kt. m.
Pfg.-Bd. l. bi

Bach-Jahrbuch

1959

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

46. Jahrgang 1959

EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
VEREINSJAHR 59

Sächsische
Landesbibliothek
8. NOV. 1960
Dresden

Anschriften der Herausgeber:
Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Kantstraße 1
Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23
Redaktionsschluß: 1. August jeden Jahres
Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin 1960 Lizenz Nr. 420 205-339-60

INHALT

Seite

Hans-Martin Pleßke (Leipzig), Bach in der deutschen Dichtung 5

William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach 52

Carl Dahlhaus (Göttingen), Zur Geschichte der Permutationsfuge 95

Peter Benary (St. Gallen), Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach 111

Johannes Jahn (Leipzig), Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann 124

Heinrich Besseler (Leipzig), Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs 130

Conrad Freyse (Eisenach), Das Porträt Ambrosius Bachs..... 149

Wolfgang Lidke (Weimar), Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts 156

Ernst König (Köthen), Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen 160

Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs 168

Bach in der deutschen Dichtung[1]

Von Hans-Martin Pleßke (Leipzig)

In den letzten drei Jahrzehnten ist die Musikbelletristik mehr und mehr in den Blickpunkt des allgemeinen Interesses gerückt. Die Musikwissenschaft hat sich mit der Daseinsberechtigung – aber auch mit den ernsten Gefahren – dieser literarischen Gattung wiederholt auseinandergesetzt[2]. Musiker-Romane, -Novellen und -Erzählungen, die mit wirklichem Einfühlungsvermögen das rechte Verhältnis zwischen Wahrheit und Dichtung herzustellen wissen, weil sie auf Biographien, Briefsammlungen und den Erkenntnissen des Historikers aufbauen, können durch Inhalt und Form geeignet sein, auch da Liebe für die Tonkunst zu wecken, wo es einer trockenen biographischen Darstellung nicht so recht gelingen will.

Gewiß soll ein Dichter mit freier, historisch nicht bis ins Letzte gebundener Gestaltungskraft an sein Werk herangehen und fabulieren. Er darf jedoch das Bild und die Lebensumstände seines Helden nicht um des äußeren Effektes willen entstellen. Da sich die Musikwissenschaft lange Zeit nur zögernd der Musikdichtung angenommen hat, konnten Zerrbilder einzelner Komponisten entstehen, die zu jenen kitschig-sentimentalen Darstellungen führten, aus denen breite Leserkreise in der Vergangenheit – aber mitunter auch noch in unseren Tagen – ihre Kenntnisse des musikalischen Erbes abzuleiten gezwungen waren und sind. Will ein Schriftsteller die erforderliche Einheit von Sachtreue und künstlerischer Durchformung erzielen, genügt es keinesfalls, daß er nur Literatur über den Helden und seine Zeit liest, sondern er muß sich gleichermaßen mit den Veröffentlichungen aus dessen Lebens- und Schaffenskreis beschäftigen. Die Einwirkung der gesellschaftlichen Verhältnisse, des Musiklebens, der Sitten und Gebräuche auf den Helden – alle diese Faktoren dürfen nicht unberücksichtigt bleiben, weil das zu schaffende Werk sonst später auf Grund sorgloser Vorarbeiten Partien aufweist, die keiner ernsthaften Kritik standhalten.

Ausgehend von den umfassenden Veranstaltungen des Bachgedenkjahres 1950 wird um das echte Bild dieses Musikers, das so manchen Wandlungen unterworfen war, mehr und mehr gerungen. In seiner Hamburger Festrede sprach Paul Hindemith damals aus, was nicht nur vereinzelt auch andere

---

[1] Zwecks Einengung des umfangreichen Stoffgebietes bleibt die in Tageszeitungen publizierte Prosa und Lyrik zum Thema unberücksichtigt. Nur auszugsweise abgedruckte Veröffentlichungen eines Autors werden in der Regel nicht behandelt und bibliographisch verzeichnet. Die Anmerkungen weisen lediglich die für diese Arbeit benutzte Ausgabe nach.

