

Neue Bach-Funde*

Von Peter Wollny (Leipzig)

Bemühungen um eine Vertiefung und Präzisierung des von der neueren Forschung entworfenen Bach-Bildes kommen nach wie vor nicht an einer intensiv betriebenen Sichtung von musikalischem und archivalischem Quellenmaterial vorbei, da aufgrund der großen Lückenhaftigkeit des zu Bach greifbaren biographischen Materials wie auch der Überlieferung seines kompositorischen Schaffens oft nur neue Quellenfunde weiterhelfen können. Die gelegentlich so apostrophierte Kombination aus Vorsatz und Zufall zeitigt mitunter – besonders bei der Durchforstung bisher vernachlässigter Quellenkomplexe – unerwartete Ergebnisse. Gute Chancen auf Neuentdeckungen bieten im Bereich musikalischer Quellen noch immer Repertoires des zeitlichen und regionalen Umfelds von Bachs Wirkungskreis sowie – in bezug auf biographische Dokumente – die zahlreichen intakten Archivbestände Mitteldeutschlands. Ein besonders wichtiges Desideratum bilden die überaus reichen, kaum angemessen erschlossenen Sammlungen von gedruckten Textbüchern, die vor allem da wichtig werden, wo die musikalischen Quellen verloren sind. Die hier versammelten vier Fallstudien versuchen im Sinne des soeben Gesagten, anhand von neuem Material einige offene Fragen stilkritischer, werkgeschichtlicher und biographischer Natur einer Beantwortung näher zu bringen.

I.

Seit langem gilt das Interesse der Forschung dem musikalischen Horizont des jungen Johann Sebastian Bach, seiner – nach einer von Christoph Wolff unlängst vorgeschlagenen Formulierung – musikalischen Einfluß-Sphäre,¹ mit dem Ziel einer schlüssigen stilistischen Einordnung der oft wie isoliert dastehenden frühen Kompositionen. Bedingt durch die Erkenntnisse der neueren Quellenforschung sind vor allem auf dem Gebiet der Tastenmusik beträchtliche Fortschritte zu verzeichnen, während für die geistliche Vokalmusik angesichts des Verlustes des Mühlhäuser „*apparats* der auserlesensten kirchen Stücken“² sowie der auch für die Weimarer Zeit nur sehr spärlichen Überlieferung von Abschriften fremder Kompositionen die Situation weitaus problematischer ist. Nur zufällige Belege existieren für Bachs Beschäftigung mit instrumentalen Ensemblewerken, und völlige Unklarheit herrscht bezüglich seiner Kenntnis weltlicher Vokalmusik, insbesondere des zeitgenössischen italienischen Kantatenrepertoires.

* Alfred Mann als Gruß zum 80. Geburtstag

¹ Siehe *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11. – 13. September 1990*, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 21.

² Vgl. Dok I, Nr. 1.

Daß Bach bereits in jungen Jahren genaue Vorstellungen von der Formen- und Stilwelt der letztgenannten Gattung hatte und diese auch in seinen eigenen Werken schöpferisch verwertete, vermutete zwar jüngst Michael Talbot aufgrund stilistischer Beobachtungen an Bachs frühen Orgelwerken,³ doch fehlte es bisher an konkreten Nachweisen. Aus dem gleichen Grund muß vorläufig auch offenbleiben, ob der Typus des „Continuo-Ritornells“, wie er etwa in der Variatio 1 der Choralpartita „Sei begrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 auftritt, eine direkte Übernahme aus der weltlichen Vokalmusik darstellt oder aber zu Bachs Zeit bereits als gattungsspezifische Technik des norddeutschen Orgelchorals etabliert war.⁴

Ein von der Forschung langersehnter Beleg für Bachs Beschäftigung speziell mit der Gattung der italienischen Solokantate kann nun anhand einer Quelle erbracht werden, auf die ich kürzlich bei der Durchsicht von Beständen mit italienischer Vokalmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Berlin stieß. Unter der Signatur *Mus. ms. 1812* findet sich dort ein kleinformatiges Einzelblatt mit den Maßen 17×20,5 cm, das den Beginn einer offenbar singulär überlieferten Komposition des Venezianers Antonio Biffi (um 1666/67 bis 1733) enthält; der Kopftitel auf der ersten Seite lautet „*Amante moribondo. Cantata. Del Sig^{re} D: Antonino Biffi*“. Diese Quelle erwies sich unvermutet als ein frühes Schriftzeugnis Johann Sebastian Bachs (siehe Abb. 1–2).

Von der hier fragmentarisch überlieferten Komposition sind lediglich das einleitende Rezitativ mit Cavatina („*Hore brevi e fatali*“) und die ersten neun Takte der anschließenden Arie („*Morte cara, eh vieni o morte*“) vorhanden; der Verbleib der übrigen Blätter mit der Fortsetzung der Komposition ist unbekannt, und auch über die Provenienz des Fragments sind nur vage Aussagen möglich. Die Entscheidung Harald Kümmerlings, die Quelle seinerzeit in den Katalog der Sammlung Bokemeyer aufzunehmen,⁵ obwohl die charakteristischen Röt- und Tintensignaturen fehlen, beruhte auf einer irrtümlichen Gleichsetzung ihres Kopisten mit dem Schreiber einer von Kümmerling dem Gottorfer Kernbestand zugewiesenen Handschrift.⁶ Trotzdem ist jedoch nicht auszuschließen, daß die Abschrift der Biffi-Kantate etwa über Johann Gottfried Walther an dessen langjährigen Brieffreund Heinrich Bokemeyer und mit Teilen von Bokemeyers umfangreicher Sammlung schließlich über den Nachlaß Johann Nikolaus Forkels nach Berlin gelangte, doch fehlen für eine solche Besitzerfolge konkrete Beweise. Immerhin nennt der 1819 gedruckte Auktionskatalog der Sammlung Forkel unter der Nummer 217 des Nachtrags eine ungebundene, innerhalb eines „papperfen Umschlags geordnete“ Sammlung mit „Cantaten von italienischen Componisten“, unter denen auch der Name Biffi auftaucht.⁷ Es bleibt jedoch offen, ob diese Angabe

³ Vgl. M. Talbot, *Die italienische weltliche Kantate*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 2, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart und Kassel 1997, S. 33–47, besonders S. 45.

⁴ Vgl. J.-C. Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, BJ 1988, S. 73–110, besonders S. 96–98.

⁵ H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18.), insbesondere S. 146 (Nr. 1614).

⁶ Vgl. Kümmerling, Nr. 584, und die zugehörige Schriftprobe auf S. 214 (Schreiber 37). Tatsächlich handelt es sich bei dieser Quelle um ein Autograph Johann Kuhnaus.

⁷ *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nach-*

die gesuchte Quelle mit einschließt oder etwa nur auf die heute in das Konvolut *Mus. ms. 30069* eingebundene Kantate „Dormi blande puer“ des um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Assisi wirkenden Maria Egidio Biffi zu beziehen ist, die tatsächlich zur Sammlung Bokemeyer gehört.

So unbezweifelbar die Klassifizierung der Biffi-Abschrift als frühes Bach-Autograph ist, so schwierig gestaltet sich ihre exakte Datierung. Das vorhandene Wasserzeichen (Bruchstück des Buchstaben A)⁸ deutet zunächst auf Bachs Arnstädter Zeit, jedoch kommt dieser Wasserzeidentyp auch in Weimarer Quellen vor; keine der in Bach-Handschriften nachgewiesenen Varianten des „Arnstädter A“ ist indes in ihrer Größe und dem Winkel der Schenkel mit der hier anzutreffenden Form deckungsgleich. Die drei bekannten Mühlhäuser Autographe Bachs hingegen zeichnen sich durch die Verwendung anderer Papiersorten aus, so daß nach derzeitigem Wissensstand die Entstehungszeit der Biffi-Abschrift entweder vor Juli 1707 oder nach Juni 1708 anzusetzen ist.

Tabellarische Übersicht der frühen Autographe J. S. Bachs (um 1703 bis etwa 1712/13)

Signatur	Werk	Wasserzeichen	Datierung nach NBA IX/2, soweit nicht anders angegeben
Arnstadt			
1. SBB, P 488	BWV 739/764	A mit Dreipaß (NBA IX/1, Nr. 113)	um 1705? (oder 1703/04?)
2. SBB, <i>Mus. ms.</i> 40644 (Möllersche Handschrift), Bl. 44r–45r	BWV 535a	A mit Dreipaß (NBA IX/1, Nr. 113)	um 1705/06?
3. Leipzig MB, <i>Sammlung Becker</i> III.8.4 (Andreas- Bach-Buch) Bl. 72r	BWV 921 (Schlußtakte)	—	um 1706?
4. Leipzig MB, <i>Sammlung Becker</i> III.8.4 (Andreas- Bach-Buch), Bl. 72v–72 ^a r	BWV Anh. 205	—	um 1706?

gelassenen Bücher und Musikalien welche den 10ten May 1819 ... meistbietend verkauft werden, Göttingen 1819, S. 182.

⁸ Abgebildet bei Kümmerling, a. a. O. (Fußnote 5), S. 413 (Wasserzeichen Nr. 422b).

Mühlhausen

5. Privatbesitz New York	BWV 131	Doppeladler, CB (NBA IX/1, Nr. 58)	1707?
6. Leipzig, Bach- Archiv, <i>Go. S. 300</i>	BWV 524	Doppeladler, CB (NBA IX/1, Nr. 58)	1707
7. SBB, <i>P 45</i> , <i>St 377</i>	BWV 71	Doppeladler, CB (NBA IX/1, Nr. 58)	1708

Weimar

8. Leipzig, Bach- Archiv, <i>Go. S. 301</i>	Albinoni, Concerto e-Moll	—	vor 1710?
9. Dresden SLB, <i>Mus. 2392-0-35a</i>	Telemann, Concerto G-Dur	A mit Dreipaß (NBA IX/1, Nr. 114)	1709?
10. Frankfurt UB <i>Mus. Hs. 1538</i>	Grigny, Dieupart	P in Schild, MK (NBA IX/1, Nr. 43)	frühere Schicht um 1709/12?
11. SBB, <i>Mus. ms.</i> <i>11471/1</i>	Keiser, Markus- Passion	P in Schild, MK (NBA IX/1, Nr. 43)	um 1710/12? ⁹
12. SBB, <i>P 4/1</i>	BWV Anh. 159	MK, Gabel (NBA IX/1, Nr. 42)	um 1712/13
13. SBB, <i>P 42</i> <i>adn. 2</i>	BWV 208	A mit Dreipaß, IHS (NBA IX/1, Nr. 118)	1712/13 ¹⁰

Für eine Arnstädter Entstehungszeit sprächen neben der Form und etwas unproportioniert wirkenden Größe der C-Schlüssel vor allem die konsequent durchgehaltene linksseitige Behaltung der abwärts kaudierten schwarzen Noten, wie sie von den Autographen der Orgelwerke BWV 739 und 764 (beide in *P 488*) sowie BWV 535a (in der Möllerschen Handschrift, SBB *Mus. ms. 40644*) her vertraut sind. In der Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 oder im Hochzeitsquodlibet BWV 524 hingegen findet sich bei abwärts kaudierten schwarzen Noten bereits die auch für die frühen Weimarer Autographe charakteristische Unbeständigkeit in der Position der Halses.¹¹

⁹ Vgl. Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs* (Fußnote 1), S. 290–308, speziell S. 296.

¹⁰ Ebd., S. 295.

¹¹ Vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Leipzig, Kassel 1989 (= NBA IX/2), S. 17f.

Amante moribondo - cantata *del Sig. Antonio B. B.*

Mus. ms. 1812

fiore oseri e fatali che lo stame vital presto spaccate a voi consacrarsi ballate

ma ci dolersi accenti accio de miei lamenti il finetto tener fide restate comparsi opulenti

ante, a viver è morir sempre costante

le, a viver è morir sempre costante sempre costante sempre costante

Abb. 1.

Abb. 1 und 2. Antonio Biffi, Kantate „Amante moribondo“; Handschrift J. S. Bach.
SBB, Mus. ms. 1812.

¹ Vgl. das Faksimile bei Schulze-Nach-Überlieferung, S. 194.

² Anh. 10/Briefe 17, 1975, nach S. 58.

³ Abb. in NBA IX/2 S. 45.

⁴ NBA IX/2, S. 73. Ein isoliertes Anzeichen dieser Form ist indes bereits im Hochrechnungsmodell (S. 4, 1. Akkord) anzutreffen.

⁵ Lediglich die erste Halbnote in F₂ weist ansatzweise die „Löffel“-Form auf.

Handwritten musical score for a vocal piece, likely a motet or cantata, featuring four staves of music with lyrics in Italian. The lyrics include "viver è morir sempre costar", "Morte cara el visio morte à don", "nar pace in quist alma à formar pace a quest all- ma", and "del gl' appreta porto e calma al soffiar è aversa". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "Adagio" and "te."

Abb. 2.

Für diese vierstimmige "Abendmusik" sind die Stimmen fast stets unproportionales während der Länge in 2:1:1:1 zu sein. Die vierstimmige durchgehende linksseitige Belegung der ersten Leertasten schwarzen Notens, wie sie von den Autographen der Orgelwerke BWV 146 und 147 (beide in F 4/4) sowie BWV 525a (in der ursprünglichen Bachfassung 2/4) (Mus. No. 40-44) her vererbt sind. In der Mittelstimme (Kantatenstimm) BWV 11 (167) im Hoch- und in der Orgel BWV 514 hingegen findet sich bei Streich- und Orgelwerken schwarzen Notens bereits die auch für die frühen Weimarer Autographe charakteristische Unbeständigkeit in der Position der Halbes.

⁷ Vgl. Y. Kobayashi, Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke (Bach), in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs (Publ. No. 1), S. 290-308, speziell S. 294.

⁸ Ibid. S. 295.

⁹ Vgl. Y. Kobayashi, Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung (Leipzig, Kass) 1985 (= NBA IX/2), S. 171.

Eine Reihe anderer Merkmale deutet indes auf eine spätere, in die Zeit nach Mühlhausen fallende Entstehung der Handschrift. Die ungewöhnliche Form der aufwärts kaudierten Achtel- und Sechzehntelnoten mit ihrem im rechten oder gar stumpfen Winkel angesetzten Fähnchen findet sich zwar auch in einem autographen Nachtrag zu Johann Christoph Bachs Abschrift des Harpeggiando-Präludiums BWV 921 im Andreas-Bach-Buch,¹² sie taucht aber vorzugsweise in der fragmentarischen Continuo-Stimme zum Konzert Nr. 2 aus Tomaso Albinonis „Sinfonie e Concerti a Cinque“¹³ sowie im früheren Teil der Abschrift von Cembalo-Suiten Charles Dieupart auf.¹⁴ Die konsequent verwendete in einem Zug geschriebene halbkreisförmige C-Taktvorzeichnung mit fühlerförmigem Häkchen am oberen Ende ist nach Yoshitake Kobayashi „ein sicheres Indiz für die Entstehung eines Bach-Autographs in der Weimarer Zeit“.¹⁵ Mit späteren Weimarer Autographen (ab etwa 1712) bestehen hingegen nur noch wenige Gemeinsamkeiten.

