

## Zur Echtheit der Johann Christoph Bach (1642–1703) zugeschriebenen Clavierwerke

von Pieter Dirksen (Culemborg, Niederlande)

In Johann Sebastian Bachs Jugend gab es verschiedene Mitglieder seiner ausgedehnten Familie, die wesentlich zu seiner künstlerischen Formung beigetragen haben. Die zwei wohl wichtigsten hießen beide Johann Christoph: der Vetter seines Vaters in Eisenach (1642–1703) und der ältere Bruder in Ohrdruf (1671–1721) – nach der gängigen genealogischen Zählung Johann Christoph Bach (13) beziehungsweise (22). Der zuerst Genannte muß wegen seiner von ihm ab 1665 bekleideten Doppelstelle als Stadtorganist der Georgenkirche sowie als Hoforganist und -cembalist der Herzoglichen Kapelle als der damals führende Musiker in Eisenach betrachtet werden;<sup>1</sup> er war ohne Zweifel auch prägend für die ersten Bildungsjahre Johann Sebastian Bachs. Der Ohrdruffer Bruder gewährte dem ab Februar 1695 verwaisten Knaben fünf Jahre Obdach und wurde zu seinem ersten Clavierlehrer.<sup>2</sup> Seine musikgeschichtliche Bedeutung hat sich vor einiger Zeit auf überraschende Weise durch die Erkenntnis präzisieren lassen, daß er der Hauptschreiber zweier bedeutender Sammlungen mit Claviermusik war – der Möllerschen Handschrift (D-B, *Mus. Ms. 40644*; im folgenden M $\ddot{o}$ ) und des Andreas-Bach-Buchs (D-LEm, III. 8. 4; im folgenden ABB).<sup>3</sup> Die beiden Bände dokumentieren auf eindrucksvolle Weise das kompositorische Umfeld des jungen J.S. Bach im Bereich der nicht-choralgebundenen Tastenmusik und bilden zugleich die weitaus wichtigsten Quellen für dessen frühes Clavierschaffen.

Die künstlerische Statur der beiden Musiker ist denkbar ungleich. Sowohl der „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ als auch der Nekrolog schweigen sich ganz über etwaige kompositorische Schöpfungen des Ohrdruffer Johann Christoph aus – was dem Fehlen von ihm eindeutig zuzuschreibenden Werken entspricht – während sein Eisenacher Verwandter in diesen Dokumenten als bedeutender Komponist dargestellt wird. Letzterer wird im „Ursprung“ mit Nachdruck als „profonder Componist“ und als „der große und

<sup>1</sup> F. Rollberg, *Johann Christoph Bach, Organist zu Eisenach 1665–1703*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 11 (1929), S. 549–561; C. Freyse, *Johann Christoph Bach*, BJ 1956, S. 36–51; C. Oefner, *Die Musikerfamilie Bach in Eisenach*, 2. veränderte Auflage, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikgeschichte Thüringens. 1.).

<sup>2</sup> H.-J. Schulze, *Johann Christoph Bach (1671–1721)*, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55–81.

<sup>3</sup> Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 53 ff.

ausdrückende Componist“ bezeichnet.<sup>4</sup> Weitere Anerkennung spricht aus der Tatsache, daß J. S. Bach verschiedene Vokalwerke von Johann Christoph in Leipzig aufgeführt hat.<sup>5</sup> Die vergleichsweise gute Überlieferungssituation sowie die hohe Qualität seiner Vokalwerke (etwa fünfzehn sind erhalten geblieben) belegen eine lange Aufführungstradition seiner Musik – eine Feststellung, die auch nach der Entfernung des vorher wohl bekanntesten Werkes aus seinem Oeuvre aufrecht erhalten werden kann – die doppelchörige Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV Anh. 159 hat sich als frühes Werk J. S. Bachs erwiesen.<sup>6</sup> Werke wie die Motetten „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“ und „Unsers Herzens Freude“, die Solokonzerte „Ach, daß ich Wassers gnug hätte“ und „Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt“ oder die Kantaten „Es erhob sich ein Streit“ und „Herr, wende dich“ lassen sich durchaus als Werke eines „profunden Componisten“ charakterisieren.

Wenn auch mit der Identifizierung von BWV Anh. 159 als Werk J. S. Bachs wohl noch immer nicht der genaue Umfang des Vokalwerks von Johann Christoph Bach definiert ist,<sup>7</sup> kann aber doch behauptet werden, daß die Feststellung des Umfangs seiner Claviermusik wesentlich problematischer ist.<sup>8</sup> Das einzige Werk, bei dem seine Autorschaft aus diplomatischer Sicht offenbar keine Probleme aufwirft, sind die 44 „Chorale ... zum Präambulieren“, die in ihrer einzigen Quelle (D-Bhm, Ms. 6639/1491) eindeutig „Johann Christoph Bachen / Organ: in Eisenach“ zugeschrieben sind; aber gerade diese Werke stellen in stilistischer Hinsicht ein schwieriges Problem dar (siehe dazu weiter unten). Wendet man sich von diesen ganz bescheidenen Sätzen aber den acht anspruchsvolleren Werken zu, die stilistisch um 1700 anzusiedeln sind, durchweg „J. C. Bach“ bzw. „Johann Christoph Bach“ zugeschrieben werden und seit ihrer – zu unterschiedlichen Zeitpunkten erfolgten – Wiederentdeckung

<sup>4</sup> Dok I, Nr. 184 (S. 258 und 265).

<sup>5</sup> K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.), S. 235–243.

<sup>6</sup> D. Melamed, *The Authorship of the Motet „Ich lasse dich nicht“ (BWV Anh. 159)*, in: *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), S. 491–526.

<sup>7</sup> D. Melamed, *Constructing Johann Christoph Bach*, in: *Music & Letters* 53 (1999), S. 345–365, hier S. 358f. Obwohl eine kritische Betrachtung der Quellenlage durchaus notwendig war und Johann Christoph Bach im 20. Jahrhundert gewiß zu viele Vokalwerke zugeschrieben wurden, glaube ich doch, daß der Autor in seinem Dekonstruktivismus entschieden zu weit geht, vor allem in seiner kühnen Behauptung, schon J. S. Bach und andere Mitglieder der Bach-Familie hätten sich der Mythenbildung und übereifrigen Zuschreibungen schuldig gemacht.

<sup>8</sup> Schon Ernst Ludwig Gerber warnte: „Indessen hat man Ursache, beym Sammeln seiner Werke vorsichtig zu seyn, indem es in seinem Zeitalter mehrere vorzügliche Tonkünstler und Organisten seines Namens gab“ (Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 209).

traditionell als Kompositionen des Eisenacher Johann Christoph gelten, so scheinen sich die Probleme zu häufen. Es handelt sich um vier Variationszyklen, drei Choralbearbeitungen und ein Präludium mit Fuge. Nur eines der Werke, Präludium und Fuge in Es-Dur, ist wiederum spezifisch dem Eisenacher Organisten zugeschrieben, aber gerade dieses erfuhr eine relativ breitgestreute abschriftliche Tradition überwiegend mit einer Zuweisung an J. S. Bach (siehe dazu weiter unten). Die übrigen sieben Werke sind dagegen alle lediglich als Kompositionen eines „J. C. [bzw. Joh. Chr.] Bach[s]“ überliefert. Die zwei wohl bedeutendsten Stücke dieser Gruppe – beides großangelegte Variationszyklen – haben sich zudem ausschließlich in Abschriften des Ohrdruffer Johann Christoph Bach erhalten. Seit der Entdeckung dieses Sachverhalts ist deren Zuschreibung erst recht problematisch geworden. Hierzu sollen im folgenden nähere Betrachtungen angestellt werden, wobei die Diskussion dieses Werkkomplexes einige weitere unter J. S. Bachs Namen überlieferte Kompositionen einbezieht.

### 1. Präludium und Fuge Es-Dur

Obwohl Präludium und Fuge Es-Dur (BWV Anh. 177)<sup>9</sup> in der Mehrzahl der Quellen J. S. Bach zugeschrieben werden, läßt die Art der Überlieferung wenig Zweifel an der Autorschaft Johann Christoph Bachs (13) zu; seit Richard Buchmayers Entdeckung und Deutung der widersprüchlichen Autorenangaben<sup>10</sup> wurde diese Zuschreibung auch nicht mehr ernsthaft in Frage gestellt. Gleichwohl soll an dieser Stelle die merkwürdige und vergleichsweise breite Überlieferung des Werkes knapp dargestellt werden. Die insgesamt dreizehn Quellen (fünf davon überliefern die Fuge ohne Präludium) lassen sich aufgrund von Autorangaben und Zusammenstellung zu drei Gruppen ordnen:

(a) Die Zuschreibung an Johann Christoph Bach findet sich in der Sammelhandschrift D-LEm, III. 8. 5 aus der Sammlung Becker: „Praeludium Ex dis. Signori Joh: Christoph. Bachius Org: Isenacci.“ Die Abschrift stammt möglicherweise von der Hand Georg Wilhelm Diedrich Saxers (um 1680?–1740).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Neuausgabe: *Johann Christoph Bach. Werke für Clavier*, hrsg. von P. Dirksen, Wiesbaden 2002, S. 6–9.

<sup>10</sup> R. Buchmayer, *Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavier-Kompositionen*, SIMG 2 (1900/01), S. 253–278, speziell S. 254–265.

<sup>11</sup> *Orgelmusik der Familie Hasse*, hrsg. von M. Belotti, Stuttgart 2009, S. 54. – Von der für meine Ausgabe noch unzugänglichen Quelle B, die ich über ihre Wiedergabe bei August Gottfried Ritter (1811–1885) kannte (vgl. Ritter, *Zur Geschichte des Orgel-*

(b) J. S. Bach zugeschrieben (und zwar einheitlich in der Form „J. S. Bach“) erscheint es in sechs Quellen: D-B, *P* 487; D-B, *P* 799; D-LEm, *Go. S. 15* (nur Präludium); B-Bc, *15142 MSM/1*; CH-Zz, *Car XV 244 (A 54)* (verschollen); Ms. aus dem Besitz Erich Priegers (verschollen).

(c) Gleichfalls unter J. S. Bachs Namen erscheint die Fuge allein in fünf Quellen: D-B, *P* 213/IV; D-B, *P* 304/II; D-B, *Am. B. 606*; A-Sd, *MN 104/1*; A-Wgm, *SBQ 11500* (olim VII 45327).

In seiner separaten Überlieferung (c) ist der zweite Satz von BWV Anh. 177 in eine weitgehend geschlossene Sammlung von Fugen eingebunden (betitelt „VI Fughe per il Cembalo“, o. ä.), die auf eine verschollene Stammhandschrift zurückzuführen ist.<sup>12</sup> Die greifbaren Abschriften stammen von Hamburger und Wiener Kopisten und ihre Entstehung ist insgesamt nicht vor dem Ende des 18. Jahrhunderts anzusetzen.<sup>13</sup> Textlich ist dieser Überlieferungszweig von BWV Anh. 177/2 von Gruppe (b) abhängig, die allerdings das vollständige zweiteilige Werk tradiert. Offenbar ist das Präludium zu einem bestimmten Zeitpunkt als zu altmodisch angesehen und ausgeschieden worden, und nur die „mustergültige“, chromatische Fuge wurde des Weiterkopierens für Wert erachtet. Dieser Eingriff fällt um so mehr ins Gewicht, als es sich bei den übrigen Stücken der „VI Fughe“ mehrheitlich um einzeln stehende Fugen J. S. Bachs handelt (BWV 539/2, 944/2, 951 und 951a, daneben noch BWV 886/2). Somit gehört Gruppe (b) – soweit aus den erhaltenen vier Handschriften ersichtlich ist – sowohl textlich als auch hinsichtlich der Werkzusammenstellung deutlich einer älteren Schicht an als (c), aber auch diese läßt

---

*spiels im 14. bis 18. Jahrhundert*, Band II: *Musikalische Beispiele*, Leipzig 1884, S. 172–175), konnte inzwischen das handschriftliche Original ermittelt werden. Es handelt sich hier, wie schon Ritter angibt, um eine Abschrift aus dem Besitz des Stuttgarter Musikers und Leiters des dortigen Konservatoriums Immanuel Faißt (1823–1894), die in seinem Nachlaß in den Beständen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart aufbewahrt wird (ich danke Herrn Dr. Reiner Nägele und Frau Magdalene Popp-Grilli von der Württembergischen Landesbibliothek für die Lokalisierung der Handschrift in dem noch unkatalogisierten Teil des Nachlasses Emanuel Faißts und für die Übersendung einer Kopie). Es stellt sich jetzt heraus, daß es sich um eine recht zuverlässige Abschrift des Leipziger Manuskripts aus dem 19. Jahrhundert handelt (einschließlich einer genauen Wiedergabe der Orthographie des Titels) und nicht – wie Einzelheiten in Ritters Transkription vermuten ließen – um den Zeugen eines unabhängigen Überlieferungsstrangs.