[2] Vgl. u. a. E. W. Böhme, *Musik und Musiker im Roman um 1930*. Greifswald 1933. – R. Hohlbaum, *Musik und Dichtung*. In: *Die Literatur*. Jg. 38. 1936, S. 416–419. – H.-J. Moser, *Schmutz-Musikliteratur*. In: *Der Türmer*. Jg. 27. 1925, S. 374–375. – H.-M. Pleßke, *Musik im Spiegel der Belletristik*. In: *Musica*. Jg. 5. 1951, S. 505–507.

Wissenschaftler[3] bewegte: „Mir scheint, es habe uns das ständige Anschauen seiner Denkmäler den Blick für die wahre Gestalt des Menschen Bach und seines Werkes verdorben."[4] Die seitdem in immer stärkerem Maße auch über die Grenzen Deutschlands hinausragenden Bemühungen um eine Intensivierung der Bachforschung haben inzwischen dazu geführt, daß sichere Grundlagen zur Erarbeitung des neuen Bachbildes gewonnen wurden.

Unterziehen wir nun zweihundertfünfundsiebzig Jahre nach der Geburt Johann Sebastian Bachs die Darstellung seines Lebens und Wirkens sowie die Widerspiegelung seiner Musik in der deutschen Dichtung einer kritischen Würdigung, so könnte sich durchaus die Frage erheben, ob ein solches Unterfangen eigentlich lobenswert ist. Der Berliner Bibliothekar Karl Theodor Bayer faßte die Ergebnisse seiner Ermittlungen 1936 in einem gut fundierten Beitrag[5] zusammen; er weist in der beigefügten Bibliographie rund 60 Titel zum Thema Bach in der Dichtung nach. Inzwischen ist ein Vierteljahrhundert vergangen. Zählt man heute die Romane, Novellen, Erzählungen und Dramen zusammen, die dem Thomaskantor oder einem seiner berühmten Söhne gewidmet sind, versucht man ein wenig der weit verstreuten Lyrik beizukommen, beschäftigen wir uns aber auch mit solchen Dichtungen, in denen Bachs Musik eine besondere Rolle spielt, so beläuft sich die Zahl der Titel auf über 280, wobei das wiederholte Erscheinen einzelner Werke noch völlig unberücksichtigt bleibt[6].

Es liegt durchaus in der Natur unseres Stoffes, daß auch ein eifriger Sammler nie zu endgültigen Ergebnissen gelangt, weil eine fortlaufende Sichtung des Zeitschriftenmaterials, die Berührung mit Gedichtbänden oder nur schwer zu erschließenden Prosa-Sammelwerken immer wieder zu neuen, ja häufig unvermuteten Funden führen[7].

---

[3] Vgl. hierzu auch G. Knepler, *Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes*. In: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*, Leipzig, 23. bis 26. Juli 1950. Leipzig 1951, S. 308–319. Darin besonders wichtig seine Forderung einer Bachgeschichtsschreibung, die „die Legende endgültig hinter sich läßt".

[4] *Melos*. Jg. 17. 1950, S. 305.

[5] *J. S. Bach und G. F. Händel in der Dichtung*. In: *Dichtung und Volkstum*. Bd. 37. 1936, S. 235–255. – Vgl. ferner E. W. Böhme, *Bach als Motiv erzählender Dichtung*. In: *Das Thüringer Fähnlein*. Jg. 4. 1935, S. 171–173. – E. W. Böhme, *Johann Sebastian Bach und Söhne auf der Bühne*. In: *Das Thüringer Fähnlein*. Jg. 3. 1934, S. 14–17. – E. W. Böhme, *Die Familie Bach in Dichtung und dramatischer Gestaltung*. In: *Thüringer Monatsblätter*. Jg. 41. 1933, S. 34–36. – K. Spindler, *Obersachsens große Musiker in der deutschen Dichtung*. In: *Sächsische Heimat*. Jg. 5. 1921/22, S. 298–300. – F. Plenzat, *Die Musik im Spiegel der musikalischen Unterhaltungsliteratur der deutschen Romantik*. Phil. Diss., Leipzig 1919 (Über Bach S. 118–131).

