

# Johann Sebastian Bach, Johann Heinrich Eichentopf und die Hautbois d'amour in Leipzig

Von Christian Ahrens (Bochum)

Daß Johann Sebastian Bach die Hautbois d'amour<sup>1</sup> erstmals in der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 zu seiner Kantoratsprobe am 7. Februar 1723<sup>2</sup> sowie in der Kantate BWV 75 zu seinem Dienstantritt am 30. Mai 1723 einsetzte, ist unstrittig. Ob er das Instrument bereits in einer Geburtstagskantate für den Zerbster Fürsten Johann August am 9. August 1722 vorgeschrieben hat, wie Rüdiger Pfeiffer 1994 vermutete,<sup>3</sup> bleibt hingegen ungewiß. Zwar wurden laut den dortigen Archivquellen kurz zuvor zwei derartige Instrumente für je 2 Taler angeschafft, aber ob Bach sie in dieser Komposition tatsächlich einsetzen wollte, läßt sich nicht sagen, da die Musik verschollen ist. Überdies fand die Aufführung der Kantate wegen der Abwesenheit des Fürsten vermutlich gar nicht statt.<sup>4</sup>

Wie Hans-Joachim Schulze<sup>5</sup> und der Verfasser<sup>6</sup> plausibel machen konnten, spricht vieles dafür, daß die Hautbois d'amour in Thüringen ihren Ursprung hat – vielleicht nicht unbedingt im Sinne der ‚Erfindung‘ des Instruments, ganz sicher aber im Sinne von dessen frühester Herstellung und Verwendung – und daß Gera und Schleiz dabei eine besondere Rolle spielten. Daß J. S. Bach im

---

<sup>1</sup> In deutschen Archivquellen findet sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich die französische Namensform, die italienische Variante Oboe d'amore kam erst später in Gebrauch.

<sup>2</sup> Zur Entstehungsgeschichte und Aufführungssituation dieser Kantate vgl. C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23*, BJ 1978, S. 78–94.

<sup>3</sup> R. Pfeiffer, *Johann Friedrich Fasch 1688–1758. Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994, S. 421.

<sup>4</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik*, BJ 2004, S. 209–213, hier S. 212 f.

<sup>5</sup> H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, hrsg. von P. Ahnsehl, K. Heller und H.-J. Schulze, Leipzig 1981 (Bach-Studien. 6.), S. 9–26, hier S. 14 f.

<sup>6</sup> C. Ahrens und S. Schmidt, *Die Hautbois d'amour – Quellen zu ihrer Frühgeschichte und akustische Untersuchungen*, in: Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. Holzblasinstrumente bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Symposium im Rahmen der 33. Tage Alter Musik in Herne 2008, hrsg. von C. Ahrens und G. Klinke, München und Salzburg 2011, S. 50–70, hier S. 50–59.

August 1721 in Schleiz gastierte, ist durch eine zuverlässige Quelle (Dok II, Nr. 107) belegt. Fritz Hennenberg wies bereits in den 1970er Jahren nach, daß Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha in seinem Kantatenjahrgang von 1720/21 Hautbois d'amour einsetzte (erstmalig am ersten Weihnachtstag 1720).<sup>7</sup> Stölzels enge Beziehungen zu Schleiz basierten auf familiären Banden – er heiratete im Mai 1719 die Tochter des dortigen Diakons Johann Knauer. Im Dezember 1721 besorgte er von einem nicht namentlich genannten Schleizer Instrumentenmacher zwei Hautbois d'amour für den Gothaer Hof.<sup>8</sup>

Bruce Haynes hat darauf aufmerksam gemacht, daß Johann Kuhnau 1717 zwei Oboen in A vorschrieb, und nahm an, daß es sich um Hautbois d'amour gehandelt habe.<sup>9</sup> In der Partitur findet sich jedoch lediglich die Angabe „Hautbois“, die Bezeichnung „Hautbois d'amour“ stammt aus späterer Zeit. Nach Haynes verwendete Kuhnau den Zusatz „d'amour“ erstmalig in der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ (D-DI, *Mus. 2133-E-503*), die, ausweislich eines Eintrags mit andersfarbiger Tinte auf dem Titelblatt, am 7. Sonntag nach Trinitatis (19. Juli) 1722 aufgeführt wurde, vielleicht aber bereits ein Jahr früher entstanden ist.<sup>10</sup> Obschon die von Reine Dahlqvist postulierte und von Haynes übernommene These im Hinblick auf die Verwendung einer Hautbois d'amour in dieser Kantate durchaus widersprüchlich ist,<sup>11</sup> legen mehrere

<sup>7</sup> F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 44.

<sup>8</sup> Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Friedensteinsche Kammerrechnungen – Rechnungen 1721/22 (Datum: 21. 12. 1721). Ich danke der Fritz Thyssen Stiftung Köln für die finanzielle Förderung meiner Archivarbeiten in Gotha.

<sup>9</sup> B. Haynes, *The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy from 1640 to 1760*, Oxford 2001, S. 369.

<sup>10</sup> R. Dahlqvist, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*, in: Galpin Society Journal 26 (1973), S. 58–71, hier S. 67.

<sup>11</sup> Auf dem Titelblatt ist als Blasinstrument „Hautbois“ angegeben. Die zugehörige Stimme mit der Bezeichnung „Hautbois. (Anglois.) A #.“ ist auf abweichendem Papier geschrieben, das mit einem anderen Rastral liniert wurde. Auf dem Titelblatt findet sich als zweites Datum, von der gleichen Hand wie das erste, das Fest Mariae Heimsuchung (25. März) 1732. Die Hautbois-d'amour-Stimme steht erwartungsgemäß in F-Dur, eine kleine Terz höher als die Stimmen der übrigen Mitwirkenden (Alt und Tenor solo; Violine und Orgel). Die einzige Ausnahme bildet eine zweite Organo-Stimme – insofern sind die Angaben bei Haynes (*The Eloquent Oboe*, wie Fußnote 9, S. 369) zu korrigieren. Diese Stimme trägt zwar den Zusatz „Zur Hautbois d'Amour“, ist jedoch in C-Dur notiert, augenscheinlich für eine Orgel mit anderer Stimmtonhöhe. Aufgrund der Identität von Schrift, Rastral und Papier ist davon auszugehen, daß beide Orgelstimmen zur gleichen Zeit geschrieben wurden. Es leuchtet daher nicht ohne weiteres ein, warum gerade dieses, einen Ganzton höher stehende Instrument zur Begleitung der Hautbois d'Amour geeignet gewesen sein sollte. Trotz gewisser Übereinstimmungen mit der Violinstimme – etwa in der

Dokumente die Annahme nahe, daß die Jahre zwischen 1717 und 1720 als terminus ad quem für die Erfindung der Hautbois d'amour angesehen werden müssen.<sup>12</sup> Dabei sprechen die erwähnten Indizien für Sachsen/Thüringen als Entstehungsraum. Die älteste erhaltene Hautbois d'amour stammt aus der Werkstatt von Johann Gottfried Bauer[mann] in Leipzig (1666–1721)<sup>13</sup> und trägt das Datum 1719 (siehe Abb. 1 und 2).