Ungewöhnlich für Autographe der hier in Betracht kommenden Zeitspanne – und wohl bedingt durch den ausgesprochenen Reinschriftcharakter der Biffi-Abschrift – ist das völlige Fehlen von Halbenoten in den typischen „Vogelkopf“- und „Löffel“-Formen;¹⁶ stattdessen findet sich ausschließlich der sogenannte „Halbmond“-Typ, der – nach bisheriger Quellenlage – zuerst in den drei Mühlhäuser Autographen auftritt, in den Arnstädter Quellen hingegen noch fehlt und um 1713/14 durch einen ovalen Typ verdrängt wird. In allen bisher bekannten Autographen erscheint der „Halbmond“-Typ grundsätzlich weitaus seltener als die „Vogelkopf“- und „Löffel“-Form; längere Passagen treten lediglich in den autographen Stimmen zur Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 vom Februar 1708 auf.

Die eigenwillige und sonst nirgends anzutreffende Kombination der erwähnten Schriftformen erlaubt derzeit keine eindeutige Datierung der Abschrift; stattdessen ist zu konstatieren, daß der Schriftbefund der Quelle die ohnehin auf sehr schmaler Basis vorgenommenen Datierungsversuche anderer früher Autographe nachhaltig in Frage stellt und die allenthalben herrschende Unsicherheit eher vergrößert. Will man sich auf eine Datierung auf die Arnstädter Zeit festlegen, so müßte die Handschrift zeitlich nach den anderen Arnstädter Notenautographen eingeordnet werden; gibt man der Weimarer Zeit den Vorzug, so wäre sie ganz zu Anfang dieser Periode, etwa zeitgleich mit *Go. S. 301*, anzusetzen. Trotz des Papierbefundes erscheint allerdings auch eine Entstehung in Mühlhausen diskussionswürdig, da nicht auszuschließen ist, daß Bach dort noch Restbestände von Arnstädter Papier zur Verfügung standen.

Die bisher genannten schriftkundlichen Merkmale beziehen sich sämtlich auf die originale Schicht der Handschrift. Zu einem späteren Zeitpunkt versah Bach die Baßstimme mit einer – zum Teil außergewöhnlich detaillierten – Bezifferung,

¹² Vgl. das Faksimile bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 194.

¹³ Abb. in BzMw 17, 1975, nach S. 58.

¹⁴ Abb. in NBA IX/2, S. 45.

¹⁵ NBA IX/2, S. 18. Ein isoliertes Vorkommen dieser Form ist indes bereits im Hochzeitsquodlibet (S. 4, 1. Akkolade) anzutreffen.

¹⁶ Lediglich die erste Halbenote in T. 4 weist ansatzweise die „Löffel“-Form auf.

die durch ihre hellere Tintenfarbe und einen flüchtigeren Schriftduktus deutlich als Nachtrag zu erkennen ist. Im letzten Takt auf Seite 1 (T. 28) findet sich anstelle einer Bezifferung die Andeutung einer Aussetzung des Continuo in kleinen Noten. Eine exakte Datierung dieser Nachträge ist ebenfalls nicht möglich, doch werden sie kaum nach etwa 1715 erfolgt sein. Mit seiner Bezifferung legte Bach in weit höherem Maße als sonst üblich die Gestalt der Continuo-Begleitung fest. Die zahlreichen Korrekturen sowie ihr eindeutiger Konzeptcharakter lassen diese Zusätze gewissermaßen als kompositorischen Akt erscheinen – ein Eindruck, der sich bei einer analytischen Betrachtung des Fragments bestätigt.

Bachs schöpferisches Interesse konzentrierte sich auf die beiden Abschnitte in kontrapunktischer Faktur. Die Cavatina besticht durch ein in strenger Imitation zwischen Sopran und Baß geführtes zweiteiliges Thema (schleppend aufsteigende Bewegung in Viertelnoten, rascher Abstieg in einer Skala aus Achtelnoten). In dieses feine Gewebe, das kaum einen Takt ohne Themenbezug läßt, fügt Bach mit seiner Bezifferung weitere obligate Stimmen ein, wobei insbesondere die absteigende Achtelkette eine prominente Funktion erhält. Die für Takt 28 skizzierte Aussetzung verfolgt das gleiche Prinzip, indem sie ebenfalls eine gegenüber der Vorlage verdichtete Behandlung des Achtelmotivs und dessen Kombination mit den aufsteigenden Viertelnoten andeutet. Die im folgenden versuchte Aussetzung einzelner Passagen vermittelt einen Begriff von Bachs Verfahren:

Beispiel 1

a)

13

à vi - ver è mo - rir sem - pre co - - stan -

6 5 6 3 2 6 8 2 4

16

[te]

7 3 5^b 6 7 6 6 3 3 6 7 6^b 5 3 4 6 5 5

Ein ganz ähnliches Vorgehen läßt die Bezifferung der Arie erkennen. Wieder gilt das Prinzip einer konsequenten motivischen Verdichtung, und zwar sowohl bei den ohnehin bereits imitativ geführten Passagen (T. 8–9) als auch bei einer so schlicht gehaltenen Stelle wie der zweiten Hälfte von Takt 1.

Beispiel 2

a)
1 Adagio

6 6 6 6 6 8, 2 7
5 6 7 8

b)

- te, deh' gl'ap-pre-sta por-to e cal-ma, por-to e cal-ma, deh' gl'ap-

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
3 3 2 3 2 3

pre - sta por - to e cal - ma al sof - fiar

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
2 3 2 3

Bachs Bezifferung legt Vergleiche mit den vermutlich um 1705 entstandenen Bearbeitungen von Fugen aus Ensemblesonaten Tomaso Albinonis (BWV 946, 950, 951/951a), Arcangelo Corellis (BWV 579), Giovanni Legrenzis (BWV 574/574a/574b) und Jan Adam Reinkens (BWV 954, 965–966) nahe; hier wie dort

läßt sich – unabhängig von den jeweiligen Gattungstraditionen – das Streben nach einer kontrapunktischen Verdichtung der vorgefundenen musikalischen Substanz erkennen, die für Bachs kreativen Umgang mit *exempla classica* typisch ist; auch bei der Bezifferung der Biffi-Kantate zielt sein Interesse auf „das forschende Ausarbeiten, Durchdringen und Verändern von vorgegebener musikalischer *res facta*“ zum Zweck ihrer „Vervollkommnung und weiteren Individualisierung“. ¹⁷ Die Beschäftigung mit der Komposition Biffis kann als ein Prozeß der Aneignung des modernen italienischen Vokalstils gewertet werden, den Bach hier unmittelbar in seinen Möglichkeiten auslotet, um ihn in seinen Personalstil zu absorbieren. Die Formulierung des Nekrologs, Bach habe in seiner Jugend die „Composition ... größtentheils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen“ erlernt, ¹⁸ wird an dem hier diskutierten Beispiel erneut sinnfällig.

In welchem Maße die hier durch die überaus genaue Bezifferung festgelegte Realisierung des Continuo für Bachs Generalbaßspiel allgemein typisch ist, ist schwer einzuschätzen. Immerhin lassen sich Parallelen zu einer Äußerung Lorenz Christoph Mizlers aus dem Jahre 1738 ziehen:

„Wer das delicate im General-Baß und was sehr wohl accompagniren heist, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden General-Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden.“ ¹⁹

In dieselbe Richtung zielt eine Mitteilung Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel über Johann Sebastian Bachs *Accompagnement* von Triosonaten. ²⁰

Leider läßt sich aus dem Fragment nichts über den ursprünglichen Kontext der Abschrift erkennen, so daß offenbleiben muß, ob es möglicherweise eine dem „*apparat* der auserlesensten kirchen Stücken“ vergleichbare Sammlung weltlicher Vokalmusik gab. Denn daß Bachs Interesse auf eine innerhalb des italienischen Kantatenrepertoires so abgelegene, zugleich aber auch so wichtige Figur wie den ab 1702 als *maestro di capella* an San Marco sowie *maestro di coro* am Conservatorio dei Mendicanti in Venedig tätigen Legrenzi-Schüler Antonio Biffi fiel, läßt möglicherweise auf eine sehr breite und genaue Kenntnis der seinerzeit aktuellen weltlichen italienischen Vokalmusik schließen. Die Wertschätzung, die Bach der Komposition Biffis entgegenbrachte, korrespondiert interessanterweise mit der Würdigung, die diesem in Ernst Ludwig Gerbers *Tonkünstlerlexikon* widerfährt; dort heißt es:

¹⁷ C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 99 – 118, hier S. 115.

¹⁸ Dok III, Nr. 666, S. 82.

¹⁹ L. C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, ... Bd. I, *Vierter Theil*, Leipzig 1738, S. 48. Dok II, Nr. 419.

²⁰ Vgl. Dok III, Nr. 801, S. 285: „Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl *Trios accompagnirt*, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser *Trios* es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes *Qvatuor* daraus gemacht.“ Vgl. auch die Ausführungen bei Spitta I, S. 711 – 713.

„Biffi (Don Antonio) ... wird unter die vortrefflichsten Komponisten, so zu Anfange dieses Jahrhunderts gelebet haben, gezählet: Er verstand die Theorie seiner Kunst gründlich und machte in seinen Kirchenstücken den besten Gebrauch von seinen Einsichten. Besonders war er in den Veränderungen seines Hauptsatzes unerschöpflich. Und noch sind seine Werke das Muster großer Komponisten. Unter seinen Kirchensachen ist vorzüglich ein Oratorium *Il Figliuolo prodigo* vom J. 1704 berühmt.“²¹

An dieser Mitteilung ist zunächst auffällig, daß die Namensform mit der Formulierung im Kopftitel von Bachs Abschrift annähernd identisch ist, während sich sonst auf Quellen meist nur die Angabe „Sig: Maestro Biffi“ oder „Signor Biffi“ findet.²² Zudem erstaunt, daß als einzige Komposition, die spezifischer Erwähnung für wert befunden wird, ein – anderweitig nicht nachweisbares – Oratorium aus dem Jahre 1704 genannt wird; doch auch der Kommentar über den Modellcharakter von Biffis Kompositionen mutet aus der Perspektive von 1790 seltsam an, denn zu dieser Zeit dürften seine Werke als „Muster großer Komponisten“ wohl kaum noch aktuell gewesen sein. Dies erlaubt die Vermutung, daß Gerber hier – wie gelegentlich auch andernorts²³ – eine Notiz Johann Gottfried Walthers oder aber Mitteilungen seines Vaters Heinrich Nikolaus Gerber im Wortlaut übernahm, und somit wäre nicht ausgeschlossen, daß die Einschätzung Biffis durch das Gerber-Lexikon indirekt auf das Umfeld Bachs zurückgeht.²⁴

Die geringe Verbreitung der Kompositionen Biffis berechtigt zu der Frage, wie und wo Bach in Thüringen an die Vorlage für seine Kopie gelangt sein mag. Eine vage Spur deutet sich an, wenn man das kurz nach dem Tod des Kapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714) zusammengestellte Musikalieninventar der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle konsultiert.²⁵ Hier finden sich immerhin drei Kompositionen Biffis, darunter als Nr. 995 auch eine „Operetta: Nadabbo, Jefte e sua Figlia“, bei der wiederum die auch von Gerber und Bach benutzte Namensform „del Sigr. D. Antonio Biffi“ anzutreffen ist. Der reiche Bestand an italienischer Musik in diesem Repertoire deutet auf direkte Kontakte zu den norditalienischen Zentren und weist dem Rudolstädter Hof eine wichtige Funktion bei der Verbreitung dieses Repertoires in Mitteldeutschland zu; von hier aus könnten leicht Abschriften seltener Werke an die benachbarten Höfe in Arnstadt und Weimar gelangt sein.

Die Abschrift einer Kantate von Antonio Biffi erlaubt wesentliche Einblicke in Bachs musikalische Entwicklung, vor allem hinsichtlich seiner vielfach diskutier-

²¹ Gerber ATL, Bd. I, Sp. 162–163.

²² Konsultiert wurden die Handschriften Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, 15.154; London, British Library, *Add. Ms. 29.962* und *Add. Ms. 34056*, sowie verschiedene Kopien geistlicher Werke aus dem Bestand der Dresdner Hofkirchenmusik (Dresden SLB).

²³ Vgl. Gerbers „Vorerinnerung“ zu Bd. I seines Lexikons, S. IX.

²⁴ Auch die von Johann Abraham Birnbaum in seiner Verteidigungsschrift der Kompositionstechnik Bachs gerühmten „durchführungen eines einzigen satzes durch die thone, mit den angenehmsten veränderungen“ klingen auffällig an die bei Gerber veröffentlichte Formulierung an und deuten zumindest auf ein ähnliches ästhetisches Konzept. Vgl. Dok II, Nr. 409, S. 300.

²⁵ Siehe B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg, Sonderband 1963), S. 105–134.

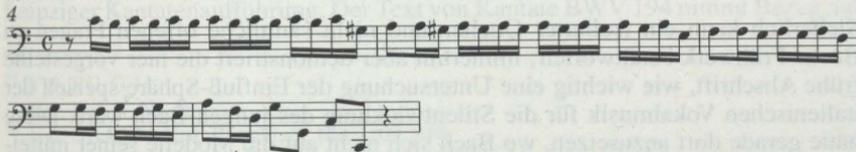
ten Kenntnis des modernen Rezitativ- und Arienstils. Unabhängig davon, ob man die Quelle vor Juli 1707 oder nach Juni 1708 ansetzt, liegt sie in jedem Falle deutlich vor Bachs Abschrift der Kantate „Languet anima mea“ von Francesco Conti (1716) und wohl auch vor der aus seinem Besitz stammenden Kopie des Kyrie C-Dur von Marco Giuseppe Peranda (nicht sicher datierbar, um 1708/17); sie bildet somit den frühesten Beleg für Bachs Kenntnis eines italienischen Vokalwerks.

