

Bach-Jahrbuch

39. Jahrgang 1951 – 1952

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Max Schneider

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft
Vereinsjahr 52



318,7

Satz und Druck: VEB Deutsche Musikaliendruckerei, Leipzig III/18/157

Lizenz Nr. 472-155/25/53

1953 Fm 625

Inhalt

	Seite
Christhard Mahrenholz (Hannover), Gedenkrede anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachgruft	5
Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.), Das historische Klangbild im Werke Joh. Seb. Bachs	16
Alfred Dürr (Göttingen), Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten	30
Werner Tell (Magdeburg), Die Hemiole bei Bach	47
Hans Nissen (Flensburg), Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“	54
Fritz Müller (Dresden), Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not?	81
Walther Krüger (Scharbeutz), Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist . . .	86
Conrad Freyse (Eisenach), Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs	103

Gedenkrede

anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachgruft am 28. Juli 1950 in der St. Thomae-Kirche zu Leipzig gehalten von dem Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft
D. Dr. Christhard Mahrenholz

„Am 28. Juli 1750, des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr“ ist Joh. Seb. Bach „im sechs und sechzigsten Jahre seines Alters auf das Verdienst seines Erlösers sanft und selig“ verschieden — so beschreibt der Nekrolog das Ereignis, dessen Gedächtnis wir heute begehen und dessen Vorgeschichte trotz der dazwischen liegenden 200 Jahre uns in vielen Einzelheiten noch deutlich vor Augen liegt.

Die letzte Zeit vor dem Tode war für den alternden Bach mit manchem Kreuz verbunden gewesen. Schon im Mai 1749 hatte ihn die Krankheit so gepackt, daß in Dresden das Gerücht seines Ablebens auftauchte und ein Bewerber um die Nachfolge im Thomaskantorat in Marsch gesetzt wurde. Aber der Kranke erholte sich wieder. Es ist seltsam zu sehen, wie Bach gegen Ende des Lebens Publikation über Publikation in Angriff nimmt. Die Schüblerschen Choräle, das Musikalische Opfer, die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“, eine großangelegte Sammlung beispielhafter Choralvorspiele und schließlich die Kunst der Fuge, alles das wird seit 1747 für den Druck vorbereitet, zum Teil sogar eigenhändig in Kupfer gestochen. Mit neuer Energie geht der Leidende, dessen geistige Kräfte noch ungebrochen sind, an die Arbeit heran. Freilich, der Abschluß der Kunst der Fuge wird jetzt zurückgestellt. Bach kehrt zu dem Ausgangspunkt seines Schaffens in der Jugend, zur Orgel zurück. Und hier ist es die Choralbearbeitung, die ihn beschäftigt, genauso wie zuvor der Jahrgang Choral-kantaten seine Kantatenbearbeitungen gekrönt und abgeschlossen hatte. Auf 17 Nummern war die Sammlung der Choralbearbeitungen für die Orgel angewachsen. Eine davon ist von fremder Hand geschrieben. Die Augen Joh. Seb. Bachs versagen. Der im Januar 1750 unternommene Versuch, die drohende Erblindung durch zwei Operationen abzuwenden, mißlingt. Schweres Siechtum ist die Folge. Aber auch jetzt noch beschäftigt sich der Todkranke mit den Früchten seines Schaffens. Sein Schwiegersohn Altnikol, der aus dem nahen Naumburg herbeigeieilt

ist, schreibt nach Bachs Diktat die 18., die letzte Nummer der Orgelsammlung nieder. Sie sollte eine Bearbeitung der Melodie „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ bringen. Bach wählt zur Melodie den Text des Morgenliedes „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

Das Lied sagt im Ursinn nicht mehr als jedes andere christliche Morgenlied: Der Mensch sammelt sich vor Beginn der Arbeit im Gebet vor Gott. Aber im Munde eines Mannes, der die Arbeit aus der Hand legt und von dieser Welt endgültig Abschied nimmt, bekommt der Text einen neuen Sinn. „Wend dein genädig Angesicht von mir blutarmen Sünder nicht“. Es ist das Bekenntnis Bachs zur christlichen Ewigkeitshoffnung, und darüber hinaus ein Bekenntnis zu dem Schlüsselpunkt der Lehre der evangelischen Kirche, zur Rechtfertigung des Sünders aus dem Glauben durch die Gnade Gottes.

Am 18. Juli gegen Abend bessern sich die Augen plötzlich: Bach kann wieder sehen, bis nach wenigen Stunden ein Schlaganfall ihm zeitweilig das Bewußtsein raubt und ihn aufs Sterbebett wirft.

So liegt Joh. Seb. Bach in der Schlafstube des Thomaskantorates, mit dem Fenster zum Thomaskirchhof hin. Aus der Thomaskirche klingen altvertraute Klänge herüber; am Sonnabend, dem 25. Juli 1750, wurde das Fest des Apostels Jakobus d. Ä. begangen, und noch einmal hört Bach das für diesen Tag vorgeschriebene Tedeum in dem meisterlichen Satz seines Amtsvorgängers Joh. H. Schein. Ob man am nächsten Tage, dem 9. Trinitatissonntag, Bachs Kantate „Was frag ich nach der Welt“ singen ließ, die wie kaum eine andere eine Vorbereitung zum Sterben ist? Oder ob die Kantate „Tue Rechnung! Donnerwort!“ gewählt wurde mit dem so kraftvoll realistischen Schlußchoral „Stärk mich mit deinem Freudengeist, heil mich mit deinen Wunden, wasch mich mit deinem Todesschweiß in meiner letzten Stunden...?“ Wir wissen es nicht. Die Gemeinde sang vermutlich nach der Liedordnung des Leipziger Gesangbuches das Lied: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ mit der wunderbaren 2. Strophe „So Er uns denn sein'n Sohn geschenkt, / da wir sein' Feind' noch waren, / der für uns ist ans Kreuz gehenkt, / getöt't, gen Himmel gefahren, / dadurch wir sein / von Tod und Pein / erlöst; so wir vertrauen / auf diesen Hort, / des Vaters Wort: / wem wollt vorm Sterben grauen?“

Das war wohl das letzte, was der Todgeweihte aus dieser seiner Thomaskirche vernahm. Zwei Tage später, am Dienstag, dem 28. Juli, abends ein viertel nach 8 Uhr, tat er seinen letzten Atemzug. Am Donnerstag, dem 30. Juli, abends, wurden seine sterblichen Überreste zur Johanniskirche vor das Stadttor gebracht, wo man ihn am 31. Juli, am Landesbußtage, bestattete. Mit Rücksicht auf die Bußtagsgottesdienste mußte die Handlung in aller Frühe vollzogen werden, und die vier Abteilungen des Thomaner-

chores begaben sich anschließend in ihre Kirchen, um unter der Leitung der Präfekten ihren Dienst zu verrichten. Nach der Predigt wurde von der Kanzel Bachs Tod mit all seinen Titeln und Würden abgekündigt. Am Schluß heißt es: „Dessen enteelter Leichnam ist heutiges Tages Christlichem Gebrauche nach zur Erden bestattet worden.“

Und nun sind die sterblichen Überreste Bachs wieder dahin zurückgekehrt, wo der Lebende durch 27 Jahre seines Daseins hindurch gewirkt und geschaffen hat. Fürwahr, es gibt in der ganzen Welt keinen Ort, der geeigneter und würdiger wäre, die Gebeine Joh. Seb. Bachs aufzunehmen, als diese unsere Thomaskirche. Nicht deshalb, weil die beiden Begriffe, Bach und Thomaskirche, für jeden Wissenden zusammengehören, und weil man in der Erinnerung den Toten gern dort sucht, wo der Lebende tätig war. Auch nicht deshalb, weil hier über seiner Ruhestätte nun allwöchentlich die großen Schöpfungen erklingen, die er der Welt geschenkt hat. Auch nicht deshalb, weil diese Kirche die Wirkungsstätte des Thomanerchores ist, dem erst Joh. Seb. Bach den Glanz des Namens gegeben hat, der den Chor und die Nachfolger Bachs im Thomaskantorat unter allen anderen Einrichtungen ähnlicher Art heraushebt und sie in ganz besonderer Weise zu rechter und verantwortlicher Verwaltung des Bacherbes verpflichtet. Sondern die Gebeine Joh. Seb. Bachs gehören in die Thomaskirche, weil hier noch heute und — will's Gott — auch fürderhin der Gottesdienst gehalten wird, in dessen Rahmen Joh. Seb. Bach den Endzweck seines Lebens und Schaffens verwirklicht hat.

Dabei sei das Eine ohne weiteres zugegeben: Bachs Kunst ist schon an sich so groß und umfassend, daß auch der Hörer, der nur das rein Musikalische sucht, und dem die Texte, die weltanschaulichen, religiösen, christlichen und kirchlichen Beziehungen seiner Musik gleichgültig sind, gleichwohl in weitem Umfange auf seine Kosten kommt. Aber es liegt ja klar auf der Hand, daß solcher Genuß der Bachschen Musik doch in einem recht äußeren Bereich des Hörens beheimatet ist. Es ist so, als wenn man einen Band Lutherpredigten zur Hand nimmt und sich an dem wunderbaren Sprachrhythmus, an der Volkstümlichkeit der Bilder, an dem dichterischen Schwung der Perioden und an der Meisterschaft der Wortprägungen ergötzt. Aber diese künstlerisch und ästhetisch kostbaren Dinge sind für Luther doch nur Mittel im Dienst des Mittelpunktes, des Evangeliums von Jesus Christus. Und niemand hat Luther begriffen, ohne den Zweck zu erkennen, den der Einsatz dieser Mittel verfolgt.

So hat natürlich Joh. Seb. Bach für sein geistliches und weltliches Schaffen auch solch einen Mittelpunkt gehabt, mit seinem Musikschaffen eine Absicht, einen Zweck verfolgt. Und es dürfte ohne weiteres einleuchten, daß es zum Verständnis des Bachschen Schaffens entscheidend ist, diesen Zweck,

diese Zielsetzung zu kennen, wenn wir nicht mit unserem Bachverständnis im Vordergründigen stecken bleiben wollen.

Als der 22jährige nach den Sturm- und Drangjahren seiner Arnstädter Zeit im Jahre 1707 Organist in der freien Reichsstadt Mühlhausen wurde, da hatte er, menschlich gesprochen, das große Los gezogen: Ein außergewöhnlich gutes Gehalt, die Zusage auf eine hervorragende Orgel, einen bequemen Dienst, ein weitreichendes Arbeitsfeld. Mühlhausen ist die einzige Stadt, die zu Bachs Lebzeiten zwei seiner Kantaten auf Amtskosten im Druck veröffentlicht hat. Und doch scheidet Bach kaum ein Jahr nach seinem Amtsantritt aus dem Dienste aus. Die Begründung seines Entlassungsgesuches gebraucht das Wort von der „regulierten Kirchenmusik zur Ehre Gottes“, die er anstrebe. Bach spricht davon, daß es „zur Erhaltung seines Endzweckes wegen der wohlzufassenden Kirchenmusik“ notwendig sei, eine andere Stelle zu suchen. 22 Jahre später, in einer entscheidenden Situation der Leipziger Zeit, greift er das Wort von der „wohlbestallten“ Kirchenmusik nochmals auf. Wenn wir heute, hier in der Thomaskirche, an der Stätte von Bachs Wirksamkeit durch 27 Jahre seines Lebens danach fragen, was er unter „regulierter Kirchenmusik“ versteht, so gibt sein Werk nach vier Seiten hin eine Antwort.

I

Die Kirchenmusik dient, wie der ganze Gottesdienst, in erster Linie dem Lobe Gottes. Es ist das Geheimnis solches gottbezogenen Musizierens, daß es zugleich für den Spieler, Sänger und Hörer eine „Recreation des Gemütes“, eine Ergötzung im edelsten Sinne, eine Belehrung über Gott und göttliche Dinge in sich schließt. Und darum ist es wohlgetan, dieses Gotteslob in Kantoraten, Organistenämtern, Chören, Orgeln und anderen Instrumenten zu pflegen, es zu „regulieren“, d. h. für seinen ständigen und regelmäßigen Einsatz bestimmte Regeln aufzustellen und es damit der menschlichen Willkür zu entziehen. Das war die Anschauung der Reformationszeit, so hatte die Orthodoxie gelehrt, so schien zunächst auch die neue mächtige Geistesströmung der Aufklärung, die zu Bachs Lebenszeit auf den Plan trat und deren Einwirkung auch Joh. Seb. Bach sich keineswegs verschlossen hat, gesonnen zu sein. Auch sie erkennt die Musik als gottgegebene Größe an. Aber es zeigt sich gegenüber der früheren Zeit: Die deutsche Aufklärung betont mehr den göttlichen Ursprung der Musik, das Luthertum stellt stärker die Gott-zur-Ehre-Setzung der Musik heraus. Das hat seinen besonderen Grund. Für das Luthertum gibt es keinen freien Raum zwischen Gott und dem Satan. Der Mensch mit allen seinen gottgegebenen Kräften und Künsten „dient“ entweder hüben oder drüben. Und jede Übung der Musik geschieht entweder Gott zur Ehre und fördert

damit die „Recreation“ des Menschen, oder dem Teufel zur Ehre und fördert damit die sündliche Verstrickung des Menschen. Die Verklammerung von „Gott zur Ehre“ und „Ergötzung des Gemütes“ ist also unaufgebbar.

Die Aufklärung dagegen schafft sich auf dem Schlachtfeld zwischen Gott und dem Teufel einen freien Raum zwischen den Fronten, auf dem man sich angeblich in voller Freiheit ohne Bindung nach rechts oder links bewegen kann. Die Kunst der Musik wird natürlich nicht zu Satans Ehre, aber auch nicht geradezu zu Gottes Ehre gebraucht, sondern sie ergötzt den Menschen auf dem „neutralen“ Felde. Die Bindung der Gemüts-ergötzung zwar nicht an den göttlichen Ursprung der Musik, wohl aber an die Zwecksetzung zu Gottes Ehre löst sich. Die Vokabel „Ergötzung“ bekommt jetzt einen neuen Klang in der Linie einer angenehmen Sinneserheiterung. Diese aufklärerische Wertung der Musik kennt daher auch nicht mehr die „Belehrung“, die Erziehung des Menschen zu Gott hin als die Konsequenz der Musikübung zu Gottes Ehre. Sie wirkt sich besonders in der Schule aus. Hatte noch die von Gebner entworfene Schulordnung (1730) die Übung der Kirchenmusik in den Leipziger Stadtkirchen als die Aufgabe der Thomana bestimmt, so verlagerte der aufklärerische Nachfolger Gebners das Schwergewicht der Schule von diesem „zwecklos“ gewordenen Musiktreiben auf die zweckhaftere Tätigkeit der Pflege der Wissenschaften. So hat es Bach in seiner eigenen Thomasschule erleben müssen, wie das Kantorat aus seiner Stellung als wichtigstes Amt nach dem Rektor an den Rand des Schullebens gedrückt wurde, weil für den Rektor Ernesti, der nebenbei die Leuchte der damaligen Leipziger theologischen Fakultät war und für die längst fällige Reorganisation des Schulwesens viel getan hat, die Musik zu den unnützen Nebendingen gehörte, unter denen die Wissenschaft litt.

Aber für Bach steht die Wertung der Musik als Dienerin zur Ehre Gottes und von da aus als Lehrerin des Menschen zum göttlichen Leben unerschütterter fest. Eine Musik, die nicht auf Gottes Ehre und Recreation des Gemütes abgestellt ist, ist nach Bachs eigenen Worten keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier. Die Tatsache, daß Bach seine Werke nicht schuf, um das Wohlgefallen und die Anerkennung des „affektierten“ Leipziger Kirchenpublikums oder seiner „wunderlichen“ Ratsherren oder seiner zuchtlosen Thomaner zu gewinnen, sondern um damit Gott zu ehren, ist das Geheimnis für die unverständliche Tatsache, daß Bachs Kompositionen mit den Jahren nicht flügelahm oder matt, sondern immer inniger, durchbluteter und — wie wir heute sagen würden — vom Widerschein des Erfolges verklärter werden. Es muß mit der romantischen Vorstellung endlich aufgeräumt werden, als ob Joh. Seb. Bach die letzten Jahre seines Lebens als ein mit der Umwelt zerfallender, verärgerter und

verhärteter Mann verbracht und sich in jene seltsamen musikalisch-mathematischen Künsteleien und Verstiegenheiten eingesponnen hätte, die die Werke der letzten Zeit angeblich charakterisieren. Wo wird die Aufgabe des Gotteslobes so gelockert, so ohne Verkrampfung erfüllt, wie z. B. in den kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“! Und wo wird gleichzeitig die andere Aufgabe, die „Ergötzung des Gemütes“, schöner und überzeugender in Angriff genommen als hier!

II

Regulierte Kirchenmusik, das heißt für Bach zum Zweiten ein volles Ja zum Gemeindelied der Reformation. Für die lutherische Kirche war der Gemeindegesang ein notwendiges Stück im Organismus des Gottesdienstes. Hier wurde das allgemeine Priestertum aller Gläubigen gottesdienstlich realisiert. Wer zur Gemeinde gehört, hat das ihm durch die Taufe übertragene Priesteramt auch aktiv im Gesang des Lied-Cantus-firmus zu betätigen. Dieser Lied-Cantus-firmus geht von der Gemeinde als einer geschlossenen Gesamtheit aus, er repräsentiert den Typ des Volksliedes. Entscheidend ist aber nun, daß diese allen Getauften zugängliche Melodie zugleich die sakrosankte Basis für die mehrstimmige Kunstübung im Gottesdienst ist und den schlichten Gesang der Gemeinde mit der großen Kunst verklammert, die in Orgelwerken und Vokalstücken dargeboten wurde. Dieser Volkslied-Cantus-firmus stellt für Pfarrer und Gemeindeglieder, Kantoren und Laiensänger die gemeinsame Basis der kirchenmusikalischen Arbeit dar.

Auch hier brachte die Bachzeit einen Wandel der Anschauungen. Der radikale Pietismus, der an alle Äußerungen des kirchlichen Lebens seine unerbitterliche scharfe Sonde legte, macht auch vor dem Gottesdienst nicht Halt. Der öffentliche Gottesdienst ist nicht mehr notwendig, der Kirchgang nicht mehr von Wert. Wie der Humanismus den Versuch unternahm, die Kirchenglieder in Gelehrte und Ungelehrte aufzuspalten, so scheidet der Pietismus zwischen den Bekehrten, die all diese Dinge nicht mehr nötig haben, und den Unbekehrten, die noch zum Gottesdienst kommen sollen, aber nicht um als Gemeinde der Getauften und als aktive liturgische Funktionäre Gott ihr Loblied darzubringen. Der Zweck des Gottesdienstes besteht eigentlich nur noch darin, den Unbekehrten zur Bekehrung zu verhelfen. Zur Bekehrung des einzelnen Christen ist ein Einsatz von musikalischen Mitteln nicht nötig, vielleicht sogar gefährlich, zum mindesten fragwürdig. Damit haben nicht nur die Kunstmusik, sondern auch der Gemeindegesang ihre Funktion als notwendige gottesdienstliche Stücke verloren. Die Gemeinde als Gesamtheit der Getauften entfällt und damit der Cantus-firmus des deutschen Gemeindeliedes als die Klammer, die

Chor und Volk als „Gemeinde“ verbindet. Gemeindelied und kirchliche Kunstmusik fallen auseinander. Und weder das eine noch das andere läßt sich von der neuen Aufgabensetzung des Gottesdienstes aus noch zweckhaft begründen.

Da ist es nun bedeutsam zu sehen, wie Joh. Seb. Bach bei aller Aufgeschlossenheit für viele Anliegen des Pietismus doch in diesem entscheidenden Punkt andere Wege geht. Es zeigt sich das nicht nur darin, daß er in allen Denkschriften und Eingaben an seine Vorgesetzten die unaufgebare Zugehörigkeit der regulierten und wohlbestallten Musik zum christlichen Gottesdienst fordert. Wichtiger ist die Tatsache, daß Bach je länger um so entscheidender sein Schaffen an den deutschen Gemeindechoral bindet — zu einer Zeit, wo solches Tun keineswegs mehr „modern“ war. Man denke nur an die Cantus-firmus-gebundene Kunst in den großen Einleitungschören der Kantaten, in den schlicht gestalteten und darum so eindrucksvollen Schlußchorälen, besonders aber in den Orgelwerken, wo er sich zeitlebens um neue moderne Formen für die Cantus-firmus-Bearbeitung bemüht. Die Bedeutung des Kirchenliedes für Bach erkennt man auch an den vielen Zitaten in den Kantaten, wo oft ein ganzer Lied-Cantus-firmus (vgl. z. B. den Eingangschor zur Matthäus-Passion), oft aber nur ein Teilstück aus dem Cantus firmus in das kunstvolle Gewebe des Satzes hineinragt und dem Hörer auf geheimnisvolle und doch für den Kundigen so offenbare und unvergeßliche Weise ein Zitat aus dem Gesangbuch zuruft. Das unbedingte Festhalten an der Liedordnung seiner Kirche, das sich in allen seinen Kantaten, insbesondere in den Choral-kantaten zeigt, erstreckt sich bei Bach, wie der bekannte Streit mit dem Pastor Gaudlitz um die Bestimmung der Gemeindegesänge zeigt, auch auf den Gemeindegesang und beweist damit, daß es ihm nicht nur um die kunstmusikalische Seite der regulierten Kirchenmusik zu tun gewesen ist.

Man mag es als jugendlichen Überschwang belächeln, wenn der 23jährige Bach so entschieden den ihm aus dem Schulunterricht bekannten theologischen Begriff vom „Endzweck“ gebraucht; man mag die Betonung der wohlbestallten Kirchenmusik in der Denkschrift von 1730 als überspitzt einseitige Formulierung auf dem Höhepunkt einer Krisis kennzeichnen; das letzte Jahrzehnt des Bachschen Schaffens mit seiner Hinwendung zur liturgisch gebundenen Cantus-firmus-Musik etwa im Choralkantatenjahrgang, in den Katechismuschorälen usw. und die darin zum Ausdruck kommende Bevorzugung gerade des reformatorischen Chorales spricht eine unüberhörbar deutliche Sprache: Bach bekennt sich in den Werken, die sein Schaffen krönen, eindeutig und radikal zu den Grundsätzen, die er in der Jugend und im Mannesalter mit Worten ausgesprochen hat.

III

Wir würden jedoch das, was Bach unter regulierter Kirchenmusik versteht, nur unvollkommen beschreiben, wenn wir unbeachtet ließen, daß auch für ihn das reformatorische Nebeneinander von überkommenem Gut und aktuellem Musikschaffen verbindlich ist. Im lutherischen Gottesdienst tritt neben die Schriftlesungen aus der weit über ein Jahrtausend alten Bibel die Predigt als das lebendige Gegenwartszeugnis von Christus, neben Hymnus und Sequenz, die eine Geschichte von mehreren Jahrhunderten aufzuweisen haben, das gegenwärtige Gemeindelied. Dieses Miteinander von geschichtlich überkommenem Gut und aktueller Bezogenheit gilt nicht nur für Predigt und Gemeindelied, sondern auch für Chor und Orgel. Bach hält an der Leipziger Übung fest, zu Beginn des Gottesdienstes eine Motette aus dem über 100 Jahre alten Florilegium Portense, also eine Motette alter Meister singen zu lassen; er hat nie den Versuch gemacht, hier eigene oder andere zeitgenössische Kompositionen aufzuführen oder die von seinen Vorgängern Calvisius und Schein geschaffenen Sätze zu den altüberkommenen liturgischen Stücken zu ändern. Aber für die sonntägliche Hauptmusik, die Kantate, kommt für ihn nur moderne, zeitgemäße Kirchenmusik in Frage, die den Einsatz aller neuzeitlichen Stil- und Klangmittel bringt, ja, bringen muß, wenn sie, der Aufgabe der Musik im lutherischen Gottesdienst entsprechend, ihre der Predigt parallele Aktualität entfalten will. Diese Gegenwartsbezogenheit der Musik wird von Bach geradezu forciert. Schon bei seiner Einstellung in Leipzig äußerte ein Ratsherr die Befürchtung, daß Bachs Musik allzu theatralisch sein würde; der Anstellungsrevers verpflichtet ihn, nicht „opernhaftig“ zu musizieren. Und doch hört man bei der ersten Aufführung der Matthäus-Passion den entsetzten Ruf, daß das ja keine Kirchenmusik, sondern eine „Opera-Komödie“ sei. Darum wendet auch die allzeit für das Moderne begeisterte akademische Jugend Leipzigs ihre Aufträge Joh. Seb. Bach zu, während der Universitäts-Senat sich lieber an den in traditionellen Pfaden wandernden Kuhnau-Schüler Görner hält. Aber Bach hat keine Sorge, daß die gottesdienstliche Musik in der Ausdrucksform zu weltlich würde. Mit welcher Inbrunst hat sich Bach zu der damaligen musikalischen Jugendbewegung, zu der Musik der Italiener, wie z. B. Vivaldi, bekannt; wie hat er alle Mittel kühner Harmonik angewandt und ist z. B. in seinem Orgelschaffen Wege gegangen, die unmittelbar auf die Wiener Klassik hinsteuern!

So kommt die ganz eigentümliche Situation zustande, daß Joh. Seb. Bach auf der einen Seite mit entschiedenen Schritten nach vorne geht, auf der anderen Seite aber mit eben solcher Entschiedenheit nach rückwärts orientiert ist. In diesem Verpflichtetsein gegenüber den vorgegebenen Größen

des lutherischen Gottesdienstes, dem Schriftwort, dem Kirchenlied-Cantus-firmus, und dem Verpflichtetsein, alle diese Größen in aktueller Verkündigung mit den modernsten Mitteln der Gemeinde nahe zu bringen, in diesem doppelten Verpflichtetsein zeigt sich der lutherische Mensch in Bach. Während Aufklärung und Pietismus die Brücken nach rückwärts abbrechen, hält Bach auch um den Preis des Unpopulären an dieser Bindung fest, weil allein diese Bindung das „Gott zu Ehren“ aller Musik, soweit das menschlich möglich ist, sicherstellt.

IV

Wie aber Martin Luther den Begriff „Gottesdienst“ nicht auf den liturgischen Ablauf einer zu Wort und Sakrament versammelten Gemeinde beschränkt, sondern das ganze Leben und Tun des Christen als einen Gottesdienst bezeichnet, so bedeutet Bachs Bindung an den lutherischen Gottesdienst das Recht und die Pflicht zum Tätigwerden auch im außerliturgischen, im weltlichen Raum. Dieses Tätigwerden vollzieht sich im doppelten Sinne: Einmal in den Stücken, die den Rahmen der herkömmlichen Liturgie sprengen. Nicht erst Bach ist zu solchen Großformen gekommen, wie sie etwa im 3. Teil der Klavierübung oder in der h-moll-Messe vorliegen. Schon in den geistlichen Variationsreihen J. P. Sweelincks und Samuel Scheidts sind Stücke, die im Gottesdienst nur einzeln genommen ausführbar sind, in zyklischer Form nach einem bestimmten Kunstgesetz reihenmäßig angeordnet. Wie der Prediger seine kirchenjahrsbezogenen Predigtsammlungen oder der Theologe sein wohlgebautes System, so bietet der Kantor in regulierter, nach einem bestimmten liturgischen (Kirchenjahr, Messeordnung, Katechismus u. dergl.) oder kunstmusikalischen Prinzip wohlgeordneter Form die Früchte seines Schaffens dar. Hier geht die Kirchenmusik über das vordergründig Zweckhafte ihrer Betätigung in der gleichen Weise hinaus, wie das der Theologie immer zugestanden war. Es ist nicht der gottesdienstliche, aber der theologisch-systematische Einsatz der Kirchenmusik, der in diesen Großformen deutlich wird. Das Wichtigste ist, daß die Bausteine dieser Großformen keine akademische Angelegenheit sind, sondern liturgiebezogen bleiben: Sie lassen sich alle einzeln im Gottesdienst verwenden.

Daneben aber stehen nun die zahlreichen weltlichen Werke Bachs, die auch in dieses Gesetz einbezogen werden müssen. Der Streit, ob Bach mehr ein kirchlicher oder weltlicher Musiker war, ist müßig. Er war weder das eine noch das andere im heutigen Sinne. Vom Kirchenmusiker der Jetztzeit unterscheidet er sich durch die vielen weltlichen Stücke, die er schafft, durch die Weltoffenheit seines Kompositionsstiles und durch die Selbstverständlichkeit, mit der er sich Aufgaben im außerliturgischen Raum

stellen läßt. Von den weltlichen Musikern unserer Tage aber differiert er dadurch, daß sein weltliches Tun nur auf dem Hintergrunde seiner gottesdienstlichen Bindung und mit der Zielsetzung des „Gott zu Ehren“ geübt wird. Bach lebt noch in der lutherischen Amts- und Berufsauffassung, die die Begriffe „kirchlich“ und „weltlich“ zwar in der Praxis der Amtsausführung, aber nicht in dem Grundsatz der Amtsverpflichtung trennt. Im letzten Bereich gibt es für Bach keine Scheidung zwischen geistlich und weltlich. Der Gottesdienst und das in ihm verkörperte Gotteslob ist die Basis des gesamten Schaffens. Nur von hier aus kann auch das von Bach geübte Parodieverfahren verstanden werden. Und nur von hier aus erklärt sich die echte „Weltlichkeit“, die Bachs ganzes Werk durchzieht und die seinen Kompositionen jene Natürlichkeit und Gelöstheit der Tonsprache gibt, wie sie nur dem möglich ist, der sich mit all seinem Werk dem Lobamt „zur Ehre Gottes“ verpflichtet weiß.

Vielleicht ist dies das Bedeutsamste an Bach für unsere Zeit; wir sollten das hüben und drüben, auf der „weltlichen“ wie auf der „kirchlichen“ Seite, ohne ängstliche Vorbehalte anerkennen und uns fragen, ob nicht bei uns etwas falsch ist, wenn wir solche Haltung Bachs als nur historisch begründet und als heute unwiederholbar betrachten.

Ich kehre zum Anfang zurück. Bachs Grab in Bachs Kirche — welche Verpflichtung für den Thomanerchor und seinen Kantor, welche Verpflichtung für die Thomasgemeinde und ihre Pfarrer! Welche Verpflichtung für alle die, die Bachs Werk lieben! Aber gerade, weil es Joh. Seb. Bach ist, wollen wir uns hüten vor falschem Totenkult und fragwürdiger Heldenverehrung. Wir würden Bachs Vermächtnis falsch verstehen, wenn es uns darum ginge, allein seine Musik zu propagieren und alles neu wachsende musikalische Leben unserer Tage in den Schatten Bachs zurückzudrängen oder zum Hungern oder zum Sterben zu bringen. Was Bach von uns fordert, ist nicht eine möglichst umfangreiche Aufführung seiner Werke in alle Ewigkeit, sondern die Anerkennung und Anwendung der Grundsätze seines Schaffens, wie wir sie uns in dieser Gedenkstunde vergegenwärtigt haben, auf das Musikschaffen und die Musikübung unserer Tage.

Je mehr wir das verstehen, um so mehr wird auch Bachs Kunst sich für uns aus ihrer zeitbezogenen Verhaftung lösen, und Bach wird für uns nicht mehr ein „alter Meister“ sein, dem wir mit romantischer Verklärung als dem Exponenten einer vergangenen besseren Welt nachtrauern, sondern dann kann sein in Papier und Tinte modrig gewordenes Werk heute noch unter uns lebendig werden als ein Stück des Lobgesangs, der in Notzeiten und Glückszeiten ununterbrochen „dem höchsten Gott zu Ehren“ erschallt und der damit die viva vox evangeli, die christliche Frohbotschaft, aktuell

und gegenwartsmächtig unter uns lebendig werden läßt. Und was gäbe es Größeres von einem Meister zu sagen als dies!

Wir erheben uns jetzt zum Gedenken Joh. Seb. Bachs, während die Repräsentanten der Körperschaften, die sich dem Werke des heute vor 200 Jahren heimgegangenen Meisters verpflichtet wissen, die Bronzeplatte schmücken, die Bachs Ruhestätte bedeckt.

(Es folgt die Kranzniederlegung durch den Kirchenvorstand der Thomaskirche, den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig, den Landesbischof der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens, den Landtagspräsidenten des Landes Sachsen, den Kantor der Thomasschule und den Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft.)

Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs

Von Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.)

Etwas gekürzter Wortlaut des Vortrags, den Professor Gurlitt am 8. September 1951 auf dem Bach-Fest in Bremen gehalten hat. Der Herausgeber

Bedenken wir alles, was in den zahlreichen Feiern laut geworden ist, die zum Gedenken an Joh. Seb. Bach aus Anlaß seines zweihundertsten Todestages am 28. Juli 1950 begangen worden sind, so fällt uns eine kleine Episode schwer auf das Gewissen — uns, die wir nicht gewillt sind, der allzu bequemen Ausrede anzuhängen, wie als ob die Schuld für die furchtbaren Katastrophen, Schutt- und Trümmerfelder nationalsozialistischen Machtwahns nicht in uns selber zu suchen seien, sondern in den anderen. In einem abgelegenen College in Mittelamerika wurde eben an jenem 28. Juli 1950 eine neue Orgel deutscher Herkunft mit Bachscher Musik eingeweiht. Die Orgel trägt folgendes Motto: „Möge diese Stimme der Bach-Orgel etwas von der Größe und dem Geist jenes Deutschlands bringen, das die Welt einst liebte und bewunderte“. Wir hoffen zuversichtlich, daß neben den beiden repräsentativen Gedenkfeiern in Leipzig und Göttingen so manche kleinere und stillere gezeigt haben wird, inwiefern die Maße der Größe des Meisters, dem sie dienen, den Maßen der geistigen Not unserer Zeit entsprechen. Wir wissen, daß Bachs Name und Kunst alles Katastrophen-, Trümmer- und Flüchtlingselend überdauern werden und nicht zu jener Welt gehören, die im letzten halben Menschenalter niedergebroschen und versunken ist. Möchte sich immer mehr zeigen, daß Joh. Seb. Bach, heute wie je, die Menschen anrührt, und daß in der Welt etwas vorhanden ist, das ihn sucht. Dieses Etwas liegt dort, wo echte Begegnung mit Bachs gebundener und geordneter Musik, wo bergende Hinnahme ihrer Schönheit und Vollkommenheit das Dasein eines Menschen und eines Volkes erhellen. Diese Seinserhellung wirkt im Werk Bachs — einem der mächtigsten Bollwerke des Friedens aller Zeiten — wahrhaft verbindlich, menschen- und völkerverbindend. Im Gedenken und Vorbild mahnt es zugleich an das Friedenswerk, das zu schaffen uns auferlegt ist. Möchte es den Deutschen Bach-Festen unserer Neuen Bach-Gesellschaft gelingen, die Gesamtheit aller Bachfreunde und Bachsucher aus Ost- und Westdeutschland und aus dem Ausland zu einer der wenigen tragenden Brücken zwischen Ost

und West zu sammeln, die nicht nur zu erhalten, sondern nach Kräften zu festigen im Namen Joh. Seb. Bachs unsere gesamtdeutsche Verpflichtung ist. —

Kunst ist Stil. Das ^oKünstlerische eines Kunstwerks hält sich im Stil auf, Stil in seiner ursprünglichen und weiten Bedeutung als Formbestimmtheit. Jeder neue Stil schafft eine neue Schönheit und Vollkommenheit, worin die künstlerischen Werte ihren Rang und ihre Ordnung finden. Kunstbetrachtung, die das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Gültige vom Ungültigen zu sondern weiß, ist Stilbetrachtung, Kunstgeschichte solcher Art Geschichte der Stilbildungen, des Gestaltwerdens und Gestaltwandels künstlerischer Formbestimmtheit. Was heißt das?

Nehmen wir zum Beispiel das Dichtwerk. Sprache und Wort werden vom Dichter geformt und in eine Ordnung gefügt, die von der Umgangssprache und dem alltäglichen Gebrauch der Wörter als Verständigungsmittel wesentlich verschieden ist. Wörter und Sätze werden für den künstlerischen Menschen durchhörbar für etwas sprachlich Imaginäres, für eine Phantasie-Wirklichkeit, die gemeinhin durch Sprache nicht erreichbar ist, für die Schönheit dichterischer Aussagekraft in der Strophe eines Gedichts, der Szene eines Dramas, des Kapitels eines Romans. Das eben macht den Stil der Dichtung und des Dichters aus.

