

Nein

P. R. L. 1. 1. 1.

# Bach-Jahrbuch

## 1957



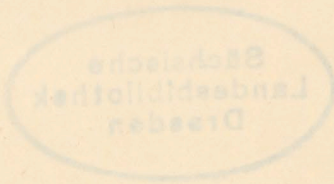
# BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

*44. Jahrgang 1957*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT  
VEREINSJAHR 57



58/592

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Kantstraße 1

Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23, Gohliser Schloßchen

Redaktionsschluß: 1. September jeden Jahres

1958 I Gw 1096

## INHALT

	Seite
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs .....	5
<i>Ernst König</i> (Köthen), Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit .....	163
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Fünfzig Jahre Bachhaus ....	168



# Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs

Von Alfred Dürr (Göttingen)<sup>1</sup>

## ABKÜRZUNGEN

- AfMf = Archiv für Musikforschung  
Am.B. = Amalienbibliothek (Deutsche Staatsbibliothek Berlin)  
BB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin. Die Signaturen der Bach-Handschriften dieser Bibliothek werden in Kurzform mitgeteilt. Es bedeutet  
P 1 = Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus.ms.Bach P 1*  
St 1 = Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus.ms.Bach St 1*  
BG = Gesamtausgabe der Bachgesellschaft  
BJ = Bach-Jahrbuch  
BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J.S. Bachs*, Leipzig 1950  
Dadelsen I = Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957. Tübinger Bach-Studien, hrsg. v. W. Gerstenberg, Heft 1  
Dadelsen II = Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Habil.-Schrift, Tübingen 1958. Die Arbeit konnte nach Abschluß dieser Studie im Typoskript eingesehen und an mehreren Stellen beim Korrekturlesen berücksichtigt werden.  
H = Christian Friedrich Henrici (= Picander)  
HI-V = *Ernst-Sebartz'sche und Satyrische Gedichte*, Teil I-V, Leipzig 1727-1751  
JLB = Johann Ludwig Bach  
JLB 1-17 = Johann Ludwig Bach, Kantäten Nr. 1-17 (gezählt nach BG 41, S. 275 f.)

<sup>1</sup> Die hier vorgelegte Studie ist aus einer Gemeinschaftsarbeit verschiedener Wissenschaftszweige und Forscher heraus entstanden. Sie wäre nicht denkbar gewesen ohne den von Wisso Weiß, Erfurt, hergestellten Katalog *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach* (Ms., Veröffentlichung geplant innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe), ferner ohne die schriftkundlichen Vorarbeiten, die – nachdem ein Versuch Peter Wackernagels, die Schreiber der Berliner St-Signaturen systematisch zu erfassen, infolge der Kriegsereignisse nicht über die Anfänge hinaus gediehen war – insbesondere von Wilhelm Virneisel für das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen geleistet worden sind. Sie erstreckten sich in erster Linie auf die Sonderung der Schreiber innerhalb einzelner Stimmensätze. Gleichzeitig wurden jedoch auch am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen schriftkundliche Untersuchungen durchgeführt, durch die Georg von Dadelsen, ausgehend von der Betrachtung der Schreiber des Bachschen Familien- und Schülerkreises, zu ähnlichen Ergebnissen gelangte, wie sie hier veröffentlicht werden. Die beiderseitigen Ergebnisse wurden laufend ausgetauscht und aufeinander abgestimmt. Allen genannten Wissenschaftlern fühlt sich der Verfasser zu wärmstem Dank verpflichtet, darüber hinaus allen denjenigen, die als Mitarbeiter an der Neuen Bach-Ausgabe die Lösung der quellenkundlichen und chronologischen Probleme vorangetrieben haben. Von diesen haben insbesondere Werner Neumann (Leipzig), Wolfgang Plath (Tübingen) und Arthur Mendel (Princeton, USA) der vorliegenden Studie entscheidende Ergebnisse zugeführt.

NBA	= Neue Bach-Ausgabe
NV	= <i>Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach</i> , Hamburg 1790
P	= Partitur
Rudorff	= Originalhandschriften der Sammlung Rudorff, z. T. Bach-Archiv Leipzig, z. T. in Privatbesitz
Sti	= Stimmen
Thom	= Originalstimmen der Thomasschule Leipzig, z. Z. Bach-Archiv Leipzig
WZ	= Wasserzeichen

Darüber hinaus werden in den systematischen Darstellungen folgende Abkürzungen verwendet:

A	= Alto
B	= Basso
Bc	= Continuo
Bctr	= Continuo transponiert (f. d. Orgel)
Cno	= Corno
Cto	= Cornetto (Zink)
Fg	= Fagott
Fl	= Flauto (Blockflöte)
Ob	= Oboe
Org	= Organo
S	= Soprano
T	= Tenore
Ti	= Timpani
Trav	= Flauto traverso, Traversa (Querflöte)
Trba	= Tromba
Trbne	= Trombone
VI	= Violino
Va	= Viola
Vc	= Violoncello
Vne	= Violone

Die chronologische Ordnung der Werke Johann Sebastian Bachs ist ein Kernproblem der musikwissenschaftlichen Forschung. Von ihrer Lösung hängen nicht allein wichtige biographische Erkenntnisse ab, erfahren wir doch durch sie z. B., welchen Einfluß Bachs Dienststellung — als Kapellmeister oder als Kantor — auf die Art seiner Kompositionen ausgeübt hat, und können so unsere Erkenntnisse zum Problem „geistlich-weltlich“ bei Bach entscheidend erweitern; sehr viel wichtiger ist noch, daß uns die Kenntnis der Entstehungsfolge seiner Werke allein den Einblick in die Entwicklung des Bachschen Stils vermittelt und uns so einen Höhepunkt abendländischer Musikgeschichte erst recht verstehen lehrt.

Hier soll nun vom Leipziger Vokalwerk Bachs die Rede sein, vornehmlich also von den Kantaten, die der Thomaskantor und Director musices für die sonntägliche Musik in den Hauptkirchen Leipzigs bereitzustellen hatte. — Wer die bisherigen Datierungsversuche auf diesem Gebiet durchgeht, wird weithin keinen sicheren Boden unter seinen Füßen spüren. Zweifellos hat



auch hier Philipp Spitta alles Wesentliche gesagt und dabei, berücksichtigt man die Mittel seiner Zeit, wahrhaft Staunenswertes geleistet; um so verwunderlicher ist es deshalb, daß in der Folgezeit, angesichts der ungeheuren Möglichkeiten, die die Photographie mit sich brachte, niemand Neigung verspürte, auf dem einmal eingeschlagenen Wege diplomatischer Quellenkritik weiterzugehen, und man entweder im Vertrauen auf die Gründlichkeit des großen Bach-Biographen auf eine eigene Nachprüfung ganz verzichtete oder sich in gewagten Spekulationen erging, bei denen die geistreiche Formulierung leider nur allzuoft in umgekehrtem Verhältnis zur Beweiskraft ihrer Thesen stand. Einige typische Fälle mögen die Situation erläutern:

Ein zentrales Argument Spittas bei der chronologischen Einordnung der Kantaten ist seine These, das Rückpositiv der Thomaskirche sei im Jahre 1730 selbständig spielbar gemacht worden, alle Kompositionen mit obligater Orgel seien daher nach diesem Umbau entstanden (vgl. Spitta II, 112 und 769f.). Diese Annahme hat nun B. F. Richter im Bach-Jahrbuch 1908, 49ff. widerlegt; dennoch halten Richter und mit ihm alle späteren Forscher an Spittas Einordnung der Kantaten mit obligater Orgel fest, obwohl die Voraussetzung dafür entfallen ist. — Symptomatisch sind ferner Arnold Scherings Umdatierungen des Weihnachtsoratoriums (BJ 1933, 36ff.), sowie der Matthäus- und der Markus-Passion (BJ 1939, 1ff.), weil sie mit einem bewundernswürdigen Aufwand an Gelehrsamkeit und mit brillanter Diktion einer lediglich auf persönlichem Dafürhalten gegründeten Meinung das Wort reden. — Und selbst die neuesten Forschungen — einschließlich meiner eigenen<sup>2</sup> — haben bis heute stets die nunmehr bald hundert Jahre zurückliegenden Forschungsergebnisse Spittas weitergegeben.

Mit der modernen Papierforschung sowie der Auswertungsmöglichkeit schriftkundlicher Befunde mit Hilfe der Fotokopie sind uns jedoch in den letzten Jahrzehnten zwei Hilfsmittel erwachsen, an denen die Forschung nicht vorbeigehen darf. Es ist bedauerlich, daß in der Zeit zwischen beiden Weltkriegen, als die Quellenarbeit noch nicht unter den Nachwirkungen von Verlagerung und Bombenschaden zu leiden hatte, in der unerschöpflichen Fülle der Bach-Literatur nicht ein einziges Werk zu finden ist, das sich in größerem Umfang mit der Untersuchung der Bachschen Originalhandschriften befaßt hätte, obwohl es doch offenkundig war, daß weder eine Gesamtbiographie von der Art des Spittaschen Werkes noch eine zufallsbedingte Zusammenfassung einzelner Kompositionen in der BG die richtige Gelegenheit zu planmäßiger und erschöpfender Durchforschung sämtlicher Handschriften nach bestimmten Merkmalen bieten können.

Erst die systematische Sammlung der Originalquellen im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe bildete freilich die geeignete Basis für ausgedehnte

<sup>2</sup> Ausgenommen hiervon sind die durch die Themenstellung nicht betroffenen Datierungen der vor 1723 entstandenen Kantaten durch F. Smend (*Bach in Köthen*, Berlin 1951) und den Verfasser (*Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951).

Arbeiten dieser Art, wengleich unter Einschränkung durch verschiedene Kriegsverluste.

Im folgenden soll nun versucht werden, mit den Mitteln exakter Quellenforschung eine revidierte Chronologie des Bachschen Vokalwerks zu entwerfen. Da sich die hier angestellten Untersuchungen jedoch nur an den Originalhandschriften vornehmen lassen, bleiben alle diejenigen Kompositionen außer Betracht, zu denen keine derartigen Handschriften erhalten sind, die uns also nur in Kopien aus späterer oder nicht bestimmbarer Zeit überliefert sind.

Wengleich die dargelegte Chronologie im ganzen einwandfrei gesichert scheint, so trägt die Darstellung doch im einzelnen noch weitgehend den Charakter des Vorläufigen und bedarf in jedem Einzelfalle der Nachprüfung im Rahmen der Kritischen Berichte der Neuen Bach-Ausgabe. Die folgenden Ausführungen mögen daher mehr als Diskussionsgrundlage denn als fertiges Schema verstanden werden; die Ideallösung wäre dagegen in einer Vereinigung quellenmäßiger und stilkritischer Untersuchungen zu sehen — ein Plan, der sich vielleicht in späteren Jahren einmal durchführen läßt.

### I. Die Bachschen Originalhandschriften

Jede Untersuchung an der Quelle setzt voraus, daß wir uns über ihre Entstehung allgemeine Begriffe gebildet haben. Zunächst sei daher das Zustandekommen der Originalhandschriften zu einem Bachschen Vokalwerk an einem angenommenen Normalfall aufgezeigt. Unter Originalhandschriften verstehen wir dabei alle diejenigen Handschriften, die zur Aufführung eines Werkes unter der Leitung des Komponisten hergestellt und verwendet worden sind<sup>3</sup>, gleichgültig, ob sie autograph, also von der Hand Bachs geschrieben, oder durch einen von Bach beauftragten Kopisten hergestellt worden sind. Daher fallen Kopien von Bachschülern, die für deren eigene Aufführungen oder zu Unterrichtszwecken hergestellt worden sind, nicht unter den Begriff der Originalhandschrift in dem von uns gewählten Sinne.

Am Anfang jeder Neukomposition steht eine eigenschriftliche Partitur Bachs. Nach dieser wurden nun die Stimmen herausgeschrieben, und zwar zunächst je eine für jedes Instrument und jede Singstimme. Diese Tätigkeit wurde meist nicht von Bach selbst besorgt, sondern von einem besonders vertrauenswürdigen, möglicherweise dafür besonders honorierten Kopisten, vielleicht auch von einem Chorpräfekten. Wir nennen ihn im folgenden den Hauptschreiber (des jeweiligen Werkes). Wenn die Kopierarbeit bei starker Besetzung und größerer Ausdehnung des Werkes viel Arbeit erforderte, wurden zuweilen auch mehrere Hauptschreiber herangezogen. Nun wurden

<sup>3</sup> Um eine bessere Übersicht über die Aufführungen unter Bachs Leitung zu erlangen, werden im folgenden auch Werke mitberücksichtigt, die von fremden Komponisten stammen, jedoch unter Bachs Leitung aufgeführt wurden. Obwohl sie keine Originalhandschriften im dargelegten Sinne sind, werden sie im folgenden diesen gleichgestellt.

von denjenigen Stimmen, von denen eine einzige Kopie zur Aufführung nicht ausreichte, Dubletten hergestellt, jedoch nicht nach der Partitur, sondern nach der Vorlage der Erstkopie, und zwar meist nicht vom Hauptschreiber, sondern von einem oder mehreren weiteren Kopisten.

War das Werk, das aufgeführt werden sollte, keine Neukomposition, sondern die Umarbeitung eines älteren Werkes, so konnten zuweilen Teile des früheren Notenmaterials verwendet werden. Dies geschah auf mancherlei Art. So konnten z. B. die Instrumentalstimmen eines ehemaligen weltlichen Werkes für die Aufführung einer Kirchenkantate wiederverwendet werden, während die Singstimmen mit dem geistlichen Parodietext neu geschrieben wurden. Geringfügigere Abweichungen ließen sich durch Tekturen kenntlich machen. Die Partitur konnte oft völlig unverändert bleiben, da Bach als Leiter der Aufführung die von ihm angebrachten Änderungen auch auswendig wußte (bzw. Einzelheiten, etwa der Neutextierung, nicht gegenwärtig zu haben brauchte). War genügend Zeit vorhanden, so schrieb Bach zuweilen selbst eine neue Partitur, drängte die Zeit, so konnte auch ein Kopist mit der neuen Niederschrift der Partitur beauftragt werden; er erhielt dann mehr oder weniger genaue Anweisungen von Bach, wie er vorgehen sollte — und manchmal mißglückte auch etwas dabei! Grundsätzlich kann jedenfalls als Regel gelten, daß auch bei Umarbeitungen (ebenso wie bei Neukompositionen) das vollständige Aufführungsmaterial, bestehend aus Partitur, einfachem Stimmensatz und Dubletten, gebraucht wurde, mit dem einzigsten Unterschied, daß auch älteres, bereits vorhandenes Material mitverwendet werden konnte.

Die Zahl der insgesamt angefertigten Originalstimmen richtete sich selbstverständlich nach der jeweiligen Besetzungsstärke; doch lassen sich auch hier gewisse Regelfälle aufstellen. So wurden für die allsonntäglichen Kantatenaufführungen in den Leipziger Hauptkirchen gewöhnlich folgende Stimmen gebraucht (Blech- und Holzbläser sowie Singstimmen natürlich nur in dem Ausmaß, in dem sie für das jeweilige Werk vorgesehen waren):

Blechbläser (Trompeten, Hörner), Pauken .....	je 1 Stimme
Holzbläser (Flöten, Oboen, falls obligat: Fagott).....	je 1 Stimme
Violinen I, II.....	je 2 Stimmen
Viola (I, II) .....	(je) 1 Stimme
Sopran, Alt, Tenor, Baß .....	je 1 Stimme
Continuo (Violoncello, Violone, Fagott, Orgel) .....	insgesamt
	3 Stimmen, davon eine transponiert und beziffert.

In Ausnahmefällen, wenn eine größere Besetzung des Singchores möglich war, traten zu den vier Vokalstimmen noch je eine Ripienstimme.

Günstigere Besetzungsverhältnisse ergaben sich bei den Passionsaufführungen und beim Musizieren weltlicher Kantaten; doch wurden diese von Bach in der Regel durch Bereicherung der Instrumentation, zuweilen auch durch vokale Doppelchörigkeit, seltener aber durch stärkere Besetzung der einzelnen Stimmen ausgenutzt, so daß auch in diesen Fällen die oben-

stehende Tabelle, was die Stimmenzahl für die einzelnen Instrumente betrifft, grundsätzlich Gültigkeit behält.

Schon während Bachs Lebenszeit traten die ersten Verluste an Aufführungsmaterial ein. Aus einem Brief Johann Elias Bachs vom 28. 1. 1741 erfahren wir z. B., daß Bach die Stimmen zu einer Baß-Solokantate ausgeliehen und noch nicht zurückerhalten habe; „*die Partitur aber will er nicht aus den Händen geben, weil er auf solche Art schon um viele Sachen gekommen ist*“. Häufig mußte daher in späterer Zeit noch ein zweiter Stimmensatz oder gar eine neue Partitur geschrieben werden, so daß uns eine Reihe von Werken in mehreren Originalhandschriften erhalten ist.

## II. Die Überlieferung der Originalhandschriften

Der Nekrolog meldet, daß Bach fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, fünf Passionsmusiken und eine größere Anzahl weiterer Vokalwerke hinterlassen habe<sup>4</sup>. Nach dem Zeugnis Forkels<sup>5</sup> wurden die Kantatenjahrgänge „*nach des Verfassers Tode unter die älteren Söhne vertheilt, und zwar so, daß Wilh. Friedemann das meiste davon bekam*“. Friedemann verkaufte jedoch seinen Besitz im Lauf seines weiteren Lebens; und wenn es schon ihm selbst zu Lebzeiten nicht mehr möglich war, den Verbleib seines Erbteils festzustellen<sup>6</sup>, so dürfen wir heute erst recht nicht darauf hoffen, jemals einen vollständigen Überblick über seinen einstigen Besitz zu gewinnen. Eine Sonderstudie könnte vielleicht in einzelnen Fällen Klarheit schaffen; doch würde dies hier zu weit führen. Deutlicher überschaubar ist das Erbteil Philipp Emanuels, dessen Nachlaßverzeichnis<sup>7</sup> zu den meisten Sonntagen des Kirchenjahres je zwei Kantaten nennt, dazu zwei Passionen (Matthäus- und Johannes-Passion), so daß man gemeinhin angenommen hat, Friedemann habe drei, Emanuel zwei Jahrgänge geerbt (vgl. BG 12<sup>2</sup>, S. V u. BG 13<sup>1</sup>, S. XIII). Doch bedarf diese These einer Korrektur.

Wie oben dargelegt, bestand das vollständige Handschriftenmaterial eines Vokalwerks einesteils aus der Partitur, anderenteils aus den Stimmen. Dadurch war es möglich, das Werk nicht nur an einen, sondern an zwei Erben zu überliefern. Tatsächlich läßt sich auch in den meisten Fällen erkennen, daß irgendwann im Laufe der Zeit eine Teilung stattgefunden hat, wobei nach der einen Seite ein einfacher Stimmensatz, nach der andern die Partitur mit den Stimmendubletten weitergegeben wurden. Dieses eigenartige Verfahren, die Dubletten zur Partitur zu schlagen, erklärt sich daraus, daß der Besitzer der Partitur unter den damaligen Verhältnissen als der Benachteiligte galt. Denn eine Aufführung ohne Partitur war durchaus nichts Ungewöhnliches — der Dirigent leitete die Aufführung dann nach

<sup>4</sup> Vgl. den Neudruck, BJ 1920, S. 13 ff.

<sup>5</sup> *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 61. Faksimiledruck Frankfurt 1950.

<sup>6</sup> Vgl. den bei M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach*, Leipzig 1913 abgedruckten Brief vom 4. 7. 1778 an Eschenburg (Neudruck Lindau 1956, S. 54f.).

<sup>7</sup> Vgl. den Neudruck im BJ, insbesondere BJ 1939, S. 88–93.

einer Continuo-Stimme; der Erbe des einfachen Stimmensatzes brauchte also nur die Dubletten wieder anfertigen zu lassen, um das Werk aufführen zu können. Anders der Erbe der Partitur. Er mußte sich der umständlichen Arbeit des Stimmenschreibens unterziehen und war daher froh, wenn er wenigstens die Duplierstimmen schon besaß.

Durch diese Spaltung des Aufführungsmaterials ließen sich die hinterlassenen fünf Jahrgänge in zehn Erbteile verwandeln, deren jeder noch einen vollständigen Kantatenjahrgang ausmachte.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt nochmals Emanuels Erbe, so stellt man fest, daß er (mindestens bei seinem Tode) von den allermeisten Vokalwerken seines Vaters nur entweder Partitur oder Stimmen besessen hat; und selbst diejenigen Fälle, in denen das Nachlaßverzeichnis Partitur und Stimmen nennt, könnten z. T. noch den oben erwähnten Ausnahmefällen zuzurechnen sein, in denen über das Normalmaß hinaus noch weitere Originalhandschriften angefertigt worden waren, so daß also selbst von diesen möglicherweise noch andere Erben etwas erhalten hatten. Daraus ergibt sich die überraschende Feststellung, daß Philipp Emanuels Erbteil mindestens zur Zeit seines Todes keineswegs zwei Fünftel, sondern nicht viel über zwei Zehntel des einstigen Bestandes ausgemacht haben muß.

### III. Versuch einer Rekonstruktion der Kantatenjahrgänge

Seit B. F. Richters scharfsinniger Rekonstruktion des Choralkantaten-Jahrgangs und seiner Überlieferung<sup>8</sup> ist, soweit bekannt, noch nicht wieder der Versuch unternommen worden, die Zuordnung weiterer Kantaten zu den vom Nekrolog genannten fünf Jahrgängen von Kirchenstücken klarzulegen, obwohl es doch verlockend wäre, wenigstens die an Philipp Emanuel vererbten und im Nachlaßverzeichnis festgehaltenen Werke nach Jahrgängen voneinander zu trennen. Dies soll nun im folgenden unternommen werden.

Glücklicherweise bietet Emanuels Nachlaßverzeichnis eine nicht geringe Hilfe dazu: Der eine Jahrgang läßt sich nämlich zwanglos zusammensetzen, wenn man ihm alle diejenigen Kantaten zuordnet, von denen Emanuel „Partitur und einige Stimmen“ — das sind also Partitur und Dubletten — in Besitz hatte. Wir werden ihn später als Jahrgang III bezeichnen (vgl. die Übersicht auf S. 16ff.). Aber auch der andere von Emanuel hinterlassene Jahrgang hat eine charakteristische Eigenschaft: Von ihm nennt der Nachlaßkatalog wechselweise „Partitur“ und „Stimmen“ in der Folge des Kirchenjahres — offenbar hatten die Erben diesmal einen besonders gerechten Weg gewählt, um zwischen dem bevorzugten Besitzer der Stimmen und dem benachteiligten der Partitur einen Ausgleich zu schaffen. Der Jahrgang wird von uns später als Jahrgang I bezeichnet werden (vgl. unten, S. 13ff.). Auf diese Weise läßt sich die Mehrzahl der von Emanuel hinter-

<sup>8</sup> Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Job. Seb. Bachs. BJ 1906, S. 43ff.

lassen Kantaten ohne Schwierigkeit einordnen. Einige verbleiben jedoch, die im Nachlaßverzeichnis mit „Partitur und Stimmen“ oder „Partitur und meiste Stimmen“ oder ähnlich vermerkt sind.

Unter Einschluß des von Richter (a. a. O.) bereits soweit wie möglich geklärten Choralkantaten-Jahrgangs — wir nennen ihn später Jahrgang II (vgl. unten, S. 15 f.) — lassen sich somit drei Jahrgänge in großen Zügen erkennen. Wollen wir weiter vorankommen, so müssen wir untersuchen, ob die drei Jahrgänge irgendwelche charakteristischen Kennzeichen tragen, durch die sie sich voneinander unterscheiden. Schon Richter bemerkt, daß die Besetzung keinen hinreichenden Anhalt bietet — der Versuch, einen Jahrgang Solokantaten zusammenzustellen, wird als undurchführbar abgelehnt —; und auch hinsichtlich der Textvorlage unterscheidet sich zwar der Jahrgang der Choralkantaten von den übrigen, nicht aber diese untereinander.

Aussichtsreicher scheint demgegenüber eine Ordnung der Jahrgänge nach ihrer Entstehungsfolge. Grundsätzlich bestehen ja zwei Möglichkeiten, nach denen die Jahrgangsordnung von Bach vorgenommen worden sein könnte:

- a) Bach komponierte die Kantaten zeitlich unregelmäßig nach Bedarf und ordnete sie erst in späteren Jahren planvoll, vermutlich unter Auffüllung der noch vorhandenen Lücken. Dies ist die in der bisherigen Bachforschung vorherrschende Anschauung.
- b) Bach komponierte die Kantaten in regelmäßigen Zeitabständen, bis jeweils — sei es in einem Jahr, sei es in längerer Zeit — ein Jahrgang vollständig geworden war und abgeschlossen werden konnte. Dieses Verfahren ist für Bachs Weimarer Zeit belegt, in der er ab 1714 mit ziemlicher Regelmäßigkeit alle 4 Wochen eine Kantate komponierte, dabei aber von seinem vierwöchigen Turnus überall da abwich, wo es galt, die Komposition mehrerer Kantaten für den gleichen Sonntag zugunsten wechselnder Sonntage zu vermeiden, ganz offensichtlich mit dem Ziel, den einmal begonnenen Jahrgang zu vervollständigen.

Übrigens ist auch von anderen Komponisten der Zeit, etwa Telemann, bekannt, daß sie jahrgangsweise Kantaten produzierten. Diese Anordnung war offenbar eine Forderung, die sich unmittelbar aus der Praxis heraus ergab, und keineswegs nur eine lobenswerte Altersangewohnheit zur Erleichterung der Nachlaßordnung.

Nun läßt die unten mitgeteilte Zusammenstellung<sup>9</sup> tatsächlich erkennen, daß die Jahrgänge in sich hinsichtlich ihrer Entstehungszeit eine einheitliche Größe bilden, und zwar an den in ihren Handschriften auftretenden Wasserzeichen<sup>10</sup>. Unter Außerachtlassung der seltener auftretenden und da-

<sup>9</sup> Um einen Doppelabdruck der Jahrgangstabellen zu vermeiden, sind die durch (gleiches) Wasserzeichen ermittelten Kantaten in sie bereits eingearbeitet. Zum Nachweis ihrer Zugehörigkeit sind sie zunächst noch wegzudenken.

<sup>10</sup> Zusammenstellung der wichtigsten Wasserzeichen siehe Anhang A, (S. 121 ff.) auf den hier ein für allemal verwiesen sei.

her minder wichtigen Papiersorten ergibt sich daher die nachstehende Zuordnung der bisher ermittelten Jahrgänge und Wasserzeichen:

### Jahrgang I

In Emanuels Nachlaß abwechselnd Partitur und Stimmen enthalten.  
Wasserzeichen: IMK, daneben MA kleine Form.

### Jahrgang II

Die Stimmen gelangten über Anna Magdalena Bach an die Thomasschule, die Partituren über Friedemann<sup>11</sup> an verschiedene Besitzer.  
Wasserzeichen: Halbmond, daneben Adler + H, Schwerter I, RS.

### Jahrgang III

In Emanuels Nachlaß „Partitur und einige Stimmen“.  
Wasserzeichen: Schwerter II, IAI, ICF, daneben RS, Kelch + GAW, GM, Kelch + SW, Posthorn.

Reihenfolge und Numerierung der Jahrgänge werden später näher zu erklären sein.

Wir sind nun in der Lage, einen einigermaßen vollständigen Überblick über diese drei Jahrgänge zu geben, wobei stets vermerkt werden wird, auf Grund welcher Argumente die Einordnung des betreffenden Werkes erfolgte. Außer den Werken, die in Philipp Emanuels Nachlaßverzeichnis (NV) aufgeführt sind und bei denen mitzuteilen sein wird, ob sich Partitur (P) oder Stimmen (Sti) oder beides in seinem Nachlaß befanden, werden wir auch diejenigen berücksichtigen, deren Titelblatt von der Hand Philipp Emanuels geschrieben ist (zur Kennzeichnung dieses Sachverhaltes dient der Vermerk „Titelbl.“ in der rechten Spalte), so daß die Vermutung nahe liegt, daß diese Handschrift in Emanuels Besitz war, aber bereits vor seinem Tode abwanderte und so nicht ins NV gelangte. Wo es zur Unterstützung der Beweisführung notwendig erscheint, wird ferner auf die Gleichheit des Wasserzeichens (WZ) hinzuweisen sein. Beim Jahrgang der Choralkantaten wiederum werden alle diejenigen Werke einzubeziehen sein, deren Stimmen zwar in den Beständen der Thomasschule fehlen, die aber von B. F. Richter im BJ 1906, S. 62 mit gutem Grund für diesen Jahrgang in Anspruch genommen wurden. Daraus ergibt sich die folgende Übersicht:

### Jahrgang I

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
1. Advent	61 Nun komm, der Heiden Heiland	NV: P
1. Weihn.	63 Christen, ätzet diesen Tag	NV: Sti
2. Weihn.	40 Dazu ist erschienen	NV: P

<sup>11</sup> Vgl. den in BG 35, S. XXIX abgedruckten Brief Forkels (wiederabgedruckt im BJ 1906, S. 49, ferner Falck, a. a. O., S. 55 u. öfter).

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
3. Weihn.	64 Sehet, welch eine Liebe	NV: Sti
Sonnt.n. Weihn.	152 Tritt auf die Glaubensbahn	NV: P
Neujahr	190 Singet dem Herrn ein neues Lied	NV: Sti
Sonnt.n. Neujahr	153 Schau, lieber Gott	WZ (nur Sti erhalten)
Epiphania	65 Sie werden aus Saba alle kommen	NV: P
1. p. Ep.	154 Mein liebster Jesus ist verloren	NV: P + Sti <sup>12</sup>
2. p. Ep.	155 Mein Gott, wie lang, ach lange	Titelbl. der P
3. p. Ep.	73 Herr, wie du willst	NV: Sti
4. p. Ep.	81 Jesus schläft, was soll ich hoffen	NV: P
Mariä Reinigung	83 Erfreute Zeit im neuen Bunde	NV: Sti
Septuagesimae	144 Nimm, was dein ist	NV: P
Sexagesimae	181 Leichtgesinnte Flattergeister	NV: Sti
Estomihi	23 Du wahrer Gott und Davidssohn	NV: P
Mariä Verkündig.	182 Himmelskönig, sei willkommen	NV: P + Sti <sup>13</sup>
1. Ostertag	31 Der Himmel lacht	NV: Sti
2. Ostertag	66 Erfreut euch, ihr Herzen	NV: P
3. Ostertag	134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß	NV: Sti
Quasimodogeniti	67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ	NV: P
Misericordias	104 Du Hirte Israel, höre	NV: Sti
Jubilate	12 Weinen, Klagen	NV: P
Cantate	166 Wo gehest du hin	NV: Sti
Rogate	86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch	NV: P
Himmelfahrt	37 Wer da glaubet	NV: Sti
Exaudi	44 Sie werden euch in den Bann tun	NV: P
1. Pfingsttag	172 Erschallet, ihr Lieder	NV: Sti
2. Pfingsttag	173 Erhöhtes Fleisch und Blut	NV: P
3. Pfingsttag	184 Erwünschtes Freudenlicht	NV: Sti
Trinitatis	194 Höchsterwünschtes Freudenfest	NV: P + meist alle Sti
1. p. Trin.	75 Die Elenden sollen essen	NV: P (sic) [14
2. p. Trin.	76 Die Himmel erzählen	NV: P
3. p. Trin.	21 Ich hatte viel Bekümmernis	NV: Sti
4. p. Trin.	185 Barmherziges Herze	NV: P + meist alle Sti <sup>15</sup>
Johannis	167 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe	WZ (nur Sti erhalten)
5. p. Trin.		
Mariä Heimsuch.	147 Herz und Mund und Tat und Leben	NV: P
6. p. Trin.		
7. p. Trin.	186 Ärgre dich, o Seele, nicht	NV: P
8. p. Trin.	136 Erforsche mich, Gott	WZ (nur Sti + P -) Fragment erhalten
9. p. Trin.	105 Herr, gehe nicht ins Gericht	NV: P + zum 1. Chor Sti <sup>16</sup>
10. p. Trin.	46 Schauet doch und sehet	WZ
11. p. Trin.	179 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht	NV: P

<sup>12</sup> Partitur nicht autograph!

<sup>13</sup> Mehrere Stimmensätze erhalten!

<sup>14</sup> Mehrere Stimmensätze erhalten!

<sup>15</sup> Mehrere Stimmensätze erhalten!

<sup>16</sup> Stimmen aus späterer Zeit, keine Originalstimmen!



Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
12. p. Trin.	69a Lobe den Herrn, meine Seele	WZ (nur Sti erhalten)
13. p. Trin.	77 Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben	WZ (nur P erhalten)
14. p. Trin.	25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	WZ (nur Sti erhalten)
15. p. Trin.	138 Warum betrübst du dich	NV: P
16. p. Trin.	95 Christus, der ist mein Leben	WZ (nur Sti erhalten)
17. p. Trin.	148 Bringet dem Herrn Ehre	NV: P
18. p. Trin. Michaelis		
19. p. Trin.	48 Ich elender Mensch	WZ, Titelbl.
20. p. Trin.	(162 Ach, ich sehe	nur Sti erhalten <sup>17)</sup>
21. p. Trin.	109 Ich glaube, lieber Herr	WZ
22. p. Trin.	89 Was soll ich aus dir machen	WZ (nur Sti erhalten)
23. p. Trin.	163 Nur jedem das Seine	Titelbl. (nur P erhalten <sup>18)</sup> )
24. p. Trin.	60 O Ewigkeit, du Donnerwort	WZ (nur Sti erhalten)
25. p. Trin.	90 Es reifet euch ein schrecklich Ende	WZ, Titelbl. (nur P erhalten)
26. p. Trin. Reformationsfest	70 Wachet, betet	WZ (nur Sti erhalten)

## Jahrgang II

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
1. Advent	62 Nun komm, der Heiden Heiland	Thom
1. Weihn.	91 Gelobet seist du, Jesu Christ	Thom
2. Weihn.	121 Christum wir sollen loben schon	Thom
3. Weihn.	133 Ich freue mich in dir	Thom
Sonnt. n. Weihn.	122 Das neugeborne Kindelein	Thom
Neujahr	41 Jesu, nun sei gepreiset	Thom
Sonnt. n. Neujahr	58 Ach Gott, wie manches Herzeleid	Thom
Epiphantias	123 Liebster Immanuel	Thom
1. p. Ep.	124 Meinen Jesum laß ich nicht	Thom
2. p. Ep.	3 Ach Gott, wie manches Herzeleid	Thom
3. p. Ep.	111 Was mein Gott will	BJ 1906, 62
4. p. Ep.	14 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	Thom
Mariä Reinigung	125 Mit Fried und Freud	Thom
Septuagesimae	92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn	Thom
Sexagesimae	126 Erhalt uns, Herr	Thom
Estomihi	127 Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	Thom
Mariä Verkündig.	1 Wie schön leuchtet der Morgenstern	Thom
1. Ostertag	4 Christ lag in Todes Banden	Thom
2. Ostertag		
3. Ostertag		

<sup>17</sup> Umarbeitung einer Weimarer Kantate unter Benutzung Weimarer Papiers. WZ daher nicht ausschlaggebend. Der Nachweis der Zugehörigkeit zum Jahrgang wird später anhand des schriftkundlichen Befundes zu erbringen sein.

<sup>18</sup> Weimarer Kantate, WZ daher nicht ausschlaggebend.

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
Quasimodogeniti		
Misericordias	112 Der Herr ist mein getreuer Hirt	Thom
Jubilare		
Cantate		
Rogate		
Himmelfahrt	128 Auf Christi Himmelfahrt allein	BJ 1906, 62
Exaudi		
1. Pfingsttag		
2. Pfingsttag	68 Also hat Gott die Welt geliebt	Thom
3. Pfingsttag		
Trinitatis	129 Gelobet sei der Herr	Thom
1. p. Trin.	20 O Ewigkeit, du Donnerwort	Thom
2. p. Trin.	2 Ach Gott, vom Himmel sieh darein	Thom
3. p. Trin.	135 Ach Herr, mich armen Sünder	BJ 1906, 62
4. p. Trin.	177 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	Thom
Johannis	7 Christ unser Herr zum Jordan kam	Thom
Mariä Heimsuch.	10 Meine Seel erhebt den Herren	Thom
5. p. Trin.	93 Wer nur den lieben Gott läßt walten	Thom
6. p. Trin.	9 Es ist das Heil uns kommen her	Thom
7. p. Trin.	107 Was willst du dich betrüben	Thom
8. p. Trin.	178 Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält	Thom
9. p. Trin.	94 Was frag ich nach der Welt	Thom
10. p. Trin.	101 Nimm von uns, Herr	Thom
11. p. Trin.	113 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	BJ 1906, 62
12. p. Trin.	137 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	Thom
13. p. Trin.	33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ	Thom
14. p. Trin.	78 Jesu, der du meine Seele	Thom
15. p. Trin.	99 Was Gott tut, das ist wohlgetan	Thom
16. p. Trin.	8 Liebster Gott, wann werd ich sterben	Thom
Michaelis	130 Herr Gott, dich loben alle wir	BJ 1906, 62
17. p. Trin.	114 Ach, lieben Christen, seid getrost	Thom
18. p. Trin.	96 Herr Christ, der ein'ge Gottessohn	Thom
19. p. Trin.	5 Wo soll ich fliehen hin	Thom
20. p. Trin.	180 Schmücke dich, o liebe Seele	BJ 1906, 62
21. p. Trin.	38 Aus tiefer Not	Thom
22. p. Trin.	115 Mache dich, mein Geist, bereit	BJ 1906, 62
23. p. Trin.	139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott	Thom
24. p. Trin.	26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	Thom
25. p. Trin.	116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	Thom
26. p. Trin.		
27. p. Trin.	140 Wachtet auf, ruft uns die Stimme	Thom
Reformationsfest	80 Ein feste Burg ist unser Gott	BJ 1906, 62

## Jahrgang III

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
1. Advent	36 Schwingt freudig euch empor	NV: P + einige Sti
1. Weihn.	110 Unser Mund sei voll Lachens	NV: P + einige Sti

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
2. Weihn.	57 Selig ist der Mann	NV: P + einige Sti
3. Weihn.	151 Süßer Trost, mein Jesus kömmt	NV: P + einige Sti
Sonnt. n. Weihn.	28 Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende	NV: P + einige Sti
Neujahr	16 Herr Gott, dich loben wir	NV: P + einige Sti
Sonnt. n. Neujahr Epiphania		
1. p. Ep.	32 Liebster Jesu, mein Verlangen	NV: P + einige Sti
2. p. Ep.	13 Meine Seufzer, meine Tränen	NV: P + einige Sti
3. p. Ep.	72 Alles nur nach Gottes Willen	NV: P + einige Sti
Mariä Reinigung	82 Ich habe genug	NV: P + meist alle Sti <sup>19</sup>
Septuagesimae	84 Ich bin vergnügt	NV: P + einige Sti
Sexagesimae		
Estomihi	22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe	NV: P + meist alle Sti <sup>20</sup>
Mariä Verkündig.		
1. Ostertag		
2. Ostertag	6 Bleib bei uns	NV: P + einige Sti
3. Ostertag		
Quasimodogeniti	42 Am Abend aber desselbigen Sabbaths	NV: P + einige Sti
Misericordias Dom.	85 Ich bin ein guter Hirt	NV: P + einige Sti
Jubilate	103 Ihr werdet weinen und heulen	NV: P + einige Sti
Cantate	108 Es ist euch gut, daß ich hingehe	NV: P + einige Sti
Rogate	87 Bisher habt ihr nichts gebeten	NV: P + einige Sti
Himmelfahrt	43 Gott fährt auf mit Jauchzen	NV: P + einige Sti
Exaudi	183 Sie werden euch in den Bann tun	NV: P + einige Sti
1. Pfingsttag	74 Wer mich liebet	NV: P + meist alle Sti, WZ <sup>21</sup>
2. Pfingsttag		
3. Pfingsttag	175 Er ruft seinen Schafen	NV: P + einige Sti
Trinitatis	176 Es ist ein trotzig und verzagt Ding	NV: P + einige Sti
1. p. Trin.	39 Brich dem Hungrigen dein Brot	NV: P + einige Sti
Johannis	(30 Freue dich, erlöste Schar	NV: P + Sti) <sup>22</sup>
2. p. Trin.		
Mariä Heimsuch.		
3. p. Trin.		
4. p. Trin.		
5. p. Trin.	88 Siehe, ich will viel Fischer aussenden	NV: P + einige Sti
6. p. Trin.	170 Vergnügte Ruh	NV: P(!), WZ
7. p. Trin.	187 Es wartet alles auf dich	NV: P + Sti(!), WZ
8. p. Trin.	45 Es ist dir gesagt, Mensch	NV: P + einige Sti
9. p. Trin.	(168 Tue Rechnung, Donnerwort	NV: P + Sti) <sup>22</sup>
10. p. Trin.	102 Herr, deine Augen	NV: P + Sti(!), WZ

<sup>19</sup> Mehrere Stimmensätze verschiedener Fassungen vorhanden (heute nur z. T.).

<sup>20</sup> Stimmen inzwischen verschollen.

<sup>21</sup> Partitur nicht erhalten, vielleicht im NV Verwechslung mit BWV 59. Daß an dieser Stelle BWV 74 einzuordnen ist, ergibt sich durch Zusammengehörigkeit der Kantate 74 mit den angrenzenden Werken nach WZ und Dichtung.

<sup>22</sup> Zugehörigkeit zum Jahrgang nur vermutet.

Bestimmung	Kantate	als zugehörig erkannt durch
11. p. Trin.	(199 Mein Herze schwimmt im Blut	NV: P + Sti) <sup>23</sup>
12. p. Trin.	35 Geist und Seele wird verwirret	NV: P + Sti (!), WZ
13. p. Trin.	164 Ihr, die ihr euch von Christo nennet	NV: P + einige Sti
14. p. Trin.	17 Wer Dank opfert, der preiset mich	NV: P + einige Sti
Michaelis	19 Es erhob sich ein Streit	NV: P (!), WZ
15. p. Trin.	(51 Jauchzet Gott in allen Landen	NV: P + Sti) <sup>24</sup>
16. p. Trin.	27 Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	NV: P + einige Sti
17. p. Trin.	47 Wer sich selbst erhöht	WZ, Titelbl.
18. p. Trin.	169 Gott soll allein mein Herze haben	NV: Sti (!), WZ
19. p. Trin.	56 Ich will den Kreuzstab gerne tragen	WZ, Titelbl.
20. p. Trin.	49 Ich geh und suche mit Verlangen	WZ, Titelbl.
21. p. Trin.	98 Was Gott tut, das ist wohlgetan	WZ, Titelbl.
22. p. Trin.	55 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht	WZ, Titelbl.
23. p. Trin.	52 Falsche Welt, dir traue ich nicht	WZ, Titelbl.
Reformationsfest	79 Gott der Herr ist Sonn und Schild	NV: P + Sti (!), WZ

Damit sind die Kantaten dreier Jahrgänge einander zugeordnet. Den Grad der Wahrscheinlichkeit, mit dem die Zuweisung jeweils erfolgte, wolle man dabei in jedem Falle den in der rechten Spalte vorgebrachten Argumenten entnehmen. Sehr viel weniger ist uns offenbar von den beiden übrigen Jahrgängen erhalten, ihre Rekonstruktion stößt daher auf erhebliche Schwierigkeiten. Einer von ihnen könnte auf die Texte komponiert sein, die Henrici-Picander im Jahre 1728 unter dem Titel *Cantaten Auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr* in Leipzig veröffentlichte<sup>25</sup>. Komponist und Bestimmung dieses Kantatenjahrgangs sind in Picanders vom 24. Juni 1728 datiertem Vorwort ausdrücklich genannt:

Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, *Bachs*, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.

An Vertonungen dieses Jahrgangs durch Bach lassen sich heute nachweisen:

1. Weihnachtstag	197a	Ehre sei Gott in der Höhe (Fragment)
Neujahr	171	Gott, wie dein Name
3. p. Ep.	156	Ich steh mit einem Fuß im Grabe
Septuagesimae	84	Ich bin vergnügt mit meinem Glücke
Estomihi	159	Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem
2. Ostertag	—	Ich bin ein Pilgrim auf der Welt (Fragment in P 670)
3. Ostertag	145	Ich lebe, mein Herze
2. Pfingsttag	174	Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
Michaelis	149	Man singet mit Freuden vom Sieg
21. p. Trin.	188	Ich habe meine Zuversicht

<sup>23</sup> Weimarer Kantate von 1714; Papierbefund daher nicht ausschlaggebend. Zuordnung deshalb nur vermutet.

<sup>24</sup> Zugehörigkeit zu diesem Jahrgang nur vermutet.

<sup>25</sup> Titel und Zitat aus dem Vorwort nach Spitta II, 172 u. 174f. Das von Spitta in Dresden nachgewiesene Exemplar des Textdruckes ist Kriegsverlust.

Möglicherweise hinzuzurechnen ist die gleichfalls von Picander gedichtete Kantate:

Mariä Reinigung 157 Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.

Von den genannten Kantaten findet sich nur eine einzige, BWV 84, in Emanuels Nachlaßverzeichnis. Sie nimmt auch in anderer Hinsicht eine Sonderstellung ein: Der gedruckte Text Picanders weicht stärker als sonst üblich von dem der Bachschen Komposition ab, und weiter unten wird nachzuweisen sein, daß auch der schriftkundliche Befund eine Entstehung vor 1728, dem Druckjahr der Picander-Texte, wahrscheinlich macht. Wir werden diese Kantate also wohl abweichend von den übrigen dem Jahrgang III (vgl. oben) zuzuweisen haben. Zu den restlichen Kompositionen des Picander-Jahrgangs sind uns Originalhandschriften nur in verschwindend geringem Ausmaß erhalten; meist sind wir auf Abschriften angewiesen. Solange uns aber die geforderte Spezialuntersuchung über die Überlieferung der Bachschen Originalhandschriften noch fehlt, ist daher zu vermuten, daß uns hier ein Verlust von größeren Ausmaßen getroffen hat: Wahrscheinlich ist der Jahrgang tatsächlich von Bach komponiert worden, und seine Originalhandschriften — vielleicht aus Friedemanns Erbteil — sind zum größten Teil verlorengegangen.

Noch unbefriedigender sind die Versuche, den fünften Jahrgang zu rekonstruieren. Nach Abzug der bisher aufgezählten Werke verbleiben als mögliche Hinweise auf die Zusammensetzung des fünften Jahrgangs:

a) die Gruppe der *Oratorien* mit

1. Weihnachtstag	248 <sup>I</sup>	Jauchzet, frohlocket	NV: P + Sti
2. Weihnachtstag	248 <sup>II</sup>	Und es waren Hirten	NV: P + Sti
3. Weihnachtstag	248 <sup>III</sup>	Herrscher des Himmels	NV: P + Sti
Neujahr	248 <sup>IV</sup>	Fallt mit Danken	NV: P + i St
Sonnt. n. Neujahr	248 <sup>V</sup>	Ehre sei dir, Gott, gesungen	NV: P + Sti
Epiphantias	248 <sup>VI</sup>	Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben	NV: P + Sti
1. Ostertag	249	Kommt, eilet und laufet	NV: P + meist alle Sti
Himmelfahrt	11	Lobet Gott in seinen Reichen	NV: P + einige Sti

Das Oster-Oratorium ist in Emanuels Nachlaßverzeichnis nicht ausdrücklich als *Oratorium* bezeichnet und könnte daher auch dem Jahrgang III zugehören. Die übrigen beiden Oratorien sind in keine der beiden Jahrgänge, die Emanuels Erbteil bildeten, einzuordnen; sie sind überzählig. Es ist daher unwahrscheinlich, daß sie überhaupt jemals einem Jahrgang angehört haben; denn das würde bedeuten, daß ein anderer Erbe die „festlosen“ Kantaten dieses Jahrgangs geerbt haben müßte, und dieser Gedanke ist doch zu unvorstellbar!

b) Kantaten, die sich mit Gewißheit keinem der vier übrigen Jahrgänge zuordnen lassen:

1. Weihnachtstag	191	Gloria in excelsis Deo	erhalten: P
Neujahr	143	Lobe den Herrn, meine Seele	erhalten: nur Abschriften

Wenn diese Kantaten nicht zum fünften Jahrgang gehört haben, so müßten sie überzählig sein. Es besteht somit eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß wir hier tatsächlich Reste des Jahrgangs V vor uns haben.

c) Kantaten, die sich nicht mit hinreichender Gewißheit einem der vier übrigen Jahrgänge zuordnen lassen:

4. Advent <sup>26</sup>	132	Bereitet die Wege	NV: P + einige Sti
1. Ostertag	15	Denn du wirst meine Seele	erhalten: P + Sti
3. Ostertag	158	Der Friede sei mit dir	erhalten: nur Abschriften
Jubilate	146	Wir müssen durch viel Trübsal	erhalten: nur Abschriften
1. Pfingsttag	59	Wer mich liebet	erhalten: P + Sti
1. Pfingsttag	34	O ewiges Feuer	erhalten: P + Sti
Trinitatis	165	O heiliges Geist- und Wasserbad	erhalten: P
4. p. Trin.	24	Ein ungefärbt Gemüte	erhalten: P + Sti
7. p. Trin. <sup>27</sup>	54	Widerstehe doch der Sünde	erhalten: nur Abschriften
16. p. Trin.	161	Komm, du süße Todesstunde	erhalten: nur Abschriften
Mariä Reinigung?	200	Bekennen will ich seinen Namen	erhalten: P (Fragment)
Michaelis?	50	Nun ist das Heil und die Kraft	erhalten: nur Abschriften

Die Zugehörigkeit dieser Kantaten zum Jahrgang V ist zwar möglich, bleibt aber doch unbewiesen.

d) Kantaten ohne erkennbare Bestimmung im Kirchenjahr:

97	In allen meinen Taten	NV: Sti; auch P erhalten
100	Was Gott tut, das ist wohlgetan	erhalten: P + Sti
117	Sei Lob und Ehr	erhalten: P
131	Aus der Tiefe	erhalten: P
150	Nach dir, Herr, verlanget mich	erhalten: nur Abschriften
192	Nun danket alle Gott	erhalten: Sti

Von einem Versuch, Trauungs-, Ratswahl- und ähnliche Kantaten einem bestimmten Jahrgang zuzuweisen, wurde hier grundsätzlich abgesehen.

Überblickt man das Ergebnis der Rekonstruktionsversuche, so zeigt sich, daß uns drei annähernd vollständige Jahrgänge erhalten sind. Ein vierter Jahrgang war mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Texte Picanders (von 1728) komponiert; er ist bis auf geringfügige Reste und einige erhaltene Abschriften verschollen. Ein fünfter Jahrgang, über den sich nichts Verbindliches aussagen läßt, ist gleichfalls verschollen. Die Oratorien standen dagegen vermutlich außerhalb der Jahrgangseinteilung.

#### IV. Relative Chronologie der Jahrgänge I bis III und der im gleichen Zeitraum entstandenen übrigen Vokalwerke

Um eine möglichst vollständige Rekonstruktion der einzelnen Jahrgänge zu bieten, hatten wir bereits weiter oben die Betrachtung der in den Kan-

<sup>26</sup> Weimarer Kantate, in Leipzig vielleicht zum 1. Advent verwendet.

<sup>27</sup> Die gleichfalls für den 7. p. Trin. bestimmte Kantate BWV Anh. 1 „Gesegnet ist die Zuversicht“ wird als vermutlich unecht nicht aufgeführt (vgl. BJ 1951–1952, S. 41f.).

tatenhandschriften erkennbaren Wasserzeichen in unsere Untersuchungen einbezogen. Das war möglich, weil, wie wir feststellen konnten, Entstehungsfolge und Jahrgangseinteilung zueinander in Beziehung stehen: Jeder Jahrgang bildet in seinen Hauptbestandteilen hinsichtlich des Handschriftenbefundes ein geschlossenes Ganzes, ist also in unmittelbarem zeitlichen Nacheinander entstanden und lag vor, ehe ein neuer in Angriff genommen wurde. Freilich wird in einigen Fällen nachzuweisen sein, daß die spätere Anordnung gegenüber der ursprünglichen geändert wurde. Wir nähern uns dem Problem daher jetzt von einer anderen Seite und betrachten den diplomatischen Befund der einzelnen Jahrgänge genauer, um daraus, wenn möglich, eine Bestätigung und Erweiterung unserer bisherigen Erkenntnisse zu erlangen.

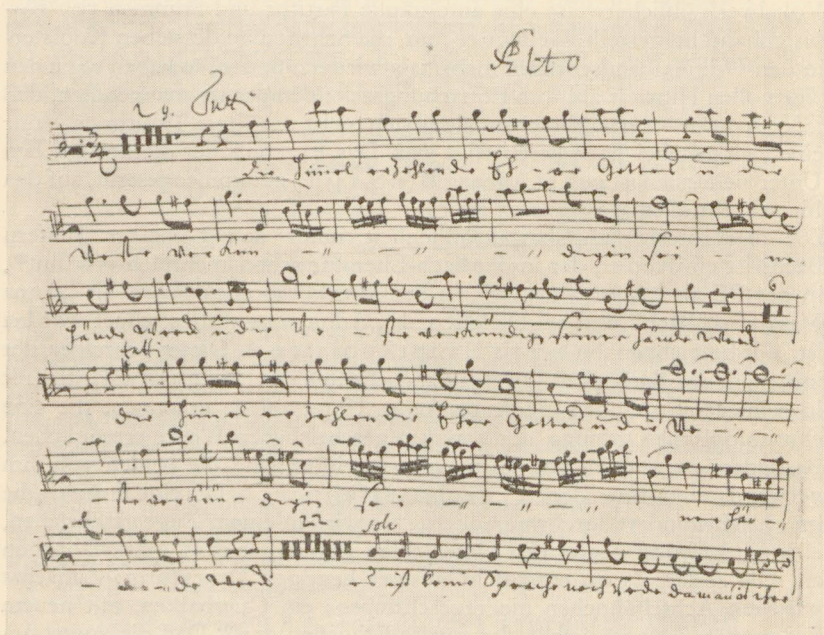
### 1. Die Hauptkopisten

Wie schon oben dargelegt, wurden für Bachs Aufführungen zu jedem Vokalwerk üblicherweise eine autographe Partitur und Stimmen von Kopistenhand hergestellt. Gelingt es nun, die Schriftzüge desselben Kopisten in den Originalhandschriften mehrmals wiederzufinden, so haben wir einen wertvollen Hinweis auf ihre Entstehungszeit; denn es ist anzunehmen, daß jeder Kopist — vermutlich handelt es sich meist um ältere Thomaner — nur eine Zeitlang bei Bach beschäftigt war. Das Ergebnis der diesbezüglichen Untersuchungen ist nun in Anhang B (s. S. 145ff.) zusammengestellt, auf den hier ein für allemal verwiesen sei.

Die markanteste Schreiberpersönlichkeit unter den Leipziger Helfern Bachs ist ein Kopist, der in der Bach-Literatur schon mehrfach erwähnt<sup>28</sup>, in der BB als „Anonymus III“, in der Musikbibliothek Peters als „Anna Magdalena Bach“ und bei Dadelsen als „Anonymus 3“ bezeichnet worden ist. Wir bezeichnen ihn hier als Hauptkopisten A. Dieser Schreiber, der innerhalb der Bachschen Originalhandschriften am häufigsten auftritt, läßt in seinen Schriftzügen einige markante Unterschiede erkennen, die eine chronologische Ordnung der von ihm geschriebenen Werke ermöglichen. Besonders augenfällig und leicht unterscheidbar sind die beiden von ihm verwendeten Formen der Sechzehntelfähnchen. Die eine Form ist die im 17. Jahrhundert durchweg übliche: Sie wird in einem Zuge geschrieben, eine Einkerbung deutet den Unterschied gegenüber dem Achtelfähnchen an. Die andere Form entspricht unserer heutigen Druckform: Zunächst wird ein Achtelfähnchen niedergeschrieben; ein Querbalken, mit neuem Federstrich gezogen, stellt das zweite Fähnchen dar<sup>29</sup>. Daß die zuerst geschilderte Form auch bei unserem Hauptkopisten A die zeitlich frühere ist, geht daraus hervor, daß sie u. a. in Kantate 76 ausschließlich auftritt, die einen Sonntag nach Bachs Amtsantritt in Leipzig im Jahre 1723 aufgeführt wurde, wie das autographe Datum der Partitur bekundet. Wir finden sie

<sup>28</sup> Vgl. den Krit. Bericht NBA I/1, S. 50f. und besonders Dadelsen I, 26 sowie Dadelsen II.

<sup>29</sup> Siehe dazu die Faksimiletafeln I (frühe Form) und II (späte Form).

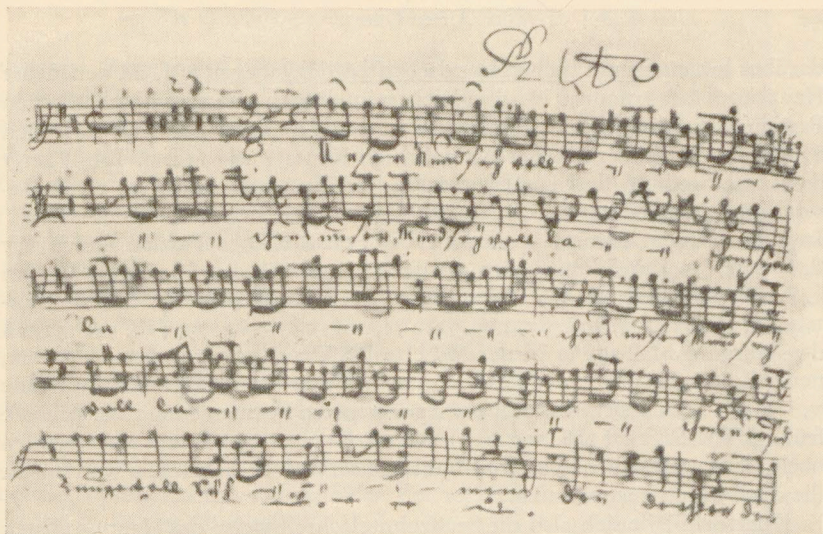


TAFEL I: Hauptkopist A, frühe Schriftformen

Oben: Aus der Partituraschrift der Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, BWV 22 (BB P 46/1, Westdeutsche Bibliothek Marburg). Frühform des g-Schlüssels, des c-Schlüssels und der Sechzehntelfähnchen (1723).

Unten: Aus der Altstimme der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, BWV 76 (BB St 13b, Westdeutsche Bibliothek Marburg). Frühform des c-Schlüssels und der Sechzehntelfähnchen (1723).





10 Tromb: 3.

9 13 14 15 18

TAFEL II: Hauptkopist A, späte Schriftformen

Oben: Aus der Altstimme der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“, BWV 110 (BB St 92, Deutsche Staatsbibliothek Berlin). Spätform des c-Schlüssels und der Sechzehntelfähnchen (1725).

Unten: Aus der Tromba-III-Stimme derselben Kantate. Spätform des g-Schlüssels, Spät-, vereinzelt Frühform der Sechzehntelfähnchen (1725).

darüber hinaus in sämtlichen Handschriften des Jahrgangs I, an denen der Hauptkopist A beteiligt ist, desgleichen in einigen von ihm geschriebenen Partien des Jahrgangs II, und zwar in den Kantaten der Zeit zwischen 1. und 25. p. Trin. mit zwei Ausnahmen: Kantate 137 (12. p. Trin.) zeigt das späte Stadium und Kantate 26 (24. p. Trin.) beide Formen unter Bevorzugung der früheren.

In allen übrigen vom Hauptkopisten A geschriebenen Partien finden wir das späte Stadium, d. h. in den restlichen Kantaten des Jahrgangs II vom 1. Advent an (soweit der Hauptkopist A in ihnen auftritt), in den Kantaten 6, 42, 85, 103, 108, 87, 183, 74, 175, 168, 137, 164, 79, 110, 57, 151, 28 des Jahrgangs III sowie in der Motette BWV 225 „Singet dem Herrn ein neues Lied“, der Johannes-Passion und im Oster-Oratorium; und nur ganz vereinzelt finden sich unter überwiegend späten Formen einige versprengte frühe (BWV 62, 127, 128, 110, 225), wobei offenbar die seltener auftretenden nach oben gestrichenen Sechzehntel konservativer behandelt werden als die nach unten gestrichenen.

In Kurzform läßt sich also die Sechzehntelschreibweise des Hauptkopisten A wie folgt charakterisieren:

früh:	Jahrgang I
früh/spät:	Jahrgang II
spät:	Jahrgang III.

Damit ist auch die Rechtfertigung unserer schon vorwegnehmend eingeführten Numerierung der Jahrgänge gegeben. In den mutmaßlich oder möglicherweise den Jahrgängen IV und V zugehörigen Kantaten tritt der Hauptkopist A nicht auf (Ausnahme: BWV 24, dessen ursprüngliche Zugehörigkeit zum Jahrgang I unten nachzuweisen sein wird).

Innerhalb der mit frühen Sechzehntel-Schriftformen geschriebenen Handschriften bietet uns der Hauptkopist A jedoch noch weitere Unterscheidungsmerkmale. Zunächst sei der Violinschlüssel genannt. In einigen Kantaten des Jahrgangs I findet sich eine Sonderform, die durch das Fehlen der Schleife am oberen Ende und des darauffolgenden Abstrichs gekennzeichnet ist, so daß die Form eines kleinen griechischen Sigma ( $\sigma$ ) entsteht. Sie findet sich im Sanctus BWV 237, in den Kantaten 22 (Estomihi), 21 (3. p. Trin.), 24, 185 (beide 4. p. Trin.) und 167 (Johannis) und erweist sich durch ihr völliges Fehlen in den Jahrgängen II und III als Frühform<sup>30</sup>. Alle übrigen Werke zeigen die allgemein übliche Form – soweit in ihnen überhaupt Violinschlüssel von der Hand des Hauptkopisten A vertreten sind (sie fehlen z. B. in Kantate 76, die sonst zweifellos die Frühform aufweisen würde!).

Endlich ist auf die Form des c-Schlüssels hinzuweisen. Auch hier läßt sich ein Früh- und ein Spätstadium unterscheiden, doch gehen diesmal beide Formen allmählich ineinander über, so daß sich der Zeitpunkt des Wechsels nicht genau fixieren läßt. Der c-Schlüssel des Hauptkopisten A hat folgende

<sup>30</sup> Siehe die Faksimiletafel I.

Gestalt: Zwei nahe beieinanderliegende, über das Notensystem hinausreichende parallele Senkrechten bilden die linke Begrenzung; von ihnen aus erstrecken sich nach rechts zwei annähernd parallel verlaufende kurze Waagerechten, die die c'-Linie markieren; die rechte Begrenzung bildet eine einzelne Linie, die im Frühstadium annähernd senkrecht, also etwa parallel zu den linken Begrenzungslinien verläuft, unten nach rechts abknickt und in einem kräftigen, zunächst nach rechts, dann nach unten gezogenen Halb- bis Viertelkreis endet; im Spätstadium dagegen läuft dieselbe Linie im spitzen Winkel nach links unten auf die beiden linken Begrenzungslinien zu, der anschließende Halbkreis wird nicht in einem Knick, sondern mit einer Schleife angesetzt. Die Frühform ähnelt daher entfernt einem H, die Spätform einem V<sup>31</sup>.

Ausgeprägte Frühformen des c-Schlüssels zeigen die Kantaten des Jahrgangs I vom 2. p. Trin. bis Weihnachten, während die Epiphaniaskantaten desselben Jahrgangs schon deutlich eine Übergangsform erkennen lassen, bei der besonders das untere Ende der rechten Senkrechten merklich auf die linken Senkrechten zuläuft. In der Oster- bis Pfingstzeit des Jahrgangs I schreitet diese Wandlung weiter fort, und mit dem Jahrgang II ist dann endgültig die späte Form erreicht.