Die Tatsache, daß es sich um eine Komposition modernster Prägung handelt, gibt einen Anhaltspunkt dafür, wie rasch sich Bach mit den stilistischen Neuerungen seiner Zeit vertraut machen konnte und wie zielstrebig er sich auch entlegenes Repertoire zu verschaffen wußte. Auch wenn er – jedenfalls nach unserer heutigen Kenntnis – erst um 1712/13 (zuerst in der Jagdkantate BWV 208) von der musikalischen Sprache der italienischen Kantate Gebrauch zu machen begann, kann nun als sicher gelten, daß er schon einige Jahre zuvor über den Rezitativstil und die Form der Da-capo-Arie als musikalisches Potential verfügte, dessen praktische Nutzung nur eines äußeren Anlasses bedurfte. Eine konkrete Vorbildfunktion von „Amante moribondo“ für Bachs erste eigene Versuche in der modernen Kantatenform erscheint angesichts der auffallenden Ähnlichkeit zwischen dem ersten Satz der Komposition Biffis und den knappen Rezitativen der Jagdkantate mit ihrer Bevorzugung eines engen modulatorischen Plans und ihren ausgedehnten Arioso-Schlüssen zumindest denkbar. Die vorhandenen Parallelen zeigen jedenfalls, daß Bach in seiner ersten weltlichen Kantate nicht etwa eine Unsicherheit in der Handhabung des Rezitativ-Stils unterstellt werden kann, sondern daß er vielmehr mit großem Geschick ein seinerzeit aktuelles Stilideal aufgriff. Auch die enge Verzahnung von Singstimme und Baß in der Continuo-Arie „Willst du dich nicht mehr ergetzen“ (BWV 208/4) läßt sich mit dem bei Biffi anzutreffenden Typ in Verbindung bringen.

Daß Bach sich in seiner Rezeption der italienischen Musik nicht auf formale und satztechnische Aspekte beschränkte, sondern insbesondere auch deren melodischen Qualitäten Aufmerksamkeit schenkte, läßt sich am Beispiel des zweiten Satzes aus Biffis Kantate erkennen. Das für den Charakter der Arie „Morte cara, eh vieni o morte“ typische beharrliche Verweilen des Themas auf dem Grundton unmittelbar vor der Kadenz (T. 2) taucht im Eingangssatz der Mühlhäuser Ratswahlkantate²⁶ wieder auf und findet sich überdies in der Arie „Bäche von gesalzenen Zähren“ aus der frühen Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21.

Beispiel 3

a) BWV 71/1



²⁶ Sollte es sich hier um eine direkte Anspielung auf Biffi handeln, so wäre Bachs Abschrift des Werks entsprechend früher zu datieren. Ein singuläres Vorkommen dieser Floskel kann jedoch ohne eine eingehende stilistische Untersuchung nicht vorausgesetzt werden.

b) BWV 21/5

5

5

p *f* *f* *p* *f* *f*

Bä - che von ge - salz - nen Zäh - ren,

6 7 6 5 6 6 6 5 6 6 6

p *f*

7

7

tr *tr*

6 5 6 6 6 6 6 5 6 6 6 5 6 5 6

Sicherlich kann ein isolierter Quellenfund nicht sämtliche offenen Fragen zu Bachs Frühwerk beantworten; immerhin aber demonstriert die hier vorgestellte frühe Abschrift, wie wichtig eine Untersuchung der Einfluß-Sphäre speziell der italienischen Vokalmusik für die Stilentwicklung des jungen Bach wäre. Diese hätte gerade dort anzusetzen, wo Bach sich nicht auf die Modelle seiner mittel- und nordeutschen Vorgänger berufen konnte, sondern wo seine neue Kompositionweise sich offensichtlich aus einer Konfrontation mit Vorbildern anderer Herkunft entwickelte.

II.

Zu den verhältnismäßig gut dokumentierten Ereignissen aus Bachs früher Leipziger Zeit gehört seine Abnahme der 1722/23 von Zacharias Hildebrand erbauten Orgel der Kirche zu Störmthal und die zu diesem Anlaß erfolgte Aufführung der Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“ BWV 194, die auf eine weltliche Huldigungskantate vermutlich Köthener Ursprungs zurückgeht.²⁷ Aufschluß über den Vorgang geben Einträge in den Störmthaler Kirchenrechnungen,²⁸ die autographe Partitur der Festkantate mit dem Kopftitel „Concerto Bey der Einweihung der Orgel in Störmthal“ (P 43) und die fast vollständig erhaltenen Originalstimmen (St 48).²⁹ Als empfindliche Lücke mußte lediglich der Verlust des ehemals dem Partiturautograph beiliegenden originalen Textdrucks gelten, der sowohl Philipp Spitta für den zweiten Band seiner Bach-Biographie (1880) als auch Paul Graf Waldersee für seine Edition der Kantate in BG 29 (1881) noch vorlag, in der Folge jedoch als verschollen galt, so daß sämtliche Erwähnungen in der neueren Literatur auf den dort gemachten Angaben fußen.

Dieser Druck ließ sich jüngst ohne große Mühe in den Textbuchbeständen der Staatsbibliothek zu Berlin wieder auffinden. Aus einer Eintragung auf S. 2 des Bogens läßt sich ersehen, daß dieser 1925 von der Partitur getrennt und mit einer eigenen Signatur versehen wurde (*Mus. Tb 64/10*). Ein entsprechender Vermerk in P 43 unterblieb seinerzeit jedoch, was de facto einem Verlust gleichkam.

Anders als die *Texte zur Leipziger Kirchen-Music*, jedoch vergleichbar mit den Textdrucken weltlicher Huldigungskantaten, wurde für den Text der Störmthaler Festkantate ein repräsentativer Foliobogen vom Format 34 × 22 cm gewählt. Der nachstehend im Faksimile reproduzierte Druck (Abb. 3–6) erlaubt gegenüber der im Vorwort zu BG 29, S. XXI, und im Kritischen Bericht zu NBA I/31, S. 114f. wiedergegebenen Titelfassung eine Reihe kleinerer Korrekturen und bietet Anlaß zur Diskussion einiger offener Fragen.

Angesichts der aufwendigen Gestaltung des Textdrucks ist zu erwägen, ob die festliche Orgelweihe und damit die Aufführung der Kantate BWV 194 tatsächlich – wie bisher angenommen – am 2. November 1723, also unter der Woche an einem Dienstag stattfand, oder ob hierfür nicht eher der vorausgehende Sonntag in Frage kommt.³⁰ In Bachs Leipziger Aufführungskalender gibt es gerade für den 31. Oktober 1723, an dem in diesem Jahr der 23. Sonntag nach Trinitatis und der Reformationstag zusammenfielen, eine Lücke, die nur hypothetisch durch die Annahme einer Aufführung der Weimarer Kantate BWV 163 geschlossen werden konnte.³¹ Postuliert man hingegen Bachs Anwesenheit in Störmthal für den 31. Oktober, so erklärt dies ohne weiteres das Fehlen einer von ihm geleiteten Leipziger Kantatenaufführung. Der Text von Kantate BWV 194 nimmt Bezug auf

²⁷ Vgl. BC, G 11.

²⁸ Vgl. Dok II, Nr. 163.

²⁹ Vgl. NBA I/31 Krit. Bericht, S. 104–108, 114.

³⁰ Der 2. 11. wäre dann als Rechnungsdatum anzusehen.

³¹ Vgl. Dürr Chr 2, S. 62; die zeitweilig angenommene Aufführung der früheren Fassung von BWV 80 an diesem Tag beruht auf einer Verwechslung des in den Partiturfragmenten vorhandenen Wasserzeichens; siehe hierzu BC, A 183a.

Mus. Tb 64/10 40

Als
Der Hoch- Wohlgebohrne Herr,

S E R R

Stab Hilmer

von Sullen,

Des Heil. Röm. Reichs Ritter,

Auf Störmthal, Marck-Klebern und Liebert-
Wolckwitz,

Königl. Pohlnischer und Churfürstlicher Sächsischer
Hochbestallter Cammer-Herr und Ober-Hof-
Gerichtshof-Assessor, &c.

Das

Durch Dero Hochrühmliche Sorgfalt,

Generbauete Orgel=Merck

In der Kirche zu Störm-Thal übernehmen
und examiniren ließe,

Wurde

Nachfolgende CANTATA [194]

Bei öffentlichen Gottesdienste und Einweihung besagter
Orgel aufgeführt,

Von

Johann Sebastian Bach,

Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Capell-Meister auch Directore Chori Musici
Lippsienfis, und Cantore der Schulen zu St. Thomas.

L. E. P. P. J. B.

gedruckt bey Johanniel Birkner

[B. W. 29, 101]

Abb. 3

Abb. 3-6. Originaler Textdruck zu Kantate BWV 194. SBB, Mus. Tb 64/10.



Vor der Predigt.

A R I A.

Chorus.

Shöchsterwünschtes Freuden-Fest,
 Das der HERR zu seinem Ruhme,
 Im erbauten Heiligthume
 Uns vergnügt begeben läst.

Da Capo.

Recit.

Unendlich grosser GOTT,
 Ich wende dich
 Zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,
 Und zum Gebete deiner Knechte,
 Ich laß vor dich
 Durch ein inbrünstig Singen
 Der Lippen Opffer bringen.
 Wir weihen untre Brust dir offenbar
 Zum Dank-Altar.
 Du, den kein Hauß, kein Tempel fast.
 Da du kein Ziel noch Gränzen hast,
 Laß dir biß Hauß gefällig seyn,
 Es sey dein Angesicht
 Ein wahrer Gnaden-Stuhl, ein Freuden-Licht.

A R I A.

Was des Höchsten Glanz erfüllt
 Wird in keine Nacht verhüllt.
 Was des Höchsten heiliges Wesen
 Sich zur Wohnung auserlesen
 Wird in keine Nacht verhüllt
 Was des Höchsten Glanz erfüllt.

Recit.

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,
 Da dein unendlich helles Licht

Bis in verborgne Gründe siehet
 Ein Hauß gefällig seyn?
 Es schleicht sich Eitelkeit allhier an allen Enden ein,
 Wo deine Herrlichkeit einziehet
 Da muß die Abdmung rein,
 Und dieses Gastes würdig seyn.
 Hier würrt nichts Menschen-Krafft,
 Drum laß dein Auge offen stehen,
 Und gnädig auf uns gehen
 So legen wir in heiliger Freude dir
 Die Farren und die Opffer unsrer Lieder
 Vor deinen Throne nieder
 Und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

A R I A

Hilf Gdt daß es uns gelingt
 Und dein Feuer in uns dringt
 Daß es auch in dieser Stunde
 Wie in Esaiä Munde
 Seiner Würkung Krafft erhält,
 Und uns heilig vor dich stellt.

Da Capo.

Choral.

Heilger Geist ins Himmels Throne, ic.
 Deine Hülffe zu mir sende, ic.

Nach der Predigt.

Recit.

Ihr Heiligen erfreuet euch
 Eilet euren Gdt zu loben:
 Das Herze sey erhoben
 Zu Gdtes Ehren-Reich,
 Von dannen er auf dich
 Du heilige Wohnung siehet;
 Und ein gereiniget Herz
 Zu sich von dieser eillen Erde ziehet.
 Ein Stand so billig selig heist
 Man schaut hier Vater, Sohn, und Geist.
 Wohl an ihr Gdt erfüllte Seelen!
 Ihr werdet nun das beste Theil erwählen;
 Die Welt kan euch kein Labsaal geben,
 Ihr könt in Gdt allein vergnügt und selig Leben.

A R I A

Des Höchsten Gegenwart allein
 Kan unsrer Freuden Ursprung seyn;
 Vergehe Welt mit deiner Pracht
 In Gdt ist was uns glücklich macht.

Duetto.

1. Kan wohl ein Mensch zu Gott gen Himmel steigen?
2. Der Glaube kan den Schöpffer zu ihm neigen.
1. Er ist oft ein zu schwaches Band.
2. Gott führet selbst und stärkt des Glaubens Hand,
Den Fürsaz zu erreichen.
1. Wie aber wenn des Fleisches Schwachheit wollte weichen?
2. Des Höchsten Krafft wird mächtig in den Schwachen.
1. Die Welt wird sie verlachen.
2. Wer Gottes Huld besitzt, verachtet solchen Spott.
1. Was wird ihr auffer diesen fehlen?
2. Ihr eing'ger Wunsch ihr alles ist in Gott.
1. Gott ist unsichtbar und entfernt;
2. Wohl uns, daß unser Glaube lernet
Im Geiste seinen Gott zu schauen.
1. Ihr Leib hält sie gefangen
2. Des Höchsten Huld befördert ihr Verlangen,
Denn er erbaut den Ort, da man ihn herrlich schauet.
- 1.2. Da er den Glauben nun belohnt
Und bey uns wohnt
Bey uns als seinen Kindern
So kan die Welt und Sterblichkeit die Freude nicht verhindern!

A R I A.

Wie wohl ist uns geschehn!
Daß sich Gott ein Haus ersehnt.
Schmeckt und sehet doch zugleich,
Gott sey freundlich gegen euch.
Schüttet eure Herken aus
Hier vor Gottes Thron und Haus.

Recit.

Wohlan demnach, du heilige Gemeine,
Bereite dich zur heiligen Lust
Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust
Er baut sich hier ein Haus.
Wohlan so rüfset euch mit Geist und Gaben aus,
Daß ihm so wohl dein Herz, als auch diß Haus gefalle.

Choral.

Sprich ja zu meinen Thaten, ic.
Mit Segen mich beschütze, ic.



den Tempelbau des Königs Salomon (2. Chron. 6) und läßt sich assoziativ ohne weiteres mit der Thematik der Orgelweihe³² und zugleich mit dem Reformationstag und der Metapher von Gott als „einer festen Burg“ verknüpfen. Ob Bachs Abwesenheit von Leipzig an einem solch bedeutenden Fest wie dem Reformationstag mit dem kurz zuvor einsetzenden Konflikt in Verbindung steht, den er mit den Universitätsbehörden wegen des Honorars für den „alten Gottesdienst“ an der Paulinerkirche – der Aufführungen von Figuralmusik gerade an diesem Tag vorsah – ausfocht, sei dahingestellt;³³ eine offizielle Einladung des königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Kammerherrn Statz Hilmor von Fullen zur Orgelprüfung und -einweihung nach Störmthal hätte jedenfalls als eine Abwesenheit „ob impedimenta legitima“ geltend gemacht werden können.³⁴

III.