Oder wir nehmen die bildende Kunst, etwa in der künstlerisch besonders ursprünglichen Tätigkeit der Handzeichnung. Die Linie, mit der sie umgeht, ist etwas durchaus Imaginäres, ein Phantasiegebilde, das in der Natur kein eigentliches Vorbild hat. Linie vermag Bewegtheit anzudeuten, selber bewegt oder ruhig zu sein, sanft oder „kochend“ zu wirken. Durch einen einzigen kunstvoll geführten Linienzug scheidet der Stift des Künstlers eine weiße Papierfläche in Himmel und Erde oder umreißt mit fester Kontur eine Menschengestalt, die für das künstlerische Auge als geistig-seelisch-leibliche Person körperhaft als weißes Papier auf dem Hintergrund desselben weißen Papiers erscheint. Die Zauberkraft der Umrißlinie verwandelt das von ihr umschlossene Stück Papier gleichsam in einen anderen Stoff. Wie das geschieht, macht den Stil der Linienkunst aus, die der Kunst der Melodiebildung in ihrer imaginären Wirklichkeit so verwandt ist. Oder, um noch ein Beispiel kurz anzuführen: Der Landschaftsmaler gestaltet sein Bildwerk, so wie es dann im Rahmen an der Wand hängt, in Linien und Farben durchschaubar für etwas optisch Imaginäres, für eine Phantasiewelt, die im Bild an der Wand gar nicht vorhanden ist: für Raumtiefe, Luft und Licht, Erde, Berge und Bäume, Wolken am Himmel, Duft von Äckern, Wiesen und Wäldern und ihr Zusammenstimmen an einem Frühlingmorgen oder Sommerabend. Der künstlerische Mensch erschaut etwas, was sich dem nicht-künstlerischen Auge überhaupt nicht zeigt: die

eigentliche Schönheit einer Landschaft in ihrer Formbestimmtheit durch den Künstler. Von Albrecht Dürer stammt das bekannte, oft mißverständene Wort: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie“. Reißen bedeutet zeichnen, in Linien formen, wie wir von Reißbrett als Zeichenbrett, von Grundriß, Aufriß und Schattenriß sprechen. „Der versammelt heimlich Schatz des Herzens“, sagt Dürer weiter, „wird offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings.“ Das Geheimnis der Schönheit der Kunst steckt in der Natur und wird gebannt in die Stilbildung des Kunstwerks vermittelt formbestimmender Zeichnung. Eben das macht den Stil des Bildwerks und des bildenden Künstlers aus.

Das ist nicht anders im musikalischen Kunstwerk. Gegenüber den bildenden Künsten hat die Musik mit den musischen Künsten, Dichtung und Tanz, die zeitliche Seinsweise gemeinsam. Musik verläuft in der Zeit, zeigt sich als gegliederte Zeit- und Bewegungsgestalt. Melodie, Rhythmus, Harmonie, Klang sind Verlaufsgestalten, deren Gliedverläufe im Verhältnis eines Vorher und Nachher zueinander sich verhalten. Der Ablauf eines musikalischen Kunstwerkes ist an keinem einzigen Zeitpunkt hörbar beisammen, sondern immer erst dann, wenn der letzte Ton verklungen ist. Der Werkablauf ist daher etwas akustisch Imaginäres, ein Seinsbereich und Bedeutungsgefüge der musikalischen Phantasie, die sich nur dem künstlerischen Hören erschließt und alles Erklingende übersteigt. In dieser Transzendenz hält sich das Wesen der Musik und des musikalischen Hörens auf. Wer diesen Überstieg nicht zu vollziehen vermag, bekommt allenfalls Töne und Klänge zu Gehör, nicht aber das Kunstwerk in seiner musikalischen Formbestimmtheit. Eben diese Phantasie-Erscheinung macht den Stil des Kunstwerks und des Komponisten aus. Vom Nachschaffenden und Aufführenden fordern wir Stiltreue, was ebenso Treue zu sich selbst in der Gegenwart wie Treue gegenüber der Stilbildung des Werkes ist. Denn Leben und Stil sind in einem Kreislauf miteinander verbunden. Wir sprechen vom Lebensstil eines Menschen oder einer Epoche, vom Stil eines Künstlers wie eines Kunstwerks. Indem Leben den Keim zu Stilbildungen enthält, die wiederum formend auf das Leben zurückwirken, können Werke der Kunst die Bedeutung von Lebenssymbolen erlangen.

Die ganz wenigen großen Stilgestalten der Kunst als Lebenssymbole haben wir nun freilich nicht in der Weise eines fertigen und gesicherten Besitzes, sondern müssen sie im Aufblik und Wagnis einer ihnen standhaltenden Begegnung, in tätiger Auseinandersetzung mit ihnen immer neu gewinnen. Wobei es sich sehr wohl ereignen kann und sich auch immer wieder ereignet, daß für eine Begegnung mit dem schöpferischen Geist einer großen Stilgestalt der Kunst sich der Begegnende als zu schwach

erweist, ihr Anruf und Anspruch an ihn zu mächtig ist, sodaß er dadurch nicht nur in seiner Eigenart bedroht wird, sondern daran zerbricht. Man wird die geistigen Kräfte der Gegenwart danach zu bemessen haben, ob und in welcher Tiefe sie eine solche Begegnung im Verstehen, Deuten und Nachschaffen auszuhalten vermögen. Denn erst im sich aussetzenden Standhalten gelangen in einer echten Begegnung die sich Begegnenden zu ihrer je eigenen Wirklichkeit und Wirkung.

Einer lebendigen Musikforschung fällt dabei die verantwortungsvolle Aufgabe anheim, für eine solche Begegnung bereit zu machen, sie in Forschung, Besinnung und Lehre vorzubereiten. Es geht dabei um nichts geringeres als um ein Wieder-Herstellen, Wieder-Erwecken, Wieder-Holen durch Studieren, Lernen und Einüben, durch langmütiges und behutsames Eindringen und Erkennen des geistig-geschichtlichen und geistig-künstlerischen Seins von Werken und Stilen. Die Musikforschung ist sich als Wissenschaft bewußt, wie teilhaft und einseitig, mit Anzeichen eines irrational Bleibenden, schlechterdings Unbegreiflichen behaftet, solches Wissen immer sein wird. Dieser Restbestand darf weder die Wissenschaft noch die Kunst zum Übermut verleiten, indem der Forscher ihn bagatellisiert oder gar verleugnet, der Künstler ihn übertreibt oder gar für das Ganze hält. Hier scheiden sich Tendenz und Wissenschaft: jene findet nur das, was vor jener Begegnung schon mehr oder weniger feststand, diese sucht zum Verständnis zu bringen, was nur in und aus jener Begegnung erst zu wachsen kann. Es handelt sich nicht nur um Vergangenes oder bloß Historisches, sondern um ein gleichermaßen menschlich-künstlerisches wie menschlich-wissenschaftliches Geschehen in der Gegenwart, hier und jetzt. Über Zeiträume hinweg entzündet sich in echter Begegnung und Zwiesprache die inwendige Berührung des Menschen (in seiner persönlichen Freiheit) mit der musikalischen Stilbildung im Werk der großen Meister der Musikgeschichte (in ihrer Geschichtlichkeit) — entzündet sich die Gegenwartsbedeutung alter Musik, das heißt desjenigen, was an ihr als wahr, voll lebendig, gültig erfahren wird. Es gibt keine andere Möglichkeit und hat für keine Zeit eine andere Möglichkeit gegeben, zu ihrem eigenen musikalischen Stil und darin zu sich selbst hinzufinden als auf dem Weg der Begegnung, Auseinandersetzung, Wiederholung, Aneignung. Woraus hervorgeht, wie sehr Auslegung und Wiedergabe alter Musik in ihren künstlerischen Voraussetzungen an die musikalische Lage der Gegenwart gebunden sind.

Damit sei hier genug gesagt gegen jede Art von Historismus, musikalische Denkmalpflege und Restauration in Musik und Musikleben, genug gesagt über wahre, lebendige und gültige Geschichtlichkeit von Musik und Musizieren in der Gegenwart.

Nun besitzt aber jede der großen musikalischen Stilbildungen ihre Eigenart nicht nur im Melodischen, Rhythmischen, Harmonischen, sondern ganz wesentlich auch im Klanglichen. Erst in der imaginären Wirklichkeit und künstlerischen Phantasie-Welt des musikalischen Klanges kommt das Kunstwerk zu seiner vollen Gegenwärtigkeit. So hat jeder Stil seine eigene klangliche Schönheit und Vollkommenheit, trägt sein besonderes Klanggewand, lebt in einem ihn bergenden Klanghorizont, in dem die Musik ihrer klanglichen Erscheinung nach beheimatet ist.

Das ist durchaus nicht selbstverständlich; denn für den neuzeitlichen Musiker ist die musikalische Klangwelt in zunehmendem Maße wesentlich frei verfügbar geworden. Die Instrumentation des Opern- und Sinfonie-Orchesters ist seit Gluck und Berlioz fortschreitend technifiziert worden, sodaß die Arbeit an der Instrumentation von Orchesterwerken von den großen Komponisten immer mehr nur als Kärrnerarbeit angesehen wurde. Die Verfügungsmacht über das musikalische Klangwesen hat sich in der Überinstrumentierung des modernen Farben-Orchesters ins Grenzenlose gesteigert, wie es für irgend einen der älteren Meister ganz undenkbar gewesen wäre. Man experimentiert unbekümmert und in einer Beliebigkeit mit neuen Klangwirkungen, als ob man damit machen könne, was man nur immer wolle an Übersteigerung von Farbigkeit und farbiger Beweglichkeit, an Vermassung des Klanges und unersättlicher Klangverschwendung. Es ist das nicht nur das Los der sogenannten Kapellmeistermusik. Wir denken dabei auch an die elektro-akustischen Musikinstrumente, die pfeifenlose Orgel und die synthetische Klangerzeugung überhaupt mit ihrem unbegrenzten Tonbereich, ihren Klangvarietäten und ihrem so fragwürdigen Anspruch, infolge Aufhebens jeder Begrenztheit „stilistisch niemals veralten“ zu können. Wie würde Bachs h-moll-Messe erst klingen, so hörte man sagen, wenn Richard Strauß sie instrumentiert, wie Bachs Klaviermusik, wenn der moderne Konzertflügel ihr zur Verfügung gestanden hätte. Immer wieder gehen instrumentations-technische Bearbeitungen Bachscher Musik in diese Richtung, indem Bach klanglich verkleidet, aus dem ihm eigenen Klanghorizont in eine neue, ihm fremde Klangwelt verpflanzt wird. Oder gar, wenn die motorisch hämmernde Eilfertigkeit, die der modernen Klavierkunst gemäß ist, auf Bachs Cembalokunst und von da mit vokalem Staccato und Martellato auf Bachs Chormusik übertragen wird.

Eine unabweisliche Schranke wird hier sichtbar. Die Grenze liegt dort, wo es die innere Notwendigkeit einzusehen gilt, in der eine bestimmte Stilbildung mit einer bestimmten Klangwelt und einer bestimmten Auslese und Rangordnung von Musikinstrumenten zusammenhängt. In diesem Sinne möchten wir von „Form des Klanges“ oder von „Klangbild“ sprechen. Unter „Bild“ ist hier etwas verstanden, was in der Natur nicht vorhanden

ist, eine imaginäre Wirklichkeit, ein Phantasiegebilde; unter „Form“ nicht Hülle eines „Inhaltes“, sondern die Art und Weise, wie der Klang die Stille bricht, wie er anhebt, verläuft, endet, ob er geblasen, gestrichen, geschlagen gepupft, gerissen, gestoßen wird. Dieser Formansatz des Klanges bestimmt das Klangbild durch Anlaut, Anschlag, Einschwingen, etwa der Orgelpfeife, ob mit lebensvoller Bebung auf der alten mechanisch angespielten Tonkanzellen-Windlade oder explosiv mit toter Präzision auf der neuzeitlichen pneumatisch gesteuerten Registerkanzellen-Windlade. Zum Klangbild gehört ferner die Kunst des Spielers und Sängers. Was sind schon alte Musikinstrumente ohne die ihnen zugehörige alte Spielkultur, ohne jenes intime Verhältnis des Spielers zum Instrument, das wiederherzustellen nicht in unserer Macht steht. Wird aber auf originalen Clavicymbeln, Clavichorden, frühen Hammerklavieren mit der Spielweise eines Chopin, Liszt, Busoni, auf alten Streichinstrumenten mit der Finger- und Bogentechnik eines Paganini, Spohr, Ysaye, Joachim musiziert, so wird das künstlerische Ergebnis niemals befriedigen können. Nicht zuletzt gehört zum Klangbild die ganz elementare Tatsache, daß musikalischer Klang etwas bedeutet, etwas aussagt, und zwar etwas objektiv Geistiges jenseits von Ausdruck und Eindruck. Wie der Klang von sich her sich zeigt, ob schwer oder schwerelos, verhüllt oder sich öffnend, dunkel oder hell, kernig oder kernlos, hart oder weich, stumpf oder spitz, fülle- oder kraftbetont: alles das besagt etwas. Nehmen wir das Klangbild der Trompete mit ihrem strahlenden, stählernen, kantigen Stoß, der in seiner rhythmischen Form mit dem Schlag verwandt ist. Der packende Trompetenstoß gehört mit dem Paukenschlag zusammen. Zum Trompeter gesellte sich von alters der Pauker in einer eigenen Zunft der Spielleute. Der leuchtende Trompetenklang hat etwas von Aufruhr, Aufbruch, Verkündigung an sich. Deshalb war er Sinnbild der Festkultur der Adelswelt, des Ritters, des Fürsten, des Tourniers, des Militärs, der Herrschermacht. Er kündete Herrscherlob, das zu den bekannten Topoi der Rhetorik, auch der musikalischen, gehört und das Bach umwendet in *laudatio Dei*, Gotteslob. Diesen Weg der Kontrafaktur macht das Klangbild der Trompete mit, indem es zur Verheißung der letzten Dinge wird: Tod und Auferstehung, Gericht, ewiges Leben, Ende der Geschichte, Kommen des Gottesreiches. Die trompetenhafte Melodie des „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, womit nach minnesingerlicher Tagweise der Wächter auf der Zinne der Ritterburg die nächtliche Stille beim Morgengrauen bricht, um die Liebenden zum Abschiednehmen zu wecken, wird zum Wächterruf an Zion, der den Sünder aus dem Sündenschlaf aufweckt. Dabei ist an den scharfkantigen Klang der eng mensurierten, schlanken Trompete des Mittelalters zu denken, während die neuzeitliche Trompete in Bau und Klang massiver und weniger kernig, in ihrer Mensur dem

abgeblendeten, dumpferen, glanzloseren Klang des Hornes angenähert ist. Der Kontrast der beiden Klangbilder wird durch die italienische Redensart des „arrivare colle trombe e partire coi corni“, wenn einer seine Ansprüche herabsetzen muß, ebenso verdeutlicht wie durch das Mißverhältnis bei der heutigen Besetzung des 2. Brandenburgischen Konzerts von Bach zwischen Trompete einerseits, Blockflöte, Oboe, Violine andererseits. Bach und die Bachzeit verwendet eng mensurierte, ventillose Clarino-Trompeten und -Hörner, deren Anblastetechnik ebenso verlorengegangen ist wie bei dem klapplösen Cornetto (Zinken), auf dem der Diskant des Posaunenchores geblasen wurde.

Ein weiterer Kontrast von Klangbildern, der in die Welt Bachs hineinragt, betrifft Lautheit und Intensität des Klanges: auf der einen Seite die zarten, milden, in sich schwebenden, „stillen“ und „heimlichen“ Klänge etwa der Blockflöte und Gambe, sowie derjenigen Instrumente, die Liebesnamen tragen, Viola d'amore, Oboe und Flûte d'amour, auch der Zartflöte und des Lieblich- oder Stillgedackt nebst anderen Stimmen des Weitchors der Orgel, die obertonarmen, füllebetonten, mehr inaktiven, geheimnisvoll lockenden Klänge; auf der anderen Seite die mehr aktiven, frei ausgreifenden, kantigen, durchdringenden, „penetranten“, „tapferen und scharfen“ Klänge etwa der Doppelrohrblatt-Instrumente, auch der Rohrwerke der Orgel, der Register ihres Engchores, die grundtonarmen, schärfebetonten Stimmen.

Aber, so möchten wir fragen, ist denn solche Anteilnahme am Klang und Klangbild der Musik etwas viel anderes als eine der mancherlei romantisierenden Züge im Musizieren alter Musik? Handelt es sich nicht nur um weitere neuartige Reizwerte, mehr oder weniger interessarte Farbenwirkungen impressionistischer Art? Gibt es eine Gewähr dafür, im Klangbild etwas zu fassen, was jener freien Verfügbarkeit entzogen ist? Besagt es nicht doch nur verödenden Klangmaterialismus, wenn alte Instrumente, altes Spielvermögen im Sinne von Stiltreue auch gegenüber dem Klangbild gefordert wird?

Angesichts solcher Fragen muß zunächst bedacht werden, daß Klangfarbe als sinnliche Qualität nach den jeweiligen Stiltforderungen der sie tragenden Musik verschiedenartige Funktionen erfüllen kann. Der Hörer, der vom modernen Konzertflügel, Streichquartett, Sinfonie- und Opernorchester herkommt, ist im allgemeinen gewohnt, Klangfarbe in festem Bezug zu einem Instrumententypus oder einer menschlichen Stimmgattung aufzufassen, wie sie in der neuzeitlichen Partituranordnung jedem Notensystem in einfacher oder mehrfacher Besetzung zugeordnet wird. Er hört auf diese je besondere Stofflichkeit, den Timbre der Klangfarbe als Eigenwert, als Idiom. Dieser geläufigen idiomatischen Funktion von Klangfarbe

gegenüber kann Klangfarbe eine ganz andersartige Funktion erfüllen, indem sie in den Dienst der Formklärung tritt, zur Mittlerin der musikalischen Werte ihres Trägers wird. Sei es der Linienzug einer obligaten Lagenstimme, sei es das Teiiglied einer mehrgliedrigen Komposition: Klangfarbe dient hier dazu, den Linienverlauf der Stimmen, die Glieder eines Werkablaufs gegeneinander abzuheben. Obligate Lagenstimme und Teiiglied binden den Eigenwert von Klangfarbe, sodaß die Singstimme oder das Instrument in ihrer klanglichen Mittlerschaft durch andere Klangmittel ersetzt und ausgewechselt werden können. Jeder Instrumentist der Bachzeit spielte mehrere Instrumente; nur die großen Hoforchester besaßen Instrumentisten, die ein einziges Instrument virtuos beherrschten. Bei der Besetzung des Stadtpfeifer-Orchesters kommt es auf Umfang, Tonlage, Bewegungsart der Lagenstimme an, wonach die Wahl des Instrumentes oder der Singstimme sich richteten. Tonlage und Stimmgattung werden durch Schlüsselkombinationen angezeigt. Noch beim jungen Bach kommen zum Beispiel die Bezeichnungen des fünfstimmigen Streichersatzes Lullyscher Herkunft (mit zwei Violen) vor: Dessus, Haut contre, Taille, Quinte, Basse de Violon. Die Lagenstimmen gruppieren sich um einen Mittelachsen-Tenor: „taille“ = Einschnitt in der Körpermitte (davon „tailleur“, Schneider). Eine solche Besetzung ist weithin freizügig, in einem begrenzten Sinne wahlfrei, auswechselbar, aber doch alles andere als beliebig verfügbar oder gar ungebunden und willkürlich. Ihre Bezeichnung als „Zufalls-Instrumentation“ oder auch nur als „bunt“ erscheint zumindest mißverständlich.

Die Emanzipation der instrumentalen Klangwelt in dem Sinne, daß die klanglichen und spieltechnischen Eigenwerte von Instrumenten und Singstimmen freigesetzt werden, erfolgte allererst mit dem Nachlassen und Umordnen der musikalisch-tektonischen Kräfte der Klangfarbenträger. Je schwächer diese Kräfte werden, umso eigenwilliger bringt sich der spezifische Charakter der Klangfarbe zur Geltung. Immer mehr Funktionen werden von der Klangfarbe übernommen auf ihrem Weg von der obligaten Lagenstimme mit relativ variabler Besetzung zum obligaten Instrument mit konstanter Besetzung. Eine Folge davon ist die zunehmende Differenzierung und Individualisierung der musikalischen Thematik und Motivik. Eigengesetzliche Flöten-, Oboen-, Violin-Themen treten auf, bei Bach schon in der Kantate „Wachet und betet“ (1715) mit ihrem das eigenklangliche und -technische Vermögen der Geige nutzenden Violinsolo.

Der sinn-gesetzliche Zusammenhang von Stilbild und Klangbild fordert besonders in der so stilbewußten Kunst Bachs und des deutschen Spätbarocks im allgemeinen Treue der Wiedergabe auch im Klangbild.

Bach und seine Zeit besitzen noch ein schlichtes und unreflektiertes Wissen um ontologisch ausgezeichnete Phänomene, die dem Musiker

verbindlich entgegnetreten und in denen das Geheimnis der musikalischen Schönheit sich verbirgt. Heute ist man vielfach geneigt, darin nur eine veraltete Kuriosität zu erblicken. Aber Bach kennt ontologisch ausgezeichnete Intervalle, nicht nur etwa die reinen großen Terzen mitteltoniger Temperatur, sondern auch vollkommene, vor anderen ausgezeichnete Konsonanzen, wie die im Generalbaß wurzelnde trias harmonica perfecta, „eine Zusammensetzung dreier verschiedener Klänge, die rein zusammen klingen“. Er kennt ausgezeichnete Zahlen und Zahlenverhältnisse, Proportionen und Mensuren, Rhythmen, Zeitmaße, Verzierungen. Für den Tremulant der Orgel fordert Bach sogar noch die „richtige wehende Mensur“ von acht Schlägen in jedem tactus. Bach kennt auch noch den ontologischen Vorrang bestimmter Form- und Satztypen, wie des generalbaßmäßigen Trios, eines dreistimmigen Satzes, dessen Extemporierung in jeder Organistenprobe der Bachzeit verlangt wurde. Davon sagt schon der Schütz-Schüler Christoph Bernhard: „In Tricinien halte ichs für ein Vitium, wenn die tiefste Stimme nicht sollte der andern beiden Fundament sein. Omne trinum perfectum“. Letzterer Satz entstammt übrigens Glareans „Dodekachordon“ und belegt schon dadurch den Traditionszusammenhang solcher verbindlicher Auszeichnungen. In diesem Sinn weiß Bach auch noch um ontologisch ausgezeichnete Klangbilder, die nicht in das Belieben der Wiedergabe gestellt, nicht frei verfügbar, sondern an eine einsichtig vorgegebene, maßgebliche Ordnung gebunden sind.

Damit rühren wir an die Klang-Ordnung, die in einer jeweiligen Klangwelt befangen und geborgen ist. Von der Ordnungslehre der Bachschen Klangwelt, die ihre Wurzeln tief in das 16. Jahrhundert senkt, kann hier nur ein knapper Aufriß geboten werden.

Verglichen mit der Musik von Händel, Buxtehude, Schütz, Monteverdi, Lasso und Palestrina, die ganz vom wortgebundenen Singen her bestimmt erscheint, denkt Bach instrumental. Auch wenn man berücksichtigt, daß Singen in der älteren Zeit mehr instrumentalen Charakter hat, ist Bachs Kunst in spezifischer Weise auch im Singen vom Spielen her bestimmt, während noch Johann Mattheson (1737) „alles Gespielte eine bloße Nachahmung des Singens“ nennt. Es bedarf dazu nicht des Hinweises auf die Herkunft Bachs aus der Welt der Spielleute, Stadtpfeifer und Organisten oder auf die fraglose Unsanglichkeit so vieler gesungener Stimmen in Bachs Werken. „Bachs Melodik und Kontrapunkt“, sagt Hugo Riemann, „verleugnet nirgends ihren Ursprung aus der Instrumentalmusik und zwar in erster Linie aus der Orgelmusik“. Der ordnungshafte Vorrang des Prinzips der Instrumentalität, des Spielcharakters von Musik, vor dem Prinzip der Vokalität ist für Bach nicht frei verfügbar. Vielmehr steht für ihn die Orgel als „die Summa der Musikinstrumente“ auf der höchsten Stufe der

Rangordnung der Klangbilder. Die Vorstellung von Joh. Seb. Bach als des Meisters an der Orgel im spätgotischen Kirchenraum ist keine beliebige, sondern eine ordnungshaft streng verbindliche. Orgelklang steht am Anfang und Ende Bachs. Nicht nur die Zeitgenossen haben ihn so gesehen.

Desgleichen sind für Bach die Akkord- (Fundament-) Instrumente, die der Mehrstimmigkeit fähigen, den Generalbaß führenden „Instrumenta prima“ allen einstimmigen Ornament-Instrumenten vorgeordnet. Der Organist im Sinne Bachs und seiner Zeit ist „derjenige, der auf seinem Instrument alleine eine vollstimmige Harmonie vorstellt“ (Joh. Kuhnau), der sich auf sämtliche Fundament-Instrumente versteht, vorab auf die Orgel und als Ersatz und klangliche Abwechslung auf Clavicymbel, Theorbe und Viola da gamba. Unter den Ornament-Instrumenten wiederum gebührt den blasenden der Vorrang vor den nicht-blasenden, unter den Blasinstrumenten dem Blech vor dem Holz. Die Rangstreitigkeiten unter den Musikern der Bachzeit fallen immer zugunsten der „blasenden Instrumentisten“ aus. Unter den nicht-blasenden Instrumenten stehen ordnungshaft die besaiteten, unter diesen die Zupfinstrumente am höchsten. Hierin gründet Bachs Vorliebe für die Laute, den Lautenzug und das Lauten-Clavicymbel. Unter den Streichinstrumenten ist der Violentypus ausgezeichnet vor dem Violintypus, wofür Bachs Interesse für die Viola da braccio und da gamba, sowie für die von ihm (für die Tenorlage) erfundene Viola pomposa kennzeichnend ist. Auch Bachs Violine mit ihrem kurzen Hals, flachen Steg, kurzem Griffbrett und mensuriertem Kurzstrich ihres Bogens ist noch unterschieden von der neuzeitlichen Violine mit ihrer veränderten Mensur, Besaitung, Stegwölbung und ihrem nach dem *bel canto* ausgerichteten Langstrich. Dieser dringt freilich im Laufe der Bachzeit gegen den mensurierten, das heißt den Bogenwechsel mit den Notenwerten des *tactus* in Einklang bringenden Kurzstrich vor.

Vergleichen wir diese für Bach und sein Werk gültige, unverfügbare, schlechthin überlegene Ordnung der Klangbilder, deren Gültigkeit, Unverfügbarkeit, Überlegenheit in einer theologisch begründeten Ontologie verankert ist, mit ihrer neuzeitlichen Relativierung auf die moderne Technik der Instrumentation, so kann man garnicht anders als von einem radikalen Umsturz aller Werte sprechen. Diese Einsicht wird schwerlich unterschätzt werden können. Deshalb fordern wir Treue wie zur Stilgestalt und zum Klangbild der Musik Bachs, so auch zur Ordnungsbedeutung seiner Klangmittel und damit zu Bachs originaler Partitur-Anordnung, fordern Wiederherstellung dieser Ordnung bei der Aufführung seiner Werke, Treue gegenüber Bachs Niederschrift seiner Werke überhaupt, die noch vielfach immer als bloße Skizze, als unfertig und ergänzungsbedürftig angesehen und damit mißverstanden wird.

Von hier aus kann auch die Frage der ausgezeichneten klanglichen Proportionen in Bachs Werk klarer gesehen werden. Im neuzeitlichen Orchester werden bei der Wiedergabe Bachscher Musik erfahrungsgemäß der Chor gegenüber dem Orchester, der Steichkörper gegenüber dem Blaskörper viel zu stark besetzt. Das hängt mit dem Umsturz der alten Ordnung genau zusammen. Hiergegen sei Bachs Vorliebe für die proportio sesquialtera gedacht, wo die größere Zahl die kleinere einmal und die Hälfte darüber enthält, 3 : 2, 6 : 4, 12 : 8. Ganz abgesehen von der proportio sesquialtera als Zeitmaß, was bei Bach eine beträchtliche Rolle spielt, ist die Sesquialtera gleichermaßen Bezeichnung für das Intervall der Quinte, wie der von Bach bevorzugten Orgelstimme, die er in seiner Mühlhäuser Orgel dreimal disponiert und als Trägerin des choralen Cantus firmus ausgezeichnet hat. Prüft man nämlich die Klangproportion zwischen instrumentaler und vokaler Besetzung bei Bach, etwa nach der Eingabe des Thomaskantors an den Leipziger Rat, wo er 22 Instrumentisten (ohne den Generalbaß) und 12—16 Vokalisten (einschließlich der Solisten) erwähnt, so ergibt sich in der Tat die proportio sesquialtera $21 : 14 = 3 : 2$. Dieselbe gilt für die Besetzung der Außenstimmen in Bachs vierstimmigem Satz, also Baß zu Sopran = 3 : 2. Schwer wiegt hierzu das Zeugnis von Paul Hindemith, der in seiner Rede auf dem Bachfest in Hamburg (1950) sagte: „Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohlfühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.“

Es mögen noch einige Bemerkungen über die Klangbilder von Bachs Kirchenorgel, Clavicymbel, Clavichord und Hammerklavier folgen.

Von Jugend auf ist Bach mit der Kunst der Orgelmacher in Berührung gekommen. Er hat die schönsten Orgelwerke seiner Zeit kennengelernt und studiert, hat seinen Oheim an der Georgen-Orgel in Eisenach, Böhm an der Johannis-Orgel in Lüneburg, Buxtehude an der Marien-Orgel in Lübeck, Reinken an der Katharinen-Orgel in Hamburg bewundert, saß von Amtswegen an bedeutenden Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Leipzig. In der Familie Bach gab es Orgelmacher von Beruf und eine beträchtliche Anzahl gründlicher Orgelkenner. Bach war mit vielen Orgelmachern befreundet, unter denen Johann Scheibe, Gottfried Silbermann und dessen Schüler Zacharias Hildebrand hervorragten.

Zur Erkundung von Bachs Orgelklang-Ideal und des Klangbildes der Bach-Orgel stehen uns verschiedene Gutachten Bachs, insbesondere zum Umbau der Mühlhäuser Orgel (1708), der Hallenser Marktkirchen-Orgel (1716), der Leipziger Pauliner-Orgel (1717) und der Naumburger Wenzelskirchen-Orgel (1746) zur Verfügung. Zudem kennen wir die originalen

Dispositionen der Orgeln, auf denen Bach gespielt hat. Ohne Rücksicht hierauf ist nun immer wieder der Versuch gemacht worden, einen „idealen“ Klang für die Bach-Orgel zu konstruieren. Aber auch hier gilt, daß der Orgelklang Bachs nicht frei verfügbar ist und wir den himmlischen Schatz immer nur in irdenen Gefäßen besitzen. Wie die Orgelmusik Bachs eine letzte und reichste Blüte der mitteldeutschen Orgelkunst der Scheidt, Weckmann, Pachelbel, Böhm, Gottfried Walther darstellt, so weist das Klangbild der Bach-Orgel auf die Tradition weniger der norddeutschen als vielmehr der ostmitteldeutschen Orgelmacherkunst. Wir denken dabei an das kursächsische Orgelmachergeschlecht der Fritzsche und das oberfränkische der Compenii, an die Compenius-Orgel der Predigerkirche der alten Bachstadt Erfurt und der Schloßkapelle in Weimar, an der Bach als Hoforganist gesessen hat. Auch nach seinen Abnahmegutachten hält Bach an dem Klangbild der mitteldeutschen Orgel fest. Die alte Bedeutung von Clavier und Claviatur als „Griffbrett“ oder „Griff-Tafel“ (Tabulatur) im Sinne der einzelnen Schleifwindlade (Tonkzellenlade) mit ihren Pfeifenreihen oder der Tastenreihe eines Tasteninstrumentes hat für Bach seine unbedingte Gültigkeit, indem er unter „zwei Clavieren und Pedal“ Orgel wie Clavicymbel mit „Fuß-Clavier“ versteht — ein Beispiel zugleich für die Unterordnung klanglicher Eigenwerte von Registerfarbe unter den Strukturwert der sie tragenden Stimme. Dazu kommt der spezifische und nicht durch Kopplungen vermischte Eigenklang der „Werke“ der Bach-Orgel.

Mit „Clavier“ sind demnach zugleich die räumlich getrennten „Werke“ bezeichnet: Hauptwerk (Oberwerk), Brustwerk (in der Brusthöhe des Organisten), Rückpositiv (im Rücken des Organisten, in das Kirchenschiff hinausragend), Pedalwerk (zu beiden Seiten der Orgel). Der Klंगाufbau der Bach-Orgel folgt somit dem Grundprinzip der Musik des 17. Jahrhunderts: dem Variationsprinzip, angewendet auf die Variation des Klanges („*variatio per choros*“). Danach wählte man für ein und dieselbe Komposition oder ihre verschiedenen Teile je abwechselnd vokale oder instrumentale Besetzung, vokalinstrumentale Mischbesetzung, hohe oder tiefe Chöre, 4'- oder 16'-Lage, Posaunen- und Fagotten-Chöre, Zinken- und Geigenchöre, Violen- und Lauten-Chöre mit Fundament-Instrumenten-Chor, Solo- oder Tutti-Chöre usw. In Analogie hierzu sind auf jedem Clavier der Orgel gestaffelte Chöre disponiert, Prinzipalchor, Engchor, Weitchor, Zungenchor, Solochor. Der scharfe Kontrast von eng und weit mensurierten Chören wird im mitteldeutschen Orgelbau um 1700 gesänftigt, der Weitchor mehr ausgebaut, neue 16'-Stimmen hinzugefügt, die Labiale und Gedackte weiter differenziert, sodaß ein eingedunkelter, verschmelzender, gemischtfarbiger Orgelklang entstand, der mehr zu Silbermann als zu Schnitger neigt, aber von beiden deutlich zu unterscheiden ist. Er entspricht dem

harmonisch gebundenen Einheitsgefüge der Bachschen Orgelpolyphonie mit ihrer übergeordneten Zwei- und Dreistimmigkeit.

Dem Prinzip des dynamischen Kontrastes und der Addition der Register der Manuale der neuzeitlichen Orgel steht die Mehrchörigkeit und chorische Staffelung des Klanges der „Werke“ der Bach-Organ gegenüber. Es ist bekannt, welche entscheidende Rolle in der Orchester- und Chorbehandlung Bachs und seiner Zeit das Gruppenprinzip der Mehrchörigkeit und der Unterscheidung von Solo- und Ripieno-Chören spielt. Das Klanggruppenprinzip findet sich auch in der Bach-Organ. Wenn die Lautheit (der Schalldruck) ihrer einzelnen „Werke“ infolge des schwachen Winddruckes schon wesentlich geringer ist als in der neuzeitlichen Orgel, so wird der Klang noch dadurch aufgelockert, daß der Abfall des Schalldruckes in der Tonkammern-Windlade um so größer ist, je mehr Register gezogen werden. Danach klingt das *organo pleno* verhältnismäßig schwächer als die einzelne Registerstimme, klingen Nebenwerke schwächer als das Hauptwerk. Die Druckunterschiede bewirken ihrerseits, indem druckstarker Klang räumlich näher, druckschwacher Klang räumlich ferner klingt, eine „*variatio per choras*“, sodaß es zu keiner Massierung des Klanges in einem einzigen akustischen Brennpunkt kommt. Infolge der räumlichen Trennung der „Werke“ und ihrer Druckmodifikation wird der Orgelklang in verschiedene Klangquellen auseinandergefaltet und dadurch erst fähig, den Kirchenraum klanglich zu durchdringen und ganz zu erfüllen. Wir denken dabei an die breitgezogenen Orgelportale der Barockkirchen, die den gelüfteten und gelösten Klang im Raum verteilen, während die Tiefenstaffelung des Klangkörpers auf den neuzeitlichen Orgelportalen eine Klangballung verursacht, die dem Wesen der Werke Bachs und seiner Zeit zuwider ist. Die Bezeichnung „*organo pleno*“ bezieht sich bei Bach immer nur auf ein „Werk“, während sie später als „*Tutti*“ mit sämtlichen Registern (und Koppeln) der Orgel verstanden wurde.