\*

Die bislang bekannten Quellen belegen, daß J. S. Bach keineswegs als erster Komponist die Möglichkeiten des neuen Instruments erkannte und musikalisch nutzte, daß er aber immerhin sehr früh Hautbois d'amour einsetzte und sie in relativ vielen Werken vorschrieb.<sup>14</sup> Ob auch andere Instrumentenmacher in Leipzig bereits zu jenem Zeitpunkt Hautbois d'amour fertigten, läßt sich bislang nicht mit Sicherheit sagen,<sup>15</sup> wir wissen nicht einmal genau, ob

---

Schreibung des Schlüssels – spricht einiges für die Annahme, daß die Hautbois-d'amour-Stimme später hinzugefügt wurde und eine ursprünglich vorhandene Oboenstimme ersetzte (siehe auch die Digitalisate der Quelle unter <http://digital.slub-dresden.de/id382405900>). Die angesprochenen Eigentümlichkeiten des Notenmaterials nähren jedenfalls Zweifel an der These, daß es sich bei Kuhnaus Kantate um das früheste in Leipzig entstandene Werk für Hautbois d'amour handelt. Vielleicht gebührt diese Ehre doch Bachs Kantate BWV 23.

<sup>12</sup> Für die Behauptung von K. Neefe (*Die Entwicklung der kur- und königl. sächsischen Infanteriemusik. Von den ältesten Zeiten bis Ende des XVIII. Jahrhunderts*, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 17, 1897, S. 109–125, hier S. 111), der zufolge die Regimentsmusik der „kursächsischen Feldinfanterie und der Leibgarde“ bereits vor 1711 neben den „normalen“ Oboen sowie „Wald- oder Jagd-Oboen in F“ auch „Liebes-Oboen in A“ führten, hat sich bislang kein Beweis gefunden.

<sup>13</sup> B. Haynes, *Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte*, BJ 1992, S. 23–43, hier S. 30, Fußnote 31. Das Instrument befindet sich im Musik- und teatermuseet Stockholm (Inv.-Nr. 150; vgl. Abbildung in der Internet-Inventarliste: <http://instrument.statensmusikverk.se/samlingar/detalj.php?l=sv&iid=1792&v=2008-11-19%2015:00:52&str=>). Die Hautbois d'amour ist mit „Bauer“ signiert, doch lautet der Name in den zeitgenössischen Adreßbüchern durchgängig „Bauermann“.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu umfassend U. Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen – Besetzung – Verwendung*, Stuttgart und Kassel 2005 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 10.), S. 322–359, insbesondere die Tabelle S. 353–359. Im gesamten ersten Leipziger Kantatenjahrgang verwendet Bach das Instrument achtmal einzeln und zwölfmal paarweise. Stölzel setzt es hingegen im Kantatenjahrgang 1720/21, in dem er erstmals die Hautbois d'amour vorschreibt, fast ausschließlich einzeln ein. Lediglich in der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebet“ (Hennenberg, wie Fußnote 7, S. 120, Nr. 336) verlangt er zwei Instrumente (vgl. Prinz, S. 347).

<sup>15</sup> Vgl. Dahlqvist, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese* (wie Fußnote 10), S. 67.

das Instrument vor Bachs Bewerbung in der Stadt allgemein bei den Ratsmusikern in Gebrauch war. Es könnte daher durchaus sein, daß Bach mit der Verwendung der Liebesoboe ein Wagnis einging, das nicht ohne Risiko war und durchaus negative Auswirkungen auf die Bewerbung hätte haben können. Jüngst aufgetauchte Quellen belegen nun aber, daß die Hautbois d'amour tatsächlich bereits einige Jahre vor Bachs Dienstantritt in Leipzig bekannt war, und daß einer der bedeutendsten Holzblasinstrumentenmacher jener Zeit, Johann Heinrich Eicheltopf (auch: Eicheltopf;<sup>16</sup> 1678–1769, seit 1707 in Leipzig ansässig), sie dort spätestens seit 1721 fertigte.

Bei den angesprochenen einschlägigen Dokumenten handelt es sich um mehrere gleichlautende Anzeigen in dem seit Januar 1722 erschienenen Blatt *Wöchentliche Franckfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten*.<sup>17</sup> Dort war am 7. September 1722, also zur Herbstmesse, zu lesen:

Denen Herrn Music-Liebhabern wird hiermit kund und zu wissen gethan/ daß Leipziger Musicalische Instrumenten/ welche zum andernmal auff hiesige Meß gebracht worden/ als Perfors-Horn/ Hautbois, Passons, Floedus [Flutes douces], Floet Traversen, Trompeten in Handschuen/ Violinen, Hautbois de Lamur, und allerhand Musicalische Instrumenten mehr/ welche allesamt richtig und gut/ sowohl Dutzend als auch Stuckweisse/ allhier auff dem Römerberg in dem von Cronstettischen Hauß ohnweit dem Fahr-Thor gelegen/ um billichen Preiß zu haben und zu verkauffen sind.

Die Formulierung „zum andernmal“ läßt keinen Zweifel daran, daß der Hersteller beziehungsweise Vertreiber dieser Instrumente bereits einmal zuvor in Frankfurt war. Offen ist, ob zur Ostermesse 1722 oder zur Herbstmesse 1721. Da die nächste Annonce zur Ostermesse 1723 erschien und dann weitere jeweils zu den Messe-Terminen, spricht vieles dafür, daß die Instrumente, darunter eben auch die „Hautbois de Lamour“ – ein nur allzu verständlicher Schreibfehler –, zu Ostern 1722 erstmals in Frankfurt angeboten wurden. Das Instrument müßte mithin einige Zeit zuvor, spätestens 1721, fertiggestellt worden sein, denn man wird davon ausgehen können, daß der Hersteller es in Frankfurt präsentierte, nachdem es sich in Leipzig bewährt hatte.<sup>18</sup>

In den ersten Frankfurter Anzeigen ist nur von „Leipziger Instrumenten“ die Rede, ohne daß der Name des Herstellers genannt würde. Aber die Aufzählung

<sup>16</sup> Im *Leipziger Adreß- Post- und Reise-Calender* von 1753, S. 120–121, hier S. 120, ist „Joh. Heinrich Eicheltopf, für dem Ranstädter Thore, an der alten Brücke“ als einer von 16 „Instrument- und Pfeifenmacher[n]“ genannt.

