

77
0
X

Bach-Jahrbuch

Sächs.
Landes-
Bibl.

1955

10. Aug. 1956

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

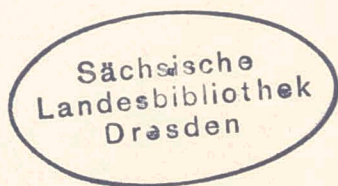
ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

42. Jahrgang 1955



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
VEREINSJAHR 55



56/3116

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1956
Veröffentlicht unter der Lizenz Nr. 420 des Amtes für Literatur und
Verlagswesen der Deutschen Demokratischen Republik • 205-155-56

Satz und Druck: C. G. Röder, Leipzig III-18-2

hg

1956 I Fa 198

INHALT

	Seite
Günther Ramin †	5
<i>Karl Anton</i> (Weinheim) †, Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung	7
<i>Carl Dahlhaus</i> (Göttingen), Bachs konzertante Fugen	45
<i>Rolf van Leyden</i> (Davos), Die Violinsonate BWV 1024	73
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Wieviel Geschwister hatte J. S. Bach?	103
<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum	108



GÜNTHER RAMIN

Geboren am 15. Oktober 1898 zu Karlsruhe

Gestorben am 27. Februar 1956 zu Leipzig

Mit Günther Ramin ist ein Mann dahingegangen, der sein ganzes Leben der Fortführung des Bachschen Werkes gewidmet hat. Auf dem Bachfest 1920 trat er als junger Thomasorganist mit seiner strahlenden Begabung zum ersten Male in das Blickfeld der Bachgemeinde. Seitdem ist er aus unserer Arbeit nicht mehr wegzudenken. Auf zahlreichen Bachfesten hat er als Organist und Cembalist, später, als er die Nachfolge Karl Straubes im Thomaskantorat angetreten hatte, auch als Leiter von Chor- und Orchesterwerken uns mit der erregenden und hingebenden, durch seine musikantische Persönlichkeit geprägten Art des Musizierens angezogen und gefesselt. Er fühlte sich dem Werke J. S. Bachs bis ins Letzte verantwortlich und verpflichtet und hielt als aufrechter Christ auch da die Treue, wo man die geistigen und geistlichen Grundlagen des Bachschen Schaffens in Frage zu stellen suchte. Insbesondere seit 1945 hat er als Veranstalter von drei Bachfesten in Leipzig, als unermüdlicher Interpret des Bachschen Erbes in allen Teilen der Welt und als geschäftsführendes Vorstandsmitglied der Neuen Bachgesellschaft Entscheidendes für die Förderung der Bachpflege, für den Wiederaufbau und die Einheit unserer Gesellschaft über alle Grenzen hinweg getan. Wir gedenken des Heimgegangenen in Dankbarkeit und Treue. Er ruhe in Frieden und das ewige Licht leuchte ihm!

DER VORSTAND DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

D. DR. CHRISTHARD MAHRENHOLZ

Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung

Wie es zur Wiedererweckung Johann Sebastian Bachs,
zur Bachgesellschaft und Gesamtausgabe kam

Auf Grund bisher nicht veröffentlichter Dokumente aus dem
Franz-Hauser-Archiv

Von Karl Anton (Weinheim a. d. Bergstraße) †

Eine historiographische Regel besagt, daß historische Darstellungen alle fünfzig Jahre revidiert werden sollen. Das ist der Art und dem Umfang nach von Fall zu Fall zu entscheiden. Notwendig wird solch eine Revision jedenfalls da, wo neue Funde, Forschungsergebnisse aus bisher nicht erschlossenen Quellen vorliegen oder Resultate anderweitiger Untersuchungen, die das alte Bild von einer neuen Seite her sehen lassen und die bisherigen Auffassungen und Darstellungen wesentlich verändern, klarstellen oder ergänzen. Dies gilt z. B. von den Erkenntnissen über Ermöglichung und Getragensein der Wiedererweckung J. S. Bachs durch die Geistesströmungen und Bewegungen jener Zeit, über das Zustandekommen der (Alten) Bach-Gesellschaft, deren Gesamtausgabe und anderes.

Die erste und zugleich letzte Darstellung davon brachte deren Schlußband Jahrgang 46 – vor 56 Jahren! Hermann Kretzschmar schrieb sie als „Bericht im Auftrag des Direktoriums“ zum Abschluß der fünfzig Jahre zuvor begründeten Bach-Gesellschaft.

Dieser Bericht¹ ist, bei 63 Seiten Umfang, summarisch abgefaßt. Die Quellen, die dafür zur Verfügung standen, wurden offenbar (was die Hauserschen anlangt, nachweislich) nur teilweise benützt.

Das ist angesichts der Menge von vielfach schwer leserlichen Manuskripten, zu deren Sichtung und Auswertung sehr viel Zeit erforderlich ist, für einen Bericht begreiflich, muß aber doch mit dem gleichen Bedauern festgestellt werden, das H. Kretzschmar selbst in seiner Darstellung (BG-Bericht, S. 26) darüber ausdrückt, daß man 50 Jahre zuvor „die bedeutendsten Bachbriefe Mendelssohns im Briefwechsel Mendelssohn-Hauser nicht ausgewertet habe: wie wären sie der Gesamtausgabe zugute gekommen“.

In erhöhtem Maße gilt dies für eine Darstellung der Geschichte der Bachbewegung hinsichtlich der Hauserschen Materialien. Diese umfassen über acht Jahrzehnte Geschichte der Bachbewegung, reichen im wichtigsten Material weit zurück bis in die Zeit vor der ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion 1829 und geben so internen Aufschluß über das Zustandekommen der „Bach-Gesellschaft zu Leipzig“ mit dem Ziel der Erstellung einer Gesamtausgabe, insbesondere aber über die zwei Jahrzehnte währenden, in aller Stille geleisteten mühevollen Vorarbeiten. Was sich in der neueren Bachliteratur hierüber findet, geht auf jenen Kretzschmarschen Bericht „über die Entstehung der Bach-Gesellschaft, über die Anlage und Erfahrungen ihrer Thätig-

¹ Im folgenden als BG-Bericht zitiert. Das Vorwort ist Juni 1988 datiert; die öffentliche Ausgabe erfolgt 1900.

keit“ zurück und auf die darin gegebene Darstellung der zur Wiedererweckung J. S. Bachs führenden Geschehnisse – oder ist jeweils eigene Konstruktivdarstellung der betreffenden Verfasser, da ja die Hauptquelle vergraben, vergessen und unbenutzt blieb.

Diesen Ausführungen über Wesen und Werden der Bachbewegung auf deutschem Boden ist gemeinsam, daß sie alle mehr oder weniger von Ereignissen, Zeitströmungen und anderweitigen Bewegungen ausgehen, in der wie selbstverständlichen Annahme, daß solche die Wiedererweckung J. S. Bachs zur Folge gehabt hätten. Als die weitere Folge müßten dann Entstehung und Tätigkeit der Bachgesellschaft verstanden werden, die Mittel und Wege für die Wiedererweckung Bachs schaffen und jene garantieren sollte. Auf diese Klarstellung kommt es an.

Überprüfen wir also, wieweit solche Schau und Deutung der Geschehnisse übereinstimmt mit dem, was uns die Hauserschen Materialien mit ihrer unmittelbaren Vergegenwärtigung der Situation darbieten und ob nicht hier eine Revision fällig ist.

Sehen wir uns daraufhin die Auffassung näher an, wonach die Wiedererweckung J. S. Bachs der Möglichkeit und Auswirkung, der Entstehung und dem Bestand nach herbeigeführt und getragen gewesen sei von drei großen Geistesströmungen der Zeit, je nach Standpunkt des Betrachters mehr von dieser oder jener oder von allen zusammen: Vom Geist der Romantik jener Zeit, vom Geist der nationalen Erhebung mit dem erwachenden Nationalbewußtsein im Gefolge und vom Geist der Erweckung bzw. Erneuerung innerhalb von Kirche und Theologie.

Die Unternehmungen einzelner Männer und Verlage vorher werden bei dieser Auffassung als eine Art Vorbereitungsaktion notiert; als das die eigentliche Wiedererweckung Bachs auslösende Ereignis wird die erste Wiederaufführung der Matthäuspasion gewertet.

Hier muß zunächst einmal mit aller Deutlichkeit gesehen und festgestellt werden, daß sich diese Schau auf die Geschehnisse der Jahre 1829–1850 konzentriert. Diese Zeitstrecke wird für die Bachbewegung an sich markiert durch die zwei Daten: Wiederaufführung der Matthäuspasion 1829 und „Constituierung“ der Bach-Gesellschaft 1850. Für die Untersuchung der Frage, wieweit diese mit den genannten Bewegungen zusammenhängen oder gar durch diese wesentlich bedingt seien, bieten gerade für diesen Zeitabschnitt die Hauser-Materialien Einsichten in diese interessanten und gewichtigen Geschehnisse der Bachbewegung, die von bloßer Deutung zur Wirklichkeit führen. Sie nötigen uns zur Radikalfrage:

Wie waren denn eigentlich die Romantik und das erwachte Nationalbewußtsein in diesem Zeitraum beschaffen? Hatte die sogenannte Erneuerungsbewegung innerhalb von Kirche und Theologie jene „Umwandlung des geistig-seelischen Lebens in der Nation“ wirklich so vollzogen, daß diese² als „der entscheidende Faktor beim Wiederaufleben Bachs“ anzusehen ist?

Daß Romantik (einschließlich Musikromantik) keinen eindeutigen Begriff

² Wie es neuerdings Hans Besch sieht und in extenso darstellt in seinem vielgelesenen Buch „Joh. Seb. Bach – Frömmigkeit und Glaube“, Bd. I, Deutung und Wirklichkeit, 1938.

darstellt – man denke nur an ihre Erfassung als zeitliche Erscheinung, als psychologischen Typenbegriff oder ästhetischen Formbegriff im überzeitlichen Sinne –, das sollte heutzutage Erkenntnisgrundlage sein für alle Ausführungen darüber, auch in bezug auf die Wiedererweckung J. S. Bachs. Es geht nicht mehr an: Von Romantik in jener mißverständlich vagen Allbedeutsamkeit zu reden, wie sie sich damals gerade im Zuge des alle und alles erfassenden Modegeistes herausbildete, wobei sich „viel empfinden und wenig denken“ läßt.

Wir werden im Verlauf der Untersuchungen der vorliegenden zeitgenössischen Quellen noch im einzelnen sehen, wie das, was im alten ursprünglichen Sinne unter Romantik verstanden wird und was sich an Vorstellungen dabei ergibt, für den hier in Betracht kommenden Zeitraum gar nicht mehr gilt. Unmißverständlich ist die Situation: Aus dem genuin Romantischen, das Goethe zuletzt im II. Teil seines Faust in schöpferischem Ausgleich mit dem Geiste und der Formkraft des Klassischen vereinte, war inzwischen „Romantik“ geworden: Zeitströmung, der man aus einer „*prédelection d'artiste*“ zugehört, nicht mehr aus Berufung.

Der dabei zutage tretende „Mißverstand und Mißbrauch“ von „deutscher Arth und Kunst“, die Ent-artung von „Innerlichem“ zu einem „Äußerlichen“; die Aufspaltung durch den Einbruch des Intellekts als dämonischen Kontrapunkts zu „Geist und Gemüt“ und das daraus resultierende Übergehen von „Natur und Schöpferthum“ in „Nachahmung“ und „Künsteley“ – „je affectirter und grimmassirter, desto besser“ heißt es in einer der näher noch zu betrachtenden brieflichen Darstellungen – diese „Romantik“ erschien nicht nur dem alten Goethe „krank“, sondern auch dem jungen kurfürstlichen Sänger Franz Hauser³, der jetzt auftaucht, nach der Gesundheit und Größe des Talents wie auch seinem früh schon zu J. S. Bach hinführenden Werdegang wie prädestiniert für die Bewältigung der künstlerischen Aufgaben, die in der Folgezeit an ihn herantreten sollten.

Der Zeitpunkt, zu dem dies geschah, ist bedeutsam. Es wird dabei zugleich das Organische an der Erscheinung Hausers und seiner Arbeit innerhalb der

³ Es besteht für die Musikwissenschaft die beschämende Tatsache, daß sie über diese hervorragende Künstlerpersönlichkeit keine Arbeit herausgebracht hat und daß sie bei der bekannten Bedeutung und Fülle des zumal früher noch vorliegenden unbenutzten historischen Materials sich mit der Würdigung begnügte, die Franz Hausers Persönlichkeit und Schaffen 1899 durch H. Kretzschmar gefunden hat, soweit dies im BG-Bericht möglich war und vorher, in journalistischer Form, durch Eduard Hanslick in dessen Aufsatzsammlung „Suite“ vom Jahre 1885. Ganz unbegreiflich aber für die Bachforschung speziell ist es, daß diese bei den vielfachen Hinweisen auf Franz Hauser, wie man sie in der Gesamtausgabe der Bachwerke, im BG-Bericht oder auch im Bachjahrbuch vorfindet, sich um die Hauserschen Materialien nicht gekümmert hat. Unbenutzt und ungedruckt blieb der reichhaltige Briefwechsel Hauser-Mendelssohn beiderseits wie auch der z. B. mit Moritz Hauptmann. Man begnügte sich mit einer in Auswahl und Kürzung willkürlichen Ausgabe von Briefen Hauptmanns, die einer seiner Schüler herausbrachte, in Abweichung von dem Plane des inzwischen verstorbenen Otto Jahn, der die noch aktuelleren und daher von Hauptmann so „ersehten“ Briefe Hausers mit einbeziehen wollte, von dem kein einziger gedruckter Brief vorliegt. Die nach 1933 (trotz vorgelegtem Nachweis althömischer Freisassen-Abstammung) erfolgte Deklaration Franz Hausers zum „Nichtarier“ und der bald darauf ausbrechende Weltkrieg machten bei Sperre der Druckgenehmigung und des Papiers die mit Frau Sofie Hauser vorbereitete Herausgabe der Denkschrift zum 145. Geburtstag Franz Hausers unmöglich. Die Unterlagen wurden, wie auch die im Franz-Hauser-Archiv zusammengefaßten historischen Materialien, am 1. Februar 1945 nach erster Rettung aus Sprengbombengefahr gleich danach bei Feuerangriff größtenteils vernichtet. Doch soll versucht werden, aus kopialem Vorhandenem und sonstigem erhalten Gebliebenen wenigstens eine kleine Monographie, die zugleich auch seinem Freunde Mendelssohn gilt, zu erstellen.

Bachbewegung ersichtlich. Für diese war ein Stillstand eingetreten. Es hatte, wie *BG*-Bericht S. 23 feststellt, „die erste große Bachbewegung ihren Höhepunkt, zugleich aber auch ihr Ende erreicht“. Schon ein Jahrzehnt zuvor hatte die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung dieses Schicksal vorausgesagt. Der Verfasser des Artikels, offensichtlich ein wie Forkel guter Kenner der Verhältnisse und vor allem dessen, worauf es bei einer Wiedererweckung J. S. Bachs ankommt, spricht sich klar darüber aus, daß diese nicht gewährleistet wird durch „plötzlich landdurchbrechende Liebhaberey an den Claviercompositionen von Seb. Bach“ und erklärt die „Bewegung für tot“, da sie die Vokalmusik Bachs als Hauptstück seines Schaffens beiseite läßt. In der gleichen Zeitung berichtet dann 1818 ein Artikelschreiber in echt biedermeierischer Manier „mit Vergnügen“:

daß jetzt in England und Frankreich, vornehmlich in den Hauptstädten beider Reiche, nicht nur unter den gelehrten Musikern, sondern auch unter gründlich ausgebildeten Dilettanten, eine sehr lebhaft Theilnahme an Seb. Bach und seinen Werken zu finden ist, so daß in den Cirkeln solcher Musikfreunde es selbstgewißermaßen zum guten Ton gehört, Fugen und andere Clavierstücke desselben vorzutragen und sogar von Damen vorgetragen mit Bewunderung aufzunehmen.

Ob Ausland oder Inland – in Wirklichkeit gilt auch hierfür die obige Beurteilung und die Feststellung im *BG*-Bericht S. 22: „In der ihm gewogenen Zeit gewannen die großen Gesangscompositionen Bachs nur mühsam Boden.“ – Hier tritt also eine Stockung in der Bachbewegung ein. „Auch Zelter war über die Wirkung der Bachschen Gesangsmusik im Zweifel“, heißt es im *BG*-Bericht S. 24.

In dieser für die Bachbewegung – sollte die Wiedererweckung J. S. Bachs in seinem Gesamtwerk noch ihr Sinn sein und bleiben – höchst kritischen Situation kommt im rechten Augenblick die Wendung. Ganz „im Stillen und unbemerkt“ – so wie die Entwicklung der „ersten starken Bachbewegung“ in ihrem positiven Stadium charakterisiert wird im *BG*-Bericht S. 19 – setzt die Erneuerungsbewegung ein, die wir die *real e* Bachbewegung nennen wollen, weil sie wirklich zur Wiedererweckung J. S. Bachs geführt hat. Einerseits betrieb sie von vornherein die systematische Feststellung aller noch erreichbaren Werke und bildete die die Herausgabe „garantirende“ Organisation, andererseits veranstaltete sie demonstrierend werbende Aufführungen bisher unbekannter Bachscher Werke – im Gegensatz zu der jener „ersten starken Bachbewegung“ nachfolgenden stimmungsmäßig getragenen Bachbewegung, die sachlich unproduktiv und in sich organisierungsfähig, zu diesem Zeitpunkt, bei Wegfall allgemein tragender Stimmungen „in der Zeit der Karlsbader Beschlüsse erlahmen“ mußte, wie der *BG*-Bericht S. 23 kurz notiert.

Diese reale Bachbewegung wird nun verkörpert in Musikerpersönlichkeiten, denen die Sicherstellung, Sichtung und Fruchtbarmachung des von ihnen in J. S. Bachs Werken erkannten Kulturgutes höchster Art zur berufsmäßigen wie berufungsmäßig gestellten konkreten Lebensaufgabe geworden war:

Vor 1820 noch fanden sich als hierin Gleichgesinnte Franz Hauser und Moritz Hauptmann. Bald danach, mit Kassel und Frankfurt als Stationen seiner

gekommen war, nicht nur (als Grundstock der späteren großen Sammlung) alte Drucke und Manuskripte mit, sondern eine Bildung, Praktik und Tradition, die wohl geeignet war, das rechte Rüstzeug für die kommende, der Wiedererweckung J. S. Bachs dienende Arbeit abzugeben.

Schon in Frankfurt 1821/22 begann Hauser den berühmt gewordenen „Bach-Catalog“ anzulegen, von dem noch öfter die Rede sein wird. Aus dieser Zeit datiert auch die durch Schelble vermittelte Bekanntschaft mit Felix Mendelssohn-Bartholdy. Aus dem Besuch 1825 bei Mendelssohn „noch im alten Haus“ in Berlin und aus dessen zwei Besuchen bei Hauser entstand jener bekannte Freundschaftsbund, der für die Bachbewegung so bedeutend geworden ist. Der Briefwechsel (noch ungedruckt) zwischen den beiden wurde für die folgenden Darlegungen vielfach herangezogen.

Moritz Hauptmann, zwei Jahrzehnte „an Cassel gebunden“ als Spohrs rechte Hand, reifte gerade hierbei zu der Persönlichkeit heran, als die er in die Geschichte der Musik eingegangen ist. Wenn Mendelssohn im Anschluß an seinen Besuch bei Hauptmann am 6. Oktober 1834 an Hauser, der die Begegnung vermittelt hatte, schrieb:

Er ist erstlich durch und durch gut und ernsthaft und ein wahrer Musiker, und dann hat sein Wesen eine gewisse Ruhe ohne Kälte, Vornehmheit ohne Dünkel . . . wo wir einer Meinung waren, freute mich's und wo wir auseinander gingen, war mir's wieder interessant, kurz, Du hast mir gewiß nicht zuviel von ihm gesagt.

So folgte acht Jahre später aus dieser Beurteilung der Vorschlag Mendelssohns zur Berufung Hauptmanns nach Leipzig als Thomaskantor.

Inzwischen aber ließ diesem der Konzertmeisterdienst genug freie Zeit, sich in die „Wissenschaft“ seiner Kunst zu vertiefen, wie schon die Jahre zuvor in „Litteratur und Philosophie“. Seine späteren Schriften sind die Früchte dieser „Nebenstunden“. Die rund 450 Briefe (kopia) von Hauptmann an Hauser, von denen 193 gedruckt sind (vgl. S. 9, Anm. 3), mit den ungedruckten Briefen Hausers an Hauptmann zusammen rund 900 Dokumente der Zeitgeschichte, zeigen eine „umfassende Bildung“ und „geistreiche Urteile“, die es begreiflich machen, daß schon 1832 unter den andern Freunden beschlossen war, daß Hauptmann, wenn es zur Bildung der Bachgesellschaft käme, deren Vorsitzender werden sollte. Johann Nepomuk Schelble, nach Entsagung der Bühnenlaufbahn als Tenorist 1816 in Frankfurt seßhaft geworden, entwickelte in fruchtbarer stimmwissenschaftlicher Zusammenarbeit mit Hauser während dessen Frankfurter Zeit seine höchste Leistungen ermöglichende „Chorsingekunst“, indessen Hauser sich außerdem der Erforschung und Darlegung des „natürlichen Singens“ für Solisten widmete, woraus später das 1866 großen-

keit als Sammelpunkt für junge starke Talente, die nach ihrer Ausbildung – ganz noch wie zu Bachs Zeit und danach an Benda, Fils, Gelinek, Stamitz, Zach und Zelenka zu sehen – die Kulturmission der böhmischen Schule in alle Welt hinaustragen.

In die Zeit, da Franz Hauser seine Ausbildung fand, fällt – fast zehn Jahre vor Bildung der „Gesellschaft der Musikfreunde des vereinigten Kaiserreichs“ in Wien mit einem Konservatorium – die Gründung des Prager Konservatoriums mit dem großartigen Internat.

An dieser Stelle obliegt es mir, herzlichen Dank zu sagen Herrn Dr. E. Radnitzky in Wien, dem Enkel eines Freundes von Hauser, für wertvolle archivalische Feststellungen und Mitteilungen zum Ersatz für vernichtete diesbezügliche Materialien des Franz-Hauser-Archivs.

teils gedruckte Werk „Gesanglehre für Lehrende und Lernende“ entstand. Beider Bestreben war dabei – und deshalb mußten diese Arbeiten hier genannt werden – auf „Erziehung“ zum „Verstehen und Produzieren“ der „großen Vocalmusik“ gerichtet. Schelble wurde so der Bahnbrecher für Bach im süddeutschen Raum, wie es für Schlesien Mosevius war, der bezeichnenderweise auch von der Sänglerlaufbahn herkam.

In seiner „Caecilie“, der Frankfurter Singakademie, schuf Schelble mit der ihm eigenen künstlerischen „Weisheit“, wie Hauser dessen Praktik in einem Brief an Hauptmann nennt, einen Chorkörper, der schon bald der Berliner Singakademie ebenbürtig war.

Der Besuch des 31jährigen Franz Hauser bei Goethe⁶, dessen Gast er – auf ein seiner Vorgeschichte wegen interessantes „Empfehlungsschreiben“ Zelters vom „Dienstag den 7. Junius 1825“ hin – am 23. und 24. Juni 1825 in Weimar sein durfte, bedeutete nicht nur für ihn, sondern bei der bestehenden „Communication“ auch für die Freunde die höchste Anerkennung der Lauterkeit ihrer Gesinnung und vor allem die Bestätigung der Richtigkeit ihres Weges: Es war, wie Franz Hauser bewußt sagt, der „rein-musikalische“ Weg, unabhängig von Geistesströmungen und Bewegungen der Zeit! Von da ab geht es voran, nicht von jenen begünstigt oder gar getragen, sondern größtenteils jenen entgegen, einzig und allein durch Charakter und opferwillige Tat Berufener.

Solche Arbeit konnte nur langsam und in der Stille reifen. Sie wurde durchgeführt von den bereits Genannten: Hauser, Hauptmann, Schelble, Mendelssohn. An Stelle des 1837 verstorbenen Schelble trat dann Robert Schumann und wiederum zehn Jahre später Otto Jahn an die Stelle des verstorbenen Mendelssohn.

Die Art, wie dieser jeweils in einem Quadrovirat lose zusammengefaßte Arbeitskreis sich herausbildete, brachte es mit sich, daß andere um J. S. Bachs Wiedererweckung sehr verdiente Persönlichkeiten des Musiklebens ihm nicht angehörten, aber doch in Verbindung mit ihm standen. Sie wurden denn auch bei den letzten Vorbereitungen zur „consolidirung“ der Bachgesellschaft herangezogen und erschienen im Juliaufruf 1850 „an die Freunde ernster Tonkunst“ als „Mitbegründer der Bachgesellschaft“: so der Berliner Universitätsmusikdirektor Professor A. B. Marx, weithin wirksam als Musiktheoretiker und Herausgeber der Berliner Allg. Mus. Zeitung und als solcher intensiv für Bach eintretend; S. W. Dehn, der Kustos an der Königlichen Bibliothek. Das gleiche gilt für den Leipziger Organisten C. F. Becker, der später Hausers Stellvertreter wurde. J. Fr. Rochlitz und J. Th. Mosevius, dessen Bedeu-

⁶ Der Besuch fiel sehr glücklich gerade in die Zeit der besonderen Ausführung der Handlung des Helena-Aktes, bei größter Aufgeschlossenheit Goethes für Musik und ihre Belange. Eine Darstellung dieses, durch Überbringen von Grüßen Tomascheks und durch das Mitkommen von Hausers, der Charlotte Kestner (Lotte Buff) nahestehenden Frau und deren Schwester den alten Goethe auch persönlich ansprechenden Besuches, soll auf Grund noch erhaltener Erinnerungstücker an anderer Stelle erfolgen. Seine Bedeutung für die Bachbewegung besteht außer dem oben mitgeteilten subjektiven Moment für Hauser und die Freunde vor allem in dem objektiven, daß dieser dadurch zur Forschartigkeit und Anlegung seiner Sammlungen den Antrieb erhielt, der dann im Umgang mit dem Goethe nahestehenden Carus, Johanna Schopenhauer, Gebrüder Grimm, später Otto Jahn u. a. wach gehalten wurde.

tung als Bachästhet für die Bachbewegung feststeht, gehörten diesem Arbeitskreis ebenfalls nicht an.

Mit Rochlitz bestand keine Verbindung. Ihm gegenüber war die Haltung eine ausgesprochen ablehnende. Wenn Bernhard Fr. Richter (BJ 1906, S. 63) sich genötigt sah, bezüglich Rochlitz festzustellen: „der sonst so vielfach verdiente Mann steht bezüglich der Genauigkeit seiner Angaben nicht gerade im besten Ruf“, so ergeben die von den Freunden gemachten, auf unzulänglich, historisch unzuverlässig, ja sogar auf „Falsification“ lautenden Feststellungen eine vollgültige Begründung dafür.⁷ Man hätte besser daran getan, den Rochlitzschen Angaben und Ausgaben gegenüber vorsichtiger zu verfahren und den damals noch lebendigen urwüchsigen Erinnerungen an J. S. Bach nachzugehen, wie z. B. solche der Kapellmeister Georg Benedict Bierey noch anschaulich und glaubhaft erzählen hörte.

Th. Mosevius war mit Mendelssohn und insbesondere mit Hauser betreffs Aufführungsmaterial in steter freundschaftlicher Verbindung. Er gehörte, wie Kretzschmar (*BG*-Bericht, S. 38) sich ausdrückt, zu den „Nutznießern“ Hausers. Seiner großen Verdienste um die Wiedererweckung J. S. Bachs wegen wurde er 1850 ins Gremium der Mitbegründer der Bachgesellschaft berufen, desgleichen auch Professor Fischhof, der „Wiener Mosevius“. Mit diesem wie mit dem „Antiquarius“ Aloys Fuchs bestand, wie Listen und Briefe erweisen, eine rege Verbindung und auch Manuskriptaustausch während Hausers Wiener Zeit, obgleich sie dem engeren Arbeitskreis nicht angehörten.

Dies gilt auch für Prof. J. Maier, der später in den Ausschuß der Bachgesellschaft erwählt wurde, und für Frh. v. Radowitz, der im Briefwechsel mit Hauser stand und, was bisher unbekannt war, auch einen Bachkatalog anzufertigen begonnen hatte, dies aber aufgab, als er von Hausers Arbeit hörte. Er schickte ihm allerlei Beiträge. In seiner Sammlung befand sich noch 1839 das Harmonische Labyrinth in der Handschrift J. S. Bachs.

Wenn Moritz Hauptmann drei Jahrzehnte später, nachdem das Ziel schon erreicht war, einmal an Franz Hauser auf dessen Mitteilung eines Plans „J. S. Bachs Compositionen chronologisch zu verzeichnen“ schrieb:

Es ist eine große schwere Arbeit, aber jeder gelieferte Baustein ist was werth und ist von Interesse, ists auch für den Arbeiter. Lücken wirds viel und große geben; es füllte sich aber die eine und andre dann doch und manchmal unverhofft.

so gilt dies erst recht für die zurückliegende Arbeit. Deren Ergebnis und die markantesten Ereignisse auf dem Weg zum Ziel sind durch den *BG*-Bericht der Öffentlichkeit bekanntgeworden und gingen ihrer Bedeutung nach in die Geschichte ein.

Dies damals aber nicht minder bedeutsame, an Quantität und Qualität bewunderungswürdige, durch zwei Jahrzehnte hin sich erstreckende Vorarbeit geschah in aller Stille und geriet daher, nur wenigen und auch denen wohl

⁷ In Beantwortung der Frage über Zuverlässigkeit betr. historischer Angaben gab M. Hauptmann, dem niemand Geschwätzigkeit oder Gehässigkeit nachsagen kann, an Hauser unter dem 6. Dez. 1857 ein geradezu vernichtendes Urteil über Rochlitz ab. Es ist abgedruckt in Bd. II, S. 145/146, der Briefe Hauptmanns an Hauser.

nur teilweise bekannt, schließlich in Vergessenheit. Von diesen Geschehnissen, wie sie die im Franz-Hauser-Archiv zusammengefaßten Dokumente festhalten, sei nun im folgenden das Wesentliche mitgeteilt.⁸

Prof. Dr. F. K. Griepenkerl bezeichnet im September 1844 Franz Hauser als „höchste Autorität“. Er war eben von Anfang an – aus der oben aufgezeigten Entwicklung des Arbeitskreises heraus verständlich – die „Centrale“. Dies gilt in Hauptfragen bis in die Zeit nach der Gründung der Bachgesellschaft, wie wir noch sehen werden. Daher die große Korrespondenz und Menge an Notenmaterial, die hier zusammenkamen.

Der während Hausers Leipziger Zeit geglückte höchst bedeutsame Erwerb der „Sebastian“ aus dem am 19./22. Dezember 1832 versteigerten Schichtschen Nachlaß⁹ einschließlich der (was bisher zuwenig beachtet blieb) seit J. S. Bach jeweils von Kantor auf Kantor persönlich übergegangenen verschiedenartigsten Bestände im „Cantor-Schrank“ in der „Componir-Stube“ und dann, fünf Monate später, der jetzt erst bei Erschließung der Hauserschen Materialien bekanntgewordene Ankauf einer „schönen Sammlung Seb. Bachscher Sachen“ aus dem Nachlaß des unter Doles tätigen Thomanerpräfecten C. F. Penzel¹⁰ mit einer stattlichen Anzahl von autographen Werken und quellenwertigen gleichzeitigen Abschriften u. a., die bisher als aus dem Schichtschen Nachlaß stammend angesehen wurden – dieser überaus reiche Zuwachs gab den Vieren neuen Antrieb zu ihrer Bacharbeit. Hauser legte sofort ein thema-

⁸ Sie bestätigen die Richtigkeit dessen, was Albert Schweitzer in seinem Bachbuch zum Schluß des Kapitels „Tod und Auferstehung“ von dem sagt, was bei Bach „zuletzt am meisten not tut“, nämlich „die stille bescheidene Arbeit vieler unbekannter Menschen, die bei Bach nichts anderes suchen als innerliche Befriedigung und Mitteilung dieses Reichthums an ihren Nächsten“. Die Hauserschen Dokumente erweisen das und wie opferwillige stille Arbeit und solche „Communication“ (wie es in den alten Briefen heißt) schließlich zum Ziele führt. Albert Schweitzer, einer der wenigen, die noch um die Bedeutung von Franz Hauser wissen, gab denn auch die Anregung zu dieser Untersuchung und nahm warmen Anteil daran.

⁹ Im Anschluß an die Auktion erwarb Franz Hauser noch manches hinzu, was nicht abgegangen war oder erwarb zurück von Mitsteigernden z. B. von Loch, Polenz, Zefwitz und gab ab; interessanterweise wurden auch Bücher (vielleicht Einzelstücke, die restlich aus Bachs Bibliothek stammten) versteigert. Das der Versteigerung zugrunde liegende gedruckte Verzeichnis war sehr summarisch, ja ungenau abgefaßt. Konvolute enthielten anderes, z. T. sehr Bedeutsames und weit mehr als der kurze Titel angibt. So kam Hauser in Besitz der ihm in ihrer Bedeutung freilich nicht bewußt gewordenen und z. T. abgegebenen (an Aloys Fuchs u. a.) Noten des Melchior-Hoffmann-Kreises, zu denen auch die bisher J. S. Bach zugeschriebene Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ mit ihrer Stammkantate, von der sie ein Teil ist, gehört. Auch instrumentales Sondergut u. a. enthielten die als auktionenfähig unberechneten Beigaben. B. Fr. Richter, einer der besten Kenner der Verhältnisse von Alt-Leipzig klagt darüber (BJ 1906, S. 65): „Von Hiller und Müller ist so gut wie nichts vorhanden“ – in Hausers Nachlaß hätte er sehr viel gefunden. In dem großen Packer Hiller fanden sich u. a. Doles, Homilius (autogr. das bisher J. S. Bach zugeschriebene Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“) und Mozart, darunter eine weder bei Köchel noch in der Gesamtausgabe sich vorfindende Arie, Bearbeitungen von Hiller, Müller und Schicht, die einen Einblick gewähren in ihr Kantorenrepertoire. Wichtig ist, was Hauser in einem Brief an Mendelsohn am 12. 1. 1833 berichtet: „Merkwürdig ist mir bey Schicht, der sämtliche Philister was Naumann etc etc in Partitur setzte und in zahlreichen Stimmen aussetzen ließ, die Sachen von Sebastian nicht einmal durchlas, nicht einmal wußte, daß er sie hatte, denn er ließ manches Stück mehrmals abschreiben, weil er nicht wußte, daß er es schon hatte“. Daher also die „Doubletten“! Damit findet die von B. Fr. Richter (BJ 1906, S. 65) vertretene Auffassung ihre Richtigstellung, als habe Schicht Bachkopien von Penzel vorgefunden und bessern, deren Vorhandensein er sich nicht erklären konnte. Diese gehörten gar nicht zum Schicht-Nachlaß, sondern zu obiger separaten Sammlung.

¹⁰ Das vorliegende genaue Verzeichnis dieser Bachsammlung und briefliche Mitteilungen des Oelsnitzer Kantors Johann Gottlob Schuster, des Neffen und Erben von C. F. Penzel, der jene an Hauser verkaufte, nötigen dazu, künftighin in Penzel nicht nur den mit seinen „Lese- und Schreibfehlern gröbster Art“ (bei irgendwie gebotener größter Eile des Kopierens) wenig Musikerfahrung aufweisenden „halbwüchsigen Thomasschüler“ (BJ 1913, 39 ff.) zu sehen, der er ja wohl anfänglich auch war, sondern den instinktsicher handelnden, wenn auch vielleicht etwas fanatischen, dann aber offenbar doch bewährten Bachsammler, dem wir mancherlei verdanken, was sonst nicht mehr erhalten wäre, wie etwa ein Abdruck vom Musikalischen Opfer mit der autographen Widmung in Urfassung oder älteste Auflösung von Canon triplex u. a.

tisches Verzeichnis davon an, geht ans „Copiren und copiren“ und läßt kopieren. Am 17. April 1833 schreibt er an Hauptmann, er habe „jetzt einen Schulmeister auf dem Lande gemiethet, der sehr gut schreibt“. Über den Umfang des unerwarteten Zuwachses schreibt er:

46 Kirchenstücke, worunter 18 in Handschrift (d. h. von J. S. Bach) 5 Symphonien oder sogen. Overturen, die dieselbe Form haben wie seine Suiten und eigentlich nur Suiten für Orchester sind, einige 60 Stück variirte Choräle, eine komische Cantate und noch mancherley.

Indessen geht die andere Bacharbeit weiter: Felix Mendelssohn läßt in Berlin von „dortigen Sachen“ für Hauser thematische Verzeichnisse anfertigen für dessen Katalog. Mit dem Kopieren der Stücke aber stößt er – das erstmal bei seiner Bacharbeit – auf Schwierigkeiten. Unter dem 20. Februar 1833 schreibt er dieserhalb an Hauser:

Die Sachen selbst abschreiben zu lassen, ging nicht, schon deswegen, weil die Erben¹¹ noch mit der Academie und anderen im Streite darüber liegen, auch hätte es Dich ein kleines Vermögen gekostet, und es konnte Niemand die Erlaubnis geben. Sobald darüber auf ein oder die andere Weise entschieden ist, mache ich mir von den Eigenthümern Abschriften aus, im Falle sie verauktionirt werden sollten, kaufe ich sie selber, lasse sie auf keinen Fall aus den Augen und sie entgehen uns also nicht.

In der Zwischenzeit läßt Hauser in Leipzig für Mendelssohn auf besondere Wünsche hin kopieren. Schon am 30. März 1833 hatte dieser solche geäußert:

Mir sind im Catalog¹² einige Stücke aufgefallen, deren Themas so schön sind, daß ich sie gerne haben möchte und da sie meist für Orgel sind und ich in London in St. Paul oft spiele, wie Du weißt, möchte ich sie gerne mit dorthin nehmen, also will ich Dich fragen, ob Du mir dieselben (besonders aber die Orgelstücke) womöglich sogleich civilisiren willst, copiren lassen und herschicken, denn morgen über 14 Tage (den 14.) reise ich ab, so Gott will.

Die Sendung geht pünktlich (wie es Hausers Art war) ab, ebenso eine an Moscheles laut Bestätigung aus London. Ein Jahr später wird die Bachtätigkeit noch größer. Hauser hält sein Wort, daß er an seinem Geburtstag einmal an Mendelssohn geschrieben hatte im Rückblick auf ihr Londoner Zusammensein im Frühjahr 1832:

Ich kann Dir nicht sagen, wie mir die Idee lieb ist, für die Verbreitung des Alten Herren auch nur etwas zu tun.

Im Herbst 1834 meldet ein Brief voll Freude und Ärger zugleich:

für Dich copiren gegenwärtig zwei Copisten, der dritte brachte nach zwei Monaten (!) die Originale und weißes Papier wieder, auf welch letzterem keine Noten, sondern nur etwas Beschmutz zu sehen war.

¹¹ Gemeint sind die Erben Zelters. Gleich nach der Nachricht von Zelters Tod, die Mendelssohn in London bzw. Norwood Surrey erreichte, hatte er nach Rücksprache mit dem dort gastierenden Hauser aus gemeinsamer Sorge um das Schicksal der Bachmanuskripte unter dem 25. Mai 1832 an den Vater geschrieben: „Wenn Du irgend verhindern kannst, daß über sie disponirt wird, bis ich zurückkomme, so tue es etc.“

¹² Den „Catalog“ hatte Hauser in mehreren Exemplaren angefertigt bzw. ergänzend anfertigen lassen: 2 zur „Communication“ an die Freunde zur Einsicht wie auch zu Vorschlägen und zur „Correction“. Der Stammkatalog, der alle Verbesserungen und Nachträge enthielt, blieb bei Hauser. (1. 2. 1945 vernichtet.)

„Die Sachen von der Thomasschule“, jene der Art und Zahl nach umstrittenen Originale, spielen auch eine Rolle. Es waren indessen keine Partituren, sondern „nur Stimmen“ in genau festgestellter Zahl ohne jeden Verlust! Ein Brief von Hauser an Mendelssohn gibt Einblick in die Situation. Unter dem 22. April heißt es aus Leipzig:

Eben hat mir der Notenschreiber ein Paket für Dich gebracht, es sind die Sachen von der Thomasschule, er muß sie in Partitur setzen, weil ich gar nicht dazu komme. Willst Du sie nicht, so gebe ich sie dem Schelble. Auf jeden Fall behalte ich die Geschichte hier, bis ich weiß, ob Du nach Leipzig kommst oder nicht...

Das wertvolle Paket mit den „Bachstimmen“ (Hauser verwendete bei solchen Sendungen einen Schutzumschlag aus dickem Ölpapier) ging an Freund Schelble nach Frankfurt ab. Die „Herrlichkeiten“ gefielen diesem aber so sehr, daß er nicht mehr an deren Rücksendung dachte. Hauser, der persönlich die Verantwortung übernommen hatte, mahnte. Als er ohne Antwort verblieb, schrieb er dieserhalb an Hauptmann, der damals noch in Kassel war, es komme noch so, daß die Thomasschule ihn „nächstens als einen Dieb promulgieren wird deswegen“. Auf Hauptmanns Mahnen hin gelangten die Kantatenstimmen an die Thomasschule zurück.

Noch 1849, zwölf Jahre nach Schelbles Tod, läßt Hauser – ein Zeichen der Korrektheit auch dem Freunde und Mitarbeiter gegenüber – durch Prof. Julius eine Bestandsaufnahme dieserhalb in Leipzig vornehmen, deren Resultat¹³ noch vorliegt. Nichts fehlte vom „Eigentum der Thomasschule“.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die Berliner Singakademie bis 1843 nur eine einzige Kantate „herausgebracht“ hat, so erkennen wir demgegenüber die ganze Intensität der hier geleisteten Bacharbeit¹⁴. Schelble hat sich buchstäblich daran verblutet. Wehmütig stellt Hauser das „befremdliche Verstummen“ fest und schreibt von Berlin aus unter dem 20. I. 1836 an Hauptmann: Nicht einmal der Sebastian und Berlins reiche Sammlungen, an deren Quelle ich jetzt sitze, bringen ihn zum Schreiben.

Unaufhaltsam schreitet Schelbles Siechtum fort, ein Jahr später (1837) ist er nicht mehr unter den Lebenden. Sein Wirken aber, sein Werben für J. S. Bachs Kunst wirkte sich aus. Es war eben nicht nur ein Versuch lokaler Art, sondern es war auf der ganzen Linie ein planvolles Handeln, klar auf die Zukunft ausgerichtet.

Als das Entscheidende in der Entwicklung, das der Bachbewegung für die Folgezeit zugute kam, stellt sich heraus:

1. Im allgemeinen: Der Übergang der Pflege „älterer Musik“ vom „Musikgelehrten und geistreichen Liebhaber“ (wie Forkel und Thibaut) in kleinem „Kreis“ auf Berufsmusiker mit großer öffentlicher Praxis.

¹³ B. Fr. Richter in seiner Abhandlung „Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörnden Kantaten Joh. Seb. Bachs“ (BJ 1906) kommt zum gleichen Resultat. Die Untersuchung wäre wesentlich einfacher gewesen, wenn Richter sich auch hier aus den Hauserschen Materialien Bescheid geholt hätte, wie er es (lt. Schreiben v. 16. 3. 1890, als Hauptmannschüler sich legitimierend) früher betr. Lukaspassion getan hatte.

¹⁴ Ihr entsprach nur noch die von Th. Mosevius. Frankfurt und Breslau waren, nach dem noch zu besprechenden Wegfall von Berlin, die Hauptpflegestätten für Passions- und Kantatenaufführungen, bis Leipzig dann die Zentralstätte wurde.

2. Im speziellen: Die Verlagerung des „vornehmlichen Interesses“ für Bachsche Instrumentalmusik (die auch im Ausland schon zum Druck gekommen war) auf Bachsche Vokalwerke, ganz besonders auf „große Singe-Compositionen“.

3. Die Erkenntnis, „fragmentarisch gehts nicht“ (Hauser), d. h. der ganze Bach muß es sein, der erfaßt und herausgegeben werden soll oder gar nicht.

Diese Erkenntnis¹⁵ ward zur alle Bacharbeit bestimmenden Lösung. Dies ward sie aber nicht erst im Zusammenhang mit der expansiv-militaristischen Parole „Das ganze Deutschland soll es sein“ zur Zeit der preußischen Schleswig-Holstein-Aktion, wie es – aus dem, der Wilhelminischen Epoche gemäßen Aspekt heraus – der *BG*-Bericht (S. 31) sieht; dies war vielmehr schon zwei Jahrzehnte zuvor!