Ähnliches läßt sich am Klangbild von Bachs Clavicymbel beobachten. Es ist bekannt, in wie hohem Maße die moderne pianistische Facherziehung auf das sogenannte Gewichtsspiel, auf den Gebrauch des Hand-, Arm- und Schultergewichts in Schwüngen und Rollungen angelegt ist, um einen möglichst differenzierten und abgewogenen Anschlag zu erzielen. Dagegen beruhte die Spielweise der Bach-Organ, des Clavichords und des Bach-Clavicymbels mit seinen zwei 8'-, einem 4'- und einem 16'-Register-Chor auf einer grundsätzlich andersartigen Technik. Die Taste wurde gegen den Widerstand des Spielventils oder der Saite „durchgedrückt“, sei es mittelst der Feder der Spielventile der Orgel, des Federkiels der Docke des Clavicymbels oder der Messing-Tangente des Clavichords. Bei dieser Drucktechnik blieben die Finger nahe bei den Tasten, nur ihre vorderen Gelenke

waren in Tätigkeit; sie empfanden den Gegendruck der Ventile und Saiten, sowie deren Ansprache leibhaftig als ein Mitbewegen, Mitschwingen, Mitgehen, das bei der Schlagtechnik ganz unterbunden ist. Der durchhaltende Gleichdruck, wie ihn das polyphone Spiel obligater Strengstimmigkeit und des Generalbasses erforderten, der eigentümliche Starrklang der Tasteninstrumente der Bachzeit wird bald aufgegeben. Man wendet sich von ihrem „kriechenden Klang“ wie von allem „fugenmäßigen Geräusche“ ab.

Das Hammerklavier mußte kommen. Seit dem Absterben des Generalbasses und der Fundament-Instrumente war es berufen, Orgel und Clavicymbel zu ersetzen. Der neue Klaviertypus kam aber anders als wir geneigt sind es uns vorzustellen. Er kam nicht als eisengepanzelter, orchestraler Bechstein, Blüthner, Grotrian-Steinweg. Er wurde auch gar nicht wegen seines Klangvolumens gesucht, sondern vielmehr als Melodie-Instrument mit der Fähigkeit zur Wiedergabe eines empfindsam erregten, dynamisch abgeschatteten Einzeltones, Erbe eher des Clavichords als des Clavicymbels und der Orgel. Man suchte die unverfilzte Frische seines Metallsaitenklanges, einen schwachen Nachklang des durchgreifenden, silbrig hellen, festlich rauschenden Clavicymbel-Klanges, suchte sein durch zierliche, allenfalls mit dünnem Leder überzogene Holzhämmerchen persönlich fein angetöntes, melodisches pianoforte-Spiel. Später ist der metallische Kern seines Klanges durch immer dicker mit Filz umhüllte Hammerköpfe erstickt, durch den Gußeisenrahmen verstärkt, aber auch vergrößert worden. So kommt es, daß ein und dasselbe Musikstück, um den Eindruck des gleichen Zeitmaßes hervorzurufen, auf der alten Orgel, dem Clavicymbel, Clavichord und frühen Hammerklavier langsamer gespielt zu werden verlangt als auf dem modernen Flügel. Kein Wunder, daß Organisten mehr Verständnis für das Spiel auf alten Tasteninstrumenten aufbringen als das „titanische Klavierlöwentum“ der jüngsten Vergangenheit. —

Unsere Zeit steht in einer neuen Unruhe um Joh. Seb. Bach, in einem neuen Aufbruch zu seiner gebundenen und geordneten Kunst, in einer neuen Begegnung mit der Meisterschaft, Schönheit und Vollkommenheit seiner Werke. Sie fordern von uns Treue in mehrfachen Graden: Treue zu uns selbst in der Gegenwart, Treue zur Geschichtlichkeit von Bachs Stil- und Klangwelt und der Ordnung seiner Klangmittel, Treue zur originalen Niederschrift, nicht nur zu den Notenköpfen Bachs, sondern auch zu jener imaginären Wirklichkeit der Phantasiewelt, des schöpferischen Geistes seiner Kunst. Denn nur solche Treue vermag Nachschaffen, Wiedergabe und Hören in die Nähe der Unverfügbarkeit des historischen Klangbildes im Werk Joh. Seb. Bachs hinzuführen.

Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Abkürzungen:

- AmB = Amalienbibliothek in der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek, Berlin
BB = Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, Berlin (einschl. der verlagerten Bestände der ehem. Preuß. Staatsbibliothek)
BG = Gesamtausgabe der Bachgesellschaft
BJ = Bach-Jahrbuch
BWV = W. Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis
DDT = Denkmäler deutscher Tonkunst
Ffm = Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt/M.
Menke, Vw = W. Menke, Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns, Kassel 1942
MfM = Monatshefte für Musikgeschichte
Spitta = Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach. Leipzig, T. I 1873, T. II 1880

Das umfangreiche opus incertum Bachs ist von jeher ein Objekt lebhafter Auseinandersetzungen gewesen; und für den, dem die Geschichte der Bachkritik keine leblose Materie ist, wird die liebevolle Anteilnahme, mit der der oft so scharfsinnige Spitta manches „Jugendwerk“ für Bach zu retten versuchte, ebenso fesselnd bleiben wie die zornlodernden Ausbrüche eines Johannes Schreyer oder die originell-kühnen Hypothesen eines Arnold Schering. Wer jedoch nüchtern nach den wirklich zwingenden Folgerungen solcher Ausführungen fragt, der kann sich nicht verhehlen, daß die wissenschaftlichen Handhaben, die der Bachkritik zur Verfügung stehen, noch recht bescheiden sind, ja, daß geradezu die überwältigende Mehrzahl der Kritiker uns die Angabe hieb- und stichfester Gründe für ihre Zweifel bis heute schuldig geblieben ist¹⁾. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn gerade gewissenhafte Bachforscher der letzten Jahrzehnte im Gefühl der außerordentlichen Verantwortung zu diesen Problemen ganz geschwiegen haben, bzw. da, wo sich eine Berührung der Echtheitsfrage nicht umgehen ließ, sich im wesentlichen auf das Referieren der bisherigen Annahmen beschränken²⁾.

¹⁾ Eine Ausnahme bildet z. B. Werner Danckert, dessen erstes Heft seiner „Beiträge zur Bachkritik“ (Kassel 1934) leider bisher ohne die geplante Fortsetzung geblieben ist.

²⁾ So etwa Schmieder im BWV (s. dessen Vorwort, Seite X) und W. Neumann im Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs.

Doch zeigt gerade dieses Kapitel der Forschung, wie sich gewisse Probleme auf die Dauer einfach nicht umgehen lassen und wie sie den Forscher zu Zeiten geradezu „anspringen“ und gelöst sein wollen. Friedrich Blume ist der Ansicht, daß es „eine ganz fundamental wichtige Aufgabe der Gegenwart ist, das Werk Bachs von dem Plunder falscher Überlieferungen zu befreien“ (Die Musikforschung IV, 222); und erst recht stellt der Plan einer neuen Bach-Gesamtausgabe die Herausgeber vor die unabweisbare Frage, bei welchen Werken heute eine Veröffentlichung unter Bachs Namen gerechtfertigt erscheint und wo nicht.

In meinen „Studien über die frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs“ (Leipzig 1951) habe ich versucht, in einigen Fällen auf Grund des überlieferungsmäßigen und des stilistischen Befundes zur Echtheitsfrage Stellung zu nehmen. In der vorliegenden Studie soll demgegenüber der Frage nachgegangen werden, ob sich Kantaten, die unter Bachs Namen überliefert sind, vielleicht mit Sicherheit einem andern Komponisten zuordnen lassen. Damit ist gleichzeitig der Frage derer Genüge getan, die sich nicht damit begnügen, Bach ein Werk abzuspochen, ohne zu untersuchen, wer an seiner Statt als Autor in Frage kommt — ein nicht zu unterschätzender Einwand gegen voreilige Kritiker, der z. B. von H. J. Moser (Joh. Seb. Bach, Berlin 1935, S. 85) vernehmlich vorgebracht wurde. Denn, noch sind die Kantatenmeister des 18. Jahrhunderts längst nicht genügend erforscht, um Bachs Personalstil in allen Fällen mit Sicherheit von dem der Zeitgenossen zu trennen.

Zunächst soll eine Anzahl Telemannscher Kantaten betrachtet werden, die in einigen Abschriften Bach zugeschrieben wurden. Dabei erwiesen sich die gewissenhaft angelegten, in langjähriger Arbeit zusammengetragenen umfangreichen Kataloge von Werner Menke¹⁾ als unentbehrliche Hilfsmittel. Da auf ihnen die Mehrzahl der folgenden Angaben basiert (deren Richtigkeit freilich soweit möglich durch Autopsie nachgeprüft wurde), werden sie im einzelnen nicht wieder zitiert.

I. Kantate zum 3. Advent „Das ist je gewißlich wahr“ für 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, 4 Singstimmen und Continuo.

Textdrucke:

- a) Johann Friedrich Helbig, „Auffmunterung Zur Andacht...“, Eisenach 1720 (der Eisenacher Kantatenjahrgang für das Kirchenjahr 1719/1720),
- b) „J. N. J. Texte zur MUSIC, am dritten Advents-Sonntage 1723 in der Kirche zu St. Catharinen in HAMBURG, aufgeföhret von Georg Philipp Telemann,

¹⁾ Jetzt in der Stadt- und Univ.-Bibliothek, Frankfurt/M. Dem Leiter der dortigen Musikabteilung, Herrn Dr. W. Schmieder, bin ich für sein freundliches Entgegenkommen bei ihrer Benutzung zu wärmstem Dank verpflichtet. Fernerhin schulde ich Dank für liebenswürdige Unterstützung bei Beschaffung von Unterlagen Herrn Dr. A. van der Linden, Conservatoire Royal, Brüssel, Herrn Dr. W. Virneisel, Öffentl. Wissenschaftl. Bibliothek Berlin, Herrn Dr. Cremer, sowie Herrn Ramge, Westdeutsche Bibliothek Marburg, Herrn Dr. W. Weiß, Erfurt, Herrn Dr. A. W. Kazmeier, Zentralarchiv für Wasserzeichen, Mainz (im Gutenberg Museum) und dem Staatsarchiv Hamburg.

Chori Musici Directore. Hamburg / Gedruckt und zu bekommen bey sel. J. N. Gennagels Wittwe / auf St. Jacobi Kirchhofe.“¹⁾

- c) Den Eingangschor allein verzeichnen auch die „Texte zur Music“ vom 3. Advent, 1722, 1725, 1726, ohne daß hier sicher nachweisbar wäre, ob es sich stets um diese Vertonung handelte.

Unter Bachs Namen überliefert (BWV 141):

- A. Partiturabschrift in Sammelband mit angeblich 12 (vorhanden: 11) Bach zugeschriebenen Kantaten AmB 43. Die hier besprochene Kantate ist die vierte des Bandes. Entstehungszeit der Handschrift: vor 1787, da die Amalienbibliothek nach dem Tode der Prinzessin Anna Amalia (30. 9. 1787) in den Besitz des Joachimsthalischen Gymnasiums übergang und seitdem nicht mehr vergrößert wurde.
- B. Partiturabschrift in Sammelband mit angeblich 12, in Wahrheit 11 Bach zugeschriebenen Kantaten im Besitz der Univ.- und Stadtbibliothek Köln (6820) aus dem Nachlaß Ernst Bückens. Der Band, dessen Entstehungszeit nach Schrift und Wasserzeichen in die Mitte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, weist auf dem Titelblatt einen Stempel des Instituts für Kirchenmusik, Berlin, sowie ebenda eine handschriftliche Eintragung „Aus der Sammlung Wilhelm Rust's“ auf, ist also identisch mit dem BG 22, XXXI und 23, XXXVII erwähnten Sammelband des Königl. Instituts für Kirchenmusik, Berlin. Der Inhalt ist der gleiche wie in A.
- C. Partiturabschrift in Sammelband BB Mus. m. Bach P 192 mit fünf Bach zugeschriebenen Kantaten von der Hand Schlottnings (gegen Mitte des 19. Jahrhunderts); die hier behandelte ist die erste des Bandes.
- D. Titel und Besetzung in „Verzeichniß musikalischer Werke . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden . . . Johann Gottlob Immanuel Breitkopf . . . Leipzig 1761“. Seite 20 dieses Katalogs nennt im Anschluß an eine größere Anzahl Joh. Seb. Bachscher Kantaten²⁾ ohne neue Namensnennung, jedoch auch ohne die sonst angebrachten Wiederholungsstriche, die hier behandelte Kantate.

Unter Telemanns Namen überliefert:

- E. Abschrift in Stimmen bis 1945 im Besitz der Hauptkirche in Sorau/NL. (B 187) Kopist ist Georg Maucke³⁾.
- F. Abschrift in Stimmen Ffm Mus. 25/Telemann 94a. Kopist ist größtenteils Kapellmeister König³⁾.
Der in den Textdrucken vorgesehene Schlußchoral „Christe, du Lamm Gottes“ findet sich ausschließlich in F; die übrigen Quellen schließen mit der vorausgehenden Arie.

An der Verfasserschaft Telemanns ist nicht zu zweifeln. Zwar fehlt ein Autograph, doch sind die Kopisten als Abschreiber zahlloser Telemannscher Kantaten bekannt, ihre Angaben zuverlässig. Textdruck b) nennt ausdrücklich Telemann als Komponisten einer Kantate dieses Textes. Darüber

¹⁾ Einzeldrucke von Texten zu den von Telemann in Hamburg aufgeführten Kantaten. Gesammelt gebunden im Staatsarchiv Hamburg (Sammlung Gaedechens H. 9).

²⁾ Vgl. dazu B. Fr. Richter, BJ 1906, 53 ff.

³⁾ Zu Maucke und König als Kopisten Telemannscher Kantaten, vgl. Menke, Vw, 15 bzw. 6.

hinaus ergibt ein Vergleich mit Textdruck a), daß Telemann den gesamten Helbig'schen Jahrgang (nur die Kantate zum 27. p. Trin. ist nicht nachweisbar) vertont hat¹⁾, da er als Eisenacher Kapellmeister „von Haus aus“ verpflichtet war, „daß er zur hiesigen Kirchen-Music alle zwey Jahre einen neuen Jahrgang, worzu ihme der text gegeben wird, liefern“ solle (Dekretsentwurf vom 11. 3. 1717, mitgeteilt von M. Schneider in DDT 28). Stichprobenartige Vergleiche mit andern Telemann-Kantaten desselben Jahrgangs²⁾ ergaben die für Telemann bezeichnende Uniformität innerhalb eines Jahrgangs (S. Menke, Vw, 34), die sich in folgenden — nicht regelmäßig, aber doch in überwiegender Mehrzahl auftretenden — Merkmalen äußert:

1. Eingangsschor, häufig gegliedert in: kurzes Instrumentalvorspiel — konzertierende Solopartie (ein- oder zweistimmig, in BG 30, 4 ff. nicht als Soli gekennzeichnet) — Tutti mit überwiegend duplizierenden Instrumenten.
2. Arie mit Streichern und alternierenden oder figurierenden Holzbläsern (meist Oboen).
3. Continuobegleitetes Secco-Rezitativ³⁾.
4. Arie mit Streichern, Bläser nur als Forte-Verstärkung (in den Partituren meist nicht vermerkt, so auch BG 30, 14 ff.).
5. Schlußchoral in schlichtem vierstimmigem Satz, Instrumente colla parte.

Wie kam es nun, daß diese Kantate, für die die Autorschaft Telemanns einwandfrei feststeht, auch Bach zugeschrieben wurde?

Hier ist zunächst festzustellen, daß Handschrift C eine Kopie von B, B wiederum eine Kopie von A ist, wie sich aus den gemeinsamen Fehlern sowie dem Ursprung der neu hinzukommenden Lesefehler klar aufzeigen läßt. A wiederum geht, wie schon Bernhard Friedrich Richter (a. a. O.) nachweist, auf das unter D angeführte Breitkopfsche Verzeichnis — oder eine gemeinsame Quelle beider — zurück⁴⁾, das sämtliche der in den zusammengehörigen Handschriften AmB 43 und 44 enthaltenen Kantaten zum

¹⁾ Menke selbst hat diesen Vergleich noch nicht vorgenommen, da ihm der Textdruck nicht zugänglich war (Vw, 45).

²⁾ Genauer eingesehen wurden die Kantaten zum 1. Advent, Estomihi, Oculi, Laetare, 8. p. Trin. in den Handschriften BB Mus. ms. Bach P 47, Ffm 1228/497, 841/110, 1401/670, 1132/401.

³⁾ Bezeichnend für Telemanns Rezitativbehandlung sind die unter der Singstimme notierten, aber nachschlagend zu spielenden Continuokadenzen, die in BG 30 als bei Bach ungebrauchlich willkürlich abgeändert wurden s. BG 30, XV zu S. 14).

⁴⁾ Richter weist noch auf die Möglichkeit hin, daß Breitkopf die Kantaten von Kirnberger bezogen habe (also A-Quelle zu D statt umgekehrt). Sie wird aber durch die Feststellung widerlegt, daß D die Kantaten in der Reihenfolge des Kirchenjahres gruppiert: der Bedarf des Kantors bestimmt das Angebot. AmB 43 und 44 hingegen zeigen fast genau die umgekehrte Folge, wie sie höchstens für den Bibliothekar Kirnberger, nicht aber für den praktischen Gebrauch verwendbar war. Der rückläufigen Anordnung der AmB muß also diejenige von D vorausgegangen sein.

Verkauf anbietet. Hier ist also die einzige Quelle zu suchen, die den Anlaß zu der irrtümlichen Zuweisung an Bach gegeben hat. Bekannt ist aber der Passus im Vorbericht Breitkopfs, der auf die Unsicherheit in der Verfasserfrage hinweist:

„Einen größeren Fehler haben die geschriebenen Musicalien, in der öfters, teils aus Vorsatz, teils aus Irrtum, falschen Angabe des Verfassers.“

Muß somit schon Breitkopfs Verzeichnis als außerordentlich zweifelhafte Quelle gelten, so ergibt sich in diesem Falle noch eine weitere Vermutung über die Ursache der unrichtigen Zuweisung. Wir wissen nämlich, daß sich Bach aus demselben Jahrgang Telemanns die Kantate zum ersten Advent „Machet die Tore weit“ eigenhändig abgeschrieben hat¹⁾ (BB Mus. ms. Bach P 47). Sollte er sich vielleicht damals auch die übernächste — die hier besprochene zum 3. Advent — kopiert haben? Ja, vielleicht auch die zu Mariae Reinigung, wie unter Ziffer VI zu zeigen sein wird? Auch die zum 17. p. Trin. wird er gekannt haben, denn er hat ja denselben Text auch vertont („Wer sich selbst erhöhet“, BWV 47). Es ist daher sehr wohl denkbar, daß dies der Grund ist, warum Telemanns Kantate zum 3. Advent 1719 als Nr. 141 in Bachs Werk Eingang fand.

Mit der Annahme, daß Bach den Helbig'schen Jahrgang 1719/20 nicht im Textdruck, sondern in Telemanns Vertonung kennenlernte, weichen wir von der bisherigen Auffassung ab, wie sie z. B. Spitta (I, 821) vertritt²⁾. Es ist dann nicht notwendig, die Entstehung der Kantate Nr. 47 „Wer sich selbst erhöhet“ in das Jahr 1720 zu setzen, weil die Textdrucke „das Jahr ihres Erscheinens meist nicht zu überleben pflegten“ (Spitta). Wenn zudem von den zwei Wasserzeichen der Partitur eines unbekannt ist, das andere auf sächsische Herkunft deutet (Spitta), so entfällt jeder Grund, diese Kantate in Bachs Köthener Jahre zu datieren. Demgegenüber läßt sich die Abschrift der Telemann-Kantate „Machet die Tore weit“ mit annähernder Sicherheit in die Zeit um 1734 datieren, da das Wasserzeichen ihres Papiers — es ist die BG 34, XXXVIII abgebildete Figur (links) und die Buchstabenreihe ZVMILIKAV (rechts) — mit seltener Eindeutigkeit über die Zeit der Verwendung dieses Papiers bei Bach Aufschluß gibt: es wurde bisher in folgenden Werken beobachtet: Himmelfahrts-, Weihnachtsoratorium (autogr. Datum 1734), Kantaten Nr. 14 (aut. Datum 1735), 97 (aut. Datum 1734) und 207a (wohl zum 3. 8. 1734). Wenn es also zutrifft, daß Bach

¹⁾ Diese Kantate stammt also nicht, wie Menke (Vw, 8) annimmt, von 1722, sondern bereits von 1719 und wurde in Hamburg 1722 lediglich wiederaufgeführt.

²⁾ Ähnlich liegen die Verhältnisse bei Kantate 199 „Mein Herze schwimmt im Blut“. Nimmt man an, daß Bach den Text nicht aus einem Druck, sondern durch Graupners Vertonung kennenlernte, so ist die Einschaltung eines Rezitativs in die erste Arie einfach aus der Anlehnung an die bei Graupner vorgefundene Textgruppierung, keinesfalls aber als „Ringeln um die Bewältigung der Da-capo-Form“ (W. Wolffheim, BJ 1911, 14) anzusehen.

zur Vertonung des Textes „Wer sich selbst erhöhet“ durch Telemanns Kantate angeregt wurde, so läßt sich auch die Bach-Kantate 47 in die Zeit um 1734 datieren, was stilistisch weit wahrscheinlicher ist als 1720 (vgl. Neumann, Joh. Seb. Bachs Chorfolge, 59, Anm. 119 und Smend, Bach in Köthen, 156).

II. Kantate zum 1. Ostertag „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ für Violine, Sopran oder Tenor und Continuo.

Textdrucke:

- a) Erdmann Neumeister, „Geistliche Kantaten statt einer Kirchen-Musik“, 2. Aufl. 1704 (1. Aufl. in Einzeldrucken 1700) sowie die Zusammenfassung von 5 Neumeister-Jahrgängen in „Fünffache Kirchen-Andachten“, Leipzig 1716.
- b) „Gott geheiligte Kirchen Musik... in allhies. beyden Evang. Haupt-Kirchen... geliebt es Gott musikal. aufzuführen...“, Frankfurt/M 1731.

Unter Bachs Namen überliefert (BWV 160):

- A. Partiturabschrift von der Hand H. N. Gerbers, 1886, im Besitz von Wilhelm Rust, jetzt verschollen. Vorlage für die Abschrift waren vermutlich Stimmen, da wohl keine Partitur das nur forte-verstärkende Fagott gesondert notierte. Auch die gegenüber B reichere Bezifferung deutet auf Stimmen als Vorlage. Die Singstimme ist hier als Tenor bezeichnet.

Unter Telemanns Namen überliefert:

- B. Partiturabschrift im Besitz der Bibliothek des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel 941/81. Kopist ist vermutlich der Brüsseler Kopist G¹⁾. Die Überschrift lautet „Festo Paschatos Cantata. rechts: di Telemann. | Ich weiß daß mein Erlöser lebt. à Violine e Canto | Solo. con Continuo.“ Obwohl die Singstimme als „Canto“ bezeichnet wird, ist sie doch im Tenorschlüssel notiert. Die beiden nach Spittas Anregung (I, 495) in BG 32 eingeschobenen Takte (1. Arie nach Takt 32 und Parallelstellen) fehlen auch in dieser Handschrift; die Bezifferung ist nicht ganz so reichhaltig wie in A.

Neumeisters erster Jahrgang in der „neuen“ Kantatenform, einst für Krieger in Weißenfels geschrieben, wurde wenigstens in seiner ersten Hälfte — bis Exaudi — auch von Telemann vertont und im Kirchenjahr 1731/32 in Frankfurt aufgeführt. Diese Kantaten sind aber durchweg stärker besetzt — auch für Ostern ist eine derartige Vertonung erhalten (Ffm 1169/438). Auf sie bezieht sich Textdruck b). Darüber hinaus ist jedoch eine Anzahl von Kantaten dieses Jahrgangs für solistische Besetzung unter Telemanns Namen überliefert. Außer dem vorliegenden sind es folgende Werke:

1. Kantate zum 3. Pfingsttag „Mein Jesu, meines Herzens Freude“ für Violine, Tenor solo und Continuo (BB Mus. ms. 30286 Nr. 6 — in derselben Handschrift als Nr. 5 eine spätere Umarbeitung derselben Kantate);

¹⁾ Kopist von Menke nicht genannt, nur als identisch mit Schreiber von Brüssel 941/86 bezeichnet. Nach den von Menke gegebenen Schriftproben dürfte Übereinstimmung zwischen Kopist G und dem Schreiber der vorliegenden Kantate bestehen.

2. Kantate zum 12. p. Trin. „Was Jesus tut, ist wohlgetan“ für Violine, Sopran solo und Continuo (BB Mus. ms. 30286 Nr. 9);
3. Kantate zum 16. p. Trin. „Ich schicke mich zu meinem Ende“ für 2 Violinen (oder Oboen d'amore), Sopran solo und Continuo (Singakademie Berlin ZC 699ff.);
4. Kantate zum 21. p. Trin. „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“ für Violine, Baß solo und Continuo (Kantoreiarchiv Mügeln Nr. 243, eine Handschrift vom 2. 2. 1729).

Ferner ist sehr wahrscheinlich, daß eine Anzahl weiterer Kantaten für ähnliche Besetzung nach Texten unbekannter Dichter (z. B. „Mein Jesus ist mein Leben“ für Violine, Sopran oder Tenor und Continuo. Brüssel, Cons. 941/99) mit den genannten einen eigenen Jahrgang Solokantaten bildete, dessen Entstehungszeit nach dem Datum der Abschrift 4 auf vor 1729 anzusetzen wäre, also vermutlich vor Entstehung des unvollständig rekonstruierbaren Jahrgangs 1730/31, dem Menke die unter 1—4 genannten Kantaten — wohl mit Unrecht — zur Vervollständigung gern zuordnen möchte. (Vw, 60). Daß ein Zweifel an der Autorschaft Telemanns nicht berechtigt ist, beweist auch hier die Uniformität der 5 Neumeister-Kantaten in ihrer Besetzung sowie ihre in den verschiedensten Quellen vorgefundene Zuweisung an Telemann, in dessen Schaffen sich auch die hier behandelte Kantate zwanglos eingliedern läßt. Bach dagegen kann sie schon aus stilistischen Gründen nicht zugesprochen werden¹⁾. Daß sie dem Stil Telemanns durchaus entspricht, bedarf wohl keiner ins einzelne gehenden Darlegungen. Ein Beispiel für viele möge genügen:

Telemann, Trio für 2 Blockflöten und Continuo F-Dur (Neuausgabe Collegium musicum Nr. 66 = Breitkopf & Härtels Kammermus.-Bibliothek Nr. 1967) 2. Satz:

Allegro

Fl. I

Bc.

Kantate „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, 3. Satz:

Viol.

Bc.

¹⁾ Dies glaube ich in meinen „Studien über die frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs“, 196 ff. gezeigt zu haben.

Zur Beantwortung der Frage nach dem Anlaß zu der Zuweisung dieser Kantate an Bach ergeben sich kaum irgendwelche Anhaltspunkte. Höchstens ließe sich aus der Ähnlichkeit des Textanfanges der oben unter 4 genannten Kantate mit Bachs Kreuzstabskantate (BWV 56) und noch mehr aus der Tatsache, daß es sich in beiden Fällen um Solokantaten für Baß mit ähnlicher kirchenjahreszeitlicher Bestimmung handelt, die vage Vermutung herleiten, daß Bach auch diesen Jahrgang Telemanns gekannt habe und sich vielleicht die Kantate zum ersten Ostertag daraus abgeschrieben habe. Aber mehr läßt sich in diesem Fall nicht sagen.

III. Kantatensatz (zum Osterfest) „So du mit deinem Munde bekennest Jesum“ für Clarino, 2 Violinen, Viola, 4 Singstimmen und Continuo.

Textdrucke:

- a) Die Telemannsche Kantate gleichen Anfangs in „Texte zur Music...“, Hamburg, 1. Ostertag 1723.
- b) Die Joh. Seb. Bachsche Kantate 145 ohne Eingangschoral und ohne den vorliegenden Satz bei Picander, „Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte“, T. 3, Leipzig 1732, S. 125f. als Kantate „Ich lebe, mein Herze“.

Unter Bachs Namen überliefert (BWV 145/2):

- A. Partiturabschrift BB Mus. ms. Bach P 51 aus dem Besitz Zelters, der sie 1816 von einem Dr. Peters aus Frankfurt/Oder geschenkt erhielt.
- B. Partiturabschrift in Band Nr. 7 der Kantatensammelhandschriften BB Mus. ms. Bach P 1159 aus dem Nachlaß Franz Hausers. Handschrift des 19. Jahrhunderts.
- C. Partiturabschrift in Kantatensammelhandschrift BB Mus. ms. Bach P 442 aus dem Nachlaß J. Fischhofs, geschrieben von Anton Werner 1843. Abschriften A—C in D-dur.

Unter Telemanns Namen überliefert:

- D. Abschrift im Besitz der Kirche Goldbach b. Gotha Nr. 20 (164): Partitur in C-dur, Kopist Krauß II, signiert „Poss. J. G. M.“, Stimmen von Kopisten K, Y und X, meist in C, wenige in D-dur.
- E. Abschrift in D-dur Ffm Mus. 1373/Telemann 642: Partitur in Sammelband als erste von 3 Osterkantaten, Kopist A, Stimmen in 2 Gruppen; 1. Stimmgruppe von Kopist C, König, B und 2. Kopist bei A; 2. Stimmgruppe von Kopist A.
- F. Partiturabschrift in D-dur BB Mus. ms. $\frac{21728}{3}$ Nr. 9, Kopist Z.

Aufführungen in Hamburg 1723 und Frankfurt 1724.

Auch in diesem Falle gehen alle Handschriften der Bach-Kantate 145 auf eine einzige Quelle zurück, wie die Übereinstimmung in ihren Fehlern deutlich beweist. An der Autorschaft Telemanns kann für den behandelten Chorsatz ebenfalls kein Zweifel herrschen. Abgesehen davon, daß die Überlieferung der Telemannschen Kantate einschließlich ihres Textes sowie ihre

Entstehung lange vor Picanders Dichtung kaum eine andere Deutung zulassen, ist auch der Stil des Satzes so einwandfrei der Telemanns — obwohl er nicht dem Helbig'schen Jahrgang 1719/20 angehört, ist die Ähnlichkeit mit dessen Eingangschören (vgl. oben) augenfällig — daß die Vermutung, er könne von Telemann stammen, seit Spitta (II, 274, Anm. 11) nicht verstimmt ist (so z. B. Schering im BJ 1938, 78).

Demgegenüber bedarf die nur durch Abschriften des 19. Jahrhunderts belegte Überlieferung der Bach'schen Kantate noch philologischer Klärung. Ganz offensichtlich entstand das Werk zum 3. Ostertag (wohl 1729) als Parodie einer Köthener Gratulationskantate¹⁾, vermutlich beginnend mit der Arie „Ich lebe, mein Herz“²⁾. Ob der Zusatz des Bach'schen Chorals „Auf, mein Herz“ und des Telemann'schen Chorsatzes schon auf eine Auf-führung durch Bach selbst zurückgeht oder auf spätere Bearbeiter, bleibt noch festzustellen.

IV. Kantate zum 1. Pfingsttag „Gott der Hoffnung erfülle euch“ für 2 Clari-ni (2 Corni), Tympani, 2 Violinen, Viola, 4 Singstimmen und Continuo.

Textdrucke:

- a) „Texte zur Music, welche in Frankfurt am Mayn . . . sollen aufgeführt werden durch Georg Philipp Telemann . . .“ T. 3, Frankfurt/M 1717.
- b) „Herrn Erdmann Neumeisters . . . Neue Geistliche Gedichte . . .“ T. 1, Eisenach 1718 (unverändert Eisenach 1719), wiederholt und zu Ende geführt in „Fortgesetzte Fünffache Kirchenandachten“, Hamburg 1726.
- c) „Texte zur Music . . .“, Hamburg, Trinitatis 1722 (nur Satz 1, 4, 5).
- d) „Texte zur Music . . .“, Hamburg, 2. Pfingsttag 1724 (nur Satz 1).
- e) „Texte zur Music . . .“, Hamburg, 1. Pfingsttag 1726 (nur Satz 1).

Unter Bach's Namen überliefert (BWV 218):

- A. Partiturabschrift in AmB. 43 (Nr. 9 — Beschreibung s. oben, Ziff. I). Ohne Clari-ni und Tympani, mit Corni.
- B. Partiturabschrift in Univ.- u. Stadtbibl. Köln 6820 (Beschreibung s. oben, Ziff. I). Besetzung wie in A.
- C. Partiturabschrift in BB P 192 (Beschreibung s. oben, Ziff. I). Besetzung wie in A.
- D. Titel und Besetzung in „Verzeichniß Musikalischer Werke . . .“, Breitkopf, Leipzig 1761 (Beschreibung s. oben, Ziff. I), S. 20. Besetzung wie in A.

Unter Telemann's Namen überliefert:

- E. Abschrift Ffm Mus. 1055/Telemann 324: Partitur in D-dur ohne Tympani, mit Corni; Clari-ni nur im 1. Satz, meist unisono mit Corni. Kopist A. Stimmen (Besetzung wie Partitur) in 2 Gruppen; 1. Stimmgruppe: Kopist meist König, 2. Stimmgruppe: Kopist A.

¹⁾ Wie Friedrich Smend, Bach in Köthen, Berlin (1951), 45 ff. überzeugend nachweist. Sein Versuch auch den hier behandelten Satz für Bach zu retten, ist jedoch durch die hier aufgezeigten Feststellungen überholt.

²⁾ BG 31/3, XII nennt auch eine Handschrift dieses Anfangs ohne Quellenangabe. Ich konnte sie bislang nicht auffinden.

F. Abschrift im Besitz der Thomasschule Leipzig C. 84/38: Partitur mit Clarini, ohne Tympani und Corni in C-dur. Neuer Kopist G. Stimmen in C-dur (Organo in B) mit Clarini und Tympani von weiterem neuen Kopisten.

Aufführungen: Frankfurt 1717, 1720, 1731, Teilaufführungen in Hamburg 1722, 1724, 1726.

Die Vertonungen dieses Neumeister-Jahrgangs haben ein eigenartiges Schicksal. Als erster komponierte ihn Telemann 1716/1717, jedoch nur bis zum 1. Pfingsttag; die Fortsetzung des Jahrgangs bildeten Texte von Simonis. 1718 und nochmals 1719 erscheint der Textdruck b) in Eisenach; Telemann ließ also im Kirchenjahr 1717/1718, für das er dem Eisenacher Hof einen Kantatenjahrgang schuldete (vgl. oben), seine Neumeister-Vertonungen dort aufführen. Diese Drucke enthalten aber gleichfalls nur den ersten Teil, als Fortsetzung werden wieder die Texte von Simonis gedruckt (Eisenach 1718). Zur Wiederholung in Frankfurt 1719/1720 wurden die Simonis-Kantaten ausgetauscht. Doch selbst diesmal stimmen die neu aufgeführten — entgegen Menke (Vw 38) — nur bis zum 14. p. Trin. und noch einmal am 20. p. Trin. mit der Druckveröffentlichung des vervollständigten Neumeister-Jahrgangs von 1726 überein; die Dichter der restlichen Kantaten werden verschieden angegeben (Telemann selbst? — vgl. Menke, Vw 38). Im Kirchenjahr 1724/1725 begann J. Ph. Krieger in Weißenfels eine Vertonung des Jahrgangs. Doch auch er sollte sie nicht beenden; als er bis Estomihi gelangt war, starb er. Sein Sohn führte die Komposition der Texte zu Ende¹⁾. Die Überlieferung der vorliegenden Kantate unter Bachs Namen ist dieselbe wie die der unter Ziffer I behandelten Kantate 141. Die dort festgestellte Unsicherheit der Quellen gilt in vollem Maße auch für das vorliegende Werk; die schwerlich anfechtbare Zuweisung an Telemann, die übrigens auch durch die stilistische Ähnlichkeit des Eingangschores mit denen der Ziffer I herangezogenen Kantaten bestätigt wird, ist hier um so glaubwürdiger, als das Werk von der neueren Forschung niemals ernstlich für Bach in Anspruch genommen wurde. Sie bedarf wohl keiner weiteren Bekräftigung.

V. Kantate zu Michaelis (oder 2. Ostertag) „Siehe, es hat überwunden der Löwe“ für 3 Clarini, Tympani, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, 4 Singstimmen und Continuo.

Textdrucke:

a) „Texte zur Music . . .“ Hamburg, Michaelis²⁾ 1723.

b) „Texte zur Music . . .“ Hamburg, Michaelis 1728.

Textdichter ist nach Menke Joh. Friedr. Helbig (ohne Nennung der Quelle),

¹⁾ Vgl. DDT 53/54, LXXIX sowie das S. XXIV ff. abgedruckte Werkverzeichnis.