<sup>17</sup> Vgl. J. Großbach, *Besaitete Tasteninstrumente in Frankfurt am Main und ihre Erbauer im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2012, S. 10f. Ich danke dem Autor, daß er mir weitere Anzeigen, die er nicht in seinem Buch veröffentlichte, zur Verfügung stellte.

<sup>18</sup> Leider hat sich keine Verkaufsanzeige in den *Leipziger Zeitungen* nachweisen lassen.

der Produkte macht klar, daß es sich um einen Instrumentenmacher gehandelt haben muß, der auch Blechblasinstrumente fertigte. Aufschluß über die fragliche Person gibt eine Anzeige vom 19. April 1724, also zur damaligen Ostermesse; sie lautet:

Denen Herren Music-Liebhabern dienet zur Nachricht/ daß des Hrn. Eichentopffs in Leipzig weit und breit berühmte Musicalische Instrumenten zum fünftenmal auf hiesige Meß gebracht werden/ als Parfors Hörner/ Hautbois/ Bassons /Flöthusen [Flutes douces]/ Flöthra Vers [Flutes traverses], Violins, Hautbois de Lamor, in specie ein Paar Trompeten in Handschuh/ auch englische Waldhörner/ und sonst allerhand dergleichen Instrumenten mehr/ [...] im Cronstettischen Hauß [...] zu erfragen.

Damit war Johann Heinrich Eichentopf gemeint, der zwischen 1716 und 1757 als „musicalischer Pfeifenmacher“ in Leipzig nachweisbar ist; er baute Holz- und Blechblasinstrumente.<sup>19</sup>

Daß auch die zuvor in Frankfurt angebotenen Instrumente von ihm stammten, läßt sich der Formulierung „zum fünftenmal“ entnehmen: Oster- und Herbstmesse 1722; Oster- und Herbstmesse 1723; Ostermesse 1724. Eichentopf lieferte augenscheinlich erstmals im Frühjahr 1722 Hautbois d'amour nach Frankfurt am Main. Zugleich läßt sich der Anzeige entnehmen, daß er neben den verschiedensten Holzblasinstrumenten Waldhörner und die seinerzeit gefragten Trompeten in Handschuhen<sup>20</sup> fertigte. Die genannten Violinen hat er hingegen sicher nicht selbst hergestellt, er betätigte sich vielmehr als „Verleger“ von Saiteninstrumenten, wie schon Herbert Heyde vermutete.<sup>21</sup>

Ebenso bemerkenswert wie aufschlußreich ist die Quellenlage in Frankfurt freilich noch aus einem anderen Grund. Zur Herbstmesse 1723, an der Eichentopf, der oben mitgeteilten Formulierung vom April 1724 zufolge, teilgenommen haben muß, erschien keine Anzeige von ihm. Dafür findet sich am

<sup>19</sup> Biographisches zu Eichentopf bei H. Heyde, *Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: 300 Jahre Johann Sebastian Bach. Sein Werk in Handschriften und Dokumenten. Musikinstrumente seiner Zeit. Seine Zeitgenossen, hrsg. von U. Prinz unter Mitarbeit von K. Küster, Tutzing 1985, S. 73–88, hier S. 81.

<sup>20</sup> Zu dieser Mode vgl. C. Ahrens, „Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...“ *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 2009 (Friedenstein-Forschungen. 4.), S. 172 und 205. Diese und andere kuriose Modelle vertrieb unter anderem der Organist und Instrumentenbauer Johann Georg Gleichmann (1685 bis nach 1770) aus Ilmenau, der auch Gambenklaviere fertigte (vgl. ebd., S. 227 f. und S. 231 f.).

<sup>21</sup> Heyde, *Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (wie Fußnote 19), S. 82. Eine Violine (1726) Eichentopfs ist im Inventar der Köthener Hofkapelle von 1773 aufgeführt.

17. September 1723 eine Annonce des Baseler Holzblasinstrumentenmachers Christian Schlegel (ca. 1667–1746):

Christian Schlegel/ von Basel/ auff dem Römerberg seinen Stand habend/ hat zu verkauffen/ Hautbois, Fagot, Flouthe Traversiere, Flouthe d'Amour, Hautbois d'Amour und Zwerg-Pfeiffen von Buchsbaum/ in einer guten Gegend Mayland gemacht.

Daß der zunächst in Zürich, seit 1712 in Basel ansässige<sup>22</sup> Schlegel schon 1723 Hautbois d'amour baute und in Frankfurt/Main feilbot, ist einigermaßen überraschend. Allerdings hatte Andreas Küng 1987 auf eine Hautbois d'amour dieses Herstellers aufmerksam gemacht, die er auf das Jahr 1717 datierte, und zwar aufgrund eines Ankaufbelegs vom 30. Dezember 1717: „[...] zwey neüe Hautbois von Meister Chrit. Schlegel [...] sammt 6 Blättlinien“.<sup>23</sup> Die Formulierung „neüe Hautbois“ scheint mir jedoch keineswegs unzweifelhaft auf ein neues Modell – eben die Hautbois d'amour – hinzudeuten, es könnte damit durchaus eine neu gebaute gewöhnliche Hautbois gemeint gewesen sein. Somit bleibt die bereits oben erwähnte Hautbois d'amour von Bauer[mann] aus dem Jahr 1719 das älteste überlieferte und sicher datierbare Instrument.<sup>24</sup>

Geht man aufgrund der in jüngster Zeit veröffentlichten Quellen davon aus, daß die Erfindung der Hautbois d'amour tatsächlich in Mitteldeutschland erfolgte, dann müßte man für die Verbreitung in den süd- und südwestdeutschen Raum bis hinüber nach Basel sicher eine gewisse Zeitspanne ansetzen, mit anderen Worten: die „Invention“ müßte bereits deutlich vor 1720 liegen. Sollte jedoch die Datierung von Schlegels Hautbois d'amour auf das Jahr 1717 korrekt sein, würde die insbesondere von Michael Finkelman vertretene These von der Entstehung des Instruments in „Süddeutschland“ wieder in den Blick geraten.<sup>25</sup> Allerdings faßte Finkelman<sup>26</sup> den Terminus relativ weit und gab den geographischen Raum vage mit „etwa zwischen Leipzig, Dresden, Nürnberg

<sup>22</sup> W. Waterhouse, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, s.v. Schlegel, (1) Christian, S. 354.