Frei von solchem Zeitgeist erweist sich auf rein „musikalischem Wege“ als festem Grundsatz die Bacharbeit, die hier geleistet wurde.

Dazu gehörte vor allem auch ein fester Standpunkt gegenüber den Verlagen. In einem den Bachplänen geltenden Schreiben Hausers an Hauptmann erinnert er an die Verlegerpläne vor ihnen, da der

Speculationsgeist Kühnells das Wohltemperirte den Leuten in die Hände spielte. Er und Simrock und Nägeli wollten zugleich die „sämtlichen“ ediren, vermeinend, mit einigen Heften auszukommen.

Es gilt also, jegliche Firmenkonkurrenz auszuschalten – ein Bestreben, das, wie sich noch zeigen wird, anderthalb Jahrzehnte später bei strikter Geheimhaltung der letzten Vorbereitungen für die Herausgabe sämtlicher Werke J. S. Bachs schließlich zum Gelingen führte durch Gründung der Bachgesellschaft als Verlag selbst.

Die Entwicklung, von der alle Musikbelange ergriffen wurden, hatte in den dreißiger Jahren zu einer der Tatsache, nicht aber der Ursache nach bekannten Krise in der anderweitigen Bachverlegertätigkeit geführt (*BG*-Bericht S. 27). Mit ihrem tieferliegenden Grund, der oben seine Aufdeckung fand, erkennen wir zugleich, daß jene geradezu ein Glück war für die Bachbewegung. Denn nun konnte, fern aller Konjunkturkalkulation, in aller Stille und Ruhe das große Unternehmen ausreifen und, handlungsfähig organisiert, dann an die Öffentlichkeit treten. Vorläufig fehlte es noch am Nötigsten: Es fehlte, auch da, wo Aufnahmebereitschaft sich zeigte, an der genügenden Vorbereitung des durch den andersartigen Zeitgeist instinktunsicher gewordenen, solcher Musik entfremdeten Publikums wie der Musikerschaft. Es fehlte eine diesem Zwecke dienende unabhängige Musikzeitschrift. Es fehlte noch der hierfür geeignete „Redactor“, der sich erst zwölf Jahre später fand – in Robert Schumann. Und schließlich fehlte noch der wissenschaftlich durchgebildete Organisator. Erst siebzehn Jahre später stieß der dieses Talent in höchstem Maße besitzende Otto Jahn zu ihnen.

So war also die Frage der Bildung einer die „Edirung des Gesamtœuvres“

¹⁵ Sie war das Ergebnis besagter Entwicklung in Verbindung mit dem Erfolg, den die Erschließung der von Hauser ad hoc gesammelten Orgelmusik durch Mendelssohn brachte. Hinzu kam der aus der Korrespondenz ersichtliche Erfolg mit Orchester- und Klavierkonzerten durch Mendelssohn und Moscheles.

garantierenden Bachgesellschaft damals durchaus noch nicht spruchreif. Die weiteren Gründe, warum auf die im BG-Bericht (S. 28) aus Schelbles Brief an Hauser mitgeteilten diesbezüglichen Vorschläge damals nicht von den Freunden eingegangen wurde, an dieser Stelle zu erörtern, ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus; hierüber im Zuge der Geschehnisse nur so viel: Diese sonst ganz unbegreifliche Situation wird verständlich bei Kenntnis der dem Verfasser des BG-Berichts unbekannt gebliebenen Zusammenkunft und feierlichen Vereinbarung Hausers und Mendelssohns im Frühjahr 1832 zu London.¹⁶ Fast zwanzig Jahre später, erst im gegebenen Augenblick, wurden Schelbles damals an Hauser mitgeteilte Vorschläge von Hauptmann bei der Statutenfestsetzung verwendet. Was die Bachwerke selbst anlangt, so galt angesichts des gesteckten Zieles der Herausgabe aller erreichbaren Werke vorläufig noch für diese mühevollen Arbeit der Erfassung die aus aller darüber geführten Korrespondenz herausklingende Feststellung, daß immer noch nicht alles beisammen sei.

Am 16. April 1833 hatte Hauser an Hauptmann geschrieben, es sei kein Anfang, also auch kein Ende abzusehen. – Zehn Jahre später, am 17. März 1843, schreibt Mendelssohn aus Leipzig an Hauser:

Manch schönes neues Bachicum habe ich Dir zu zeigen, komme nur, denique censeo.

Kurz vorm Ziel (18. April 1846) schreibt Roitzsch, der verdienstvolle Mitarbeiter von Griepenkerl, dem „ersten Herausgeber der Bachschen Instrumentalwerke“, die Staunen erregenden Worte an Hauser als an die „Centrale“:

Ich hoffe, daß ich in Jahr und Tag noch manche Entdeckung machen werde, was ich, so gut ich kann, Ihnen seinerzeit anzeigen werde. Ich will mir zu diesem Behufe lieber ein Blatt parat halten, damit nicht zuviel zusammen kommt...

Diese Mitteilung führte zu einer sich segensreich auswirkenden Zusammenarbeit, freilich auch zum Nichtabschluß und zur Nichtdrucklegung des Hauserschen Bachkatalogs. Nur geschah dies nicht etwa infolge von Schwierigkeiten anderer Art, sondern aus sehr positiven Gründen, nämlich infolge von ständig vorzunehmenden Änderungen, sei es durch Zuwachs, Abstrich oder Varianten: Erfreuliche Weiterentwicklung!

Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß sich den Bacharbeiten der Freunde z. B. bei Erstellung von Kopien nach Originalen, die bei der Herausgabe zur Stichvorlage dienen sollten oder auch der Erfassung selbst nur der Themen (!) für den Katalog schon Schwierigkeiten einstellten, an die niemand dachte und von einer Seite, der man solches nicht zutraute. Aus einem Brief von Mendelssohn an Hauser vom 30. März 1833 sei über diesen bisher unbekanntem Tatbestand folgendes mitgeteilt:

An Pöhlchau wende Dich nicht, ich frug ihn um Nachricht über die fraglichen Sachen, die Du mir anbietest, da zeigte sich der ängstliche Pedant in seinem ganzen Elend: er

¹⁶ Anlässlich von Hausers Gastspiel mit Sofie Schröder-Devrient in der Londoner Opera. Die Situation der Vereinbarung in bezug auf Bach wird in ihrer Bedeutung charakterisiert durch die Worte, die Hauptmann an den inzwischen nach Leipzig zurückgekehrten Hauser richtet: „Willkommen in Germanien. 1000mal begrüßt“ und daß ihm „der Brief aus England viel Freude gemacht habe“.

wollte selbst einmal einen solchen Catalog machen. Also dürfe er uns darüber kein Wort mittheilen, sonst schade er sich ja... (so) kann ich Dir nun auch von keinem der gesuchten Stücke Nachricht geben.

Diese internen Schwierigkeiten bei der Bacharbeit hörten bezeichnenderweise erst auf, nachdem Mendelssohn zum königlich-preußischen Generalmusikdirektor und zum Ritter des *Pour le Mérite* ernannt worden war. Am 3. März 1844 schreibt er dann auch an Hauser:

Ich kann sämtliche ohne die geringste Mühe bekommen und für Dich abschreiben lassen.

Dazwischen aber liegen elf Jahre unbekannt und daher unbeachtet gebliebener Arbeit. Die bedeutendsten, seltsamerweise ungedruckt gebliebenen Bachbriefe Mendelssohns an Hauser fallen in das Jahr 1839. Die vom 21. Oktober und 24. November stellen in Verbindung mit den sie auslösenden Arbeiten Hausers ein Kapitel Bachforschung für sich dar. Steht sie auch nicht auf der Höhe der modernen Bachforschung, so hat sie dafür eine aus ganzer Hingabe der Persönlichkeit stammende Tiefe, die heute manchmal vermißt wird.

Hermann Kretzschmar, der diese Mendelssohnbriefe im Original als letzter vor mir noch einsah und besonders erwähnt (*BG*-Bericht S. 29 und öfter), urteilt darüber mit Recht:

Sie zeigen nicht bloß den Eifer, sondern auch die Gründlichkeit seiner Studien und Forschungen. Wie wären sie der Gesamtausgabe zugute gekommen.

Das sollten sie freilich von Anfang an, wie überhaupt alles Sammeln und Sichten der Freunde, höchst unromantisch für ihre Zeit, unter produktiven Gesichtspunkten stand. Das Ableben Schelbles hatte bei der Weiterwirkung seines Lebenswerkes, vornehmlich in der Mendelssohnschen Aufführungspraxis, keinen Rückschlag für die Bachbewegung zur Folge, zumal im rechten Augenblick an seine Stelle Robert Schumann trat, in zunehmendem Maße geradezu als Aktivist der Bachbewegung.

Nun war diese wiederum in vier Männern verkörpert: In Hauser, Hauptmann, Mendelssohn und Schumann. Was später der große Bachbiograph Philipp Spitta in einem seiner berühmten musikgeschichtlichen Aufsätze als das Wesentliche an Robert Schumann herausstellt:

Tiefblick in die Vorgänge inneren künstlerischen Werdens, Hochflug der Gedanken und Talent, musikalische Totaleindrücke hervorzurufen –,

gerade das war Erlebnis und Erkenntnis der Freunde an Schumann als Künstlerpersönlichkeit und rechtfertigte die Hoffnung, die sie auf die künftige Zusammenarbeit mit ihm setzten. Dieser tritt denn auch immer entschiedener und klarer in die Öffentlichkeit:

Das Zeitalter der gegenseitigen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten.

Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb.

Es ist hier nicht der Ort, der selbst in Schumannbiographien nicht aufgegriffenen Frage nachzugehen, warum ein Robert Schumann in der Bachbewegung

derart aktiv wurde, warum er zu ihren Hauptträgern gehörte und als solcher – nicht etwa erst 1850 wie andere „Mitbegründer“ pro forma – offiziell einer der Begründer der Bachgesellschaft wurde. Denn es besteht doch ein großer Unterschied, ob man gelegentlich poetisierende Artikel über J. S. Bach schreibt und lediglich seine Klavierwerke kennt oder ob man planmäßig, in enger und ernster Verbindung mit den damals die Bachbewegung verkörpernden Männern der jeweiligen Situation und Schwierigkeit gemäß für die Wiedererweckung J. S. Bachs eintritt und so Bachbewegung lebendig demonstriert. Ehrenpflicht gegenüber dem bis heute von der Musikwissenschaft mehr als stiefmütterlich behandelten Franz Hauser ist es, an dieser Stelle wenigstens darauf hinzuweisen, daß diese künstlerische Wandlung und Festigung Schumanns in jenen Jahren zu einem beträchtlichen Teil dem Konto Hausers zugute zu buchen ist. Sie fällt genau in die Jahre¹⁷, die dieser in Leipzig brachte und während deren er die bereits genannten zwei großen Erwerbungen an Bachmanuskripten machte, die seine Sammlung zur „größten, die sich in Privathänden befindet“ (BG-Bericht, S. 39) werden ließ und während deren sein Bachkatalog durch die besondere Mithilfe Mendelssohn so weit gediehen war, daß ein erster Überblick über das Gesamtchaffen des Meisters möglich war.

Aus dieser Zeit stammt auch die Bezeichnung „Sebastianstadt“ für Leipzig, worauf noch in anderem Zusammenhang zurückzukommen ist. Wenn Robert Schumann in den Revolutionsjahren – gelegentlich einer von ihm als Vergewaltigung angesehenen „schlechten Aufführung und unbegreiflichen Temporenahme von Richard Wagner“ wie unter dem Eindruck von dessen Barrikadenbesteigung sich der Vermahnung erinnernd, die Hauser anderthalb Jahrzehnte zuvor dem jungen Wagner¹⁸ gegeben hatte – am 25. Oktober 1849 an Franz Hauser schreibt:

Mit Vergnügen benutze ich die Gelegenheit einmal mich selbst in Ihr freundliches Andenken zurückzurufen,

so knüpft Schumann damit unmittelbar an die oben wiedergegebenen Gesehnisse während Hausers Leipziger Zeit an, in der sie so manche Stunde für ihren „Sebastian“ opferten wie auch gesellige Nachtstunden zusammen verbrachten, woran noch „Reliquien“ erinnern. Wenn Hauser damals bekannte:

Ich glaube, es sey nach Bach wie nach Erwin von Steinbach nichts mehr der Art möglich gewesen,

so entspricht dem wie ein Echo das spätere Wort Florestans:

¹⁷ Im BG-Bericht (S. 30) heißt es dementsprechend (nur bei Nichtbenutzung der direkten Quellen, allgemein gefaßt): „Von dieser Zeit ab hat sich also Schumann... mit ungedruckten Werken Bachs mehr und mehr vertraut gemacht und von seinem Wissen Freunden und Bekannten mitgeteilt.“

¹⁸ In seinen späteren biographischen Niederschriften und Kunstaufsätzen verschweigt R. Wagner geflissentlich diese auch im Briefwechsel Hauser-Hauptmann dokumentierte Episode und die Worte, die er 1834 in umfangreichem Brief schrieb, nachdem er ihn als Künstler und ebenbürtigen Partner der Sofie Schröder-Devrient wie als Mensch erlebt hatte. Danach hat Hauser ihn „auf immer“ zu Dank verpflichtet durch seine „vortrefflichen Urtheile“ und „mitgetheilten Aussprüche“, auf Grund deren ihm „einst ein ganz anderes, sicheres und reineres Kunststreben aufgehen“ werde. Für den späteren Verfasser vom „Judentum in der Musik“ war Hauser jedoch als Freund von Mendelssohn, Hiller, Moscheles, Fischhof, Joachim erledigt.

Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu schöpfen, aus Joh. Seb. Bach. Als Schumann – auf den, samt Rellstab in Berlin von Hauser unter das „Gehichter der Publicität“ gerechneten Leipziger „Redactor und Magister“ Fink abzielend – damals schrieb:

Eine Zeitschrift für zukünftige Musik fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blindgewordene Cantor a. d. Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend –

da ahnte er noch nichts von den bald darauf im „Bureau de Musique“¹⁹ ans Licht kommenden zwei Briefe, die jene beiden Meister betrafen und die er nach Kenntnisnahme alsbald in seiner Neuen Zeitschrift für Musik zum Abdruck brachte. Es waren Briefe von keinem Geringeren als Beethoven, an Hofmeister gerichtet, in denen er die von diesem angekündigte Herausgabe von Bachs Werken begrüßte. Die Befürwortung einer solchen höchsten Autorität aufgreifend, trat Schumann jetzt vor die Kulturwelt hin mit flammenden Worten. Er weist hin auf die der Erschließung harrenden Schätze an Bachwerken, um die bis dato „nur wenige wissen“ (wie Mendelssohn, Hauser, und von denen er wußte, daß sie unverantwortlich zurückgehalten werden) und stellt in aller Öffentlichkeit die Gewissensfrage:

Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermachte, noch wenigstens sieben solcher Concerte und außerdem unzählige andere Bachsche Compositionen im Manuscript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur Wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort.

Wäre es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschloße?

Dies war im Jahre 1837.

Was Robert Schumann selbst anbelangt, erweist sich sein Appell in zweifacher Hinsicht als bedeutsam für die Entwicklung der Bachbewegung:

1. Daß er gerade zu dem Zeitpunkt geschah, wo der ausdrücklichen Feststellung des *BG*-Berichts (S. 27) nach „der an die Berliner Aufführung der Matthäuspasion anknüpfende Aufschwung des Bachverlages zunächst wieder sein Ende findet“ – das zeigte den Freunden, daß der Verfasser dieses Aufrufs sich nicht abhängig fühlt oder getragen von Geist und Strömungen der Zeit; daß er frei und selbständig dasteht und wie sie selbst dazu bereit ist, auf dem bewußten rein „musikalischen Wege“ die Anerkennung J. S. Bachs zu erkämpfen.

¹⁹ Das Franz-Hauser-Archiv enthält noch eine Anzahl von Manuscripten, die aus dem von Hauser 1832 teilweise erworbenen Nachlaß des mit dem Bureau de Musique als Lektor in Verbindung stehenden Thomaskantors Schicht stammen. Darunter befindet sich in C. M. v. Webers schönster Handschrift die Stichvorlage sowie ein Abzug der von Abt Vogler „verbesserten Bachchoräle“ mit Webers Einführung dazu, lt. Titelblatt. Wie ein Treppenwitz der Geschichte mutet es an, daß dieses gegen Überschätzung Bachs als „Choralist und Harmonist“ gerichtete opus gerade der für Bachs Anerkennung kämpfende Hauser erhielt, den C. M. v. Weber als seinen ehemaligen Prager Bühnenclaven noch kurz vor seinem Tod nach Dresden berufen hatte, an den damaligen „Kampfplatz deutscher Kunst“, zu deren „Heros“ Hauser 1821 in einem Aufsatz J. S. Bach erhoben hatte. Zur Ehre Webers soll hier öffentlich gesagt sein, daß aus dem Originalmanuskript einwandfrei hervorgeht, daß Abt Vogler als Verfasser auch der Einführung anzusehen ist und selber die Drucklegung überwachte; und daß der junge, damals (1810) ihm geradezu hörige Weber nur vorgeschickt war.

2. Daß ein Mann mit solcher Gesinnung und solchem Geistesformat gerade zu dem Zeitpunkt auf den Plan tritt, wo durch Schelbles Tod eine Lücke in das Quadrovirat der Freunde gerissen war. Hieraus konnten Hauser, Hauptmann und Mendelssohn die innere Gewißheit gewinnen, daß Robert Schumann der rechte wäre, für Schelble einzuspringen.

Schumanns Aufruf ist aber auch noch in anderer Weise von Bedeutung, nämlich hinsichtlich dessen, was er an sich dokumentiert; er läßt in Verbindung mit den andern historischen Materialien uns zweierlei erkennen: einmal den Geist, von dem in jener Zeit diese die Bachbewegung verkörpernden Männer erfüllt waren, und sodann die Entwicklungsstufen dieser realen Bachbewegung, von der Stille in die Öffentlichkeit; den Übergang vom Zustand der Verkörperung in jeweils vier Persönlichkeiten in die allgemeine Körperschaft der Bachgesellschaft. Aus einem Brief Hausers an Mendelssohn vom 12. Januar 1833 geht hervor, daß seine „Casse in der letzten Auction erschöpft“ war, die er bedenkenlos geopfert hatte zum Ankauf eines großen „sebastianischen Autographons“²⁰, ehe ein Ausländer zugreifen konnte: und wenn es der bekommen hätte, so wäre das Werk für Deutschland verloren gewesen.

Wie Hauser hier als einzelner handelte im damals noch intimen Milieu einer Kleinauktion, so rief jetzt im Zug der Entwicklung der Bachbewegung Robert Schumann öffentlich auf zur Rettung der Werke Bachs durch deren Herausgabe. Er wendet sich feierlich an die Nation. Für ihn, genau wie für die Freunde, war es eine „patriotische Tat“. Solche „qualifizierte Kunst-Angelegenheit“ galt ihrer Mentalität nach ohne weiteres als „National-Angelegenheit“ – national noch ganz im alten Sinne, der das Universelle als das Verbürgende für Gestaltung und Bestand des Gesamtgeschehens anerkennt und deshalb das Volkhafte in seinem Eigenwesen, die „Seele des Volks“ sub specie aeternitatis ansieht und pflegt.²¹ Daher auch die Weite ihres Schaffens einerseits und andererseits die hierfür nötige Grundhaltung. Praktisch gesehen war diese Rettungsaktion die Verwirklichung dessen, was Forkel dreiundeinhalb Jahrzehnte vorher wollte und wozu er aufrief in seinem für „patriotische Verehrer ächter musikalischer Kunst“ geschriebenen Buch „Über Johann Sebastian Bachs Kunst und Kunstwerke“:

Wer sie der Gefahr entreißt, durch fehlerhafte Abschriften entsteht zu werden und so allmählich der Vergessenheit und dem Untergang entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmal und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland.

²⁰ Es handelt sich dabei um die bei der Schichtauktion am 19. Dez. 1832 erworbene Lukaspassion, die bald der „Factur“ nach von Hauser als nichtbachisch erkannt wurde und die er, wie Briefe ergeben, abgeben wollte. Demzufolge sind die neuerdings wieder anzutreffenden Behauptungen, Hauser habe sie für echt erklärt, zu berichtigen. Erst nach seinem Tode erfolgte die Drucklegung und diese ohne Einwilligung von Joseph Hauser.

²¹ Ihr so geartetes Deutschtum stand im Gegensatz zu der ihnen verhassten modischen „Deutschthümeley, Ziererey und Affectation“. Die diesbezüglichen Bekenntnisse Mendelssohns sind gedruckt und bekannt. Besonders klar und scharf sind die von Hauser formulierten, von denen er einige nicht zufällig in die 1866(!) zum Druck gelangende „Gesangschule für Lehrende und Lernende“ übergehen ließ. Sie könnten so, wie sie in den letzten Jahrzehnten als Anstoß wirkten, heute Leitsätze abgeben. Es muß dessen hier gedacht werden, da diese klare Haltung der Männer die Bachbewegung jener Zeit aus Zeitverstrickung herausheilt und so zum Ziele führte, somit in diese geschichtliche Darstellung mit hineingehört.

Erkennen wir darin nicht das Motiv des Handelns der Freunde? Das Organische ihrer Bacharbeit? Auf diesem „musikalischen Wege“ künstlerischer Verantwortung waren sie zu J. S. Bach gekommen. Von der hohen Geistigkeit um 1800 war ihr Menschsein und Künstlertum und daher auch ihre Bacharbeit noch gespeist und getragen, nicht aber von den völlig andersartigen Geistesströmungen der späteren Jahrzehnte. Zu diesen standen sie, wie die Dokumente zeigen, im Gegensatz: „Unverstanden“, so stellt Hauser fest, wie J. S. Bachs Kunst.

Unter solchen Umständen war der Weg bis zur Realisierung der Bachgesellschaft und der Gesamtausgabe nicht so einfach, und vor allem ging es damit nicht so rasch wie der *BG*-Bericht annehmen läßt, der nach dem auf Seite 30 erwähnten Weckruf vom Jahre 1837 auf der nächsten Seite bereits das Kapitel über die „Innere Einrichtung der Bachgesellschaft“ bringt und eine Seite weiter gar schon vom Inhalt der ersten Sitzung 1850 Mitteilung macht.

Der *BG*-Bericht läßt auch – aus der Schau um 1899 heraus durchaus begreiflich – den Leser darüber im unklaren, weshalb Berlin seine anfängliche Bedeutung für die Bachbewegung verloren hat und wieso Leipzig damals deren Mittelpunkt und schließlich Sitz der Bachgesellschaft wurde. Dies muß jetzt nachgeholt und aufgezeigt werden.

Robert Schumann, der mitten in den Geschehnissen stand, sprach nicht umsonst in den einleitenden Worten zu dem genannten Aufruf von dem „weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben“.

Sechs Jahre waren inzwischen vergangen, da brachte er in seiner Zeitschrift (1843) wieder einen Hinweis. Er sollte als „ballon d'essai“ erkunden, wie weit es jetzt mit der Aufgeschlossenheit von Musikerschaft und Publikum gegenüber den Bachplänen stünde.

Wären Geist und Strömungen der Zeit hierbei zu Hilfe gekommen, Schumann hätte nicht so geschrieben! Aber er, wie die Freunde, wußte um die Schwierigkeiten auf diesem Wege und für ihren Weg.

Welcher Art waren diese? Was sagen die vorliegenden Quellen hierüber aus? Sie spiegeln die auf weiten Kunstreisen, durch regen Verkehr und Briefwechsel wie durch umfangreiche eigene Praxis gewonnenen tiefen Einblicke wider in die Wirklichkeit der Zustände des hier in Betracht kommenden Zeitraumes. Aus dieser Erlebnisebene heraus gesehen, bestanden die der Wiedererweckung entgegenstehenden Schwierigkeiten dem Wesentlichen nach gar nicht, wie immer wieder angenommen wird auf Grund des *BG*-Berichts (S. 61): „In der Natur des Bachschen Gesamtwerks“, d. h. in der Tatsache, daß „ein Theil dieser Werke unserer Zeit entfremdet“ und daher der Zugang so schwer zu finden sei.²² Das stimmt, auch in dieser Einschränkung, so wenig wie die im gleichen *BG*-Bericht (S. 25, 29) ausgesprochene Zuweisung J. S. Bachs an den „Rococostyl“. Die Schwierigkeit des Verstehens wie der Wiedergabe lag der Hauptsache nach nicht, wie der *BG*-Bericht (S. 25) annimmt, an der „persönlich tiefsten und eigensten Kunst Bachs mit künstlichen und

²² Einen solchen „glatten, unmittelbaren Zugang“ gibt es auch heute nicht, nach über 100 Jahren Bachbewegung und Bachforschung, trotz aller Fortschritte der Musikwissenschaft und Wiederbelebung der alten Praxis.

unverständlich gewordenen Vorstellungsformen der Roccozeit“. Das ist v. Winterfeldsche „Declarirung“ im Sinne der kirchenmusikalischen Restauration. Der Kirchenmusikhistoriker W. Ehmann²³ stellt in seiner Untersuchung der Geschehnisse in diesem Zeitraum fest:

Den Berliner Reformern schwebte das gleiche geläuterte a capella-Ideal vor wie ihren Regensburger musikalischen Gesinnungsgenossen. Beide Bewegungen wurden von den gleichen Wünschen der gleichen Zeit getragen.

Bei der damaligen Übertragung der politischen Restauration auch auf das Leben der Kirche heißt das aber für die Praxis: Es gilt nicht J. S. Bach, sondern Eccard, der Palestrina des Nordens!

Als Folgen dieses Programms für die Aufführungspraxis ergeben sich nach Ehmann:

Die Idee der reinen a capella-Musik ist so stark und eigenwillig geworden, daß sie alles andere aufsaugt und auf sich bezieht.

Auch die protestantischen Kirchenchorverbände und Musikschulen müssen sich nach diesem Ideal ausrichten.

Damit werden sie (auch im Technischen) unfähig, sich andersgesinnte Musik noch anzueignen.

Das sind die unleugbaren unseligen Auswirkungen dieses Purismus.²⁴ Wie sollten da diejenigen, die sich von solcher Zeitströmung erfassen lassen, fähig Werke zu sammeln und herauszugeben? Demgegenüber wird ersichtlich, daß solche, die sich von dieser Strömung nicht tragen ließen, den Zugang zu J. S. Bach fanden und daß diejenigen, die bei fortlaufender Tradition den Zugang schon hatten, ihn fürderhin behielten.²⁵ Beiderseits erwachsen so Träger der Bachbewegung. Sie bildeten sozusagen eine unorganisierte, in „Communication“ stehende unsichtbare Bachgemeinde, in der jeder das Seine dazu beitrug, daß Bachmusik gepflegt wurde.

Aus dieser Verborgenheit wurde gelegentlich auch ein Vorstoß ins Musikleben „draußen“ unternommen, um dieses mit dem unbekanntem Bach vertraut zu machen. Das erweist ein als Unikum dieser Art vorliegendes, den Inkunabeln der Lithographie noch zuzurechnender Druck, betitelt: *Sechstimmige Fuge von Johann Sebastian Bach über ein Thema von Friedrich dem Großen* mit höchst interessanter beigefügter Notiz:

²³ In seiner, im bekannten Göttinger kirchlich-theologischen Verlag erschienenen Abhandlung „Das Schicksal der deutschen Reformationsmusik in der Geschichte der musikal. Praxis und Forschung“, S. 41, 42. Von der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung heißt es S. 31: „Nach den Konfessionen gabelt sie sich naturgemäß in zwei Bewegungen: Die katholische, geführt von Carl Proke und die protestantische unter Carl von Winterfeld, die beide wiederum inauguriert sind von dem päpstlichen Kapellmeister Giuseppe Baini.“

²⁴ W. Ehmann, a. a. O. S. 42. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß dieselbe Kirchenmusikal. Restauration gleichzeitig zur Bildung „fester Begriffe“ und zu „geschlossenem Programm“ mit systematischen Wirkungsmöglichkeiten (vgl. Ehmann, S. 42) führte. Denn eben diese „bestimmte Festlegung auf den kirchlich liturgischen Rahmen“ bedeutete doch, solange die puristische Richtung dominierte, eine Verengung, die der Bachbewegung keinen Raum ließ – genau so wie v. Winterfeld im 3. Band s. Werkes „Der Ev. Kirchengesang“ Bach zwar behandelt und würdigt, aber seine Wiedererweckung selbst illusorisch macht durch die Einschränkung, die er Bachs Kunst zuteil werden läßt, wonach diese wegen „allzu große Überladung und gesuchter Sonderheit“ eine „nur für Kundige geschaffene“ nicht-kirchliche Musik ist.

²⁵ Bezeichnenderweise waren in diesen Kreisen Bücher in Gebrauch, die wir auch in J. S. Bachs Bibliothek antreffen, zumal solche mystischer und pietistischer Prägung – eine Fahrt besonderer Art, der die Bachforschung nachgehen sollte.

Erst neuerdings wurde diese Fuge im königlichen Archiv zu Berlin gefunden und mir eine Abschrift mitgeteilt

woraus unter anderem die bei nicht vorhandener Organisation doch bestehende „Communication“ erhellt.

Sehr sympathisch und damals selten ist das Fehlen serviler Dankessprüche für Druckgenehmigung usw. „Mehrere große Orgelspieler gaben die Veranlassung zur Drucklegung.“²⁶ Es gab also eine Bachkultur in aller Stille und, wie aus Niederschriften des schon genannten Kantors G. Schuster ersichtlich wird, sogar noch Arkandisziplin und lebendiges Wissen von Bachs Esoterik. Aus alledem geht hervor, daß J. S. Bach in seinem eigentlichen Wesen, d. h. in seiner Glaubenshaltung als „fundamentum“ seiner Musik, in seiner, von daher in Wechsel und Ausgleich jeweils Wort und Ton gestaltenden Objektivität und in seiner alles durchdringenden Symbolik damals – bis um 1830 – noch richtig verstanden worden ist.

Die neuerdings der Symbolpraktik nachspürende Bachforschung wird mit Interesse davon Kenntnis nehmen, daß es damals letztlich noch Kreise gab (NB nicht Illuminatenorden!), in denen J. S. Bachsche Musik mit einer Art Arkandisziplin und daher unbemerkt um der ihr eigenen Esoterik willen von „Initiirten“ gepflegt und gehütet wurde. So gehörte auch Franz Hauser ursprünglich noch einem solchem Kreise an und „practicirte“ in der „königlichen Kunst“ der Symbolik wie weiland J. S. Bach, Graf Sporck u. a., und auf dem Weg über ihn können wir Aufschlüsse erhalten über Geschehnisse in Bachs Leben wie über „derartige Problemata“ Bachscher Musiken, die bei bloß profan-rationaler Erfassung unlösbar bleiben müssen, bei dilettierender Deutung aber Fehldarstellungen ausgesetzt sind hinsichtlich ihrer Bewertung und Bedeutung im Gesamtschaffen und im Leben J. S. Bachs.²⁷

In bestimmten Zirkeln erhielt sich also noch Traditionspraktik, und diese finden wir – von Ausnahmen abgesehen, wie z. B. kleinen, auf Kirnberger und Marburg noch zurückgehenden Kreisen in Berlin – gerade in den zwei alten Zentren deutscher Musik, in Sachsen und Thüringen.²⁸

²⁶ Als Liebhaberdruck im alten Sinne im Selbstverlag E. W. Köhler in Gotha. Ohne Titel „Musikalisches Opfer“, den erst die 1832 bei Breitkopf & Härtel erschienene, alle Stücke bringende „Neue Ausgabe mit Vorrede über die Entstehung des Werkes“ abdruckt. Der vorliegende, offenbar nur in diesem einen Exemplar erhalten gebliebene Druck findet sich nicht aufgeführt in den damaligen Verzeichnissen der Musikalien, weder in den Berliner von Werkmeister und Rellstab noch in den Leipziger von Mevsel 1817, F. W. Wistling, noch bei Hofmeister. Auch das sehr genaue Verzeichnis von M. Schneider (BJ 1906) kennt den Druck nicht. Bei Dörffel (BG XXXI, 2) fehlt er auch.

²⁷ Im Bereich der Esoterik gibt es Hermeneutik dieser Art, die sich ihrer Methode zufolge selbst als dilettierende Deutung charakterisiert, da sie trotz Heranziehung eines gelehrten Apparats an Hilfsliteratur der Hauptsache nach doch vom Subjekt des Deutenden aus an das Objekt herantritt und analysiert und kombiniert. Ja, sie muß dies tun, da die Esoterica als „hermetisch“ nicht allgemein zugänglich sind und selbst wenn irgendwie zugänglich, doch nicht ohne weiteres „practice“ verständlich und verwertbar sind. Von daher sind die Irrtümer und Fehldeutungen bei esoterischen Gebilden auch von Seiten sonst um Bach hochverdienter Forscher zu verstehen, z. B. beim Bachpokal, der mit den jungen Krebsbrüdern, [vgl. aber Friedrich Smends Ausführungen. Die Red.] oder beim CANON TRIPLEX der mit Händel etc. nichts zu tun hat. Es gibt hier nichts zu deuten, sondern die im esoterischen Gebilde formierte Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen aus ihrer besonderen Gegebenheit heraus. Das Wissen hierum freilich ist *conditio sine qua non*. Hier ist noch allerlei zu tun für die Bachforschung. Von hier müßte die Symbolik (Zahlensymbolik) Vertiefung und Begründung finden.

²⁸ Als letzter Ableger dieser internen Bachpflege kam 1865, bezeichnenderweise im Herzen Thüringens, abseits vom Strom der Zeit, ein Schriftchen von C. Albert Ludwig heraus, betitelt „J. S. Bach in seiner Bedeutung für Cantoren, Organisten und Schullehrer“, das genauso in Vergessenheit geriet wie das Wirken und die Namen jener „Stillen im Lande“.

Diese historische Lage nötigt zu der Erkenntnis, daß die Schwierigkeiten beim Zugang zu J. S. Bach wesentlich gerade in dem bestanden, was man stimmungsmäßig bisher als Bachbewegung und Wiedererweckung fördernd und tragend ansah: nämlich in dem Geist, wie er dem Zeitraum 1829–1850 eigen war. Das war aber nicht jener „Geist der Romantik, der die deutschen Lande durchzog“, den der *BG*-Bericht (S. 25) meint; das war nicht mehr der Geist der alten „ächten“ Romantik. Das war jetzt nur noch das, was von dem genuin Romantischen übriggeblieben war nach dessen „Entleerung“, wie Hauser an Mendelssohn schreibt (28. 4. 1835) anlässlich der Hauptmannschen Anfrage, ob Hauser derjenige „H.“ wäre, von dem es im damals gerade herausgekommenen Goethe-Zelter-Briefwechsel heiße, er habe bei der Unterredung mit Goethe gesagt, daß es „mit der deutschen Kunst aus sey“. Die war in dieser Zeit nur noch „Nachahmung“, „sogenannte Romantik“, wie Mendelssohn sich ausdrückt, darin in voller Übereinstimmung mit Schumann, der 1843 angesichts des epidemisch um sich greifenden „vagen, nihilistischen“ Unwesens, „wohin-ter manche die Romantik suchen“, sich zu dem Bekenntnis hindurchrang, er sei des Wortes Romantiker von Herzen überdrüssig.

Da die Genannten, die in der Musikgeschichte der Romantik zugezählt werden, zugleich Repräsentanten der Bachbewegung waren und ihre Schau und Haltung von größter Bedeutung für deren Fortgang, so muß nun aufgezeigt werden, wie sie zu solchem Urteil gegenüber der „Romantik“²⁹ ihrer Zeit kamen. Das prägnanteste Wort zur damaligen Lage, der sich die reale Bachbewegung gegenübergestellt sah, fand Mendelssohn:

Zersplitterung aller Kräfte und aller Leute, unpoetisches Streben nach äußeren Resultaten, Überfluß an Erkenntnis, Mangel an Produktion und Mangel an Natur, ungroßmütiges Zurückbleiben in Fortschritt und Entwicklung³⁰.

Daß sich diese Kritik Mendelssohns auf die allgemeine Situation bezieht und nicht etwa von Revanche-Gefühlen gegenüber Berlin diktiert ist, erweisen die vorliegenden Materialien. Schon zehn Jahre vorher hatte der ebenso vor-

²⁹ Eine Revision der bisherigen Anschauungen über Romantik ist dringend geboten. Diese Bezeichnung ohne Einschränkung für den hier in Betracht kommenden Zeitabschnitt noch zu gebrauchen, oder auch einfach „Spätromantik“ dafür zu setzen im Gegensatz zu „Frühromantik“, geht nicht an, ist falsch und irreführend. Denn was mit letzterer gemeint ist, nämlich die alte „ächte“ Romantik, ist keine Vorstufe zu der späteren sogenannten Romantik, die „Entleerung“ der ersteren bedeutet. Die „sogenannte Romantik“ dieser Jahrzehnte entpuppt sich vielmehr als Vorspann zu der als Neogotik metaphysisch verbrämten Regimeromantik wie die Geschehnisse, die oben noch ihre Darlegung finden werden, zeigen. Vom genuin Romantischen her sind Mendelssohn (Hebriden!) und Schumann (Manfred!) zu erfassen in ihrem besten, dem Zeitgeist nicht tributpflichtig gewordenen Schöpfungsum, insbesondere aber, worauf es hier ankommt, in ihrem Zugang zu J. S. Bach und in ihrem sonst völlig unbegreiflich bleibenden, bis zur Aggressivität gehenden Aktivismus in der entscheidenden Phase der Bachbewegung. Auch ist es an der Zeit, daß die auf Nichtberücksichtigung der verschiedenen Erscheinungsarten der Romantik, wie auf Ignorierung esoterischer Momente beruhende, in gewissen Kreisen immer noch kolportierte, ja geradezu zur Mode gemachte Verächtlichmachung der grundlegenden und besten Werke der Bachforschung durch Verdächtigung auf romantische Mystifizierung, Literarisierung etc. ins rechte Licht gestellt werde. Die Bachliteratur kann und darf sich, zumal in heutiger Zeit, solcher unberechtigten, unnötigen und sie gefährdenden Belastung nicht aussetzen. Die Geschichte und Schicksale der Bachbewegung und innerhalb dieser die der Bachforschung mahnen ernstlich dazu.

³⁰ Diese längst veröffentlichte, doch nicht weiter beachtete Charakteristik des damaligen Zeitgeistes und seiner Folgen schrieb Mendelssohn im August 1841 an Verkenius. Siehe K. Anton, Beiträge zur Biographie Karl Loewes (1912) S. 94, wo im Zusammenhang mit der unheilvollen Auswirkung des reaktionären Geistes auf das Kunstleben der Provinz Mendelssohns Wort zitiert wird entsprechend Wolf, Felix Mendelssohn Biographie (1908) und Weißmann, Berlin als Musikstadt (1911).

urteilsfreie wie äußerst feinfühlig Schelble an Hauser geschrieben, daß in Deutschland nichts Großes mehr zu erwarten sei.

Franz Hauser seinerseits sucht, wie aus Niederschriften ersichtlich wird, ernstlich, sich Rechenschaft zu geben über die Entwicklung und Auswirkung des Zeitgeistes. Er erkennt die heraufkommenden Gefahren der Fehlentwicklung. Was das Kunstleben im besonderen betrifft und das Nichtverstehen Bachscher Kunst, so sieht er laut Schreiben an Mendelssohn (22. 4. 1835) die „Schuld“ hierfür in den die Gemüter verwirrenden und einfangenden „Relationen und Recensionen“, welche die „heutige Kunstperiode als eine neue Aera“ bezeichnen:

Da die Leute damals (z. B. zu Bachs Zeit) nur in einer gewissen Unwissenheit und Bewußtlosigkeit / wie eben es in dieser Zeit nicht anders möglich war / die Sachen gemacht hätten – jetzt aber müsse das höhere Bewußtsein ganz andere Schöpfungen hervorbringen bei den Leuten mit dem Bewußtsein und der Aufklärung (= Intellektualismus), Entleerung soll's heißen, so rufe ich aus: da ist's mit der Kunst alle.

Auf seinen, nicht zufällig an das oben mitgeteilte große Weimarerlebnis sich anschließenden Reisen im In- und Ausland, die (fernab von modisch-romantischer Reisesehnsucht) ganz im Zeichen Goethischer „Reiseerfahrung“ stehen, findet Hauser die obige Beurteilung des Kunstlebens immer wieder in ihrer Richtigkeit bestätigt. Besonders die Briefe an den „an Cassel gebundenen“ Freund Hauptmann bieten hierfür interessante Beispiele. So findet er zum Berliner „Kunstgeschwätz“ als Gegenstück in Zürich das „Geschwefele von dem Hans Georg“ (= Nägeli).³¹

In Wien fällt die Frivolität gerade auf dem Gebiet der *musica sacra* auf. Bekannt ist die Stelle hierüber aus dem gedruckten Brief Mendelssohns an Zelter anlässlich seines Aufenthalts bei Hauser in Wien. Als Beweisstück, wie „so schrecklich lüderlich und nichtsnutzig“ die „Leute“ waren, liegt noch originaliter die von dem jungen Ernst Pauer gefertigte Nachschrift einer solchen Choralverschandelung vor.

Im „lauen“ Dresden herrschte Morlacchi als Hofkapellmeister. Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung bieten Hausers Mitteilungen über dessen Aufführung der Matthäusp passion.³² Es sei daraus wenigstens folgende Stelle dargeboten:

Zuerst hört er (= Morlacchi) in Berlin das „crude barbarische Zeug“ an, dann mußte er das „Ding“ so oft anhören als Dirigent und aus der Art wie er die Tempi nahm, konnte ich es ihm recht absehen und ansehen, daß ihm diese *musica gothica* innerlich zuwider ist . . .

. . . ein so totales Mißverstehen fast aller Stücke . . .

Daß es so schwer hält Noten zu lesen!

Hauptmann gibt später in einem Brief an Hauser eine treffliche Illustration

³¹ Gemeint ist die Rede und Schrift Nägelis über Reinheit der Tonkunst und über alte und neue Musik. Zelter hat sie in einem Brief an Goethe (II, 502/3) ironisiert als „philo-theosophisch-historisch-kritisch-prophetisch-musikalisches Werk“ und fügt bei „NB hier ist es lange noch nicht aus, das langhalsige Gerede geht immer um sich selbst herum“.

³² In einem Brief an Hauptmann vom 16. April 1833.

zu solcher sentimentalischen Wiedergabe, die von Hausers Idealbild einer werkgetreuen, den Noten gemäßen, objektiven Wiedergabe abweicht:

da wird geweint und gebebt anstatt gesungen – das ist ja die Sache, die will ich nicht, ich will das Wort dafür, den Ton – die Note, die's zu lesen gibt.

Für die Geschichte der Bachbewegung am wichtigsten sind jedoch die auch sonst durch ihre allgemeine Kulturschilderung bedeutsamen Briefe Hausers aus seiner Berliner Zeit, nachdem er dorthin an die königliche Oper berufen worden war.

Am 7. Juni 1836 schreibt er an Hauptmann, zunächst im Rückblick auf vorausgegangene Gastspielerlebnisse in München:

die gemeinen Leute haben mir am besten gefallen, sind religiös, gerade, derb; die sogenannten höheren Stände scheinen corrumpt wie überall. Dort ist im Ganzen doch mehr Gesundheit und wahrer Sinn lebendig geblieben wie im übercultivirten Berlin.

Das Berliner Musikleben war damals repräsentiert durch die Triade: „Spontifex“, „Publicus“ und „Antonio Philistri“. Mit diesen im Freundeskreis gebrauchten Decknamen meint Hauser: Gasparo Spontini, der als Generalmusikdirektor nicht nur mit seinem Marschallstab dirigierte, sondern der das gesamte Musikleben Berlins regierte; Ludwig Rellstab, den allmächtigen Kritiker und schließlich Carl Fr. Rungenhagen, der, diesen beiden genehm, Leiter der Singakademie geworden war. Es muß hier auf Rungenhagen näher eingegangen werden, weil an ihm und an dem Schicksal, das die Singakademie als Stätte der Bachrenaissance unter seiner Leitung erlitt, geradezu demonstriert wird, wohin das Getragensein vom Geist und den Strömungen jener Zeit führte und was aus der Bachbewegung geworden wäre, wenn nicht ihre Träger so bewußt gegen jene angekämpft hätten!