Durch die Untersuchung der Schriftformen des Hauptkopisten A haben wir eine Reihe wichtiger Anhaltspunkte gewonnen, die uns die Aufstellung einer „relativen Chronologie“ ermöglichen. Diese besagt:

1. Die Jahrgänge I bis III liegen früher als die Jahrgänge IV und V; denn der Hauptkopist A tritt wohl in den Jahrgängen I bis III, und zwar unmittelbar nach Bachs Amtsantritt (BWV 76!), auf, nicht aber in den übrigen Jahrgängen. (Die vor Leipzig komponierten Werke können dabei außer Betracht bleiben, da sie in die Leipziger Jahrgänge eingearbeitet wurden.)
2. Innerhalb der Jahrgänge I bis III ergibt sich die Entstehungsfolge I—II—III durch die Entwicklung der Sechzehntelformen.
3. Innerhalb des Jahrgangs I sind die Kantaten der Trinitatis- und Weihnachtszeit früher komponiert worden als die der Epiphanias- bis Pfingstzeit, wie die Entwicklung der c-Schlüsselformen zeigt. Die frühesten Kantaten des Jahrgangs sind (wenn man von Wiederaufführungen vor 1723 entstandener Werke absieht) BWV 76 (aut. Datum), 21, 24, 185, 167 und 22 (Violinschlüssel-Form), von denen das letzte als vor der Leipziger Amtsübernahme Bachs aufgeführt in der Entstehungsfolge des Jahrgangs eine Sonderstellung einnimmt; auch das undatierbare Sanctus BWV 237 ist dieser Gruppe zuzurechnen.
4. Innerhalb des Jahrgangs II sind die Kantaten der Trinitatiszeit mit Ausnahme von BWV 137 früher entstanden als die der Weihnachts- bis Osterzeit, wie die Entwicklung der Sechzehntelformen zeigt.
5. Innerhalb des Jahrganges III sind die Kantaten der Oster- bis Pfingstzeit (Ausnahme: Himmelfahrt) und die Kantaten der Weihnachtszeit früher

<sup>31</sup> Vgl. die Faksimiletafeln I und II.

entstanden als die der Epiphaniast-, Passions- und Trinitatiszeit, weil der Hauptkopist A nur in den erstgenannten noch auftritt, während er in den letztgenannten durch einen neuen Hauptkopisten ersetzt worden ist.

Soweit diese Entstehungsfolge aus der Entwicklung der Schriftformen des Hauptkopisten A abgeleitet wurde, erstreckt sie sich natürlich nur auf solche Kantaten des Jahrgangs, in denen dieser Schreiber auch wirklich festgestellt wurde.

Solange unsere Darstellung nicht durch zusätzliche Erkenntnisse gestützt ist, wird man ihr nur den Charakter von Thesen zubilligen können; denn selbstverständlich ist es durchaus denkbar, daß der Hauptkopist A eine Zeitlang aussetzt und später — vielleicht sogar, des Notenschreibens entwöhnt, wieder mit älteren Schriftformen — seine Tätigkeit erneut aufnimmt. Doch ließe sich dieser Einwand immerhin nur auf Grund von exakten Beweisen vorbringen.

Wir verfolgen daher zunächst die Schriftformen der übrigen Hauptkopisten der Jahrgänge I bis III und wenden uns jetzt dem Hauptkopisten B zu. Dieser Schreiber ist wegen der außerordentlichen Ähnlichkeit seiner Schriftzüge mit denen Bachs erst vor wenigen Jahrzehnten erkannt worden: P. Wackernagel bezeichnete ihn in den Katalogen der BB als den „Schreiber des Continuo“<sup>32</sup>. In seiner Funktion unterscheidet er sich insofern von den Hauptkopisten A und C, als er sich zwar in zahlreichen Originalhandschriften nachweisen läßt, aber nur relativ selten als Hauptschreiber. Offenbar handelt es sich um einen vertrauenswürdigen Musiker aus dem engeren Umkreis Bachs, der ihm beim Ausschreiben des Notenmaterials zur Seite gestanden hat, das Amt des Hauptschreibers jedoch nur gelegentlich vertretungsweise versah.

Schon mit den ersten Leipziger Kantaten Bachs tritt Hauptkopist B in Erscheinung. Freilich zeigen seine Schriftzüge zunächst noch keine sonderliche Verwandtschaft mit denen Bachs. Erst im Laufe der Jahre beginnt sich ein Zeichen nach dem andern nach dem Leitbild der Bachschen Handschrift umzuformen; und wir wären schwerlich bereit, in den Ausgangs- und Endformen denselben Schreiber wiederzuerkennen, ließe sich nicht der Übergang der einzelnen Formen laufend belegen. Dabei vollziehen sich die Veränderungen im Gegensatz zu denen in der Schrift des Hauptkopisten A meist kontinuierlich, weniger sprunghaft; doch sind sie so zahlreich, daß sich besonders für die erste Zeit seines Auftretens eine Reihe charakteristischer Entwicklungsstadien aufzeigen läßt.

Kennzeichnend für die früheste Zeit ist ein Violinschlüssel, dessen senkrechter Abstrich bereits etwa um die Mitte des Notensystems mit einem kurzen Haken nach links endet oder nach einer Schleife bis zu den Schlüsselakzidenzen weitergezogen wird (BWV 23, 147). Seit dem 11. p. Trin. des Jahrgangs I wird dieser Abstrich einige Monate lang bis unten durchgezogen; er endet zunächst noch mit einem Haken oder einem Bogen nach

<sup>32</sup> Vgl. dazu Dadelsen I, Seiten 11, 14 und 26.

links (BWV 89, 70), dann in einer Schleife (BWV 238, 40, 154); aber schon von den Epiphaniaskantaten an (BWV 154) liegt diese Schleife häufig nicht mehr unter den Notenlinien, sondern wie früher in der Mitte des Notensystems, und in der Kantate zum 3. Ostertag desselben Jahrgangs<sup>33</sup> fällt der senkrechte Abstrich sogar bisweilen ganz weg. Bemerkenswert ist ferner der Baßschlüssel in den frühen Handschriften dieses Kopisten. In der Grundform ähnelt er, wie bei den meisten Kopisten Bachs, einer spiegelverkehrten 9, ist jedoch sehr breit gezogen und beginnt bezeichnenderweise mit einer horizontalen Wellenlinie, manchmal sogar mit einem dachförmigen Haken auf der mittleren Notenlinie. Von den Osterkantaten des Jahrgangs I an wandelt er sich in die von Bach gebrauchte Form, reicht jedoch mit seinem linken Ende meist noch bis etwa an die unterste Notenlinie (in BWV 4 beide Formen vertreten). Der *c*-Schlüssel zeigt zunächst schlichtere, ab BWV 154 in zunehmendem Maße krause Formen. Die Achtelfähnchen bei nach oben gestrichenen Noten verlaufen parallel zum Notenhals oder bilden mit diesem einen spitzen Winkel. Die Sechzehntelfähnchen zeigen zunächst die ältere, einteilige Form; um die Jahreswende des Jahrgangs I setzt sich dann die neue, zweiteilige Schreibart durch. Die Achtelpausen sind sichelförmig; nur in BWV 23 tritt eine völlig andere Form auf, deren linkes Ende stark nach oben aufgebogen ist, so daß angenommen werden muß, daß die Niederschrift dieser Stimmen schon in den Februar 1723 zu datieren ist. Die Auflösungszeichen gleichen weitgehend der heute üblichen Form, doch ist der rechte Abstrich am unteren Ende im Haken nach rechts oben aufgebogen.

In den Trinitatiskantaten des Jahrgangs II tritt eine neue Form des Violin-schlüssels auf: Der senkrechte Abstrich wird nicht mehr nach oben aufgebogen, sondern endet (ähnlich wie beim Violinsschlüssel Bachs) meist etwa an der Stelle des Ausgangspunktes auf der *g'*-Linie. In den Kantaten der ersten Trinitatiszeit ist der Schlüssel oft überdimensional groß, um bis zum ersten Advent allmählich wieder auf die Normalgröße zurückzugehen. Etwa um die Michaeliskantate des Jahrgangs II machen auch die Auflösungszeichen und die Achtelfähnchen nach oben gestielter Noten eine charakteristische Formveränderung durch. Die Auflösungszeichen verlieren dabei ihren Haken rechts unten; das „Quadrat“ wird zum Dreieck mit einem spitzen Winkel rechts seitlich, wobei die linke und die untere Begrenzungslinie in einem Zuge mit der rechten abwärts gerichteten Senkrechten gezogen werden, während die obere Begrenzungslinie meist freistehend, ohne Anschluß an die übrige Figur mit einem etwas nach rechts abwärts gerichteten kurzen Strich gezogen wird. Diese Form wird künftig stets beibehalten. Die Achtelfähnchen nach oben halsierter Noten sind vom gleichen Zeitpunkt an meist kürzer und werden in gleichmäßiger Rundung aus dem Notenhals gezogen, während der Schreiber sie bisher neu angesetzt hatte. Eine neuerliche Veränderung erfahren diese Achtelfähnchen von der

<sup>33</sup> Vgl. die Faksimiliewiedergabe der ersten Seite von P 1138 in NBA I/10.

Kantate zum 1. Advent an: Das Fähnchen wird wieder häufiger nach unten bis in die Höhe des Notenkopfes gezogen, jetzt aber nicht mehr parallel zum Notenhals, sondern unmittelbar auf diesen zu und meist kurz über dem Notenkopf mit ihm zusammentreffend. Übrigens zeigen auch die abwärts gestielten Halben Noten vom Ende der Trinitatiszeit an zum Abschluß der Rundung ihres Notenkopfes rechts oben einen ähnlichen freistehenden kurzen, rechts abwärts gerichteten Strich, wie wir ihn bei den Auflösungszeichen dieser Zeit beobachtet hatten. In den Kantaten der Weihnachtszeit des Jahrgangs II werden schließlich die Violinschlüssel noch gedrungener, die Viertelpausen flacher als bisher.

Im Jahrgang III sind die Veränderungen geringer an Zahl, aber doch deutlich feststellbar. Auch hier finden wir, daß sich die Kantaten, in denen Hauptkopist A auftritt und die wir daher als die frühesten des Jahrgangs ansehen, unmittelbar an den vorhergehenden Jahrgang anschließen. Dies gilt besonders für die Kantaten der Oster- bis Pfingstzeit sowie BWV 168 und 164. Von den Weihnachtskantaten an finden wir dann eine merkwürdige Veränderung der Achtelpausen, die für die weiteren Kopien dieses Schreibers kennzeichnend bleibt: Diese Pausen werden zuerst wenig, dann immer stärker am unteren Ende in einem Haken nach rechts oben aufgebogen. In den — wir müssen vorerst noch sagen: mutmaßlich — spätesten Kantaten dieses Jahrgangs, denen der Trinitatiszeit, bilden sich die Achtfeln aufwärts gestrichener Noten wieder zu einer neutraleren Form zurück. Der Baßschlüssel wird auffallend klein, er reicht fast nie mehr unter die mittlere Notenlinie herab und wird dadurch dem Bachs zum Verwechseln ähnlich. Der c-Schlüssel, dessen krause Formen sich bereits von den Osterkantaten des zweiten und dritten Jahrgangs an allmählich verändert hatten, sich aber einer exakten Festlegung weitgehend entziehen, tritt in einigen Werken nicht nur in der sonst üblichen Form auf, sondern daneben auch in derjenigen, die Bach von 1724 bis in die 1740er Jahre hinein fast ausschließlich verwendet. In diesen Handschriften und einigen noch später anzusetzenden dürfen wir wohl die spätesten Kopien Bachscher Vokalwerke durch den Hauptkopisten B sehen, die uns erhalten sind; es sind die Werke BWV 225, 232<sup>III</sup>, 129, 173 (eine nach dem Jahrgang I entstandene Partiturabschrift als Ersatz der bisher zur Aufführung verwendeten Partitur von BWV 173a), 167 (kopiert für spätere Wiederaufführung oder keine Originalhandschrift?), ferner 27 (nachgefertigte Organo-obligato-Stimme), eine Kopie, in der c-Schlüssel nicht auftreten, die aber durch ihr Wasserzeichen in spätere Zeit (1737?) verwiesen wird.

Die typischen Kennzeichen dieses Kopisten, das in einem Zuge mit dem Notenkopf geschriebene Kreuz und die aufwärts gestielte Halbe mit dem charakteristisch abgelenkten Hals (vgl. Dadelsen I, 14), finden sich in fast allen Abschriften mit Ausnahme der des ersten Jahrgangs, die (mindestens daneben) auch die sonst üblichen Formen zeigen<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Vgl. die Faksimiletafeln III und IV.



2 Traversiere 2 Violini Viola. C. 175. B. i

Erhöhtes Fleisch und Blut, welche man sich nicht, denn so offen für die Welt zu sehen

in diesem Jahr besteht die höchste Zeit in Gedenken, vor dem

und Gedenken, in welchem

1756

TAFEL IV: Hauptkopist B, späte Schriftformen

Aus der Partiturabschrift der Kantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“, BWV 173 (BB P 74, Westdeutsche Bibliothek Marburg). Spätform der Achtelpausen und des c-Schlüssels (nach 1726).



Nicht ganz so einheitlich ist die Entwicklung in den Schriftformen des Hauptkopisten C. Dieser Schreiber beginnt seine Tätigkeit — nach einer offenbar aushilfsweise geleisteten Arbeit in Kantate 4, die, wie später zu zeigen sein wird, schon in die Zeit des Jahrgangs I fällt — zunächst mit untergeordneten Aufgaben in den Weihnachtskantaten des Jahrgangs II und tritt bis zu den Weihnachtskantaten des darauffolgenden Jahrgangs nicht allzuoft in Erscheinung. Schlagartig mit der Neujahrskantate des Jahrgangs III löst er jedoch den Hauptkopisten A als Hauptschreiber des Jahrgangs ab und ist in dieser Eigenschaft in fast sämtlichen Kantaten dieses Jahrgangs, die nicht vom Hauptkopisten A geschrieben wurden, vertreten. Eine gewisse Schlichtheit der Formen und eine rechtsgeneigte, steile, etwas ungelenke deutsche Buchstabenschrift bleibt für diesen Kopisten durch alle seine Handschriften hindurch kennzeichnend<sup>35</sup>. Der geradlinige Violinechlüssel, in den Weihnachtskantaten des zweiten Jahrgangs mit einem Kreis auf der g'-Linie, später ohne Kreis beginnend, bleibt fast unverändert, desgleichen der Baßchlüssel (in der damals üblichen Normalform), die Achtfähnchen der nach unten gestielten Noten, die vom Notenhals aus in nur schwacher Krümmung nach rechts und ein wenig aufwärts geführt werden, sowie die meisten übrigen Zeichen. Der c-Schlüssel ist dem des Hauptkopisten A im Typus verwandt (H-Form), läuft jedoch in den früheren Kopien nach rechts unten in einer Zickzack- oder Wellenlinie aus, die von den Weihnachtskantaten des Jahrgangs III an durch eine gleichmäßig gekrümmte, mit starkem Federdruck ausgeführte halbkreisähnliche Linie abgelöst wird. Für eine noch spätere Zeit, beginnend etwa mit den Trinitatiskantaten des Jahrgangs III, ist ein Wechsel in der Schreibung des lateinischen R charakteristisch. War dieser Buchstabe bisher etwa in der Form eines spiegelverkehrten S geschrieben worden, so tritt von nun an die Form unseres gedruckten R an dessen Stelle. Auch die Form der nach unten gestielten Halben Noten macht eine Entwicklung durch, die freilich wegen der Langsamkeit ihres Fortschreitens nur schwer zeitlich faßbar ist. Anfänglich sind diese Noten rechts oben häufig etwas eingedrückt, was sich aus der zweiteiligen Schreibung des Notenkopfes ergibt. Um die Weihnachtszeit des Jahrgangs III rundet sich die Notenkopfform, gelegentlich zeigt ein kleiner Zacken den Beginn des neu angesetzten Strichs an; in der Trinitatiszeit desselben Jahrgangs dagegen ist der linke Teil des Notenkopfes oft nach abwärts geneigt, so daß sich rechts oben eine mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Spitze bildet.

Ein ganz uneinheitliches Bild bietet dagegen die Entwicklung in der Halbierung der Viertel- und Achtelnoten nach unten. Zu gewissen Zeiten ist der Hals rechts, zu andern links des Notenkopfes angesetzt, und der Versuch, die Chronologie der von ihm geschriebenen Kantaten so zu ordnen, daß die auf der einen Seite gestrichenen Hälse einer frühen, die auf der andern Seite gestrichenen einer späten Gruppe angehören, erwies sich als

<sup>35</sup> Vgl. die Faksimiletafeln V und VI.



Vereinigte Zwietracht. Tromba 3

Handwritten musical score for Tromba 3, BWV 207. The score consists of seven staves. The first six staves are for the Tromba 3 part, and the seventh staff is for the Chorus. The music is in G major and 3/8 time. The score includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass) and musical notation such as notes, rests, and ornaments. The text "Recit et Aria" is written below the sixth and seventh staves.

Handwritten musical score for the Chorus part of BWV 207. The score consists of five staves. The first staff is for the Soprano part, and the following four staves are for the other voices. The lyrics are written below the staves. The music is in G major and 3/8 time. The lyrics are:

Kommt t t t t t t t t t t t t t t t t  
 Kommt denn Lasset Wacht, dein ohne Feind verachtet, das  
 hat t t t t t t t t t t t t t t t t  
 auf der Welt als unser Leben gezeugt obgleich die Seuche den die  
 mit Wermut den schreyt, aber für nach ihm den von gleich glück  
 betrachten sie Feindes in die Strafe durch den Fluch  
 schreien in aufgesprochen Tausend an einen so belübt als

TAFEL VI: Hauptkopist C, späte Schriftformen

Oben: Aus der Tromba-III-Stimme der Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“, BWV 207 (BB St 93, Westdeutsche Bibliothek Marburg). Übliche Form des g-Schlüssels und des Buchstaben A, Spätform des Buchstaben R (1726).

Unten: Aus der Altstimme derselben Kantate. Mittlere bis späte Form des c-Schlüssels. Hals nach unten vorzugsweise links angesetzt, bisweilen wechselnd (1726).

undurchführbar. Dadurch hätten sich nicht allein Widersprüche zu den sich logischen Entwicklungsgängen der übrigen Kopisten ergeben; auch die oben dargestellten Veränderungen des Hauptkopisten C selbst wären nicht mehr geradlinig verlaufen, insbesondere hätte dann die Schreibung des R mehrmals wechseln müssen, so daß lediglich eine Unwahrscheinlichkeit durch die andere abgelöst worden wäre. Tatsächlich ergibt sich, daß der Halsansatz der abwärts gestrichenen Viertel und Achtel mehrmals gewechselt hat: In den Weihnachtskantaten des Jahrgangs II liegt er rechts, von Mariä Verkündigung desselben Jahrgangs an (d. h. nach dem tempus clausum der Passionszeit) links. Dabei bleibt es (wobei einige wenige Notenköpfe den Halsansatz auch in der Mitte tragen), bis mit der Kantate zum 1. p. Trin. des Jahrgangs III plötzlich und ohne erkennbaren Übergang der Hals wieder rechts angesetzt wird, aber nur bis zum 12. p. Trin. Danach liegt der Halsansatz neuerdings links und bleibt so bis in die spätesten datierbaren Handschriften, freilich mit einem merklichen Zug zum Halsansatz in der Mitte des Notenkopfes. Alle bisherigen Versuche, diese sprunghafte Veränderung gerade in den Trinitatiskantaten des Jahrgangs III durch eine Umstellung in der Chronologie zu beseitigen, haben zu keinem brauchbaren Ergebnis geführt; sie scheitern vornehmlich an der festen Datierbarkeit der in ihnen auftretenden Wasserzeichen, worüber noch zu sprechen sein wird. Doch wäre es nicht ganz ausgeschlossen, daß hier noch Korrekturen anzubringen sind.

Vergleicht man die Entwicklung in den Schriftformen der Hauptkopisten B und C mit der des Hauptkopisten A, so finden wir eine erfreuliche Übereinstimmung und Bestätigung der oben aufgestellten Sätze zur relativen Chronologie der drei Jahrgänge. Im Hinblick auf die Formen der Achtelpausen des Hauptkopisten B, die in den Weihnachts- und Trinitatiskantaten des Jahrgangs III am unteren Ende aufgebogen sind, läßt sich den aufgestellten Sätzen noch hinzufügen:

6. Innerhalb des Jahrgangs III sind die Kantaten der Oster- bis Pfingstzeit (Ausnahme: Himmelfahrt) früher entstanden als die der Weihnachts- bis Passions- und Trinitatiszeit.

Dadurch ergibt sich für diesen Jahrgang — abgesehen von verschiedenen Ausnahmen — eine Folge: Ostern bis Pfingsten — Weihnachten bis Ostern — Trinitatiszeit, die uns zunächst konstruiert erscheinen muß, für die aber später weitere Belege beizubringen sein werden.

Wir brechen die Untersuchung über die Hauptkopisten hier ab, um sie später für die nach den ersten drei Jahrgängen liegenden Werke wieder aufzunehmen. Auf eine Darstellung der schriftkundlichen Eigenheiten der übrigen an den Jahrgängen I bis III beteiligten Kopisten müssen wir aus Raumgründen verzichten. Der interessierte Forscher möge sie den Zusammenstellungen des Anhangs B entnehmen; vielleicht bietet eine Darstellung im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe künftig einmal Gelegenheit zu detaillierteren Ausführungen. Statt dessen wenden wir uns jetzt den Wasserzeichen zu.

## 2. Die Wasserzeichen

Wir konnten bereits feststellen (s. oben, S. 13), daß sich die in den Jahrgängen I bis III auftretenden Wasserzeichen mit der Mehrzahl der zugehörigen Handschriften einem bestimmten Jahrgang zuordnen lassen, und hatten die für jeden Jahrgang charakteristischen Zeichen bereits aufgezählt. An dieser Stelle unserer Untersuchungen ist es nun von Interesse zu erfahren, ob sich die eben nach graphologischen Gesichtspunkten entwickelte relative Chronologie auch durch den Wasserzeichenbefund bestätigen läßt. Hierzu betrachten wir in erster Linie die „Nahtstellen“, also das Auftreten mehrerer Wasserzeichen innerhalb der Handschriften desselben Werkes, um zu prüfen, ob die daraus resultierende Folge in der Verwendung verschiedener Papiersorten mit der angenommenen Entstehungsfolge der Werke in Einklang zu bringen ist. Ausschließen müssen wir dabei freilich alle diejenigen Fälle, in denen spätere Papiersorten durch nachträgliche Umarbeitungen, durch Verstärkung der Besetzungszahl oder durch Ersatz verlorener Stimmen bei späteren Aufführungen hinzugekommen sind<sup>36</sup>; die Aufeinanderfolge der Zeichen läßt sich nur am Zusammentreffen verschiedener Papiersorten im Material derselben Aufführung erkennen. Hier ergeben sich die folgenden Konstellationen (singuläre Zeichen wurden nicht berücksichtigt — vgl. Anhang A):

IMK mit MA kleine Form (BWV 138), Halbmond (BWV 22, 76, 4, 20, 135, 107, 178), Schönburger Wappen (BWV 107);

MA kleine Form mit IMK (s.o.).

Das vorherrschende Wasserzeichen des Jahrgangs I ist IMK; für die Kantaten der Zeit vom 14. bis 25. p. Trin. wird es unterbrochen vom Zeichen MA kleine Form. Das Auftreten beider Zeichen in BWV 138 deutet (ebenso wie die Entwicklung der Schriftformen des Hauptkopisten A) auf unmittelbare zeitliche Nachbarschaft beider Zeichen.

<sup>36</sup> Dadurch fallen die nachstehenden WZ-Verbindungen für die hier angestellte Untersuchung weg (vgl. dazu die am Schluß dieser Studie gegebene Einzeldarstellung zu den genannten Werken):

IMK mit MA mittlere Form (BWV 147, 70, 182, 245, 134, 37, 172, 184, 194), MA große Form (BWV 73), ICF (BWV 83), Schwerter I (BWV 245, 4), Schwerter II (BWV 194), Doppeladler (BWV 37).

MA kleine Form mit Schwerter II und MA mittlere Form (BWV 194).

Halbmond mit MA große Form (BWV 93, 96, 5, 62, 91), ICF (BWV 232<sup>III</sup>).

Adler + H mit MA große Form (BWV 94).

Schwerter I mit Wappen von Zedwitz (BWV 249), Doppeladler (BWV 42).

RS mit MA mittlere Form (BWV 79).

Schwerter II mit MA mittlere Form (BWV 110, 151, 16).

IAI mit MA mittlere Form (BWV 79).

ICF mit Doppeladler (BWV 47), MA große Form (BWV 58, 129, 82), MA mittlere Form und ZVMILIKAV (BWV 82).

Singuläre, undatierbare Zeichen und Zeichen nach 1735 sind nicht berücksichtigt.

Desgleichen deutet das überaus häufige gemeinsame Auftreten der Wasserzeichen IMK und Halbmond auf unmittelbare Nachbarschaft der Jahrgänge I und II, und zwar gerade derjenigen Kantaten des Jahrgangs II, in denen auch die frühen Sechzehntelformen des Hauptkopisten A auftreten. Hierauf ist besonderes Gewicht zu legen, weil ja die Choralkantaten Bachs — um deren Jahrgang handelt es sich hier — von der bisherigen Forschung als besonders späte Werke angesehen worden sind.

Die Handschriften mit WZ Schönburger Wappen ließen bisher noch keine zeitliche Konzentration erkennen (vgl. unten).

Halbmond mit IMK (s. o.), Adler+H (BWV 94), Schwerter I (BWV 6, 85), RS (BWV 108, 87), ICF (BWV 49), Schönburger Wappen (BWV 2, 107, 232<sup>III</sup>);

Adler + H mit Halbmond (s. o.).

Das vorherrschende Wasserzeichen des Jahrgangs II ist der Halbmond; für die Kantaten vom 9. p. Trin. bis 15. p. Trin. wird es unterbrochen vom Zeichen Adler + H. Das Auftreten beider Zeichen in BWV 94 deutet (ebenso wie das gemeinsame Auftreten früher Sechzehntelformen des Hauptkopisten A) auf unmittelbare zeitliche Nachbarschaft beider Zeichen. Wir haben es hier also mit einem bemerkenswerten Analogiefall zum Jahrgang I zu tun.

Die Verbindung mit ICF dürfte auf Zufall beruhen (Einfügen eines älteren Blattes am Schluß von BWV 49).

Die Verbindungen mit Schwerter I und RS stellen den Anschluß an eine Kantatengruppe her, die bei der Erbteilung teilweise dem Jahrgang III zugewiesen wurde. Es wird aber im folgenden nachzuweisen sein, daß sie ursprünglich im Zusammenhang mit Jahrgang II komponiert worden sind. Dazu betrachten wir noch die weiteren Verbindungen dieser Gruppe:

Schwerter I mit Halbmond (s. o.), RS (BWV 103);

RS mit Schwerter I (s. o.), Halbmond (s. o.), IAI (BWV 79).

Mit einer einzigen Ausnahme — IAI (BWV 79) — steht diese Gruppe also nur mit Jahrgang II in Verbindung, und zwar schließt sie sich durch das Auftreten des Zeichens Schwerter I in der Choralkantate 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ unmittelbar an die Choralkantaten an. Die Gruppe selbst besteht aus folgenden Werken: BWV 1, 245, 4 (2. Leipziger Aufführung), 249, 6, 42, 85, 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176; ihren Hauptbestandteil bilden also die Kantaten nach Texten der Mariane von Ziegler. Für ihre entstehungsmaßige Zuordnung zum Jahrgang II bieten sich verschiedene gewichtige Argumente an:

1. Wie eben dargelegt, deutet der Wasserzeichen-Befund auf unmittelbare Nachbarschaft zu diesem Jahrgang.
2. Zu demselben Ergebnis führte bereits weiter oben die Feststellung, daß der Hauptkopist A, der nur in einem Teil des dritten Jahrgangs vertreten ist, hier noch als Hauptschreiber fungiert.

3. In seiner jetzigen Gestalt — Stimmen der Thomasschule — weist der Jahrgang II in dieser Zeit des Kirchenjahres beträchtliche Lücken auf. Zwischen Ostern und Pfingsten finden wir in der Thomasschule nur die Stimmen zu zwei Kantaten, BWV 112 und 68, und B. F. Richter weiß nur noch eine dritte hinzuzufügen, BWV 128. Zwei davon (128 und 68) gehören aber unserer Gruppe an und sind auf Texte der Mariane von Ziegler komponiert!

Einige Einwände gegen unsere These lassen sich leicht entkräften: Insbesondere wird man nach dem Grund fragen, der Bach an dieser Stelle zu einer nachträglichen Umstellung veranlaßt hat. Zweifellos war es die Absicht, im Laufe der Zeit einen „reinen“ Jahrgang von Choralkantaten zu schaffen. Ansätze dazu sind zu finden. Wir besitzen eine Choralkantate zum Trinitatissonntag, BWV 129, „Gelobet sei der Herr“. Schreiber und Wasserzeichen verweisen sie in eine spätere Zeit; sie ist mindestens ein Jahr, vielleicht zwei Jahre nach der hier behandelten Gruppe entstanden. Hier wurde also erstmals eine Choralkantate ersatzweise hinzukomponiert. Umgekehrt verfuhr Bach zu Himmelfahrt. Die Kantate 128 unserer Gruppe ist zwar keine Choralkantate im engeren Sinne; ihr Eingangschor „Auf Christi Himmelfahrt allein“ stellte aber doch eine hinreichende Verwandtschaft her: Die Kantate durfte bleiben! Dafür erhielt Jahrgang III im folgenden Jahre eine neue Himmelfahrtskantate: BWV 43, „Gott fährt auf mit Jauchzen“. Noch später ist (wie zu zeigen sein wird) Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ hinzugekommen und hat Kantate 85 für den Jahrgang III frei gemacht. Endlich durfte Kantate 68, ebenfalls wegen ihres Eingangschorals „Also hat Gott die Welt geliebt“, im Jahrgang der Choralkantaten verbleiben; doch ist uns nicht bekannt, welche Kantate an ihrer Stelle für den dritten Jahrgang geschaffen wurde.

Wir werden daher die eben behandelte Kantatengruppe von Ostern bis Trinitatis entstehungsmäßig dem Jahrgang II, überlieferungsmäßig dagegen mit den erwähnten Ausnahmen dem Jahrgang III zuzuordnen haben. Wir werden weiter unten sehen, daß Bach — vielleicht schon in der Absicht, diese Neuordnung durchzuführen — bei der Komposition des Jahrgangs III diese Lücke offenließ, indem er hier vornehmlich Kantaten Johann Ludwig Bachs<sup>37</sup> (aus Meinigen) aufführte. Doch wenden wir uns zunächst wieder der Betrachtung der Wasserzeichen zu.

Die einzige vorausweisende Verbindung unserer Gruppe — RS mit IAI in Kantate 79 — ist schwer deutbar, weil beide Zeichen notwendigerweise in zwei verschiedene Jahre datiert werden müssen, da die zugehörigen Kantaten in dieselbe Kirchenjahreszeit fallen, nämlich die Osterzeit, während Kantate 79 (Reformationsfest) zeitlich entfernt von beiden liegt. Offenbar handelt es sich hier um einen Zufall.

Kelch + GAW mit Schönburger Wappen (BWV 168).

<sup>37</sup> Im folgenden zitiert als JLB unter Zusatz der Nummern aus BG 41, S. 275 f.

Nicht beweiskräftig, da das Zeichen Schönburger Wappen zeitlich nicht festzulegen ist.

*Schwerter II* mit IAI (BWV 43), GM (BWV 39, JLB 17), ICF (39), Schönburger Wappen (BWV 193).

Eine Verbindung des Zeichens *Schwerter II* zu den bisher behandelten Zeichen besteht nicht. Die Kantaten, in denen dieses Zeichen auftritt, umfassen den Zeitraum von Weihnachten (BWV 110) bis Johannis (JLB 17), nachträglich findet es sich noch einmal in der Ratswahlkantate 193. Unterbrochen wird es für die Zeit von Karfreitag bis Himmelfahrt durch das Zeichen IAI; das gemeinsame Auftreten in der Himmelfahrtskantate 43 bestätigt die zeitliche Nachbarschaft beider Zeichen. Der Anschluß an die Zeichen GM und ICF, die in der nun folgenden Trinitatiszeit auftreten, wird gleichfalls durch Überschneidungen an der „Nahtstelle“, 1. p. Trin. und Johannis, bestätigt.

In diese Zeit fällt auch die Aufführung der 17 Kirchenkantaten Johann Ludwig Bachs, die uns in den Stimmen *St* 301 bis 317 und zum größten Teil auch in dem Sammelband *P* 397 überliefert sind. Die Partiturschriften stammen von Sebastian Bachs Hand mit Ausnahme der Jubilate-Kantate 8, die von der Hand des Hauptkopisten C geschrieben ist. Die Stimmen weisen die Handschriften der bekannten Kopisten des Jahrgangs III (Hauptschreiber: Hauptkopist C) auf, wiederum mit Ausnahme der Kantate 8, deren Stimmenmaterial sowohl dem Wasserzeichen als auch den Schreibern nach wohl in das letzte Lebensjahrzehnt Bachs gehört. Doch besagt dies vielleicht nur, daß der erste Stimmensatz von JLB 8 verlorengegangen ist und schon zu Bachs Zeiten durch einen neuen ersetzt werden mußte; vielleicht wurde die Kantate auch aus entliehenem Material aufgeführt und erst nachträglich für spätere Zeiten abgeschrieben. Denn die Partitur zeigt zwar das für diese Zeit des Jahrgangs charakteristische Zeichen IAI und ordnet damit unsere Kantate den übrigen zwanglos ein, weist aber dabei die erst für die Trinitatissonntage 1 bis 12 beobachtete Schriftform der rechts angesetzten, abwärts gestrichenen Notenhäse (vgl. oben) des Hauptkopisten C auf, so daß das Aufführungsdatum von JLB 8 nicht als absolut sicher gelten kann.

Ein anderes Wasserzeichen aus späterer Zeit zeigt die Partitur der Kantate JLB 7 zum 6. p. Trin., während die Stimmen mit dem Zeichen ICF ihre Zugehörigkeit zum Jahrgang bestätigen; auch hier ist offenbar erst nachträglich eine Partitur abgeschrieben worden.

IAI mit *Schwerter II* (s. o.);

GM mit *Schwerter II* (s. o.); ICF (BWV 39, 19, 27), Posthorn (BWV 17), Schönburger Wappen (BWV 17);

ICF mit *Schwerter II* (s. o.), GM (s. o.), Posthorn (BWV 35, 82), Kelch+SW (BWV 169), Schönburger Wappen (BWV 56, 49, 232<sup>III</sup>), Halbmond (s. o.);



Schönburger Wappen mit Halbmond (s. o.), IMK (s. o.), ICF (s. o.), Kelch + GAW (s. o.), Schwerter II (s. o.), Posthorn (BWV 17, 84), GM (s. o.);

Kelch + SW mit Posthorn (JLB 15), ICF (s. o.);

Posthorn mit Kelch + SW (s. o.), ICF (s. o.), GM (s. o.), Schönburger Wappen (s. o.), MA mittlere Form (BWV 120a, 201, 174, 112).

Das Hauptwasserzeichen der Trinitatiszeit des Jahrgangs III ist ICF, das sich, wie bereits oben erwähnt, an das Schwerter-II-Zeichen anschließt. Daneben treten, ohne das Zeichen ICF auf längere Zeit zu unterbrechen, die Wasserzeichen GM und Kelch + SW auf, während das Auftreten des Zeichens Schönburger Wappen bisher zeitlich noch nicht eindeutig festzulegen ist. Wenn nicht spätere Untersuchungen noch genauere Unterlagen liefern, so scheint Papier dieses Zeichens von Bach während mehrerer Jahre in geringeren Mengen verwendet worden zu sein; es fällt daher vorerst für unsere Datierungen aus.

Ähnlich verhält es sich mit den Posthorn-Zeichen. Sie treten zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Formen auf; doch bilden immerhin einige von ihnen eine zusammengehörige Gruppe, von der sich sagen läßt, daß sie eine Brücke von den letzten Kantaten des Jahrgangs III zum Jahrgang IV bildet. Wären uns von diesem Jahrgang IV mehr Originalhandschriften erhalten, so würden wir wahrscheinlich auch über das Auftreten der Posthorn-Zeichen besser orientiert sein.

MA mittlere Form mit Posthorn (s. o.), MA große Form (173);

MA große Form mit Doppeladler (BWV 215, 100), ZVMILIKAV (BWV 97, 248, 82), MA mittlere Form (s. o);

Doppeladler mit MA große Form (s. o.).

Für die nachfolgende Zeit werden wegen zu spärlichen Anfalls datierbarer Zeichen und Schreiber keine Unterlagen mehr gegeben. Für die hier gebotenen Wasserzeichen-Verbindungen liegt bereits ein derart geringes Material vor, daß die darin auftretenden Schreiber zur Bestimmung der Entstehungsfolge nur noch bedingt herangezogen werden können. Andererseits fällt in diesen Zeitraum gerade eine große Zahl quellenmäßig fest datierter Werke, die es uns erlauben, noch einige weitere nach Analogie der Schreiber und Wasserzeichen wenigstens annähernd zu datieren. Durch sie bestätigt sich auch die aus der obenstehenden Übersicht resultierende Wasserzeichenfolge Posthorn — MA mittlere Form — MA große Form — ZVMILIKAV; dabei scheinen sich Posthorn und MA mittlere Form weitgehend zu überschneiden, während der Doppeladler wohl ungefähr gleichzeitig mit MA große Form auftritt.

V. Die Datierung der Jahrgänge I bis III und der im gleichen Zeitraum entstandenen übrigen Vokalwerke

Je zwangloser es jetzt gelingt, die bisher aufgestellte relative Chronologie in feste Daten einzuordnen, desto nachdrücklicher bestätigt sich dadurch

die Richtigkeit unserer Untersuchungen und Annahmen. Wir haben gesehen, daß die Schriftformen der Hauptkopisten A und B sich innerhalb der beiden ersten Jahrgänge kontinuierlich entwickelt haben. Das läßt sich schwerlich anders deuten, als daß diese beiden Jahrgänge in sich geschlossen jeweils innerhalb eines Jahres entstanden sind, beide Male beginnend mit den Kantaten der Trinitatiszeit. Dieselbe kontinuierliche Folge haben wir auch in den verwendeten Papiersorten wiederfinden können; und schließlich bestätigt auch ein Blick auf die Nebenkopisten dieser beiden Jahrgänge (s. Anhang B), daß dieselben Schreiber stets in kirchenjahreszeitlich nahe beieinanderliegenden Werken auftreten. Nur der Jahrgang III verteilt sich, wie die Beobachtung von Hauptkopisten und Wasserzeichen ergeben hat, in einzelnen Gruppen über eine etwas längere Zeit.

### 1. Jahrgang I

Solange wir von Jahrgängen und noch nicht von den einzelnen Kantaten selbst sprechen, müssen wir unterscheiden zwischen dem ursprünglichen Bestand eines Jahrgangs und dem durch Hinzufügen und Umordnen einzelner Werke veränderten Bestand bei der Erbteilung. Hier geht es zunächst um den ursprünglichen Bestand. Wir werden dem Jahrgang daher nur diejenigen Stücke zurechnen, in deren Handschriften zumindest entweder die Kopisten des Jahrgangs oder dessen Wasserzeichen vertreten sind. Andererseits werden wir auch wieder Kantaten, die später anderen Jahrgängen zugeteilt wurden, dann hinzuziehen, wenn sie in den genannten Kriterien mit unserm Jahrgang übereinstimmen, also z. B. BWV 24. Die genaue Zusammensetzung des Jahrgangs ist aus Kap. VII (S. 56 ff.) zu entnehmen. Die Datierung des ersten Jahrgangs bereitet keine nennenswerten Schwierigkeiten. In seinen Handschriften finden wir verschiedene autographe oder von verlässlicher Kopistenhand stammende Jahreszahlen:

Kantate 76 (2. p. Trin.), P 67: 1723 (autograph)

Kantate 186 (7. p. Trin.), P 53: 1723

Kantate 119 (Ratswahl), P 878: 1723 (autograph)

Kantate 154 (1. p. Ep.); P 130: 1724.

Endlich ist auch die Kantate 194 zwar nicht in ihrer kirchenjahreszeitlichen Einordnung zu Trinitatis, wohl aber in ihrer ursprünglichen Bestimmung als Orgelweihkantate datierbar: Sie erklang am 2. 11. 1723 in Störmthal. Diese Daten sind nun in mannigfacher Hinsicht aufschlußreich. Zunächst lassen sich mit ihrer Hilfe Anfang und Ende des Jahrganges bestimmen. Bach hat — nach Aufführung seines „Probestücks“ BWV 22 am 7. 2. 1723 — seine erste Kantate als Thomaskantor nachweislich am 1. p. Trin. 1723 aufgeführt<sup>38</sup>, an diesem Tage kann, wie auch die bisherige Forschung schon vermutet hat, nur Kantate 75 erklingen sein. Damit ist aber einerseits der terminus ante quem non gegeben, andererseits beweisen uns die mitgeteilten

<sup>38</sup> *Acta Lipsiensium academica* 1723, S. 514 und Sicul, *Annalium Lipsiensium maxime academicorum sectio XX*, Leipzig 1726, S. 49 (vgl. Spitta II, 184).

Daten, insbesondere das der Kantate 76, daß wir hier tatsächlich auch den Beginn dieses Jahrgangs anzusetzen haben. Wie oben dargelegt, zeigen die Schriftformen des Hauptkopisten A in den Kantaten 22, 21, 24, 185 und 167 ein früheres Stadium (Violinschlüssel) als die darauffolgenden, außerdem wiederum die Formen in den Kantaten der Trinitatiszeit ein früheres als die der Weihnachts- bis Pfingstzeit (c-Schlüssel), so daß sich ebenso zwangsläufig wie einleuchtend eine Einordnung dieses Jahrgangs in die Zeit zwischen den 1. p. Trin. 1723 und das Trinitatisfest 1724 ergibt. Lediglich für die letzten Kantaten wäre vorläufig noch eine Entstehung in einem späteren Jahr denkbar; wir werden sie daher zunächst mit Vorbehalt einordnen, bis weiter unten auch diese Kantaten mit zwingenden Argumenten dem Jahr 1724 zugewiesen werden können.

Auch für die Datierung der Wasserzeichen gewinnen wir aus den mitgeteilten authentischen Daten wichtigste Hinweise. Drei von ihnen (BWV 76, 186, 154) zeigen das Zeichen IMK in Übereinstimmung mit Spittas Erkenntnis über den Beginn der Verwendung von Papier dieser Sorte im Jahre 1723 (Spitta II, 776 ff.). Die beiden übrigen Kantaten, BWV 119 und 194, zeigen das Zeichen MA kleine Form (194 allerdings in der Partitur nur undeutlich, klar erkennbar aber in den von Hauptkopist A geschriebenen Stimmen aus St 48). Da diese Feststellung den Ermittlungen Spittas (II, 796 ff.) über das Auftreten von Papier dieses Zeichens (erst ab 1727) zuwiderläuft, ist hier eine kurze Erklärung notwendig: Das Zeichen MA tritt, wie Anhang A zeigt, in drei verschiedenen Arten auf, die sich hinsichtlich der Buchstabengröße voneinander unterscheiden. Die mittlere Form tritt tatsächlich erst ab 1727 auf, die große noch später, die kleine jedoch wird sowohl durch die authentischen Daten der genannten Kompositionen als auch durch die Schriftformen des Hauptkopisten A in die Zeit zwischen 14. und 25. p. Trin. 1723 verwiesen.

Sind damit die grundsätzlichen Fragen zur Einordnung dieses Jahrgangs geklärt, so mögen hier noch einige Einzelbeobachtungen folgen:

1. Bis auf einige Unklarheiten durchlaufen die Kantaten dieses Jahrgangs das Kirchenjahr lückenlos mit Ausnahme des „tempus clausum“ vom 2. bis 4. Advent und von Invocavit bis Palmarum (ohne Mariä Verkündigung). Es fehlen jedoch die Kantaten zum 5. und 6. p. Trin. offenbar deshalb, weil diesen Sonntagen jeweils ein zwischen den Sonntagen liegendes Fest voranging, Johannis und Mariä Heimsuchung. Sei es nun, daß Bach es kurz nach seinem Amtsantritt vermeiden wollte, wöchentlich mehr als eine Kantate zu komponieren, abschreiben zu lassen und einzustudieren, sei es, daß die genannten Feste überhaupt erst am darauffolgenden Sonntag — also eben am 5. bzw. 6. p. Trin. — begangen wurden: In beiden Fällen ist das Fehlen der Kantaten auch ohne die Annahme von Verlusten verständlich.
2. Bach hat eine größere Zahl von Weimarer Kantaten in diesen Jahrgang hineingenommen. Daß läßt erkennen, daß wir nicht etwa mit einem

„Weimarer Jahrgang“ unter den fünf hinterlassenen zu rechnen haben<sup>39</sup>. Nach welchem Grundsatz aber die Weimarer Kantaten ausgewählt wurden, ist nicht zu erkennen.

3. Für drei Sonntage, den 4. und 11. p. Trin. sowie Sexagesimae, liegen je zwei Kantaten vor, die aus zwingenden Gründen in dasselbe Jahr zu datieren sind. Tatsächlich scheinen an diesen Tagen jeweils zwei Kantaten aufgeführt worden zu sein, die eine vor, die andere nach der Predigt. Diese Annahme klingt zunächst befremdlich, gewinnt aber an Wahrscheinlichkeit, wenn wir die näheren Umstände betrachten. Zunächst zum 4. p. Trin.! Beide Kantaten, 24 und 185, zeigen die frühen Violin-schlüsselformen des Hauptkopisten A und das Wasserzeichen IMK. Offensichtlich wollte Bach die Weimarer Kantate 185 zu diesem Tage nicht ungenutzt lassen, andererseits aber auch auf die große, zweiteilige Form nicht verzichten, die er den Leipzigern in den Kantaten 75, 76 und 21 vorgeführt hatte. Vergleicht man nämlich die Anlage der drei vorhergehenden Kantaten mit den beiden zum 4. p. Trin., so erscheint unsere Theorie durchaus glaubhaft (A = Arie, C = Chor, Cl = Choral, R = Rezitativ, S = Sinfonie):

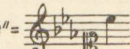
BWV	Teil I	Teil II	Dauer (Min.)
75:	C-R-A-R-A-R-Cl	S-R-A-R-A-R-Cl	41
76:	C-R-A-R-A-R-Cl	S-R-A-R-A-R-Cl	34
21:	S-C-A-R-A-C	R-A-Cl-A-C	50
24:	A-R-C-R-A-Cl		} 36
185:		A-R-A-R-A-Cl	

Nicht ganz so augenfällig ist die Situation zum 11. p. Trin. und zu Sexagesimae. In beiden Fällen spricht das Auftreten der Schreiber des Jahrgangs in den Stimmen der schon während der Weimarer Zeit entstandenen Kantaten 199 und 18 für eine Wiederaufführung im ersten Leipziger Amtsjahr, in Kantate 18 überdies das Wasserzeichen IMK in den Blockflötenstimmen.

4. Deutlich spiegelt sich Bachs Experimentieren mit der Notierung der Oboe d'amore in den Handschriften der ersten Leipziger Kantaten wider. Deshalb seien nachstehend die Notierungsarten, wie sie sich in Bachs Leipziger Originalhandschriften finden, zusammengestellt. Sieht man von der Klangnotation ab, so findet man folgende Möglichkeiten der Notierung (gesamte Leipziger Zeit):

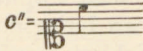
a) Doppelnotierung Violin-/Sopranschlüssel.

Festgestellt 30. 5. bis 20. 6. 1723:  
BWV 75, 76, 24 (1. Zeile).

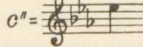
Klingend  $c'' =$  

<sup>39</sup> Damit ist das in meinen „Studien“ (a. a. O.), S. 212 aufgeworfene Problem gelöst.

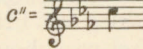
## b) Notierung im Sopranschlüssel (Klangnotation).

Klingend Festgestellt 20. 6. 1723:  
BWV 24(ab 2. Zeile).

## c) Notierung im Violinschlüssel (Griffnotation).

Klingend Festgestellt 7. 2. (?) und 2. 7. bis 15. 8. 1723 und später:  
BWV 23, 147, 136, 69a, ferner in folgenden nicht fest datierbaren  
Werken späterer Zeit: BWV 8 (D-Dur), 30, 100, 206.

## d) Notierung im Französischen Violinschlüssel

(Griffnotation). Klingend 

Festgestellt 5. 9. bis 7. 11. 1723 und später:

BWV 138, 95, 60, ferner in folgenden nur annähernd datierbaren  
Werken aus späterer Zeit: BWV 145 (nur Abschrift), 210, 232<sup>1</sup>, 243.  
Ferner findet sich in der Stimme zu Kantate 3 (Violinschlüssel, Klang-  
notation) in den ersten zwei Zeilen ein zugesetzter Französischer Violin-  
schlüssel, der vielleicht nur vom Spieler als Hinweis zugesetzt wurde.  
Diese Notierung ist sonst nicht festgestellt worden.

## 2. Jahrgang II

Die Einordnung des nun folgenden Jahrgangs bedarf sorgfältiger Begründung, nicht nur, weil sie sich durch keine authentischen Daten belegen läßt, sondern auch, weil sie in besonders ausgeprägtem Gegensatz zu der der bisherigen Forschung steht. Sie betrifft den Jahrgang der Choralkantaten, deren überwiegende Mehrzahl Spitta in die Jahre 1735 bis 1744 verlegen zu müssen glaubte; und die folgende Zeit, die das Quellenstudium als durch Spitta und die BG erledigt ansah, hat in der Wendung des „späten“ Bach zur Choralkantate eine theologische Willenskundgebung Bachs und eine Kritik an der herrschenden Kantatenform gesehen. Diese Auffassung gilt es nun zu korrigieren.

Die Datierung Spittas basiert vornehmlich auf seiner chronologischen Einordnung des Halbmond-Wasserzeichens (II, 835 ff.). Die untere Grenze wird aus dem Zusammentreffen der Zeichen Halbmond und RS in den Kantaten 87 und 108 gewonnen und auf 1735 festgesetzt. Nun wird aber die Datierung des RS-Zeichens in das Jahr 1735 wiederum mit dem Orgelumbau des Jahres 1730 begründet (II, 831), durch den das Rückpositiv der Thomasorgel selbständig spielbar gemacht worden sei. Nachdem aber B. F. Richter im BJ 1908 diese Legende bereits zerstört hat, ist keine Veranlassung mehr gegeben, an dem Datum 1735 festzuhalten. — Die obere Grenze gewinnt Spitta durch eine Textanalyse der Kantate 116 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“. Hier sei, so meint Spitta, „*ungebräuchlicher Weise ganz freie Dichtung*“ zwischen die Umformung der 6. und 7. Strophe eingefügt worden, nämlich das Alt-Rezitativ „Ach, laß uns durch die scharfen Ruten nicht allzu heftig

bluten“. Spitta glaubt, den Inhalt dieses Rezitativs nur auf eine unmittelbare Kriegsnot beziehen zu können, wie sie im Jahre 1744 durch den zweiten Schlesischen Krieg gegeben war. Diese Möglichkeit, eine Kantate nach politischen Ereignissen zu datieren, hat dann A. Schering derart angeregt, daß er sie ein Jahr später in eine noch kriegeischeren Zeit versetzte, ungeachtet der Tatsache, daß der Sonntag ihrer Bestimmung in diesem Jahr überhaupt nicht wiederkehrte (BJ 1933, 30 ff.). Diesen beiden Theorien ist jedoch verschiedenes entgegenzuhalten. Zunächst: Wenn auch kein späteres Datum nachweisbar ist, so zwingt uns doch andererseits nichts zu der Annahme, daß ausgerechnet diese Kantate, und sei sie 1745 komponiert, die späteste des Jahrgangs ist. Ferner: Der gesamte Text der Kantate 116 handelt von Krieg und Frieden; der Choral „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ ist darin frei paraphrasiert, und das Rezitativ, das Spitta erwähnt, steht dem ursprünglichen Choraltext keineswegs so fern, wie es die Verfechter der „politischen“ Datierung wahrhaben möchten. Zudem: Selbst wenn der Text in Kriegsnot zur Kantate umgeformt wurde, so ist damit noch kein Beweis gegeben, daß er auch in Kriegsnot komponiert worden sein muß. Es wäre doch zunächst einmal zu beweisen, daß die Texte der Choralkantaten noch nicht fertig vorlagen, sondern kurzfristig neu gedichtet wurden, ehe man mit Schering annehmen kann, daß die Belagerung Leipzigs, die am 21. November begann, schon am selben Tage oder eine Woche später in der Sonntagskantate ihren dichterischen und kompositorischen Niederschlag gefunden habe. Es gibt wohl keine Zeit in der Geschichte, die sich selbst nicht als besonders gefährdet angesehen hätte, und die Darstellung drohender Kriegsnot wird wohl zu allen Zeiten als besonders gegenwartsnah empfunden werden. Dazu kommt im Barock noch eine Vorliebe für pointierte Formulierungen und zum 25. p. Trin. noch ein Sonntagsevangelium, das vom „Greuel der Verwüstung“ erzählt (Matth. 24, 15-28). — Wenn also sachliche Gründe einer Datierung der Kantate 116 in die Zeit 1744/45 widersprechen, sollte das politische Argument nicht den Ausschlag geben.

Einem weiteren Hinweis für die Datierung des Halbmond-Wasserzeichens gewinnt Spitta aus dem gemeinsamen Auftreten mit dem Zeichen MA. Wie aber in der Einzelbetrachtung weiter unten zu zeigen sein wird, handelt es sich bei den Papieren des Zeichens MA in Verbindung mit solchen des Halbmonds stets um nachträglich hinzugefügte, wie ja überhaupt das gemeinsame Auftreten zweier Papiersorten an sich noch nichts über die Priorität des einen und die Posteriorität des andern aussagt; diese können stets nur durch eine Einzelanalyse des jeweiligen Befundes erkannt werden.

Endlich erwähnt Spitta noch das Auftreten des Adler + H-Wasserzeichens innerhalb der Choralkantaten, scheidet aber an seiner Datierung bei dem Versuch, es zu Beginn der Choralkantaten-Reihe zu lokalisieren. Wie wir aber oben gesehen haben, unterbricht es die Halbmond-Reihe vorübergehend.

Leider scheint Spitta dagegen die große Zahl derjenigen Kantaten entgangen zu sein, in denen das IMK-Zeichen mit dem des großen Halb-

mondes gemeinsam auftritt (s. oben), er wäre sonst gewiß auf die rechte Spur gelenkt worden.

Nachdem sich nun die bisherigen Datierungen als keineswegs zwingend erwiesen haben, versuchen wir, aus unserer Methode heraus weitere Anhaltspunkte für die Entstehungszeit des Jahrgangs zu erhalten. Wie beim ersten Jahrgang gilt es zunächst, den ursprünglichen Bestand zu ermitteln. Die Kriterien gewinnen wir wieder aus den festgestellten Schreibern und Wasserzeichen. Damit ergibt sich folgendes Bild (die einzelnen Kantaten sind wieder aus Kap. VII zu ersehen):

Schreiber: Hauptkopist A, bis zum 25. p. Trin. frühe, dann späte Sechzehntelformen; daneben Hauptkopist B und weitere Kopisten (vgl. Anhang B).

Wasserzeichen: Halbmond, Adler + H, Schwerter I, RS.

Folge im Kirchenjahr: 1. bis 25. p. Trin. unter Auslassung der Sonntage 4., 6. und 12. p. Trin.; ferner 1. Advent, 3 Weihnachtsfesttage, Sonntag nach Weihnachten, Neujahr, Epiphania, 3 Sonntage nach Epiphania, Septuagesimae bis Trinitatis unter Auslassung der Zeit, die als *tempus clausum* galt.

Nicht zum ursprünglichen Bestand gehören die Kantaten 137 und 79, da sie zwar das Wasserzeichen RS, aber die späten Formen des Hauptkopisten A aufweisen und somit frühestens im Jahr nach den übrigen Kantaten der Trinitatiszeit entstanden sein können. Kantate 36c gehört mit ihrem Wasserzeichen RS vermutlich in dieselbe Zeit wie die übrigen Kantaten dieses Zeichens, ist aber als weltliche Kantate nicht fest einzuordnen.

Leider fehlen dem so ermittelten einstigen Bestand des Jahrgangs originale Datumsangaben völlig. Wir sind daher gezwungen, andere Hilfsmittel zu finden, wobei uns die festgestellte Folge im Kirchenjahr gute Dienste leisten kann. Denn wengleich das Ausfallen einiger Kantaten nicht notwendigerweise auf das Fehlen dieser Tage im Kirchenjahr zu deuten braucht, so müssen doch diejenigen vorhanden sein, für die wir Kantaten aus dem ursprünglichen Bestand besitzen, also z. B. ein 25. Sonntag nach Trinitatis und ein Sonntag nach Weihnachten. Ein solches Jahr wäre also zu finden. Den *Terminus post quem* bildet dazu der Trinitatissonntag 1724. Den *Terminus ad quem* gewinnen wir aus folgenden Betrachtungen:

1. Für das Jahr 1731 sind uns die Kantaten, die Bach in der Oster- und Pfingstzeit aufgeführt hat, durch Textdrucke bekannt. Es sind:

1. Ostertag bis *Misericordias Domini*: BWV 31, 66, 134, 42, 112;

1. Pfingsttag bis Trinitatis: BWV 172, 173, 184, 194.

Diese Kantaten entstammen überwiegend dem Jahrgang I, Kantate 42 jedoch ursprünglich dem Jahrgang II, während Kantate 112 gleichfalls dem Jahrgang II zugehört, aber nicht seinem ursprünglichen Bestand. Wie wir bereits sahen, ist sie erst in einer Zeit hinzugekommen, in der die Kantatengruppe von Ostern bis Trinitatis, die sich an Jahrgang II anschloß, dem Jahrgang III zugewiesen worden war und Bach daran-

ging, die Lücke in Jahrgang II durch die Komposition „reiner“ Choral-kantaten (z. B. BWV 129) aufzufüllen. Da nun Kantate 42 nicht im Verein mit denselben Kantaten auftritt, zu denen sie nach Wasserzeichen und Schreibern gehört<sup>40</sup>, muß es sich also hier um eine Wiederauf-führung handeln. Damit ergibt sich als terminus ad quem für den Jahr-gang II das Jahr 1729/30.

2. Auch das Jahr 1729/30 kommt für die Entstehung des Jahrgangs nicht in Frage: Es enthält keine 24. und 25. p. Trin. und keinen Sonntag nach Weihnachten.
3. Das Jahr 1728/29 fällt ebenfalls aus. Ihm fehlt ein Sonntag nach Weih-nachten, zudem fiel in diesem Jahre das Reformationsfest auf den 23. p. Trin., für den daher keine eigene Kantate erforderlich war.
4. Im Jahr 1727/28 wurden wegen der Landestruer (Spitta II, 789) vom 13. p. Trin. bis zum Sonntag nach Neujahr keine Kantaten aufgeführt.
5. Im Jahr 1726/27 gab es keinen 24. und 25. p. Trin.

Damit verbleiben für unsern Jahrgang II noch die beiden Jahre 1724/25 und 1725/26. Um endgültige Klarheit zu gewinnen, werfen wir einen Blick voraus auf den Jahrgang III.

Wir vergleichen folgende beiden Kantatengruppen mit Jahrgang II:

- a) Die Kantaten des Jahrgangs III vom 1. Weihnachtstag (BWV 110) bis zum 3. p. Ep. und die anschließenden Kantaten von Johann Ludwig Bach zum 4. und 5. p. Ep. (JLB 1, 2).  
Hauptschreiber: Bis Sonntag nach Weihnachten Hauptkopist A, späte Formen, anschließend Hauptkopist C.  
Wasserzeichen: Schwerter II.
- b) Die Kantaten der Trinitatissonntage des Jahrgangs III (ausgenommen BWV 168, 137, 164, 79).  
Hauptschreiber: Hauptkopist C.  
Wasserzeichen: ICF, GM.

Daß Gruppe a) früher als b) entstanden ist, war bei Behandlung der rela-tiven Chronologie festgestellt worden. Insbesondere darf als erwiesen gelten, daß Gruppe a) nach Jahrgang II entstanden ist; denn die Weih-nachtskantaten des zweiten Jahrgangs schließen sich ohne Wechsel des Wasserzeichens unmittelbar an die Trinitatiskantaten desselben Jahrgangs an, in denen der Hauptkopist A noch mit seinen frühen Sechzehntelformen vertreten ist. Gruppe a) kann daher frühestens in das folgende Jahr fallen.

Nun wurden aber die Zeichen ICF und GM nachweislich von Bach im Herbst 1726 verwendet, wie uns Briefe Bachs und die Kantate 207 (Pro-

<sup>40</sup> Die umgekehrte Möglichkeit, daß Kantate 42 ursprünglich im Jahre 1731 komponiert wurde, aber erst später der genannten Kantatengruppe zugeordnet wurde, wird da-durch ausgeschlossen, daß das Partiturautograph (WZ Schwerter I) in den meisten Sätzen den Charakter eines Konzepts und nicht einer Reinschrift hat (vgl. zu diesem Problem auch den Krit. Bericht NBA I/10, S. 44f., dessen Datierung jedoch zu revi-dieren ist).



fessur Dr. Korttes) bezeugen. Demnach ist also die Gruppe b) in diesen Herbst zu datieren, a) muß daher früher, spätestens um den Jahreswechsel 1725/26 entstanden sein. Daraus ergibt sich für den Jahrgang II eine Entstehungszeit 1724/25.

Um dem Einwand zu entgehen, Gruppe a) könne möglicherweise doch nach b) entstanden sein (d. h. Hauptkopist A habe seine Arbeit nur vorübergehend aufgegeben), soll der Beweis noch auf eine andere Art geführt werden. Eine wichtige Datierungshilfe für die Gruppe a) ist darin zu sehen, daß sie notwendigerweise in ein Jahr fallen muß, in dem sowohl ein Sonntag nach Weihnachten als auch fünf Epiphaniasonntage vorhanden waren. Ein solches Jahr ist äußerst selten. In Bachs Leipziger Amtszeit traf es überhaupt nur dreimal ein, nämlich 1725/26, 1736/37 und 1747/48. Von diesen fallen aber die beiden letztgenannten aus verschiedenen Gründen aus. So tritt z. B. in den Kantaten 57, 151, 28, 16, 32, 13, 72, JLB 9 der junge Wilhelm Friedemann Bach als Schreiber auf, der das Elternhaus im August 1733 verließ. In Kantate 16 findet sich eine nachträglich hinzugefügte Violetta-Stimme von der Hand Philipp Emanuel Bachs. Sie trägt das Wasserzeichen MA mittlere Form. Weder dieses Zeichen noch die Handschrift Emanuels lassen eine Datierung nach 1733 zu. — Der gewichtigste Grund jedoch ist, daß in der Zeit nach 1728 in den Originalhandschriften der Werke Bachs völlig andere Papiersorten und völlig andere Kopisten — auch Hauptkopisten — auftreten. Es ist daher nicht angängig, die Entstehung der Kantatengruppe a) in ein anderes Jahr als 1725/26 zu verlegen. Damit bleibt aber für den Jahrgang II nur noch das Jahr 1724/25 übrig, und wir haben im folgenden einige Gründe anzuführen, die diese Datierung glaubhaft machen:

1. Schon bei der Festlegung der relativen Chronologie war darauf hingewiesen worden, daß die Wasserzeichen des Jahrgangs I — IMK — und des Jahrgangs II — Halbmond — eine Zeitlang nebeneinander auftreten. Die besonders große Zahl der Kantaten, in denen beide Zeichen zu beobachten sind (vgl. oben, S. 35), macht einen zeitlichen Zwischenraum in der Verwendung beider Papiere unwahrscheinlich. Auch deutet ja schon die Ähnlichkeit beider Zeichen (Halbmond auch im IMK-Papier) auf zeitliche Nähe.
2. Zu den Charakteristika des Jahrgangs II war weiter oben das Fehlen einer Kantate zum 4. p. Trin. gezählt worden. Die Kantate für diesen Sonntag ist aber nicht etwa verschollen; sie wurde 1732 nachkomponiert, wie das autographe Datum der Partitur P 116 bezeugt. Der Grund dafür ist leicht gefunden: Im Jahre 1724 fiel der 4. p. Trin. mit dem Fest der Heimsuchung Mariä (2. Juli) zusammen; an diesem Sonntag erklang daher Kantate 10.
3. Auch das Fehlen einer Kantate zum 12. p. Trin. — sie wurde gleichfalls nachkomponiert, und zwar schon 1725, wie Wasserzeichen und späte Schriftformen des Hauptkopisten A beweisen — läßt sich erklären. Dieser Sonntag (27. 8.) ging im Jahre 1724 der Feier des Ratswechsels (28. 8.)

