

Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740

Von Christian Ahrens (Bochum)

Schon zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs mehrten sich kritische Stimmen, die ihm einen gekünstelten Stil sowie mangelnde Leichtigkeit vorhielten und betonten, allenfalls musikalisch gebildete Kenner vermöchten seine Musik zu goutieren, kaum indessen bloße Laien: „Aber man muß auch gestehen, daß zum Vergnügen allein desselben Musik nicht diene, und ein Liebhaber, der aber die Musik nicht verstehet, wird niemahls an einer so schweren Harmonie Geschmack bekommen.“¹

Eine Durchsicht der „Leipziger (Post-)Zeitungen“ aus den Jahren 1723 bis 1750 läßt den Übergang deutlich werden vom alten zum neuen Gusto, und zwar in den Anzeigen der jeweils kurz zuvor erschienenen oder im Erscheinen begriffenen Kompositionen. Ein Übergang, der sich gleichsam unter den Augen Bachs vollzog und den er zweifellos auch mit innerer Anteilnahme verfolgte (immerhin waren einige der „fortschrittlichen“ Komponisten seine Schüler), ohne indessen selbst unmittelbar beteiligt gewesen zu sein.

Kann man Bach wegen der Ausrichtung seiner Editionspläne auf die Messetermine eine durchaus „lebensnahe Geschäftsgesinnung“ bescheinigen,² so bleibt immerhin bemerkenswert, daß er zwischen 1736 und 1747 keine eigenen Werke mehr in den Zeitungen ankündigte (mit Ausnahme des 3. Teils der Klavierübung, 1739). Dies steht nicht nur im Widerspruch zu den zahlreichen Anzeigen anderer Komponisten; es läßt sich auch nur schwer damit in Einklang bringen, daß Bach die Konzerte des von ihm geleiteten Collegium musicum jeweils in der Tagespresse bekanntmachte.³ Offenbar handelt es sich um eine bewußte Zurückhaltung aus der Erkenntnis heraus, daß das Interesse an seinen Kompositionen, zumindest an den Instrumentalwerken, abgenommen und der Geschmack sich gewandelt hatte. Rangierten doch fortan leicht spielbare „Galanterie-Stückgen“⁴ nach neuestem Gusto obenan in der Gunst des Publikums, dessen Rezeptionshaltung sich infolge struktureller Veränderungen grundlegend wandelte: Nunmehr avancierte der musikalisch wenig

¹ Aus einem anonymen, vermutlich von dem Sänger Filippo Finazzi stammenden und vom 23. April 1750 datierten Brief an die in Hamburg erscheinende Zeitschrift „Freye Urtheile und Nachrichten zum Aufnehmen der Wissenschaften und der Historie überhaupt“ (zitiert nach Dok II/604).

² W. Neumann, *Einige neue Quellen zu J. S. Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke*, in: *Musa – Mens – Musici*, Gedenkschrift für Walter Vetter, Leipzig 1969, S. 166.

³ Vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium musicum“*, in: *Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. Bd. 120.)*, besonders S. 394–406.

⁴ Es fällt auf, daß Joh. Seb. Bach im Titel des 1. Teils seiner Klavierübung 1731 von „Præcludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten, und anderen Galanerien“ spricht (so auch schon in den Einzelausgaben), daß jene Formulierungen in den Zeitungsanzeigen von 1726, 1727 und 1730 indessen fehlen (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 165f.).

gebildete Liebhaber zum wichtigsten Adressaten für die Komponisten. Diesen Schluß lassen jedenfalls die Formulierungen in den Anzeigen zu, von denen nachfolgend einige mitgeteilt sind:

- 1733 13. August: Pränumerations-Anzeige: „Harmonische Seelen-Lust musicalischer Gönner und Freunde etc.“ von Georg Friedrich Kauffmann,⁵ „Fürstl. Sächß. Merseb. Director Musices und Hof-Organist“. Enthalten waren „gewisse Praeludia über die bekanntesten Evangelischen Choral-Gesänge“ zu 2–4 Stimmen.
- 1737 9. Oktober: Johann Caspar Voglers⁶ erste Probe seiner musikalischen Arbeit: 2 Choräle, Präludien und Variationen, die „hauptsächlich denenjenigen, so auf dem Lande Orgeln zu tractiren haben, besondern Nutzen bringen können [...]“.
- 1739 12. Januar: „Es sind bey Joh. Heinr. Elbeln,⁷ Music. allhier, [...] 12. Partien von 4. 5. 6 bis 10. Stimmen auf unterschiedenen Instrumenten, ingl. ganz neue Menuetten und Poloneisen, sauber und richtig geschrieben, um billigen Preiß zu haben.“ Eine entsprechende Anzeige findet sich auch unter dem Datum des 21. April.
- 1739 6. Oktober: „Bey Christoph Weigel [...] ist zu haben: Theophilo Muffats,⁸ Kaiserlichen Hof- und Cammer-Organists, ganz neu componirte Caprices und Galanterie-Stückgen auf das Clavier [...]“
- 1739 30. November: Nachricht, daß von Christian August Jacobi⁹ zu haben ein „anderes Clavir-Concert von leichterer Art, und jetzt gebräuchlichem goüt [...]“.
- 1740 19. März: „Erste Piece, bestehend in 6 leichten und nach dem heutigen Gusto eingerichteten Praeambulis [...] von Johann Ludwig Krebs,¹⁰ Organist bey der Haupt-Kirche zu St. Marien in Zwickau.“