[6] Es muß speziellen Untersuchungen überlassen bleiben, wieweit Bach in die Belletristik über Händel, Mendelssohn (Wiederaufführung der Matthäuspassion im März 1829) und Friedrich II. (Begegnung in Potsdam im Mai 1747) einbezogen wurde.

[7] Herrn Dr. Böhme, der mir 1953 seine Unterlagen über Bach in der schönen Literatur überließ, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet.

Es ist allgemein bekannt[8], wie wenig im Grunde selbst Leipzig zu Lebzeiten von diesem großen Musiker Notiz genommen hat, wie dessen Werke mehr und mehr in Vergessenheit geraten sind, ja, daß der Ruhm, den er ausstrahlte, sich vorwiegend auf seine Meisterschaft als Organist und Klavierspieler bezog. Ein vom Gelegenheitsdichter Kittel – auch Micrander genannt – im Jahre 1731 verfaßtes Gedicht macht dies augenscheinlich:

Ein angenehmer Bach kan zwar das Ohr ergötzen,
Wenn er in Sträuchern hin, durch hohe Felsen läufft;
Allein, den Bach muß man gewiß weit höher schätzen,
Der mit so hurtger Hand gantz wunderbahrlich greifft.
Man sagt: Daß, wenn Orpheus die Laute sonst geschlagen,
Hab alle Thiere er in Wäldern zu sich bracht;
Gewiß, man muß diß mehr von unserm Bache sagen,
Weil Er, so bald er spielt, ja alles staunend macht.[9]

Ähnliche Lobeshymnen, wie etwa Telemanns *Sonnet auf weyland Herrn Capellmeister Bach*[10] oder Dr. Georg Wenzkys *Trauer-Ode der musicalischen Societät zu Leipzig*[11], deren Mitglied Bach seit 1747 war, lassen sich vereinzelt nachweisen. Johann Gottfried Walther preist in einem Vierzeiler[12] seinen Vetter und Freund Sebastian – „... und flehen um Dein Leben, denn selten wird der Welt ein solch Geschenk gegeben". Der Hamburger Jurist Dr. Ludwig Friedrich Hudemann veröffentlicht ein Huldigungsgedicht[13], und Justus Friedrich Wilhelm Zachariä nennt im 4. Buch seines ein wenig weitschweifigen Gedichtes in Hexametern bekannte deutsche Musiker:

... Welche Namen sind Bach, und seine melodischen Söhne,
Die der sonst lahmen Hand zum Klaviere mehr Finger gegeben.[14]

Trotz aller Schwächen, die den frühesten Zeugnissen Bachs in der Dichtung eigen sind – Micranders und Wenzkys Verse künden zugleich vom Tiefstand der deutschen Poesie –, ist doch die verehrende Hingabe zu spüren, mit der man des großen Meisters – zumindest als Virtuosen des Cembalos und der Orgel – gedenkt und die Erinnerung an ihn wachzuhalten sich bemüht.

Bis zu jenem Berliner Ereignis von 1829 blieb die Matthäuspassion fast 80 Jahre unaufgeführt und erst 1850 – also hundert Jahre nach dem Tode unseres Meisters – kam es zur Gründung der Bachgesellschaft, deren führende Köpfe mit großer Begeisterung endlich an die Herausgabe einer voll-

[8] Vgl. u. a. F. Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*. Kassel 1947.
[9] C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*. 2. Aufl. Berlin 1881. Bd. 2, S. 158.
[10] Ebenda, Bd. 3, S. 256.
[11] BJ 1920, S. 26–29.
[12] BJ 1933, S. 109.
[13] *Proben einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen*. Hamburg 1732, S. 221.
[14] *Die Tageszeiten*. Rostock und Leipzig 1756.

ständigen Bachausgabe herangingen. Auch wenn Bachs Musik von einzelnen noch gepflegt wurde, so blieb die Mehrzahl seiner Kompositionen unbekannt. Schon Telemann schätzt ja in seinem Bach-Sonett Philipp Emanuel weitaus höher ein als den alten Bach, der nicht einmal in Gottscheds Versen zum „Lobe Germaniens" erwähnt wird, obwohl Musiker und Dichter 27 Jahre nebeneinander in Leipzig wirkten[15].