Man vergegenwärtige sich einmal die Situation: Nach Zelters Tod wird nicht derjenige zum Leiter der Singakademie berufen, der diese mit der die eigentliche Wiedererweckung J. S. Bachs einleitenden ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion 1829 auf die Höhe ihres Ruhmes gebracht hatte, Felix Mendelssohn-Bartholdy, sondern Rungenhagen, ein zwar erfolgreicher, aber im Verhältnis zu jenem doch als mittelmäßig zu bezeichnender, keinesfalls zur Durchführung dieser Aufgabe vollfähiger Musiker – getragen von einer Zeitströmung fragwürdiger Art, deren Auswirkungen innerhalb der Geschichte der Bachbewegung wir noch begegnen werden. Die Leitung des Instituts, das eben die entscheidende Bachtat vollbracht hat, das die größten Bachschätze sein eigen nennt, die ungekannt, ungehoben der Erschließung durch die Akademie selbst harren, wird einem Manne übergeben, der J. S. Bachs „widerhaarige borstige Musik gar nicht mag“, wie Hauser aus Erfahrung im Umgang mit Rungenhagen selbst feststellt!³³ Und dies, nachdem wenige Jahre zuvor noch Zelter³⁴ sich zu Johann Sebastian Bach bekannt hatte als „dem reinsten, dem feinsten, dem kühnsten aller Künstler“. Die Retuschierungen, die das

³³ In einem Brief an Moritz Hauptmann vom 21. März 1836 aus Berlin.

³⁴ Im Brief vom 25. Mai 1826 an Goethe.

Bild von Rungenhagens Tätigkeit aus verschiedensten Gründen wohl mit der Zeit gefunden hat, halten nicht stand gegenüber der Wirklichkeit, die unter den Übermalungen hervorbricht. Noch zehrt die Singakademie vom alten Ruhm. Allein der Rückgang der Leistungen tritt ein und wird ersichtlich im Vergleich mit denen des bisher schon ebenbürtigen, jetzt aber sie überflügelnden Cäcilienvereins (Frankfurter Singakademie) von Schelble. Die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung spricht schon 1832 von Leistungen dieser herrlichen Kunstanstalt fast ohne Beispiel. Die Breslauer Singakademie blühte gleichfalls auf und erreichte einen sehr hohen Stand der Bachaufführungen unter Mosevius, dem Hauser freudigst immer wieder neue Kantaten zuschickt. Rungenhagen wagt sich mit viel Abstrichen 1834 an das Weihnachtsoratorium. Der „Eifer des Instituts und seiner Vorsteher“ wird anerkannt. Daß „nur wenige“ zu folgen vermochten, wie es in einer Besprechung heißt, lag aber doch wohl weniger am „Adlerflug des Bachschen Geistes“, sondern daran, daß dieser nicht zur Geltung kam unter solcher Direktion. Ein Jahr zuvor hatte Rungenhagen die Johannespassion zur Aufführung gebracht. Der BG-Bericht (S. 27) sagt kurz dazu: Die Aufführung sei nicht wiederholt und auswärts kaum beachtet worden. Im Jahre 1836 hört sich Hauser nun Rungenhagen selber an; zunächst in einer Probe. Unter dem 21. März berichtet er an Hauptmann:

die Ausführung sehr mittelmäßig... unnatürlich, affectirt, vor allem bei den Recitativen, einer gewissen angenommenen Form von Ausdruck gemäß, der gesucht ist, dem Genius der Sprache fremd.

Es bestätigte sich ihm also die in einem früheren Briefe Hauptmanns zum Ausdruck gebrachte Erfahrungstatsache, wohin es kommt, wenn man „ohne Genie etwas zu creiren“ unternimmt. Über die Hauptaufführung, der Hauser auch beiwohnte, heißt es:

nicht übel, doch nicht befriedigend. Wenn Schelble zuweilen des Guten zuviel gethan in pp ff pf, so thun die Leute hier gar zu wenig oder nichts. Wenn so ein Werk gerade auf gut Glück herabgearbeitet wird, so ists gewiß nicht das Rechte, was diese Leute vor einer Note vor Scheu haben, die hier gar nicht wesentlich ist und dann wieder gar keine, wo sie etwas bedeutet. Unverstanden...

J. S. Bach richtig verstehen und wiedergeben heißt aber, wie die Freunde übereingekommen waren: Hier muß sich alles „finden, nicht gemacht werden“. Hier gibt es „keine Erfindung, keine Convention, es ist Organismus, innere Nothwendigkeit in jeder Art der Äußerung, bei aller Freiheit nie eine Willkür“.

Über die Leistung des einst so berühmten Chores heißt es unter dem Gesichtspunkt der Gesangstechnik:

Im Allgemeinen kann sich die hiesige Academie mit der Francfurter Caecilie nicht messen, auch einzelne Stimmen sind dort besser, nur daß die hiesige vielleicht mehr als dreimal so stark ist...

So brachte die Einbuße an führenden Leistungen im Hinblick auf die Wiedererweckung der Bachschen Chorwerke unter dem mit andersartigen Verkauf-

führungen ebenso zeitnahen als bachfernen Rungenhagen den Verlust ihrer einstigen Bedeutung mit sich. Denn diese hatte sie gewonnen durch ihre klassischen Leistungen unter Zelter und durch die erste Wiederaufführung der Matthäuspassion, die die „kühne Tat“ Mendelssohns³⁵ war. Mit dieser den Weggang Mendelssohns von Berlin bringenden Entwicklung fiel Berlin für die Bachbewegung aus. Für sie bestand keine Wirkungsmöglichkeit mehr.

Es fielen aus und fehlten im Nachwuchs die hierzu nötigen geeigneten Praktiker. Dieses Schicksal stand schon fest mit der Absage Schelbles im Herbst 1832. Die um die Wiedererweckung J. S. Bachs verdienten A. B. Marx und S. W. Dehn waren Theoretiker, Wissenschaftler, nicht Praktiker. Von auswärtigen tüchtigen Chorleitern will offensichtlich keiner unter solchen Umständen nach Berlin, auch in den nächsten Jahren nicht.³⁶

Robert Schumanns Wort aus dem Jahre 1837 von dem „vagen, nihilistischen Unwesen, wohinter Manche die Romantik suchen“ bewahrheitete sich, den Geschehnissen im öffentlichen Leben nach aus individueller Geltung zu allgemeiner fortschreitend, mehr und mehr als seherische Vorschau des Schicksals, das die Romantik und schließlich „Alle und Alles“ ergriff. Es charakterisiert nicht nur die Art der Strömungen jener Zeit, sondern enthält geradezu deren Analyse: Nihilistisch, weil die Geistigkeit, die „höhere Weisheit“ des genuin Romantischen geschwunden und an Stelle des überzeitlich „Elementarischen“ das zeitlich „Modische“ getreten war; vage, weil die „ächte“ Romantik, ihrer schöpferischen Kraft beraubt, nach der „Entleerung“ widerstandslos geworden war gegenüber jedem Mißbrauch. Genau mit obigem Datum fallen zusammen die auf der ganzen Linie sichtbar werdenden Folgen der Verkopplung mit Metternichs Reaktionspraktik durch Friedrich Wilhelm III. Romantik, zum Programm geworden, entwickelt sich in den Händen der Macht zu einer zentral geleiteten Bewegung.

Genauso wurde in den Strudel der Reaktionsbestrebungen das „erwachte Nationalbewußtsein“ und die „Erweckungsbewegung“ hineingezogen. Die vordem noch das Universale, Kosmopolitische in sich schließende „patriotische deutsche Kunst und Art“ und die ursprünglich von jeder Theologisierung und Kirchenpolitik freie biblische Erweckungsbewegung fielen als subtile Geistesgebilde bei dem damaligen Umschwung in der geistigen Gesamthaltung dem Schicksal der Veräußerlichung und damit der Entwertung zum Opfer, modern ausgedrückt der Ideologie, Politisierung, Vermassung – was

³⁵ Die Bedeutung dieser „kühnen That“ (BG-Bericht, S. 24) des jungen Mendelssohn steht fest. Sie hat davon auch bei den Gewalttätigkeiten der letzten zwei Jahrzehnte nichts eingebüßt. Zelters Verdienste um Bach sollen unbestritten bleiben, aber es bleibt auch bei den Feststellungen des alten BG-Berichts, S. 24: „Aber auch Zelter war über die Wirkung der Bachschen Gesangsmusik im Zweifel. Da kam durch eine kühne That in die stockende Bewegung neuer Fluß“ und S. 29: „Von der Aufführung der alle auf Mendelssohn zurückzuführen.“

³⁶ So lehnte z. B., wie aus den noch unveröffentlichten Aufzeichnungen von Julie von Bothwell geb. Loewe hervorgeht, der „seinem König“ sehr ergebene Carl Loewe eine für ihn vorgesehene bedeutende Stelle ab mit musikerfälliger Begründung, die bei romantischer Formulierung auch „gnädigst“ angenommen wurde. In Wirklichkeit entsprach der Grund aber durchaus dem, was die andern auch abhielt, nach Berlin als Wirkungsort zu kommen. Th. Mosevius, der außer Schelble zu solcher Aufgabe Befähigste, dachte gar nicht daran, die von ihm aufgebaute Breslauer Singakademie aufzugeben, die nach Schelbles Tod die bedeutendste Pflegestätte J. S. Bachscher Chorwerke für die nächsten Jahre war.

wir, aus ähnlichem Schicksal kommend und darüber sehend geworden, heute erst erkennen.³⁷

So vollzog die Geschichte unserer Zeit selbst elementar-unmißverständlich die Revision der Schau und Deutung der Geschehnisse in dem hier in Betracht kommenden Zeitraum.

Das Jahr 1840 brachte die Thronbesteigung des sogenannten Romantikerkönigs Friedrich Wilhelm IV. Unter dessen Schutz wurde die Reaktions- und Restaurationspolitik des Vaters zu einem Bollwerk ausgebaut durch Einbeziehung der inzwischen aus der Erweckungsbewegung durch Umbildung entstandenen und kirchenregimentlich regulierten sogenannten „Erneuerungsbewegung innerhalb von Kirche und Theologie“. Aus der ursprünglich freipersonlichen Erweckung, wie sie etwa Ludwig Richter noch erlebte und schildert, war eine Massen erfassende Bewegung geworden und schließlich eine Partei, die unter Hengstenberg ein geradezu diktatorisches Regiment führte.³⁸ Für die Musikgeschichte und insbesondere für die Geschichte der Bachbewegung ist dies von Bedeutung, und es muß darauf näher eingegangen werden wegen der daraus entstandenen Folgen für die Musikpraxis.

Der Kirchenmusikhistoriker W. Ehmann³⁹ hat sie kurz und treffend charakterisiert in den hier in Betracht kommenden Belangen:

Der „Reinheit der Lehre“ soll die „Reinheit der Tonkunst“ entsprechen und umgekehrt. „Kirchenverbesserung“ fordert Musikverbesserung. Die Musikübung beider Kirchen huldigt nun e i n e r Norm, die neben sich keine andere Meinung duldet.

Im festen Gefüge des von Friedrich Wilhelm III. schon geltend gemachten, von Friedrich Wilhelm IV. im Höchstmaß gehandhabten *jus liturgicum* erhält die durch v. Winterfeld repräsentierte a-cappella-Bewegung eine Monopolstellung und durchkreuzt alles, was die Bachbewegung an schon Erreichtem und noch Erstrebtem in sich schloß.

Die schon 1824 von einem Mann wie Schleiermacher in seinem Memorial klar gesehene Gefahr landesherrlicher Anmaßung und damit zunehmender Reaktion war inzwischen so groß geworden, daß der persönliche Freund Friedrich Wilhelms IV., der Ritter von Bunsen, sich separierte und genötigt sah, wie wir noch sehen werden, öffentlich dagegen Stellung zu nehmen. Von den Bewegungen der Zeit hatte die Bachbewegung nichts zu erwarten, auch nicht von der „Erneuerungsbewegung“ innerhalb Kirche und Theologie. Das zeigt deutlich deren Verhalten gegenüber der Wiedererweckung J. S. Bachs.

Das Eintreten für Bachs Kunst in der damals maßgebenden „Evangelischen Kirchenzeitung“, dem „Blatt der Erweckungsbewegung von der Richtung

³⁷ Erst recht nicht möglich war solche Schau vor 50 Jahren zur Zeit der Abfassung des BG-Berichts über diesen Abschnitt aus der Geschichte der Bachbewegung. Es wäre ein großes Unrecht, heute hierin einen Mangel zu sehen und den alten klassischen Bericht geringer einzuschätzen. – Um so mehr muß freilich verlangt werden, daß künftige diesbezügliche Darstellungen der Klärung der historischen Situation Rechnung tragen und nicht einfach die überholten Anschauungen weiterführen.

³⁸ Unter Fr. Wilhelm IV., der (wie es im führenden Handbuch der Kirchengeschichte von Stephan-Leube Bd. IV, S. 334, § 45 heißt) „im Banne seines episkopalen Sommernachtstraumes stand“, wurde die vorher schon herbeigeführte „Stärkung des landesherrlichen Kirchenregiments“ durch den „reaktionären Kultusminister v. Raumer zum System erhoben“. Daher ausgesprochene „kirchenmusikalische Restauration“.

³⁹ a. a. O. S. 42.

Hengstenbergs“, ist nicht ein „auffallend früher Versuch“, wie H. Besch⁴⁰ behauptet, sondern im Gegenteil ein auffallend später Versuch: Zwei Jahrzehnte zu spät und deshalb auch ohne jede Bedeutung.

Man bedenke, daß dieses Blatt schon seit 1827(!) bestand, also gerade dem Zeitabschnitt der Bachbewegung zugehört, der 1829 die erste Wiederaufführung der Matthäuspasion brachte und in der Folgezeit die Drucklegung der Passionspartitur und des Klavierauszugs, der ersten Kantaten wie der Klavier- und Orgelwerke usw.; die erste Wiederaufführung der Passion in der Thomaskirche in Leipzig seit Bachs Tagen, die Erstellung des ersten Bachdenkmals und schließlich die so bedeutsame Gründung der Bachgesellschaft und ihren Aufruf. Trotzdem hat diese Zeitung erst 1852 und 1859 für J. S. Bach ein Wort übrig (Friedr. Wilhelm IV. hatte inzwischen auf die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft mit zwanzig Exemplaren subscribieren lassen!). Dies sind wahrhaftig auch „Zeichen der Zeit“, wie der unbestechliche Ritter v. Bunsen, Mitbegründer der Bachgesellschaft, seine Schrift über die damaligen Zustände benannte.

Die Bachbewegung erlebte einige Male diesen Ungeist sozusagen am eigenen Leibe, am deutlichsten 1849, für sie aber nicht zum Schaden, sondern zu ihrem Besten: Der Universitätsprofessor für klassische Philologie und Archäologie, Otto Jahn, dem die bahnbrechende Einführung der exakt philologischen Methode in die Kunstwissenschaft und Übertragung auf die Musikgeschichte zu danken ist, wird durch die Reaktion seines Amtes enthoben – und dadurch frei für die Bacharbeit, die gerade jetzt, im entscheidenden Stadium, nach einem solchen Fachmann rief.

Dadurch nun, daß die Restaurationspolitik mit ihren Einzelmaßnahmen auch auf das Gebiet der Kirchenmusik mit puristischen Normbestimmungen übergriff, wurde sie als kirchenmusikalische Restauration eine akute Gefahr für die Bachbewegung, der in höchstem Maße daran lag, J. S. Bachs Kirchenmusik auch in der Kirche lebendig werden zu lassen.⁴¹ Wenn Fanny Mendelssohn an ihren Bruder Felix unter dem 5. Dez. 1840 schrieb, die „Pietisten“⁴² hätten Oberwasser und die persönliche Regierung scheine in hohem Maße gehandhabt zu werden, so meinte sie damit den Mißbrauch der Macht auch auf dem Gebiet des kirchlichen Lebens, vor dem anderthalb Jahrzehnte zuvor schon *Pacificus sincerus* (= Schleiermacher) gewarnt hatte.

Die oben erwähnten zwanzig Subskriptionsexemplare und das spätere Eintreten für Bach dürfen nicht über die wirkliche Lage hinwegtäuschen. Die

⁴⁰ a. a. O. S. 78. W. Ehmann (a. a. O. S. 45) stellt fest, daß der Bachbewegung „die Restauration später Raum und Mittel bot“ – wie denn Besch (a. a. O. S. 209) zuletzt selbst sagt, es hätten „zum Leidwesen erster Bachfreunde Kirche und Theologie ihre Mittel zur Wiederentdeckung Bachs sehr zurückgehalten“. Bedenkt man aber, daß dieser angeblich so frühe Versuch (NB 1852/59!) gar nicht von theologischer oder kirchenmusikalischer Seite kam, sondern aus der Bachgesellschaft selbst heraus, von dem 1850 ins Gremium der Mitbegründer erwähnten Regierungsrat C. H. Schede, so wird dieses damalige Verlangen noch deutlicher, das sich als konsequente systemtreue Durchführung der kirchenmusikalischen Restauration erweist.

⁴¹ Im BG-Bericht S. 63 heißt es ausdrücklich, der „Haupttheil der Bachschen Musik ist, wie immer wieder betont werden muß, für die Kirche bestimmt“.

⁴² Es ist zu beachten, daß die Bezeichnung Pietist hier nicht gebraucht wird im alten Sinne biblisch-gläubiger Haltung, die sie als Seele der Bacharbeit wohl respektierte, z. B. in der gläubigen Persönlichkeit ihres „lieben alten Freundes“ Hauser, sondern als unmißverständliche Bezeichnung für den reaktionäre vertretenden, hochkirchlichen Frömmigkeitstyp, wie er dominierte.

Kirche dieser Zeit – auch nach Überwindung des Rationalismus, bei orthodoxer Führung! – war und blieb für J. S. Bach verschlossen: In einem Konzertsaal erfuhr die Matthäuspassion (1829) ihre erste Wiederaufführung; in einem weltlichen Saale mußte C. Loewe die Wiederholung seiner Aufführung der Matthäuspassion (1831) vornehmen, nachdem er vorher von sich aus diese in der Kirche gewagt hatte, als erste kirchliche Aufführung des Werkes überhaupt seit Bach.⁴³ Schmerzliche Tatsachen! Aber sie müssen ebenso gesehen werden wie die, daß nicht von Kirchenmusikern, sondern von weltlichen Musikern (einschließlich M. Hauptmann, der erst 1842 als Kantor Kirchenmusiker wurde) die eigentliche Wiedererweckung J. S. Bachs ausging, dessen Anerkennung erkämpft und die Bachgesellschaft mit ihrer Gesamtausgabe ins Leben gerufen wurde. Und dies alles ohne jede staatliche oder kirchliche Anerkennung oder Hilfe.

Der von Besch⁴⁴ seiner „kirchlich-theologischen Substanz der Bachkonzeption“ nach voll anerkannte Philipp Spitta kommt angesichts der von ihm durchschauten Situation zu der Feststellung: „Nicht durch das Medium der Kirche fand unsere Zeit zu Bach wieder den Zugang, sondern durch das der abstrakten Musik.“

Die weltlichen wie kirchlichen Zustände damals zeigen dem Chronisten der Bachbewegung, daß diese weder der Möglichkeit und Auswirkung noch der Entstehung und dem Bestande nach herbeigeführt oder getragen worden ist von den Bewegungen und Strömungen der Zeit, weder vom Geist der Romantik noch von dem der nationalen Erhebung mit dem erwachenden Nationalbewußtsein wie auch nicht von der Erneuerungsbewegung innerhalb Kirche und Theologie. In dem hier in Betracht kommenden Zeitraum 1829–1850 kann von einer „Umwandlung des geistig-seelischen Lebens in der Nation“ als „dem entscheidenden Faktor beim Wiederaufleben Bachs“ (vgl. S. 8) nicht die Rede sein. Die Notwendigkeit einer Revision der bisherigen historischen Schau und Darstellung wird hier evident wie auch die Notwendigkeit einer Überprüfung der dabei angewandten überkommenen Begriffe auf Inhalt und Gültigkeit hin.⁴⁵

Schelble hatte einst Hauser geschrieben:

In Deutschland ist nichts Großes zu erwarten, auch kein König wird sich in Bachs Muse vertiefen. Die Musiker selbst müssen die Sache in die Hand nehmen und eine Ausgabe der Bachschen Werke veranstalten.

⁴³ Näheres s. K. Anton, Neue Beiträge zur Geschichte der Bachbewegung, Bericht über eine bisher unbekannt frühe Aufführung der Matthäuspassion in BJ 1914, 38 ff. und Spitta-Smends Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst XVII, 169 ff.

⁴⁴ a. a. O. S. 82–92, bes. S. 88/89. Spitta, J. S. Bach, Bd. I, 459.

⁴⁵ Im Hinblick auf die von Besch (a. a. O. S. 301) geltend gemachte Forderung einer „kirchlich-theologischen Bachforschung“ und eines Spezialarchivs, wo den „kirchlich-theologischen Momenten der Materie Rechnung getragen wird“, erscheint es dringend geboten, daß die Revision der bisherigen Schau und Darstellung von Romantik (vgl. S. 27), von der nationalen Erhebung mit erwachendem Nationalbewußtsein (s. o.) auch ausgedehnt wird auf die Schau und Darstellung der Geschehnisse auf kirchlichem Gebiet in dem hier in Frage stehenden Zeitraum und im Zusammenhang mit der Bachbewegung im allgemeinen wie im besonderen auf Methode und Begriffe hin bei bisherigen kirchlich-theologischen Darstellungen hinsichtlich der „Meinungsfarbe“ (M. Hauptmann) der dafür benutzten Unterlagen. Dabei mußten exakterweise aber auch diejenigen Quellen zur Auswertung gelangen, aus denen der Kampf gegen das Regime der Zeit sichtbar wird, wie es in obiger Darstellung zusammenfassend geschehen ist an Hand vorliegender historischer Materialien.

Dieses Wort verwirklichte sich: Die Verhältnisse hatten sich, wie aus dem Überblick ersichtlich geworden sein dürfte, so entwickelt, daß aus ihnen oder auch nur in Verbindung mit ihnen nichts Großes gedeihen konnte. Die Stellung Friedrich Wilhelms IV. zu J. S. Bach entstammte nicht der Vertiefung in Bachs Musik, zu der ihm in verschiedener Hinsicht der Zugang fehlte, sondern – in alledem wie bei seinem Vater Friedrich Wilhelm III. – der retrospektiv gerichteten, „neogotisch-romantizistischen“ Geisteshaltung. Nach außen fand diese ihren Ausdruck in dem vom Regime als Norm proklamierten Baustil, dem der im Rahmen der Restauration angeordnete Kirchenmusikstil entsprach.

Goethe hat in einem Tagebucheintrag 1831 diese „repristinistische“ Richtung „frömmelnden Kunstwahnsinn“ genannt. Ungefähr um die gleiche Zeit bekennt der aus großer Architekturtradition herkommende Moritz Hauptmann: „Wir dürfen jetzt ohne Äfferei und Heuchelei nicht gothisch bauen.“ Und Franz Hauser schreibt – mitten in seiner Bacharbeit – die späterhin als Bekennnis gedruckten Worte nieder, im Gegensatz zum Regimeprogramm:

Beide, der gesunde freie Staat sowohl wie die Kunst ruhen auf derselben Basis: auf der sittlich moralischen Kraft eines Volkes, und wenn dieses ein kunstsinnig begabtes ist, auf der freien selbständigen Entwicklung dieser Begabung; alles Fremdartige, willkürlich Aufgenommene und künstlich Aufgepfropfte wird sie ersticken und jenen wuchernden Schmarotzerpflanzen gleichen, die den Urstamm in seinem natürlichen Wachstum mehr hindern als pflegen.

Mit diesem Bild ist die Wirklichkeit der damaligen Zustände wiedergegeben. Unnatur macht sich breit, Liebedienerei, Heuchelei, Scheinheiligkeit werden in wachsendem Maße geradezu gezüchtet. Das offizielle Handbuch der Kirchengeschichte⁴⁶ stellt fest:

Gegenüber dem allgemeinen Widerspruch wurde der Apparat bürokratischer Künste (Überredung, Auszeichnung durch Orden und Ehrengeschenke, raschere Beförderung) in Szene gesetzt...

Vorliegende Materialien⁴⁷ geben eine lebendige, bedrückende Illustration dazu.

Von fürstlicher Gunst solcher Art und von derartigen Strömungen getragen zu werden, war höchst gefährlich. Bewußt hielten sich die Freunde davon frei, insbesondere Mendelssohn. Seine weit weniger auf der ihm widerfahrenen persönlichen Brüskierung als vielmehr auf der vorher schon vorhandenen Ablehnung dieses Geistes beruhende, und daher auch durch höchste Ehrungen nicht abzuwendende Abkehr von Berlin und Erwählung von Leipzig als Wirkungsstätte bedeutete für die Bachbewegung die Verlagerung des Schwerpunkts von Berlin nach Leipzig!

Diese Stadt war der natürliche Boden hierfür, schon von J. S. Bach selbst her und dann durch die hier seit 1832/33 schon von Hauser eingeleitete umfassende

⁴⁶ Handbuch der Kirchengeschichte (Stephan-Leube), Bd. IV, S. 332/33, Mohr, Tübingen 1931.

⁴⁷ Größtenteils noch ungedruckt, jetzt dem Franz-Hauser-Archiv als Abtlg. C 1 einverleibt. Einiges daraus mitgeteilt in Spitta-Smends Monatsschr. f. Gottesdienst und kirchl. Kunst XXIV, S. 129.

Bacharbeit. Im engsten Zusammenhang mit Hausers Bemühungen und in dem Maße, in dem Robert Schumann in die Bachbewegung hineinwuchs, wurde aus dem romantisch-phantastischen „Firlenze“ die reale „Sebastianstadt“, wie Leipzig seit Herbst 1833 von den Freunden genannt wurde. Mit Recht erstand hier das erste Bachdenkmal überhaupt, gestiftet von Mendelssohn aus dem Ertrag seiner Orgelkonzerte und der ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion seit Bachs Tagen in der Thomaskirche. Das zum Hort der Reaktion gewordene Berlin mußte aber zugleich seine musikalische Vormachtstellung an Leipzig abgeben, das die Voraussetzung dafür hatte wie kein anderer Ort damals:

Gleichsam eine vereinigte Handels- und Gelehrten Republic unter kgl. sächs. Oberhoheit, deren Bevölkerung durchdrungen von kosmopolitischen Geiste und doch ächt patriotischem Sinne allem Zopf und Philisterthum abhold, für Kunst und Wissenschaft aller Art lebhaft empfänglich ist, darunter manche reiche Patrizier, großentheils feingebildete Männer, Gönnern und Könnern der Kunst,

wie es in einer Beschreibung aus den vierziger Jahren heißt. „Centralpunkt deutschen Musiklebens“ wurde Leipzig seit der Gründung des „Conservatoriums der Musik“ unter Mendelssohn. Mit einem Robert Schumann als erster Lehrkraft und bei „Heranziehung bedeutender Nobilitäten“ wie Moritz Hauptmann, der inzwischen Thomaskantor geworden war, David, Moscheles nahm das Musikleben solchen Aufschwung, daß Schumann bezeugen konnte: „Leipzig bleibt für Musik noch immer die bedeutendste Stadt.“⁴⁸ So ging es denn auch mit der Bachbewegung voran. Hier trat sie in das letzte Stadium der Entwicklung ein bis zur „Constituierung“ der Bachgesellschaft. Noch gab es allerlei zu tun bis dahin: Innenschwierigkeiten zu beheben, letzte Widerstände zu überwinden.

Jetzt, vor dem Ziel, galt es erst recht die „Bachsache“ vor Fehlentwicklung zu bewahren und die Initiative frei zu erhalten, d. h. in praxi: Statt sich tragen zu lassen, selbst zu tragen, „selbst die Sache in die Hand zu nehmen“ – so wie ursprünglich die Bachbewegung die Wiedererweckung J. S. Bachs begonnen hatte. Da hatte, anknüpfend an seine Passionsaufführung Mendelssohn am 16. April 1830 an Franz Hauser nach Wien geschrieben im Hinblick auf weitere Bachpläne: „Die Mittel dazu sind hier vorhanden. Es fehlt nur an Einem, der Lust hat sie in Bewegung zu setzen.“

Und der war da. Mendelssohn erkannte in sich diese tiefere Lust, geboren aus Berufung und Können. Die starken Erlebnisse bei Schelble in Frankfurt bestärkten ihn hierin und ließen es ihm zur Gewißheit werden, daß es bei der Verwirklichung der Bachpläne nicht auf Publikum oder Mitgliedererwerbung durch Bewegungen ankomme, sondern einzig auf geeignete, opfer-

⁴⁸ Wie sich hier der heute meist nur gesehene „Klassizismus“ herausgebildet hat, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erörtert werden, wohl aber muß die Tatsache festgehalten werden, daß dieser Klassizismus seinem innersten Wesen nach im Gegensatz zur modischen „sogenannten Romantik“ stand und daß von daher (vgl. S. 27 Anm.) seine Vertreter gerade Hauptträger der Bachbewegung sein konnten. Das hindert nicht, die für die Folgezeit verhängnisvollen, in Epigonentum, Formalismus bestehenden Auswirkungen dieses Klassizismus zu sehen, der schließlich Leipzig die musikalische Vormachtstellung gekostet hat. Diese ging nach Mendelssohns Tod auf Weimar über, wo Liszt nunmehr als „erster Musiker Deutschlands“ seinen Sitz hatte. Bezeichnenderweise blieb jedoch Leipzig Sitz der Bachgesellschaft und Zentrale der Bachbewegung weiterhin.

bereite Persönlichkeiten. Diese fanden sich, wie wir sahen, und waren eines Sinnes hierin. So ist das Wort zu verstehen, das Hauser an Hauptmann schrieb, als die Bacharbeit und damit die Bachbewegung damals „ritardandi“ aufwies, d. h., als sie einmal ins Stocken geriet:

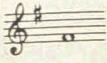
Drum schicke ich meinen Catalog als einen Keil, der Alles in Bewegung bringen soll wie ein Eisklumpen beym Eisgang.

So kam es dann auch. Die beharrliche, stille Forschungsarbeit, die Hauser seit langem schon trieb und die innerhalb der Geschichte der Bachbewegung ein Kapitel für sich darstellt – heute noch aktuell dem Geiste nach, dem Resultat nach vielfach überholt, aber für die Bachforschung immer noch wichtig beim Nachweis der Schicksale der Handschriften – diese Forschungsarbeit war nicht umsonst gewesen.

Ohne sie wäre, wie aus den Vorreden zahlreicher Bände der Gesamtausgabe und insbesondere aus dem Schlußbericht (BG-Bericht, S. 38/39) ersichtlich wird, jene gar nicht möglich gewesen – wie denn auch Hauser von Anfang an seine Bachsammlung und Arbeit auf dieses feste Ziel ausgerichtet hatte. In ihm war für J. S. Bach tatsächlich der Boissérée der Musik erstanden „der dafür thut, was dieser für die genau diesen Werken in aller Hinsicht nahe verwandten Gemälde gethan hat“, wie Rochlitz es erhofft hatte.

Robert Schumann gab ein leuchtendes Beispiel dienender Bacharbeit. Er beteiligte sich an der Herstellung eines einwandfreien Notentextes durch Berichtigung alter Drucke; er wendet sich an Hauser wegen Urtextfragen und veröffentlicht 1841, unter Einbezug Mozartscher und Beethovenscher Werke, sogar eine textkritische Abhandlung in seiner Zeitschrift „über einige muthmaßlich corruptirte Stellen“:

Wer aber, wenn er in Bachschen Harmonien schwelgt, denkt auch immer an Alles und an Fehler? So habe ich einen jahrelang nicht gemerkt in einer mir sehr bekannten Bachschen Fuge, bis mich ein Meister⁴⁹, der freilich auch ein Adlerauge hat, darauf aufmerksam machte. Die Fuge ist in E-moll über ein wundervolles Thema und steht in der Haslingerschen Ausgabe als sechste. Man schalte dort zwischen dem dritten

und vierten Tact die einzige Note  ein, alsdann wird's richtig. Hier ist wohl kein Zweifel.

Schumann lobt die „Correctheit“ der Ausgaben von Griepenkerl und Roitzsch, die ihrerseits wiederum in regem Briefwechsel und Notenaustausch mit Hauser stehen. Wie ernst und uneigennützig hier gearbeitet wurde im Gegen-

⁴⁹ Dieser Meister war Felix Mendelssohn-Bartholdy, der mit seinem „Adlerauge“ diesen Fehler einst in Wien bei Hauser im alten, heute noch vorliegenden Tobias Haslingerschen Exemplar pag. 55 entdeckte und korrigierte. Diese Situation entspricht ganz der von Zelter im Brief (Nr. 48) v. 25. Mai 1826 an Goethe berichteten: „In der Partitur eines prachtvollen Concertes von Seb. Bach gewahrte Felix als er 10 Jahre alt war, mit seinen Luchsaugen sechs reine Quinten nacheinander, die ich vielleicht niemals gefunden hätte.“ Es handelt sich dabei um das 5. Brandenburgische Konzert. Im Franz-Hauser-Archiv befinden sich noch Erinnerungsstücke an das für Hauser besonders bedeutungsvolle Jahr 1825, wo er in Berlin bei Mendelssohn und Zelter war und danach in Weimar bei Goethe. Unter diesen Erinnerungsstücken befinden sich copialter Partitur und Stimmen dieses Konzertes mit und ohne diese berühmten Quinten und mit einer alten auf diese Episode sich beziehenden Notiz in Rötelschrift. An anderer Stelle wird hierüber noch berichtet werden.

satz zu anderen, die sich „auch“ mit „Bachedirung“ befaßten, sollen zwei Beispiele zeigen: Roitzsch schreibt unter dem 18. April 1846 an Hauser:

So leicht wie Czerny⁵⁰ kann ich mirs nicht machen und trotz der entsetzlich mühseligen Arbeit und der angestrengtesten Aufmerksamkeit ist es nicht möglich Allen recht zu thun . . . Ich bringe ein großes Opfer an Zeit, selbst an Geld, da ich der Verlags-handlung bei einem Mässigen keine der Sache angemessene Entschädigung ansinnen kann.

Mit welcher Hingabe auch Jugend sich an dieser Bacharbeit beteiligte, zeigen uns die Zeilen von Hausers leider so früh verstorbenem Sohne Moritz aus Leipzig, wo er sich unter Mendelssohn und Hauptmann zum Kapellmeister heranbildete. Am Ende eines Briefbogens mit den Ergebnissen zahlreicher Notentextvergleichen heißt es:

. . . vom Schreiben der kleinen Nötchen und vom Lesen der polizeywidrigen Noten thun mir die Augen recht weh. Gute Nacht, liebe Eltern, morgen Nacht folgt Fortsetzung . . .

Nicht vergessen soll im Reigen der Leipziger Bachforscher C. F. Becker sein, der mit Recht später Hausers Ersatzmann im vorbereitenden „Comité“ wird.

Der Geist hatte über alle Schwierigkeiten gesiegt: Über die Zeitströmungen, Mode und Programm; über die Regimedirektiven wie über die Konjunkturkalkulationen der verschiedenen Verleger. Eine Mitte der vierziger Jahre plötzlich „zwifach“ auftauchende, nach außen hin nicht laut gewordene Schwierigkeit in der „Edirung der Bach-Werke“ fand rasche Abhilfe: Einerseits infolge der Haltung Hausers, dem beide Verleger verpflichtet waren, und andererseits dank der Vermittlung Mendelssohns. Friedlich stehen seitdem nebeneinander die Bachausgaben von Peters und von Breitkopf & Härtel. Dies war Mendelssohns letzte Tat für Bach.

Die „Große Gesamt-Ausgabe“ erlebte er nicht mehr. Erst drei Jahre später – über den beiden Verlagen stehend, im Eigenverlag – fand diese ihre Verwirklichungsmöglichkeit mit der Bildung der Bachgesellschaft als „Verlagsverein“ – wie es schon 1832 den Freunden als Ziel vorschwebte.

Wie nach Schelbles Tod kein Rückschlag für die Bachbewegung eintrat, so auch nicht nach dem Mendelssohns, obgleich er das Musikleben und besonders die Freunde schwer traf. Ihre gemeinsame Arbeit für Bach in breitester Öffentlichkeit wie auch in der Stille hatte die Entwicklung so weit vorgetrieben, daß das Ziel nunmehr erreichbar war, zumal im entscheidenden Augenblick in Otto Jahn sich der rechte Mann zur Durchführung des Letztnötigen fand.

⁵⁰ Die gleiche Kritik übt Schumann in der Rezension (1838) von Czernys „Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze“. In dieser heißt es: „Tiefere Kunst, eine Umkehrung des Themas ausgenommen, . . . hat er sonst nicht angebracht, nicht einmal eine augmentatio . . .“ „Im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unächte, halb wahre und gesuchte Musik nicht anzuschlagen.“ Zum gleichen Resultat allzu leichter Bacharbeit kommt Moritz Hauptmann, der Hauser gegenüber sich äußert über Einführungsworte zur Kunst der Fuge: „Es wäre gut gewesen, wenn Czerny auch etwas über den Inhalt gesagt hätte nebst den historischen Notizen, denn mit solchen Phrasen, daß es ‚ein bis jetzt noch nicht übertroffenes Meisterwerk harmonischen Scharfsinnes‘ sey, ist doch zu wenig gethan.“ Ein im Gegensatz dazu von Hauptmann noch in Kassel verfaßter und Hauser zugesandter „Commentar“ zur Kunst der Fuge, der bei Peters erscheinen sollte, blieb des Umfanges und der „Diction“ wegen ungedruckt. Die 43 Jahre später posthum erschienenen „Erläuterungen“ sind wohl die gekürzte Ausgabe.

Der nahe gerückte 100. Todestag J. S. Bachs „als Gedenktag der Nation“ war jetzt nicht mehr nur Ausgangspunkt und „Anlaß“ zu repräsentativem Hervortreten mit einer Bachgesellschaft als Kopie der „Handel Society“⁵¹ – sondern, wie der Gang unserer Untersuchung aufzeigte, Abschluß einer zwanzigjährigen Entwicklung! Die Schlußphase stand ganz im Zeichen des Organisierens, das der dazu bestens befähigte Prof. Jahn durchführte in Verbindung mit der jetzt in den engeren Mitarbeiterkreis hineingenommenen Firma Breitkopf & Härtel als „Officin“ (als Druckerei also, nicht als Verlag!), die das Geschäftliche übernahm. Die jetzt zu leistende Arbeit, die Beratungen und Beschlüsse, die keine Verzögerungen durch briefliche, damals noch zeitraubende Fernverständigung gestatteten, setzten voraus, daß alle Beteiligten am Orte selbst wohnten oder leicht hingelangen konnten. So wurde anstelle von Hauser, der für damalige Verhältnisse weit entfernt in München als Direktor des dortigen Konservatoriums (seit 1846) wirkte, der um Bach verdiente Leipziger Nikolai-Organist und Schicht-Schüler C. F. Becker in den Aktionsausschuß berufen.

„Die Beteiligten übten Verschwiegenheit, um mit einer vollendeten Tatsache zu überraschen“, heißt es im *BG*-Bericht (S. 32) und vorher in etwas resigniertem Tone: „Die einleitenden Schritte, Besprechungen, Correspondenzen und alle Arten der nöthigen Vorbereitungen sind ziemlich in Dunkel gehüllt.“ Dieses Dunkel wird indessen durch gerade hierüber handelnde Dokumente im Franz-Hauser-Archiv so viel gelichtet, daß uns auch dieses letzte Stadium in seinem Geschehen anschaulich wird. Wenn es im *BG*-Bericht (S. 32) in einer Fußnote ganz allgemein auf Grund einer kurzen Mitteilung von Franz Hausers Sohn Joseph heißt, daß „Moritz Hauptmann Ende der Vierziger Jahre mehrmals bei Fr. Hauser in München war“, so lassen noch vorliegende Dokumente uns die Zeit näher bestimmen und den Zweck der „Besprechungen“ erkennen: M. Hauptmann, der Thomaskantor, längst schon dazu ausersehen, Vorsitzender⁵² der zu gründenden Bachgesellschaft zu werden, suchte in dem entscheidenden Jahre 1849 und auch 1850 (der 22. Februar 1850 ist belegt durch einen Eintrag Hauptmanns) einige Male in München Hauser auf, der wie die ganzen Jahre zuvor auch jetzt noch die „Centrale“ der Bachaktion bildete. Notizen und Erinnerungsstücke geben Zeugnis von diesen Besuchen. Sie galten Fragen, die schon im Briefwechsel früher auftauchten, brieflich aber nicht zu erledigen waren, jetzt aber ihre Klärung finden mußten angesichts der kommenden Herausgebertätigkeit: Welche Werke sollen zuerst zum Druck gelangen, die vokalen oder instrumentalen, in welcher Reihenfolge oder abwechselnd? „Redactor“-Fragen wurden besprochen, die schon seit 1832 von den Freunden aufgeworfen worden waren. Der Geist, in dem die Bahnbre-

⁵¹ Darauf zielt der *BG*-Bericht (S. 31) ab beim Hinweis auf die als Voranzeige für die Bachgesellschaft gewerteten Worte Schumanns in seiner Zeitschrift 1843 anläßlich der aus London gemeldeten Gründung der Handel Society, nämlich daß „die Zeit vielleicht nicht mehr so ferne sei, wo der Plan einer vollständigen Bachausgabe dem Publikum vorgelegt werden dürfte“. Mehr angebracht wäre an dieser Stelle ein Hinweis gewesen auf die ein halbes Jahrhundert zuvor schon in England vorhandenen und der Bachpflege dienenden Unternehmungen, die Mendelssohn und Hauser wohl bekannt waren.

⁵² Bereits 1832 (vgl. S. 19). Robert Schumann erkannte schon 1836 anläßlich seiner sonst sehr kritischen Rezension der Klavierstücke op. 12 von Moritz Hauptmann dessen „solid schwere Bildung“, „gediegene Kenntniss und entschiedenen Charakter“ an – also gerade das, was bei der damaligen Lage für diesen Posten notwendig war.

cher der Bachbewegung diese durch die Klippen und Strömungen der Zeit glücklich hindurchgeführt hatten, trägt jetzt seine Früchte. Der im *BG*-Bericht (S. 60) erwähnte „Rückschlag, den die patriotisch-ideale Stimmung eben nachdem man ans Werk gegangen war erfuhr“, konnte der Bachsache nichts mehr antun, so wenig wie kurz vorher die der Planung entgegenstehende politisch-weltanschauliche Spannung mit ihrem, wie Fischhof es ausdrückt „sonderbar unnatürlichen Symptom“.⁵³

Die Bachgesellschaft stand fest, und in ihr und in ihrer Tätigkeit war fortab die Bachbewegung sichtbar. Die Verzögerung in der Herausgabe des I. Jahrgangsbandes war nicht durch äußere Geschehnisse verursacht: Versäumnisse und Fehler, die gemacht wurden, waren weniger durch die Schwierigkeit und Neuartigkeit der Erfordernisse bedingt als vielmehr dadurch, daß alter, weit zurückreichender Rat keine Beachtung fand.

Damit im Zusammenhang stehende Abmeldungen von Subskribenten brachten keinen Rückschlag. Die weitere Entwicklung der nunmehr in der „Joh. Seb. Bach-Gesellschaft zu Leipzig“ konzentrierten Bachbewegung und insbesondere die Durchführung der Herausgabe sämtlicher Werke J. S. Bachs im Laufe der folgenden Jahrzehnte findet man dargestellt im *BG*-Bericht (S. 39ff.) an Hand der Akten der Bachgesellschaft aus dem Archiv von Breitkopf & Härtel.

Ein guter Verbündeter fand sich in dem künstlerisch wie wissenschaftlich hochgebildeten Dr. Hermann Härtel, dem Mitinhaber und Chef von Breitkopf & Härtel. Dieser hatte auch die Bekanntschaft mit dem Universitätsprofessor Otto Jahn vermittelt, der, die durch Mendelssohns Tod in das Quadrovirat gerissene Lücke ausfüllend, nunmehr als Jüngster die treibende Kraft wurde. Da er infolge seiner oben schon erwähnten Amtsenthebung durch die Reaktion frei geworden war, konnte er wie kein anderer alle notwendig werdenden Besprechungen und Geschäfte auch auswärts durchführen.