⁵ 1679–1735. J. G. Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 336) bemerkt am Schluß seines Kauffmann-Artikels: „Sonsten sind verschiedene Clavier- und Kirchen-Stücke von ihm bekannt, die von Verständigen nicht anders als wehrt gehalten werden müssen.“ Die Edition der „Harmonischen Seelen-Lust“ zog sich bis Mai 1740 hin, und jeder der insgesamt 12 Teile wurde in der Zeitung angekündigt, wobei die Größe der Anzeigen (mehrmals fast eine halbe Seite) und die Zahl der aufgeführten Kommissionäre bemerkenswert sind.

⁶ 1696–1763. Vogler, zunächst Organist in Stadtilm und Weimar, später dortselbst Bürgermeister, war Schüler Joh. Seb. Bachs, der ihn als den bedeutendsten Meister auf der Orgel bezeichnete, den er ausgebildet habe (vgl. Dok III/950; zu einer früheren Bewerbung 1729 vgl. Dok II/266). J. Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 479) erwähnt Vogler als berühmten Orgelspieler.

⁷ Lebensdaten unbekannt.

⁸ Gottlieb Muffat (1690–1770) wirkte in Süddeutschland und Österreich. Bei dem angekündigten Werk handelt es sich vermutlich um die „Componimenti musicali per il cembalo“, die 1738 oder (wahrscheinlicher) 1739 in Augsburg erschienen.

⁹ Christian August Jacobi (1688 bis nach 1739), Sohn des Grimmaer Kantors Samuel Jacobi. Die Formulierung „von jetzt gebräuchlichem goüt“ läßt es gerechtfertigt erscheinen, die Angabe eines terminus post quem für Jacobis Tod in Grove's Dictionary („nach 1725“) entsprechend zu korrigieren.

¹⁰ Johann Ludwig Krebs (1713–1780) besuchte die Thomasschule und erhielt, wie er im Bewerbungsschreiben vom 29. 12. 1743 um die Stelle des Schloßorganisten zu Zeit angibt, Unterricht bei Joh. Seb. Bach: Es würde in ihm nichts größeres Vergnügen erwecken, heißt es, „als wenn ich dasjenige, was bereits auf Academien durch den treulichen Unterricht des berühmten Meisters unserer Zeit, des Herrn-Hoff-Compositeurs Bachs in Theoreticis als Practicis der Music besonders in der Composition gefaßt, davon bekommende von mir edirte Clavier-Piecen einiges Licht geben können, [...] allhier, [...] anzuwenden das Glück und die Gnade von Gott erlangen sollte“ (Dok II/520).

- 1741 7. Januar: In der Anzeige der „ändern“ Piece von Krebs' Klavierübung (die 3. wurde am 23. Sept. 1741 angekündigt, die 4. erst 1743) heißt es explizit, die Komposition sei „im heutigen Gusto“ geschrieben und könne „auch von einem Frauenzimmer ohne große Mühe gespielt werden“. (Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits 1740 in einer Anzeige des Hamburger Relations-Couriers.¹¹)
- 1742 12. November: „Compositioni Musicali per il Cembalo divise in due parti“ von Conrad Friedrich Hurlebusch,¹² zu haben bei Carl Ludwig Jacobi.
- 1743 18. Dezember: Angebot verschiedener Klavier-Stücke von Johann Christian Roedelius,¹³ Cantor und Director Musices zu Lieberose, „nach heutigem Goût componiret, welche ganz leicht, doch wohl ins Gehör fallen, derowegen sich solche so wohl für Frauenzimmer, als auch andere Liebhaber, so gerne etwas leichtes und angenehmes spielen, schicken“.
- 1744 20. August: „Des anmuthig spielenden Organistens andere Spiel-Stunde“ von Johann Christian Roedelius (weitere Teile erschienen in den folgenden Jahren).
- 1744 14. November: „Oden und Schäfer-Gedichte in die Music gesetzt von Joh. Friedr. Gräfen.“¹⁴
- 1746 10. Oktober: „2 Sonaten nach dem neuesten Gusto [. . .] verfertigt für die Laute“ von Rudolph Straube¹⁵, überdiess werden verschiedene Klavierwerke angekündigt. Unter dem Datum des 16. Januar 1748 heißt es von den beiden Lautensonaten, sie seien „nach iletzigem Gusto verfasst“.
- 1748 18. Juli: Wiederum Klavierwerke „nach heutigem Goût“ von Roedelius angezeigt. Zieht man in Betracht, daß Johann Sebastian Bach in der Leipziger Tagespresse der Jahre 1723 bis 1736 häufiger inseriert, und zwar sowohl als Verfasser eigener Kompositionen wie als Mitvertreiber der praktischen und theoretischen Werke anderer, und daß diese Informationsquelle zwischen 1736 und 1747 fast vollständig versiegt,¹⁶ berücksichtigt man ferner, daß gegen Ende der

Daß Krebs sich ausdrücklich auf Joh. Seb. Bach als Kompositionslehrer berief (was Straube übrigens nicht tat) und zugleich die seit 1740 veröffentlichten „Pieçen“ als Beweis seiner musikalischen Fähigkeiten anführte, könnte darauf hindeuten, daß Krebs zwischen seinem und seines Lehrers Stil keinen Gegensatz zu erkennen vermochte, sondern eher von einer logischen und folgerichtigen Entwicklungslinie ausging.