²⁾ Die Notiz Menkes, Gesamtverzeichnis 1821, die Kantate sei lt. Textdruck in Hamburg am 3. Ostertag 1723 aufgeführt worden, ist irrig.

nach b) von Lingen (vgl. aber zur Zuverlässigkeit der Hamburger Angaben Menke, Vw 37ff.).

Unter Bachs Namen überliefert:

- A. Partiturschrift in Sammelband BB Mus. ms. Bach P 49 (Nr. 4). Clarini und Tympani fehlen darin. Zusatz „von Joh. Seb. Bach“ von späterer Hand. Bestimmung: Michaelis.

Unter Telemanns Namen überliefert:

- B. Abschrift Ffm. Mus. 1367/Telemann 636: Partitur (unvollständig ausgeführt) von Kopist A, Bestimmung: Michaelis oder 2. Ostertag. Stimmen von Kopist B. Bestimmung: 2. Ostertag.
- C. Abschrift im Besitz der Kirche Goldbach bei Gotha Nr. 16 (160): Partitur von Kopist A, Stimmen von Kopist K und X: in a-moll/C-dur. Bestimmung: Michaelis.
- D. Abschrift in Stimmen (Menke nennt auch eine Partitur, die mir jedoch nicht vorgelegen hat), meist in h-moll/D-dur, BB Mus. ms. $\frac{21730}{10}$ von unbekannter Hand. Umschlagtitel: „Fest: Michaelis di Telemann. 1723.“ Notiz G. Mich. Telemanns: „... auf Ostern zu brauchen“.

Die genannten Abschriften weisen einige unterschiedliche Lesarten auf, z. B. Beginn teils in Moll, teils in Dur (nur Takt 1), Einsatz der Streicher in Arie 4 teils auf dem vierten Achtel, teils auf dem Vortakt usw. An der Autorschaft Telemanns ist aber auch hier nicht zu zweifeln, zumal da diese Kantate — ebenso wie die vorige — heute von keiner Seite mehr für Bach in Anspruch genommen wird¹⁾. Wenn Menkes Angabe, daß Helbig der Textdichter sei, zutrifft, so wäre auch diese Kantate ursprünglich für Eisenach komponiert.

VI. Kantate zu Mariae Reinigung „Ich habe Lust (ab-) zu scheiden“ für 2 Oboen (Oboe d'amore), 2 Violinen, Viola, 4 Singstimmen und Continuo.

Textdrucke:

- a) Johann Friedrich Helbig, „Auffmunterung zur Andacht“, Eisenach 1720
b) „Texte zur Music . . .“, Hamburg, 16. p. Trin. 1724.

Unter Bachs Namen überliefert: (BWV Anh. 157):

- A. Abschrift, ehemals Stadtbibliothek Danzig: Partitur (Ms. Cath. f. 11), verfertigt nach den Stimmen (Ms. Joh. 130), die, wie ihr Umschlag ausweist, nach 1762 von Breitkopf und Sohn, Leipzig, bezogen wurden²⁾.
- B. Titel und Besetzung im „Verzeichniß Musikalischer Werke . . .“, Breitkopf, Leipzig 1761 (Beschreibung s. Ziffer I), S. 19.

¹⁾ Eine Eintragung im Bach-Katalog der BB vertritt bereits unter Hinweis auf Quelle D die Autorschaft Telemanns, wie mir nachträglich bekannt wurde.

²⁾ Nach W. Wolffheim, BJ 1906, 44 ff.

Eine Überlieferung der Musik unter Telemanns Namen ist nicht nachweisbar. Doch geht aus den genannten Textdrucken — insbesondere b) — mit Sicherheit hervor, daß der Text auch von Telemann vertont und in Eisenach 1720 und Hamburg 1724 aufgeführt wurde. Da die Abschrift A zur Zeit nicht erreichbar ist, läßt sich ein stilistischer Vergleich über die im BWV mitgeteilten Anfangstakte hinaus nicht anstellen. Jedoch führt die Tatsache, daß wir hier einen in allen wesentlichen Punkten mit Fall I übereinstimmenden Sachverhalt vor uns haben (eine Kantate des Bach offenbar bekannten Eisenacher Jahrgangs von 1720¹⁾ wird in Breitkopfs Verzeichnis von 1761 Bach fälschlicherweise zugeschrieben), zu der Vermutung, daß auch die vorliegende, in Abschrift A überlieferte Musik eine Komposition Telemanns sei.

VII. Kantate zum 7. p. Trin. „Gesegnet ist die Zuversicht“ für 2 Blockflöten, 2 Violinen, Viola, 4 Singstimmen und Continuo.

Unter Bachs Namen überliefert (BWV Anh. 1):

A. „Verzeichnis Musikalischer Werke . . .“, Breitkopf, Leipzig 1770 (!), S. 9

Die Identität mit einer Telemannschen Kantate gleichen Anfangs ist hier nicht nachweisbar, da die Bach zugeschriebene Musik nicht erhalten ist. Doch gibt es 2 Kantaten Telemanns gleichen Textanfangs und gleicher Bestimmung, deren eine möglicherweise mit der Bach zugeschriebenen identisch sein könnte. Die Besetzung sieht zwar bei Telemann nur 2 Singstimmen — Tenor und Baß — vor sowie keine Viola, doch ist eine Ausweitung auf 4 Singstimmen und Viola in späteren Abschriften immerhin denkbar. Auch muß mit der Möglichkeit eines der Gewohnheit entspringenden Irrtums gerechnet werden: Menke selbst z. B. bibliographiert die Kantate irrtümlich für 4 statt 2 Singstimmen und mit Viola, so daß bei der ersten Durchsicht dieser Unterlagen der Eindruck entstehen mußte, es handele sich mit Gewißheit um die in Breitkopfs Verzeichnis unter Bachs Namen geführte Kantate!

Die Daten der Telemannschen Kantate sind folgende:

Textdrucke (zu beiden Telemann-Kantaten):

- a) Geistliches Singen und Spielen . . . in Eisenach musikalisch aufgeführt . . . von Georg Philip Telemann . . . Gotha 1711 (o. Verf.). Wiederholung in Erdmann Neumeister, Fünffache Kirchenandachten, Leipzig 1716.
- b) „Herrn Erdmann Neumeisters . . . Geistliches Singen und Spiel . . . in Frankfurt am Mayn . . . mit Eintritt des Kirchenjahres 1718 aufgeführt zu werden angefangen . . . von Georg Philipp Telemann . . .“ Frankfurt o. J.

¹⁾ Man beachte auch die kirchenjahreszeitliche Nähe zu den beiden unter Ziffer I erwähnten Adventskantaten dieses Jahrgangs.

c) „Texte zur Music...“, Hamburg, 7. p. Trin. 1722.

d) „Texte zur Music...“, Hamburg, 7. p. Trin. 1726.

Aufführungen jeweils einer der beiden Kantaten in Frankfurt 1719, 1723, in Hamburg 1722, 1726, vermutlich auch Eisenach 1711.

Komposition überliefert:

B. Partiturabschrift BB Mus. ms. $\frac{21742}{10}$, Schreiber nicht bekannt. Blockflöten im französischen Violinschlüssel und 1 Ton höher notiert.

Der Stil der Kantate gibt zu keinen Zweifeln Anlaß, daß wir tatsächlich ein Werk Telemanns vor uns haben, doch wird es Aufgabe der Telemann-Forschung sein, die näheren Umstände ihrer Entstehung und insbesondere das Prioritätsverhältnis zu der andern Kantate gleichen Textes zu klären. Es wäre durchaus denkbar, daß auch diese Kantate ursprünglich dem Eisenacher Jahrgang (von 1711) entstammt und bei einer späteren Wiederholung, etwa in Frankfurt, durch die reicher besetzte Komposition (Ffm Mus. 1049/Telemann 318) ersetzt wurde.

Eine Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse zeigt folgendes Bild: Sicher von Telemann sind die Bach zugeschriebenen Kantaten BWV 141, 160, 218, 219 und der Kantatensatz 145/2; wahrscheinlich von Telemann ist die Kantate BWV Anh. 157; möglicherweise von Telemann ist die Kantate BWV Anh. 1. Zur Vervollständigung des Bildes wäre noch die Kantate „Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn“ (BWV Anh. 156) zu nennen, die ebenfalls in Breitkopfs Verzeichnis von 1761 und in den drei von ihm abhängigen Handschriften Bach zugeschrieben wird, für die aber bereits Schmieder im BWV die Autorschaft Telemanns nachweist.

Werfen wir nun noch einmal kurz die Frage nach der Ursache der irrümlichen Zuweisung aller dieser Kantaten an Bach auf! Dabei richtet sich unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Breitkopfschen Verzeichnisse ungedruckter Musikwerke von 1761 und 1770, von denen zumal das erste als Quelle mannigfaltiger Irrtümer erkannt wurde. Es schreibt Bach 31 Kantaten zu¹⁾ (darunter Kantate 76 mit Teil I und II getrennt aufgeführt); zwei davon sind nicht erhalten (BWV Anh. 15 und 17), sieben sind wohl mit Sicherheit unecht (BWV 53, 141, 217, 218, 220, Anh. 156, Anh. 157), von diesen sieben wiederum stammen mindestens drei, wahrscheinlich vier von Telemann. Über die Hälfte der Bach zugeschriebenen Kantaten Telemanns ist also auf diesem Wege verbreitet worden.

¹⁾ Eine Aufstellung gibt Richter, BJ 1906, 53.— Der Einwand, den Richter gegen die Zuweisung der beiden Trauerkantaten „Mein Gott, nimm...“ (BWV Anh. 17) und „Schlage doch...“ (BWV 53) an Bach vorbringt und der folgerichtig auch gegen „Das ist je gewißlich wahr“ (BWV 141) hätte geltend gemacht werden müssen, ist nur bedingt berechtigt: Diese Kantaten haben zwar nicht die üblichen Striche zur Wiederholung des vorausgehenden Namens (Bachs), sind aber auch nicht — wie gelegentlich üblich — als „anonymen“ Ursprungs gekennzeichnet. Tatsächlich wurden sowohl BWV 53 wie BWV 141 auch in AmB 43 unter Bachs Namen geführt.

Eine weitere Kantate des Breitkopf-Verzeichnisses von 1761 ist noch bemerkenswert:

Hofmann, M., Organist in Breslau, Cantate: Meine Seele etc., à 1 Violino, 1 Oboe, 1 Flauto, Tenore solo ed Organo, à 16 gl.

Die Kantate folgt unmittelbar auf Bachs Kantate „Widerstehe doch der Sünde“, sodaß sich die Frage erhebt, ob hieraus nicht in ähnlicher Weise wie bei den drei minderbeglaubigten Kantaten (s. Anm. 22) — diesmal trotz Nennung eines neuen Namens — eine Verwechslung denkbar ist. Denn Textanfang und Besetzung dieser Kantate stimmen so auffällig mit der zweifellos unechten Kantate BWV 189 überein, daß wir hier möglicherweise eine weitere Zuweisung vornehmen könnten — sofern es möglich wäre, näheres über Person und Stil jenes M. Hofmann ausfindig zu machen¹⁾. Dies ist aber bislang nicht gelungen, und die Klärung dieses Falls muß vermutlich zurückgestellt werden, bis Nachforschungen über die Breslauer Musikgeschichte wieder leichter anzustellen sind als augenblicklich.

Welches mag nun die Quelle für die von Breitkopf angebotenen Bachhandschriften gewesen sein? Hier lassen sich bislang nur einige negative Feststellungen treffen. Richter glaubt (a. a. O.), daß sie „in den Originalen auf Friedemanns Anteil zurückweisen“, da „kaum eine davon“ in Emanuels Nachlaßkatalog genannt wird. Das ist aber keineswegs der Fall. Nicht weniger als acht Kantaten werden in Emanuels Katalog genannt (BWV 64, 154, 144, 22, 172, 76/II, 179, 76/I), zu sieben weiteren befinden sich die Stimmen in der Thomasschule, ihre Partituren besaß also wohl Friedemann (BWV 62, 133, 124, 92, 96, 5, 116), und über das Schicksal der restlichen Vorlagen ist nichts Sicheres überliefert (BWV 36c, 54, 153, 80a, 90, 106, 180, Anh. 15, Anh. 17 sowie der unechten Kantaten); mit Ausnahme von BWV 90, deren Originalpartitur einen vom Emanuel geschriebenen Titel trägt, könnten sie — wenigstens soweit sie echt sind — Friedemanns Erbteil entstammen. Jedoch wird es Sache eingehender Quellenforschung sein, die Vorlagen für Breitkopf (bzw. AmB 43 und 44) im einzelnen festzustellen und in jedem Fall nachzuweisen, ob überhaupt die Originalhandschriften aus Emanuels und Friedemanns Besitz, ob die Stimmen der Thomasschule oder etwa sekundäre Quellen als Vorlage zur Verfügung standen. Vorläufig ist eine solche Nachprüfung nur in Einzelfällen möglich:

BWV 64 (Breitkopf S. 19, AmB 44/11) geht vermutlich auf die Stimmen (aus Emanuels Besitz) zurück, da die colla parte geführten Streicher im Eingangsschor in AmB 44 ausgeschrieben sind, was in der Originalpartitur kaum der Fall war.

¹⁾ An den drei Hauptkirchen Breslaus ist ein Organist oder Kantor dieses Namens nicht nachzuweisen (R. Starke in MfM. 1903, 41 ff. und 1904, 85 ff.), wohl aber ein Johann Georg Hoffmann, dem die Kantate vielleicht zugeordnet werden könnte. Vgl. auch die wenig überzeugende Kombination in Eitners Quellenlexikon zu Michael Hofmann.

BWV 76 (Breitkopf S. 20, AmB 44/8), das gegenüber BG 18, 191 ff. „abweichende Lesarten“ aufweist, wurde aus Stimmen zusammengetragen, wie sich aus einer Taktverschiebung der Tromba im 1. Satz sowie der reichen Bezifferung ergibt. Die Originalstimmen fanden sich nicht in Emanuels Nachlaß.

BWV 179 (Breitkopf S. 10, AmB 43/7 geht auf die Originalpartitur (aus Friedemanns Besitz) zurück, da die in den Stimmen angebrachten Änderungen in der Sopran-Arie (Nr. 5) nicht enthalten sind (Vgl. BG 35, XXXIII).

BWV 96 (Breitkopf S. 20, AmB 43/6 geht auf die Originalpartitur (aus Friedemanns Besitz?) zurück, da die in den Stimmen angebrachten Punktierungen in der Baß-Arie (Nr. 5) nicht enthalten sind (vgl. BG 22, XXXI).

BWV 5 (Breitkopf S. 20, AmB 43/5) wurde unter Benutzung der Stimmen (in der Thomana) oder deren Abschrift kopiert, da die im Eingangsschor vorhandene Tromba-da-tirarsi-Stimme und die Bezeichnung „Violino Solo“ in der Tenor-Arie (Nr. 3) nur aus den Stimmen ersichtlich sind (vgl. BG 1, XVI).

BWV 180 (Breitkopf S. 23, AmB 43/1) wurde nicht aus der Originalpartitur (aus Friedemanns Besitz?) kopiert, da AmB 43 Abweichungen enthält, die sich nicht in der Originalpartitur finden.

Schon diese stichprobenartige Zusammenstellung beweist, daß Breitkopf seine Vorlagen keinesfalls von einem der Bachsöhne gesammelt bezogen haben kann. Sollten die Breitkopfschen Kopien überhaupt in ihrer Mehrheit unmittelbar auf Originalvorlagen zurückgehen, dann müßten sie schon vor 1750 abgeschrieben worden sein. Wahrscheinlich ist aber, daß die Sammlung (Breitkopfs selbst oder eines Sammlers — etwa Harrers — von dem sie Breitkopf erwarb) allmählich und aus verschiedenen Quellen zusammengetragen wurde, so daß die Frage nach einer unmittelbaren gemeinsamen Vorlage überhaupt müßig ist. Die Glaubwürdigkeit der Handschriften Am B 43 und 44 müßte dann trotz ihrem hohen Alter in jedem Einzelfall erneut nachgeprüft werden, und selbst einige etwa auftauchende wertvolle Lesarten dürften nicht für die Verläßlichkeit der Überlieferung anderer Kantaten in Anspruch genommen werden oder gar bei der Entscheidung ihrer Echtheit in die Waagschale geworfen werden.

Sind die Quellen Breitkopfs vorläufig nicht erschöpfend zu klären, so bleibt nur die Betrachtung der unechten Kantaten selbst. Schon mehrmals wurde auf die besondere Rolle des Eisenacher Jahrgangs von 1719/20 hingewiesen:

- Die Kantate zum 1. Advent ist in Bachs Handschrift erhalten,
- „ „ zum 3. Advent wurde irrtümlich Bach zugeschrieben,
- „ „ zu Mariae Reinigung wurde vermutlich Bach zugeschrieben,
- „ „ zum 17. p. Trin. existiert in einer (echten) Vertonung Bachs.

Aus Neumeisters ebenfalls für Eisenach geschriebenen Jahrgängen drei und vier stammen die Texte zu „Gesegnet ist die Zuversicht“ (= BWV Anh. 1?) und „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn“ BWV Anh. 156), und wenn der

Text zu „Siehe, es hat überwunden der Löwe“ (BWV 219) von Helbig stammt, so ist auch diese Kantate für Eisenach geschrieben. Neumeisters 6. Jahrgang wurde in Eisenach gedruckt, also ist „Gott der Hoffnung“ (BWV 218) sicherlich unter anderen auch dort aufgeführt worden. Lediglich für „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (BWV 160) und „So du mit deinem Munde“ (BWV 145/2) ist ein Eisenacher Ursprung, doch auch das Gegenteil nicht nachzuweisen. Hier scheint also tatsächlich eine gemeinsame Quelle vorzuliegen, die nach Eisenach weist. Entweder ist eine Anzahl Eisenacher Kantaten Telemanns aus irgendeinem Grunde mit Bachs Namen belegt worden, oder aber Bach selbst hat sich Eisenacher Kompositionen Telemanns abgeschrieben, um sie in Leipzig aufzuführen. Für das zweite spricht die erhaltene Abschrift der Adventskantate, die übrigens in der mit J. J. beginnenden Überschrift über dem Eingangschor (ein Umschlagblatt ist nicht erhalten) keinen Komponisten nennt. Bach könnte die Kantaten von seinen Eisenacher Verwandten jedenfalls leichter bezogen haben als ihm das aus Frankfurt oder Hamburg möglich gewesen wäre.

Auch die Frage nach dem Zeitpunkt der Beschaffung der Telemann-Kantaten durch Bach (soweit diese überhaupt gesammelt geschah), läßt sich nur sehr unsicher beantworten. Scherings Vermutung, daß die Kantaten „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ und „Gott der Hoffnung erfülle euch“ zwischen 1723 und 1725 im Leipziger Universitätsgottesdienst aufgeführt worden seien (BJ 1938, 77 ff.), bleibt an sich durchaus bestehen; doch schon für den Satz „So du mit deinem Munde“ entbehrt die ebendahin zielende Annahme Scherings nach den neueren Ergebnissen jeder Begründung, und die übrigen Telemann-Kantaten waren für den Universitätsgottesdienst ganz und gar unbrauchbar, da dort nur an hohen Festtagen „musiziert“ wurde. — Demgegenüber weisen andere Anzeichen auf den Anfang der dreißiger Jahre als Zeitpunkt für die Besorgung der Telemannschen Kantaten. So dürfte die Kombination der Bachschen Kantate 145 mit Telemanns Satz „So du mit deinem Munde“ frühestens einige Jahre nach 1729 vorgenommen worden sein; um 1734 schrieb sich Bach Telemanns Adventskantate von 1719 ab¹⁾. Es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ in der Zeit des Umbaus der Thomasschule, also Ostern 1732 aufgeführt wurde²⁾; hier mag eine derart bescheidene Kantate einmal ausnahmsweise Verwendung gefunden haben, zumal da ja die voraufgegangene

¹⁾ Die Kantate „Das ist je gewißlich wahr“ trägt in allen unter Bachs Namen überlieferten Quellen bezeichnenderweise keine Angabe der Bestimmung: zum 3. Advent konnte Bach sie in Leipzig nicht brauchen. Doch ist ihr Text so neutral, daß sie stattdessen sehr wohl zu andern Zeiten des Kirchenjahrs verwendbar war.

²⁾ Die Tatsache, daß H. N. Gerber, der (angebliche) Schreiber der verschollenen Handschrift, Leipzig bereits 1727 verließ, stört diese Vermutung keineswegs: schwerlich würde Gerber unter den Augen Bachs die Kantate als Werk seines Lehrers bezeichnet haben. Später und anhand irgendeiner sekundären Vorlage ist dieser Irrtum viel eher verständlich.

Passionsaufführung den österlichen Möglichkeiten stets besondere Schranken auferlegte. Dann wäre die Nachbarschaft von Telemanns dem gleichen Jahrgang entstammender „Kreuzwegkantate“ (vgl. oben) zu Bachs Kreuzstabkantate auch zeitlich gegeben.

Die vorliegenden Untersuchungen zeigen, welche verschiedenartige Möglichkeiten zu neuen Feststellungen, Hypothesen und Gesichtspunkten sich da ergeben, wo die Vorarbeiten es erlauben, das Schaffen verschiedener Meister nicht isoliert zu betrachten, sondern zueinander in Beziehung zu setzen. Möge dies ein Ansporn sein zu einer großzügigen Sichtung auch des übrigen erhaltenen Kantatenbestandes, insbesondere eines Stölzel, Fasch und vieler anderer. Denn erst dann werden wir wissen, was das Vokalwerk Bachs für seine Zeit bedeutete, wenn wir auch über das Schaffen seiner Zeitgenossen hinlänglich unterrichtet sind.

Die Hemiole bei Bach

Von Werner Tell (Magdeburg)

Die Aufsätze „Der Rhythmus bei Joh. Seb. Bach“ von Hellmuth Christian Wolff (Bach-Jahrbuch 1940/48, Seite 83) und „Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik“ von Hans Hering (Bach-Jahrbuch 1949/50, Seite 65) bedürfen der Ergänzung durch einen Hinweis auf das Auftreten der Hemiole in Bachs Musik. In dem Aufsatz von Wolff wird die Hemiole lediglich — auf Seite 119 — durch ein Zitat aus Gunther Langers Dissertation „Die Rhythmik der Joh. Seb. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel“ (1937) gestreift, in welcher die Hemiole nur einmal, und zwar an ganz unwesentlicher Stelle aufgezeigt wird¹⁾ (Langer ordnet überdies — auf Seite 74 seiner Dissertation — die Hemiolen nur der Renaissance zu und läßt sie erst in der Romantik wieder aufleben). In dem Aufsatz von Hering wird — auf Seite 71 — festgestellt, daß das Schlußritardando nicht durch Verbreiterung der Notenwerte ausgedrückt werde; wohl aber ist es die durch die Hemiole bewirkte Verbreiterung der Zählzeiten, die als Schlußritardando wirkt²⁾.

Die Hemiole ist eine durchaus bekannte rhythmische Bildung (von der Hemiole in der Mensuralmusik wollen wir hier absehen); Moser kennzeichnet die Hemiole in seinem Musiklexikon (1935) als ein „Umschlagen des 2-mal-3-teiligen in den 3-mal-2-teiligen Takt . . . , besonders von Schütz über Händel bis Mozart zum Abbremsen der dreizähligen Bewegung kurz vor Schluß“ und bringt folgendes Beispiel aus Händels „Israel in Ägypten“:

al - le ver - san - ken in dem Schilf - meer.

Die Betrachtung einiger hemiolischer Schlüsse bei Bach wird uns zunächst zeigen, daß Mosers Definition noch ein wenig präziser formuliert

¹⁾ In den Einleitungspassagen des G-dur-Präludiums BWV 541.

²⁾ Dies scheint Langer zu empfinden, wenn er — auf Seite 78 — von dem Zurücktreten der Nebenschwerpunkte spricht.

werden kann; ferner werden wir sehen, daß die lebendige Kontrapunktik der Bachschen Linie die Hemiole leicht etwas verschleiern kann.

Ein einfaches und klares Beispiel einer Hemiole bietet uns der Schluß des II. Menuetts der IV. Englischen Suite:

Zählzeiten:

d IV (Neap.) 6 I — V I

Im zweiten und dritten Takt dieses Beispiels entstehen durch die Rhythmik der Oberstimme und die des Harmoniewechsels jeweils in Abständen von Halben Schwerpunkte, welche die beiden $\frac{3}{4}$ -Takte zu einem $\frac{3}{2}$ -Takt zusammenschließen. Diese Verdopplung der Zählzeiten — hier von Vierteln auf Halbe — ist das Charakteristikum der Hemiole; sie bewirkt das „Abbremsen der Bewegung“, sie ist das eigentliche Schlußritardando. Es geht bei der Schlußhemiole also nicht um die Art der Gruppenbildung gleicher Notenwerte, sondern um die Verdopplung der Zählzeiten; so ist in unserm Beispiel nicht das Umschlagen aus 2-mal-3 in 3-mal-2 Viertel wesentlich, sondern das Umschlagen aus 2-mal-3 einfachen Zählzeiten (Viertel) in 3-mal-1 doppelte Zählzeit (Halbe)¹⁾. Es sei hier vorweggenommen (die Betrachtung der Schlüsse einiger Couranten wird es uns deutlicher zeigen),

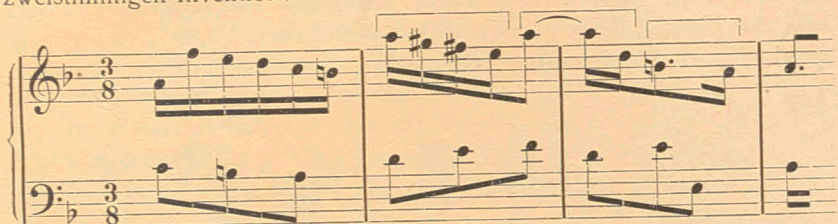
¹⁾ Es sei dem Verfasser erlaubt, aus seinem Manuskript „Neues Lehrbuch des Kontrapunkts“ eine Deutung des Wortes „Hemiole“ zu zitieren, die wohl wenigstens für die Schlußhemiole — in der Art des Moserschen Beispiels — Geltung beanspruchen dürfte: „Nicht ganz zutreffend erscheint dem Verfasser die Deutung des Wortes „Hemiole“ (griechisch: halb — ganz) durch Beziehung auf den im angeführten Beispiel entstehenden $\frac{3}{2}$ -Takt mit Halben als Zählzeiten (denn die gleiche Wirkung kann mit größeren oder mit kleineren Notenwerten in entsprechendem Wechsel erzielt werden) oder die Erklärung des Taktes als von „anderthalbfacher“ Größe der Zählzeit; es dürfte den wahren Sachverhalt eher treffen, eine Fortsetzung der Reihung der uns bekannten Begriffe „Triole“ und „Duole“ in den negativen Bezirk hinein anzunehmen:

- Triole (drei — ganz): drei Notenwerte auf einer Zählzeit: ;
 Duole (zwei — ganz): zwei Notenwerte auf einer Zählzeit: ;
 — (eins — ganz): ein Notenwert auf einer Zählzeit: ;
 Hemiole (halb — ganz): ein halber Notenwert auf einer Zählzeit: ;

im letzteren Falle ist daher die Zählzeit zu verdoppeln, um die Hemiole wirksam werden zu lassen.

daß die Verbreiterung der Zählzeiten noch weiter fortgesetzt wird dadurch, daß die punktierte Halbe des Schlußtakts als eine einzige Zählzeit anzusehen ist; so läuft die Bewegung von Vierteln über Halbe bis in eine punktierte Halbe als endgültigen Halt aus¹⁾.

In einzelnen Fällen beeinflußt die Hemiole die Melodiebildung; das zeigen uns die melodischen Höhepunkte der Takte 35—37 der vierten zweistimmigen Invention:



In jedem Falle aber wird der harmonische Verlauf durch die Hemiole bestimmt, und es tritt stets auf dem zweiten Takteil des vorletzten Takts die Dominante ein; auch beim Fehlen hemiolischer Einwirkung auf Melodierhythmik und Melodiebildung ist die Hemiole stets in der Rhythmik der Harmonik zu erkennen, so in den Takten 9—11 der achten zweistimmigen Invention mit dem als betont zu empfindenden Vorhaltsquartsextakkord auf der zweiten Zählzeit des vorletzten Taktes:



Die melodische Intensivierung hemiolischer Schlußkadenzen durch Triller findet sich überaus häufig, so etwa in Takt 7 des ersten Satzes der zweiten Sonate für Violine und Klavier:



¹⁾ In ähnlicher Weise wie bei diesem Beispiel sind in der Seiffertschen Ausgabe der Schemelli-Lieder (Bärenreiter-Ausgabe 888) eine Reihe von Hemiolien gekennzeichnet.

und in Takt 23 des I. Menuetts der zweiten Suite für Violoncello allein:



Daß sich der hemiolische Rhythmus auch gegen die Textbetonung durchzusetzen vermag, zeigen uns zwei Beispiele aus der Arie „Ich folge dir gleichfalls“ aus der Johannes-Passion:

Takt 37–40:



Takt 62–66:



Auch das kurze Thema der F-dur-Tokkata für Orgel schließt hemiolisch:



Ein besonders bemerkenswerter Fall bietet sich uns in den Takten 10 bis 12 der Courante der dritten Französischen Suite dar (nach der Urtextausgabe von Hermann Keller, Peters 1950):



Das Stück steht im $\frac{6}{4}$ -Takt; jeder Takt wird, wie der erste Takt des Beispiels zeigt, aus zwei $\frac{3}{4}$ -Takten gebildet¹⁾. Der Takt vor dem Schluß, also der zweite unseres Beispiels, schlägt hemiolisch in einen $\frac{3}{2}$ -Takt um; der Schlußtakt ist nun aber nicht wieder als $\frac{6}{4}$ -Takt aufzufassen, sondern als ein aus zwei punktierten Halben als Zählzeiten zusammengesetzter Schlußtakt, der das Auslaufen der Bewegung durch das Aussetzen der Achtelfiguren und durch harmonischen und melodischen Stillstand darstellt; so gehen die Zählzeiten in zweimaliger Verbreiterung aus Vierteln in Halbe und in punktierte Halbe über, also erst auf das Doppelte, dann auf das Anderthalbfache. — Die Couranten der Englischen Suiten und diejenige der ersten Französischen Suite zeigen die gleichen Schlußbildungen, stehen aber von vornherein im $\frac{3}{2}$ -Takt; so fehlt ihnen das Ausgangsstadium des $\frac{6}{4}$ -Taktes, und es findet beim Abschluß nur der Übergang der Zählzeiten aus Halben in punktierte Halbe statt, also die letzte Hälfte des vorher besprochenen Vorgangs; von einer eigentlichen Hemiole kann in diesem Falle nicht gesprochen werden, wohl aber von einer durch die Verbreiterung der Zählzeiten hervorgerufenen hemiolischen Wirkung²⁾. — Von diesen Stücken bietet uns die I. Courante der ersten Englischen Suite in der Notierung ihrer Schlüsse noch einen interessanten Sonderfall, so Takt 8—10:

*Am Übergang vom ersten zum zweiten Takt des Beispiels erscheint ein Trugschluß; die von einem solchen harmonischen Vorgang unberührte Melodie der Oberstimme läuft unbekümmert schon im zweiten Takt in die $\frac{2}{2}$ -Taktart (siehe Fußnote 6) des Schlusses hinein, während Mittelstimmen

¹⁾ Während Keller — „Die Klavierwerke Bachs“ Seite 171 — in diesem Stück einen mehrfachen unregelmäßigen Wechsel von $\frac{6}{4}$ - und $\frac{3}{2}$ -Takt empfindet, der sich aus dem Rhythmus der Oberstimme ergibt, möchte der Verfasser den Baß und damit den harmonischen Verlauf als entscheidend ansehen und auf den Harmoniewechsel hin durchweg den $\frac{6}{4}$ -Takt annehmen (in Takt 10, dem ersten unseres Beispiels, dürfte also der Eintritt der fis-moll-Tonika auf dem vierten Viertel als Schwerpunkt gelten); von diesem durch die gewichtige Baßstimme verkörperten Grundrhythmus aus sind dann die kleinen rhythmischen Abweichungen der Oberstimme als Synkopen aufzufassen.

²⁾ Wenn ein aus zwei punktierten Halben als Zählzeiten bestehender Takt, wie er uns hier mehrfach als Schlußtakt begegnet, als Taktart eines ganzen Stückes erscheint — so in manchen Choralmelodien —, müßte er durch die Taktvorzeichnung $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{2}$ bezeichnet werden.

und Baß, durch den Trugschluß aufgehalten, noch im $\frac{3}{2}$ -Takt verharren, um erst im dritten Takt in den $\frac{2}{\rho}$ -Takt überzugehen. Die Notierung der Oberstimme ist um so bemerkenswerter, als die Vorwegnahme des $\frac{2}{\rho}$ -Taktmaßes nicht im Klangbild, sondern nur in der Vorstellung erfolgt.

Wenn im $\frac{3}{8}$ - und im $\frac{6}{8}$ -Takt die Achtel als Zählzeiten anzusehen sind, finden sich oft Schlußhemiolen, wie unsere Beispiele zeigten; wenn sich je drei Achtel zu einer einzigen Zählzeit zusammenschließen, können natürlich innerhalb der Achtelgruppen keine Hemiolen entstehen. Verbinden sich $\frac{3}{8}$ -Takte mit ganztaktiger Zählzeit zu viertaktigen Sätzen oder bilden diese $\frac{3}{8}$ -Zählzeiten in Verdopplung oder Vervierfachung $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takte, so ergeben sich auch keine Hemiolen, denn alle diese Taktarten sind geradzahlig (für diese drei Taktarten wie für den ähnlichen $\frac{12}{16}$ -Takt finden sich Beispiele in den Giguen). Bei Verdreifachung der Zählzeit aber, also im $\frac{9}{8}$ -Takt, finden sich leicht Hemiolen; das zeigt uns etwa das Präludium der VI. Englischen Suite in den Takten 34—37. Es läge nun der Schluß nahe, auf Grund des Vorhandenseins oder des Fehlens von Hemiolen kleinere oder größere Zählzeiten und damit langsameres oder schnelleres Tempo anzunehmen — diese Schlußfolgerung trifft oft zu, läßt sich aber wegen mancher unbestreitbarer Ausnahmen nicht als allgemeingültig erklären (als solche Ausnahmen dürften etwa das unzweifelhaft langsame Tempo der Sarabande der I. Französischen Suite — ohne Schlußhemiolen — und das ebenso unzweifelhaft schnelle Tempo der zweistimmigen A-dur-Invention — mit Schlußhemiolen — anzusehen sein).

In gleicher Form und mit gleicher Wirkung wie bei Bach findet sich die Hemiole bereits in der Palestrinazeit¹⁾; auch hier tritt sie an Abschlüssen auf, denn an diesen bilden sich die ersten Ansätze funktionellen harmonischen Geschehens²⁾, und so kann die Verdopplung der Zählzeiten durch Verlangsamung des Harmoniewechsels deutlich markiert werden. Diese Schlußhemiole wird in der Barockmusik zur typischen Formel, bei Händel und Telemann klar und einfach, bei Bach oft durch kontrapunktische Bewegungen ein wenig verhüllt. In der Wiener Klassik tritt die Schlußhemiole zurück, vielleicht weil die Verdopplung der Zählzeiten am Abschluß eines Themas die Zahl der erklingenden Takte verringert und damit die regelmäßige Vier- und Achttaktigkeit zerstören würde; bei Haydn und Mozart findet sie sich gelegentlich, bei Beethoven nur noch ganz selten; bei diesem

¹⁾ Siehe Jeppesen, „Der Palestrinastil und die Dissonanz“, Notenbeispiele auf Seite 96 und 246—248 mit Hemiolen von „überzeugender, breit ausladender Schlußwirkung“; Jeppesen bringt überdies zwei Beispiele für den allerdings sehr seltenen Fall des hemiolischen Übergangs aus geradem in ungeraden Takt.

²⁾ Der Verfasser hat in seiner Schrift „Die Kirchentonarten und ihre Harmonik“ (Evangelische Verlagsanstalt Berlin E. M. 1106) den Begriff der „Zeilenschlußharmonik“ geprägt.

aber entwickeln sich schon hemiolische Bildungen mehrtaktiger Ausdehnung, meist über den Verlauf eines viertaktigen Satzes, welche dann in der Romantik längere Strecken eines musikalischen Ablaufs formen, etwa bei Schumann in reizvollem Schweben¹⁾, bei Brahms in kraftvoller Stauung, um endlich am Abschluß der ersten Szene des dritten Tristan-Aktes in unaufhörlicher Folge die fieberhafte Erwartung zu malen.