Ein sichtlich schnell geschriebenes und – Zeichen der Zensurzeit! – nicht postalisch, sondern durch eine Vertrauensperson befördertes Billet von Dr. Hermann Härtel an den „verehrten Freund“ Franz Hauser kündigt ohne nähere Angaben wichtigen Besuch in bestimmter Mission an. Im Zusammenhang der Geschehnisse erkennt man, daß es sich in dem Schreiben um Otto Jahn handelt. Darin heißt es:

Wer er ist und was er dort will, mag Ihnen der treffliche Freund am besten selbst sagen. Ich empfehle Ihnen den Mann auf das Allernachdrücklichste. Sie werden sehr bald nahe aneinander gerathen und das soll mich wahrhaft freuen. Theilen Sie ihm mit, was Sie haben und wissen . . . und schicken Sie ihn dann zu uns zurück, denn wir mögen ihn nicht länger als Recht ist entbehren . . .

Die letzten, zur Bildung der „Bach-Gesellschaft zu Leipzig“ führenden Geschehnisse in dieser Endphase lassen sich folgendermaßen veranschaulichen:

⁵³ Im gleichen Jahre 1850 trat dieses „sonderbar unnatürliche Symptom“ bereits nach außen hin in Erscheinung als Fanal einer Zeitströmung in dem Aufsatz Richard Wagners (vgl. S. 21) „Das Judentum in der Musik“, nachdem es 2 Jahrzehnte zuvor erstlich als Stimmung in der Öffentlichkeit sich bemerkbar gemacht hatte mit der Ablehnung Mendelssohns als Nachfolger von Zelter. Auch Zelter war seinerseits persönlich von solcher „Stimmung“ erfaßt worden, wie seine am 25. Mai 1826 an Goethe (II, 396) brieflich gerichteten Worte erweisen über den um J. S. Bach so verdienten A. B. Marx (vgl. 31), den er als einen „gewissen Marcus oder Marx“ bezeichnet, „der mit Sodawasser getauft seyn mag“.

1849 Hauser Hauptmann Schumann Jahn
 Schelble Mendelssohn
 †1837 †1847
 die Hauptträger der Bachbewegung bisher
 und die
 Begründer der Bach-Gesellschaft und
 ihrer Gesamtausgabe.

1849/1850 Es kommen hinzu:

Dr. Hermann Härtel
 und
 C. F. Becker
 „in Leipzig“ für Hauser als „Externen“.

1850 Hauptmann Schumann Jahn Becker
 Breitkopf & Härtel als Offizin
 bilden
 den „engeren Kreis“,
 das „Comité“.

Dieses „Comité“
 verschickt am 3. Juli 1850 vertrauliche Rundschreiben an namhafte
 Musiker und Persönlichkeiten⁵⁴ zwecks Unterschrift für den Aufruf
 zur Gründung einer Bach-Gesellschaft.

Es unterzeichnen und werden damit
 „Mitbegründer der Bachgesellschaft zu Leipzig“:

- | | | | |
|------------------|----------------------|-----------------|-----------------|
| I. | II. | III. | IV. |
| <i>Leipzig:</i> | <i>Berlin:</i> | <i>Breslau:</i> | <i>Wien:</i> |
| David | Dehn | Baumgart | Fischhof |
| Moscheles | Marx | Kahlert | |
| Rietz | Rungenhagen | Mosevius | |
| | v. Winterfeld | | |
| V. | VI. | VII. | VIII. |
| <i>London:</i> | <i>Weimar:</i> | <i>Cassel:</i> | <i>Neuburg:</i> |
| Ritter v. Bunsen | Liszt | Spohr | Frh. v. Tucher |
| IX. | X. | XI. | |
| <i>Hamburg:</i> | <i>Marienwerder:</i> | <i>Emden:</i> | |
| Hilgenfeld | Schede | Krüger | |

⁵⁴ Daraus wird ersichtlich, daß die Einladung keineswegs nur an „Bach-Freunde“ erging, sondern daß dabei auch zweckdienliche Gesichtspunkte bestimmend waren, zumal da, wo – bei bekannter Abneigung der Adressaten gegen J. S. Bachs Kunst – nur anstandshalber, ja gezwungenermaßen diese erfolgt sein konnte. Um so erfreulicher steht demgegenüber die auf Franz Hauser zurückführende Maßnahme, den um J. S. Bach verdienten Prof. Fischhof in Wien als Unterzeichner im Aufruf vom 28. Juli 1850 zu benennen, obwohl dieser, wie die Korrespondenz ausweist, gar keine Einladung zum Unterzeichnen des Aufrufs erhalten hatte, was (vgl. S. 21) auf politisch-weltanschauliche Machenschaften zurückzuführen war. Das Erscheinen seines Namens im Aufruf verhütete nicht nur einen Skandal, sondern hatte (bei seinem Ruf als Vertreter der seit Hausers Weggang von Wien nach München auf ihn übergegangenen Bachpflege in Wien) zur Folge, daß eine Spannung ihr Ende fand und sich Vesque v. Püttlingen, Nottebohm, Bagge, Dessauer u. a. zur Subskription anmeldeten.

Diese achtzehn ergeben zusammen mit den Mitgliedern des „Comités“ und Hauser vierundzwanzig Unterzeichner. Mit den Namen dieser vierundzwanzig Persönlichkeiten erging am 28. Juli 1850 zum Abdruck an die „Blätter“ (Presse) der an die „Freunde ernster Tonkunst“ gerichtete Aufruf zur Stiftung einer „Bach-Gesellschaft zu Leipzig“. Nachdem sich genügend Teilnehmer gemeldet hatten, erfolgte die „Constituierung“ am 15. Dezember 1850. Vorsitzender wurde der Thomaskantor Moritz Hauptmann; Otto Jahn übernahm das wichtige Amt des Schriftführers, der zugleich organisierte. Breitkopf & Härtels Offizin übernahm den Druck, Versand und das „Cassiren“. Als Verlag zeichnete die Bach-Gesellschaft selbst als „Subscribenten-Verein“. Gesichtspunkte, die Schelble zwanzig Jahre zuvor schon Hauser gegenüber geäußert hatte und die bei den letzten Münchner Besprechungen eine Rolle gespielt haben dürften, helfen jetzt bei der Bildung der Satzungen. Dem danach gebildeten Ausschuß der Bach-Gesellschaft gehörte Franz Hauser bis zu seinem am 14. August 1870 erfolgten Tode an. Der Briefwechsel mit Leipzig hörte auch nach 1850 nicht auf. Wenn es in einem Brief vom 3. März 1853 von Otto Jahn an Hauser heißt:

... meine Ihnen bekannten Vorschläge angenommen. Ihre Warnungen begründet ... wissen Sie sonst noch Rath, so lassen Sie ihn uns bald zukommen,

so geht daraus hervor, wie sehr der alte Hauser mit seiner großen Erfahrung und seinem Weitblick immer noch nötig war.

Eine ergötzliche Episode sei hier eingeschaltet. Es war Hauser ein Anliegen, daß nach Einbezug v. Winterfelds als Träger der norddeutschen protestantischen a-cappella-Bewegung ins Gremium der Mitbegründer der Bach-Gesellschaft nun doch auch Proske (vgl. S. 25) als Träger der süddeutschen katholischen a-cappella-Bewegung in den Ausschuß der Bach-Gesellschaft gewählt würde. Hauptmann griff sofort die Anregung auf und die Wahl erfolgte. Da kamen Hauptmann Bedenken, ob der Regensburger Canonicus die Wahl annehme und meinte launig Hauser gegenüber:

Wenn er's nur nicht ablehnt, in den engen Kreis einer evangelisch-musikalischen Gesellschaft zu treten, die Cantaten edirt, wo es einmal heißt: „Bewahr uns Herr vor Türk und Papst“ – dann wird's Joachim, der nach Proske die meisten Stimmen hatte.

Proske aber war weitherzig genug und nahm die Wahl an.

Sonst hatte sich Franz Hauser zurückgezogen. Seine ihm noch verbliebene Tatkraft wandte er der Ausarbeitung seiner mit Schelble zusammen schon begonnenen Singschule (als Grundlage für alle Musikausbildung überhaupt) zu und der Niederschrift seiner Sängererfahrungen in dem 1866 zum Druck gelangenden Werk „Gesanglehre für Lehrende und Lernende“. Auch bearbeitete er wunschgemäß Hauptmannsche Schriften zu „leichterem Verständnis“. Einmal noch, im Dezember 1866, kommt die alte Bacharbeit zur Sprache, indem Hauptmann Hausers „Vollständigen raisonnirenden Bach-Catalog“ aufgreift, es wird aber nichts daraus. Statt dessen erscheint Dörrfels Verzeichnis. Anfang 1868 stirbt Hauptmann, Jahn folgt 1869. Hauser, als Letztlebender der Freunde vereinsamt, folgt ihnen im Sommer 1870 nach.

Fortan führte sein Sohn, der Kammersänger Joseph Hauser in Karlsruhe, die umfangreiche private Korrespondenz des Vaters weiter, erledigte die „Edierungs-Anfragen“ und die Übersendungen der von dem jeweiligen „Redactor“ angeforderten Manuskripte, die zum „Copiren für die Stichvorlagen“ benötigt waren. Von 1878 ab bis zu seinem 1899 erfolgten Tode gehörte er dem Ausschuß der Alten Bach-Gesellschaft an. Danach war seine Witwe, Frau Sofie Hauser, treue Hüterin der Bachschätze, von denen sie sämtliche Autographe und den größten Teil der wertvollen Handschriften und Drucke 1903 an die Berliner Staatsbibliothek abgab. Ein Teil wurde 1904 mit besonders wertvollen Erstdrucken und Gesamtausgaben und dem Hauptteil der Graphischen Sammlung versteigert. Geschlossen erhalten blieb die in dieser Arbeit erstmals ausgewertete Gesamtkorrespondenz, die mit anderem, aus der alten Franz-Hauserschen Sammlung restlich Verbliebenen (anläßlich des 80. Geburtstags von Frau Sofie Hauser) in dem Franz-Hauser-Archiv zusammengefaßt wurde.

Aus der Zeit der Bach-Gesellschaft 1850–1899 liegen daselbst mancherlei interessante Dokumente vor, wertvolle Briefe und Erinnerungssücke von bedeutenden Künstlern und Forschern innerhalb der Bach-Gesellschaft und Bachbewegung, von denen genannt seien:

Joh. Brahms, Clara Schumann, Robert Franz, Franz Liszt, Jos. Joachim, J. Stockhausen, Viardot-Garcia, d'Albert, Bagge, Bruch, F. Hiller, v. Holstein, X. Schnyder von Wartensee, Franz Wüllner, Chrysander, Dörfel, Kretzschmar, Mandyczewski, Nottebohm, Prieger, Richter, Riedel, Rudorff, Rust, Spitta.

Die Hauserschen Materialien, so weit sie J. S. Bach betreffen, umfassen über acht Jahrzehnte Geschichte der Bachbewegung, darunter gerade die das Werden und Wirken der alten Bach-Gesellschaft in sich schließenden zwei Epochen 1829–1850 und 1850–1899. Das wichtigste Material erstreckt sich auf die Zeit vor 1850, zurückreichend bis in die Zeit vor der ersten Wiederaufführung der Matthäusp passion, noch bis in die Forkelsche Zeit hinein. Es vermittelt uns ein außerordentlich anschauliches Bild der Wiedererweckung J. S. Bachs; der Vorbereitungen der Gesamtausgabe und der Bildung der diese „garantirenden“ Bach-Gesellschaft, insbesondere aber auch der Auseinandersetzungen der Hauptträger der Bachbewegung mit den Geistesströmungen und Bewegungen ihrer Zeit. Dabei wird eine bisher kaum gekannte und daher auch niemals genügend gewürdigte opfervolle Arbeit ersichtlich, die sich in aller Stille vollzog.

Die Zustände und Geschehnisse in dem erfaßten Zeitraum treten uns unmittelbar nahe. Das gibt dem historischen Stoffe die Aktualität. Das zielbewußte Handeln der zeitweise die Bachbewegung verkörpernden Männer aber, ihre charaktervolle Haltung als Künstler wie als Menschen und ihre dienende Bacharbeit werden geradezu symbolhaft für unsere Zeit.

Das Wort, es gehöre zu einer wirklichen Begegnung mit der Geschichte nicht nur eine sachliche Feststellung der historischen Begebenheiten und Zusammenhänge, sie käme vielmehr erst da zustande, wo diese als Antwort auf

konkrete Fragen und Probleme unsrer Zeit erfahren werde – das trifft auf diesen Abschnitt aus der Geschichte der Bachbewegung voll und ganz zu.

Schicken wir uns nicht auch an:

Die Freunde ernster Tonkunst neu um Johann Sebastian Bach zu sammeln? Einen „Catalog“ anzufertigen von dem, was von J. S. Bach an Originalen, Manuskripten und wichtigen Abschriften noch vorhanden ist und in wessen Händen sie sich befinden?

Eine neue Bachausgabe zu schaffen?

Und steht die Bachforschung – im Zeichen der Umbesinnung – nicht wieder wie damals „im Anfang“?

Bei aller Veränderung der zeitlichen Situation, aus der heraus das jetzt geschieht, tauchen doch in bezug auf Johann Sebastian Bach und sein Werk selbst – angesichts der Unererschöpflichkeit dieses Meisters, bei dem man, wie Hauser sagt, nicht weiß, wo man ansetzen soll, um glücklich auf den Helikon und Straßburger Münster hinaufzuklettern, den der alte Sebastian aufgebaut hat – Fragen und Probleme vor uns auf, auf die wir bei den Bahnbrechern der Bachbewegung Antwort erhalten können, vor allem auf die Frage über den Geist, in dem Bacharbeit getan werden muß, wenn sie fruchtbar sein soll.

Bachs konzertante Fugen

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

I.

Am Begriff der konzertanten Fuge haftet der Schein von Widersprüchlichkeit. Schering¹ (S. 35) nannte Konzertpraxis und Fugentechnik „zwei sich ausschließende Faktoren“, Krüger sprach (II, S. 43) von „zwei Kulturen der Musik“. Da die Gliederung der Fuge in Durchführungen und Zwischenspiele und die Konzertpraxis (der Solo-Tutti-Wechsel) sich äußerlich nicht ausschließen, kann das Unbehagen am Begriff der konzertanten Fuge nur in der Meinung begründet sein, daß einerseits die Übertragung der Konzertpraxis auf Fugen den „ununterbrochenen Gang der Musik“ (Halm I, S. 9) hemmt und den Fugencharakter verfälscht und daß andererseits die Fugierung eines Konzertitornells dem Konzertbegriff zuwiderläuft. Schering (S. 134–135) sah allerdings auch in der Umwandlung der Konzertform Vivaldis durch Bach eine Entfremdung vom Konzertbegriff², und es ist denkbar, daß eine veränderte Beurteilung der Konzertform Bachs auch eine Revision der Vorstellungen über die konzertanten Fugen und über die Beziehungen zwischen Konzert und Fuge zur Folge hat.

Der Gegenstand der folgenden Untersuchung sind Bachs Orchesterfugen. Doch ist die Existenz konzertanter Fugen für Klavier und Orgel – vgl. die Fugen in *D-Dur* und *Cis-Dur* aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, das Präludium der 5. Englischen Suite (*e-Moll*), die *C-Dur*-Orgelfuge BWV 564, die Schlußsätze der Orgeltriosonaten II (*c-Moll*) und V (*C-Dur*) – für die Bestimmung des Begriffs konzertante Fuge nicht gleichgültig. Der Begriff setzt einerseits die Durchführung eines Themas als *Dux* und *Comes* in realstimmigem Tonsatz voraus³, andererseits einen wirklichen oder imaginären

¹ Mehrfach zitierte Literatur:

H. Besseler, Bach als Wegbereiter (AfMw XII, S. 1–39)

H. Engel, Das Instrumentalkonzert, 1932

R. Gerber, Bachs Brandenburgische Konzerte, 1951

F. Giegling, Guiseppe Torelli, 1949

A. Halm, (I) Von zwei Kulturen der Musik, 3. Aufs. 1947

A. Halm, (II) Von Grenzen und Ländern der Musik, 1916

W. Krüger, (I) Das Concerto grosso in Deutschland, 1932

W. Krüger, (II) Das Concerto grosso J. S. Bachs (BJ 1932, S. 1–50)

M. Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, 1948

E. Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, 1951

A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, 2. Aufl. 1927

R. Stephan, Die Wandlung der Konzertform bei Bach (Mf VI, S. 127–43)

² Schering setzt die Etymologie Concerto = Wettstreit voraus (M. Praetorius, Syntagma musicum III, S. 18f.). F. Giegling (S. 9–14) wandte ein, der Begriff Konzert sei „seit Praetorius lange Zeit mißdeutet und mißverstanden“ worden und bedeute „Übereinstimmung, Ensemble“ usw. Aber schon vor Praetorius bemerkte Ercole Bottrigari 1594 in seinem Dialog „Il Desiderio“ (S. 8f.): „Se voi verrete a cercare quello; che vuol significare concerto, trovarate... che... concerto significa contentione (= Streit) o contrasto“ (A. Einstein, The Italian Madrigal, 1949, Bd. II, S. 821). Wie die strittige Stelle bei Praetorius im 17. Jahrhundert verstanden wurde, zeigt eine bisher übersehene Erklärung des Konzert-Begriffs von Andreas Herbst (Musica practica, 1642, S. 54): „Concerto, ist erstlich in genere so viel als ein jegliche Motetta, oder Symphonia. 2. In specie aber heist es so viel als Concertatio, wenn gleichsam die Stimmen mit einander certieren.“ Scherings Auffassung ist also nicht falsch, sondern nur einseitig.

³ Die Wiederholung eines Ritornell-Vordersatzes wurde in manchen Konzerten nach dem *Dux-Comes*-Schema modifiziert, z. B. im ersten Satz aus Vivaldis op. 7 II, 5, im ersten Satz eines *d-Moll*-Konzerts

Solo-Tutti-Wechsel als *formbestimmendes* Merkmal. Krüger meinte (II, S. 43): „Der Name Konzertfuge besagt schon, daß die Fugenform das Primäre ist und das Konzertprinzip (der Solo-Tutti-Wechsel), nicht die Konzertform (!) ihr organisch eingegliedert wird.“ Von den konzertanten Fugen für Klavier und Orgel aber kann der imaginäre Solo-Tutti-Wechsel nur abgelesen werden, weil er die Form bestimmt.

Die Konzertform Vivaldis und Bachs kann auf zwei Bestandteile zurückgeführt werden: 1. ein thematisches, nicht-modulierendes Tutti-Ritornell und 2. mehrere nicht-thematische oder gegen-thematische, modulierende Concertino- bzw. Solo-Episoden. Das Ritornell ist aus einem Vordersatz, einer Fortspinnung und einem Epilog zusammengesetzt; es wird, oft verkürzt und variiert, in verschiedenen Tonarten wiederholt, und die Episoden vermitteln harmonisch zwischen den Tonartenstationen des Ritornells. Auf Vivaldis Konzertform beruht eine Form der konzertanten Fuge, die man von anderen Formen der Orchesterfuge abheben kann (s. unten S. 68, Anhang II): Die Exposition eines Fugenthemas bildet zusammen mit einer Fortspinnung und einem Epilog das Ritornell. Das Ritornell oder abgespaltene Teile des Ritornells (Durchführungen bzw. einzelne Einsätze des Fugenthemas oder die Fortspinnung und der Epilog) werden in verwandte Tonarten transponiert (Modulationsteil) und schließlich in der Haupttonart wiederholt (Reprise). Die Episoden (Zwischenspiele) vermitteln den Übergang von einer Tonartenstation zur anderen. – Die noch rohe Skizze einer konzertanten Fuge wird Zweifel hervorrufen. Ist die Verbindung von Tutti, Thema und Tonartenstation einerseits (Ritornell) und von Solo, Figuration bzw. Gegenthema und Modulation andererseits (Episode) die Grundform der Konzerte Vivaldis und Bachs oder nur eine besondere Form? Ist es nicht willkürlich, zwei Arten von Fugenzwischenspielen unter den Titeln „Fortspinnung“ (Teil des Ritornells) und „Episode“ voneinander zu unterscheiden? Sind die scheinbaren Beziehungen zwischen Konzert und Fuge nicht nur in dem undifferenzierten Gebrauch der Begriffe Exposition, Reprise, Thema und Episode begründet?

Die Skizze der *Konzertform* soll nicht als festes Schema gelten, sondern soll zunächst deutlich machen, daß kein einzelner Aspekt – der Solo-Tutti-Wechsel, der Themenkontrast oder die Tonartendisposition – einseitig die Analyse bestimmen darf. Die Verteilung der Merkmale der Konzertform auf das „Ritornell“ und die „Episoden“ besagt ferner, daß gewisse „natürliche Affinitäten“ zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation einerseits und zwischen Solo, Figuration und Modulation andererseits bestehen. Es liegt z. B. nahe, daß nicht ein abgeschlossenes, dreigliedriges Thema, sondern variable Figuren in eine andere Tonart modulieren, und man darf daher den Zusammenhang von Tutti, Thema und Tonartenstation als das „Normale“, an-

von Torelli (DTD 26/27, S. 343) und im ersten Satz eines B-Dur-Konzerts (DTD 26/27, S. 346), das in J. G. Walthers Klavierfassung Torelli zugeschrieben ist, dessen Original aber bisher nicht gefunden wurde (Giegling S. 88). Das Dux-Comes-Schema rechtfertigt noch nicht die Bezeichnung „konzertante Fuge“ (die Technik der „tonalen Beantwortung“ ist nicht auf die Fuge beschränkt), vermittelt aber zwischen der einfachen Wiederholung eines Vordersatzes und der Exposition einer konzertanten Fuge (s. unten S. 48).

dere Formen dagegen als Sonderformen ansehen.⁴ Vivaldi beschränkt sich in vielen Konzertsätzen, Bach in fast allen konzertanten Fugen auf vier Tonartenstationen des Ritornells, so daß eine Form mit vier Tutti-Partien (Ritornell) und drei Solo-Partien (Episoden) als Grundform gelten darf.⁵ Die „natürliche“ Verteilung der Merkmale auf das Ritornell und die Episoden entspricht dem Prinzip des Gegensatzes – das „Nicht-Normale“ ist zugleich das weniger Gegensätzliche. Wenn z. B. ein Tutti-Thema von der T zur D moduliert und das folgende figurative Solo die D nicht verläßt, ist der Kontrast der beiden Teile schwächer als im umgekehrten Fall. Der Gegensatz wurde allerdings von Vivaldi und Bach oft gemildert, und zwar von Vivaldi durch Vertauschung der Merkmale (s. unten S. 65, Anhang I), von Bach durch Abschwächung der Kontraste zu „kleinsten Differenzen“ (vgl. Stephan S. 131). Die Kunst unmerklicher Übergänge, kleinster Differenzen, die das Vorbild der Konzertform Vivaldis oft vergessen läßt, hat nun in manchen Konzertsätzen Bachs einen „ununterbrochenen Gang der Musik“ zur Folge, der stets als Kennzeichen der Fuge galt. Es könnte allerdings zweifelhaft erscheinen, ob der Begriff der Abschwächung größerer zu kleineren Differenzen auch etwas über die Fuge besagt, ob nicht vielmehr die gleichmäßig fortschreitende Entwicklung der Stimmen aus dem Fugenthema ein Zusammenhang ohne Teilung und Gegensätzlichkeit, daher auch ohne ausgleichende Abschwächung ist. Doch sind die nach einer Tonartendisposition gegliederten Fugen von der Konzertform mit einem festen Ritornell und veränderlichen Episoden nicht so grundverschieden, wie es eine spekulative Theorie wahrhaben möchte, die das Konzert auf das Prinzip des Gegensatzes, die Fuge auf das der Einheit festlegt. Wenn das Thema im Mittelteil einer Fuge transponiert wird, kann es auf Grund der Differenz zwischen Tonartenstation (Thema) und Modulation (Zwischenspiel) als „Ritornell“ erscheinen (vgl. im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers die Fugen in *f*-Moll, *Fis*-Dur, *gis*-Moll und *B*-Dur); und umgekehrt entsteht durch Fugierung eines Konzertitornells die Form der nach einer sinnfälligen Tonartendisposition gegliederten Fuge.⁶

⁴ Man könnte den Wechsel von Tutti und Solo, Thema und Figuration bzw. Gegenthema, Tonartenstation und Modulation auch als Merkmale ohne festen Zusammenhang auffassen – das Ergebnis wären bloße Protokolle von Formen ohne Unterscheidung von Generellem und Besonderem, z. B.:

Tutti	Solo	Tutti	Tutti	Solo
Thema	Figuration	Dominante	oder: Tonika, Modulation	Dominante
Tonika	Modulation	Thema	Thema, Gegenthema	Figuration

⁵ Krüger sprach (I, S. 38) von einem „Standardtypus“ Vivaldis mit vier Tutti- und drei Solopartien. Pincherle (S. 172) wandte ein, von einem „type uniforme“ könnte nicht die Rede sein, denn es gäbe Konzertsätze mit drei- bis siebenfachem Solo-Tutti-Wechsel. Der Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, daß der Solo-Tutti-Wechsel nicht der einzige Aspekt der Konzertform ist, daß daher der Versuch, trotz eines siebenfachen Solo-Tutti-Wechsels auf eine Grundform mit drei Wiederholungen des Ritornells und drei Episoden zurückzugehen, nicht widersinnig zu sein braucht. – M. Dounias (Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Diss. Berlin 1935, S. 20–21) entdeckte in Vivaldis Konzerten das „Prinzip einer Einteilung des Allegrosatzes in fünf Tutti und vier Soli“. Aber sogar das von Dounias zitierte Beispiel (op. 3, 2) zeigt, daß die „Einteilung in fünf Tutti und vier Soli“ nicht das „Prinzip“ der Konzertform ist. Die Takte 70–83 enthalten die Ritornell-Fortspinnung in der D mit einer Kadenz in der T (Tutti), den Ritornell-Vordersatz in der T (Solo) und eine dreitaktige Coda, die einmal wiederholt wird (Solo, dritter Takt Tutti). Dounias gliederte die Takte 70–83 in ein Tutti IV, ein Solo IV und ein Tutti V. Es handelt sich aber um die dritte und letzte Wiederholung des Ritornells mit der Fortspinnung vor dem Vordersatz. Weder ist der Vordersatz (Solo) mit den früheren Solo-Episoden noch die Kadenz der Coda (Tutti) mit den früheren Tutti-Partien (Ritornell) zu vergleichen.

⁶ Schering erwähnt (S. 72) im Zusammenhang mit Vivaldis Konzertform (!) „die in der Soloviolinsonate übliche Fugenform... wo ein und dasselbe Thema im Verlaufe des Satzes in verschiedenen Tonarten, durch freie Episoden abgelöst, wiederholt wird“.

Zweifellos ist dann die Auflösung des Zusammenhangs von Thema und Tonartenstation einerseits, Zwischenspiel und Modulation andererseits – z. B. durch harmonische Auslegungen eines Fugenthemas, die von seinem ursprünglichen tonartlichen Sinn abweichen, um Modulationen zu bewirken⁷ – eine ausgleichende Abschwächung der ursprünglichen Differenz.

Die Behauptung, das Thema in Bachs konzertanten Fugen sei mit einem *Vordersatz*, das folgende Zwischenspiel mit einer Fortspinnung, ein Kadenz-Anhang bzw. ein „überzähliger“ Themeneinsatz in der T mit einem Epilog zu vergleichen, mag zum Widerspruch reizen. Wiederholungen des Vordersatzes sind jedoch in Vivaldis und Bachs Konzerten nicht selten – im I. und IV. Brandenburgischen Konzert sowie in Vivaldis op.3,10 und op. 4,6 wird der Vordersatz in der T wiederholt, im VI. Brandenburgischen Konzert sowie in Vivaldis op.3,12 und op.4,1 in der D (s. auch oben Anm. 3). – Die Unterscheidung zwischen einer *Fortspinnung*, die als Bestandteil des Ritornells bzw. der Durchführung des Fugenthemas gelten soll (vgl. die *As-Dur-Fuge* aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers), und einer Episode, die den Übergang zu einer anderen Tonartenstation des Themas bzw. der Durchführung vermittelt (vgl. die *H-Dur-Fuge* aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers), besagt, daß sowohl die Schulmeinung, nach der eine Fuge in Durchführungen und Episoden zerfällt, als auch die entgegengesetzte Theorie, die den Begriff Episode ausschließt, um den ununterbrochenen Fortgang der Fuge zu betonen, einseitig sind. Es gibt Fortspinnungen und Episoden.⁸ – Der Vergleich eines „überzähligen“ Themeneinsatzes mit einem Epilog stützt sich einerseits darauf, daß auch im II. Brandenburgischen Konzert (erster Satz) und in Vivaldis op.3,9, op.3,10 und op.7 II,5 der Epilog vom Vordersatz abgeleitet ist. Andererseits können wir in Bachs Fugen verschiedene Arten „überzähliger“ Themeneinsätze unterscheiden: (Die Zitate beziehen sich auf den I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.) Sie geben entweder dreistimmigen Fugen den Schein der Vierstimmigkeit (*B-Dur-Fuge*), oder sie „vermitteln“ den Übergang von der Exposition zum Modulationsteil (*Fis-Dur-Fuge*)⁹,

⁷ Chromatische Fuge BWV 903, T. 60 ff. und 107 ff.; *gis-Moll-Fuge* aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, T. 24 ff.; s. unten S. 72 (Anhang III).

⁸ Der Unterschied zwischen einer modulierenden Episode als Übergang zwischen zwei Tonartenstationen und einer nicht-modulierenden Fortspinnung als Mittelglied zwischen zwei Themeneinsätzen der gleichen Durchführung ist in der *Cis-Dur-Fuge* aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers deutlich erkennbar. Die Episode der Fuge moduliert T. 12–14 von *Gis-Dur* nach *dis-Moll*, T. 28–30 von *Gis-Dur* nach *gis-Moll*. Die Fortspinnung steht T. 7–10 in der T, T. 16–19 in der Tp und T. 48–52 in der S. Sie verbindet zunächst den Dux in der T mit dem Comes, der von der T zur D moduliert, dann den Comes, der zur Tp moduliert, mit dem Dux in der Dp und schließlich den Dux in der T mit dem Comes, der von der S zur T moduliert. Der Zweck der Fortspinnung ist also der tonartige Zusammenhang in den einzelnen Durchführungen trotz der wechselnden Reihenfolge des nicht-modulierenden Dux und des modulierenden Comes.

⁹ Der Begriff der „harmonischen Vermittlung“ läßt sich nur durch eine Analyse der ganzen Fuge klären:

I. Exposition	(1–7)	T	III. Thema	(20–22)	Tp
Zwischenspiel	(7–11)	T–D	Zwischenspiel	(22–28)	Tp–T
II. Thema	(11–13)	T	IV. Thema	(28–30)	S
Zwischenspiel	(13–15)	Tp–D	Zwischenspiel	(30–31)	Sp–T
Thema	(15–17)	D	Thema	(31–35)	T
Zwischenspiel	(17–20)	D–Tp			

Die Reprise des Themas in der Haupttonart erfolgte in Teil IV auf dem Umweg über die S, obwohl die T schon T. 28 erreicht ist. Teil IV ist eine Quart-Transposition von Teil II; auch in Teil II wird also eine „übergeordnete“ Tonart, die D, subdominantisch herbeigeführt, d. h. der „überzählige“ Einsatz in

oder sie schließen nach einer Fortspinnung wie ein Epilog die Exposition ab (*D*-Dur-Fuge).

Das Mißtrauen gegen die Form der konzertanten Fuge (Krüger II, S. 43) geht wohl vor allem auf die Solopartien zurück, die das gleichmäßige Fortschreiten der Fuge hemmen. Schering (S. 87) stellte drei Arten der Soli in Vivaldis Konzerten fest: „Entweder beschränkt das Solo sich auf das übliche brillante, aber ‚nichtssagende‘ Figurenspiel in Dreiklängen, vom Cembalo allein begleitet (Beispiel: op.3,3), oder nimmt das Tuttimotiv wörtlich, höchstens mit kleinen Modifikationen, auf (Beispiel: op.4,10), oder greift schließlich ein völlig neues, aber charaktervolles Gegen Thema auf (Beispiel: op. 12,1).“ Pincherle (S. 168) ergänzte Scherings Klassifikation durch die Unterscheidung bloßer „caractères melodiques“ (Beispiel: op.3,12) von ausgesprochenen Gegen Themen (Beispiel: op.3,8). Man kann andererseits vier Arten von Zwischenspielen in Bachs Fugen feststellen (die Zitate beziehen sich auf den I. Teil des Wohltemperierten Klaviers): Die Zwischenspiele setzen das Thema bzw. den Kontrapunkt fort (*fis*-Moll-Fuge), oder sind bloße Episoden (*Es*-Dur-Fuge), oder dem Thema wird ein charakteristisches Kontrastmotiv entgegengesetzt (*D*-Dur-Fuge und *f*-Moll-Fuge), oder einzelne Motive des Themas werden verarbeitet (*c*-Moll-Fuge, s. unten S. 62).

„Brillantes, aber ‚nichtssagendes‘ Figurenspiel“ widerstrebt dem Prinzip, daß die Fuge den Hörer zwingen soll, „alles möglichst genau zu hören und ernst zu nehmen... Täuscht der Fugenkomponist einmal die Erwartung, bringt er Ödes oder Ungehöriges vor, so hat er viel mehr verloren als der Sonatenkomponist... denn bei dem gleichmäßigen Fortschreiten des Stückes, dem ununterbrochenen Gang der Musik schaltet er die Hoffnung auf etwas Neues aus“ (Halm I, S. 8–9). Daraus ergibt sich die Frage, ob und auf welche Weise die virtuosen Solopartien in Bachs konzertanten Fugen – im Unterschied von der oft „stationären“ Figuration in Vivaldis Konzertsätzen – der Forderung nach einem ununterbrochenen Gang der Musik gerecht werden. Das zentrale Solo im Finale des IV. Brandenburgischen Konzerts⁷ beginnt mit Akkordbrechungen, vom Cembalo allein begleitet (T. 87–95):



Die Taktgruppe 91–94 ist teilweise (92 und 94) eine Transposition der Taktgruppe 87–90. Andererseits beginnt T. 91–93 eine Quintschrittsequenz, die aber auf der Stufe *e*-Moll: VII = *D*-Dur: I abbricht:

der T (T. 11–13) ist der Anfang von Teil II. Die Unterscheidung „über- und untergeordneter“ Tonarten macht es möglich, von dem Modulationsgang der Fuge die Tonartendisposition I–D–Tp–T abzuheben. Die „untergeordneten“ Tonarten sind weniger fest begründet, und ihre Mehrdeutigkeit – *Fis*-Dur ist T. 11–13 zugleich T und S der *D* – „vermittelt“ zwischen den Tonartenstationen.



Zwei Verfahren ohne Zielstrebigkeit, das einfache Nebeneinander gleicher Taktgruppen in verschiedenen Tonarten und der Kreisgang der mechanischen Quintschrittsequenz (I–IV–VII–III–VI–II–V–I), sind vermieden, und durch die Verschränkung entsteht der Eindruck eines ununterbrochenen Fortschreitens. – Das gleiche Ergebnis erzielt Bach auf andere Weise in den Episoden des fugierten Teils aus der dritten Orchester-Ouvertüre (*D-Dur*, BWV 1068): Die Figuration der ersten Violine ist im mittleren Abschnitt der Episoden mit Einsätzen des Fugenthemas in den Unterstimmen kombiniert. In Vivaldis op. 8, 11 und in einem *C-Dur*-Konzert von Albinoni (Pincherle S. 171) bedeutete die Kombination virtuoser Violin-Figuration mit einem Fugato des Ritornell-Themas „eine geniale Lösung des Problems der Reprise“ (Engel S. 53). In Bachs Orchester-Ouvertüre folgt das Ritornell nicht unmittelbar – die Kombination hat also nur den Zweck, den thematischen Faden nicht abreißen zu lassen.

Krügers These (II, S. 43), daß die Form der konzertanten Fugen und die Konzertform sich ausschließen, ist eine Folge der Absicht, das Konzert auf das Prinzip des Gegensatzes, die Fuge auf das der Einheit festzulegen. Aber einerseits haben manche konzertanten Fugen von Bach ein kontrastierendes Solothema (s. unten); andererseits überschätzt Krüger die Bedeutung des Themenkontrastes in der Konzertform. Im IV. Brandenburgischen Konzert fehlt ein Gegenthema, im II. wird „ein thematischer Dualismus nur vorgespiegelt“ (Gerber S. 21); im I. und III. Brandenburgischen Konzert beruht die musikalische Entwicklung vor allem auf dem rhythmischen Kontrast zwischen Achteln und Sechzehnteln bzw. auf dem „elementaren Dualismus zwischen Auf- und Niedertaktigkeit“ (Stephan S. 135). Auch in Vivaldis Konzerten sind Gegenthemen selten; außerdem besteht kein fester Zusammenhang zwischen Gegenthema, Solo und motivischer Arbeit in den Episoden, d. h. die musikalische Entwicklung ist nicht eindeutig durch den Themenkontrast bestimmt. Entweder wird in den Episoden ein uncharakteristisches Solomotiv verarbeitet, und das Gegenthema bildet nur den Seitensatz des Ritornells (op. 3, 3); oder es wird umgekehrt ein Motiv aus dem Tutti-Ritornell in den Episoden durchgeführt und das Solothema nicht berücksichtigt (op. 3, 8); oder ein Solothema fehlt, und in den Episoden wird der gegenthematische Seitensatz des Tutti-Ritornells verarbeitet (op. 4, 1)

II.

Der Versuch, die Beziehungen zwischen Bachs Konzerten und Fugen zu skizzieren und die Voraussetzungen für die folgenden Analysen der konzertan-

ten Fugen zu klären, hatte nicht die Beschreibung isolierter Tatsachen zum Ziel. Die einzelnen Aussagen sind vielmehr schon von vornherein durch die Erfahrung des Ganzen mitbestimmt, ohne daß der Zusammenhang in jedem Augenblick vollständig auseinandergelegt werden könnte. Erst am Ende des Gedankengangs kann daher die Bedeutung der einzelnen Behauptungen ganz klar werden.

Erster Satz des *d*-Moll-Konzerts für zwei Violinen (BWV 1043).

Ritornell (1-21)	T	Ritornell (54-58)	S
Episode (22-45)	T-D	Episode (59-85)	S-T
Ritornell (46-49)	D	Ritornell (85-88)	T
Episode (50-53)	D-T		

Das Anfangsritornell ist eine Fugensexposition mit fünf Themeneinsätzen in der T, D, T, S und T. Die Ritornell-Wiederholungen in der D, S und T beschränken sich auf den zweiten bzw. dritten Themeneinsatz der Exposition (46-49=5-8, 54-58=9-13, 85-88=5-8). Die Episoden setzen sich aus einem Solothema und thematisch gearbeiteten Modulationspartien zusammen. (In der Modulationspartie a wird der erste Takt des Fugenthemas verarbeitet, in b das Anfangsmotiv des Solothemas, in c der zweite Takt des Fugenthemas). Über dem Grundriß der Konzertform hat der Satz die besondere Form

A B C B:

A	Ritornell	(1-21)	T
	Solothema	(22-29)	T
B	Modulationspartie a	(30-37)	T-D
	Solothema	(38-45)	D
	Ritornell	(46-49)	D
C	Modulationspartie b	(50-53)	D-T
	Ritornell	(54-58)	S
	Modulationspartie b	(59-62)	S-S ^s
	Modulationspartie c	(63-68)	S-T
B	Modulationspartie a	(69-76)	S-T
	Solothema	(77-85)	T
	Ritornell	(85-88)	T

Dritter Satz des *a*-Moll-Konzerts für Violine (BWV 1041).

Ritornell (1-25)	T	Episode (73-90)	Tp-T
Episode (25-43)	T-D	Ritornell (91-94)	T
Ritornell (43-46)	D	Episode (94-117)	T
Episode (46-59)	D-Tp	Ritornell (117-141)	T
Ritornell (60-72)	Tp		

Das Ritornell ist eine Fugensexposition mit vier Themeneinsätzen (in der T, D, T und Tp), zwei Fortspinnungen (nach dem dritten und vierten Themeneinsatz wird der letzte Takt des Themas sequenziert) und einem Epilog. Das Ritornell ist T. 43 und T. 91 auf einen Einsatz, T. 60 auf drei Einsätze des Themas verkürzt und T. 117 unverändert. - Die erste Episode setzt sich zusammen aus einem Solothema in der T (25-33), einer modulierenden Sequenz,

deren Motiv vom Nachsatz des Solothemas abgeleitet ist (33-39), und einer Variante des Solothemas in der D (39-43). In der zweiten Episode ist das Solothema in die D transponiert (46-54), die Sequenz um zwei Takte verkürzt (54-58: D-Tp) und die Variante des Solothemas (Tp) auf die Hälfte reduziert (58-59). In der dritten Episode wird zunächst eine Variante der beiden letzten Takte des Fugenthemas sequenziert (73-81); solistische Figuration bereitet dann die Reprise vor (82-90). Die Wiederkehr des Fugenthemas (91-94) und des Solothemas (94-101) in der T erscheint als Reprise, obwohl erst nach einer thematisch begleiteten Solokadenz (101-117) das ganze Ritornell wiederholt wird.¹⁰

Dritter Satz des C-Dur-Konzerts für zwei Klaviere (BWV 1061).

Exposition	(1-41)	T	Episode	(96-102)	Dp-Tp
Zwischenspiel c	(41-45)	T	Ritornell	(102-112)	Tp
Ritornell	(45-51)	T	Episode	(112-134)	Tp-T
Episode	(51-86)	T-Dp	Ritornell	(135-140)	T
Ritornell	(86-96)	Dp			

Das Fugenthema wird T. 1-41 zweimal in vier Stimmen exponiert (D=Dux, C=Comes, Zw=Zwischenspiel):

I: D C Zw a D Zw b C

II: D Zw a C Zw b D C

Die Anordnung der Zwischenspiele ist in der zweiten Durchführung verschoben, und das zweite Klavier setzt bereits mit dem zweiten Comes der ersten Durchführung ein, die erste Violine des Orchesters mit dem zweiten Dux der zweiten Durchführung. Die Abweichungen von einem einfachen Parallelismus der Durchführungen deuten eine Gliederung in drei Abschnitte an:

I (Tonika) D C Zw a D Zw b (Klavier I)

II (Dominante) C D Zw a C Zw b (Klavier I und II)

III (Tonika) D C (Klavier I, II; Orchester)

Das Ritornell des Orchesters besteht T. 45-51 und am Schluß des Satzes aus einem Themeneinsatz und einem Kadenzanhang, bei den Wiederholungen in der Dp und der Tp aus zwei Themeneinsätzen und dem Kadenzanhang. In den Episoden werden außer dem Motiv des Zwischenspiels c (41-45) Bruchstücke des Themas als Motive modulierender Sequenzen verarbeitet. Zwei Themeneinsätze mit modulierenden Fortspinnungen (Solo) stehen in der Mitte zwischen den Themeneinsätzen mit Kadenzanhang (Tutti), die das Ritornell bilden, und den Sequenzen von Bruchstücken des Themas (Solo), die als thematisch gearbeitete modulierende Episoden zu verstehen sind (s. unten S. 62).

I: (51-70) Motiv c

(70-74) Motiv c, kombiniert mit dem Anfangsmotiv des Themas
(in der Umkehrung)

(74-86) zwei Themeneinsätze mit modulierenden Fortspinnungen

¹⁰ Die Anlage der Reprise erinnert an den ersten Satz aus Vivaldis op. 3, 12.

Vivaldi: Ritornell-Vordersatz (69-74)

Solothema (74-79)

Figuration (79-87)

Ritornell, verkürzt (88-91)

Bach: Fugenthema (91-94)

Solothema (94-101)

Figuration (101-117)

Ritornell (117-141)

- II: (96–102) Motiv c, kombiniert mit dem Anfangsmotiv des Themas
(in der Umkehrung)
- III: (112–116) Vordersatz des Themas (Variante)
(116–129) Motiv c (116–22=54–60, 123–29=63–70)
(130–134) Vordersatz des Themas (Variante)

Dritter Satz des *d*-Moll-Konzerts für drei Klaviere (BWV 1063).

- | | | | |
|---------------------|-----|-------------------------|-----------|
| I: Ritornell (1–40) | T | II: Ritornell (101–139) | T–Tp–Dp–D |
| Episode (41–69) | T–D | Episode (139–167) | D–T |
| Ritornell (69–72) | D | Ritornell (167–199) | T–S–Tp–T |
| Episode (73–101) | D–T | Episode (199–213) | T |
| | | Ritornell (213–224) | T |

Das Ritornell des ersten Teils ist eine Fugensexposition mit sechs Themeneinsätzen.¹¹ Die Wiederkehr in der D (69–72) ist auf den letzten Themeneinsatz der Exposition beschränkt (transponiert). Die nicht-thematischen Episoden (41–69 und 73–101) sind trotz umgekehrter Modulation (T–D und D–T) identisch, denn schon im dritten Takt der zweiten Episode wird die Quinttransposition mit der Quarttransposition vertauscht.¹² Das Ritornell des zweiten Teils zerfällt in einen thematischen Kanon (101–108), zwei Einsätze des Themas in der Tp und Dp (109–116), eine Fortspinnung (117–131), einen Themeneinsatz in der D (131–134) und einen Epilog (134–139). Bei der Wiederholung des Ritornells (167–199) sind die Themeneinsätze von der Tp, Dp und D in die S, Tp und T transponiert, und der Epilog fehlt. Das Schluß-Ritornell (213–224) ist aus dem Fugenthema (als Vordersatz), einer Fortspinnung und dem Epilog zusammengesetzt.

