielen Sternen umgeben war, die alle ihr Licht von derselben erhielten, damit Ihre Königl. Hoheit und Dero getreue Stände anzuzeigen, welche Derselben diesen Tag gehuldigt hatten, mit der Ueberschrift:

Da spendorem Tuis.
Herr, gieb Deinen Strahl und Licht,
So ihnen ohne dich gebricht.

Die andere Devise zeigte ein Hertz, aus welchem eine Hand heraus gieng, eben die Huldigung zu bedeuten, oben drüber ein Auge, welches Strahlen herunter schiesset, mit der Ueberschrift:

En dextra fidesque!
Dein Volck giebt dir aufs neu
Hand, Hertze, Lieb und Treu.

Auf dem Deckel aber gedachten Pocal befand sich folgende Gesundheit:

Lange lebe Ihre Königliche Hoheit
der Churfürst von Sachsen!

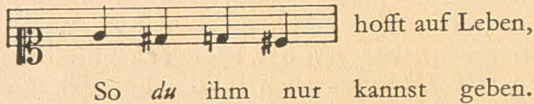
Diesen Pocal übergab gedachter Künstler auf einem güldenem Teller an Ihre Excell. dem Herrn Ober-Hof-Marschall von Löwendal, welcher denselben von ihm annahm, und unserm Durchl. Augusto überreichte. Diese Arbeit liesse Sich Dieselben gnädig gefallen, und wurde die auf dem Deckel emallirte Gesundheit von allen Anwesenden mit großem Vergnügen bey der Tafel getruncken.¹

Hier wird ein Glasschleifer rühmend genannt, der während der Bachzeit in Dresden am Hofe wirkte und dessen Schriftduktus mit dem des Bach-Pokals übereinstimmt. Möglich, daß dieser Johann Friedrich Meyer auch den Bach-Pokal künstlerisch ausgestaltet hat. Auch bei unserem Pokal wurde der Schlifffdekor mit Künstleraugen erschaut und mit Künstlerhand aufgetragen. Die Zeile „So ihnen ohne dich gebricht“ erinnert stark an die Pokalinschrift: „So du ihnen nur kanst geben“. Das Gedenken des besonderen Tages hat der Künstler auf beiden Pokalen erwähnt und mit dem Wunsche für die Gesundheit des Beschenkten ausgesprochen. Daß aus einem solchen Schmuckstück „mit großem Vergnügen“ getruncken wurde, wird von ihm ausdrücklich hervorgehoben. Bach wird es keineswegs mit weniger „Vergnüglichkeit“ getan haben als sein königlicher Landesherr. Wohl könnte ein Kollege Bachs, so Joh. Adolf Hasse, den Pokal geschenkt haben, ihm war die Anrede „Theurer Bach“ gewiß naheliegend. Aber der weitere Inhalt der Inschrift schließt diesen Gedanken aus. Denn dieser Abschnitt deutet klar darauf hin, daß der Pokal als ein Dankeszeichen für besondere Verdienste auf künstlerischem Gebiet verehrt worden ist. Die Form der Anrede läßt keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um hochgestellte Personen handelte, die sich Bach gegenüber als Patrone fühlten. Denn diese konnten es wagen, den Beschenkten mit „Theurer Bach“ anzusprechen. Beide Spender wünschten, daß Bach recht bald wieder nach Dresden kommen möge, um mit seiner Kunst ihre Gemüter aufzurichten. Nur in Dresden haben wir die Spender zu suchen! Faßt man die Motive der beiden Unbekannten als Symbole ihres Handelns auf, so lassen sich recht gut zwei Persönlichkeiten unter den Dresdner Freunden aufzeigen, die hier als Spender in Frage kommen können.

¹ Vid. Curios. Sax. h. a. p. m. 37 seq.

der Pokal Bach überreicht worden ist. VIVAT steht über Bachs Monogramm, das die andere Seite der Kupa zierte. Damit sollte die Festlichkeit dieser Stunde gekennzeichnet und ein „Hoch“ dem großen Künstler ausgesprochen werden. Es gibt in dieser Zeit kein anderes Ereignis aus Bachs äußerem Leben, das hier herangezogen werden könnte, aber auch keines von gleicher Bedeutung, das die Schöpfung eines künstlerischen Prunkstückes, wie es der Bach-Pokal zum Ausdruck bringt, rechtfertigt und erklärt.

Es ist nicht unwesentlich zu wissen, daß der Freiherr von Keyserling von sehr schwächerer Gesundheit war. Diesem Umstand verdanken wir bekanntlich die Bestellung und Entstehung eines großangelegten Klavierwerkes: „Aria mit 30 Veränderungen.“ In schlaflosen Nächten mußte Joh. Gottlieb Goldberg, der einstige Bachschüler, durch Vorspielen¹ die Schmerzen des Grafen² lindern. Es wird berichtet, daß Bach (1742) als Gegengeschenk einen goldenen Becher, der mit 100 Louisdor gefüllt war, erhielt. Aus der Höhe der Entlohnung darf man neben der Anerkennung für die künstlerische Leistung auch die Gewißheit herausfühlen, daß Bach diesem Spender durch seine Musik körperliche und geistige Wohltaten von besonderem Werte erwiesen hat. Von den Dresdner Bachfreunden hatte Keyserling starke Veranlassung, in seiner Widmung an Bach das Gefühl des Dankes so zum Ausdruck zu bringen:



Daß dieser schwerleidende Musikkenner die Absicht verfolgte, zum musiktragenden Namen des verehrten Meisters in einer symbolischen Gegenstimme seine seelische Not auszudrücken, kann man durchaus nachfühlen. Die vier chromatisch abwärtssteigenden Tonschritte gaben die Möglichkeit, seinen beklagenswerten Zustand musikalisch zu veranschaulichen. Da sein Name eine wörtliche Formung nicht zuließ, wählte er die klagende Chromatik als Symbol seiner äußeren Leiden und seiner inneren Verbundenheit zum Beschenkten. Auch er hat die Spiegelform des Singgedichtes beachtet, denn die Noten seines Motivs ergeben in der Spiegelung die gleichen Töne im Tenorschlüssel:



¹ Daher als „Goldberg-Variationen“ bekannt geworden.

² Keyserling war 1741 in den Grafenstand erhoben worden.

Damit wurde nicht nur ein lückenloser Anschluß zum Motiv des ersten Spenders hergestellt, auch der Name des Beschenkten konnte nunmehr symbolisch mit beiden Spendern verbunden werden, um die beabsichtigte Trinität auszudrücken (vgl. die eingangs aufgezeigte Zusammenstellung der übereinanderstehenden Anfangstöne der ersten drei Zeilen und die übereinanderstehenden Anfangsbuchstaben der letzten drei Zeilen).

Man darf der Überlegung folgen, daß zwei Freunde von hoher musikalischer Bildung, die eine geistreiche und symbolische Inschrift mit Noten auszuschmücken gedachten, alles versucht haben, ihre Symbol-Themen mit den Namen-Noten des Gefeierten auch zu einer klanglichen Übereinstimmung zu bringen. Die Enträtselung ihrer Absichten erfolgt durch eine Vergrößerung des Hauptthemas. Die beiden Spender-Themen, zu einer Einheit zusammengeschlossen, fließen dann (auch in Gegenbewegung) um den „großen Bach“:

The image shows a musical score for two voices, labeled '1. Spender' and '2. Spender'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper voice (1. Spender) consists of a sequence of quarter notes: B, A, C, H, B, A, C, H, followed by a double bar line and the text 'ad infinitum'. The lower voice (2. Spender) consists of a sequence of eighth notes: B, A, C, H, B, A, C, H, followed by a double bar line and the text 'ad infinitum'. The two voices are in counterpoint, with the lower voice moving in the opposite direction to the upper voice (motto contrario).

Diese Darstellung enthüllt uns die Absicht der beiden Spender auf die natürlichste Art. Sinnvoll umspielen ihre Symbole den gefeierten Künstler, und die Unendlichkeit des Musizierens drückt ihre unlösliche Freundschaft aus. Daß die Anwendung der Versetzungszeichen in einem zweistimmigen Tonsatz nicht den strengen Gesetzen unterlag wie in einer dreistimmigen Kontrapunktik Note gegen Note, bedarf keiner weiteren Begründung. Ferner sei darauf hingewiesen, daß wir nicht die Krebsgängigkeit der Spender-Themen anzuzweifeln brauchten, denn diese Fähigkeit wurde ihnen schon seit der Entdeckung des Pokals zugesprochen, und sie wird auch durch die obige Enträtselung bekundet. Wohl aber mußten wir uns von einem „Gang zu den Krebsen“ innerlich lösen, wenn wir den wirklichen Spendern auf die Spur kommen wollten.

Ob wir mit unserer Hypothese die eigentlichen Spender entdeckt haben? Diese Frage können wir nicht in dem Sinne positiv beantworten, die jede andere Möglichkeit ausschließt. Es scheint fast so, als ob diese Spender es gewünscht haben, daß mit ihrem Tode das Geheimnis des Epigramms verlorengehen sollte. Denn wohl läßt sich aufzeigen, daß sie durch symbolische Notenzeichen eine innige Verbundenheit mit dem klangreichen Namen des Beschenkten einzugehen beabsichtigten, aber

die Inschrift bietet uns keine Handhabe, ihre Namen mit absoluter Sicherheit zu bestimmen.

Da der Bach-Pokal in Gestalt und Glas, Schrift und Dekor ein kunstgewerbliches Produkt ist, mußten wir ihn zunächst mit dem Blick des Kunsthistorikers betrachten. Diese Ergebnisse liegen fest. Entstehungszeit: 1735, Entstehungsort: Königl. Fürstl. Glashütte Dresden, Schliffdekor: Dresden 1736 (vielleicht von Joh. Friedrich Meyer). Für die Auftraggeber, deren Persönlichkeiten die Inschrift symbolhaft versteckt hat, sind Dresdner Patrone heranzuziehen. Unter diesen stellten wir Graf von Flemming und Freiherrn von Keyserling in den Vordergrund. Festgestellt wurde ferner die satztechnische Anwendung der Spender-Motive zum Hauptthema des Beschenkten. Damit hat das Geheimnis der Inschrift eine Entschlüsselung gefunden, die auf historischen Tatsachen fundiert ist. Der tiefere Sinn der geistreichen Widmung wird nun erkennbar. Eine der glücklichsten Stunden im Leben Bachs wurde als Kunstwerk geformt und lebt durch seine Ausstrahlung in uns fort.