<sup>23</sup> A. Küng, „Schlegel a Bale“. *Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer*, in: Baseler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis 11 (1987), S. 63–88, hier S. 74. Es handelt sich um die Nr. 2687 der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. P. T. Young (*4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*, London 1993, S. 211) übernahm diese Informationen inklusive der Datierung. Von C. Schlegel hat sich auch eine „Flute d'amore“ erhalten.

<sup>24</sup> Vgl. M. Finkelman, Artikel *Oboe. III. Large and smaller European oboes. 3. Mezzo-soprano oboes. (III)*, in: Oxford Music Online (Zugriff: 16. 6. 2013).

<sup>25</sup> Vgl. beispielsweise M. Finkelman und H.-O. Korth, Artikel *Oboe. V. Die tiefen Oboen*, in: MGG<sup>2</sup>, Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 550–556, hier Sp. 551.

<sup>26</sup> M. Finkelman, *Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage*, in: *Tibia* 23 (1998), S. 274–281; *Tibia* 24 (1999), S. 364–368, 415–456, 537–541, 618–624; *Tibia* 25 (2000), S. 25–31, 106–111, 204–208; hier *Tibia* 23 (1998), S. 364.

und Frankfurt“ – gemeint ist insbesondere Butzbach und der dort ansässige Johannes Scherer (1664–1722)<sup>27</sup> – an. Leipzig und Dresden würde ich, wie auch Thüringen in seiner Gesamtheit, eher Mitteldeutschland zurechnen; es blieben also Nürnberg und Frankfurt/Main – und vielleicht eben Basel. Allerdings sprechen derzeit alle Indizien dafür, daß tatsächlich Sachsen respektive Thüringen als Entstehungsort angesetzt werden müssen, daß aber die Verbreitung in andere Teile Deutschlands bis hinüber in die Schweiz sich erstaunlich rasch vollzog. Dabei spielten augenscheinlich die Frankfurter Messen eine nicht zu unterschätzende Rolle.<sup>28</sup>

\*

Unabhängig davon, wann und wo die Hautbois d'amour entstanden ist, bleibt festzuhalten, daß sie schon vor Bachs Kantoratsprobe in Leipzig von Bauer-[mann] und Eichentopf gefertigt wurde und daß einige Musiker in der Stadt mit ihr vertraut waren. Dieser Umstand scheint Bach bekannt gewesen zu sein, als er die Aufführung seiner beiden Bewerbungskantaten am 7. Februar 1723 (Sonntag Estomihi) vorbereitete.<sup>29</sup> Um den Rat zu beeindrucken und ein positives Votum herbeizuführen, war es notwendig, etwas Besonderes zu bieten, wie Christoph Wolff mit Blick auf den Einsatz des Doppelakkompagnements durch Orgel und Cembalo formulierte: „Dieses zeigt, wie sehr es Bach darauf angekommen sein muß, in Leipzig Eindruck zu machen.“<sup>30</sup> Ob dieser Umstand allein ausgereicht hätte, die Entscheidung positiv zu beeinflussen, erscheint mir allerdings fraglich. Zudem war Bach sicher auch bestrebt, die beteiligten Musiker für sich zu gewinnen, und dazu bedurfte es anderer musikalischer Mittel.

<sup>27</sup> Da die Erfindung der Hautbois d'amour bereits vor 1720 zu datieren ist, kommt der Sohn des Johannes Scherer, Georg Heinrich (1703–1778), nicht in Frage.

<sup>28</sup> Ob und gegebenenfalls in welchem Maße die Leipziger Messe Einfluß auf die Verbreitung von neuen, aber auch von verbesserten Instrumenten Leipziger Hersteller nahm, bliebe zu untersuchen.

<sup>29</sup> Noch immer ist die Ansicht verbreitet, Bach habe die Hautbois d'amour erstmals in der Kantate BWV 75 eingesetzt (vgl. M. Finkelman, Artikel *Oboe. III. Large and smaller European oboes*, in: Oxford Music Online, Zugriff: 19. 10. 2013). Tatsächlich führte er BWV 75 erst nach seiner Anstellung auf, und zwar am 10. Mai 1723.

<sup>30</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 85. Wolff läßt unberücksichtigt, daß auch zu den beiden Graupner-Kantaten jeweils zwei bezifferte Continuo-Stimmen überliefert sind, was für ein Doppelakkompagnement spricht; vgl. F. Noack, *Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722–23*, BJ 1913, S. 145–162, hier S. 154.



Bach war augenscheinlich sehr kurzfristig zur Probe aufgefordert worden (am 15. Januar), so daß ihm lediglich drei Wochen zur Vorbereitung blieben.<sup>31</sup> Daß er die Aufführung seines Konkurrenten Graupner am 17. Januar 1723 (3. Sonntag nach Epiphania) persönlich miterlebte, ist nicht belegt. Aber es ist wohl davon auszugehen, daß er Informationen über die aufgeführten Werke und deren Instrumentalbesetzung erhielt. Zudem konnte beziehungsweise mußte er damit rechnen, daß Graupner die Möglichkeiten zur Prachtentfaltung, die ihm der Termin seiner Probe bot, nicht ungenutzt ließ (siehe unten). Wollte Bach sich nicht allein auf die Wirkung seiner Tonsprache und seines Kompositionsstils verlassen, dann mußte er in Erwägung ziehen, andere musikalische Elemente zu präsentieren, um seinen Erfolg sicherzustellen. Graupner hatte das zeremonielle, klangmächtige Besetzungs- und das akustische Wirkungspotential der Zeit ausgeschöpft (und gerade damit auch Erfolg gehabt)<sup>32</sup>; eine Steigerung war kaum denkbar. In der einen Kantate, „Lobet den Herren“, setzte Graupner die traditionelle Blechbläsergruppe von zwei Trompeten und Pauken ein, dazu drei Posaunen als *colla-parte*-Instrumente für die Verstärkung der Vokalstimmen; den Sopran unterstützte die Trompete 1. In der zweiten Kantate, „Aus der Tiefen“, verzichtete er auf ein separat geführtes Trompetenensemble, verwendete aber wiederum drei Posaunen und übertrug die *colla-parte*-Führung des Soprans einer Solo-Trompete.<sup>33</sup> Erstaunlicherweise enthält die Clarino-Stimme dieser Kantate im Kopfsatz, der als Satz 3 noch einmal wiederholt wird, mehrere Töne, die außerhalb der Naturtonskala liegen (fis<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>, cis<sup>2</sup>). Sie sind zwar durch die Sopranstimme gedeckt, aber a<sup>1</sup> und h<sup>1</sup> werden mehrmals im Sprung erreicht, der Trompeter