Dritter Satz des *a*-Moll-Konzerts für Flöte, Violine und Klavier (BWV 1044).

Der Satz, ursprünglich eine Klavierfuge (BWV 894), wurde durch ein Orchester-Ritornell und eine Solokadenz zur konzertanten Fuge erweitert.¹³ Das Thema des Ritornells ist vom Thema der Klavierfuge abgeleitet (Krüger II, S. 43–45 und Boettcher S. 96–98). Boettcher (S. 106) gliederte die Fuge in vier Durchführungen mit drei Themeneinsätzen (25ff., 54ff., 84ff. und 108ff.). Aber die Ritornell-Wiederholung in der Tp (120–144) trennt den ersten und zweiten Einsatz der vierten Durchführung voneinander, und die Interpolation des

¹¹ Das Grosso ist vierstimmig (Violine I und II, Viola, Baß); die Klaviere ergänzen den Tonsatz bis zu realer Sechsstimmigkeit. An einigen Stellen aber lassen sich Spuren einer späteren Redaktion erkennen: Die Fugensexposition umfaßt fünf reguläre Einsätze – Violine I (Dux), Violine II (Comes), Viola I (Dux), Viola II (Comes) und Baß (Dux) – und einen „überzähligen“ Einsatz in der Oberstimme (Dux). Die Einsätze in der Viola I und II (T. 15 und T. 19) aber sind in eine Stimme zusammengezogen. – Der Tonsatz ist T. 1–4 zweistimmig, T. 5–15 vierstimmig, T. 15–18 sechsstimmig. Die unvermittelten Übergänge sind bedenklich, und die zweite Stimme des zweiten Klaviers T. 5–11 sowie die zweite Stimme des ersten Klaviers T. 12–18 sind offenbar spätere Zusätze (vgl. die Baßtöne *b* und *c'* T. 6–7 bzw. die Baßtöne *e* und *f* T. 16–17 und die Umschreibung des Basses T. 12–13).

¹² Den Streichbaß zum Klaviersatz der Episoden deutete Schering (Vorwort zur Eulenburg-Partitur-Ausgabe des Konzerts) als Continuo-Stimme, „zu welcher ehemals ein weiteres (also viertes) Klavier mit Akkompagnementcharakter getreten ist“. H. Boas (BJ 1913, S. 33) hielt dagegen den Baß für einen späteren Zusatz – mit offenbarem Recht, denn T. 58–61 und T. 90–93 gibt der Streichbaß der Oberstimme des Klaviers einen harmonischen Sinn, den sie zwar haben könnte, der aber der Unterstimme des Klaviers zuwiderläuft.

¹³ Am Beispiel des Tripelkonzerts analysierte H. Boettcher „Bachs Kunst der Bearbeitung“ (Von deutscher Tonkunst, Fs. für Peter Raabe, 1942, S. 88–106).

Ritornells an scheinbar falscher Stelle wird erst verständlich, wenn man den Satz in elf Teile zerlegt und die Beziehungen zwischen den Teilen beobachtet.

I	(1-25)	Ritornell
II	(25-37)	Thema (<i>a</i> -Moll, <i>e</i> -Moll, <i>a</i> -Moll)
III	(37-47)	Ritornell-Thema und Fortspinnung (<i>e</i> -Moll, <i>d</i> -Moll)
IV	(47-54)	Thematische Sequenzen
	(54-65)	Thema und Fortspinnung (<i>e</i> -Moll)
	(65-73)	Thema (<i>a</i> -Moll, <i>d</i> -Moll)
	(73-84)	Zwischenspiel x
V	(84-104)	Thema und Fortspinnung (<i>a</i> -Moll, <i>e</i> -Moll, <i>b</i> -Moll)
VI	(104-108)	Thematische Sequenzen
	(108-115)	Thema und Fortspinnung (<i>a</i> -Moll)
	(116-120)	Zwischenspiel y
VII	(120-144)	Ritornell
VIII	(146-151)	Thematische Sequenzen
	(151-159)	Thema (<i>d</i> -Moll, <i>g</i> -Moll)
	(159-168)	Zwischenspiel x
	(168-171)	Zwischenspiel y
IX	(172-209)	Thematische Sequenzen und Fortspinnungen
X	(209-221)	Solokadenz
XI	(221-245)	Ritornell

Die engen Beziehungen zwischen den Teilen IV, VI und VIII sind offensichtlich. Andererseits kann man Teil V, der in der D (*e*-Moll) schließt, als geschlossene Durchführung in der D ansehen. Bezeichnet man aber das Ritornell mit *a*, geschlossene Durchführungen des Fugenthemas mit *b* und weniger feste Teile mit *b'* bzw. *b''*, so ergibt sich das Schema einer Konzertform mit doppeltem Ritornell (*a* und *b*) und vier Tonartenstationen:

a	b	a'	b'	b	b'	a	b'	b''	b''	a
T	T			D		T _p				T

Orchester-Ouvertüre C-Dur (BWV 1066).

In der Fuge, d.h. im Mittelteil der Ouvertüre, sind zwei Formen verschränkt: Die Konzertform mit dem Ritornell in der T (16-27), T_p (32-41), D (47-54) und T (71-88) und die vierteilige Form A (I) - B (II) - B' (III) - A (IV). Teil V ist eine Coda.

I: Grosso	(16-27)	Exposition	T
II: Concertino	(27-32)	Durchführung	T _p
Grosso	(32-41)	Engführung und zwei getrennte Themeneinsätze	T _p
Concertino	(41-47)	Modulationspartie mit dem Thema als Sequenzmodell	D _p -T
Grosso	(47-54)	Engführung, Fortspinnung und zwei Themeneinsätze	D

III: Concertino (54-60)	Durchführung	D-Dp
Concertino (60-65)	nicht-thematische Episode	Dp
Concertino (65-71)	Modulationspartie mit dem Thema als Sequenzmodell	Tp-S
Grosso (71-77)	Engführung und ein getrennter Themeneinsatz	T
IV: Grosso (77-88)	Reprise	T
V: Concertino (88-91)	zwei Themeneinsätze	T
Grosso (91-99)	Thema, Fortspinnung und Thema	T

Teil I ist eine vierstimmige Fugenexposition (16-22) mit einer Fortspinnung (22-25) und einem „überzähligen“ Themeneinsatz als Epilog (25-27). Die Teile II und III sind abgesehen von der Ritornell-Wiederholung in der Tp (32-41) und der nicht-thematischen Episode (60-65) identisch; aber der Modulationsgang ist im Ganzen umgekehrt (Tp-T und Dp-T) und nur im dritten und vierten Abschnitt parallel (Dp-T-D und Tp-S-T).¹⁴ Die Concertino-Durchführungen (27-32 und 54-60) unterscheiden sich durch die Satztechnik der Triosonate (Stimmausch der Oboen) von den Grosso-Durchführungen. In den Modulationspartien (41-47 und 65-71) wird das Thema mit einem halbtaktigen Zusatz als Sequenz-Modell verwendet.

Orchester-Ouvertüre b-Moll (BWV 1067).

Ritornell (21-55)	T	Ritornell (103-119)	S-T
Episode (55-78)	T-Tp	Episode (119-143)	T-S
Ritornell (79-94)	Tp	Ritornell (144-151)	S-T
Episode (94-102)	Tp-S	Episode (152-174)	T
		Ritornell (175-198)	T

Das Anfangsritornell ist eine vierstimmige Fugenexposition (21-37) mit einer Fortspinnung (38-43) und einem „überzähligen“ Themeneinsatz (mit Fortspinnung) als Epilog (44-55). Die Ritornell-Wiederholung in der Tp und die Reprise sind auf zwei Themeneinsätze (mit Fortspinnung) beschränkt; die Ritornell-Wiederholung in der S ist in eine vierstimmige Durchführung, die mit dem Comes (also in der T) schließt, und einen fünften Themeneinsatz nach der dritten Episode gespalten. – Die Episoden setzen sich aus einem Solothema und thematisch gearbeiteten Modulationspartien zusammen:

I: (55-63) Solothema	T
(64-70) Modulationspartie a	T-D
(71-79) Solothema (1. Variante)	D-Tp
II: (94-102) Solothema (2. Variante)	Tp-S
III: (119-27) Solothema	T
(128-33) Modulationspartie a	T-Tp
(134-43) Modulationspartie b	Tp-S

¹⁴ Die gleiche Verbindung von Umkehrung und Parallelismus ist für den Modulationsgang der dreistimmigen f-Moll-Sinfonia (Invention) charakteristisch.

I. Exposition (1-9)	T	III. Zwischenspiel (20-24)	D-Sp
II. Zwischenspiel (9-11)	T-Tp	Durchführung (24-33)	Sp-Tp-T
Durchführung (11-20)	Tp-Dp-D	IV. Reprise (33-35)	T

Teil II entfernt sich von der T, Teil III führt zur T zurück; die Durchführung T. 24-33 aber ist eine Transposition der Durchführung T. 11-20.

IV: (152-63) Solothema (2. Variante)	T
(164-68) Solothema (Vordersatz)	S
(168-74) Modulationspartie a	S-T

In der Modulationspartie a wird ein Fragment des Fugenthemas (Variante) als Sequenz-Modell verarbeitet; Modulationspartie b ist aus dem halben Fugenthema und der Fortspinnung des Solothemas zusammengesetzt.¹⁵

Orchester-Ouvertüre *D-Dur* (BWV 1068).

Ritornell (24-42)	T	Episode (71-89)	Tp-T
Episode (55-79)	T-Tp	Ritornell (89-107)	T
Ritornell (58-71)	D-Tp		

Das Instrumentarium der Ouvertüre ist dreichörig (Oboen, Trompeten und Streicher), und die Unterscheidung zwischen Ritornell und Episode ist nur kompositionstechnisch begründet: Der Tonsatz des Ritornells beruht auf der Permutation von vier Stimmen (Thema und drei obligate Kontrapunkte); in den Episoden wird das Thema mit Figurationen der ersten Violine kombiniert (s. oben S. 49).¹⁶ Das Thema moduliert von der V. zur I. Stufe (Dux) bzw. von der I. zur IV. Stufe (Comes). Die Modulation im Quintenzirkel abwärts wird durch Alteration der IV. Stufe (*g-b-d*) zur VII. Stufe der Dominante (*gis-b-d*) ausgeglichen, und zwischen Comes und Dux vermitteln Themeneinsätze in der Dominante *A-Dur* (27-28 um einen halben Takt verkürzt, 36-38 durch ein Zwischenspiel ersetzt). Die Themeneinsätze in der Tonika T. 32 und T. 38 sind durch eine Fortspinnung bzw. eine Fortspinnung und einen Epilog erweitert. – Das Schlußritornell ist eine vollständige Reprise, das mittlere Ritornell ein abgespaltener Teil, zunächst in Quinttransposition (58-65=29-37), dann in Unterterz-Transposition (66-71=37-42). – Die beiden Episoden stimmen fast überein (Varianten und die Zusatzakte 79-80 in der zweiten Episode ergeben sich aus dem veränderten Modulationsgang). Zunächst wird der zweite obligate Kontrapunkt des Themas verarbeitet (42 bzw. 71), dann werden vier Themeneinsätze, die ohne Unterbrechung im Quintenzirkel abwärts modulieren, mit Figurationen der ersten Violine kombiniert (50 bzw. 81).

¹⁵ Die Modulation von der Tp (*D-Dur*) zur S (*e-Moll*) ist für Bachs Kunst der Vermittlung charakteristisch. (132-33) Fragment des Fugenthemas (Variante) *D-Dur*: I
(134-37) Fortspinnung des Solothemas *D-Dur*: V
(138-39) Vordersatz des Fugenthemas *D-Dur*: I, *e-Moll*: I-V
(140-43) Fortspinnung des Solothemas *e-Moll*: V
(144-47) Fugenthema (Ritornell) *e-Moll*: I

Das Themenfragment T. 132 (die dritte Phase einer Sequenz) bildet mit der Fortspinnung T. 134 eine erste, der Vordersatz T. 138 mit der Fortspinnung T. 140 eine zweite „Periode“. Harmonisch aber hängt die Fortspinnung in *D-Dur* (V. Stufe) mit dem Vordersatz in *D-Dur* (I. Stufe), die Fortspinnung in *e-Moll* (V. Stufe) mit dem Anfang des Ritornells zusammen. Die doppelte Beziehung der Takte 138-39 ist auskomponiert: Der Vordersatz des Fugenthemas in der Oberstimme steht „an sich“ in *D-Dur*, der Baß aber deutet ihn nach *e-Moll* um.

¹⁶ In einer Studie über „Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre“ (BJ 1953) sprach W. Vetter dem ersten Trompeteneinsatz (T. 30-32) ein „selbständiges (gegen-)thematisches Gepräge“ zu (S. 103) – die Trompetenstimme ist aber nur der dritte obligate Kontrapunkt, den mehrfach (T. 33-34, 58-59, 60-61, 64-65) die Bratsche ohne Verstärkung durch die Trompeten übernimmt. – Bei dem Vergleich der Takte 50-51 mit den Takten 66-68 übersah Vetter (S. 104-105), daß die Ritornell-Takte 66-68 auf T. 38-39 zurückgehen (transponiert) und die Episoden-Takte 50-51 transponiert T. 81-82 wiederkehren.

Orchester-Ouvertüre D-Dur (BWV 1069).

Die Form der Fuge ist annähernd symmetrisch:

I	Ritornell	(24-48)	T
	Episode a	(48-67)	T-D
	Ritornell	(67-87)	D
II	Episode b	(87-99)	D-Tp
	Episode c	(99-110)	Tp
	Thema	(110-117)	Sp ¹⁷
	Episode c	(117-128)	S
III	Episode a	(128-147)	S-T
	Ritornell	(147-165)	T

Das Ritornell ist eine unregelmäßige Fugenexposition nach dem Schema: Comes (24-28), Dux (28-32), Comes (32-36), Fortspinnung (36-41), Dux (41-46), Epilog (46-48). Das Thema erscheint nur in der Oberstimme, ein Unterquint-Kanon bildet den „obligaten Kontrapunkt“, und der zweite Comes-Einsatz ist am Anfang um einen Takt verkürzt, am Schluß um einen Takt erweitert (der zur S moduliert). In der kanonischen Fortspinnung wird ein Fragment des Themas sequenziert. – Bei der Ritornell-Wiederholung in der D fehlt der erste Themeneinsatz, und der Epilog ist an den Anfang versetzt; die Reprise ist gleichfalls um den ersten Themeneinsatz verkürzt. Die Motive der Episoden sind vom Thema abgespalten.

Dritter Satz des II. Brandenburgischen Konzerts.

Concertino	(1-41)	Exposition und Anhang	T-D
Concertino	(41-47)	Dux	D
Tutti	(47-57)	Fortspinnung und Epilog	D
Concertino	(57-72)	zwei Themeneinsätze (Dux)	D-Tp
Tutti	(72-85)	Comes und Fortspinnung	Tp-Sp
Concertino	(85-97)	Episode	Tp-S
Tutti	(97-107)	Fortspinnung und Epilog	S
Concertino	(107-119)	zwei Themeneinsätze (Dux)	S-T
Tutti	(119-136)	Comes, Fortspinnung und Epilog	T
Tutti	(136-139)	Dux (verkürzt)	T

Die Exposition umfaßt vier Themeneinsätze: Dux, Comes, Zwischenspiel, Dux, Comes, Anhang. Der Dux moduliert in der T von der I. zur V. Stufe, der Comes in der D von der I. zur V. Stufe (!). Der Anhang kadenziert in der D. Der Sinn des „überzähligen“ Themeneinsatzes T. 41-47 erschließt sich erst nach einer Analyse der Tutti-Partien. – Die Fortspinnung und der Epilog (47-57) sind Teile eines Konzertritonells. (Die Motive sind vom Zwischenspiel der Exposition T. 13-21 abgeleitet.) Sie werden in der Tp (T. 79), S (T. 97) und T (T. 126) wiederholt. Comes-Einsätze im Tutti bilden T. 72 und T. 119 den „Vordersatz“. Sie modulieren aber im Unterschied von den Comes-Einsätzen der Exposition nicht von der I. zur V. Stufe der D, sondern von der V. zur I. Stufe der T, sind also von den vorausgehenden Dux-Einsätzen im Con-

¹⁷ Eine Sequenz des Schlußtakts moduliert zur S.

certino (T. 66 bzw. T. 113) nicht zu trennen. Das eigentliche Ritornell ist demnach der Komplex: Dux – Comes – Fortspinnung – Epilog, und der „überzählige“ Themeneinsatz T. 41–47 erweist sich als Anfang des Ritornells.

D (41–57)	Dux (I–V)	Comes (V–I)	Fortspinnung (V–I)	Epilog (I)
Tp (66–85)	Dux (I–V)		Fortspinnung (I–IV)	
S (97–107)			Fortspinnung (I–IV)	Epilog (IV–I)
T (113–136)	Dux (I–V)	Comes (V–I)	Fortspinnung (I–IV)	Epilog (IV–I)

Die Einheit des Ritornells zeigt sich an seiner harmonischen Geschlossenheit (I–V–I–IV–I). Die Episode T. 85–97 ist vom Zwischenspiel der Exposition (13–21) abgeleitet.

Dritter Satz des IV. Brandenburgischen Konzerts.

Ritornell I	(1–41)	T
Episode a	(41–63)	T–D
Ritornell II	(63–87)	D–Tp
Episode b	(87–127)	Tp
Ritornell I	(127–152)	Tp–Dp
Überleitung	(152–159)	Dp–D
Episode c	(159–175)	T–S
Episode a'	(175–203)	S–T
Ritornell II	(203–219)	T
Überleitung	(219–225)	T
Coda	(225–244)	T

Das Ritornell I (1–41) ist eine Fugenexposition mit sechs Themeneinsätzen (der Tonsatz ist real fünfstimmig): Dux, Comes, Dux, Comes, Fortspinnung, Comes, Fortspinnung, Dux. In der Episode a (41–63) bildet eine Engführung des Fugenthemas, die mit dem Ende des Dux abbricht, zusammen mit einer modulierenden Fortspinnung ein „Solothema“, das von der T in die D versetzt wird. Das Ritornell II (63–87) ist die Durchführung eines viertaktigen „Modells“: Die Oberstimme stammt aus der zweiten Fortspinnung der Exposition (27–31), die Unterstimme ist der Nachsatz des Fugenthemas auf der I. und IV. Stufe. Die Sequenz des Modells hat fünf Phasen: *A-Dur/D-Dur*, *D-Dur/G-Dur/e-Moll*, *e-Moll/a-Moll*, *a-Moll/D-Dur*, *D-Dur/G-Dur*. Der zweiten Phase geht im Baß der Vordersatz des Themas voraus und bildet mit der Unterstimme des Modells (dem Nachsatz) einen Themeneinsatz. Die drei letzten Phasen sind verschränkt, und ein Themeneinsatz in der Oberstimme überschneidet die letzte Phase. Die zweite Episode (87–127) enthält in der Begleitung zur Figuration der Solovioline (s. oben S. 49) einen thematischen Kanon (105–113): Der Vordersatz des Themas, zum modulierenden Modell umgeformt, wird sequenziert und zugleich kanonisch durchgeführt. Die Ritornell-Wiederholung T. 127–152 setzt sich aus einer Durchführung des Fugenthemas in der Tp, zwei Phasen der Sequenz aus Ritornell II (*a-Moll/D-Dur*, *fis-Moll/b-Moll*) und einem Kadenz-Anhang in der Dp zusammen. Die Überleitung (152–159) ist eine nicht-kanonische Variante der thematischen Sequenz T. 105–113. Die Episode c (159–175) besteht aus zwei kanonischen Engführun-

gen des Themas in der T und in der S und einem Comes-Einsatz des Basses in der S. Die Episode a' (175-203) ist eine Transposition der ersten Episode (41-63), erweitert durch Themeneinsätze im Tutti vor den Engführungen im Concertino. Die Reprise des Ritornells II (203-219) bricht vor dem Themeneinsatz in der Oberstimme ab (219=79). Die Überleitung zur Coda ist von der Überleitung zur Reprise (152-159) abgeleitet. Die Coda (225-244) enthält einen Themeneinsatz, abgespaltene Motive und eine Engführung. - Die Form des Satzes ist einerseits eine modifizierte Konzertform mit doppeltem Ritornell: In Ritornell I ist das Fugenthema „thematisch“, in Ritornell II das Sequenz-Modell, und das Modell ist in Ritornell I nur eine Fortspinnung (T. 27), das Fugenthema in Ritornell II nur eine Ergänzung der Unterstimme des Modells (T. 67). Andererseits hat der Satz eine dreiteilige Form:

Exposition:	Hauptsatz	(1-41)
	Überleitung	(41-63)
	Seitensatz	(63-87)
Mittelteil:	Episode	(87-127)
	Hauptsatz	(127-159)
	Reprise:	
	Hauptsatz	(159-175)
	Überleitung	(175-203)
	Seitensatz	(203-219)
	Coda	(219-244)

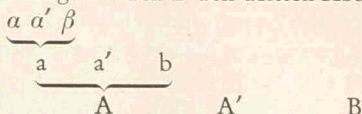
Die „Reprise des Hauptsatzes“ in der dreiteiligen Form, die kanonische Engführung des Themas, ist in der Konzertform „überzählig“, ein Zusatz zur dritten Episode, die mit der ersten übereinstimmt.

Dritter Satz des V. Brandenburgischen Konzerts.

I	(1-29)	Durchführung und Fortspinnung	T-D	Concertino
	(29-64)	Durchführung und Fortspinnung	T	Tutti
	(64-78)	Engführung und Fortspinnung	T	Tutti
II	(79-106)	Seitenthema	Tp-Dp	Concertino
	(106-128)	Fortspinnung und Engführung	Dp	Concertino
	(128-148)	Thematische Arbeit	Dp-D	Tutti
	(148-155)	Seitenthema	D	Tutti
	(155-220)	Thematische Arbeit, Fortspinnung und Überleitung	D-Tp	Concertino
	(220-232)	Engführung und Fortspinnung	Tp	Tutti
III	(233-310)	= I		

Der erste Teil ist keine „übereinstimmende Fugenexposition“ (Krüger II, S. 47); für siebzehn Einsätze eines zweitaktigen Themas ist die Bezeichnung „Exposition“ verfehlt. Das „Thema“ in einem weiteren Sinne ist vielmehr eine achttaktige „thematische Periode“ mit einem „Vordersatz“ (Dux und Comes) und einem „Nachsatz“ (Sequenz des Kontrapunkt-Motivs). Die „thematische Periode“ wird zweimal im Concertino (1-9 und 9-17) und zweimal im Tutti exponiert (29-39 und 39-50), und beide Abschnitte schließen mit der gleichen

Fortspinnung (17–29 und 50–64).¹⁸ Der Schlußabschnitt des ersten Teils (64–78) besteht aus einer abgebrochenen Engführung und einer Variante der Fortspinnung (s. unten). Die Form des Hauptteils beruht also auf der Potenzierung des Schemas $a a' b$ (a bezeichnet das Fugenthema, β die Kontrapunkt-Sequenz, b die Fortspinnung und den B den dritten Abschnitt):



Der Mittelteil (79–232) zerfällt in sechs Abschnitte. Der erste, dritte und vierte beziehen sich auf das Thema, der zweite und sechste vor allem auf die Fortspinnung, der fünfte auf das Thema und die Fortspinnung. Von dem Fugenthema wird im ersten und vierten Abschnitt ein kantables Seitenthema abgeleitet (79–106 und 148–155); im fünften Abschnitt wird das Fugenthema kanonisch durchgeführt (163–175), im dritten Abschnitt als Modell einer modulierenden Sequenz benutzt (128–136; 136–142 wird der abgespaltene erste Takt des Themas verarbeitet). – Die Motive der Fortspinnung sind im ersten und zweiten Abschnitt des Hauptteils *verschränkt*:

Motiv a: Flöte und Violine T. 19–20 und T. 21–22, Klavier T. 23–24

Motiv b: Klavier T. 20–21

Motiv c: Klavier T. 22–23 und T. 24–25

Die Motive a und b werden im Schlußabschnitt des Hauptteils *getrennt* *verarbeitet* (68–71 bzw. 71–75), die Motive a und c im zweiten Abschnitt des Mittelteils (112–114 bzw. 106–112 und 114–122). Der letzte Abschnitt des Mittelteils (220–232) ist eine Transposition des dritten Abschnitts aus dem ersten Teil in die Tp. (Die Takte 68–70 sind in T. 224 zusammengezogen). – Im fünften Abschnitt bildet das Motiv c zusammen mit dem Fugenthema ein viertaktiges Modell, das in vier Sequenz-Phasen durchgeführt wird (A-Dur/e-Moll, e-Moll/b-Moll, b-Moll/fis-Moll, D-Dur/A-Dur). Zwischen den beiden ersten und den beiden folgenden Phasen (155–163 und 175–187) ist der thematische Kanon (s. oben) eingefügt. Eine fünfte Phase bricht nach drei Takten ab. Die Fortspinnung (189–196=68–75) löst sich in eine Überleitung auf.

III.

Der Zusammenhang zwischen Bachs Konzerten und Fugen besteht in der Ähnlichkeit der formalen Bestimmungen des Konzerts (Vordersatz und Fortspinnung, Ritornell und Episode, Tonartenstation und Modulation) mit den formalen Bestimmungen der Fuge (Thema und Fortspinnung, Durchführung und Zwischenspiel, Tonartenstation und Modulation). Der Einwand, im Konzert werde das „Prinzip des Gegensatzes“, in der Fuge das „Prinzip der Einheit“ verwirklicht, beruht auf ungeklärten Voraussetzungen: I. Bei der Analyse von

¹⁸ Der Vordersatz der thematischen Periode (Dux und Comes) ist T. 29–35 gedehnt (Dux, Comes, Dux), T. 39–42 zusammengezogen (Dux und Comes in Engführung). Der Nachsatz (Sequenz des Kontrapunktmotivs) ist T. 13–17 in die D transponiert, T. 35–39 aus T. 7–9 und T. 13–15 zusammengesetzt, T. 42–50 erweitert.

Konzertsätzen wird der Themenkontrast, der ein Akzidenz der Konzertform ist (s. oben S. 50), bei der Analyse von Fugen der gleichmäßige Fortgang, der das Resultat eines Ausgleichs ist, zum Prinzip gemacht. 2. Bachs Verfahren, den Unterschied zwischen Durchführung (Ritornell) und Episode, Tonartenstation und Modulation auszugleichen, erscheint in den Konzerten als Entfremdung vom Konzertbegriff, in den Fugen dagegen als Erfüllung des Fugenbegriffs. Die These, daß die Form von Bachs konzertanten Fugen nicht das widerspruchsvolle Ergebnis einer Mischung kontrastierender Formen ist, sondern auf gemeinsamen Merkmalen von Bachs Konzerten und Fugen beruht, muß sich daher stützen können auf eine Untersuchung von Bachs Verfahren, Unterschiede auszugleichen, d. h. vor allem auf eine Untersuchung der „thematischen Arbeit“ bei Bach.¹⁹ Man kann drei Merkmale der thematischen Arbeit unterscheiden: 1. die Verarbeitung eines Motivs, das „als Bestandteil des Themas erkannt wird“ (Bessler S. 33), 2. die Aufstellung und Sequenz eines „zum Zwecke der Sequenz modulierend gebauten Modells“ und 3. ein „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß bis zum Erreichen der Dominante der Haupttonart“ (Ratz S. 32). Sieht man von dem dritten Merkmal ab (vgl. unten S. 62), so erweist sich die thematische Arbeit als ein Verfahren, das zwischen Konzert und Fuge vermittelt. Besslers Thesen (1): „Um 1720 drang Bach, vom ‚Charakterthema‘ ausgehend, in Konzertsätzen zur ‚thematischen Arbeit‘ vor“ (S. 39), und (2): „Wie ein Überblick sogleich erkennen läßt, liegt ihr Ursprung nicht etwa in der Fuge.“ (S. 33) – sind einseitig. Denn thematische Arbeit gibt es (1) vor 1720 in Konzerten von Vivaldi, die Bach in Weimar für Klavier bzw. Orgel bearbeitete²⁰, und (2) um 1720 nicht nur in Bachs Konzerten, sondern auch in den Fugen aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.²¹ Man könnte einwenden, die thematische Arbeit sei auf die Fugen nur äußerlich übertragen worden, sei eine ihnen „eigentlich“ fremde Technik. Wir müssen daher den ursprünglichen Sinn der thematischen Arbeit und Bachs Anteil an ihrer Entwicklung zu bestimmen versuchen.

¹⁹ Die Benützung des Begriffs „thematische Arbeit“ mag befremden – aber die Meinung, Bachs „motivische Arbeit“ und Beethovens „thematische Arbeit“ seien Gegensätze, geht auf eine Inkonsistenz E. Kurths zurück. Kurth unterscheidet zwei Arten motivischer Arbeit (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917, S. 234): 1. Die „Verwendung einzelner Thementeile, welche gesondert auftreten. Namentlich in Bachs Instrumentalwerken, den Fugen, vor allem auch in den Brandenburgischen Konzerten, ist diese Durchführungsart, in der einzelne kleinere Teile des Themas die Verarbeitungsgrundlage abgeben, etwas Typisches“. 2. Die Technik des „motivischen Anklangs. Der Linienzug nähert sich allmählich, in fließendem, unmerklichem Übergang thematischen Zügen und leitet ebenso in stetiger Entwicklung wieder aus diesen in neue Bildungen über“. Kurth läßt aber die Unterscheidung wieder fallen und konstruiert einen Kontrast zwischen Bachs Technik des „motivischen Anklangs“ und Beethovens „thematischer Arbeit“ (S. 235–249). Bachs Verfahren, „unscheinbare Bewegungszüge aus dem Thema herauszugreifen und der motivischen Verarbeitung in Annäherungsbildungen zugrunde zu legen“, soll der Gegensatz zur „klassischen Arbeitsweise“ sein, „die mit Vorliebe gerade den charakteristischen Kern aus dem Thema und Motiv herausfaßt“ (S. 244). Bachs polyphoner Stil der Gegensatz zur klassischen motivisch-thematischen Arbeit, die auf einer „primären Akkordunterlage“ beruht, „in welche die melodisch und thematisch hervortretenden Stimmen eingewoben sind“ (S. 170). Einerseits aber ist die Bezeichnung thematische Arbeit „geschichtlich in dem Augenblick gerechtfertigt, wo das benutzte Motiv als Bestandteil des Themas erkannt wird“, und in Bachs *a*-Moll-Violinkonzert (T. 33–40) „besteht hieran kein Zweifel“ (Bessler S. 33). Andererseits hat S. Borris gezeigt, daß Bach „vom Generalbaß und der Choralharmonisation ausging. . . (und) über die Figuration und Nachahmung das Melodische, die Gesetze des Kontrapunkts erarbeitete“ (Kirnbergers Leben und Werk, 1933, S. 12).

²⁰ Op. 3, 8 (T. 55–62 und T. 71–78); op. 4, 1 (T. 22–30, T. 44–47 und T. 60–68); op. 7 II, 2 (T. 90–109).

²¹ Vgl. die Fugen in *c*-Moll (T. 9–11 und T. 22–24), *Cis*-Dur (T. 23–24, T. 35–37 und T. 39–41), *d*-Moll (T. 8–13 und T. 29–34), *Es*-Dur (T. 22–23), *Fis*-Dur (T. 23–28), *B*-Dur (T. 19–22 und T. 30–35).

Setzt man in Vivaldis Konzerten den einfachen Gegensatz zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation einerseits, Solo, Figuration und Modulation andererseits voraus, so kann man eine dreifache Bedeutung der thematischen Arbeit bei Vivaldi feststellen: Entweder hat sie als thematische Ausarbeitung modulierender Episoden den Sinn, dem ganzen Satz einen thematischen Zusammenhang zu geben (op. 3, 8); oder sie dient der Entfaltung eines Themenkontrastes (op. 4, 1)²²; oder sie hat die Funktion, unmittelbar vor der Reprise die Gegensätze zwischen Solo und Tutti, Hauptsatz und Seitensatz auszugleichen (op. 7 II, 2).²³

Thematische Arbeit ist ursprünglich thematische Ausarbeitung modulierender Episoden mit dem Zweck, die Differenz zwischen Ritornell und Episode zu verringern. Das technische Merkmal der thematischen Arbeit, die Aufstellung und Sequenz eines modulierenden Modells, ist für modulierende Episoden charakteristisch, das formale Merkmal, die Benutzung eines thematischen Motivs, bezeichnet den Sinn der thematischen Arbeit, einem Konzertsatz oder einer Fuge thematischen Zusammenhang zu geben. Daß die Sequenztechnik modulierender Episoden die Grundlage der thematischen Arbeit ist, läßt sich an den Episoden der *c*-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers zeigen: Die erste Episode (T. 9–11) vermittelt den Übergang von der Exposition in der T zu einem Themeneinsatz in der Tp. Die Modulation ist ein Ausschnitt der Quintschrittsequenz (*c*-Moll: I–IV–VII–III = *Es*-Dur: I). Die zweite Episode (T. 13–15), die umgekehrt von der Tp zur T überleitet, beruht auf den umgekehrten Sequenzschritten (*Es*-Dur: I = *c*-Moll: III–VII–IV–I), und der Sopran T. 13–15 ist die Umkehrung des Basses T. 9–11. In den Oberstimmen T. 9–11 wird das Anfangsmotiv des Themas in einem eintaktigen Sequenzmodell verarbeitet, aber nicht in den entsprechenden Unterstimmen T. 13–15, d. h. die thematische Arbeit ist nur ein Akzidenz der modulierenden Sequenzen.

Die Merkmale, die in Vivaldis Konzerten (op. 4, 1 und op. 7 II, 2) den zukünftigen Sinn der thematischen Arbeit in der Sonatenform andeuten: die Entfaltung eines thematischen Gegensatzes durch thematische Arbeit und ein Abspaltungs- und Liquidationsprozeß, der „zielstrebig“ die Reprise des Ritornells in der Haupttonart vorbereitet – fehlen fast gänzlich in Bachs Konzerten und Fugen.²⁴ „Wohl können Takte und Taktgruppen vorkommen, die

²² Die Episoden sind vom Seitensatz des Tutti-Ritornells abgeleitet. Der Seitensatz (T. 12–15) besteht aus der Sequenz eines eintaktigen Motivs (IV. und V. Stufe). In den Episoden (T. 22–30 und T. 44–47) werden Varianten des Sequenz-Modells von der Subdominante *C*-Dur über *D*-Dur und *e*-Moll nach *F*-Dur (bzw. *b*-Moll) sequenziert, d. h. der Kontrast zwischen Haupt- und Seitensatz wird durch die Modulationen unterstrichen.

²³ Das thematische Sequenz-Modell (T. 90 ff.) ist aus dem Anfangsmotiv des Ritornell-Vordersatzes (Tutti) und dem Anfangsmotiv der Fortspinnung in ihrer solistischen Fassung (T. 60–63) zusammengesetzt. (Die Solopartien sind im ersten Teil des Satzes Variationen des Ritornells.) Die folgenden Takte 101–109 können mit Sätzen von Ratz (S. 32), die sich auf Beethovens Durchführungstechnik beziehen, beschrieben werden: „Ein Abspaltungs- und Liquidationsprozeß bis zum Erreichen der Dominante der Haupttonart und das Verweilen auf der Dominante bilden den Ausklang der Durchführung und dienen der Vorbereitung der Reprise“.

²⁴ Der von Ratz (S. 105, 109, 112) in Bachs dreistimmigen Inventionen (Sinfonien) nachgewiesene „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß“ hat keine als Ziel empfundene Reprise des Themas in der Haupttonart zur Folge. In der *c*-Moll-Sinfonia ist die Reprise (T. 28) auf die „Entwicklungsgruppe“ der Exposition (T. 5) beschränkt; in der *D*-Dur-Sinfonia ist die Reprise (T. 19) subdominantisch und unauffällig.

wir ebensogut der einen wie der andern Form (der Konzertform und der Sonatenform) zuweisen dürften. Aber der Konzertform fehlt die eigentliche Mitte als eine besondere Situation“ (Halm II, S. 229). Die thematische Arbeit ist in Bachs Konzerten nicht auf die „Mitte“, in der der thematische Gegensatz entwickelt wird, auf die „Situation“ vor der Reprise bezogen, sondern hat zunächst nur ihren ursprünglichen Zweck, den Unterschied zwischen Ritornell und Episode auszugleichen.

Bach benutzt aber die Technik der thematischen Arbeit auch zur Variation Durchführung in verschiedene Tonarten und die Einführung modulierender Sequenzen kann die Indifferenz von Ritornell und Episode zur Folge haben. So setzt sich z. B. die erste „Ritornell-Wiederholung“ im 1. Satz des V. Brandenburgischen Konzerts zusammen aus dem Vordersatz in der D (T. 19), einer modulierenden Sequenz mit einem zweitaktigen thematischen Modell (T. 21), der halben Fortspinnung in der D (T. 29) und einer Sequenz des Epilog-Motivs, die den Übergang zur nächsten Tonartenstation, der Tp, vermittelt (T. 31). Wenn nun durch thematische Arbeit der Unterschied zwischen den Episoden und den mittleren Ritornell-Wiederholungen weitgehend aufgehoben ist und wenn außerdem ein Seitensatz im Ritornell oder ein Solothema in der ersten Episode als Gegenthema aufgefaßt werden können, so ist scheinbar eine „Sonatenvorform“ die Konsequenz von Bachs Umwandlung der Konzertform Vivaldis.²⁵ Die Merkmale der Sonatenform haben aber in Bachs Konzerten einen anderen Zusammenhang. Der Anfang des Violinkonzerts *a*-Moll z. B. (T. 1–39) zerfällt in ein Ritornell und eine Episode (Solothema und thematische Arbeit), nicht in einen Hauptsatz (Ritornell) und einen Seitensatz (Solothema) einerseits und thematische Arbeit andererseits. Vivaldis Konzertform ist als historische Voraussetzung noch „mitzuhören“, und Bachs Kunst des Ausgleichs und der Vermittlung soll als solche, d. h. als Ausgleich ursprünglicher Gegensätze und als Vermittlung zwischen ursprünglich getrennten Teilen, aufgefaßt werden.²⁶

²⁵ So meint W. Schrammek (Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach, BJ 1954, S. 26): „Die Ecksätze der Orgelsonaten sind in der Mehrzahl dreiteilig: Die Außenteile entsprechen einander und stehen . . . in starkem Gegensatz zu den dramatischen Mittelteilen mit durchführungsartigem Charakter. Die Mittelteile sind . . . aus der Zusammenziehung der mittleren Tutti- und Solostellen der Konzertform zu einer Einheit entstanden zu denken“. Abgesehen vom ersten Satz der V. Sonate (C-Dur), beruht die These auf ungenauen Analysen:

I. Sonate (E \flat -Dur), erster Satz

a (1–11) b (11–22) a' (22–36) b' (36–51) a = Reprise (51–58) statt:

a (1–11) b (11–22) a' (22–28) a'' (29–36) b' (36–40) b (40–51) a'' (51–58).

II. Sonate (c-Moll), dritter Satz

a (1–58) b 59–130) a' (130–177) statt:

a (1–58) b (59–86) a'' (86–102) b (103–130) a' (130–177).

V. Sonate (C-Dur), dritter Satz

A (1–29) B (29–149) A' (149–163) statt:

abc (1–29) dac' (29–59) ab (59–73) a' a' (73–91) acb' a (89–119) dac' (119–149) ab (149–163)

(a, b, c = Vordersatz, Fortspinnung und Epilog; a', b', c' = modulierende Varianten; d = Seitenthema).

Schrammek übersieht in der I. Sonate die Identität der Takte 29–36 und 51–58, in der V. Sonate die Identität der Takte 29–73 und 119–163.

²⁶ Was mit dem Begriff des „Mithörens“ historischer Voraussetzungen gemeint ist, kann durch eine Analogie erklärt werden. Nach der „Emanzipation“ der alterierten Akkorde, die auf Durchgänge, Wechselnoten und Vorhalte zurückzuführen sind, schrieb A. Schönberg in seiner „Harmonielehre“ (1911, S. 388), die Herkunft der Akkorde müsse „nicht unbedingt in den Satz hineinkomponiert werden“. E. Toch (Melodielehre, 1923, S. 115) wandte ein, die Akkorde trügen „ihre Provenienz immer mit sich herum . . . nur braucht sich eben niemand darum zu kümmern“. Tochs Argument verfehlt sein Ziel, denn es geht

Die thematische Arbeit – d. h. wie in Bachs Konzerten: die thematische Ausarbeitung modulierender Episoden – ist in Bachs Fugen keine heterogene Technik, sondern kann aus der Entwicklung der Fuge selbst abgeleitet werden. Man darf sich allerdings nicht von einseitigen (und daher einander entgegengesetzten) Fugentheorien leiten lassen. Die Meinung, das Prinzip der Fuge sei die Entwicklung der Stimmen aus dem Thema in einem „ununterbrochenen Gang der Musik“, trifft nur zu, wenn die Form einer Fuge ausschließlich durch Stimmtausch, polyphone Variation (Augmentation, Diminution, Umkehrung usw.) und die Erfindung neuer Kontrapunkte bestimmt ist, wenn also die „Einheit“ der Form auf der unmittelbaren Beziehung aller Teile zum Thema beruht. Durch die Transposition des Themas oder der Durchführung in verschiedene Tonarten und die Einführung modulierender Episoden aber entsteht eine Fugenform, die vor allem durch die Differenz zwischen Durchführung und Episode, Tonartenstation und Modulation bestimmt ist. Ihr entspricht eine zweite Fugentheorie, die im Wechsel von Durchführungen und Zwischenspielen das Prinzip der Fuge sieht. Charakteristisch für Bachs Fugen aber ist der Ausgleich der Unterschiede durch Modulationen in einem ursprünglich nicht-modulierenden Thema (s. oben Anm. 7) oder umgekehrt durch thematische Arbeit in den modulierenden Episoden, die dem ganzen Satz thematischen Zusammenhang gibt. Eine Theorie, die einseitig die Gliederung in thematische und nicht-thematische (modulierende) Teile betont, abstrahiert von Bachs Fugen ein Schema, das Bach gerade aufheben wollte. Eine Theorie aber, die in der Fuge nur eine Entwicklung der Stimmen aus dem Thema sieht, identifiziert den Ausgleich von Unterschieden oder Gegensätzen mit einer „einfachen Einheit“ der Form.²⁷

Zusammenfassung. Eine Auslegung des Konzertbegriffs, die sich nur an den Wortsinn „Wettstreit, Gegensatz“ klammert, ist etymologisch einseitig, und eine Auffassung des Konzertprinzips, die ausschließlich eine bestimmte Richtung der Entwicklung, die Bildung eines thematischen Gegensatzes, verfolgt, erschöpft das Prinzip nicht. Vielmehr läßt erst die Verschiedenheit der Formen, in denen ein Prinzip verwirklicht wurde, erkennen, was in ihm lag. Der Ausgleich von Kontrasten oder Unterschieden in Bachs Konzerten (und konzertanten Fugen) erscheint nur deshalb als Entfremdung vom Konzertbegriff, weil das „Prinzip des Gegensatzes“, das der Konzertform zugrunde liegen soll, unvollständig und einseitig bestimmt wurde. Der Themenkontrast ist nur ein akzidentiell Merkmal der Konzertform, die auf der Differenz zwischen Thema, Tutti und Tonartenstation einerseits, Figuration (oder Gegenthema), Solo und Modulation andererseits beruht; und der

gerade darum, ob die historische Provenienz mitkomponiert, mitgedacht wurde und mitgehört werden soll oder nicht, ob wir den fehlenden Zielen eines Durchgangs, der sich zum Bestandteil eines Akkords verfestigte, in der Vorstellung ergänzen sollen, oder ob die Herkunft des Akkordtons zwar für den Historiker erkennbar, aber für den Hörer gleichgültig ist.