Für die Wiedergabe Bachscher Musik kann uns die Erkenntnis der Schlußhemiole in doppelter Hinsicht bedeutsam werden:

Erstens: Der hemiolische Rhythmus sollte beim Musizieren klar herausgearbeitet werden (bis auf die Erhaltung sinngemäßer Textbetonung in vokaler Musik); die Betonung der doppelten Zählzeiten verleiht den Schlußkadenzen ein stärkeres Gewicht, als wir es ihnen durch ein vom Gefühl bestimmtes Ritardando geben könnten. Diese der Taktnotierung gegenüber verschobene Betonung ist nicht als synkopisch zu empfinden, sondern als regelrechter Taktwechsel, der nur um seiner kurzen Dauer willen nicht aufgezeichnet wird.

Zweitens: Da die Hemiole ein im Tonsatz selbst enthaltenes Schlußritardando darstellt, ist es unnötig, noch ein zusätzliches Ritardando auszuführen. Es würde sich sonst in ähnlicher Weise eine Überladung des Ausdrucks ergeben, wie sie Schering als „Hypertrophie“ bei gefühlsübersättigtem Vortrag einer schon alle Gefühlsregungen nachzeichnenden Bachschen Linie verwirft²⁾. Überdies ergibt das durch die Hemiole gegebene Ritardando in der genauen Verdopplung der Notenwerte eine Verlangsamung in real faßbaren Notenwerten gegenüber dem nur irreale Werte schaffenden gefühlsmäßigen Schlußritardando; so entspricht das durch die Hemiole ausgedrückte Ritardando mit seinen einfachen Zahlenverhältnissen den klaren Tempobeziehungen der Barockzeit, die ja auch die einzelnen Teile eines Werkes in die einfachen Zahlenbeziehungen der Verdopplung, Vervierfachung, Halbierung und Viertelung brachte³⁾.

So verdient die Hemiole, auf dem diffizilen Gebiet der Rhythmuslehre ein klarer Sonderfall, unsere besondere Aufmerksamkeit, zumal in der Musik Bachs.

¹⁾ So in dem von Langer zitierten Finale des Klavierkonzerts.

²⁾ „Vom musikalischen Kunstwerk“ 1949, Seite 200.

³⁾ Kurt Thomas, „Gedanken zur Aufführungspraxis der Chorwerke von Joh. Seb. Bach“ (Das Musikleben“ 2/1950).

Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“

Von Hans Nissen (Flensburg)

I

Die 24 Präludien und Fugen, die man als „Zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers“ zu bezeichnen pflegt, sind im allgemeinen weniger bekannt als die des ersten Teiles, obgleich sie der reifsten Zeit Bachs entstammen. Bach war zur Zeit des ersten Teils 37 Jahre alt, so alt wie der Goethe der Iphigenie, zur Zeit des zweiten 59, wie der Goethe der Wahlverwandtschaften. Über 26 Jahre trennten beide Werke. Reifste Meisterschaft schuf den zweiten Teil.

Bach schrieb den ersten Teil 1722 „zur Belehrung und zum Zeitvertreib“, den zweiten 1744 (oder kurz vorher), nachdem er mit der Kantatenkomposition in der Hauptsache abgeschlossen hatte. Das Autograph, eine Abschrift von seiner eigenen Hand, kam durch Clementi nach England und befindet sich im Britischen Museum. Das Titelblatt aber ging verloren. Wir wissen nicht, wie Bach sein Werk genannt hat. Als „Zweiter Teil“ wurde es später bezeichnet. Eine Photokopie des Autographs hat mir dank der Güte meines Lehrers, Prof. Georg Schünemann, in der Berliner Staatsbibliothek zur Verfügung gestanden.

Das „Wohltemperierte Klavier“, beide Teile gerechnet, gehört, wie das Meiste von Bach, in das Gebiet der Religion. „Man erbaut sich daran“, schreibt Albert Schweitzer. „Nirgends versteht man so gut wie im Wohltemperierten Klavier, daß Bach seine Kunst als Religion empfand... Auch der musikalische Unterricht gehörte bei Bach in das Gebiet der Religion. In Friedemanns Klavierbüchlein setzte Bach über die ersten Klavierstücke die Worte: ‚In Nomine Jesu‘. Bach war nicht nur fromm, sondern auch religiös gebildet. Er besaß viele theologische Werke.“

Spitta spricht dem zweiten Teil noch musikgesättigtere Phantasie, noch schärfere Charakterköpfe zu. Er trage das Gepräge der Innerlichkeit und Beschaulichkeit. Die Präludien haben weit mehr Selbständigkeit. Den eigentlichen Zweck der Präludienform, vorzubereiten und das Interesse auf die Hauptsache zu spannen, erfüllen die meisten nicht. Jedes hat seine eigene Stimmung in sich, bisweilen sogar im Gegensatz zur nachfolgenden Fuge.

Sie sind meist von gleichem Gewicht wie ihre Fugen, nicht selten von größerem. Und nirgends tut sich die Technik hervor. Anders als der erste Teil ist der zweite kein „Handbuch der Fugenkomposition“, sondern es sind vor allem lebensvolle, energisch und bedeutsam ausgeprägte Tonstücke. Diese Fugen des zweiten Teils gehören zu den sprechendsten Charakterstücken, die es in der Musik überhaupt gibt.

Bachs zweites „Wohltemperiertes Klavier“ ist eine große Erfüllung, nach Blume „das abschließende Monument der großen protestantischen Überlieferung“, ein Alterswerk, „umwelts- und geschichtsfern“, ganz einem abschließenden Sinn dienend, der hier Erfüllung und Form bekommt. Schon im frühen Orgelbüchlein von 1717 ordnete der Dreißigjährige die strenge Form völlig der Deutung unter: „Der Inhalt des Chorals bestimmt die Erfindung der (nicht aus der Chormelodie gebildeten) Gegenmotive, die Technik des Satzes, die Harmonik und Rhythmik.“

In diesem Orgelbüchlein tritt nach Schweitzer „das Wesen der Bachschen Kunst zum erstenmal klar zutage“. „Bach ringt nach plastischem Gedankenausdruck und kommt dazu, sich eine Tonsprache zu schaffen. Alle Choräle dieser Sammlung sollten kleine Tongemälde sein.“ Die Sammlung war nach der Folge des Kirchenjahres geordnet, blieb jedoch unvollendet. Später ordnete er Orgelchoräle nach dem Katechismus (dritter Teil der Klavierübung 1739). Man ist erstaunt, was für dogmatische Gedanken diese Bachsche Tonsprache hier zu versinnbildlichen sich anschickt:

„Das Präludium in Es-dur, das die großen Choräle einleitet, versinnbildlicht die göttliche Majestät, die Tripelfuge, die sie ausleitet, ist die Darstellung der Trinität. In drei unter sich verbundenen Fugen stellen die Themen jedesmal eine andere Persönlichkeit dar; die erste Fuge ist ruhig majestätisch, von einer absolut gleichmäßigen Bewegung getragen; in der zweiten sehen wir das Göttliche irdische Gestalt annehmen; das Thema der dritten zieht in einem Sturme von Sechzehnteln dahin, als führe das pfingstliche Sausen und Brausen vom Himmel einher.“

Wer solche Dinge in seiner Jugend tonsymbolisch darzustellen unternimmt, von dem ist zu erwarten, daß er im Alter Größeres wagt. Wie nun, wenn ein nach Schweitzer so religiös berührendes, nach Spitta so innerliches und beschauliches, nach Blume so protestantisches und abschließendes Werk wie der sogenannte zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers, der zudem kein neues „Handbuch“ wie der erste sein soll, einen Gedankeninhalt hat, dem die späte Bachsche Tonsprache zu dienen hat! Wie nun, wenn die Präludien und Fugen — ganz wie im Orgelbüchlein — kleine Tongemälde sind, die etwas Gedankliches „malen“! Noch hat niemand nach diesen Hintergründen geforscht. Dieser zweite Teil lag etwas im Schatten

des ersten, sein Charakter wurde von dem des ersten überdeckt und — bestimmt. Wie nun, wenn dieser zweite Teil erstens gar nicht zum ersten gehört und zweitens etwas ganz anderes darstellt!

Das eigentliche „Wohltemperierte Klavier“ hatte Bach 1722 zusammengestellt, um in allen 12 Dur- und Molltonarten des Quintenzirkels zu musizieren. Jeder Tonart wußte er den ihr eigenen Charakter abzulauschen, jede Tonart sprach grundverschieden zu seinem tiefen harmonischen Musiksinne. Daher rührt die große Verschiedenheit der Stücke. Klaviertechnische Probleme und Künste der Fugenform neben dem wertvollen Inhalt rechtfertigen die Widmung an eine „lehrbegierige Jugend“ sowie an die schon fertigen Spieler — „zum Zeitvertreib“.

Welch ein Gesichtspunkt für einen 59jährigen! Durfte er noch ein sich vollendendes Schaffen bestimmen? Was konnte Bach bewegen, nach der Schaffung seiner tiefsinnigen Kirchenwerke, nach den Kantaten und Orgelchorälen, nach über 20 Jahren eines gewaltig ansteigenden Schaffens ausgerechnet auf ein „Handbuch“ zurückzugehen und zum ersten Teil desselben eine gleichartige späte Wiederholung zu schreiben?

Aber alles dies sind Überlegungen, die erst nachträglich angestellt wurden. Auch die Berufung auf Spitta, Schweitzer und Blume geschieht nachträglich, so wie ich auch die Arbeiten von Schering und Smend erst nach Abschluß meiner eigenen Forschung kennengelernt habe. „Und nichts zu suchen, das war mein Sinn“, als ich im Jahre 1942 Bachs Notentext auf Pult legte und mich dem Studium hingab, ganz Einfühlung und gar nicht Überlegung. Da fiel mir zuerst einmal der zyklische Charakter des Werkes auf. Es schien mir, als ob die Tonsprache Ausdruck für einen Gehalt sei, zu dem nur bisher der Schlüssel gefehlt habe. Tonsymbole und Tonartencharakteristik wirken so, daß sie zum Ausdruck bestimmter Inhalte nicht nur befähigt, sondern gleichsam verpflichtet sind. Zuerst fiel mir das bei den Stücken in C-dur, c-moll und d-moll auf. Als ich mich dann in die übrigen Stücke vertiefte, indem ich das ganze Werk mit aufgeschlossenem Sinn wiederholt betrachtete und musizierte, da fielen mir immer neue Stellen auf und regten mich zu allerlei Fragen an. Warum hat Bach dieses und jenes eigenartige Thema, diese und jene merkwürdige Stelle so und nicht anders komponiert? Was hat seine *ars inveniendi* beeinflusst? Warum enthält das 6. Präludium in d-moll nach dem klopfenden und dem fließenden Motiv (Bsp. 12) plötzlich ein neues, ruhig plätscherndes Motiv? (Bsp. 13). Schlägt da nicht Moses an den Felsen, und plötzlich sprudelt die Quelle? Warum ist die Fuge in Es-dur so streng und wenig klaviermäßig, verglichen mit manchen Fugen des ersten Teils? Soll sie nicht in ihrer erhabenen Tonart (man denke an die Orgelfuge!) das Gesetz auf dem Sinai darstellen? Was mögen die aufeinanderfolgenden Stücke f-moll und Fis-dur bedeuten? Brach

da nicht mit dem lichten Fis-dur in Christi Geburt das Neue an? Es war genau die Hälfte des Werkes. Dann waren die ersten 12 Doppelstücke in den Tonarten C bis f dem Alten und die folgenden von Fis bis h dem Neuen Testament gewidmet. Blättern wir jetzt in der zweiten Hälfte! Sind die a-moll-Stücke nicht ein deutliches Bild von Passion und Kreuzigung? Und folgt dann nicht auf die b-moll-Stücke „Tod“ und „Grablegung“ im H-dur-Präludium sofort im ersten Takt schon ein Bild der Auferstehung?

Alle diese Hinweise forderten zu einem genaueren Studium des ganzen Werkes auf. So ging mir die Idee auf, daß Bach in diesen 24 Präludien und Fugen ein musikalisches Abbild der Erlösungsgeschichte der Welt geben wollte — das christliche Welt drama.

Der heutige Hörer, dessen Weltanschauung eine andere ist als die orthodoxe des Mittelalters und des Bachschen Luthertums, darf sich nicht unwillig von einer solchen Deutung abkehren. Bleibt nicht die Matthäuspassion ein Ewigkeitswerk auch dem, der ihrem Glauben ferngerückt ist? Unsere Deutung ist ein Forschungsergebnis frei von jeder Tendenz. Kunst ist nicht Religion. Unsere Deutung ist eine wissenschaftliche Hypothese, um die mannigfaltigen Merkwürdigkeiten des Bachschen Werkes verständlich zu machen. Zeigt es sich, daß sie dazu imstande ist, ja sollte es sich herausstellen, daß sie an zahllosen Stellen verblüffend paßt, dann dürfen und müssen wir sie wohl als mit hoher Wahrscheinlichkeit zutreffend ansehen.

Was sollte wohl dagegen sprechen? Das christliche Welt drama, von Bach als Abschlußwerk seines Schaffens instrumental in Musik gesetzt! Warum denn nicht? Das Werk ist wie aus einem Guß geformt. Man fühlt die Absicht, ein Ganzes zu schaffen. Daß Bach auf einige schon vorhandene Stücke zurückgriff, ist kein Gegenbeweis, denn sie wurden so umgearbeitet, daß sie ihrem neuen Sinn dienten. Und dieser neue Sinn muß Bach gewaltig begeistert haben. Es galt, die im ersten Teil längst geschaffene Form mit einem seelischen Gehalt zu erfüllen und aus einer mehr äußerlichen Zusammenstellung ein zyklisches Werk zu gestalten, dessen tiefem Sinn die Bachsche Tonsprache mit all ihrer profunden Tonsymbolik und mit all den Schattierungen der Tonartencharaktere restlos zur Verfügung stand!

Auch andere Meister haben mit rein instrumentalen Mitteln kirchliche Stoffe komponiert, wie etwa Haydn in der Folge seiner Streichquartette „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ oder Kuhnau in seinen Biblischen Sonaten. Aber auch weltliche Stoffe wurden im Zeitalter des Barock, vor aller modernen Programmmusik, instrumental dargestellt. Es sei an Haydns Amtsvorgänger Gregor Joseph Werner und seinen „Kurios-musikalischen Instrumentalkalender von 1742“ erinnert (Bachs Werk 1744!), der eine Fundgrube für Tonsymbolik aller Art darstellt. Von Buxtehude wissen wir, daß er die Natur oder Eigenschaften der Planeten in sieben Klaviersuiten ab-

bildete. Bach, der in seinem Jugendwerk „Capriccio über die Abreise“ Kuhnaus malenden Zügen folgte, hat in seinen späten Duetten für Klavier, wie manche glauben, die vier Elemente ausdrücken wollen.

Und sollte der Meister da nicht als Abschluß seines gewaltigen religiösen Schaffens das christliche Welt drama in Musik gesetzt haben?

Wenden wir uns nun der Einzelbetrachtung des Werkes zu!

II

Der Geist Gottes (Pr. 1, C)

Das erste Präludium in seinem „unbeschriebenen“ C-dur ist ein feierlicher Anfang. Was liegt näher, als an den Anfang aller Dinge, die Schöpfung der Welt, zu denken! Sehr auffallend fängt das Stück gleich mit einem Orgelpunkt an. Zu den beiden ersten Takten drängt sich die Vorstellung auf, wie Gottes Geist über den Wassern schwebt. (Bachs Urschrift weist hier Sechzehntel auf ohne die Zweiunddreißigstel der üblichen Ausgaben). Dann nimmt Gottes Gedanke bestimmte Gestalt an und steigt hernieder. Eine festgefügte Vierstimmigkeit beherrscht fortan das Stück, als würde die Welt neu aus den vier Elementen aufgebaut (Bsp. 1 und 2).

Die Schöpfung (F. 1, C)

Die C-dur-Fuge malt die Schaffung des Lebens auf der Erde. Klingen die beiden ersten Takte nicht wie der Schöpfungsruf, der das Leben weckt? Und schon wimmelt es im 3. und 4. Takt lustig dahin (Bsp. 3). Eine lebendige Sechzehntelbewegung läuft und flattert durch die ganze Fuge bis zum mächtigen Schluß, der vom Orgelpunkt C in Ober- und Unterstimme umgeben ist: Die Welt ruht in Gott! (Bsp. 4).

Der Versucher (Pr. 2, c)

Im 2. Präludium (c-moll) verdüstert sich das Lebensthema zu Moll und wird zur bohrenden Stimme des Zweifels und der Unruhe (Bsp. 5). Man vergleiche dabei die angekreuzten Noten in dem Bsp. 3 und 5 und beachte die Sekunddissonanzen auf dem 6. und 8. Achtel. In der Oberstimme klingt das Thema auf, im 2. Takt findet es Widerhall in der Unterstimme. Im 3. und 4. Takt fallen die harten Intervallfortschreitungen auf: abwärts geführtes h-a, unaufgelöste Dissonanzen, Septimensprünge, Sprung von h nach es abwärts. Das Böse, der Versucher tritt ins Leben (Bsp. 6). Der Kampf der Tonarten (Mitte Es-dur, Schluß c-moll) zeigt den vergeblichen Widerstand des Menschen. Im vorletzten Takt wiederholen sich chromatisch

Beispiel 1

usw.

Beispiel 2

usw.

Beispiel 3

Beispiel 4

(Takt 12 vor dem Schluß) (Takt 8 vor dem Schluß)

usw. usw. b. z. Schluß

Beispiel 5

andrängende Versuchungen, der letzte Takt bringt mit dem Quartsextakkord von c-moll den entscheidenden Sieg dieser hier das Böse symbolisierenden Tonart. Die beiden Teile enthalten 12 bzw. 16 Takte, also durch vier teilbare Zahlen. Vier ist das Erdsymbol.

Sündenfall (F. 2, c)

Das Thema der c-moll-Fuge weist mit seiner Kreuzform auf den Zusammenhang zwischen Sündenfall und der einst notwendigen Erlösung durch das Kreuz hin. Das notensichtbare Nachahmen der Figur des Kreuzes war in Bachs Zeit allgemein bekannt und geübt. Bach selbst macht sehr häufig von diesem Notensymbol Gebrauch. Der Verlauf des Stückes zeigt symbolisch, wie sich die durch das Thema symbolisierte Sünde leise und ruhig ins Herz des Menschen schmeichelt, dann aber in gewaltiger Steigerung zur Katastrophe führt. Kleine Ursachen, große Wirkungen! Vergrößerungen sind in der Fuge gewiß etwas sehr Häufiges. Faßt man aber ein Thema symbolisch auf, so hat dessen Vergrößerung erst recht etwas zu bedeuten (Bsp. 7). Das vom fünften Takt an auftretende Tonleitermotiv ist bildhaft als Schlange zu deuten (Bsp. 8). Ist das Fugenthema Symbol für die Sünde, so kann die Engführung am Schlusse des Stückes nichts anderes bedeuten, als die Verstrickung des Menschen in die Sünde. Der drittletzte Takt bringt eine vierstimmige Akkordfolge, die querständig wirkt (Sopran a, Tenor as, Baß des, Sopran d). Mit solchen Mitteln malt Bach in seinen vierstimmigen Chorälen z. B. das „arge, böse Geschlecht“ (Bsp. 9 bis 10). Der vorletzte Takt bringt den Sturz: Die Vertreibung aus dem Paradies (Bsp. 11). Man beachte den Septimensprung im Baß, den tiefen Absturz, die Überschreitung der Vierstimmigkeit, den verminderten Septakkord. Dieser leidenschaftliche Schluß folgt nicht mit Notwendigkeit aus dem ruhigen Thema, er fordert zu symbolischer Deutung geradezu heraus.

Der Sündflut Ende (Pr. 3, Cis)

Im dritten Präludium (Cis-dur) sehen wir die ruhig wogende Flut, bis ihr plötzlich Einhalt geboten wird und das Leben wieder auf der Erde Fuß fassen kann (Bsp. 14). Die eigentümlich zweigeteilte Form dieses Präludiums entspricht aufs beste diesem poetischen Bilde. Ein Stück von solcher Form hätte Bach kaum als Präludium stehen lassen, hätte ihn nicht poetische Absicht dabei geleitet.

Bund und Regenbogen (F. 3, Cis)

Nun schließt Gott seinen Bund mit den Menschen. Die Bogenform des Themas weist auf den Bogen des Friedens hin (Bsp. 15). Die seltene Ton-

Beispiel 6

Musical notation for Beispiel 6, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with several 'x' marks above it, indicating specific notes. The bass staff contains a steady, rhythmic accompaniment.

Beispiel 7

Musical notation for Beispiel 7, showing a treble staff with a simple melodic line and a bass staff with a whole rest.

Beispiel 8

Musical notation for Beispiel 8, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment.

Beispiel 9

Musical notation for Beispiel 9, showing a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a complex accompaniment.

Beispiel 10

Musical notation for Beispiel 10, featuring a treble staff with a vocal line and a bass staff with a complex accompaniment. The lyrics are: "Das wollst du, Gott, be-wah-ren rein vor die-sem ar-gen G'schlech-te..."

Beispiel 11

Musical score for Beispiel 11, featuring a piano accompaniment in G minor (one flat) with a 3/4 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble, with some complex chordal textures and a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

Beispiel 12

Musical score for Beispiel 12, featuring a piano accompaniment in G minor (one flat) with a 3/4 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a simple accompaniment with some rests and a final note marked with a fermata-like symbol.

Beispiel 13

Musical score for Beispiel 13, featuring a piano accompaniment in G major (two sharps) with a 3/4 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a simple accompaniment with eighth notes.

Beispiel 14

Musical score for Beispiel 14, featuring a piano accompaniment in D major (two sharps) with a 3/8 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a simple accompaniment with eighth notes.

art betont die Bedeutung der Szene. Das Thema besteht aus $5+7=12$ Tönen, das ganze Stück aus $5 \times 7=35$ Takten. Die Zahl 7 versinnbildlicht die Gnade Gottes.

Abrahams Berufung (Pr. 4, cis)

Das Präludium cis-moll entspricht mit seinem idyllischen, hirtentümlichen Charakter (Bsp. 16) der Zeit der Erzväter. Man könnte sich Abrahams Berufung vorstellen: „Gehe aus deinem Vaterlande in ein Land, das ich dir zeigen will.“ Auffallend ist die Ähnlichkeit mit einer Stelle aus der h-moll-Messe, wo in den Worten „qui locutus est per prophetas“ ebenfalls auf eine alte Vorzeit angespielt wird (Nr. 18, Baßarie). (S. Bsp. 17).

Die Verheißung (F. 4, cis)

Die Fuge setzt die Handlung fort. Gott verheißt: „Ich will dich zum großen Volke machen.“ Da wimmelt es schon vor uns in fortlaufenden Sechzehnteltriolen (Bsp. 18), und der seltene $\frac{12}{16}$ -Takt in Verbindung mit dem im nächsten Präludium sofort anschließenden $\frac{12}{8}$ -Takt ist gewählt als Symbol für die Zwölfzahl der Stämme. Die Länge des Themas (21 Töne) und der Fuge (70 Takte) weist die heiligen Zahlen 3, 7 und 10 auf.

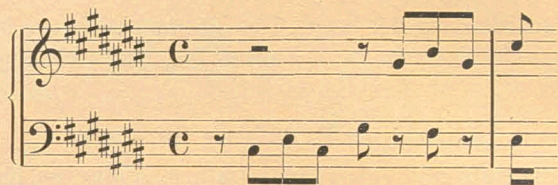
Auszug aus Ägypten (Pr. 5, D)

Der rasche Lauf vom Grundton zur Quinte und die Dreiklangsfanfaren malen jetzt deutlich den Auszug der zwölf Stämme aus Ägypten (Bsp. 19). Der Anfang dieses Präludiums findet sich notengetreu in dem zehn Jahre früher komponierten Weihnachtsoratorium als Chor „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“, an den auch der Fortgang des Stückes stark erinnert. Die Sechzehntelläufe malen die Flucht der Ägypter. Die Länge des Stückes beträgt $16+40$ Takte.

Lobgesang (F. 5, D)

Die Fuge D-dur könnte für vierstimmigen Chor komponiert sein. Es ist der Lobgesang nach der Vernichtung der Ägypter. Den Tönen des Themas lassen sich die Psalmworte unterlegen: „Der Herr hat Großes an uns getan“ (Bsp. 20). Interessant ist die rhythmische Verschiebung des Themas von Takt 28 an. War die Betonung anfangs: „Der Herr hat Großes an uns getan“ so heißt es jetzt: „Der Herr hat Großes an uns getan“, so daß, wie in einer Predigt, im zweiten Teil der Gedanke wieder neu beleuchtet wird (Bsp. 21). Zum Thema der D-dur-Fuge vgl. die Baß-Arie Nr. 5 im Magnificat: Quia fecit mihi magna, die gleichfalls dreimal a zu Anfang hat und ein absteigendes ähnliches Motiv zeigt.

Beispiel 15



Beispiel 16



Beispiel 17



Beispiel 18



Beispiel 19



Beispiel 20



Der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan

Beispiel 21



Der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan

Die Mosesquelle (Pr. 6, d)

Moses schlägt an den Fels, die Quelle sprudelt (Bsp. 12). Das Thema (Bsp. 13) enthält 23 Töne. Im 23. Psalm heißt es: „Er führet mich zu frischem Wasser.“

Alle trinken daraus (F. 6, d)

Der erste Teil des Themas malt die Quelle, der zweite das Herabbeugen und Trinken der Schmach tenden (Bsp. 22).

Die Heiligung, Gottes Gesetz anzuhören (Pr. 7, Es)

Zur „Gottestonart“ Es-dur (vgl. die Orgelfuge) wählt Bach den $\frac{9}{8}$ -Takt (dreimal drei, d. i. dreimalheilig!). Die sich aufschwingenden und niederneigenden Motive zeigen das Aufblicken des Menschen zu Gott und das Herabkommen seiner Gnade an. Sextakkord und Sekundakkord (Takt 11 und 5 vor dem Schluß) sind ein Bild der Demut. Das Präludium zählt 70 Takte (7×10), das Thema $7+3$ Töne.

Das Gesetz auf dem Sinai (F. 7, Es)

Die Fuge hat wieder 70 Takte, das Thema $10+7$ Töne. Der Ton der Posaune, mit dem die Verkündung des Gesetzes beginnt, könnte nicht sinnfälliger ausgedrückt werden als durch die ausgehaltenen Töne es-b zu Anfang. Die strenge, schulgerechte Fuge stellt das Gesetz dar. Die einzelnen Einsätze sind die Gebote. Da elf Einsätze vorkommen, hat Bach entweder keine Zahlensymbolik geben wollen, was verwunderlich wäre, oder aber es liegt noch ein anderer Gedanke zugrunde. Bach richtet sich nach der biblischen Geschichte. Luther hat das zweite Gebot der Bibel „Du sollst dir kein Bildnis machen“ im Katechismus fortgelassen und dafür das zehnte Gebot „Du sollst nicht begehren“ in zwei Gebote geteilt. Bach folgte der biblischen Zählung, brachte aber dabei Luther zuliebe das zehnte Gebot durch die zwei letzten, in Engführung zusammengebrachten Einsätze zum Ausdruck (Bsp. 23).

David, der König (Pr. 8, dis)

Das Präludium ist lebhaft und kämpferisch wie der Charakter des Königs. David wird auch als Ahnherr Jesu angesehen. Der Lauf, mit dem das Stück beginnt, scheint die aus dem dis hervorgehende Kette von Geschlechtern anzudeuten (Bsp. 24). Die Terzen sind die einzelnen Glieder der Kette. In der Paralleltonart von dis-moll, in Fis-dur, wird Bach Christi Geburt darstellen.

David, der Psalmist (F. 8, dis)

Dem gesangvollen Thema lassen sich die Psalmworte unterlegen: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bsp. 25). Vgl. Psalm 16, 10. Das Thema hat 16 Töne und kommt in 10 Einsätzen vor.

Das Urteil Salomos (Pr. 9, E)

Die Ruhe des Stückes bringt den Charakter Salomos mit seiner überlegenen Weisheit zum Ausdruck. Die Tonart E-dur ist die gleiche, die Händel in seinem „Salomo“ für die Darstellung dieses Fürsten gewählt hat. Im ersten Takt sind die beiden Oberstimmen wie zwei gerechte Handbewegungen nach rechts und links (Bsp. 26). Das schaukelnde Motiv im Takt 18 ff. weist auf die Waagschalen der Gerechtigkeit hin (Bsp. 27).

Der Tempelbau (F. 9, E)

Die Fuge in E hat einen ähnlich strengen Bau wie die in Es-dur. Der Unterschied ist aber auffallend. Die Tonart der Untertaste E weist auf ein menschliches Werk. Das Thema baut von unten immer höher auf. Wir haben hier eine Darstellung des Tempelbaus. Das Thema selbst ist nicht von Bach erdacht, sondern ergibt sich dem Musiker von selbst in seiner lapidaren Größe. Unter anderm kommt es im Lutherlied vor bei den Worten „... Burg ist unser Gott“ (Bsp. 28). Besonders auffällig wird diese Ähnlichkeit im drittletzten Takt, wo der Sopran frei einsetzt gleichsam mit dem Zitat „Ein gute Wehr...“ (Bsp. 29). Der Tempel ist Gottes Burg genau wie eine christliche Kirche. Die Fuge hat 43 Takte, und der 43. Psalm spricht vom Tempel. Er enthält fünf Verse, das Thema hat fünf Töne.

Das Suchen nach Erlösung (Pr. 10, e)

Das unruhige Präludium, das in seinem e-moll wie eine Enttäuschung nach dem vorhergegangenen festlichen E-dur wirkt, gilt der Zeit zwischen Altem und Neuem Testament. Die Jahrhunderte nach Salomo erscheinen dem Gläubigen als Zeit der Gottesferne, in die nur das Licht der messianischen Verheißungen fällt.

Die erlösungsbedürftige Menschheit (F. 10, e)

Das lange Stück mit seinem rhythmisch unruhigem, langem Thema malt die sündige Menschheit und in den letzten acht Takten ihren Aufschrei zu Gott.

Die Stücke in F-dur und f-moll sind dem Jesaias gewidmet und sprechen folgende Inhalte aus:

Der Friedensfürst (Pr. 11, F)

„Uns ist ein Kind geboren.“ Die idyllische Ruhe weist auf den Charakter dessen, der der Friedefürst genannt wird. Das Stück hat 70 Takte, das Thema 4×3 Töne.

Es wird eine Rute aufgehen vom Stamm Isai (F. 11, F)
Die Fuge hat 84 Takte (7×12), das Thema 90 Töne (Bsp. 30).

„Er lud auf sich unsere Schmerzen“ (Pr. 12, f)
Das Stück hat 70 Takte, das Thema 4×3 Töne (Bsp. 31).

Das Lamm Gottes (F. 12, f)

Die Fuge hat 84 Takte (7×12), das Thema 30 Töne.

Bethlehem (Pr. 13, Fis)

Der zweite Teil, das Neue Testament, beginnt mit dem Präludium Fis-dur, Christi Geburt. Das Stück hat idyllischen Charakter. Die Tonart Fis-dur, läßt den Sternenhimmel erscheinen. Die reine Quinte und der abwärts führende Lauf am Anfang brechen wie Licht vom Himmel herein und scheinen mit dem Engel zu sagen: Fürchtet Euch nicht! Im vierten Takt erscheint die Menge der himmlischen Heerscharen. In den acht Schlußtaktten herrscht die gleiche Harmoniefolge wie am Schluß der Hirtenmusik aus dem Weihnachtsoratorium (Bsp. 32—34), wodurch in beiden Fällen das Vergehen der Erscheinung gemalt wird. Im drittletzten Takt scheint der Stern gerade auf die Krippe herunterzudeuten, die beiden folgenden Akkorde sagen: „Hier ists!“ Der Triller am Schluß läßt den Grundton aus dem Leitton hervorgehen. Mit dem gleichen Triller fängt die daraanschließende Fuge an. Es ist ein auffallender, ungewöhnlicher Anfang. Dies Hervorgehen des Grundtons aus dem Leitton ist Symbol für die Geburt (Bsp. 35—36). Das Präludium zeigt 17 Töne ($10+7$), die Zahl der Gnade.

Das Wort ward Fleisch (F. 13, Fis)

Merkwürdig stark tritt der Kontrapunkt hervor, fast mehr als das Thema. In seiner Chromatik bringt er die tragische Note in die Idylle. Schon bei der Geburt denken wir an die Kreuzigung. Durch das Hervortreten der vom Kontrapunkt bestimmten Teile tritt Verwandtschaft mit dem Präludium f-moll zutage wie die Erfüllung der damals gegebenen Weis-

Beispiel 29

Musical notation for Beispiel 29, featuring a treble and bass staff in G major. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Beispiel 30

Musical notation for Beispiel 30, a single treble staff in B-flat major, 6/16 time. The piece consists of a continuous eighth-note melody.

Beispiel 31

Musical notation for Beispiel 31, treble and bass staves in B-flat major, 2/4 time. The treble staff features a melody with slurs and accents, while the bass staff has a simple accompaniment.

Beispiel 32

Musical notation for Beispiel 32, treble and bass staves in G major, 3/4 time. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Beispiel 33

Musical notation for Beispiel 33, treble and bass staves in G major, 3/4 time. The treble staff features a complex melodic line with slurs and accidentals, while the bass staff has a steady accompaniment with ellipses indicating continuation.

Beispiel 34

Musical notation for Beispiel 34, treble and bass staves in G major, 3/4 time. The treble staff has a melodic line with slurs and a key signature change to B-flat major in the final measure, while the bass staff has a steady accompaniment with ellipses.

sagung (Bsp. 37 bis 38). Schön ist im vierten Takt des Themas und immer wieder die abwärts führende Sexte, ein Bild der Güte. Die Fuge hat 84 Takte.

Der 12jährige Jesus im Tempel (Pr. 14, fis)

Der durch die Synkope hervorgehobene zweite Melodieton ist eine Duodezime, also zwölf Töne vom Baß entfernt. Die Triolen malen das Umherlaufen der suchenden Eltern. Die beiden ersten Melodienoten entsprechen dem Tonfall des Rufens nach einem Gesuchten (Bsp. 39). Die 43 Takte des Stückes erinnern an Psalm 43 (Vers 4): daß ich komme zum Altar Gottes.

Die Antwort des 12jährigen Jesus (F. 14, fis)

Die Worte „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist“ lassen sich genau auf die Töne des Themas singen (Bsp. 40). Die Fuge ist dreistimmig: Der Sohn spricht mit den Eltern. Der Alt beginnt in der Lage einer tiefen Knabenstimme. Sein Wort findet Wiederhall bei der Mutter, zuletzt beim Vater. Fragende Kontrapunkte (Bsp. 41) wiederholen das „Wisset ihr“ in staunender Verständnislosigkeit. Die Fuge ist als einzige des Werkes eine Tripelfuge. Nach Spitta ist sie „wunderbar und doch ganz anspruchlos“. Das ist ein Symbol für die Schwierigkeit der theologischen Fragen, deren spielender Lösung durch den Sohn die Eltern staunend zuhören. Die Fuge enthält 70 Takte, ihr Thema 17 Töne.

Jesu Taufe (Pr. 15, G)

Wir hören die Wellen des Jordan murmeln. Die Melodie enthält Töne des Chorals „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“. (Takt 1 die 2., 3., 5. Note, Takt 2 die 3., 5., 7., 9., 11. Note der Oberstimme.)

Gottes Stimme (F. 15, G)

Der Charakter des Präludiums setzt sich fort. Wir sehen das Flattern der Taube vom Himmel herab. „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.“ Die Läufe am Schluß malen das Aufstreben zum Himmel und das Sichniedersenken des Geistes von oben.

Berufung zum Kreuzestod (Pr. 16, g)

Das Thema hat die Kreuzform (Bsp. 42). Gottes Willen zeigt der Orgelpunkt auf g an. Der punktierte Rhythmus zeigt den energischen Willens-

Beispiel 35

Beispiel 36

Beispiel 37

Beispiel 38

Beispiel 39

Beispiel 40

Wis-set ihr nicht, — daß ich sein muß in dem, — was mei-nes Va- ters ist

entschluß, die Kreuzesarbeit auf sich zu nehmen. Das Stück hat 21 Takte (3×7), das Thema 12 Töne.