<sup>12</sup> Vgl. die Darstellung der Überlieferung und der Abhängigkeitsverhältnisse in NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), Anhang 1 (S. 334–338).

<sup>13</sup> Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 43 (D-B, *P* 213), 68 (D-B, *P* 304), 159 (A-Wn, *SBQ 11500*) und 169 (A-Sd, *MN 104/1*); sowie NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962), S. 30 (D-B, *Am. B. 606*).

sich nicht in die Zeit vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen.<sup>14</sup> Die Zuschreibung von BWV Anh. 177 an J. S. Bach hat deshalb betont posthumen Charakter, während die Hauptquelle (a) eindeutig aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt – nach Michael Belotti könnte die Abschrift sogar schon um 1700, also noch zu Lebzeiten Johann Christophs, entstanden sein.<sup>15</sup>

Textlich erweisen sich (a) und (b) als ziemlich eng verwandt. Gruppe (b) weist dabei etwas mehr Kopierfehler auf, jedoch gibt es auch einige Stellen, an denen deutlich wird, daß der Text zugunsten einer geschmeidigeren Polyphonie und Stimmführung gegenüber der von (a) gebotenen Fassung geringfügig geändert wurde.<sup>16</sup> Es ist vielleicht nicht abwegig, hierin die korrigierende Hand J. S. Bachs zu vermuten, dessen Abschrift dann, wovon ohnehin auszugehen war, die Grundlage für die Überlieferungsstränge (b) und (c) bildete. Jedenfalls ist die Handschrift aus der Sammlung Becker die einzige, die auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert werden kann. Mit Blick auf die klaren Datierungsverhältnisse und die ausführliche Autorenangabe in der ältesten Handschrift, kann kaum daran gezweifelt werden, daß der dort so ausführlich identifizierte Eisenacher Organist Johann Christoph Bach (13) der Urheber des Werkes ist.<sup>17</sup>

Die ausführliche Autorenangabe „Signori Joh: Christoph. Bachius Org: Ise-nacci.“ hat zudem einige auffallende Entsprechungen in der Überlieferung des Schaffens des Eisenacher Meisters allgemein. So wurde seine Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ in der 1672 datierten Abschrift von der Hand seines Vaters Heinrich mit der Angabe „â Joh Christoph Bach org in Eisenach“ versehen,<sup>18</sup> das Lamento „Ach, daß ich Wassers gnug hätte“ aus dem Besitz von Johann Ambrosius Bach trägt die Aufschrift „Johann: Christoph: Bach. Org: Eisenach“;<sup>19</sup> der von Johann Sebastian geschriebene Stimmumschlag des Hochzeitskonzerts „Meine Freundin, du bist schön“ ist mit

<sup>14</sup> Für die ältesten Quellen siehe NBA V/9.2 Krit. Bericht, S. 288 (D-B, P 487) und S. 289 (D-LEB, Go. S. 15).

<sup>15</sup> Siehe Belotti (wie Fußnote 11), S. 54.

<sup>16</sup> Vgl. J. C. Bach. *Werke für Clavier* (wie Fußnote 9), S. 36 (Krit. Bericht, Präludium T. 1, 2, 10, 20 und 26, und Fuge T. 11, 23 und 55).

<sup>17</sup> In NBA V/12 Krit. Bericht zu BWV Anh. 177 (F. Rempp, 2006), S. 146, wird dagegen die Autorenfrage noch offengelassen. Dort aber war die Schreiberidentifizierung der Leipziger Hauptquelle noch nicht bekannt und als Erscheinungsjahr von Fischers *Ariadne Musica* wird statt 1702 irrtümlich 1715 (= 2. Auflage) angegeben.

<sup>18</sup> Vgl. P. Wollny, *Alte Bach-Funde*, BJ 1998, S. 137–148, speziell S. 139.

<sup>19</sup> Vgl. P. Wollny, *Geistliche Musik der Vorfahren Johann Sebastian Bachs*, in: Jahrbuch SIM 2002, S. 41–59, speziell S. 57. Im Stimmensatz zum Hochzeitsstück seines Veters „Meine Freundin, du bist schön“ bezeichnet Johann Ambrosius den Autor in vergleichbarer Weise als „Johann Christoph Bach, org“.

„J. C. Bach Seniore Iseñci: Organaedo“ bezeichnet<sup>20</sup> und die sogenannten 44 Choräle tragen wiederum die fast mit (a) identische Zuweisung „Johann Christoph Bachen / Organ: in Eisenach“.<sup>21</sup> Zweifellos geben diese Angaben Merkmale der Autographie Johann Christoph Bachs wieder; damit liefern sie ein weiteres klares Argument für die Zuschreibung des Es-Dur-Präludiums an den Eisenacher Organisten.

In kompositorischer Hinsicht gehört das Werk deutlich der thüringischen Tradition an. Die dreiteilige Anlage mit der Gliederung Präludium – Fuge – [Postludium] erinnert an das bekannte g-Moll-Präludium des aus Thüringen stammenden Georg Böhm (1661–1733), das in Mö überliefert ist, mit der es auch die manualiter-Anlage gemein hat. Jedoch ist das recht ausführliche Nachspiel, das den frei polyphonen Stil des Präludiums wieder aufgreift, mit der vorangehenden Fuge nahtlos verbunden, und da die Fuge nach dem in sich geschlossenen Präludium einen deutlichen Neuanfang darstellt (und so auch in III. 8. 5 notiert ist), scheint es sich tatsächlich eher um ein frühes Beispiel des Gattungspaares Präludium und Fuge zu handeln. In dieser Hinsicht ist die Beobachtung David Schulenbergs von besonderem Interesse, daß der Beginn des Präludiums mit dem in der gleichen Tonart stehenden Präludium V aus Johann Caspar Ferdinand Fischers (1670–1746) *Ariadne musica* (Beispiel 1 a–b) verwandt zu sein scheint.<sup>22</sup> Da die erste (verschollene) Auflage dieser einflußreichen Sammlung, in der das Gattungspaar Präludium und Fuge zum ersten Mal in gedruckter Form in Erscheinung tritt, im Jahr 1702 erschien, könnte dies bedeuten, daß BWV Anh. 177 erst in Johann Christoph Bachs letztem Lebensjahr entstanden ist. Ein weiterer Zusammenhang mag mit Johann Pachelbels Fantasie in Es-Dur bestehen (Beispiel 1 d).<sup>23</sup> Der aus Nürnberg stammende Pachelbel war vorübergehend (1677/78) Kollege von Johann Christoph Bach am Eisenacher Hof und wechselte dann auf die Stelle des Organisten der Erfurter Predigerkirche, wo er bis 1690 blieb; vor kurzem wurde ein Dokument entdeckt, in dem Pachelbel sich sehr anerkennend über Johann Christoph Bach äußert.<sup>24</sup> Die chromatisch absteigende Quarte des

<sup>20</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>21</sup> Vgl. R. Kaiser, *Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambulieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung*, BJ 2001, S. 185–189.

<sup>22</sup> D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, London 1993, S. 410; *Johann Caspar Ferdinand Fischer. Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*, hrsg. von E. von Werra, Leipzig 1901 (Reprint: New York 1965), S. 80 (die zugehörige Fuge lieferte das Thema für J. S. Bachs Fuge in g-Moll BWV 861/2).

<sup>23</sup> Erhalten in F. Commer, *Musica sacra. Sammlung der besten Musikwerke für die Orgel*, Bd. 1, Berlin 1839, Nr. 139. Die Verwandtschaft wurde schon von H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 45, festgestellt.

<sup>24</sup> Siehe M. Maul, *Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach*, BJ 2004, S. 157–168, speziell S. 158.

Themas (Beispiel 1d) weist die Fuge als ein Lamento aus; auffallend ist die thematische Verwandtschaft mit der ersten Fuge in Nicolaus Bruhns' (1665–1697) „großem“ Orgelpräludium in e-Moll (Beispiel 1e), das in einer Tabulaturabschrift von Johann Christoph Bach (22) in Mö überliefert ist.<sup>25</sup>

## Beispiel 1

a. Präludium in Es-Dur BWV Anh. 177/1, T. 1–3



b. J. C. F. Fischer, Präludium V in Es-Dur (1702), T. 1–2



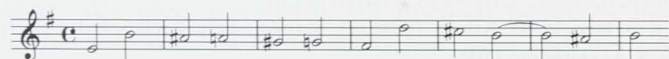
c. J. Pachelbel, Fantasia in Es-Dur, T. 1–3



d. Thema der Fuge in Es-Dur, BWV Anh. 177/2



e. N. Bruhns, Präludium in e-Moll, Thema der ersten Fuge (T. 21 ff.)



<sup>25</sup> Nikolaus Bruhns. *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von H. Vogel, Wiesbaden 2008, S. 16 bis 23 (dort auch ein vollständiges Faksimile der Tabulaturquelle).

## 2. Aria-Variationen

Eine mit Präludium und Fuge in Es-Dur vergleichbare Verbreitung haben die Variationswerke Johann Christoph Bachs offenbar nicht erfahren. Die beiden stilistisch am engsten verwandten Reihen – die in Es-Dur und a-Moll über „Aria“-Melodien<sup>26</sup> – sind nur singular, dafür aber in sehr frühen Abschriften überliefert:

- D-Elb, *Ms. 6.2.1.05* (olim *Ms. AA 1*): „Aria Eberliniana pro dormiente Camillo variata â Joh. Christoph Bach. org. Mens: Mart. ao 1690“ (Aria mit 15 Variationen in Es-Dur)
- CH-Zz, *Ms. Q 914*: „Aria. J: C: Bach.“ (Aria mit 15 Variationen in a-Moll)

Bei den beiden Quellen handelt es sich um äußerlich sehr ähnliche separate Faszikel im Quartformat von der Hand desselben Schreibers, dessen Beschriftungen zeitweilig für Autographe von Johann Christoph Bach (*I3*) gehalten wurden.<sup>27</sup> Diese Annahme wurde erst fallengelassen, nachdem sich herausgestellt hatte, daß der Kopist der beiden Variationsreihen mit dem Hauptschreiber von Mö und ABB identisch ist.<sup>28</sup> Mit dessen – Hans-Joachim Schulze geglückter – Identifizierung als dem Ohrdruffer Bruder Johann Sebastians löste sich zugleich auch die Schreiberfrage der zwei Faszikel.<sup>29</sup> Sie stellen wohl die ältesten erhaltenen Handschriften von Johann Christoph (22) dar und können noch vor Mö (begonnen etwa 1704) angesetzt werden.<sup>30</sup> Bis in die 1880er Jahre wurden die zwei Heftchen zusammen überliefert, zuletzt in der Privatsammlung Philipp Spittas,<sup>31</sup> der beide Werke (zusammen mit den Sarabande-Variationen) im ersten Band seiner Bach-Biographie diskutiert.<sup>32</sup> Damit stellt sich aber auch die Frage, ob der namensgleiche Kopist nicht selbst für die Autorschaft der beiden Werke in Frage kommt und die beiden Heftchen somit doch wieder als Autographe angesehen werden müssen. Allerdings hat bereits Schulze auf Aspekte hingewiesen, die dieser Interpretation zu widersprechen schienen: Im Jahr 1690 (Datierung der Aria Eberli-

<sup>26</sup> Neuausgabe in *J. C. Bach. Werke für Clavier* (wie Fußnote 9), S. 10–28.