- unmittelbar voraus, so daß Bach seine und seiner Schüler Kräfte offenbar auf das letztgenannte Ereignis konzentrieren wollte. Leider ist uns jedoch die Ratswechselkantate des Jahres nicht sicher bestimmbar.
4. In der Hornstimme der Thomana zu Kantate 114 findet sich der Anfang der Violine-II-Stimme zu Kantate 130 (vgl. BG 24, XXII). Das setzt voraus, daß die Stimmensätze zu beiden Kantaten gleichzeitig hergestellt (und dabei verwechselt) wurden, daß demnach die Aufführungsdaten beider Werke zeitlich beieinander lagen. Dies traf im Jahre 1724 zu: Kantate 130 erklang zu Michaelis am 29. September, Kantate 114 zum 17. p. Trin. nur 2 Tage darauf, am 1. Oktober!
  5. Lediglich das Fehlen einer Kantate zum 6. p. Trin. ist nicht erklärbar. Andererseits ist aber darauf hinzuweisen, daß sich im übrigen eine auffallend lückenlose Folge ergibt. Das Jahr 1724/25 hat weder in der Trinitatis- noch in der Epiphaniasszeit einen Sonntag über die Zahl der vorhandenen Kantaten hinaus<sup>41</sup>, und gerade die nachträgliche Entstehung von Kantaten wie BWV 140 (27. p. Trin.) und 14 (4. p. Ep.) sprechen für die hier erschlossene Einordnung des Jahrgangs.
  6. Schließlich wird die Entstehungsgeschichte der Kantaten nach Texten der Mariane von Ziegler jetzt klarer als bisher. Alle vorgelegten Erklärungsversuche konnten nämlich nicht verständlich machen, warum die Dichterin ausgerechnet einen derart willkürlichen Ausschnitt aus dem Kirchenjahr mit Texten bedacht haben sollte. Tatsächlich hat sie ihn ja in ihrem folgenden Gedichtband vervollständigt<sup>42</sup> — aber warum erschien er 1728 fragmentarisch? Der Grund dafür ist leicht gefunden. Offenbar hatte Bach die Dichterin gebeten, ihm Texte für die noch verbleibenden Sonntage seines zweiten Kantatenjahrgangs zu liefern. Der Dichter der Choralkantaten mochte für diese Zeit ausgefallen sein, oder Bach hatte keinen Gefallen mehr an seinen Dichtungen; denn für die nachgeholtten Choralkantaten bevorzugte er den unveränderten Choraltex t als Vorlage. Nun übernahm die Dichterin die Aufgabe des Librettisten für den Rest des Jahrgangs bis zum Trinitatisfest. Für den folgenden Jahrgang lagen die Texte vielleicht bereits vor; jedenfalls scheint Bach nicht die Absicht gehabt zu haben, weitere Texte der Mariane von Ziegler zu vertonen. — Spitta, der eine spätere Entstehung der Bachschen Kantaten nach Zieglerschen Texten verteidigt, argumentiert freilich nicht ganz unbegründet: Hätte Bach ihre Texte schon vor 1729 vertont, so hätte die Dichterin dies in ihrem zweiten Gedichtband nicht unerwähnt gelassen. Indes kennen wir die näheren Umstände der Zusammenarbeit beider zu wenig, um darüber zu urteilen. Wenn die Dichterin in ihrem zweiten Gedicht-

<sup>41</sup> Vgl. O. Grottefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, Hannover 8/1941, S. 27 u. 214 (Anm.). Demnach feierten die Protestanten Ostern im Jahre 1724 nicht am 16., sondern am 7. April.

<sup>42</sup> Vgl. Ph. Spitta, *Mariane von Ziegler und Job. Sebastian Bach*. In: *Zur Musik*, Berlin 1892. Dort insbesondere S. 113.

band davon spricht, daß von ihren darin veröffentlichten Kantatentexten einer oder der andere einmal komponiert werden könne (vgl. Spitta a. a. O.), so besagt dies doch vorderhand nur, daß Bach als Komponist dieser Texte nicht in Frage zu kommen schien. Und wenn die Dichter in dabei ins Feld geführt hätte, der berühmte Bach habe einmal vor vier Jahren neun Texte aus ihrer Feder vertont (nicht ohne den Wortlaut beträchtlich zu verändern!), so wäre sie damit notwendigerweise mit Picander in Konkurrenz getreten, der sich eben erst hatte rühmen können, daß Bach seinen ganzen Jahrgang vertonen werde! Tatsächlich hatte Bach offenbar gerade beim Erscheinen des zweiten Zieglerschen Gedichtbandes eine größere Zahl von Picander-Texten vertont; und es ist doch sehr zweifelhaft, ob es in der Absicht der Dichterin gelegen haben kann, auf die Bescheidenheit der Rolle, die sie als Librettistin Bachs im Schatten des erfolgreichen Picander spielte, *expressis verbis* hinzuweisen. — Doch sollen alle diese Argumente nicht mehr besagen als: Wir wissen zu wenig, um aus dem Vorwort der Mariane von Ziegler zwingende Rückschlüsse auf die Entstehungszeit Bachscher Vertonungen ziehen zu können.

### 3. Jahrgang III

Der dritte Jahrgang bildet keine so einheitliche Größe mehr wie die beiden vorangehenden. Wir vervollständigen ihn zunächst durch die zwischen- durch aufgeführten Kantaten von Johann Ludwig Bach, die in seinem ursprünglichen Bestand mehrere Lücken überbrücken, insbesondere die, die später durch Herübernahme der Kantaten auf Zieglertexte aus dem Jahrgang II geschlossen werden sollten. Dadurch erhalten wir eine nur durch geringfügige Lücken unterbrochene Kantatenfolge von Weihnachten bis zum Schluß des Kirchenjahres, die, wie wir bereits bei der Betrachtung des Jahrgangs II sahen, in die Jahre 1725/26 zu datieren ist. Hauptschreiber des Jahrgangs ist Hauptkopist C, nur vereinzelt, besonders in den ersten vier Kantaten, die noch in die Weihnachtszeit 1725 fallen, tritt Hauptkopist A noch als Hauptschreiber auf, so daß wir annehmen müssen, daß er mit dem Jahresende 1725 seine Kopiertätigkeit für Bach einstellte. Freilich begegnen wir ihm später noch gelegentlich, und zwar in der wegen ihrer übrigen Schreiber und wegen des Wasserzeichens ihrer Partitur wohl um Ende 1726 anzusetzenden Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und auch in der Telemann-Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“ BB *Mus. ms. 21745/25*. In dieser letzten haben sich freilich einige Formen soweit gewandelt, daß die Abschrift in späteren Jahren entstanden sein dürfte. Ob der Kopist auch in weiteren nicht von Bach komponierten Werken auftritt, ist noch nicht untersucht worden.

Wenn aber Hauptkopist A mit dem Jahresende 1725 aus dem Kreis der ständigen Kopisten Bachs ausscheidet, so werden wir auch die Kantaten 168, 137, 164 und 79 vor diesem Termin ansetzen, also in das Jahr 1725 (1724 wäre wegen der Sechzehntelformen des Hauptkopisten A unmöglich), obwohl uns die Wasserzeichen dieser Kantaten wenig Hilfe für ihre

Datierung bieten und lediglich eine Entstehung 1726 durch ihre Andersartigkeit ausschließen.

Das Ende des Jahrgangs wird mit den Kantaten 58 und 84 in den Anfang des Jahres 1727 zu verlegen sein. Von diesen wird Kantate 58 nicht nur durch Wasserzeichen und Schreiber in dieses Jahr verwiesen, sondern auch durch die Feststellung, daß ein Sonntag nach Neujahr im vorangegangenen Jahr nicht vorkam, während er im folgenden noch in die Zeit der Landestrauer um die verstorbene Königin Christiane Eberhardine fiel. Für BWV 84 bleibt dagegen auch die Möglichkeit einer Entstehung im folgenden Jahr, 1728, nicht restlos ausgeschlossen.

Für die so gefundene Chronologie des Jahrgangs III nun wieder einige bestätigende Beobachtungen:

1. Im Jahr 1726/27 werden alle diejenigen Sonntage mit Kompositionen ausgespart, die bereits im Vorjahr mit einer Kantate bedacht worden waren, nämlich der 9. und 13. p. Trin. und die Weihnachtsfesttage mit Ausnahme des Sonntags nach Neujahr, der im Januar 1726 ausfiel und daher erst im folgenden Jahr eine Kantate erhielt (BWV 58). Nur der 12. p. Trin. wurde nicht ausgelassen, weil ja die Kantate 137 des Jahres 1725 auf diesen Tag noch für den vergangenen Jahrgang bestimmt war.
2. Im Jahr 1726 fiel der Michaelistag auf den 15. p. Trin. Folgerichtig besitzen wir zum 15. p. Trin. dieses Jahres keine Kantate. Erst später wurde hierfür BWV 51 nachkomponiert.

Jahrgang III ist somit der erste, dessen Komposition sich über eine längere Zeit als ein Jahr erstreckt. Wodurch insbesondere die geringe Kantatenproduktion in der zweiten Hälfte des Jahres 1725 veranlaßt wurde, ist nicht festzustellen. Es läge nahe, an Verluste zu glauben; dann aber wäre unerfindlich, warum die aus diesem Jahre erhaltenen Kantaten mit denen von 1726 zu einem Jahrgang zusammengefaßt wurden. Allenfalls wäre es denkbar, daß dies durch spätere Umordnung, etwa bei der Erbteilung, bewerkstelligt wurde<sup>43</sup>; doch fehlen uns hierfür Beweise. Auch das Fehlen geeigneter Dichtungen könnte eine Rolle gespielt haben; denn von den drei erhaltenen Kantaten auf Trinitatissonntage 1725 sind zwei auf alte Libretti von Salomon Franck komponiert (oder umgearbeitet?) — BWV 168 und

<sup>43</sup> Diese Ansicht vertritt — freilich nur als Hypothese — Dadelsen II; demnach hätte C. P. E. Bach vom ursprünglichen Jahrgang III (1725/26) die Kantaten von Advent bis Trinitatis (einschließlich der Kompositionen von Johann Ludwig Bach), vom ursprünglichen Jahrgang IV (1726/27) diejenigen vom 1. p. Trin. bis Schluß des Kirchenjahres geerbt. Die jeweils andere Hälfte, nämlich die Kantaten der Trinitatiszeit 1725 und der ersten Jahreshälfte 1727 wären dann bis auf geringfügige Reste verlorengegangen. Picanders Jahrgang — unser Jahrgang IV — wäre dann als fünfter und letzter anzusehen. — Diese These leuchtet ein, bedarf aber der Bestätigung. Besonders wäre nachzuprüfen, warum dann die wirklich erhaltenen Kantaten der Trinitatiszeit 1725 einen so offensichtlich „versprengten“ Eindruck machen, Kantate 137 als Nachtrag zum Jahrgang II, die Kantaten 168 und 164 als — zumindest textliche — Reminiszenzen an die Weimarer Zeit (vgl. allerdings BWV 72!).

164 —, die dritte — BWV 137 — legt der Komposition den unveränderten Strophentext eines Chorals zugrunde. Schließlich könnte man an Bachs Absicht glauben, seine Jahrgangskompositionen durch vorläufige Auslassung der Trinitatiszeit dem wirklichen Kirchenjahr anzugleichen. Der Jahrgang III würde dann „eigentlich“ mit dem 1. Advent 1725 beginnen. Aber auch diesen Plan hat Bach jedenfalls nicht folgerichtig weitergeführt, da er den Jahrgang IV, wenn wir Picanders Druckanordnung glauben dürfen, wiederum mit dem Johannisfest, also ungefähr mit den Trinitatisonntagen begonnen hat.

Nachdem sich nun für die zeitliche Dehnung dieses Jahrgangs kein absolut überzeugender Grund anführen läßt, müssen wir vielleicht mit einer beginnenden Gleichgültigkeit Bachs rechnen, sei es, daß sich diese aus beginnenden Zwiſtigkeiten mit dem Rate ergeben hat, sei es, daß sie einfach durch die Tatsache bedingt war, daß Bach sich nunmehr einen ersten Bestand an eigenen Stücken geschaffen hatte, auf den er zurückgreifen konnte, wenn er nicht die Absicht hatte, den bevorstehenden Gottesdienst mit einer neugeschaffenen Komposition auszuzeichnen.

## VI. Spätere Vokalkompositionen

Was uns an Vokalkompositionen Bachs nach 1726 erhalten ist, liegt zeitlich zu zerstreut, um die bisherige Methode mit Erfolg fortsetzen zu können. Kopisten und ihre Schriftformen sind seltener belegt, lassen sich zeitlich daher weniger genau eingrenzen. Dasselbe gilt für Wasserzeichen. Zwar treten noch immer einige Zeichen mit beachtlicher Häufigkeit auf (z. B. MA mittlere und große Form); aber dann erstreckt sich ihre Verwendung über eine längere Zeit und läßt damit wiederum keine sicheren Datierungen zu.

Bis zum Anfang des Jahres 1735 können wir diesen Mangel dadurch ausgleichen, daß wir eine größere Zahl fest datierbarer Werke besitzen, denen wir einige weitere nach Analogie der Schreiber und Wasserzeichen zuordnen können. Nach 1735 sind uns jedoch nur noch wenige Zufallserfolge beschieden; wir werden diese Zeit daher nicht in extenso behandeln.

### 1. Jahrgang IV

Vom ursprünglichen Aussehen dieses Jahrgangs haben wir kaum eine Vorstellung. Von den zehn Kantaten, die Bach nachweislich aus dem Picander-Jahrgang von 1728 vertont hat, sind uns für vier keinerlei Originalquellen überliefert (BWV 156<sup>44</sup>, 159, 145 und 149), von vier weiteren fehlen uns die Originalstimmen, die uns über die Kopisten des Jahrgangs Aufschluß geben könnten; ihre Partituren sind meist fragmentarisch (BWV 197a, 188, Ich bin ein Pilgrim) und nur in einem Falle vollständig erhalten (BWV 171);

<sup>44</sup> Das im Besitz der Thomasschule in Leipzig (jetzt Bach-Archiv) befindliche Stimmenmaterial zu dieser Kantate scheint der Zeit nach 1750 zu entstammen, da es keine Spuren Bachscher Revision zeigt und weder Schreiber noch Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften wiederkehren.

nur zu zwei Kantaten besitzen wir zur Originalpartitur auch das Stimmenmaterial, und zwar zu BWV 174 (die meisten Stimmen z. Z. nicht zugänglich in Privatbesitz!) und zu BWV 84, also derjenigen Kantate, die wir offenbar abweichend von den übrigen in Jahrgang III einordnen müssen; denn sie findet sich in Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis (s. oben, S. 17), der komponierte Text weicht von der Druckfassung z. T. ab, und in ihrem Stimmenmaterial treten die aus Jahrgang III bekannten Kopisten auf.

Bietet schon dieser Quellenbefund kaum eine methodische Handhabe für unsere Untersuchungen, so sind wir erst recht nicht über die Verluste unterrichtet, die offenbar gerade für diesen Jahrgang außerordentlich sind. Was sich trotzdem für Jahrgang IV aus den in Anhang A und B zusammengestellten Erkenntnissen ermitteln läßt, kann in kurzen Worten zusammengefaßt werden:

Die Datierung der Kantate 174 in das Jahr 1729 ist durch authentisches Datum im Stimmenmaterial (z. Z. nicht zugänglich, vgl. aber BG 41, XLII) gesichert. Annähernd in dieselbe Zeit dürften daher alle diejenigen Kantaten fallen, die demselben Picander-Jahrgang angehören und deren Handschriften gleichfalls Posthorn-Wasserzeichen tragen, also BWV 188, 197a, 171. Mit dieser Gruppe durch gleichen Hauptkopisten und gleiches Wasserzeichen verbunden ist Kantate 120a, und über diese wieder die Picander-Kantate „Ich bin ein Pilgrim“ (Fragment, vielleicht von Kopisten des Jahrgangs geschrieben, in der Partitur zu BWV 120a enthalten); beide dürften also in den gleichen Zeitraum fallen. Auch die weltliche Kantate 201 wird durch ihr Wasserzeichen in dieselbe Zeit verwiesen, desgleichen die drei Choräle zu Trauungen BWV 250 bis 252 sowie die Kantate 112, von der nicht zu entscheiden ist, ob sie schon einmal um 1728/29 aufgeführt wurde, oder ob die durch Textdruck für das Jahr 1731 belegte Aufführung zugleich auch ihre erste war; — in diesem Falle würde sie wohl den Schluß der „Posthorn“-Wasserzeichen-Gruppe bilden, doch bliebe dann unerfindlich, warum Johann Ludwig Krebs, der Hauptschreiber der Kantaten von 1731, in ihrem Stimmenmaterial überhaupt nicht auftritt. Endlich scheint auch die Aufführung der (unechten) Lukas-Passion BWV 246 in diese Zeit zu fallen (Posthorn-Zeichen in Teilen der Partitur), vielleicht in das Jahr 1730, da 1729 schon durch die Aufführung der Matthäus- und 1731 durch die der Markus-Passion belegt sind. Doch bleiben alle diese Datierungen recht zweifelhaft, wengleich es naheliegt, wenigstens die Entstehung der Kantaten des Picander-Jahrgangs dem Textdruck entsprechend in die Zeit von Sommer 1728 bis 1729 zu datieren.

## 2. Werke nach 1729

Im Jahre 1729 übernahm Bach die Leitung des von Telemann gegründeten Collegium musicum. Damit scheint sich sein Interesse wieder mehr als bisher der Komposition von Instrumentalmusik und weltlichen Kantaten zugewandt zu haben. Wenn wir auch mit dem möglichen Verlust eines Kan-

tatenjahrgangs und mindestens einer Passion aus der Zeit nach 1729 rechnen können, wenn auch die Komposition des Weihnachtsoratoriums, der *b*-Moll-Messe, des Himmelfahrtsoratoriums und mehrerer großartiger Kantaten noch vor ihm lagen: Eine derart auf die Komposition von Kirchenmusik ausgerichtete Schaffensperiode wie die von 1723 bis 1729 kehrt in Bachs Leben nicht wieder. Bezeichnend ist ferner der hohe Anteil an Umarbeitungen, zumal Parodien weltlicher Werke an den Kirchenkompositionen dieser Jahre, so daß oftmals der Eindruck entsteht, ein Kirchenwerk verdanke seine Entstehung nicht nur dem gottesdienstlichen Bedarf, sondern daneben auch dem Wunsch, die für Gelegenheitswerke komponierte Musik der weiteren Aufführungspraxis zu erhalten (vgl. z. B. Weihnachtsoratorium, Markus-Passion u. a.).

Eine Ordnung der nun entstehenden Kantaten in einen neuen Jahrgang — den fünften — ist nicht erkennbar; vielmehr handelt es sich bei den meisten Neukompositionen um Auffüllung bestehender Jahrgänge, daneben werden Umarbeitungen älterer Kompositionen vorgenommen. Wohl in Verbindung mit dem Nachlassen der Kantatenproduktion steht die bereits früher erwähnte Beobachtung, daß Papier gleicher Sorte über eine längere Zeitspanne verwendet wird und somit keinen hinreichenden Anhalt zu sicherer Datierung bietet. Dem gleichfalls schon beobachteten Rückgang der erfaßten Kopisten steht andererseits ein Anwachsen des autographen Anteils im Stimmenmaterial gegenüber (z. B. in BWV 232, 177, 14, 36b, 30, 8 in *D*-Dur, 207a, 210a), was an die Möglichkeit denken läßt, Bach habe zu Zeiten überhaupt keine regelmäßig arbeitenden Kopisten mehr beschäftigt, sondern die geringfügigen anfallenden Arbeiten überwiegend selbst erledigt. Diejenigen Kopisten, die erfaßt werden, sind völlig andere als in den vorausgehenden Jahren (die Mitglieder der Bachschen Familie ausgenommen); insbesondere tritt keiner der bisher beobachteten Hauptkopisten wieder auf. — Bemerkenswert ist ferner die Entstehung verschiedener Choralkantaten ohne Bestimmung im Kirchenjahr. Eine Erklärung für diese Erscheinung liegt noch nicht vor.

Eine erste Gruppe von Vokalwerken gewinnen wir durch die Beobachtung des neuen Hauptkopisten der Zeit um 1730, J o h a n n L u d w i g K r e b s. Er löst offenbar den Hauptkopisten D (von dem wir freilich nicht sagen können, ob er überhaupt längere Zeit tätig war) ab. Die Entwicklung seiner Schriftformen läßt sich an einigen datierbaren Werken gut verfolgen:

In seinen ersten Kopien schreibt Krebs den Baßschlüssel meist nach oben über das Notensystem hinausragend. Dadurch sind folgende Werke gekennzeichnet:

BWV 226 (24. 10. 1729), 120a, 201.

Ein Übergangsstadium, in dem das eben geschilderte Merkmal nicht mehr und das folgende noch nicht ausgeprägt sind (Baßschlüssel nur noch selten über oberste Notenlinie ragend, Achtelpause am unteren Ende nur schwach oder gar nicht aufgebogen), findet sich in den Kantaten:

BWV 192, 51, 82.

Von diesen ist BWV 51 für den 15. p. Trin. bestimmt. Der einzige Sonntag dieser Art, der zwischen dem 24. 10. 1729 und dem 27. 8. 1731 (s. unten) liegt, ist der 17. 9. 1730. Demnach ist Kantate 51 mit größter Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1730 zu datieren, desgleichen wohl auch Kantate 192, in der fast durchweg dieselben Schreiber auftreten. Kantate 82, in der die gleich zu beschreibende Entwicklung der Achtelpausen schon am weitesten vorangeschritten ist, würde dann zum 2. 2. 1731 den Abschluß dieser Gruppe bilden.

In der nun folgenden Gruppe ist die Achtelpause, die in den ersten Werken mit einem gerade auslaufenden Strich oder einem kurz nach rechts oben abgelenkten Haken endete, am unteren Ende merklich nach rechts seitwärts oder oben abgelenkt. Da für einen Teil dieser Werke das Jahr 1731 als Aufführungsdatum quellenmäßig bezeugt ist, dürften auch die nicht datierten unter ihnen in dasselbe Jahr fallen:

BWV 103, 37, 172 (lt. Textdruck: 1731), 29 (lt. Leipziger Ratsakten: 27. 8. 1731).

Bei den ersten drei der genannten Kantaten handelt es sich um Wiederaufführungen älterer Werke.

In den verbleibenden drei Kantaten ist die Viertelpause, die bisher eine starke Betonung der Senkrechten zeigte, wesentlich flacher geworden; außerdem erhält die nach unten gestrichene Halbe Note den Hals nicht mehr wie bisher rechts, sondern in der Mitte des Notenkopfes angesetzt:

BWV 70, 140, 36.

Der 27. p. Trin., für den die Kantate 140 bestimmt ist, tritt während der gesamten Leipziger Amtszeit Bachs nur in den Jahren 1731 und 1742 auf. 1742 ist jedoch Krebs nicht mehr in Leipzig. Da nun auch ein 26. p. Trin. in den angrenzenden Jahren um 1731 (zwischen 1729 und 1735) nicht auftritt, werden die beiden ersten Kantaten mit absoluter Sicherheit, die dritte mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit (Auftreten anderer Schreiber und Wasserzeichen ab 1732) in das Jahr 1731 verwiesen.

Das Hauptwasserzeichen der eben geschilderten Zeit ist MA mittlere Form.

Wir finden es außer in den eben aufgezählten noch in folgenden Werken:

BWV 198 (authentisches Aufführungsdatum: 17. 10. 1727), 174 (1729 — vgl. oben), 112 (vgl. oben), 110, 16, 23, 182, 134, 173, 194, 147, 195, 243, 245.

Von diesen Kompositionen wurden BWV 198, 174, 112 und 195, soweit wir erkennen können, in dem Zeitraum, den das genannte Wasserzeichen umfaßt, erstmals aufgeführt (die Erstfassung von BWV 195 ist verschollen, erhalten ist nur der Umschlag); bei allen übrigen Werken handelt es sich um Wiederaufführungen, wobei das Papier des Zeichens MA entweder zur Niederschrift einer Umarbeitung oder aber lediglich zur Ergänzung des Aufführungsmaterials verwendet wurde. Die Aufführungen dieser Werke fallen in einen Zeitraum von Ende 1727 bis — wie sofort darzulegen sein wird — spätestens Mitte 1732, ohne daß eine genaue Datierung in jedem Falle möglich wäre.



Spätestens Mitte 1732 tritt als neuer wichtiger Schreiber der Hauptkopist E in unser Blickfeld. Mit frühen Formen ist er erstmals in den Kantaten 29 und 140 von 1731 feststellbar, von 1732 an löst er dann Johann Ludwig Krebs in der Rolle des Hauptschreibers ab. Auch er tritt mit deutlich unterscheidbaren Schriftformen auf, die in gewissem Maße die Einordnung der nicht datierten Werke zulassen.

Violinschlüssel, in denen der Endstrich nicht wie üblich senkrecht nach unten, sondern statt dessen mit einem Schwung rechts aufwärts gebogen wird, finden sich in:

BWV 29 und 140 (beide 1731).

In allen folgenden Werken finden wir den Violinschlüssel mit senkrecht abwärts geführt, geradem Endstrich, und zwar zunächst in einer auf-fallend breiten Schlüsselform, vertreten in:

BWV 177 (autographes Datum: 4. p. Trin. 1732), 213 (5. 9. 1733), 214 (8. 12. 1733), ferner in Kantate 93, die demnach gleichfalls 1732 oder 1733 wieder aufgeführt worden sein muß.

Bereits von Kantate 213 an macht die Achtelpause dieselbe Entwicklung durch wie in der Handschrift von J. L. Krebs: Der bisher gerade nach unten geführte Abstrich wird immer häufiger nach rechts oben aufgebogen (BWV 93 daher vor 213!). Desgleichen erfährt die nach unten gestrichene Halbe Note spätestens ab BWV 93 (in 177 kein Beispiel) eine Veränderung: Der bisher rechts des Notenkopfes angesetzte Hals wird nunmehr links angesetzt.

Im Weihnachtsoratorium (1734/35) endlich, dem letzten Werk, in dem Hauptkopist E nachweisbar ist, sowie in einer Violino-piccolo-Stimme zu Kantate 96 (Wiederaufführung daher zum 18. p. Trin. 1734, evtl. später) haben die Violinschlüssel eine erheblich schmalere Gestalt als bisher (in BWV 215 fehlen Beispiele für Halbe Noten wie für Violinschlüssel).

Das Wasserzeichen der Periode von 1732 bis Anfang 1735 ist MA große Form. Wir finden es außer in denjenigen Kantaten, in denen Hauptkopist E als Hauptschreiber auftritt, noch wieder in der „Missa“ BWV 232 (1733) und in einigen Kantaten, die sich nur annähernd in den genannten Zeitraum datieren lassen:

BWV 9, 100 und 211,

ferner in Einzelstimmen, die auf Wiederaufführungen deuten:

BWV 62, 91, 41, 58, 73, 82, 173, 129, 94, 5.

Gegen Ende 1734 und Anfang 1735 sind wir noch einmal in der Lage, eine Anzahl von Werken datieren zu können durch das zeitlich verhältnismäßig eng begrenzte Auftreten des Wasserzeichens „ZVMILIKAV“ der Papiermühle Miltigau, das zunächst eine Zeitlang neben dem Zeichen MA große Form auftritt und es endlich ablöst. Wir finden es in den Werken:

BWV 97 (autographes Datum: 1734), 207a (3. 8. 1734), Telemann, Kantate „Machet die Tore weit“ (1. Advent), Weihnachtsoratorium BWV 248 (autographes Datum: 1734), BWV 14 (autographes Datum: 1735), 82 (Wiederaufführung), 66 (Wiederaufführung), Himmelfahrtsoratorium BWV 11.

Alle Aufführungen sind daher in einen Zeitraum von spätestens August 1734 (BWV 97 ist ohne Bestimmung im Kirchenjahr!) bis Himmelfahrt 1735 zu datieren.

Nach der Mitte des Jahres 1735 ändert sich das Bild:

1. Zwar ist noch eine geringe Zahl Bachscher Kantaten nach 1735 anzusetzen — BWV 30a, 30, Anh. 13, 212, 197, 191, 34, 210a, 210, 195 (spätere Fassungen), und vielleicht noch weitere —, ihre Zahl ist jedoch zu gering, als daß sich allein durch papier- und schriftkundliche Untersuchungen dieser Werke verbindliche Erkenntnisse gewinnen ließen.
2. Ein Teil der früher komponierten Kantaten gibt durch beiliegende Stimmen mit späteren Wasserzeichen zu erkennen, daß noch nach 1735 Wiederaufführungen stattgefunden haben (was ohnehin anzunehmen ist). Eine sichere Datierung ist jedoch frühestens dann möglich, wenn die in Bachs späterer Zeit auftretenden Schreiber deutlich von den nach seinem Tode beschäftigten getrennt sind. Die Ausdehnung der schriftkundlichen Untersuchungen auf die Zeit nach 1750 gehört jedoch nicht zu den Zielen dieser Studie.
3. Durch verschiedene Dokumente wird bezeugt, daß sich Bach in seiner letzten Lebenszeit in erhöhtem Maße der Komposition und Überarbeitung von Instrumentalwerken widmete; — erinnert sei an die Teile III und IV der Klavierübung, das Kanonwerk über „Vom Himmel hoch“, den Teil II des Wohltemperierten Klaviers, die Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift, das Musikalische Opfer, die Kunst der Fuge. Es liegt daher nahe, auch die Vokalwerke der Spätzeit durch eine Analyse der Bachschen Eigenschrift sowie der Schriftformen der Kopisten von Instrumentalwerken zeitlich soweit wie möglich näher zu bestimmen. Beides würde gleichfalls die dieser Studie gezogenen Grenzen überschreiten und muß Aufgabe anderweitiger Untersuchungen<sup>45</sup> bleiben. Wir brechen daher unsere Untersuchungen an dieser Stelle ab und lassen eine kalendermäßige Zusammenstellung der gewonnenen Erkenntnisse unter genauerer Darlegung der jedes einzelne Werk betreffenden Verhältnisse folgen. Hier sollen dann auch die spärlichen Erkenntnisse für die Zeit nach 1735 eingearbeitet werden.

## VII. Kalender der sicheren und mutmaßlichen Aufführungen von Vokalwerken unter Johann Sebastian Bach in Leipzig

Im folgenden wird eine Einzeldarstellung der bisher ermittelten Aufführungen gegeben. Hierzu ist zu bemerken:

1. An Handschriften sind ausschließlich Originalhandschriften genannt. Auch wenn diese mit späteren Handschriften unter einer Signatur vereinigt sind, werden nur die Originale berücksichtigt.
2. Als Bestätigung wird lediglich das Auftreten solcher Wasserzeichen und Formen angesehen, die für die betreffende Zeit mehrfach belegt sind.

<sup>45</sup> Eine ausführliche Analyse der Eigenschrift Bachs findet sich bei Dadelsen II.

Dementsprechend sind singulär auftretende Wasserzeichen und Kopisten nicht aufgezählt.

3. Auf spätere oder frühere Aufführungen desselben Werkes wird normalerweise im Zusammenhang mit der gerade behandelten Aufführung hingewiesen. Eine vollständige Aufzählung der zu späteren oder früheren Aufführungen gehörigen Handschriften (oder auch solcher, die nicht sicher datierbar sind) erfolgt dabei jedoch nicht.
4. Die Bezeichnung desjenigen Kopisten, der jeweils als Hauptschreiber des betreffenden Stimmensatzes in Erscheinung tritt, ist durch Fettdruck hervorgehoben.
5. Als selbstverständlich wird angenommen, daß in denjenigen Zeiten, die als *tempus clausum* galten, keine Kantatenaufführungen stattfanden. Dies gilt alljährlich für die Sonntage vom 2.—4. Advent und von *Invocavit* bis *Palmarum*. Eine Ausnahme bildet lediglich das Fest *Mariä Verkündigung*, zu dem auch dann eine Kantate aufgeführt wurde, wenn es, wie üblich, in die Passionszeit fiel.

## 1723

Nicht datierbar, vor 2. 7.:

BWV 237, belegt durch

Partitur *P 13/4*: WZ = IMK

Stimmen *St 114*: WZ = IMK

Kopist = Hauptkopist A.

Durch frühe Violinschlüsselform des Hauptkopisten A ist die Aufführung auf vor 2. 7. (BWV 147) festgelegt.

7. 2. Estomihi:  
Aufführung des „Probestücks“ BWV 22, belegt durch  
Partitur *P 46/1*: WZ = IMK (z. T. auch Halbmond)  
Einziger Schreiber: Hauptkopist A (frühe Schriftformen)  
Stimmen nicht erhalten.  
Zu einer eventuellen Aufführung von BWV 23 siehe unten, 20. 2. 1724.
26. 3. Karfreitag:  
Aufführung einer Passion in der Thomaskirche (BJ 1911, S. 50ff.):  
Nicht nachweisbar (vgl. auch 7. 4. 1724).
16. 5. 1. Pfingsttag:  
Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche (Spitta II, 37):  
Vielleicht BWV 59, belegt durch  
Partitur *P 161*: Eigenschrift Bachs vor 1724 (nach Dadelsen II)
30. 5. 1. p. Trin.:  
BWV 75, belegt durch  
Partitur *P 66*: Notierungsweise a der Oboe d'amore (vgl. oben S. 42).  
Obwohl das WZ der Partitur singulär auftritt und die Stimmen nicht erhalten sind, ist an der Datierung dieses Schwesterwerkes der Kantate 76 nicht zu zweifeln (vgl. Spitta II, 184 und 778, Anm. 10).

6. 6. 2. p. Trin.:  
 BWV 76, belegt durch  
 Partitur *P 67*: WZ = IMK  
 Autographes Datum: *anno 1723*  
 Stimmen *St 13b*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ia, Ib  
 Notierungsweise a der Oboe d'amore.  
 Spätere Wiederaufführung des zweiten Teils, vielleicht zum Reformationsfest am 31. 10. 1724 (s. dort) durch autographe Viola-da-gamba-Stimme mit WZ Halbmond belegt.  
 Spätere Wiederaufführung des ersten Teils (undatierbar) zum Reformationsfest belegt durch die Nennung dieser Bestimmung in Breitkopfs *Verzeichniß Musicalischer Werke* Leipzig 1761, S. 20.
13. 6. 3. p. Trin.:  
 BWV 21, belegt durch  
 Stimmen *St 354*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ic.  
 Wiederaufführung dieser aus früher Zeit stammenden Kantate unter Verwendung älteren Stimmenmaterials, erstmals mit Posauern (Satz 9); Partitur nicht erhalten.
20. 6. 4. p. Trin.:  
 BWV 24, belegt durch  
 Partitur *P 44/4*: WZ = IMK  
 Stimmen *St 19*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Id, Ic, Ie.  
 Spätere Wiederaufführung (nicht datierbar) belegt durch Ergänzungen im Bc von unbekannter Hand.  
 BWV 185, belegt durch  
 Stimmen *St 4*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ib.  
 Aufführung in g-Moll unter Verwendung von Partitur und einem Teil der Stimmen aus der Weimarer Zeit (ursprüngliche Tonart = Chorton: *fis*-Moll).<sup>46</sup>  
 Die Aufführung zweier Kantaten an diesem Tage ergibt sich aus dem Auftreten früher g-Schlüssel-Formen in der Schrift des Hauptkopisten A im Stimmenmaterial beider Werke. Vermutlich erklang eine der Kantaten vor, die andere nach der Predigt (vgl. oben, S. 42).
24. 6. Johannistag:  
 BWV 167, belegt durch  
 Stimmen *St 61*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Id, If  
 Partitur nicht erhalten.

<sup>46</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 24f. und 63.

Eine Partiturabschrift des Hauptkopisten **B** (*P 46/2*, WZ undeutlich) weist durch ihre Schriftformen auf eine spätere Wiederaufführung, oder sie wurde für den eigenen Gebrauch ihres Schreibers hergestellt,

27. 6. 5. p. Trin.:  
Keine Aufführung nachweisbar, vermutlich mit Rücksicht auf den Johannistag.
2. 7. Mariae Heimsuchung:  
BWV 147, belegt durch  
Stimmen *St 46*: WZ = IMK  
Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. Ig, Ie, In (?)  
Notierungsweise b der Oboe d'amore (vgl. oben, S. 43).  
Das WZ der Partitur stammt z. T. aus Weimarer Zeit (Bl. 1–8), der Rest (Bl. 9–12) trägt das WZ MA mittlere Form<sup>47</sup>.  
Die Kantate stellt die erweiterte Umarbeitung eines in Weimar begonnenen Werkes von 1716 dar<sup>47</sup>. Die Umarbeitung scheint in der Partitur 1723 nur provisorisch, in späterer Zeit ausführlich eingetragen worden zu sein (vgl. unten, um 1728/1731).
4. 7. 6. p. Trin.:  
Keine Aufführung nachweisbar, vermutlich mit Rücksicht auf Mariae Heimsuchung.
11. 7. 7. p. Trin.:  
BWV 186, belegt durch  
Partitur *P 53*: WZ = IMK  
Kopist = Anon. Ih  
Originales Datum: 1723  
Stimmen nicht erhalten.  
Die Kantate stellt die erweiterte Umarbeitung eines Weimarer Werkes von 1716 dar<sup>48</sup>. Die Umarbeitung wurde offenbar von Bach in der alten Partitur provisorisch vermerkt; darauf ließ Bach die Partitur neu kopieren (= *P 53*).
18. 7. 8. p. Trin.:  
BWV 136, belegt durch  
Stimmen (+ Partiturfragment) *St 20*: WZ = IMK  
Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. Ig, Ib, In (?)  
Notierungsweise b der Oboe d'amore (vgl. oben S. 43).
25. 7. 9. p. Trin.:  
BWV 105, belegt durch  
Partitur *P 99*: WZ = IMK  
Stimmen nicht erhalten.
1. 8. 10. p. Trin.:  
BWV 46, belegt durch

<sup>47</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 41 f., dabei scheinen die Schriftformen J. S. Bachs, die in der Partitur auftreten, darauf hinzudeuten, daß uns der Eingangschor in seiner Weimarer Niederschrift erhalten ist.

<sup>48</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 26 ff.

Stimmen *St 78*: WZ = IMK

Kopisten = Hauptkopist **A**, Anon. Ic

Partitur nicht erhalten.

8. 8. 11. p. Trin.:

BWV 179, belegt durch

Partitur *P 146*: WZ = IMK

Stimmen *St 348*: WZ = IMK

Kopist = Hauptkopist **A**

Nur 2 Stimmen erhalten.

Vermutlich auch BWV 199, belegt durch

Stimmen *St 459*: Kopisten = Hauptkopist **B**, Anon. Ig.

Wiederaufführung dieser ursprünglich in Weimar 1714 komponierten Kantate in *d*-Moll unter Verwendung der Weimarer Partitur und der Weimarer Oboenstimme.

Die Aufführung von zwei Kantaten wird durch das Auftreten der für diese Zeit in Frage kommenden Kopisten (Kantate 199), die Schriftformen des Hauptkopisten A sowie das Wasserzeichen der Kantate 179 wahrscheinlich gemacht. Vermutlich erklang die eine der Kantaten vor, die andere nach der Predigt.

9. 8. Universitäts-Festakt (Geburtstag des Herzogs Friedrich II. von Sachsen-Gotha):

BWV Anh. 20, belegt durch

Vogel, *Continuation Derer Leipzigerischen Jahrbücher 1714–1728* und *Acta Lipsiensium academica*, Leipzig 1723, S. 231f.

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

15. 8. 12. p. Trin.:

BWV 69a, belegt durch

Stimmen *St 68*: WZ = IMK

Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. Ib, II

Notierungsweise b der Oboe d'amore

Partitur nicht erhalten.

Die vorläufige Untersuchung dieser Kantate läßt es möglich erscheinen, daß von dieser Kantate drei Fassungen zu unterscheiden sind, deren erste, übereinstimmend mit BG 16, S. 373ff., bei der hier behandelten Aufführung verwendet wurde.

Weitere Aufführungen lassen sich wie folgt vermuten:

Zweite Fassung: Wie erste Fassung, jedoch Arie Nr. 3 („Meine Seele, auf, erzähle“) in der späteren (*G*-Dur-)Fassung, belegt durch WZ = MA mittlere Form

Kopisten = Hauptkopist **C**, Anon. IIIb

für die Zeit um 1727, vielleicht zum 12. p. Trin. 1727.

Dritte Fassung: Wie BG 16, S. 281ff., belegt durch

Singuläres WZ (Einhorn) in Violine II, Viola

Späte Schriftformen J. S. Bachs (später als BWV 212!)

für die Zeit zwischen 1743 und 1750.

22. 8. 13. p. Trin.:  
 BWV 77, belegt durch  
 Partitur *P 68*: WZ = IMK  
 Stimmen nicht erhalten.
29. 8. 14. p. Trin.:  
 BWV 25, belegt durch  
 Stimmen *St 376*: WZ = MA kleine Form  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ii, Id, Ie, Ic  
 Partitur nicht erhalten.
30. 8. Ratswechsel:  
 BWV 119, belegt durch  
 Partitur *P 878*: WZ = MA kleine Form  
 Autographes Datum: 1723  
 Stimmen nicht erhalten.
5. 9. 15. p. Trin.:  
 BWV 138, belegt durch  
 Partitur *P 178*: WZ = IMK (1 Bl.), das übrige undeutlich, wohl MA  
 kleine Form  
 Notierungsweise c der Oboe d'amore (vgl. oben, S. 43)  
 Stimmen nicht erhalten.
12. 9. 16. p. Trin.:  
 BWV 95, belegt durch  
 Stimmen *St 10*: WZ = MA kleine Form  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ik (?)  
 Notierungsweise c der Oboe d'amore  
 Partitur nicht erhalten.
19. 9. 17. p. Trin.:  
 Vielleicht Aufführung BWV 148, belegt durch Zugehörigkeit zum  
 Jahrgang (vgl. oben, S. 15). Da jedoch die Dichtung Zusammen-  
 hänge mit Picanders „Sammlung erbaulicher Gedancken“ von 1725  
 aufweist (vgl. Spitta II, 992f.), muß auch eine spätere Entstehung  
 in Betracht gezogen werden.  
 Originalhandschriften nicht erhalten.
26. 9. 18. p. Trin.: } Keine Aufführung nachweisbar.  
 29. 9. Michaelis: }
3. 10. 19. p. Trin.:  
 BWV 48, belegt durch  
 Partitur *P 109*: WZ = MA kleine Form  
 Stimmen *St 53*: WZ = MA kleine Form  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ia, Ii, Im (?), Ic.  
 Von den Stimmen weist die Dublette der Viol. II Weimarer Wasser-  
 zeichen auf; weitere Anzeichen für eine Weimarer Entstehung  
 dieser Kantate fehlen bisher. Gegen eine frühere Entstehung des  
 Werks spricht das Auftreten des Leipziger Kopisten Anon. Ii als  
 Schreiber auf dem Papier Weimarer Ursprungs.

10. 10. 20. p. Trin.:  
 BWV 162, belegt durch  
 Stimmen *St 1*: Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ia  
 Partitur nicht erhalten.  
 Wiederaufführung in *b*-Moll mit Zugtrompete unter Verwendung  
 eines Teiles des Weimarer Stimmenmaterials; die neu geschriebenen  
 Stimmen auf den Rückseiten der unbrauchbaren Weimarer Stim-  
 men<sup>49</sup>.
17. 10. 21. p. Trin.:  
 BWV 109, belegt durch  
 Partitur *P 112*: WZ = MA kleine Form  
 Stimmen *St 56*: WZ = MA kleine Form  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ij, Ik.
24. 10. 22. p. Trin.:  
 BWV 89, belegt durch  
 Stimmen *St 99*: WZ = MA kleine Form  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ij, Ia, II, Im, Ic  
 Partitur nicht erhalten.
31. 10. 23. p. Trin., Reformationsfest:  
 Keine Aufführung nachweisbar (oder BWV 163? — Weimarer  
 Kantate zum 23. p. Trin.).  
 Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:  
 Nicht nachweisbar.
2. 11. Orgelweihe in Störmthal:  
 BWV 194, belegt durch  
 Partitur *P 43/3*: Autographe Aufschrift: „*Bey Einweihung der Orgel in  
 Störmthal*“  
 Stimmen *St 48*: WZ = MA kleine Form  
 Kopist = Hauptkopist A.  
 Partitur und Teil der Stimmen undeutliche WZ.  
 Höchstwahrscheinlich Umarbeitung einer weltlichen Kantate aus  
 der Köthener Zeit, deren Stimmen uns unter der Signatur *St 346*  
 (zugehörig: Oboen I—III, Violinen I, II, Viola) z. T. erhalten sind.  
 Kennzeichnend für diese weltliche Vorform ist:  
 Einteiligkeit unter Wegfall der Choralsätze (Sätze 6 und 12 der  
 Kirchenkantate).  
 Schlußsatz: *Aria* im  $\frac{3}{8}$ -Takt mit *Trio*, von dem nur die drei instru-  
 mentalen Oberstimmen erhalten sind (vgl. oben), der bisher noch  
 nirgends abgedruckt ist und offenbar in keinem erhaltenen Werk  
 Bachs wiederkehrt.  
 Instrumentation des 3. Satzes unter Verwendung von Flöten, wie  
 aus Vermerken in den Violinstimmen hervorgeht.  
 Spätere Wiederaufführungen belegt

<sup>49</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 37 und 63.



- a) für 4. 6. 1724 durch Dubletten, Einlegestimme (Baß) und Umschlag (autographischer Titel: „*Festo S. S. Trinitatis*“) mit WZ IMK. Aufführung im tiefen Kammerton mit z. T. veränderten Baßrezitativen.
- b) für den 16. 6. 1726 durch transponierte Bc-Stimme (in *As*-Dur) und Einlegestimmen aus *St 346* mit WZ Schwerter II. Verkürzte Fassung mit obligater Orgel (vgl. weiter unten),
- c) für den 20. 5. 1731 durch Textdruck und WZ MA mittlere Form in Bc-Stimme.

## 7. II. 24. p. Trin.:

BWV 60, belegt durch

Stimmen *St 74*: WZ = MA kleine Form

Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ig, Ia, Ic

Notierungsweise c der Oboe d'amore

Partitur nicht erhalten.

Wiederaufführung, belegt durch spätere (Bc-)Stimme, vorläufig nicht datierbar (nach 1750?).

## 14. II. 25. p. Trin.:

BWV 90, belegt durch

Partitur *P 83*: WZ = MA kleine Form

Stimmen nicht erhalten.

## 21. II. 26. p. Trin.:

BWV 70, belegt durch

Stimmen *St 95*: WZ = IMK

Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ik, Im, Ic

Partitur nicht erhalten.

Die Kantate stellt die erweiterte Umarbeitung eines Weimarer Werkes von 1716 dar. Aufführung unter Verwendung eines Teils der Weimarer Stimmen<sup>50</sup>.

Erneute Wiederaufführung 1731, belegt durch zwei Stimmen mit WZ MA mittlere Form (s. unten).

## 28. II. 1. Advent:

BWV 61, belegt durch

Zugehörigkeit zum Jahrgang (s. oben, S. 13)

Eintragung der Gottesdienstordnung in Partitur *P 45/6*

Stimmen nicht erhalten.

Wiederaufführung dieser 1714 in Weimar komponierten Kantate unter Verwendung der Weimarer Partitur. Obwohl sich die Aufführung weder durch WZ noch durch Kopisten belegen läßt, dürfte an ihr nicht zu zweifeln sein, zumal da Werner Neumann im Krit. Bericht I/1 der NBA mit Recht auf die Unwahrscheinlichkeit einer Aufführung 1722 hinweist.

## 25. 12. 1. Weihnachtstag:

<sup>50</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 40f. und 63ff.

BWV 63, belegt durch  
Stimmen *St 9*: WZ = IMK

Kopisten = Anon. Ia, II

Partitur nicht erhalten.

Wiederaufführung dieser aus der Weimarer Zeit stammenden Kantate unter Verwendung von meist früherem Stimmenmaterial<sup>51</sup>.

Spätere Wiederaufführungen belegt

a) um 1729 (?) durch Bc- und Bctr-Stimmen mit WZ CS

b) nach Aufführung a) (kaum identisch mit a) durch Nachtrag der obligaten Orgelstimme zu Satz 3 in Bctr mit WZ CS

Ferner:

BWV 243 a, belegt durch

Partitur *P 38*: WZ = IMK

Stimmen nicht erhalten.

Spätere Umarbeitung (BWV 243) durch Partitur *P 39* mit WZ MA mittlere Form für die Zeit um 1728/31 belegt.

Vermutlich auch Aufführung des Sanctus BWV 238, belegt durch Partitur *P 13/5*: WZ = IMK

Stimmen *St 116*: Kopisten = Hauptkopisten A, B.

WZ der Stimmen undeutlich. Die Datierung ergibt sich aus den Schriftformen des Hauptkopisten A:

Späte Violinschlüsselform (nach 24. 6. 1723),

frühe c-Schlüsselform (mutmaßlich bis 9. 1. 1724, kaum später),

frühe Form der Sechzehntelfähnchen (vor 3. 12. 1724).

Dadurch ist zwar keine absolut sichere, aber doch eine hinreichend wahrscheinliche Datierung gegeben. Eventuell käme auch statt dessen eine Aufführung zu Ostern 1724 in Frage.

Spätere Wiederaufführung belegt durch autographe Organo-Stimme mit WZ „Gekröntes Wappen mit 3 Schwänen“ (s. Anhang A, undatierbare Zeichen) für Bachs spätere Lebenszeit (das selbe WZ in der Reinschriftpartitur *P 25* der Matthäus-Passion).

Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:

Nicht nachweisbar.

26. 12. 2. Weihnachtstag:

BWV 40, belegt durch

Partitur *P 63*: WZ = IMK

Stimmen *St 11*: WZ = IMK

Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. II, Io, Ic, In.

27. 12. 3. Weihnachtstag:

BWV 64, belegt durch

Stimmen *St 84*: WZ = IMK

Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ip, Ia

Partitur nicht erhalten.

<sup>51</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 42 ff.

- Spätere Wiederaufführung belegt durch Organo-Stimme aus späterer Zeit (undeutliches WZ), nicht datierbar.

## 1724

1. I. Neujahr:  
 BWV 190, belegt durch  
 Partitur *P 127*: WZ = IMK  
 Stimmen *St 88*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopist **A**, Anon. Ia, Ip.  
 Partitur und Stimmen nur fragmentarisch erhalten.  
 Für eine Köthener Aufführung vor 1724, wie sie Friedrich Smend<sup>52</sup> annimmt, ergeben sich aus dem überlieferten Material keinerlei Anhaltspunkte.  
 Spätere Wiederaufführung durch Eintragung des Satzes 6 in der Violino-I-Stimme in J. S. Bachs Spätschrift (?) für die Zeit nach 1735 belegt (vgl. Dadelsen II).
2. I. Sonntag nach Neujahr:  
 BWV 153, belegt durch  
 Stimmen *St 79*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. Ia, If (?).  
 Partitur nicht erhalten.
6. I. Epiphantias:  
 BWV 65, belegt durch  
 Partitur *P 147*: WZ = IMK  
 Stimmen nicht erhalten.
9. I. 1. p. Ep.:  
 BWV 154, belegt durch  
 Partitur *P 130*: WZ = IMK  
 Kopist = Anon. Ih  
 Originales Datum: 1724  
 Stimmen *St 70*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. Ia, Ij, Ic.  
 Die Tatsache, daß die Cembalostimme zu Satz 4 (autograph) auf Weimarer Papier geschrieben ist, daß ferner die Partitur von Kopistenhand stammt, läßt erkennen, daß wir es hier mit der Umarbeitung einer früheren Kantate, vermutlich aus der Weimarer Zeit Bachs, zu tun haben. Einzelfeststellungen über das Aussehen dieser frühen Kantate liegen noch nicht vor.
16. I. 2. p. Ep.:  
 Vermutlich Wiederaufführung der Weimarer Kantate BWV 155, belegt durch  
 Zugehörigkeit zum Jahrgang (vgl. oben, S. 14).  
 Die Partitur *P 129* stammt aus der Weimarer Zeit (1716), Stimmen

<sup>52</sup> *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 48ff.

sind nicht erhalten. Die Datierung läßt sich daher nur vermuten; doch spricht nichts gegen sie.

23. 1. 3. p. Ep.:  
 BWV 73, belegt durch  
 Stimmen *St 45*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ia, II, Ik, Ic.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Wiederaufführung vermutlich zwischen 1732 und 1735 belegt durch  
 Organo-Stimme mit WZ MA große Förm.
30. 1. 4. p. Ep.:  
 BWV 81, belegt durch  
 Partitur *P 120*: WZ = IMK  
 Stimmen *St 59*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Id, Ic.
2. 2. Mariä Reinigung:  
 BWV 83, belegt durch  
 Stimmen *St 21*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. II, Ip, In.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Wiederaufführung, wohl 1727, belegt durch Bc-Stimme mit mut-  
 maßlichem WZ ICF und Kopist Anon. IIf.
6. 2. Septuagesimae:  
 BWV 144, belegt durch  
 Partitur *P 134*: WZ = IMK  
 Stimmen nicht erhalten.
13. 2. Sexagesimae:  
 BWV 181, belegt durch  
 Stimmen *St 66*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Wiederaufführung in späterer Zeit (nicht datierbar), belegt durch  
 2 Stimmen (Traversa, Hautbois) mit WZ: Gekrönter Doppel-  
 adler A+HR.  
 Vgl. auch Krit. Bericht NBA I/7, S. 126f. Demnach handelt es sich  
 mindestens z. T. um die Umarbeitung von Sätzen älterer Kom-  
 position.  
 Anscheinend auch Aufführung von BWV 18, belegt durch Stimmen  
*St 34*: WZ = IMK (3 Stimmen)  
 Kopist = Hauptkopist B.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Wiederaufführung in *a*-Moll unter Verwendung des Stimmen-  
 materials der Weimarer Zeit. Vgl. auch Krit. Bericht NBA I/7,  
 S. 108ff.  
 Vermutlich Aufführung von zwei Kantaten (vor und nach der Pre-  
 digt oder von zwei verschiedenen Kantoreien).

20. 2. Estomihi:  
 Vielleicht Aufführung von BWV 23, belegt durch  
 Stimmen *St 16*: WZ = IMK (Oboe d'amore in *d*-Moll, Dubletten  
 VI I, II, beide Vc-Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B.  
 Partitur und übrige Stimmen (Oboe in *c*-Moll, Singstimmen, Strei-  
 cher) bis auf Einlagen zum Schlußchoral in den Singstimmen auf  
 Köthener Papier. Der laut BG 5 vorhandene Bc in *a*-Moll ist ver-  
 schollen.  
 Mutmaßliche Erstaufführung dieser wohl zunächst für 1723 in *c*-  
 Moll vorbereiteten Kantate, jetzt in *b*-Moll und mit Schlußchoral  
 (verstärkt durch Posaunen). Dieser Choral wurde in den (für 1723  
 vorbereiteten?) Köthener Stimmen nachgetragen.  
 Die Feststellung, daß Hauptkopist B mit einer innerhalb seiner  
 Kopien nur hier beobachteten Achtelpausenform vertreten ist,  
 führt freilich zu der Frage, ob nicht auch das Leipziger Stimmen-  
 material (z. T.?) schon 1723 hergestellt wurde, ja, ob vielleicht 1723  
 zwei Kantaten — 23 und 22 vor und nach der Predigt — aufge-  
 führt wurden.  
 Spätere Wiederaufführung um 1728/31 durch Einlegestimmen  
 (Schlußchoral) zu den Singstimmen mit WZ MA mittlere Form be-  
 zeugt (offenbar waren die ersten Einlegestimmen verlorengegangen  
 oder anderweitig verwendet worden).
25. 3. Mariä Verkündigung:  
 BWV 182, belegt durch  
 Stimmen *St 47, 47a*: WZ = IMK (10 Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ip.  
 Wiederaufführung dieser aus der Weimarer Zeit (1714) stammenden  
 Kantate<sup>53</sup> unter Verwendung der Weimarer Partitur, jedoch mit  
 neu erstelltem Stimmenmaterial.  
 Spätere Wiederaufführung belegt durch WZ MA mittlere Form und  
 Kopist Anon. IIIb für die Zeit um 1728 (s. unten).
7. 4. Karfreitag:  
 BWV 245, erste Fassung, belegt durch  
 Stimmen *St 111*: WZ = IMK (älteste Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopist B, Anon. Ia, Io, Ic, II, Id.  
 Partitur dieser Aufführung nicht erhalten.  
 Entgegen der bisherigen Auffassung haben wir in diesem, bisher  
 als „mittlere Stimmen“ bezeichneten Material die älteste Stimmen-  
 gruppe zu sehen, während die Gruppe des bisher als „älteste Stim-  
 men“ bezeichneten Materials bereits die späten Schriftformen des  
 Hauptkopisten A aufweist (s. unten, 30. 3. 1725).  
 Eine Aufführung der Passion im Jahre 1723 ist zwar denkbar, aus

<sup>53</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 53f.

dem uns erhaltenen Handschriftenmaterial jedoch nicht nachweisbar. Einzelausführungen hierzu werden im Krit. Bericht NBA II/4 zu geben sein.

9. 4. 1. Ostertag:

BWV 4, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = IMK (9 Stimmen), Halbmond (Bctr)

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. IIe (?).

Partitur nicht erhalten.

Wiederaufführung dieser aus der Zeit um 1708<sup>54</sup> stammenden Kantate mit neu erstelltem Stimmenmaterial (ohne Bläserverstärkung), möglicherweise unter teilweiser Umarbeitung.

Spätere Wiederaufführung belegt für 1. 4. 1725 (s. dort) durch WZ Schwerter I und Kopisten.

Möglicherweise wurde auch Kantate 31, komponiert in Weimar 1715, an diesem Tage wiederaufgeführt (bestätigt durch Zugehörigkeit zum Jahrgang — vgl. oben, S. 14), jedoch ist eine Nachprüfung unmöglich, da die Originalstimmen *St 14* seit 1945 nicht mehr erreichbar sind und die Partitur nicht erhalten ist.

Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche: Möglicherweise BWV 4 oder 31 (d. h. diejenige von beiden, die nicht in den Stadtkirchen zur Aufführung gelangte).

10. 4. 2. Ostertag:

Vielleicht Aufführung von BWV 66, belegt durch

Zugehörigkeit zum Jahrgang (vgl. oben, S. 14).

Stimmen nicht erhalten. Die erhaltene Partitur stammt aus späteren Jahren, doch ist mit Wahrscheinlichkeit eine frühere Fassung der Kantate anzunehmen (vgl. Krit. Bericht NBA I/10, S. 21), die dann dem hier vorgeschlagenen Datum zuzuweisen wäre.

Spätere Wiederaufführungen:

a) 1731, belegt durch Textdruck Leipzig

b) vielleicht 1735, belegt durch WZ ZVMILIKAV der Partitur (oder identisch mit Aufführung 1731?).

11. 4. 3. Ostertag:

BWV 134, belegt durch

Partiturfragment *P 1138*: WZ = IMK

Kopist = Hauptkopist **B**

Stimmen *St 18*: WZ = IMK (7 Stimmen)

Kopisten = Hauptkopisten **A** (nur Text), **B**, Anon. Ip, Ik, Io.

Aufführung unter Verwendung von Partitur und Instrumentalstimmen der Kantate 134a aus der Köthener Zeit (1. 1. 1719).

Spätere Wiederaufführungen:

a) 1731, belegt durch Textdruck und Ergänzungen mit WZ MA mittlere Form in *St 18* (oder diese Aufführung vor 1731?)

<sup>54</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 169–172.

- b) vielleicht nach 1731, belegt durch Partitur *P 44/3* mit undatierbarem WZ = IPD + Doppeladler (oder identisch mit Auf-  
führung 1731?).
16. 4. Quasimodogeniti:  
BWV 67, belegt durch  
Partitur *P 97*: WZ = IMK  
Stimmen *St 40*: WZ = IMK  
Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Iq, Ik, Io.
23. 4. Misericordias Domini:  
BWV 104, belegt durch  
Stimmen *St 17*: WZ = IMK  
Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Ip, Il, Io.  
Partitur nicht erhalten.
30. 4. Jubilate:  
BWV 12, belegt durch  
Stimmen *St 109*: WZ = IMK (2 Stimmen)  
Kopisten = Hauptkopist B, Anon. Ik.  
Wiederaufführung dieser aus der Weimarer Zeit (1714) stammenden  
Kantate unter Verwendung der Weimarer Partitur und Weimarer  
Stimmenmaterials (nur 3 Stimmen erhalten)<sup>55</sup>.
7. 5. Cantate:  
BWV 166, belegt durch  
Stimmen *St 108*: WZ = IMK  
Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Iq.  
Partitur nicht erhalten.
14. 5. Rogate:  
BWV 86, belegt durch  
Partitur *P 157*: WZ = IMK.  
Stimmen nicht erhalten.
18. 5. Himmelfahrt:  
BWV 37, belegt durch  
Stimmen *St 100*: WZ = IMK (3 Stimmen)  
Kopisten = Hauptkopisten A (Titelblatt), B, Anon. Il, Io, Ip.  
Partitur nicht erhalten.  
Von der hier genannten Aufführung sind nur noch die beiden  
Violindublethen und der transponierte Continuo erhalten; das  
übrige Stimmenmaterial stammt von 1731, belegt durch WZ und  
Kopisten (s. unten zum 3. 5. 1731).
21. 5. Exaudi:  
BWV 44, belegt durch  
Partitur *P 148*: WZ = IMK  
Stimmen *St 86*: WZ = IMK  
Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Iq, Il, Io.

<sup>55</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 30f. und 62.

28. 5. 1. Pfingsttag:  
 BWV 172, belegt durch  
 Stimmen, Slg. Rudorff (Bach-Archiv Leipzig): WZ = IMK (3 Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ik, Iq.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Wiederaufführung dieser aus der Weimarer Zeit (1714) stammenden  
 Kantate<sup>56</sup> in *D-Dur* (Weimarer Aufführung in *C-Dur*, Chorton/  
*D-Dur*, Kammerton) unter Verwendung der Oboenstimme (?) und  
 möglicherweise weiteren Materials aus der Weimarer Zeit.  
 Spätere Wiederaufführungen in *C-Dur* im Jahre 1731 und später,  
 belegt durch Textdruck, WZ und Kopisten der Stimmen *St 23*  
 (s. unten).  
 Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:  
 BWV 59, belegt durch  
 Stimmen *St 102*: WZ = IMK  
 Kopisten = Hauptkopist B, Anon. Io.  
 Partitur mit singulärem WZ (Allianzwappen), vermutlich vor 1724  
 entstanden (vgl. zum 16. 5. 1723).  
 Daß die Aufführung dieser Kantate in der Universitätskirche statt-  
 fand, läßt sich zwar nicht belegen, ist aber nach den dargelegten  
 Umständen und unter Berücksichtigung der Ausführungen Arnold  
 Scherings (BJ 1938, S. 75 f.) mit großer Wahrscheinlichkeit an-  
 zunehmen.
29. 5. 2. Pfingsttag:  
 Vermutlich Aufführung von BWV 173, belegt durch  
 Zugehörigkeit zum Jahrgang.  
 Doppeltextierung der aus Köthener Zeit stammenden Partitur  
*P 42/2* der Kantate 173 a.  
 Stimmen nicht erhalten.  
 Datierung nicht absolut sicher zu belegen; doch läßt die Einfach-  
 heit des Parodieverfahrens, das nach Smend (Kirchenkantaten V,  
 Berlin 1949, S. 23 ff.) in dieser Weise nur bis 1726 geübt wurde, eine  
 Aufführung unter Mitverwendung von Köthener Aufführungsmaterial  
 in diesem Jahre vermuten.  
 Spätere Wiederaufführungen belegt  
 a) durch die Neufassung in Partitur *P 74* vermutlich um 1728  
 (s. unten, S. 96 f.)  
 b) durch Textdruck für 14. 5. 1731  
 c) durch WZ des Umschlags von *P 74* (MA große Form) vermut-  
 lich um 1732/35.
30. 5. 3. Pfingsttag:  
 BWV 184, belegt durch  
 Stimmen *St 24*: WZ = IMK (5 Stimmen)

<sup>56</sup> Vgl. A. Dürr, a. a. O., S. 31 ff. und 53 f.