<sup>31</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 81. Ähnlich auch H.-J. Schulze, „... *da man nun die besten nicht bekommen könnte ...*“. *Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 1977, S. 71–77, hier S. 73 f. B. F. Richter, *Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723*, BJ 1905, S. 48–67, hier S. 57 f., nahm an, daß Bach die Bewerbung um das Thomaskantorat, wie auch Graupner, persönlich vorgetragen, sich dazu bereits Ende November 1722 in Leipzig vorgestellt und dort eine Kirchenmusik aufgeführt habe.

<sup>32</sup> Vgl. Wolff (wie Fußnote 2), Besetzungsangaben in den Tabellen 1 und 2, S. 92 f. Nach Richter (wie Fußnote 31), S. 59 f., ist die Besetzung in den beiden Bewerbungskantaten prunkvoller als in jenen Werken, die Graupner für Darmstadt komponierte. Die Originalquellen von Graupners Bewerbungskantaten sind verfügbar über folgende Website: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/sammlung23>. Siehe auch M. Geck, *Bachs Probestück*, in: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, hrsg. von K. Dorfmueller und G. von Dadelsen, Frankfurt/Main 1972, S. 55–68, hier S. 59 f.

<sup>33</sup> Wegen ihres beschränkten Tonvorrats geht die Trompete nur partiell mit dem Sopran *colla parte*.



mußte sie also frei intonieren<sup>34</sup> – alles andere als eine leichte Aufgabe. Es ist schwer vorstellbar, daß Graupner ein solches Experiment wagte, ohne sich vorher vergewissert zu haben, daß ein Leipziger Trompeter (mit hoher Wahrscheinlichkeit Gottfried Reiche) in der Lage war, die Partie korrekt auszuführen. Dazu hatte er mehr Zeit als Bach, denn er war bereits vor Weihnachten 1722 in Leipzig eingetroffen.<sup>35</sup>

Insgesamt gesehen – und keineswegs nur im Hinblick auf den Zeitfaktor bei der Vorbereitung der Kantoratsprobe – war Graupner gegenüber Bach eindeutig im Vorteil. Beide hatten, soweit wir wissen, keinen Einfluß auf die Bestimmung des exakten Termins und damit dessen Position innerhalb des Kirchenjahres, und sie konnten nicht aus eigenem Antrieb die Kantatentexte wählen; diese wurden ihnen vielmehr vom Rat vorgegeben.<sup>36</sup> Aber Graupners Vorlagen ließen immerhin in der ersten Kantate den Einsatz des Trompetenensembles zu, ja, sie forderten ihn geradezu heraus. Bachs Texte und der für ihn bestimmte Sonntag beziehungsweise dessen Position im Kirchenjahr boten diese Möglichkeit hingegen nicht. Denn für Estomihi galten in Leipzig ähn-

---

<sup>34</sup> In der Kantate „Lobet den Herrn“ verlangt Graupner als einzigen leiterfremden Ton das  $h^1$  (im Choral, daher durch den Sopran gedeckt). Es ist bemerkenswert, daß Bach in seinen Werken zwar die Töne  $h^1$  und  $cis^2$  verwendet, nicht aber, wie Prinz mitteilt (*Bachs Instrumentarium*, wie Fußnote 14, S. 53), die Töne  $fis^1$  und  $a^1$ . Allerdings enthält die Clarin-Partie (Tromba in G) in der Sinfonia zur Einleitung des zweiten Teils der Kantate BWV 75 (Choralmelodie „Was Gott thut das ist wohlgetan“) neben dem leiterfremden  $h^1$  auch das  $a^1$  als Durchgangston vom  $c^2$  zum  $g^1$ . In der Tabelle der transponierenden Trompeten-Notierungen (S. 69) hat Prinz, in Übereinstimmung mit der von Alfred Dürr besorgten Edition in NBA I/15, die Stimme der Tromba in G nach unten transponiert und den Umfang mit klingend  $d^1$ – $e^2$  angegeben. Trompetenstimmungen über D sind freilich im 18. Jahrhundert grundsätzlich Hoch-Stimmungen (vgl. die Partie der Tromba in F im ersten Brandenburgischen Konzert), die Partie in Satz 8 von BWV 75 muß daher eine Quinte nach oben transponiert werden. Der Umfang lautet dann  $d^2$ – $e^3$  (vgl. die Einspielung der Kantate von Philippe Herreweghe bei Harmonia Mundi, 2003. Die Tromba-Partie reicht zwar ‚nur‘ bis zum notierten  $a^2$  (klingend  $e^3$ ), doch ist das ein intonationsmäßig problematischer Ton – er ist um fast 75 Cent zu tief. Der freie Einsatz zu Beginn der zweiten Choralzeile, völlig ungedeckt durch die Violinen, ist daher überaus heikel für den Trompeter. Diese Stelle bot ihm aber eben auch die Möglichkeit, sich auszuzeichnen, und das scheint Bach zu diesem Anlaß besonders wichtig gewesen zu sein.

<sup>35</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 82. Graupner konnte sich auf Ersuchen des Rates schon vor der offiziellen Kantoratsprobe „auf der Orgel wie auch mit eigenen Compositionen“ hören lassen; vgl. Richter (wie Fußnote 31), S. 54.

<sup>36</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 81. Demnach sind die Überlegungen von Geck (wie Fußnote 32), S. 56, zu Bachs Auswahl der Texte für die Probekantaten augenscheinlich hinfällig.

liche Regeln wie für die Passionszeit; die Verwendung von Trompeten und Pauken wäre unmöglich gewesen.<sup>37</sup> Eine musikalische Prunkentfaltung blieb Bach mithin verwehrt. Daß er in dem Kantatenpaar ein „breitgefächertes und vielschichtiges Spektrum [seiner] Vokalkunst“ präsentierte,<sup>38</sup> steht außer Frage, ebenso die Tatsache, daß er in BWV 23 „den Leipzigern das Beste und Aufrichtigste“ gab, „zu dem er auf dem Gebiet der Kirchenmusik fähig war.“<sup>39</sup>

Gerade deshalb wären für eine positive Resonanz bei den Ratsmitgliedern wie bei den Stadtmusikern besondere Klangwirkungen sicher sehr hilfreich gewesen, zumal Bach mit der Kantate BWV 23, wie Martin Geck formulierte, „ein Stück komponierte, das seiner Komplexität, seiner dialektischen Anlage wegen von den Zeitgenossen nur schwer verstanden werden konnte.“<sup>40</sup>

Da Graupner praktisch alle Besetzungs- und Klangmöglichkeiten, die allein schon von sich aus Eindruck zu erwecken vermochten,<sup>41</sup> ausgeschöpft hatte, mußte Bach sich mit einer deutlich kleineren und weniger spektakulären Besetzung zufrieden geben. Aber es blieb ihm immerhin die Möglichkeit, klanglich etwas ganz anderes, neues zu bieten.