<sup>27</sup> Spitta I, S. 128; M. Schneider, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach*, BJ 1907, S. 103–178, speziell S. 158.

<sup>28</sup> NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978/79), S. 104f.; siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 37 (Fußnote 110).

<sup>29</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 54.

<sup>30</sup> R. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University 1987, S. 113–116.

<sup>31</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 38; vgl. auch Fußnote 92.

<sup>32</sup> Spitta I, S. 124–129.



niana) war der Ohrdruffer Bach erst achtzehn oder neunzehn Jahre alt (gegenüber seinem damals 48jährigen Namensvetter), die Orthographie des Namens im Titel entspricht Gepflogenheiten, die wir in Unterschriften des älteren Bach finden, und mit dem ebenfalls im Titel genannten Eberlin dürfte niemand anderes gemeint sein als der bekannte Eisenacher Konzertmeister Daniel Eberlin (1647 bis um 1714), der sich nach einigen früheren Aufenthalten erneut von 1685 bis 1692 (also einschließlich 1690) als Kollege des älteren Johann Christoph Bach in Eisenach aufhielt. Schulze ließ die Frage bewußt offen: „Trotzdem sollte die Zuweisung an den älteren Johann Christoph Bach nicht als Prämisse akzeptiert werden, sondern allenfalls als Ergebnis einer Stiluntersuchung, die den 18jährigen Pachelbel-Schüler als Komponisten ausschließt und eine Übereinstimmung mit dem Stil des großen Eisenachers konstatiert“.<sup>33</sup>

Diese Forderung läßt sich aber kaum so direkt realisieren, da es zum einen keine gesicherten Werke des jüngeren Johann Christoph gibt und zum anderen im Schaffen des älteren Johann Christoph vergleichbare Werke fehlen. Die dritte Variationsreihe von „J. C. Bach“ weist ein ähnliches Überlieferungsproblem auf und ist deshalb für einen Stilvergleich ungeeignet. Zudem zeigen Präludium und Fuge in Es-Dur, daß auch der Eisenacher Johann Christoph Anregungen von Pachelbel aufnahm, ohne natürlich dessen direkter Schüler gewesen zu sein. Das einzige, was sich zu diesem Punkt feststellen läßt ist, daß die Aria Eberliniana eine ausgefeilte, meisterhafte Satztechnik aufweist, die nicht recht zum Bild eines sehr jungen, noch als Hilfsorganist angestellten Musikers passen will, dem offenbar auch in den folgenden drei Jahrzehnten seines Lebens keine kompositorische Profilierung gelang (die Überlieferung von zwei umfangreichen Sammelbänden aus seinem Besitz hätte an sich gute Chancen geboten, etwaige eigenen Kompositionen des Ohrdruffer Organisten zumindest teilweise zu erhalten). Hinzu kommt noch, daß Johann Sebastian mit seinem stark entwickelten Familienstolz sicherlich nicht über kompositorische Leistungen seines Bruders geschwiegen hätte – schon gar nicht zugunsten eines weiter entfernten Verwandten wie dem Eisenacher Johann Christoph.

Ungeachtet der relativ ungünstigen Vergleichslage gibt es doch einige weitere inhaltliche und überlieferungsgeschichtliche Aspekte, die meines Erachtens den oben angesetzten, auf Eisenach weisenden Indizienkreis zur Zuschreibung der Aria Eberliniana – und damit auch des a-Moll-Werkes – durchweg überzeugend zu schließen vermögen. Wichtig ist dabei die Berücksichtigung des großen inneren Zusammenhangs der beiden Reihen, der keinen Zweifel daran läßt, daß sie von demselben Komponisten stammen. Es ist nicht nur die gleiche Satzzahl und die identische schlichte Aria-Struktur

<sup>33</sup> Schulze, Johann Christoph Bach (wie Fußnote 2), S. 78.

(a a b b, sämtlich Viertakter) die darauf hinweist, sondern mehr noch der weitgehend vergleichbare Aufbau und die identischen Variationstechniken (Tabelle 1).

Tabelle 1. Kompositionstechniken in drei Variationsreihen von „J. C. Bach“

Technik	Aria-Variationen		Sarabande-Variationen
	Es-Dur	a-Moll	G-Dur
Satz	Aria (3stimmig)	Aria (4stimmig)	Sarabanda (4stimmig)
	Var. 15 (4stimmig)	–	Var. 12 (4stimmig)
(auftaktige) Achtel	Var. 1 (4stimmig)	Var. 1 (4stimmig)	–
laufende Achtel rechte Hand	Var. 2 (3stimmig)	Var. 2 (3- und 4stimmig)	Var. 1
Achtel linke Hand	Var. 3 (3stimmig)	Var. 3 (3stimmig)	Var. 2 (3stimmig)
„suspirans“-Sechzehntel	Var. 4 (4stimmig)	Var. 4 (4stimmig)	–
Sechzehntel rechte Hand	Var. 5 (3stimmig)	Var. 5 (2stimmig)	Var. 5
Sechzehntel linke Hand	Var. 6 (3stimmig)	Var. 6 (3stimmig)	
gebrochene Sechzehntel rechte Hand	Var. 7 (3stimmig)	Var. 10 (3stimmig)	Var. 7
gebrochene Sechzehntel linke Hand	Var. 8 (3stimmig)	Var. 11 (3stimmig)	
Chromatik	Var. 9 (4stimmig)	Var. 15 (5stimmig)	Var. 6
„Daktylus“-Rhythmus („geschnellet“)	Var. 10 (3stimmig)	–	–
C. f. in einer tieferen Stimme	Var. 11 (3stimmig) (c. f. im Tenor)	Var. 12 (3stimmig) (c. f. im Baß)	–
Harpeggiando (rechte Hand) („geschnellet“)	Var. 12 (2stimmig)	–	Var. 8 (2stimmig)
Sechzehntel in beiden Händen	Var. 13 (2stimmig)	Var. 14 (2stimmig)	–

Technik	Aria-Variationen		Sarabande-Variationen
	Es-Dur	a-Moll	G-Dur
Achtel in beiden Händen	–	–	Var. 11 (2stimmig)
12/8-Takt	Var. 14 (3stimmig)	Var. 9 (4stimmig)	–
Sechzehntel im Tenor	–	Var. 7 (4stimmig)	–
Sechzehntel im Alt	–	Var. 8 (4stimmig)	–
6/8-Takt	–	Var. 13 (3stimmig)	Var. 10 (3stimmig)

Wie der Übersicht zu entnehmen ist, sind bis zu Var. 6 beide Aria-Variationswerke identisch aufgebaut, danach wird die Beziehung etwas lockerer, obwohl immerhin noch sechs weitere vergleichbare Variationstechniken beziehungsweise Figurationsmodelle festgestellt werden können. Auf alle Fälle ist aber eine ganz nah verwandte Konzeption festzustellen, die in der gleichen Variationsanzahl weiter in Erscheinung tritt und von der identischen Zuschreibung bestätigt wird. Die drei Werke sind vielleicht gar als Pendants konzipiert, wobei auf einer festen Basis einer hoch entwickelten, weitgehend identischen Variationstechnik die Unterschiede sinnvoll herausgearbeitet werden. Der Dur/Moll-Kontrast scheint zudem im Tritonus-Verhältnis der Tonarten absichtlich so scharf wie möglich ausgeprägt zu sein (genau wie etwa in J. S. Bachs Clavier-Übung II). Die Aria in a-Moll ist somit wohl auch „um 1690“ anzusetzen; das weiter entwickelte kompositionstechnische Niveau könnte jedoch auf eine etwas jüngere Entstehungszeit hindeuten. Das Werk kann jedenfalls der Zeitspanne 1690–1703 zugeordnet werden.

In der a-Moll-Reihe ist die gediegene kontrapunktische Anlage, die schon in der Aria Eberliniana eine feste kompositorische Basis bildet, noch weiter gesteigert. Das kommt vor allem in den Stimmzahlverhältnissen der jeweils sechzehn Sätze zum Ausdruck: Während beide Reihen jeweils zwei zweistimmige Variationen aufweisen, betont die Es-Dur-Reihe die Dreistimmigkeit (zehn Variationen gegenüber sieben in dem a-Moll-Werk), die a-Moll-Reihe dagegen die Vierstimmigkeit (sechs Variationen gegenüber vier in der Aria Eberliniana); das a-Moll-Werk weist zudem eine fünfstimmige Variation auf – eine Technik, die in der anderen Reihe fehlt. Die Variationen in a-Moll weisen zusätzlich einige kontrapunktisch komplizierte Variationstechniken auf wie die Melodiedurchführung im Baß in Var. 12 (gegenüber einer kompositionstechnisch einfacheren Durchführung im Tenor in Variation 11 der Aria Eberliniana) und die vierstimmigen Variationen 7 und 8 mit laufenden Sechzehnteln

im Tenor bzw. im Alt, was in der meisterhaften fünfstimmigen chromatischen Schlußvariation kulminiert; die hier durchgeführte Idee einer harmonisch bereicherten Fassung der Eröffnungsvariation als Schlußglied findet sich auf schlichtere Weise auch in der Aria Eberliniana.

Vor allem diese kühne Schlußvariation lenkt die Aufmerksamkeit auf jene bekannte, von Carl Philipp Emanuel Bach im Nekrolog von 1754 überlieferte Aussage zum vollstimmigen Spielstil des Eisenacher Johann Christoph Bach: „Er setzte, so viel nämlich der damalige Geschmack erlaubte, sowohl galant und singend, als auch ungemein vollstimmig [...]. Auf der Orgel, und dem Claviere, [hat er] niemahls mit weniger als mit fünf nothwendigen Stimmen gespielt [...]“.<sup>34</sup> So übertrieben diese Charakterisierung auch sein mag, sie reflektiert doch offenbar eine bestimmte Spiel- und Kompositionsweise Johann Christoph Bachs. Räumt man eine gewisse inhaltliche Unschärfe – bedingt durch die beträchtliche zeitliche Entfernung in Kombination mit mündlicher Überlieferung sowie Carl Philipp Emanuels Familienstolz – ein, so bleibt die allgemeine Tendenz doch bestehen, und es erscheint durchaus glaubwürdig, daß Johann Christoph Bachs Clavierspiel sich durch Vollstimmigkeit und kontrapunktische Dichte ausgezeichnet hat – Züge, die vor allem in den a-Moll-Variationen (wie auch in BWV Anh. 177, das durchgehend vierstimmig konzipiert ist und zudem einige fünfstimmige Stellen [T. 8 und 19–26] aufweist) klar hervortreten. Die kontrapunktische Durcharbeitung und strenge Motivbehandlung, die als „Formelvariation“ bezeichnet werden könnten, unterscheidet diese zwei Reihen von dem wichtigsten gedruckten Vergleichswerk, den sieben Aria-Variationen in Johann Pachelbels „Hexachordum Apollinis“ von 1699, wo eine weniger strenge, mehr melodisch empfundene Variationstechnik vorherrscht.<sup>35</sup>

Weitere Indizien, die die Autorschaft Johann Christoph Bachs (13) für diese beiden Reihen stützen, bieten zwei aus dem 19. Jahrhundert stammende Überlieferungsspuren. Zunächst gibt es eine Johann Michael Bach (14), dem Bruder Johann Christophs (13), zugeschriebene „Aria mit 15 Veränderungen“, welche lediglich in einer Bearbeitung für Harmonium von Leopold Alexander Zellner aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten geblieben sein soll. Obwohl der Verfasser die diesbezügliche Ausgabe Zellners<sup>36</sup> bisher noch nicht ausfindig machen konnte, hat sich die Vermutung, daß das Werk in Anbetracht der erwähnten Anzahl von Variationen etwas mit einer der beiden

<sup>34</sup> Dok III, Nr. 666 (S. 81); siehe auch Dok VII, S. 94. Das ominöse „niemahls“ hat schon C. F. Zelter in seinem Exemplar von Forkels Bach-Biographie unterstrichen und mit einem Fragezeichen versehen; siehe Dok VII, S. 148.