²⁷ Das Nebeneinander einseitiger Theorien hatte Inkonssequenzen zur Folge. Halm z. B. betont einerseits den „ununterbrochenen Gang der Musik“ in der Fuge (I, S. 9). Andererseits tadelt er, daß der Eintritt einer neuen Tonart in Bachs Fugen nicht zum „Ereignis“ wird – „wenn Bach eine neue Gruppe eröffnet, so geschieht das häufig, ohne daß man es merkt; man hört wohl, daß nach einer Durchführung in *F*-Dur eine andere in *d*-Moll kommt, aber man spürt nichts davon“ (I, S. 13). Halm fordert also ein gleichmäßiges Fortschreiten der Fuge, verwirft aber den Ausgleich zwischen geschlossenen Durchführungen und „zielstrebig“ modulierenden Episoden. Er will das Resultat und tadelt das Mittel.

Ausgleich der Unterschiede ist eine andere Richtung der Entwicklung neben der Verhärtung der Kontraste. – Auch das entgegengesetzte „Prinzip der Einheit“, das in der Fuge verwirklicht sein soll, gilt nur für eine bestimmte, einzelne Fugenform. Eine zweite Fugenform, die vom Begriff der Fuge ebenso wenig ausgeschlossen werden darf wie der Ausgleich der Unterschiede vom Begriff des Konzerts, beruht wie Bachs Konzertform auf der Differenz zwischen Thema (Durchführung) und Episode, Tonartenstation und Modulation. Die Form von Bachs konzertanten Fugen ist also keine widerspruchsvolle Mischung gegensätzlicher Formen, sondern beruht auf gemeinsamen Merkmalen von Bachs Konzerten und Fugen. Die Veränderung der „Grundformen“ erfolgte im Konzert und in der Fuge in der gleichen Richtung: Durch Modulationen im Thema und durch thematische Ausarbeitung der modulierenden Episoden („thematische Arbeit“). Und die Auflösung der Konzertform durch thematische Arbeit ist in der vierten Orchester-Ouvertüre und im dritten Satz des V. Brandenburgischen Konzerts zugleich eine Auflösung der Fugenform.

ANHANG

I. Vivaldis Konzertform. Die ersten Sätze der zehn Konzerte von Vivaldi, die Bach in Weimar für Klavier oder Orgel bearbeitete²⁸, sind notwendig der Ausgangspunkt für einen Versuch, Bachs Konzertform historisch abzuleiten. Und wenn die These, daß die Konzertformen Bachs und Vivaldis auf der Differenz zwischen einem thematischen Ritornell (Tutti) und nicht-thematischen, modulierenden Episoden (Solo) beruhen, gelten soll, müssen einerseits die formalen Besonderheiten der einzelnen Konzertsätze Vivaldis sich gegenseitig aufheben, so daß die Grundform übrig bleibt; andererseits muß die Verschiedenheit der Konzertformen Bachs und Vivaldis als Entwicklung von der gleichen Voraussetzung in verschiedene Richtungen bestimmt werden können.

(i) Die von Bach bearbeiteten Konzerte aus Vivaldis op.3 und op.4 haben Tonartendispositionen mit vier Stationen: T Tp S T (op.3,8), T Tp D T (op.3,10 und 3,12), T D Tp T (op.3,9 und 4,6) oder T D Dp T (op.3,3 und 4,1). Ein Vergleich einzelner Sätze zeigt ferner, daß die Abweichungen von dem „normalen“ Zusammenhang zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation und zwischen Solo, Figuration und Modulation sich gegenseitig aufheben: In op.3,3 sind die Tuttipartien thematisch und die Solopartien nicht-thematisch, aber die Tuttipartien modulieren; in op.3,9 modulieren die Solopartien, aber Solo- wie Tuttipartien sind fast ohne Unterschied thematisch; in op.3,10 modulieren ausschließlich die nicht-thematischen Partien, aber Solo und Tutti teilen sich in das Thema. Wer das Reduktionsverfahren als gewaltsam verwirft, aber sich nicht auf bloße Beschreibung der Formen beschränken will, wird ein Formschema nachweisen müssen, das die gemeinsamen Merkmale der einzelnen Sätze einfacher zusammenfaßt.

²⁸ Im BWV ist als Vorlage zu Nr. 593 op. 3,6 (statt op. 3,8), zu Nr. 972 op. 3,7 (statt op. 3,9), zu Nr. 594 op. 7,5 (statt op. 7 II,5) angegeben.

(2) Vivaldi entwickelte die Grundform der Konzerte durch Erweiterung der Ritornell-Exposition, thematische Arbeit in den Episoden und Variation der Ritornell-Wiederholungen. Ein Ausgangspunkt für die Erweiterung der Exposition ist die Zäsur zwischen der Fortspinnung (z. B. einer geschlossenen harmonischen Sequenz) und dem Vordersatz des Ritornells (op.7II,2). Der Vordersatz kann als Hauptsatz, die Fortspinnung als Seitensatz selbständig werden (op.3,3; op.4,1); die Verkürzung der Reprise in op.4,1 (T. 77–87) aber zeigt den Zusammenhang zwischen Seitensatz und Fortspinnung: die Teile zwischen dem Vordersatz des Hauptsatzes und dem Seitensatz fehlen, und der Seitensatz wird zur Fortspinnung. – Die Selbständigkeit des Seitensatzes ist eine Voraussetzung für die Bildung charakteristischer Solothemen (op.3,8 und op.3,12): Der Aufbau der Exposition in op.3,12 entspricht op.4,1 (Vordersatz in der T, Wiederholung in der D, Kadenz bzw. Fortspinnung und Kadenz in der D, Seitensatz mit Fortspinnung und Kadenz in der T); der einzige Unterschied ist die Solobesetzung des Seitensatzes in op.3,12. – Die mittleren Ritornell-Wiederholungen werden durch Verkürzung, Modulationen (op.3,3; op.3,12; op.7II,5) oder thematische Arbeit (op.4,1) variiert, die Reprise durch Verkürzung, Umgruppierung der Teile (op.3,3; op.3,8; op.3,12) oder Solobesetzung der Fortspinnung (op.4,6; op.7II,2). – Die thematische Arbeit in den Solo-Episoden ist von der Existenz eines Seitensatzes oder eines Solothemas grundsätzlich unabhängig: Das Motiv der Solo-Episoden ist zwar in op.4,1, aber nicht in op.3,3 vom Seitensatz abgeleitet; die letzte Episode in op.7II,2 ist thematisch gearbeitet, aber ein Solothema fehlt; umgekehrt hat op.3,12 ein Solothema, aber die Episoden sind nicht thematisch gearbeitet; und in op.3,8 bezieht sich die thematische Arbeit in den Episoden nicht auf das Solothema, sondern auf einen Teil des Tutti-Ritornells. Die thematische Arbeit und die Abtrennung eines Seitensatzes oder eines Solothemas sind also gesonderte Modifikationen der Konzertform, nicht zusammenhängende Grundmerkmale einer „Sonatenvorform“, obwohl in op.4,1 und op.7II,2 der zukünftige Sinn der thematischen Arbeit in der Sonatenform (Entfaltung eines Themenkontrastes und Vorbereitung der Reprise durch einen „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß“) angedeutet ist (s. oben S. 62). – In op.4,1 nähert sich die Konzertform der Variationsform: Das Ritornell besteht aus einem Hauptsatz und einem Seitensatz, und im Mittelteil wird der Hauptsatz in der T, D und Dp wiederholt (Tutti), der Seitensatz in modulierenden Solopartien verarbeitet. Nach der Wiederholung des Hauptsatzes in der Dp wird durch thematische Arbeit – mit dem Motiv des Hauptsatzes im Tutti (T. 54), mit dem Motiv des Seitensatzes im Solo (T. 59) – die Differenz zwischen Ritornell und Episode aufgehoben. Vivaldi nimmt in op.4,1 also Bachs Verfahren, den Unterschied von Ritornell und Episode auszugleichen, voraus. In den meisten Konzertsätzen verändert er jedoch die Grundform vor allem durch Austausch einzelner Merkmale des Ritornells und der Episoden (s. Abschnitt 1). Andererseits ist für Bachs Konzerte weder eine Umstellung der Teile in der Reprise noch ein Zusammenhang zwischen Seitensatz und Solothema bezeichnend; Bachs Solothemen sind vielmehr

Teile der Episoden (vgl. die ersten Sätze der Brandenburgischen Konzerte II, III und V und des *d*-Moll-Konzerts für zwei Violinen, den ersten und dritten Satz des Violinkonzerts *a*-Moll und die Fuge aus der *b*-Moll-Ouvertüre); und die Reihenfolge der Ritornell-Teile wird von Bach, der weniger auf reizvoll wechselnde Gruppierungen als auf „logische Entwicklung bedacht ist“ (Stephan S. 141), strenger gewahrt als von Vivaldi.

Analysen. Violinkonzert *G*-Dur op.3,3=BWV 978: Die Exposition (1-16) zerfällt in einen dreigliedrigen Hauptsatz ($a=a\beta\gamma$), einen Seitensatz (*b*) und ein Solomotiv (*c*). Das zweite Tutti (16-22), der Anfang des Mittelteils, moduliert von der *T* ($a\beta$) zur *D* (β), das dritte Tutti (30-37) von der *D* ($a\beta$) zur *Dp* (Sequenz einer Variante des Solomotivs *c*). In den Solo-Episoden des Mittelteils (22-30, 37-45) wird das Solomotiv *c* verarbeitet. Das vierte Tutti (45-51) besteht aus Transpositionen des Vordersatzes (*Dp*-*D*-*T*). Die Reprise (51-64) ist die Umkehrung der Exposition (*c b a*). – Konzert für zwei Violinen *a*-Moll op.3,8=BWV 593: Die Exposition (1-30) setzt sich zusammen aus einem fünfgliedrigen Tutti-Thema (*a b c d e*) und einem Solothema (*f*): *a b c d e f e f*. Das zweite Tutti (*Tp*) besteht aus veränderten, kaum mehr erkennbaren Fragmenten des Tutti-Themas (37-39=*b*, 39-42=*c*, 42-44=*a*) und einer Modulationspartie (44-48: *D*-*S*). Das dritte Tutti (*S*) ist auf den Thementeil *a* beschränkt (52-55); in den Solo-Episoden *T*. 48-51 und *T*. 55-62 wird der Thementeil *b* verarbeitet. In der Reprise (62-93) sind die Ritornell-Teile umgruppiert (*d f a b c e¹ e²*), und zwischen *a* und *b* bzw. vor *e²* werden die thematisch gearbeiteten Solo-Episoden in umgekehrter Reihenfolge wiederholt (71-78=55-62, 86-90=48-51). – Violinkonzert *D*-Dur op.3,9=BWV 972: Der Satz beruht auf Variationen von vier Motiven, die nach folgendem Schema aneinander gereiht sind:

Motiv: $a^1 b^1 a^2 b^2(?) c^1 d^1 b^3 b^4 b^5 a^3 a^3 c^2 b^3 a^4 a^2 b^1 b^6 d^2 a^2$

Takt: 1 4 6 9 11 13 16 18 20 25 27 29 33 35 38 40 42 45 48
 Tu *So* *Tu* *So Tu So* *Tu* *So Tu So* *Tu*

Motiv c^1 moduliert zur *D*, b^5 zur *Tp*, c^2 zur *T*.

Konzert für vier Violinen *b*-Moll op.3,10=BWV 1065: Das Ritornell (1-28) zerfällt in einen Vordersatz (a^{1-3}), eine Fortspinnung (b =Quintschrittsequenz) und einen Epilog (*c*); Solo und Tutti alternieren: a^1 (*So*), a^2 (*Tu*), a^3 (*So*), a^2 (*Tu*), a^3 (*So*), b^1 (*So*), b^2 und *c* (*Tu*). Das zweite Tutti (*Tp*, 37-40) ist auf a^2 , das dritte Tutti (*D*, 53-59) auf eine Variante von a^2 beschränkt. Das vierte Tutti (68-72) mit b^2 und das fünfte Tutti (97-103) mit a^2 und *c* stehen in der *T* (Reprise). – Concerto grosso *d*-Moll op.3,11=BWV 596 (s. unten S. 70. – Violinkonzert *E*-Dur op.3,12=BWV 976: Die Exposition (1-16) besteht aus einem Vordersatz (a^1) in der *T*, der in der *D* (um einen Takt verkürzt) wiederholt wird (a^2), einer Kadenz in der *D* (b^1), und einem „Solothema“ (*c*), das vom Vordersatz abgeleitet ist, mit Fortspinnung und Kadenz (b^2) in der *T*. Das zweite Tutti (16-18) mit a^2 in der *T* ist wie in op.3,3 und op.4,1 der Anfang des Mittelteils. In der dritten Tuttipartie (*Tp*, 31-43) wird der Vordersatz variiert und transponiert (*Tp*-*T*-*D*- *Tp*). Durch Umgruppierung der Teile beginnt die Reprise (mit a^2) in der *D* (69-91: $a^2 a^1 c a^2 b^2$); die Solopartie *c*

ist erweitert. – Violinkonzert *B-Dur* op.4,1=BWV 980 (s. oben S. 61 u. 66). – Violinkonzert *g-Moll* op.4,6=BWV 975: Das Anfangs-Tutti in der T (1–32) setzt sich zusammen aus einem Vordersatz mit Wiederholung, einer Fortspinnung und einem zweigliedrigen Epilog. Das erste Solo (33–56) zerfällt in eine Variation des Vordersatzes und der Fortspinnung und eine Episode in der D. Das zweite Tutti (56–73) ist auf den Vordersatz in der D beschränkt (ein Sequenz-Anhang moduliert zur Tp), das dritte Tutti (88–97) auf den Epilog in der Tp. Das folgende Solo (97–123) schließt mit einer zweiten Variation der Fortspinnung (111–117) und der ersten Hälfte des Epilogs (117–123). Die Reprise (123–149) besteht aus dem Vordersatz (Tutti), einer dritten Variation der Fortspinnung (Solo) und der zweiten Hälfte des Epilogs (Tutti). – Violinkonzert *G-Dur* op.7.II,2=BWV 973: Der erste Teil des Satzes (1–69) umfaßt die Exposition eines dreigliedrigen Themas (Vordersatz a¹, Fortspinnung b¹, Epilog c) und zwei Variationen (a² und a³ modulieren zur D, b² kadenziert in der T): Tu: a¹ b¹ c / So: a², Tu: b¹ c / So: a³ b². Der Mittelteil (Tp, 70–109) setzt sich zusammen aus einer Variante des Vordersatzes (Tutti), Figuration (Solo) und einer thematisch gearbeiteten Sequenz (s. oben Anm. 23), die von der Tp zur T moduliert (Tutti und Solo). In der Reprise (109–132: a¹ b¹ c) wird die Fortspinnung vom Solo gespielt. – Violinkonzert *D-Dur* op.7.II,5=BWV 594: Das Tutti-Ritornell (1–26) besteht aus einer Einleitung (a), einem Vordersatz, der zur D moduliert (b¹), einer Wiederholung des Vordersatzes, die zur T zurückmoduliert (b²), einer zweigliedrigen Fortspinnung (c d) und einem zweigliedrigen Epilog (e f), der wiederholt wird. (c und f sind von b abgeleitet.) Das zweite Tutti (58–65: b², b¹) moduliert von der D zur Tp, das dritte Tutti (81–93: b¹ b² u. a.) von der Sp zur Tp. Das vierte Tutti (111–117) ist eine modulierende Sequenz (Dp–T) mit dem zweiten und dritten Takt von b² als Modell. Das Schlußtutti (173–177) ist auf Wiederholungen der Epilog-Kadenz f reduziert.

II. Zur Geschichte der konzertanten Fuge. Gegen die These, daß die Form von Bachs konzertanten Fugen auf Vivaldis Konzertform beruht, könnte man einwenden, die „Affinität“ zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation und zwischen Solo, Figuration und Modulation sei ein zu allgemeines Merkmal, um einen unmittelbaren Zusammenhang von Bachs konzertanten Fugen mit Vivaldis Konzertform zu beweisen. Wenn die These gelten soll, muß sich demnach die Form von Bachs konzertanten Fugen deutlich von anderen Formen konzertanter Fugen abgrenzen lassen.

Man kann drei Arten konzertanter Fugen unterscheiden: Die Form beruht auf Vivaldis Konzertform (Bach, Telemann, Händel), oder zerfällt in Teile, die aus der Durchführung eines kurzen Themas und einer Fortspinnung zusammengesetzt sind (Corelli), oder entwickelt sich durch fortschreitende Zerspaltung und Auflösung des Themas (Vivaldi, Händel). – Krüger beschrieb Corellis Verfahren, dem „aber auch noch Vivaldi huldigt, die Durchführungen ins Concertino zu verlegen und die Zwischenspiele in erster Linie vom Tutti ausführen zu lassen“ (II, S. 45), als einfachen Gegensatz zu Bachs Verfahren, „das Thematische in den Vordergrund zu stellen. Die weit ausge-

dehnten, die Imitationstechnik überwuchernden Fortspinnungskomplexe Corellis werden zu „Zwischenspielen“ mit überleitender Bedeutung degradiert“ (S. 46). Corellis Imitationen kurzer Melodie-Ausschnitte sind aber mit Bachs Fugen-Durchführungen ebensowenig zu vergleichen wie Corellis Fortspinnungen mit Bachs Solo-Episoden. Bachs konzertante Fugen beruhen auf der Differenz zwischen einem thematischen Ritornell (Tutti) und nicht-thematischen Episoden (Solo), die den Übergang zwischen den Tonartenstationen des Ritornells vermitteln, z. B.:

Ritornell / Episode → Ritornell / Episode → Ritornell usw.

T T-D D D-Tp Tp

Corellis konzertante Fugen zerfallen in Teile, die aus der „Durchführung“ des „Themas“ bzw. eines Gegenmotivs und einer Fortspinnung zusammengesetzt sind, und die Modulationen sind nicht Übergänge zwischen Tonartenstationen, sondern Exkurse von der T, z. B.:

Durchführung → Fortspinnung / Einführung → Fortspinnung usw.²⁹

T T-D T T-Tp

Schering (S. 50) zählte Corellis Concerti grossi mit Allegro-Fugen zu den älteren, schon um 1680 entstandenen Werken, d. h., die Fugierung soll als Merkmal älteren Stils gelten. Daraus folgt aber nicht, daß die Fugierung bei Vivaldi ein Rückstand von „Corellis Manier“ (Engel in MGG, Bd. II, Sp. 1608), das Zeichen einer früheren Entwicklungsstufe der Konzertform ist. Die Annahme, Vivaldi habe nach seinem op. 4 keine konzertanten Fugen mehr geschrieben, wird durch die Turiner Vivaldi-Funde widerlegt (Pincherle S. 241), und der fugierte zweite Satz (Allegro) aus op. 3, 11 (d-Moll) ist nicht in „Corellis Manier“ geschrieben.³⁰ Das Prinzip der Form ist vielmehr eine fortschreitende Zersetzung des Themas. Das Thema (Vordersatz = a, Fortspinnung = b) wird in vier Stimmen exponiert (Dux, Comes, Dux, Comes); die Exposition schließt mit einer Wiederholung der abgespaltenen Fortspinnung des Themas in der T. In den folgenden Teilen wird zunächst der Vordersatz (a), dann das Anfangsmotiv des Vordersatzes (a/2) abgespalten; die Fortspinnung wird gedehnt und verkürzt (b'). Die Zersetzung beginnt in den Concertino-Partien und greift dann auf die Tutti-Partien über (x = nicht-thematisch):

²⁹ Concerto grosso op. 6, 1 (D-Dur), 6. Satz:

(1-13) Exposition (T), Thema und Fortspinnung (D-Tp)

(14-32) Durchführung und Kadenz (T-D), Fortspinnung (T)

(33-42) Einführung (T-D), Fortspinnung (T-Dp)

(42-56) Thema und Fortspinnungen (T-D-T) mit dem Thema als Reminiszenz (48-50)

Concertino: 1-5, 33-37, 42-43

Concerto grosso op. 6, 2 (F-Dur), 7. Satz:

(1-15) Exposition (T), Fortspinnung (D)

(16-28) Einführungs-Ansatz (T-Tp), Fortspinnung (T)

(28-57) Gegenmotiv (T-D), Fortspinnungen mit dem Thema als Reminiszenz (47-49)

Concertino: 1-6, 11 (Ausschnitt der Fortspinnung), 20-21 (Kadenz), 28-31, 42-46 (Ausschnitt der Fortspinnung)

Concerto grosso op. 6, 7 (D-Dur), 6. Satz:

(1-16) Exposition (T) und Kadenz (D-T-D)

(16-24) Einführung und Fortspinnung (D-T-Tp)

(25-36) Thematische Arbeit und Fortspinnung (T) mit einer Andeutung des Themas als Reminiszenz (31-32)

Concertino: 1-8, 25-31

³⁰ Während sich Corellis konzertante Fugen aus Durchführungen des Themas und wechselnden Fortspinnungen zusammensetzen, ist in Vivaldis op. 3, 11 die Fortspinnung ein Teil des Themas.

Tutti	(35-54)	T	a+b	a+b	a+b	a+b	b		
Concertino	(54-63)	T-D	a+b'	x	a				
Tutti	(63-79)	D-S	a+b'	a+b'	a	a+b'	a	a+b'	
Concertino	(79-87)	S-T	a	a+b'	a	a/2			
Tutti	(87-104)	T	a	a	x	a/2	x	b'	b' a

Die im Neudruck veröffentlichten konzertanten Fugen von Telemann beruhen (außer zwei *D*-Dur-Fugen = Reichsdenkmale Bd. XI, S. 7-14 und S. 17-25) auf Vivaldis Konzertform. Die Zahl der Ritornell-Wiederholungen und der Tonartenstationen wechselt:

F-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 147-154): T D Sp T

D-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 85-92): T Tp S/D T

B-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 175-181): T D/Tp Sp Dp T³¹

B-Dur-Fuge (Reichsdenkmale XI, S. 30-41) T D Tp D/T³²

Die Formen der konzertanten Fugen aus Händels *Concerti grossi* op.3 und op.6³³ gehen auf Corelli, Vivaldis op.3,11 oder Vivaldis Konzertform zurück. Die Fugen aus dem *G*-Dur-Konzert op.3,3 (erster Satz) und dem *F*-Dur-Konzert op.6,2 (vierter Satz) beruhen auf Vivaldis Konzertform. Die *G*-Dur-Fuge hat die Tonartendisposition T-D-Tp-Dp-T. Die Ritornell-Wiederholung in der Dp ist gespalten und durch thematische Arbeit differenziert: Der erste Takt des Themas (T. 44-45) ist durch eine Episode vom zweiten und dritten Takt (T. 48-50) getrennt, und eine modulierende Sequenz mit dem zweiten und dritten Takt als Modell vermittelt den Übergang zur Reprise des Ritornells in der Haupttonart (T. 50-56). – Die *F*-Dur-Fuge hat die Tonartendisposition T/D – T/S – Tp – Sp – T. Bei der Ritornell-Wiederholung in der Tp (T. 66-69) und in der Sp (T. 74-77) wird das Fugenthema mit dem Solothema der beiden ersten Episoden kombiniert. – Der zweite Satz aus dem *a*-Moll-Konzert op.6,4 zerfällt in eine Orchesterfuge (ohne Soli) mit acht Themeneinsätzen (T. 1-42) und eine konzertante Fuge im Stil Corellis (T. 42-109). In fünf Abschnitten werden Teile des Themas verarbeitet (Solo und Tutti); die Abschnitte schließen mit wechselnden Fortspinnungen (Tutti). – Der zweite Satz aus dem *D*-Dur-Konzert op.6,5 erinnert an Vivaldis op.3,11. Nach der Exposition werden die Takte 1-2 (a^1), 1 (a^2), 3-4 (a^3), ferner ein Halbtaktmotiv aus dem ersten Takt (a) und ein Halbtaktmotiv aus dem dritten Takt (β) vom Thema (a) abgespalten (G = Grosso, C = Concertino):

a a a | β ... a ... | $a^1 a^1 \beta$... a | $a^1 a^1 a$ | $a^3 a^2 a^2 \beta$... a^3 | β ... a ...
 G C G C G C G C G

Die sechs Teile des Satzes sind nach dem Schema ABCC'DB gruppiert.

III. Bemerkungen zu Bachs Modulationstechnik. In Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (1774, S. 106) findet man folgende Tabelle der „Grade der Verwandtschaft in den Dur- und Moltönen:

³¹ Das Schluß-Ritornell in der T ist wie im 1. Satz des IV. Brandenburgischen Konzerts und im 3. Satz des V. Brandenburgischen Konzerts ohne vermittelnde Modulation neben das Ritornell in der Dp gestellt.

³² Im ersten Abschnitt der dritten Episode (T. 90-100) wird der Themenkopf, mit einem Solomotiv kombiniert, als Sequenz-Modell durchgeführt.

³³ Die Orchesterfugen aus op. 3,2, op. 3,3 (dritter Satz), op. 3,4, op. 3,5, op. 6,3, op. 6,6, op. 6,7, op. 6,9, op. 6,10, op. 6,11 und op. 6,12 enthalten keine Solopartien.

Dur	V	VI	III	IV	II		
Moll	V	III	IV	VI	VII ^o		
also in Dur :	D	Tp	Dp	S	Sp		
in Moll :	D	Tp		S	Sp	Dp.	

Das Schema widerspricht unserer Gewohnheit, die S an die zweite Stelle (nach der D) zu setzen. Der Widerspruch ist darauf zurückzuführen, daß Kirnberger die „Verwandtschaftsgrade“ von den Tonartendispositionen ganzer Sätze abstrahierte (S. 118–119): „Zuerst also muß man in jedem Tonstück sich in dem angenommenen Hauptton völlig festsetzen... Hierauf weicht man in einen unmittelbar mit ihm verwandten Ton, und am natürlichsten in seine Oberdominante aus... und geht von da auch wieder unmittelbar oder mittelbar, durch kurzes Verweilen in Zwischentönen, auf die Ober- oder Untermediante des Haupttons... Von dieser Ober- oder Untermediante geht man... auf andere dem Hauptton verwandte Töne... Zuletzt weicht man auf einen der vom Hauptton entlegensten Töne aus.“ Die Tonartendispositionen der konzertanten Fugen von Bach (außer der ersten Ouvertüre und dem C-Dur-Konzert für zwei Klaviere) sind mehr oder weniger vollständige Ausschnitte aus Kirnbergers Schema. (Am vollständigsten ist der Tonartenplan des 3. Satzes aus dem IV. Brandenburgischen Konzert: T–D–Tp–Dp–S–T).

Das Gerüst der Tonartendisposition (T–D–S–T) ist die Umkehrung der Normalkadenz (T–S–D–T). Halms These, der Modulationsplan sei „nichts anderes als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d. i. der Kadenz; deren Urkeim aber ist die Dominante mit ihrer inneren Bewegung zur Tonika“ (Harmonielehre, 1902, S. 5) – ist also falsch. Die Tonartendisposition steht vielmehr im Gegensatz zur „natürlichen Gravitation“ des Quintfalls, und gerade aus dem Gegensatz resultiert die „innere Bewegung“ der Modulation.

Ebenso ist der harmonische Verlauf einzelner Teile oft „widerspruchsvoll und unregelmäßig“, dem entgegengesetzt, was man erwartet. Im ersten Satz des II. Brandenburgischen Konzerts entsprechen die Takte 105–118 den Takten 48–59. Sie enthalten die Ritornell-Fortspinnung, eine modulierende Sequenz mit einer Variante des Epilog-Motivs als Modell und den Epilog. Die Fortspinnung steht T. 48–49 und T. 105–106 in der Haupttonart *F*-Dur, der Epilog T. 56–59 in *B*-Dur, T. 115–118 in *F*-Dur. Die in Sekund-Schritten aufsteigende Sequenz moduliert T. 50–55 von *g*-Moll über *a*-Moll nach *B*-Dur (jeweils V. Stufe), T. 107–112 von *c*-Moll über *d*-Moll nach *C*-Dur (jeweils V. Stufe). Die Sequenz steht also T. 107–112 in der Unterquinttransposition, obwohl das andere harmonische Ziel (*F*-Dur statt *B*-Dur) „eigentlich“ die Unterquarttransposition erfordert. Aber schon die Sequenz T. 50–55 ist unregelmäßig: Sie führt „eigentlich“ zur V. Stufe in *h*-Moll, für die T. 55 unvermittelt die V. Stufe in *B*-Dur eintritt. An der entsprechenden Stelle T. 112 ist die V. Stufe in *e*-Moll (*b*-*dis*-*fis*-*a*) chromatisch alteriert zum Nonenakkord der V. Stufe in *C*-Dur (ohne Grundton): *b*-*d*-*f*-*as*. Die harmonischen Beziehungen zwischen der Fortspinnung, der Sequenz und dem Epilog sind also „widerspruchsvoll“: Die Transposition der Sequenz entspricht nicht der veränderten harmonischen Be-

ziehung zwischen der Fortspinnung und dem Epilog; der regelmäßige Gang der Sequenz würde das Modulationsziel verfehlen und wird abgelenkt.

In der chromatischen Fuge für Klavier entsprechen die Takte 97–114 den Takten 49–67. Sie enthalten ein zweiteiliges Zwischenspiel und einen Themeneinsatz. Der erste Teil des Zwischenspiels moduliert T. 49–53 von *a*-Moll nach *d*-Moll, T. 97–101 von *e*-Moll nach *a*-Moll. Das Thema steht T. 60–67 und T. 107–114 in *d*-Moll, aber die ersten vier Takte sind T. 60–63 auf *a*-Moll, T. 107–110 auf *g*-Moll bezogen. Die Transposition des Zwischenspiels (Quinte) entspricht also nicht der harmonischen Veränderung des Themas (Sekundabstand). Die Differenz wird ausgeglichen, indem eine modulierende Sequenz im zweiten Teil des Zwischenspiels von ihrem „eigentlichen“ Ziel abgelenkt wird: T. 101 ist mit T. 53 in Quinttransposition identisch (*a*-Moll statt *d*-Moll), T. 103–107 mit T. 56–60 in Sekundtransposition (*g*-Moll statt *a*-Moll). T. 102 aber ist die „Zusammenziehung“ von T. 54 und T. 55; T. 102 entspricht T. 54 in Quinttransposition (chromatisch alteriert) und zugleich T. 55 in Sekundtransposition (unverändert), d. h. T. 102 wird durch chromatische Alteration aus einem Korrelat zu T. 54 in ein Korrelat zu T. 55 umgewandelt.

Die Violinsonate BWV 1024

Von Rolf van Leyden (Davos)

In der J. S. Bach zugeschriebenen, aber ohne Autornamen überlieferten Sonate in c-Moll für Violine und unbezifferten Baß, die in einer Neuauflage im Ernst Reinhardt-Verlag in Basel vorliegt, ist ein Werk so bedeutenden und überdurchschnittlichen Inhalts erhalten geblieben, daß es gerechtfertigt erscheint, dasselbe an Hand der Quellen einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

I. Die Handschriften

Ferdinand David, der Freund Mendelssohns und Schumanns, der bereits im Jahre 1872 von dieser Sonate eine Ausgabe veranstaltet hat, legte ihr die damals allein bekannte Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden zugrunde, die bis zum zweiten Weltkrieg unter dem Zeichen 2R3,2 registriert war. Nach der Zerstörung der Bibliothek galt die Handschrift als Kriegsverlust, bis sie durch einen glücklichen Zufall im April 1951 in einer Kapsel unter völlig anderer Signatur wieder aufgefunden werden konnte. Sie umfaßt 15 Seiten in 4⁰ (nach der Photokopie 16 × 23,5 cm), deren sechste, bei Takt 90 beginnend, nur 2½ Takte enthält, die auf der siebenten Seite nochmals erscheinen und dann regulär weitergeführt werden. Auf dem mit leer gelassenen Notensystemen bedeckten Teil der sechsten Seite befindet sich folgender, vermutlich aus dem siebenten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts stammender Bleistift-Vermerk in deutscher Schrift:

*[ob von Bach? Vgl. David, „Hobe Schule des Violinspiels“ no. 10.]
David hält das Werk für echt!*

Die Noten dieser Handschrift sind eilig und mit solcher Vehemenz geschrieben, daß sie oft durch das dünne Papier auf die Gegenseite durchgeschlagen sind, wodurch an einigen Stellen, wie z. B. in den Schlußtakt des ersten Satzes, die Interpretation erschwert wird. Die Notenbalken zeigen besonders im ersten Adagio den kraftvoll geschwungenen Ductus deutscher mittel- und spätbarocker Schriften, wie er sich vor allem bei J. S. Bach, aber auch bei Johann Gottfried Walter und bereits bei Dietrich Buxtehude findet. An den Buchstaben, den Schlüsseln, den Zahlen der Takteinheiten, den Pausenzeichen usw. läßt sich erkennen, daß diese Handschrift keinesfalls von Bach oder einem Angehörigen seiner Familie stammt. Daß sie aber noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehört, erweist sich, abgesehen von dem erwähnten spätbarocken Schwung der Notenbalken, an der dorischen Notierung (es sind nur zwei \flat vorgezeichnet), sowie an einem Kennzeichen in dem Behelfsschluß des zweiten Satzes, das sich an der gleichen Stelle auch in der anderen erhaltenen Handschrift findet. Es ist hier nämlich in dem dritten Akkord *g f' d'' b''* auffallenderweise vor dem *f'* ein *b* gesetzt, die ältere Form der Auflösung (des vorhergehenden *fis*), während das *b''* des gleichen


Akkords das spätere \flat hat. Möglicherweise ist in der verschollenen Vorlage für diese Handschrift ganz allgemein noch das ältere \flat für jede Auflösung gesetzt worden.

Im März 1952 ist nun noch eine weitere, ebenfalls anonyme, alte Abschrift dieser Sonate bekanntgeworden. Sie befindet sich in der Gräfllich von Schönbornschen Musikbibliothek in Wiesentheid bei Würzburg, unter der Signatur AW 114, und wurde wohl bereits durch den Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754) erworben. Der Notentext dieser Handschrift ist bis auf geringfügige Unterschiede bei einigen Bindebögen und Akzidentaln mit dem der anderen identisch. Ein solcher Unterschied findet sich z. B. im Takt 20 des zweiten Satzes, wo vor dem f des Basses ein \flat , also wiederum die ältere Form des Auflösungszeichens steht, das in der Dresdener Handschrift an dieser Stelle fehlt. Demnach ist auch diese Handschrift noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuzuweisen.¹ Aus der Übereinstimmung der beiden Handschriften auch an solchen Stellen, an denen in allen vier Sätzen notorische Schreibfehler, darunter typische Abschreibfehler vorhanden sind, sowie aus der Gemeinsamkeit des dem zweiten Satz angehängten Behelfschlusses geht hervor, daß es sich in beiden Fällen um Abschriften handelt, wer auch immer der Komponist gewesen sein mag. Ebenso geht gerade aus diesem Behelfsschluß hervor, daß die Vorlage, die die Abschreiber benutzten, nicht das Original gewesen sein kann und daß in diesem der Schluß des zweiten Satzes abgerissen oder durch eine andere Art der Beschädigung unleserlich gewesen sein muß.


Im Gegensatz zu der Dresdener Handschrift ist die der Schönbornschen Sammlung mit großer Sorgfalt und kalligraphischer Sauberkeit ausgeführt. Dadurch wird die Tatsache, daß auch sie die erwähnten Irrtümer enthält, um so auffällender. Die Handschrift umfaßt elf Seiten in 4^o (nach der Photokopie 18 × 28,5 cm). In manchen Zügen nähert sie sich der Schrift der Anna Magdalena Bach. Die Notenbalken sind nicht oder kaum geschwungen, aber ebenso wie die Notenköpfe kräftiger als die der Anna Magdalena. Von den Akzidentaln sind die \flat und die \sharp überlang; die $\#$ entsprechen denen in der Abschrift der Sonaten und Partiten für Solo-Violine (P 268), sind also nicht ganz so klein wie die fast quadratischen von Johann Sebastian. Die Pausenzeichen sind vollkommen mit denen der Anna Magdalena übereinstimmend. Der Violinschlüssel entspricht dem in der genannten Abschrift der Solo-Sonaten, aber auch dem in der Violinsonate G-dur mit B. c. (BWV 1021). Die Notenhäse der nach unten gestielten Halben werden nicht aus dem Notenkopf herausgezogen, sondern in dessen Mitte angesetzt, wie z. B. auch in dem Bachschen Autograph der Kunst der Fuge oder der auf zwei Systeme zusammengezogenen Fassung des sechsstimmigen Ricercare aus dem Musikalischen Opfer. Das Zeichen $\frac{3}{8}$ im vierten Satz ist fast völlig übereinstimmend mit dem in der Gigue der dritten und im Prélude der fünften Suite für Solo-Violoncello in der der Anna Magdalena zugeschriebenen Hand-

¹ Vgl. Albert Schweitzer, J. S. Bach, S. 358 Anm.

schrift, aber auch mit dem im zweiten Satz der Sonate BWV 1021. Die Continuostimme der Schönbornschen Handschrift weist eine besondere Eigentümlichkeit auf: in der Anordnung der nach dem Baßschlüssel gesetzten, die Tonart bestimmenden Akzidentalen erscheint immer zuerst das \flat für das

kleine *es* und dann erst die beiden \flat für das große und kleine *b*, also 

Bei J. S. Bach und Anna Magdalena hingegen, ebenso bei Johann Gottfried Walter, erscheinen in den B-Tonarten nach dem Baßschlüssel zuerst die beiden \flat für das große und kleine *b*, wobei das erstere so geschrieben ist, daß sein nach oben verlängerter Stiel zwischen den Schlüssel und die beiden das *f*

bezeichnenden Punkte zu stehen kommt, also: 

Auch bei den Buchstaben der Überschrift und der Satzbezeichnungen lassen sich strukturelle Übereinstimmungen, diesmal mit Schriftzügen von J. S. Bach selbst feststellen, ohne daß daraus irgendwelche bindende Schlußfolgerungen gezogen werden könnten. So zeigt beispielsweise in der Titelüberschrift *Sonate à Violino Solo e Basso per il Cembalo* das Wort *Basso* größte Ähnlichkeit mit dem gleichen Wort auf dem Titelblatt des Bachschen Autographs der *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* von 1720 (P 967, Faksimiledruck, Bärenreiter 1950). Es ist beide Male *Basbo* geschrieben, während auf der ersten Textseite der Solo-Sonaten in dem Wort *Basso* das Zeichen β aus der deutschen Schrift genommen ist. Dagegen ist hier das B genau übereinstimmend mit dem B in der Schönbornschen Handschrift, aber auch mit dem B im Namen Bach auf der Titelseite der Solo-Sonaten. Auch das Wort *Sonata* über der Schönbornschen Handschrift ist in seinen Zügen dem gleichen Wort über der ersten Solo-Sonate sehr ähnlich, nur daß es hier flüssiger geschrieben ist. Es läßt sich demnach deutlich ein mittel- bis spätbarocker deutscher Schrifttypus erkennen, ohne daß damit die Möglichkeit gegeben wäre, aus dessen charakteristischen Einzelheiten mit Sicherheit den Abschreiber des Werkes festzustellen. Alle Schriftmerkmale legen höchstens die Vermutung nahe, daß dieser dem Bach-Kreise angehört habe. Die Feststellung, daß viele Schriften aus diesem Kreise „im Charakter der Bachschen Hand ähneln oder sich ihr nähern“ (G. Schönemann, *Musikerhandschriften* S. 19), trifft bis zu einem gewissen Grade auch für diese Handschrift zu.

2. Die Sonate

Eine viersätzigige Kirchensonate mit der üblichen Satzfolge Langsam-Schnell-Langsam-Schnell scheint zunächst nichts Außergewöhnliches zu versprechen. Allein schon der erste Blick auf das einleitende Adagio läßt eine Abweichung vom Normalen erkennen: Das aus nur 21 Takten bestehende Stück gliedert sich in drei große Orgelpunkte von je $4\frac{1}{2}$ Takten in der Folge $IV I_4^6 + V^7$, die durch eine Überleitung von $1\frac{1}{2}$ und ein Zwischenspiel von $5\frac{1}{2}$ Takten miteinander verbunden sind. Die hierdurch entstehende Dreiteiligkeit weist

deutlich darauf hin, daß die Anregung für diese formale Anlage in der Pachelbelschen Pedaltoccata für Orgel zu suchen ist, die Bach in seinen Orgelphantasien ins Riesenhafte erweitert hat.² Schon hier drängt sich demnach die Frage auf, ob die vorliegende Fassung für Solo-Violine und Generalbaß die Urform des Werkes, oder ob etwa die Bezeichnung *Sonate a Violino Solo col Basso per il Cembalo* eine spätere Ergänzung ist. Denn auch ein Hinweis auf die damalige Praxis, den B. c. in den Solo- und Trio-Sonaten von einem tiefen Streich- bzw. Blasinstrument mitspielen zu lassen, und die dadurch gegebene Möglichkeit, lange Orgelpunkte auszuhalten, wie sie vereinzelt ja auch bei Corelli und anderen vorkommen, gibt keine hinreichende Erklärung für die Besonderheit dieser im Bereich der barocken Kammermusik ungebräuchlichen und auffallenden *f o r m a l e n* Struktur.

Das steil sich aufrichtende und dann langsam absinkende Thema der Violinstimme hat eine sehr persönliche Prägung. Sein melodischer Ablauf im ersten Takt ist bei Bach in anderer Rhythmisierung mehrfach anzutreffen (Beilage I):

1. Matthäus-Passion II, Alt-Arie „Erbarme dich, mein Gott“
 2. 4. Sonate *c*-Moll für Violine und obl. Cembalo (BWV 1017),
Incipit des Siciliano
 3. Kantate 140 „Wachet auf“, Nr. 3 Duett, Incipit (Variante)
 4. 5. Suite *c*-Moll für Solo-Violoncello
(BWV 1011), Incipit des Praeludiums
 5. Toccata *c*-Moll für Cembalo
(BWV 911), Incipit
- } „kolorierte“
Varianten.

In diesem Thema kommt der Affekt des ganzen Satzes bereits zu konzentriertem Ausdruck. Seine kinetische Energie läßt eine Linie entstehen, die bis zum Ende des ersten Orgelpunktes weiterfließt. Über dem zweiten Orgelpunkt wiederholt sich der gleiche Vorgang, so daß sich für den ganzen Satz die Form $A_1 A_2 B$ ergibt. Der Typus der Liniengestaltung ist derselbe, der sich zuweilen bei Vivaldi, besonders aber in mehreren Bachschen Eröffnungs- und Mittelsätzen zeigt. Und wie in diesen, besonders wenn sie in Moll stehen, ist er von stark pathetischer Haltung. Es ist das gleiche Pathos, das uns in der Orgeltoccata *d*-Moll (BWV 565) entgegentritt und das in den folgenden Beispielen den Sätzen aus der Weimarer und Köthener Zeit eigentümlich ist:

I. Eröffnungssätze:

- a) Erste Sonate *g*-Moll für Solo-Violine
(BWV 1001)
 - b) Zweite Sonate *a*-Moll für Solo-Violine
(BWV 1003)
 - c) Dritte Sonate *E*-Dur für Violine und
obl. Cembalo (BWV 1016)
 - d) Phantasie *g*-Moll für Orgel (BWV 542)
- } (Köthen 1720)

² Vgl. Fritz Dietrich, Analogieformen in Bachs-Toccaten u. Praeludien für Orgel, BJ 1931, S. 65f.

- e) Kantate Nr. 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, Sinfonia (ca. Weimar 1714)
- f) Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“, Sinfonia (Weimar 1714)

II. Mittelsätze:

- a) Drittes Orgelkonzert C-Dur nach Vivaldi (BWV 594), (Weimar ca. 1714)
- b) Violinkonzert E-Dur (BWV 1042), (Köthen 1720)
- c) Italienisches Konzert (BWV 971), (Leipzig 1734)
- d) Goldberg-Variationen (BWV 988), Var. 25 (Leipzig 1742)

Die Beispiele Ia, b und d sind Zeugnisse leidenschaftlicher Kraft und Größe von sehr subjektiver Art, während in den Beispielen IIc und d, besonders in der Goldberg-Variation, das Pathos bereits ganz objektiviert, verinnerlicht und vergeistigt ist.