Die komplizierte und – trotz vielfältiger Bemühungen – nur teilweise rekonstruierbare Entstehungsgeschichte der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ BWV 195 ist in der Vergangenheit immer wieder Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion gewesen.³⁵ Den Ausgangspunkt bildet dabei das offenbar vollständig erhaltene Stimmenmaterial (*St 12*) der spätesten Aufführung, die nach Forschungen von Yoshitake Kobayashi zwischen August 1748 und Oktober 1749 anzusetzen ist,³⁶ sowie eine zu demselben Anlaß gemeinsam von Bach, seinem Sohn Johann Christoph Friedrich und dem Hauptkopisten H³⁷ ebenfalls neu angefertigte Partiturlinienkopie (*P 65*). In den Zusammenhang einer kurze Zeit zuvor (um 1747/48) geplanten – und möglicherweise auch realisierten – Aufführung gehört ein von Johann Christoph Friedrich Bach geschriebenes, der Originalpartitur beigegebundenes Textblatt, das jedoch gegenüber den musikalischen Quellen in einem wesentlichen Punkt abweicht: Während das Werk in Partitur und Stimmen neben einem vor der Trauung zu musizierenden fünfsätzigen Teil lediglich eine – mit dem Vermerk „Nach der Copulation“ versehene – schlichte Choralstrophe enthält, sieht das Textblatt statt des Chorals einen aus der Satzfolge Arie–Rezitativ–Chor bestehenden „Pars II“ vor.

³² Auf dieselbe Bibelstelle bezieht sich auch der in der Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma erhaltene Dialog „Herr, mein Gott, wende dich“ von Johann Rosenmüller, den dieser 1654 „bey wiederernewerung des Gottes-Hauses zu Borna und auffsetzung eines neuen Orgel-wercks daselbst“ aufführte (Dresden SLB, *Mus. 1739-E-501*).

³³ Vgl. Dok I, S. 30–45.

³⁴ Ebd., S. 37.

³⁵ F. Smend, *Bachs Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“*, *Mf* 5, 1952, S. 144–152; NBA I/33 Krit. Bericht, S. 109–119 (F. Hudson); BJ 1963/64, S. 66–67 (H.-J. Schulze); R. Kaiser, *Neue Erkenntnisse zur Chronologie der Kantate BWV 195. Elektronenradiographische und schriftanalytische Untersuchungen*, *AfMw* 44, 1987, S. 203–215; Kobayashi Chr, S. 61; BC, B 14a–c.

³⁶ Kobayashi Chr, S. 61.

³⁷ Zu dessen Identität vgl. das nächste Kapitel.

Die wichtigsten Zeugen einer früheren, aufgrund von Wasserzeichen- und Schriftbefund um 1742 anzusetzenden Aufführung sind vier den Stimmen von 1748/49 beiliegende vokale Ripienstimmen, die lediglich die Tuttisätze 1 und 5 sowie – in Form eines späten autographen Nachtrags – den abschließenden Choralsatz enthalten. Ein auffälliges, den Stimmen dieser Quellschicht gemeinsames Merkmal sind Spuren einer nachträglichen Verstümmelung, durch die das zweite Blatt der ursprünglich jeweils einen Bogen einnehmenden Stimmen ganz oder zu einem großen Teil entfernt wurde; aus dem in der Sopran- und der Altstimme stehengebliebenen Vermerk „Post Copulationem“ läßt sich schließen, daß auch hier ein zweiter Kantatenteil vorhanden war, dessen Wegfall durch den nachgetragenen Choralsatz kompensiert wurde. Außerdem ist den in diesen Stimmen befindlichen Tacet-Vermerken zu entnehmen, daß Satz 3 ursprünglich vom Tenor (statt Baß) und Satz 4 ursprünglich vom Alt (statt Sopran) gesungen wurden.³⁸ Dieser Befund deutet zumindest auf ein tiefgreifendes Umdisponieren der Vokalbesetzung für die späteste Aufführung, könnte aber auch dahingehend interpretiert werden, daß um 1742 zwischen den beiden Chorsätzen zwei oder gar drei andere Sätze standen.

Die letztgenannte Hypothese wird durch die Verteilung der Schreiber in *P 65* gestützt. Die Sätze 1 und 5 stammen von der Hand des Hauptkopisten H, der sie nach einer unbekanntem Vorlage kopierte, während die Sätze 2 und 4 sowie die ersten 11 Takte von Satz 3 von Bach selbst geschrieben wurden; die Fortsetzung von Satz 3 zeigt schließlich die Schriftzüge des zweitjüngsten Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich. Die beiden Rezitative (Satz 2 und 4) erweisen sich durch Korrekturenreichtum und flüchtigen Duktus als unmittelbare Kompositionsniederschriften. Der autographe Teil von Satz 3 ist durch seinen Reinschriftcharakter wiederum als unveränderte Kopie einer unbekanntem Vorlage zu erkennen, wobei das Auftreten von Johann Christoph Friedrich Bach anstelle von H als Schreiber auf eine andere als die für die Chorsätze 1 und 5 verwendete Vorlage schließen läßt. Die beiden unterschiedlichen Schichten in der spätesten Fassung von BWV 195 lassen sich bis in die Stimmen verfolgen, denn von drei Ausnahmen abgesehen³⁹ sind die Tuttisätze 1 und 5 jeweils von anderen Kopisten geschrieben als die – meist von H herrührenden – Partien der Solosätze 2 bis 4 oder selbst die entsprechenden Tacet-Vermerke. Eine dritte Schicht bildet strenggenommen der „nach der Copulation“ aufzuführende Choral, den Bach offenbar erst nach der Fertigstellung von Partitur und Stimmen hinzufügte.

Eine etwas unklare Position nimmt das von Johann Christoph Friedrich Bach um 1747/48 geschriebene Textblatt ein. Zum einen stimmt hier die Abfolge der Texte für die Sätze 1-5 mit der spätesten Fassung überein (für die Fassung von 1742 läßt

³⁸ Vgl. die tabellarische Aufstellung in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 110.

³⁹ So wurde die Hauptstimme des Violino I (NBA: A 18) durchweg von Hauptkopist H geschrieben, der ohnehin eine besondere Rolle bei der Herstellung der späten Fassung von BWV 195 spielt. Das von Anon. Vr kopierte zweite Exemplar der Violino-I-Stimme (A 17) erweist sich als eine nach Vorlage von A 18 hergestellte Dublette. Des weiteren stammt die Violoncello-Stimme (A 22) durchweg von der Hand eines bei Kobayashi Chr als Anon. N 6 geführten Kopisten; diese Stimme bildet allerdings eine Dublette der Continuo-Stimme A 23, die wiederum die charakteristische Schreiberverteilung aufweist.

sich ja nur die Identität der Sätze 1 und 5 belegen, während für die Sätze 2 bis 4 gewichtige musikalische und damit möglicherweise auch textliche Differenzen angenommen werden müssen); zum anderen findet sich statt des Chorals – wie ursprünglich bei den Ripienstimmen von 1742 – noch ein zweiter Kantatenteil, der im Aufführungsmaterial von 1748/49 keine Berücksichtigung gefunden hat.

Einen noch vor die Aufführung von 1742 zurückreichenden Anhaltspunkt für die Entstehungsgeschichte des Werkes bildet schließlich der den Stimmen beigegebene Titelumschlag, dessen Wasserzeichen (M A mittlere Form) auf die Zeit um 1727–1732 deutet; auf der ersten Seite findet sich folgende Beschriftung: *Dem Gerechten muß das Licht immer wieder | aufgehen. | à | 4 Voci | 3 Trombe | Tamburi | 2 Hautbois è | Fiauti. | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh: Seb: Bach.* Zwar erlaubt der Umschlag keinen Einblick in die Gestalt, die das Werk in dieser frühesten nachweisbaren Fassung hatte, doch läßt sich aus der autographen Besetzungsangabe erkennen, daß das Orchester zwei Blockflöten („Fiauti“) aufwies,⁴⁰ die zumindest in der Fassung von 1748/49 durch zwei Traversflöten ersetzt wurden.

Ohne auf das komplizierte, andernorts ausführlich diskutierte Abhängigkeitsverhältnis zwischen der späten Gruppe der Originalstimmen und der teilautographen Partitur näher einzugehen,⁴¹ läßt sich aus dem bisher Gesagten zusammenfassend festhalten, daß die späteste Fassung von Kantate BWV 195 ein Pasticcio darstellt, bei dem die Sätze 1 und 5 aus einer gemeinsamen, Satz 3 hingegen aus einer anderen Vorlage übernommen wurden; die Sätze 2, 4 und 6 schließlich stellen Neukompositionen dar. Während sich für die Vorlage von Satz 3 aus den erhaltenen Quellen keine Erkenntnisse ableiten lassen, können die Sätze 1 und 5 auf eine spätestens 1742, vermutlich aber bereits um 1727/32 vorliegende Trauungskantate zurückgeführt werden.

Über diese verschollene Kantate lassen sich nun konkretere Aussagen machen. Im Schloßmuseum Sondershausen konnte ich einen Textdruck ermitteln,⁴² der zu dem skizzierten Fragenkreis unverhofft einige neue Aspekte beisteuert. Der nachstehend wiedergegebene Textdruck (Abb. 7–10) dokumentiert die Aufführung einer „Kirchen=MUSIQUE“ anlässlich des am 3. Januar 1736 in Ohrdruf gefeierten „Elsasser= und Kochischen Hochzeit=Festin“. Als Initiatoren der Aufführung nennt der Titel des Drucks den Ohrdruffer Kantor Johann Christoph Bach (1702–1756), den dortigen Organisten Johann Bernhard Bach (1700–1743) sowie den Stadtmusikus Johann Neumann.

Bei Kantor und Organist handelt es sich um zwei Söhne von Johann Sebastian Bachs ältestem Bruder und Lehrmeister Johann Christoph (1671–1721). Johann Christoph Bach d. J. verfolgte in den frühen 1720er Jahren ein Studium der Jurisprudenz in Jena, kehrte aber stellungslos in seine Heimatstadt zurück und

⁴⁰ Daß die Verwendung der Bezeichnung „Fiauti“ auf ein Versehen Bachs zurückzuführen ist und eigentlich „Traversi“ meint, wie Hudson in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 117, vermutet, halte ich für abwegig.

⁴¹ Vgl. hierzu besonders die eingehenden Ausführungen in NBA I/33 Krit. Bericht, S. 109–117.

⁴² Signatur: Nr. 2 in BS 241. Für die Überlassung von Kopien bin ich der stellvertretenden Museumsleiterin Frau Christa Hirschler zu Dank verpflichtet.

Ben dem



l s a s s e r =

und



o c h i s c h e n

H o c h z e i t - G e s t i n ,

Welches den 3. Jan. des 1736. Jahres
in allen hohen Vergnügen celebriret wurde/

Wolten durch diese nachfolgende

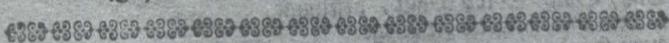
K i r c h e n - M U S I Q U E

ihre schuldige Ergebenheit an Tag legen

J. L. Bach, Cantor,

J. B. Bach, Organicus.

Johann Neumann, Mus. Instrum.

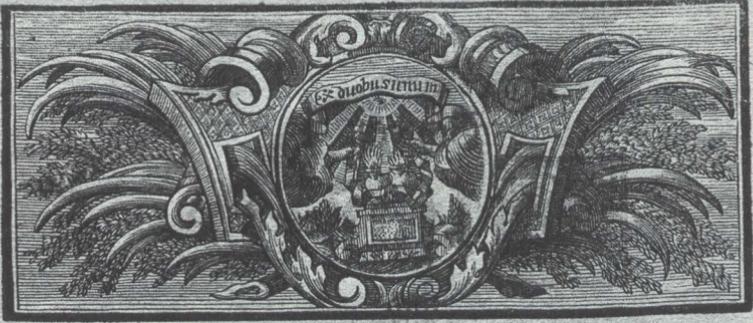


Arnsdorf,

Gedruckt in der Schilischen Hof-Buchdruckerey.

Abb. 7.

Abb. 7–10. Textdruck einer am 3. Januar 1736 in Ohrdruf aufgeführten Hochzeitskantate.
Schloßmuseum Sondershausen, Nr. 2 in BS 241.



Vor der COPVLATION.



Ein Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen / und Freude den frommen Herzen. Ihr Gerechten freuet euch des HERRN / und dancket ihm / und preiset seine Heiligkeit.

RECIT.

Des Höchsten unerforschtes Führen
 Erweckt ein neues Freuden-Licht:
 Wer sollte nicht die Allmächts-Hände spühren?
 Da dieses Licht zu tausend Freuden glimmt,
 Ein Licht, so vor Gerechte,
 Vor Dich, Hoch-Edles Paar, bestimmt,
 OHR, dem Gerechtigkeit die Wege
 Zu sichern Händen anvertraut,
 Und dessen embsiger und muntre Geiſt
 Das Amt und Recht zu führen heiſt.
 OHR scheint ein Licht,
 An deinem Freuden-Tage,
 Auch OHR,
 Bey welcher man das Band der Tugend und der Anmuth ſchaut,
 Hat längſtens Dich beliebt und angenehm gemacht;
 Drum wird Dein Ruhm und ſtilles Weſen
 Von jederman ſehr werth geacht.
 Es wird ein himmlisch Licht Gerechten offenbahr
 Und dieſer Ausſpruch wahr.

ARIA

Habe deine Lust am Herrn,
 Er wird Segen, Heyl und Leben,
 Was Dein Herze wünschet, geben,
 Glück wird Ihn zur Seiten stehen,
 Und erwünschtes Wohl aufgehen,
 Durch den heutgen Freuden Stern,
 Habe deine Lust am Herrn.

RECIT.

So tretet nun,
 Verbundene WED, zusammen,
 Da des Altars geweihte Stufen
 EUCH vor des höchsten Anstis ruffen,
 Hier opffert Ihm
 Die ersten Flammen der keuschen Bluth;
 Hier knüpft des Priesters Hand
 Das von GOTT selbst gewebte Band,
 Und heist auf EUCH den Segen rühn.
 O, ihr Geseegneten,
 Erfreuet EUCH, und dandt zugleich
 Dem GOTT, der grosse Dinge thut.

IVTTL

Sie kommen, deine Heiligkeit,
 Unendlich grosser GOTT, zu preissen.
 Der Anfang rührt von deinen Händen,
 Durch Allmacht kanst du es vollenden
 Und deinen Segen kräftig weissen.

Da Capo.

Nach der COPVLATION.

ARIA

Heilige Stätte, o Pforte des Himmels,
 Hier stellt sich ein Bethel, ein Gottes Haus
 dar.

Ob hieber die Engel nicht sichtbarlich steigen,
 Doch wird sich Gott selber, vereinigtes Paar/
 Mit Segen Dir zeigen.

Da Capo.