<sup>35</sup> Siehe dazu J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. 1.), S. 126 und 515 f.

<sup>36</sup> L. A. Zellner, *Die Kunst des Harmoniumspiels*, II. Abt., Heft 1, Leipzig o. J.

Aria-Variationsreihen Johann Christoph Bachs zu tun haben könnte, doch bestätigt. Die 1941 gedruckte Studie zur Variationstechnik Johann Pachelbels von Eberhard Born enthält nämlich einen Nachweis dieser Veröffentlichung und bringt dabei die erste Zeile der Arie zum Abdruck.<sup>37</sup> Es handelt sich um eine nach g-Moll transponierte und ziemlich verstümmelte Version der a-Moll-Aria Johann Christoph Bachs. Wenn auch vage, deutet die – ohne Zweifel apokryphe – Überlieferung unter dem Namen Johann Michael Bachs doch stärker auf seinen Bruder, den Eisenacher Johann Christoph.

Die zweite aus dem 19. Jahrhundert stammende Spur steht in Zusammenhang mit der dokumentarisch belegten Existenz einer weiteren Variationsreihe Johann Christoph Bachs und deren Beziehung zur a-Moll-Melodie; während die Es-Dur-Variationen laut Titelaussage ein (offenbar nicht erhaltenes) weltliches Lied zur Grundlage haben,<sup>38</sup> ist in der Quelle zu der a-Moll-Reihe keine Vorlage genannt. Der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber erwähnt aber 1812 eine unvollständige Abschrift einer dritten, jetzt verschollenen Reihe von Aria-Variationen Johann Christoph Bachs:<sup>39</sup>

Außerdem besitze ich noch von ihm die hier zu Lande bekannte Chormelodie: Jesus, Jesus, nichts als Jesus etc. deren erste vier Noten der Melodie gleich kommen: Liebster Jesu, wir sind hier. Hier aber erscheint die Melodie als Arie, aus B dur, mit Variationen fürs Klavier, von Joh. Christoph Bach. Mst. Wie viel eigentlich der Variationen gewesen sind, kann deswegen nicht bestimmt werden, weil der Schreiber mitten in der vierten abgebrochen hat. Dem Büchelchen aber nach, was bloß dazu scheint geheftet worden zu seyn, könnte sich ihre Anzahl wohl auf 20 belaufen haben.

Hans-Joachim Schulze hat die Melodie nach Gerbers Angaben identifizieren können – es handelt sich um Zahn Nr. 3651<sup>40</sup>; außerdem hat er die verschollene Melodiereihe aufgrund der identischen Melodievorlage, die um 1700 offenbar mit verschiedenen geistlichen Liedtexten versehen wurde, mit einem Eintrag im Nachlaßverzeichnis Johann Nikolaus Forkels aus dem Jahr 1819 in Verbindung gebracht – eine dort J. S. Bach zugeschriebene „Ariette: Ich begehre nicht mehr zu leben etc. mit 12 Variat.“<sup>41</sup> Da die Autorenangabe

<sup>37</sup> E. Born, *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Johann Pachelbels*, Berlin 1941, Beilage 1, S. 2.

<sup>38</sup> Eine ehemals in der Sammlung Wolffheim befindliche Tabulaturhandschrift aus dem frühen 18. Jahrhundert enthielt ein Lied „Ach Camillo, willst du schlafen“, dessen Melodie aber nicht mit der Aria J. C. Bachs identisch war. Siehe *Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim, II. Teil, Textband*, Berlin 1929, S. 37 (Los-Nr. 65).

<sup>39</sup> Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 209.

<sup>40</sup> Vgl. J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–1893.

<sup>41</sup> H.-J. Schulze, *Eine verschollene Choralpartita Johann Sebastian Bachs?*, BJ 2003, S. 229–232.

sicherlich nicht ernstgenommen werden muß, handelt es sich – wie Schulze folgert – wohl um das von Gerber erwähnte Werk. Die Anzahl von zwölf Variationen (eine Korrektur der von Gerber wohl allzu großzügig spekulierten 20) weist darüber hinaus klar auf Johann Christoph Bach (13), sowohl allgemein wegen ihrer relativ hohen Anzahl als auch mehr spezifisch wegen ihrer Übereinstimmung mit den Sarabande-Variationen G-Dur. Das von Gerber erwähnte Textincipit zur Melodie, „Jesus, Jesus, nichts als Jesus“, findet sich auffälligerweise auch in der Orgelbearbeitung dieser Liedweise von Johann Christophs Amtsnachfolger Johann Bernhard Bach (1767–1749);<sup>42</sup> diese Text-Melodie-Konstellation mag vielleicht einen in Eisenach gängigen Kirchengesang gebildet haben. Im Plauener Orgelbuch von 1708 hat sich eine anonyme Choralpartita über diese Melodie erhalten, jedoch in A-Dur und mit dem abweichenden Textincipit „Liebe, die du mich zum Bilde“.<sup>43</sup> Das Werk setzt sich aus einem Choralsatz (in Generalbaßnotation) und drei Variationen zusammen. Letztere entsprechen in ihrer Technik und bestimmten Einzelheiten der Figuration sowie in ihrer Konstellation den Variationen 5–7 der Aria Eberliniana (bzw. Var. 5, 6 und 10 der a-Moll-Aria; vgl. Tabelle 1). Es könnte sich hier also durchaus um ein Fragment der bei Gerber und Forkel erwähnten umfangreicheren Reihe handeln.

Gerber wies mit Nachdruck auf den merkwürdigen Umstand hin, daß seine Quelle kein Kirchenlied zitiert, sondern daß die Melodie schlicht als „Arie“ bezeichnet wird. Ganz gleich ob damit die Melodie als weltliche Weise von Johann Christoph „erfunden“ worden ist und dann bald dem Kirchenlied einverleibt wurde oder nicht – Schulze neigt eher zu der letztgenannten Ansicht –, lenkt diese Merkwürdigkeit die Aufmerksamkeit auf die a-Moll-Reihe, die genauso bezeichnet ist. Die naheliegende Vermutung, hinter dieser Weise (Beispiel 2a) könnte sich ebenfalls ein (kirchliches) Lied verbergen, hat sich bisher noch nicht bestätigen lassen.<sup>44</sup> Jedoch weist die Melodie eine bemerkenswerte Verwandtschaft zu Melchior Francks 1652 veröffentlichtem Lied „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (Beispiel 2b) auf, was auf einen „geistlichen“ Hintergrund hindeuten mag. Wenn dies zutrifft stellt sich auch hier die Frage, warum die Quelle keinen (Kirchen-)Lied-Titel aufweist, ob

<sup>42</sup> D-B, *Mus. ms.* 22541/1, S. 153 (J. G. Walther).

<sup>43</sup> Das Plauener Orgelbuch (D-PL, *III. B. a. No: 4*), eine zwischen 1708 und etwa 1710 geschriebene mitteldeutsche Quelle mit Choralbearbeitungen, ist nur auf Film erhalten: D-B, *Fot Bü 124*. Vgl. den Hinweis auf diese Quelle bei Schulze, Eine verschollene Choralpartita (wie Fußnote 41), S. 230. Das anonyme Werk wurde aufgrund einer Bemerkung F. Dietrichs (*Geschichte des deutschen Orgelchorsals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 78) als Werk Johann Heinrich Buttstedts ediert; siehe: *J. H. Buttstedt. Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Bd. 2, Meßstetten 1996, S. 100–101 (Nr. 38).

<sup>44</sup> Eine systematische Suche bei Zahn (wie Fußnote 40) blieb erfolglos.

es also ein Variationswerk zu einer – selbst komponierten? – weltlichen „Aria“ darstellt oder etwa als Choralpartita geschaffen wurde. Wie dem auch sei, auf alle Fälle bildet diese besondere gemeinsame Eigenschaft der verschollenen Variationen und der a-Moll-Reihe einen weiteren Baustein in dem eindeutig auf Johann Christoph Bach (13)weisenden Indizienkreis.

## Beispiel 2

## a. Melodie Aria a-Moll (J. C. Bach)



## b. Melodie „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“



Daß der Autor der beiden in enger Beziehung zueinander stehenden Variationsreihen in Es-Dur und a-Moll tatsächlich der Eisenacher und nicht der Ohrdruffer Johann Christoph Bach ist, wird letztlich auch aus Sicht des Überlieferungsbefunds deutlich. Die Handschrift der Aria Eberliniana ist keinesfalls fehlerfrei, sondern weist einige Flüchtigkeiten auf – ein Zug, der in den a-Moll-Variationen in noch größerem Umfang zu beobachten ist.<sup>45</sup> Ganz ähnliche Verhältnisse finden sich in den zahlreichen Abschriften Johann Christoph Bachs (22) in Mö und ABB. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert seine Kopie von J. S. Bachs Choralbearbeitung „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739 in Mö (Nr. 43), die eindeutig nach dem erhaltenen Autograph (D-B, P 488) angefertigt wurde. Wie Robert Hill dargelegt hat,<sup>46</sup> enthält die Kopie eine Reihe von Flüchtigkeitsfehlern, die diese qualitativ deutlich vom Autograph abgrenzen. Zahlenmäßig liegen mit diesen Fehlern durchaus vergleichbare Verhältnisse vor wie bei den zwei erhaltenen Arien-Zyklen. Somit handelt es sich auch bei den beiden Arien-Quellen eindeutig um Abschriften und nicht um Reinschriften des Komponisten, dem man wohl kaum so viele Kopierfehler anlasten mag. Damit entfällt meiner Meinung nach endgültig die Möglichkeit der Identität von Komponist und Kopist – und im Zusammenhang mit den oben genannten Indizien (Eberlin, Datierung, Art der Namensnennung, Johann Michael Bach, Hintergrund des dritten „Aria“-Zyklus) schließt sich der Indizienkreis und wir können beide Werke mit weitgehender Sicherheit dem Eisenacher Johann Christoph zuweisen.

<sup>45</sup> Siehe den Krit. Bericht in *J. C. Bach. Werke für Clavier* (wie Fußnote 9), S. 36.

<sup>46</sup> Hill (wie Fußnote 30), S. 138–142 und 626–630; *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, hrsg. von R. Hill, Cambridge Mass. und London 1991 (Harvard Publications in Music, 16.), S. xxiv und 203.