Kopisten = Hauptkopisten A, B.

Partitur mit singulärem WZ (Einhorn und Buchstaben) von zwei unbekanntem Kopisten geschrieben, vermutlich späteren Datums. Aufführung dieser durch Parodierung eines heute verschollenen Köthener Werks (BWV 184a) entstandenen Kantate unter teilweiser Verwendung von Stimmenmaterial des Köthener Urbildes. Spätere Wiederaufführung durch Textdruck für 15. 5. 1731 belegt.

4. 6. Trinitatis:

BWV 194, belegt durch

Stimmen *St 48*: WZ = IMK (Umschlag, Dubletten, Einlage)

Stimmen *St 346*: WZ = IMK (nur Bc in G-Dur)

Kopist = Hauptkopist B, Anon. Io, Ik, If (?).

Wiederaufführung dieses als Kirchenkantate erstmals am 2. 11. 1723 (s. dort) aufgeführten Werkes unter Mitverwendung des alten Auführungsmaterials im tiefen Kammerton (= Chorton: G-Dur) mit z. T. umkomponierten (tiefergelegten) Baßrezitativten. Der autographe Umschlagtitel nennt ausdrücklich Trinitatis als Bestimmung der Kantate, die Schriftformen des Hauptkopisten B lassen sich — zu Trinitatis — nur in das Jahr 1724 einordnen.

Spätere Wiederaufführungen siehe zum 16. 6. 1726 und 20. 5. 1731.

Vielleicht auch:

BWV 165, belegt durch

Partitur Am. B. 105: WZ = IMK

Kopist = Anon. Id.

Wiederaufführung dieser aus der Weimarer Zeit (1715) stammenden Kantate, vielleicht unter Mitverwendung Weimarer Materials, vermutlich nach leichter Umarbeitung. Da wahrscheinlich nur eines der beiden genannten Werke an diesem Tage aufgeführt worden ist, bedarf der Sachverhalt noch der Klärung (erklang vielleicht Kantate 165, deren Bestimmung zu Trinitatis nur dem Textdruck S. Francks zu entnehmen ist, diesmal zu Pfingsten? Etwa in der Universitätskirche?).

Nicht datierbar, um Pfingsten 1724:

Messe BWV Anh. 24, belegt durch

Partitur *P 13/6*: WZ = IMK (1 Blatt)

Stimmen *St 327*: WZ = IMK (nur VI I, II, Bctr)

Kopisten = Hauptkopist B, Anon. Ia.

Datierung in das zweite Vierteljahr 1724 auf Grund der Schriftformen des Hauptkopisten B. Der erste Bogen der Partitur und ein Stimmensatz (S, A, T, B, VI I, II, Va) sind auf Papier mit WZ der Papiermühle Oberweimar geschrieben, enthielten jedoch ursprünglich nur das Kyrie in J. S. Bachs Schrift um 1715/17. Nachtrag der übrigen Sätze im Weimarer Stimmensatz und Her-

stellung der obengenannten (Duplier-)Stimmen durch Leipziger Kopisten.

11. 6. 1. p. Trin.:

BWV 20, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = IMK (2 Stimmen), Halbmond

Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ij, Io.

Partitur in Privatbesitz (nicht zugänglich).

18. 6. 2. p. Trin.:

BWV 2, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = Halbmond, Schönburger Wappen (1 ×)

Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. Io.

Partitur in Privatbesitz (nicht zugänglich).

Vgl. auch zum 31. 10.

24. 6. Johannis:

BWV 7, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = Halbmond

Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ip.

Partitur nicht erhalten.

25. 6. 3. p. Trin.:

BWV 135, belegt durch

Partitur Bach-Archiv Leipzig: WZ = IMK, Halbmond

Schreiber des Titels = Hauptkopist A.

Stimmen nicht erhalten.

2. 7. 4. p. Trin./Mariä Heimsuchung:

BWV 10, belegt durch

Partitur Library of Congress, Washington: WZ = Halbmond

Schreiber des Titels = Hauptkopist A

Stimmen Thom: WZ = Halbmond

Kopisten = Hauptkopisten A, B.

Spätere Wiederaufführung durch autographen Nachtrag des 5. Satzes in den beiden Oboenstimmen in J. S. Bachs Altersschrift für die Zeit um 1744/46—1750 belegt (nach Dadelsen II).

9. 7. 5. p. Trin.:

BWV 93, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = Halbmond (nur Bctr, 1 Bogen)

Kopist = Anon. IIa.

Partitur nicht erhalten.

Von dieser Aufführung ist nur ein Bogen der transponierten Continuo-Stimme erhalten. Er umfaßt die Sätze 1—4 und beweist durch WZ und Schreiber, daß die Kantate tatsächlich zu dem hier genannten Datum entstanden ist. Das die Sätze 5—7 enthaltende Blatt wird durch WZ und Schreiber (Hauptkopist E) in die Zeit um 1732/33 verwiesen. Die Stimme ist also in den 1730er Jahren umgearbeitet oder (wegen Verlustes?) ergänzt worden.

Spätere Wiederaufführung um 1732/33 (s. dort), belegt durch die

übrigen erhaltenen Stimmen mit WZ MA große Form und Schriftformen des Hauptkopisten E.

16. 7. 6. p. Trin.:  
Aufführung nicht nachweisbar.
23. 7. 7. p. Trin.:  
BWV 107, belegt durch  
Stimmen Thom: WZ = IMK (Bctr z. T.), Halbmond (7 ×, Bc und Bctr z. T.), Schönburger Wappen (4 ×, Bc z. T.)  
Kopisten = Hauptkopisten A, B.  
Partitur nicht erhalten.
30. 7. 8. p. Trin.:  
BWV 178, belegt durch  
Stimmen Thom u. Slg. Rudorff: WZ = IMK (1 ×), Halbmond  
Kopisten = Hauptkopist A, Anon. IIb, IIc, Iq, IIa.  
Partitur nicht erhalten.  
Spätere Wiederaufführung (nicht datierbar) durch Bc-Stimme mit WZ Wappen von Zedwitz (s. Anh. A, undatierbare Zeichen) und Kopist Anon. V o belegt.
6. 8. 9. p. Trin.:  
BWV 94, belegt durch  
Partitur P 47/2: WZ = Halbmond  
Stimmen Thom: WZ = Adler + H (10 Stimmen)  
Kopisten = Hauptkopist A, Anon. Ia.  
Mehrere Wiederaufführungen in späterer Zeit durch 5 Stimmen belegt, davon nachweisbar:
- a) Um 1732/35, belegt durch Organo-Stimme mit WZ MA große Form.
  - b) Nicht datierbar, belegt durch Flauto-traverso-Stimme mit WZ Baum mit Eicheln (s. Anh. A, undatierbare Zeichen) und Kopisten Anon. Vn, V o.
13. 8. 10. p. Trin.:  
BWV 101, belegt durch  
Stimmen Thom: WZ = Adler + H (außer 1 ×)  
Kopisten = Hauptkopist A, Anon. II d.  
Partitur nicht erhalten.  
Spätere Wiederaufführung (nicht datierbar) belegt durch Violino-Solo-Stimme mit WZ Baum mit Eicheln (s. Anh. A, undatierbare Zeichen) und Kopist Anon. Vn.
20. 8. 11. p. Trin.:  
BWV 113, belegt durch  
Partitur in Privatbesitz (unzugänglich): WZ = Adler + H (lt. BG 24)  
Stimmen nicht erhalten.
27. 8. 12. p. Trin.:  
Aufführung nicht nachweisbar.

28. 8. Ratswechsel:  
Aufführung nicht nachweisbar.
3. 9. 13. p. Trin.:  
BWV 33, belegt durch  
Partitur in Privatbesitz: WZ = Adler + H  
Stimmen Thom: WZ = Adler + H  
Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. Ia.
10. 9. 14. p. Trin.:  
BWV 78, belegt durch  
Stimmen Thom: WZ = Adler + H  
Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. II d, II c.  
Partitur nicht erhalten.
17. 9. 15. p. Trin.:  
BWV 99, belegt durch  
Partitur *P 647* (nicht zugänglich): WZ = Adler + H (lt. BG 22)  
Stimmen Thom: WZ = Adler + H  
Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, Anon. II d.
24. 9. 16. p. Trin.:  
BWV 8, Fassung in *E*-Dur, belegt durch  
Stimmen Brüssel: WZ = Halbmond (lt. Auskunft)  
Kopisten = Hauptkopist **B**, Anon. II d, II b, II e.  
Partitur nicht erhalten. Das Brüsseler Stimmenkonvolut enthält offenbar auch Stimmen späterer Aufführungen (Anon. V n).  
Spätere Wiederaufführung in *D*-Dur belegt durch Stimmen Thom für Bachs späte Leipziger Zeit; WZ = G + Doppeladler, Kleines herald. Wappen von Schönburg (s. Anh. A, undatierbare Zeichen) und singuläres WZ; Kopisten = Hauptkopist H (?), Alt-nikol.
29. 9. Michaelis:  
BWV 130, belegt durch  
Partitur in Privatbesitz: WZ = Halbmond  
Stimmen in verschiedenem Besitz: WZ = Halbmond  
Kopisten = Hauptkopist **B**, W. F. Bach (?), Anon. II g (?).  
Da die Mehrzahl der Stimmen verschollen ist, erfährt unsere Datierung eine wertvolle Bestätigung durch die Feststellung, daß die Corno-Stimme (Thom) aus BWV 114 eine angefangene Violino-II-Stimme zu BWV 130, vermutlich von der Hand W. F. Bachs enthält. Die Stimmensätze beider Kantaten wurden offensichtlich zu gleicher Zeit ausgeschrieben.
1. 10. 17. p. Trin.:  
BWV 114, belegt durch  
Partitur in Privatbesitz (nicht zugänglich): WZ = Halbmond (lt. BG 24)  
Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
Kopisten = Hauptkopist **A**, Anon. II c.

8. 10. 18. p. Trin.:  
 BWV 96, belegt durch  
 Partitur *P 179*: WZ = Halbmond  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, B**, Anon. Iq.  
 Spätere Wiederaufführung mit Violino piccolo durch WZ und  
 Kopisten für vermutlich 24. 10. 1734 (s. dort), eine weitere durch  
 Auftreten Altnikols als Schreiber eines Bctr-Fragments (in *P 179*)  
 und des späten Bach (Trombona-Stimme, Thom) für die Zeit  
 um 1744/48 belegt.
15. 10. 19. p. Trin.:  
 BWV 5, belegt durch  
 Partitur in Privatbesitz: WZ = Halbmond  
 Schreiber des Titels = Hauptkopist A  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, B**.  
 Spätere Wiederaufführung belegt durch Organo-Stimme mit WZ  
 MA große Form für die Zeit um 1732/35.
22. 10. 20. p. Trin.:  
 BWV 180, belegt durch  
 Partitur in Privatbesitz: WZ = Halbmond.  
 Stimmen nicht erhalten.
29. 10. 21. p. Trin.:  
 BWV 38, belegt durch  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, B**, Anon. Ip.  
 Partitur nicht erhalten.
31. 10. Reformationsfest:  
 Aufführung nicht nachweisbar, doch liegt es nahe, innerhalb des  
 Choralkantaten-Jahrgangs an eine Aufführung der Kantate 80 zu  
 denken.  
 Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:  
 Nicht nachweisbar, vielleicht  
 BWV 76, Teil II, belegt durch  
 Stimmen *St13b*: WZ = Halbmond (nur autographe Gamba-Stimme).  
 Der Stimmensatz enthält zwei Stimmen für Viola da gamba, deren  
 eine vom Hauptkopisten A in Verbindung mit der ersten Auf-  
 führung (s. oben zum 6. 6. 1723) angefertigt wurde (WZ = IMK).  
 Die andere, von Bach selbst geschrieben (WZ = Halbmond), ent-  
 hält nur den zweiten Teil. Sie unterscheidet sich von der ersten da-  
 durch, daß sie für die Sätze 9 bis 11 und 13, in denen die Gambe  
 keine eigene Stimme hat, den Bc verstärkt, was auf einfachere Ver-  
 hältnisse bei der Aufführung deutet; für Satz 12 wird auf die ältere  
 Stimme verwiesen; über die Sätze 13 und 14 erfährt man nichts

(schloß die Kantate vielleicht mit Satz 12 und verzichtete auf Chormitwirkung?). Nun wurde der erste Teil der Kantate auch zum Reformationsfest gebraucht (s. oben). Da aber eine Aufführung des zweiten Teils innerhalb der Zeit der Verwendung von Halbmond-Papier zum 2. p. Trin. (etwa 18. 6. nach der Predigt?) weniger wahrscheinlich ist, sei die Vermutung ausgesprochen, daß seine Wiederaufführung zu dem hier vorgeschlagenen Termin erfolgte.

5. 11. 22. p. Trin.:  
 BWV 115, belegt durch  
 Partitur Cambridge: WZ = Halbmond  
 Schreiber des Titels = Hauptkopist A.  
 Stimmen nicht erhalten.
12. 11. 23. p. Trin.:  
 BWV 139, belegt durch  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond (9 ×)  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Spätere Wiederaufführung durch Violinstimme mit abweichendem WZ (Wilder Mann) von der Hand Altnikols für Bachs letzte Lebenszeit belegt.
19. 11. 24. p. Trin.:  
 BWV 26, belegt durch  
 Partitur *P 472*: WZ = Halbmond  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopist A, A. M. Bach, Anon. II f, II d.
26. 11. 25. p. Trin.:  
 BWV 116, belegt durch  
 Partitur Paris: WZ = Halbmond  
 Schreiber des Titels = Hauptkopist A  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopist = Hauptkopist A  
 Stimme Mariemont: Kopisten = Hauptkopisten A, B.
3. 12. 1. Advent:  
 BWV 62, belegt durch  
 Partitur *P 877*: WZ = Halbmond  
 Schreiber des Titels = Hauptkopist A  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, Anon. II e, II d, II c.  
 Spätere Wiederaufführung durch Violone-Stimme mit WZ MA große Form für die Zeit um 1732/35 belegt.
25. 12. 1. Weihnachtstag:  
 BWV 91, 1. Fassung, belegt durch  
 Partitur *P 869*: WZ = Halbmond (außer späterer Umarbeitung)  
 Stimmen Thom, *St 392*: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopist A, W. F. Bach, Anon. II c, II e.

Spätere Wiederaufführungen nachweisbar

- a) um 1732/35, belegt durch Bc-Stimme mit WZ MA große Form,  
 b) nach Aufführung a) unter Umarbeitung der Sätze 5 und 6, belegt durch abweichendes WZ (Doppeladler + HR) in den Bll. 7 bis 8 der Partitur und durch autographe Änderungen in den Stimmen.

Ferner:

Sanctus BWV 232<sup>III</sup>, belegt durch

Partitur P 13/1: WZ = Halbmond

Notiz des Liedes „Ich freue mich in dir“ (vgl. Spitta II, 829) in Verbindung mit BWV 133 (s. zum 27. 12.)

Stimmen St 117: WZ = Halbmond (VI I, II, Bc)

Kopisten = Anon. II f, II g.

Die Tatsache, daß die überwiegende Zahl der Stimmen ein späteres (bzw. kein) WZ und spätere Schreiber aufweist, läßt vermuten, daß die autographe Eintragung auf P 13/1: „NB. Die Parteyen sind in Böhmen bey Graff Sporck“ entgegen F. Smend, Krit. Bericht NBA II/1, S. 166 ff. doch im Sinne eines Verlustes des ursprünglichen Stimmenmaterials (ausgenommen die Dubletten) gedeutet werden muß. Von den jetzt vorhandenen Stimmen stammen nur die Dubletten aus dem Jahre 1724, während die übrigen einige Jahre später anstelle der weggeschickten angefertigt worden sind. Dadurch ergibt sich eine mutmaßliche Wiederaufführung 1726 oder 1727 (s. dort). Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:

Nicht nachweisbar.

26. 12. 2. Weihnachtstag:

BWV 121, belegt durch

Partitur P 867 (nicht zugänglich): WZ = Halbmond (lt. BG 24)

Stimmen Thom, St 390: WZ = Halbmond

Kopisten = Hauptkopisten A, B, C, Anon. II h.

27. 12. 3. Weihnachtstag:

BWV 133, belegt durch

Partitur P 1215: WZ = Halbmond

Stimmen Thom, St 387: WZ = Halbmond (meiste Stimmen)

Kopisten = Hauptkopisten A, B, W. F. Bach, Anon. II h, II f, II d.

Spätere Wiederaufführung (nicht datierbar) durch Dubletten mit singulärem WZ und Kopist = Anon. V o belegt.

31. 12. Sonntag nach Weihnachten:

BWV 122, belegt durch

Partitur P 868: WZ = Halbmond

Stimmen Thom, St 391: WZ = Halbmond

Kopisten = Hauptkopisten A, C, Anon. II e, II p.

1725

I. I. Neujahr:

BWV 41, belegt durch

- Partitur *P 874*: WZ = Halbmond  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond (13 Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**.  
 Spätere Wiederaufführung um 1732/35 durch Violino-I-Stimme  
 mit WZ MA große Form belegt. Bei den Stimmen Thom 4 Stimmen  
 aus der Zeit nach Bach (Hs. Penzel und Harrer).
6. 1. Epiphantias:  
 BWV 123, belegt durch  
 Partitur *P 875* (nicht erreichbar): WZ = Halbmond (lt. BG 26)  
 Stimmen Thom, *St 395*: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, **C**, W. F. Bach, Anon. IIf, IIg.
7. 1. 1. p. Ep.:  
 BWV 124, belegt durch  
 Partitur *P 876*: WZ = Halbmond  
 Stimmen Thom, *St 396*: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, A. M. Bach, W. F. Bach,  
 Anon. IIe.
14. 1. 2. p. Ep.:  
 BWV 3, belegt durch  
 Stimmen Thom, *St 157*: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **C**, W. F. Bach, Anon. IIf, IIe.  
 Partitur (in Privatbesitz) nicht eingesehen.
21. 1. 3. p. Ep.:  
 BWV 111, belegt durch  
 Partitur *P 880* (nicht zugänglich): WZ = Halbmond (lt. BG 24)  
 Stimmen *St 399*: WZ = Halbmond (je 3 Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopist **A** (nur Titelblatt), A. M. Bach, W. F. Bach,  
 Anon. IIe, IIId, IIh, IIg.  
 Nur Stimmendoubletten erhalten.
28. 1. Septuagesimae:  
 BWV 92, belegt durch  
 Partitur *P 873*: WZ = Halbmond  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **C**, W. F. Bach, Anon. IIId, IIg.
2. 2. Mariä Reinigung:  
 BWV 125, belegt durch  
 Stimmen Thom, *St 384*: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, W. F. Bach, Anon. IIId, IIg,  
 IIe.  
 Partitur nicht erhalten.
4. 2. Sexagesimae:  
 BWV 126, belegt durch  
 Stimmen Thom: WZ = Halbmond  
 Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, **C**, W. F. Bach.  
 Partitur nicht erhalten.



Spätere Wiederaufführung (nicht datierbar) belegt durch Bc-Stimme mit singulärem WZ (Lilienschild) und Kopisten Anon. V o.

## 11. 2. Estomihi:

BWV 127, belegt durch

Partitur *P 872*: WZ = Halbmond

Stimmen Thom, *St 393*: WZ = Halbmond

Kopisten = Hauptkopist **A**, W. F. Bach, Anon. Ip, IId, IIe, IIf, IIg.

## 12. 2. Trauung:

BWV Anh. 14, belegt durch

Textdruck (Bachhaus Eisenach)

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

## 23. 2. Geburtstag Herzog Christians zu Sachsen-Weißenfels:

BWV 249a, belegt durch

Textdruck H I, S. 4 ff.<sup>57</sup>

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

## 25. 3. Palmarum/Mariä Verkündigung:

BWV 1, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = Schwerter I

Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, **C**, W. F. Bach.

Partitur nicht erhalten.

## 30. 3. Karfreitag:

BWV 245, zweite Fassung, belegt durch

Stimmen *St IIII*: WZ = Schwerter I (mittlere Stimmen)

Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**, **C**, Anon. Ip, IIe.

Partitur dieser Aufführung nicht erhalten.

Wiederaufführung der im Vorjahre aufgeführten Johannes-Passion in veränderter Fassung mit dem bisher als „älteste Stimmengruppe“ bezeichneten Aufführungsmaterial.

## 1. 4. 1. Ostertag:

BWV 249, 1. Fassung, belegt durch

Stimmen *St 355*: WZ = Schwerter I (1. Stimmengruppe)

Kopisten = Hauptkopisten **A**, **B**.

Partitur dieser Fassung nicht erhalten. Mutmaßlich Aufführung

unter Verwendung der Partitur zu BWV 249a (vgl. oben zum 23. 2.)

Spätere Wiederaufführungen belegt

a) durch Partitur *P 34* und 2. Stimmengruppe mit WZ Wappen von Zedwitz (s. Anh. A, undatierbare Zeichen) und Anon. Vj für die Zeit um 1732/35 (s. dort) oder nach 1735,

b) durch 3. Stimmengruppe (autograph) mit WZ Doppeladler/HR (s. Anh. A, undatierbare Zeichen) für Bachs letztes Lebensjahrzehnt (Spätschrift)

Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:

<sup>57</sup> Vgl. F. Smend, *Neue Bachfunde*. In: AfMf VII (1942), S. 3 ff.

- Vielleicht BWV 4, belegt durch  
 Stimmen Thom: WZ = Schwerter I (4 Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopisten B, C, Anon. II d, I j (?).  
 Partitur nicht erhalten.  
 Die Schriftzüge der Hauptkopisten B und C in den neu gefertigten Stimmen sind deutlich unterscheidbar von denen des Vorjahres (s. oben zum 9. 4. 1724).  
 Wiederaufführung dieser um 1708 komponierten und bereits am 9. 4. 1724 aufgeführten Kantate, diesmal unter Verstärkung der Singstimmen durch Zink und 3 Posaunen in den Sätzen 2, 3 und 8. — Aufführung vielleicht auch am 3. 4. in den Stadtkirchen, sicher jedoch an einem der beiden Tage (s. zum 3. 4.).
2. 4. 2. Ostertag:  
 BWV 6, belegt durch  
 Partitur *P 44/2*: WZ = Halbmond  
 Stimmen *St 7*: WZ = Schwerter I  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, C, Anon. II h, II d.
3. 4. 3. Ostertag:  
 Aufführung nicht nachweisbar. Vielleicht jedoch Aufführung der Kantate 4 (vgl. oben zum 1. 4.).
8. 4. Quasimodogeniti:  
 BWV 42, belegt durch  
 Partitur *P 55*: WZ = Schwerter I  
 Stimmen *St 3*: WZ = Schwerter I (außer Violone)  
 Kopisten = Hauptkopisten A, C, W. F. Bach, Anon. II d, II f.  
 Spätere Wiederaufführungen:  
 a) am 1. 4. 1731, belegt durch Textdruck,  
 b) nicht datierbar, belegt durch autographe Violone-Stimme mit WZ Doppeladler.
15. 4. Misericordias Domini:  
 BWV 85, belegt durch  
 Partitur *P 106*: WZ = Schwerter I  
 Stimmen *St 51*: WZ = Halbmond (2 ×), die übrigen Stimmen ähnlich Schwerter I  
 Kopisten = Hauptkopisten A, B, C, W. F. Bach, Anon. II (?), II f.
22. 4. Jubilate:  
 BWV 103, belegt durch  
 Partitur *P 122*: WZ = Schwerter I  
 Stimmen *St 63*: WZ = RS (außer 1 ×)  
 Kopisten = Hauptkopist A, W. F. Bach, Anon. II f, II e.  
 Spätere Wiederaufführung durch die als Ersatz für *Flauto piccolo* nachträglich ausgeschriebene Stimme *Violino Conc: ou Trav* (WZ singular) von der Hand J. L. Krebs' für 1731 belegt (s. dort).
29. 4. Kantate:  
 BWV 108, belegt durch

Partitur *P 82*: WZ = Halbmond, RS (Umschlag)

Stimmen *St 28*: WZ = RS (1 × undeutlich)

Kopisten = Hauptkopisten A, B, W. F. Bach, Anon. II d, II e, II f.

6. 5. Rogate:

BWV 87, belegt durch

Partitur *P 61*: WZ = Halbmond (2 Bogen), RS (1 Bogen)

Stimmen *St 6*: WZ = RS

Kopisten = Hauptkopisten A, B, W. F. Bach, Anon. II f, II e.

10. 5. Himmelfahrt:

BWV 128, belegt durch

Stimmen *St 158*, *P 892*: WZ = RS

Kopisten = Hauptkopisten A, B, W. F. Bach, Anon. II e, II f Ip.

Partitur in Privatbesitz; lt. Auskunft WZ nicht erkennbar.

13. 5. Exaudi:

BWV 183, belegt durch

Partitur *P 149*: WZ = RS

Stimmen *St 87*: WZ = RS

Kopisten = Hauptkopist A, Anon. II e, II f, II d.

20. 5. 1. Pfingsttag:

BWV 74, belegt durch

Stimmen *St 103*: WZ = RS

Kopisten = Hauptkopisten A, B, C, W. F. Bach, Anon. II e, II f.

Partitur nicht erhalten.

Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:

Nicht nachweisbar.

21. 5. 2. Pfingsttag:

BWV 68, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = RS

Kopisten = Hauptkopisten A, B.

Partitur nicht erhalten.

22. 5. 3. Pfingsttag:

BWV 175, belegt durch

Partitur *P 75*: WZ = RS

Stimmen *St 22*: WZ = RS

Kopisten = Hauptkopisten A, C, W. F. Bach, Anon. II e.

Spätere Wiederaufführung (nicht datierbar) belegt durch Violoncello-piccolo-Stimme mit WZ Wappen von Zedwitz (s. Anh. A, undatierbare Zeichen), vielleicht von der Hand des Anon. II h.

27. 5. Trinitatis:

BWV 176, belegt durch

Partitur *P 81*: WZ = RS

Stimmen in Privatbesitz nicht zugänglich.

Um April/Mai: Geburtstag eines Lehrers:

Vermutlich Aufführung BWV 36c, belegt durch

Partitur *P 43/2*: WZ = RS.

Stimmen nicht erhalten.

3. 6. 1. p. Trin.:  
Keine Aufführung nachweisbar.
10. 6. 2. p. Trin.:  
Möglicherweise Wiederaufführung BWV 76, Teil II, belegt durch Viola-da-gamba-Stimme mit WZ Halbmond — vgl. jedoch oben zum 31. 10. 1724 (der 10. 6. 1725 für WZ Halbmond eigentlich zu spät!).
17. 6. 3. p. Trin.: }  
bis bis } Keine Aufführung nachweisbar.
22. 7. 8. p. Trin.: }
29. 7. 9. p. Trin.:  
BWV 168, belegt durch  
Partitur *P 152*: WZ = Schönburger Wappen  
Altstimme Cambridge: WZ = Kelch + GAW  
Stimmen *St 457*, Cambridge: Kopisten = Hauptkopisten A, B.  
Nur 2 Stimmen (davon *St 457* ohne WZ) erreichbar, die übrigen in Privatbesitz unzugänglich.  
Die Datierung dieser und der folgenden beiden Kantaten BWV 137, 164 ist nicht so vollständig gesichert wie die der übrigen (vgl. oben, S. 49ff.).
3. 8. Universitäts-Festakt:  
BWV 205, belegt durch  
Partitur *P 173*: WZ = Schönburger Wappen  
Textdruck H I, S. 146ff.  
Stimmen nicht erhalten.  
Spätere Parodierung belegt für 17. 1. 1734 durch Textdruck und Eintragung des Anfangs des Parodietextes in *P 173*.
5. 8. 10. p. Trin.: }  
12. 8. 11. p. Trin.: } Keine Aufführungen nachweisbar.
19. 8. 12. p. Trin.:  
BWV 137, belegt durch  
Stimmen Thom: WZ = RS  
Kopisten = Hauptkopist A, Anon. IIe (Schriftformen vor 1726), II d.  
Partitur nicht erhalten.  
Das Wiederauftreten dieses zwischen 22. 4. und 27. 5. vorzugsweise gebrauchten Papiers mit WZ RS läßt auch an eine um etliche Monate frühere Entstehung dieser inhaltlich nur wenig liturgisch gebundenen Kantate denken. Doch besteht keine Notwendigkeit zu dieser Annahme, da dasselbe WZ auch vereinzelt noch am 31. 10. auftritt (vgl. unten). Die Annahme einer späteren Entstehung wird dagegen durch die Schriftformen des Anon. IIe ausgeschlossen.

Spätere Wiederaufführung durch autographen Nachtrag des 4. Satzes in der Oboe-I-Stimme in Bachs Spätschrift für die Zeit zwischen 1744/46 und 1750 (nach Dadelsen II) belegt.

26. 8. 13. p. Trin.:

BWV 164, belegt durch

Partitur *P 121*: WZ = Kelch + GAW

Stimmen *St 60*: WZ = Kelch + GAW

Kopisten = Hauptkopisten A, B, W. F. Bach, Anon. II f, III a, II d. Die Oboe-II-Stimme dieser Kantate enthält das bei Spitta II, 779 mitgeteilte Schreibersignum *WFB*, wohl zu deuten als Wilhelm Friedemann Bach. Doch scheint außerdem nur noch das vorausgehende *II Fine* von der Hand Friedemanns zu stammen, da die übrige Handschrift dieser und zweier weiterer Stimmen der Kantate (VI I, Bc) mit der durch spätere Zeugnisse eindeutig belegten und seit 25. 12. 1724 laufend zu verfolgenden Handschrift Friedemanns nicht übereinstimmt.

27. 8. Ratswechsel:

bis

bis

} Keine Aufführung nachweisbar.

28. 10. 22. p. Trin.:

31. 10. Reformationsfest:

BWV 79, belegt durch

Partitur *P 89*: WZ = RS (4.—5. Bogen), IAI (1.—3. u. 6. Bogen)

Stimmen *St 35*: Kopisten = Hauptkopisten A, C, W. F. Bach, Anon. II f, III a, II h.

WZ der Stimmen (bis auf 2 spätere) singular.

Bei der Aufführung noch keine Querflöten; Satz 2 mit obligater Oboe I.

Spätere Wiederaufführung durch 2 Stimmen mit WZ MA mittlere Form von der Hand C. P. E. Bachs für die Zeit zwischen 1728 und 1731 belegt.

Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:

Nicht nachweisbar.

4. 11. 23. p. Trin.:

bis

bis

} Keine Aufführungen nachweisbar.

25. 11. 26. p. Trin.:

27. 11. Hochzeit von Hohenthal:

BWV —, „Auf, süß entzückende Gewalt“, belegt durch

Textdruck in Gottsched, Gedichte, Teil II, Leipzig 1751 (vgl. dazu F. Smend, Bach-Gedenkschrift, Zürich 1950, S. 42 ff.).

Aufführungsmaterial nicht erhalten. Datierung lt. Nicolai-Traubuch (nach Mitteilung des Bach-Archivs Leipzig)

2. 12. 1. Advent:

Keine Aufführung nachweisbar.

25. 12. 1. Weihnachtstag:

BWV 110, belegt durch

- Partitur *P 153*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 92*: WZ = Schwerter II (außer 3 ×)  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, B**, Anon. II f, III b, II d.  
 Spätere Wiederaufführung durch drei autographe Ripienstimmen mit WZ MA mittlere Form für die Zeit zwischen 1728 und 1731 belegt.  
 Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche:  
 Nicht nachweisbar.
26. 12. 2. Weihnachtstag:  
 BWV 57, belegt durch  
 Partitur *P 144*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 83*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, B**, W. F. Bach, Anon. III d, III c, III a, II e.
27. 12. 3. Weihnachtstag:  
 BWV 151, belegt durch  
 Partitur Coburg: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 89*, Coburg: WZ = Schwerter II (außer 2 ×)  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, C**, W. F. Bach, A. M. Bach.  
 Spätere Wiederaufführung durch autographe Flöten(?) - Stimme mit WZ MA mittlere Form für die Zeit um 1728/31 belegt.
30. 12. Sonntag nach Weihnachten:  
 BWV 28, belegt durch  
 Partitur *P 92*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 37*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopisten **A, B, C**, W. F. Bach, Anon. III a, III b, II f, II e.

## 1726

1. 1. Neujahr:  
 BWV 16, belegt durch  
 Partitur *P 45/7*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 44*: WZ = Schwerter II (außer 2 ×)  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, W. F. Bach, Anon. III b, II f, II e.  
 Spätere Wiederaufführungen belegt  
 a) zwischen 1728 und 1731 durch Violetta-Stimme mit WZ MA mittlere Form von der Hand C. P. E. Bachs,  
 b) in der letzten Lebenszeit Bachs durch Viola-Stimme (WZ singulär) von der Hand des Hauptkopisten H.
6. 1. Epiphania:  
 Keine Aufführung nachweisbar.
13. 1. 1. p. Ep.:  
 BWV 32, belegt durch  
 Partitur *P 126*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 61*: WZ = Schwerter II

Kopisten = Hauptkopist C, A. M. Bach, W. F. Bach, Anon. IIe, IIIc, II f.

20. 1. 2. p. Ep.:  
 BWV 13, belegt durch  
 Partitur *P 45/4*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 69*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, A. M. Bach, W. F. Bach.
27. 1. 3. p. Ep.:  
 BWV 72, belegt durch  
 Partitur *P 54*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 2*, Hochschule f. Mus., Berlin: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, W. F. Bach, Anon. II f.
2. 2. Mariä Reinigung:  
 JLB 9, belegt durch  
 Partitur *P 397*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 314*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, W. F. Bach, A. M. Bach, Anon. IIe, IIIb, II d.
3. 2. 4. p. Ep.:  
 JLB 1, belegt durch  
 Partitur *P 397*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 310*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, Anon. IIIa, II f.
10. 3. 5. p. Ep.:  
 JLB 2, belegt durch  
 Partitur *P 397*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 303*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, Anon. IIIa, II f, IIIb, IIe, II d.
17. 2. Septuagesimae:  
 JLB 3, belegt durch  
 Partitur *P 397*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 302*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, W. F. Bach, Anon. IIe, IIIb, II d, IIIa.
24. 2. Sexagesimae:  
 JLB 4, belegt durch  
 Partitur *P 397*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 301*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopist C, Anon. IIIa, IIIb, III d, II d.
3. 3. Estomihi:  
 JLB 5, belegt durch  
 Partitur *P 397*: WZ = Schwerter II  
 Stimmen *St 311*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopisten B, C, W. F. Bach, Anon. IIIa, IIIb, II f.

6. 3. Brautmesse in St. Nikolai (lt. *Annales Lipsienses* 1726, Leipzig 1727, S. 157<sup>58</sup>):  
 Vielleicht Aufführung BWV 34a, belegt für 1726, 1. Halbjahr durch Stimmen *St 73*: WZ = Schwerter II  
 Kopisten = Hauptkopisten B, C, W. F. Bach, Anon. II d.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Die Datierung wird lediglich auf Grund der Identität von WZ und Kopisten mit denen der zeitlich naheliegenden Kantaten vermutet. Die zeitlich nächstliegenden „ganzen Brautmessen“ in der Thomaskirche vom 4. 12. 1725 sowie 29. 4. und 7. 5. 1726 (vgl. Krit. Bericht NBA I/33, S. 13) kommen für die Aufführung dieser Kantate nicht in Frage, da zum ersten Termin noch der Hauptkopist A hätte vertreten sein müssen, während zu den beiden übrigen als WZ nicht Schwerter II, sondern IAI zu erwarten wäre. Doch sei darauf hingewiesen, daß die „ganzen Brautmessen“ der Nikolaikirche nicht vollständig nachweisbar sind (NBA I/33, a. a. O.).
19. 4. Karfreitag:  
 R. Keiser, Markus-Passion, belegt durch Stimmen BB *Mus.ms. 11471/1*: WZ = IAI (Leipziger Stimmen)  
 Kopisten = Hauptkopisten B, C.  
 Partitur dieser Fassung nicht erhalten.  
 Wiederaufführung dieser bereits in der Weimarer Zeit aufgeführten Passion unter Mitverwendung des Weimarer Stimmenmaterials und mit geringen Änderungen (Erweiterung zur Zweiteiligkeit)<sup>59</sup>.
21. 4. 1. Ostertag:  
 BWV 15, belegt durch  
 Partitur *P 476*: WZ = IAI  
 Stimmen *St 13a*: WZ = IAI  
 Kopisten = Hauptkopisten B, C, W. F. Bach, Anon. III b.  
 Die Frage nach der Echtheit dieser Kantate, erstmals von A. Mendel (*Musical Quarterly* XLI, 1955, S. 341 f.) gestellt, wird angesichts der Umgebung der übrigen Werke, innerhalb deren die Kantate aufgeführt wurde, neuerlich aufgegriffen werden müssen.

<sup>58</sup> Im Zusammenhang mit einem Feuer in der Nikolaikirche berichten die *Annales Lipsienses*: „Denn als des Morgens (am 6. 3. 1726) bei einer Braut-Messe vor die, so Instrumenta zu spielen haben, ein Kohl-Feuer gebraucht...“ Es handelt sich hier lt. Traubuch um die Trauung des Juris Practicus Gottfried August Mehlich mit Rahel Sophia Pultz (frdl. Mitteilung des Bach-Archivs, Leipzig). Eine gewisse Bestätigung unserer These ließe sich in der Anspielung des Kantatentextes auf den Namen Rahel sehen: „Sein Lohn wird dort am größten werden, den ihm der Herr bereits auf Erden durch seiner Rahel Anmut gibt“ (Satz 5); dem steht jedoch entgegen, daß der übrige Text der Kantate deutlich auf einen Theologen als Bräutigam anzuspielen scheint.

<sup>59</sup> Vgl. auch BJ 1949–1950, S. 82 ff.



22. 4. 2. Ostertag:  
JLB 10, belegt durch  
Partitur *P 397*: WZ = IAI  
Stimmen *St 308* nicht zugänglich.
23. 4. 3. Ostertag:  
JLB 11, belegt durch  
Partitur *P 397*: WZ = IAI  
Stimmen *St 309*: WZ = IAI  
Kopisten = Hauptkopisten B, C, Anon. II f.
28. 4. Quasimodogeniti:  
JLB 6, belegt durch  
Partitur *P 397*: WZ = IAI  
Stimmen *St 317*: WZ = IAI  
Kopisten = Hauptkopisten B, C, Anon. IIIa, II f, IIIb.
5. 5. Misericordias Domini:  
JLB 12, belegt durch  
Partitur *P 397*: WZ = IAI  
Stimmen *St 316*: WZ = IAI  
Kopisten = Hauptkopisten B, C, W. F. Bach, Anon. II d, II e.  
Papier der VI-II-Dublette abweichend (ohne WZ), aber durch  
Schreiber Hauptkopist C als zugehörig erwiesen.
12. 5. Jubilate:  
Vermutlich Aufführung JLB 8, belegt durch  
Partitur *P 397*: WZ = IAI  
Kopist = Hauptkopist C.  
Die erhaltenen Stimmen sind jedoch in späterer Zeit entstanden  
(WZ = EGER, vgl. Anhang A, undatierbare Zeichen).
19. 5. Kantate:  
JLB 14 belegt durch  
Stimmen *St 306*: WZ = IAI  
Kopisten = Hauptkopisten B, C, W. F. Bach, Anon. IIIb, IIIa,  
II f.  
Partitur nicht erhalten.
26. 5. Rogate:  
Keine Aufführung nachweisbar.
30. 5. Himmelfahrt:  
BWV 43, belegt durch  
Partitur *P 44/6*: WZ = IAI (Bogen 1), Schwerter II (Bogen 2–5)  
Stimmen *St 36*: WZ = IAI  
Kopisten = Hauptkopisten B, C, Anon. II d, II e, IIIb, II f.
2. 6. Exaudi  
bis bis } Keine Aufführungen nachweisbar.
11. 6. 3. Pfingsttag }  
16. 6. Trinitatis }
- Vermutlich BWV 194, belegt durch

Stimmen *St 346*: WZ = Schwerter II (nur Bc in *As*-Dur)

Kopist unbekannt.

Wiederaufführung dieser in geistlicher Fassung erstmals am 2. 11. 1723 (s. dort) aufgeführten Kantate mit obligater Orgel unter Verwendung der früheren Partitur. Verkürzte Fassung in nachstehender Satzfolge (mitgeteilt nach der Bc-Stimme in *As*): 12—2—3—4—5—7—10 (also ohne den Eingangschor und die Sätze 6, 8, 9, 11). Spätere Wiederaufführung siehe zum 20. 5. 1731.

Möglicherweise auch Aufführung von BWV 129 zu diesem Tage (vgl. unten „1726 oder 1727“). Dann wäre BWV 194 vielleicht zu einem andern Tag in zeitlicher Nähe einzusetzen.

23. 6. 1. p. Trin.:

BWV 39, belegt durch

Partitur *P 62*: WZ = ICF (Bogen 1—4), Schwerter II (Bogen 5—6)

Stimmen *St 8*: WZ = Schwerter II, GM (4 ×)

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. IIIb, IIe.

24. 6. Johannis:

JLB 17, belegt durch

Stimmen *St 315*: WZ = Schwerter II, GM (1 ×)

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. II d, III f, III e, III f.

Partitur nicht erhalten.

30. 6. 2. p. Trin.:

Keine Aufführung nachweisbar.

2. 7. Mariä Heimsuchung:

JLB 13, belegt durch

Stimmen *St 304*: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopist **C**, Anon. II d, III b, II e, III f.

Partitur nicht erhalten.

In der Tenorstimme Fragment von der Hand eines auch in BWV 35 festgestellten Schreibers (W. F. Bach?).

7. 7. 3. p. Trin.

bis bis

} Keine Aufführungen nachweisbar.

14. 7. 4. p. Trin.:

21. 7. 5. p. Trin.:

BWV 88, belegt durch

Partitur *P 145*: WZ = ICF

Stimmen *St 85*: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. III g, III a, III f, II e, III b, II f.

28. 7. 6. p. Trin.:

BWV 170, belegt durch

Partitur *P 154*: WZ = ICF

Stimmen *St 94*: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopist **B**, Anon. II f.

Spätere Wiederaufführung durch autographe Traversa-Stimme in

mutmaßlicher Spätschrift für die Zeit nach 1735, vermutlich 1744/46—1750 (lt. Dadelson II) belegt.

JLB 7, belegt durch

Stimmen *St 313*: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. IIIa, IIc, IIIb.

Partitur lt. WZ aus späterer Zeit (vgl. Anhang A, undatierbare Zeichen). Die Tatsache, daß die in zeitlicher Nähe liegenden Kantaten 39, 88, 187, 45, 102 und 35 zweiteilig sind, läßt vermuten, daß von den beiden Kantaten BWV 170 und JLB 7 die eine vor, die andere nach der Predigt aufgeführt worden ist.

4. 8. 7. p. Trin.:

BWV 187, belegt durch

Partitur *P 84*: WZ = ICF

Stimmen *St 29*: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**

11. 8. 8. p. Trin.:

BWV 45, belegt durch

Partitur *P 80*: WZ = ICF

Stimmen *St 26*: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. III b, III f.

18. 8. 9. p. Trin.:

Keine Aufführung nachweisbar.

25. 8. 10. p. Trin.:

BWV 102, belegt durch

Stimmen *St 41* (nur Sopran), *P 97* (Org, der Partitur beigegeben):

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. III f.

Partitur *P 97* und Stimmen mit unleserlichem, wohl singulärem WZ, Stimmenumschlag späteres WZ (heraldische Lilie — um 1737?).

Obwohl die Datierung nicht sehr sicher ist (WZ), bestehen doch andererseits gegen sie keine wesentlichen Bedenken (Zugehörigkeit zum Jahrgang, Zweiteiligkeit, Schreiber).

Vermutlich Wiederaufführung in späterer Zeit (um 1737?) belegt durch WZ des Umschlags (s. oben).

Geburtstag des Grafen Flemming:

BWV 249 b, belegt durch

Textdruck H I, S. 42 ff.

Aufführungsmaterial verschollen.

26. 8. Ratswechsel:

BWV 193, belegt durch

Stimmen *St 62* (unvollständig): WZ = Schwerter II, Schönburger Wappen (5 ×)

Kopisten = Hauptkopist C, W. F. Bach, Anon. II f, III h, III a.

Partitur nicht erhalten.

1. 9. 11. p. Trin.:

JLB 15, belegt durch

- Stimmen *St 307*: WZ = Posthorn, Kelch + SW (4×)  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. IIIi, IIIj, IIIg, IIIh, IIIf, IIIb.  
 Partitur nicht erhalten.
8. 9. 12. p. Trin.:  
 BWV 35, belegt durch  
 Partitur *P 86*: WZ = Posthorn  
 Stimmen *St 32*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, W. F. Bach (?), Anon. III f, III b, III h.
15. 9. 13. p. Trin.:  
 JLB 16, belegt durch  
 Stimmen *St 312*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. II f, III b, III f, III a.  
 Partitur nicht erhalten.
22. 9. 14. p. Trin.:  
 BWV 17, belegt durch  
 Partitur *P 45/5*: WZ = Posthorn (Bogen 1), GM (Bogen 2–5)  
 Stimmen *St 101*: WZ = Schönburger Wappen, GM (Umschlag)  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. II f, III g, III b, III i.
29. 9. 15. p. Trin./Michaelis:  
 BWV 19, belegt durch  
 Partitur *P 45/8*: WZ = GM, ICF (Titelbl.)  
 Stimmen *St 25a*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. II f, III f, II e, III h, III a.
6. 10. 16. p. Trin.:  
 BWV 27, belegt durch  
 Partitur *P 164*: WZ = GM  
 Stimmen *St 105*: WZ = ICF (außer Organo obligato)  
 Kopisten = Hauptkopist **C**, Anon. III j, III b, II e, II f, III h, III e.  
 Aufführung in der ursprünglichen Fassung mit Cembalo obligato in Satz 3 (vgl. *P 164*).  
 Spätere Wiederaufführung (um 1737?) mit Organo obligato in Satz 3 durch nachträglich angefertigte Stimme von der Hand des Hauptkopisten **B** mit WZ Heraldische Lilie/Monogramm (s. Anhang A, S. 143) belegt, ferner durch die Feststellung, daß die Bezeichnung „Organo obligato“ in den Titeln zu Partitur und Stimmen nachgetragen worden ist.
13. 10. 17. p. Trin.:  
 BWV 47, belegt durch  
 Partitur *P 163*: WZ = ICF (nur Umschlag)  
 Stimmen *St 104*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. III g, II f, III i, III h, II e, III b.  
 WZ der Partitur (außer Umschlag) nur singuläre Zeichen.

- Spätere Wiederaufführung durch Organo-Stimme mit WZ Doppeladler für 1734 oder später belegt.
20. 10. 18. p. Trin.:  
 BWV 169, belegt durch  
 Partitur *P 93*: WZ = Kelch + SW  
 Stimmen *St 38*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopist **C**, Anon. IIIj, IIIg, IIIh, IIe, IIIb.
27. 10. 19. p. Trin.:  
 BWV 56, belegt durch  
 Partitur *P 118*: WZ = Schönburger Wappen, ICF (Umschlag)  
 Stimmen *St 58*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B**, **C**, Anon. IIIj, IIIf, IIIh, IIe, IIIb, IIf.
31. 10. Reformationsfest:  
 Keine Aufführung nachweisbar.
3. 11. 20. p. Trin.:  
 BWV 49, belegt durch  
 Partitur *P 111*: WZ = ICF, Halbmond (letzter Bogen)  
 Stimmen *St 55*: WZ = ICF, Schönburger Wappen (2 ×)  
 Kopisten = Hauptkopisten **B**, **C**, Anon. IIe, IIIh, IIIa, IIIf.  
 In *P 111* ferner ein unbekanntes Fragment „*Violoncello obligata*“ von der Hand A. M. Bachs (vgl. Dadelsen I, S. 34), vermutlich aus früherer Zeit stammend (WZ Halbmond — der Bogen wohl zufällig angefügt), etwa zu einer Reformationsfest-Kantate gehörig (vgl. zum 31. 10.) ?
10. 11. 21. p. Trin.:  
 BWV 98, belegt durch  
 Partitur *P 160*: WZ = ICF  
 Stimmen *St 98*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B**, **C**, Anon. IIIj, IIIh, IIf, IIIa, IIe.
17. 11. 22. p. Trin.:  
 BWV 55, belegt durch  
 Partitur *P 105*: WZ = ICF (nur Umschlag)  
 Stimmen *St 50*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B**, **C**, Anon. IIIb, IIe, IIf, IIIk.  
 Partitur (außer Umschlag) ohne WZ.
24. 11. 23. p. Trin.:  
 BWV 52, belegt durch  
 Partitur *P 85*: WZ = ICF  
 Stimmen *St 30*: WZ = ICF  
 Kopisten = Hauptkopisten **B**, **C**, Anon. IIIb, IIIh, IIe, IIIe.
30. 11. Geburtstag der Fürstin zu Anhalt-Köthen:  
 BWV 36a, belegt durch  
 Textdruck H I, S. 14ff.  
 Aufführungsmaterial nicht erhalten.

Da die Kantate 36c ihres WZ wegen mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit um April bis Mai 1725 datiert werden mußte, scheint die Parodierichtung zwischen beiden Werken umgekehrt zu sein als bisher angenommen wurde.

Vielleicht auch Motette BWV 225 — vgl. unten „1726 oder 1727“.

1. 12. 1. Advent:  
Keine Aufführung nachweisbar (Bach vermutlich noch in Köthen).
11. 12. Universitäts-Festakt:  
BWV 207, belegt durch  
Partitur *P 174*: WZ = ICF  
Aufschrift: „*Bey des Herrn D. Korttens erhaltener Profession. . .*“  
Stimmen *St 93*: WZ = ICF  
Kopisten = Hauptkopisten B, C, Anon. IIe, II f, III b, III a, III h, III k, III j.
25. 12. 1. Weihnachtstag:  
Keine Kantatenaufführung nachweisbar.  
Vielleicht Aufführung des Sanctus BWV 232<sup>III</sup> — vgl. unten „1726 oder 1727“.
26. 12. 2. Weihnachtstag:  
bis bis } Keine Aufführung nachweisbar.
29. 12. Sonntag nach Weihnachten: }

### 1726 oder 1727

Trinitatis (?):

BWV 129, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = ICF

Kopisten = Hauptkopisten **B, C**, Anon. III a, II f.

Partitur nicht erhalten.

Da Schreiber und Papiersorten der Trinitatiszeit 1727 nicht hinreichend bekannt sind, bleibt es unsicher, ob die Kantate zum 8. 6. 1727 entstanden ist (dafür würden besonders die teilweise späten Schlüsselformen des Hauptkopisten B sprechen) oder vielleicht doch zum 16. 6. 1726 (dann bliebe die Einordnung der Kantate 194 unklar — vgl. oben!). Die Schriftformen des Anon. III a ähneln besonders denen der Kantaten von September 1726, so daß als dritte Möglichkeit auch eine ursprünglich andersartige Verwendung — etwa zum Reformationsfest 1726 — nicht ganz unmöglich erscheint.

Spätere Wiederaufführung durch Traversa-Stimme mit WZ MA große Form für die Zeit um 1732 bis 1735 belegt, eine weitere Aufführung durch mutmaßliche Spätschrift in der autographen Organo-Stimme für die Zeit nach 1735, vermutlich die letzten Lebensjahre Bachs belegt (vgl. Dadelsen II). Eine Bc-Stimme mit singulärem WZ nicht sicher zuzuordnen (späte Lebenszeit Bachs?).

(Neujahr?):

BWV 225, belegt durch

Partitur *P* 36/2: WZ = ICF

Stimmen *St* 122: Kopisten = Hauptkopist **A**, **B**, Anon. II f, II e.

WZ der Stimmen singular.

Während das Auftreten des Hauptkopisten **A** die Annahme einer früheren Entstehung nahelegen würde geht aus den Schriftformen des Hauptkopisten **B** sowie der Anonymi II f und II e eindeutig hervor, daß diese Motette frühestens 1726 entstanden sein kann. Die späten c-Schlüsselformen des Hauptkopisten **B** und die vielfach vertretene Annahme, daß es sich um eine Neujahrsmotette handele, machen eine Entstehung zum 1. 1. 1727 wahrscheinlich. Nicht völlig ausgeschlossen scheint auch eine Entstehung zum Geburtstag der Fürstin zu Anhalt-Köthen, dem 30. 11. 1726. Dafür spricht u. a. das (singular) WZ der Stimmen: Papiermühle Oberschlema. Andere WZ dieser Papiermühle wurden in Köthener Hss. Bachscher Werke beobachtet.

(Weihnachten? Ostern?)

BWV 232<sup>III</sup>, belegt durch

Stimmen *St* 117: WZ = ICF (Oboe II), Schönburger Wappen (VI I, II, Bc, Bctr)

Kopisten = Hauptkopist **B**, **C**, W. F. Bach, Anon. III h, III j.

Restliche Stimmen dieser Aufführung ohne WZ oder mit singulärem WZ.

Wiederaufführung dieses zum 25. 12. 1724 (s. dort) komponierten Sanctus unter Verwendung von Partitur und Dubletten von 1724. Die Singstimmen und ein einfacher Instrumentalstimmensatz wurden für diese Aufführung neu angefertigt, vermutlich weil der Stimmensatz von 1724 (außer Dubletten) beim Grafen Sporck in Lissa (Böhmen) geblieben war.

Als Aufführungsdaten kommen nach WZ und Schreibern der 25. 12. 1726 und der 13. 4. 1727 (1. Ostertag) in Frage. Das Auftreten einer Partie aus der Matthäus-Passion im Stimmenmaterial (vgl. unten zum 11. 4. 1727) könnte für Ostern 1727 sprechen.

Spätere Wiederaufführung durch Bc-Stimme von der Hand des Anon. Vr für Bachs letzte Lebensjahre belegt.

(Weltliche Kantate:)

BWV 204, belegt durch

Partitur *P* 107: WZ = ICF

Stimmen nicht erhalten.

## 1727

1. 1. Neujahr:

Keine Aufführung nachweisbar (vgl. aber „1726 oder 1727“ zu BWV 225).

## 5. 1. Sonntag nach Neujahr:

BWV 58, belegt durch

Partitur *P 866*: WZ = ICF (Bogen 1,3)

Stimmen Thom, *St 389*: WZ = ICF (ältere Stimmengruppe)

Kopisten = Hauptkopist C, Anon. IIIh, IIIb, IIIa.

Spätere Wiederaufführung, z. T. unter Umarbeitung, durch Ergänzungen in Partitur (Bogen 2) und Stimmen (jüngere Stimmengruppe) mit WZ MA große Form für die Zeit um 1732 bis 1735 belegt. Durch die Aufführung von BWV 248<sup>v</sup> im Jahre 1735 und das Wegfallen des Sonntags in den Jahren 1731, 1732, 1736, 1737 läßt sich das Datum der Wiederaufführung mit Sicherheit auf eines der beiden Jahre 1733 oder 1734 festsetzen.

## 6. 1. Epiphania:

bis bis

## 26. 1.

3. p. Ep.:

## 2. 2.

4. p. Ep./Mariä Reinigung:

BWV 82, belegt durch

Partitur *P 114*: WZ = ICF

Stimmen *St 54*: WZ = ICF (älteste Stimmen)

Kopisten = Hauptkopist B, Anon. IIIh, IIIf, IIIj, II f.

Aufführung in *c*-Moll. An Stimmen nur Violino I, II und Continuo erhalten.

Aufführungen in späterer Zeit belegt:

a) um 1731 als Sopran-Solokantate durch WZ MA mittlere Form und Schriftformen des Kopisten J. L. Krebs (s. unten zum 2. 2. 1731) in der Sopranstimme. Tonart: *e*-Moll;

b) 1735 (evtl. als Solokantate für Mezzosopran) durch weitere Stimmen für Violine I, II in *c*-Moll mit WZ ZVMILIKAV sowie Hauptkopist G, Anon. Vg (vgl. aber unten!);

c) zwischen 1745 und 1748 durch Auftreten Altnikols als Schreiber der Baß- und Bc-Stimme sowie des späten Bach als Schreiber der Oboe-da-caccia-Stimme innerhalb der spätesten Stimmengruppe mit WZ Doppeladler + HR (s. Anhang A, undatierbare Zeichen) und singulärem Posthorn-Zeichen.

Ferner ist eine Flötenstimme in *e*-Moll erhalten, die sich in die genannten Aufführungen nicht einordnen läßt, da sie durch ihr WZ MA große Form und ihren Kopisten Anon. Vh in das Jahr 1735, durch ihre Tonart aber in die unter a) genannte Aufführung verwiesen wird. Gehörte sie vielleicht zu einer Privataufführung im Bachschen Hause?

Vermutlich auch BWV 83, belegt durch

Stimmen *St 21*: WZ = ICF (nur Bctr)

Kopist = Anon. II f.

Wiederaufführung dieser erstmals am 2. 2. 1724 (s. dort) aufge-



fürten Kantate, wobei die Kantaten 82 und 83 entweder vor bzw. nach der Predigt oder in zwei verschiedenen Kirchen erklingen sein könnten.

6. 2. Trauergottesdienst für J. C. von Ponickau:

BWV 157, belegt durch

Textdruck H I, S. 210 u. öfter (vgl. BJ 1913, S. 70f.).

Aufführungsmaterial verschollen.

Spätere Wiederaufführung zu Mariä Reinigung durch Überschrift in späterer Abschrift Penzels (*P 1046*) bezeugt; nicht datierbar.

9. 2. Septuagesimae:

BWV 84, belegt durch

Partitur *P 108*; WZ = Posthorn

Stimmen *St 52*: WZ = Posthorn (4 ×), Schönburger Wappen (9 ×)

Kopisten = Hauptkopist C, Anon. IIIh, IIIj, IIIb, IIIf.

Obwohl diese Kantate ihrem Text nach zu Picanders Jahrgang 1728/29 zugehört, lassen die auftretenden Schreiber eine Entstehung in dem hier vorgeschlagenen Jahre 1727 vermuten. Hierfür spricht auch die Überlieferung der Handschriften über C. P. E. Bach, die auf eine Einordnung des Werkes in Jahrgang III (nicht IV) deutet, und auch die erheblichen textlichen Abweichungen der Kantate gegenüber dem Textdruck Picanders lassen sich am leichtesten durch den größeren zeitlichen Abstand erklären.

Nach 9. 2. nur noch folgende Aufführungen nachweisbar:

11. 4. Karfreitag:

Aufführung einer Passion in der Thomaskirche:

Das Auftreten einiger von unbekannter Hand geschriebenen Noten aus der Matthäus-Passion in der vom Hauptkopisten C geschriebenen Viola-Stimme des Sanctus BWV 232<sup>III</sup> (ohne WZ; vgl. auch den Krit. Bericht NBA II/1, S. 172f.) und die Datierung der Aufführung dieses Sanctus in die Zeit „1726 oder 1727“ (s. oben) setzen voraus, daß die Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ in irgendeiner Weise schon 1727 bestanden habe.

Folgende Erklärungen scheinen möglich:

- a) Die Arie gehörte früher einem andern Werk an und ist in der Matthäus-Passion Parodie,
- b) die Arie gehörte ursprünglich einer andern Passion an und wurde später in die Matthäus-Passion übernommen,
- c) die Matthäus-Passion wurde schon 1727 erstmals aufgeführt,
- d) das Sanctus wurde doch nicht 1727, sondern erst 1729 wieder aufgeführt.

Die Erklärung d) ist zwar nach eingehender Prüfung von Papier- und Schreiberbefund recht unwahrscheinlich, kann aber doch mit Rücksicht auf unsere mangelhafte Unterrichtung über die Zeit um 1728/29 nicht restlos abgewiesen werden.

13. 4. 1. Ostertag:  
Vielleicht Aufführung des Sanctus BWV 232<sup>III</sup> — vgl. oben „1726 oder 1727“.
12. 5. Geburtstag Augusts II.:  
BWV Anh. 9, belegt durch  
Textdruck, Sicul, *Das frohlockende Leipzig*, 1727, S. 3 ff.  
Aufführungsmaterial nicht erhalten.
8. 6. Trinitatis:  
Vielleicht Aufführung BWV 129 — vgl. oben „1726 oder 1727“.
3. 8. Namenstag Augusts II.:  
BWV 193 a, belegt durch  
Textdruck H II, S. 11 (2. Aufl. 1734)  
Aufführungsmaterial nicht erhalten.
25. 8. Ratswechsel:  
BWV Anh. 4, belegt durch  
Textdruck H II, S. 50 ff.  
Aufführungsmaterial verschollen.  
Datierung nach Spitta II, 299. In der hier benutzten Ausgabe des  
Textdrucks kein Datum auffindbar.
31. 8. 12. p. Trin.:  
Vielleicht Aufführung von BWV 69 a, 2. Fassung, belegt durch  
Stimmen *St 68*: WZ = MA mittlere Form  
Kopisten = Hauptkopist C, Anon. III b.  
Wiederaufführung dieser erstmals am 15. 8. 1723 (s. dort) aufge-  
führten Kantate in etwas veränderter Fassung.
- Ab 7. 9. 13. p. Trin.:  
Landestruer (vgl. Spitta II, 789), keine Aufführungen mit Aus-  
nahme von:
17. 10. Universitäts-Festakt:  
BWV 198, belegt durch  
Partitur *P 41/1*: WZ = MA mittlere Form  
Textdruck in Sicul, *Das thränende Leipzig*, 1727, u. öfter.  
Stimmen nicht erhalten.

## 1728

In diesem Jahr nur folgende Aufführung sicher nachweisbar:

5. 6. Hochzeit Wolff-Hempel:  
BWV 216, belegt durch Textdruck H II, S. 379  
Nur 2 Singstimmen erhalten, z. Z. nicht nachweisbar.

## Um 1728

2. Pfingsttag:  
BWV 173, belegt durch  
Partitur *P 74*: WZ = MA mittlere Form  
Kopist = Hauptkopist B.  
Stimmen nicht erhalten.

Wiederaufführung der vielleicht am 29. 5. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate. Eine weitere Wiederaufführung ist durch Textdruck für den 14. 5. 1731 belegt und möglicherweise mit der hier genannten identisch. Die Vermutung, daß die Partitur nicht erst für 1731, sondern für eine mehrere Jahre früher liegende Aufführung geschrieben wurde, ergibt sich jedoch aus der Feststellung, daß der Schreiber, der Hauptkopist B (der sie nach der Vorlage der autographen Partitur *P 42/2* der Kantate 173a kopierte), in der Zeit um 1731 als Schreiber von Kantatenhandschriften sonst nicht mehr in Erscheinung tritt. Da die (sehr wandelbaren) Schriftformen des Hauptkopisten B gegenüber denen der Jahre 1726/27 (letztes datierbares Auftreten am 2. 2. oder 8. 6. 1727) nicht merklich verändert sind, wäre an eine Herstellung der Partitur in den Jahren um 1728 (17. 5.) oder gar 1727 (2. 6. — dann erstmaliges Auftreten des sonst erst ab 17. 10. beobachteten WZ MA mittlere Form) zu denken. Die Änderung gegenüber der Fassung von 1724 (?) — belegt durch partielle Doppeltextierung der Partitur *P 42/2* — besteht in einer Einbeziehung von Tenor (Sätze 1, 2) und Alt (Satz 3) in die ursprünglich nur für Sopran und Baß komponierte Kantate, so daß aus dem Schlußsatz (Satz 6, im weltlichen Urbild Satz 8) anstelle eines Duets ein Chor werden konnte.