Im Grunde genommen blieb Bach im ersten Jahrhundert nach seinem Tode eine unpopuläre Gestalt. Seine wahre Größe als Musiker wurde kaum erkannt, selbst wenn sich Haydn, Mozart oder Beethoven mit einzelnen seiner Werke beschäftigten oder der 12jährige Felix Mendelssohn im November 1821 als Goethes Gast in Weimar dem Dichter Bach vorspielte[16].

Dieser Umstand ist zu berücksichtigen, wenn wir uns nach der Belletristik Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts umsehen. Zunächst hält nur Johann Friedrich Reichardt einige Anekdoten[17] aus Bachs Leben fest, der Musikhistoriker und Titular-Kriegsrat Friedrich Wilhelm Marpurg (Simeon Metaphrastes) bedenkt unseren Helden und seine Söhne[18].

Das Verhältnis, das die Romantiker dann zu Bach gewinnen, läßt sich an den spärlichen Bemerkungen über Bachs Musik in den Novellen und sonstigen Werken E. T. A. Hoffmanns verfolgen. Hoffmann wird vermutlich Bachsche Kompositionen bei seinem Lehrer Podbielsky in Königsberg kennengelernt haben. Im 2. Band des *Kater Murr* sieht Meister Abraham in der Erinnerung noch einmal den Knaben Johannes Kreisler. „. . . Der Kleine hämmerte mit stolzem Blick Sebastian Bachs schwerste Sonaten herunter mit beinahe männlicher Faust"[19]. In der *Kreisleriana* schildert Hoffmann eine Teegesellschaft im Hause des Geheimen Rates Röderlein, deren Gäste mit ihren belanglosen Gesprächen Kreisler endgültig in die Flucht schlägt, während er die Goldberg-Variationen spielt[20].

Daß der Dichter in ehrfürchtigem Staunen vor dem Genius Bach steht, ist einigen Bemerkungen zu entnehmen, die so ganz der romantischen Auffassung der Zeit entsprechen. Während er einmal Bachs Musik mit der Baukunst vergleicht – „Sebastian Bach's Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie das Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom . . . Ich sehe in Bach's achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen . . ."[21] –, schreibt er an einer anderen Stelle: „Es gibt Augen-

[15] Vgl. Blume, a. a. O., S. 10.

[16] *Hausmusik bei Goethe*. In: *Das Musikleben*. Jg. 2. 1949, S. 233.

[17] *Anekdoten aus dem Leben merkwürdiger Tonkünstler*. In: *Musikalischer Almanach*. Berlin 1796.

[18] *Legende einiger Musikheiligen*. Köln 1786.

[19] E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Grisebach. Leipzig 1922. Bd. 10, S. 228.

[20] E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Aufsätze*. Hrsg. von E. Istel. Regensburg 1921. Bd. 1, S. 34ff.