## 3. Sarabande-Variationen

Eine gegenüber den Aria-Variationen anders geartete Quellenlage liegt bei der dritten „J.C. Bach“ zugeschriebenen „weltlichen“ Variationsreihe vor.<sup>47</sup> Diese ist unvollständig in einer Tabulaturabschrift überliefert, die noch zu Johann Christoph Bachs (13) Lebzeiten oder kurz danach entstand: das sogenannte Bornss Manuskript von 1703–1704 (nur auf Film erhalten: D-B, *Fot. Bü 124*), wo sie als „Saraband di J.C. Bachen duodecies variation. ex G“ erscheint.<sup>48</sup> Ungeachtet des Titels enthält die Tabulatur lediglich die Sarabande sowie die Variationen 1–5. Vollständig wird die Reihe erst greifbar in einer Abschrift (D-B, *P 4/2*, S. 61–67) des Erfurter Klaviervirtuosen und Komponisten Johann Peter Theodor Nehrlich (1770–1817)<sup>49</sup> mit fast identischer Aufschrift: „Sarabande. duodecies variat: J.C. Bach“. Wider Erwarten erweist sich die zeitgenössische Tabulaturquelle als weniger zuverlässig als die viel später entstandene Abschrift Nehrlichs. Wahrscheinlich hatte Nehrlich während seiner Schülerzeit bei C.P.E. Bach in Hamburg (1780/81–1785) Zugang zu einer (jetzt nicht mehr vorhandenen) Primärquelle aus dem „Alt-Bachischem Archiv“. Weiterhin begegnet das Werk noch in einer Abschrift aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (B-Bc, *Ms. 15142 MSM/1*, S. 12–29), das laut Titelblatt auf einer (verschollenen) Handschrift aus dem Besitz Wilhelm Rusts basiert. Textlich ist es mit Nehrlichs Abschrift, die jedoch nicht die Vorlage gewesen sein kann, identisch. Vielmehr handelte es sich um eine wohl aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende verschollene Handschrift aus dem Besitz von Wilhelm Rust.<sup>50</sup> Eine zuverlässige Überlieferung zeigt sich gleichfalls in dem Werktitel („Sarabande 12ies variata“) und wohl auch in der Identifizierung von „Joh. Christ. Bach.“ als dem Eisenacher Organisten durch die Beigabe „†1703“.<sup>51</sup> Daß der Handschrift Rusts beziehungsweise „Brüssel“ einige Autorität zukommt, wird unterstützt von den Autorenbezeichnungen der Werke, die in der Brüsseler Quelle um die G-Dur-Variationen gruppiert sind: hier wird „J.B. Bach Ohrdruffensis“, also Johann Bernhard (41, 1700–1743), der Sohn Johann Christoph Bachs (22), klar abge-

<sup>47</sup> Neuausgabe in *J.C. Bach. Werke für Clavier* (wie Fußnote 9), S. 29–35.

<sup>48</sup> Hill (wie Fußnote 30), S. 168–170.

<sup>49</sup> Identifizierung des Schreibers in NBA IV/11 Krit. Bericht (P. Wollny, 2008), S. 182–184.

<sup>50</sup> Siehe U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel*, Hildesheim 1997 (LBzBF 5), S. 447.

<sup>51</sup> In NBA V/12 Krit. Bericht (U. Bartels, 2006), S. 172, wird unvollständig „Joh. Christ. Bach / 1703“ als Aufschrift der Brüsseler Quelle angegeben, was als Hinweis auf J.C. Bach (22) interpretiert wird, „zumal Johann Christoph Bach d. Ä. [= 13] im Jahr 1703 starb [sic!]“.



hoben von dem bekannteren „Eisenacher“ Johann Bernhard (18, 1676–1749).<sup>52</sup> Die gleiche Quelle enthält eine Abschrift von Präludium und Fuge Es-Dur, die hier zwar unter dem Namen J. S. Bachs erscheint, deren Präsenz jedoch einen gewissen Überlieferungszusammenhang von Werken des Eisenacher Johann Christophs impliziert. Noch aussagekräftiger ist in dieser Hinsicht die Nehrllich-Handschrift, die nicht nur die Sarabande-Variationen enthält, sondern auch noch eine Abschrift von Johann Christoph Bachs (13) Motette „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“, ohne Zweifel Anfang der 1780er Jahre kopiert nach Heinrich Bachs Abschrift von 1676 aus dem damals im Besitz C. P. E. Bachs befindlichen „Alt-Bachischen Archiv“.

Obwohl eine ähnlich enge Verwandtschaft wie zwischen den beiden Aria-Variationen hier nicht vorhanden ist, gibt es doch verschiedene klare stilistische Berührungspunkte zwischen diesem Werkpaar und den Sarabande-Variationen, sowohl in allgemeiner Hinsicht durch die Vorherrschaft der motivisch strengen „Formelvariation“, als auch mehr spezifisch, wie in Tabelle 1 angedeutet. So sind die Variationen mit fließenden beziehungsweise gebrochenen Sechzehnteln, denen in den Arien-Zyklen für jede Spielhand jeweils ein Satz gewidmet ist (also insgesamt vier Variationen), in dem Sarabande-Zyklus zu zwei Variationen zusammengefaßt (Var. 5 und 7), wobei die Hände taktweise alternieren. Die chromatische sechste Variation ist genau wie die entsprechenden Sätze in den Aria-Zyklen einer weniger „manierierten“, mehr regelhaften chromatischen Schreibweise verpflichtet und beschränkt sich zudem auf die Dreistimmigkeit. Dagegen findet sich ein ganz ähnlicher Arpeggiando-Satz (Var. 8) wie in der Aria Eberliniana (Var. 12) sowie eine Variation im 6/8-Takt (Var. 10), die mit Var. 13 der a-Moll-Arie nah verwandt ist (Beispiel 3 a–b). Die Steigerung der Stimmenzahl auf vier in der Schlußvariation (die ausgeschriebenen Arpeggien der linken Hand in der Sarabande und in Var. 1 führen nur in der Notation zu vierstimmigen Sätzen) und die Einbeziehung von Chromatik (oder eher: von „fremden“ Harmonien) erinnern an die Schlußvariation der a-Moll-Variationen. Zu der „Sarabande simple“ des Themas und Var. 1–11 verhält diese im 3/2-Takt notierte Variation sich als „Sarabande grave“ (und als solche zeigt sie offenbar Vertrautheit mit dem pathetischen Frobergerschen Sarabandentypus). All diese Variationen haben unverkennbar Spuren im Werk J. S. Bachs hinterlassen, am deutlichsten in den – in derselben Tonart stehenden – Goldberg-Variationen,<sup>53</sup> namentlich in der

<sup>52</sup> Wegen dieser genauen Identifizierungen, die wohl auf älteren Überlieferungen fußen, bildet die Anwesenheit von Werken Johann Bernhard Bachs (41) kein Argument, die G-Dur-Variationen mit seinem Vater Johann Christoph (22) in Beziehung zu bringen, wie das in MGG<sup>2</sup> (Personenteil, Bd. 1, Sp. 1298) geschieht.

<sup>53</sup> Krit. Bericht NBA V/2 (C. Wolff, 1981), S. 110; P. Williams, *Bach. The Goldberg Variations*, Cambridge 2001, S. 37f., 43 und 54; Schulenberg (wie Fußnote 22), S. 320 und 423.

Führung des Basses in den jeweils ersten acht Takten und in der Verwendung einer Sarabande als Variationsthema. Spitta wies zudem auf eine auffallende motivische Verbindung zwischen Johann Christophs vierter und Johann Sebastian's dritter Variation hin.<sup>54</sup> Darüber hinaus gibt es noch eine weitere Spur der Beschäftigung des späten J. S. Bach mit dieser Reihe: die chromatische sechste Variation ist in ihren ersten acht Takten auffallend verwandt mit jenem als Anhang zu den Goldberg-Variationen komponierten „Canone doppio sopr' il soggetto“ BWV 1077 (beziehungsweise BWV 1087/ 11) aus dem Jahr 1747 (Beispiel 3c–d). Diese Verbindungen bilden eine indirekte Bestätigung von Johann Christoph Bachs (J3) Autorschaft dieser Reihe, denn J. S. Bachs korrigierende Hand findet sich – wie Peter Wollny dargelegt hat<sup>55</sup> – innerhalb des „Alt-Bachischen Archivs“ ausschließlich in den Werken Johann Christophs, die also offenbar sein besonderes Interesse und seine besondere Zuwendung genossen.

### Beispiel 3

#### a. Aria a-Moll, Var. 13, T. 9–11

#### b. Sarabande G-Dur, Var. 10, T. 9–11

#### c. Sarabande G-Dur, Var. 6, Anfang

<sup>54</sup> Spitta I, S. 127.

<sup>55</sup> Wollny, Geistliche Musik (wie Fußnote 19), S. 50f.

## d. Canon BWV 1077 bzw. 1087/11, Anfang



\*

Innerhalb der Bach-Überlieferung gibt es noch eine weitere Variationsreihe über ein Sarabandenthema, die sogenannte „Sarabanda con Partitis“ in C-Dur BWV 990. Das Stück ist nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbar und die drei Quellen<sup>56</sup> schreiben es sämtlich J.S. Bach zu. Allerdings repräsentieren sie keine unabhängigen Überlieferungszweige, sondern stammen offenbar von einer gleichen Mutterhandschrift ab.<sup>57</sup> Die älteste Quelle ist eine Abschrift von Leonhard Scholz (1720–1798) mit der auffallenden, nicht leicht zu deutenden Autorenangabe „Dal mio J. S. Bach“. Die Authentizität dieser Zuschreibung ist sehr unterschiedlich beurteilt worden. Hermann Keller schreibt: „Nirgends [...] hören wir Bachsche Töne, – wahrscheinlich ist ein mitteldeutscher Zeitgenosse Bachs der Komponist, dessen Stück Bach einem Freunde geschenkt hat?“<sup>58</sup> Auch Hartwig Eichberg spricht das Stück Bach ab, findet es überdies „einseitig dem Vorbild Scheidts verpflichtet“ und ordnet es „um die Mitte des 17. Jahrhunderts oder in seiner zweiten Hälfte“ ein.<sup>59</sup> Rüdiger Wilhelm diskutiert in seiner Ausgabe verschiedene Alternativen wie Johann Heinrich Buttstett (1666–1727), Johann Gottfried Walther (1684–1748) und Jacob Adlung (1699–1762), möchte aber „letztlich Johann Sebastian Bach als Autor von BWV 990 aufgrund der Zuschreibung der Handschriften nicht gänzlich ausschließen“.<sup>60</sup> David Schulen-

<sup>56</sup> (a) D-LEB, *Ms. Scholz 5. 10. 1*: „Sarabanda con Partitis. Da mio J. S. Bach“ (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts); (b) A-Wn, *S.m. 5012*: „Johann Sebast. Bachs/Sarabande/in / XVI Partien / mit XV Variationen“ (um 1800); (c) verschollene Hs. aus der Slg. Schelble-Gleichauf, ediert in BG 42 (E. Naumann, 1894), S. 221–233 (Titel laut BG: „Sarabanda con Partitis da mio J.S. Bach“); siehe NBAV/12 Krit. Bericht (U. Bartels, 2006), S. 110–116, und die Einzelausgabe *Johann Sebastian Bach zugeschrieben. Sarabanda con Partite BWV 990*, hrsg. von R. Wilhelm, Stuttgart 2005, S. 25.

<sup>57</sup> Wilhelm (wie Fußnote 56). S. 2.

<sup>58</sup> Keller (wie Fußnote 23), S. 47.

<sup>59</sup> H. Eichberg, *Unechtes unter Bachs Klavierwerken*, BJ 1975, S. 7–49, speziell S. 42–47.