Der Einleitungssatz der zu untersuchenden Sonate hält etwa die Mitte zwischen dem großartigen, in der Hauptsache nur von einigen Akkordschlägen gestützten Recitativ, das Bach als Mittelsatz dem dritten nach Vivaldi bearbeiteten Orgelkonzert eingefügt hat (IIa), und dem zweiten Satz des Violinkonzertes E-Dur (IIb), in dem die Solo-Violine von einem kunstvollen, auf einem Ostinato ruhenden Unterbau getragen wird. Außerdem zeigt er Verwandtschaft mit der kurzen Sinfonia (16 Takte) der nach Schering vermutlich noch in die Weimarer Zeit zurückreichenden Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, sowie derjenigen, nur 20 Takte umfassenden, der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ von 1714 (Ie und f). Die Eigenart dieses Satzes kann kaum treffender deutlich gemacht werden als durch die Worte, mit denen Friedrich Blume das Wesen der Bachschen Musik überhaupt kennzeichnet:

„Bach entwickelt eine persönliche Sprache, deren zwingende Gewalt weit über die sonstige Affektdynamik des Barock hinausreicht. Dies geschieht im Sinne einer Weitung des persönlichen Ausdrucksvermögens nach der Seite des Romantischen hin.“ (MGG I, Sp. 1024.)

Auf die Frage: Wer außer Bach kann diesen Satz geschrieben haben? wird es kaum eine befriedigende Antwort geben. Bei keinem seiner Vorgänger, Zeitgenossen oder Schüler findet sich die gleiche Ausdrucksgewalt, harmonische Kühnheit und konzentrierte melodische Kraft auf engstem Raum. Der Grund für die auch in der so sorgfältigen Schönbornschen Handschrift enthaltene ungenaue Baßführung in Takt 5 und 11 wird nicht zu eruieren sein. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß, solange keine gegenteiligen philologischen Beweise gefunden werden, eine Auffassung berechtigt erscheint, die die Autorschaft Johann Sebastian Bach zuweist und die Entstehung dieses Satzes noch in die Weimarer Zeit verlegt.

Dieser Eindruck verdichtet sich bei der Betrachtung des zweiten, wie üblich fugierten Satzes, der einen Umfang von 168 Takten erreicht. Obwohl in den Handschriften für dieses Presto C und nicht C[♯] vorgezeichnet ist, müssen ruhige

Halbe als metrische Einheit zugrunde gelegt werden. Das auffallende Längenverhältnis der beiden ersten Sätze (21 und 168 Takte) entspricht dem der Sinfonia und des ersten Chores in der Kantate 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (16 und, mit Da Capo, 143 Takte). Da aber zwei Takte des Presto einem normalen Takt Allegro $\frac{4}{4}$ entsprechen, ist das Längenverhältnis der beiden Sonatensätze in Wirklichkeit ausgeglichener als z. B. in der zweiten und dritten Sonate für Solo-Violine (BWV 1003 und 1005) mit 23 und 289 bzw. 47 und 344 Takten, oder der Trio-Sonate aus dem „Musikalischen Opfer“ (BWV 1079, Nr. 8) mit 48 und, einschließlich des Da Capo, 249 Takten.

Die Fuge zeigt eine interessante Mischform. Sie beginnt als echte Doppelfuge, in der zugleich mit dem Thema ein Kontrasubjekt auftritt, das keineswegs nur die Funktion einer Baß-Stütze hat, sondern einen im Aufbau der Fuge wichtigen thematischen Bestandteil bildet. Dieses Kontrasubjekt erscheint in vier von den sechs Durchführungen, während in den zwei übrigen zu dem Thema ein neuer Kontrapunkt tritt. Es sei hier die Analyse der Fuge angegeben:

1. Durchführung	Takt 1 bis 18 mit Kontrasubjekt
Zwischenspiel	Takt 18 bis 35
2. Durchführung	Takt 35 bis 43 mit Kontrasubjekt
Zwischenspiel	Takt 43 bis 50
3. Durchführung	Takt 50 bis 58 mit Kontrasubjekt
Zwischenspiel	Takt 58 bis 77
4. Durchführung	Takt 77 bis 85 mit neuem Kontrapunkt
Zwischenspiel	
mit Themazitaten	Takt 85 bis 111
5. Durchführung	Takt 111 bis 117 mit neuem Kontrapunkt
Zwischenspiel	Takt 117 bis 160
6. Durchführung	Takt 160 bis 168 mit Kontrasubjekt

Nur einmal, nämlich in der Exposition, wird das Thema mit seinem Kontrasubjekt regulär und real in der Oberquinte und mit Vertauschung der Stimmen beantwortet (Takt 10 bis 18).

Für die Erkenntnis des Fugen-Typus diene die Aufstellung von Marc-André Souchay, der für die Bachsche Fuge folgende Einteilung trifft³:

- A) Streng polyphone Fugen
(Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge u. a.)
- B) Fugen mit durchlaufendem Generalbaß
(vor allem in Vokal- und Kammermusikwerken für größere Besetzung)
- C) Fugen mit anfänglicher und wiederkehrender Baßstütze
(Beispiele: Invention *b*-Moll und Sinfonia *G*-Dur)
- D) Mischformen von B und C
(Violin- und Gambensonaten mit obligattem Cembalo)

Nach seiner Darlegung sind Violinsätze mit durchbrochenem Generalbaß „primär homophoner Art, aber kontrapunktisch durchsetzt“; dagegen sind

³ Marc-André Souchay, Das Thema in der Fuge Bachs I, BJ 1927, S. 19.

Sätze wie z. B. die Sinfonia *d*-Moll „primär kontrapunktisch-linear, aber durch homophone Bestandteile zersetzt“. Ein Beispiel der ersten Art ist der zweite Satz der Sonate *e*-Moll für Flöte und bezifferten Baß (BWV 1034). Das gerade Gegenteil davon ist die Fuge in der Violinsonate. Ihre Anlage ist primär kontrapunktisch-linear, wie der Stimmenverlauf von Takt 1 bis 35 zeigt, wird aber dann durch homophone Bestandteile „zersetzt“. Dieser Typus einer Generalbaß-Fuge ist bei Souchay nicht erwähnt. Nach der Exposition tritt bereits im zweiten Teil des ersten Zwischenspiels eine rein homophone Gruppe auf, deren sequenzierte Reihung auf der einfachen Basis I V⁶ I V⁶ durch ihre etwas konventionelle Haltung überrascht und nach der linearen Exposition abschwächend wirkt, so daß der Gedanke an eine Autorschaft Bachs zunächst in den Hintergrund tritt (Beilage II). Gerade diese homophone Gruppe, die im dritten Zwischenspiel (Takt 58 bis 66) in der Tonika-Parallele, und erweitert im fünften Zwischenspiel (Takt 132 bis 145) nochmals auftritt, findet sich aber erstaunlicherweise mit ihrer typischen Sequenzierung fast wörtlich in einem Bachschen Orgelwerk der Weimarer Zeit (um 1700), nämlich in dem zweiten Teil (*Alla breve*) des Präludiums in *D*-Dur (BWV 532,1) (Takt 35 bis 43 und Takt 55 bis 63 des „*Alla breve*“), dessen zugehörige Fuge Beziehungen zu Pachelbel zeigt. Die gleiche Reihung kommt aber nicht nur episodisch auch in der dritten der XV Sonate da Camera, nämlich der bekannten Sonate *A*-Dur für Violine und bezifferten Baß von G. F. Händel vor, wo sie im zweiten Satz (ebenfalls einer Doppelfuge) Takt 19 bis 25 erscheint, sondern sie wird sogar zu einem integrierenden Bestandteil bereits in der vierten der XII Sonate da Chiesa à tre op.3 (in *b*-Moll) von A. Corelli vom Jahre 1689, der gleichen Sonate, deren zweitem Satz Bach das Thema seiner 1709 in Weimar entstandenen Orgelfuge (BWV 579) entnommen hat. Hier bildet sie im vierten Satz den Stützbaß des Fugenthemas und seiner Beantwortung in den beiden Violinen und weiterhin, in absteigender Sequenzierung, von dessen Fortspinnung (Takt 1 bis 7 sowie Takt 13 bis 20 und Takt 25 bis 30). (Beilage II.) Es lassen sich also in der Violinsonate deutlich italienische Einflüsse erkennen, hier wohl von Corelli, während im ersten Satz ein solcher von Vivaldi feststellbar ist.

In Orgel-Fugen sind rein homophone Gruppen selten. Ein sehr schönes Beispiel von beinahe romantischer Wirkung steht in der vermutlich etwa 1716 in Weimar entstandenen Fuge in *c*-Moll (BWV 546), Takt 121 bis 137, mit der die Fuge der Violinsonate eine gewisse innere Verwandtschaft zeigt.

Neben einem vergleichenden Hinweis auf die italienische Violinmusik der Zeit erscheint ein solcher auf Bachsche Orgelwerke auch hier wieder naheliegend. Ein solcher wird durch das Fugen-Thema selbst noch unterstützt, dessen Verwandtschaft mit dem Thema der wahrscheinlich in den letzten Weimarer Jahren (etwa 1716/17) entstandenen dorischen Fuge (BWV 538), entfernter allerdings auch mit den Themen der Fugen *fis*-Moll (Wohltemp. Klavier I, Nr. 14) und *dis*-Moll (Wohltemp. Klavier II, Nr. 8), das Incipit auch mit dem des dritten Satzes im 4. Brandenburgischen Konzert (BWV 1049), augenfällig ist (Beilage III). Diesem Fugenthema ist die metrische Einfach-

heit eigen, auf die Albert Schweitzer als charakteristisches Merkmal der Bachschen Orgelfugen-Themen hinweist, im Gegensatz zu denen der Klavierfugen und, wie mit Ausnahme des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge gesagt werden kann, auch der meïsten übrigen Instrumentalfugen.⁴ Das dem Thema zugeordnete Kontrasubjekt beginnt mit einem Rhythmus, der zum Allgemeingut des Barock gehört und auch bei Bach häufig auftritt. Als Beispiele dafür (Beilage III) seien herausgegriffen:

1. Johann Philipp *Krieger*,
Trio-Sonate *a*-Moll für Violine, Viola da gamba und B. c.,
2. Satz, Incipit (Baß)
2. Antonio *Vivaldi*,
Concerto grosso *d*-Moll op.3 Nr.11, 2. Satz (Fugenthema)
3. Joh. Seb. *Bach*,
a) Wohltemp. Klavier I, Fuge *c*-Moll (Thema)
b) Fuge *cis*-Moll, Takt 44 (Baß)
c) Fünfte Sonate *f*-Moll für Violine und obl. Cembalo, 2. Satz, Incipit (Baß)
d) Zweite Sonate *a*-Moll für Solo-Violine, Fuge
e) Goldberg-Variationen, Var. 18 (Baß)
f) 4. Brandenburgisches Konzert, 3. Satz, Takt 19 bis 23 (Baß)
4. Georg Philipp *Telemann*,
Fantasia *d*-Moll (dorisch) für Cembalo (Baß)
5. Joh. Gottlieb *Goldberg*, Trio-Sonate *C*-Dur für zwei Violinen und B. c.
2. Satz (Kontrasubjekt der Fuge)

Unter diesen Beispielen verdient der Hinweis auf die Fuge aus der Trio-Sonate in *C*-Dur (BWV 1037) von J. G. *Goldberg* besondere Erwähnung. Diese ist wie diejenige der Violinsonate eine Doppelfuge mit sechs Durchführungen, auch bei ihr wird das Thema mit seinem Kontrasubjekt nur in der Exposition regulär und real beantwortet, und wie in der Fuge der Violinsonate bildet die sechste Durchführung den Abschluß. Da aber keine homophonen Einschübe vorhanden sind und die Spannungsenergie der streng linearen Polyphonie nirgends unterbrochen wird, entsteht hier ein geschlossenerer Eindruck als bei der Fuge der Violinsonate. Das kann ebenfalls als Merkmal für eine vor Köthen liegende Entstehungszeit der letzteren angesehen werden.

Der in der vierten und fünften Durchführung der Violinsonate an Stelle des Kontrasubjekts zu dem Thema tretende Kontrapunkt (Takt 78 bzw. 112) entwickelt sich aus einem von Bach sehr geliebten und immer wieder verwendeten Motiv, das keineswegs zu den allgemeinen Barock-Formeln gehört. Eines der zeitlich frühesten Vorkommen dieses Motivs ist wohl in der Orgel-Fantasia „Jesus, meine Freude“ (BWV 713) aus der frühen *W e i m a r e r* Zeit (etwa 1708) überliefert, wo es als Kontrasubjekt der Gegenstimmenfuge auftritt; eines der spätesten in dem vierten Duett *a*-Moll (BWV 805) für Cembalo (Takt 18/19) vom Jahre 1739. Die gewöhnlich sequenzierte Fortspinnung kann

⁴ Albert Schweitzer, J. S. Bach, S. 293.

aufsteigend oder absteigend erfolgen, wie aus den Beispielen (Beilage IV) ersichtlich ist.

A) aufsteigend:

1. Konzert *a*-Moll für Cembalo, Flöte, Violine und Orchester (BWV 1044)
3. Satz, Takt 132 bis 138 (Leipzig)
2. Orgeltrio *d*-Moll (BWV 583), Takt 11/12, Takt 49/50 (Köthen/Leipzig)
3. Orgelfuge *c*-Moll (BWV 546), Takt 140/145 (Weimar)
4. Choralvorspiel „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659),
Takt 12/13 (Weimar)
5. Sechste Englische Suite *d*-Moll (BWV 811), 2. Satz (Allemande),
Takt 1/2 (Köthen)
6. Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“, Eingangschor
(Leipzig etwa 1735/36), Takt 12/13

B) absteigend:

1. Fantasia sopra „Jesu meine Freude“ (BWV 713), Takt 3/4 (Weimar)
2. Wohltemp. Klavier II, Fuge *a*-Moll, Takt 4 (Leipzig)
3. Viertes Duett *a*-Moll (BWV 805), Takt 18/19 (Leipzig)
4. Violinkonzert *a*-Moll (BWV 1041), 1. Satz, Takt 21/21 (Köthen)
5. Orgelfuge *g*-Moll (BWV 542), Takt 11/12 (Köthen)
6. Orgeltrio *d*-Moll (BWV 583), Takt 9/10
7. Wohltemp. Klavier II, Fuge *Cis*-Dur, Takt 3 (Leipzig)
8. Wohltemp. Klavier I, Fuge *Fis*-Dur, Takt 3/4 (Köthen)
9. Kantate 99 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, (Leipzig)
Nr. 5 Arie für Sopran und Alt „Wenn des Kreuzes Bitterkeiten“,
Takt 7 (Alt)

Eine andere Tonfolge, die in der Bachschen Linienfortspinnung häufig wiederkehrt, findet sich in den Takten 145/148. Zum Vergleich mögen folgende Beispiele dienen (Beilage V):

1. Zweite Partita *c*-Moll für Cembalo (BWV 826), 4. Satz (Sarabande),
Takt 21/22 (Baß)
2. Wohltemp. Klavier II, Praeludium *dis*-Moll, Takt 4, ebenso Takt 22/23
3. Zweite Partita *d*-Moll für Solo-Violine (BWV 1004), Ciaccona, Takt 44
und Takt 221/223 (letztere besonders in bezug auf Takt 148/149 der Violinsonate)
4. Dritte Partita *E*-Dur für Solo-Violine (BWV 1006), Präludium, Takt
36/37 und Takt 106/107 (letztere besonders in bezug auf Takt 147/148 der Violinsonate)
5. Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ (BWV 205), Nr. 7
Arie der Pomona, Takt 8/9 (Oboe d'amore)

Der Rhythmus des zu Takt 145/147 gehörigen Basses in Verbindung mit der absteigenden chromatischen Linie kommt beispielsweise in dem Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682), Takt 62/63 in der Mittelstimme vor. Während er aber in diesem Werk der Reifezeit nur die Bedeutung einer sporadisch auftretenden Episode hat, ist die Wirkung in der Sonate in Verbindung mit der Violinstimme die einer überraschenden und vorgegrei-

fenden Kühnheit, die viel mehr dem noch jugendlichen und unbekümmerten Bach gemäß ist als irgendeinem anderen Komponisten (Beilage V).

Noch eine weitere auffallende Parallelstelle sei abschließend hier erwähnt. Es handelt sich dabei um die Takte 43/47, die in dem früher genannten Orgeltrio *d*-Moll (BWV 583) in Takt 3/5 in der Oberstimme beinahe wörtlich erscheinen (Beilage V). Bei aller gebotenen Vorsicht in der Anwendung solcher aus der Motivik gezogenen Schlußfolgerungen sind die aufgeführten Beispiele doch zu auffallend, um mit Stillschweigen übergangen zu werden. Sie sind auch dem Ganzen zu organisch verwoben, um Kopie oder Reminiszenz eines Schülers sein zu können, so daß auch hier die größere Wahrscheinlichkeit für Bach als Autor spricht. Hinzu kommt in dieser Fuge ein ungewöhnlicher harmonischer Reichtum und eine von der gleichen pathetischen Grundhaltung wie im ersten Satz getragene vorwärtstreibende Kraft, durch die die Weiträumigkeit der Anlage begreiflich wird. Durch solche und ähnliche Merkmale sind vor allem Fugen des jüngeren Bach gekennzeichnet, in denen oft die Ausgewogenheit der Architektur und die dadurch bedingte Objektivierung und innere Statik noch nicht völlig erreicht ist. Von Klavierwerken, die Wesenszüge des jüngeren Bach tragen, sind zu nennen die Toccaten *d*-Moll, *e*-Moll und *g*-Moll (BWV 913, 914, 915) von 1710, und besonders das kraftvoll stürmische Präludium und Fuge *a*-Moll (BWV 894) von 1717, aus dem später das gewaltige Tripelkonzert für Cembalo, Flöte und Violine (BWV 1044) erwuchs.

Nun sind freilich aus der Weimarer Zeit nur Vokalwerke und solche für Orgel und Klavier bekannt. Doch schließt das die Möglichkeit nicht aus, daß sich in der Violinsonate ein Werk aus der vor der Köthener Periode liegenden Zeit erhalten hat. Die Fuge dieser Sonate bietet noch deutlichere Anhaltspunkte für das zum ersten Satz Gesagte als dieser selbst; Anhaltspunkte, die dafür sprechen, daß die beiden ersten Sätze nicht vor 1708, d. h. nicht vor der Bekanntschaft mit den Werken der Italiener, aber auch kaum nach 1716 entstanden sein dürften.

Wer auf Grund dieser Ausführungen zu der Auffassung gelangt ist, in den beiden ersten Sätzen der Sonate die Hand J. S. Bachs erkennen zu sollen, wird sich darin durch den dritten Satz bestärkt sehen. Dieser *Affettuoso* überschriebene Satz ist ein Air, das eine da-capo-artige Dreiteiligkeit aufweist (Takt 1 bis 8, Takt 8 bis 18 und Takt 18 bis 22) und sich über einem dreitaktigen aus einem einfachen Schreitfuß bestehenden Ostinato entwickelt. In der formalen Anlage hat es ein Gegenstück in dem Andante *D*-Dur der ersten Sonate *b*-Moll für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014). In der ruhevollen Schönheit seiner Melodik und der Wärme des Ausdrucks steht es dem bekannten zweiteiligen Air aus der dritten Orchester-Suite *D*-Dur (BWV 1068) kaum nach. Nur ist dieser Ausdruck, der Tonart *E*₅-Dur entsprechend, gedämpfter und weniger strahlend als in den vergleichsweise angeführten Sätzen. Seine Haltung erinnert stark an die der Alt-Arie „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt“ aus dem zweiten Teil der Matthäus-Passion, ja sie verdichtet sich in Takt 15/16 im Ductus der Violine

bis zu einer sehr ähnlichen melodischen Wendung (Takt 14/15 der Arie im Alt), von der sich eine Variante in der Kantate Nr. 8 „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ findet, und zwar im ersten Takt der instrumentalen Einleitung zum Eingangs-Chor, in der ersten Oboe d'amore. Die innere Verwandtschaft ist nicht zu übersehen (Beilage VI).

In der Verwendung der Ostinato-Technik lassen sich bei Bach deutlich zwei Gruppen unterscheiden:

- a) die Gruppe der strengen Passacaglia-Bässe. Zu dieser gehören:
 1. die Orgel-Passacaglia (BWV 582)
 2. die Violin-Ciaccona (in BWV 1004)
 3. die Chor-Passacaglien in den Kantaten 12 und 78 (bzw. im Crucifixus der Messe *b*-Moll) (BWV 232)
 4. der dritte Satz in der Sonate *E*-Dur für Violine und obligates Cembalo (BWV 1016)
 5. die Goldberg-Variationen (BWV 988)
 6. die Sarabande con Partite *C*-Dur für Cembalo (BWV 990)
- b) die Gruppe der freieren Ostinato-Formen. Zu dieser gehören:
 1. die Tenor-Arie „Ach Herr“ und
die Alt-Arie „In deine Hände“ } aus dem Actus tragicus (BWV 106)
 2. die Mittelsätze der beiden Violin-Konzerte *a*-Moll und *E*-Dur
(BWV 1041 und 1042)
 3. der Mittelsatz aus dem Konzert *C*-Dur für drei Klaviere (BWV 1064)
 4. der dritte Satz in der Sonate *b*-Moll für Violine und obligates Cembalo
(BWV 1014).

Von diesen Beispielen zeigt nur der Ostinato des zuletzt genannten Satzes die gleiche melodische und rhythmische Undifferenziertheit wie der des *Affettuoso* in der Generalbaß-Sonate. In der *b*-Moll-Sonate ist diese Einfachheit des Schreitbasses begründet in dem wechsellvollen und fein ziselierten Spiel der beiden anderen Stimmen; in der Generalbaß-Sonate ermöglicht sie es, als Oberstimme der Begleitung „einen besonderen Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto und Talent geben will“ (Joh. D. Heinichen), und damit der Bachschen Praxis zu folgen, von der L. Chr. Mizler (1738) berichtet, er habe „einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnieret, daß man denket, es sey ein Concert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden“.

Der dem ersten Satz entsprechende geringe Umfang des *Affettuoso* (22 Takte) findet seine Analogie wiederum in den dritten Sätzen der zweiten und dritten Sonate für Solo-Violine (BWV 1003 und 1005) mit 26 bzw. 20 Takten nach den Fugen mit 289 bzw. 354 Takten, sowie in dem zweiten Satz der Sonate *b*-Moll für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) mit 16 Takten, der auf einen Satz mit 119 Takten folgt. Die Ökonomie und das Ebenmaß des *Affettuoso*, verbunden mit der ihm eigenen Schlichtheit und „herzlichen Innigkeit“ (Schering), bezeugen im Vergleich mit den ersten beiden Sätzen eine

größere Reife und Abgeklärtheit, die möglicherweise auf eine etwas spätere Entstehungszeit, d. h. also die letzten Weimarer Jahre, vielleicht sogar schon auf Köthen hindeuten kann.

Alle drei Sätze sind gekennzeichnet durch eine Spannweite der Melodik, die ihnen einen Zug ins Große verleiht und ihnen nichts mehr von dem „Blockhaften, Kurzatmigen, wie es für das Musizieren des vor-Bach'schen Zeitalters charakteristisch ist“ (B. Paumgartner), anhaften läßt. Andererseits äußert sich in ihnen eine innere Kraft, die weder von den kleineren Meistern der Bach-Generation noch von den Bach-Söhnen und Bach-Schülern erreicht worden ist.

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, daß es sich bei diesen drei Sätzen um zusammengehörige Teile eines Werkes des „mittleren“ Bach handeln kann, des Bach also, dessen Äußeres wahrscheinlich auf dem bekannten Porträt von Johann Jakob Ihle festgehalten worden ist. Ganz anders verhält es sich mit dem vierten Satz, der in mancher Beziehung zu den vorhergehenden Sätzen im Gegensatz steht. Für diesen Satz hat sein Autor eine Form gewählt, die im deutschen Barock bei Abschlusssätzen zyklischer Werke ziemlich selten anzutreffen ist. Der Satz ist ein Rondeau, dessen galanter Einschlag seine Provenienz von französischen Vorbildern deutlich erkennen läßt. Dem Tanzcharakter seines Refrains gemäß dürfte das zu wählende Tempo ungefähr dem Schlußsatz des Bachschen Violinkonzertes *E-Dur* (BWV 1042) oder dem ersten Satz des vierten Brandenburgischen Konzertes (BWV 1049) entsprechen, also etwas flüssiger als in einem Menuett zu nehmen sein. Nach den Angaben von J. J. Quantz (Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 58) ließe sich der Satz wohl als „Passeped en Rondeau“ bezeichnen.

Die Rondeau-Form erscheint bei Bach nicht allzuhäufig. Wo sie aber auftritt, zeigen sich im Vergleich mit dem Rondeau der Violinsonate wesentliche strukturelle Unterschiede. Dies wird aus dem folgenden Bauschema ersichtlich (R = Refrain, C¹ = erstes Couplet): s. S. 85.

Durch die Strenge des Maßes schließt Bach diese zur Inkohärenz tendierende Form zu einer großartigen Einheit zusammen. In der Generalbaß-Sonate zerfällt sie infolge der Unregelmäßigkeit der Couplets in eine Anzahl heterogener Teile (vgl. das dritte und vierte Couplet), die lose aneinander gereiht werden. Der Refrain, der sich aus 16 Takten und einem Anhang von 4 Takten zusammensetzt, bleibt allerdings in Umfang und Tonalität noch unverändert. So bildet dieses Rondeau eine Zwischenform zwischen der regelmäßigen Architektur Johann Sebastians und den phantasievoll ungebundenen Gebilden Philipp Emanuels, bei denen auch der Refrain willkürlich verändert wird. Auf die Couplets trifft die Charakteristik zu, die Hans Engel von denen Philipp Emanuels entwirft (MGG I, Sp. 1741): „Die Couplets verlieren ihren geschlossenen Liedthemencharakter und werden phantasierich, frei gestaltet. Die Couplets sind oft rein figurativ-virtuose Spielepisoden.“ Hierfür ist in der Violinsonate das dritte Couplet ein ausgezeichnetes Beispiel, in dessen Baß Bruchstücke des Refrain-Themas sporadisch als Zitate auftreten. Es ist gleichzeitig das längste Couplet (54 Takte!), und auf die Ge-

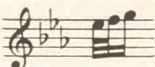
	R	C ¹	R	C ²	R	C ³	R	C ⁴	R		
5. Englische Suite Passeped en Rondeau	Thema	A	B	A	C	A				} Grundzahl 8	
	Takte	16	16	16	16	16					
2. Partita <i>c-Moll</i> für Cembalo, Rondeau	Thema	A	B	A	C	A	D	A		} Grundzahl 8	
	Takte	16	16	16	16	16	16	16			
Violinkonzert <i>E-Dur</i> , Schlußsatz	Thema	A	B	A	C	A	D	A	E	A	} Grundzahl 8
	Takte	16	16	16	16	16	16	16	32	16	
3. Partita <i>E-Dur</i> für Solo-Violine, Gavotte en Rondeau	Thema	A	B	A	C	A	D	A	E	A	} Grundzahl 4
	Takte	16	8	8	16	8	16	8	20	8	
2. Orchester-Suite <i>b-Moll</i> , Rondeau	Thema	A	B	A	C	A				} Grundzahl 4	
	Takte	16	12	8	16	8					
Generalbaß-Sonate, Schlußsatz	Thema	A	B	A	C	A	D	A	E	A	} keine Grundzahl
	Takte	20	16	20	24	20	54	20	38	20	

staltung der typisch violinmäßigen Passagen scheint der Schlußsatz des Bachschen Violinkonzertes in *E-Dur* und besonders der erste Satz des 4. Brandenburgischen Konzertes nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein (Beilage VIIb). Das Refrain-Thema selbst zeigt eine Wendung, für die man nicht nur in den Rondeau-Themen, sondern überhaupt in den Themen tanzartigen Charakters in dem gesamten instrumentalen Oeuvre Bachs vergebens nach einer Entsprechung suchen wird: es moduliert bereits nach zwei Takten in die Tonika-Parallele *E₅-Dur*, in der er sechs Takte lang verbleibt, um dann in seiner zweiten Hälfte die einfache Kadenz I IV VI zu durchlaufen. Diese sechs Takte werden in der zweiten bis vierten Wiederkehr des Refrains bei gleichbleibendem Baß variiert, bis sie in der letzten wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen. Bei diesem sprunghaften Ausweichen in die Parallele handelt es sich um etwas prinzipiell anderes als bei dem modulatorischen Vorgang, der in einem zweiteiligen Moll-Satz den ersten Teil in der Parallele schließen und den zweiten darin beginnen läßt. Hierfür gibt es natürlich in den Bachschen Suiten zahlreiche Beispiele.

Dies sind alles Merkmale einer späteren Zeit als die, der die drei ersten Sätze der Sonate angehören. Daß der Autor dieses Satzes mit Bachscher Musik vertraut gewesen sein muß, geht, abgesehen von dem dritten Couplet, auch sonst aus der Motivik hervor. Nur kann auf Grund der formalen und harmonischen Struktur geschlossen werden, daß sein Verhältnis zu Bach ein ähnliches gewesen sein mag, wie dasjenige Bachs zu den norddeutschen und

italienischen Meistern in seiner Weimarer Zeit. Vielleicht allerdings auch ein noch direkteres und persönlicheres. Die Untersuchung der Motivik zeitigt aber auch noch andere interessante Ergebnisse, die festzustellen der Mühe wert erscheint, weil sie erneut erkennen lassen, wie sehr es sich empfiehlt, die größte Vorsicht walten zu lassen, wenn für die Feststellung eines Autors die Motivik eines Werkes zu Rate gezogen wird.

Wie bereits erwähnt, besteht der Refrain aus einem Thema von zweimal acht Takten mit einem Anhang von vier Takten. Die erste Hälfte dieses Anhangs, die motivisch aus dem Incipit des B. c. entwickelt ist, haben beide Handschriften im Unisono notiert. Die Figur ist nichts anderes als ein ausgeschriebener

Schleifer,  Couperins *Tierce coulée en montant*, der bei Bach

abwechselnd mit dem französischen oder dem deutschen Verzierungszeichen (♯ und ~), meistens aber ausgeschrieben erscheint. Bei der im 18. Jahrhundert allgemein wachsenden Neigung, die Zeichen durch kleine Noten zu ersetzen, kann diese Tatsache nicht als Anhaltspunkt für die Lösung der Autorenfrage dienen. Jedenfalls wird durch die gehäufte Anwendung dieses Ornaments und die Bedeutung, die es im Laufe des Satzes erhält, der Charakter des Galanten noch unterstrichen. Wohl aber muß hervorgehoben werden, daß im gesamten Oeuvre Bachs ein Phänomen wie der zweitaktige Unisono-Anhang nicht festgestellt werden kann. Unisono-Gänge wie z. B. in der Fuge e-Moll des Wohltemperierten Klaviers I (Takte 19/20 und 38) oder gar im ersten Satz des III. Brandenburgischen Konzertes (BWV 1048) (Takt 7/8, 40, 46, 57, 73, 135/136) sind damit nicht zu vergleichen. Daß dieses Unisono nicht etwa von den Verfassern der Abschriften aus Unkenntnis des ursprünglichen Textes so gesetzt worden ist, erweist sich aus dem zweiten Couplet, in dessen Verlauf es zweimal (Takt 66 bis 68 und Takt 70 bis 72), ebenfalls als Unisono, zu einem konstruktiven Bauelement wird. Eine weitere Eigentümlichkeit, die man bei Bach vergebens suchen wird, enthält der dritte Refrain. Bei der zweiten Variante der Ausweichung in die Parallele (Takt 85/86) erscheint in der Violine eine aufsteigende Reihe gebrochener Terzen, die jeweils mit der oberen Note beginnen. Diese aus der italienischen Violinmusik stammende Form einer Terzenreihe, von Domenico Scarlatti erstmalig auf das Cembalo übertragen und häufig angewendet, ist im deutschen und französischen Barock verhältnismäßig selten anzutreffen. Bei D. Buxtehude enthält die Orgel-Toccatà D-Dur (Peters Edn. 4449, Nr. 2) eine solche Reihe in den Manualen (Takt 102). Händel verwendet sie z. B. im *Herakles*, und zwar im Menuett nach der Overtura des ersten Aktes (Takt 1 bis 8) und in dem Duett zwischen Jöle und Hyllus im dritten Akt (Takt 8 und 12). Bei Couperin weist das *Troisième livre de pièces de clavecin. 16e ordre* in *L'aimable Thérèse* (Takt 22) eine solche Terzenkette auf. Bei Bach existiert sie als figurativer Gang überhaupt nicht. Die bei ihm ab und zu in Orgelwerken in langsamer Bewegung vorkommenden entsprechhenden Achtelgänge haben einen gänzlich anderen Ursprung: sie gehen aus der Pedaltechnik hervor, wo sie dem Fuß-

wechsel durchaus gemäß sind. (BWV 550, Peters IV, 9, Takt 141/142 der Fuge; BWV 680, Peters VII, 60, Takt 4 bis 6 und entsprechende Takte).

In dem frei aus dem Refrain abgeleiteten ersten Couplet führt ein stärkeres Hervorheben des Tänzerischen in den Takten 29 bis 34 zu einer an D. S c a r l a t t i erinnernden graziös-buffonesken Haltung (vgl. Sonate *d*-Moll, Peters Edn. 3245, Nr. 5, Takt 4 bis 7). Das Incipit des dritten konzertanten Couplets hingegen (Takt 101 bis 104 der Violine) hat einen direkten Vorläufer bei J. Ph. R a m e a u, und zwar in dem Menuett, das den Abschluß des 1706 erschienenen *Premier livre de pièces de clavecin* bildet (Takt 9 bis 12). Wichtiger als diese „fremden Verwandtschaften“ ist jedoch das folgende auffallende Merkmal. Während in den drei ersten Sätzen dynamische Zeichen vollständig fehlen, ist im Rondeau ein häufiger Wechsel von „forte“ und „piano“ in den Refrains und den beiden ersten Couplets genau vermerkt. Bei Bach bedeuten derartige in kurzen Abständen erfolgende Angaben immer das Auftreten beabsichtigter Echowirkungen in Verbindung mit der Wiederholung einzelner Motive oder Motivgruppen. In dem Rondeau der Sonate hingegen bezeichnet dieser Wechsel einen *E m p f i n d u n g s*-Gegensatz zwischen zwei heterogenen Motivgruppen, der die Einheitlichkeit des musikalischen Geschehens immer aufs neue ausdrucksmäßig durchbricht und mit dieser mosaikartigen Verkleinerung den Eindruck der Inkohärenz noch steigert. Ein größerer Kontrast zu der Weite und Großzügigkeit der anderen Sätze, besonders aber zu der straffen Zusammenfassung in den Bachschen Rondeaux ist kaum denkbar. Angesichts eines so lockeren Gefüges ist es interessant festzustellen, wieviel aus Bachschem Gedankengut in diesen Satz übergegangen ist. Nur läßt sich hier nicht so sehr eine Verarbeitung generell für Bach typischer Motive erkennen als vielmehr eine Anlehnung an seine musikalische Diktion in Form einer Übernahme allgemeinerer spätbarocker Redewendungen, die wohl auch noch bei anderen Komponisten, z. B. bei Schülern wie J. L. Krebs, vorkommen könnten. Die folgenden Beispiele zeigen solche Anklänge (Beilage VIIa und b):

- | | |
|---|--|
| I <i>Rondeau, Erstes Couplet,</i>
Takt 29 bis 35: | 6. Suite <i>D</i> -Dur für Solo-Violoncello (BWV 1012), Gigue, 2. Teil, Takt 41 bis 43 (die Umkehrung der entsprechenden Takte in der Generalbaß-Sonate) |
| II <i>Zweiter Refrain,</i>
Takt 41 bis 44: | 3. Duett <i>G</i> -Dur für Cembalo (BWV 804), Takt 2, Oberstimme |
| III <i>Zweites Couplet,</i>
Takt 57 bis 61:

Takt 76 bis 79: | 3. Partita <i>E</i> -Dur für Solo-Violine (BWV 1006), Gigue, Takt 19/20

a) 5. Suite <i>c</i> -Moll für Solo-Violoncello (BWV 1011) Praeludium, 2. Teil (Fuge), Takt 154 bis 156

b) 4. Invention <i>d</i> -Moll für Cembalo (BWV 775), Takt 35 bis 38 |

IV *Drittes Couplet*,

Takt 108 bis 116:

Takt 118 bis 123:

Takt 124 bis 130 und

Takt 134 bis 137:

Takt 132/133:

V *Viertes Couplet*,

Takt 193 bis 196:

2. Französische Suite *c*-Moll für Cembalo (BWV 813), Courante, Takt 15 bis 20

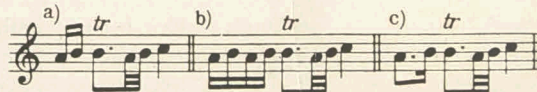
a) 4. Brandenburgisches Konzert (BWV 1049), 1. Satz, Takt 97 bis 102, Solo-Violine

b) Violinkonzert *E*-Dur (BWV 1042), 3. Satz, 1. Couplet, Takt 17 bis 21, Solo-Violine

a) 4. Brandenburgisches Konzert, 1. Satz, Takt 83 bis 88, Solo-Violine

b) 5. Suite *c*-Moll für Solo-Violoncello, (BWV 1011), Præludium, 2. Teil (Fuge), Takt 183 bis 188a) 3. Partita *E*-Dur für Solo-Violine (BWV 1006), Menuet I, Takt 19 bis 22b) 3. Suite *C*-Dur für Solo-Violoncello (BWV 1009), Bourrée I, Takt 17/18a) Suite *a*-Moll für Cembalo (BWV 818), Gigue, Takt 4 bis 6b) 3. Sonate *g*-Moll für Viola da gamba und obl. Cembalo (BWV 1029), 3. Satz Takt 64 bis 66c) 5. Englische Suite *e*-Moll für Cembalo (BWV 810), Prélude, Takt 70 bis 73, Takt 104 bis 106d) Wohltemp. Klavier II, Fuge 24 *b*-Moll, Takt 9 bis 13, 18 bis 20, 22 bis 25e) 1. Englische Suite *A*-Dur für Cembalo (BWV 806), Gigue, Takt 1 bis 3 und entspr.

Bei dem Beispiel aus dem vierten Couplet handelt es sich wieder um ein von Bach außerordentlich mannigfach verwendetes Motiv. Es erscheint vor allem im instrumentalen Oeuvre im geraden wie im ungeraden Takt in folgenden Formen:



und mehreren anderen Varianten.

Aber auch in Vokalwerken ist es zu finden, so z. B. im zweiten Teil der Matthäus-Passion, in der Alt-Arie mit Chor „Ach, nun ist mein Jesus hin“, im Chor Takt 29 bis 33. Im ersten Satz des Konzertes *C*-Dur für zwei Klaviere (BWV 1061) gewinnt es in der Form *c* integrale thematische Bedeutung. Da es aber auch von anderen Komponisten verwendet wird (z. B. von Händel in der Sonate *C*-Dur op. 1, Nr. 7 für Alt-Blockflöte und bezifferten Baß

von 1724, im 5. Satz, Takt 1 bis 8 [Chrysander, Bd. 27]), kann es nicht als ausschließlich Bachisches Gut bezeichnet werden. Die „Bachische“ Wirkung der fraglichen Stelle in der Generalbaß-Sonate beruht auf seiner Kombination mit dem linearen Baß dieser vier Takte.

Der Baß enthält auch im Refrain einen Gang, dessen Formung auf Bach hindeutet. Es ist die absteigende Moll-Tonleiter mit erhöhter sechster und siebenter Stufe (Takt 13/14), wie sie am ähnlichsten in der 2. Sinfonia *c*-Moll (Takt 26), aber auch sonst an ungezählten Stellen vorkommt, und wie sie auch der erste Satz enthält (Takt 18 der Violine), (Beilage VIIIb).

Der Generalbaß des Rondeau gehört, trotz der früher erwähnten galanten, ja manchmal fast empfindsamen Züge dieses Satzes, noch ganz dem Spätbarock an, in ihm sind noch keinerlei Anzeichen der Auflösung wahrzunehmen. Dies wird besonders deutlich bei einer vergleichenden Gegenüberstellung der Trio-Sonate *b*-Moll für Flöte, Violine und bezifferten Baß des 17jährigen Ph. Emanuel Bach vom Jahre 1731. Obwohl noch ganz im Stil des Spätbarock und spürbar unter dem Einfluß des Vaters geschrieben, kündigt sich in ihr doch schon ein Neues an, nicht nur in der Melodik des langsamen Satzes, sondern auch in der Gestaltung des B. c. im ersten Satz. Dieser zeigt, soweit er nicht thematisch ist, den Bässen Johann Sebastians gegenüber teils eine starke Vereinfachung, teils eine Häufung kleiner sequenzierter Kadenzgruppen ohne innere Spannkraft, worin bereits eine Vorbereitung der homophonen Baßführungen späterer Werke erkennbar wird. Im Rondeau der Violinsonate wird der B. c. im ersten und dritten Couplet ebenfalls durch Pausen unterbrochen, ohne aber an Spannungsenergie zu verlieren. Diese wird im Gegenteil durch die Pausen eher gesteigert als abgeschwächt. Im dritten Couplet wird dadurch die beabsichtigte Wirkung eines Konzert-Solos gegenüber dem „Tutti“-Charakter der Refrains erzielt, wie dies auch im Violinkonzert *E*-Dur der Fall ist, wo ein wirkliches Verschmelzen der Rondeau-Form mit der Vivaldischen Konzertform stattfindet.

Im Vorwort der Reinhardt-Ausgabe ist die Ansicht geäußert worden, dem Rondeau läge vielleicht eine Bachsche Komposition zugrunde, aber in der überlieferten Gestalt sei der Satz bestimmt nicht von Bach. Nach den bisherigen Untersuchungen erhält man aber eher den Eindruck, daß es sich bei dem Rondeau möglicherweise um einen umgekehrten Vorgang handelt, in dem Sinne, daß man es bei diesem Satz mit einer Parallelerscheinung zu manchen Sätzen aus Bachschen Klavierkonzerten zu tun hätte, daß hier also eine Bachsche Überarbeitung eines unbekanntes Originals vorliegen könnte, wie z. B. bei dem Mittelsatz des Konzertes *d*-Moll für drei Klaviere (BWV 1063) oder bei den Klavierkonzerten *d*-Moll und *f*-Moll (BWV 1052 und 1056). Scherings Äußerung über diese Klavierkonzerte⁵ mag auch für das Rondeau der Violinsonate ihre Berechtigung haben:

„Die Zweifel (an der Echtheit) gründen sich auf gewisse der Musik selbst eigentümliche, mit dem persönlichen Stil Bachs schwer zu vereinbarende Merkmale. Nur in ihrer Eigenschaft als „Bearbeitungen“ sind sie Bach

⁵ Einführung zu den Klavierkonzerten in den Eulenburg-Partituren.

zuzuschreiben, und es hat den Anschein, als habe dieser kräftig in die ihm vorliegenden Originale eingegriffen.“

Diese Feststellungen lassen es dann auch nicht als abwegig erscheinen, wenn man die Entstehungszeit des Rondeau nach 1718, aber vor 1735 ansetzt und es wohl am richtigsten den letzten Köthener Jahren zuweist. Damit wäre gleichzeitig auch eine Erklärung für die merkwürdige Tatsache gefunden, daß die drei ersten, offensichtlich zusammengehörigen Sätze mit diesem inhaltlich so heterogenen und auffallend schwächeren Stück in dem gleichen zyklischen Werk vereinigt sind.

Zusammenfassung

Alle Gegebenheiten lassen den Schluß zu, daß in der Sonate BWV 1024 eine Komposition vorliegt, bei der bis zur Auffindung neuer, das Gegenteil überzeugend erweisender philologischer Unterlagen für drei Sätze die primäre Autorschaft Johann Sebastian Bachs aus dessen Weimarer Zeit in Anspruch genommen werden darf. Bei dem vierten Satz handelt es sich vermutlich um eine von Bach in Köthen überarbeitete und von ihm den anderen Sätzen angefügte Komposition unbekanntem Ursprungs, bei der es erlaubt erscheint, von einer sekundären Autorschaft Bachs zu sprechen.

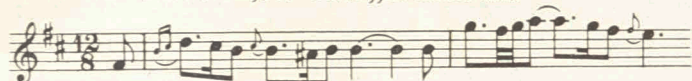
Es ist sehr zu hoffen, daß noch weitere handschriftliche Funde oder sonstige Zeugnisse auftauchen, die die Richtigkeit dieser Argumentation zu bestätigen oder zu widerlegen imstande sind.