Gehorsam gegen Gott (F. 16, g)

Die Fuge in g-moll spricht den festen, beharrlichen Entschluß aus, der Berufung zu folgen. Wir könnten dem Thema die Worte unterlegen: „Ja, ich will es, ich will es. Ich will den Kreuzestod erleiden.“ Das sechsmalige c zeigt die Beharrlichkeit. Das Thema hat wieder die Kreuzform. Nach dem letzten Erklingen des Themas im Baß am Schluß wird das Motiv „erleiden“ vom Tenor krebsgängig gebracht und das Moll in Dur gewandelt, um die Verkehrung des Leidens in Seligkeit zu zeigen (Bsp. 44). Das Thema hat 17 Töne (Symbol der Seligkeit), die Fuge 84 Takte (also 7×12).

Kommet her zu mir alle (Pr. 17, As)

Das As-dur-Präludium ist die Einladung zum Abendmahl. Das Motiv des zweiten Taktes ist von sprechender Güte. Der erste Takt malt das Brechen des Brotes, die 32tel das Fließen des Weines (Bsp. 45—46). Im 5.—3. Takt vor dem Schluß wird durch die Harmonie die Wandlung versinnbildlicht. Der neapolitanische Sextakkord über dem Ton des wandelt sich in den Sekundakkord, was uns das Gefühl einer tonalen Verzauberung gibt (Bsp. 47). Zwei Akkorde, die wie in Verzückung erklingen, und eine ausdrucksvoll kirchliche Fortschreitung des Soprans von und nach as leiten zum Schluß über (Bsp. 47). Das Stück hat 77 Takte ($70+7$, also eine Steigerung der heiligen Zahl). Es schließt ebenso wie die Bethlehemszene mit dem Symbol für Christi Geburt, weil die Wandlung in den wahren Leib Christi erfolgt.

Das ist mein Blut des Neuen Testaments (F. 17, As)

Die As-dur-Fuge stellt die Abendmahlsszene dar. Die Worte „Das ist mein Blut des Neuen Testaments“ passen genau auf die Töne des Themas, das dann weiter in Sechzehnteln fließt. Der Anfang „Das ist mein Blut“ ist in Kreuzesform gehalten (Bsp. 48). Das Thema erinnert an das der c-moll-Fuge. Was aber dort als Sündenthema wie ein unklares Suchen war, erfährt hier seine herrliche melodische Erfüllung. (Vgl. Bsp. 7 und 48.) Die ersten vier Töne des zweiten Taktes finden wir in der gleichen Szene in Wagners Parsifal wieder. Auch die Tonart (Bsp. 48a) As-dur ist dieselbe. Der Kontrapunkt besteht aus der abwärts schreitenden chromatischen Ausfüllung der Quarte, einem Motiv, das wir beim a-moll-Präludium wiedertreffen werden und das den Gedanken der Kreuzigung bedeutet. Im 7.—5. Takt vor dem

Beispiel 41

Musical notation for Beispiel 41, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece consists of three measures of music.

Beispiel 42

Musical notation for Beispiel 42, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The piece consists of three measures of music.

Beispiel 43

Musical notation for Beispiel 43, featuring a bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. The lyrics "Ja, ich will es, ich will es, ich will den Kreuzes-tod er-lei-dent!" are written below the staff. There are four 'x' marks above the final measure of the staff.

Beispiel 44

Musical notation for Beispiel 44, featuring a bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notation shows a sequence of notes with four 'x' marks below the staff.

Beispiel 45

Musical notation for Beispiel 45, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bbb, Ebb, and Ab) and a 3/4 time signature. The piece consists of two measures of music.

Beispiel 46

Musical notation for Beispiel 46, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats (Bbb, Ebb, and Ab). The piece consists of two measures of music.

Schluß der Fuge verläßt der Verräter die Gemeinschaft. Zweimal hören wir bb gegen as zur Charakteristik des falschen Judas. In Schreitmotiven hören wir ihn weggehen, während die übrigen Stimmen erschüttert verstummen. Erst nach einer Generalpause rücken die übrigen Teilnehmer aufgeregt wieder dichter zusammen (Bsp. 49).

Die „Höhepunkte“ — Geburt, Abendmahl, Kreuz — sind den drei Oberstamentonarten Fis-dur, As-dur, B-dur zugeteilt, wie in der ersten Hälfte zwei Höhepunkte auf Obertasten ausgedrückt waren: Der alte Bund in Cis-dur und das Gesetz in Es-dur.

Wachet und betet! (Pr. 18, gis)

Die gis-moll-Stücke stellen die Gethsemane-Szene dar. Die Tonart ist dazu angetan, die bedrückte Stimmung zu malen. Das Thema des Präludiums erhebt sich, sinkt aber sofort wieder stärker hinab. Im zweiten und vierten Takt und öfter erscheint ein Motiv des Schwankens und Zagens (Bsp. 50). Die fließenden Sechzehntel — ebenso wie in der Fuge die Achtel — weisen auf den Kelch hin. Im 2. und 4. Takt liegt Verwandtschaft mit dem f-moll Präludium vor (Lamm Gottes). Vom 5.—7. Takt klingen verwandte Stimmungen auf wie im Eingangschor der Matthäuspassion bei den Worten „Sehet den Bräutigam, seht ihn als ein Lamm!“ Das Präludium enthält 50 Takte (100 halb, d. i.: die Aufgabe ist nur halb erfüllt).

Gethsemane (F. 18, gis)

Das Thema der Fuge in gis-moll stellt eine Sequenz dar (Takt 1—2 gegen Takt 3—4), wodurch zwei Möglichkeiten angedeutet werden: „Nicht wie ich will, sondern wie Du willst.“ Der Gedanke an den Kelch ist durch die fließende $\frac{6}{8}$ -Bewegung ausgedrückt (Bsp. 51). In Ergebung in den Willen des Vaters schließt das Stück „im Einklang“. Die Fuge hat 143 Takte. Der 143. Psalm ist das „Bußgebet um Abwendung des Übels“.

Abschied (Pr. 19, A)

Ähnlicher Rhythmus setzt die Szene fort, doch erwacht und aufgerafft in A-dur. In gefaßter Erwartung wird dem nächsten Ereignis entgegengesehen. Das Präludium enthält 33 Takte, die Zahl der Lebensjahre Jesu. (Vgl. Matthäuspassion Chor 33!) Das Thema hat sieben Töne.

Gefangennehmung (F. 19, A)

Das gewaltsame Thema schildert die Gefangennehmung. Durch die Synkopen ist das Festhalten gemalt (Bsp. 52).

Beispiel 47

Beispiel 47 is a piano accompaniment in G minor, 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands. The second system includes a trill (tr) in the right hand and a fermata in the left hand.

Beispiel 48

Beispiel 48 is a single melodic line in G minor, common time. The lyrics are: "Das ist mein Blut des neu-en Te-sta - ments".

Beispiel 48 a

Beispiel 48 a is a piano accompaniment in G minor, common time. The lyrics are: "der für euch fließt, (des Weins genießt!)".

Beispiel 49

Beispiel 49 is a piano accompaniment in G minor, common time. It consists of two systems. The first system shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks above some notes. The second system shows a more melodic line with a fermata.

Die Passion (Pr. 20, a)

Die ausdrucksvolle chromatische Klage versinnbildlicht die Passion. Die charakteristische chromatische Abwärtsbewegung findet ihre ganz genaue Parallele im Crucifixus-Chor der h-moll-Messe (Bsp. 52a).

Die Kreuzigung (F. 20, a)

Das Thema enthält mehrfach die Figur des Kreuzes. Dramatisch wirkt der Kontrapunkt. Die Fuge hat 28 Takte (4×7), das Thema 9 Töne (3×3).

Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein (Pr. 20, B)

Das Präludium zeigt Jesus am Kreuz. Es beginnt dreistimmig mit drei gleichen, herabhängenden Motiven: Jesus zwischen den Schächern. Im Verlaufe ist das Stück zumeist zweistimmig, da nur einer zu Jesus in Beziehung tritt. In Takt 9 ff. mit weicher, freundlicher Stimmung denken wir an die Freuden des Paradieses. Der Gedanke an das Himmelreich begründet den heiter-freundlichen Stil des Stückes. Das Kreuzen der Hände des Spielers mag auf das Kreuz hinweisen. Im Takt 22 sowie im zweiten Teil Takt 14—15 liegt eine Ähnlichkeit mit der Stelle in der Matthäuspassion vor, wo Jesus in der Abendmahlszene singt: „bis an den Tag (da ichs neu trinken werde mit Euch in meines Vaters Reich)“ (Bsp. 53).

Erlösung von der Sünde (F. 20, B)

In der Fuge B-dur wird die Stimmung der Erlösung zum Ausdruck gebracht. Im Takt 3—4 wird das Tropfen des Blutes gemalt. Die 93 Takte der Fuge mögen an den 93. Psalm gemahnen: Der Herr ist König.

Jesu Tod (Pr. 21, b)

Das Präludium b-moll, das Jesu Tod darstellt, ist in Fugenform geschrieben, nicht nur wegen der Bedeutsamkeit des Vorwurfs, sondern auch, weil das Leben „entflieht“. Im Thema, dem man die Worte unterlegen kann: „Jesus starb am Kreuz für mich den Tod“, finden wir die Kreuzform (Bsp. 54).

Grablegung (F. 21, b)

Die Fuge b-moll stellt die Grablegung dar. Wir glauben einen Trauerzug vor uns zu sehen. Stockende Pausen der Ergriffenheit unterbrechen das Thema, dessen Sinn durch Unterlegung folgender Worte deutlich wird: „Legt ihn — ins Grab hinein — und rollt — den Stein davor!“ (Bsp. 55). Zwei abwärts führende verminderte Quinten malen den Gedanken an das Grab. Chromatische Kontrapunkte der Klage ringen sich empor. Einzelne, von Pausen unterbrochene Viertelnoten klingen wie Klagerufe. Die große

Beispiel 50

Beispiel 51

Beispiel 52

Beispiel 52 a

Beispiel 53

bis an den Tag,

Beispiel 54

Je - sus starb am - Kreuz für mich den Tod

Beispiel 55

Legt ihn ins Grab hin-ein und rollt den Stein da - vor!

Länge zeigt die Bedeutung der Fuge. In den letzten sechs Takten meinen wir durch die Sexten und Terzen richtig das feste Verschließen des Grabes mit schweren Steinblöcken zu sehen (Bsp. 56). Die Fuge hat 100 Takte: Die Aufgabe ist erfüllt! Das Thema hat 27 Töne ($3 \times 3 \times 3$).

Auferstehung und Himmelfahrt (Pr. 23, H)

Das Präludium in H-dur beginnt mit drei Läufen, die aufwärts, abwärts und wieder aufwärts führen, so daß man an das Wort denkt: Auferstanden von den Toten, niedergefahren zur Hölle, aufgefahren gen Himmel. In den Takten 3 ff. ist die Freude des Himmels gemalt. Man vergleiche das Jublieren in der Bethlehemszene. Die 46 Takte des Stücks mögen auf den 46. Psalm hinweisen: Eine feste Burg ist unser Gott.

Sitzend zur Rechten Gottes (F. 23, H)

In der Fuge H-dur sehen wir Christi Erscheinung vom Kontrapunkt wie von einem Glorienschein umwunden. Das Thema zeigt die milde Größe des Auferstandenen (Bsp. 57). Es enthält 17 Töne, das Symbol der Seligkeit. Die Zahl der Takte des Stückes verweist auf den 103. oder 104. Psalm, die beide Gottes Lobpreis singen.

Wiederkehr (Pr. 24, h)

Die beiden letzten Stücke des Werkes in h-moll stellen die „letzten Dinge“ dar. Im Präludium sehen wir das jüngste Gericht. Das Thema zeigt in Takt 1 und 3 die Waage, deren Schalen in Takt 2 auf-, in Takt 4 niedersteigen (Bsp. 58). Die Guten werden von den Bösen gesondert. Die Takte 11 und ff. vor dem Schluß malen das Zagen vor dem Gericht. Wir vernehmen ausdrucksvolle Klagen und das Erschrecken vor der Unerbittlichkeit des Gerichts. Durch die Zweistimmigkeit des Präludiums wird auf die zwei Naturen Christi hingewiesen.

Auferstehung der Toten (F. 24, h)

Der $\frac{3}{8}$ -Takt wirkt wie ein Totentanz. Hölzern klingen die dünnen Oktaven in Takt 3—4. In den Sechzehnteln (Takt 5—6) sehen wir das Gewimmel vor uns. Die fünf ersten Noten (Takt 1) sind der Auferweckungsruf von oben. Ihm antwortet in Takt 2 das Motiv der Auferstehung (Bsp. 59). Die Fuge zeigt 100 Takte: Das Werk ist erfüllt. Das Thema hat 24 Töne (2×12).

Die Betrachtung der Paralleltonarten
zeigt den wohlüberlegten Plan von Bachs ganzem Werk:

- C und a: Der erste und der zweite Adam
c und Es: Sündenfall und Gebote

Beispiel 56

Beispiel 56 consists of two systems of piano accompaniment in B-flat major. The first system shows a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The second system features a treble clef with a complex texture of sixteenth-note chords and a bass clef with a bass line of eighth notes.

Beispiel 57

Beispiel 57 is a piano accompaniment in D major, common time. The treble clef part consists of a single melodic line with a few notes, while the bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Beispiel 58

Beispiel 58 consists of two systems of piano accompaniment in D major, common time. The first system shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The second system continues the melody in the treble clef and the bass line in the bass clef.

Beispiel 59

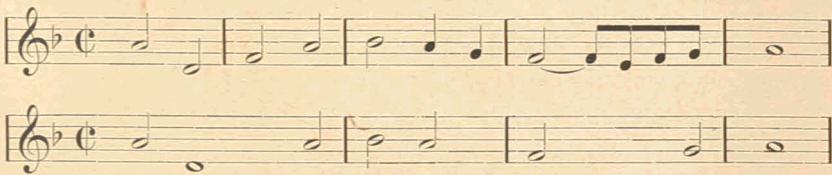
Beispiel 59 is a piano accompaniment in D major, 3/8 time. The treble clef part features a melody of eighth notes, and the bass clef part provides a bass line of eighth notes.

- Cis und b: Tod um der Sünde willen (Tod der Menschen in der Flut und stellvertretender Tod Christi)
- cis und E: Das Volk im Werden und auf seiner Höhe (unter Salomo)
- D und h: Das Gottesvolk vor dem verheißenen Reich (Auszug der Juden nach Kanaan, der Christenheit ins Gottesreich)
- d und F: Lebendiges Wasser und Es ist ein Reis entsprungen
- dis und Fis: Christi Ahnherr (David) und Christi Geburt
- e und G: Gottesferne (Sünde) und Gottesnähe (Taufe)
- f und As: Agnus Dei, Das Abendmahl
- fis und A: Beginn und Ende von Jesu Lehre (Tempelszene, Gefangennahme)
- g und B: Berufung zum Kreuz, Erlösung durch das Kreuz
- gis und H: Jesu Zagen (Gethsemane) und sein Triumph.

Schuf Joh. Seb. Bach Die Kunst Der Fuge aus tiefer Not?

Von Fritz Müller (Dresden)

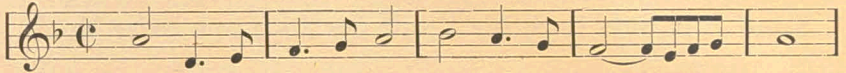
In der Zeitschrift für Musik, Jahrgang 111, Heft 2, steht ein Aufsatz von Wilhelm Keller (Salzburg) über „Das Thema der Kunst der Fuge“. Darin heißt es: „Der Anfang der Lutherweise ‚Aus tiefer Not schrei ich zu dir‘ bildet das Thema der ‚Kunst der Fuge‘ . . . Bach gelang es, ohne die Grundform des Choralanfangs zu zerstören, durch den eingeschobenen Dreiklangston und die Umkehrung am Anfang die Herkunft des Themas zu verschleiern.“



Darüber, ob Bach das Thema zur Kunst der Fuge in der von Keller angegebenen Weise aus der Choralzeile „Aus tiefer Not . . .“ bildete oder ob die Übereinstimmung des umgekehrten Themas mit der Choralzeile in acht von zwölf Tönen nur Zufall ist, kann man geteilter Meinung sein. Widerspruch aber fordert Keller heraus, wenn er meint, die Kunst der Fuge sei „ein ungeheures Variationswerk über: Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, Bach mußte, „als der Tod wirklich nahte“, sein „Gethsemane durchschreiten“ und habe „alles ausgesagt, was ein Mensch im letzten Seelenkampf empfinden mag“.

Den Eindruck eines „ganz auf die letzten Dinge gerichteten Werks“ erzeugt meiner Ansicht nach höchstens Contrapunctus I, obwohl die im Thema nach der Synkope einsetzende Achtelbewegung der ganzen Fuge Leben verleiht. Im Contrapunctus II wird aus der früheren Achtelbewegung ein scharf punktierter Rhythmus. Im Contrapunctus IV setzen in Takt 19 Kuckuckrufe ein, die von Takt 53 an und später wieder auftreten. Derartige musikalische Scherze leistet man sich nicht in der „Ergebenheit eines Todgezeichneten“!

Kellers Meinung, in der Kunst der Fuge sei die „lichte Freude früherer Musik“ Bachs „der dunklen Klage“ gewichen, steht entgegen, daß Bach in Contrapunctus V, VI und VII in der ursprünglichen und in der umgekehrten Form durch Verwendung von punktiertem Rhythmus energisch gestaltete:

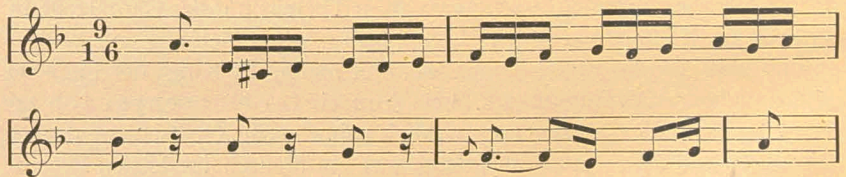


und ihm später, z. B. in der Tripelfuge (Contrapunctus VIII), durch geschicktes Einfügen von Pausen kräftige Wirkung verlieh:



Wer die Partiturbilder des Contrapunctus VI mit den eingestreuten Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln und des Contrapunctus VII mit der durchgehenden Sechzehntelbewegung betrachtet, aus der das Thema richtig und umgekehrt und außerdem noch in dreierlei verschiedenen Notenwerten herausleuchtet, der hat alles andere als den Eindruck in tiefster Seelennot entstandener Musik.

In solcher Stimmung erfindet man auch keine Themen wie das erste Thema der Doppelfuge des Contrapunctus IX, das mit einem kühnen Oktavensprung aufwärts beginnt und sich nach einer Synkope in lebhaften Achteln bewegt. Wie vertragen sich mit Kellers Auffassung die vier zweistimmigen kanonischen Fugen, deren erste so beginnt:



Spricht man in Tönen „ein letztes einsames Gebet“, dann leistet man sich auch keine kontrapunktischen Kunststücke, wie sie uns in den Spiegelfugen entgentreten, von denen die beiden ersten äußerst lebhaft gehalten sind. Auch vom unvollendet gebliebenen Contrapunctus XIX kann man nicht behaupten, daß er die Stimmung tiefster Not atmet. Es sei nur an das lebhaftes zweite Thema erinnert.

Keller erwähnt noch des sterbenden Meisters Orgelchoral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, bezeichnet ihn als „letzte Steigerung der

Worte: Aus tiefster Not“ und meint, hier habe Bach „die ‚tiefe Not‘ des einzelnen zur ‚höchsten Not‘ aller gewandelt“. Dabei ließ Bach den ursprünglichen Text „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ durch die Überschrift ersetzen: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit!“

Leider hört man bei Aufführungen der Kunst der Fuge, wenn sie mit dieser Choralbearbeitung schließen, den Orgelchoral meist ganz leise und äußerst langsam, das heißt in einer Auffassung, die dem im Notenbild eindeutig festgelegten Willen Bachs in keiner Weise entspricht. Die Choralmelodie ist, von den Halben am Anfang und von den langen Noten am Schluß jeder Zeile abgesehen, in Vierteln mit eingestreuten Achteln und vereinzelt Sechzehnteln notiert. Dieser belebte Rhythmus im cantus firmus darf bei der Wahl des Zeitmaßes nicht verloren gehen. Dann beginnt die Choralbearbeitung mit einer Art Schreitmotiv, das zeigt, wie Bach mit der freudigen Zuversicht eines Mannes, der auf Erden viel geleistet hatte, sich anschickt, vor Gottes Thron zu treten. Dieses aufrechte und mannhaftes Schreiten muß der Organist durch die Registrierung ausdrücken, indem er helle und kräftige Stimmen verwendet, für den cantus firmus auch eine Sesquialtera oder gar eine gute Zungenstimme.

Kellers Aufsatz folgt eine Arbeit von Felix Oberborbeck (Vechta), die sich ebenfalls mit der Kunst der Fuge befaßt, aber die Gedanken noch nicht enthält, die der Verfasser zu der Wissenschaftlichen Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung äußerte, die vom 23. bis 26. Juli 1950 in Leipzig in Verbindung mit dem Bachfeste stattfand. Seine Äußerungen stehen in dem bei Peters (Leipzig) erschienenen Bericht über diese Tagung auf Seite 285 — 292. Auf Seite 289 ist auch folgendes Notenbeispiel abgedruckt, das Oberborbeck in Leipzig an die Tafel schrieb:



Das sind die drei untersten Stimmen der beiden letzten Takte von Bachs Orgelchoral; und die fettgedruckten Noten stellen die Choralzeile dar: „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“. Oberborbeck behauptet, diese Zeile finde sich wörtlich in den beiden Schlußtaktten unseres Chorals, und zwar in der dritten (mittleren) Stimme.

Wer diese Probe betrachtet, wird verblüfft, wie es auch den Besuchern von Oberborbecks Vortrag erging. Nimmt man aber den Orgelchoral

zur Hand, so muß man feststellen, daß sich Oberborbeck, um seine Meinung zu beweisen, eine Art musikwissenschaftliche Taschenspielerlei erlaubt hat.

Der letzte Teil des Orgelchorals beginnt so:

Der Tenor stimmt in Viertelbewegung die letzte Choralzeile an. Der Alt bringt sie bald darauf in Gegenbewegung¹⁾ und in Achteln. In gleichem Zeitmaße stimmt sie der Baß an. Der Tenor bringt sie in Gegenbewegung, aber etwas verändert. Der Alt bietet die Zeile in Achteln und eine Quinte höher, als sie der Tenor im Anfang brachte. In Takt 40 setzt die Choralzeile im Sopran ein. Die übrigen Stimmen bringen sie als Begleitung bald in richtiger, bald in Gegenbewegung. In Takt 43 tritt zwischen Tenor und Baß eine neue Stimme auf, die im folgenden Notenbeispiel mit auf der letzten Zeile notiert ist. Sie bringt die Zeile in Gegenbewegung.

Im vorletzten Takte ertönt im Tenor, das heißt in der dritten Stimme, die vierte Choralzeile zum letzten Male. Sie tritt dadurch besonders deutlich hervor, daß sie der Alt und die neuauftretene vierte Stimme eine Terz höher und eine Quarte tiefer umspielen.

¹⁾ Die ursprüngliche Gestalt der Zeile ist durch [] bezeichnet, die Gegenbewegung durch [] oder, wenn die Melodie etwas verändert ist, []

Aus diesen neun Noten, die eindeutig als die letzte Zeile des Choral-
 „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ zu erkennen sind, nimmt nun Ober-
 borbeck die ersten drei Noten und die fünfte bis siebente Note, streicht die
 vierte Note und die beiden letzten Noten und konstruiert daraus die Choral-
 zeile „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“. Es fehlen aber noch die beiden
 Anfangsnoten. Als erste Note benutzt er das erste Viertel des Tenors im
 vorletzten Takt. Es ist aber kein Anfang, wie folgender Auszug aus den
 beiden letzten Takten zeigt, sondern der Schluß einer harmlosen Begleit-
 figur. Die im Tenor folgende Viertel- und Achtelpause läßt Oberborbeck
 einfach weg. Sein Notenbeispiel erweckt den Eindruck, daß die zweite Note
 (e) ebenfalls in der dritten Stimme enthalten ist. Das mit ! bezeichnete e
 entstammt aber der vierten Stimme und ist ebenfalls Abschluß, und
 zwar der in Gegenbewegung wiedergegebenen Choralzeile.

Oberborbeck irrt also, wenn er behauptet, am Schlusse von Bachs Orgel-
 choral trete die Zeile „Aus tiefer Not...“ auf. Auch Kellers Ansicht, Bach
 habe die Kunst der Fuge in tiefster Seelennot geschaffen, ist nicht haltbar.

Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist

Von Walther Krüger (Scharbeutz)

Goethe bemerkt einmal: „Es ist nur das mittlere Talent immer in der Zeit befangen und muß sich an denjenigen Elementen nähren, die in ihr liegen.“ Trifft dieses Wort auf das „mittlere Talent“ uneingeschränkt zu, so erweist sich doch auch der Gestaltungswille der großen Meister mitbedingt von dem Kunstwollen ihrer Zeit, nur mit dem Unterschied, daß es bei ihnen zu einer spannungsvollen Wechselwirkung zwischen Zeitgeist und Individualität kommt. Auch bei Joh. Seb. Bach ist diese Wechselwirkung vorhanden, aber bei kaum einem anderen großen Komponisten ist die Diskrepanz zwischen dem eigenen Gestaltungswillen und dem der Zeit so bedeutend wie bei ihm.

Daß die durch Bachs Lebenswerk suggerierte Annahme einer plötzlichen Stilwende um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine unzulässige Vereinfachung des stilistischen Wandlungsprozesses darstellt und die Auffassung von einem revolutionären Umschwung durch die einer allmählichen Stilevolution ersetzt werden muß, hat die musikgeschichtliche Forschung in einer Fülle von Spezialarbeiten augenscheinlich gemacht. Wenn mithin auch die Diskrepanz zwischen Bachs Kunstwollen und den musikalischen Gestaltungsidealen seiner Zeit bekannt ist, soll hier doch dieser Gegensatz aus der Perspektive einer vergleichenden Gegenüberstellung der Haltungen sowohl hinsichtlich der weltanschaulichen Richtungen als bestimmter kompositionstechnischer Gestaltungsprinzipien beleuchtet werden.

Kaum auf einen anderen deutschen Komponisten der Zeit Bachs trifft das Wort Goethes von der Gebundenheit des „mittleren Talents“ an das Kunstwollen seiner Zeit in gleichem Maße zu wie auf Georg Philipp Telemann, der, zwar bereits 1681 geboren, doch als Generationsgenosse Joh. Seb. Bachs anzusprechen ist. Mit der Empfindlichkeit eines Seismographen reagiert er auf alle künstlerischen Zeitströmungen und bietet so in seinem zahlenmäßig unerhört reichen Schaffen ein getreues Spiegelbild der Musikkultur der Zeit. In vieler Hinsicht kann Telemanns Persönlichkeit und Werk als Beleg für Musikgesinnung und Musikstil der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts dienen. So hat Telemann auf die uralte Frage nach Sinn und Bedeutung der Musik im Jahre 1737 eine Antwort gegeben, mit der er sich zum Sprachrohr seiner Zeit macht. Während seines Aufenthaltes in Paris, der für seine stilistische Entwicklung von einschneidender Bedeutung wurde, lernt er das „Clavecin auculaire“ L. B. Castells kennen. Telemann, stets für alles Neue aufgeschlossen, zeigt lebhaftes Interesse für diese Erfindung, übersetzt die das Wesen des Instruments erläuternde Schrift des Erfinders ins Deutsche¹⁾ und spricht seine eigene Ansicht über die Beziehungen zwischen Musik und Farbe aus: „Die Farben sind so mannigfaltig als die Klänge und haben gewiß Übereinstimmungen. Das Auge kann sie zusammenfühlen, ihre Vergleichenungen entwickeln und ihre Ordnung und Unordnung empfinden . . . dies erwecket die Seele, erhält sie selbständig, munter und verhindert, daß sie nicht auf einen albernem Gleichlaut verfällt. Kurz: es ist unstreitig, daß dies Farbenspiel ergötzen wird, denn Musik ist nichts anderes als eine Ergetzlichkeit.“

Mit diesem Bekenntnis ist der extreme Gegensatz zu Bachs musikalischem Credo formuliert, der Musik nur soweit gelten läßt, als sie „zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ geschaffen worden ist. Hier Begründung der Musik in der Transzendenz Gottes, dort die sensualistische Auffassung vom Wesen der Musik als einer „Ergetzlichkeit“ für das Ohr, wie sie dem „galanten“ Zeitalter gemäß war.²⁾ Mit Telemanns Einschätzung der Musik, ihrer Loslösung aus der Verankerung in einer metaphysischen Seinsordnung, ist die musikästhetische Situation der Zeit denkbar eindeutig beleuchtet. Negativ formuliert könnte man von einer geistigen Ermüddungserscheinung sprechen, positiv von einer Schwergewichtsverlagerung in die Sinnlichkeit, von einer Auffassung der Musik als Sprache des Affektes. Der Zuhörer, der „Liebhaber“ der Musik, erwartet vom Komponisten die Kunst des Sichleichtmachens. Von welcher Seite man auch den Stil der „galanten“ Musik betrachtet, immer wieder ist es dieses Moment eines neuen Hörbedürfnisses, das im Gegensatz zu Bachs Musikideal steht.

Der Hörer ist nicht mehr gewillt, die geistige Konzentration aufzubringen, die nötig ist, um das komplizierte Stimmgeflecht etwa einer Fuge zu verfolgen. Während Bach dem polyphonen Stil bis an sein Lebensende treu bleibt, ja, diesen gerade in seinem Altersschaffen zu einer letztmöglichen Vollendung führt, ist dieselbe Zeit charakterisiert durch den „Feldzug gegen den Kontrapunkt“ wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

¹⁾ Veröffentlicht in Lorenz Mizlers „Musikalische Bibliothek“ II, Leipzig 1940, Seite 269.

²⁾ Dreieinhalb Jahrzehnte später formuliert Charles Burney ganz im Sinne Telemanns seine Ansicht von der Bedeutung der Musik im Gesamtbereich des Seins: „Was ist Musik? Ein unschuldiges Vergnügen, ein Luxus, zwar für unsere Existenz vollkommen belanglos, aber doch immerhin ein gutes Mittel zur Verbesserung und Befriedigung unseres Gehörorgans“. (The present State of Music in Germany, London 1773, deutsch von Ebeling und Bode als „Tagebuch einer musikalischen Reise“, Hamburg 1773).

Soweit die deutschen Komponisten noch generationsmäßig in ihrer Schaffensfrühzeit bis ins Hochbarock zurückreichen, spiegelt sich in ihren Werken der Übergang von der alten zur neuen Gestaltungsweise. Johann David Heinichen (1683—1729) etwa ist als Thomasschüler in Leipzig (1696 bis 1706) Anhänger der polyphonen Satztechnik und „fand für lauter Contrapunktsbegierde kaum Zeit zum essen, trinken und schlafen.“¹⁾ Nach seiner Rückkehr aus Italien 1717 polemisiert er gegen die „gelehrten und spekulativen Notenkünsteleyen“ der Alten, deren „überflüssige Gesichtscontrapunkte“ aus einer „Theorie von überhäufften metaphysischen Gemüths- oder Vernunftskontemplationen“ entstanden seien. Nicht darauf komme es an, daß Musik auf dem Papier gut aussehe, sondern daß sie wohl klinge und dem Hörer gefalle, „denn die Seele und Tendresse der Komposition besteht wahrhaftig nicht in ein paar Hundert verschimmelten, überflüssigen Regeln, welche zur Not auch wohl ein viereckiger Baurejung fassen und observieren kann.“

Auch Telemann nimmt seinen Ausgang von einer strengen Satztechnik, spricht aber schon 1704 abfällig von den „unmelodischen Künsteleyen der Alten.“²⁾ Sehr aufschlußreich für Telemanns fortschrittsbegeisterte Haltung ist sein Briefwechsel mit K. H. Graun aus den Jahren 1751/52³⁾. Auf Grauns mißbilligende Kritik an dem „scharfen Gewürz“ seiner Harmonik erwidert er, er hätte sich in den vielen Jahren seiner Kompositionstätigkeit „ganz marode melodieret“, und da in der Melodie nichts Neues mehr zu finden sei, müsse man es in der Harmonie suchen. Beispiele aus seinem Instrumentalschaffen mögen diesen Stilwandel, der zugleich Symptom für den Wandel des Zeitstils allgemein ist, veranschaulichen.

Das Grave eines vermutlich nach der Pariser Reise geschaffenen Concerto grosso⁴⁾ weist den in der Musik des Hoch- und Spätbarock überaus häufig vorkommenden chromatisch abwärtsschreitenden Tetrachord im Baß auf, der sogar ostinatomäßig wiederholt wird:

Grave

The image shows a musical score for a 'Grave' section. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The bass line features a prominent chromatically descending tetrachord: G4, F#4, E4, D4. This pattern is repeated across five measures. The treble staff contains various chords and melodic fragments, including a trill in the final measure.

¹⁾ Der Generalbaß in der Composition, 2. Aufl., Dresden 1728, S. 935.

²⁾ Vgl. seine Autobiographie in Matthesons „Ehrenpforte“.

³⁾ Veröff. in der Einleitung zum Band XXVIII der DdT. Dieses Bekenntnis stammt zwar aus der Zeit unmittelbar nach Bachs Tod, entspricht aber auch Telemanns früherem Schaffen seit den dreißiger Jahren des Jahrhunderts.

⁴⁾ Vgl. Walther Krüger, Das Concerto grosso in Deutschland, Berlin-Wolfenb. 1932, S. 95.

A musical score for a piece by Telemann, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex interplay of melodic and harmonic elements, with the upper staff often playing a more active role than the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Was aber Telemann aus dieser konventionell-traditionellen Baßführung im melodisch-harmonischen Zusammenwirken der Oberstimmen macht, ist in seinem ständigen labilen Schwanken zwischen Dur und Moll und den Reizwirkungen der Septimenvorhalte durchaus neuartig und von einem faszinierenden Raffinement der Klangtechnik, ein „ergetzliches Farbenspiel“, wie es dem neuen, auf sensualistische Wirkungen bedachten Geschmack der Zeit gemäß war.

Telemanns Abwendung vom polyphonen Barockstil nimmt zuweilen noch revolutionärrere, experimentierfreudige Formen an. Dafür liefert folgendes Grave aus einem anderen Concerto grosso¹⁾ ein Beispiel:

A musical score for a piece by Telemann, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The piece is marked "Grave". The music features a chromatic alteration in the upper staff, which is noted as a writing error in the text. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fast möchte man zunächst annehmen, daß die außerordentlich brüskten chromatischen Alterationen in Takt 5—7 auf Schreibfehler beruhen. Da aber die Stimmhefte mit der B. c.-Bezifferung übereinstimmen, steht außer Frage, daß es sich hier um einen Beleg für das von Graun kritisierte „scharfe Gewürz“ der neuen Telemannschen Harmonik handelt, um eine

¹⁾ Vgl. W. Krüger a. a. O., S. 98.

Selbstzwecklichkeit harmonisch-dissonanter Wirkungen, die bei aller Extravaganz doch von fortschrittlich gesonnenen Zeitgenossen als „dernier cri“ französischer Provenienz freudig begrüßt wurde.

Mit dem Abbau der kontrapunktischen Satztechnik erfolgt zugleich hinsichtlich des Klangideals eine Schwächung des Spaltklangtypus mit der offenkundigen Tendenz zu Mischklangwirkungen. Für diesen Umschwung besonders bezeichnend erscheint der Wandel auf dem Gebiet der Orgeldisposition speziell in Deutschland. So wie sich das Wesen, die Entelechie der Kirchenmusik schlechthin am reinsten in der überpersönlichen Objektivität einer polyphonen Satztechnik erfüllt, entspricht der Orgelregisterdisposition am reinsten der Spaltklangtypus. Wenn auch in der hochbarocken Orgeldisposition Arp Schnitgers nicht nur die Zahl der Manuale — bis auf vier — vermehrt wurde, sondern auch durch Vermehrung der Einzelaliquote und der Zungenstimmen sowie durch größere Fülle des Plenums eine im Vergleich zur frühbarocken Orgeldisposition des Michael Prätorius größere Klanglichkeit erreicht und das frühere Verbot, zwei Stimmen gleicher Fußhöhe zu ziehen, aufgehoben bzw. eingeschränkt wurde, blieb doch auch im Hochbarock das Spaltklangideal im deutschen Orgeltyp gewahrt. Mit Beginn des Spätbarock kündigt der von Gottfried Silbermann geschaffene Orgeltyp (so in seiner großen Domorgel zu Freiberg von 1714) von einem Aufgeben dieses Spaltklangideals. An seine Stelle tritt das Mischklangideal: die Schaffung eines einheitlichen Tuttiklanges, für den sich die bisherigen Zungenstimmen als ungeeignet erwiesen. So werden die scharfen Charakterstimmen durch die „mildglänzenden“ Labialstimmen ersetzt und wird zugleich durch den bevorzugten 8-Fußklang und das Hinzutreten von 16-füßigen Stimmen eine klangliche Eindunkelung erzeugt.