<sup>60</sup> Wilhelm (wie Fußnote 56). S. 2 f.

berg neigt mit einiger Vorsicht zu einer Restitutierung der Autorschaft J. S. Bachs,<sup>61</sup> eine Auffassung, die dann ohne jegliche Vorbehalte von Siegbert Rampe übernommen wird.<sup>62</sup>

Auf alle Fälle auszuschließen ist Eichbergs frühe Datierung; stilistisch hat das Stück kaum etwas mit Scheidt zu tun und gehört eindeutig in die Zeit um 1700. Die Zuschreibung an J. S. Bach bleibt trotz neuerer Plädoyers nach wie vor problematisch. Stilistische Bezüge zu frühen Variationswerken wie der *Aria variata* BWV 989 oder den Choralpartiten BWV 766, 767 und 770 – Kompositionen, die sich sowohl gut als eine relativ einheitliche wie auch schlüssig in Bachs Frühwerk einzuordnende Werkgruppe betrachten lassen – finden sich zu BWV 990 nicht. Vor allem fehlt BWV 990 eine übergreifende dynamische Werkidee, wie sie die genannten frühen Zyklen Bachs bereits aufweisen.<sup>63</sup> Dagegen ist diese Variationsreihe, soweit ich sehe, merkwürdigerweise bisher noch nie ernsthaft mit Johann Christoph Bach (13) in Verbindung gebracht worden, obwohl die Gesamtanlage des Werks dazu doch Anlaß gibt. Dies betrifft einerseits die ziemlich seltene, im mitteldeutschen Bereich sonst nicht anzutreffende Wahl einer Sarabande als Variationsvorlage, andererseits hat die Zahl von fünfzehn Variationen<sup>64</sup> bei dem Eisenacher Bach zwei sehr bedeutende Entsprechungen. Die handwerklich gediegene, zu Vollgriffigkeit und spielerischer Virtuosität neigende Satzweise von BWV 990 sowie die Tendenz zu einer erschöpfenden Ausnutzung bestimmter Figurationsmodelle stellt einen weiteren allgemeinen Bezug zum Eisenacher Johann Christoph Bach und seinen Cembalovariationen dar.

Über diese bemerkenswerte strukturelle Parallele hinaus lassen sich aber hinsichtlich der Figurationsmodelle nur wenige Übereinstimmungen feststellen, mit einer wichtigen Ausnahme: die fünfte Variation benutzt weitgespannte Akkordbrechungen in der linken Hand (Beispiel 4a), ein Satzmodell, das sich auch in den beiden „Aria“-Variationen Johann Christoph Bachs findet (Beispiel 4b–c). Einen weniger klaren Bezug stellt die kreisende Figuration der vierten Variation dar (Beispiel 4d–e).

<sup>61</sup> Schulenberg (wie Fußnote 22), S. 379f.

<sup>62</sup> *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, hrsg. von S. Rampe, Bd. I, Laaber 2007, S. 268f.

<sup>63</sup> Zu diesem Aspekt der Choralpartiten siehe P. Dirksen, *J. S. Bach und die Tradition der Choralpartita*, in: *Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Wirklichkeit und Ideologie. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag*, hrsg. von R. Emans und W. Steinbeck, Dortmund 2009 (Dortmunder Bach-Forschungen. 9.), S. 39–48.

<sup>64</sup> In den erhaltenen Quellen ist das „Thema“ immer schon als Var. 1 gezählt (die Nummerierung läuft somit bis 16), was aber mit dem Titel „Sarabanda con Partite“ im Widerspruch steht; hier wird die berichtigte, mußmaßlich ursprüngliche Nummerierung verwendet.

## Beispiel 4

## a. Sarabande C-Dur (BWV 990), Var. 5, T. 1–8

Two systems of musical notation for the Sarabande C-Dur (BWV 990), Var. 5, T. 1–8. The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. The music is in 3/4 time and C major. The right hand features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

## b. Aria a-Moll, Var. 11, T. 1–4

Two systems of musical notation for the Aria a-Moll, Var. 11, T. 1–4. The first system shows the first two measures, and the second system shows the next two measures. The music is in 4/4 time and A minor. The right hand features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

## c. Aria Eberliniana Es-Dur, Var. 8, T. 1–4

Two systems of musical notation for the Aria Eberliniana Es-Dur, Var. 8, T. 1–4. The first system shows the first two measures, and the second system shows the next two measures. The music is in 4/4 time and E-flat major. The right hand features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

## d. Sarabande C-Dur (BWV 990), Var. 4, T. 1–4



## e. Sarabande G-Dur, Var. 5, T. 1–4

Offenbar waren dem Verfasser von BWV 990 auch norddeutsche Cembalovariationsreihen bekannt, wie ein Vergleich mit etwa Dietrich Buxtehudes *Aria mit Variationen C-Dur* BuxWV 246 veranschaulicht. Es ist vor allem der Ausklang in einer vollständigen Suite (Var. 12–15; weil der Sarabande-Typus im Thema und in den Variationen 1–11 schon erschöpfend behandelt war, wird die „Sarabande“-Stelle in der Suite von einem neutralen 4/4-Satz wahrgenommen), der eine feste Beziehung zu Norddeutschland herstellt, denn das einzige greifbare Gegenstück ist Johann Adam Reinckens „Partita diverse sopra l’Aria Schweiget mir von Weiber nehmen, altrimente chiamata La Meyerin“ (Var. 15–18), das seinerseits in diesem Punkt die „unvollständige“ Suite am Ende von Johann Jakob Frobergers Variationsfolge über das gleiche Thema, die „Partita auff die Mayerin“ von 1649, weiterentwickelt.<sup>65</sup> Reinckens Stück (sein wohl bedeutendstes Cembalowerk) findet sich im ABB in einer Abschrift des Ohrdruffer Johann Christoph Bachs und war somit dem Bach-Kreis bekannt. Obwohl die Autorschaft des Eisenacher Johann Christoph Bach sich keinesfalls schlüssig beweisen läßt, sollte er aber künftig doch als ernstzunehmender Kandidat bezüglich der Autorschaft der „Sarabanda con Partitis“ in Betracht gezogen werden.

#### 4. Choralbearbeitungen

Neben der *Aria mit Variationen* in B-Dur erwähnt Ernst Ludwig Gerber im Zusammenhang mit Johann Christoph Bach (13), auch noch eine angeblich aus dem Kreis der Bach-Familie stammende Handschrift, die 201 „figurirte

<sup>65</sup> Siehe die Beobachtungen zu diesem Werk in der Edition *VI Suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin (Amsterdam, 1710)*, hrsg. von P. Dirksen, Utrecht 2004 (Muziek uit de Republiek. 2.), S. 8 und 18.

und fugierte Choräle für die Orgel“ enthalte, wovon nur acht auf Johann Christoph zurückgingen.<sup>66</sup> Einige davon stellten aber wiederum Variationsreihen dar, die umfangsmäßig wohl mit der von Gerber in allgemeinerem Zusammenhang gegebenen Angabe „15 bis 20 Veränderungen“ in Beziehung gestellt werden dürfen. (Denkbar ist auch, daß sich hierunter die Aria mit Variationen a-Moll befunden hat.) Dabei betont er mit Nachdruck die Qualität dieser Sammlung: „Doch zeichnen sie sich schon durch den edlen schön singenden Gang der Stimmen unter einander, und durch das Leichte, Ungezwungene bey der Führung seiner Thema's und der Modulirung seiner Fugen so aus, daß man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann“. Obwohl die Handschrift und damit auch jene acht Choräle verschollen sind, hat sich eine Sammlung von 44 Chorälen „zum Präambulieren“ erhalten (D-Bhm, Ms. 6639/1491), die in wünschenswerter Deutlichkeit „Johann Christoph Bachen / Organ: in Eisenach“ zugeschrieben sind.<sup>67</sup> Vorerst ungelöst bleibt die Frage, wie diese offenbar klare Zuweisung sich zu der recht primitiven Faktur der Sätze verhält. Denn die auch von Gerber hervorgehobene Satzqualität, welche sich ohne weiteres in die Vokalmusik sowie in den hier unter (1) bis (3) diskutierten Clavierwerken nachvollziehen läßt, findet in diesen kurzen, anspruchslosen und zum Teil kompositorisch unbeholfenen Sätzen keinerlei Entsprechung. Es besteht daher auch die allgemeine Tendenz, die Zuschreibung als zweifelhaft einzustufen.<sup>68</sup> Vielleicht stammt die Sammlung von dem gleichnamigen Sohn Johann Christoph Bachs (28, 1676–nach 1720), der bei seinem Probespiel für die Nachfolge seines Vaters im Frühling 1703 bezeichnenderweise durchfiel.<sup>69</sup>

Um einiges anspruchsvoller sind drei in der sogenannten Neumeister-Sammlung (US-NH, LM 4708) vorhandene Choralbearbeitungen, die aber wiederum die mehrdeutige Zuweisung „J. C. Bach“ aufweisen.<sup>70</sup> Quellenkundlich

<sup>66</sup> Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 208 f.

<sup>67</sup> Vgl. Kaiser (wie Fußnote 21). Wie dort dargestellt, läßt sich über die Provenienz der Handschrift wenig aussagen. Abdruck der Titelseite in BJ 1997, S. 163. Edition: *Johann Christoph Bach. 44 Choräle zum Präambulieren*, hrsg. von M. Fischer, Kassel 1936.

<sup>68</sup> Kaiser (wie Fußnote 21), S. 186; J.-C. Zehnder, „Des seeligen Unterrichts in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben ...“. *Zum musikalischen Umfeld Bachs in Ohrdruf, insbesondere auf dem Gebiet des Orgelchorals*, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hrsg. von M. Geck, Dortmund 1999 (Dortmunder Bach-Forschungen. 2.), S. 169–195, speziell S. 184.

<sup>69</sup> Oefner (wie Fußnote 1), S. 62.

<sup>70</sup> Neuausgabe in *J. M. Bach. Sämtliche Orgelchoräle mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)*, hrsg. von C. Wolff, Neuhausen-Stuttgart 1988, S. 70–73.

gesehen muß die Frage hier notwendigerweise offenbleiben; eine Zuschreibung an den Eisenacher Johann Christoph könnte sich dabei höchstens auf das Vorkommen einer bedeutenden Reihe von Choralbearbeitungen von seinem Bruder Johann Michael in derselben Quelle berufen,<sup>71</sup> doch ausschlaggebend kann dies selbstverständlich nicht sein. Jean-Claude Zehnder weist aber auf die „recht eigenwillige Physiognomie“ des Choralricercars „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Neumeister Nr. 27) hin<sup>72</sup> und meint zu dem Choralsatz „An Wasserflüssen Babylon“ (Neumeister Nr. 56): „die ausdrucksvolle Harmonisierung mit eingestreuten chromatischen Wendungen macht es wahrscheinlich, daß das Stück vom Eisenacher Johann Christoph Bach [...] stammt“.<sup>73</sup> Die Qualität der beiden Stücke<sup>74</sup> (wie auch eines weiteren Choralsatzes, „Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut“; Neumeister Nr. 74) könnte also als Hinweis auf den älteren Johann Christoph betrachtet werden. Rein spekulativ muß aber Zehnders Zuweisung des anonymen<sup>75</sup> „Heut triumphiret Gottes Sohn“ (Neumeister Nr. 62) an den gleichen Meister aufgrund gewisser origineller Gestaltungszüge bleiben.<sup>76</sup>

Ewald Kooiman wies als erster auf eine kleine Choralpartita über „Ach Herr, mich armen Sünder“ hin, die als Werk eines „Joh. Chr. Bach“ in einem Druck aus der Mitte des 19. Jahrhunderts überliefert ist.<sup>77</sup> Auch hier könnte das Kriterium der Qualität zur Identifizierung beitragen. Das Werk besteht aus einem Choralsatz mit zwei Variationen, die sich alle durch ein ausgeprägtes *Espressivo* der im phrygischen Modus stehenden Melodie („Herzlich tut mich verlangen“ beziehungsweise „O Haupt voll Blut und Wunden“) auszeichnen. Die erste Variation im 12/8-Takt diente offenbar als Vorbild für die sechste Partita von J. S. Bachs „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 (Beispiel 5 a–b),<sup>78</sup>

<sup>71</sup> Ebenda, S. 4.

<sup>72</sup> Zehnder, „Des seeligen Unterricht“ (wie Fußnote 68), S. 182.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 174.