Spätere Wiederaufführungen belegt

- a) für 14. 5. 1731 durch Textdruck,
- b) vermutlich für ein späteres Jahr — um 1732/35 — durch Umschlag der Partitur *P 47* mit WZ MA große Form.

Ratswechsel (?):

BWV 120, vielleicht belegt durch

Partitur *P 871* (nicht zugänglich): WZ = Doppeladler? (Vgl. BG 24, XXXIV).

Da am 26. 6. 1730 eine Umarbeitung dieser Kantate aufgeführt wurde (vgl. unten), dürfte die Aufführung der Ratswechselkantate spätestens in das Jahr 1729 fallen.

Einzelfragen (ob Aufführung in der uns vorliegenden Form und nach der uns vorliegenden Partitur?) bedürfen jedoch noch der Klärung.

Michaelis:

BWV 149, belegt durch

Textdruck H 1728

Entwurf-Fragment in *P 175* (BWV 201)

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

Entstehung vielleicht in zeitlicher Nähe von BWV 201, also möglicherweise 1729.

21. p. Trin.:

BWV 188, belegt durch

Partiturf Fragmente (verschied. Besitz): WZ = Posthorn

Textdruck H 1728

Stimmen nicht erhalten.

1. Weihnachtstag:

BWV 197a, belegt durch

Partiturf Fragment Heineman-Foundation: WZ = Posthorn

Textdruck H 1728

Stimmen nicht erhalten.

### 1729

Nur folgende Aufführungen sicher nachweisbar:

24. 3. Trauerfeier für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen:  
 BWV 244a, belegt durch  
 Textdruck 1729<sup>60</sup> und H III, S. 189 (gekürzt).  
 Aufführungsmaterial nicht erhalten.
15. 4. Karfreitag:  
 BWV 244(b), belegt durch  
 Textdruck (heute verschollen, aber Notiz Zelters erhalten<sup>61</sup>).  
 Aufführungsmaterial dieser Aufführung nicht erhalten. Vgl. auch  
 zum 11. 4. 1727.  
 Spätere Wiederaufführungen belegt  
 a) für 1736 durch Eintragung des Custos J. C. Rost „mit beyden  
*Orgeln*“<sup>62</sup>,  
 b) undatierbar (identisch mit 1736?) durch neuerliche Herstellung  
 von Partitur und Stimmen (*P* 25, *St* 110),  
 c) nach Aufführung b) durch Herstellung einer Cembalo-Stimme  
 anstelle der Organo-II-Stimme in *St* 110.
6. 6. 2. Pfingsttag:  
 BWV 174, belegt durch  
 Partitur *P* 115: WZ = Posthorn (Bogen 1–8, sonst singuläres WZ)  
 Stimmen *St* 57, *St* 456 und Privatbesitz (meist unzugänglich):  
 WZ = MA mittlere Form (soweit eingesehen)  
 Kopisten = Hauptkopist D, C. P. E. Bach, Anon. IV a  
 Originales Datum in Stimmen: 1729 (lt. BG 41, XLII).
23. 10. 19. p. Trin.:
- BWV Anh. 2, belegt durch  
 Fragment in *P* 36/1 (vgl. zum 24. 10.).

<sup>60</sup> Einzelheiten siehe F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 204ff.

<sup>61</sup> Vgl. dazu F. Smend, *Luther und Bach*, Berlin 1947, S. 20, Anm. 17.

<sup>62</sup> Vgl. B. F. Richter, *Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig*, BJ 1911, S. 51.

Obwohl nur ein kurzes Fragment überliefert ist, muß doch damit gerechnet werden, daß Bach seinen Plan einer Kantatenkomposition für diesen Sonntag verwirklicht hat.

24. 10. Trauerfeier für Rektor Ernesti:

BWV 226, belegt durch

Partitur *P 36/1*: WZ = MA mittlere Form

Autographertitel: „*Bey Beerdigung des . . . Rectoris Ernesti*“

Stimmen *St 121*: WZ = MA mittlere Form (1 × singuläres WZ)

Autographertitel wie Partitur

Kopisten = **J. L. Krebs**, A. M. Bach, C. P. E. Bach.

Außerdem vermutlich 1729 anzusetzen:

Neujahr:

BWV 171, belegt durch

Partitur in Privatbesitz: WZ = Posthorn (Bogen 1–2, die übrigen beiden Bogen ähnlich GM)

Textdruck H 1728.

Stimmen nicht erhalten.

3. p. Ep.:

BWV 156, belegt durch

Textdruck H 1728.

Aufführungsmaterial nicht erhalten (Stimmen Thom offenbar nach 1750).

Estomihi:

BWV 159, belegt durch

Textdruck H 1728.

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

2. Ostertag:

BWV-, Kantate „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“, belegt durch Fragment in *P 670*: WZ = CS

Schreiber vielleicht Anon. IVa.

Das übrige Aufführungsmaterial nicht erhalten.

3. Ostertag:

BWV 145, belegt durch

Textdruck H 1728.

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

Trauung:

BWV 120a, belegt durch

Partitur *P 670* (Fragment): WZ = Posthorn (Bogen 1–2), CS (Bogen 3)

Stimmen *St 43* (unvollständig): WZ = MA mittlere Form

Kopisten = Hauptkopist **D**, J. L. Krebs.

Datierung in das Jahr 1729 besonders im Hinblick auf die Schrift-

formen J. L. Krebs', mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit.

(Weltliche Kantate:)

BWV 201, belegt durch

Partitur *P* 175: WZ = Posthorn (verschiedene Zeichen)

Stimmen *St* 33a: WZ = MA mittlere Form

Kopisten = J. L. Krebs, C. P. E. Bach, Anon. V d.

Vielleicht gleichfalls um 1729:

1. Weihnachtstag:

BWV 63, belegt durch

Stimmen *St* 9: WZ = CS (Bc 2 ×, Bctr ähnliches WZ).

Wiederaufführung dieser aus der Weimarer Zeit stammenden und in Leipzig erstmals am 25. 12. 1723 (s. dort) aufgeführten Kantate, wegen Identität des WZ vermutlich in zeitlicher Nähe zu BWV 120a anzusetzen.

Trauung:

BWV 250–252, belegt durch

Stimmen *St* 123: WZ = Posthorn.

Partitur nicht erhalten.

Datierung im Hinblick auf WZ, aber sehr ungewiß.

### 1730

Nur folgende Aufführungen nachweisbar:

2. 2. Mariä Reinigung:  
Vielleicht Aufführung BWV 82, vermutlich aber erst im folgenden Jahr (s. dort).
7. 4. Karfreitag:  
Vielleicht Aufführung von BWV 246, belegt durch  
Partitur *P* 1017: WZ = Posthorn (Bogen 11, 12, 14).  
Kopist = C. P. E. Bach (S. 24–59).  
Stimmen nicht erhalten.  
Datierung nicht gesichert — vgl. oben, S. 52.
25. 6. 3. p. Trin./Jubelfest der Augsburger Konfession, 1. Tag:  
BWV 190, Umarbeitung, belegt durch  
Textdruck H III, S. 73 ff.
26. 6. Jubelfest, 2. Tag:  
BWV 120, Umarbeitung, belegt durch  
Textdruck H III, S. 75 ff.
27. 6. Jubelfest, 3. Tag:  
BWV Anh. 4, belegt durch  
Textdruck H III, S. 77 ff.

## 25. 8. Ratswechsel:

BWV Anh. 3, belegt durch  
Textdruck H III, S. 67ff.

Aufführungsmaterial der vier letztgenannten Werke nicht nachweisbar.

## 17. 9. 15. p. Trin.:

BWV 51, belegt durch

Partitur *P 104*: WZ = MA mittlere Form

Stimmen *St 49*: WZ = MA mittlere Form

Kopisten = **J. L. Krebs**, Anon. Va, Ve, Vb, Vc.

Datierung in das Jahr 1730 infolge der Schriftformen J. L. Krebs', mit größter Wahrscheinlichkeit (s. oben, S. 53 f.); evtl. wäre jedoch auch Aufführung in einem der angrenzenden Jahre denkbar.

## Undatierbar (Reformationsfest?):

BWV 192, belegt durch

Stimmen *St 71*: WZ = MA mittlere Form

Kopisten = **J. L. Krebs**, Anon. Vd, Vb, Ve, Va, Vc.

Partitur nicht erhalten.

Datierung in unmittelbare zeitliche Nähe von BWV 51 infolge Identität der meisten Schreiber.

## 1731

Nur folgende Aufführungen nachweisbar:

## 2. 2. Mariä Reinigung:

BWV 82, belegt durch

Stimmen *St 54*: WZ = MA mittlere Form (nur Sopran)

Kopist = J. L. Krebs.

Wiederaufführung dieser erstmals am 2. 2. 1727 (s. dort) aufgeführten Kantate in *e*-Moll. Datierung in das Jahr 1731 mit Wahrscheinlichkeit im Hinblick auf die Schriftformen J. L. Krebs'; doch ist auch 1730 denkbar.

## 23. 3. Karfreitag:

BWV 247, belegt durch

Textdruck H III, S. 49ff.

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

## 25. 3. 1. Ostertag:

BWV 31, belegt durch

Textdruck Leipzig.

Aufführungsmaterial nicht erhalten (Partitur) bzw. unzugänglich (*St 14*).

## 26. 3. 2. Ostertag:

BWV 66, belegt durch

Textdruck Leipzig.

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

- Spätere Wiederaufführung durch WZ ZVMILIKAV vielleicht für 11. 4. 1735 (s. dort) belegt.
27. 3. 3. Ostertag:  
 BWV 134, belegt durch  
 Stimmen *St 18*: WZ = MA mittlere Form (nur Organo u. Tekturen)  
 Textdruck Leipzig.  
 Wiederaufführung dieser erstmals zum 11. 4. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate mit neu komponierten Rezitativen.  
 Spätere Wiederaufführung belegt durch 3. Fassung, vertreten durch *P 44/3* mit WZ IPD in Schrifttafel + Doppeladler (s. Anhang A, undatierbare Zeichen), vielleicht 1735 (s. dort). Nicht ganz unmöglich wäre auch, daß die durch Tekturen in *St 18* belegte Aufführung in ein früheres Jahr fiel und die durch *P 44/3* belegte mit der von 1731 (Textdruck) identisch ist.
1. 4. Quasimodogeniti:  
 BWV 42, belegt durch  
 Stimmen *St 3*: WZ = Doppeladler (nur Violine, autograph)  
 Textdruck Leipzig.  
 Wiederaufführung dieser erstmals zum 8. 4. 1725 (s. dort) aufgeführten Kantate, vermutlich unter Verwendung desselben Aufführungsmaterials.
8. 4. Misericordias Domini:  
 BWV 112, belegt durch  
 Textdruck Leipzig  
 Partitur in Privatbesitz (nicht zugänglich): WZ = Posthorn (lt. Spitta II, 800)  
 Stimmen Thom: WZ = MA mittlere Form  
 Kopist ähnlich Hauptkopist D.  
 Unwahrscheinlich, aber nicht ganz unmöglich wäre, daß es sich um eine Wiederaufführung einer erstmals um 1729 (vgl. WZ!) aufgeführten Kantate handelte.  
 Spätere Wiederaufführung (undatierbar), belegt durch 4 Stimmen Thom mit WZ Wappen von Zedwitz (s. Anhang A, undatierbare Zeichen).
15. 4. Jubilate:  
 BWV 103, belegt durch  
 Stimmen *St 63*: Kopist der neu angefertigten Stimme *Violino Conc: ou Trav* = J. L. Krebs (WZ = singular).  
 Wiederaufführung dieser erstmals am 22. 4. 1725 (s. dort) aufgeführten Kantate, vermutlich unter weitgehender Verwendung desselben Aufführungsmaterials.  
 Datierung auf 1731 durch Schriftformen J. L. Krebs' (s. oben, S. 54).
3. 5. Himmelfahrt:  
 BWV 37, belegt durch



Stimmen *St 100*: WZ = MA mittlere Form (außer 3 ×), Doppeladler

Kopist = **J. L. Krebs**.

Wiederaufführung dieser erstmals am 18. 5. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate unter Anfertigung neuer Stimmen und Wiederverwendung der alten Dubletten (der übrige Stimmensatz inzwischen vielleicht durch Verleihen abhanden gekommen?). Datierbar durch Schriftformen J. L. Krebs' (s. oben, S. 54).

13. 5. 1. Pfingstag:

BWV 172, belegt durch

Stimmen *St 23* (Leipziger Stimmen): WZ = MA mittlere Form

Kopisten = **J. L. Krebs**, Anon. Vf.

Textdruck Leipzig.

Wiederaufführung dieser bereits in Weimar 1714 und in Leipzig am 28. 5. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate, diesmal in C-Dur unter Wiederverwendung von Weimarer Stimmenmaterial. Da auf dem hier verwendeten Papier zwei autographe Einlegestimmen zu Satz 5 erhalten sind, die eine ohne Bezeichnung, aber offensichtlich für Oboe geltend, die andere für obligate Orgel (Verweisung im Bctr), muß angenommen werden, daß später noch eine weitere Aufführung mit obligater Orgel stattgefunden hat, während die hier genannte wohl mit obligater Oboe musiziert wurde (die Verweisung im Bctr auf die obligate Orgelstimme ist aus einem tacet-Vermerk korrigiert; Orgelfassung also später).

14. 5. 2. Pfingstag:

BWV 173, belegt durch

Textdruck Leipzig.

Möglicherweise ist auch die Partitur *P 74* erst zu diesem Zeitpunkt entstanden. Einzelheiten vgl. oben zum 29. 5. 1724 und „Um 1728“.

15. 5. 3. Pfingstag:

BWV 184, belegt durch

Textdruck Leipzig.

Partitur *P 77*: WZ des Umschlags = MA mittlere Form.

Ob die von zwei unbekanntenen Kopisten (darunter Kirnberger?) geschriebene erhaltene Partitur mit singulären WZ derselben Aufführung entstammt oder später neu geschrieben wurde, bleibt unklar.

Wiederaufführung dieser am 30. 5. 1724 (s. dort) erstmals aufgeführten Kantate, vermutlich unter Verwendung desselben Stimmenmaterials.

20. 5. Trinitatis:

BWV 194, belegt durch

Stimmen *St 48*: WZ = MA mittlere Form (nur 1 Bogen des Bc, autograph)

Textdruck Leipzig (1. Teil der Kantate)

Wiederaufführung des ersten Teils dieses als Kirchenkantate erstmals am 2. 11. 1723 (s. dort) aufgeführten Werkes.

Da sich der offenbar um diese Zeit nachträglich ausgetauschte oder zum Ersatz eines verlorenen eingefügte Bogen des Bc auf die Sätze 5 bis 10 erstreckt, ist auch mit einer Aufführung des 2. Teils in zeitlicher Nähe (oder am selben Tag sub communione?) zu rechnen.

25. 8. Geburtstag des Grafen Flemming:

BWV Anh. 10, belegt durch  
Textdruck H IV.

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

27. 8. Ratswechsel:

BWV 29, belegt durch

Partitur *P 166*: Autographes Datum: *Bey der Rabts-Wahl 1731*.

Stimmen *St 106* WZ = MA mittlere Form.

Kopisten = **J. L. Krebs**, Hauptkopist E, C. P. E. Bach, Anon. V f  
Leipziger Ratsakten lt. Spitta II, 281, Anm. 30.

Das WZ der Partitur (s. Anhang A, undatierbare Zeichen) ist bislang nicht mit Sicherheit datierbar; es ist außer für die vorliegende Kantate auch für 1734 und 1737 belegt.

Spätere Wiederaufführungen durch Textdrucke für die Jahre 1739 und 1749 belegt (s. unten).

18. 11. 26. p. Trin.:

BWV 70, belegt durch

Stimmen *St 95*: WZ = MA mittlere Form (nur Vc obligato und Bctr)

Kopisten = J. L. Krebs, C. P. E. Bach.

Wiederaufführung dieser erstmals am 21. 11. 1723 (s. dort) in der vorliegenden Form aufgeführten Kantate, datierbar durch Schriftformen J. L. Krebs' (s. oben S. 54).

25. 11. 27. p. Trin.:

BWV 140, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = MA mittlere Form

Kopisten = **J. L. Krebs**, Hauptkopist E.

Partitur nicht erhalten.

Datierbar infolge der Seltenheit dieses Sonntags, der während Bachs Leipziger Amtszeit nur 1731 und 1742 auftrat (vgl. Spitta II, 797). Die Entscheidung für 1731 ergibt sich aus WZ und Schriftformen Krebs' und des Hauptkopisten E.

2. 12. 1. Advent:

BWV 36, spätere Fassung, belegt durch

Stimmen *St 82*: WZ = MA mittlere Form

Kopisten = **J. L. Krebs**, Anon. V e.

Partitur singuläres WZ.

Datierbar durch die unmittelbar mit BWV 140 übereinstimmenden Schriftformen J. L. Krebs' (vgl. oben S. 54).

Durch nicht originale Abschriften ist eine frühere Fassung dieser Adventskantate belegt (vgl. NBA I/1), die somit vor 1731 zu datieren ist.

### Um 1728/1731

1. Weihnachtstag:

BWV 110, belegt durch

Stimmen *St 92*: WZ = MA mittlere Form (3 ×)

Wiederaufführung dieser erstmals am 25. 12. 1725 (s. dort) aufgeführten Kantate unter Hinzuziehung von Ripienstimmen im Singchor.

BWV 243, belegt durch

Partitur *P 39*: WZ = MA mittlere Form.

Stimmen nicht erhalten.

Umarbeitung in D-Dur dieses ursprünglich zum 25. 12. 1723 in Es-Dur komponierten Werkes.

3. Weihnachtstag:

BWV 151, belegt durch

Stimmen Coburg: WZ = MA mittlere Form (1 ×).

Wiederaufführung dieser erstmals am 27. 12. 1725 (s. dort) aufgeführten Kantate unter Verwendung der autographen, unbezeichneten (Flöten?) Stimme.

Neujahr:

BWV 16, belegt durch

Stimmen *St 44*: WZ = MA mittlere Form (1 ×)

Kopist = C. P. E. Bach.

Wiederaufführung dieser erstmals am 1. 1. 1726 (s. dort) aufgeführten Kantate unter Uminstrumentierung des Obligatinstrumentes des 5. Satzes von Oboe da caccia in Violetta.

Estomihi:

BWV 23, belegt durch

Stimmen *St 16*: WZ = MA mittlere Form (Schlußchoral in Singstimmen).

Wiederaufführung dieser erstmals am 20. 2. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate, vermutlich in *c*-Moll (Schlußchoral auch in Obenstimmen (vgl. Dadeln II).

Mariä Verkündigung:

BWV 182, belegt durch

Stimmen *St 47*: WZ = MA mittlere Form (2 ×)

Kopist = Anon. IIIb.

Wiederaufführung dieser in Leipzig erstmals am 25. 3. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate, mit Rücksicht auf das Auftreten des Anon. IIIb vielleicht schon 1728 zu datieren.

Karfreitag:

BWV 245, belegt durch

Stimmen *St III* (3. Lesart): WZ = MA mittlere Form.  
Wiederaufführung der erstmals (?) am 7. 4. 1724 (s. dort) aufgeführten Jonannes-Passion.

Mariä Heimsuchung:

BWV 147, belegt durch

Partitur *P 102*: WZ = MA mittlere Form (letzte 2 Bogen).

Das Auftreten dieses WZ in der Partitur läßt vermuten, daß die in Weimar begonnene Partitur erst zu dieser Wiederaufführung endgültig in die erweiterte Leipziger Form umgeschrieben wurde, nachdem die Ergänzungen zum 2. 7. 1723 (s. dort) zunächst provisorisch eingetragen worden sein mögen.

Reformationsfest:

BWV 79, belegt durch

Stimmen *St 35*: WZ = MA mittlere Form (2 ×)

Kopist = C. P. E. Bach.

Wiederaufführung dieser erstmals am 31. 10. 1725 (s. dort) aufgeführten Kantate, diesmal unter Einbeziehung von Querflöten: C. P. E. Bach änderte den Titel der Oboe I-Stimme durch Rasur in „Traversiere“ I, so daß der Satz 2 der Querflöte I zufiel, und schrieb zwei neue Stimmen — Oboe I und Traversiere II — aus.

Trauung:

BWV 195, belegt durch

Stimmen *St 12*: WZ = MA mittlere Form (nur Umschlag).

Möglicherweise Erstaufführung in nicht erhaltener Fassung (sofern nicht der Umschlag erst später aus älterem Papier hergestellt wurde).

Wiederaufführungen (oder 1. und 2. Aufführung) belegt

- a) nicht vor 1737 in der Fassung der Texthandschrift bei *P 65* (Parodie von Sätzen der Kantate 30a vom 28. 9. 1737),
- b) in Bachs letzten Lebensjahren durch späte Schriftformen Bachs sowie das Auftreten des Hauptkopisten H und des Anon. Vr.

### 1732

Nur folgende Aufführungen nachweisbar:

5. 6. Einweihung des Thomasschul-Umbaus:

BWV Anh. 18, belegt durch

Textdruck Breitkopf (Stadtgeschichtl. Museum Leipzig)

Aufführungsmaterial nicht erhalten.

Für die von F. Smend, Krit. Bericht NBA II/1, S. 164f. auf diesen Tag datierte Aufführung des Credo BWV 232<sup>II</sup> läßt sich weder aus dem WZ der Partitur *P 180* noch aus den Schriftformen J. S. Bachs<sup>63</sup> eine Bestätigung erbringen.

<sup>63</sup> Siehe Dadelsen II.

6. 7. 4. p. Trin.:  
 BWV 177, belegt durch  
 Partitur *P 116*: WZ = MA große Form  
 autographes Datum = 1732  
 Stimmen Thom: WZ = MA große Form (außer 1 ×)  
 Kopisten = Hauptkopist E, Anon. Ve.  
 Spätere Wiederaufführung (undatierbar) belegt durch Bctr-Stimme  
 mit WZ Doppeladler von der Hand des Anon. V m.
3. 8. Namenstag Augusts II.:  
 BWV Anh. 11, belegt durch  
 Textdruck HIV, S. 3 ff. (vgl. dazu BJ 1913, S. 76 ff.).  
 Aufführungsmaterial nicht erhalten.

### Um 1732/1733

5. p. Trin.:  
 BWV 93, belegt durch  
 Stimmen Thom: WZ = MA große Form (außer 1 Bogen des Bctr)  
 Kopist = Hauptkopist E.  
 Partitur nicht erhalten.  
 Aufführung datierbar durch Schriftformen des Hauptkopisten E  
 (s. oben S. 55).  
 Wiederaufführung dieser erstmals am 9. 7. 1724 (s. dort) aufgeföhrten  
 Kantate mit fast völlig neuem Stimmenmaterial.

### 1733

Nur folgende Aufföhrungen nachweisbar:

21. 4. Gottesdienst anläßlich der Erbhuldigung vor dem Kurfürsten (?):  
 (27. 7.) (Überreichung des Widmungsexemplars in Dresden):  
 BWV 232<sup>1</sup>, belegt durch  
 Partitur *P 180* (S. 1–95): WZ = MA große Form  
 Stimmen Dresden: Kopisten = W. F. Bach, C. P. E. Bach, A. M.  
 Bach  
 Widmungsdatum: 27. 7. 1733.  
 WZ der Stimmen singular.
3. 8. Namenstag Augusts III.:  
 BWV Anh. 12, belegt durch  
 Textdruck H IV, S. 14 ff. (vgl. BJ 1913, S. 80 ff.).  
 Aufführungsmaterial nicht erhalten.
5. 9. Geburtstag des Kurprinzen:  
 BWV 213, belegt durch  
 Partitur *P 125*: WZ = MA große Form  
 Stimmen *S 65*: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopist E, C. P. E. Bach, Anon. Vg, V f.  
 Textdruck H IV, S. 22 ff.

8. 12. Geburtstag der Königin:  
 BWV 214, belegt durch  
 Partitur *P* 41/2: WZ = MA große Form  
 Stimmen (unvollständig) *St* 91: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopisten E, F.

## 1733 oder 1734

Sonntag nach Neujahr:  
 BWV 58, Umarbeitung, belegt durch  
 Partitur *P* 866: WZ = MA große Form (Bogen 2)  
 Stimmen Thom: WZ = MA große Form (5 ×)  
 Kopistin = A. M. Bach.  
 Wiederaufführung dieser in erster Fassung erstmals am 5. 1. 1727  
 (s. dort) aufgeführten Kantate.

## 1734

Nur folgende Aufführungen nachweisbar:

17. 1. Krönungsfest Augusts III.:  
 BWV 205 a, belegt durch  
 Textdruck (früher Landesbibliothek Dresden, verschollen)  
 Aufführungsmaterial zu dieser Gestalt des Werkes nicht erhalten  
 (vgl. aber oben zum 3. 8. 1725).
3. 8. Namenstag Augusts III.:  
 BWV 207 a, belegt durch  
 Stimmen *St* 347, *St* 93 (Ergänzungen): WZ = ZVMILIKAV  
 Kopist = Anon. V k.  
 Da das Datum quellenmäßig nicht belegt ist, wäre auch Aufführung  
 ein Jahr später denkbar (vgl. BJ 1913, S. 86 u. 88).  
 Parodie der am 11. 12. 1726 (s. dort) aufgeführten Kantate BWV  
 207 unter Mitverwendung des ehemaligen Aufführungsmaterials.
5. 10. Jahrestag der Königswahl Augusts III.:  
 BWV 215, belegt durch  
 Partitur *P* 139: WZ = MA große Form  
 Stimmen *St* 77: WZ = Doppeladler  
 Kopisten = Hauptkopisten E, F, G, Anon. Vg, Vh, Vf.
24. 10. 18. p. Trin.:  
 BWV 96, belegt durch  
 Stimmen Thom: WZ = MA große Form (nur Violino piccolo)  
 Kopisten = Hauptkopist E, Anon. V e.  
 Wiederaufführung dieser erstmals am 8. 10. 1724 (s. dort) aufge-  
 führten Kantate unter Verwendung des früheren Aufführungs-  
 materials, jedoch unter Ersetzung des Flauto piccolo durch Violino  
 piccolo.

Datierung auf Grund der Schriftformen des Hauptkopisten E mit hoher Wahrscheinlichkeit; evtl. jedoch auch später.

21. 11. Begrüßung des neuen Thomasrektors J. A. Ernesti:  
 BWV Anh. 19, belegt durch  
 Textdruck Breitkopf (Riemers Chronik II).  
 Aufführungsmaterial nicht erhalten.
- ? (ohne Bestimmung)  
 BWV 97, belegt durch  
 Partitur in Privatbesitz: WZ = MA große Form  
 autographes Datum: 1734  
 Stimmen *St 64*: WZ = MA große Form, ZVMILIKAV (1 ×)  
 Kopist = Anon. Vg.  
 Zwei Stimmen singuläres WZ.
28. 11. 1. Advent:  
 Telemann, „Machet die Tore weit“, belegt durch  
 Abschrift Bachs *P 47/3*: WZ = ZVMILIKAV.  
 Stimmen nicht erhalten.
25. 12. 1. Weihnachtstag:  
 BWV 248<sup>I</sup>, belegt durch  
 Partitur *P 32*: WZ = ZVMILIKAV  
 autographes Datum: 1734  
 Stimmen *St 112<sup>I</sup>*: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopist G, Anon. Vg, VI (?).
26. 12. 2. Weihnachtstag:  
 BWV 248<sup>II</sup>, belegt durch  
 Partitur *P 32*: WZ = ZVMILIKAV  
 autographes Datum: 1734  
 Stimmen *St 112<sup>II</sup>*: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopisten E, G, Anon. Vg, Vh.
27. 12. 3. Weihnachtstag:  
 BWV 248<sup>III</sup>, belegt durch  
 Partitur *P 32*: WZ = ZVMILIKAV  
 autographes Datum: 1734  
 Stimmen *St 112<sup>III</sup>*: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopisten E, G, Anon. Vi, Vg.

## 1735

Nur folgende Aufführungen nachweisbar:

1. 1. Neujahr:  
 BWV 248<sup>IV</sup>, belegt durch  
 Partitur *P 32*: WZ = ZVMILIKAV  
 Stimmen *St 112<sup>IV</sup>*: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopisten E, F, G, Anon. Vi, Vg, VI.

2. 1. Sonntag nach Neujahr:  
 BWV 248<sup>V</sup>, belegt durch  
 Partitur *P* 32: WZ = ZVMILIKAV  
 autographes Datum: 1734  
 Stimmen *St* 112<sup>V</sup>: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopist G, Anon. Vi, Vh.
6. 1. Epiphaniäs:  
 BWV 248<sup>VI</sup>, belegt durch  
 Partitur *P* 32: WZ = ZVMILIKAV  
 autographes Datum: 1734  
 Stimmen *St* 112<sup>VI</sup>: WZ = MA große Form  
 Kopisten = Hauptkopist F, G, Anon. Vh.
30. 1. 4. p. Ep.:  
 BWV 14, belegt durch  
 Partitur *P* 879: WZ = ZVMILIKAV  
 autographes Datum: 1735  
 Stimmen Thom, *St* 398: WZ = ZVMILIKAV (z. T. undeutlich)  
 Kopisten = A. M. Bach, Anon. Vh.
2. 2. Mariä Reinigung:  
 BWV 82, belegt durch  
 Stimmen *St* 54: WZ = ZVMILIKAV (Violine I, II)  
 Kopisten = Hauptkopist G, Anon. Vg.  
 Wiederaufführung dieser erstmals am 2. 2. 1727 (s. dort) aufgeführten Kantate in *c*-Moll. In zeitlicher Nähe vielleicht weitere Aufführung, belegt durch  
 Stimmen *St* 54: WZ = MA große Form (nur Trav)  
 Kopist = Anon. Vh.  
 Aufführung in *e*-Moll.
8. 4. Karfreitag:  
 Vgl. zum 11. 4.
11. 4. 2. Ostertag:  
 BWV 66, spätere Fassung (?), belegt durch  
 Partitur *P* 73: WZ = ZVMILIKAV (Bogen 1–4)  
 Stimmen nicht erhalten.  
 Da die Gegenmarke des WZ (Krone mit angehängtem Posthorn) diesmal nicht auftritt, ist die Datierung unsicher (Aufführung identisch mit der von 1731?). Vielleicht Wiederaufführung dieser erstmals vermutlich am 10. 4. 1742 (s. dort) in erster Fassung aufgeführten Kantate. Falls die beiden in der Papiersorte differierenden Teile der Partitur *P* 73 (Bogen 5–8 = WZ Doppeladler + IPD, vgl. Anhang A, undatierbare Zeichen) derselben Aufführung entstammen, würde auch die Wiederaufführung der Kantate 134, 3. Fassung, in dieses Jahr (12. 4.) zu datieren sein (vgl. oben zum 11. 4. 1724 und 27. 3. 1731), vielleicht auch die Aufführung der Lukas-Passion (Bogen 13 der Partitur mit demselben WZ).



12. 4. 3. Ostertag:  
vgl. zum 11. 4.
19. 5. Himmelfahrt:  
BWV 11, belegt durch  
Partitur *P 44/5*: WZ = ZVMILIKAV (außer letztem Bogen).  
Stimmen *St 356* nicht zugänglich. Letzter Bogen der Partitur WZ  
Barock-Ornament (s. Anhang A, undatierbare Zeichen).
3. 8. Namenstag Augusts III.:  
Vielleicht BWV 207a (s. oben zum 3. 8. 1734) oder 208 (Wieder-  
aufführung, belegt durch Parodietext auf Einlage in *P 43/3* mit  
undeutlichem WZ); auf alle Fälle Kantatenaufführung (lt. BJ  
1913, S. 86 u. 88).

### Um 1732 bis Anfang 1735

6. p. Trin.:

BWV 9, belegt durch

Partitur Washington: WZ = MA große Form

Stimmen Thom, Wien: WZ = MA große Form

Kopisten = A. M. Bach, Anon. **Ve**, V1, Vk.

(Ohne Bestimmung)

BWV 100, belegt durch

Partitur *P 159*: WZ = MA große Form

Stimmen *St 97*:

Gruppe I: WZ = Wappen von Zedwitz (vgl. Anhang A, undatier-  
bare Zeichen), MA große Form

Kopisten = Anon. **Vj**

Gruppe II: WZ = Doppeladler

Kopisten = Hauptkopist F, Anon. **Ve**, **Vf**.

Überliefert sind zwei vollständige Stimmengruppen, so daß mit min-  
destens zwei Aufführungen zu rechnen ist; die zweite Aufführung  
(Gruppe II, meist autographe Stimmen) möglicherweise erst nach  
1735 anzusetzen (vgl. Dadelsen II: vielleicht 1735).

Eine vermutlich dritte Aufführung durch eine (dritte) Organo-  
Stimme von der Hand des Anon. Vm für die Zeit nach 1735 belegt.

(Weltliche Kantate:)

BWV 211, belegt durch

Partitur *P 141*: WZ = MA große Form

Stimmen Wien: WZ = MA große Form

Kopisten = C. P. E. Bach, Anon. **Vh**.

1. Advent:

BWV 62, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = MA große Form (nur Violone)

Kopistin = A. M. Bach.

Wiederaufführung dieser erstmals am 3. 12. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate.

1. Weihnachtstag:

BWV 91, belegt durch

Stimmen *St 392*: WZ = MA große Form (nur Continuo)

Kopist = C. P. E. Bach.

Wiederaufführung dieser erstmals am 25. 12. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate.

Neujahr:

BWV 41, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = MA große Form (nur Violino I)

Kopistin: A. M. Bach.

Wiederaufführung dieser erstmals am 1. 1. 1725 (s. dort) aufgeführten Kantate.

3. p. Ep.:

BWV 73, belegt durch

Stimmen *St 45*: WZ = MA große Form (nur Organo, autograph).

Wiederaufführung dieser erstmals am 23. 1. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate.

1. Ostertag:

BWV 249, 2. Fassung, belegt durch

Stimmen *St 355*: Kopist = Anon. Vj.

Genauere Datierung dieses auf WZ Wappen von Zedwitz (s. Anhang A, undatierbare Zeichen) geschriebenen Aufführungsmaterials zur 2. Fassung (*P 34*, *St 355*, mittlere Stimmen) nicht möglich. Vielleicht auch nach 1735.

Wiederaufführung dieses als Kirchenkantate erstmals am 1. 4. 1725 (s. dort) aufgeführten Werkes, jetzt unter der Bezeichnung „Oratorium“.

2. Pfingstag:

BWV 173, belegt durch

Partitur *P 74*: WZ = MA große Form (nur Umschlag).

Wiederaufführung dieser erstmals am 29. 5. 1724 (s. dort) und in neuer Fassung um 1728 (s. dort) aufgeführten Kantate wegen WZ des Umschlags anzunehmen.

Trinitatis:

BWV 129, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = MA große Form (nur Traversa).

Kopist der Traversa-Stimme unbekannt. Wiederaufführung dieser erstmals zu Trinitatis 1726 oder 1727 (s. dort) aufgeführten Kantate. Ob die Flötenstimme die eines andern Instruments zu ersetzen hatte oder nur anstelle einer verlorenen neu geschrieben wurde, bleibt unklar.

9. p. Trin.:

BWV 94, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = MA große Form (nur Organo, autograph).  
Wiederaufführung dieser erstmals am 6. 8. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate.

19. p. Trin.:

BWV 5, belegt durch

Stimmen Thom: WZ = MA große Form (nur Organo, autograph).  
Wiederaufführung dieser erstmals am 15. 10. 1724 (s. dort) aufgeführten Kantate.

Geburtstag des Univ.-Prof. J. F. Rivinus am 28. 7.:

BWV 36b, belegt durch

Stimmen *Sf sf*: WZ = Barock-Ornament (s. Anhang A, undatierbare Zeichen)

Kopist = Anon. Vj

Datierung dieser Kantate durch Gleichheit des WZ mit BWV 11 in das Jahr 1735 wahrscheinlich, jedoch nicht gesichert.

#### Aufführungen nach 1735, bis 1750<sup>64</sup>

Nur folgende Aufführungen sicher datierbar:

1736

30. 3. Karfreitag:

BWV 244, belegt durch

Aufzeichnungen des Custos J. C. Rost (vgl. BJ 1911, S. 51).

Wiederaufführung dieser erstmals wohl am 15. 4. 1729 (s. dort) aufgeführten Passion.

7. 10. Geburtstag Augusts III.:

Eine Glückwunschkantate, belegt durch Rechnungsbücher Breitkopf (vgl. BJ 1913, S. 88 ff.), vielleicht BWV 206.

Für die von Spitta (II, 824 ff.) vermutete Aufführung der Kantate 206 im Jahre 1734 (lt. BWV: 1733) ergeben sich aus den Originalhandschriften keinerlei Hinweise; vielmehr deuten sowohl die WZ von Partitur (blasender Postreiter — wohl 1736) und Stimmen (NM/Wappen von Zedwitz u. singular) als auch das Auftreten des Anon. Vp auf eine Aufführung nach 1735, vielleicht 1736. Wenn eine Aufführung in früheren Jahren stattgefunden hat, so ist das Aufführungsmaterial dazu als verschollen anzusehen.

1737

28. 9. Huldigung in Wiederau:

BWV 30a, belegt durch

Textdruck (bei P 43).

<sup>64</sup> Da die WZ und Schreiber dieser Zeit nicht mehr sicher datierbar sind, werden sie nur noch dann herangezogen, wenn zuverlässigere Belege fehlen.

1738

27. 4. Huldigung für August III.:  
 BWV Anh. 13, belegt durch  
 Textdruck (in Riemers Chronik).

1739

31. 8. Ratswechsel:  
 BWV 29, belegt durch  
 Textdruck (in: *Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten in Leipzig*, 1739, S. 78 ff.).  
 Wiederaufführung dieser erstmals am 27. 8. 1731 (s. dort) aufgeführten Kantate.

1742

30. 8. Huldigung in Klein-Zschocher:  
 BWV 212, belegt durch  
 Textdruck H V, S. 283 (vgl. Spitta II, 456)  
 Partitur P 167: WZ = Doppeladler.

1749

24. 8. Ratswechsel:  
 BWV 29, belegt durch  
 Textdruck (bei P 166).  
 Wiederaufführung dieser erstmals am 27. 8. 1731 (s. dort) aufgeführten Kantate. Die letzte mit Sicherheit datierbare Kantatenaufführung zu Bachs Lebzeiten.

Nicht sicher datierbar um 1735/50 sind folgende Aufführungen:

1. Weihnachtstag:

BWV 191, belegt durch

Partitur P 1145: WZ = EGER/CCS

Nach den Schriftformen J. S. Bachs (ähnlich BWV 212) wohl in die erste Hälfte der 1740er Jahre zu datieren.

Mariä Reinigung (?):

BWV 200, belegt durch

Partiturfragment in Privatbesitz (nicht nachweisbar): WZ = Doppeladler (nach Landshoff).

Durch Schriftformen J. S. Bachs vielleicht Anfang der 1740er Jahre zu datieren. Fragment eines verschollenen und nicht rekonstruierbaren Werkes.

Karfreitag:

BWV 245, belegt durch

Partitur P 28: WZ = Schönburger Wappen (ab S. 25)

Kopist = Hauptkopist H (ab S. 21)

Stimmen St 111: WZ = Schönburger Wappen, IFF/Widerschender

Hirsch (späteste Stimmengruppe)

Kopisten = Hauptkopist H, Vr, Vq.

WZ der Partitur S. 1—8 und 9—24 jeweils singular.

Durch Schriftformen J. S. Bachs mindestens zwei Aufführungen unterscheidbar, deren erste vor, die zweite nach 1742 (BWV 212) anzusetzen sein dürfte.

BWV 244, belegt durch

Partitur *P 25*: WZ = Gekr. Wappen mit 3 Schwänen/IGH

Stimmen *St 110*: WZ = NM/Wappen von Zedwitz, Doppeladler,  
Kleines heraldisches Wappen von Schönburg

Kopisten = A. M. Bach, Anon. Vg, Vp, Vm.

Mindestens zwei Aufführungen nachweisbar, die erste vielleicht identisch mit der zum 30. 3. 1736 (s. dort), die andere mit Cembalo anstelle der Orgel des II. Chores, belegt durch Cembalostimme in *St 110* als Ersatz für die (gleichfalls vorhandene) Orgelstimme.

1. Pfingsttag:

BWV 34, belegt durch

Partitur Am. B. 39: WZ = EGER/CCS.

Durch Schriftformen J. S. Bachs (ähnlich BWV 212) wohl in die erste Hälfte der 1740er Jahre zu datieren. Verschiedene Zusätze von der Hand W. F. Bachs in Am. B. 39 sind wohl erst nach 1750 anzusetzen.

Johannis:

BWV 30, belegt durch

Partitur *P 44/1*: WZ = Wappen von Zedwitz/Kursivmonogramm

Stimmen *St 31*: WZ = NM/Wappen von Zedwitz

Partitur und Stimmen durchweg autograph.

Da die Schriftformen J. S. Bachs noch früher zu sein scheinen als die der Bauernkantate BWV 212, ist die Aufführung wahrscheinlich zwischen 1738 (d. h. nach BWV 30a) und 1742 zu datieren.

Trauung:

BWV 197, belegt durch

Partitur *P 91*: WZ = NM/Wappen von Zedwitz.

Durch Schriftformen J. S. Bachs vermutlich in die Zeit vor 1742 zu datieren.

BWV 195, belegt durch

Partitur *P 65*: WZ = Heraldische Lilie/Monogramm (außer Textbogen)

Kopisten = Hauptkopist H, Anon. Vq

Textbogen (z. T. Parodie von BWV 30a) mit singularerem WZ

Stimmen *St 12*: WZ = Doppeladler (Ripienstimmen S, A, T, B),  
Heraldische Lilie/Monogramm

Kopisten = Hauptkopist H, A. M. Bach, Anon. Vr.

Mindestens zwei Wieder(?)-Aufführungen dieser vermutlich um 1728/31 (s. dort) entstandenen Kantate, und zwar:

- a) frühere Fassung, belegt durch den Textbogen für die Zeit nach dem 28. 9. 1737 (BWV 30a), vielleicht zum 11. 9. 1741. Vermutlich stammen auch die Ripieno-Singstimmen von dieser Ausführung;
- b) spätere Fassung, belegt durch Partitur und übrige Stimmen für die Zeit nach Aufführung a), mit Rücksicht auf die autographen Schriftformen vermutlich in Bachs letzte Lebensjahre zu datieren. Einzelheiten dazu siehe den Krit. Bericht NBA I/33.

(Trauerfeier:)

BWV 118, belegt durch

Partitur in Privatbesitz: WZ = NM/Wappen von Zedwitz, Postreiter.

Stimmen nicht erhalten.

Nach Vergleich mit datierten Dokumenten des Postreiter-WZ vielleicht um 1736/37 anzusetzen.

Spätere Wiederaufführung mit veränderter Instrumentation belegt durch Partitur (unzugänglich) mit WZ EGER/CCS vermutlich für Bachs letzte Lebenszeit.

(Messe:)

BWV 236, belegt durch

Partitur Darmstadt: WZ = Wappen von Zedwitz/Kursivmonogramm.

Stimmen nicht erhalten.

Durch Schriftformen J. S. Bachs eher vor als nach 1742 zu datieren.

BWV 234, belegt durch

Partitur Darmstadt: WZ = Wappen von Zedwitz/Kursivmonogramm

Stimmen *St 400*: WZ = Heraldische Lilie zwischen Stegen/Monogramm

Kopist = Anon. **Vq**.

Partitur durch Schriftformen J. S. Bachs eher vor als nach 1742 zu datieren. Stimmen wohl von späterer Wiederaufführung (autographe Korrekturen, vermutlich in Spätschrift).

BWV 232<sup>II-IV</sup>, belegt durch

Partitur *P 180* (ab S. 97): WZ = Heraldische Lilie/Monogramm.

Durch späte Schriftformen in die letzten Lebensjahre J. S. Bachs zu datieren (vgl. Dadelsen II).

(Sanctus:)

BWV 239, belegt durch

Partiturabschrift BB *Mus. ms. 30240*: WZ = Widerschender Hirsch/IFF

Kopist = Hauptkopist **H**.

Vermutlich Wiederaufführung eines bereits in früherer Zeit aufgeführten (fremden?) Werkes; die frühere Aufführung jedoch undatier-

bar, da das WZ der von Bach geschriebenen Partitur *P 13/3* undeutlich und die Originalstimmen *St 113* z. Z. nicht erreichbar sind.

BWV 240, belegt durch

Partitur *P 13/2*: WZ = Doppeladler

Stimmen *St 115*: WZ = Doppeladler.

Kopist der Stimmen bisher nicht identifiziert.

Datierung auf Grund der vorliegenden Anhaltspunkte kaum möglich. Vielleicht auch vor 1735.

Huldigung:

BWV 210a, belegt durch

Stimmen aus *St 76*: WZ = Schönburger Wappen

Kopist = J. F. Agricola (nach Dadelsen I, 20).

Hochzeit:

BWV 210, belegt durch

Stimmen aus *St 76*: WZ = Schönburger Wappen

Schreiber = J. S. Bach (Spätschrift).

Partitur beider Fassungen nicht erhalten.

Die Musik zu diesem Werk ist, wie A. Schering im BJ 1933, S. 53 ff. nachweist, in insgesamt vier Gestalten belegt; drei von ihnen sind im BWV unter der Nr. 210a zusammengefaßt und in erster Linie durch die heute unzugängliche Sopranstimme *St 72* vertreten. Von dieser Stimme berichtet Spitta, daß sie nach „Schrift und Papier aus Bachs spätester Zeit“ stamme (II, 466, Anm. 68), während der Umschlag nach Spitta das WZ MA aufweist, was möglicherweise auf eine noch frühere (fünfte?) Fassung deutet.

Demgegenüber ist festzustellen, daß die Sopranstimme *St 72*, die u. a. einen Huldigungstext auf den Grafen Flemming enthält, nicht nach 1740, dem Todesjahr des Grafen, entstanden sein kann, während andererseits die von Bach geschriebenen Stimmen aus *St 76* durch ihre ausgesprochen späten Schriftformen vermutlich nach 1740, und zwar in die zweite Hälfte der 1740er Jahre weisen. Demnach bedürfen Spittas Angaben über die Sopranstimme *St 72* nach deren etwaigem Wiederauftauchen ebenso der Überprüfung wie die Ansicht Scherings (a. a. O.) über die Entstehungsfolge der einzelnen Gestalten dieses Werkes.

Soweit sich die Geschichte der vorliegenden Kantaten nun aus *St 76* ablesen läßt, läßt sie sich am ehesten wie folgt erklären:

- a) BWV 210a, vertreten durch die Stimmen Violino I, II, Viola, Flauto traverso, Hautbois d'amour, geschrieben von J. F. Agricola, datierbar vermutlich um 1738/40 (Agricola in Leipzig). Demnach könnte es sich bei der hier genannten Aufführung um die oben erwähnte Huldigung für den Grafen Flemming handeln; als Singstimme würde dann *St 72* hinzuzurechnen sein.
- b) BWV 210, vertreten durch die Stimmen „la Voce e Baßo per il Cembalo“ sowie „Violone“, geschrieben von J. S. Bach, datier-

bar in Bachs letzte Lebenszeit. Zu dieser Aufführung konnten die von Agricola geschriebenen Stimmen wiederverwendet werden; außer der Singstimme wurden nur die Bc-Stimmen mit Rücksicht auf die Neufassung der Rezitative neu angefertigt.

Somit erklärt der schriftkundliche Befund unsere Annahme von der Herkunft des Stimmenbestandes *St 76* aus zwei verschiedenen Aufführungen ohne Zwang (vgl. jedoch die abweichende Auffassung in *Dadelsen II*).

Außerdem Wiederaufführung folgender Werke:

BWV	belegt durch Schreiber	belegt durch WZ (undatierbar)
91	(J. S. Bach)	Doppeladler/HR
64	Anon. V m (?)	(undeutlich)
133	Anon. Vo	(singulär)
190	Spätschrift (?) Bachs	(Eintragung auf älterem Papier)
16	Hauptkopist H	(singulär)
154	(J. S. Bach)	Postreiter
82	Altnikol, Spätschrift Bachs	Doppeladler/HR
181	(J. S. Bach)	Doppeladler/HR
126	Anon. Vo	(singulär)
249	Spätschrift Bachs, Hauptkopist H	Doppeladler/HR
42	—	Doppeladler
175	Anon. II h (?)	Wappen von Zedwitz
129	Spätschrift (?) Bachs	(unklar, z. T. ohne)
10	Spätschrift Bachs	(Eintragung in ältere Ob-Sti)
177	Anon. Vm	Doppeladler
170	Spätschrift (?) Bachs	(Nachtrag auf älterem Papier?)
178	Anon. Vo	Wappen von Zedwitz/IWI
94	Anon. Vn, Vo	Wappen von Zedwitz/IWI, Baum mit Eicheln/GL
101	Anon. Vn	Baum mit Eicheln/GL
102	—	Heraldische Lilie
137	Spätschrift Bachs	(Eintragung in ältere Ob-Sti)
8 (E-Dur)	Anon. Vn	(nicht ermittelt)
8 (D-Dur)	Hauptkopist H (?), Altnikol	Kleines heraldisches Wappen von Schönburg (und singulär)
	Spätschrift Bachs	
27	Hauptkopist B	Heraldische Lilie
47	(J. S. Bach)	Doppeladler
96	Altnikol, Spätschrift Bachs	Heraldische Lilie/Monogramm
139	Altnikol	(singulär)
100	Anon. Vm	(nicht festgestellt)
69	Spätschrift Bachs (letzte Lebensjahre)	(singulär)
118	(J. S. Bach)	EGER/CCS
232 <sup>III</sup>	Anon. Vr	(ohne WZ)
238	(J. S. Bach)	Gekr. Wappen mit 3 Schwänen



## Aufführungen fremder Werke:

Werk	belegt durch Schreiber	belegt durch WZ (undatiert)
JLB 8	Hauptkopist <b>H</b> (?)	EGER/CCS
Händel,	Hauptkopist <b>H</b>	Wappen v. Zedwitz/NM, Einhorn/ 3 Lilien, Widerschender Hirsch/IFF
Brockes-Passion		
Händel/Keiser		
Passions-pasticcio	Anon. Vq	singulär
Goldberg, Kan-	Hauptkopist <b>H</b> (?), Vq (?)	EGER/CCS, Wappen v. Zedwitz/ IWI
tate Nr. 1		
BWV Anh. 30	Spätschrift Bachs	Doppeladler

Eine Anzahl von Wiederaufführungen weiterer Werke ist durch die schwache Beglaubigung der Kopisten und WZ in Bachs später Zeit zunächst übergangen worden, da sie nicht mit hinreichender Sicherheit in die Zeit vor 1750 fallen.

## NACHTRAG

Nach Abschluß der vorliegenden Arbeiten sind noch folgende Neuerkenntnisse angefallen:

1. BWV 3: Die Originalpartitur (in Privatbesitz) hat das WZ Halbmond. Die Angaben auf S. 78 und 128 sind entsprechend zu berichtigen.
2. BWV 72: Eine Bc-Stimme im Bachmuseum Eisenach, WZ nicht ermittelt (mutmaßlich Schwerter II) ist außer von J. S. Bach von den Kopisten A. M. Bach, Anon. IIIb geschrieben. — Die Angaben S. 85 und 152 (zweimal) sind entsprechend zu ergänzen.
3. BWV 128: Die Originalpartitur (in Privatbesitz) hat das WZ RS. — Die Angaben S. 81 und 130 sind entsprechend zu berichtigen.
4. BWV 117: Die Originalpartitur (in Privatbesitz) hat das WZ MA mittlere Form. — Das Werk ist demnach in die Zeit um 1728/1731 zu datieren. Die Angaben auf S. 105, 138 und 158 sind entsprechend zu ergänzen.
5. BWV 118, 2. Fassung: Auf Grund des Schriftbefundes und des WZ EGER der Originalpartitur (in Privatbesitz) ist die Wiederaufführung von BWV 118 in Neufassung in Bachs letztes Lebensjahrzehnt zu datieren. — Die Angaben S. 116, 118, 144 und 158 sind dementsprechend zu präzisieren.

Durch die Feststellungen zu 1—3 und 5 werden die Ergebnisse dieser Arbeit bestätigt, Ziffer 4 stellt eine Neuerkenntnis dar.

## NACHWORT

Diese Studie soll nicht geschlossen werden ohne einen nochmaligen Hinweis auf den vorläufigen Charakter der darin niedergelegten Forschungsergebnisse. Wenn auch die angewandte Methode brauchbar und die wesentlichen Ergebnisse unumstößlich zu sein scheinen, so bedürfen besonders die Einzeldarstellungen doch in jedem Falle der Nachprüfung im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe; es kann daher vorläufig dem Leser nicht erspart bleiben, die Stichhaltigkeit der jeweiligen Behauptungen auf Grund der beigebrachten Argumente selbst zu begutachten. Eine nach Menschenermessen hieb- und stichfeste Darstellung hätte die Vorarbeiten vieler weiterer Monate, vielleicht Jahre erfordert; in einer Zeit jedoch, die sich anschickt, das Werk Bachs in kritischer Neuausgabe vorzulegen, hätte das zu einer katastrophalen Zweigleisigkeit geführt: Während man auf der einen Seite nach den letzten Begründungen für eine längst als richtig erkannte Neudatierung der Werke Bachs gesucht hätte, wäre man auf der andern auf die unzulänglichen Ergebnisse älterer Untersuchungen und Meinungen angewiesen gewesen. So erschien der hier eingeschlagene Weg immer noch als der gangbarere.

Es liegt auf der Hand, daß die vorliegenden Ausführungen noch eine Reihe weiterer Forschungen nach sich ziehen werden. Diese erstrecken sich einerseits auf die Fortführung diplomatischer Untersuchungen, so besonders auf eine nähere zeitliche Bestimmung der seltener erfaßten Wasserzeichen und Schreiber, auf Messung des jeweils verwendeten Rastrals, auf namentliche Bestimmung der erkannten Anonymi. Besonders vielversprechend scheint der Versuch zu sein, unter den Vokalwerken eines Telemann, Stölzel und anderer nach Handschriften zu suchen, die durch ihren Befund auf eine Aufführung unter Bachs Leitung deuten, ähnlich wie dies schon mit Kantaten von Johann Ludwig Bach bewiesen werden konnte. Andererseits jedoch ergeben sich auch für weiterreichende Untersuchungen zahlreiche Aspekte. Man wird versuchen müssen, die stilistische Entwicklung in den Leipziger Werken Bachs aufzuzeigen, man wird an die Frage nach den Textdichtern mit den neugewonnenen Voraussetzungen herantreten müssen, man wird ferner die dargelegte Chronologie biographisch auswerten und das geistesgeschichtliche Problem der Stellung Bachs zur Kirchenkantate neu in Angriff nehmen müssen. Endlich führen uns aber alle hier angedeuteten Möglichkeiten immer wieder an die Grenzen, die unserer Forschung durch den Verlust an Quellen gesetzt sind. Die Tatsache, daß wir nur noch etwa drei Fünftel des einstigen Bestandes an Originalhandschriften besitzen, führt zu der Erkenntnis, daß wir für viele Perioden des Bachschen Schaffens wohl endgültig auf letzte Klarheit über die Chronologie der Werke verzichten müssen; sie führt aber auch zu der Überlegung, daß wir auf alle chronologischen Ergebnisse gern verzichten würden, könnten wir dadurch nur eine Passion oder eine Kantate aus der Vernichtung wiedererstehen lassen.

## ANHANG A

### Die wichtigsten Wasserzeichen in den Leipziger Originalhandschriften

#### J. S. Bachscher Vokalwerke in chronologischer Folge

Ermittlung der Wasserzeichen durch Wisso Weiß

Datierung der Handschriften durch Alfred Dürr

Die folgenden Tabellen enthalten eine Auswahl; hinsichtlich der vollständigen Darstellung wird auf die in Arbeit befindliche Sonderdarstellung im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe verwiesen. Berücksichtigt wurden lediglich die Vokalwerke Bachs, da eine Einbeziehung der Instrumentalwerke bei erheblicher Ausdehnung des Stoffes nur wenig sichere Anhaltspunkte für die Datierung mit sich gebracht hätte. Ferner wurden nur solche Zeichen berücksichtigt, die in den Handschriften mindestens zweier Vokalwerke auftreten. Andererseits wurden gelegentlich auch Handschriften fremder Werke herangezogen, sofern sich eine Aufführung unter Bach belegen läßt; doch sind derartige Werke bisher nur unvollständig erfaßt.

Bei der Beschreibung der Wasserzeichen, die dem Katalog von Wisso Weiß (Ms. im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen) entnommen wurde, wird vom aufgeschlagenen Bogen ausgegangen. Sodann bedeutet a) das linke, b) das rechte Blatt des Bogens. Wechselformen werden Zeichen genannt, die bisweilen in Blatt a), bisweilen auch in Blatt b) des Bogens auftreten. Enthält nur ein Blatt des Bogens ein Zeichen, so geschieht es häufig, daß für einzelne Stimmen von geringerer Ausdehnung nur das Blatt ohne Zeichen verwendet wurde. Derartige Stimmen werden in den folgenden Tabellen ohne besondere Kennzeichnung unter demjenigen Wasserzeichen vermerkt, dem sie mutmaßlich zugehören. Ebenso wurde mit undeutlich erkennbaren Zeichen verfahren. Auch für diese Fälle muß auf die detaillierte Darstellung im Rahmen der NBA verwiesen werden.

Die Benennungen in Kurzform, die den einzelnen Zeichen beigegeben sind, wurden ausschließlich für die vorliegende Studie gewählt, um einer später festzulegenden systematischen Numerierung nicht vorzugreifen.

Die folgende Übersicht zeigt, daß für die Originalhandschriften der Werke Bachs jeweils eine größere Menge von Papier derselben Sorte für eine begrenzte Zeitspanne zur Verfügung gestanden hat. Zumal in den ersten Jahren, für die wir deshalb wohl einen erhöhten Papierbedarf annehmen dürfen, wird keine einzige Papiersorte ein Jahr lang oder gar länger verwendet, von einzelnen „Vorläufern“ oder „Nachzüglern“ abgesehen. Später dagegen erstreckt sich die Verwendung desselben Papiers – wenn auch mit Einschüben – nachweislich über mehrere Jahre, wie dies z. B. für das Zeichen MA mittlere Form durch die fest datierbaren Werke BWV 198 (1727), 226 (1729), 140 (1731) belegt ist. Ob daraus tatsächlich auf einen verringerten Papierbedarf in diesen Jahren geschlossen werden darf, müssen künftige Untersuchungen erweisen.

Einige Erscheinungen sind noch besonders bemerkenswert: So wird z. B. ein besonders häufig verwendetes Zeichen mehrfach ohne sichtbaren Grund für eine gewisse Zeit durch ein anderes unterbrochen:

IMK im Herbst 1723 durch MA kleine Form

Halbmond im Herbst 1724 durch Adler + H

Schwerter II um Ostern 1726 durch IAI

und öfter (vom Auftreten versprengter Zeichen ganz abgesehen).

Dieser Vorgang läßt sich wohl dadurch erklären, daß Bach (oder sein Lieferant?) einen kleineren Posten neueren Papiers erhielt und diesen auf den noch vorhandenen Bestand

obenauf legte. Nach Verbrauch dieses neuen Papiers trat dann das ältere wieder zutage und wurde weiterverwendet.

Weiterhin bemerkenswert und nicht ganz deutbar ist das vorzeitige Auftreten des Halbmond-Zeichens in der Kantate 22 zum 7. 2. 1723. Das Datum ist durch die früheren Schriftformen in Violin- und c-Schlüssel des Hauptkopisten A belegt. Vielleicht liegt hier eine Verwechslung des schwer lesbaren Zeichens mit einer früher datierbaren Halbmondform derselben Papiermühle vor.

Herrn Professor Arthur Mendel danke ich für die Ermittlung der Wasserzeichen mehrerer Handschriften in amerikanischem Besitz.

## „IMK“

- a) IMK in Schrifttafel  
b) kleiner Halbmond

In Bachs Originalhandschriften nachweisbar 7.2. und 6.6. 1723 bis 30.7. 1724

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	[Stimmen	Bemerkungen
<b>1723</b>				
7. 2.	22	<i>P 46/1</i> (Abschrift Bl. 1-4, 9-10)	(nicht erhalten)	Autogr. <i>P 119</i> singuläres Zeichen vgl. Halbmond
?	237	<i>P 13/4</i> ganz	<i>St 114</i> alle Orig.-Stimmen	
6. 6.	76	<i>P 67</i> ganz	<i>St 13b</i> alle außer <i>Va da gamba</i> (autogr.)	vgl. Halbmond
13. 6.	21	(nicht erhalten)	<i>St 354</i> ergänzende Sti	übrige Sti aus früher Zeit
20. 6.	24	<i>P 44/4</i> ganz	<i>St 19</i> alle außer Einlagen	Einlagen in <i>St 19</i> ohne WZ
20. 6.	185	(aus Weimarer Zeit)	<i>St 4</i> , neuerer Sti-Satz	älterer Sti-Satz u. Part. v. 1715
24. 6.	167	(nicht erhalten)	<i>St 61</i> alle	
2. 7.	147	(urspr. Weimarer Zeit)	<i>St 46</i> alle	vgl. MA mittlere Form
11. 7.	186	<i>P 53</i> ganz (Abschr.)	(nicht erhalten)	
18. 7.	136	(Fragm. bei <i>St 20</i> )	<i>St 20</i> alle	
25. 7.	105	<i>P 99</i> ganz	(nicht erhalten)	
1. 8.	46	(nicht erhalten)	<i>St 78</i> alle	
8. 8.	179	<i>P 146</i> ganz	<i>St 348</i> = 2 Sti	übrige Sti verschollen
15. 8.	69a	(nicht erhalten)	<i>St 68</i> alle Sti der 1. Fassung	
22. 8.	77	<i>P 68</i> ganz	(nicht erhalten)	
5. 9. (?)	138	<i>P 158</i> z. T. (1 Bl.)	(nicht erhalten)	vgl. MA kleine Form
21. 11.	70	(nicht erhalten)	<i>St 95</i> , 10 Sti	übrige Sti von 1716, 2 Sti MA mittlere Form
25. 12.	63	(nicht erhalten)	<i>St 9</i> , 2 Sti	übrige Sti aus früherer Zeit
25. 12.	243	<i>P 38</i> ganz	(nicht erhalten)	

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
25. 12.	238	<i>P 131</i> ganz		Sti undeutliches WZ
26. 12.	40	<i>P 63</i> ganz	<i>St 11</i> alle Orig.-Sti	
27. 12.	64	(nicht erhalten)	<i>St 84</i> alle Orig.-Sti außer 1 Bogen	Org. = undeutl. WZ
<b>1724</b>				
1. 1.	190	<i>P 127</i> (Fragment)	<i>St 88</i> alle vorhanden	
2. 1.	153	(nicht erhalten)	<i>St 79</i> alle	
6. 1.	65	<i>P 147</i> ganz	(nicht erhalten)	
9. 1.	154	<i>P 130</i> ganz	<i>St 70</i> alle außer 1 Sti	Cembalo = Weimarer Papier
23. 1.	73	(nicht erhalten)	<i>St 45</i> alle außer 1 Sti	Org. = MA große Form
30. 1.	81	<i>P 120</i> ganz (?)	<i>St 59</i> alle	
2. 2.	83	(nicht erhalten)	<i>St 21</i> alle außer 1 Sti	Bctr = ICF
6. 2.	144	<i>P 134</i> ganz	(nicht erhalten)	
13. 2.	181	(nicht erhalten)	<i>St 66</i> alle außer 2 Sti	Trav, Ob s. Undatierbare Zeichen
?	18	(nicht erhalten)	<i>St 34</i> , 3 Sti (Fl I, II, Vc)	übrige Sti Weimarer WZ
20. 2.	23		<i>St 16</i> , 10 Sti	Partitur u. Teil der Sti aus Köthener Zeit (WZ) vgl. MA mittlere Form
25. 3.	182		<i>St 47a</i> alle <i>St 47</i> , Vl solo	Part. u. weitere Sti von 1714 vgl. auch MA mittlere Form
7. 4.	245		<i>St 111</i> , älteste Stimmen = 7 Sti	bisher = „mittlere Stimmen“
9. 4. (?)	4	(nicht erhalten)	Thom, 9 Sti	vgl. Halbmond, vgl. Schwerter I
11. 4.	134	<i>P 1138</i> (Fragment)	<i>St 18</i> , 7 Sti	Auff. unt. Verwendg. v. Köthener Material zu BWV 134a. Vgl. auch MA mittl. Form Part. <i>P 44/3</i> aus später Zeit
16. 4.	67	<i>P 95</i> ganz	<i>St 40</i> alle	
23. 4.	104	(nicht erhalten)	<i>St 17</i> alle	

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
30. 4.	12		<i>St 109</i> , T, Bc	übrige Orig.-Sti u. Part. von 1714
7. 5.	166	(nicht erhalten)	<i>St 108</i> alle	
14. 5.	86	<i>P 157</i> ganz	(nicht erhalten)	
18. 5.	37	(nicht erhalten)	<i>St 100</i> , 3 Sti	vgl. MA mittlere Form, Doppeladler
21. 5.	44	<i>P 148</i> ganz	<i>St 86</i> alle	
28. 5.	172	(nicht erhalten)	Slg. Rudorff, 3 Sti	dazu Sti von 1714, vgl. auch MA mittlere Form
28. 5.	59		<i>St 102</i> alle	Part. singuläres Zeichen
30. 5.	184		<i>St 24</i> , 5 Stimmen	Auff. unter Verwendg. v. Köthener Material zu BWV 184a Part. aus unbekannter (späterer) Zeit mit singulärem WZ vgl. MA mittlere Form
4. 6. (?)	165	Am. B. 105 ganz	(nicht erhalten)	
4. 6. (?)	194		<i>St 48</i> , Umschlag, Einlage zum Baß, Dubletten VI I, II, Bc <i>St 346</i> , Bc in G-Dur	vgl. MA kleine Form Schwerter II, MA mittlere Form
?	Anh. 24	<i>P 13/6</i> , Bl. 3	<i>St 327</i> , VI I, II, Bctr	<i>P 13/6</i> , Bl. 1-2 und 7 Sti mit Weimarer WZ
11. 6.	20	nicht zugänglich	Thom, T, B (z. T.)	vgl. Halbmond
25. 6.	135	Bach-Archiv, Bl. 6-9	(nicht erhalten)	vgl. Halbmond
23. 7.	107	(nicht erhalten)	Thom, Bctr (z. T.)	vgl. Halbmond, Schönburger Wappen
30. 7.	178	(nicht erhalten)	Thom, VI II (z. T.)	vgl. Halbmond

## „MA kleine Form“

- a) MA zwischen Stegen in Schrifttafel, kleine Buchstaben  
b) leer

Meist sehr undeutlich, Zuweisungen daher z. T. unsicher.