Werfen wir einen Blick auf die Besetzung der Kantaten BWV 22 und BWV 23. Beide zeichnen sich dadurch aus, daß als einzige Blasinstrumente und damit als klangfarbliches Element Oboen beziehungsweise Hautbois d'amour eingesetzt werden. Eine tabellarische Zusammenstellung mag verdeutlichen, welche Funktion diese in den einzelnen Sätzen erfüllen.

---

<sup>37</sup> Für diese Informationen danke ich Herrn Marc-Roderich Pfau, Berlin. Vgl. dazu auch Richter (wie Fußnote 31), S. 61

<sup>38</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 85.

<sup>39</sup> Geck (wie Fußnote 32), S. 57.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 56. Hans-Joachim Schulze rechnet die Kantate „zu den erlesensten und anspruchsvollsten Kompositionen des gesamten Bachschen Kantatenwerkes“ (Schulze K, S. 154).

<sup>41</sup> Der Einsatz von Posaunen, insbesondere aber von Trompeten und Pauken, hatte in der damaligen Zeit neben der musikalischen auch eine starke visuelle Komponente. Aufgrund dieser Besonderheiten hatte Graupner, der bereits vor 1720 Oboen in A – vielleicht tatsächlich Hautbois d'amour – verwendete (vgl. Haynes, *The Eloquent Oboe*, wie Fußnote 9, S. 369), keine Veranlassung, das neue Instrument einzusetzen.

## BWV 22

Satz	Satztyp	Besetzung	Funktion der Oboe(n)
1	Chor	Streicher; Oboe; Bc.	Oboe (evtl. 2 Oboen unisono <sup>42</sup> ) Oberstimme zum Streichersatz; teilweise echoartig dialogisierend mit Violino I; im Chorsatz weitgehend colla parte mit Violino I
2	Arie (Alt)	1 Oboe; Bc.	solistisch
3	Accompagnato- Rezitativ (Baß)	Streicher; Bc.	–
4	Arie (Tenor)	Streicher; Bc.	–
5	Figurierter Choral	Oboe; Streicher; Bc.	Oboe (evtl. 2 Oboen unisono) col Violino I

Eine relativ ‚normale‘ Besetzung also, keineswegs ungewöhnlich, weder für die Zeit noch für die Lokalität, wobei der Klang der Oboe dort, wo sie eingesetzt wird, ziemlich dominant ist.

Der Vergleich mit BWV 23 offenbart weitgehende prinzipielle Übereinstimmungen. Allerdings treten die Klangeigenheiten der beiden Hautbois d'amour noch viel deutlicher hervor, als das für die Oboe(n) in BWV 22 gilt.

BWV 23<sup>43</sup>

Satz	Satztyp	Besetzung	Funktion der Hautbois d'amour
1	Duett (Sopran, Alt)	2 Hautbois d'amour; Bc.	solistisch konzertierend <sup>43</sup>
2	Accompagnato- Rezitativ (Tenor)	2 Hautbois d'amour (unisono); Streicher; Bc.	unisono mit Violino I (= Choralmelodie „Christe du Lamm Gottes“)

<sup>42</sup> Im Vorwort zur Edition dieser Kantate in NBA I/8.1, S. VI, weist Wolff darauf hin, daß die Partitur genaue Anweisungen zur Differenzierung von Soli und Tutti in den Vokalstimmen enthält. Es wäre demnach durchaus möglich, daß Bach im letzten Teil des Kopfsatzes (Allegro), in dem die Oboenstimme colla parte mit dem Sopran geht, sowie im Finalsatz zwei Oboen unisono spielen ließ.

<sup>43</sup> Auf die besondere Bedeutung der Oboenlinie für die Gesamtkonzeption des Satzes hat Geck (wie Fußnote 32), S. 57, hingewiesen.

Satz	Satztyp	Besetzung	Funktion der Hautbois d'amour
3	Chor	2 Hautbois d'amour; Streicher; Bc.	teils konzertierend, teils unisono mit Violino I+II
4	Figurierter Choral <sup>44</sup>	2 Hautbois d'amour; Streicher; Bc.	teils solistisch konzertierend, teils Vorimitation der einzelnen Choralzeilen

Die Hautbois d'amour wirken nicht nur in allen Sätzen mit, sondern sie agieren fast ausnahmslos solistisch. Im Rezitativ intonieren sie zusammen mit der Violine I die Chormelodie, die im Schlußsatz wieder aufgegriffen wird und deren jeweiligen Zeilenbeginn sie dort allein vortragen. Niemand konnte die ‚neuen‘ Instrumente überhören – deren etwas verschleierter, weicherer Klang eigentlich besser zum Text paßt, als der der ursprünglich vorgesehenen Oboen –, niemandem konnten die klanglichen Unterschiede zu den normalen Oboen entgehen.<sup>44</sup>

Wolff bewertete die Hinzuziehung der Hautbois d'amour vornehmlich unter dem Gesichtspunkt, daß aufgrund des tieferen Stimmtones eine Transposition der gesamten Kantate von c-moll nach h-moll notwendig wurde, so daß die ursprünglich vorgesehenen Oboen nicht mehr verwendet werden konnten. Er räumte jedoch ein:<sup>45</sup>

Die Heranziehung der Oboi d'amore mag Bach gar nicht so unlieb gewesen sein, da sie ihm die Möglichkeit gab, eine klangliche Abwechslung gegenüber BWV 22 zu erzielen. Außerdem hatte Bach, soweit wir wissen, die Oboe d'amore bislang in seinem Vokalwerk nicht benutzt, so daß der Reiz des Neuen gegeben war.