RECIT.

Hohlan!
 Es sey dieß ausgesprochne Wort
 In allen Segens Arten kräftig,
 Die Allmachts Hand
 Sey vor Dein Heyl geschäftig,

Es sehe stets auf Dich dein GOTT und Herr:
 Es sey der Wandel deines Lebens
 Auf einen Segens Grund gesetzt,
 Den keines Trauens scharffer Dorn,
 Noch des erbosten Feindes Zorn,
 Verletzt.
 Die Hoffnung scheint nicht vergebens,
 Der Höchste wird erblicken
 Des Bethens Weirauch
 So wir zu Ihm schicken.

TVTTL.

Duetto. **G**esegnet Paar!
 Dem Herrscher zeigt sich,
 Dem GOTT gedencft an Dich
 Und segnet Dich.

Chorus. Der Herr segne Dich und behüte Dich.

Duetto. Laß Dein Gebeth im Glauben lieblich schallen,
 Er läffet sich dieß Opfer wohlgefallen.

Chorus. Der Herr erleuchte sein Angesicht über Dich,
 und sey Dir gnädig.

Duetto. Sein Antlis wach,
 So lebft Du unerschreckt,
 Da seine Hand Dich kräftig schüzt und deckt.

Chorus. Der Herr erhebe sein Angesicht über Dich
 und gebe Dir Frieden.

Der Wahrheit GOTT,
 Spricht nun bey seinem Nahmen,
 Auf DEIN Gebeth
 Ein Segens-volles Amen, Amen!



wirkte dort möglicherweise als Substitut des kränkenden Stadtkantors Elias Herda (1674–1728), dessen Amt er nach Herdas Tod übernahm.⁴³ Johann Bernhard Bach hatte zwischen 1715 und 1719 bei seinem Onkel in Weimar und Köthen studiert und war im Frühjahr 1719 einige Monate als Notenschreiber für den Köthener Hof tätig; nach dem Tod seines Vaters trat er 1721 dessen Nachfolge als Organist der Ohrdruffer Michaeliskirche an.⁴⁴ Über den Stadtmusikus Johann Neumann liegen keine biographischen Daten vor, doch kann er 1736 erst kurze Zeit im Amt gewesen sein, da ein anderer Ohrdruffer Kantatentextdruck aus dem Jahre 1734 neben den beiden Bach-Brüdern einen Johann Andreas Zinzerling als verantwortlichen *Musicus Instrumentalis* nennt.⁴⁵

Bei der am 3. Januar 1736 in Ohrdruf zur Aufführung gebrachten Hochzeitskantate handelte es sich um ein großes achtsätziges Werk in zwei Teilen, dessen erster und fünfter Satz textlich mit den entsprechenden Sätzen von BWV 195 identisch sind; könnte man dies bei Satz 1 (Psalm 97, 11–12) noch als Zufall werten, so verbietet sich eine solche Erklärung für die Übereinstimmung der freien Dichtung in Satz 5. Wie die folgende Gegenüberstellung zeigt, sind die Übereinstimmungen zwischen der Ohrdruffer Kantate und der rekonstruierten Struktur der Vorlage von BWV 195 überraschend. Setzt man voraus, daß das in Ohrdruf erklangene Werk nicht von einem der drei Initiatoren stammt, so kann es sich bei diesem eigentlich nur um die später teilweise in BWV 195 integrierte, im übrigen aber verschollene Komposition Johann Sebastian Bachs gehandelt haben. (Daß Johann Christoph und Johann Bernhard Bach das von ihnen aufgeführte Werk aus verschiedenen Quellen zusammengestellt hätten, ist zwar theoretisch möglich, jedoch unwahrscheinlich, denn der stringente Ablauf des Librettos läßt kaum an ein Pasticcio denken.)

Textdruck Ohrdruf
(1736)

Vorlage zu BWV 195
(1727/32 bzw. 1742)

Vor der COPVLATION.

[Tutti:]

Dem Gerechten muß das Licht

Recit.:

Des Höchsten unerforschtes Führen

Aria:

Habe deine Lust am Herrn

[Tutti:]

Dem Gerechten muß das Licht

Recit: Basso

Aria Tenore

⁴³ Vgl. J. C. Bachs Lebenslauf in C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach und Kassel 1957, S. 86.

⁴⁴ Vgl. Dok II, Nr. 277.

⁴⁵ Schloßmuseum Sondershausen, Nr. 45 in BS 155: CANTATA | Welche, | Als der | Hoch=Ehrwürdige, Hoch=Achtbare und Hochgelahrte | HERR | Friedrich Ludwig Rothmahler, | ... | Nach Ohrdruff | Zum Ober=Pfarrer und Superintendenten | ... beruffen wurde | Und am 28. Febr. 1734. | ... | Seine Anzugs=Predigt | daselbst hielte, | Zur Bezeugung ihrer Obiegenheit in einer schlechten | Abend=MUSIQUE | absingen lassen, | Johann Christoph Bach/Cantor. | Johann Bernhardt Bach/Organicus. | Johann Andreas Zinzerling/Musicus Instrum. | Arnstadt Druckts Johann Andreas Schill, Fürstl. Schwarzburgl. privil. Hof=Buchdrucker.

Recit.:	<i>Recit: Alto</i>
So tretet nun, verbundne Zwei, zusammen	
Tutti:	[Tutti:]
Wir kommen, deine Heiligkeit, unendlich großer Gott, zu preisen	Wir kommen, deine Heiligkeit, unendlich großer Gott, zu preisen
<i>Nach der COPVLATION.</i>	<i>Post Copulationem</i> ⁴⁶
Aria:	[Aria]
O heilige Stätte	
Recit.:	[Recit.]
Wohlan! Es sei dies ausgesprochne Wort	
Tutti:	[Chor]
Gesegnet Paar! Dein Herrscher zeigt sich	

Vergleicht man den Text der Ohrdruffer Aufführung mit dem von Johann Christoph Friedrich Bach geschriebenen Blatt, so stellt man fest, daß beide neben der Identität der Sätze 1 und 5 in den rezitativischen Passagen bezüglich ihres Gedankengangs, ja selbst in der Wahl bestimmter Formulierungen und Bilder so weitgehende Parallelen aufweisen, daß es sich bei dem späteren Text eigentlich nur um eine die ursprüngliche Satzteilung beibehaltende Nachdichtung der älteren Vorlage handeln kann. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich eine Bewertung des 1747/48 entstandenen Textblatts als ein Zwischenstadium in der erst 1748/49 realisierten Umwandlung jener achtsätzigen, um 1727/32 entstandenen, 1736 nach Ohrdruf ausgeliehenen und um 1742 wiederaufgeführten Trauungskantate. Bei dieser Umgestaltung kam es anscheinend darauf an, den Text – unter Beibehaltung der Sätze 1 und 5 – inhaltlich zu straffen und zugleich die Texte der nichtrezitativischen Sätze 3, 6 und 8 hinsichtlich einer Verwendung mit anderer, bereits existierender Musik einzurichten – eine Vorgabe, von der Bach dann nur im Falle von Satz 3 Gebrauch machte.⁴⁷ Das Schicksal der mit dem ursprünglichen Text verbundenen Musik entzieht sich unserer Kenntnis; der Frage, ob sie sich gegebenenfalls andernorts in parodierter Form erhalten hat, soll hier nicht nachgegangen werden.

Abgesehen von den Erkenntnissen zur Werkgeschichte ergibt sich aus dem neu aufgefundenen Textdruck ein kennenswerter, bislang nicht greifbarer Beleg für die Pflege und Überlieferung Bachscher Werke in seiner Thüringischen Heimat während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴⁸ Persönliche Verbindungen nach

⁴⁶ Hypothetische Satzfolge des zweiten Teils in Analogie zum Textblatt J. C. F. Bachs. Daß der erste Satz des zweiten Teils tatsächlich mit „Aria“ überschrieben war, legt der in der Stimme Soprano in Ripieno (A 5) genau über der Schnittstelle befindliche Rest eines Schriftzugs nahe, bei dem es sich um die Spitze des Großbuchstabens A zu handeln scheint.

⁴⁷ Das von F. Smend angenommene Parodieverhältnis zwischen den Sätzen 6 und 8 in dem von J. C. F. Bach geschriebenen Textblatt und den Sätzen 5 und 1 (= 12) der Johannis-Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ BWV 30 bzw. deren weltlicher Fassung BWV 30a mag daher von Bach nur intendiert, aber nicht ausgeführt worden sein.

⁴⁸ Ob das spurlose Fehlen der ersten Stimmengruppe von 1727/32 mit deren Verleih nach Ohrdruf zusammenhängt, muß offenbleiben.

Ohrdruf gehen auf Bachs dort verlebte Jugendzeit (1696–1700) sowie auf Kontakte zu seinem Neffen und langjährigen Schüler Johann Bernhard Bach zurück und mögen durch den Leipziger Aufenthalt von dessen jüngerem Bruder Johann Heinrich (1724–1728) erneut aufgefrischt worden sein. Dem Letztgenannten kommt bei der Vermittlung des Werks nach Ohrdruf möglicherweise eine besondere Rolle zu, da er nach seinem Abgang von der Thomasschule in seine Heimatstadt zurückkehrte und dort bis 1735 blieb.⁴⁹ Den engen, mindestens bis in die 1730er Jahre reichenden Kontakt zwischen dem Leipziger und dem Ohrdrufer Zweig der Bach-Familie dokumentiert auch Wilhelm Friedemann Bachs 1732 erfolgte Übernahme der Patenschaft für eine Tochter von Johann Christophs ältestem Sohn, dem Ustedter Organisten Tobias Friedrich Bach.⁵⁰

Abschließend sei noch kurz ein Blick auf die große Baß-Arie „Rühmet Gottes Güt und Treu“ der Fassung von 1748/49 geworfen (BWV 195/3), die offenbar aus einem völlig anderen Zusammenhang in die Trauungskantate übernommen wurde. Diese Arie ist wohl der modischste Satz in Bachs gesamtem Kantatenschaffen und nimmt offenbar direkten Bezug auf den Opernstil Johann Adolph Hasses.⁵¹ Eine solch weitgehende, bei Bach äußerst seltene Konzession an den herrschenden Modegeschmack mag besondere Gründe gehabt haben. Unmittelbar fühlt man sich an zwei zeitgenössische Charakterisierungen der am 28. April 1738 zu Ehren der sächsischen Herrscherfamilie aufgeführten Huldigungskantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ BWV Anh. 13 erinnert. Über dieses außergewöhnliche, heute verschollene Werk berichtete Lorenz Christoph Mizler:

„Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bey der allerhöchsten Gegenwart Ihre Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebilichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“⁵²

Und auch Johann Abraham Birnbaum kommt in seiner berühmten Apologie der Kompositionstechnik Bachs explizit auf diese Festmusik zu sprechen,⁵³ die anscheinend eine bewußte und von allen Hörern deutlich wahrgenommene Abkehr vom gewohnten Vokalstil des Komponisten bildete. Angesichts dieses Sachverhalts erscheint es nicht völlig abwegig, die Baß-Arie BWV 195/3 mit dieser Huldigungsmusik von 1738 in Verbindung zu bringen. In bezug auf Zeilenlänge, Verszahl und Grundaffekt käme in erster Linie die Arie „Fürsten sind die Lust der Erden“ BWV Anh. 13/3 als Parodievorlage in Betracht, deren Text sich der Singstimme von BWV 195/3 in der Tat ohne Mühe unterlegen läßt. Der Quellenbefund in *P* 65 und *St* 12 (Text „Rühmet Gottes Güt und Treu“ jeweils vom Kopisten der Noten unterlegt) deutet allerdings an, daß die Musik schon vor ihrer

⁴⁹ Vgl. Freyse, a. a. O. (Fußnote 43), S. 67.

⁵⁰ Vgl. Dok II, Nr. 322.

⁵¹ Bachs Satz erinnert unmittelbar an die dramaturgisch zentrale Arie „Se mai più sarò geloso“ / „Se mai turbo il tuo riposo“ aus dem ersten Akt von Hasses *Cleofide*, deren Dresdner Uraufführung im September 1731 Bach höchstwahrscheinlich beiwohnte.

⁵² Dok II, Nr. 436.

⁵³ Vgl. Dok II, Nr. 441, S. 352.

Übernahme in BWV 195 mit dem neuen Text verbunden war – vielleicht durch eine entsprechende, in Vorbereitung von BWV 195 vorgenommene Zweittextierung in der Originalpartitur zu BWV Anh. 13.

IV.

Bachs prominente Stellung im Musikleben Leipzigs als Kantor der Thomasschule, als städtischer *Director musices* sowie zeitweilig als Leiter eines studentischen Collegium musicum ließ ihn mit einer großen Zahl junger Menschen zusammentreffen, die auf die eine oder andere Weise von seiner musikalischen Autorität zu profitieren suchten. Sich auf eine Bekanntschaft mit dem berühmten Bach oder gar auf dessen Unterweisung berufen zu können, war nicht nur eine Frage des Prestiges, es konnte mitunter das berufliche Fortkommen entscheidend begünstigen. Aus diesem Grund gehören Zeugnisse und Attestate für Schüler und Studenten, die im Begriff standen, den Sprung ins Berufsleben zu wagen, zu den zahlenmäßig häufigsten Schriftstücken von der Hand des Thomaskantors, und gerade hier ist die durch Zufallsfunde bedingte „Zuwachsrate“ besonders hoch. Die im folgenden vorgestellten, der Bach-Forschung bisher noch unbekanntem beiden Attestate gehören ebenfalls in diese Reihe, beanspruchen aber zugleich eine bevorzugte Stellung, da sie wertvolle Einblicke in Bachs letzte Lebenszeit ermöglichen.

Bei meiner Suche nach Dokumenten zur Biographie des bis 1749 in Eilenburg und anschließend als Kantor an der Marktkirche zu Halle neben Wilhelm Friedemann Bach tätigen Johann Christian Berger (1701 – 1771)⁵⁴ machte mich der Leiter des Stadtarchivs Eilenburg auf die Akte zur Wiederbesetzung der durch Bergers Wechsel nach Halle vakant gewordenen Konrektorenstelle an der Eilenburger Stadtschule aufmerksam mit dem Hinweis, daß diese unter anderem auch zwei eigenhändige Schriftstücke Johann Sebastian Bachs enthalte.⁵⁵ Eine Einsicht in das betreffende Aktenstück förderte die beiden abgebildeten Dokumente zutage, die hier in ihrem Kontext dargestellt und in ihrer Relevanz diskutiert werden sollen. Wichtige Ergänzungen zu dem im Stadtarchiv Eilenburg aufbewahrten Vorgang zur Konrektorenwahl entstammen einer in der Superintendentur Delitzsch ermittelten kirchlichen Parallelakte.⁵⁶

⁵⁴ Zu Berger vgl. W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2/2, Halle 1942, S. 43–45; P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228, hier S. 207; BJ 1995, S. 217 f. (P. Wollny). Berger bewarb sich im Herbst 1736 erfolgreich um das Kantorat in Eilenburg (Vokation am 26. 10.); im Protokoll über die Stellenbesetzung wird er als „Hoff Musicus zu Merseburg“ bezeichnet. Nachdem er sich 1746 erfolglos um das Rektorat an der Eilenburger Stadtschule beworben hatte, wurde er 1747 zum Konrektor befördert.