Von dem Maß der Entfremdung gegenüber dem Orgelklangideal des 17. Jahrhunderts zur Zeit Bachs legt Johann Matthesons Polemik in seinem „Beschützten Orchester“ von 1713 Zeugnis ab, in dem er schreibt, es sei „recht wunder, daß man hiesigen Ortes die schnarrenden, höchst ekelhaften Regale in den Kirchen noch behält, da doch die säuselnde und lispelnde Harmonie des Clavicimbels, wo man deren sonderlich zwei haben kann, eine weit schönere Wirkung auf dem Chor hat.“ Der Sensualismus der Zeit führt sogar zu Versuchen, die dem Orgelklang wesensgemäße dynamische Unveränderlichkeit zu beseitigen. Denn Lorenz Mizler bezieht sich in seiner „Musikalischen Bibliothek“ III von 1752 auf eine Mitteilung von Christoph Gottfried Schröter aus dem Jahr 1735 über eine Orgel mit neuartiger Windlade, die ein Zu- und Abnehmen der Tonstärke durch stärkeren bzw. schwächeren Tastenniederdruck ermöglicht. Ein Jahr später, 1736, wird dann in der Johanniskirche zu Golldau ein

Schweller eingebaut, während eine Schwellervorrichtung in London bereits 1712 belegt ist¹⁾.

In seiner Spätzeit hat Bach im Unterschied zu seiner früheren Vorliebe für den norddeutschen Orgeltyp auch Interesse für den Klangtypus der Silbermann-Orgel bekundet. Wenn mithin nicht von einer „Bachorgel“ im eindeutig zu definierenden Sinn eines konstanten Klangideals gesprochen werden kann, so steht andererseits der Frage nach der Vorliebe Bachs für den einen oder anderen Orgeltyp das Moment einer Abstraktion von einer speziellen Orgeldisposition überhaupt entgegen. Nach Philipp Emanuel Bachs Äußerung hat Joh. Seb. Bach, von einigen Klavierwerken abgesehen, „das übrige alles ohne Instrument komponiert, jedoch nachher auf selbigem probiert.“

In dynamischer Hinsicht bahnt sich im Spätbarock ein Wandel an, der durch eine zunehmende Emanzipation der Klangstärke von der Bindung an den Formaufbau zu Gunsten einer selbstzwecklich affektbetonten Behandlungsweise charakterisiert ist. Während bei Joh. Seb. Bach noch das Prinzip einer dynamischen Stetigkeit und des tektonischen Kontrastes im Sinne der „Terrassendynamik“ vorherrscht und der Meister in seinem Altersschaffen die dynamischen Gegensätze hinter der streng linearen Stimmigkeit zurücktreten läßt, geht das Bestreben der Zeit auf die Technik des Übergangs und der affektbetonten Kontraste auch in dynamischer Hinsicht.²⁾ Noch herrscht zwar in der Musikpraxis das Cembalo mit seiner starren Tongebung, aber es ist doch bezeichnend, daß bereits zu Beginn des Spätbarock, 1711, Bartolommeo Cristofori das Hammerklavier erfindet und somit schon erstaunlich früh die instrumentenbautechnischen Voraussetzungen für die Verwirklichung eines neuen dynamischen Ausdruckswillens

¹⁾ Vgl. Hermann Reichenbach, Wandlungen im Musikinstrumentarium vom Barock zur Klassik in Deutschland. Dissertation (Manusc.) Freiburg i. Br. 1922.

²⁾ In seinem auf dem Allgemeinen musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Lüneburg 1950 gehaltenen Vortrag „Charakterthema und Erlebnisform bei Bach“ wendet sich Heinrich Besseler gegen die übliche Auffassung von der unzeitgemäßen Rückwärtsgewandtheit Bachs und hebt die zeitnahen, auf gesteigerten Affektausdruck zielenden Gestaltungsprinzipien speziell in den Klavierwerken des Meisters „um 1720“ hervor. Vor allem geben manche Werke des Wohltemperierten Klaviers I. Teil Besseler Veranlassung festzustellen, daß Bach in seinen dynamischen Intentionen über die klanglichen Möglichkeiten sowohl des Cembali als auch des Clavichords hinausgegangen sei, ja Besseler äußert geradezu (Kongreßbericht Kassel und Basel, o. J. S. 24): „Sucht man eine Musik, die das dynamische Prinzip ebenso vollendet vorwegnimmt wie Cristoforis Mechanik von 1711, dann kommt für ganz Europa nur das Wohltemperierte Klavier in Frage.“ Besselers bedeutsame Ausführungen sind dazu angetan, das Bachbild hinsichtlich der zeitnahen und zukunftssträchtigen Züge im Schaffen des Meisters wesentlich zu bereichern. Wenn jedoch Besseler zugespitzt formuliert (a. a. O. S. 7): „Wie soll man sich ein Schaffen gegen die Zeit überhaupt vorstellen?“, so fordert diese rhetorisch gemeinte Frage sowohl in ihrer Verallgemeinerung wie in bezug auf Bach zur Kritik heraus. In Bachs Gesamtschaffen stellt sich das Moment der Unzeitgemäßheit bei weitem überwiegender dar als das der Zeitnähe und der in die Zukunft weisenden Züge. Wichtig erscheint vor allem, daß sich die „fortschrittlichen“ Züge in Bachs Werken nicht progressiv verstärken, sondern daß Bach zur selben Zeit, der Mitte der dreißiger Jahre, da „die Zeit“ zu einer unverkennbaren Tendenz „nach außen“ neigt, eine „Wendung nach innen“ (Friedrich Blume) vollzieht.

geschaffen worden sind. Wie der tektonisch gebundene Kontrast von piano und forte im dritten Jahrzehnt in der orchestralen Aufführungspraxis zu einem affektbetonten Kontrast verselbstzwecklicht wird, läßt z. B. das Vorspiel zur Arie der Amintas aus der Oper „Olimpiade“ von Leonardo Leo (1694—1744)¹⁾ vom Jahre 1737 erkennen:

I. Viol.

Es ist bereits die sturm- und dranghafte Subjektivität der Mannheimer Schule, die sich in diesen abrupten dynamischen Kontrasten äußert, vor denen später Leopold Mozart seinen Sohn wertbetont als „vermanierierten Mannheimer goût“ warnt.

Ebenfalls bereits zu Beginn des Spätbarock ist die Tendenz belegt, die dynamische Stetigkeit durch eine Übergangsdynamik zu ersetzen. Für Italien ist diese Praxis durch Sc. Maffei verbürgt, der 1711 in seiner Beschreibung des Pianoforte berichtet, daß bei den großen Konzerten in Rom sowohl ein An- wie Abschwollen der Stimme als auch der plötzliche starke Einsatz üblich gewesen sei und stärksten Anklang bei der Zuhörerschaft gefunden habe²⁾. Diese sowohl vokale als instrumentale Crescendo- und Diminuendomanier tritt auch in Form einer diesbezüglichen Nuancierung einzelner Notenwerte auf, wie sie in der gesanglichen *mesa di voce* schon im Frühbarock üblich war. So bedient sich der Generationsgenosse Joh. Seb. Bachs, Francesco Veracini (1685—1750), dieser Manier unter anderen in dem *Adagio assai* der 5. Sonate aus den „Sonate accademiche“ von 1744³⁾:

¹⁾ Minos Dounias, Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, München 1935, S. 128.

²⁾ Scipione Maffei, Nuova invenzione d'un Gravecembalo, col piano e forte. Giornale de letterali d'Italia, Tom. V, Venezia 1711. Übersetzung in J. Matthesons „Critica Musica“ II, S. 335.

³⁾ Vgl. Dounias, a. a. O. S. 135f, daselbst auch Zeichenerklärung. H. Bessler weist a. a. O. S. 23 auf das Vorkommen von keilförmigen Crescendo- und Decrescendozeichen bereits in der Oper „Hippolyte et Arcie“ von J. Ph. Rameau, 1733, hin.

Adagio assai

come stà

S

tr

Während Joh. Seb. Bachs Melodik von dem Prinzip der sich aus dem thematischen Kern logisch entwickelnden Linie beherrscht wird und zu Beginn des Spätbarock auch im allgemeinen Zeitstil diese Art der Melodiebildung noch vorherrscht, mehren sich zugleich die Anzeichen für einen Auflösungsprozeß des stetigen, von einem großen Atem erfüllten Melos: an seine Stelle tritt mehr und mehr das Prinzip der melodischen Reihung, der Vereinzelung in eine Vielheit einander symmetrisch korrespondierender Phrasen.


Auch diese lockere melodische Reihungstechnik darf im Sinne einer geistigen Ermüdungserscheinung gedeutet werden. Während von Joh. Seb. Bach überliefert ist, daß er beim Anhören einer Fuge seine Söhne gern auf die im Thema liegenden Möglichkeiten von Engführungen und anders mehr im voraus aufmerksam zu machen pflegte, will der Hörer des Rokoko gerade im Gegenteil von nicht vorherzusehenden melodischen Einfällen überrascht

werden. Ganz diesem sensualistischen Hörbedürfnis entsprechend konstatiert der sonst so konservative Quantz in seinem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“ im Jahre 1752¹⁾: „Je mehr man das Ohr durch neue Erfindungen betrügen kann, je angenehmer gefällt es demselben. Denn das Ohr wird mit dem, was es schon im voraus vermutet hat, nicht gerne befriediget, sondern will immerfort betrogen sein.“


Wie die Vielgestaltigkeit des Bachschen Gesamtwerks in satztechnischer Hinsicht nicht zulänglich durch den zum Schlagwort gewordenen Begriff eines „linearen Kontrapunkts“ charakterisiert werden kann, so geht es auch nicht an, Bachs Rhythmik als „latent“ schlechthin zu bezeichnen. Denn zwischen den Gegensätzen einer kraftvoll federnden Akzentuierung, wie sie besonders die Instrumentalkonzerte des Meisters kennzeichnet, bis zu der entmaterialisiert schwebenden Latenz des Rhythmus der „Kunst der Fuge“ sind mannigfache Zwischenstufen vorhanden, Stufen des Verhältnisses zwischen dem rein Melodischen als dem Träger geistiger Energien und der akzentuierenden Rhythmik als Trägerin an das Körpergefühl appellierender vitaler Schwungkkräfte. Aber wie auch immer das Verhältnis zwischen diesen beiden Komponenten bei Bach beschaffen ist, stets erweist sich die Rhythmik der Gesamtform dienstbar, strebt nicht selbstzwecklich-sensualistische Wirkungen an.


Es ist nur eine logische Folgeerscheinung der Versinnlichung im Rokoko, daß mit der Homophonisierung und Ersetzung der weit ausgespannenen Linie durch die leichtfassliche Phrasenreihung sich auch die Rhythmik grundlegend verändert. Die Tendenz der Zeit zielt auf eine rhythmische Selbstzwecklichkeit, auf ein Auskosten der erregend innervierenden Macht des Rhythmischen an sich. Diese rhythmische Selbstzwecklichkeit tritt im sogenannten lombardischen Rhythmus in Erscheinung, der sich von Italien aus mit außerordentlicher Schnelligkeit nach Deutschland, Frankreich und England ausbreitet und zum Moderhythmus der Zeit wird.

In seiner Selbstbiographie von 1724 berichtet Quantz: „... und kommen (1724) in Rom an ... Das neueste, was mir zu Ohren kam, war der mir noch ganz unbekannte sogenannte lombardische Geschmack, welchen kurz vorher Vivaldi durch eine seiner Opern in Rom eingeführt und die Einwohner dergestalt dadurch eingenommen hatte, daß sie fast nichts hören mochten, was diesem Geschmack nicht ähnlich war.“

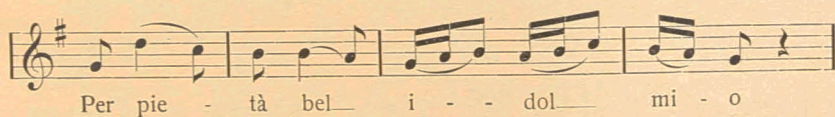
Für das Pathos des reifen Hochbarock, wie es charakteristisch in der gehaltenen Würde des höfisch-zeremoniellen Prunkstils Lullys zur Ausprägung kam, erscheint besonders kennzeichnend der punktierte Ouver-türenrhythmus . Dieser Tendenz, die guten und relativ guten Takt-

¹⁾ Auch dieses erst zwei Jahre nach Bachs Tod ausgesprochene Bekenntnis entspricht durchaus dem musikästhetischen Empfinden des 3. und 4. Jahrzehnts des Jahrhunderts.

zeiten zu dehnen, steht im „lombardischen Geschmack“ eine entgegengesetzte Tendenz gegenüber: aus der rhythmischen Hemmung wird ein rhythmisches Sichüberstürzen, eine Verlagerung der kleinen Notenwerte auf die guten bzw. relativ guten Taktzeiten: .

Aber dieser Spezialfall einer „umgekehrten Punktierung“ ist nur eine Erscheinungsform der lombardischen Rhythmik unter vielen anderen. Aus dem Bestreben, die sensualistische Reizwirkung solcher rhythmischen Stauungen auszunutzen, finden die Komponisten immer neue Varianten des Prinzips, unter denen besonders charakteristisch die Sechzehntelfortschreitung auf guter bzw. relativ guter Taktzeit in Auf- bzw. Abwärtsbewegung erscheint: . Vor allem aber ist es die Reizwirkung der Synkope, die die galante Rhythmik weitgehend bestimmt und ebenfalls zum „lombardischen Geschmack“ zu rechnen ist. Beruht schon die typische Seufzervorhaltmanier auf dem Prinzip der synkopischen Bewegungsstauung, so wird die rhythmische Morphologie der Melodik besonders ab Mitte des 3. Jahrzehnts von der auch sprungweise verwandten Synkopierung bestimmt. Aus der Überfülle der sich bietenden vokalen und instrumentalen Beispiele seien einige charakteristische Fälle italienischer und deutscher Musik ausgewählt, die erkennen lassen, wie sehr der „lombardische Geschmack“ zur Ausprägung stereotyper rhythmischer Modelle geführt hat:

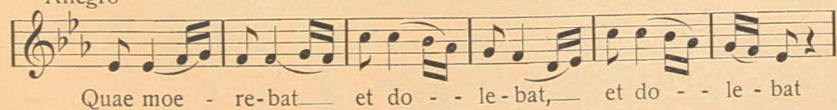
Leonardo Vinci (1690—1730), Arie der Semira aus dem 1. Akt seiner Oper „Artaserse“ von 1730



Per pie - tà bel - i - - dol - mi - o

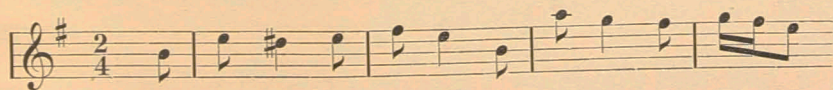
Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), Arie aus seinem „Stabat Mater“ von 1735

Allegro



Quae moe - re-bat - et do - - le - bat, et do - - le - bat

Benedetto Marcello (1686—1739), Allegro aus dem vierten Konzert der Concerti grossi „La Cetra“ von 1738¹⁾



¹⁾ Vgl. W. Krüger, a. a. S. 104 und 103.

Johann Friedrich Fasch (1688—1758), Allegro aus einem Concerto grosso D-Dur¹⁾



Georg Philipp Telemann, Vivace aus einem Concerto grosso D-Dur²⁾



Das Beispiel aus Pergolesis „Stabat Mater“ erweist zugleich, wie diese galant tändelnde Rhythmik nicht vor dem Bereich der geistlichen Musik Halt macht und hier der gedrückte Affekt des Textes ins spielerisch Tändelnde umgedeutet wird. Padre Martini, der sich gegen diese Moderhythmik in der Kirchenmusik wendet, hat Recht, wenn er feststellt, Pergolesis „Stabat Mater“ atme den Geist einer Buffo-Oper und unterscheide sich in nichts von des Komponisten „Serva Padrona“³⁾.

Häufig kommt es zu einer noch weit intrikateren Zuspitzung des rhythmischen Stauungsprinzips auf der betonten bzw. relativ betonten Taktzeit, so z. B. im langsamen Satz des um 1735 entstandenen Violinkonzerts aus dem op. 6 von Evaristo Felice dall'Abaco (1675—1742)⁴⁾:

Aria cantabile

Violino solo



Wurde die außerordentliche Beliebtheit und Verbreitung der lombardischen Rhythmik bereits als eine Schwergewichtsverlagerung vom Geistigen

¹⁻²⁾ Vgl. W. Krüger, a. a. S. 104 und 103.

³⁾ Vgl. Dounias, a. a. O. S. 125.

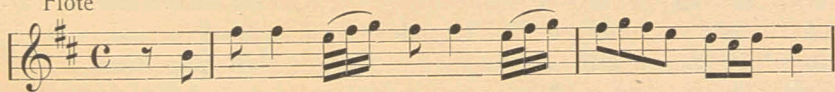
⁴⁾ Vgl. Arnold Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931, Nr. 277.

ins sensualistisch Reizsame gedeutet, so wird diese Bedeutung noch aus einer weiteren Blickrichtung erhärtet. In der typischen Anlage einer mehrsätzigen Instrumentalkomposition ist es noch im Spätbarock die Regel, daß das geistige Schwergewicht im Eröffnungssatz oder in dem an zweiter Stelle stehenden schnellen Satz liegt. In diesem ersten Allegro wird dem Hörer hinsichtlich der Formung das verhältnismäßig größte Maß an geistiger Spannkraft zugemutet, besonders durch Anwendung der fugierten Satztechnik. Dieser geistigen Konzentration im ersten Allegro gegenüber bedeutet der Schlußsatz eine Entspannung und Lockerung. In diesem Sinne äußert sich Quantz speziell hinsichtlich des Instrumentalkonzerts: „Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll, so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn.“¹⁾

Die tändelnd reizsame Synkopenrhythmik scheint nun prädestiniert für den entspannten Charakter eines Finalsatzes zu sein. Es ist aber höchst bezeichnend für die schon hervorgehobene geistige Ermüdungserscheinung des Rokoko, für die Tendenz, es dem Hörer leicht zu machen, daß häufig schon das erste Allegro diese tändelnde Rhythmik aufweist, wie obige Beispiele zeigen. Für diese Tendenz sind auch die häufig vorkommenden Vortragsbezeichnungen *Tendrement*, *Affetuoso*, *Amoroso* oder *Grazioso* bei ersten Allegrosätzen bezeichnend. So erweist sich auch aus der Perspektive der zyklischen Gesamtanlage die Selbstzwecklichkeit der galanten Rhythmik, ihre Emanzipation aus der Formdienbarkeit.

In den Eröffnungssätzen von Bachs Instrumentalwerken kommt diese Synkopenrhythmik nur einmal vor, in dem Andante der Sonate h-moll für Querflöte und Cembalo (Ges. Ausgabe IX, 3):

Andante
Flöte



Von dieser Sonate abgesehen, kann das Vorhandensein von synkopierender Rhythmik in Eröffnungssätzen von Werken, deren Echtheit nicht sichergestellt ist, geradezu als ein Argument contra betrachtet werden, so hinsichtlich des Konzerts C-Dur für 3 Klaviere (Ges. Ausgabe XXXI²⁾, 53) mit folgendem Beginn:

¹⁾ Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen.

²⁾ Die Zeit um die und unmittelbar nach der Mitte des 3. Jahrzehnts hat sowohl für den „Zeitgeist“ wie für Bach die Bedeutung eines krisenhaften Umschwungs, jedoch in entgegengesetzter Richtung. Im selben Jahr, 1737, in dem Telemann seine Auffassung der Musik als eine „Ergetzlichkeit“ formuliert, polemisiert Johann Adolph Scheibe in seinem „Critischen Musicus“ gegen die Kunst Bachs, der er ein neues „naturhaftes“ Musikideal gegenüberstellt. Bach hingegen reagiert auf diese Symptome einer sensualistischen Veräußerlichung der Zeit mit einer vergeistigten Verinnerlichung, die sein spätes Schaffen im wachsendem Maße bestimmt.



Es handelt sich um die Bearbeitung eines wahrscheinlich nicht von Bach stammenden Konzerts für 3 Violinen, aber auch die Authentizität der Bearbeitung ist zweifelhaft.

Als zweifelhaftes Werk gilt auch die Sonate A-Dur für Violine (Flöte) und B. c. (Vgl. Wolfgang Schmieder, Them.-system. Verz. Anhang 153):



Als Joh. Seb. Bach fälschlich zugeschrieben und von Wilhelm Friedemann Bach stammend hat sich das Konzert F-Dur für 2 Klaviere (Ges. Ausgabe XLIII, 47) erwiesen:



In das Gebiet der selbstzwecklich-reizsamen Rhythmik der galanten Musik gehört auch die Improvisationspraxis des *Tempo rubato*, die Pietro Francesco Tosi in seinem Gesanglehrbuch von 1723 ausführlich behandelt. Da das *Tempo rubato* im ursprünglichen Sinn nicht auf einer subjektiven Veränderung des Zeitmaßes, sondern auf der Technik rhythmischer — daneben auch melodischer — Nuancierungen der Gesangs- bzw. Instrumentaloberstimme bei völlig gleichbleibendem Grundzeitmaß beruht, wäre es eigentlich sinngemäßer, von einem *rhythmischen Rubato*, einem „Raub“ des Zeitwertes einzelner Noten statt von einem *Tempo rubato* zu sprechen. So betont Tosi, das Wesen des *Tempo rubato* bestehe darin, „daß man von einem Ton zum anderen durch einzigartige und überraschende Gänge mit Verziehung der Geltung der Noten zu kommen sucht.“ Das Wesen des *Tempo-rubato*-Vortrags beruht auf diesen nicht rational fixierbaren labilen Übergängen, auf einem „Hinschlendern“ (*andare*) von Note zu Note, gemäß dem reizsam-sensualistischen Grundzug der galanten Zeit. Treffend charakterisiert der französische Übersetzer von Tosis Gesangschule, Théoph. Lemaire, die Manier des *Tempo rubato* als „schwankend, flackernd, zögernd, schaukelnd, schlendernd, sich gehen lassend“.¹⁾

¹⁾ Vgl. Boris Bruck, Wandlungen des Begriffes *Tempo rubato*, Dissertation Erlangen 1928.

Joh. Seb. Bachs strenger Geistigkeit war diese reizsame, auf dem Prinzip rational unwägbarer Verrückungen und Verschleifungen beruhende Improvisationstechnik nicht gemäß. Bach, der sich nie gleichsam Scheuklappen gegenüber den Stilprägungen seiner Zeit angelegt hat, vielmehr mit offenem Sinn das zeitgenössische Schaffen verfolgte und sich assimilierte, soweit das ohne Aufgabe seines eigenen Formideals möglich war (so komponiert er in seiner mittleren Schaffenszeit eine Kantate in modischer Suitenform, die „Französischen Suiten“, und bearbeitet unter anderen Vivaldische Violinkonzerte), hat sich auch auf seine Weise mit dem Tempo rubato auseinandergesetzt. Er entkleidet es seiner improvisatorischen, „flackernd-tänzelnden“ Erscheinungsform und formt es im Sinne einer rationalen Tektonik um, wie z. B. aus der Oberstimmenmelodik des Andante seines „Italienischen Konzerts“ ersichtlich ist.

Mit der Praxis des Tempo rubato ist zugleich schon die einer sensua-listisch betonten Reizsamkeit entsprechende Tendenz der Zeit zur gesteigerten Ornamentik gegeben, die besonders die Generalbaßpraxis der Zeit Bachs charakterisiert. Sieht D. Heinichen 1711 in der ornamentalen B. c.-Praxis die „höhere Stufe“ der Ausführung, so ist es wieder die Mitte des dritten Jahrzehnts, die auch in dieser Hinsicht den entscheidenden Umschwung bringt: 1735 erhebt J. Mattheson in seiner „Kleinen Generalbaßschule“ die Forderung einer unausgesetzten „manierlichen“ Ausführung des B. c. im Sinne der Anbringung zahlreicher „Galanterien“, und nach ihm äußern sich andere Theoretiker in gleicher Weise, so L. Chr. Mizler 1739 und G. A. Sorge 1745. Bach dagegen hat diese „manierlich“-dekorative Ornamentik der B. c.-Ausführung abgelehnt und sie als „teuflisches Geplärr und Geleyer“ gegeißelt.

Parallel mit dem zunehmenden Ornamentreichtum geht eine wachsende Tendenz nach Entfaltung solistischer Virtuosität mit der unverkennbaren Neigung zu selbstzwecklichen, nicht mehr der formalen Struktur dienstbaren Wirkungen. Dieser fortschreitende Zug zur Zerstäubung der melodischen Linie bekundet sich instruktiv im Vergleich zweier Werkfassungen von Francesco Gemiani (1674—1762): seine Violinsonaten op. 1 von 1716 erscheinen in einer 1739 von ihm veranstalteten Neufassung in einer Gestalt, die ein non plus ultra an verzierter und diminuierter Komplizierung des Melos darstellt, wie folgendes Beispiel erkennen läßt¹⁾: (s. nächste Seite 100)

Spricht schon aus der Schwergewichtsverlagerung der Konzertkomposition vom Concerto grosso aufs Solokonzert der gleiche Wille zur Entfaltung solistischer Virtuosität, so führt der Weg innerhalb der Gattung des

¹⁾ Vgl. Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923, S. 408.

1716

Adagio

1739

tr

tr

tr

tr

11 SW.

11 SW.

Solokonzerts von relativ geringer zu hochgesteigerter Brillanz. Ein stilistischer Vergleich etwa von Antonio Vivaldis Violinkonzerten „Estro armonico“ op. 3 vom Jahre 1712 mit denen seines op. 4 mit dem bezeichnenden Titel „La stravaganza“ von 1715 gewährt einen Einblick in den diesbezüglichen Wandlungsprozeß. Wie dann später Vivaldische Violinkonzerte in einer höchst gesteigerten virtuos-kolorierenden Verbrämung gespielt wurden, hat Arnold Schering durch die Veröffentlichung derartiger kolorierter Fassungen aufgewiesen¹⁾. Für Bach dagegen war die Virtuosität niemals Selbstzweck. So bedeutsame Ansprüche auch seine Violin- und Cembalokonzerte an die Technik des Solisten stellen, erweist sich das virtuose Moment doch immer dem tektonischen Formaufbau dienstbar.

Wilhelm Pinder charakterisiert in seiner „Kunstgeschichte nach Generationen“ die Generationengemeinschaft von 1685 als eine „ausgesprochen

¹⁾ Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert.

Wilhelm Pinder charakterisiert in seiner „Kunstgeschichte nach Generationen“ die Generationengemeinschaft von 1685 als eine „ausgesprochen metaphysisch empfindende Schicht von Künstlern, der alles Greifbare so fraglich erscheint wie ihren Philosophen“, und folgert daraus, daß zu ihr „eine besonders starke absolute Musik, die Sprache des Nicht-mehr-Greifbaren an sich“ gehöre. Diese Feststellung gibt insofern kein zulängliches Bild von dem Gestaltungswillen der genannten Generationengemeinschaft, als dieser im Schaffen der kleineren Meister auch eine entgegengesetzte, gerade auf das „Greifbare“ gerichtete Tendenz aufweist.

Die Musikästhetik der Zeit Bachs steht unter dem Gebot der „Nachahmung der Natur“. Führend tritt in dieser Hinsicht die französische Nachahmungsästhetik mit ihrer Forderung nach einem „peindre de la nature“ hervor. Gemäß dieser immer wieder erhobenen Forderung nach Nachahmung steht der Franzose der absoluten Instrumentalmusik zum Teil verständnislos gegenüber. Fontenelles rhetorische Frage: «Sonate, que me veux tu?» ist symptomatisch für diese französische Einstellung zur nichtnachahmenden Instrumentalmusik. Bezeichnend ist auch, daß die Komponisten trotz des vorherrschenden Strebens der Zeit, die Natur im galanten Sinne zu verniedlichen, sich gern erhabenen Natureindrücken, insbesondere denen des stürmisch bewegten Meeres, öffnen. Bereits 1706 unternimmt Marin Marais extra eine Reise ans Meer, um sich, dem Maler vergleichbar, an Ort und Stelle in seinem Schaffen von dem erhabenen Natureindruck inspirieren zu lassen. 1715 formuliert Dubos diese Nachahmungstendenz zur ästhetischen Forderung: „Es ist Wahrheit in einer Symphonie, die einen Sturm nachahmen soll, wenn Melodie, Harmonie und Rhythmus einen Schall hervorbringen, der dem Sausen der Winde und dem Brausen der Wellen ähnlich ist, welche zusammenstoßen oder sich an den Felsen brechen“¹⁾.

In Italien ist es vor allem Antonio Vivaldi, der unter anderen mit seinen Konzerten des op. 8, „Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione“, von 1725 und denen des op. 10 dieser realistischen Programmmusik — die beliebte „Tempesta di mare“ ist zweimal vertreten — seinen Tribut zollt. Francesco Geminiani andererseits empfiehlt den Komponisten die Lektüre eines Dichtkunstwerks vor der musikalischen Konzeption und meint, daß auch dem Spieler eine solche Lektüre den nötigen „exaltierten Geist“ für seinen Vortrag einflößen könne²⁾. Von zwei frühen Klavierwerken der Arnstädter Zeit abgesehen (der Sonate D-Dur und dem Capriccio „Die Abreise“), hat sich Bach von der programmatisch-nachahmenden Tendenz seiner Zeit ferngehalten. Die metaphorische Textbezogenheit seiner Orgelchoräle aber ist

¹⁾ Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la peinture*, 1715. Vgl. Walther Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850*, Münster 1929, S. 12.

²⁾ Vgl. Minos Dounias, a. a. O., S. 90.

von der mehr äußerlichen Tonmalerei der Zeit so weit entfernt, daß sie nicht in einem Atem mit dieser genannt werden kann.

Eine umfassende Behandlung des in diesem Aufsatz gestellten Themas verlangte (neben dem unberücksichtigt gebliebenen Wort-Tonverhältnis) nicht zuletzt, auch den Gegensatz von Bachs und seiner Zeitgenossen Stellung zur Religion zu beleuchten. Ja, in diesem Antagonismus, dem konzessionslosen Kampf Bachs gegen die aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit, seinem Beharren bei einem Luthertum orthodoxer Prägung, ist letzten Endes der Schlüssel zu Bachs „Unzeitgemäßheit“ gegeben. Wie sehr sich Bach dieser geistigen Isolierung bewußt war, die für ihn zunehmende Vereinsamung bedeutete — eine Vereinsamung, für die das von seinem Sohn Christian ausgesprochene pietätlos-häßliche Wort von der „alten Perücke“ Symptom ist —, läßt das aus dem Jahr 1745 überlieferte Altersporträt eines unbekanntem Malers erkennen, denn die von der Nasen- zur Mundpartie verlaufenden tiefen Falten in diesem mächtigen, ehrfurchtgebietenden Antlitz sind Zeugnis von der Kampfstellung des Meisters gegen den Zeitgeist.

Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs

Von Conrad Freyse (Eisenach)

In Martin Falcks grundlegender Monographie „Wilhelm Friedemann Bach“ (Leipzig 1913) werden auch jene vier Schulhefte des ältesten Sohnes Joh. Seb. Bachs kurz beschrieben, die 1902 Bernhard Friedrich Richter beim Abbruch der alten Leipziger Thomasschule in einer mit vielen weggelegten Heften gestopften schalldämpfenden Tapetenfütterung vorfand und später dem Bachmuseum in Eisenach überwies.

Das Ergebnis einer erneuten, eingehenden Untersuchung legt nahe, diese vier dem 13., 15., 16. und 17. Lebensjahre Friedemann Bachs angehörenden Schulhefte anders als bisher zu sehen und zu werten. Sie zeigen nicht nur, daß Friedemann Bachs wahrscheinlich in der Köthener lutherischen Schule erworbenen Vorkenntnisse — Belege dafür fehlen noch immer — den Anforderungen der Thomana in Leipzig entsprachen, sondern gewähren manchen Einblick in seine Charakterbildung und die Problematik seiner künstlerischen Veranlagung. Daß das früheste, vom 15. November 1723 datierte Schulheft Wilhelm Friedemann Bachs zeitlich sein erstes in Leipzig sein könnte, ist nicht anzunehmen. Und die Frage, wann die Söhne des am 31. Mai 1723 in sein Amt eingeführten Thomaskantors ihren Unterricht in der Thomana begonnen haben, muß weiterhin offen bleiben.

Heft I

Format: Klein-Oktav, Größe: 17×10,5 cm; Material: eine Lage rauhes Papier, dünn gehalten, mit weißem Zwirn geheftet; senkrechte breite Streifen als Wasserzeichen. Umfang: 38 Seiten, davon 14 beschrieben, und das Titelblatt (Rückseite unbeschrieben); die zweite Hälfte des Heftes nicht aufgeschnitten.

(Siehe Photo I, S. 104)

Inhalt: Lateinische Sprichwörter mit deutscher Übersetzung. Mit A beginnend, werden Gruppen bis zum Buchstaben H fortgeführt. Einige Beispiele mögen diese Arbeit veranschaulichen.

Proverbia in A.

Ab ovo usque ad male = Von Anfang bis Ende.

Aurora musis grata = Die Morgenstunde hat Goldt im Munde.

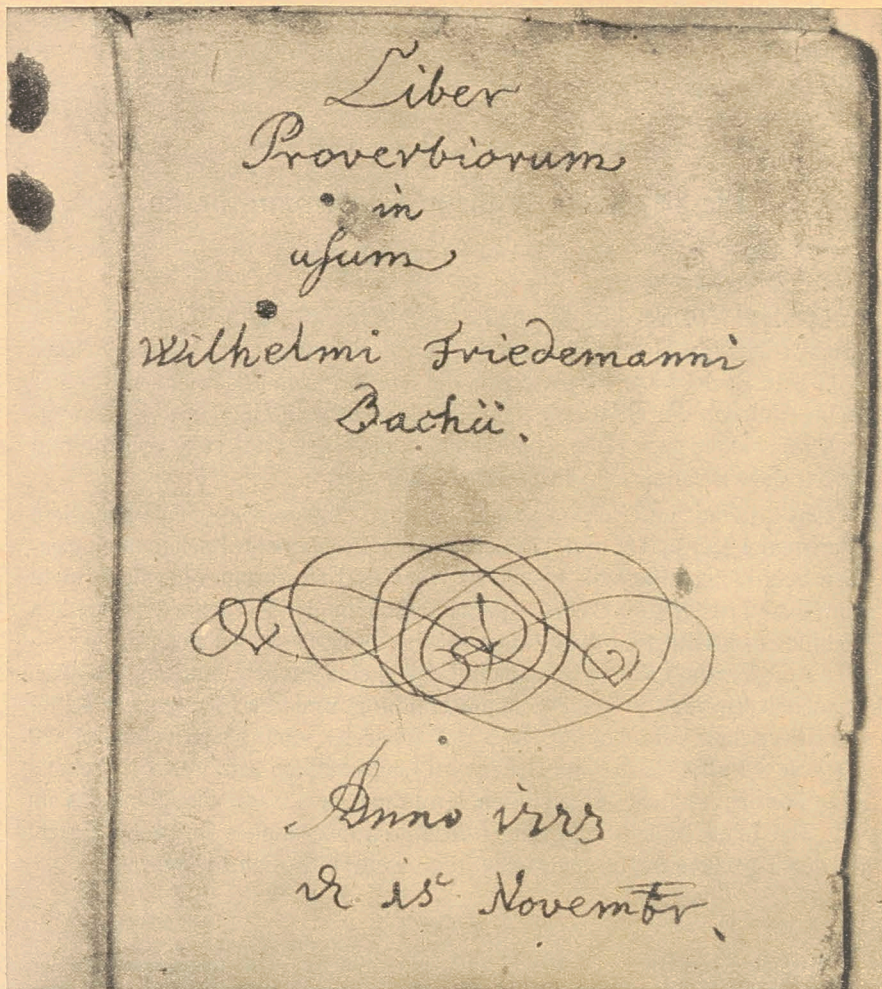


Photo I

B.