Joh. Seb. Bach wird übrigens in der Leipziger Anzeige nicht als Mitvertreiber der „Pieçen“ genannt (vgl. Dok II/492).

¹¹ Vgl. H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, Hamburg 1956, S. 43.

¹² Nachdem 1735 und 1736 in Anzeigen der „Leipziger Zeitungen“ Joh. Seb. Bach als Kommissionär des genannten Werkes angegeben war (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 167), annouciert nunmehr ausschließlich Carl Ludwig Jacobi.

¹³ Lebensdaten unbekannt.

¹⁴ Johann Friedrich Gräfe (1711–1787), einer der Begründer der deutschen Lied-Schule.

¹⁵ Rudolph Straube (1717 bis nach 1754) war ebenfalls Schüler Joh. Seb. Bachs: „Nachdem ich mich nun seit geraumer Zeit zu einem solchen Organisten-Dienste [. . .] tüchtig zu machen gesucht, auch die erforderliche Fertigkeit die Orgel zu spielen in Leipzig bey dem annoch lebenden und berühmten Herrn Hoff-Compositeur und Chapelmeister Bachen erlernet zu haben hoffe [. . .]“ (Bewerbungsschreiben um die Organistenstelle zu Zeitz vom 12. 12. 1743; vgl. Fußnote 10; zitiert nach Dok II/518; ähnlich bereits 1739, vgl. Dok II/461).

¹⁶ 1739 erschien die Anzeige für den 3. Teil der Klavierübung, 1745 sowie 1748 jene für Wilhelm Friedemann Bachs 1. und 2. Klaviersonate und 1747 die des Musikalischen Opfers (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 166ff., sowie Dok III, S. 636).

1730er Jahre Hinweise auf den jeweils neuesten Gusto und die leichte Satzweise, welche es selbst „Frauenzimmern“ erlaube, jene Werke zu spielen, in zunehmendem Maße die Anzeigentexte bestimmen, so liegt es nahe, zwischen beidem eine Verbindung herzustellen.¹⁷ Dies scheint um so berechtigter, als Wilhelm Friedemann Bach jenen Aspekt in der Ankündigung seiner zweiten Klavier-sonate von 1748 direkt anspricht. Hatte er unter dem Datum des 6. Januar 1745 die erste Sonate angezeigt und sich dabei in gewissem Sinne für den Umfang des Werkes und den daraus resultierenden hohen Preis der Noten entschuldigt („Weiln wider Vermuthen die Sätze etwas lang geraten [. . .]“), so fühlte er sich im Falle der zweiten Sonate veranlaßt, ausdrücklich auf die moderne, vom Publikum offenbar gewünschte Schreibart hinzuweisen: „Auch hat er sich eines leichtern Styli, wie in der ersten, beflissen.“¹⁸ In der Tat war die Aufnahme jener früheren Komposition aus begrifflichen Gründen nicht so günstig, wie Wilhelm Friedemann erhofft hatte: „Vielleicht darf man dem Publikum keinen großen Vorwurf aus der Ablehnung der Sonate machen: Den ‚Modernen‘ schien das reiche dreistimmige Gewebe zu schwer und altmodisch, die Alten verstanden den neuen Gehalt nicht, der so wirr und zerfahren klang. Mit besserem Glück hätte Bach die Sammlung mit der 1748 doch noch im Druck erschienenen Es-Dur-Sonate eröffnet, die zugänglicher als die aus D-Dur ist.“¹⁹

Allerdings: daß Johann Sebastian Bach als Kommissionär etwa der Werke Conrad Friedrich Hurlebuschs fungierte und daß er überdies Lehrer der im neuen Gusto komponierenden Johann Caspar Vogler, Johann Ludwig Krebs und Rudolph Straube (sowie nicht zuletzt seiner Söhne) war, die sich wiederholt ausdrücklich auf ihren Lehrmeister beriefen, sollte Anlaß genug sein, voreilige Schlüsse auf eine etwaige Abneigung Bachs gegenüber dem Neuen zu vermeiden. Wenn er sich nicht dem Zeitstil verschrieb, so berechtigt gleichwohl nichts zu der Annahme, er habe andere nicht gewähren lassen oder sich ihrem Schaffen gegenüber ablehnend verhalten.