Beilage I

BWV 1024, I, Incipit



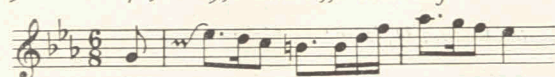
1. Matthäus-Passion II, Alt-Arie „Erbarme dich“



2. BWV 1017, Violinsonate



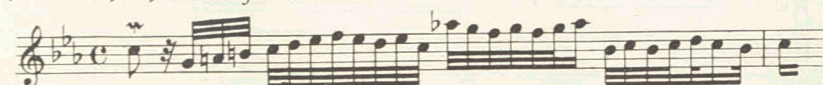
3. BWV 140, Nr. 3, Kantate „Wachet auf“



4. BWV 1011, Suite für Violoncello



5. BWV 911, Toccata für Cembalo



Beilage II

BWV 1024, II, Takt 28 bis 33



1. BWV 532, I, Takt 35 bis 40

Musical score for BWV 532, I, Takt 35 bis 40. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The second system also has two staves. Pedal markings "Ped." are placed below the bass staff in the first and second measures of the first system, and below the bass staff in the second measure of the second system.

2. G. Fr. Händel, Violinsonate A-Dur, II, Takt 19 bis 25

Musical score for G. Fr. Händel, Violinsonate A-Dur, II, Takt 19 bis 25. The score is in A major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The second system also has two staves. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

3. A. Corelli, op. 3, Nr. 4, IV, Takt 1 bis 6

Musical score for A. Corelli, op. 3, Nr. 4, IV, Takt 1 bis 6. The score is in A major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The second system also has two staves. The first system is labeled "Viol. 1" and the second system is labeled "Viol. 2". The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Dieselbe, Takt 13 bis 18

b)

Viol. 1

Viol. 2

Beilage III

A BWV 1024, II, Fugenthema, erste Hälfte

1. BWV 538, Thema der dorischen Fuge für Orgel

tr

2. Wohltemp. Klavier I, Fuge 14, Thema

3. Wohltemp. Klavier II, Fuge 8, Thema

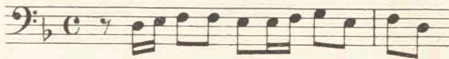
4. BWV 1049, III, Incipit des Fugenthemas (IV. Brandenburgisches Konzert)

B BWV 1024, II, Kontrasubjekt, erste Hälfte

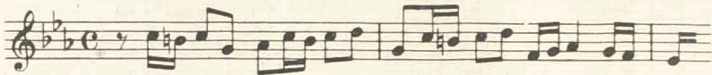
1. J. Ph. Krieger, Triosonate a-Moll, II, Nagel 135



2. A. Vivaldi, Concerto grosso op. 3, Nr. 11, II, Fugenthema



3a. J. S. Bach, Wohltemp. Klavier I, Fuge 2, Thema



3b. Wohltemp. Klavier I, Fuge 4, Takt 44 bis 45



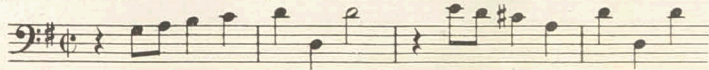
3c. BWV 1018, II, Baß (Fünfte Violinsonate)



3d. BWV 1003, II, Fortspinnung (Zweite Solosonate für Violine)



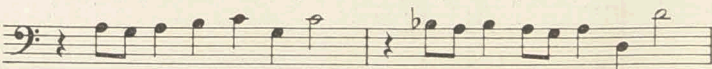
3e. Goldberg-Variationen, Var. 18



3f. BWV 1049, III, Takt 19 bis 23 (IV. Brandenburgisches Konzert)



4. G. Ph. Telemann, Fantasie für Cembalo (dorisch)



5. Job. G. Goldberg, Triosonate C-dur, II, Kontrasubjekt (BWV 1037)



Beilage IV

BWV 1024, II, Takt 78 bis 80



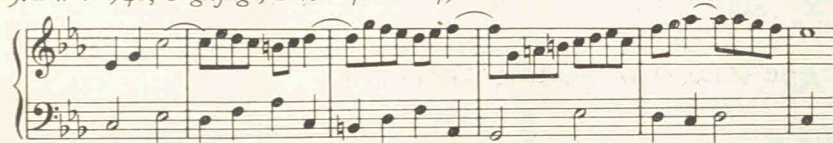
A 1. BWV 1044, Tripelkonzert, III, Takt 132 bis 138



2. BWV 583, Orgeltrio, Takt 11 bis 12



3. BWV 546, Orgelfuge, Takt 140 bis 145



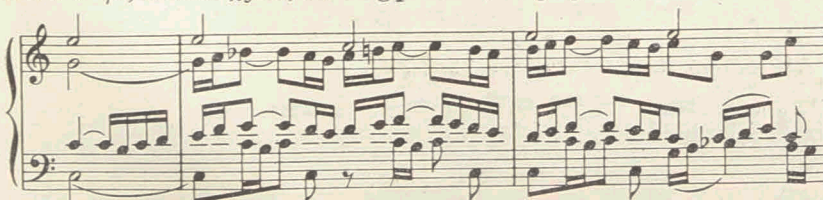
4. BWV 659, Choralvorspiel „Nun komm, der Heiden Heiland“, Takt 12 bis 13



5. BWV 811, Sechste Englische Suite, Allemande, Takt 1 bis 2



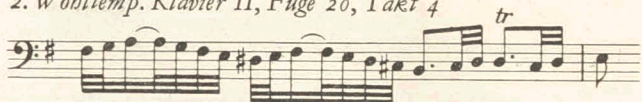
6. BWV 41, Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“, Eingangschor, Takt 12 bis 13



B 1. BWV 713, Orgelphantasie über „Jesu meine Freude“, Takt 3 bis 4



2. Wohltemp. Klavier II, Fuge 20, Takt 4



3. BWV 805, Viertes Duett für Cembalo, Takt 18 bis 19



4. BWV 1041, Violinkonzert a-Moll, I, Takt 21 bis 22



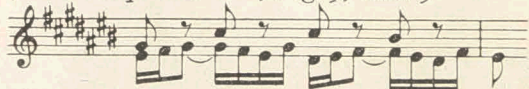
5. BWV 542, Orgelfuge g-Moll, Takt 11 bis 12



6. BWV 583, Orgeltrio d-Moll, Takt 9 bis 10



7. Wohltemp. Klavier II, Fuge 3, Takt 3



8. Wohltemp. Klavier I, Fuge 13, Takt 3 bis 4



9. BWV 99, Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Nr. 5, Duett, Takt 7

Wenn des-Kreu-zes Blit-ter-kei-ten mit des Flei-sches
mit des Flei-sches Schwach-heit strei-ten

Beilage V

BWV 1024, II, Takt 145 bis 148

vgl. 3 b
vgl. + b

1. BWV 826, 2. Partita c-Moll für Cembalo, Sarabande, Takt 21 bis 22

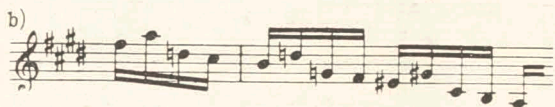
2. Wohltemp. Klavier II, Praeludium 8, Takt 4

3. BWV 1004, 2. Partita d-Moll für Solovioline, Ciaccona, Takt 44 und Takt 221 bis 223

a)

b)

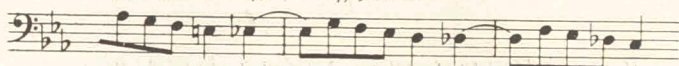
4. BWV 1006, 3. Partita E-Dur für Solovioline, Praeludium, Takt 36 bis 37 und Takt 106 bis 107



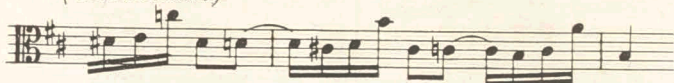
5. Kantate BWV 205, „Der zufriedengestellte Aeolus“, Nr. 7, Arie der Pomona, Takt 8 bis 9 (Oboe d'amore)



- BWV 1024, II, Takt 145 bis 147, B. c.



- BWV 682, Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“, Takt 62 bis 63 (Mittelstimme)



- BWV 1024, II, Takt 43 bis 47



- BWV 583, Orgeltrio d-Moll, Takt 3 bis 5, Oberstimme

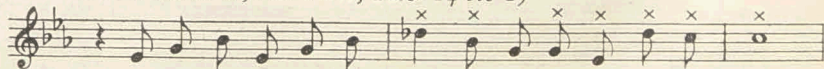


Beilage VI

- BWV 1024, III, Takt 15 bis 16



1. Matthäus-Passion II, Alt-Arie, Takt 14 bis 15



Se-het, Je-sus hat die Hand uns zu fas-sen aus-ge-spannt

2. BWV 8, Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“, Einleitung zum
1. Chor, Takt 1, Oboe d'amore



3. Johannes-Passion II, Baß-Arie „Mein teurer Heiland“, Takt 14



- Varianten vgl. Beilage VIIIb: BWV 1024, IV, Takt 132 bis 133
B WV 1006, Menuet I, Takt 19 bis 20
B WV 1009, Bourée I, Takt 17 bis 18

Beilage VIIa

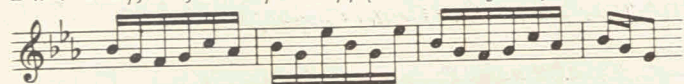
- BWV 1024, IV, Takt 29 bis 35 (Erstes Couplet)



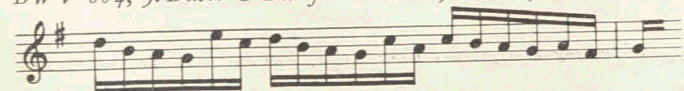
- BWV 1012, 6. Suite für Solovioloncello, Gigue, 2. Teil, Takt 41 bis 43



- BWV 1024, IV, Takt 41 bis 44 (Zweiter Refrain)



- BWV 804, 3. Duett G-Dur für Cembalo, Takt 2, Oberstimme



- BWV 1024, IV, Takt 57 bis 61 (Zweites Couplet)



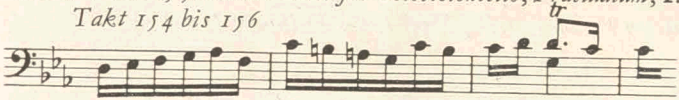
- BWV 1006, 3. Partita E-Dur für Solovioline, Gigue, Takt 19 bis 20



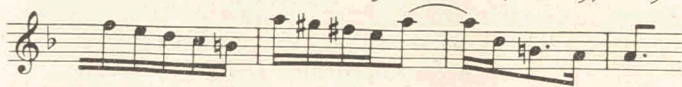
BWV, IV, Takt 76 bis 79 (Zweites Couplet)



1. BWV 1011, 5. Suiete c-Moll für Solovioloncello, Praeludium, 2. Teil (Fuge), Takt 154 bis 156



2. BWV 775, 4. Invention d-Moll für Cembalo, Takt 35 bis 38



BWV 1024, IV, Takt 108 bis 112 (Drittes Couplet)



BWV 813, 2. Französische Suiete c-Moll für Cembalo, Courante, Takt 15 bis 18



Beilage VIIb

BWV 1024, IV, Takt 118 bis 123 (Drittes Couplet)



1. BWV 1049, IV. Brandenburgisches Konzert, I, Takt 97 bis 102, Solovioline



2. BWV 1042, Violinkonzert E-Dur, 3. Satz, 1. Couplet, Takt 17 bis 21, Solo-Violine



BWV 1024, IV, Takt 124 bis 130 und Takt 134 bis 137 (Drittes Couplet)

a)

b)

1. BWV 1049, IV. Brandenburgisches Konzert, I, Takt 83 bis 88, Solovioline

2. BWV 1011, 5. Suite für Solovioloncello, Praeludium, 2. Teil (Fuge), Takt 183 bis 188

BWV 1024, IV, Takt 132 bis 133 (Drittes Couplet)

1. BWV 1006, 3. Partita E-Dur für Solovioline, Menuet I, Takt 19 bis 22

2. BWV 1009, 3. Suite C-Dur für Solovioloncello, Bourrée I, Takt 17 bis 18

BWV 1024, IV (Viertes Couplet), Takt 193 bis 196

1. BWV 818, Suite a-Moll für Cembalo, Gigue, Takt 4 bis 6

2. BWV 1029, 3. Sonate g-Moll für Viola da gamba und obl. Cembalo, III, Takt 64 bis 66



3. BWV 810, 5. Englische Suite für Cembalo, Prélude, Takt 70 bis 73



4. Wohltemp. Klavier II, Fuge 24, b-Moll, Takt 9 bis 13



5. BWV 806, 1. Englische Suite A-Dur für Cembalo, Gigue, Takt 1 bis 3



- BWV 1024, IV, Takt 13 bis 14 (Refrain)



- BWV 788 Sinfonia 2 c-Moll, Takt 26



Wieviel Geschwister hatte Johann Sebastian Bach?

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Als mir vor einigen Jahren der Auftrag zufiel, die Eisenacher Kantoren und Organisten seit Einführung der Reformation zusammenzustellen, ergab es sich zwangsläufig, daß auch die Stadtpfeifer stärker in das Blickfeld traten. Unter diesen mußte ich mich mit der Familie *Johann Ambrosius Bachs* eingehender beschäftigen, da meine Ergebnisse mit den im Bach-Schrifttum vorliegenden Feststellungen nicht in allen Einzelheiten zu identifizieren waren. Schon die Zahl der Kinder stieß auf Widerspruch. Seitdem Hermann Helmboldt¹ den in den Schulmatrikeln vorgefundenen *Johann Nicolaus Bach* in die Familie des Ambrosius einbezogen hat, glaubt man, *Sebastian* sei als neuntes Kind der Familie geboren. Wir werden zu untersuchen haben, ob diese Hypothese noch aufrechtzuerhalten ist.

Daß wir heute über den Lebenslauf der Geschwister Sebastians einen fast lückenlosen Aufschluß geben können, soll nachstehend gezeigt werden. Auch hier waren Ergänzungen und Richtigstellungen notwendig. An Hand dokumentarischer Unterlagen werden wir am sichersten und schnellsten feststellen können, ob noch Platz für einen unbekanntem Sohn vorhanden ist.

Wir wissen, daß dem Erfurter Ratsmusikanten *Johann Ambrosius Bach* am 8. April 1668 die Kürschnermeisterstochter *Elisabeth Lämmerhirt* angetraut worden war. Zwei Kinder wurden in Erfurt geboren:

1. *Johann Rudolf*

get. 19. 1. 1670 Erfurt,

begr. 17. 7. 1670 Erfurt.

Taufeintragung: „Ein Kind Johannes Ambrosius Bachen, die mutter Elisabetha, gevatter Johannes Rudolph von Cöln, das Kind ist Johannes Rudolphus genennet worden.“

2. *Johann Christoph*

geb. 16. 6. 1671, get. 18. 6. 1671 Erfurt,

gest. 22. 2. 1721 Ohrdruf.

Taufeintragung: „Ein Kind Johannes Ambrosius Bachen, die mutter Elisabeth; gev. Hr. Johannes Christoph Herrthumb, Küchenschreiber zu Anstadt. Das Kind ist Johannes Christophorus genennet worden.“

Im Oktober 1671 übersiedelte die Familie nach Eisenach. Hier finden wir *Johann Christoph* 1681–85 als Lateinschüler. Anschließend 1686–89 als Organist in Erfurt, dann in Ohrdruf.

3. *Johann Balthasar*

get. 6. 3. 1673 Eisenach²,

begr. 5. 4. 1691 Eisenach.

Taufeintragung: „Johann Ambrosio Bachen, Stadt Musico alhir ein Sohn, G. Hr. Balthasar Schneidern F. Oberförster zu Oekershausen, N. F. Joh. Balthasar.“

¹ Bach-Jahrbuch 1930, S. 49.

² Ein Geburtsdatum (bei Spitta: 4. 3.) liegt nicht vor.

In den ersten drei Jahren wohnte Ambrosius B. bei dem Paten dieses Sohnes, dem fürstlichen Oberförster Balthasar Schneider in der Rittergasse zur Miete, die der Rat der Stadt bezahlte. Pflichtgemäß mußte er, um Bürger zu werden, nach dieser Zeit eine Wohnstätte besitzen, die er, die Gasse überschreitend, aus Häusertrümmern, die der Bauernkrieg hinterlassen hatte, aufbauen konnte.

Balthasar besuchte die Lateinschule 1681–88 (nur bis Tertia) und wurde dann Pfeiferlehrling beim Vater. Nach dem von Paul Ihle in Gotha bekanntgewordenen Stammbaum, soll Balthasar als Trompeter in Köthen tätig gewesen und dort verstorben sein. Da die fürstliche Kapelle in Köthen erst 1707 gegründet wurde und seine Anwesenheit in der dortigen Stadtkapelle nicht nachzuweisen ist, kann es sich nur um einen Irrtum handeln. Denn das Eisenacher Kirchenbuch gibt den Nachweis.

Begräbniseintragung 1691:

„d. 5. Aprilis, Johann Ambrosii Baachen,
Haußmanns Sohn Baltar.“

Helmboldt hat diesen Eintrag nicht gefunden. Er schreibt³: „Von Ambrosius Söhnen starb J. Balthasar 18jährig als Trompeter in Köthen.“ Balthasar blieb an Eisenach gebunden.⁴ Die Ursache seines frühen Todes kennen wir nicht.

4. *Johann Jonas*

get. 5. 2. 1675 „im Hauß“⁵,

begr. 22. 5. 1685 Eisenach.

Taufeintragung: „Hr. Johann Ambrosio Baachen Haußmann alhir einen Sohn, G. Jonas Mehler, Nagelschmid, N. F. Johannes Jonas.“

Lateinschüler 1685, mit dem Abgangsvermerk: „Naturae debitum reddidit.“⁶

Begräbniseintragung: „Hr. Johann Ambrosii Baachen, Haußmanns Söhnlein.“

5. *Maria Salome*

get. 29. 55. 1677 Eisenach⁷,

begr. 27. 12. 1728 Erfurt.

Taufeintragung: „Hr. Johann Ambrosio Baachen, Haußmann ein Tochter, G. Caspar Lemmerhirds Weib Maria Salome.“

Nach dem Tode der Mutter 1694 übersiedelte sie zu ihren Verwandten nach Erfurt und verheiratete sich hier mit dem Kürschnermeister Joh. Andreas Wiegand, der am 4. 3. 1737 in Erfurt verstarb.

6. *Johanna Juditha*

get. 28. 1. 1680 Eisenach⁸,

begr. 3. 5. 1686 Eisenach.

³ Bach-Jahrbuch 1930, S. 55.

⁴ Vgl. die beiden Artikel in MGG (Sp. 913 u. 962), die ihn ebenfalls als „Trompeter der Hofkapelle in Köthen“ bezeichnen und 1691 dort sterben lassen.

⁵ Es handelt sich um eine Nottaufe. Das Geburtsdatum, bei Spitta mit 3. 2. angegeben, ist nicht verzeichnet.

⁶ Vermutlich infolge schwerer (geistiger?) Erkrankung.

⁷ Nach Spitta am 27. 5. geboren (unbelegt).

⁸ Nach Spitta am 26. 1. geboren (ohne Nachweis).

Taufeintragung: „Hr. Johann Ambrosio Baachen, Haußmann eine Tochter, G. Georg Christoph Bachen, Cantori zu Themar Weib Anna Judith und Hr. Johann Bachelbel, Organist in Erffurth in der Prediger Kirchen daselbst. In Abwesenheit verricht in Vollmacht Salome, Caspar Lemmerhirdts Weib, vd. der Organist Hr. Johann Christoph Baach. N. F. Johanna Juditha.“

Unter den Paten neben Pachelbel die Frau von Ambrosius ältestem Bruder: Georg Christoph, dem späteren Kantor in Schweinfurt. Am Taufstein: Joh. Christoph, der Oheim Ambrosius. Wenige Jahre später finden wir sie unter den Toten: „1686 d. 3. May, Hr. Johann Ambrosii Baachen Töchterl.“

7. *Johann Jacob*

get. 11. 2. 1682 Eisenach⁹,
gest. 16. 4. 1722 Stockholm.

Taufeintragung: „Hr. Johann Ambrosio Baachen, Haußmann einen Sohn, G. Joh. Jacob Schön, Steinmetz.“

Lateinschüler in Eisenach 1690–95. Nach dem Tode des Vaters zunächst vom ältesten Bruder Joh. Christoph in Ohrdruf aufgenommen, wurde er 1697 Pfeiferlehrling beim Nachfolger des Vaters, Joh. Heinrich Halle, in Eisenach. Durch sein Wanderleben kam er vermutlich bis nach Kursachsen, wo er 1704 als Hautboist in ein schwedisches Regiment Karl XII. eintrat. Wilde Kriegsfahrten führten ihn durch halb Europa bis nach Konstantinopel. Seit 1713 war er (als Flötist) Mitglied der Hofkapelle in Stockholm.¹⁰ Hier verheiratete er sich, wie das Trauregister der Kgl. Hofgemeinde ausweist, im Jahre 1715 mit Susanne Maria Gast¹¹, Tochter eines Perückenmachers, der, wie aus dem Protokoll seines Bürgerbriefes hervorgeht, in „La Duché de force“ (im heutigen Belgien) geboren wurde. Nach dem Taufbuche der Hofgemeinde wurde am 2. 7. 1718 Maria Anna Bach, eine Tochter Joh. Jacobs, getauft. Unter den Paten finden wir den Kammerherrn Anders von Düben, den bekannten Kapellmeister der Hofkapelle. Weitere Kinder sind nicht aufzufinden. Susanne Maria Bach starb bereits am 24. 11. 1719.¹² Nach dem Kirchenbuch der Ridrarholmsgemeinde in Stockholm wurde der „Musicant Johan Jacob Back“ am 22. April 1722 dort begraben.¹³

8. *Johann Sebastian*

geb. 21. 3., get. 23. 3. 1685 Eisenach¹⁴,
gest. 28. 7. 1750 Leipzig.

Taufeintragung: „Hr. Johann Ambrosio Baachen, Haußman ein Sohn, G. Sebastian Nagel, Haußman zu Gotha vnd Johann Georg Kochen, Fl. Forstbedienter alhier. N. F. Joh. Sebastian.“

⁹ Spittas Geburtsdatum (9. 2.) ohne Beleg.

¹⁰ Vgl. „Kungl. hovkapellens historia 1526 bis 1926“ von Tobias Norlind und Emil Tröbäck.

¹¹ Spitta (I, 763): „... ob er verheiratet war, konnte ich nicht erfahren.“ Auch die MGG berichtet nichts darüber. Aber wir kennen jetzt Sebastians Schwägerin.

¹² Dem Archivar Carl-Friedrich Corin in Stockholm bin ich für diese Feststellungen zu Dank verpflichtet.

¹³ Diese Mitteilung verdanke ich Nils Staf, dem Stockholmer Stadtarchivar. Die MGG schweigt über das Ableben Joh. Jakobs (Sp. 913).

¹⁴ Die Angabe der MGG (Sp. 962): „Joh. Seb. war der jüngste von vier Söhnen aus der Ehe des Ambrosius B.“, ist zu berichtigen.

Lateinschüler in Eisenach 1693–95. Bald nach dem Tode des Vaters (24. Febr. 1695)¹⁵ verließ Sebastian mit seinem Bruder Jacob Eisenach.

Weder in Kirchenbüchern noch in Ratsakten habe ich eine Spur von dem *Nicolaus Bach* auffinden können, den Hermann Helmboldt als 9. Kind von Ambrosius B. zu entdecken glaubte.¹⁶ Die einzige Stütze dieser Helmboldtschen Annahme sind die Schulmatrikel. Nach diesen sitzt Nicolaus von 1690 bis 94 (vier Jahre!) in der Sexta und verschwindet dann ohne jeden Eintrag.

Daß die Geburt eines Sohnes von *Job. Ambrosius* in den sauber geführten Kirchenbüchern versehentlich nicht eingetragen worden sein soll, ist bei seiner Stellung im öffentlichen Leben Eisenachs und seinem Ansehen bei Rat und Hofe unmöglich. Alle anderen Familienereignisse wurden, wie wir gesehen haben, gewissenhaft vermerkt. Es ist kaum zu begreifen, daß Helmboldt an der einfachen Lösung, diesen Nicolaus außerhalb Eisenachs zu suchen, völlig vorbeigesehen hat. Der sang- und klanglose Abgang des unbegabten Schülers unterstützt die Vermutung, daß er von auswärts kam. Ein ortsansässiger Junge hätte bis zum Jahresschluß aushalten müssen. Dazu kommt, daß die Schulmatrikel durchgängig unvollständig sind. Nicht selten fehlen die zusätzlichen Bemerkungen, woher ein auswärtiger Schüler kommt, warum ein Schüler im Verlauf des Schuljahres, wie in unserem Falle, abgegangen ist. Außerdem gab es in den Nachbardörfern im Westen Eisenachs, auf hessischem Gebiet und in der Rhön, genügend Bach-Familien, von denen der unbekante Nicolaus abstammen könnte.

Den sichersten Nachweis, daß dieser Nicolaus nicht der Eisenacher Stadtpfeiferfamilie angehörte, gibt uns *Ambrosius selbst*. In seinem Gesuch vom 2. April 1684 an den Rat der Stadt um Entlassung aus städtischen Diensten, da er eine Berufung als Direktor der Erfurter Ratskompagnie angenommen habe, schreibt er wörtlich:

„Dieselben erinnern sich großl. daß ich nunmehr vor 12 Jahren zum Stadt Pfeiffer dienst hirher berufen und befördert worden, solchen Dienst auch biß dato nach möglichkeit versehen, dieweil mir aber aus nachfolgenden Ursachen denselben länger zu halten schwer fallen will. Indem ich 1. mein Weib vnd 6 Kinder so mir Gott in meinem Ehestande gegeben zu verpflegen habe, ...“

Die sechs Kinder, die im April 1684 in seiner Familie lebten, sind:

Job. Christoph,
Job. Balthasar,
Job. Jonas,

Maria Salome,
Johanna Juditha,
Job. Jacob.

¹⁵ Obgleich Terry den Begräbnistag richtig angibt, wird Spittas Angabe: 31. 1. weiterhin übernommen (u. a. MGG, Sp. 913). Das Versehen ist darauf zurückzuführen, daß an diesem Tage dem Schwerkranken im Hause das Abendmahl gereicht wurde: „31. Januarij: Com. priv. Hr. Joh. Ambr. Baachen Haußmann.“ Erst drei Wochen später trat der Tod ein: „Dominica Oculi, den 24. Febr. Begraben: Hr. Johann Ambrosius Baachen Haußmann.“

¹⁶ Vgl. „Bach-Familie“ (MGG, Sp. 913), wo bei den 6 Söhnen des Ambrosius von „einem weiteren Sohne Johann Nicolaus gesprochen wird, der Anfang der 80er Jahre geboren sein dürfte“. Auch in die Stammtafel (Sp. 907/908) wurde er aufgenommen.

Nur der Erstgeborene, Joh. Rudolf, war nicht mehr am Leben. Ein Joh. Nicolaus ist nicht darunter. Wäre er vor dem 2. April 1684 gestorben, müßte seine Begräbniseintragung vorhanden sein. Selbst wenn wir die Romantik sprechen lassen und ihn als hoffnungslosen, ausgestoßenen Sohn betrachten, können wir ihn nicht aufnehmen. Daß er zwischen *Joh. Jacob* (1682) und *Joh. Sebastian* (1685) geboren sein kann, ist wohl möglich, das könnte aber nur nach dem 2. April 1684 (nach dem Bewerbungsschreiben von Ambrosius) und vor Sebastians Geburt geschehen sein, was aber in der kurzen Spanne von zehn Monaten wenig glaubhaft ist. Als weiteres Dokument dagegen spricht die *Bach-Genealogie*. Darin heißt es von Ambrosius Bach:

„War verheirathet mit Jfr. Elisabetha Lemmerhirtin, Herrn Valentin Lemmerhirtens E. E. Raths Vorwandt in Erffurth, Jfr. Tochter; zeugte mit selbiger 8 Kinder, als 6 Söhne und 2 Töchter. Davon 3 Söhne unverheiratet gestorben, wie auch die jüngste Tochter; 3 Söhne aber und die älteste Tochter haben die Eltern überlebet u. sich verehelicht.“

Der fragliche Nicolaus befindet sich nicht darunter. Die Genealogie spricht eindeutig von a c h t Kindern, nicht von n e u n ! Auch, daß drei Söhne verheiratet waren, einschließlich Joh. Jacob¹⁷, stimmt, wie die übrigen Angaben, mit den geschichtlichen Tatsachen völlig überein. Deshalb kann man die leere Vermutung: der Vater *Ambrosius* und *Phil. Emanuel*, der Verfasser der Genealogie, hätten einen Sohn der Familie unterschlagen, ad absurdum führen. Es gibt unter den Geschwistern Joh. Sebastians keinen Joh. Nicolaus.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß Kirchenbücher und Schulmatrikel zur gleichen Zeit einen zweiten Joh. Nicolaus Bach verzeichnen, der, 17. 10. 1669 getauft, als Sohn des großen Joh. Christoph nachzuweisen und später in Jena zu finden ist. Einen dritten Joh. Nicolaus Bach finden wir zwar in den Kirchenbüchern, nicht aber in den Schulmatrikeln. Daß dieser „Fürstliche Musicant“, dessen Verheiratung 1697 verzeichnet ist, weder mit unserer Bach-Familie noch mit einer anderen Eisenacher Familie verwandtschaftliche Beziehungen hatte, war unschwer festzustellen. Keiner der drei Joh. Nicolaus, die zur Zeit Ambrosius Bachs in Eisenach lebten, kann als Bruder Sebastians herangezogen werden. Damit sind alle Quellen erschöpft.

Wer die Georgenkirche in Eisenach betritt, wird noch den gotischen Taufstein mit der Jahreszahl 1503 vorfinden, über dem der Magister Joh. Christoph Zerbst, der spätere Generalsuperintendent, am 23. März 1685 in Gegenwart der Paten die Taufe *Sebastians*, des a c h t e n Kindes der Familie, vollzogen hat. Der Taufeintrag ist erhalten.

¹⁷ Wir sehen an diesem Beispiel, wie genau der Schreiber der Genealogie unterrichtet ist.

Der Pokal im Eifenacher Bach=Museum

Von Friedrich Smend (Berlin)

Conrad Freyse kommt im Bach-Jahrbuch 1953 (S. 108–118) auf den berühmten Pokal im Eisenacher Museum und auf das in der Pokalinschrift steckende Rätsel zurück. Der Verfasser lehnt die von Friedrich Schnapp gefundene und im Bach-Jahrbuch 1938 (S. 87–94) veröffentlichte Rätselauflösung ab und unterbreitet einen neuen dahingehenden Vorschlag. Nach Freyse ist der Pokal eine Gratulationsgabe zu Bachs Ernennung zum Hofcompositeur (November 1736). Die Spender sind zwei Dresdener Aristokraten, der Premierminister Graf Jakob Heinrich von Flemming, erkennbar an dem 1. und 3. Ton der 2. Notenzeile *g'* und *f* (Graf Fleming), und der Russische Gesandte Freiherr von Keyserling, durch den schmerzlich-chromatischen Charakter der 3. Notenzeile als Schwerkranker gekennzeichnet. Freyse kombiniert die Motive folgendermaßen:

1. Spender 2. Spender motu contrario

ad infinitum

Zugleich mit dem Glückwunsch soll durch „die Unendlichkeit des Musizierens“ „die unlösliche Freundschaft“ der Gratulanten mit dem Beschenkten zum Ausdruck kommen.

Wir befassen uns zunächst mit dem kleinen Tonsatz. Ch. S. Terry hatte erstmalig darauf hingewiesen, daß das Symbol des 1. Spenders ein spiegelbildlich oder krebsgängig umgekehrtes und um eine Terz nach unten transponiertes *B-A-C-H*-Motiv darstellt, also mit der 1. Notenzeile kombiniert werden kann. Eine der entscheidenden Entdeckungen von Friedrich Schnapp bestand darin, daß auch auf das Symbol des 2. Spenders der *motus cancricans* anzuwenden ist, und daß die musikalische Auflösung des Rätsels in der Ausarbeitung eines Sätzchens besteht, in dem die *B-A-C-H*-Linie mit beiden krebsgängig gelesenen Spender-Symbolen zum Zusammenklang zu bringen ist. Diese, ich betone es, entscheidende Entdeckung von Schnapp übernimmt Freyse, kombiniert aber die Motive völlig anders. Zunächst verdoppelt er die Notenwerte der Oberstimme, womit die Dedikation an den „großen Bach“ [sic] zum Ausdruck kommen solle. Man könnte sich diesen Eingriff in die Vorlage gefallen lassen, wenn das Rätsel von dem „großen Bach“ spräche. Da dies aber nicht der Fall ist, muß die von Freyse vorgenommene Augmentation als willkürliche Veränderung der gestellten Aufgabe abgelehnt werden. Dasselbe gilt von der Eintragung der Wiederholungszeichen und der Hinzufügung der Worte „ad infinitum“. Von einer „Unendlichkeit des Musizierens“ ist aus der Inschrift des Pokals nicht das Geringste herauszulesen. „Die Krebsgängigkeit der Spenderthemen“ zweifelt Freyse nicht an; er begründet sie damit, „daß das Widmungsgedicht in Spiegelform geschrie-

ben“ sei. Diese Argumentation, deren Richtigkeit ich bestreite, müßte mit Notwendigkeit dazu führen, daß alle Notenzeilen, also auch das *B-A-C-H*-Motiv, krebsgängig zu lesen sind, da sich die spiegelbildliche Schrift, wenn sie wirklich vorliegen sollte, auf das ganze Gedicht bezöge. Der motus canonicus ist aber in Freyses Deutung völlig beziehungslos, sowohl musikalisch wie stofflich. Warum wird der 1. Spender durch eine transponierte *B-A-C-H*-Linie in Rückwärtsbewegung symbolisiert? Warum sollen sich die beiden staatlichen Würdenträger wie Krebse benehmen?

An der von Schnapp gebotenen Akkordfolge bemängelt Freyse die Umnotation der Mittelstimme. (Wir kommen noch darauf zurück.) Sein eigener Satz ist aber orthographisch anfechtbar, und mit der Behauptung, „daß die Anbringung der Versetzungszeichen in einem zweistimmigen Tonsatz nicht den strengen Gesetzen unterlag“ wie in einer dreistimmigen Akkordfolge, hat der Verfasser es sich reichlich leicht gemacht.

Betrachten wir aber das ganze Gebilde Freyses, so müssen wir sagen: Ein Meisterstück ist es nicht. Ihm fehlt die musikalische Überzeugungskraft, die innere Evidenz. Es liegt keinerlei Notwendigkeit vor, gerade diese Mittel- und Unterstimme mit dem *B-A-C-H*-Motiv zu verbinden. Die beiden Noten *g* und *f* hätten auch auf völlig andere, klanglich weitaus glücklichere Weise eingebaut werden können. Am wenigsten hat das Stückchen den Charakter eines Glückwunsches oder ist – „ad infinitum“ musiziert, wie trostlos! – der Ausdruck nie endender Freundschaft.

Wir wenden uns dem Text des Gedichtes und der Personenfrage zu. Der 1. Spender *ruffet Ach!* (2. Zeile). Beide Spender vereinigen sich sogar in dem Ausruf *Ach!* (5. Zeile). Schwerlich ist dies eine Gratulation. Sehr unwahrscheinlich ist es, daß zwei Träger höchster Staatsämter dem neuernannten Hofcompositeur versichern, *nur* er könne *ibnen* [sic!], d.h. allen beiden, das *Leben geben* (4. Zeile). Die Selbstcharakterisierung des Russischen Gesandten als Schwerkranken ist kaum glaubhaft. Graf Jakob Heinrich von Flemming aber, nach Freyse derselbe Premierminister, „der 1717... seinen Salon für das Künstlertreffen (zwischen Bach und Marchand) zur Verfügung gestellt hatte“, konnte im November 1736 keine Pokale mehr verschenken, da er schon 1728 verstorben war.

Genug! Aus musikalischen wie aus sachlichen Gründen ist Freyses Auflösungsversuch als gescheitert zu bezeichnen. Es bleibt unsere Aufgabe, des Verfassers Kritik an der von Friedrich Schnapp gebotenen Lösung unter die Lupe zu nehmen. Freyse erhebt folgende Einwände:

1. Die Kosten für den Pokal überstiegen die Zahlungsfähigkeit der beiden jungen Leute, die Schnapp als Spender bezeichnet hatte.
2. Werden die Notenzeilen in der Form, wie die Pokalinschrift sie bietet, zu den drei Akkorden zusammengefügt, so ergeben sich musikalisch-orthographische Fehler.
3. Die „vertrauliche Ansprache“ *Theurer Bach* ist im Munde junger Leute dem „Herrn Capellmeister“ gegenüber „ungehörig“. Bach hätte sie seinen Schülern mit Recht übelgenommen.

4. Der Wortlaut des Sprüchleins steht zu der „jugendlichen Lebenskraft“ der „rüstigen jungen Leute“ „völlig im Widerspruch“.

Beginnen wir mit den auf die Personen bezüglichen Beanstandungen. Sicherlich war der Pokal ein kostbares Geschenk. Viele Studenten waren damals arme Teufel. Die Brüder Krebs aber waren es nicht. Wie Hans Löffler (Bach-Jahrbuch 1940–48, S. 139 ff.) mitteilt, heiratete ihr Vater Johann Tobias, ebenfalls Schüler Bachs, am 13. Juli 1723 in zweiter Ehe Katharina Dorothea Beyer. „Diese zweite Gefährtin, eine angesehene Bürgerstochter, brachte... ein schönes Vermögen mit in die Ehe, so daß Krebs sich auf dem Topfmarkt [in Buttstädt] ein eignes Haus kaufen konnte. Die besseren Verhältnisse... erlaubten ihm, auch seinen Söhnen etwas zugute kommen zu lassen.“ Johann Tobias Krebs, der Vater, starb am 11. Februar 1762. Löffler berichtet: „Sein Begräbnis gestaltete sich feierlich: er wurde ‚mit Laternen‘ und mit einer ‚Standrede‘ zu Grabe gebracht. An Begräbnis- und Trauerkosten bezahlte die Witwe 54 Taler.“ Die Buttstädter Familie Krebs lebte also in sehr guten Verhältnissen. Nichts spricht gegen die Annahme, daß Vater Krebs seinen Söhnen bei der Aufbringung der Kosten zu einem Geschenk für den auch von ihm verehrten Meister geholfen hat.

Gegen die Anrede *Theurer Bach!* ist nichts einzuwenden. Im Gedicht duzt der Bauer den König. Aber selbst dies ist hier nicht gemeint. In unsern Versen, die Freyse mißverstanden hat, sprechen nämlich nicht zwei Schüler zu ihrem Lehrer, sondern zwei Krebse zu ihrem Bach. Der eine Krebs muß sich von seinem Lebenselement, dem Bach, trennen und ruft darum sein betrübtes *Ach!* Der andere Krebs kann darin wohl einstimmen; denn ihm steht der Abschied von seinem Bruder bevor, wenn er selber auch noch am Bache bleibt, der ja auch sein Lebenselement ist. Das kleine Gedicht – als Ausdruck eines Glückwunsches, wie Freyse es interpretieren will, völlig sinnlos – charakterisiert den Pokal als Abschiedsgeschenk, und zwar in reizendem Humor. Die beiden Spender heißen nämlich Krebs, und der Beschenkte heißt Bach. Es ist ein Wortspiel. Muß man das wirklich erst sagen? Aber es ist zugleich ein Spiel in Tönen. „Krebs“ ist nicht nur ein Tier, nicht nur ein Familienname, sondern die Bezeichnung einer musikalischen Bewegungsform. Nur wegen dieser dreifachen Bedeutung des Wortes ist es sinnvoll, die die Spender bezeichnenden Notenzeilen als „Krebse“ aufzuzeichnen. An dieser Aufzeichnung bemängelt Freyse die Orthographie des ersten der „Krebs“-Symbole. Es lautet auf der Pokalinschrift



Soll es in die von Friedrich Schnapp geforderte Akkordfolge eingefügt werden, so ist es in der Tat anders zu notieren, nämlich



Aus der Notwendigkeit, diese Änderung der musikalischen Rechtschreibung vorzunehmen, glaubt Freyse, den Schluß ziehen zu dürfen, daß die Kombination der drei Tonlinien zur Akkordfolge nicht beabsichtigt sei. Er übersieht dabei folgendes: Die Inschrift bietet keine Akkorde; die Notenzeilen stehen vielmehr einzeln, jede für sich, in dem kleinen Gedicht. Dies Gedicht aber will *laut* gelesen werden. Selbst wenn die zweite Zeile hier folgendermaßen aufgezeichnet wäre



hätte sie, in Worte übersetzt, gelautet:

g - gis - f - fis ruffet Ach!

Die Orthographie des Notenbildes der Inschrift – dies hat auch Friedrich Schnapp übersehen – entspricht also genauestens der damals üblichen Nomenklatur der Tonstufen, die wir heute als *g - as - f - ges* bezeichnen. Zur Auflösung des Rätsels aber gehört dreierlei: die krebsgängige Umkehrung der 2. und 3. Notenzeile, die Kombination dieser „Krebse“ mit der 1. Notenzeile zur Folge der Akkorde und die dazu erforderliche Änderung der Notation der Mittelstimme. Dann lautet das Ergebnis:



Das Ganze bildet eine aufsteigende Mollsequenz *d*-moll – *e*-moll mit alterierten Septimenakkorden, d. h. einen wohlklingenden musikalischen Ablauf von innerer Evidenz. Wer sich vergeblich mit der Auflösung des Rätsels geplagt hat, dann aber dieses Ergebnis vorgeführt bekommt, wird sagen:

Das also war des Pudels Kern.

Hat er Humor, so wird er dabei herzlich lachen, insbesondere wenn er an das verschmitzte Wortspiel vom Bach und seinen Krebsen denkt. Ohne Zweifel hat auch Bach selber gelacht, als seine Schüler ihm den Pokal mit der Rätselinschrift dedizierten. Es waren aber auch gelehrige Schüler; denn sie haben die schwierige musiktheoretische Aufgabe gelöst, die folgendermaßen lautete: die Melodielinie *b' a' c'' b'* ist dreistimmig so zu harmonisieren, daß eine Akkordfolge entsteht, in der sämtliche chromatischen Stufen von *cis'* bis *c''* erklingen, aber kein Ton mehr. Dies läßt sich nur bewerkstelligen, wenn die Mittelstimme in großen Terzen parallel zur Oberstimme, die Unterstimme aber von *cis*, chromatisch aufsteigend geführt wird. Jeder Ton der 2. und

3. Notenzeile des Gedichtes ist unabdingbar notwendig, keiner könnte anders klingen, wenn es zu der geforderten Sequenz kommen soll. M. a. W.: das sich aus der Kombination ergebende Klangbild kann schlechterdings kein Zufall sein; es bietet die beabsichtigte musikalische Auflösung des Rätsels. Dies bedeutet, daß die „Krebse“ die Spender des Pokals waren, und es keiner weiteren Bemühung bedarf, die Namen der Geschenkgeber zu ermitteln.

Freyse glaubt, die von Friedrich Schnapp gefundene Rätselauflösung wegwerfend als „Krebsgängerei“ abtun zu können. Er bemerkt nichts von dem Humor des Gedichtes, von dem charmant-geistreichen Spielen mit Worten und Tönen in dem Rätsel und von der Eleganz der Lösung durch Friedrich Schnapp. Zugleich aber stimmt er meinem kleinen Beitrag zur Dechiffrierung der Inschrift zu. Ich hatte darauf aufmerksam gemacht, daß die Anfangsnoten der drei ersten Zeilen des Sprüchleins, nach den Regeln des Zahlenalphabets summiert, 14 ergeben, während bei der gleichen Behandlung der Anfangsbuchstaben der vierten bis sechsten Gedichtzeile die Summe 41 herauskommt. Ist 14 das Zahlensymbol für BACH, so ist die Zahl 41 – in diesem Zusammenhang! – natürlich doppelsinnig. Zunächst bedeutet sie die rückwärts gelesene 14, also den „Krebs vom Bach“, sodann die Chiffre der Buchstabenfolge J. S. BACH. – Nur im Zusammenhang mit der durch Schnapp gefundenen Gesamtauflösung des Rätsels, zugleich aber, wenn sie deren überhaupt bedürfte, als ihre Bestätigung ist meine Entzifferung sinnvoll. Indem Freyse meint, die Schnappsche Leistung ablehnen, meinen Beitrag aber annehmen zu können, hat er mich gröblich mißverstanden. Es muß schon dabei bleiben, daß Krebs der Name der Spender ist. Gerade das Ziffernsymbol beweist es. Nur im allerengsten Kreise von Bachs Schülern dürfen wir die Kenntnis der zahlensymbolischen Sprache des Meisters voraussetzen, nicht aber in der Gesellschaft der Dresdener Hocharistokratie.

1118

Mirs. Les.