In Bachs Originalhss. nachweisbar 29. 8. 1723 bis 14. 11. 1723

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1723</b>				
29. 8.	25	(nicht erhalten)	<i>St 376</i> alle	
30. 8.	119	<i>P 878</i> ganz	(nicht erhalten)	
5. 9.	138	viell. <i>P 158</i> , 4 Bogen	(nicht erhalten)	vgl. IMK
12. 9.	95	(nicht erhalten)	<i>St 10</i> alle Sti	
3. 10.	48	<i>P 109</i> ganz	<i>St 53</i> außer 1 Sti	Vl II (Dubl.) = Weimarer Zeichen
17. 10.	109	<i>P 112</i> ganz	<i>St 56</i> meiste Sti	Bctr, Cemb. = undeutl. Zeichen
24. 10.	89	(nicht erhalten)	<i>St 99</i> alle Sti	
2. 11.	194		<i>St 48</i> alle Sti außer Umschlag, Dubletten und Einlage	<i>P 43/3</i> undeutl. WZ, vgl. auch IMK, Schwerter II, MA mittlere Form
7. 11.	60	(nicht erhalten)	<i>St 74</i> meiste Sti	Bc singuläres WZ, nicht datierbar
14. 11.	90	<i>P 83</i> ganz	(nicht erhalten)	

## „Halbmond“

- a) Mondsichel mit Gesicht nach heraldisch rechts, größere Form  
b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar 7. 2. 1723 und ab 11. 6. 1724 bis 6. 5. 1725 (und 3. 11. 1726).

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1723</b>				
7. 2.	22	<i>P 46/1</i> , Bl. 5–8	(nicht erhalten)	vgl. IMK
<b>1724</b>				
9. 4.	4	(nicht erhalten)	Thom, Bctr	vgl. IMK, vgl. Schwerter I



Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
11. 6.	20	nicht zugänglich	Thom, meiste Sti	vgl. IMK
18. 6.	2	nicht zugänglich	Thom, außer 1 Sti	TrbneII = Schönburger Wappen
24. 6.	7	(nicht erhalten)	Thom alle Sti	
25. 6.	135	Bach-Archiv, Bl. 1-5	(nicht erhalten)	vgl. IMK
2. 7.	10	Washington, ganz	Thom alle Sti	
9. 7.	93	(nicht erhalten)	Thom, Bctr, 1 Bogen	vgl. MA große Form
23. 7.	107	(nicht erhalten)	Thom, in 9 Sti	vgl. IMK, vgl. Schönburger Wappen
30. 7.	178	(nicht erhalten)	Thom, 14 Sti	vgl. IMK, 1 Sti spätere Zeit
6. 8.	94	<i>P 47</i> ganz		vgl. Adler + H
24. 9.	8	(nicht erhalten)	Brüssel, Bibl. Royale, z. T.	Stimmen Thom. s. Undatierbare WZ
29. 9.	130	Priv. Bes., ganz	alle bekannten (verschied. Besitz)	
1. 10.	114	Priv. Bes., ganz	Thom alle	Vgl. BG 24, S. XXI
8. 10.	96	<i>P 179</i> , 1. Fassg. ganz	Thom., 1. Fassg. ganz	vgl. MA große Form
15. 10.	5	Priv. Bes., ganz	Thom meiste Sti	vgl. MA große Form
22. 10.	180	Priv. Bes., ganz	(nicht erhalten)	
29. 10.	38	(nicht erhalten)	Thom alle Sti	
31. 10.	76		Va da gamba (autogr.)	vgl. IMK
5. 11.	115	Cambridge, ganz	(nicht erhalten)	
12. 11.	139	(nicht erhalten)	Thom, 9 Sti	Org = ohne WZ, VI I = z. T. spätere Zeit (Arie 4)
19. 11.	26	<i>P 47</i> ganz	Thom alle Sti	
26. 11.	116	Paris, ganz	Thom alle Sti	Bctr Mariemont ohne Zeichen
3. 12.	62	<i>P 877</i> ganz	Thom außer 1 Sti	vgl. MA große Form
25. 12.	91	<i>P 869</i> , 1. Fassg. vermutlich ganz	Thom alle <i>St 329</i> , 2 Orig.-Sti	vgl. MA große Form

Auf.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
25. 12.	232 <sup>III</sup>	<i>P 13/1</i> ganz	<i>St 117</i> , 3 Sti	vgl. ICF, Schön- burger Wappen, Mehrzahl der Sti singuläres WZ
26. 12.	121	<i>P 867</i> ganz	Thom alle Sti <i>St 390</i> , 3 Sti	vgl. BG 26, S.XV
27. 12.	133	<i>P 1215</i> ganz	Thom außer 3 Sti <i>St 387</i> , 3 Sti	V1 I Dubl., Bc Dubl. singuläres WZ, V1 II Dubl. nicht datier- bares WZ (nach Bach?)
31. 12.	122	<i>P 868</i> ganz	Thom <i>St 391</i> alle Orig.-Sti	
<b>1725</b>				
1. 1.	41	<i>P 874</i> (Fragm.) ganz	Thom, 13 Sti	vgl. MA großeForm
6. 1.	123	<i>P 875</i> ganz	Thom, <i>St 395</i> alle Orig.-Sti	vgl. BG 26, S.XX
7. 1.	124	<i>P 876</i> ganz	Thom, <i>St 396</i> alle Orig.-Sti	
14. 1.	3	nicht zugänglich	Thom alle Sti <i>St 157</i> = 3 Orig.-Sti	
21. 1.	111	<i>P 880</i> vermutl. ganz	<i>St 399</i> = 3 Sti (Rest nicht erh.)	vgl. BG 24, S. XIV
28. 1.	92	<i>P 873</i> ganz	Thom alle Sti	
2. 2.	125	(nicht erhalten)	Thom alle Orig.-Sti <i>St 384</i> alle Orig.-Sti	
4. 2.	126	(nicht erhalten)	Thom alle außer 1 Sti	Bc Dubl. singuläres Zeichen
11. 2.	127	<i>P 872</i> ganz	Thom, <i>St 393</i> alle Orig.-Sti	
2. 4.	6	<i>P 44/2</i> ganz		vgl. Schwerter I
15. 4.	85		<i>St 51</i> Umschlag u. 2 Sti	vgl. Schwerter I
29. 4.	108	<i>P 82</i> ganz außer Umschlag		vgl. RS
6. 5.	87	<i>P 61</i> , 2 Bogen		vgl. RS
<b>1726</b>				
3. 11.	49	<i>P 111</i> , 1 Bogen		vgl. ICF

## „Adler + H“

a) Einköpfiger Adler, Brust belegt mit H

b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar 6. 8. 1724 bis 17. 9. 1724

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
1724 6. 8.	94		Thom, 10 Stimmen	vgl. Halbmond 5 Stimmen später: Trav. siehe Undatierbare WZ. Org = MA große Form. VI I, II, Bc siehe Undatierbare WZ
13. 8.	101	(nicht erhalten)	Thom, alle außer 1 Sti	VI-Solo = später (s. Undatierbare WZ)
20. 8.	113	Priv.Bes. ganz	(nicht erhalten)	vgl. BG 24, S. XIX
3. 9.	33	Priv.Bes. ganz	Thom, alle Sti	
10. 9.	78	(nicht erhalten)	Thom, alle Sti	
17. 9.	99	P 647 ganz	Thom, alle Sti	vgl. BG 22, S. XXXVII

## „Schwerter I“

a) Gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Zweigen, zwischen Stegen

b) leer

In jedem Blatt Hilfssteg zwischen 4. u. 5. Steg vom Bogenrand aus.

In Bachs Originalhss. nachweisbar 25. 3. 1725 bis 22. 4. 1725.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
1725				
25. 3.	1	(nicht erhalten)	Thom, alle Sti	
30. 3.	245		zweite Stimmen- gruppe	bisher „älteste Stimmen“
1. 4.	249		St 355, 1. Stimmen- gruppe	vgl. Wappen v. Zed- witz vgl. Adler+HR
1. oder 3. 4.	4	(nicht erhalten)	Thom, 4 Stimmen (Cornetto, Trbne I bis III)	vgl. IMK, vgl. Halbmond
2. 4.	6		St 7 alle Sti	vgl. Halbmond

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
8. 4.	42	<i>P 55</i> ganz	<i>St 3</i> außer Vne	Vne = Doppeladler
15. 4.	85	<i>P 106</i> ganz		vgl. Halbmond <i>St 51</i> (außer 2 Sti) ähnliches Zeichen
22. 4.	103	<i>P 122</i> ganz		vgl. RS

## „RS“

- a) R und S in Schrifttafel, dazwischen kleeblattartiger Dreipaß  
b) leer

Zeichen sehr undeutlich, Angaben daher unzuverlässig.

In Bachs Originalhss. nachweisbar 22. 4. 1725 bis 31. 10. 1725.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1725</b>				
22. 4.	103		<i>St 63</i> alle außer 1 Stimme	vgl. Schwerter I, VI conc. später m. singulärem Zeichen
29. 4.	108	<i>P 82</i> , Umschlag	<i>St 28</i> alle außer 1 Sti	vgl. Halbmond, 1 Bc- Sti undeutlich
6. 5.	87	<i>P 61</i> , 1 Bogen	<i>St 6</i> alle Sti	vgl. Halbmond
10. 5.	128	Priv.Bes. o. Z.	<i>St 158</i> alle Sti	
13. 5.	183	<i>P 149</i> ganz	<i>St 87</i> alle Sti	
20. 5.	74	(nicht erhalten)	<i>St 103</i> alle Sti	
21. 5.	68	(nicht erhalten)	Thom, alle Sti	
22. 5.	175	<i>P 75</i> ganz	<i>St 22</i> alle außer 1 Sti	Vc-picc-Sti später, s. Undatierbare WZ
27. 5.	176	<i>P 81</i> ganz	nicht zugänglich	
19. 8.	137	(nicht erhalten)	Thom alle	
31. 10.	79	<i>P 89</i> , 5. Bogen		vgl. IAI; <i>St. 35</i> meist singuläres WZ, Trav, ObI = MA mittlere Form
unbekannt	36c	<i>P 43/2</i> ganz	(nicht erhalten)	

## „Kelch + GAW“

- a) Kelch, darunter GAW in Schrifttafel, nahe am Falz  
b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar 29. 7. 1725 und 26. 8. 1725

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
1725				
29. 7.	168		Cambridge, nur Alt vorhanden	vgl. Schönburger Wappen; übrige Sti nicht zugänglich
26. 8.	164	<i>P 121</i> ganz	<i>St 60</i> alle	

## „Schwerter II“

- a) Gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Zweigen, auf Steg  
b) leer

Zeichen oft undeutlich, Angaben daher nicht restlos zuverlässig  
In Bachs Originalhss. nachweisbar 25. 12. 1725 bis 26. 8. 1726.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
1725				
25. 12.	110	<i>P 153</i> ganz	<i>St 92</i> außer 3 Ripien-Stimmen	vgl. MA mittlere Form
26. 12.	57	<i>P 144</i> ganz	<i>St 83</i> alle	
27. 12.	151	Veste Coburg, Bogen 1–2 (auch 3?)	<i>St 89</i> alle, Coburg VI I, II, Bc	letzter (3.) Bogen d. Partitur undeutl. WZ vgl. MA mittlere Form
30. 12.	28	<i>P 92</i> ganz	<i>St 37</i> alle	
1726				
1. 1.	16	<i>P 45/7</i> ganz	<i>St 44</i> alle außer 2 Sti	Violetta MA, mittlere Form; Va später (singuläres WZ)
13. 1.	32	<i>P 126</i> ganz	<i>St 61</i> alle	
20. 1.	13	<i>P 45/4</i> ganz	<i>St 69</i> alle	
27. 1.	72	<i>P 54</i> ganz	<i>St 2</i> alle Orig.-Sti	
2. 2.	JLB 9	<i>P 397</i> ganz	<i>St 314</i> alle	
3. 2.	JLB 1	<i>P 397</i> ganz	<i>St 310</i> alle	

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
10. 2.	JLB 2	<i>P 397</i> ganz	<i>St 303</i> alle	
17. 2.	JLB 3	<i>P 397</i> ganz	<i>St 302</i> alle	
24. 2.	JLB 4	<i>P 397</i> ganz	<i>St 301</i> alle	
3. 3.	JLB 5	<i>P 397</i> ganz	<i>St 311</i> alle	
6. 3.	34a	(nicht erhalten)	<i>St 73</i> alle	
30. 5.	43	<i>P 44/4</i> , Bogen 2-5		vgl. IAI
16. 6.	194		<i>St 346</i> , Bc in <i>As</i> , Choral-Einlagen(?)	übr. Sti aus <i>St 346</i> IMK (s. dort) und singuläre WZ (Kö- thener Zeit?)
23. 6.	39	<i>P 62</i> , Bogen 5-6	<i>St 8</i> , meist außer 4 Stimmen	vgl. GM, ICF
24. 6.	JLB 17	(nicht erhalten)	<i>St 315</i> , alle außer 1 Stimme	vgl. GM
26. 8.	193	(nicht erhalten)	<i>St 62</i> z. T.	vgl. Schönburger Wappen

## „IAI“

- a) Schreitender Hirsch  
b) IAI in Schrifttafel

In Bachs Originalhss. nachweisbar 19. 4. 1726 bis 30. 5. 1726 (und 31. 10. 1725?)

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1725</b>				
31. 10.	79	<i>P 89</i> , Bogen 1-3 u. 6		<i>St 35</i> singulär. Z. u. 2XMA mittlere Form
<b>1726</b>				
19. 4.	R. Keiser, Marcus- Passion	(in dieser Fassg. nicht erhalten)	BB <i>Mus.ms. 11471/1</i> 2. Stimmengruppe	1. Stimmengruppe aus Weimarer Zeit
21. 4.	15	<i>P 476</i> ganz	<i>St 13a</i> alle	
22. 4.	JLB 10	<i>P 397</i> ganz	( <i>St 308</i> nicht zu- gänglich)	
23. 4.	JLB 11	<i>P 397</i> ganz	<i>St 309</i> alle	
28. 4.	JLB. 6	<i>P 397</i> ganz	<i>St 317</i> alle außer 1 Stimme	Corno-Stimme o. Z.
5. 5.	JLB. 12	<i>P 397</i> ganz	<i>St 316</i> alle außer 1 Stimme	VI-II-Sti anderes Papier ohne WZ

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
12. 5.	JLB 8	<i>P 397</i> ganz		Stimmen s. Undatierbare Zeichen
19. 5.	JLB 14	(nicht erhalten)	<i>St 306</i> alle	
30. 5.	43	<i>P 44/6</i> , Bogen 1	<i>St 36</i> alle	vgl. Schwerter II

## „GM“

a) Gekreuzte Schwerter in gekröntem Oval zwischen Zweigen, unten flankiert von G und M, zwischen Stegen

b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar 23. 6. 1726 bis 6. 10. 1726.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1726</b>				
23. 6.	39		<i>St 8</i> , 4 Singstimmen	vgl. Schwerter II u. ICF
24. 6.	JLB 17		<i>St 315</i> , Basso	vgl. Schwerter II
22. 9.	17	<i>P 45/5</i> , Bogen 2-5?	<i>St 101</i> , nur Umschl.	vgl. Posthorn, Schönburger Wappen
26. 9.				Schreiben Bachs an den Rat der Stadt Plauen
29. 9.	19	<i>P 45/8</i> ganz (?) außer Titelblatt		vgl. ICF
6. 10.	27	<i>P 164</i> ganz (?)		vgl. ICF

Abweichende Form in BWV 171, Partitur. 2 letzte Bogen

## „ICF“

a) leer

b) Gekrönte Figur zwischen Zweigen, darunter Buchstaben ICF

Zeichen sehr undeutlich, Angaben daher unzuverlässig.

In Bachs Originalhss. nachweisbar 23. 6. 1726 bis 5. 1. 1727

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1726</b>				
23. 6.	39	<i>P 62</i> , Bogen 1-4		vgl. Schwerter II, GM
2. 7.	JLB 13	(nicht erhalten)	<i>St 304</i> alle	
21. 7.	88	<i>P 145</i> ganz	<i>St 85</i> alle	

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
28. 7.	170	<i>P 154</i> ganz	<i>St 94</i> alle	
28. 7.	JLB 7		<i>St 313</i> alle	Partitur s. Undatierbare Zeichen
4. 8.	187	<i>P 84</i> ganz	<i>St 29</i> alle Orig.-Sti	
11. 8.	45	<i>P 80</i> ganz	<i>St 26</i> alle	
8. 9.	35		<i>St 32</i> alle	vgl. Posthorn
15. 9.	JLB 16	(nicht erhalten)	<i>St 312</i> alle	
29. 9.	19	<i>P 45/8</i> Titelblatt	<i>St 25a</i> alle	vgl. GM
6. 10.	27		<i>St 105</i> alle Orig.-Sti außer 1 Bogen	vgl. GM, 1 Bogen s. Undatierbare Zeichen
13. 10.	47	<i>P 163</i> , Umschlag	<i>St 104</i> alle außer 1 Sti	Partitur 2 singuläre Zeichen Org = Doppeladler
20. 10.	169		<i>St 38</i> alle Orig.-Sti	vgl. Kelch + SW
27. 10.	56	<i>P 118</i> , Umschlag	<i>St 58</i> alle (?) außer 1 Sti	vgl. Schönburger Wappen; VII undeutliches Zeichen
3. 11.	49	<i>P 111</i> , außer 1 Bogen	<i>St 55</i> bis auf 2 Bogen (z. T.)	vgl. Halbmond vgl. Schönburger Wappen
10. 11.	98	<i>P 160</i> ganz	<i>St 98</i> alle	
15. 11.				Brief Bachs an Rat der Stadt Plauen
17. 11.	55	<i>P 105</i> , Umschlag	<i>St 50</i> alle	Partitur o. Z.
24. 11.	52	<i>P 85</i> ganz	<i>St 30</i> alle	
11. 12.	207	<i>P 174</i> ganz	<i>St 93</i> alle dieser Fassg. (?)	
1727				
5. I.	58	<i>P 866</i> , Bogen 1 + 3	Thom ältere Sti <i>St 389</i> , Orig.-Sti	übriges Papier entstammt späterer Umarbeitung vgl. MA große Form
unklar	129	(nicht erhalten)	Thom fast alle	Trav = MA große Form, 1 Sti singulär, 1 Sti o. Z.
unklar	83		<i>St 21</i> , Bctr	vgl. IMK



Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
unklar	82	<i>P 114</i> ganz	<i>St 54</i> , älteste Sti	vgl. MA mittl. u. große Form, ZVMILIKAV
unklar	225	<i>P 36/2</i> ganz		
unklar	232 <sup>III</sup>		<i>St 117</i> , Ob II	vgl. Halbmond, Schönburger Wappen
unklar	204	<i>P 107</i> ganz	(nicht erhalten)	

## „Schönburger Wappen“

- a) Großes heraldisches Wappen von Schönburg  
 b) meist dasselbe

In Bachs Originalhss. nachweisbar 18. 6. 1724 bis 9. 2. 1727 u. später.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1724</b>				
18. 6.	2		Thom, Trbne II	vgl. Halbmond
23. 7.	107		Thom, in 5 Sti	vgl. Halbmond; vgl. IMK
25. 12. (?)	232 <sup>III</sup>		<i>St 117</i> , 4 Sti	vgl. Halbmond; vgl. ICF; Mehrzahl der Sti singuläres WS
<b>1725</b>				
29. 7.	168	<i>P 152</i> ganz	außer Alt nicht zugänglich	vgl. Kelch + GAW
3. 8.	205	<i>P 173</i> ganz	(nicht erhalten)	
<b>1726</b>				
26. 8.	193	(nicht erhalten)	<i>St 62</i> , 5 Sti	vgl. Schwerter II
22. 9.	17		<i>St 101</i> alle	vgl. Posthorn; vgl. GM
27. 10.	56	<i>P 118</i> , ganz, außer Umschlag		vgl. ICF
3. 11.	49		<i>St 55</i> , 2 Sti	vgl. ICF
<b>1727</b>				
9. 2.	84		<i>St 52</i> , 9 Sti	vgl. Posthorn

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
unklar	210	(nicht erhalten)	<i>St 76</i> alle	
unklar	245	<i>P 28</i> ab S. 25	<i>St III</i> , 5 Sti	übrige Partitur singuläres Zeichen
unklar	69		<i>St 68</i> , 1 Blatt (Bc)	vgl. IMK, vgl. MA mittlere Form

## „Kelch + SW“

- a) Kelch, auf Schrifttafel mit SW stehend, über dem Kelch kleines gleichschenkliges Kreuz, zwischen Stegen  
 b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar 1. 9. 1726 und 20. 10. 1726

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1726</b>				
1. 9.	JLB 15	(nicht erhalten)	<i>St 307</i> , 4 Sti	vgl. Posthorn
20. 10.	169	<i>P 93</i> ganz		vgl. ICF

## „Posthorn“

verschiedene Zeichen um 1726–1731

- a) Posthorn an Schnur, zwischen Stegen  
 b) GAW in Schrifttafel (kleinere Buchstaben)

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1726</b>				
1. 9.	JLB 15	(nicht erhalten)	<i>St 307</i> außer 4 Sti	vgl. Kelch + SW
8. 9.	35	<i>P 86</i> ganz		vgl. ICF
14. 9.				Schreiben Bachs an den Rat der Stadt Plauen
22. 9.	17	<i>P 45/5</i> , 1 Bogen		vgl. GM, Schönburger Wappen
<b>1727</b>				
9. 2.	84	<i>P 108</i> ganz	<i>St 52</i> , 4 Singstimmen	vgl. Schönburger Wappen

a) GAW in Schrifttafel (größere Buchstaben)

b) Posthorn mit aufgelegtem Ring an Band, auf Steg

Auf.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
?	250-252	(nicht erhalten)	<i>Sf 123</i> alle	
		a) Posthorn an Schnur, größere Form, auf Steg		
		b) GAW freistehend, je auf Steg		
?	197a	Heineman-Foundation (Fragment)	(nicht erhalten)	
?	120a	<i>P 670</i> , Bogen 1-2 (Fragment)		Rest d. Part. CS, vgl. MA mittlere Form
		a) kleines gekröntes Posthorn		
		b) leer		
?	201	<i>P 175</i> , Bogen 1-5		vgl. unten u. MA mittlere Form
		a) kleines Posthorn an Schnur, zwischen Stegen		
		b) leer		
1729				
6. 6.	174	<i>P 115</i> , Bogen 1-8		Partitur, Bogen 9-10 singuläres Zeichen vgl. MA mittlere Form
?	201	<i>P 175</i> , Bogen 6		vgl. oben u. MA mittlere Form
		Posthorn in Zierschild, auf Steg (Gegenmarke evtl. PB?)		
?	188	<i>P 972</i> (Fragment) Mus. Fr. Wien, (Fragment)	(nicht erhalten)	
		a) Posthorn an Band, auf Steg		
		b) GV (CV?)		
		Wechselformen		
1731				
4. 4.				Zeugnis Bachs für J. A. Scheibe
?	246	<i>P 1017</i> , Bogen 11, 12, 14	(nicht erhalten)	vgl. Undatierb. Zeichen; Bogen 1-10 singuläres Zeichen
		Posthorn (nicht näher bezeichnet)		
?	112	Privatbesitz		lt. Spitta II, 800, vgl. MA mittlere Form
?	171	Privatbesitz		lt. Spitta II, 802

## „MA mittlere Form“

a) MA auf Stegen (kleinere Buchstaben)

b) leer

## Wechselformen

In Bachs Originalhss. nachweisbar 17. 10. 1727 bis 2. 12. 1731.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1727</b>				
17. 10.	198	<i>P 41/1</i> ganz	(nicht erhalten)	
<b>1729</b>				
6. 6.	174		<i>St 57, St 456</i> alle	vgl. Posthorn
24. 10.	226	<i>P 36/1</i> ganz	<i>St 121</i> außer 1 Sti	Alt/Chor 1, singuläres Zeichen
um 1729/30	120a		<i>St 43</i> alle	vgl. Posthorn, CS
um 1729/30	201		<i>St 33a</i> fast alle	vgl. Posthorn
<b>1730</b>				
2. 2.	82		<i>St 54</i> , nur Sopr.	vgl. ICF u. a.
17. 9.	51	<i>P 104</i> ganz	<i>St 49</i> alle Orig.-Sti	
?	192	(nicht erhalten)	<i>St 71</i> alle	
<b>1731</b>				
27. 3.	134		<i>St 18</i> , Tekturen u. 1 Sti	Partitur wohl aus späterer Zeit vgl. IMK
8. 4.	112	(nicht erhalten)	Thom bis auf 4 spätere Sti	vgl. Posthorn
3. 5.	37	(nicht erhalten)	<i>St 100</i> bis auf 3 Sti	vgl. IMK, Doppeladler
13. 5.	172		<i>St 23</i> , Leipz. Sti	ergänzt durch Weimarer Sti
14. 5.	173	<i>P 74</i> ganz außer Umschlag	(nicht erhalten)	vgl. MA große Form
15. 5.	184	Umschlag zu <i>P 77</i>		vgl. IMK, <i>P 77</i> mit singulärem WZ
20. 5.	194		<i>St 48</i> , Bc 1 Bogen (Bl. 4-5)	vgl. IMK

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
27. 8.	29		<i>St 106</i> , alle Orig.-Sti	Partitur Herald. Lilie
18. 11.	70	(nicht erhalten)	<i>St 95</i> , 2 Stimmen	vgl. IMK
25. 11.	140	(nicht erhalten)	Thom, alle Sti (?)	
2. 12.	36		<i>St 82</i> alle außer 1 Sti	Partitur singular. Zeichen; Org = undeutliches Zeichen
unklar	110		<i>St 92</i> , 3 Ripiensti	vgl. Schwerter II
unklar	243	<i>P 39</i> ganz		
unklar	151		Coburg, unbezeichn. (Flöten-) Sti	vgl. Schwerter II
unklar	16		<i>St 44</i> , Violetta	vgl. Schwerter II
unklar	23		<i>St 16</i> , Schlußchoral (Singstimmen)	vgl. IMK
unklar	182		<i>St 47</i> , Vl, Vne	vgl. IMK
unklar	245		<i>St III</i> , 3. Lesart	„neuere Stimmen“ vgl. IMK
unklar	147	<i>P 102</i> , letzte 2 Bogen		
unklar	195	(nur spätere Fassg. erhalten)	<i>St 12</i> , Umschlag (zur Erstfassung)	
unklar	69	(nicht erhalten)	<i>St 68</i> , Ergänzungen (spätere Fassg.)	vgl. IMK
unklar	79		<i>St 35</i> , 2 Sti	vgl. RS, IAI

„CS“

- a) Schlägel und Eisen gekreuzt, darüber Vogel, flankiert von Buchstaben C und S  
 b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar um 1729.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
um 1729	120a	<i>P 670</i> , Bogen 3		vgl. Posthorn, MA mittlere Form
?	63	(nicht erhalten)	<i>St 9</i> Bc, Vne et Org.	Weiterer Bctr ähnliches WZ mit Buchstaben RS

## „MA große Form“

a) MA, auf Stegen (große Buchstaben)

b) leer

## Wechselformen

In Bachs Originalhss. nachweisbar 6. 7. 1732 bis 2. 2. 1735.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1732</b>				
6. 7.	177	<i>P 116</i> ganz	Thom, alle außer 1 Sti	Org = Doppeladler
<b>1732/33</b>	93	(nicht erhalten)	Thom, meiste Orig.- Sti	vgl. Halbmond
<b>1733</b>				
21. 4. (?)	232 <sup>I</sup>	<i>P 180</i> , S. 1–95		Stimmen singuläres Zeichen
5. 9.	213	<i>P 125</i> ganz (?)	<i>St 65</i> alle (?)	
8. 12.	214	<i>P 41/2</i> ganz	<i>St 91</i> alle (unvollst. erhalten)	
<b>1734</b>				
5. 10.	215	<i>P 139</i> ganz		vgl. Doppeladler
24. 10.	96		Thom, Viol. Picc.	vgl. Halbmond
?	97	New York Pu- blic Library ganz	<i>St 64</i> fast alle	2 Sti singulär. Zei- chen, vgl. ZVMILI- KAV
25. 12.	248 <sup>I</sup>		<i>St 112<sup>I</sup></i> alle (?) Orig.-Sti	vgl. ZVMILIKAV
26. 12.	248 <sup>II</sup>		<i>St 112<sup>II</sup></i> alle Orig.- Sti	vgl. ZVMILIKAV
27. 12.	248 <sup>III</sup>		<i>St 112<sup>III</sup></i> alle Orig.- Sti	vgl. ZVMILIKAV
<b>1735</b>				
1. 1.	248 <sup>IV</sup>		<i>St 112<sup>V</sup></i> alle Orig.- Sti	vgl. ZVMILIKAV
2. 1.	248 <sup>V</sup>		<i>St 112<sup>V</sup></i> alle Orig.- Sti	vgl. ZVMILIKAV
6. 1.	248 <sup>VI</sup>		<i>St 112<sup>VI</sup></i> alle Orig.- Sti	vgl. ZVMILIKAV
2. 2.	82		<i>St 54</i> , Flauto trav.	vgl. ZVMILIKAV, ICF, MA mittl. Form
<b>unklar</b>	100	<i>P 159</i> ganz	<i>St 97</i> , Organo	vgl. Doppeladler

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
unklar	9	Washington ganz	Thom, alle Musikfr. Wien	
unklar	211	<i>P 141</i> ganz	Österr. N.B. Wien alle Sti	
unklar	62		Thom, Violone	vgl. Halbmond
unklar	91		<i>St 392</i> , Continuo	vgl. Halbmond
unklar	41		Thom, VII	vgl. Halbmond
unklar	58	<i>P 866</i> , 1 Bogen	Thom, 5 Sti	(Neufassung) vgl. ICF
unklar	73	(nicht erhalten)	<i>St 45</i> , Organo	vgl. IMK
unklar	173	<i>P 74</i> , Umschlag		vgl. MA mittlere Form
unklar	129	(nicht erhalten)	Thom, Flauto trav.	vgl. ICF
unklar	94		Thom, Organo	vgl. Halbmond, Adler + H, u. a.
unklar	5		Thom, Organo	vgl. Halbmond

## „ZVMILIKAV“

a) Krone mit angefügtem Posthorn

b) ZVMILIKAV in Schrifttafel

In Bachs Originalhss. nachweisbar 3. 8. 1734 bis 21. 5. 1735.

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
<b>1734</b>				
3. 8.	207a	( <i>P 174</i> wieder- verwendet)	<i>St 347</i> alle <i>St 93</i> , Ergänzungen	vgl. ICF
?	97		<i>St 64</i> , VII	vgl. MA große Form
28. 11.	Telemann „Machet die Tore weit“	<i>P 47/3</i> ganz	(nicht erhalten)	
25. 12. bis	248	<i>P 32</i> ganz		vgl. MA große Form
<b>1735</b>				
6. 1.				
30. 1.	14	<i>P 879</i> ganz	Thom alle	
2. 2.	82		<i>St 54</i> , VII, II	vgl. MA mittlere u. große Form, ICF

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
11. 4.	66	<i>P 73</i> , Bogen 1-4		Bogen 5-8 undatierbares Zeichen (Doppeladler + IPD)
2. 5.				Brief Bachs nach Mühlhausen
19. 5.	11	<i>P 44</i> , außer letztem Bogen	(nicht zugänglich)	Letzter Bogen d. Part. anderes Zeichen (Barock-Ornament)
21. 5.				Brief Bachs nach Mühlhausen

## „Doppeladler“

a) Gekrönter Doppeladler mit Zepter, Herzschild

b) leer

In Bachs Originalhss. nachweisbar am 1.4. und 3. 5. 1731, 5. 10. 1734 und am 30. 8. 1742

Auff.-Datum	BWV Nr.	Partitur	Stimmen	Bemerkungen
1731				
1. 4.	42		<i>St 3</i> , Violone	vgl. Schwerter I
3. 5.	37	(nicht erhalten)	<i>St 100</i> , <i>Bc</i>	vgl. IMK, MA mittlere Form
1734				
5. 10.	215		<i>St 77</i> alle dieser Fassung	vgl. MA große Form
1742				
30. 8.	212	<i>P 167</i> ganz	(nicht erhalten)	
unklar	240	<i>P 13/2</i> ganz	<i>St 115</i> alle	
unklar	244		<i>St 110</i> , 21 Sti	Partitur s. Undatierb. Zeichen
unklar	177		Thom, Organo	vgl. MA große Form
unklar	47		<i>St 104</i> , Organo	vgl. ICF
unklar	100		<i>St 97</i> , 17 Sti	vgl. MA große Form
unklar	195		<i>St 12</i> , frühere Sti	Weitere Stimmen u. Partitur s. Undatierbare Zeichen
unklar	Anh. 30	<i>P 195</i> ganz		Sti nicht erhalten

Dasselbe WZ vielleicht in Partitur *P 871*, (z. Z. nicht zugänglich) zu BWV 120 (vgl. BG 24, XXXIV), ferner in der Partitur (Priv.Bes., z. Z. nicht nachweisbar) zu BWV 200 (vgl. L. Landshoff, Vorwort der Peters-Ausgabe, Leipzig 1935).



Undatierbare Wasserzeichen (außer singulären) und Zeichen  
nach 1735 (summarisch aufgeführt)

a) Barock-Ornament

b) leer

BWV 11 (*P* 44/5, letzter Bogen), 36 b (*St* 15)

a) Heraldische Lilie, auf Steg

b) Monogramm, auf Steg

BWV 29 (*P* 166), 27 (*St* 105, 1 X), 102 (*St* 41, Umschlag), Brief J. L. Krebs' aus Leipzig v. 4. 4. 1737

a) leer

b) Blasender Postreiter

BWV 118 (Bl. 3), 154 (*P* 130, Umschlag), 206 (*P* 42/1), Briefe Bachs v. 18. Febr. 1736; 13., 15. u. 19. Aug. 1736; 20. April 1737

a) Posthorn an Schnur, mit Ring belegt

b) I W I, auf Steg

BWV 206 (*St* 80, Ob I, II, Va), 215 (*St* 77, Umschlag)

a) Heraldisches Wappen von Zedwitz, auf Steg

b) I W I, zwischen Stegen<sup>1</sup>94 (Thom, *Dubl.*: VII, II, Bc), 112 (Thom, *Dubl.*: VII, II, Bc, Bctr), 178 (Thom, Bc *Dubl.*), Goldberg, Kant. 1 (BB *autogr. Goldberg 1*, Letzter Bogen; *Mus. ms. 7918* in 5 Sti)

a) NM

b) Heraldisches Wappen von Zedwitz, auf Steg

BWV 30a (*P* 43/1), 30 (*St* 31, fast alle), 197 (*P* 91) 118 (Bl. 1-2), 206 (*St* 80 fast alle), 244 (*St* 110, 1 Bl.), Händel, Brockes-Passion (BB *Mus. ms. 9002/10*, S. 1-17, 30-47)

a) Wappen von Zedwitz, zwischen Stegen

b) kleines Kursivmonogramm

BWV 30 (*P* 44/1), 249 (*P* 34; *St* 355, 2. Lesart), 234 (Partitur Darmstadt), 236 (Partitur Darmstadt)

a) Heraldisches Wappen, von Zedwitz, zwischen Stegen

b) leer

BWV 100 (*St* 97, 7 Stimmen), 175 (*St* 22, 1 Bl.)

a) Kleines heraldisches Wappen von Schönburg

b) leer

BWV 8 (Thom, 8 Stimmen), 244 (*St* 110, 2 Stimmen)<sup>1</sup> Dieses WZ auch in Handschriften nach 1750 beobachtet, als Kriterium für Originalquellen daher nicht ausreichend.

- a) Wappen der Stadt Eger, darüber EGER in Schrifttafel, auf Steg  
 b) C C S in Schrifttafel  
 Wechselformen  
 BWV 34 (Am.B. 39), 191 (P 114f), 118 (P nicht zugänglich, lt. Spitta II, 816), JLB 8 (St 30f), Goldberg, Kantate 1 (BB *autogr. Goldberg 1* außer letztem Bogen, *Mus. ms. 7918* in 11 Sti)
- 
- a) Gekröntes Wappen mit 3 Schwänen, auf Steg  
 b) I G H  
 BWV 238 (St 116, 1 Blatt), 244 (P 2f)
- 
- a) I F F  
 b) Widerschender Hirsch, stehend, mit schaufelartigem Geweih  
 BWV 239, 245 (St 111, Einlagen u. Ergänzungen), Händel, Brockes-Passion (BB *Mus. ms. 9002/10*, S. 64–67, 76–79)
- 
- a) Gekrönter Doppeladler mit Herzschild, auf Steg } Wechselformen  
 b) HR (doppellinig) }  
 BWV 82 (St 54, späte Stimmen), 91 (P 869, spätere Fassung), 181 (St 66, spätere Stimmen), 249 (St 35f, 3. Lesart), 234 (Darmstadt, Bc-Stimme), JLB 7 (P 397 ganz)
- 
- a) IPD in Schrifttafel  
 b) Doppeladler  
 BWV 66 (P 73, Bogen 5–8), 134 (P 44/3), Lukas-Passion (P 1017, 13. Bogen ?)
- 
- a) Heraldische Lilie, zwischen Stegen  
 b) Monogramm, zwischen Stegen  
 BWV 96 (P 179, Einlage, Titelblatt), 195 (St 12, spätere Stimmen), 232 (P 180 ab S. 97 außer Titelblätter), 234 (St 400)
- 
- a) Stilisierter Baum mit Eicheln  
 b) Gekröntes vierfeldriges Wappen, flankiert von G und L } Wechselformen  
 BWV 94 (Thom, Trav), 101 (Thom, VI Solo)

## ANHANG B

### Die wichtigsten Kopisten in den Leipziger Originalhandschriften J. S. Bachscher Vokalwerke in chronologischer Folge

Die nachstehende Übersicht enthält alle diejenigen Schreiber, die in mindestens zwei verschiedenen Leipziger Handschriften J. S. Bachscher Vokalwerke festgestellt werden konnten. Instrumentalwerke sind in der Aufstellung nicht berücksichtigt.

Die Methode einer Klassifizierung verschiedener Notenschreiber nach schriftkundlichen Gesichtspunkten konnte sich nur auf wenige Vorarbeiten<sup>1</sup> stützen; im allgemeinen mußte sie neu entwickelt werden, wobei am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen wie am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen in ähnlicher Weise vorgegangen wurde. Als Grundlage für die Beobachtungen diente dabei in erster Linie die Notenschrift selbst, während die Buchstabenschrift, also Überschrift, Textworte usw. als möglicherweise von anderer Hand hinzugefügt erst in zweiter Linie herangezogen wurde.

Angesichts der Tatsache, daß für die vorliegende Arbeit weit über zehntausend Fotokopieseiten auf die Schreiber hin durchzusehen waren, ist notwendigerweise mit einer gewissen Fehlerquote zu rechnen, die sich natürlich weniger auf die wichtigen und bekannten Schreiber erstreckt als auf solche, die nur selten erfaßt werden konnten, und dazu oft noch in verschiedenartigen Stimmen, so daß auf der einen Seite vielleicht eine Violinstimme mit kurzen Notenwerten in einer Kreuztonart, auf der anderen Seite eine Be-Partie mit langen Notenwerten in einer Be-Tonart zum Vergleich vorlagen. Daß derartige Fakten die Einzelergebnisse beeinträchtigten, liegt auf der Hand.

Eine weitere Fehlerquelle liegt darin, daß die Schriftformen zahlreicher Schreiber vielfache Wechsel durchmachen. Bemerkenswerte Beispiele dafür wurden bereits bei der Behandlung der Hauptkopisten und ihrer Schriftformen weiter oben mitgeteilt (vgl. S. 21 ff.); es handelt sich dabei keineswegs um Einzelercheinungen. Der Grund dafür könnte darin liegen, daß sich die Kopisten meist aus Thomasschülern jüngeren Alters rekrutierten, deren Schriftformen noch wandlungsfähig waren.<sup>2</sup> Das ermöglicht in einigen Fällen eine recht genaue Datierung der von ihnen geschriebenen Kopien, andererseits ist jedoch die Identität eines Schreibers bei lückenhaften Belegen über längere Zeit hin oft nur schwer festzustellen.

Die Aufteilung in Hauptkopisten und übrige Kopisten geschieht aus rein praktischen Erwägungen und bedeutet nur einen graduellen, nicht einen prinzipiellen Unterschied in den Leistungen des einzelnen Schreibers. Dasselbe betrifft die Bezeichnung „Hauptschreiber“ für die einzelnen Kompositionen. Zwar ergibt sich aus dem oben auf S. 8 ff. konstruierten Normalfall eine Arbeitsteilung der Schreiber in der Weise, daß der Hauptschreiber einen einzelnen Stimmensatz aus der Partitur kopiert, während die übrigen Schreiber die Stimmendoubletten nach den Erstkopien der Stimmen herstellen; in der Praxis ergeben sich jedoch zahlreiche Abweichungen von dieser Regel, so daß auch der Hauptschreiber an der

<sup>1</sup> Außer einer Anzahl von Monographien, die sich mit den Schriftformen des behandelten Komponisten befassen, sowie verschiedenen treffenden Einzelbeobachtungen bei Spitta und in der BG sind zu nennen: Dadelsen I, II, ferner I. Bengtsson och R. Danielson, *Handstilar och Notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling*. Studia musicologica Upsaliensia III, 1955.

<sup>2</sup> Aus der Tatsache, daß Friedemann Bach seit 1725, Philipp Emanuel ab 1729 und Johann Ludwig Krebs gleichfalls ab 1729 vertreten sind, darf vielleicht geschlossen werden, daß begabtere Thomasschüler von etwa 15 Jahren an zum Notenschreiben herangezogen wurden.

Herstellung der Dubletten, die Nebenschreiber am Ausschreiben von Erstkopien aus der Partitur beteiligt sind. Die im nachfolgenden angewandte Bezeichnung „Hauptschreiber“ besagt daher nicht mehr, als daß der betreffende Kopist über die Herstellung der Dublette hinaus wesentlich am Abschreiben des Stimmenmaterials beteiligt ist. Zu Hauptkopisten wurden dann diejenigen Schreiber zusammengefaßt, die in mindestens zwei Werken als Hauptschreiber in Erscheinung treten.

Überall dort, wo ein Kopist nicht als Hauptschreiber vermerkt ist, werden diejenigen Stimmen, an deren Herstellung er beteiligt ist, in Klammern angegeben. Auf eine genaue Kennzeichnung der Duplierstimmen mußte jedoch aus Gründen der Übersichtlichkeit verzichtet werden. Desgleichen sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß der Anteil, den der betreffende Kopist an der genannten Stimme hat, verschieden groß sein kann; auch hier wurde auf eine Kennzeichnung, ob es sich um die gesamten Stimmen oder vielleicht nur um einige wenige Zeilen daraus handelt, verzichtet. Einzelangaben werden den Kritischen Berichten der NBA zu entnehmen sein.

## HAUPTKOPISTEN

Die meisten Hauptkopisten lassen sich über eine längere Zeitspanne hin verfolgen. Bemerkenswert ist, daß einige Hauptkopisten ziemlich genau drei Jahre lang in Erscheinung treten, so z. B. Hauptkopist A von 1723–1725, Hauptkopist C (in seiner Eigenschaft als Hauptschreiber) von 1726–1727, Johann Ludwig Krebs von 1729–1731 und Hauptkopist E (in seiner Eigenschaft als Hauptschreiber) von 1732–1734. Möglicherweise liegt hier eine noch nicht näher erkannte Gesetzmäßigkeit vor. Die umfangreiche Arbeit, die unter ihnen besonders Hauptkopist A zu leisten hatte, der in zweieinhalb Jahren die Stimmensätze zu nahezu 100 Kantaten anzufertigen hatte, läßt an einen festbesoldeten Kopisten denken; doch fehlen dafür bisher die Belege. Nach 1735 fällt das Material nur noch derart spärlich an, daß sich ein sicheres Bild der Tätigkeit der Hauptkopisten nicht mehr geben läßt.

### Hauptkopist A

Nachweisbar 7. 2. 1723 bis 30. 12. 1725<sup>3</sup>

Zur Entwicklung seiner Schriftformen s. oben S. 21 ff. Näheres über diesen Schreiber findet sich ferner bei Dadelsen I, S. 26 („Anonymus 3“).

Hauptschreiber in folgenden Werken:

- a) Frühe Form des Violinschlüssels: BWV 237, 22 (*P 46*), 76, 185 (2. Stimmengr.), 24, 167.
  - b) Späte Form des Violinschlüssels, frühe Sechzehntelformen<sup>4</sup>: BWV 147, 136, 46, 69a, 25, 95, 48, 109, 89 (2. Hauptschr.), 194 (*St 48*), 60, 70, 238, 40, 64, 190, 153, 154, 73, 81, 83, 181, 182, 67, 104, 166, 44, 184 (Leipziger Stimmen), 20, 2, 7, 10, 107, 178, 94, 101, 33, 78, 114, 96, 5 (2. Hauptschr.), 38, 139, 116.
  - c) Gemischt frühe/späte Sechzehntelformen; meist früh: BWV 26; meist spät: 62, 127, 128, 110, 225.
  - d) Späte Sechzehntelformen: BWV 91, 121, 133, 122, 41, 123, 124, 3, 92, 125, 126, 1, 245, 249, 6, 42, 85, 103, 108, 87, 183, 74, 68, 175, 168 (wenig erhalten, wohl Hauptschr.), 137, 164, 79, 57, 151, 28.
  - e) Nicht erkennbare Sechzehntelformen (späte Form von Violin- und c-Schlüssel): BWV 179, 99.
- Ferner erfaßt in BWV 21 (Ob, Trbne II–IV, Bctr; frühe Form des Violinschlüssels), 162 (Va), 23 (Vc), 134 (Text), 37 (Titelbl.), 172 (Trav, Ob), 135 (Titelbl.), 115 (Titelbl.), 111 (Titelbl.).

### Hauptkopist B

Nachweisbar ab 6. 6. 1723.

Bisher meist als J. S. Bach gedeutet, von P. Wackernagel (Katalog der BB) erstmals als gesonderter Schreiber erkannt („Schreiber des Continuo“). Näheres bei Dadelsen I, S. 11, 14 und 26 („Anonymus 1“). Zur Entwicklung seiner Schriftformen siehe oben, S. 26 ff.

<sup>3</sup> Später in BWV 225.

Ferner identisch mit dem Hauptschreiber des 2. Stimmensatzes der Kantate „Mein Seele erhebt den Herrn“ von G. P. Telemann, BB *Mus. ms.* 21745/25.

<sup>4</sup> Die Form des c-Schlüssels, gleichfalls ein Merkmal für die Entstehungsfolge, eignet sich nicht zur Klassifizierung, weil sie einen allmählichen Übergang von der H-Form in die V-Form zeigt.

Hauptschreiber in folgenden Werken:

BWV 199, 89, 4, 134, (*P 1138* und VII, II), 59, Anh. 24, 8, 130, 5, JLB 7, BWV 170, 56, 173 (*P 74*), 167 (*P 46/2<sup>5</sup>*).

Zweiter Hauptschreiber in folgenden Werken:

BWV 154, 2, 99, 96, 62, 123, 125, 245 (zweite Stimmengruppe), 16, 43, 39, 88, 187, 4J 102, JLB 15, BWV 17, 55, 52, 232<sup>III</sup>, 129.

Ferner erfaßt in: BWV 76 (S, A), 21 (T), 24 (VII, II, Bctr), 147 (Ob II, Va), 136 (Bc, Bctr), 69a (Fg), 25 (Bc), 95 (Bc, Bctr), 48 (Bc), 162 (Vc), 109 (Bctr), 70 (VII, II, Va, Bctr), 238 (VII, II, Va), 40 (VII), 64 (Cornettino, Trbne II, III), 153 (Bctr), 81 (VII, II, Bctr), 83 (Va), 181 (VII, Bctr), 18 (Fl I, II, Bc), 23 (VII, II, Vc), 245 (T Ripieno, erste Stimmengruppe), 67 (Bctr), 104 (Bctr), 12 (T), 166 (Bctr), 37 (VII: Korrektur), 44 (Bc), 184 (Bctr), 194 (Bctr), 10 (Bctr), 107 (Ob d'amore I, II, Bctr), 33 (A, Bc Bctr), 78 (Schlußchoral), 38 (Trbne I–IV, Bctr), 139 (A, T, B, Ob d'amore), 116 (Bctr), 121 (Bctr), 133 (Bctr), 41 (Org), 124 (S, A, T, B), 126 (Schlußchoral, Bctr), 1 (Bctr), 249 (Bctr), 4 (Trbne II, III), 6 (Bctr), 85 (Bctr), 108 (Bctr), 87 (Bc, Bctr), 128 (Schlußchoral), 74 (Bctr), 68 (Bctr), 168 (T – die meisten Stimmen unzugänglich), 164 (Bc), 110 (Bctr), 57 (Bc, Bctr), 28 (Trbne I–III), JLB 5 (Bctr), BWV 34a (S, A, T, Bc – Stimmen unvollständig), R. Keiser, Markus-Passion (Bctr), BWV 15 (Bctr), JLB 11 (Bctr), JLB 6 (Bctr), JLB 12 (Bctr), JLB 14 (Bctr), JLB 17 (Bctr), BWV 35 (A, Va), JLB 16 (S, A, T, B), BWV 19 (Ob I, II, Taille, VII, Bc), 47 (B, Bc), 49 (VII, II, Vc, Bc), 98 (Ob II, Taille, VII, Bc), 207 (VII, II, Va, Bc), 225 (S, A, T), 82 (VII), 27 (Org obligato).

#### Hauptkopist C

Nachweisbar 9. 4. 1724 bis 9. 2. 1727

Zur Entwicklung seiner Schriftformen s. oben S. 31 ff.

Näheres über diesen Schreiber bei Dadelsen I, S. 26 („Anonymus 2“).

Hauptschreiber in folgenden Werken:

BWV 4 (2. Hauptschr.), 16, 32, 13, 72, JLB 9, JLB 1, JLB 2, JLB 3, JLB 4, JLB 5, BWV 34a, Keiser, Marcus-Passion (Leipziger Sti), BWV 15, JLB 11, JLB 6, JLB 12, JLB 8 (*P 397*), JLB 14, BWV 43, 39, JLB 17, JLB 13, BWV 88, 187, 45, 102, JLB 15, BWV 35, JLB 16, BWV 17, 19, 27, 47, 169, 56 (2. Hauptschr.), 49, 98, 55, 52, 207, 129, 232<sup>III</sup> (3. Hauptschr.), 58, 84.

Ferner erfaßt in BWV 121 (VII, II, S, Cto), 122 (Bctr), 123 (Bctr), 3 (Bctr), 92 (Bctr), 126 (Bctr), 1 (Bctr), 245 (Trav I, II, Ob II, SATB), 6 (VII, II), 42 (VII und Schlußchoral), 85 (Bc, Ob II), 74 (Bctr), 175 (Bctr), 79 (Bc, Bctr), 151 (Bc, Va, Bctr), 28 (Bctr), JLB 7 (Bc), BWV 193 (S, A), 69a (Ergänzungen Ob, Fg, VII, Bc).

#### Hauptkopist D

Nachweisbar um 6. 6. 1729

Der mutmaßliche Hauptkopist des Jahrgangs IV. Da jedoch nahezu sämtliche Originalstimmen aus dieser Zeit verloren sind, lassen sich über ihn keine näheren Angaben machen.

Hauptschreiber in BWV 120a, sehr wahrscheinlich auch 174 (Va I, Vc I – die meisten Stimmen nicht zugänglich).

<sup>5</sup> Vielleicht keine Originalhandschrift, sondern private Kopie für den eigenen Gebrauch des Kopisten (WZ undeutlich).

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht ferner mit dem Hauptschreiber in BWV 112 und der Matthäus-Passion BWV 244.

#### Johann Ludwig Krebs

Nachweisbar 24. 10. 1729 bis 2. 12. 1731

Zur Identifizierung des Schreibers siehe Dadelsen I, S. 23, zur Entwicklung seiner Schriftformen siehe oben S. 53f.

Hauptschreiber in BWV 226, 201, 51, 192, 37, 172, 29, 140, 36.

Ferner erfaßt in BWV 120a (Bctr), 82 (S), 103 (VI conc.), 70 (Bctr).

#### Hauptkopist E

Nachweisbar 27. 8. 1731 bis 1. 1. 1735, als Hauptschreiber ab 6. 7. 1732.

Zur Entwicklung seiner Schriftformen s. oben S. 54f.

Hauptschreiber in BWV 177, 93, 213, 214, 215, 248<sup>II</sup>.

Ferner erfaßt in BWV 29 (VII), 140 (VII), 96 (VI piccolo), 248<sup>III</sup> (Bc), 248<sup>IV</sup> (S, Cno, Va).

#### Hauptkopist F

Nachweisbar 8. 12. 1733 bis 6. 1. 1735, als Hauptschreiber ab 5. 10. 1734.

Möglicherweise kein ständiger Hauptkopist, sondern Helfer in dem verstärkten Schreiberbedarf Ende 1734.

Hauptschreiber in BWV 215 (3. Hauptschr.), 248<sup>IV</sup>, 248<sup>VI</sup>.

Ferner erfaßt in BWV 214 (Va), 100 (Org).

#### Hauptkopist G

Nachweisbar 5. 10. 1734 bis 2. 2. 1735, als Hauptschreiber bis 6. 1. 1735.

Möglicherweise kein ständiger Hauptkopist, sondern Helfer in dem verstärkten Schreiberbedarf Ende 1734.

Hauptschreiber in BWV 215 (2. Hauptschr.), 248<sup>I</sup>, 248<sup>III</sup>, 248<sup>V</sup>, 248<sup>VI</sup> (2. Hauptschr.).

Ferner erfaßt in BWV 248<sup>II</sup> (Bc), 248<sup>IV</sup> (VII, II), 82 (VII).

#### Hauptkopist H

Vorläufig nur annähernd datierbar: Bachs letzte Lebenszeit.

Vgl. Dadelsen I, S. 26 („Anonymus 4“)

Hauptschreiber in BWV 245 (Partitur ab S. 21, letzte Stimmengruppe), 195 (Partitur, S. 1–17, 27–42, Stimmen der letzten Fassung), 239 (Partitur BB *Mus. ms. 30240*), Händel, Brockes-Passion (BB *Mus. ms. 9002/10* ab S. 45).

Ferner erfaßt in BWV 16 (Va), 249 (Prinzival).

Vielleicht identisch mit Hauptkopist H:

Schreiber von JLB 8 (Hauptschr.), Goldberg, Kantate 1 (Hauptschr.), BWV 8 (VII concertato, VII concertato, VII, Va).

Singuläre Hauptschreiber treten auf in BWV 244, 112 (diese beiden evtl. identisch – vgl. auch zu Hauptkopist D) und 206.

## SONSTIGE KOPISTEN

Die römischen Ziffern I–IV zeigen den Jahrgang an, in dem der jeweilige Schreiber erstmals beobachtet wurde. Die Schreiber nach 1729 erhalten die Ziffer V.

*Anonymus Ia*

Nachweisbar 6. 6. 1723 bis 3. 9. 1724

BWV 76 (S in ripieno), 48 (VI I), 162 (VI I, II), 89 (VI I), 60 (VI II), 63 (VI I), 64 (VI II), 190 (VI I, II, Schlußchoral in mehreren Sti), 153 (VI II), 154 (Schlußchoral), 73 (VI I), 245 (S in ripieno) 94 (Schlußchoral), 33 (Schlußchoral in S, T, B).

*Anonymus Ib*

Nachweisbar 6. 6. 1723 bis 15. 8. 1723.

BWV 76 (VI II), 185 (VI I, II), 136 (VI II), 69a (VI I).

*Anonymus Ic*

Nachweisbar 13. 6. 1723 bis 7. 4. 1724.

BWV 21 (B in ripieno), 24 (Bc), 46 (Bc), 25 (Bctr), 48 (Bctr), 89 (Bctr), 60 (Bctr), 70 (Bctr), 40 (Bctr), 154 (Bctr), 73 (Bctr), 81 (Bctr), 245 (B in ripieno).

*Anonymus Id*

Nachweisbar 20. 6. 1723 bis 4. 6. 1724.

BWV 24 (VI I), 167 (Bctr), 25 (VI II), 81 (Bc), 245 (Bc), 165 (Partitur).

*Anonymus Ie*

Nachweisbar 20. 6. 1723 bis 29. 8. 1723.

BWV 24 (Bc), 147 (Bctr), 25 (Bc).

*Anonymus If*

Nachweisbar 24. 6. 1723 bis 4. 6. 1724.

BWV 167 (Bc), 153 (Bc), 194 (Bc).

Zuordnungen zweifelhaft.

*Anonymus Ig*

Nachweisbar 2. 7. 1723 bis 8. 8. 1723.

BWV 147 (VI I, II), 136 (VI I), 199 (VI I), 60 (VI I).

*Anonymus Ib*

Nachweisbar 11. 7. 1723 und 9. 1. 1724.

BWV 186 (Partitur), 154 (Partitur).

*Anonymus Ii*

Nachweisbar 15. 8. 1723 bis 3. 10. 1723.

BWV 69a (VI II), 25 (VI I), 48 (VI II).

*Anonymus Ij*

Nachweisbar 17. 10. 1723 bis 11. 6. 1724.

BWV 109 (VI I), 89 (VI I), 154 (Bc), 20 (Bctr), vielleicht auch 4 (Cto).

*Anonymus Ik*

Nachweisbar 17. 10. 1723 bis 25. 8. 1724.

Schreibersignum *I. C. L.* (= Joh. Christ. Lindner? – vgl. BJ 1907, S. 67, Nr. 40).

BWV 109 (VI II), 70 (Fg), 73 (Bc), 134 (S, VI II), 67 (VI II), 12 (Bc), 172 (VI I), 194 (VI II), vielleicht auch 95 (VI II).





*Anonymus II*

Nachweisbar 24. 10. 1723 bis 21. 5. 1724.

BWV 89 (VI II), 63 (VI II), 40 (VI I), 73 (VI II), 83 (VI I), 245 (VI I), 104 (VI II), 37 (VI I), 44 (VI II), vielleicht auch 85 (VI I).

*Anonymus Im*

Nachweisbar 24. 10. 1723 bis 21. 11. 1723.

BWV 89 (Bc), 70 (Fg), vielleicht auch 48 (Bc).

*Anonymus In*

Nachweisbar 26. 12. 1723 bis 2. 2. 1724.

BWV 40 (Bc), 83 (Bc), vielleicht auch 147 (Vc), 136 (Bc).

*Anonymus Io*

Nachweisbar 26. 12. 1723 bis 18. 6. 1724.

BWV 40 (VI II), 245 (A in ripieno, VI II), 134 (VI I), 67 (Bc), 104 (Bc), 37 (VI II), 44 (Fg), 59 (Bc), 194 (VI I), 20 (Bctr), 2 (Bc).

*Anonymus Ip*

Nachweisbar 27. 12. 1723 bis 10. 5. 1725.

BWV 64 (VI I), 190 (VI I), 83 (VI II), 182 (VI I), 134 (Hauptschr.), 104 (VI I), 37 (Bctr), 7 (VI conc.), 38 (Bctr), 122 (Bc), 127 (Schlußchoral, Bc), 245 (Ergänzungen des Schlußchorals in A, B, Ob I, II, VI I, II, Va, Bc), 128 (Bctr).

*Anonymus Iq*

Nachweisbar 16. 4. 1724 bis 8. 10. 1724.

BWV 67 (VI I), 166 (VI I), 44 (VI I), 172 (VI II), 178 (Bc), 96 (Bc).

*Anonymus IIa*

Nachweisbar 9. 7. 1724 und 30. 7. 1724.

BWV 93 (Bctr), 178 (Bctr).

*Anonymus IIb*

Nachweisbar 30. 7. 1724 und 24. 9. 1724.

BWV 178 (VI II), 8 (VI I).

Vielleicht Frühform des Anon. II f.

*Anonymus IIc*

Nachweisbar 30. 7. 1724 bis 25. 12. 1724.

BWV 178 (Bctr), 78 (Bctr), 114 (Bctr), 62 (Bctr), 91 (Bctr).

*Anonymus II d*

Nachweisbar 13. 8. 1724 bis 2. 7. 1726.

BWV 101 (Cto), 78 (Bc), 99 (Bctr), 8 (S, Ob d'amore), 26 (Org), 62 (VI II), 133 (VI II), 111 (VI II), 92 (Bctr), 125 (Bctr), 127 (Bctr), 4 (Cto, Trbne I), 6 (Bc), 42 (Schlußchoral, Bc), 108 (Bc), 183 (Bctr), 137 (Bctr), 164 (Bctr), 110 (Fg), JLB 9 (Bc, Bctr), JLB 3 (Bctr), JLB 4 (Bc, Bctr), BWV 34a (Bc), JLB 12 (Bc), BWV 43 (Ob II), JLB 17 (VI I, II), JLB 13 (Ob I, II).