In einer Anzeige vom 18. April 1729 teilte Johann Sebastian Bach den Lesern der Leipziger Post-Zeitungen mit, daß bei ihm Johann David Heinichens neues Buch „Der Generalbaß in der Komposition“ zu erhalten sei.²⁰ Will man nicht unterstellen, Bach habe sich allein aus finanziellen Gründen zum

¹⁷ Joh. Seb. Bach wendet sich mit dem 3. Teil der Klavierübung von 1739 nicht nur an die Liebhaber, sondern ausdrücklich auch an die Kenner „von dergleichen Arbeit“. Bezeichnenderweise fehlt dieser Passus in der außergewöhnlich kurzen Zeitungsanzeige (vgl. W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 166). Merkwürdig ist auch, daß Bach für den 4. Teil der Klavierübung wiederum jene Formulierung wählt, die sich schon in den Teilen 1 und 2 findet: „Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget [. . .].“

¹⁸ W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 168. – In der Vorankündigung eines (später nicht erschienenen) Klavierkonzertes aus dem Jahre 1767 heißt es: „Das Concert, wovon wir reden, ist in einer leichtern, verständlichern Schreibart abgefaßt, als man sonst bey dem Herrn Verf. gewohnt ist“ (zitiert nach Dok III/737).

¹⁹ M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Neudruck Lindau/B. 1956, S. 68.

²⁰ Als Kommissionäre waren (neben Joh. Seb. Bach) noch Johann Mattheson und Christoph Graupner genannt. Übrigens meldeten am 7. Oktober 1729, also kurz nach Heinichens

Vertrieb des Buches entschlossen, ohne dessen Inhalt zu kennen,²¹ so muß man wohl davon ausgehen, daß er mit den Gedanken Heinichens vertraut war und dessen Vorstellungen zumindest in wesentlichen Punkten teilte.

In der Vorrede zu seinem 1728 erschienenen Buch legt Heinichen ein Bekenntnis ab zum neuen musikalischen Gusto und geht dabei hart ins Gericht mit den Alten, den „Contrapunctisten“. Das Produkt ihres gleichsam mathematisch ausgerichteten Tuns lehnt er als unsinnig ab: es sei reine „Papiermusik“, ohne Wirkung auf den Hörer.²²

[Die Alten meineten], es könnte die Vernunft in der Music zu nichts geschickters employret werden, als zu vermeintlich gelehrten, und speculativischen Noten-Künsteleyen: dahero fingen sie gleichsam ex otio an, die unschuldigen Noten bald theoreticè nach dem Mathematischen Maßstabe, und der proportions-Elle auszumessen, bald practicè auf denen Lineen (gleich als auf der Folterbanck) so lange zu dehnen, zu ziehen, (ich wolte contrapunctistisch sagen: zu augmentiren) zu verkehren, zu wiederhohlen, und zu verwechseln, biß endlich aus diesen eine praxis von unzehligen überflüssigen Gesichts-contra-puncten, aus jenen aber eine Theorie von überhäufften Metaphysischen Gemüths- oder Vernunft-Contemplationen entstunde, so, daß man in Praxi nicht mehr zu fragen Ursache hatte, ob die componirte Music wohl klinge, und ihren Zuhörern gefalle, sondern ob sie s. v. gut auf dem Pappiere aussehe.

Den Neuerern in Heinichens Sinne gilt die Demonstration hölzerner Gelehrsamkeit nichts, vielmehr ist es ihr Ziel, das Gehör zum obersten Richter über die Musik zu machen. An die Stelle der Papiermusik, die einer Rezeption auf dem Wege der klanglichen Realisierung im Grunde nicht bedarf, versuchen sie, eine Musik zu setzen, deren Endzweck in der Klangerzeugung und schließlich in der Rezeption durch den Hörer besteht.²³ Entschieden wendet sich der Autor gegen den Eindruck, er verdamme die Kontrapunktik in Bausch und Bogen; es gehe ihm allein um die Abwehr des Mißbrauches, und so konzediert er den Komponisten ausdrücklich die Berücksichtigung kontrapunktischer Techniken in folgenden zwei Fällen²⁴:

Erstlich dienen sie denen Scholaren und Anfängern der Composition. Denn diese lernen durch die Contrapuncte gleichsam klettern, oder buchstabieren, und müssen durch obligate, eingeschränkte Themata und arbeitsame Sachen eben auf solche Art die geschickten progressiones oder passus compositionis erzwingen lernen [. . .] Pro secundo dienen die Contrapuncte (wenn sie zumahl nach Art braver Kirchen-Compositorum, mit Sachen von Gout

Tod, Zimmermanns Erben in Leipzig, daß bei ihnen die Generalbaßlehre zu haben sei, und hinfort trat Bach nicht mehr als Kommissionär des Werkes in Erscheinung.

²¹ Die Grundgedanken seiner musikalischen Theorie hatte Heinichen bereits in der Vorrede zu seinem 1711 erschienenen Buch „*Neu erfundene und gründliche Anweisung* [. . .]“ der Öffentlichkeit dargelegt. Daß Joh. Seb. Bach diese Publikation nicht gekannt oder Heinichens Ideen rundweg abgelehnt, gleichwohl sich zum Vertrieb des neuen Werkes entschlossen haben könnte, scheint abwegig. Schon die Auswahl der Kommissionäre (s. oben, Fußnote 20) spricht für die Annahme einer weitgehenden Übereinstimmung in den musikästhetischen Ansichten Joh. Seb. Bachs und Joh. Dav. Heinichens – wenigstens in dieser Zeit.