<sup>74</sup> Siehe aber die entgegengesetzte Ansicht bei A. Dürr, *Kein Meister fällt vom Himmel. Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung*, in: *Musica* 40 (1986), S. 312, der „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ als „kaum mehr überbietbare Monotonie“ empfindet.

<sup>75</sup> Der einstige Besitzer der Neumeister-Handschrift, Christian Heinrich Rinck (1770–1846), schreibt es in seinem handschriftlichen Katalog der Orgelwerke seiner Sammlung (US-NH, *LM 4708*) Friedrich Wilhelm Zachow zu.

<sup>76</sup> Zehnder, „Des seeligen Unterricht“ (wie Fußnote 68), S. 184. Edition des Stückes in *J. M. Bach. Sämtliche Orgelchoräle* (wie Fußnote 70), S. 66 f.

<sup>77</sup> G. W. Körner, *Der neue Organist*, Bd. 2, Erfurt o. J.; in *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 1, Sp. 1297, wird als Quelle irrtümlich die Neumeister-Sammlung genannt. Edition des Stückes in *J. M. Bach. Sämtliche Orgelchoräle* (wie Fußnote 70), S. 74–77.

<sup>78</sup> Das gilt auch für die erste Variation von Johann Gottfried Walthers „Jesu Leiden, Pein und Tod“ (siehe *J. G. Walther. Ausgewählte Orgelwerke*, hrsg. von H. Lohmann, Bd. 1, Wiesbaden 1966, S. 101).



während das in der zweiten Variation wiederholt auftretende fallende Sequenzmodell noch weiter intensiviert im Orgelbüchlein-Choral „Da Jesu an dem Kreuze stund“ BWV 621 wiederkehrt (Beispiel 5c–d). Die Satztechnik der letztgenannten Variation – dreistimmig mit dem Cantus firmus im Baß – findet sich auch in der 12. Variation der a-Moll-Aria mit ähnlich ausdrucksvoller Gestaltung, vor allem in harmonischer Hinsicht. Angesichts des bereits erwähnten Interesses J. S. Bachs an den Werken seines Onkels mögen diese eindeutigen Beziehungen einen Hinweis auf Johann Christoph Bachs (13) Autorschaft dieser kleinen Variationsreihe darstellen.

## Beispiel 5

## a. „Ach Herr, mich armen Sünder“, Var. 1, Anfang

## b. BWV 768, Var. 6, Anfang

## c. „Ach Herr, mich armen Sünder“, Var. 2, Anfang

## d. BWV 621, Anfang

Obwohl die Choralbearbeitung „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 741 von Hans Klotz in dem von ihm besorgten NBA-Band mit den *Einzel überlieferten Choralbearbeitungen* (NBA IV/3, 1961; Krit. Bericht 1962) ohne weitere Bedenken aufgenommen wurde – während merkwürdigerweise kaum anzweifelbare Werke wie BWV 702, 739, 764 und 765 ausgelassen wurden –, geben sowohl der Stil als auch die Überlieferung Anlaß zu Zweifeln an der heute allgemein akzeptierten Zuschreibung an J. S. Bach. Trotz dieser Einhelligkeit hat die stilistische Einordnung dieses Werkes in J. S. Bachs Schaffen immer Schwierigkeiten bereitet, namentlich wegen der problematischen äußerst dissonanzreichen Schreibweise – jedenfalls in der Form, in der der Notentext überliefert ist. Ernst Naumann schreibt dazu: „Ein ächt Bach’sches Stück scheint allerdings vorzuliegen, aber vermuthlich war das Original schwer leserlich, und die Abschreiber haben nach und nach viel Falsches hineingetragen.“<sup>79</sup> Hermann Keller äußert sich ähnlich: „ein Werk Bachs [...] aber [...] eine frühe, unreife, durch Abschreiber entstellte Arbeit“.<sup>80</sup> Peter Williams zeigt gleichfalls eine gewisse Unsicherheit: „Accepting the authenticity would have important implications, since it would show the composer achieving individuality; the fantasia-like variety in the number of parts, the character of the themes and the treatment of the chorale are nevertheless combined with a sense of inventive harmony known only to the composer of the Orgelbüchlein. However, some of the ‘inventive’ harmonies are uncertain in the texts as left by the sources“.<sup>81</sup> Jean-Claude Zehnder greift bei der Erklärung der Stilmerkmale von BWV 741 gar zu einer kühnen Hypothese: „[das Stück] mißachtet viele Dissonanzregeln, könnte aber die schwierigen Lebensumstände eines elternlosen jungen Menschen spiegeln“.<sup>82</sup>

Die aktuelle Quellenlage wirft indes neues Licht auf die Zuschreibungsproblematik. Klotz’ Ausgabe basierte primär auf der Sammelhandschrift D-B, Am. B. 72a, von der damals angenommen wurde, daß sie aus dem Besitz Johann Philipp Kirnbergers stammte. Tatsächlich jedoch wurde die Handschrift von einem Berufskopisten des Hauses Breitkopf angefertigt – einige der Vorlagen haben sich im Konvolut B-Br, Ms. II. 3919 erhalten.<sup>83</sup> Darunter befindet sich auch eine Abschrift von BWV 741, deren Schreiber inzwischen

<sup>79</sup> BG 40, 1893, S. XLVII.

<sup>80</sup> H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 175.

<sup>81</sup> P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 291.

<sup>82</sup> J.-C. Zehnder, *Auf der Suche nach chronologischen Argumenten in Bachs Frühwerk (vor etwa 1707)*, in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“. Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach, hrsg. von M. Staehelin, Göttingen 2001, S. 156.

<sup>83</sup> E. May, *Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle*, BJ 1974, 98–103.

als der Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs identifiziert werden konnte.<sup>84</sup> Angesichts eines solchen zuverlässigen Zeugen lassen sich die irregulären Züge im kontrapunktischen Satz dieses Chorals wohl nicht mehr auf eine unzulängliche Überlieferung abwälzen. Formell gehört das Werk zur Gattung der Choralmotette beziehungsweise des Choralricercars, und wenn man die frühen gesicherten Beiträge J. S. Bachs zu dieser Gattung heranzieht – BWV 700, 719, 1097, 1099, 1111 und 1116 (vgl. auch die dem „stile antico“ nahestehenden Choräle BWV 724, 737, 765) – so paßt BWV 741 einfach nicht ins Bild. Gerade in dieser Werkgruppe strebt Bach eindeutig nach einer vorbildhaften und geschmeidigen kontrapunktischen Faktur. Aber auch im weiteren Umfeld von Bachs (frühem) Schaffen findet sich kein Beispiel einer solch experimentellen Dissonanzbehandlung.<sup>85</sup> Auch die Anwendung des Doppelpedalspiels für die beiden letzten Choralzeilen (Engführung) läßt sich nur schwer mit der von Jean-Claude Zehnder vorgeschlagenen Einordnung auf die Zeit „um 1701“<sup>86</sup> vereinen, da vor Bachs Lübeck-Reise (Winter 1705/06) virtuosos Pedalspiel noch kaum vertreten ist;<sup>87</sup> Bachs frühester Gebrauch der Doppelpedaltechnik tritt gesichert erst im Präludium D-Dur BWV 532a auf, das „um 1708“ komponiert worden sein muß.<sup>88</sup>

In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, daß innerhalb der ziemlich reichhaltigen Überlieferung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts BWV 741 nicht durchweg J. S. Bach zugeschrieben wird, sondern offenbar einmal auch mit der Zuschreibung an einen „J. C. Bach“ in den Quellen vorhanden war. Dieses Faktum ist bisher allenfalls nebenbei vermerkt,<sup>89</sup> meist aber übergangen worden. Das hängt wohl mit der Tatsache zusammen, daß gerade jene Quelle, die diese alternative Autorzuweisung enthalten haben soll, verschollen ist – eine bis zum zweiten Weltkrieg in der Stadtbibliothek Danzig vorhandene Sammelhandschrift *Mus. ms. 4203/4*.<sup>90</sup> Alle weiteren – erhalten gebliebenen – Quellen, einschließlich der Abschrift von J. L. Krebs, schreiben

<sup>84</sup> Siehe Leisinger/Wollny (wie Fußnote 50), S. 91 und 206.

<sup>85</sup> Zehnder, Die frühen Werke J. S. Bachs (wie Fußnote 35), S. 525 f. stellte unter dieser Rubrik einige Frühwerke bzw. Werkfragmente zusammen; neben BWV 741 sind es BWV 533, 563, 742, 912a, 1093 und 1121. Wiederum zeigt ein Vergleich wie weit die Dissonanzbehandlung von BWV 741 von dieser Gruppe gesicherter Werke entfernt ist, die von Zehnder sämtlich auf „um 1704“ datiert werden, während BWV 741 als einzige Ausnahme innerhalb dieser Gruppe „um 1701“ eingeordnet ist.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 66 f.

<sup>87</sup> Ebenda, S. 369–371.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 282–289.

<sup>89</sup> So bei Williams (wie Fußnote 81), S. 290.

<sup>90</sup> Vgl. dazu NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 54; Williams (wie Fußnote 81), S. 290.

das Werk J. S. Bach zu.<sup>91</sup> So gewichtig die Zuschreibung von Krebs auch sein mag, so erscheint es doch sehr wohl möglich, daß hier ein mit Präludium und Fuge Es-Dur BWV Anh. 177 vergleichbarer Fall vorliegt, wo gleichfalls eine einzelne Zuschreibung an Johann Christoph einer vielfachen an Johann Sebastian gegenübersteht – wenn auch im Falle von BWV 741 ohne die Aussagekraft einer sehr frühen, maßgeblichen Quelle für die Zuschreibung an den älteren Meister. Wie die chromatischen Variationen der beiden Aria-Reihen zeigen, war Johann Christoph Bach durchaus bereit und imstande, einen regelwidrigen, dissonanten Satz mit „manieristischer“ Chromatik zu schreiben; dies zeigt sich insbesondere in dem freien Einsatz der Septime sowohl in den einschlägigen Aria-Sätzen als auch in BWV 741. In den beiden letzten Zeilendurchführungen wird die Vierstimmigkeit durch Einführung einer zweiten Pedalstimme zur Fünfstimmigkeit gesteigert, was an die oben zitierte Aussage C. P. E. Bachs über J. C. Bachs vollgriffiges, fünfstimmiges Tastenspiel erinnert. Dagegen fehlen, soweit ich sehe, Fünfstimmigkeit und Doppelpedal in J. S. Bachs frühem Klavierwerk (bis etwa 1708) völlig. Die Doppelpedalltechnik ist sicherlich auch für Johann Christoph Bach singulär, aber das ist in seinem Fall – angesichts des sehr schmalen erhaltenen Bestandes – ein weniger aussagekräftiger Aspekt als bei der in dieser Hinsicht viel besseren Quellensituation der Werke J. S. Bachs (siehe dazu oben). Obwohl die Quellenlage von „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ nach wie vor problematisch bleibt – aber mit einer Verlagerung des problematischen Aspektes der Textqualität auf die Autorschaftsfrage – und unmittelbar zum Vergleich geeignete Orgelwerke Johann Christoph Bachs fehlen, sollte er künftig zumindest neben seinem großen Neffen als möglicher Verfasser dieses merkwürdigen Stückes in Betracht gezogen werden.