Welche Bedeutung und welchen Einfluß die genannten äußeren Bedingungen auf die Bearbeitung der Kantate BWV 23 tatsächlich hatten, läßt sich heute nicht mit letzter Sicherheit entscheiden. Aber es scheint nicht ausgeschlossen, daß Bach eine Chance darin sah, zwei Werke mit dominierenden, zugleich aber sehr unterschiedlichen Oboenklangen zu präsentieren, und daß er diese Gelegenheit konsequent nutzte. Schließlich hatte er die Situation bewußt herbeigeführt, denn im Prinzip wäre es durchaus möglich gewesen, die Oboen

<sup>44</sup> Bach hatte die Kantate mit drei Sätzen konzipiert und das Notenmaterial in Köthen fertiggestellt, den Choral fügte er erst „in letzter Minute“ hinzu. Vermutlich griff er dabei auf einen bereits in Weimar komponierten Satz zurück; vgl. Wolff (wie Fußnote 2), S. 82.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 84. Geck (wie Fußnote 32), S. 66, wies sicher zu Recht darauf hin, daß die Transposition von c-moll nach h-moll nicht zuletzt deswegen notwendig wurde, weil Zinken und Posaunen, wie die Orgel, im Chorton standen und daher deren Partien, wäre die Originaltonart beibehalten worden, in b-moll/f-moll hätten geblasen werden müssen.

durch Soloviolin zu ersetzen – wenngleich er damit klanglich gegenüber Graupner noch mehr ins Hintertreffen geraten wäre.<sup>46</sup> Wie oben angesprochen, gibt es bislang nur einen, allerdings keineswegs eindeutigen Beleg aus Leipzig für die Verwendung von Hautbois d'amour vor Bachs Kantoratsprobe: Kuhnau hatte sie 1722 in seiner Kantate „Lobe den Herren“ eingesetzt.<sup>47</sup> In jedem Falle war ihr Klang sicher noch nicht allen vertraut, mithin noch unverbraucht. In der Gegenüberstellung der beiden Kantaten führte Bach den Juroren und den Zuhörern die Innovation unmittelbar vor Ohren, aber durchaus auch vor Augen – der eigentümliche Schallbecher, der sogenannte Liebesfuß, war auffallend genug.

Es kommt ein zweites Element hinzu. Wolff hat darauf hingewiesen, daß Bach die in Köthen geschriebene Kantate „in letzter Minute“ um einen vierten Satz erweiterte und postulierte, der Komponist müsse dafür „gute Gründe“ gehabt haben. Freilich: „Was ihn im einzelnen dazu bewogen hat, bleibt unbekannt.“<sup>48</sup> Die genauen Gründe liegen noch immer im Dunkel.<sup>49</sup> Aber ausgehend von den Ausführungen zu Bachs Klangkonzeption sowie seinem Ziel, den Rat, die Zuhörer und die Musiker zu beeindrucken, bleibt zu konstatieren, daß er mit der Gestaltung des Choralatzes zweierlei erreichte. Zum einen schuf er eine Bogenform zur Verarbeitung des Choral-cantus-firmus im Rezitativ und bot den Zuhörern damit Orientierungs- und Erinnerungspunkte. Zum anderen stellte er dem Bild des Innovators – durch die Verwendung der noch sehr neuen Hautbois d'amour – das Bild eines in der Tradition wurzelnden gelehrten Tonsetzers gegenüber,<sup>50</sup> indem er im Schlußsatz nicht nur Posaunen colla parte

<sup>46</sup> Auf geeignete Blasinstrumente konnte Bach nicht zurückgreifen: Alt-Blockflöten kamen wegen der 4'-Lage wohl nicht in Frage, ‚normale‘ Querflöten waren wegen der fehlenden Töne in der Tiefe nicht geeignet und Flutes d'amour (Terzflöten in A) standen damals noch nicht zur Verfügung; vgl. P. Thalheimer, *Flauto d'amore, B flat Tenor Flute und „tiefe Quartflöte“*. *Ein Beitrag zur Geschichte der tiefen Querflöten im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Tibia* 8 (1983), S. 334–342.

<sup>47</sup> Die melodische Führung der Hautbois-d'amour-Stimme spricht nicht dafür, daß Kuhnau von Beginn an bestrebt war, das neue Instrument klangspezifisch einzusetzen. Berücksichtigt man die Töne in der Tiefe ab (klingend) d<sup>1</sup>, dann kommen sie nur äußerst selten vor: d<sup>1</sup> = 18mal; cis<sup>1</sup> = 4mal; c<sup>1</sup> = 2mal. Der Umfang einer normalen Oboe wird also nicht unterschritten und der auf dieser fehlende Ton cis<sup>1</sup> lediglich 4mal erreicht. Für Bachs Kantate BWV 23 ergibt sich ein vollkommen anderes Bild: d<sup>1</sup> erklingt 35mal; cis<sup>1</sup> 23mal und h 10mal (letzterer Ton, namentlich in Satz 1, häufig im Oktavsprung h/h<sup>1</sup>).

<sup>48</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 82.

<sup>49</sup> H.-J. Schulze vermutete, die Verwendung des Finalsatzes sei „vielleicht mit Rücksicht auf die veränderte Funktion der Kantate als Abendmahlsmusik“ erfolgt (Schulze K, S. 155).

<sup>50</sup> Auf Bachs Intention, mit dem Satz „das Moment der Traditionsverbundenheit“ zu demonstrieren, hatte bereits Geck (wie Fußnote 32), S. 67, hingewiesen.

mit den Singstimmen gehen ließ,<sup>51</sup> sondern für den Sopran einen Cornetto (Zink) wählte, ein schon damals etwas altertümlich anmutendes, jedoch fest in der kirchenmusikalischen Tradition verwurzeltes Instrument.<sup>52</sup> Hier hatte Graupner zweifellos die modernere Variante genutzt – eine Trompete für die Oberstimme. Diese Besetzungsalternative schied für Bach schon allein aufgrund der speziellen Textsituation und der Einordnung des Gottesdienstes in das Kirchenjahr aus. Aber vielleicht kam ihm auch diese Besonderheit nicht ungelegen, hatte er doch seine Innovationskraft schon durch die Einbeziehung der Hautbois d’amour unter Beweis gestellt, so daß er sich im Schlußchoral die Allusion eines „stile antico“ erlauben konnte.<sup>53</sup>