²² *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728 (Reprint Hildesheim 1969), Anm. a, S. 3. Zu den Problemen des Stilwandels vgl. auch R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 49off.

²³ Ebenda, Anm. a, S. 4.

²⁴ Ebenda, Anm. d, S. 7.

vermischet werden) zur Kirchen-Music. Hier haben sie eigentlich ihren Sitz, und hier kan ein Contrapunctiste sein erlerntes Schul-Recht am besten an den Mann bringen.

Gerade in der Kirchenmusik freilich sieht Heinichen die Gefahr, daß geschickte Komponisten ihr fehlendes Talent durch kontrapunktische Kunststückchen kaschieren²⁵:

so kan allhier, auch zuweilen ein Contrapunctiste von wenigen Gout und Invention, am allerersten mit durchschleichen. Denn hat er einmahl ein Stück von einem Themate, oder ein bißgen Invention in duodez erwischet, so peitschet er solches nach allen gewöhnlichen Transpositionibus und alltäglichen Verkehungen durch; das heißet alsdenn gelehrt, und der Mann hat Hercules-Thaten gethan.

Immer wieder weist der Autor auf den eigentlichen Endzweck der Musik hin, nämlich vom Publikum gehört und akzeptiert zu werden, und unterstreicht die Bedeutung der Publikumsgunst für die Bewertung eines Stückes²⁶:

Ein Componist muß sich nehmlich durch seinen Fleiß, durch sein Talent und durch die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Musicalischen Gout zu wege bringen; Dahero gefället mir hauptsächlich von gewissen auswärtigen Nationen, daß ihre erste Frage oder Raisonement über eine producirte Music gemeinlich dahin aus lauffet: ob die Music von Gout, oder di bon gusto gewesen sey? [. . .] Das proprium 4ti modi aber eines Componisten von Gout, bestehet einzig und allein in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all'ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu moviren.

Liest man die Ausführungen zum Kirchenstil, so verstärkt sich der Eindruck, Heinichen habe keine grundsätzlich andere Konzeption vertreten, als sie Johann Sebastian Bach in seinen Werken realisierte, und es habe zwischen beiden weitgehender Konsensus bestanden²⁷:

Und o wie schön vergnüget es die Ohren/ wenn wir in einer delicates Kirchen- oder andern Music wahrnehmen/ wie sich ein verständiger Virtuose hier und da bemühet hat/ durch seine Galanten und dem Text ähnlichen expressiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen/ und hierdurch den wahren Entzweck der Music glücklich zu finden.

Nicht zuletzt die Grundsätze, welche der Autor in der Vorrede seiner „Neuerfundenen und gründlichen Anweisung [. . .]“ von 1711 im Hinblick auf die Gestaltung eines Rezitativs formuliert, dürften Bachs Zustimmung gefunden haben, entsprechen doch seine Kompositionen in jenem Punkte Heinichens Vorstellungen in besonderem Maße.²⁸

²⁵ Ebenda, Anm. d. S. 8.

²⁶ Ebenda, Anm. i, S. 22f.

²⁷ Ebenda, S. 24f.

²⁸ *Neu erfundene und gründliche Anweisung* [. . .], Hamburg 1711, S. 11: „Ja der Recitativ-Stylus erfordert allein gantz was anders und mehres/ als etwa ein Paar hundert Regeln; [. . .] zugeschweigen/ daß ein Componiste nirgends mehr als in diesem Stylo Gelegenheit findet/ seine Kunst zu weisen/ daß er nicht alleine mit den Tönen ohne einzige Verletzung des Gehörs gleichsam blindlings spielen/ sondern auch den Recitativ-Text dabey wohl exprimiren könne. Welches letztere sonderlich entweder durch nachdrückliches Changement der Tone, oder durch geschickte Dissonanzen geschehen muß: wieder die Gewohnheit mancher Componisten/ welche bey den Worten des Schmerzes/ der Verzweiffung und dergleichen im Recitativ solche schöne Harmonische Sätze machen/ daß es eine Lust anzuhören ist.“

Da Heinichen nur ausnahmsweise Namen jener Komponisten nennt, gegen deren Musik er sich wendet und deren Stil er kritisiert, ist man insoweit auf Spekulationen angewiesen. Gleichwohl scheint die Annahme gerechtfertigt, daß Bach sich eher positiv als negativ angesprochen fühlte beziehungsweise daß Heinichen Bachs Werke nicht unter die veraltete und unkünstlerische Papiermusik rechnete.