*Anonymus II e*

Nachweisbar 24. 9. 1724 bis 11. 2. 1726 (oder 1. 1. 1727?).

BWV 8 (VI II), 62 (VI I), 91 (VI I, II), 122 (VI I, II), 124 (Bc), 3 (VI I), 111 (VI I), 125 (VI II), 127 (VI I), 245 (Bc), 103 (VI I), 108 (VI I), 87 (Bc), 128 (Ob I, Ob da caccia), 183 (VI I, II), 74 (VI I), 175 (VI I, II), 137 (Bc), 57 (Bc), 28 (Bc), 16 (VI II), 32 (VI II), JLB 9

(V1I), JLB 2 (Bc), JLB 3 (V1I), JLB 12 (V1I), BWV 43 (V1I), 39 (Bc), JLB 13 (Bc), BWV 88 (V1I), JLB 7 (Bctr), BWV 19 (V1I), 27 (V1I), 47 (Bc), 169 (Bc), 56 (V1II, Va), 49 (V1I), 98 (Bctr), 55 (V1I), 52 (Fg), 207 (Trav I, Ob I, Bc), 225 (B II), vielleicht auch 4 (V1I).

#### *Anonymus II f*

Nachweisbar 19. 11. 1724 bis 2. 2. 1727 oder 8. 6. 1727.

BWV 26 (Bc), 232<sup>III</sup> (V1I, II, Bc), 133 (V1I, Bc), 123 (V1I), 3 (Ob d'amore, V1II), 111 (V1II), 127 (V1II), 42 (Fg), 85 (V1II, Bc), 103 (Bc), 108 (V1II), 87 (V1I, II), 128 (V1I, Ob II), 183 (Bc), 74 (V1II), 164 (V1I, Trav I, II), 79 (V1I), 110 (V1I), 28 (V1I), 16 (ObII), 32 (Bc), 72 (V1I), JLB 1 (Bc), JLB 2 (V1II), JLB 5 (Bc), JLB 11 (V1I, II), JLB 6 (V1II), JLB 14 (Bc), BWV 43 (V1II, Bc), JLB 17 (Bc), BWV 88 (Bc), 170 (Bc), 193 (V1I), JLB 15 (Bc), JLB 16 (V1I), BWV 17 (V1I), 19 (V1I), II, Va), 27 (V1I), 47 (V1I), 56 (Bctr), 98 (V1II), 55 (V1I, Bc), 207 (Trav II, V1II, Bc), 82 (Bc), 83 (Bctr), 225 (B I), 129 (Bc).

#### *Anna Magdalena Bach*

Zu ihrer Identifizierung vgl. Dadelsen I, S. 27 ff.

Nachweisbar ab 19. 11. 1724.

BWV 26 (S, A, T, B), 124 (V1I, II), 111 (V1II), 151 (V1II), 32 (V1I), 13 (V1I, II), JLB 9 (V1II), BWV 49 (unbekanntes Fragment in *P III*), 226 (S II), 232<sup>I</sup> (Vc), 58 (V1I), 14 (Bc), 9 (Bc), 62 (Vne), 41 (V1I), 244 (V1I, Chor I; Bc, Chor I, II), 195 (Bc).

#### *Anonymus II g*

Nachweisbar 25. 12. (29. 9. ?) 1724 bis 11. 2. 1725.

BWV 232<sup>III</sup> (V1I), 123 (V1II), 111 (Bc), 92 (Bctr), 125 (V1I), 127 (Bc), vielleicht auch BWV 130 (Bc).

#### *Wilhelm Friedemann Bach*

Nachweisbar ab 25. 12. 1724.

BWV 91 (V1I, II), 133 (Cto), 123 (V1I, II, Bc), 124 (A, Bc), 3 (V1I, II, Bc), 111 (V1I), 92 (Ob I, II, V1I, II, Va), 125 (V1I, Bc, Org), 126 (V1I, Bc), 127 (V1I, II, Va, Bctr), 1 (Ob da caccia), 42 (V1II), 85 (Bc), 103 (V1I), 108 (Bc), 87 (Bc), 128 (V1I), 74 (V1I), 175 (Bc), 164 (Ob II – nur Signet), 79 (Bc), 57 (V1I, Bc), 151 (V1I), 28 (Satzüberschriften, Revision), 16 (V1II), 32 (Bc, Bctr), 13 (Bc), 72 (V1I), JLB 9 (V1II, Va), JLB 3 (Bc, Bctr), JLB 5 (Bc), BWV 34a (B), 15 (V1II), JLB 12 (V1I), JLB 14 (V1II), BWV 193 (Va), 232<sup>III</sup> (Ti), 232<sup>I</sup> (V1I); vielleicht auch Fragment BWV 130 (V1II) in BWV 114, ferner JLB 13 (unbez. Fragment) und BWV 35 (Taille).

#### *Anonymus II b*

Nachweisbar 26. 12. 1724 bis 31. 10. 1725.

BWV 121 (Bc), 133 (V1I, II), 111 (V1II), 6 (V1I, II), 79 (Bc), vielleicht auch 175 (Vc piccolo).

#### *Anonymus III a*

Nachweisbar 26. 8. 1725 bis 5. 1. 1727 (8. 6. 1727?).

BWV 164 (V1II), 79 (V1II), 57 (V1II), 28 (Ob I, Taille), JLB 1 (V1I), JLB 2 (V1I), JLB 3 (Bc), JLB 4 (V1I), JLB 5 (V1I), JLB 6 (V1I), JLB 14 (V1II), JLB 13 (V1I), BWV 88 (Taille), JLB 7 (V1I), BWV 193 (Ob I, II), JLB 16 (Vc e Fg), BWV 19 (Bc), 49 (Vne), 98 (Bc), 207 (V1I), 58 (Bc), 129 (Bc).

*Anonymus III b*

Nachweisbar 25. 12. 1725 bis nach 9. 2. 1727.

BWV 110 (V1II), 28 (Ob II, V1II), 16 (V1I, Ob I), JLB 9 (Bc), JLB 2 (Bc, Bctr), JLB 3 (V1II), JLB 4 (V1II), JLB 5 (V1II), BWV 15 (V1I, II, Bc), JLB 6 (Cembalo), JLB 14, (V1I), BWV 43 (V1II), 39 (Fl II), JLB 13 (V1II), 88 (V1II), JLB 7 (Bc), BWV 45 (V1I), JLB 15 (Bc), BWV 35 (Ob II, Bc), JLB 16 (V1II), BWV 17 (V1II, Bc, Bctr), 27 (Bctr; Schlußchoral in Ob I, V1II, Va, Bc), 47 (Bctr), 169 (Bc), 56 (Va, Bctr), 55 (Trav, Ob, V1II, Bc), 52 (V1I), 207 (Ob II, Taille, Bc), 58 (Bctr), 84 (V1II), 69a (Ergänzungen).

*Anonymus III c*

Nachweisbar 26. 12. 1725 und 13. 1. 1726.

BWV 57 (V1I, Bc), 32 (V1II, Bc).

*Anonymus III d*

Nachweisbar 26. 12. 1725 bis 24. 2. 1726.

BWV 57 (V1I), JLB 2 (Bctr), JLB 4 (Cembalo).

*Anonymus III e*

Nachweisbar 24. 6. 1726 bis 24. 11. 1726.

JLB 17 (V1II), 27 (Bctr), 52 (Bctr).

*Anonymus III f*

Nachweisbar 24. 6. 1726 bis 9. 2. 1727.

JLB 17 (V1I), JLB 13 (Bc), BWV 88 (V1I, II, Bctr), 45 (Bc), 102 (Bctr), 35 (2. Hauptschr.), JLB 16 (Bctr), 19 (V1I, Bctr), 56 (V1I), 49 (Bc), 82 (V1II), 84 (Bc).

*Anonymus III g*

Nachweisbar 21. 7. 1726 bis 20. 10. 1726.

BWV 88 (Ob I, II), JLB 15 (V1II), BWV 17 (V1II), 47 (V1I), 169 (V1I, II).

*Anonymus III h*

Nachweisbar 26. 8. 1726 bis 9. 2. 1727.

BWV 193 (V1II), JLB 15 (V1II), BWV 35 (V1I), 19 (V1II), 27 (V1II), 47 (V1II), 169 (V1II), 56 (V1II), 49 (V1II), 98 (V1II), 52 (V1II), 207 (V1II), 58 (V1II), 82 (V1I), 84 (V1I), 232<sup>III</sup> (V1I).

*Anonymus III i*

Nachweisbar 1. 9. 1726 bis 13. 10. 1726.

JLB 15 (V1I), BWV 17 (Bc), 47 (V1II).

*Anonymus III j*

Nachweisbar 1. 9. 1726 bis 9. 2. 1727.

JLB 15 (V1I), BWV 27 (Cno, Bc), 169 (Ob I, II, V1I, II), 56 (V1I), 98 (V1I), 207 (V1II, Va), 82 (V1II), 84 (V1II), 232<sup>III</sup> (Bc).

*Anonymus III k*

Nachweisbar 17. 11. 1726 und 11. 12. 1726.

BWV 55 (V1II), 207 (V1II).

*Anonymus IV a*

Nachweisbar 6. 6. 1729.

BWV 174 (Teile der Partitur. Va I, Vc I). Eventuell identisch mit dem Schreiber des Fragments der Kantate „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ (in P 670).

*Carl Philipp Emanuel Bach*

Nachweisbar ab 6. 6. 1729.

Zu seiner Identifizierung s. Dadelson I, S. 37ff.

BWV 174 (VI I, II, Va), 226 (Ob I, II, Taille, Fg, Vne), 201 (S), 29 (Org), 70 (Vc oblig.), 16 (Violetta), 79 (Trav II, Ob I), 232 (S I, II), 213 (Va certata I, II), 91 (Bc), 211 (Cembalo), 246 (Partitur, S. 24–59).

*Anonymus Va*

Nachweisbar am 17. 9. 1730.

BWV 51 (VII), 192 (Trav, Bc).

*Anonymus Vb*

Nachweisbar am 17. 9. 1730.

BWV 51 (Bc), 192 (VI II).

*Anonymus Vc*

Nachweisbar am 17. 9. 1730.

BWV 51 (Bctr), 192 (Bctr).

*Anonymus Vd*

Nachweisbar um 1729/30.

BWV 192 (VI I), 201 (VI I).

*Anonymus Ve*

Nachweisbar 17. 9. 1730 bis um 1734.

BWV 51 (VI II), 192 (Trav II, Ob I, II), 36 (VI I), 177 (VI I), 96 (VI piccolo), 9 (Hauptschr.), 100 (VI I).

*Anonymus Vf*

Nachweisbar 3. 5. 1731 bis 5. 10. 1734.

BWV 172 (VI II), 29 (VI II), 213 (VI II), 215 (Bc), 100 (VI II).

*Anonymus Vg*

Nachweisbar 5. 9. 1733 bis 2. 2. 1735.

BWV 213 (VI I), 215 (4. Hauptschr.), 97 (einziger Schr. außer Bach), 248<sup>I</sup> (Fg, Org), 248<sup>II</sup> (Org), 248<sup>III</sup> (Org), 248<sup>IV</sup> (Org), 82 (VI II), 244 (VI II/Chor I u. II).

*Anonymus Vh*

Nachweisbar 5. 10. 1734 bis 2. 2. 1735.

BWV 215 (VI I), 248<sup>II</sup> (Korrektur in VI I), 248<sup>V</sup> (Bc), 248<sup>VI</sup> (Korrekturen in VI I, II), 14 (VI I, II), 82 (Trav), 211 (Hauptschr.).

*Anonymus Vi*

Nachweisbar 27. 12. 1734 bis 2. 1. 1735.

BWV 248<sup>III</sup> (Bc), 248<sup>IV</sup> (VI I), 248<sup>V</sup> (VI I, II).

*Anonymus Vj*

Um 1734.

BWV 100 (Trav, Ob d'amore, VII, Va), 249 (VI I), 36b (VI II, Va).

*Anonymus Vk*

Um 1734.

BWV 9 (Trav), 207a (Bc).

*Anonymus V l*

Um 1734.

BWV 9 (Bc), 248<sup>IV</sup> (Bc), vielleicht 248<sup>I</sup> (VII).*Johann Friedrich Agricola*

Zu seiner Identifizierung s. Dadelsen I, S. 20.

In Leipzig 1738 bis 1740; Hss. nicht datierbar.

BWV 210 (VII, II, Va, Trav, Ob d'amour).

*Johann Christoph Altnikol*

Zu seiner Identifizierung siehe Dadelsen I, S. 21.

In Leipzig 1744 bis 1748; Hss. nicht datierbar.

BWV 8 (B), 82 (B, Bc), 139 (VII, Einlage), 96 (Bctr-Fragment bei P 179).

*Anonymus V m*

Nicht datierbar.

BWV 177 (Bctr), 244 (S in Ripieno, Cembalo), 100 (Org), vielleicht auch 64 (Org).

*Anonymus V n*

Nicht datierbar.

BWV 94 (Trav), 101 (V1 solo), 8 (Fl piccolo, Trav).

*Anonymus V o*

Nicht datierbar, vermutlich letztes Lebensjahrzehnt Bachs.

BWV 133 (VII), 126 (Bc), 178 (Bc), 94 (VII, Bc).

Durchweg in später hinzugefügten Stimmen erfaßt.

*Anonymus V p*

Nicht datierbar. Vgl. Dadelsen I, S. 19 und Krit. Bericht NBA V/4, S. 89f.: Gottfried Heinrich Bach?

BWV 244 (Org/Chor I, II), 206 (VII, Bc).

*Anonymus V q*

Nicht datierbar, vermutlich letztes Lebensjahrzehnt Bachs.

Vgl. Dadelsen I, S. 19f.: Joh. Chr. Friedrich Bach?

BWV 245 (letzte Stimmengruppe: Bc; Schlußchoral), Passions-Pasticcio Keiser/Händel<sup>6</sup> (Cembalo), 195 (Part, S. 19–25), 234 (Hauptschreiber), vielleicht auch Goldberg, Kantate 1 (2. Hauptschr.).*Anonymus V r*

Nicht datierbar, nachweisbar in Bachs letzten Lebensjahren.

Vgl. Dadelsen I, S. 16.

BWV 245 (letzte Stimmengruppe: Bc, Ergänzungen in VII, II), 195 (Trba I–III, Ti, VII, Bc), 232<sup>III</sup> (Bc).<sup>6</sup> In Privatbesitz.

## ANHANG C

### Verzeichnis der ermittelten Aufführungen 1723 bis 1750 Nach BWV-Nummern geordnet

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern 1725
2. Ach Gott, vom Himmel sich darein 1724
3. Ach Gott, wie manches Herzeleid I 1725
4. Christ lag in Todesbanden 1724, 1725
5. Wo soll ich fliehen hin 1724, 1732/35
6. Bleib bei uns, denn es will Abend werden 1725
7. Christ unser Herr zum Jordan kam 1724
8. Liebster Gott, wann werd ich sterben 1724, 1735/50 (2 Aufführungen)
9. Es ist das Heil uns kommen her 1732/35
10. Meine Seel erhebt den Herren 1724, 1744/50
11. Lobet Gott in seinen Reichen (Himmelfahrts-Oratorium) 1735
12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 1724
13. Meine Seufzer, meine Tränen 1726
14. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit 1735
15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen 1726
16. Herr Gott, dich loben wir 1726, 1728/31, 1735/50.
17. Wer Dank opfert, der preiset mich 1726
18. Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt 1724 (?)
19. Es erhob sich ein Streit 1726
20. O Ewigkeit, du Donnerwort I 1724
21. Ich hatte viel Bekümmernis 1723
22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe 1723
23. Du wahrer Gott und Davids Sohn (kaum 1723), 1724, 1728/31
24. Ein ungefärbt Gemüte 1723
25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe 1723
26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig 1724
27. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende 1726, 1735/50 (1737?)
28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende 1725
29. Wir danken dir, Gott, wir danken dir 1731, 1739, 1749
30. Freue dich, erlöste Schar 1735/50 (vor 1742?)
- 30a. Angenehmes Wiederau, freue dich 1737
31. Der Himmel lacht! die Erde jubiliert 1724 (?), 1731
32. Liebster Jesu, mein Verlangen 1726
33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ 1724
34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (Pfingsten) 1735/50 (nach 1742?)
- 34a. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (Trauung) 1726
35. Geist und Seele wird verwirret 1726
36. Schwingt freudig euch empor (Advent) frühere Fassung: vor 1731; spätere Fassung: 1731
- 36a. Steigt freudig in die Luft 1726
- 36b. Die Freude reget sich 1732/35 (1735?)
- 36c. Schwingt freudig euch empor (Gratulation) 1725 (?)
37. Wer da glaubet und getauft wird 1724, 1731
38. Aus tiefer Not schrei ich zu dir 1724
39. Brich dem Hungrigen dein Brot 1726
40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes 1723

41. Jesu, nun sei gepreiset 1725, 1732/35
42. Am Abend aber desselbigen Sabbats 1725, 1731, 1735/50
43. Gott fähret auf mit Jauchzen 1726
44. Sie werden euch in den Bann tun I 1724
45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist 1726
46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei 1723
47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden 1726, 1734/50
48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen 1723
49. Ich geh und suche mit Verlangen 1726
50. Nun ist das Heil und die Kraft (keine Neuerkenntnisse)
51. Jauchzet Gott in allen Landen 1730
52. Falsche Welt, dir trau ich nicht 1726
53. Schlage doch, gewünschte Stunde (unecht)
54. Widerstehe doch der Sünde (in Weimar entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht 1726
56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen 1726
57. Selig ist der Mann 1725
58. Ach Gott, wie manches Herzeleid II 1727, 1733 oder 1734
59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I 1724; vielleicht auch 1723
60. O Ewigkeit, du Donnerwort II 1723, (nach 1750?)
61. Nun komm, der Heiden Heiland I 1723
62. Nun komm, der Heiden Heiland II 1724, 1732/35
63. Christen, ätzet diesen Tag 1723, 1729 (?)
64. Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget 1723, 1735/50
65. Sie werden aus Saba alle kommen 1724
66. Erfreut euch, ihr Herzen 1724 (?), 1731, 1735 (?)
67. Halt im Gedächtnis Jesum Christ 1724
68. Also hat Gott die Welt geliebt 1725
69. Lobe den Herrn, meine Seele I 1743/50
- 69a. Lobe den Herrn, meine Seele 1723, 1727
70. Wachtet! betet! betet! wachtet 1723, 1731
71. Gott ist mein König (in Mühlhausen entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
2. Alles nur nach Gottes Willen 1726
73. Herr, wie du willst, so schicks mit mir 1723, 1732/35 (?)
74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II 1725
75. Die Elenden sollen essen 1723
76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 1723, 1724 oder 1725 (?)
77. Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben 1723
78. Jesu, der du meine Seele 1724
79. Gott der Herr ist Sonn und Schild 1725, 1728/31
80. Ein feste Burg ist unser Gott (möglicherweise 1724 in früher Fassung)
- 80a. Alles, was von Gott geboren (in Weimar entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
81. Jesus schläft, was soll ich hoffen 1724
82. Ich habe genug 1727, um 1731, 1735, 1745/48
83. Erfreute Zeit im neuen Bunde 1724, 1727 (?)
84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke 1727
85. Ich bin ein guter Hirt 1725

86. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch 1724
87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen 1725
88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden 1726
89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim 1723
90. Es reifet euch ein schrecklich Ende 1723
91. Gelobet seist du, Jesu Christ 1724, 1732/35, 1735/50
92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn 1725
93. Wer nur den lieben Gott läßt walten 1724, 1732/33
94. Was frag ich nach der Welt 1724, 1732/35, 1735/50
95. Christus, der ist mein Leben 1723
96. Herr Christ, der einge Gottessohn 1724, 1734 (?), 1744/48
97. In allen meinen Taten 1734
98. Was Gott tut, das ist wohlgetan I 1726
99. Was Gott tut, das ist wohlgetan II 1724
100. Was Gott tut, das ist wohlgetan III 1732/35, 1735/50
101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott 1724, 1735/50
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben 1726, 1735/50 (1737?)
103. Ihr werdet weinen und heulen 1725, 1731
104. Du Hirte Israel, höre 1724
105. Herr, gehe nicht ins Gericht 1723
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (in Mühlhausen entstanden, keine Leipziger Ausführung nachweisbar)
107. Was willst du dich betrüben 1724
108. Es ist euch gut, daß ich hingehe 1725
109. Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben 1723
110. Unser Mund sei voll Lachens 1725, 1728/31
111. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit 1725
112. Der Herr ist mein getreuer Hirt 1731
113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut 1724
114. Ach lieben Christen, seid getrost 1724
115. Mache dich, mein Geist, bereit 1724
116. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ 1724
117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut (Partitur unzugänglich, keine Neuerkenntnisse)
118. O Jesu Christ, mein's Lebens Licht 1735/50
119. Preise, Jerusalem, den Herrn 1723
120. Gott, man lobet dich in der Stille um 1728
- 120a. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge 1730
- 120b. Gott, man lobet dich in der Stille (1729 (?))
121. Christum, wir sollen loben schon 1724
122. Das neugeborne Kindelein 1724
123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen 1725
124. Meinen Jesum laß ich nicht 1725
125. Mit Fried und Freud ich fahr dahin 1725
126. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort 1725, 1735/50
127. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 1725
128. Auf Christi Himmelfahrt allein 1725
129. Gelobet sei der Herr, mein Gott 1726 oder 1727, 1732/35, 1735/50
130. Herr Gott, dich loben alle wir 1724
131. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir (in Mühlhausen entstanden, keine Leipziger Ausführung nachweisbar)



132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn (in Weimar entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
133. Ich freue mich in dir 1724, 1735/50
134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß 1724, 1731, 1735 (?)
- 134a. Die Zeit, die Tag und Jahre macht 1719
135. Ach Herr, mich armen Sünder 1724
136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz 1723
137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 1725, 1744/50
138. Warum betrübst du dich, mein Herz 1723
139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott 1724, 1744/48
140. Wachtet auf, ruft uns die Stimme 1731
141. Das ist je gewißlich wahr (von Telemann, Aufführung durch J. S. Bach nicht nachweisbar)
142. Uns ist ein Kind geboren (unecht)
143. Lobe den Herrn, meine Seele II (keine Neuerkenntnisse)
144. Nimm, was dein ist, und gehe hin 1724
145. Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen 1729 (?)
146. Wir müssen durch viel Trübsal (keine Neuerkenntnisse)
147. Herz und Mund und Tat und Leben 1723, 1728/31
148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens 1723 (?)
149. Man singet mit Freuden vom Sieg um 1728 (1729?)
150. Nach dir, Herr, verlanget mich (vermutlich in Weimar entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
151. Süßer Trost, mein Jesus kommt 1725, 1728/31
152. Tritt auf die Glaubensbahn (in Weimar entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
153. Schau, lieber Gott, wie meine Feind 1724
154. Mein liebster Jesus ist verloren 1724, 1735/50
155. Mein Gott, wie lang, ach lange 1724 (?)
156. Ich steh mit einem Fuß im Grabe 1729 (?)
157. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn 1727
158. Der Friede sei mit dir (keine Neuerkenntnisse)
159. Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem 1729 (?)
160. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (von Telemann, keine Aufführung durch J. S. Bach nachweisbar)
161. Komm, du süße Todesstunde (keine Neuerkenntnisse)
162. Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe 1723
163. Nur jedem das Seine (vielleicht 1723)
164. Ihr, die ihr euch von Christo nennet 1725
165. O heiliges Geist- und Wasserbad 1724
166. Wo gehest du hin 1724
167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe 1723
168. Tue Rechnung, Donnerwort 1725
169. Gott soll allein mein Herze haben 1726
170. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust 1726, 1735/50
171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm 1729 (?)
172. Erschallet, ihr Lieder, erklinget ihr Saiten 1724, 1731
173. Erhöhtes Fleisch und Blut 1724 (?), um 1728, 1731, 1732/35
- 173a. Durchlauchtster Leopold (Köthen)
174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte 1729

175. Er ruft seinen Schafen mit Namen 1725, 1735/50  
 176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding 1725  
 177. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ 1732, 1735/50  
 178. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält 1724, 1735/50  
 179. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei 1723  
 180. Schmücke dich, o liebe Seele 1724  
 181. Leichtgesinnte Flattergeister 1724, 1735/50  
 182. Himmelskönig, sei willkommen 1724, 1728/31 (1728?)  
 183. Sie werden euch in den Bann tun II 1725  
 184. Erwünschtes Freudenlicht 1724, 1731  
 185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe 1723  
 186. Ärgre dich, o Seele, nicht 1723  
 187. Es wartet alles auf dich 1726  
 188. Ich habe meine Zuversicht um 1728  
 189. Meine Seele rühmt und preist (unecht)  
 190. Singet dem Herrn ein neues Lied 1724, 1735/50  
 190a. Singet dem Herrn ein neues Lied 1730  
 191. Gloria in excelsis Deo 1735/50 (nach 1742?)  
 192. Nun danket alle Gott 1730  
 193. Ihr Tore zu Zion 1726  
 193a. Ihr Häuser des Himmels 1727  
 194. Höchsterwünschtes Freudenfest 1723, 1724, 1726, 1731  
 195. Dem Gerechten muß das Licht 1728/31(?), nach 1737, 1737/50  
 196. Der Herr denket an uns (vermutlich 1708 entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)  
 197. Gott ist unsre Zuversicht um 1735/50 (vor 1742?)  
 197a. Ehre sei Gott in der Höhe um 1728  
 198. Laß Fürstin, laß noch einen Strahl 1727  
 199. Mein Herze schwimmt in Blut 1723 (?)  
 200. Bekennen will ich seinen Namen um 1735/50 (nach 1742?)  
 201. Geschwinde, ihr wirbelnden Winde 1729 (?)  
 202. Weichet nur, betrübte Schatten (keine Neuerkenntnisse)  
 203. Amore traditore (keine Neuerkenntnisse)  
 204. Ich bin in mir vergnügt 1726 oder 1727  
 205. Zerreiße, zerspreng, zertrümmert die Gruft 1725, 1734 (Parodie)  
 205a. Blast Lärmen, ihr Feinde 1734  
 206. Schleicht, spielende Wellen 1735/50 (1736?)  
 207. Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten 1726  
 207a. Auf schmetternde Töne 1734, 1735 (?)  
 208. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd vielleicht 1735  
 209. Non sa che sia dolore (keine Neuerkenntnisse)  
 210. O holder Tag, erwünschte Zeit (letzte Lebensjahre Bachs)  
 210a. O angenehme Melodei um 1738/40, weitere Aufführungen wahrscheinlich (Stimmen unzugänglich)  
 211. Schweigt stille, plaudert nicht 1732/35  
 212. Mer hahn en neue Oberkeet 1742  
 213. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen 1733  
 214. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! 1733  
 215. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen 1734  
 216. Vergnügte Pleißenstadt 1728

- 216a. Erwählte Pleißenstadt (keine Neuerkenntnisse)  
 217–222. (Kantaten – unecht)  
 223–224. (Kantatenfragmente – keine Neuerkenntnisse)  
 225. Singet dem Herrn ein neues Lied (Motette) 1726 oder 1727  
 226. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf (Motette) 1729  
 227–231. (Motetten – keine Neuerkenntnisse)  
 232<sup>I</sup>. Missa h-Moll 1733  
 232<sup>II</sup>. Symbolum Nicenum (letzte Lebensjahre Bachs)  
 232<sup>III</sup>. Sanctus D-Dur 1724, 1726 oder 1727, 1735/50 (letzte Lebensjahre Bachs)  
 232<sup>IV</sup>. Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem letzte Lebensjahre Bachs  
 233 (a). Missa F-Dur (keine Neuerkenntnisse)  
 234. Missa A-Dur 1735/50 (letzte Lebensjahre Bachs?)  
 235. Missa g-Moll (keine Neuerkenntnisse)  
 236. Missa G-Dur 1735/50 (?)  
 237. Sanctus C-Dur 1723  
 238. Sanctus D-Dur 1723 oder 1724, 1735/50  
 239. Sanctus d-Moll 1735/50  
 240. Sanctus G-Dur 1735/50 (oder früher?)  
 241. Sanctus D-Dur (keine Neuerkenntnisse)  
 242. Christe eleison g-Moll (keine Neuerkenntnisse)  
 243. Magnificat D-Dur 1728/31  
 243 a. Magnificat Es-Dur 1723  
 244 (b). Matthäus-Passion (kaum 1727), 1729, 1736, 1735/50  
 244 a. Klagt, Kinder, klagt 1729  
 245. Johannes-Passion 1724, 1725, 1728/31, 1735/50 (2 Aufführungen, die eine vor, die andere nach 1742?)  
 246. Lukas-Passion 1730 (?)  
 247. Markus-Passion 1731  
 248<sup>I</sup>. Jauchzet, frohlocket (Weihnachts-Oratorium I) 1734  
 248<sup>II</sup>. Und es waren Hirten (Weihnachts-Oratorium II) 1734  
 248<sup>III</sup>. Herrscher des Himmels (Weihnachts-Oratorium III) 1734  
 248<sup>IV</sup>. Fallt mit Danken (Weihnachts-Oratorium IV) 1735  
 248<sup>V</sup>. Ehre sei dir, Gott, gesungen (Weihnachts-Oratorium V) 1735  
 248<sup>VI</sup>. Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben (Weihnachts-Oratorium VI) 1735  
 249. Kommt, eilet und laufet 1725, 1732/35 (?), 1735/50  
 249 a. Entfliehet, verschwindet 1725  
 249 b. Verjaget, zerstreuet 1726  
 250–252. Drei Choräle zu Trauungen 1729 (?)
- Anh. 1. Gesegnet ist die Zuversicht (vermutlich unecht, keine Neuerkenntnisse)  
 Anh. 2. (Kantate zum 19. p. Trin.) 1729 (?)  
 Anh. 3. Gott, gib dein Gericht dem Könige 1730  
 Anh. 4. Wünschet Jerusalem Glück 1727  
 Anh. 4a. Wünschet Jerusalem Glück 1730  
 Anh. 5. Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen (in Köthen entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)  
 Anh. 6. Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne (in Köthen entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)  
 Anh. 7. Heut ist gewiß ein guter Tag (in Köthen entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)

- Anh. 8. (Neujahrskantate) in Köthen entstanden, keine Leipziger Aufführung nachweisbar)
- Anh. 9. Entfernet euch, ihr heitern Sterne 1727
- Anh. 10. So kämpfet nun, ihr muntern Töne 1731
- Anh. 11. Es lebe der König, der Vater im Lande 1732
- Anh. 12. Frohes Volk, vergnügte Sachsen 1733
- Anh. 13. Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erde 1738
- Anh. 14. Sein Segen fließt daher wie ein Strom 1725
- Anh. 15. Siehe, der Hüter Israel (keine Neuerkenntnisse)
- Anh. 16. Schließt die Gruft, ihr Trauerglocken (keine Neuerkenntnisse)
- Anh. 17. Mein Gott, nimm die gerechte Seele (keine Neuerkenntnisse)
- Anh. 18. Froher Tag, verlangte Stunden 1732
- Anh. 19. Thomana saß annoch betrübt 1734
- Anh. 20. (Lateinische Ode) 1723
- Anh. 21. Magnificat (unecht)
- Auf, süß entzückende Gewalt 1725
  - Murmelt nur, ihr heitern Bäche (keine Neuerkenntnisse)
  - Ich bin ein Pilgrim auf der Welt 1729
  - Ihr wallenden Wolken (keine Neuerkenntnisse)

Aufführungen fremder Kompositionen:

- BWV Anh. 24. Messe a-Moll 1724
- BWV Anh. 30. Magnificat C-Dur 1735/50

*Job. Ludwig Bach*

- Kantate 1. Gott ist unsre Zuversicht 1726
- Kantate 2. Der Gottlosen Arbeit wird fehlen 1726
- Kantate 3. Darum will ich auch erwählen 1726
- Kantate 4. Darum säet euch Gerechtigkeit 1726
- Kantate 5. Ja, mir hast du Arbeit gemacht 1726
- Kantate 6. Wie lieblich sind auf den Berg 1726
- Kantate 7. Ich will meinen Geist in euch geben 1726, 1735/50
- Kantate 8. Die mit Tränen säen 1726, 1735/50
- Kantate 9. Mache dich auf, werde Licht 1726
- Kantate 10. Es ist aus der Angst und Gericht 1726
- Kantate 11. Er machet uns lebendig 1726
- Kantate 12. Und ich will ihnen einen einigen Hirten erwecken 1726
- Kantate 13. Der Herr wird ein neues im Land erschaffen 1726
- Kantate 14. Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele 1726
- Kantate 15. Durch sein Erkenntnis 1726
- Kantate 16. Ich aber ging für dir über 1726
- Kantate 17. Siehe, ich will meinen Engel senden 1726

*Johann Gottlieb Goldberg*

- Kantate 1. Durch die herzliche Barmherzigkeit 1742/50

*Georg Friedrich Händel*

- Brockes-Passion 1735/50

*Georg Friedrich Händel/Reinhard Keiser*

- Passions-Pasticcio 1735/50

*Georg Philipp Telemann*

- Kantate: Machet die Tore weit 1734

## Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit

Von Ernst König (Köthen)

Im Bach-Jahrbuch 1954 hat Christoph Schubart, Weimar, einen Beitrag zur Köthener Bachhaus-Forschung veröffentlicht. Er schien Licht in das Dunkel dieses Problems zu bringen. Leider ist aber dem Verfasser ein grundlegender Irrtum unterlaufen. Er ist dadurch entstanden, daß in den städtischen Schoßregistern Köthens die Grundstücke des Johann Andreas Lautsch und des Johann Friedrich Werth, isoliert von ihren Nachbargrundstücken, durch die Jahre 1705 bis 1722 verfolgt wurden. Wären noch einige Nachbarhäuser hinzugezogen worden, hätte der Verfasser bei der Lokalisierung der Gebäude eine andere Lösung bekommen.

Johann Andreas Lautsch hat in Köthen um 1720 drei Häuser besessen: eins im Schalaunischen Viertel, das andere auf dem Weibermarkt und das dritte auf dem Wall.

Wo hat Bach gewohnt? Hat er die Wohnung seines Vorgängers Augustin Reinhard Stricker übernommen? Die Akten des Agnusarchiv widerlegen das. Im Juli 1714 berief Fürst Leopold das Ehepaar Stricker nach Köthen.<sup>1</sup> 1716 wohnte es im Oberpredigerhaus der Agnugemeinde. Das Gebäude lag in der Magdeburger Gasse zwischen den Häusern des Schusters Nienburger und des Sattlers Saltzburger. Am 13. 4. 1718 verkaufte es die Kirche an den Bäckermeister Georg Krause für 715 Taler. Das Hintergebäude grenzte an den Kirchhof des lutherischen Gotteshauses. Es stand daher nicht weit von der Ecke entfernt, die heute die Friedenschule einnimmt.<sup>2</sup> Am 14. Mai fand die Erbhuldigung des Fürsten Leopold statt. In der Liste erscheinen die Hausbesitzer mit ihren Hausgenossen. Da heißt es: „Das lutherische Pfarrhaus, Herr Capellmeister Stricker.“ Er bewohnte es bis 1717. Das Monitum zur Kirchenrechnung 1717 stellt die Frage: „Von welchem Hause hat Herr Huth die Miete gegeben, und wenn es das Strickersche, ob der Contract auf 1 Taler höher laufe?“ Antwort: „Ist das Strickersche, welcher Michaelis ausgezogen, maßen die Miete, von welcher Herr Huth 1/4 jährlich 5 Taler 6 Groschen gegeben, um 1 Taler erhöht worden.“<sup>3</sup> Letztlich zahlte Stricker 5 Taler Miete am 6. 10. 1717 für das Vierteljahr Johannnis—Michaelis 1717.<sup>4</sup> Damit steht fest, daß Kapellmeister Stricker von Mai 1716 bis Michaelis 1717 im Oberpredigerhaus der Agnugemeinde gewohnt hat. Auf keinen Fall hat er das Haus Wallstraße Nr. 25 als Mietswohnung benutzt. Es wurde erst um 1729 erbaut. Um sein Entstehungsjahr zu finden, wurden aus den Ratsrechnungen der Stadt Köthen die Schoßregister herangezogen.<sup>5</sup> Die Besitzer der Häuser werden in einer

<sup>1</sup> Bach-Jahrbuch 1905: Bunge, *J. S. Bachs Kapelle*, S. 17.

<sup>2</sup> Agnusarchiv, Memorial v. 13. 4. 1718.

<sup>3</sup> Agnusarchiv, Kirchenrechnung 1717.

<sup>4</sup> wie <sup>3</sup>.

<sup>5</sup> Stadtarchiv Köthen, Ratsrechnungen 1694—1717.

ganz bestimmten Reihenfolge, wie ihre Grundstücke aneinander grenzten, aufgeführt. Auf Grund dieser Tatsache konnten die Häuser des Lautsch örtlich festgelegt werden.

Das Ergebnis dieser Untersuchung war folgendes: Im Jahre 1699 hat der Salzfaktor Johann Friedrich Werth das Haus der Witwe Martin Gebhardts im Halleschen Viertel erworben. Johann Andreas Lautsch erbte von seinem Vater Abraham Lautsch das Nebenhaus. So sind die beiden Männer Nachbarn geworden.

Um 1700 hatte das Amt das Gelände an und auf dem Schießwall als Gärten ausgetan.<sup>6</sup> Im Jahre 1713 wurde dort J. A. Lautsch mit dem Garten Nr. 4 belehnt und gab dafür 8 Gr. 4 Pfg. und 2 Hühner. In der Erbhuldigungsliste vom 21. 6. 1729 werden im Halleschen Viertel die Bewohner des Walles erstmalig aufgeführt. Nach Dr. Stange, der den Garten Nr. 2 pachtete, wird Lautsch mit seinem Mieter Hofrat Pfau und danach Heinrich Kalkhoff registriert. Der Salzfaktor Werth wird nicht erwähnt. Aus alledem folgt, daß der Kramer Lautsch 1713 mit dem Wallgarten Nr. 4 belehnt wurde und erst 1729 dort ein Haus errichtete.

Aus welchen Gründen wurde bisher das Haus Wallstraße Nr. 25 als Bachhaus bezeichnet? Einmal, weil dort der Kramer Lautsch wohnte, in dessen Hause J. S. Bach geübt haben soll. Zum andern fand man auf dem Boden des Gebäudes Teile einer alten Orgel. Ist das ein Beweismittel für den Mieter Bach? Nie und nimmer! Nährboden dieser mündlichen Tradition kann der Orgelbauer Johann Christoph Zuberbier gewesen sein, der sich, nachdem er schon früher Orgelreparaturen in Köthen ausführte, um 1750 auf dem Walle ein Haus errichten ließ. Es besaß die alte Hausnummer 224, die der heutigen Nr. 8 entspricht.

Aus den bisherigen Darlegungen geht hervor, daß das Haus Wallstraße Nr. 25 als Bachwohnung ausscheidet.

Die schon 1699/1700 vorhandene Häuserreihe: Joachim Lüdicke — Hans Öttels Witwe — Johann Friedrich Werth — Johann Andreas Lautsch — Hans Darr — kann genau lokalisiert werden. Das Haus des Lüdicke liegt noch heute am Markt und beherbergt die Abteilungen des Gesundheitswesens der Stadt und des Kreises Köthen. Über der Eingangstür steht das Baujahr des Hauses: 1701. Das Haus des Öttel stand auf dem Weibermarkt, nach der aus dem Jahre 1693 stammenden Liste der Lutheraner. Hans Darr ist ebenfalls in dieser Liste enthalten und wohnt auch dort. Zwischen den Grundstücken des Öttel und Darr liegen die Wohnstätten des Werth und des Lautsch. Von 1716/17 ab bilden sie ein Gebäude, das J. A. Lautsch gehört. Die alten Hausnummern waren 102 und 103. Heute hat das Grundstück die Nr. 3 in der Dr.-Krause-Straße, die früher als Weibermarkt bezeichnet wurde.

Das dritte Grundstück des J. A. Lautsch liegt im Schalaunischen Viertel. Seit 1713/14 ist er Besitzer des Hauses. 1742 erbt es sein Sohn, der Post-

<sup>6</sup> Schulze, *Köthen in Anhalt*, S. 410 u. 412.

meister Johann Heinrich Lautsch, 1785 erwirbt es Johann Gottfried Schreiber, 1819/20 der Seifensieder August Schreiber. Es war das letzte Grundstück im alten Schalaunischen Viertel und trägt heute die Nr. 44 in der Schalaunischen Straße. Damit ist auch das dritte Haus des J. A. Lautsch bestimmt worden.

In welchem Hause hat nun J. S. Bach mit seiner Hofkapelle geübt? Die Kammerrechnungen, die sich auf Bach beziehen, bringen wohl den Betrag von 12 Talern wegen „habender Probe“, aber der Kramer Lautsch wird nicht erwähnt. Alle Forscher, die sich bisher mit dem Problem des Köthener Bachhauses befaßt haben, sind auf Grund des Betrages von 12 Talern der Ansicht gewesen, daß es sich nur um ein Haus des J. A. Lautsch handeln könnte, der vom Vorgänger Bachs, A. R. Stricker, auch die gleiche Summe für den gleichen Zweck erhalten hat.

Das Ergebnis dieser Studie ist folgendes:

1. Die drei Häuser des Johann Andreas Lautsch sind gefunden worden. Das eine liegt in der Wallstraße Nr. 25, das andere in der Dr.-Krause-Straße Nr. 3 und das dritte in der Schalaunischen Straße Nr. 44.

2. Das Haus Wallstraße Nr. 25 scheidet endgültig als Bachhaus aus.

3. Augustin Reinhard Stricker übte in einem Hause des Kramer Lautsch. Für die Proben der fürstlichen Kapelle kommt nur das Grundstück Schalaunische Straße Nr. 44 in Betracht, da zu dieser Zeit das Haus auf dem Buttermarkt noch nicht fertiggestellt war.

4. Der Kramer Lautsch war Tuchhändler. Sein Geschäftshaus lag auf dem Weibermarkt. Seine Nachbarn, Lüdicke und Heinrich, gehörten auch dieser Branche an. Laden- und Lagerräume befanden sich im Erdgeschoß. Da war kein Raum für die Übungen einer achtzehnköpfigen Kapelle. Zudem hätte das Proben den Geschäftsgang gestört.

5. Das Grundstück Schalaunische Straße Nr. 44 war und ist heute noch geräumig. 1716 bot es einem Adligen, der zur Erbhuldigung des Fürsten Leopold nach Köthen gekommen war, „Logis und Stallung“. Hier hat Stricker mit der Kapelle geübt. Hier wird auch Bach zu Beginn seiner Wirksamkeit in Köthen geprobt haben.

6. Nach einer mündlichen Tradition soll Bach in Köthen einen Wohnungswechsel vorgenommen haben. So wird es noch einige Zeit dauern, bis das Bachhaus-Problem befriedigend gelöst werden kann.

Über J. S. Bachs Wirken in Köthen sind in den letzten Jahren bedeutende Arbeiten erschienen. Hier sollen die Männer der Vergessenheit entrissen werden, mit denen er während seiner Köthener Zeit sympathisierte. Da ist zunächst der Kantor der reformierten St. Jakobskirche, Johann Jeremias Göbel, zu nennen. Seine **Eingaben** und Beschwerden spiegeln die musikalische Situation Köthens um 1720 wider. In einem Gesuch vom 23. 2. 1722 schreibt er: „... *Es wird bekannt seyn, was maßen ich die Vokal-Music freywillig nunnebro über drei Jahre mit den Current-Knaben getrieben und dieselben so weit gebracht, daß sie nicht allein die Psalmen und Lieder vierstimmig,*

*sondern auch allerhand feine Arien und Motetten auf der Straße und vor den Häusern singen können.*<sup>7</sup>

Auf Befehl seiner Vorgesetzten unterbreitete er ihnen am 28. 7. 1722 ein ausführliches Schreiben, wie „die gänzlich in Verfall gekommene Chormusic wieder aufzuhelfen sei“. In 36 Punkten setzt er die Leistungen des Chores in der Vergangenheit denen der Gegenwart gegenüber, um daraus Schlüsse zu dessen Verbesserung zu ziehen. Aus diesem Bericht spricht ein von der Musik begeisterter Kantor, der auch die scheinbar nebensächlichsten Dinge in den Kreis der Beurteilung aufnahm.<sup>8</sup>

Von der gleichen Seite zeigt er sich in einer Beschwerde an die Inspektoren der reformierten Kirche zu Köthen vom 22. 9. 1722. Darin teilt er mit, daß der Organist Müller der St. Jakobskirche und der Stadtmusikant Würdig sich weigern, sonnabends an den Proben für die Kirchenmusik teilzunehmen. Ausführlich widerlegt er ihre Einwände und schreibt wörtlich weiter: „Überdies ist es höchst nötig, die zu musizierenden Stücke vorher zu probieren, . . . und daß auch die berühmtesten Virtuosen ihre Sachen vorher zusammen probieren und exerzieren, dessen wir ein klar Exempel an hiesiger Fürstl. Capelle, so alle Wochen ihr Exerctium musicum hält, haben.“<sup>9</sup>

Neben der Hofkapelle waren die Stadtpfeiferei und die Organisten und Kantoren Träger der Musikausübung.

Die Stadtpfeiferei bestand als älteste Musikinstitution schon seit Jahrhunderten. Der Stadtmusikant oder Hausmann war verpflichtet, an Sonn- und Feiertagen den Gesang in der Kirche mit Instrumentalmusik zu begleiten. Um 1720 leitete die Musikantengilde Johann Gottlieb Würdig, der von 1716 ab zugleich Mitglied der Hofkapelle war. Auch Adam Ludwig Weber, ebenfalls Stadtpfeifer, wurde im gleichen Jahre zum Hofmusikant ernannt. Durch diese persönlichen Bindungen war ein gutes Einvernehmen und Zusammenarbeiten gewährleistet.

Die Organisten beider Kirchen standen auch in Verbindung mit der Hofkapelle. J. J. Müller, Organist an St. Jakob, gehörte ihr von 1707 bis 1713 an. In St. Agnus versah Chr. E. Rolle das Amt des Organisten. Im Juni 1722 trat er der Hofkapelle bei. Ihn hatte Bach ausgewählt. Die Kantoren standen ebenfalls der Hofkapelle und damit auch Bach nahe. Kantor Göbel war ein Bewunderer Bachs und seines „Collegiums“. Johann Caspar Schultze, Kantor an der lutherischen Kirche, wählte J. S. Bach als Paten seiner am 28. 10. 1722 getauften Tochter.

Nach der erwähnten Beschwerde des J. J. Göbel steht fest, daß an beiden Kirchen eine geordnete Kirchenmusik durchgeführt wurde. Wohl zeigte sich noch immer eine Spannung zwischen beiden Konfessionen. Jede Gruppe wachte peinlich genau über die Einhaltung der erlassenen Verträge. Aber auf musikalischem Gebiete schien alles in bester Ordnung zu sein.

<sup>7</sup> Archiv der Superintendentur Köthen, Litt. C 1 Nr. 9 S. 61.

<sup>8</sup> wie <sup>7</sup>, S. 69–82.

<sup>9</sup> Stadtarchiv, Abt. II, 18.



Hier glättete die alles verbindende Musik die Wogen des religiösen Haders.

Wenn Kantor Göbel in seiner Beschwerde festhält, daß Stadtmusikus Würdig, der der reformierten Konfession angehörte, in der lutherischen Kirche die Proben und Kirchenmusiken leitet, sich aber weigert, an den Übungen in der St. Jakobskirche teilzunehmen, so kann aus solch einem sonderbaren Benehmen nur geschlossen werden, daß hier die Bindung an Bach den Ausschlag gab.<sup>10</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß uns durch die Beschwerde Göbels eine zeitgenössische Schilderung der kirchenmusikalischen Situation Köthens um 1720 und ein fachmännisches Urteil über die Leistungen der fürstlichen Hofkapelle unter J. S. Bach überliefert worden sind.

<sup>10</sup> Stadtarchiv, Abt. II, 18.

## Fünzig Jahre Bachhaus

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Seit 50 Jahren steht das Bachhaus zu Eisenach im Blickpunkt deutscher Musikpflege. Mit seinen wichtigen Sammlungen leistet es zugleich der Musikwissenschaft wertvolle Dienste. Gab das 34. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach Gelegenheit, in festlichen Veranstaltungen an die Erwerbung des Hauses vor 50 Jahren zu erinnern, so soll hier ein Rechenschaftsbericht abgelegt werden über alles, was seit der Besitzergreifung im Jahre 1907 geleistet wurde. Dabei muß betont werden, daß das Haus nur durch die Entschlußkraft der Neuen Bachgesellschaft vor dem völligen Untergang gerettet worden ist.

Obleich das Geburtshaus eines großen Geistes in den seltensten Fällen unverändert auf die Nachwelt gekommen sein dürfte, steht es dem Empfinden des Volkes näher als das Sterbehau. Das ist begreiflich. Verbindet sich doch in der Regel mit der Geburtsstätte auch die Heimat des Menschen. Kommt ein solches Geburtshaus zunächst in Privathände, bevor es zum öffentlichen Besitz wird, so ergeben sich für den Gestalter nicht geringe Schwierigkeiten. Dieser Fall trat bei der Erwerbung des Geburtshauses Johann Sebastian Bachs ein.

### Die Vorgeschichte des Hauses

Grund und Boden des Hauses gehörten im frühen Mittelalter zur Domfreiheit, dem „Zirkel der Domherren“, die außerhalb der Stadtrechte am südlichen Stadttor, dem Frauentor, lag. Als *Albrecht* der Entartete (um 1300) das Kirchlein „Unser Lieben Frauen“, auf der Höhe des Frauenberges, vom Deutschen Orden erworben hatte und zu einer großen dreitürmigen Pfarrkirche ausbauen ließ, wird ihm der Erfurter Dom als Vorbild gedient haben, zumal es sich um den gleichen Augustiner-Orden handelte. Vermutlich war auch der Baumeister derselbe. Das wiederaufgefundene Bild vom Eisenacher Dom zeigt deutlich die bauliche Übereinstimmung. Auch der Eisenacher Dom war mit ähnlichen Treppenaufgängen zum Hauptportal versehen wie der Erfurter. Diese waren dem Volk vorbehalten. Die Honoratioren benutzten den an der Südseite liegenden langsam ansteigenden Reitweg, der zum oberen Seiteneingang des Domes führte; noch heute trägt dieser den Namen Rittergasse.

Wie der Baubefund des Bachhauses beweist, stammt der westliche, größere Teil des Doppelhauses noch aus dem Mittelalter. Einer der neunzehn Domherren hatte hier seine Wohnstätte aufgeschlagen. Dafür zeugen das breite Gebälk und der Keller, ein geräumiges Tonnengewölbe. Der Eingang wurde später, Anfang des 16. Jahrhunderts, mit einem sorgfältig behauenen, feinziselierten Steintor geschmückt, das deutsche Renaissance erkennen läßt. Die Ursache dieses Schmuckes ist leicht zu erklären, denn der Keller hatte eine wichtige Aufgabe zu erfüllen: das Brauen und Lagern des Bieres. Das Haus gehörte zu den 244 Brauhöfen mit Braugerechtigkeit, die wir bis

zum 18. Jahrhundert in Eisenach antreffen können. Doch der Bauernaufstand 1525 hatte nicht nur den Dom, sondern auch die Wohnstätten der Kleriker zerstört. Dazu kamen die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges und 1636 der große Brand durch die abziehenden Schweden.

### Einzug der Bach-Familie

Als *Johann Ambrosius Bach* 1671 zum Leiter der Eisenacher Ratskompagnie gewählt worden war — sein Dienstvertrag ist vom 12. Oktober dieses Jahres — fand er in diesem Stadtteil noch manche Lücken vor. So ist es zu verstehen, daß der Rat seinem neuen Stadtpfeifer keine ausreichende Behausung für seine Berufszwecke zur Verfügung stellen konnte, weshalb dieser zunächst als „Mietling“ bei dem Fürstlichen Oberförster *Balthasar Schneider* in der Rittergasse (heute Nr. 11)<sup>1</sup> untergebracht werden mußte. Drei Jahre zahlte der Rat für ihn die Miete; währenddessen mußte Ambrosius — so verpflichtete ihn der Rat — sich ein Eigenheim beschaffen. Nur wer Besitztum hatte, konnte Bürger werden.

So ist Johann Ambrosius, als er in den ersten Tagen des Oktobers 1671 von Erfurt kommend mit Familie und Hausrat in Eisenach einzog, zunächst in der Rittergasse gelandet. Erst seit wenigen Jahren (8. 4. 1668) mit *Elisabeth Lämmerhirt* verheiratet, mußte der junge Ehemann den Erstgeborenen *Johann Rudolf* bald nach der Geburt (19. 1. 1670) in Erfurt begraben. Das zweite Kind, *Johann Christoph* (geb. 16. 6. 1671) lag während der Überführung noch in den Windeln. Auch hatte Ambrosius seine Schwiegermutter *Eva Barbara Lämmerhirt* und seine schwachsinnige Schwester *Dorothea Maria Bach* mit nach Eisenach gebracht. Die Geburt des ersten in Eisenach geborenen Kindes *Johann Balthasar* (get. 6. 3. 1673) vollzog sich noch in der Rittergasse. Der einzige Pate dieses Sohnes ist *Balthasar Schneider*, der Hausbesitzer.

Von seiner Wohnung in der Rittergasse konnte Ambrosius das Grundstück überschauen, auf dem er sein Anwesen aufzubauen gedachte. Überschritt er die Rittergasse, so betrat er unmittelbar den Garten des erworbenen Grundstückes. Mit praktischem Sinn vertauschte er die bisherige Verwendung der beiden Häuser. Das großräumige Domherrenhaus gab ihm günstige Gelegenheit, einen Scheunen- und Wirtschaftsraum anzulegen, während das bisherige kleinere Wirtschaftsgebäude zu einem in sich völlig abgeschlossenen Wohnhaus ausgebaut wurde: rechts neben der Torfahrt die Unterkunftsräume der Tiere; im 1. Stockwerk Küche, Wohn- und Schlafzimmer; im 2. Stockwerk (Gaupenzimmer) die Schlafkammern der Kinder. Die ganze Anlage eng und warm übereinander liegend, wie alle Thüringer Kleinbürgerhäuser jener Zeit. Vom Treppenhaus konnte Ambrosius unmittelbar die große Diele betreten (über der Scheune liegend),

<sup>1</sup> Das stattliche Haus ist erhalten. Es liegt dem Bachhausgarten gegenüber. Die bautechnische Übereinstimmung mit dem Bachhaus ist überraschend, so daß der Gedanke berechtigt ist, es habe als Vorbild gedient.

die als Eß- und Probesaal diente, an die sich die drei Stadtpfeiferzimmer anschlossen. So gestattete die Raumverteilung des Hauses dem Meister, auf seine Gesellen und Lehrlinge ein wachsames Auge zu haben.

Der Baubefund hat nach eingehender Prüfung ergeben, daß die großflächigen Stützbalken für den Scheunenraum von den Ruinen des Domes stammen. Um dieselbe Zeit wurden beide Häuser durch ein gemeinsames Dach miteinander verbunden. Die Niveauunterschiede der beiden Häuser sind noch heute im Innern zu erkennen. Da das von Ambrosius errichtete Wohnhaus keinen Keller hatte, mußte er den unter der Scheune liegenden für seine Zwecke heranziehen. Hier konnte er „gleich dem vorigen<sup>2</sup> seinen Haußtrunck<sup>3</sup> brauen“. Aus dem vor der großen Domtreppe liegenden Städtischen Brauhaus „hat er den Convent<sup>4</sup> im brauhauße wie der vorige zu gewarten“. Ambrosius genießt also als Hausbesitzer die üblichen Bürgerrechte. Das Städtische Brauhaus, das rechtwinklig zur Front des Bachhauses lag, stand bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

Nach den kirchlichen Eintragungen können wir annehmen, daß Ambrosius sein Eigenheim im Laufe des Jahres 1674 mit seiner Familie bezogen hat. Das erste Familienergebnis nach dem Wohnungswechsel war die Taufe seines Sohnes *Johann Jonas*: get. 5. 2. 1675 „im Hauß“. In dieser Eintragung liegt fühlbar eine stolze Befriedigung darüber, daß die Tauffeierlichkeit im eigenen Hause stattfinden konnte. Die nachfolgenden Kinder sind alle im eigenen Heim geboren: *Maria Salome* (get. 29. 5. 1677), *Johanna Juditha* (get. 28. 1. 1680), *Johann Jacob* (get. 11. 2. 1682) und als achttes und jüngstes Kind: *Johann Sebastian* (21. 3. 1685).<sup>5</sup> Von den Kindern wurden zu Grabe getragen: der zehnjährige *Johann Jonas* (am 22. 5. 1685), die sechsjährige *Johanna Juditha* (am 3. 5. 1686) und der achtzehnjährige *Johann Balthasar* (am 5. 4. 1691), der Pfeiferlehrling des Vaters.<sup>6</sup> Von den übrigen Familienmitgliedern starben am 30. 10. 1673 *Eva Barbara Lemmerbird*, die Schwiegermutter und am 7. 2. 1679 *Dorothea Maria Bach*, des Ambrosius Schwester. Ihre Begräbnisrede von *Valentin Schrön*<sup>7</sup> hat uns wertvolle Aufschlüsse über Ambrosius Bach als Mensch und Musiker gegeben.

Nach dem Dienstvertrag hatte der Eisenacher Stadtpfeifer „vier weitere Musikanten“ für die regelmäßigen Dienste zu stellen. Damit sind die Turmusiken gemeint. Für die übrigen amtlichen Verpflichtungen war die doppelte Zahl von Musikern notwendig. Somit hatte *Johann Ambrosius Bach* in seinem Hause außer seiner Familie noch acht Personen, Lehrlinge und unverheiratete Gesellen, unterzubringen. Die verheirateten Gesellen bildeten die weitere Verstärkung der Kapelle.

<sup>2</sup> Sein Vorgänger.

<sup>3</sup> Lagerbier.

<sup>4</sup> Einfachbier.

<sup>5</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Wieviel Geschwister hatte Job. Seb. Bach?* BJ 1955, S. 103 ff.

<sup>6</sup> Ebenda (BJ 1955, S. 105) wird über diesen Sohn ausführlich berichtet.

<sup>7</sup> „gedruckt bey Joh. David Kolb F. S. Hoffbuchdrucker 1679 Eysenach“. Ein Exemplar bewahrt die Landesbibliothek Gotha.

Ein tüchtiger Stadtpfeifer muß Joh. Ambrosius gewesen sein. Wenn von ihm gesagt wird, daß „er eines guten Verstandes mit Kunst und Geschicklichkeit begabt ist, der bei Kirchen, Schulen und gemeinem Stadtwesen sich wohl hören und sehen lassen kann, sogar, daß bei ihm recht das Werk den Meister lobet“<sup>8</sup>, so brauchen wir uns nicht zu wundern, daß die sonst in den Ratsakten üblichen Klagen der Stadträte über Unzucht und Untüchtigkeit der Pfeiferbande bei ihm ganz fehlen. In den 24 Jahren seines Wirkens ist ihm in Eisenach nicht ein einziger Tadel geworden.

Noch angesehenener muß Johann Ambrosius als Hoftrompeter gewesen sein, denn der Herzog legte großen Wert darauf, daß er seinem Trompeter- und Pauker-Corps dienstverpflichtet angehörte.<sup>9</sup> Wir wissen, daß es damals eine Auszeichnung war, in dieser gehobenen Zunft mitzuwirken. Wir finden sogar Adelige unter den Spielern. Nur dieser gesellschaftlichen Stellung ist es zuzuschreiben, daß von dem Hoftrompeter *Johann Ambrosius Bach* ein großes Ölporträt angefertigt wurde. Der offene Hemdkragen, das Attribut der Trompeterzunft, zielt auch ihn. Da es um 1680 am Eisenacher Herzoghof nur den Maler *Johann David Herlicius* gab, können wir ihn wohl als den Porträtisten dieses berühmt gewordenen Bildes<sup>10</sup> bezeichnen, zumal wir Vergleichsmöglichkeiten mit authentischen Bildern von seiner Hand besitzen.<sup>11</sup>

Einem solch tüchtigen Musiker und ausgezeichneten Menschen wie Joh. Ambrosius Bach<sup>12</sup> stand der Weg zu einer besseren Position offen. So ist es begreiflich, daß ihn der Rat in Erfurt im Jahre 1684 zum Stadtmusikdirektor gewählt hatte. In zwei ausführlichen Schreiben (vom 2. und 21. April) bittet er den Eisenacher Rat um sofortige Entlassung, da ihm in Erfurt ein besseres Auskommen für seine Familie zugesichert sei. Der Rat steht diesem Gesuch wohlwollend gegenüber.<sup>13</sup> Aber der Herzog lehnt ab, so daß der Rat nach Erfurt berichten muß, „der Herzog sei nicht gewillt, ihn außer Diensten nicht zu lassen“ und freundnachbarlich bittet, „in berührten Bachen ferner nicht mehr zu dringen“. So blieb Ambrosius Bach an Eisenach gebunden. Ein Jahr später wurde *Johann Sebastian* geboren.

Vergegenwärtigen wir uns das Bachsche Familienleben, so ist bemerkenswert, daß alle Jungen die Lateinschule im ehemaligen Dominikaner-Kloster,

<sup>8</sup> Aus der Traueransprache des Geistlichen M. Valentin Schrön beim Leichenbegängnis Dorothea Maria Bachs.

<sup>9</sup> Eisenach war seit 1672 Hauptstadt eines selbständigen Herzogtums.

<sup>10</sup> Das Original befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Eine gute Kopie hängt im Bachmuseum.

<sup>11</sup> *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch, Gedruckt von Fürstl. S. Buchdrucker Johann Günther Rörern | Im Jahre 1673*, enthält außer dem Vorsatzblatt mit der Wartburg noch 12 weitere Kupferstiche, die mit „Joh. David Herlicius“ gezeichnet sind.

<sup>12</sup> Nach den geschichtlichen Überlieferungen zu urteilen, muß Ambrosius ein Virtuos auf der Trompete gewesen sein.

<sup>13</sup> H. Besslers Ansicht: „Alle Versuche des Vaters, Stadtmusikdirektor zu werden, blieben ohne Erfolg“, könnte falsch verstanden werden, wenn man diese Vorgänge nicht kennt. Vgl. *Fünf echte Bildnisse Joh. Seb. Bachs* (1956) S. 66.

Predigerplatz, besuchten. Alle Kinder wurden in den musikalischen Fächern herangebildet. Im übrigen hallten die Räume des Hauses wider von Musik, wie es der Beruf des Vaters erforderte. Zu den täglichen Verrichtungen gehörte das Turmblasen und das zweimalige Abblasen auf dem Rathaus. Innerhalb der kirchlichen Verpflichtungen war der Stadtpfeifer dem Kantor unterstellt. *Johann Andreas Schmidt* hatte sein Kantorenamt kurz vor Ambrosius (März 1671) angetreten. Nach Schmidts Tode (1. 7. 1690) übernahm *Andreas Christian Dedekind* das Kantorat, tüchtig als Schulmann und Komponist, auch als Lehrer Sebastians bemerkenswert und mit der Bach-Familie eng befreundet, so daß wir ihn zu den regelmäßigen Hausgästen zählen dürfen.

Da uns für Sebastians Jugendjahre nur wenige Nachrichtenquellen zu Gebote stehen, muß uns auch das in den amtlichen Niederschriften am Rande Vermerkte wichtig erscheinen, sobald es auf das Familienleben Licht wirft. Zu diesen Quellen gehören die Schulmatrikel 1692 bis 1695. Schon früh durften die Eltern sich an den geistigen Anlagen ihres Jüngsten erfreuen. Daß er infolge seiner vortrefflichen Sopranstimme (wie die Genealogie vermerkt) sowohl im „Chorus symphonicus“ als auch in der „Currende“ mitgesungen hat, wird durch die Schülerverzeichnisse wahrscheinlich gemacht.