## 5. Johann Christoph (13) und Johann Sebastian Bach

Die Überlieferung der mit dem Eisenacher Johann Christoph Bach in Beziehung stehenden Clavierwerke erscheint zu einem hohen Grade mit der Überlieferung der Claviermusik J. S. Bachs verwoben. Einerseits kursierten oder kursieren Werke des älteren Bach unter seinem Namen (BWV Anh. 177, möglicherweise auch BWV 741 und 990), andererseits entstammen die Primär-

<sup>91</sup> (a) Als Teil der sogenannten „Breitkopf“-Sammlung: B-Br, *MS. II. 3919/2*: „Ach Gott vom Himmel sieh con Pedal. di J. S. Bach“ (J. L. Krebs); nach dieser „Stammschrift“ gibt es von Berufskopisten Breitkopfs angefertigte Abschriften von BWV 741 in D-B, *Am. B. 72a, P 1109, P 1160* und D-Bhm, *Sp 1438* (verschollen). (b) Davon unabhängige (?) Abschriften: A-Wn, *Mus. HS. 35149/13* (L. Scholz); D-B, *P 213/5* (um 1800); *P 406* (Anfang des 19. Jahrhunderts); *P 1116* (wohl A. Kühnel, um 1800).

quellen zu den drei großen Variationswerken J.C. Bachs wohl alle J.S. Bachs Besitz.<sup>92</sup> Das relativ gut dokumentierte und außergewöhnliche Interesse an den Vokalwerken seines großen Vorfahren erstreckte sich somit wohl auch auf dessen Claviermusik. Und ebenso wie J.S. Bach in seinen Choralpartiten BWV 766–770 darauf zielte, die unmittelbaren Vorbilder seines „Lüneburgischen Lehrmeisters“ Georg Böhm zu übertreffen, so nimmt er in seiner im ABB überlieferten Aria variata BWV 989 eindeutig Bezug auf den Eisenacher J.C. Bach,<sup>93</sup> insbesondere auf dessen a-Moll-Variationen. Unüberhörbar ist hier das Bestreben, die weitgehend typisierte Variationstechnik des Vorbilds durch einen (wohl bei Böhm erlernten) größeren, vom norddeutschen stilus fantasticus angeregten Abwechslungsreichtum zu beleben und zu modernisieren. Überdies mag das Werk in seinen Rahmensätzen (Thema und Var. 10) die von C.P.E. Bach erwähnte vollstimmige Spielweise Johann Christophs reflektieren; die hier durchgeführte Idee einer harmonisch bereicherten Fassung der Eröffnungsvariation als Schlußglied findet sich jedenfalls auch in der Aria Eberliniana. Jean-Claude Zehnder bringt BWV 989 darüber hinaus ansatzweise mit Johann Christoph Bachs Tod im Frühling des Jahres 1703 als eine Art „in memoriam“ in Verbindung.<sup>94</sup>

Diese These ist ebenso attraktiv wie hypothetisch. Anders steht es aber in dieser Hinsicht mit J.S. Bachs Capriccio E-Dur BWV 993. Dieses Werk trägt bekanntlich eine Widmung an einen Johann Christoph Bach (?), welcher wegen der in verschiedenen Quellen anzutreffenden Hinzufügung „Ohrdruf“ oder „Ohrdruffiensis“ als Bachs Bruder ausgewiesen ist. Jedoch beschränkt sich diese Ortsangabe auf einen einzelnen posthumen Überlieferungszweig.<sup>95</sup> Die weitaus älteste Quelle, eine Abschrift Johann Peter Kellners von 1725, weist dagegen eine Widmung ohne Ortsangabe auf: „Capriccio. In Honorem Johann Christoph Bachii. J.S. Bach“.<sup>96</sup> Angesichts der Autorität dieser Quelle

<sup>92</sup> Als Eigentümer der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam überlieferten „Aria“-Handschriften sind anzunehmen: J.S. Bach – W. F. Bach – Johann Christian Bach (77; 1743–1814, der sogenannte „Hallische Clavier-Bach“) – H. Nägeli – P. Spitta.

<sup>93</sup> Siehe schon Spitta I, S. 126; Zehnder, Die frühen Werke J.S. Bachs (wie Fußnote 35), S. 125 f.

<sup>94</sup> Zehnder, Auf der Suche (wie Fußnote 82), S. 150 f.; Zehnder, Die frühen Werke J.S. Bachs (wie Fußnote 35), S. 125 und 129.

<sup>95</sup> Dieser Zweig wird grundsätzlich repräsentiert von D-B, P 910 und P 1088, beide von unbekanntem Schreibern und aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vgl. dazu NBA V/10 Krit. Bericht (H. Eichberg, 1982), S. 76.

<sup>96</sup> D-B, P 804/7. Zur Datierung siehe R. Stinson, „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“. *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, S. 45–64, speziell S. 51 und 62. Ein textkritisch gleichwertiger Überlieferungszweig, greifbar in D-B, P 1093 (G. Preller, um 1745), B-Br, II. 4093 (unbekannter

scheint durchaus auch die Möglichkeit zu bestehen, daß hier nicht der Ohrdrufer, sondern der Eisenacher Johann Christoph gemeint ist. Auf welche Weise die späteren Quellen dann zu dem Zusatz „Ohrdruffiensis“ gelangt sind, bleibt in dieser Deutung freilich zu erklären. Es gibt aber noch ein weiteres Werk, das nach einer zuverlässigen Tradition Bachs Bruder gewidmet war – die Toccata d-Moll BWV 913 a. Eine verschollene Quelle enthielt die Aufschrift „In honorem delectissimi fratris Christ. B. Ohrdruffiensis“.<sup>97</sup> Diese intimere Widmung weckt eher Vertrauen als die von BWV 993; zudem leuchtet es nicht unmittelbar ein, daß ein weiteres großes Clavierwerk in wohl nur geringer zeitlicher Entfernung demselben Bruder zugeeignet worden sein sollte. Möglicherweise ist es in jenem späten Überlieferungsweig von BWV 993 zu einer Verwechslung mit der Widmung von BWV 913 a gekommen.

Tonart, Gattungstitel, Satzcharakter und das „in honorem“ des E-Dur-Capriccios schließen (entgegen etwa BWV 989) eine Deutung als eine „in memoriam“-Komposition aus. Daß es sich aber bei dem E-Dur-Capriccio um ein sehr frühes Werk J. S. Bachs handelt, liegt auf der Hand, und es erscheint durchaus vorstellbar, daß es in der Zeit zwischen seiner Rückkehr nach Thüringen im Sommer (?) 1702 und dem Tod des Eisenacher J. C. Bach am 31. März 1703 entstand. Jean-Claude Zehnder ordnet BWV 993 dem Stilbereich „um 1701“ zu<sup>98</sup> und setzt – ausgehend von dem programmatischen B-Dur-Capriccio BWV 992, das sich wohl auf die Abreise von J. S. Bachs Bruder Johann Jacob (23, 1682–1722) im Jahr 1704 bezieht – die drei frühen Widmungswerke BWV 913 a, 992 und 993 hypothetisch mit den jährlichen Bachschen Familientagen in Beziehung; danach könnte – auf der Grundlage von detaillierten Beobachtungen zu Bachs stilistischer Entwicklung – BWV 992 für das Treffen im Jahr 1704, BWV 913 a für 1703 und BWV 993 für 1702 entstanden sein.<sup>99</sup> Innerhalb dieser durchaus plausiblen Hypothese akzeptiert Zehnder ohne weiteres die Widmung von zwei Werken in zwei aufeinanderfolgenden Jahren an Johann Christoph (22); dies erscheint allerdings unlogisch. Vielmehr muß man annehmen, daß eine Dankesgabe an den so hilfreichen und nahen Ziehbruder in Form von BWV 913 a – nicht zufällig das umfangreichste Werk dieser Reihe – erst erfolgte, nachdem Johann Sebastian definitiv dessen Ohr-

---

Schreiber, um 1750) und D-B, *P 409* (unbekannter Schreiber, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts), weist keine Widmung auf. – Zu Preller vgl. T. Synofzik, *Johann Gottlieb Preller und seine Abschriften Bachscher Clavierwerke*, in: Bach und seine mittel-deutschen Zeitgenossen, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001, S. 48; zum Brüsseler Sammelband vgl. NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 15.

<sup>97</sup> Siehe Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-Sammlung*, Diss. Göttingen 1973, S. 341; sowie NBA V/9.1 Krit. Bericht, S. 78.

<sup>98</sup> Zehnder, *Die frühen Werke J. S. Bachs* (wie Fußnote 35), S. 52.

<sup>99</sup> Ebenda, S. 372 f.

drüfer Haushalt verlassen hatte,<sup>100</sup> also um den Jahreswechsel von 1702/1703. Auch aus dieser Perspektive gesehen war das E-Dur-Capriccio wohl eher dem hochgeschätzten und in Bachs Jugend ohne Zweifel als großes Vorbild fungierenden Eisenacher Onkel gewidmet. Dessen Nachfolge anzutreten, und damit bald über eine der größten und schönsten Orgeln Thüringens zu verfügen (der von J. C. Bach vorangetriebene große Umbau war schon sehr weit fortgeschritten, wurde aber erst 1707 abgeschlossen<sup>101</sup>), hat der damals in Weimar als „Laquey“ angestellte Sebastian ohne Zweifel angestrebt, wenngleich die wichtige Eisenacher Stelle für den gerade erst 18jährigen wohl noch zu hoch gegriffen war (Dokumente oder Aussagen liegen hierzu allerdings nicht vor).

---

<sup>100</sup> Bachs Wohnort in der Zeit zwischen seiner Rückkehr nach Thüringen und bis zu seiner Anstellung als Weimarer Hofmusiker, also in der zweiten Hälfte von 1702, ist nicht bekannt, vermutlich kehrte er zeitweilig zu seinem Bruder zurück; siehe C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main<sup>2</sup>2005, S. 72. Hypothetisch könnte der in Fußnote 95 genannte Quellenzweig mit der Angabe „Ohrdruf“ im Titel ursprünglich den Kompositionsort gemeint haben, der dann später irrtümlich mit der Widmung verbunden wurde.

<sup>101</sup> Siehe L. Edwards Butler, *Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Sertzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach*, BJ 2008, S. 229–269.

## Die Claviermusik von Johann Christoph Bach (13)

- (Primär-)Quelle:
- a) Echtheit weitgehend gesichert:
- |  |   |
|--|---|
| Präludium und Fuge in Es-Dur BWV Anh. 177                            | D-LEm, III.8.5  |
| Aria Eberliniana mit 15 Variationen in Es-Dur                        | D-Elb, Ms. 6.2.1.05   |
| Aria (Kirchenlied?) mit 15 Variationen in a-Moll                     | CH-Zz, Ms. Q 914  |
| Aria „Jesus, Jesus, nichts als Jesus“<br>mit 12 Variationen in B-Dur | verloren; vielleicht als<br>Fragment erhalten;<br>siehe unter (b) „Liebe,<br>die du mich zum Bilde“ |
| Sarabande mit 12 Variationen in G-Dur<br>„Acht Choralbearbeitungen“  | D-B, P 4/2<br>verloren  |
- b) Echtheit möglich:
- |   |                           |
|---|---------------------------|
| „Ach Herr, mich armen Sünder“<br>(Choral mit 2 Variationen) | Körner                    |
| „Allein Gott in der Höh“                                    | US-NH, LM 4708            |
| „An Wasserflüssen Babylons“                                 | US-NH, LM 4708            |
| „Wer Gott vertraut“   | US-NH, LM 4708            |
| Sarabande mit 15 Variationen in C-Dur BWV 990               | D-LEb, Ms. Scholz 5.10.1. |
| „Ach Gott, vom Himmel sieh' darein“ BWV 741                 | B-Br, Ms. II. 3919        |
| „Heut triumphiret Gottes Sohn“                              | US-NH, LM 4708            |
| „Liebe, du mich zum Bilde“ (Choral mit 3 Variationen)       | D-PL, III. B. a. No: 4    |
- c) Echtheit stark angezweifelt:
- |                                 |                      |
|---------------------------------|----------------------|
| „44 Choräle zum Praeambulieren“ | D-Bhm, Ms. 6639/1491 |
|---------------------------------|----------------------|