[21] Ebenda, Bd. 1, S. 71.

blicke – vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen –, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken."[22]

Da für Hoffmann die Musik im allgemeinen Sprache eines geheimnisvollen Geisterreichs war, verwundert auch eine solche Bemerkung nicht, die sich auf das Spiel eines alten „eigensinnigen" Organisten bezieht: „Ganz wunderbar wurde mir dann oft zumute, mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften, graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der phantastischen Jugendzeit."[23]

Indem der Dichter bereits die Größe Bachs erkennt, ist er seiner Zeit weit voraus. „Wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir [Beethoven], dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört."[24]

Wenn Hoffmann in den Kreis seiner Betrachtung über *Alte und neue Kirchenmusik*[25] versehentlich eine Bachsche „Messe für zwei Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen" mit einbezieht, so ist der Irrtum auf das Erscheinen des Werkes als Komposition Bachs bei Breitkopf & Härtel zurückzuführen.[26]

Echtes romantisches Empfinden steht im Vordergrund der wenigen uns überlieferten Aussagen, denen des Dichters Zuneigung zum Schaffen Johann Sebastian Bachs zu entnehmen ist. Wie tief Hoffmann trotz alledem den Geist der Bachschen Musik erfaßte, ist erstaunlich. In diesem Zusammenhang ist auch auf seine Rezension[27] der „Suiten" zu verweisen, die zu den eindringlichsten Zeugnissen gehört, die uns das 19. Jahrhundert im Hinblick auf das Bachverständnis schenkte.

Vielleicht hätte der bereits 1822 verstorbene Dichter weniger allgemein über Bach und sein Werk geurteilt, wäre er noch Ohrenzeuge der wiedererweckten „Matthäuspassion" geworden. Sein Bachverhältnis hat jedenfalls Schule gemacht. Bei Ludwig Tieck[28] und Gustav Adolf Keferstein[29] begegnet uns der Vergleich Bachscher Musik mit der Baukunst, ohne daß ersichtlich wird, welche Kompositionen die Autoren ihren Urteilen zugrundelegen. Das trifft auch auf Rudolf von Keudell[30] zu, der in der Novelle *Lindenharfe* 1848 eine ungenannte Kantate Bachs analysiert.

Aus einem weiteren Werk Kefersteins, nämlich der Erzählung *Die Cantor-*

[22] Ebenda, Bd. 1, S. 72.
[23] Ebenda, Bd. 1, S. 274.
[24] Ebenda, Bd. 1, S. 64.
[25] Ebenda, Bd. 2, S. 119.
[26] Vgl. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*. 4. Aufl. Leipzig 1930. Bd. 2, S. 509.
[27] R. Scherwatzky, *Die großen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften*. 3. Aufl. Göttingen 1942, S. 40–41.
[28] *Musikalische Leiden und Freuden*. Potsdam 1943, S. 56.
[29] *König Mys von Fidibus oder Drei Jahre auf der Universität*. Gera 1838. Bd. 1, S. 9–10.
[30] *Bergan*. Dresden und Leipzig 1848. Bd. 1, S. 161–162.

wahl in Großschwabhausen[31], geht das Verhältnis dieses Schriftstellers zur Musik Bachs recht eindeutig hervor, wenn es dort heißt, „daß z. B. Bach und Händel, wenn sie heutzutage wiederkehrten, unsere Orchestervöllerei als eine barbarische Verirrung, als heillosen Mißbrauch verwerfen würden" (S. 36). Dem Spiel einiger Partien aus dem Wohltemperierten Klavier schließt sich ein Gespräch an, in dem die zum Vortrag gelangten Kompositionen gelobt werden, „weil in ihnen nichts leere Form, sondern alles Geist und Leben ist", und sie „über dem Wechsel der Mode" (S. 69) stehen. Unter besonderem Hinweis auf die „jetzt von Manchen als steif und unbeholfen verschrieene Fugenform" preist Keferstein seinen Helden als einen Meister, denn „meines Wissens hat es darin kein Anderer ihm gleichgethan" (S. 69).