⁵⁵ Stadtarchiv Eilenburg, Signatur XXVI f/12: Acta, | *Die durch anderweitige Beförderung H[err]n | Johann Christian Bergers, vacant ge= | wordene Con-Rector-Stelle betr. | Ergangen vor | E. E. Rathe zu | Eilenburg | Anno 1749*. Für freundliche Auskünfte und Hilfe bin ich Herrn Stadtarchivar Andreas Flegel zu Dank verpflichtet.

⁵⁶ Superintendentur Delitzsch, Bestand Superintendentur Eilenburg, Signatur 43/3.5.

Auf die mit dem Entlassungsgesuch Bergers am 6. August 1749 freigewordene Konrektorenstelle an der Eilenburger Stadtschule bewarben sich im Laufe des Monats zunächst vier Kandidaten: Johann Gottlob Gatzsch aus Dresden, dessen Brief bereits vom 5. August datiert, der aus Eilenburg gebürtige Ernst Christian Hoffmann, seinerzeit Student in Halle (11. 8.), Georg Rudolf Altenau aus Leipzig (25. 8., ein weiteres Bewerbungsschreiben in lateinischer Sprache wurde am 7. 9. nachgereicht) und Johann Friedrich Albrecht aus Leipzig (27. 8.). Alle Bewerber konnten ihr Ansuchen mit Referenzen angesehener Persönlichkeiten ausstatten, die fachliche Qualifikation und untadeligen Lebenswandel bekundeten. Von diesen sind aus musikgeschichtlicher Perspektive zunächst zwei Zeugnisse des Leipziger Theologiestudenten Albrecht von Interesse. Die beiden im Wortlaut identischen Dokumente sind von dem Neukirchen-Organisten Carl Gotthelf Gerlach und dem Nikolai-Organisten Johann Schneider unterzeichnet, jedoch von Albrecht geschrieben und wohl auch formuliert. Aus den Schriftstücken geht hervor, daß dieser im

„so genannten großen *Collegio Musico* seit fünf Jahren als ein Mitglied alle nur vorfallende *musicalische* Stücke ungesäumt aufführen helfen, auch in seinen ersten Universitäts=Jahren der *Vocal* und *Instrumental-Music* in der Neu= und Pauliner Kirche, und bey andern *Solennitäten* zu allerseitiger *Satisfaction* beygewohnt“ habe.⁵⁷

Im September reisten die beiden in Leipzig ansässigen Bewerber zur „Aufwartung“ nach Eilenburg. Nicht sicher ist, ob dies auf Einladung des Eilenburger Superintendenten Johann Gottfried Rochau geschah; immerhin ist Rochau der Empfänger entsprechender Dankschreiben von Albrecht (5. September) wie auch von Altenau (24. September). Bei diesen Besuchen handelte es sich allerdings noch nicht um offizielle Proben, denn deren terminliche Festsetzung fand erst am 30. September in einer Beratung ohne den Superintendenten statt. Dieser wurde am folgenden Tag schriftlich davon in Kenntnis gesetzt, daß die Proben für Gatzsch und Hoffmann auf den 14. Oktober, die für Altenau und Albrecht auf den 16. Oktober angesetzt worden seien.

Kurze Zeit vor diesen Terminen gingen beim Rat der Stadt und beim Superintendenten drei weitere Bewerbungen ein – am 6. Oktober meldete sich Johann Gottfried Mittag⁵⁸ aus Merseburg, am 10. Oktober die beiden Leipziger Theologiestudenten und Absolventen der Nikolai- beziehungsweise Thomasschule Christian Friedrich Kuchler und Johann Nathanael Bammler.

Das in lateinischer Sprache abgefaßte Schreiben des Studenten Bammler an den Rat der Stadt war von mehreren Beilagen begleitet, darunter ein vom Bewerber selbst verfaßtes Lobgedicht auf die Stadt Eilenburg sowie fünf Zeugnisse, ausgestellt von seinen Leipziger Lehrern und Förderern Christian August Crusius,⁵⁹

⁵⁷ STA Eilenburg, XXVI f/12, fol. 23–24. In der „TABVLA MUSICORVM der löbl: großen Concert=Gesellschaft 1746. 47. 48.“ der Riemerschen Chronik ist Albrecht als Viola-Spieler genannt; vgl. A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 264.

⁵⁸ Hierbei handelt es sich um den wenige Monate zuvor auf Betreiben W. F. Bachs suspendierten Kantor der Hallenser Marktkirche, auf dessen Stelle J. C. Berger berufen worden war. Vgl. Serauky, a. a. O. (Fußnote 54), S. 19–21.

⁵⁹ 1715–1775, ab 1744 Philosophieprofessor in Leipzig.

Johann August Ernesti,⁶⁰ Gotthelf Ehrenfried Lechla,⁶¹ Christoph Wolle⁶² und Johann Sebastian Bach. Die üppig ausgestattete Bewerbung Bammlers führte dazu, daß – gewissermaßen post festum – für ihn noch eine Probe auf den 28. Oktober festgelegt wurde.⁶³

Die letztgenannte Beilage zu Bammlers Bewerbung ist von Bach eigenhändig geschrieben und hat folgenden Wortlaut⁶⁴:

Daß Vorzeiger dieses, Herr Johann Nathanael Bammler ein 10. Jähriger *Alumnus* der *Thomas-Schule* gewesen; auch sich als ein fleißiger so wohl *in literis* als *musicis Alumnus* gezeiget, wird hiermit *attestiret*, und zugleich erwehnet, daß er als *Praefectus* so wohl *Vocaliter* als *Instrumentaliter* wohl hat gebraucht werden können. *Leipzig.*
d. 12. *April.* 1749. *Joh: Sebast: Bach.*
C.

Die zügige Wiederbesetzung der Eilenburger Konrektorenstelle, auf die der Rat in seinem Schreiben an Rochau vom 1. Oktober gedrungen hatte, gestaltete sich indes komplizierter als erwartet. In einer Eingabe an den Rat der Stadt erinnerte der seit 1747 amtierende Eilenburger Kantor Johann Christian Kästner⁶⁵ an eine schriftlich fixierte Abmachung „wegen Bestellung der Kirchen-Music“, nach der bislang „der Con-Rector als *Adiunctus Cantoris* die Music hat müssen verstärcken helfen, und im Fall der Cantor, wenn *Impedimenta legitima* vorkommen, die Kirchen Music, oder auch überhaupt sein *officium* als Cantor nicht verwalten und besorgen kan, deßen *vices* vertreten müssen“. Kästner wies darauf hin, daß der zu berufende Konrektor „vermöge seiner *Vocation musicalisch* seyn“ müsse, und bat darum, diesen Aspekt bei dessen Wahl besonders zu berücksichtigen. Offensichtlich wurden die Bewerber von dieser Entwicklung in Kenntnis gesetzt, denn einige von ihnen reichten eiligst Bekundungen ihrer musikalischen Fähigkeiten in Form weiterer, aussagekräftigerer Zeugnisse nach – so auch Bammler mit dem nachstehend wiedergegebenen eigenhändigen, von Johann Sebastian Bach unterschriebenen Schriftstück, das laut Präsentationsvermerk dem Rat der Stadt Eilenburg am 19. Dezember vorlag:⁶⁶

⁶⁰ 1707–1781, seit 1734 Rektor der Thomasschule.

⁶¹ 1694–1750, Archidiakon der Nikolaikirche.

⁶² 1700–1761, seit 1741 Diakon der Thomaskirche.

⁶³ Wie aus einer Protokollnotiz Rochaus hervorgeht, wurde auch für Küchler eine Probe anberaumt, während die Bewerbung des übel beleumundeten Mittag nicht weiter betrieben wurde.

⁶⁴ StA Eilenburg, XXVI f/12, fol. 43. Autograph, 1 Blatt vom Format 33,5×17,5 cm; WZ: Buchstaben I F F, doppelstrichig (= NBA IX/1, Nr. 5).

⁶⁵ Laut Bewerbung vom 3. Juni 1747 (enthalten in der Akte Superintendentur Delitzsch, Bestand Superintendentur Eilenburg, Signatur 44/7.1) war Kästner vor seiner Eilenburger Zeit Student der Theologie an der Universität Leipzig. 1755, nach dem Tod Gottlob Harrers, findet sich sein Name auf der Bewerberliste um das Leipziger Thomaskantorat, und nach der Berufung von Johann Friedrich Doles bewarb er sich, ebenfalls vergeblich, um das Kantorat in Freiberg; vgl. Schering, a. a. O. (Fußnote 57), S. 343, sowie R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Fotomech. Nachdruck Leipzig 1978, S. 108.

⁶⁶ StA Eilenburg, XXVI f/12, fol. 65. Fremdschrift (Handschrift J. N. Bammler) mit autographischer Unterschrift, 1 Bogen, nur S. 1 beschrieben, Blattformat 26,5×18 cm; WZ: Kavalier mit Degen und Becher (Kavalierpapier).

75.

Das Vorzige diese, M. Johann
 Nathanael Bammeler ein 10. jähriger
 Alumnus der Thomas-Schule geboren;
 sey ein fleißiger ~~in~~ so wohl in
 literis als musicis Alumnus gezeiget,
 Wiewohl attestiret, wird zugleich ver-
 ordnet, daß er als Praefectus so wohl
 Vocaliter als Instrumentaliter wohl
 hat gebräuchet. ~~Hand~~ Lösung. Leipzig.
 d. 12. April. 1749.

Joh. Sebast. Bach.
 C

Abb. 11. Zeugnis für J. N. Bammeler vom 12. 4. 1749.

Daß Vorzeiger dieses Herr Johann Nathanael Bammler aus Kirchberg, *Studios. SS. Theol.* 10. Jahre auf hiesiger *Thomas-Schule* als *Alumnus* gewesen, und sich während der Zeit als einen treuen und fleißigen u. frommen Schüler aufgeführt, auch sich so wohl in *litteris* als besonders in *Musicis habil* gemacht, daß ihn mit gutem fug die *Praefecturen* der Chöre anvertrauen können, wie er denn in die 3. Jahre die *Direction* der Kirchen *Musique* des andern Chores verwaltet, auch das letzte Jahr seines Schullebens im ersten Chore gleichermaßen die *Praefectura* gehabt, und sowohl die Motteten als auch in Abwesenheit meiner die völlige Kirchen *Musique dirigirt* hat; Solches wird hier mit eigenhändig bekräftiget

Leipzig den 11. Decembr.
Anno 1749.

Joh: Sebast: Bach.

Das nachgereichte Zeugnis konnte jedoch nichts mehr ausrichten; die Wahl fiel schließlich auf Johann Friedrich Albrecht, den Protegé Gerlachs, der bereits bei seiner Probe einen äußerst positiven Eindruck hinterlassen und es in den folgenden Wochen verstanden hatte, die ihm entgegengebrachte Gunst durch zahlreiche Briefe zu festigen.

*

Die vorliegenden Attestate beanspruchen unser Interesse zunächst als besonders späte Bach-Dokumente. Unter den sicher datierten Belegen von Bachs Textschrift bildet das Zeugnis vom 12. April 1749 das nunmehr späteste längere Schriftstück und läuft in dieser Hinsicht dem bekannten Brief an Johann Elias Bach vom 2. November 1748 den Rang ab. Die Unterschrift unter dem zweiten Dokument (11. Dezember 1749) stellt sogar den spätesten datierten Beleg für Bachs Handschrift überhaupt dar.

Der klobige und ungelenke Schriftduktus des ersten Zeugnisses gleicht den beiden Briefen Bachs an seinen Schweinfurter Vetter⁶⁷ (vom 6. 10. und 2. 11. 1748) sowie der letzten eigenhändigen Quittung für die jährliche Zahlung aus dem Nathanischen Legat (vom 27. Oktober 1748); dort findet sich auch die charakteristische Unterschriftenformel *Joh: Sebast: Bach | C.* wieder.⁶⁸ Daneben bietet sich ein Vergleich mit den Titelblättern und der Textunterlegung im zweiten bis vierten Teil der Originalpartitur der h-Moll-Messe an. Die Unterschrift vom 11. Dezember 1749 ähnelt dem Namenszug auf der vom 6. Mai 1749 datierenden Quittung über den Verkauf eines Pianofortes an den polnischen Grafen Branicki.⁶⁹

Über ihren Wert als autographe Schriftstücke hinaus präzisieren die beiden neu aufgefundenen Zeugnisse in bemerkenswerter Weise unser Bild von der letzten Lebenszeit Bachs. Als der bislang späteste datierte Nachweis von Bachs Hand galt seine Signierung der ebengenannten Quittung vom 6. Mai 1749. Für alle danach erfolgten schriftlichen Äußerungen und sogar Unterschriften schien er andere, in seinem Namen agierende Personen beauftragt zu haben; dies zeigt etwa das zeitlich nächste erhaltene Dokument, die von Johann Christian Bach Ende Oktober 1749 geschriebene Eintragung in das Quittungsbuch des Nathanischen Legats.⁷⁰ Aufgrund dieses Befundes postulierte Yoshitake Kobayashi, daß Bach

⁶⁷ Dok I, Nr. 49–50. Faksimile-Wiedergabe bei G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 1984, S. 369–372.

⁶⁸ Dok I, Nr. 139; Faksimile-Wiedergabe bei Herz, a. a. O., S. 376.

⁶⁹ Vgl. Dok III, S. 633f.

⁷⁰ Dok I, Nr. 143; vgl. auch Dok I, Nr. 54, 145 und 146.