In seiner Denkschrift „Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 bezeichnet sich Bach ausdrücklich als modernen Komponisten, rückt von seinen Vorgängern und deren Musik ab und erläutert seine Konzeption einer Kirchenmusik, „so den ietzigen musicalischen gustum assequiren“ könne. Unter Hinweis auf seine Kompositionen, welche dem neuen Gusto entsprächen, stellt Bach Forderungen bezüglich der materiellen und personellen Ausstattung, Forderungen, denen die Verantwortlichen entschiedenen Widerstand entgegensetzten²⁹:

Aber inzwischen wuchs eine neue Generation heran. Es sollte in Leipzig eine Musik derer, die im Mannesalter stehen, und eine Musik der Jugend geben. Bach stand im alten Amt und war in diesem Amt auf die Tradition, die traditionelle Komposition und Aufführung, die traditionellen Organisationsformen, die traditionellen Geldmittel verpflichtet. Er hatte die Tradition des Amts zu tragen. Sie galt freilich nicht, wenn er das Collegium musicum leitete. Dort war die Aussicht der Modernität.

Hier könnte einer der Gründe für Bachs Hinwendung zur weltlichen, speziell der Instrumentalmusik um 1730 liegen.³⁰

Vor diesem Hintergrund wäre die Übernahme des bis dahin dem Musikdirektor der Neuen Kirche verbundenen Collegium musicum im Frühjahr 1729 als ein Versuch Bachs zu verstehen, sich von den traditionellen Instituten wenigstens bis zu einem gewissen Grad unabhängig zu machen.

In der Tat spricht vieles für die Annahme, Bach habe zumindest den Versuch unternommen, auf dem Wege des Musizierens mit dem Collegium musicum als Komponist sich aus den Fesseln der geregelten Kirchenmusik zu befreien und die Gunst eines breiteren Publikums zu gewinnen. Freilich bleibt die Frage unbeantwortet, ob ihm dies gelang. Denn weder wissen wir, welche Stücke er mit dem Collegium musicum ausführte, noch kennen wir deren Kompositionsstil oder wissen, warum er die Leitung des Collegium 1737 für einige Zeit unterbrach und offenbar 1741 ganz aufgab.³¹ Es scheint jedenfalls, als habe sich Bach um 1730 durchaus als musikalischer Neuerer betrachtet, als Komponist, der den Zeitstil kannte und dem damals beim Publikum vorherrschenden Gusto zu entsprechen suchte, nach 1740 indessen eher als Traditionalist. Zumindest präsentierte er sich seinen Zeitgenossen durch sein kontrapunktisches Spätwerk als ein vornehmlich rückwärts gewandter, konservativer Komponist.

Im Hinblick auf den Wandel des musikalischen Gusto gewinnt die oft zitierte

²⁹ U. Siegele, *Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik*, in: Fs. Georg von Dadelsen, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 343.

³⁰ Ebenda, S. 348.

³¹ W. Neumann, *Neue Quellen*, S. 391.

Meldung aus den Berlinischen Nachrichten vom 11. Mai 1747 über Bachs Besuch in Potsdam, die nicht nur im Hamburgischen Relations-Courier³² und in der Magdeburger Privilegirten Zeitung³³ nachgedruckt wurde, sondern auch in den Leipziger Post-Zeitungen,³⁴ an Interesse. Am 15. Mai 1747 erschien hier der Bericht, der, von geringen sprachlichen Abweichungen abgesehen, mit jenem aus Berlin in Wortlaut und Umfang übereinstimmt. Dies muß aus zwei Gründen verwundern. Erstens fehlen, anders als im Relations-Courier, Nachrichten über die Vorgänge um die Bewerbung Bachs und seine Berufung zum Thomaskantor in den Leipziger Zeitungen; die Amtsübernahme und sein Wirken waren also einem breiteren Leserpublikum in Sachsen nicht bekannt, jedenfalls nicht durch die Tagespresse. Zweitens aber erwähnten die Korrespondenten der Leipziger Post-Zeitungen den Namen Bachs (wie den anderer Komponisten auch) in aller Regel selbst dann nicht, wenn sie über Festlichkeiten berichteten, in deren Rahmen musikalische Werke aufgeführt wurden. Begebenheiten seines Lebens, etwa Besuche am Dresdener Hof oder andernorts, meldeten sie schon gar nicht. Die einzige Nachricht Johann Sebastian Bach betreffend datiert vom 10. August 1723 und bezieht sich auf den Universitätsfestakt anlässlich des Geburtstages Herzog Friedrichs II. von Sachsen-Gotha am Vortage.³⁵ Danach erscheint der Name Bachs in Korrespondenzmeldungen erst wieder in dem oben angesprochenen Bericht aus Berlin, der zugleich die letztmalige Erwähnung des Komponisten zu seinen Lebzeiten darstellt, sieht man von den Anzeigen für das Musikalische Opfer 1747 und Wilhelm Friedemanns zweite Sonate 1748 ab, in der Johann Sebastian Bach als Kommissionär genannt war; auch sein Tod wurde übrigens nicht gemeldet.