Vielseitig und innig sind die Beziehungen Johann Wolfgang von Goethes zur Musik gewesen, mit denen sich einige Autoren[32] in ihren Publikationen mehr oder weniger kritisch auseinandersetzen. Im Leben des Dichters hat die Musik Bachs jedoch keine entscheidende Rolle gespielt. Friedrich Smend[33] gebührt das Verdienst, Goethes Verhältnis zu unserem Helden in einer grundlegenden Arbeit dargestellt zu haben, die wohl lückenlos das Material zum Thema aus des Dichters eigenen Schriften und den Veröffentlichungen der ihm nahegestandenen Menschen erfaßt. Zelter und Mendelssohn brachten Goethe mit der Musik des Thomaskantors in Berührung. Den überlieferten Aussagen ist nicht in jedem Falle zu entnehmen, um welche Werke es sich im einzelnen gehandelt haben muß. Der Berkaer Organist und Badeinspektor Johann Heinrich Friedrich Schütz, in dessem Hause Goethe wiederholt zu Gast war, trug ebenfalls dazu bei, dem Dichter Bachs Präludien und Fugen nahezubringen.

Es ist kaum anzunehmen, daß Goethe außer Klaviermusik, Orgelwerken und einigen Chorälen auch andere Werke Bachs gekannt hat. Zu jener Zeit wurde des großen Barockmeisters Musik ja nur in wenigen Zirkeln gepflegt, denen zwar Männer angehörten, die auch Goethe nahestanden und zu den Wegbereitern Bachs für die kommende Generation zählen, deren eigenes Wollen aber zu stark mit einem durch die Romantik geformten Weltbild durchdrungen ist. Einer häufig zitierten Äußerung Goethes, die sich auf sein Bacherleben in Berka bei Schütz bezieht, ist weder zu entnehmen, welche Komposition er im Auge hat, noch geht die Bemerkung über eine allgemeine – nicht restlos verständliche – Einschätzung hinaus. „Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."[34]

[31] *Neue Zeitschrift für Musik*. Bd. 21. 1845.

[32] Vgl. H. J. Moser, *Musiklexikon*. 4. Aufl. Hamburg 1955. Bd. 1, S. 430–431.

[33] *Goethes Verhältnis zu Bach*. Berlin und Darmstadt 1955.

[34] *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*. Hrsg. von W. Reich. Zürich 1957, S. 246.

Bei den angeblich von Goethe Weihnachten 1818 auf Bachs Musik geschriebenen Versen „Laß mich hören, laß mich fühlen",[35] die man im Bachjahr 1950 oft wiedergegeben fand, handelt es sich um eine inzwischen bewiesene raffinierte Fälschung, der wiederholt auch Kenner zum Opfer gefallen sind[36]. Trotz seiner bescheidenen Kenntnis vom Werk Bachs hat Goethe so wie Hoffmann und Keferstein gefühlt, daß in der Musik des Thomaskantors eine eigenständige Kraft lebendig wird, von der es am Schluß von Zelters Brief (8. Juni 1827) heißt: „. . . ist dieser Leipziger Cantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar."[37]

Ausgesprochene Bacherzählungen lassen sich bei Johann Peter Lyser, Elise Polko und Theodor Drobisch nachweisen. Während Drobisch in der Erzählung *Sebastian Bach in Potsdam*[38] die in Mizlers Nekrolog vom Jahre 1754 überlieferte, dann auch von Forkel in seiner Biographie 1802 vermutlich anekdotisch ausgeschmückte Darstellung der Begegnung mit Friedrich II. zugrundelegt, rücken in den Dichtungen Lysers und Polkos stärker die Söhne Bachs in den Vordergrund.

Lyser – mit bürgerlichem Namen Johann Peter Theodor Burmeister –, der bevorzugte Dichter für Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik*, hat eine Unmenge musikalisch-historischer Novellen verfaßt, ohne in jedem Fall mit seinen Urteilen den dargestellten Künstlern gerecht zu werden. 1836 erschien die Novelle in drei Teilen *Sebastian Bach und seine Söhne*[39], die hauptsächlich das Schicksal Friedemanns behandelt. In seiner noch heute grundlegenden Biographie weist Hirth[40] nach, daß der von 1803 bis 1870 lebende Dichter, Maler und Musiker, dessen Beethoven-Zeichnungen vor allem breiteren Kreisen bekannt sind, eine in jeder Beziehung zwiespältige Künstlernatur war, wozu seine Taubheit noch in besonderem Maße beitrug. Selten nur arbeitete Lyser mit Sorgfalt an seinen literarischen Werken, die sich dann, wenn es sich um historische Stoffe handelt, oft weit von der Wahrheit entfernen. Lysers Bach-Novelle ist ein Musterbeispiel dafür und gehört zum schlechtesten, was der Dichter überhaupt verfaßte.