Prof. Am 19 Decembr. 1749. 68

Wird Anzeigen dieses H. Johann Neumann
 Doctor in ~~der~~ Philosophie, Rudol. D. Theol.
 10. Julei nach seligen Thomas-Bischof als
 Johannes genannt, und für unversenden
 Zeit als seine beiden und fleißigen
 humaner Schulen nachgefolgt, auf sich so
 wohl in litteris als besonders in Ma-
 thesis hiebei geniaht, daß ich nicht gut
 sey die Praefectura der Gottesmessen,
 zu werden können, wie es denn in die 3.
 Julei die Diction der diesen Messen
 der neuen Euerd anmalt, und daß
 diese Julei hiebei befollet in dem
 Euerd gleichnamigen die Praefector gefall,
 und sowohl die Messen als auch in Abess,
 sowohl mensu die stellige diesen Messen
 dicitur sol; Dagegen wird sich nicht so,
 verständig behauptet

Leipzig den 11. Decemb.
 Anno 1749.

Joh. Sebast. Bach.

Abb. 12. Zeugnis für J. N. Bammler vom 11. 12. 1749.

spätestens ab diesem Termin – sei es aus Sehschwäche, sei es aufgrund von Krankheit – keinerlei Schreibearbeit mehr leistete.⁷¹

Das zweite Eilenburger Zeugnis für Bammler dokumentiert nun jedoch, daß Bach auch nach Oktober 1749 noch selbst schrieb, und legt eine etwas abweichende Erklärung der zunehmend apographen Schriftstücke nahe. Bach mag in seinen beiden letzten Lebensjahren, vielleicht nach einem – an einer spürbaren Verschlechterung der Handschrift abzulesenden – Krankheitsschub im Frühherbst 1748,⁷² die Last des Alters mehr als zuvor gespürt haben und bestrebt gewesen sein, möglichst viele kleinere Pflichten an seine unmittelbare Umgebung zu delegieren. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, daß er nicht mehr in der Lage gewesen wäre, in wichtigen Angelegenheiten selbst zur Feder zu greifen. Der schwerfällige Duktus der Unterschrift vom 11. Dezember 1749 deutet zwar die Mühe an, mit der diese geleistet wurde, doch läßt sich im Vergleich mit der sieben Monate zuvor für Graf Branicki ausgestellten Quittung keine weitere gravierende Verschlechterung der Schrift erkennen. Hieraus folgt, daß das späteste Stadium der Handschrift Bachs bis mindestens Mitte Dezember 1749 ausgedehnt werden muß. Die Konstanz der Schriftzüge zwischen Mai und Dezember 1749 spricht ferner dafür, daß dieser Zustand anhielt, bis Bach infolge der beiden kurz nach Ostern 1750 durchgeführten Star-Operationen durch den englischen Okulisten Taylor endgültig sein Augenlicht verlor. Diese Überlegung korrespondiert mit dem Bericht des Nekrologs, demzufolge erst durch die Operationen Bachs „im übrigen überaus gesunder Körper ... gänzlich über den Haufen geworfen“ wurde.⁷³

Durch die obigen Überlegungen wird der Datierungsspielraum für einige der von Kobayashi der letzten Lebenszeit Johann Sebastian Bachs zugeordneten Werke wieder erweitert.⁷⁴ Dies betrifft insbesondere den Abschluß der Teile II bis IV der h-Moll-Messe sowie den genauen Zeitpunkt der nach 239 Takten abgebrochenen Niederschrift des letzten Satzes der Kunst der Fuge. Desgleichen müssen für die Wiederaufführungen der Neujahrskantate BWV 16 und des Oster-Oratoriums BWV 249, die allein aufgrund des zu eng gesteckten zeitlichen Rahmens für das letzte Stadium der Handschrift Bachs (August 1748 bis Oktober 1749) auf Neujahr und Ostern 1749 datiert wurden, bis zum Auftauchen weiterer Kriterien auch die entsprechenden Termine des Jahres 1750 einkalkuliert werden. Was die Datierung der spätesten Aufführung der Johannes-Passion betrifft, kommen für diese theoretisch zwar auch zwei Termine (4. April 1749 oder 27. März 1750) in Frage, doch spricht hier in der Tat einiges zugunsten des früheren Datums: Zum einen weist Bachs erstes Zeugnis für Bammler, eine gute Woche nach der mutmaßlichen Aufführung abgefaßt, dasselbe Wasserzeichen auf wie die für die letzte Aufführung angefertigten Einlage- und Deckblätter in *St III*. Zum anderen sehen die Schriftzüge Bachs in dem Eilenburger Dokument denen der späten autographen Revisionseintragungen zum Verwechseln ähnlich.

*

⁷¹ Vgl. Kobayashi Chr, S. 24f.

⁷² Ebd.

⁷³ Dok III, Nr. 666, S. 85.

⁷⁴ Vgl. Kobayashi Chr, S. 61–64.

Nun gilt es, einen Blick auf den von Bach durch immerhin zwei Zeugnisse gewürdigten Johann Nathanael Bammler zu werfen. Nach Ermittlungen von Hans Löffler⁷⁵ wurde Bammler am 11. Januar 1722 in Kirchberg/Sachsen als Sohn des Tuchscherermeisters Johann Michael Bammler (Pammler) und dessen Frau Maria Rosina, geborene Petzold, getauft. 1737, im Alter von 15 Jahren, wurde er ins Alumnat der Leipziger Thomasschule aufgenommen und verblieb dort gute zehn Jahre, vielleicht gar bis kurz vor seiner Einschreibung in die Matrikel der Leipziger Universität, welche am 10. Mai 1748 stattfand.⁷⁶ In der Hierarchie der Schule stieg Bammler stetig auf. In einer für den Zeitraum zwischen Pfingsten 1744 und Pfingsten 1745 geltenden Chorordnung läßt er sich als Mitglied der zweiten Kantorei nachweisen.⁷⁷ Ungefähr seit jener Zeit versah er laut Bachs späterem Zeugnis das Amt des zweiten Präfekten, und im letzten Jahr seiner Schulzeit – also wahrscheinlich gegen Weihnachten 1746⁷⁸ – avancierte er zum ersten Präfekten, um von nun an vielfältige und verantwortungsvolle musikalische Aufgaben zu übernehmen. Wenn Bach eigens Bammlers Direktion der „völligen Kirchen *Musique*“ während seiner Abwesenheit erwähnt, so dürfte dies auf seine Reise nach Berlin und Potsdam im Mai 1747 und möglicherweise auch noch auf andere, bislang nicht dokumentierte Gelegenheiten zu beziehen sein. Leider entzieht sich unserer Kenntnis, welche Stimmlage Bammler besaß, und besonders auch, welche Instrumente er beherrschte. Merkwürdigerweise erwähnen weder die beiden Zeugnisse noch seine Bewerbungsschreiben, daß Bammler jemals privaten Musik- oder Kompositionsunterricht bei Bach genossen hätte. Damit relativiert sich die von Paul Beierlein und Hans Löffler vorgenommene Klassifizierung Bammlers als Bach-Schüler.⁷⁹ Bammlers privilegierte Stellung als Präfekt etwa ab Mitte der 1740er Jahre erlaubt den Schluß, daß er über längere Zeit das unbedingte Vertrauen des Thomaskantors genoß und daher auch nach seinem Abgang von der Thomasschule noch für sein berufliches Fortkommen auf dessen Hilfe in Form von Zeugnissen und Fürsprachen bauen konnte. Spätestens ab April 1749 muß sich Bammler nach einer festen Anstellung umgesehen haben, denn seine in Eilenburg vorgelegten Referenzen datieren sämtlich vom 11. oder 12. April und dürften somit zu dieser Zeit bereits in anderem Zusammenhang Verwendung gefunden haben.⁸⁰

⁷⁵ BJ 1953, S. 26, und handschriftliche Kollektaneen Löfflers im Bestand des Bachhauses Eisenach (als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig).

⁷⁶ G. Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. III (1709–1809), Leipzig 1905, S. 11.

⁷⁷ Vgl. BJ 1907, S. 77 (B. F. Richter).

⁷⁸ Eine entsprechende Verfügung in der Schulordnung von 1723 (S. 78) besagt, daß die vier Chorpräfekten vom Kantor „jährlich um Weynachten“ zu ernennen seien. Vgl. *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634, 1723, 1733*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1987.

⁷⁹ Vgl. P. R. Beierlein, *Geschichte der Stadt und Burg Elsterberg i. V., Bd. 2: Geschichte der Kirche und der Schule*, Dresden o. J., S. 271, und BJ 1953, S. 26 (H. Löffler).

⁸⁰ Zur Praxis der mehrfachen Verwendung von Zeugnissen vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – Neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1970, S. 147–154, hier S. 149.

Nach dem Scheitern seiner Eilenburger Bewerbung scheint Bammler zunächst noch bis etwa Mitte 1750 in Leipzig geblieben zu sein, denn ein späteres Dokument spricht rückblickend von seinem „13jährigen Aufenthalt auf der Leipziger Thomasschule und Universität“.⁸¹ In dem Schriftstück ist von Bammler als einer „vater- und mutterlosen Waise“ die Rede, die „billig ein besseres Schicksal als bißhero“ verdiene; dieser Umstand könnte einerseits sein langes Verweilen auf der Thomasschule erklären, andererseits deutet er – besonders für die Zeit nach Bammlers Schulabgang – auf eine angespannte und sich offenbar zunehmend schwieriger gestaltende wirtschaftliche Lage. Nachdem sich seine beruflichen Hoffnungen vorerst zerschlagen hatten, sah er sich schließlich offenbar gezwungen, stellenlos in seine Heimatstadt zurückzukehren, vielleicht um bei dort lebenden Verwandten einstweilen Unterschlupf zu finden. Die Hoffnung auf eine feste Anstellung erfüllte sich erst im Herbst 1758, als Bammler nach dem Tod von Johann Hugo auf das Kantorat im vogtländischen Elsterberg berufen wurde. In Elsterberg lenkte er „durch seine erlesene Handschrift und durch eigene Dichtungen, die er zur Probe singen wollte, die Aufmerksamkeit auf sich“.⁸² Im persönlichen Umgang scheint Bammler vor allem in späteren Jahren nicht einfach gewesen zu sein; es ist die Rede von seinem sarkastischen, bissigen und meist sehr groben Wesen und einem eigensinnigen Charakter, der insbesondere in musikalischen Dingen zu „Zugeständnissen wenig geneigt gewesen zu sein scheint“.⁸³ Trotz zunehmender Verbitterung angesichts der – vor allem wohl im Vergleich zu seinen Leipziger Jahren – beschränkten Elsterberger Verhältnisse verblieb Bammler in dieser Stellung bis zu seinem Tod am 8. Mai 1784.

*

Die prominente Rolle innerhalb der Leipziger Kirchenmusikpflege, die Bachs Zeugnisse seinem langjährigen Präfekten zuweisen, wie auch dessen anderweitig erwähnte kalligraphische Begabung lassen vermuten, daß sich Bammlers Tätigkeit für Bach auch in Form von Kopistendiensten niedergeschlagen hat. Die nunmehr reichlich vorliegenden Proben von Bammlers Handschrift – glücklicherweise ist sowohl seine Gebrauchsschrift als auch seine gerühmte Kalligraphie vertreten – bieten für eingehende Vergleiche mit Schriftzeugnissen der für Bach in den 1740er Jahren tätigen anonymen Schreiber eine solide Ausgangsbasis. Und tatsächlich führt die Suche rasch zu einem positiven Ergebnis: Eine Gegenüberstellung von Bammlers Eilenburger Bewerbungsschreiben und den Titelseiten von Kopien der Englischen Suiten aus dem Besitz Johann Christian Bachs⁸⁴ führt zu der Erkenntnis, daß Johann Nathanael Bammler identisch ist mit Bachs Hauptkopist H.

⁸¹ Vgl. Beierlein, a. a. O., S. 270f. Bei dem zitierten Schriftstück handelt es sich um ein Zeugnis des Kirchberger Pfarrers, das dieser 1758 zur Unterstützung von Bammlers Bewerbung um das Elsterberger Kantorat ausstellte. Die Akten des dortigen Pfarrarchivs sind laut brieflicher Mitteilung vom 26. 3. 1997 zur Zeit nicht benutzbar.

⁸² Beierlein, a. a. O., S. 270.

⁸³ Vgl. Beierlein, a. a. O., S. 271.

⁸⁴ SBB, N. Mus. ms. 10484; vgl. NBA V/7, S. 26–29 (Quelle C 1). Die Abschriften der ersten und der dritten Suite tragen eigenhändige Besitzvermerke Johann Christian Bachs, von dessen Hand auch der gesamte Titel der dritten Suite stammt.

IA EXCELLENTISSIMO atq; SUMME REVEREN-
TISSIMO PATRONE omni pietatis officio maxime VENERANDI

Si de eximio TVO erga bonarum literarum cultores amore
minus cognovisset: profecto non auderem hunc T. V. meo humillimis
litteris molestiam creare. Vra Summa humanitas facilitateq;
animi nota et respecta omnibus non patitur me dubitare, quia his
TE meo literis benevolum ac clementem praebeas. Atq; ne distans
TE Vra gratiosissime more, breviter exponam, quid sit, quae ipsa
Vra humanitate ac benevolentiae abuter. Jam tua es, cum
Doctissimus Reverendus Praelector se officio abdicaret, Helldorf
Helmbergensi vellet; quo nuncio ad me perlato statim apud al-
tissimi meum constitui munus ipsum rite ambire et nomen meum
inter Candidatos proficere. Sed usq; adhuc variis causis ac
dubitacionibus impeditus fui, quo minus laborarem, ut mei in
creando Praelectore ratio haberetur. Atq; ipsum in primis petivi
omni meam retardaret, quod animo reputabam, nullum Helmbergi
michi Patronum, nullum neq; amicum neq; notum esse, cujus praesidio
ac fauore res meas bene agi confiderem. Sed his diebus, cum res
fere non amplius sit integra, siquidem iam dies testamentis inter
Petentes constitutus dicitur. Subito spes mihi facta est, fore ut
provinciam istam administrandam obtinuerim. Amicorum quorun-
dam ac fautorum a monitu ac consilio Praelectissimum Sena-
tum Helmbergensem, omni, quae pars est, obsecratione rogavi carissime,
ut precibus meis locum relinquerent, ac vacuum istud munus suffragio-
rum frequentia in me transferre velint. DEVS T. O. M.
cujus manifeste fere nutu quodam et insperato ad quaerendum id impelle-
re fecit ut Sapientissimum istum Senatuum facilem mihi ac benignum
experiar. Sed ad haec rem nihil est, Vra omni et doctrina

Abb. 13. J. N. Bammler, Bewerbungsschreiben an den Eilenburger Superintendenten
J. G. Rochau.

Suite VI.

avec
Prelude
pour le Clavecin.

composée.
D. b.

J. S. Bach.

Abb. 14. Titelseite einer um 1748 entstandenen Abschrift der Englischen Suite Nr. 6, BWV 811; Handschrift J. N. Bammler, SBB, N. Mus. ms. 10484.