Absolut ungewöhnlich an der Nachricht aus Potsdam ist insbesondere die Art und Weise, in welcher die Ausführung des *Thema Regium* in einer Fuge herausgestellt wurde; desgleichen die Ankündigung, Johann Sebastian Bach wolle es sogleich „in eine ordentliche Fuga zu Papier bringen“, sowie das neuerliche Extemporieren einer 6stimmigen Fuge am zweiten Tage des Besuches in Potsdam. Hier liegt zweifellos, wie bereits Heinz Becker vermutete,³⁶ eine gezielt lancierte Information vor, durch welche die allgemeine Reputation Bachs jedermann kundgetan und seinen Kritikern entgegengewirkt werden sollte. Augenscheinlich bemühte sich der Urheber jener Nachricht aber auch darum, gerade das Gebiet hervorzuheben, auf dem Bach schon damals unstrittig als einer der Größten galt und keine Konkurrenz zu fürchten hatte: die Kontrapunktik.

³² H. Becker, a. a. O., S. 44f.; dort ist der vollständige Text abgedruckt.

³³ Vgl. Dok II/554 Kommentar.

³⁴ Vgl. C. Wolff, NBA VIII/1 (Kanons und Musikalisches Opfer), Krit. Bericht, S. 102.

³⁵ Es handelt sich um Lateinische Oden, BWV Anh. 20, deren Musik nicht erhalten ist. Die Nachricht vom 10. August hat folgenden Wortlaut: „Es wurde dieser Actus mit einer vortreflichen Music, welche Herr Joh. Sebastian Bach, Chori Musici Director & Scholae Thoman. Cantor, über besondere zu solchem Ende gedruckte lateinische Oden componiret, begleitet, so, daß sich diese Solennität zu jedermans Vergnügen Vormittags gegen 11 Uhr glücklich geendiget.“

³⁶ H. Becker, a. a. O., S. 45.

Dafür, daß man in der Nachricht diesen Aspekt³⁷ bewußt in den Vordergrund stellte, spricht folgender Umstand. Die Triosonate im Musikalischen Opfer weist, wie Christoph Wolff betont, einige stilistische Besonderheiten auf, welche sie abheben von den übrigen kontrapunktischen Kunststücken. „Der Huldigungscharakter zeigt sich nicht nur in den deutlichen Anklängen an den Berliner Modestil der königlichen Kapelle. Galante, durchphrasierte Linienführung sowie empfindsame Deklamation und Dynamik zeichnen besonders die langsamen Sätze aus.“³⁸ Nach Wolffs Überzeugung manifestieren sich in der Sonate insgesamt Elemente des galanten und empfindsamen Stils: „here we have the only pieces of Bach in which he uses the delicate expressive musical language of the generation of his sons“.³⁹ Um so merkwürdiger berührt es, daß jeder Hinweis auf die Sonate und deren neuen, dem Zeitgeist entsprechenden Stil in der Vorankündigung der Leipziger Post-Zeitungen⁴⁰ vom 30. September 1747 fehlt, daß Johann Sebastian Bach in der Widmung des Werkes die Sonate nicht ausdrücklich erwähnt und daß sich späterhin das Interesse fast ausschließlich auf die Manifestationen kontrapunktischer Geschicklichkeit konzentrierte – schon im Nekrolog wird die Sonate nicht mehr genannt! Denkbar wäre allerdings, daß Bach zunächst lediglich die Ausführung der kanonischen Sätze für den König plante und auch nur diese nach Berlin sandte, die Sonate aber erst später nachlieferte (sie fehlt im erhaltenen Widmungsexemplar).⁴¹ Andernfalls müßte man mit Christoph Wolff annehmen, Bach habe den Text der Widmung vor Abschluß der Kompositionsarbeiten abgefaßt und drucken lassen (Widmungsdatum: 7. Juli 1747; Datum des Druckes: 10. Juli 1747),⁴² ja, bevor er überhaupt klare Vorstellungen vom Gesamtumfang des Werkes besaß.⁴³ Wie dem auch sei: daß Bach unmittelbar im Anschluß an den Besuch in Potsdam öffentlich seine Absicht bekundet, das Thema Regium in einer Fuge kunstvoll auszuarbeiten, und daß er dieses Vorhaben im Laufe von kaum zwei Monaten realisiert, läßt nur zwei Schlüsse zu. Entweder waren der Besuch in

³⁷ In unserem Zusammenhang verdient eine Bemerkung Mizlers aus der „Musikalischen Bibliothek“ Beachtung, in der er Joh. Seb. Bach gegen Vorwürfe Scheibes in Schutz nimmt und erklärt, Bach habe sich mit seinen vielstimmigen Sätzen „nach den Zeiten der Musik vor 20 oder 25 Jahren gerichtet“. Er habe aber letzthin (1738) ein Werk geschrieben, das „vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebilliget worden“ (Bd. 1, Teil 6, S. 43f.). Es handelt sich vermutlich um die Huldigungskantate BWV Anh. 13 für Kurfürst Friedrich August II., deren Musik verschollen ist.

³⁸ C. Wolff, NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 105. Vgl. hierzu auch A. Holschneider, *Johann Sebastian Bach in Berlin*, in: Preussen, Dein Spree-Athen, Reinbek 1981, S. 140f..