Wir dürfen annehmen, daß Sebastian im Hause seiner Eltern glückliche Kinderjahre verbracht hat. Der vielseitige Beruf des Vaters führte ihn früh an die besten Kunstleistungen der Stadt heran. Standen die kirchlichen Musikaufführungen im Vordergrund, so war doch auch die weltliche Musik mit glanzvollen Hof- und Rats-Festen vertreten. Hier konnte die Kunst des Vaters als Trompeter in dem empfänglichen Knaben unvergeßliche Eindrücke hinterlassen, die in dem schaffenden Meister nachgeklungen haben mögen. Vergessen wir in diesem Zusammenhange auch nicht den Großonkel auf der Organistenbank von St. Georg: *Johann Christoph Bach*<sup>14</sup>, der schon damals zu den Berühmten des Bach-Geschlechtes gehörte.

Waren im Verlaufe eines Vierteljahrhunderts Leid und Trauer nur in bescheidenem Maße eingekehrt, so zog sich plötzlich ein Verhängnis zusammen, das innerhalb von noch nicht zehn Monaten die Grundfesten der Familie erschütterte. Das Schicksalsjahr 1694 wurde eingeleitet durch den plötzlichen Tod der Mutter, die am 3. Mai am Fuße der Kreuzkirche<sup>15</sup> bestattet wurde. Zwar gab *Johann Ambrosius* seinen Kindern schon bald eine neue Mutter: *Barbara Margaretha Bartholomäus*, geb. Keul (Tochter des Arnstädter Bürgermeisters), die in erster Ehe mit *Job. Günther Bach*, Sohn des Organisten Heinrich Bach an der Liebfrauenkirche in Arnstadt, in zweiter Ehe mit dem dortigen Diakon *Jacobus Bartholomäus* verheiratet war. Ihre dritte Ehe wurde in Eisenach (27. November 1694) geschlossen.

<sup>14</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Johann Christoph Bach*, BJ 1956 S. 36ff.

<sup>15</sup> Die Kreuzkirche war 1692–1695 auf dem neuen Friedhof, jenseits der Stadtmauer am Prediger-Tor, aus den Trümmern der Dom-Türme als Friedhofskirche erbaut worden.

Sie brachte eine Tochter, *Christiana Maria*, im Alter Sebastians (geb. 28. 9. 1685) mit nach Eisenach.

Bereits acht Wochen nach seiner Wiederverheiratung mußte *Johann Ambrosius* im Hause das heilige Abendmahl gereicht werden. Wir kennen die Ursachen seiner Erkrankung nicht. Wenige Wochen später, am 24. Februar 1695, trug man auch ihn zu Grabe. Wir besitzen von seiner Witwe ein Bittgesuch um Gewährung eines Gnadenhalbjahres. Sie ist stolz auf den Namen Bach und meint, „es müsse doch wieder ein Bach“ gefunden werden! Aber der Rat lehnte ab. Er wünscht eine sofortige Besetzung. Schon nach einigen Wochen übernimmt Joh. Heinrich Halle das Amt des Stadtpfeifers. Der Nachfolger möchte das Haus beziehen. Die Witwe muß räumen und zieht mit ihrem Töchterchen nach Arnstadt zurück. Die unmündigen Bach-Söhne, *Job. Jacob* und *Job. Sebastian* werden Mitte März 1695 von ihrem ältesten Bruder *Johann Christoph* in Ohrdruf aufgenommen.

### Die Interimszeit des Hauses

Durch ein gütiges Geschick ist das Haus, in dem Johann Sebastian Bach das Licht der Welt erblickte, auch fernerhin im Blickfeld des Bach-Geschlechtes geblieben. Als *Johann Christoph Bach*, „der große ausdrückende Componist“, 1703 verstarb, wählten die Eisenacher Ratsherren *Johann Bernhard Bach*, den Sohn des Ägidius Bach in Erfurt, zum Nachfolger. Die Nachkommen Johann Bernhards lebten noch bis in das 20. Jahrhundert hinein in Eisenach und wurden zu Trägern der Bachschen Familien-Tradition. Wir kennen die freundschaftlichen Beziehungen Johann Bernhards zu seinem Vetter *Johann Sebastian* in Leipzig. Der älteste Sohn Johann Bernhards, *Johann Ernst*, fand fünf Jahre (1737 bis 1742) als Schüler der Thomasschule in der Familie des Thomaskantors in Leipzig Aufnahme und war dessen persönlicher Schüler. Wir dürfen als sicher annehmen, daß in der Eisenacher Organistenfamilie das Wissen von Sebastians Geburtsstätte durch Generationen bewahrt worden ist.

Auch *Johann Georg Bach*, der älteste Sohn Johann Ernsts, besetzte wieder den Organistenplatz in St. Georg. Als er zum Kaiserlichen Notar und Stadtkämmerer aufstieg und der Rat ihm nahelegte, die Orgelbank zu räumen, erinnerte er in seiner Antwort an das verpflichtende Erbe in seiner Familie und weist auf seinen ältesten Sohn *Philipp Ernst Christian* hin, der schon als Dreizehnjähriger eine außerordentliche Begabung für die Orgel zeige. Zu dieser Regelung ist es nicht gekommen, da er selbst von einer tückischen Krankheit hinweggerafft wurde.

Über dem Leben seines Sohnes liegt eine Tragik. Obleich er bei allen späteren Amtswechseln jedesmal seine Bewerbung als Organist einreichte, bleiben die Stadträte hart und ablehnend. Er hat nur auf den Orgeln der umliegenden Dörfer spielen dürfen und galt außerhalb seiner Vaterstadt als guter Organist. *Philipp Ernst Bach* starb am 29. März 1840 in Eisenach. Seine Nachkommen leben noch heute in Eisenach.

Als *Carl Heinrich Bitter* seine Bach-Biographie vorbereitete und seine Forschungsergebnisse über die Jugendzeit Sebastianians sammelte, war er mehrmals in Eisenach und stand mit den Nachkommen dieser Bach-Familie in mündlichem und schriftlichem Gedankenaustausch, wie seine erhaltenen Briefe aufweisen. War die Verehrung und Bewunderung für den Größten ihres Stammes von Geschlecht zu Geschlecht als stolzes Erbe weitergetragen worden, so erlebten diese Nachkommen noch die ständig wachsende Anerkennung der Größe Johann Sebastianians im Welturteil. Auf ihre Familienchronik und die mündliche Überlieferung stützte sich Bitter, als er den Eisenacher Stadtrat veranlaßte, eine Tafel an das Haus Frauenplan 21 anzuschlagen, um es als Geburtshaus der Nachwelt zu erhalten.

Man kann den Briefen Bitters entnehmen, daß er in den Jahren 1857 bis 1865 den Eisenacher Stadtrat wiederholt gemahnt hat. Als 1866 immer noch nichts erfolgte, bat er den Stadtrat um Zustimmung, diese Tafel auf seine Kosten anbringen zu dürfen. Jetzt griff der Dirigent des Eisenacher Musikvereins, Prof. *Hermann Thureau* ein, indem er Bitter bat, ihm und dem Musikverein die Ausführung des Planes zu überlassen.

Am Geburtstage Bachs, am 21. März 1868, versammelten sich auf dem Frauenplan die Spitzen der Stadt und anderer Behörden und unter den Klängen der Bach-Motette „Sei Lob und Preis mit Ehren“ wurde die Gedenktafel enthüllt:

Johann Sebastian Bach  
wurde am 21. März 1685  
in diesem Hause geboren.  
Errichtet 1868.

#### Die Erwerbung des Geburtshauses

Der Wunsch nach Erwerbung des Bachschen Geburtshauses geht weit in das 19. Jahrhundert zurück. Wir finden diesen Gedanken erstmals öffentlich ausgesprochen anläßlich des 100. Todestages Johann Sebastian Bachs (1850). Hatte die Sterbestadt Leipzig durch Gründung der Bachgesellschaft und die Drucklegung und Herausgabe des gesamten geistigen Erbes ein gewaltiges Denkmal aufzurichten begonnen, so wollte auch die Geburtsstadt Bachs nicht zurückstehen. In einer Besprechung über das Bach-Konzert, das am 28. Juli 1850 in der Georgenkirche unter Leitung des Kantors Professor *Friedrich Kühmstedt* stattfand, wird dem Plan zugestimmt, „vor dem Geburtshause Bachs, auf dem Frauenplan, eine eiserne Säule zu errichten“. Wir stoßen aber schon vor dem Bachjahr 1850 auf den Einfluß *Bitters* in seiner Korrespondenz mit Kühmstedt.

Zur gleichen Zeit finden wir in Eisenach noch eine parallele Bach-Bewegung in der Öffentlichkeit, die „Höheres und Größeres für den tiefsten deutschen Tondichter“ erstrebt. Ein Flugblatt (4 Seiten Großfolio), in Eisenach gedruckt und an alle Welt befördert, forderte die gesamte geistige Welt Deutschlands zur Teilnahme an der Gründung eines *Denkmals für Johann Sebastian Bach* auf, das nicht aus Stein und Erz bestehen soll, sondern



in der Errichtung eines *Akademischen Job.-Sebastian-Bach-Conservatoriums*, einer Lehranstalt für die höhere Tonkunst, „insbesondere zur Hebung und Verbesserung des bisher zu kalten und einförmigen Cultus der evangelischen Kirche Deutschlands“.

Hauptstudien: alle Fächer der praktischen Musik. Dazu an Hilfswissenschaften: Geschichte, Ästhetik, Analyse, Kritik, Philosophie, Pädagogik.

Studienhonorar: 72 Taler jährlich; zahlreiche Freistellen sind zugesichert; Beginn: 1. April 1852. Ein „Johann-Sebastian-Bach-Verein“ wird gegründet und soll von Eisenach ausgehend in ganz Deutschland Wurzeln schlagen. Temporäre Mitgliedschaft jährlich 1 Taler für eine Stimme, jeder weitere Taler erhöht die Stimmenzahl, ewige Mitgliedschaft von 25 Talern steigend.

Geplant sind öffentliche Musikaufführungen mit Bachschen Werken. Es interessiert uns, daß auch bereits „Fest-Motetten auf der Wartburg“ angekündigt wurden. Auf die günstige Lage Eisenachs — „an der Eisenbahnstraße gelegen (seit 1847) und zu Füßen der hochromantischen Wartburg“ — wird besonders hingewiesen. Herr General-Capellmeister Dr. Ludwig Spohr in Kassel wird als Ehrendirigent genannt. Für die Studienrichtung unterzeichnet Kirchenmusikdirektor Professor Kühmstedt.

Es ist für unsere Abhandlung von Interesse, daß Bestrebungen im Genre waren, beide Pläne zu vereinigen. Da die Idee des Bach-Konservatoriums im politisch zerstückelten Deutschland nur geringen Widerhall gefunden hatte, hält man nach wie vor an der Idee fest, eine eherne Bildsäule Bachs vor seinem Geburtshause auf dem Frauenplan aufzustellen.

Bitters Anregungen hatten in Eisenach tiefe Wurzeln geschlagen. Wir dürfen die Persönlichkeit dieses Mannes, der 1879 Preußischer Finanzminister wurde, nicht unterschätzen. Grundsätzlich stimmte man seinen Ideen zu. Nur die Verwirklichung stand im Meinungsstreit. Durch die fast zu gleicher Zeit auftauchende Idee der Schöpfung eines Luther-Standbildes entstand der Plan, durch eine stilistische Übereinstimmung der beiden Standbilder die Homogenität der geistigen Welt der beiden großen Deutschen fühlen zu lassen. Dieser Gedanke fand schnell allseitige Zustimmung. Der Bildhauer Prof. *Adolf von Donndorf* erhielt den Auftrag für beide Standbilder. Daß beide nicht auf dem Markt, zu beiden Seiten des romanischen St. Georg-Brunnens, Aufstellung gefunden haben, wie geplant war, lag an der Entscheidung des Großherzogs *Carl Alexander*, der das Luther-Denkmal unbedingt auf dem Karlsplatz, neben der Nicolaikirche, wissen wollte. So war es begreiflich, daß die kirchlichen Kreise nunmehr dahin strebten, das Bachdenkmal auf dem Marktplatz vor der Georgenkirche aufzustellen. Die öffentlichen Stimmen, die sich in den Jahren 1882 bis 1884 für eine Aufstellung auf dem Frauenplan eingesetzt hatten, fanden keine Unterstützung mehr.

Es ist eigenartig, daß man das Bach-Gedenkjahr (1885) nicht abwartete und die Einweihung des Denkmals schon am 28. September 1884 festlich beging. Eine strichlose Aufführung von Bachs h-Moll-Messe durch den

Eisenacher Musikverein und die Weimarer Hofkapelle unter Leitung von *Joseph Joachim* bildete den Höhepunkt der Feierlichkeiten.

Seit dem 4. April 1938 steht das Bachdenkmal vor dem Geburtshaus Bachs auf dem Frauenplan. Es hat nunmehr den Platz erhalten, den seine ersten Anreger und Förderer von Anfang an bestimmt hatten, wie die Denkmalsgeschichte aufweist. Daß man bei seiner Umstellung die Urfassung durch Entfernung des oberen Sockels stark veränderte, wodurch es als Kunstwerk Einbuße erlitt, kann allerdings nicht verschwiegen werden.

Als im Jahre 1885 der 200. Geburtstag Bachs gefeiert wurde, sang der Musikverein unter Prof. *Hermann Thureau* vor dem mit der Gedenktafel geschmückten Geburtshause Bachs Motetten und Choräle. In der Georgenkirche kam Bachs Matthäuspasion zur Aufführung. — Bleibt noch zu erwähnen, daß die Enthüllung des Lutherdenkmals erst ein Jahrzehnt später, am 3. Mai 1895, erfolgte. Auch hier bildeten Bachs Werke den Inhalt der Feierlichkeiten.

Der letzte Geschichtsabschnitt in der Erwerbung des Geburtshauses beginnt mit der letzten Welle der Bach-Bewegung. Durch die Gründung der Neuen Bachgesellschaft (1900 in Leipzig) war eine Organisation geschaffen worden, deren Aufgabe nicht allein darin bestand, Bachs Lebenswerk dem ganzen Volke zugänglich zu machen, sondern auch seine Erinnerungsstätten in Schutz und Pflege zu nehmen. Zwar konnte sie es nicht verhindern, daß Bachs Sterbehäus, die alte Leipziger Thomasschule im Jahre 1902 (!) wegen Ersparung von Reparaturkosten auf Veranlassung der Leipziger Ratsherren abgerissen wurde. Das größte und erhabenste Bachdenkmal der ganzen Welt ging uns damit verloren.

Als die Neue Bachgesellschaft ihr 1. Deutsches Bachfest 1901 in Berlin (21. bis 23. März) beging, lag bereits ein Antrag von Dr. Bornemann, dem Vorsitzenden des Eisenacher Musikvereins, auf Erwerbung des Bachschen Geburtshauses vor. Bereits in der ersten Vorstandssitzung wurde dieser Antrag in Berlin einstimmig angenommen. Über die Wege zur Gewinnung einer so hohen Summe war man sich allerdings noch nicht einig. Doch wurde auf Anregung des Vorsitzenden, Geh. Kirchenrat Prof. D. *Georg Rietschel* ein Ankaufsfond gegründet, der die ersten Zuwendungen erfassen sollte. Prof. *Joseph Joachim*, der Direktor der Berliner Hochschule für Musik, war der Bahnbrecher für diese Sammlungen.

Bachs Geburtshaus, das sich in Privatbesitz befand, hatte in Dr. *Georg Bornemann* einen getreuen Ekkehard und unermüdlichen Adlatus gefunden, der dem Besitzer des Hauses, einem musikfreundigen Lehrer (Reinhold Tappert) Jahrzehnte hindurch beratend zur Seite gestanden hat, um das Innere des Hauses in seinen historischen Merkmalen unberührt zu erhalten. Die Gewinnung des Hauses wurde zwingende Notwendigkeit, als im Jahre 1904 durch alarmierende Nachrichten aus Eisenach seiner Erhaltung Gefahr drohte. Hatte ein amerikanischer Verleger die Absicht, das Haus anzukaufen und auf historischem Boden einen Musikverlag zu gründen, so plante ein großzügiger Eisenacher Bauunternehmer durch Ankauf und

Abbruch aller kleinen Häuschen auf dem Frauenplan die Errichtung großer Geschäftshäuser, um diesen Platz in den Mittelpunkt der aufblühenden Fremdenstadt zu stellen.

Wenige Wochen später fand das 2. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft (1. bis 3. Oktober 1904) in Leipzig statt. Hier war es Prof. *Siegfried Ochs*, der auf dem gemeinsamen Festessen erklärte: „Wir haben vor wenigen Tagen die Nachricht erhalten, daß das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs zu verkaufen sei und möglichst bald verkauft werden soll. Nun liegt, wie es sich als selbstverständlich ergibt, die Gefahr nahe, daß, wenn das Haus in den Besitz des Meistbietenden übergeht, es zu allerhand geschäftlichen, gewerblichen und ähnlichen Zwecken benutzt, vielleicht sogar abgerissen und durch einen modernen Bau ersetzt werden wird. Hier einzutreten und die Stätte, an welcher einer der gewaltigsten Geister aller Zeiten das Licht der Welt erblickt hat, dauernd zu erhalten, ist unsere Gesellschaft der gegebene Faktor. Es handelt sich hier um die Einlösung einer Ehrenpflicht.“

Die entscheidende Wendung in diesen Tagen erfolgte durch Prof. *Georg Schumann*, der von den Leipziger Bachtagen direkt nach Eisenach fuhr, seine Hand auf das Verkaufsobjekt legte und der Neuen Bachgesellschaft das Vorkaufsrecht durch seine Bürgschaft sicherte. Bald darauf setzte eine gesteigerte Sammeltätigkeit durch Konzertveranstaltungen zugunsten des Ankaufsfonds ein. Höhepunkt dieser Konzerte waren die Aufführungen von Bachs Matthäuspassion und Johannespassion am 26. und 27. Mai 1905 in der Eisenacher Georgenkirche durch die Berliner Singakademie und das Berliner Philharmonische Orchester unter der Leitung von *Georg Schumann*. Wenn die Eisenacher Presse sagte, daß es „das größte musikalische Ereignis war, das Eisenach bis dahin in seinen Mauern erlebt“ habe, so kann man sich die Auswirkung auf die Mitwelt vorstellen. Auch der materielle Erfolg blieb nicht aus. Die Spenden flossen reichlicher.

Der Ankaufsfond setzte sich im wesentlichen aus vielen kleinen Beträgen zusammen. Unter den größeren Spendern steht der Musikverlag C. F. Peters in Leipzig mit 10 000,— Mark an der Spitze; der Musikverlag Breitkopf & Härtel in Leipzig und die Großherzogliche Schatulle mit je 5 000,— Mark.<sup>16</sup> Die erforderlichen Mittel waren sogar überzeichnet. Am 1. Januar 1906 ging das Haus in den Besitz der Neuen Bachgesellschaft über. 26 000,— Mark erforderte der Ankauf des Hauses; 20 000,— Mark waren für Instandsetzungsarbeiten verausgabt worden.

Die feierliche Übergabe des Hauses erfolgte im Rahmen des 3. Deutschen Bachfestes, das vom 26. bis 28. Mai 1907 in Eisenach stattfand. Ein reiches Programm war aufgestellt worden. Neben den Thomanern (unter *Gustav Schreck*) wirkte die Weimarer Hofkapelle (unter *Georg Schumann*). Namhafte Vokal- und Instrumental-Solisten waren verpflichtet. Unter ihnen der große Geiger *Joseph Joachim*, der mit *Carl Halir* das Doppelkonzert für

<sup>16</sup> Die Stadt Eisenach befindet sich nicht unter den Spendern.

zwei Violinen von Bach spielte. Wenige Monate später, am 15. August, schloß Joseph Joachim in Berlin die Augen für immer.

Am letzten Bachfesttage (Montag, den 27. Mai 1907) ging es nach einem Festgottesdienst in St. Georg im Festzug zum Bachhaus. Bläser-Intrade (Weimarer Bläser) und Bach-Motetten (Thomaner) leiteten die festliche Stunde ein. Viele hundert Bachfreunde aus der ganzen Welt standen auf dem Frauenplan in Erwartung des Augenblicks, daß das Tor des Hauses für sie geöffnet werden sollte.<sup>17</sup> Nachdem Dr. *Georg Bornemann* den Schlüssel des Hauses dem Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft (Geh. Kirchenrat D. *Georg Rietschel*) übergeben hatte, wurde das Tor des Hauses geöffnet. Nunmehr hatte jeder Zutritt zu den Räumen, in denen Johann Sebastian Bach seine Kindheit verlebte.<sup>18</sup>

Die Bedeutung des Bachschen Geburtshauses als geistiges Bindeglied innerhalb der Bachgesellschaft wurde in den Kreisen des Vorstandes sofort erkannt. Bereits in der Mitgliederversammlung in Eisenach (am 28. 5. 1907) stellte der Gründer der Neuen Bachgesellschaft, Prof. *Hermann Kretschmar*, den Antrag, „die Bachfeste künftig ständig in Eisenach abzuhalten, da das Bachmuseum nunmehr in den Mittelpunkt der Bachbewegung getreten“ sei.<sup>19</sup> Der Vorstand hat einige Jahre gebraucht, um zu diesem Antrag bindend Stellung zu nehmen. Erst 1909 faßte man den Entschluß, die „Großen Bachfeste“ in einem zweijährigen Turnus als Wanderfeste durchzuführen, zwischen diesen aber in gleichen Abständen die „Kleinen Bachfeste“ (mit Kammermusik) ständig in der Geburtsstadt des Meisters abzuhalten.

Für die Eröffnungsfeier des Bachhauses hatten Museen und Bibliotheken in Leipzig und Berlin Manuskripte in reicher Auswahl als Leihgabe zur Verfügung gestellt. An den Wänden hingen Originalporträts, so Bachs Vater, Bach-Haßmann (Leihgabe der Thomana) und das 1720 von *Johann Jakob Ible* gemalte Jugendporträt Bachs aus der Köthener Zeit, das der Besitzer, Geheimrat Dr. *Oskar von Hase*, Mitinhaber von Breitkopf & Härtel, dem Bachhaus als Geschenk überließ. Nach Rückgabe aller Leihgaben sah es allerdings im Innern leer und dürftig aus, zumal auch der Wandschmuck sich mit billigen Wiedergaben und Photos begnügen mußte. Aber es war ein Anfang gemacht worden.

Die museumstechnische Aufsicht in den ersten Jahren lag in der Hand des bisherigen Hausbesitzers, der noch einen Teil des Hauses bewohnte. Mit dem Amte des Custos war Dr. Bornemann betraut worden, der es auch ferner nicht an Rührigkeit fehlen ließ. Daß ihm in seinem Eifer mancher Fehlgriff unterlaufen ist, setzt seine Verdienste nicht herab. Es ehrt ihn als Mensch, daß er als Musikliebhaber selbst die Notwendigkeit fühlte, fachliche Hilfskräfte heranzuziehen. Allerdings gab es in der kleinen Stadt keine große Auswahl und diese mußten — wie auch Bornemann —

<sup>17</sup> Auch der Verfasser befand sich unter diesen Bachfreunden.

<sup>18</sup> Vgl. den Bericht im Bach-Jahrbuch 1907, S. 109.

<sup>19</sup> Vgl. den Bericht im Bach-Jahrbuch 1907, S. 191.

ehrenamtlich arbeiten. Schon bald nach der Eröffnung im Sommer 1907 nahm der vorübergehend in Eisenach lebende Oberingenieur *Otto Landmann* seine Arbeiten im Bachhaus auf. Daß er ein vielseitiges Wissen besaß, bezeugen seine Veröffentlichungen<sup>20</sup>. Er verließ Eisenach schon nach zwei Jahren. Andere gelegentliche Hilfskräfte können hier unerwähnt bleiben.

Hatte das Bachmuseum als Neugründung sich bisher mit einem recht bescheidenen Besitz begnügen müssen, so trat eine fühlbare Umstellung ein, als es sich durch Aufnahme eines größeren Museumskomplexes erforderlich machte, das Innere des Hauses umzugestalten. Als der in Weimar lebende frühere Stuttgarter Hofkapellmeister Dr. *Aloys Obrist* am 29. Juni 1910 starb, kam dessen wertvolle Sammlung historischer Musikinstrumente durch Verfügung seines Bruders, des Münchner Bildhauers *Hermann Obrist*, als Schenkung in den Besitz des Bachhauses. Im Juli 1911 waren sämtliche Instrumente, 164 Stücke, im Bachhaus eingetroffen. Die Obristsche Musikbibliothek wurde aus dem Nachlaß für 1000 Mark angekauft.

Die Inanspruchnahme aller Räume für die Aufgaben des Museums führte zwangsläufig zum Ankauf des Nebenhauses Frauenplan 19 und zur Anstellung eines ständigen Hausmeisters. Am 1. Januar 1911 wurde die von dem Besitzer des Nebenhauses geforderte Summe von 15 400,— Mark gezahlt. Die Neue Bachgesellschaft hatte auch diesen Betrag aufgebracht. Ein Durchbruch der beiden Außenwände schuf die unmittelbare Verbindung der beiden Häuser. Da der Hausmeister von seiner Wohnung einen direkten Eingang zum Museum hatte, war eine bessere Aufsicht der Museumswerte gegeben. Zugleich war auch an die Erhaltung des kostbaren Instrumentengutes gedacht worden, indem eine verdeckte Zentralheizungsanlage eingebaut wurde, deren Heizungskessel im Nebenhaus Platz fand. Die Kosten (10 000,— Mark) stiftete der Bachfreund Fabrikdirektor *Albert Odermann* in Sosnowice (Polen).

Der Herbst dieses Jahres (1911) brachte das erste „Kleine Bachfest“ in Eisenach (23. und 24. September). Dem ständig wachsenden Bestreben der Bachforscher und Bachinterpreten, durch mündlichen Gedankenaustausch und praktisches Musizieren zu einem historischen Klangideal vorzudringen, sollten diese kleinen Bachfeste nachhelfen. Noch stand die Frage offen: Klavier oder Cembalo? Noch fand der Kampf gegen die Vermassung der Bachschen Chöre nur geringes Verständnis. Nicht viel besser stand es mit der Wiedergabe der Bachschen Kammermusik, vor allem der Brandenburgischen Konzerte. *Wanda Landowska* aus Paris überzeugte für das Cembalo. *Christian Döbereiner* aus München setzte sich für die Viola da gamba ein. Das Gewandhaus-Orchester musizierte unter *Hermann Kretschmar*. Namhafte Solisten standen ihm zur Seite und erstrebten einen echten Bach-Stil. Das Bachmuseum, mit der soeben erworbenen Sammlung historischer Musikinstrumente, konnte in diesen Bachfesttagen erstmals auch den Musikwissenschaftlern Interesse abgewinnen.

<sup>20</sup> Er schrieb: *Bachporträts*, Die Musik 1907/08, H. 6 und *Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau*, BJ 1907.

Mit der Sichtung der Obristschen Musikinstrumentensammlung war Dr. *Edward Buhle* beauftragt worden, der seit dem Herbst 1911 im Bachhaus nachzuweisen ist. Damit war ein Musikwissenschaftler gewonnen, der bereits einen klangvollen Namen besaß.<sup>21</sup> Nur in Abständen konnte der junge Gelehrte seinen Auftrag im Bachmuseum durchführen, da er von schwerer Krankheit befallen war. Dennoch konnte er die erste Aufstellung der Instrumente schon im Bachjahrbuch 1911 bekanntgeben. Im Verlaufe des nächsten Jahres vollendete er die Vorarbeiten für den Sonderdruck, der 1913 den Mitgliedern der Bachgesellschaft zugeleitet wurde. Noch im gleichen Jahre (25. 10. 1913) ist Edward Buhle (geb. am 15. 8. 1875 in Leipzig) in Berlin verstorben.

Seit Anfang des Jahres 1913 war ein weiterer Mitarbeiter aufgenommen: Dr. *Albert Göbler*, der Bruder des bekannten Dirigenten Dr. Georg Göhler, der als junger Oberlehrer (Studienrat) am Eisenacher Gymnasium wirkte. Durch seine Doktorarbeit: *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung* war er mit einem Gebiet bekannt geworden, das er in bescheidenem Maße auch im Bachhaus antraf und in fachlicher Form anzuwenden gedachte. Damit war eine wertvolle Kraft gewonnen, die für die Entwicklung des Bachhauses von entsprechender Bedeutung hätte sein können. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges führte ihn aber sogleich an die Front. Dr. *Albert Göbler* gehörte zu den ersten Opfern des Krieges. Der Vorsitzende der Neuen Bachgesellschaft Geheimrat *Hermann Kretschmar* empfahl in einem Schreiben (Dezember 1914) als Nachfolger *Conrad Freyse* einzustellen. Aber dieser war inzwischen ebenfalls zum Kriegsdienst einberufen worden.

Das zweite „Kleine Bachfest“, das am 27. und 28. September 1913 in Eisenach stattfand, stand der Kammermusik noch näher. Wieder musizierte man unter *Hermann Kretschmar*. Wieder waren *Wanda Landowska* und *Christian Döbereiner* gekommen. Im Programm stand Bach von seinen Vorgängern umgeben. Die Begleitung der Soloinstrumente wurde zur Feststellung gegensätzlicher Klangwirkungen teils dem Klavier und teils dem Cembalo übertragen. Das Bachmuseum stand an allen Tagen im Mittelpunkt. Die von Buhle durchgeführte Aufstellung der Instrumente fand allseitige Zustimmung.

Das gewaltige Ringen des ersten Weltkrieges hatte das Kulturleben aller Gattungen stark betroffen. Wer wollte in solch schwerer Zeit Feste feiern? Um so erstaunlicher ist es, daß sich die Neue Bachgesellschaft gerade in der Anspannung des Jahres 1917 entschlossen hatte, das 3. „Kleine Bachfest“ am 29. und 30. September in Eisenach abzuhalten. Diesmal war es Prof. *Karl Straube*, der die Leitung übernommen und seine Thomaner aus Leipzig mitgebracht hatte. Waren die Gesangssolisten meistens aus Leipzig, so stellten Mitglieder der Dresdner Staatskapelle das Orchester. Über das

<sup>21</sup> Seine Dissertation *Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters* (1903) ist noch heute ein maßgebendes Werk der Musikwissenschaft.

Bachmuseum erfahren wir, daß die Kriegszeit auch auf die Erhaltung des Bachmuseums stark drückte, da der Besuch außerordentlich schwach war und die geringen Einnahmen erhebliche Zuschüsse forderten.

### Das Geburtshaus als Gedenkstätte

Die mit der völligen Erblindung Bornemanns einsetzende Stagnierung in der Verwaltung konnte durch Hilfskräfte nicht behoben werden. Es spricht für Bornemann, daß er trotz seines schwachen körperlichen Zustandes die Dinge klar übersehen hat und selbst beim Vorstand den Antrag stellte, die Leitung in andere Hände zu legen. Er wies auf den bereits von Prof. *Hermann Kretschmar* in Vorschlag gebrachten Studienrat *Conrad Freyse* hin. In einer Sitzung der Bachhaus-Kommission (November 1922), bestehend aus Prof. *Georg Schumann* als Vorsitzendem, Dr. *Helmut von Hase* als Schatzmeister und Prinz *Friedrich Wilhelm* von Preußen als Beisitzer, wurde dem Verfasser dieses Berichtes die Leitung des Bachhauses übertragen.

Von Anfang an war ich mir bewußt, daß meiner Aufgabe nur zwei Wege offenstanden: Museum oder Gedenkstätte. Es ist schon gesagt worden, daß das Innere des Hauses keine geeigneten Museumsräume besitzt, weshalb Museumswerte nicht zur Geltung kommen können. In den Vordergrund des allgemeinen Interesses mußte das Haus selbst mit seiner geschichtlichen Bestimmung gestellt werden. Da das ehrwürdige Gebäude mit seinen nackten Bestandteilen einen seltenen Stimmungsreichtum und eine sprechende Historik besitzt, konnte nur auf dieser Basis der weitere Aufbau erfolgen. Wenn es dem Kunsthistoriker gelingt, Steine reden zu lassen, warum sollte nicht auch einem historischen Gebäude längst Vergangenes entlockt werden? Wenn es dem Archäologen gelingt, mit dem Spaten jahrtausendalte Geheimnisse aufzudecken, warum sollten nicht auf unserem Boden Ergebnisse über eine nur einige Jahrhunderte zurückliegende Epoche zutage gefördert werden können?

Nach zwei Seiten waren Nachforschungen anzustreben. Im Vordergrund stand der Baubefund. Gründliche Untersuchungen durch Kunsthistoriker und Architekten<sup>22</sup> klärten über den Werdeprozeß des Hauses auf. Diese Ergebnisse bestätigten die Struktur des Doppelhauses: Der östliche, größere Abschnitt (später als Scheune benutzt) stammt aus dem Mittelalter, das spätere Wohnhaus gehört dem 17. Jahrhundert an. Damit hatte der Baubefund die Bachsche Wohnstätte in ihrer bautechnischen Anlage nachgewiesen.

Von gleicher Bedeutung war die Untersuchung über die Raumbestimmung des Hauses. Es mußte für jeden Raum ein *corpus delicti* gefunden werden, um über die frühere Verwendung einen einwandfreien Nachweis zu liefern.

<sup>22</sup> An ortsansässigen Fachkräften standen mir zur Seite der Architekt der Restaurationsarbeiten von 1905/06 Wilhelm Cartobius, Stadtbaurat Hofferbert, Stadtbaumeister Fischer-Barnicol, Dipl.-Ing. Georg Schroeder und der Kunsthistoriker Dr. Ulrich Nicolai.

Eine zugemauerte Verbindungstür zwischen Wohn- und Schlafzimmer, ein eingemauertes Abzugsfenster in der Küche, ein verdecktes Guckfensterchen; Ringhalter, Türgriffe und ähnliche Dinge brachten überraschende Aufklärungen. In klarer Weise haben diese Einzelheiten die Raumbestimmung des Hauses nachgewiesen, die mit der Wohnstätte des Stadtpfeifers Johann Ambrosius Bach vereinbar ist.

#### A. Die Bachsche Wohnstätte

Auf dieser Sicherung durch die Historik konnte nun die Gestaltung im Innern nachgeprüft werden. Für die Knabenzeit Sebastians war eine stil-reine Umgebung zu schaffen. Ein echter Hausrat konnte nur aus dem Hause selbst stammen. Um diesen zu gewinnen, mußte der Spaten helfen. Im Keller fand ich vergrabene Küchengeräte, im Vorgarten kamen Hausgeräte zum Vorschein. Hier entdeckte ich unter der Oberschicht Gegenstände, die der Domherrenzeit angehörten; unter diesen einen feuerfesten, völlig erhaltenen Kugelpf, in dem man (um 1290) am Kaminfeuer den Hirsebrei bereitete. Am ergiebigsten waren die Grabungen im Hausgarten. Hier wurden gewonnen: Schalen, Töpfe, Tassen (manches Zerbrochene mußte gekittet werden). Auf dem Boden entdeckte ich die Kacheln eines alten Ofens, aber auch einen vollständig und gut erhaltenen Kachelofen mit eisernem Untersatz (Relief: die Hochzeit zu Kana), der aus der Schmalkaldener Hütte stammt und erst im 19. Jahrhundert gegen einen modernen Ofen ausgetauscht worden war. Bleibt noch zu sagen, daß der Spaten im Garten auch den alten mit Rasen zugedeckten Brunnen entdeckte, dessen Schacht unberührt erhalten geblieben war. Nicht anders erging es dem ehemaligen Gartenhäuschen, von dem nur noch die Fundamente zu erkennen waren. Alle Feststellungen im Garten brachten den Nachweis, daß die Flächenaufteilung mit den buchsbaumumränderten Wegen der Bachzeit angehörte. So war durch bodenständige Funde ein historischer Fundus geschaffen worden. Dazu kommt, daß es *Bornemann* geglückt war, aus dem alten Mobiliar einige wichtige Stücke dem Hause zu erhalten. Seine Ergänzung war nun nicht mehr so schwer. Aber ich bin nicht gern über die nächsten Nachbarhäuser hinausgegangen, wenn fühlbare Lücken auszugleichen waren.<sup>23</sup>

#### B. Die Sammlung historischer Musikinstrumente

Sie übt nächst der Bachschen Wohnstätte die stärkste Anziehungskraft aus. Aber sie kann nur in ihrer Geschlossenheit wirken. Wenige Instrumente, die unbedingt zu der Wohnstätte eines Stadtpfeifers des 17. Jahrhunderts gehören, wurden abgezweigt. Alle übrigen wurden in dem größten Raum zusammengefaßt. Der ehemalige Scheunenraum wurde in einen Instrumentensaal umgewandelt. Anders als sonst in den Instrumentensammlungen, die ihre kostbaren Instrumente vornehmlich in Vitrinen stecken (was durchaus berechtigt ist), hängen im Bachhaus die meisten Instrumente

<sup>23</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Das Bachhaus zu Eisenach*, BJ 1939, S. 66ff.



griffbereit an den Wänden. Nur so können sie als Kunstwerke unmittelbar zum Beschauer sprechen. Ein Blick auf eine volle Wand mit alten Violoncellos (30 Exemplare aller Gattungen) zieht den Besucher an. Daß im Bachhaus vor den alten Tasteninstrumenten echte Stühle der gleichen Stil-epoche stehen müssen, ist ebenso selbstverständlich wie die alten Tische, auf denen Holzblasinstrumente und ähnliches aufgebaut sind. Ein Dutzend Tische und hundert echte Stühle dienen der Ausstattung der Innenräume. Nach ihrer inneren Beziehung zu der Aufgabe des Hauses verteilen sich die Instrumente in drei Gruppen:

a) *Instrumente um Bach*

Zu den Instrumenten, die Bach vermutlich selbst gespielt hat, können wir die sieben-saitige *Viola da gamba* des Leipziger Instrumentenbauers *Job. Christian Hoffmann* (1725 gebaut) rechnen, da uns die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Männern bekannt sind. Bei einigen anderen Instrumenten, wie der *Viola pomposa*, liegt die Vermutung nicht so nahe. Über das sog. Silbermann-Cembalo sind neuerdings Zweifel aufgetreten. Gern möchte man die „Trompetengeige“, italienischer Herkunft um 1650/60, die im Jahre 1717, als Bach nach Köthen ging, mit dem Einbau einer Trompete versehen wurde, der Köthener Hofkapelle zuweisen, denn unter den von Bach nachgelassenen Instrumenten befinden sich „2 Violinen, worinnen Hörner“ sind.

b) *Instrumente der Bachzeit*

Groß ist die Zahl der Instrumente, die uns den Klang des Bachschen Instrumentariums originalgetreu vermitteln können. Das Bach-Orchester ist mit historischen Instrumenten nahezu vollständig vertreten.

c) *Instrumente vor und nach Bach*

Auch diese Gruppe hat eine wichtige Aufgabe zu erfüllen, indem sie über die Veränderungen des Klangideals im musikgeschichtlichen Ablauf Aufschluß gibt. Soweit es die Raumverhältnisse gestatten, wurden die Instrumente nach ihrer Tonerzeugung zusammengeschlossen.

Auf einzelne Instrumente in diesem Zusammenhang näher einzugehen, erübrigt sich, da das Instrumentarverzeichnis in Buchform veröffentlicht wurde: 1913 (E. Buhle), dann die Neuausgaben: 1918 (C. Sachs), 1939 (Fr. Breidert)<sup>24</sup>. Es bleibt zu erwähnen, daß die Zahl der Obristschen Instrumente, die 164 Exemplare betrug, sich fast um das Doppelte vermehrt hat.

### C. Das Bachmuseum,

das dritte Gebiet unserer Sammlungen, umfaßt nicht nur das, was wir „Bachiana“ nennen, auch „Bachs Geschlecht“ und „Bachs Zeitgenossen“ schließen wir in dieses Forschungsgebiet ein. Die früheren drei Stadtpfeifer-

<sup>24</sup> Alle Ausgaben wurden den Mitgliedern der Neuen Bachgesellschaft zugeweiht. Eine weitere Neuausgabe ist vorgesehen.

zimmer schufen die entsprechende Aufteilung. Da über dieses Gebiet noch nichts veröffentlicht wurde, sei auf das Wichtigste und Bedeutendste hingewiesen.

### I. Das Bach-Zimmer

a) An den Wänden Bachs *Lebensweg* in historischem Bildmaterial. Bachs Erscheinung in den maßgebenden Bildern: Originalporträt von Johann Jakob Ihle (1720) und zwei Kopien nach Bach-Haußmann (Leipziger und Frankfurter Bild); Kupferstich von L. G. Kütner (1774) und als Vergleichsmaterial Wiedergaben der Bachbilder von Chr. Fr. Liszewski (1772), J. M. David (1791), A. Menzel (1890), E. Orlik (1926) u. a. Bachs Geburtsstadt Eisenach<sup>25</sup> (Stadtansicht, Wartburg der Bachzeit, Bachs Schule) in Originalbildern. Bachs Wirkungsstätten, eine Zusammenstellung aller Kirchen, an denen er amtlich tätig war. Bach-Städte von Eisenach bis Leipzig (mit den entsprechenden Jahreszahlen) in alten Kupferstichen. Bachs Sterbestadt Leipzig in dreißig zeitgenössischen Bildern, die über sein Wirken Aufschluß geben. Nur Originale. Bachs jetzige Begräbnisstätte: der Bach-Sarkophag in der Thomaskirche. Dazu eine Bildtafel: Entstehung der Seffnerschen Bachbüste über dem Bach-Schädel<sup>26</sup> (Büste als Anschauung).

#### b) Schriften, Bücher, Briefe (6 Vitrinen)

##### 1. *Bach-Handschriften und Erstdrucke*

Teilstücke aus Bachschen Kantaten (Originale):

Herr Gott, dich loben wir (Kantate 130), Continuo

Alles nur nach Gottes Willen (Kantate 72), Continuo

Ich habe meine Zuversicht (Kantate 188), Teil der Alt-Arie „Unerforschlich ist die Weise“.

Textdrucke (verlorengegangener) Bachscher Kantaten:

Neujahrskantate Köthen 1723 für Fürst Leopold und seine Gemahlin (nur Titelblatt).

Hochzeitskantate „Sein Segen fließt“ für Christoph Friedrich Lösner und Johanna Elisabeth, geb. Scherlin: Leipzig 1725.

„Die Kunst der Fuge“, Erstdruck 1750.

„Ursprung der musikalisch-bachischen Familie“. Alte Abschrift der „Bach-Genealogie“ aus der Familie des Joh. Bernhard Bach in Eisenach (um 1770).

<sup>25</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Eisenacher Dokumente um Joh. Seb. Bach*, Veröffentl. der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1930.

<sup>26</sup> Die Akten über die Auffindung der Bachschen Gebeine befinden sich im Archiv des Museums.

Zwei Bücher aus Bachs Handbibliothek<sup>27</sup>:„Unterschiedene Predigten“<sup>28</sup>

Das Vorsatzblatt mit der eigenhändigen Eintragung Bachs<sup>29</sup>:

„In diesem Volumine sind folgende theils gantz rar gewordene Schrifften enthalten:

- 1) Urban Pierii D. Leichenpredigt Churf. Christian zu Sachsen Witenb. 1591
- 2) Brevis et vera Narratio de ortu et morte Christiani Saxon. Elect. ao 1592
- 3) Hertzog Moritz u. Christians Leben 1594
- 4) Curtze p. Erzählung v. der Geburth u. tödl. Abschied Churf. Christian zu Sachsen 1594
- NB 5) Leichenpredigt D. Nic. Krell durch Blumium 1602
- 6) Pfaltzgr. Joh. Casimir Leichenpr. 1592
- 7) Fürstin Dorotheen zu Anhalt Leichenpr. (1594)
- 8) Colloquium zu Hertzberg 1578
- 9) Wahrhaffte Relation des Hertzbs. Colloquii 1585
- NB 10) Erinerungs Schrift der Stände an Fürst Joh. George zu Anhalt etc. 1596“

## „Calovii“ (1 Band)

Auch hier das Vorsatzblatt vermutlich von Bachs Hand:

Index Disputationum in hoc Volumine contentarum

- I. Consideratio Arminianismi XXVII Disputationibus D. Abrah. Calovii (1657)
- II. De Vindiciis Summarniae Confutationis Pseudo Stereomantis Bergiani et Defensione Lutheranismi de S. S. Evcharistia D. Abrah. Calovii (1658)
- III. Demonstratio invicta Prae-Existentiae filii dei Ante-Marianae et Ante-Mundanae D. Abrah. Calovii (1654)
- IV. Disputatio inauguralis de Felii Dei (Prae-Existentia) ante Abrahamica eaque divina a Joh: p D. Abrah. Calovii (1651)<sup>30</sup>

2. *Bachs geistiges Handwerkszeug*  
(Ausgaben bis 1750)

Eine Sammlung Gesangbücher (15 Exemplare), die Bach verwendet hat. Unter diesen das einzig erhaltene Exemplar: „Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch von Fürstl. S. Buchdrucker Johann Günther Rörern/1673“, mit 12 Kupferstichen von Joh. David Herlicius<sup>31</sup>. Das Gesangbuch des Knaben Johann Sebastian!

<sup>27</sup> Vgl. Spitta II, 960/961: *Specificatio der Verlassenschaft, Testamentsakten Cap. XII, An geistlichen Büchern.*

<sup>28</sup> Bachs Handbibliothek wird nach der „Specificatio“ im Bachmuseum in Erstaussagen bis 1750 zusammengestellt.

<sup>29</sup> Daß dieser Band in der Hand eines Komponisten jener Zeit Verwendung fand, beweist das leere Abschlußblatt, auf dem (einschließlich der Innenseite des Umschlagdeckels) Notenlinien mit dem Rastral ausprobiert worden sind.

<sup>30</sup> Die nachfolgenden Abhandlungen dieses Bandes sind hier nicht mehr vermerkt.

<sup>31</sup> Auf diesen Eisenacher Hofmaler ist schon oben hingewiesen worden. Über das Buch, das viel Wissenswertes enthält, soll demnächst in einem besonderen Aufsatz berichtet werden.

Von den Eisenacher Historikern: Chr. Franz Paullini, *Germanicorum Syntagma* (1648), Johann Limberg (1708), Staat des Sächs. Hauses (1710); Weimar ist mit Gottfried Albin Wette (1737) vertreten.

Von den Thüringer Historikern: Caspar Sagittari, Heiden- und Christentum der Thüringer (1685); Michael Pfefferkorn (1685), Joh. Christoph Olearius (1709);

Agenden für Weimar (1707), für Leipzig 1701; Schulbücher der Thomana 1733, 1739, 1741, Schulordnungen 1723, 1733 u. a.

Das ausgelegte Exemplar von Chr. Hofmann von Hofmannswaldau „Geistliche Oden, Vermischte Gedichte“ mit Notenbeispielen (Leipzig 1717) enthält bei sechs Oden und einem Gedicht eine zeitgenössische Eintragung: von J. S. Bach<sup>32</sup>.

Neues Testament, gedruckt bei Hans Lufft in Wittenberg 1554, mit den Holzschnitten von Lucas Cranach (Originaleinband).

### 3. Bach im Urteil seiner Zeitgenossen

Alle Lexikographen in Erstaussagen: Joh. Gottfried Walther, Johann Mattheson, Lorenz Mizler, Ernst Ludwig Gerber, Friedrich Marpurg, Joh. Nicolaus Forkel.

Von Joh. Mathias Gesner liegt aus: „Institutiones oratoriae“ des Marcus Fabius Quintilianus (1738). Die berühmt gewordene Anmerkung über Bach steht in deutscher Übersetzung daneben.

### 4. Bachs Lebenswerk

Um die Bedeutung von Bachs Schaffen dem Besucher veranschaulichen zu können, müssen seine größten Werke vorgelegt werden. Das kann nur in Faksimile- oder Fotokopie-Wiedergaben erfolgen. Die Matthäuspassion und die h-Moll-Messe liegen geschlossen aus. Ferner als ganze Werke: die Kreuzstab-Kantate und die Sonaten und Partiten für Violine solo. Dazu Teilstücke aus anderen Werken.

### 5. Bachforscher und Bachinterpreten

Aus den Briefsammlungen der Bachforscher Karl Heinrich Bitter und Philipp Spitta, sowie anderer Wissenschaftler und Künstler, die sich mit der Erforschung und der Wiedergabe des Bachschen Lebenswerkes besonders befaßt haben, sind Originalbriefe ausgelegt.

### 6. Der Bach-Pokal

Das wertvollste Stück der Bachiana, wohl das einzige nachweisbar echte Stück aus dem Bachschen Hausrat, ist der *Bach-Pokal*. Er ist in mehreren Bach-Jahrbüchern besprochen worden.<sup>33</sup> Über seine Erwerbung sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß der Pokal bereits in den Jahren 1932/33

<sup>32</sup> Vgl. O. Landmann, BJ 1907, S. 79 und Alfred Heuß ZIMG X 1908, S. 118.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu C. Freyse, BJ 1936, F. Schnapp, BJ 1938, C. Freyse, BJ 1953, F. Smend, BJ 1955, C. Freyse, BJ 1956.

in einem Berliner Antiquariat kurze Zeit auftauchte, aber von der Musikwissenschaft noch unbeachtet blieb, so daß er nochmals in einer privaten Gläserammlung, diesmal in Wiesbaden landete. Dem in Eisenach beheimateten Antiquar Lotar Hempe, der damals beim Dunker-Verlag in Weimar tätig war, ist es zu danken, diesen Spuren nachgegangen zu sein und den Pokal 1935 für uns erworben zu haben.

Alles, was Bach besessen hat, interessiert uns heute, auch die nebensächlichen Dinge runden sein Leben in unserer Vorstellung ab. Darum sind sie wichtig und wertvoll. So auch die alten Notenregale aus dem Kantorenzimmer der Leipziger Thomasschule, in die Bach seine Noten legte. Von vier Exemplaren ist eins im Kriege verlorengegangen, die anderen stehen im Bachhaus mit der riesigen Haustür der Thomasschule, durch die Bach 27 Jahre seines Lebens schritt. Auch die letzten Haustürschlüssel sind gerettet worden.<sup>34</sup>

Zu den Dingen, die am Rande von Bachs Leben standen, gehört auch unsere Münzsammlung, die nur solche Geldstücke enthält, die Bach als Zahlungsmittel verwendet hat. Durch die Zerrissenheit der deutschen Länder kommen eine Menge Münzarten in Betracht. Die Sammlung umfaßt bereits über 200 Stücke.

Wenn man heute von den Museen fordert, daß sie ihre Sammlungen progressiv und instruktiv aufrichten sollen, so kann mit unseren Aufstellungen gezeigt werden, daß das Bachmuseum sich diesen Wünschen anpaßt. Nur in der Raumfrage kann es kein Ausweichen auf größere Verhältnisse zur besseren Anschauung geben.

## II. Das Bach-Geschlecht (2. Zimmer)

Wie im Bach-Zimmer wird auch in einem besonderen Raum das Bach-Geschlecht sichtbar gemacht. Von den fünf Söhnen Sebastians sind vier bildlich erfaßt, darunter Friedemann und Emanuel Bach als Jünglinge mit Original-Pastellen.<sup>35</sup> Auch die Enkel Sebastians fehlen nicht. Ein reiches Bildmaterial befaßt sich mit dem „Eisenach der Bachzeit“. Das alte Schloß, die Wirkungsstätte der einstigen Hofkapelle war auch die Wirkungsstätte der Eisenacher Bache (Joh. Christoph, Joh. Bernhard, Joh. Ernst, Joh. Georg). Deshalb gehören hierher die Bilder der Hofkapelldirektoren Daniel Eberlin und Georg Philipp Telemann. Es schließen sich die Meininger Bache an.

### 1. Die Söhne Joh. Sebastians (1. Vitrine)

Briefe und Notenstücke (Originale). Die Schulhefte Friedemann Bachs<sup>36</sup>, in griechischer, lateinischer und deutscher Schrift; darunter ein deutscher

<sup>34</sup> Diese Leipziger Bach-Reliquien, wie auch die Schulhefte Friedemanns, verdanken wir der entschlossenen Fürsorge Prof. Bernhard Friedrich Richters, der sie beim Abbruch der Thomasschule in Obhut genommen hatte.

<sup>35</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Unbekannte Jugendbildnisse Friedemann und Emanuel Bachs* in „Wissenschaftliche Bachtagung“ Leipzig 1950, S. 349 ff.

<sup>36</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs*, BJ 1951/52, S. 103 ff.

Aufsatz, den Anna Magdalena Bach für ihren ältesten Stiefsohn eingeschrieben hat. Erstaufgaben einiger Werke der Söhne.

### 2. Die Eisenacher Bache (2. Vitrine)

Joh. Christoph Bach, *Aria Eberliniana*, Variationen für Cembalo, zeitgenössische Abschrift (Schreiber noch unbekannt), die zum „Altbachischen Archiv“ gehörte.<sup>37</sup>

Handgeschriebenes Clavierbuch von 1752, mit Eintragungen der Eisenacher Bache.

Zahlungsbestätigungen von Joh. Christoph Bach (22. 3. 1703), letzte Gehaltszahlung vor seinem Tode<sup>38</sup>, von Joh. Bernhard Bach und Joh. Ernst Bach. Auch die Tochter Daniel Eberlins empfing (23. 1. 1713) vom Herzog eine Unterstützung. Aktenmaterial der Eisenacher Herzöge. Alter Stammbaum des Bach-Geschlechts aus dem Besitz des Joh. Ernst Bach in Eisenach, Sebastians Patensohn.

### 3. Andere Bache (3. Vitrine)

Fünf Bände Silhouetten (1771 bis 1781), darunter 43 der Ohrdruffer Bache und 7 der Familie Joh. Peter Kellner.<sup>39</sup> Aktenmaterial der Ohrdruffer Bache und Briefe aus anderen Seitenzweigen des Bach-Stammes.

### 4. Gegenstände der Bach-Familien (4. Vitrine)

Glaskrug mit Deckel, Monogramm: J E B: Joh. Ernst Bach. Glaskrug ohne Deckel, sog. „Willkommen“, mit B gezeichnet, aus dem Besitz Joh. Georg Bachs.

Petschaft: J J B, für Joh. Jacob Bach, Sebastians Bruder (um 1707).

Petschaft: J G B, für Joh. Georg Bach, Sohn Joh. Ernst Bachs, als *Notarius Publicus Caesareus* mit dem Sinnspruch: *Cendendo vinco*. Alte Sammelbüchse der Eisenacher Kurrende; Gedächtnismünzen von Christian Wermuth mit Darstellungen der Eisenacher Lateinschule (1717) und der Kreuzkirche (1692). Die Schlüssel des abgerissenen alten Brauhauses.

## III. Bachs Zeitgenossen (3. Zimmer)

Da die Raumverhältnisse in keinem Verhältnis stehen zu der Weite dieses Gebietes, kann nur das Bildmaterial gezeigt werden. Alle Bilder, es sind fast hundert Stücke sichtbar, sind alte Kupferstiche. Die ganze Sammlung umfaßt über 300 Köpfe.

## IV. Der Archivraum (Obergeschoß)

Es ist schon gesagt worden, daß die umfangreiche Bücherei in den schönen Schränken zu finden ist. Aber die Fülle des Stoffes gebietet, in einem be-

<sup>37</sup> Hrsg. von Conrad Freyse, bei Breitkopf & Härtel, Veröffentl. d. Neuen Bachgesellschaft 1940.

<sup>38</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Johann Christoph Bach*, BJ 1956, S. 36ff.

<sup>39</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Erich Röth-Verlag Eisenach 1956.

sonderen Raum des Obergeschosses, alle archivalischen Dinge zusammenzufassen. Zu den umfangreichsten Materialien dieser Art gehört der über 2000 Nummern umfassende Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt.<sup>40</sup>

Daß im Bachhaus *die Musik* nicht schweigen darf, versteht sich von selbst. Unsere Führer sind in der Lage, auf den originalen Tasteninstrumenten vorzuspielen: der historische Klang ist dem Ohr des Besuchers nahezu bringen. Über den Klangcharakter im Wandel der Zeiten und seine Übereinstimmung mit den sichtbaren Stilformen, können im Bereiche dieser sprechenden Zeugen wertvolle Aufschlüsse gesammelt werden.

Die Sammlung historischer Musikinstrumente in den Räumen des Bachhauses mußte zwangsläufig zur konzertlichen Verwendung drängen, zumal der Instrumentensaal 150 Hörern Aufnahme gewährt. Vor allem erfährt der 21. März, der dem Hause den Weltruhm verschaffte, als Gedenktag eine musikalische Ausschmückung. Die Zahl derer, die im Laufe der Jahrzehnte sich dieser Aufgabe unterzogen haben, ist zu groß, als daß alle genannt werden können. Wir finden unter ihnen:

Collegium musicum Hermann Diener; Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger; Salzburger Mozart-Quartett; Heidelberger Bach-Quartett; Hochschulorchester Weimar (Felix Oberborbeck); Berliner Barockmusik-Vereinigung. Dazu als Solisten für Violine: Henry Marteau, Kurt Stiehler, Edith v. Voigtländer, Rolph Schroeder, Norbert Hofmann, Werner Heutling; für Viola da Gamba: August Wenzinger, Wolfgang Grunsky, Friedhelm Wilksch; für Cembalo: Li Stadelmann, Hans Pischner, Edmund Schmid, Carl Bitter, Fritz Neumeyer, Hans Stein, Heinz Wunderlich, Herbert Colium, Erhard Mauersberger; für Klavier: Georg Schumann, Willy Hülsler; für Flöte: Gustav Scheck, Ernst Tschirner, Kurt Redel. An Vokalisten: Georg A. Walther (T), Paul Gümmer (B), Käthe Hecke-Isensee (S), Marta Schilling (S), Ethelinde Haendler (S), Hildegard Bach (S), Hertha Maria Böhme (S), Elisabeth Reymann-Stein (A), Maria Lüddekens (A).

Wenn man sich erinnert, daß am 21. März alljährlich in der gesamten Kulturwelt Bach-Gedächtnisstunden abgehalten werden, wird man sich der Bedeutung dieser Feierstunden bewußt.

Es wäre nicht treffend, wollte man die Besucherzahl einer Kulturstätte als ein Zeichen ihrer kulturellen Bedeutung ansprechen, aber sie gibt in jedem Falle einen Beweis ihrer Stellung im Kulturleben. Auch die ständig steigende Besucherfrequenz des Bachhauses ist nur ein Ausdruck seiner wachsenden Popularität. Aber dieser Nachweis ist doch zugleich auch eine Zustimmung zu seiner Beschaffenheit als Gedenkstätte.

Nach den in den ersten 5 Jahren verzeichneten Angaben sind in den Jahren 1907 bis 1912 monatlich etwa 50 Besucher gebucht worden. Nach dem ersten Weltkrieg finden wir bereits einen Besuch von monatlich 100 Personen. Diese Zahlen waren auch noch 1922 festzustellen; bis zum Beginn des zweiten

<sup>40</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Der Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt*, BJ 1954, S. 94ff.

Weltkrieges hatten sie sich verdoppelt. Beim sechsten Fliegerangriff auf Eisenach, am 23. November 1944, wurde auf die gegenüberliegende Seite des Frauenplans eine Luftmine geworfen, durch die das Dach des Hauses eingedrückt und noch weitere Beschädigungen verursacht wurden.<sup>41</sup> Noch rechtzeitig war der gesamte Inhalt des Hauses, Mobiliar und Instrumente, Bilder und Bücher verlagert worden. Bis auf eine Kiste konnte alles übrige gerettet werden. Es bleibt das Verdienst des damaligen Oberbürgermeisters der Wartburgstadt *Carl Herrmann*, die erforderlichen Aufbaumittel von 39 000 Mark ohne Vorbehalt zur Verfügung gestellt zu haben. Da die Neue Bachgesellschaft nach Kriegsende noch nicht die Existenzmöglichkeit (für das geteilte Deutschland) wieder erworben hatte, bestimmte er den Verfasser zum Treuhänder des Bachhauses. Die nachfolgende Aufstellung über das Anwachsen der Besuchsziffer legt den 21. März 1947, den Eröffnungstag nach der Wiederinstandsetzung, als Ausgangspunkt zugrunde.<sup>42</sup> Diese ständig steigenden Besucherzahlen beschränken sich nur auf die Ergebnisse des letzten Jahrzehnts. Daß sie nur durch die in der Deutschen Demokratischen Republik eingeführte konsequente Kulturpflege erreicht werden konnten, muß ausdrücklich und dankbar anerkannt werden.<sup>43</sup>

Jahr:	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957
Besucher:	2646	6189	6147	18185	15229	29832	27842	52600	63260	72438	80207

Das fünfzigjährige Bestehen des Bachhauses als öffentliches Kunstinstitut festlich zu begehen, war der Gedanke des 34. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, das vom 28. Juni bis 2. Juli 1957 in Eisenach stattfand.<sup>44</sup> Wie vor 50 Jahren versammelten sich nach einem Festgottesdienst in St. Georg, Mitglieder und Gäste aus Ost und West (und dem Auslande) zu einer Gedenkstunde auf dem Frauenplan. In der Gedenkrede, die der Verfasser hielt, wurde auf den Aufbau in den letzten 35 Jahren hingewiesen. Nach der Kranzniederlegung am Bach-Denkmal (Rat der Stadt und Neue Bachgesellschaft) forderte er im Sinne der symbolischen Handlung des Jahres 1907 den Stellvertretenden Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft Amtsgerichtspräsident Prof. *Friedrich Heim*<sup>45</sup> auf, das Tor des Hauses zu öffnen, nunmehr für die kommenden fünfzig Jahre! Unter Orgelklang vollzog sich der Einzug der Festteilnehmer. Das Haus konnte die Gäste kaum fassen.

<sup>41</sup> Vgl. Conrad Freyse, *Das Bachhaus zu Eisenach*. BJ 1940/48, S. 152ff., wo über diese Schreckenstage berichtet wird.

<sup>42</sup> Vgl. ebenda S. 157.

<sup>43</sup> Hier sei auch der unermüdlichen und aufopfernden Mitarbeit des Kastellan-Ehepaares *Eugen Dohn* gedacht, dem zu danken ist, daß unsere Aufbauarbeit sorgsam behütet und unsere Besucher fachlich betreut werden.

<sup>44</sup> Vgl. das vom Verfasser zusammengestellte Bachfestbuch.

<sup>45</sup> Der Vorsitzende, Oberlandeskirchenrat Prof. D. Dr. *Christhard Mabrenholz*, Hannover, war durch Krankheit verhindert.



Was geschaffen wurde, ist eine Gedenkstätte, die die Jugendzeit Sebastian Bachs vor uns erstehen läßt. Organisch fügen sich die musealen Erwerbungen in den historischen Rahmen ein, Wohnstätte und Gedenkstätte zu einer Einheit verbindend. Weil jeder Gegenstand des Hausrats in diesem Hause ein Kunstwerk für sich ist, kann auch die Zusammenfassung aller Einzelteile zu einem geschlossenen Gesamtkunstwerk erfolgen und auf den Besucher wirken. Denn auch eine Gedenkstätte unterliegt den ästhetischen Gesetzen unserer Kunstsprache.

Die Geschichte des Bachhauses belehrt uns aber auch über den geistigen Durchdringungsprozeß, der sich immer vollzieht, wenn ein Großer zum Besitz seines Volkes wird. Darüber hinaus haben heute alle Kulturvölker zu Bachs Lebenswerk Stellung genommen: Bach steht im Weltbild unserer Tage auf leuchtender Höhe. Vieles ist in Deutschland in den Stürmen der Weltkriege zerstört worden. Auch Bachs Geburtshaus blieb nicht unversehrt. War es vor 50 Jahren unsere Aufgabe, Bachs Geburtshaus dem deutschen Volke zu erhalten, so gilt es heute, einem weit größeren Kulturkreise Rechenschaft über seine würdige Ausgestaltung als Gedenkstätte abzulegen.

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1958

Lizenz Nr. 420, 205-525-58

Satz und Druck: C. G. Röder, III-18-2

hg



107 80 10

11/18