Bonus animus in mala re dimidium est mali = Im Unglück ist nichts beßeres deñ ein guter Muth. Plautus.

Barba non facit philosophum = Der Bart macht Keinen gelehrt.

C.

Caecus de coloribus = Du verstehst wie ein Blinder die Farben.

Copia ignaviam affert = Voll macht faul, oder, wenn man sich gar zu satt gegessen hat, wird man faul. Plinius

D.

Diabolo nomina mille, mille nocenti artes = Der Teufel ist ein Tausend Künstler.
 Dat veniam corvis, vexat censura columbas = Kleine Diebe hängt man, vor den
 großen ziehet man den Hut ab. Juvenal.

E.

Et quodvis studium dempta pietate, venenum = Kunst ohne Gottesfurcht ist
 eitel Gift.
 Et virtus placitis abstinuisse bonis = Vergnüglichkeit ist eine herrliche Tugend.
 Ovidius

F.

Fasces sunt fasces = Würde hat Bürde.
 Fames artium magistra = Hunger lehrt mausen.

G.

Gratitudo beneficiorum calcar = Dankbarkeit ist eine Anreizung zu mehr Wohl-
 thaten.
 Grata quies post exhaustum solet esse laborem = Nach gethaner Arbeit ist gut feyern.

H.

Hominem experiri multa paupertas jubet = Armuth ist zu vielen Dingen gut.
 Homines dum docent, discunt = Wenn einer den anderen lehret, lernet er zu-
 gleich selber mit.

Für jeden Buchstaben wurden acht bis zehn Sprichwörter gefordert. Mit
 einer Ausnahme sind alle sauber ausgeführt; die letzten drei beim Buch-
 staben A (lateinisch und deutsch) hat Friedemann kreuz und quer durch-
 strichen, sie sollten nicht gelesen werden. Von Seite 10 ab hat der Schrei-
 ber das Heft nicht mehr benutzt.

Trotzdem die Schrift unverkennbar auf einen Schüler schließen läßt, tritt
 schon hier das Charakteristische der späteren Handschrift Friedemanns
 hervor. Auf der letzten Seite des Heftes stehen einige Notenköpfe (Achtel
 und Sechzehntel) ohne Linien. Die unzusammenhängenden Anlagen (ein-
 zelne Blätter) lassen eine andere Handschrift erkennen und gehören nicht
 in dieses Heft.

Heft II

Format: Quart. Größe: 19×15,8 cm. Material: graues Papier mit senkrechten
 Wasserstreifen. Umfang: 6 zusammengeheftete Lagen, 86 Seiten, alle beschrieben
 Titelblatt:

Liber / Exercitiorum / in / usum /
 Wilhelmi Friedemanni Bachii /
 Anno / 1.7.25.

Darunter ein liegender Schnörkel wie bei Heft I. Rechts oben von Carl
 Philipp Emanuel Bachs Hand:

Exercitium / Buch /
 in Mühen / vor Wilhelm Friede /
 mann Bachen

Inhalt: 14 deutsche, 32 lateinische, 9 griechische Arbeiten (einschließlich textlicher Neufassungen). Es ist zu erkennen, daß der deutsche Inhalt als Diktat gegeben und ins Lateinische übersetzt wurde. Ein lateinisches Diktat wurde ins Griechische übersetzt.

Anscheinend bestand ursprünglich das Heft aus 6×8 Bogen mit 96 Seiten. Mehrere Blätter, auch einige mit Text, wurden herausgerissen. Die jetzige Stärke des Heftes ergibt: 1. Lage S. 1—12, 2. Lage S. 13—28, 3. Lage S. 29—44, 4. Lage S. 45—58, 5. Lage S. 59—74, 6. Lage S. 75—86. Es müssen demnach 5 Blätter (10 Seiten) fehlen.

Da S. 12 im deutschen Text abbricht, etwa in der Mitte des Themas und S. 14 oben erst das Ende bringt, da ferner S. 13 mit der Übersetzung ungefähr an derselben Stelle beginnt, wo S. 12 aufhört, die Seiten 14 und 15 aber eine offenbar verbesserte Übersetzung geben, so folgt daraus, daß nach S. 12 ein Blatt fehlt, die echte S. 13 enthielt die Übersetzung des Textes auf S. 12 gegenüberstehend, die Rückseite der eigentlichen S. 14 aber die Fortsetzung des deutschen Textes, die uns jetzt ganz fehlt. Also ist die jetzige S. 13 die zunächst gefertigte Schülerübersetzung des Mittelstückes, S. 14 und 15 enthalten eine Emendatio. Dieses Blatt (das alte Blatt 13/14) ist herausgerissen, bevor 28/29 beschrieben wurden. Denn da müßte auch ein Blatt fehlen, aber im Text fehlt nichts. Nach dem Heftrand zu urteilen, muß außerdem noch ein Blatt nach S. 44 herausgenommen sein, da hier ein einzelnes Blatt folgt. Auch hier fehlt im Texte nichts.

Dieses 2. Heft, ein Übungsheft, ist für uns wertvoller als das erste. Umfangreicher und vielseitiger gewährt es auch einen besseren Einblick in die sprachlichen Kenntnisse des jungen Bach und die Methode ihrer Erwerbung. Für den Bildungsgang des Schülers steht Latein weit im Vordergrund. Einer lateinischen Arbeit läßt man einzelne oder mehrere Imitationes zur Gewinnung des Sprachschatzes folgen.

Als Eröffnung (S. 3) steht in großen Buchstaben: I. N. J. (In nomine Jesu) Überschrift der ersten Arbeit: Imitatio ex Manut: Epist. Datum rechts am Rande: Die XVI. Maj. Bis S. 11 sind nur lateinische und griechische Arbeiten eingetragen. Die auf S. 36 stehende deutsche Arbeit, die Friedemann am 24. Oktober 1725 geschrieben hat, soll hier als Beispiel für den Unterrichtsstoff folgen:

Imitatio Manutiana

„Wer das Lob einer wahren Gelehrsamkeit erlangen will, der muß von der Natur nicht nur mit einer zieml. Crafft zu verstehen u. zu beurtheilen versehen seyn, sondern auch diejenigen Wissenschaften besitzen, aus welchen die alleredelste Weißheit, wie ein reines Waßer aus einem reinen Brunnen fließet. Und weil die griechische und Lateinische Schprache unter denselben von rechts wegen fast den obersten Platz besitzen, so scheinet es, als ob diejenigen der Gelehrsamkeit u. ihrem eigenen Ruhm nicht wohl rathen, welche sich in Erlernung derselben so träge aufführen, daß sie dieselben nach Verfluß etl. Jahre, welche zur Erlernung deren hätten angewendet werden sollen, kaum oben hin angesehen. Weil nun dieße Leute sich weder durch den gemeinen noch durch

ihren eigenen Ruhm bewegen laßen, so sehen wir, daß alle Ermahnung u. Zureden bey ihnen vergebl., u. daß alle Mühe welche auf ihren Unterricht gewendet wird mit größerer Betrübniß ihrer Lehrer umsonst ist. Daher könnten die wenigsten von denenjenigen, welche man insgemein gelehrte nennet, dergestalt gelibet werden, daß man nicht an ihnen sehr viel auszusetzen haben; U. man hat sich nicht sonderlich zu verwundern, wenn bey der tägl. anwachsenden Menge dieser Gelehrten, denen Studiis mehr geschadet als fortgeholfen wird. Diesem Übel nun abzuhelffen, bemühen sich zwar wohl meynente Lehrer nach ihrem Vermögen, aber merstentheil ohne nützen, wenn nicht Lernende, denen es am meisten dran gelegen ist, ihren Fleiß auch anwenden. Wenn sie dieses thäten, wie viel würden sie nicht zum Wachsthum der freyen Künste beytragen! Wie großen Dank würden bei sie allen redl. Männern verdienen!! Mit was vor Lobe würden sie der Kirche u. dem gemeinen Weßen Dienste thun! Und mit was vor Vergnügen würden sie sich mit der Zeit der ausgestandenen Arbeit erinnern wenn sie die wohlverdiente Frucht davon einsameln würden!“

Gegenüber auf der rechten Seite finden wir die lateinische Übersetzung. Dreimal hat Friedemann schon beim Diktat direkt über dem deutschen Text die Übersetzungen in kleinster Schrift vermerkt.

Liest man mehrere Arbeiten und vergleicht sie mit den lateinischen und griechischen Übersetzungen, lernt man den Schüler in seiner Arbeitsweise bald kennen. In vielen feinen Zügen tritt auch der Charakter Friedemanns hervor. Er ist ein hochbegabter Junge, aber als Schüler zeichnet er sich weder durch Fleiß noch Ausdauer aus. Man gewinnt bald sogar den Eindruck, daß die Flüchtigkeit mit dem Wachsen des Alters zugenommen hat.

Die Korrekturen der Arbeiten sind überall erkennbar. Sie sind mit zierlicher, zarter Schrift eingetragen. Ein bestimmter Schnörkel läßt auf den Namenszug eines Lehrers schließen. Die Bemerkung auf S.7: „desunt quaedam“ ebenfalls. Freilich sind auch die Korrekturen nicht fehlerlos.

Die Kenntnisse des Schülers überschreiten im Lateinischen das gewöhnliche Mittelmaß; sprachliche Gewandtheit ist festzustellen. Im Griechischen dagegen sind die Kenntnisse mangelhaft. Schon die Arbeit S. 20/31 zeigt große Lücken: fehlende Wörter, fehlende Buchstaben, falsche Formen, orthographische Fehler, falsch angewendete Wörter. Der Text ist aber auch so, daß er schwer in ein wirkliches Griechisch übersetzt werden kann: ein religiöser Predigtstil. Auffällig ist, daß auf S. 30/31 unten eine „Alia superioris chriae de Concordia elaboratio“ steht, was an dieser Stelle wohl zugleich „Verbesserung“ bedeutet, ohne daß dieses Thema vorher erörtert wurde. Die Arbeit selbst fehlt. Auch an einigen anderen Stellen hat der Schüler nicht alle Übersetzungen geliefert oder sie sind durch Herausreißen der Blätter verlorengegangen.

Die deutsche Schrift zeigt Friedemanns gewandte Feder, für einen Fünfzehnjährigen eine erstaunlich ausgeschriebene Hand. An den Stellen, wo er bestrebt ist, die Schrift mit Wohlgefallen zu formen, tritt auch sein Schön-

heitsempfinden zutage. Man erkennt, was dieser Schüler durch Fleiß hätte erreichen können. Ganz anders steht es mit seiner lateinischen und griechischen Schrift, sie wirkt stets steif und unbeholfen, absolut schülerhaft; sie ist mit „Mühen“ geschrieben.

Das hat wohl auch der jüngere Bruder, Carl Philipp Emanuel, empfunden, der an den Rand schrieb, „in Mühen vor Wilhelm Friedemann Bachen.¹⁾ Dies so als schalkhaft spöttische Bemerkung des Bruders zu lesen und zu deuten liegt gewiß nicht fern. Sie illustriert treffend das Schülerleben und korrespondiert mit den übrigen Eintragungen.

Zu den sachlichen Bemerkungen an den Rändern (durch Friedemann und den Lehrer) treten noch persönliche Aufzeichnungen. Manche sind in der Handschrift nicht immer klar erkennbar. Trotzdem wir annehmen können, daß Vater Sebastian für die schulischen Aufgaben seines Ältesten stark interessiert gewesen ist, hat sich kein Eintrag von ihm mit Sicherheit bestimmen lassen.

(Siehe Photo II, S. 109)

Recht beachtenswert sind die zeichnerischen Eintragungen Friedemanns, auch wenn sie nur sein äußeres Schulleben berühren. Auf S. 58 sind es zwei, die uns diesen Einblick gestatten. Auf dem unteren Rande stehen zwei Profil-Köpfe, von denen der linksstehende ein augenloses Scheusal darstellt, mit langer, schmaler Nase, deren Spitze (durch Tinte angedeutet) rot unterlaufen ist. Der rechtsstehende Kopf ist wesentlich besser ausgeführt. Über einer kräftigen (gut gezeichneten) Nase sitzt ein kleines Auge mit hartem, stechendem Blick. Unter einem verbissenen Mund riesige Kinnbackknochen. Keine Perücke, das Haar ist gelichtet, nur angedeutet; das Ohr fehlt. Zweifelloso Karikaturen, die wohl die Persönlichkeiten zweier Lehrer treffen sollten.

Wenn Falck meint, der zweite Kopf stelle den Versuch dar, den Vater zu porträtieren, so ist das eine willkürliche Annahme. Wahrscheinlicher ist, daß Friedemann seine Lehrer mit bissigem Spott betrachtete und sie auch bei seinen Klassengenossen dem Schein der Lächerlichkeit aussetzen wollte. Wie könnte man anders den Ausruf: *Meine Seele*, den er mit betont gezirkelter Schrift und großen Anfangsbuchstaben in deutscher Druckschrift querschreibt, auffassen. Beide Köpfe müssen flott hintereinander gezeichnet worden sein, denn bevor die Tinte trocknete, wurde der Schüler (offenbar in der Schule) überrascht und mußte, um nicht entdeckt zu werden, das Blatt umwenden. Nun stehen Köpfe und beißende Satire auf der gegenüberliegenden Seite in Spiegelschrift. Ein Dokument, das zur Abrundung des Charakterbildes des Schülers Friedemann Bach wesentlich beiträgt.

¹⁾ Falck übersetzte aus dem lateinischen Titel „in Nützen“.

vermanit

beides ohne Vergeß zu sein, weil
 nicht für den all oben dieser Bemerkung
 große Danksagung Zeit zu verordnet wird, welche
 man ganz fürwahr zu gefallen am Ende
 dem man nicht allzeit nur auf seine
 Nebenbedacht, sondern auch sein anderer
 Teil nicht geben. Es muß also allzeit über die
 rechte Studie zu bringen, sondern beiderlei
 Durchhalt von demselben ablassen, daß man
 auch auf eine gewöhnliche Dreytzigung in
 geschickter Bedacht sitzen. Denn es ist
 ein Studium als auch ganz fürwahr, eine
 gewöhnliche gewöhnliche, welche demselben ist zu
 geben, so wohl die Schrift als hierbe ruffen,
 dort. In demselben ist nicht nur, sondern
 macht notwendig ist, als die Schrift nicht
 überaus, sondern ist ruffen, seine Befähigung
 ist auch notwendig, sondern nicht nur
 in diesen
 und so ist es hier.

Handwritten signature or name, possibly "Cecilia".



Photo II

Auf der Endseite des Hefes steht oben von einer Friedemann ähnlichen Hand geschrieben:

Willhelm (!) Friedemann Bach
 Carl Phillipp (!) Emanuel Bach.

Anschließend in der Schrift Gottfried Bernhards:

Johann Gottfried Bernhard Bach
 Christina Sophiae Henrietta Bachin
 mortua est, die 29 junio aeta:
 31/4 1726

Gottfried Heinrich Bach
 Christian Gottlieb Bach
 Johann Sebastian Bach
 Friedelena Marg

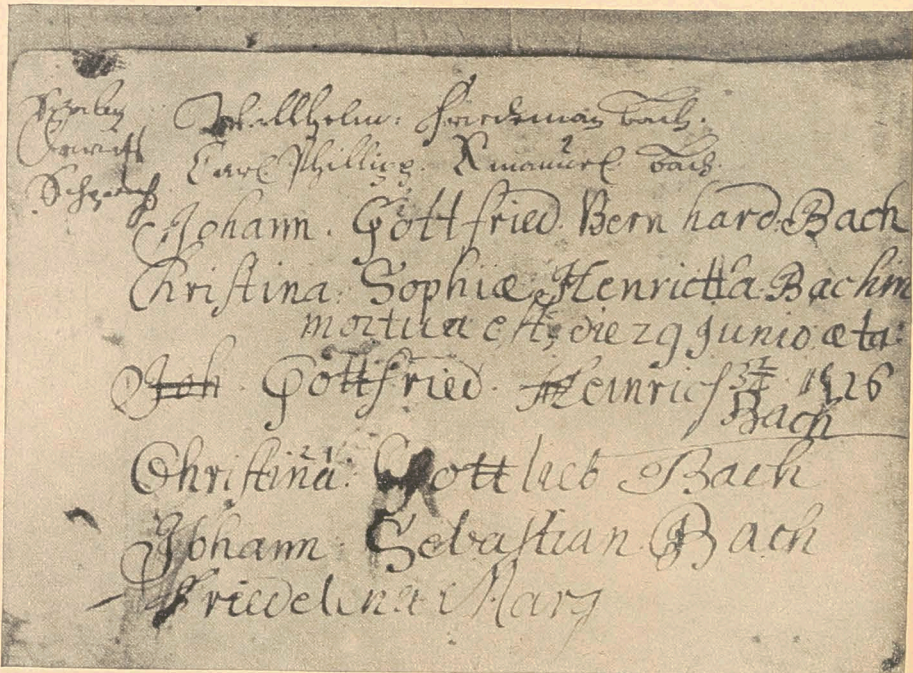


Photo III

Aus den Zusammenstellungen kann man schließen, daß sie vor Oktober 1727 eingetragen wurden. Ernestus Andreas (geb. 30. 10. 1727) ist noch nicht vermerkt. Christian Gottlieb steht noch als Lebender verzeichnet (gest. 21. 9. 1728). Der letzte (unvollendete) Geschwisternamen wird sich auf das jüngstgeborene Schwesterlein beziehen: Elisabeth Juliane Friderica, die am 5. 4. 1726 geboren wurde. Dem großen Bruder war

vermutlich nur der Kosenamen des Rufnamens: „Friedelena“ geläufig; als er die übrigen Vornamen schreiben wollte, merkte er seine Unsicherheit und brach in der Mitte des nächsten ab.

Noch ein Bach-Sohn hat hier Einzeichnungen gemacht: Carl Philipp Emanuel. Es sind drei Namen, die oben links am Rande dicht untereinander stehen. Die später oft schwer lesbare Handschrift Emanuels ist schon dem Zwölfjährigen eigen und an dieser Stelle, wo es sich vielleicht um Eigennamen von Mitschülern der Thomana handelt, nicht zu entziffern.

Heft III

Format: Quart 21×17 cm. Material: rauhes Papier (wie Heft II) mit Wasserstreifen. Umfang = 46 Seiten, davon 44 beschrieben (unbeschrieben S. 35 u. 46: Rückseite). Auf S. 35 fehlt die lateinische Übersetzung; die griechischen Übersetzungen auf S. 25 und 37 wurden nur angefangen. Im übrigen ist das Heft vollständig. Keine besondere Titelseite.

Beginn: III. Cal. Mart. 1726. Inhalt: 10 deutsche, 19 lateinische, 3 griechische Arbeiten. Wie schon aus den Überschriften der ersten Arbeiten (nur lateinisch und griechisch) hervorgeht, handelt es sich zunächst um Übungen im Briefstil:

„Epistola de novis honoribus gratulatoria“ und
 „Epistola ad exequias invitatoria“.

Es folgen deutsche Aufsätze mit entsprechenden Übersetzungen, wie in Heft II, in der strengen Form einer Chrie, deren Aufteilung jeweils an den Rändern vermerkt wird.

Daß die griechischen Sprachkenntnisse Friedemanns schwächste Seite waren, tritt auch in diesem Heft deutlich hervor. Einige Übersetzungen sind unvollständig, andere fehlen ganz. Sogar von der Prüfungsarbeit (S. 34), die in Deutsch gegeben war und ins Griechische übersetzt werden sollte, hat er die Übersetzung nicht geliefert (S. 35 blieb daher leer).

Unter den Hausarbeiten interessiert uns eine ganz besonders. Sie steht (lateinisch und) deutsch S. 16, 18; lateinisch S. 17, 19. Hier ist die deutsche Eintragung zu Beginn von einer fremden Hand erfolgt. Erst auf S. 18 setzt Friedemann selbst die Arbeit fort. Wieder gewährt uns hier das Arbeitsheft einen wertvollen Blick in das Bachsche Familienleben. Am 10. April (1726) ist Anna Magdalena für ihren Stiefsohn eingesprungen und hat für ihn geschrieben. Wenn ihre Schrift bekanntlich auch nicht konstant ist, so heben die Schriftvergleiche wohl jeden Zweifel auf. Bei aller Variabilität ist Anna Magdalena in einigen schrifttechnischen Gewohnheiten doch stabil. Dazu gehört das sehr stark nach rechts überliegende s. Auch andere Gepflogenheiten ergeben eine völlige Übereinstimmung mit diesem Eintrag.

Unsere Entdeckung¹⁾ ist um so höher zu bewerten, da ein längerer Schriftsatz Anna Magdalenes bisher unbekannt war. Überzeugend läßt dieser handschriftliche Eintrag das Bild dieser bewunderungswürdigen Frau vor uns stehen: wir spüren die Weichheit ihres Gemütes, das Sorgen ihres mütterlichen Herzens.

(S. 16) Nach Friedemanns Überschrift:

Continuat(io) Super(ioris) Chriæ²⁾

Von Anna Magdalena geschrieben:

d. 10. April: Also ist denen Früchten des Feldes nichts zuträglicher, als Regen, und gleichwohl bringet nichts dem Land-Mann mehr um die Hofnung einer guten Erndte, als eben dieses himlische Naß; gleichwie auch die Sonnen-Strahlen denen Auen die schönste Annehmlichkeit zu wege bringen, und dennoch wird, wenn die Scheunen ledig stehen, die Schuld nicht selten diesem alles erfordernten Lichte zugeschrieben. Die Ursache ist, weil, wenn beydes seine Maaße hält, und richtig mit einander wechselt, der größte Nutz zu hoffen ist, wo aber in einen oder den andern zu viel geschicht, der größte Schaden entsteht. Und laßt uns nur die Augen wenden, wohin wir wollen, so werden wir nicht ohne Betrübniß wahrnehmen, was vor Unheil der Überfluß angerichtet habe. Durch Arbeit bestehet das Hauß-Wesen, und dadurch blühen die Städte, aber wieviel redliche Gemüther haben sich auch durch Arbeit verderbet! Durch ein gut Vertrauen³⁾ dauern die Bündniße und dadurch nimt der Ruhm eines Volckes zu, aber was vor große Gefahr hat vielen aufrichtigen Leuten das Vertrauen verursacht? Durch tapffre Streiter bleibet das Vaterland in Sicherheit und dadurch setzt man sich in Ehre, aber wie viel großmüthige Männer sind ohne Noth dadurch ums Leben komen, daß sie sich in den Kämpffen behertzt erwiesen haben! Denn über diesen allerseits tödlichen Eintritt hätten sich ihre Freunde und Anverwandten zu betrüben nicht Uhrsache gehabt, wenn sie sich in Arbeiten, in Vertrauen, und in Wagen mäßig bezeiget hätten.

Von Friedemann ergänzend weitergeführt:

Testim (onium) (Zeugnis) Daher hat Cicero von der Mäßigkeit weißl. und wahrhaftig bezeuget, daß sie in allen Dingen sehr gut sey u. sie eben deswegen ernstl. anbefohlen; welcher nun desto mehr gehöret zu werden verdienet, je heilsahmer, wir aus dem, was bisher geordnet worden zu schließen, seiner Ermahnung ist. Ihr jungen Leute, die ihr euch denen Studiis gewidmet habet, ihr seht zwey Clippen vor euch, die euch Gefahr drohen, wo ihr nicht die Mittelstraße fleißig haltet: Neml. Trägheit und Fleiß. Laßet euch angelegen seyn, daß ihr an jener nicht durch allzu-große Muße u. an dießer durch allzugroße Bemühung Schaden nehmet. Wiewohl weil es scheint, als ob sich unsere Schüler vor dießer weniger zu befürchten habe, so hütet euch vor jener desto fleißiger u. fahret solcher gestalt fort, emsig und behutsam fort, den Zweck der Gelehrsamkeit zu erlangen.

Conclusio (Schluß)

(Photo IV und V, S. 113 und 114)

¹⁾ Zu Dank verpflichtet bin ich Irmgard Rubardt (Leipzig) und Peter Wackernagel (Berlin), die an der Hand ihres Vergleichsmaterials meine Ansicht bestätigt haben.

²⁾ Deren d. 2. April lateinisch eingetragene Imitatio ex Hebr. 9 v. 11 seqq. voransteht.

³⁾ S. 18. (S. 17 Übersetzung ins Lateinische; ebenso dann S. 19).

8. 2 April. ^{Imitatio ex Hebr. o x 11. segge}
 Hoc tempus in ecclesia destinatum est ad me-
 moriam passionum Christi sumi sacerdotis
 nostri, qui suum sanguinem pro peccatis
 nostris in cruce effudit, et illum in san-
 cta id est in conspectum patris coelestis
 attulit ad sanctificandum animas nostras
 et impuritatem iniquitatum nostrarum.

Continuat. Super. Aria

8. 10 April
 Gmle
 Eyemp:
 Al. ist demu Sonntag der Friede in der Welt
 ist, als Logen, und die ganze bringer in die
 Land. Manu wiss um die Logen, sind gut
 frucht, als eben die die Logen, sind gut
 die Komme. Die Logen sind die Logen, sind
 unfertig ist es aber bringer, und demnach
 wenn die Logen sind gut, die Logen sind
 solten die Logen alle Logen sind gut
 bene. Die Logen ist, und die Logen sind
 sie fult, und die Logen sind einander
 gut ist die Logen ist, aber eben in einander
 den anderen die Logen sind die Logen
 sind gut. Und die Logen sind die Logen
 sind, und die Logen sind, so die Logen sind
 aber die Logen sind die Logen, so die Logen sind
 der die Logen sind die Logen, so die Logen sind
 steht die Logen sind die Logen, und die Logen sind
 die Logen sind die Logen, so die Logen sind
 die Logen sind die Logen, so die Logen sind
 die Logen sind die Logen, so die Logen sind
 die Logen sind die Logen, so die Logen sind

Photo IV

Ist es nur ein Zufall, daß Friedemann gerade an dieser Stelle, in der Gemeinschaft mit Anna Magdalena, einen Schriftsatz von ausgesprochenem Schönheitswert zu leisten vermag? Nicht zu zweifeln, daß hier der Einfluß der sorgenden Mutter auf den Fleiß des unruhigen Schülers segensvoll eingewirkt hat! Welch ein künstlerischer Sinn steckt in dieser Schrift, die dabei zugleich von ebenso großer persönlicher Eigenart ist. Man könnte die Zeilen als den Idealtypus seiner Handschrift bezeichnen. Dieser Fund beweist überzeugend die außergewöhnliche Frühreife des Fünfzehneinhalbjährigen.

Schon sehr bald verflüchtete sich die Akkuratess der Schrift. Das Heft offenbart uns auch den starken Wechsel in der Arbeitsleistung. Man spürt, wie der Geist flüchtiger arbeitet. Man sieht es den Buchstaben an, wie die Unruhe des Denkens störend eingreift und der Schüler die Enge schulischer Gebundenheit als lästigen Zwang empfindet. Auch die Korrekturen vertragen diese Diskrepanz. Alle zeigen die gleiche zierliche Schrift wie in Heft II. Hier aber hatte der Lehrer mehr zu tun: manche Arbeiten sind da mit Korrekturen dicht besät.

Heft IV

Sehr beschädigt, Torso eines Heftes. Umfang: 10 Blätter (20 S.) ganz erhalten; 4 Blätter nur als Randreste vorhanden. Es fehlen mindestens 2 Bogen (8 Blätter) und der Umschlag mit angrenzenden Blättern.

Erste Arbeit: 30. April 1727, letzte datierte Arbeit: 10. Juni 1727; weitere Arbeiten zumeist undatiert.

Analog den übrigen Arbeitsheften wurde auch dieses zunächst als Reinschrift heft für die schulischen Aufgaben benutzt, wie die Korrekturen des Lehrers ausweisen. Diese hören nach S. 10 auf. Daraus erklärt sich die weitere Verwendung des Heftes: es wurde als Schmierheft weiter benutzt und diente vor allem der Aufnahme von lateinischen Vokabeln. In reichem Maße hat die Jugend gleichermaßen auch ihrem zeichnerischen Mutwillen freien Lauf gelassen. So kommt es, daß die Ränder des Heftes von Blumen und Ornamenten, Köpfen und Händen besät sind.

Martin Falck hat auch dieses 4. Heft Friedemann zugewiesen. Er versucht, dessen Aufenthalt bei Graun in Merseburg durch die Zeitspanne zwischen der letzten Arbeit des dritten (13. Juni) und der ersten des 4. Heftes zu begründen. Diese Hypothese muß fallen, da der Besitzer des Heftes, der Hauptschreiber desselben, nicht Friedemann sein kann, wie sorgfältige Schriftvergleiche ergeben haben. Gewiß ist eine Ähnlichkeit mit Friedemanns Schrift nicht abzuleugnen, aber sie ist steifer, unpersönlicher und entbehrt der ihm eigenen Merkmale. Dazu gehört auch die althergebrachte Kürzung: $\widehat{o}t = \text{nicht}$, $\widehat{o}ts = \text{nichts}$. Während der Hauptschreiber des Heftes

„nicht“ ausschreibt, bleibt Friedemann seiner Gepflogenheit immer treu. Auch graphologische Überprüfungen haben die Gegensätzlichkeit der beiden Schrifttypen nachgewiesen. Wer der Besitzer des Heftes war, wissen wir nicht. Das 4. Schulheft brauchte uns nicht zu interessieren, wenn es nicht in ganz anderer Weise über Friedemann zu berichten hätte.

Da der Hauptschreiber des 4. Heftes nicht in der Bachschen Familie zu suchen ist, müssen wir einen Mitschüler annehmen. Bestimmt gehörte dieser der Thomana an, war vielleicht ein Klassengenosse Friedemanns; zweifellos stand er in engster Freundschaft zu diesem. So ist es zu erklären, daß unter den vielen Eintragungen auch einige von Friedemann zu finden sind. Da Falck in Friedemann den Hauptschreiber und Besitzer des Heftes vermutete, hat er wohl die Nebeneintragungen nicht besonders beachtet.

Erst auf S. 10 unseres Heftes finden wir die Handschrift Friedemanns; hier auf dem unteren Drittel mit lateinischen Vokabeln und Übersetzungen ins Deutsche. In typischer Geschwindschrift hat er sie eingetragen. Die Überschrift „Teren:“ läßt darauf schließen, daß etwas von Terentius gelesen wurde.

(Siehe Photo VI, S. 117)

Nihil detrecto = ich schlage nichts ab
 non nisi = nicht anders als nur
 magnates, proceres, optimates primates = Die Vornehmsten einer Republic.
 vola! = Gehe geschwinde.
 nimis cupio = ich bin recht sehr begierig.
 mitte ambages = laß die Unruhe weg.
 u. a. m.

Auch die darüberstehenden lateinischen Zeilen in der Mitte der Seite stammen vermutlich von Friedemann. Hier finden wir ein vielleicht von ihm selbst verfaßtes lateinisches Gedicht. An den Zahlen und Betonungszeichen über und unter den Wörtern ersieht man, wie er sich bemühte, ein Distichon gut zu formen. Folgen wir seinen Angaben in der Umstellung:

Versus

Mortis metus dispellendus

Quæ memori versatur pectore mortis imago
 Excruciat corda tristia metu trepido
 Sed confirmat mentem studium honestæ vitæ
 Atque secuturi spes sine fine poli.

Sein ernster Inhalt wird allseitig interessieren:

Das Bild des Todes, das im gedenkenden Herzen lebt, mag betrübte Seelen in ängstlicher Furcht quälen, aber es stärkt das Streben nach ehrbarem Leben und die Hoffnung auf den künftigen ewigen Himmel.

Die lateinische Arbeit im oberen Drittel ist aber nicht von Friedemann. Auf der linken Randfläche hat der unbekannte Schreiber seine Hand abzuzeichnen versucht. Das veranlaßte Friedemann, neben seiner Arbeit ebenfalls eine (vermutlich seine) Hand darunter zu malen. Darin hat er den Klassengenossen übertroffen!

Ein ähnliches Experiment finden wir noch auf dem nächsten Blatt (S. 12). Nur daß hier Friedemann die größere Hälfte für seine Eintragungen benutzte. Wieder sind es lateinische Vokabeln, die er zugleich deutsch übersetzt. Wieder malt er die gleiche Hand mit sehnigem Unterarm am Rande. Darunter fügte er vier kleine Köpfe:

- 1) ohne Hals, nur aus einer überlangen, nach oben gebogenen Nase bestehend,
- 2) ganze Figur, weibliches Profil, riesiger Haarschopf mit Hüthen; Beine und Arme linienhaft angedeutet,
- 3) wie Figur 1, hier die Nase mit großen Wucherungen,
- 4) männliche Halbfigur ohne Arme, Gesicht mit großer Nase und offenem Mund, als Karikatur gut ausgeführt.

Dem letzten Kopfe möchte Falck eine gewisse Bedeutung beimessen: „ähnlich dem Profile seines Vaters; — diesen hatte er schon einmal mit dem vorgeschobenen Kinn und der Perücke zu treffen versucht.“ Daß diese Auffassung unwahrscheinlich ist, wurde bei der Besprechung des 3. Heftes erörtert. Wir können uns auf das innige Verhältnis des Vaters zu seinem Ältesten stützen: der Siebzehnjährige wird andere Persönlichkeiten zur Zielscheibe seines Spottes gemacht haben.

Es konnte nicht übersehen werden, daß Friedemann in seiner Handschrift Sonderheiten zeigt, die er auch im späteren Leben beibehalten hat. Dazu gehört auch der u-Haken, den er, auch in der Mitte des Wortes, immer mit Ligatur aus dem Buchstaben herauszieht. Auch in Wortendungen sind charakteristische Gewohnheiten vorhanden. Ebenfalls die Abkürzungen $\widehat{o}t$ (nicht) und $\widehat{o}ts$ (nichts), auf die schon hingewiesen wurde, gehören zu den augenfälligsten Merkmalen seiner Schrift. Trotz solcher Eigenheiten überwiegt in starkem Maße die Gleichheit des schrifttechnischen Details und die großzügige Geschlossenheit ähnlich der Schrift Sebastians. Wir dürfen die wachsende Ähnlichkeit mit der Schrift des Vaters, die schon beim Fünfzehnjährigen hervortritt, als wesentlichstes Kriterium unserer Untersuchungen bezeichnen.

Friedemanns Schulhefte lassen erkennen, wie innerhalb von drei Jahren diese Übereinstimmung gewachsen ist. Nicht nur, daß einzelne Buchstaben kaum unterschiedlich gezeichnet sind, auch in der ornamentalen Ausweitung der Schriftzeichen verrät sich eine Gleichheit der Formbildung, die oft

geradezu überraschend wirkt. Um die menschliche Seite zu beleuchten, genügt es, wenn wir als Gegenbild die Schriftzüge Carl Philipp Emanuels heranziehen. Die starke Gegensätzlichkeit zwischen den Charaktereigenschaften dieses Bach-Sohnes und seinem Vater kommt uns dann recht zum Bewußtsein. Wir verstehen besser, warum Friedemann vom Vater so sehr bevorzugt wurde. Es müssen viele verwandte Charakterzüge zwischen Sebastian und seinem ältesten Sohne vorhanden gewesen sein. Nur auf menschliche Qualitäten konnte sich das künstlerische Sehnen nach sinnlicher Geistigkeit stützen. Wir können nicht eng genug an den Menschen Friedemann Bach heranrücken, wenn wir den Komponisten und sein Lebenswerk gerecht beurteilen wollen.

Die Auswertung der Schulhefte gestattete uns, auch das Menschliche in unsere Betrachtungen einzubeziehen. Immer enthält die Schrift eines Menschen Merkmale seines Charakters. Wir können hier erkennen, wie schon in den Schriftzügen des Sechzehnjährigen die Eigenheiten einer genialen Veranlagung fühlbar hervortreten. Das optische Bild einer Schulheftseite hat mit einer Partiturseite von Friedemanns Hand verwandte Züge, die jedem auffallen müssen, der beide Vorlagen miteinander verglichen hat. Die Schulhefte bestätigen uns ferner, wie früh die Natur den Charakter Friedemanns gebildet hat. Wenn wir das Geistige, das aus den Werken Friedemanns zu uns spricht, als das „Ewig-Romantische“ bezeichnen wollen, so geben schon die Schulhefte darüber Aufschluß, daß der Kern dieser Veranlagung auf tragischem Grund verwurzelt war. Aus der Perspektive seiner Schuljahre gesehen, erscheint uns der Ablauf seines Lebens nicht mehr wie ein Absinken menschlicher Tugenden, sondern wie die folgerichtige Erfüllung eines Naturgesetzes.

forts.

Bach-Jahrbuch

1951 - 1952