Bammlers deutsche Gebrauchsschrift, wie sie in dem späteren Eilenburger Zeugnis belegt ist, erscheint erwartungsgemäß in der Textunterlegung seiner Abschriften von Vokalwerken, darunter die jeweils von Bach begonnenen und von H vervollständigten Partituren der Johannes-Passion (*P 28*), der Brockes-Passion Georg Friedrich Händels (SBB, *Mus. ms. 9002/10*) sowie verschiedene andere Arbeiten.⁸⁵ Im Verein mit den oben referierten biographischen Daten erlauben die vorliegenden Schriftproben ferner die Feststellung, daß es sich – wie bereits von Alfred Dürr vermutet⁸⁶ – bei dem in Aufführungsmaterialien zur späten Fassung der Kantate BWV 8 (*Thom 8*, um 1746/47), zur Jubilate-Kantate „Die mit Tränen säen“ von Johann Ludwig Bach (*St 305*, um 1743/46) und zur Johannes-Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ von Johann Gottlieb Goldberg (SBB, *Mus. ms. 7918*, um 1743/46) nachgewiesenen Hauptkopisten ebenfalls um niemand anderen als H handelt.⁸⁷ Die in den soeben genannten Quellen zunächst noch kindlichen und ungeformten Züge von Bammlers Schrift stabilisieren sich rasch zu einer zugleich schwungvollen und deutlichen, versierten und ästhetisch ansprechenden, insgesamt überaus gut lesbaren Handschrift, die sich in jeder Hinsicht mit den Arbeiten der frühen Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner messen kann.

Die Identifizierung des Hauptkopisten H liefert insgesamt nur wenige neue Anhaltspunkte für eine Verfeinerung der mit Hilfe anderer diplomatischer Kriterien bereits weitgehend abgesicherten Chronologie des Aufführungskalenders von Bachs letzten Lebensjahren. Eine relative Chronologie von Bammlers Abschriften aufgrund der Entwicklung einzelner Schriftmerkmale ergibt immerhin folgende Erkenntnisse:

- Die frühe Phase seiner Handschrift ist in den Stimmen zu BWV 8 sowie zu den erwähnten Kantaten Johann Ludwig Bachs und Johann Gottlieb Goldbergs vertreten, deren Aufführungen theoretisch um 1743, vermutlich jedoch nicht vor 1745 bis etwa 1747 anzusetzen sind. Charakteristische Merkmale sind (1) die in der unteren Hälfte verbreiterten Violinschlüssel, (2) die aufrechtstehenden, ausgesprochen runden Halbenoten, deren nach unten geführte Hälse stets an der linken Seite des Notenkopfes ansetzen, sowie (3) die schlanken, zur linken Seite hin geöffneten und rechts mit zwei senkrechten Strichen versehenen Baßschlüssel.
- Merkliche Änderungen finden sich in Bammlers Abschrift des Sanctus d-Moll BWV 239 (SBB, *Mus. ms. 30240*), die wohl um 1747/48 entstand. Während die Violinschlüssel noch weitgehend konstant bleiben, haben die Baßschlüssel ihre senkrechten Striche verloren; der Hals der abwärts kaudierten Halbenoten befindet sich nun in der Mitte des Notenkopfes oder leicht nach rechts versetzt.
- Rechtsgehalste Halbenoten und schlanke Violinschlüssel, wie sie für Bammlers spätes Schriftstadium typisch sind, finden sich in der Abschrift der Englischen Suiten; unverändert gegenüber der Abschrift von BWV 239 erscheint hingegen der aufrechte Baßschlüssel ohne Senkrechtstriche.⁸⁸ Eine Datierung dieser Suiten-Abschriften auf 1748, wie sie Alfred Dürr

⁸⁵ Vgl. die Zusammenstellung in BJ 1988, S. 33 (Y. Kobayashi).

⁸⁶ Vgl. Dürr Chr 2, S. 118 f.

⁸⁷ Bei Kobayashi Chr, S. 31 f., wird dieser unter der Bezeichnung Anon. N 4 geführt.

⁸⁸ Rechnet man die vorgenannten Quellen Bammlers Zeit als Thomasalumne zu, dürften die Abschriften der Englischen Suiten zu seinen ersten Aufträgen als „freier“ Kopist Bachs zählen und kurz nach seiner Immatrikulation an der Leipziger Universität entstanden sein. Sicher ausgeschlossen ist jedenfalls eine Datierung nach 1750.

wegen der Besitzvermerke Johann Christian Bachs bereits erwog, erscheint demnach auch aufgrund schriftkundlicher Merkmale naheliegend.⁸⁹

- Ein weitgehend einheitliches Bild bieten die übrigen, vermutlich um 1748/50 entstandenen Schriftzeugnisse Bammmlers. Sämtliche Schriftformen sind stärker gefestigt als zuvor und variieren nur noch wenig. Gegenüber den früheren Belegen etabliert sich hier eine runde Form des Baßschlüssels, die entweder nach unten geöffnet oder aber durch die Verlängerung der gegen den Uhrzeigersinn geführten auslaufenden Linie geschlossen ist.

Bammmlers Kopistentätigkeit unterscheidet sich merklich von den Aufgaben, die die früheren Hauptkopisten zu erfüllen hatten: In der ersten Dekade von Bachs Thomaskantorat hatte der systematische Aufbau eines umfangreichen Repertoires von Aufführungsmaterialien zur Kirchenmusik im Vordergrund gestanden; diese Aufgabe erfüllte Bach weitgehend durch die Komposition eigener Kantatenjahrgänge und durch die gleichzeitige Beschäftigung von zunächst zwei, später einem Hauptkopisten sowie zahlreichen Nebenschreibern.⁹⁰ Der Prozeß der Repertoirebildung konnte zu Beginn der 1730er Jahre als abgeschlossen gelten; entsprechend nahm seit dieser Zeit die dauernde große Beanspruchung von Haupt- und Nebenkopisten spürbar ab, so daß sich die Frage stellt, ob Bach nach etwa 1736 noch einen festbesoldeten und kontraktlich gebundenen Kopisten benötigte. Umso mehr erstaunt daher die ab der Mitte der 1740er Jahre nachweisbare kontinuierliche und um 1749 kulminierende Beschäftigung des mittlerweile aus dem Alumnat ausgeschiedenen Bammmler.

Wenn sich Bach also gegen Ende seines Lebens entschloß, seinen ehemaligen Präfekten regelmäßig mit umfangreichen Kopierdiensten zu betrauen, so muß er dafür besondere Gründe gehabt haben. Ausschlaggebend könnte Bammmlers bedrängte wirtschaftliche Lage gewesen sein; der Vorsatz, sich trotz fehlenden familiären Rückhalts eine gesicherte Existenz zu schaffen, mag Bach an seine eigene Jugend erinnert und zu aktiver Unterstützung bewogen haben. Vergleiche mit der Beschäftigung seines Ohrdruffer Neffen Johann Heinrich als Hauptkopist⁹¹ (in den Jahren 1726–1727) oder der Anstellung seines Schweinfurter Vettters Johann Elias als Privatsekretär und Hauslehrer (zwischen 1737 und 1742) liegen nahe. Daß es zu einem wesentlichen Teil Bachs Aufträge waren, die Bammmler die Existenz in Leipzig sicherten und die finanzielle Basis für die Fortführung seiner akademischen Ausbildung lieferten, läßt sich zwar nicht beweisen; auffällig ist immerhin die zeitliche Kongruenz von Bachs Tod und Bammmlers Rückkehr in seine Heimatstadt.⁹²

Um 1749/50 lag der Schwerpunkt von Bammmlers Tätigkeit in der Vervollständigung umfangreicher Partiturabschriften, die Bach selbst zu früherer Zeit begon-

⁸⁹ Vgl. NBA V/7 Krit. Bericht, S. 29, und die weiteren dort genannten Quellen mit J. C. Bachs Namenszug. Offenbar wurde zu dieser Zeit der damals 13jährige jüngste Bach-Sohn mit einem eigenen Repertoire an Klavier- und Orgelwerken ausgestattet.

⁹⁰ Auf einen Ankauf des musikalischen Nachlasses von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau durch den Rat der Stadt war verzichtet worden und die Musikalien aus der Amtszeit Johann Schelles erwiesen sich in stilistischer und konservatorischer Hinsicht als unbrauchbar; vgl. Dok II, Nr. 170.

⁹¹ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 114.

⁹² Unter den für Bachs Amtsnachfolger Gottlob Harrer tätigen Kopisten läßt sich Bammmler nicht mehr nachweisen.

nen, dann aber liegengelassen hatte. Dies betrifft die teilautographe Partitur der Johannes-Passion (*P* 28), deren Abschrift Bach um 1738/39 mit dem Vorsatz in Angriff genommen hatte, das Werk in eine endgültige Form zu bringen; diesen Versuch hatte er aber bereits nach 20 Seiten aufgegeben und gut zehn Jahre später Bammler mit der Vervollständigung des Torsos beauftragt. Die gleiche Situation liegt bei der Abschrift der Brockes-Passion Händels vor (*Mus. ms. 9002/10*), die Bach um 1746/47 begonnen hatte und erst etwa zwei bis drei Jahre später wiederum von Bammler vollenden ließ. Setzt man Bammlers finanzielle Notlage als Anlaß für Bachs Kopieraufträge voraus, so besteht kein zwingender Grund mehr, die Quellen mit konkreten Aufführungen in Verbindung zu bringen. Aus diesem Blickwinkel erledigt sich das eine oder andere Problem von selbst, etwa der weitgehend unrevidierte Zustand des von Bammler kopierten Teils in *P* 28, dessen Lesarten nicht mit den – ebenfalls unter seiner Mitwirkung hergestellten – Aufführungsmaterialien von Fassung IV der Johannes-Passion übereinstimmen; oder die bislang rätselhaft erscheinende gleichzeitige Abschrift von zwei Passionsmusiken.

Gelegentlich entsteht der Eindruck, als ob Bammlers Kopistentätigkeit mit der Vorbereitung selbständig geleiteter Aufführungen in Zusammenhang stände. Mit seiner Präfektur der zweiten Kantorei läßt sich zum Beispiel mühelos seine Abschrift des Sanctus BWV 239 in Verbindung bringen, dessen geringe technische Anforderungen offenbar auf die „*capacité* derer, so es *executiren* sollen“,⁹³ berechnet sind. Der besonders hohe und verantwortungsvolle Anteil Bammlers an der Herstellung von Partitur und Stimmen der Hochzeitskantate BWV 195 – etwa die Revision der bezifferten Violoncello-Stimme – läßt vermuten, daß die Aufführung auch dieses Werkes unter seiner Leitung stand. Dem widerspricht auch die Tatsache nicht, daß Bach den „nach der Copulation“ erklingenden Schlußchoral eigenhändig in die meisten Stimmen eintrug und zudem in Satz 5 einen gravierenden Kopierfehler Bammlers behob, denn schließlich dürfte er als der eigentlich Verantwortliche die Aufführung mit seinem mutmaßlichen Vertreter genau besprochen und sich von der Brauchbarkeit des Aufführungsmaterials überzeugt haben.⁹⁴

Eine weitere Aufführung unter der Direktion Bammlers könnte durch die Leipziger Stimmen zu Johann Christoph Bachs Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ dokumentiert sein. Johann Sebastian Bach versah hier lediglich die für die Herstellung des Aufführungsmaterials bestimmten Blätter mit der jeweiligen Stimmenbezeichnung sowie der Transpositionsanweisung „tief Cammerthon“ und fügte gelegentlich den ersten Schlüssel samt Akzidentien und Taktvorzeichnung hinzu.⁹⁵ Der Duktus von Bachs Handschrift ähnelt hier übrigens eher dem

⁹³ Vgl. Dok I, Nr. 34.

⁹⁴ Eventuell kommt Bammler, dessen dichterische Begabung mehrfach bezeugt ist, auch als Verfasser der auf der Basis einer älteren Vorlage neugestalteten Texte für die Sätze 2–4 in Frage. Allerdings stammt das entsprechende reinschriftliche Textblatt in *P* 65 von der Hand J. C. F. Bachs; die Quellenlage bietet mithin keinerlei Anhaltspunkte für eine Bestätigung dieser Hypothese.

⁹⁵ Vgl. das Faksimile der ersten Oboen-Stimme bei D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 184.

Eilenburger Dokument vom 11. 12. als dem vom 12. 4. 1749, so daß der Auf-
führungstermin möglicherweise in der Nähe des zweiten Datums anzusetzen
ist.

Die Hypothese, daß Bammler während seiner Studentenzeit gelegentlich – oder
vielleicht gar mit zunehmender Regelmäßigkeit – in Vertretung Bachs „die
völlige Kirchen *Musique dirigirt*“ habe, berührt schließlich auch die Frage nach
einem Substituten für die Zeit nach den mißglückten Augenoperationen. Das
Heranziehen eines Studenten als Vertreter des Thomaskantors ist für Bachs
Amtszeit zwar nur einmal als situationsbedingte Ausnahme dokumentiert,⁹⁶ und
die für den im Alter kränkelnden Carl Gotthelf Gerlach getroffene Regelung kann
nur bedingt als Parallelfall gelten.⁹⁷ Ein inoffizielles Einspringen Bammlers in
der nach Bachs Erblindung entstandenen Notsituation – vielleicht abwechselnd
mit dem ersten Präfekten und den Organisten der Thomas-, Nikolai- und Neu-
kirche – ist jedoch keineswegs ausgeschlossen.

⁹⁶ Siehe Bachs zweite Eingabe vom 13. 8. 1736 im Zusammenhang mit dem Präfektenstreit;
der außerplanmäßige Einsatz von Johann Ludwig Krebs „statt eines Alumni“ ist durch ein
an die Thomaner ergangenes Verbot des Rektors J. A. Ernesti begründet, der diesen unter-
sagt hatte, für den von Bach seines Amtes enthobenen Präfekten Johann Gottlob Krause
einzuspringen. Vgl. Dok I, Nr. 33.

⁹⁷ Da dem Neukirchen-Organisten grundsätzlich keine Präfekten zur Verfügung standen, wurde
Gerlach in seinen letzten Lebensjahren vielfach durch den Studenten Johann Gottfried
Wiedner vertreten; vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit
Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (Beiträge zur Bach-Forschung, 8.), S. 92. Neben
Wiedner wirkte zwischen 1755 und 1758 auch der Theologiestudent Christian Gottlob
Tüchtler regelmäßig als Vertreter Gerlachs; vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche Musik-
pflege in Zeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922, S. 8f.