Sicher war Bach bei seiner Bewerbung „mit den lokalen Verhältnissen nicht vertraut“.<sup>54</sup> Aber die Verwendung der Hautbois d’amour legt zumindest die Hypothese nahe, daß er sicher war, in Leipzig Musiker zu finden, die das neue Instrument in ihrem Besitz hatten und es auch beherrschten. Andernfalls wäre der ebenso repräsentative wie technisch anspruchsvolle Einsatz von gleich zwei dieser Instrumente ein unkalkulierbares Wagnis für Bach gewesen, der zunächst in der Kantate BWV 23 eine Standardbesetzung vorgesehen hatte, „da er offensichtlich kein Risiko eingehen wollte.“<sup>55</sup> Daß er bei der kurzfristig erfolgten Umarbeitung dann auf die Hautbois d’amour zurückgriff, war nun das genaue Gegenteil – es war in hohem Maße riskant. Auflösen läßt sich dieser Widerspruch nur dann, wenn man annimmt, daß Bach eben doch über

<sup>51</sup> Insofern muß Wolffs These (wie Fußnote 2, S. 83), die Posaunen dienten „wohl ausschließlich der Chorstützung und bot[en] somit einen willkommenen Sicherheitsfaktor bei der Aufführung der Probestücke“, zumindest im Hinblick auf Bach relativiert werden. Weder ist die Führung der Singstimmen in Satz 3 einfacher, noch ist ihr Umfang geringer als im Finalsatz, und dennoch sah Bach keine Notwendigkeit, sie im ersten durch Instrumente zu stützen. Insgesamt stellte Bach in BWV 23 an die Vokalistinnen allerdings erheblich höhere Anforderungen als Graupner in seinem Werk, was sich auch auf den Schwierigkeitsgrad der Posaunenstimmen auswirkte.

<sup>52</sup> Bach war einer der wenigen Komponisten, „die dieses zu Beginn des 18. Jahrhunderts veraltete Instrument“ in der Funktion als Oberstimme zu drei Posaunen einsetzten (Prinz, *Bachs Instrumentarium*, wie Fußnote 14, S. 160), allerdings lediglich in neun Kantaten (vgl. ebenda, S. 170). Bemerkenswert scheint mir in dem Zusammenhang, daß Gottfried Reiche, der mit hoher Wahrscheinlichkeit Bachs Zink-Partie ausführte, im Jahre 1696 eine Sammlung von 24 Quatricinien für Zink und drei Posaunen herausgegeben hatte; vgl. A. Schering, *Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst*, BJ 1918, S. 133–140, hier S. 133 f.

<sup>53</sup> Es ist dies im übrigen der erste Beleg für den Einsatz eines Zinken in Bachs Oeuvre. Prinz schreibt zwar (*Bachs Instrumentarium*, wie Fußnote 14, S. 162), Bach habe den Cornetto zum ersten Mal in BWV 25 (29.8.1723) verwendet, doch führt er BWV 23 in der davorstehenden Aufstellung explizit an.

<sup>54</sup> Wolff (wie Fußnote 2), S. 81 f.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 83.

die erforderlichen Informationen verfügte, und zwar vor seiner Ankunft in Leipzig, die Wolff auf den 2. Februar datiert,<sup>56</sup> den Tag der Kantoratsprobe seines Mitbewerbers Georg Balthasar Schott. Es spricht einiges dafür, daß Bach in Kontakt stand mit einem oder beiden bereits genannten Instrumentenbauern, die sehr früh Hautbois d'amour fertigten: Bauer[mann] und Eichentopf. Wenn Bach jedoch, wie Richter vermutete (vgl. Fußnote 31), tatsächlich bereits im November 1722 nach Leipzig gekommen wäre, erschiene die Verwendung der zwei Hautbois d'amour in einem völlig anderen Licht: nämlich als bewußte Aufnahme einer in Leipzig bereits verankerten neuen klanglich-technischen Entwicklung im Instrumentenbau und als der gezielte Versuch, deren Besonderheiten einem Publikum und dem Rat der Stadt zu vermitteln.<sup>57</sup> Wie auch immer: Die eigentümliche Besetzung und die solistische Verwendung des neuen Instruments in der Kantate BWV 23 – wie auch in der Kantate zum Amtsantritt BWV 75, die überdies, wie bereits angesprochen, eine besondere Faktur der Trompetenpartie aufweist – waren gleichsam eine Verbeugung vor dem Leipziger Rat einschließlich seiner Musiker<sup>58</sup> sowie eine gezielte Werbestrategie für sich selbst als innovativer, dem modernen Klangempfinden zugewandter und zugleich der Stadt schon vor einem potentiellen Amtsantritt verbundener Musiker.<sup>59</sup> Wie die Quellen erkennen lassen, vermochte Bach damit zunächst weder die Mehrheit der Ratsmitglieder umzustimmen, noch deren grundsätzliche Vorbehalte auszuräumen. Aber die Leipziger Stadtmusiker und die lokalen Instrumentenmacher wird er wohl beeindruckt und für sich eingenommen haben.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 82. Vgl. jedoch die abweichende Ansicht Richters in dieser Frage (siehe Fußnote 31).

<sup>57</sup> Es gilt zu bedenken, daß angesichts des in Leipzig damals üblichen tiefen Kammertons von ca. 392 Hz der Klang der Hautbois d'amour besonders eindrücklich zur Geltung kam; vgl. hierzu S. Rampe, *Stimmtonhöhe und Temperatur*, in: Bachs Orchester- und Kammermusik, Bd. 2: Bachs Kammermusik, hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann, Laaber 2013 (Das Bach-Handbuch. 5.), S. 309–313.

<sup>58</sup> Dies hatte bereits Bruce Haynes (Artikel *Oboe d'amore*, in: Bachs Orchestermusik. Entstehung – Klangwelt – Interpretation. Ein Handbuch, hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann, Kassel 2000, S. 284–285, hier S. 285) als Vermutung formuliert.

<sup>59</sup> Zur klanglichen Modernität der Hautbois d'amour vgl. M. Finkelman, *Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage*, in: *Tibia 23* (1998), S. 274–281, hier S. 280f. Finkelmans These, daß die akustischen Besonderheiten des Instruments ganz wesentlich von der speziellen Bauform des Schallbechers geprägt seien, konnte jüngst durch akustische Messungen bestätigt werden; vgl. hierzu Ahrens und Schmidt, *Die Hautbois d'amour – Quellen zu ihrer Frühgeschichte und akustische Untersuchungen* (wie Fußnote 6), insbesondere S. 62–70.





Abbildung 1 und 2.  
Hautbois d'amour aus der Werkstatt von Johann Gottfried Bauer[mann] in Leipzig  
(1719). Musik- och teatermuseet Stockholm, Inv.-Nr. 150