³⁹ C. Wolff, *New Research on Bach's Musical Offering*, in: *Musical Quarterly* 57, 1971, S. 403.

⁴⁰ Vgl. Dok III, Nachtrag zu Dok II/558a: zunächst ist ausschließlich vom „Königlich Preußischen Fugen-Thema“ die Rede. Auch in seinem Brief vom 6. Oktober 1748 an den Vetter Johann Elias Bach, in dem er mitteilt, die Erstauflage des Musikalischen Opfers sei vergriffen, spricht Joh. Seb. Bach ausdrücklich von der „Preußischen Fuge“!

⁴¹ Vgl. C. Wolff, Krit. Bericht, a. a. O., S. 58–62.

⁴² Quittung über den Betrag für den Druck des Titels und der Vorrede, Dok II/556.

⁴³ So C. Wolff, Krit. Bericht, a. a. O., S. 107. In der Zeitungsanzeige vom 30. September 1747 ist die Sonate mit aufgeführt (Krit. Bericht, S. 46).

Potsdam und die nachträgliche Komposition eines anspruchsvollen kontrapunktischen Werkes im voraus und von langer Hand geplant. Oder aber, sofern Bach sich tatsächlich spontan zur schriftlichen Ausarbeitung des *Thema Regium* entschloß, müssen bisher unbekannte Gründe ihn dazu bewogen haben, sich mit großer Intensität der Komposition gerade jenes Werkes zu widmen und dabei eine besonders eindrucksvolle Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben, die angesichts der Zurückhaltung in den vorausgegangenen Jahren um so mehr auffällt. Christoph Wolffs Feststellung, kein *Thema* eines Bachschen Werkes sei jemals in dieser Weise durch den Komponisten exponiert worden,⁴⁴ läßt sich mithin noch erweitern: Keine Komposition von Bach ist zu seinen Lebzeiten mit vergleichbarem publizistischem Aufwand der Öffentlichkeit übergeben worden. Das Medium der Presse verstanden jedenfalls die Bachs in diesem Falle virtuos zu nutzen (wobei offenbleibt, ob die Initiative wirklich vom Vater ausging), war es doch nicht zuletzt jene, schon relativ früh anekdotisch verklärte Episode des Potsdam-Besuches, welche das Bach-Bild späterer Generationen prägte.

Da im Bach-Nekrolog ebenfalls das Extemporieren einer Fuge angesprochen wird⁴⁵ und zudem im Zusammenhang mit dem Musikalischen Opfer ausdrücklich von „Kunststücken“ die Rede ist, da überdies Carl Philipp Emanuel in einem Brief an Forkel⁴⁶ vom 13. Januar 1775 explizit Johann Sebastian Bachs Bedeutung als Fugenkomponist hervorhebt und betont, seines Vaters musikalische Vorbilder seien alle „starcke Fugisten“ gewesen, liegt die Vermutung nahe, Carl Philipp Emanuel habe die Meldung aus Berlin lanciert. Warum man sie allerdings so bereitwillig in anderen Tageszeitungen nachdruckte, bleibt weiterhin unklar.

Zwar unternahm Johann Sebastian Bach, wie es scheint, gegen Ende seines Lebens den Versuch, Elemente des galanten Stils zu adaptieren und dem „neuen Gusto“ des Publikums Rechnung zu tragen (was im Falle der erwähnten Sonate aus dem Musikalischen Opfer offensichtlich ist, für die Huldigungskantate BWV Anh. 13 aus dem Jahre 1738 von Mizler behauptet wird und für andere verschollene Werke jener Jahre vielleicht unterstellt werden kann), doch muß auffallen, daß weder der Komponist selbst noch Carl Philipp Emanuel oder Wilhelm Friedemann dies besonders hervorhoben oder dem Publikum zur Kenntnis brachten. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, dem Kapellmeister Bach wie seinen Söhnen sei es eher darum gegangen, das Bild des in

⁴⁴ Überlegungen zum „*Thema Regium*“, BJ 1973, S. 33.

⁴⁵ Im Nekrolog wird der Kern der Nachricht aus Berlin, zum Teil in wörtlicher Übereinstimmung mit dem Original, zitiert, desgleichen der Hinweis auf die Ausführung der Fugen. Dann folgt der Zusatz: „Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig, brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststücken über eben das von Seiner Majestät ihm aufgegebene Thema, zu Pappiere [...]“ (zitiert nach Dok III/666, S. 85).

⁴⁶ Zitiert nach Dok III/803. Unter den Vorbildern nennt Carl Philipp Emanuel: Böhm, Bruhns, Buxtehude, Froberger, Kerll, Pachelbel und Reinken.
Nachbemerkung: Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeitern der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, wo ich die Leipziger (Post-)Zeitungen einsehen konnte, sowie meinem Kollegen Heinz Becker, von dem ich manche Anregung erhielt.

der Tradition verwurzelten, kompromißlosen und unerreichbaren Kontrapunktikers zu glorifizieren und damit gleichsam ein Gegenbild zum Typus des modebewußten Komponisten jener Zeit zu errichten.