Friedemanns Liebe zur Nichte des Dresdener Ministers von Brühl steht im Mittelpunkt der ersten Erzählung. Auf Grund dieses Abenteuers verliert der älteste Bach-Sohn seine Organistenstelle und wird lediglich durch das Eingreifen von Faustina Hasse vor dem Kerker bewahrt. Nicht nur die Schilderung von J. S. Bachs Tod im 2. Teil steht in völligem Widerspruch zur geschichtlichen Wahrheit – und die hätte Lyser als vielseitiger Musikschriftsteller der bereits vorhandenen Bach-Literatur entnehmen können –, sondern auch Friedemann wird mit hinzuerfundenen Lebensumständen be-

[35] *Musica*. Jg. 4. 1950, S. 253. Richtigstellung durch Smend, ebenda, S. 404–405.
[36] Vgl. auch Smend, a. a. O., S. 31.
[37] *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Hrsg. v. M. Hecker. Leipzig 1915. Bd. 2, S. 256.
[38] In: *Humoristischer Musik- und Theaterkalender auf das Jahr 1855*. Konnte nicht eingesehen werden.
[39] *Musikalische Novellen*. Berlin 1913, S. 1–84.
[40] *Johann Peter Lyser*. München und Leipzig 1911.

dacht, die dann zwei Jahrzehnte später in der rührseligen Zigeuneratmosphäre von Brachvogels *Friedemann Bach* ihre Auferstehung feiern. In der abschließenden Erzählung geht es um die letzten Tage Friedemanns in Berlin und seinen Besuch bei Johann Gottlieb Naumann.

Vater Bach, der nach der Version Lysers ohne vorherige Anzeichen am 21. Juli 1750 an Herzschlag (!) stirbt, wird nur episodenhaft behandelt, da das Interesse und Mitgefühl Lysers dem unglücklichen Sohn gehört. Bedenkt man, daß der Autor die Novelle nur sieben Jahre nach jenem musikgeschichtlichen Ereignis publizierte, auf Grund dessen man vom „wiedererweckten" Bach spricht, so wird Lysers Darstellung nicht einmal dem Musiker Sebastian gerecht. An Werken nennt er lediglich die Kunst der Fuge (S. 64), und bei einem Vergleich Bachs mit Händel (S. 12) schneidet der Erstgenannte insofern ungünstig ab, weil nach Lyser das Schwergewicht seines Künstlertums auf der Weltabgewandtheit liegt.

Die Novelle erschien zunächst in der *Neuen Zeitschrift für Musik*[41]. Am 16. Oktober 1835 korrespondierte Lyser erstmalig in einem nicht erhalten gebliebenen Brief mit Schumann, der sich lobend über das ihm übersandte Prosawerk ausgesprochen haben muß. In dem Antwortschreiben Lysers (16. Februar 1836) heißt es nämlich: „Daß Dir der alte Bach gefällt, freut mich."[42]

Ob und wieweit das umfangreiche, kaum noch zu überschauende Gesamtwerk Lysers weitere Einblicke in des Dichters Verhältnis zum Leben und Schaffen Bachs bietet, entzieht sich unserem Urteil. Es ließ sich nur noch ein Dialog *Palestrina* (1837)[43] feststellen, der des Maler-Dichters Ansichten über Kirchenmusik enthält. Mit Palestrina wird Johann Sebastian hier verglichen. Wenn Lyser ihn ausschließlich als „gelehrten Kontrapunktisten" sieht, geht dieses Urteil nicht über das einzelner Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts hinaus[44].

Kaum ein Werk der Musikbelletristik hat die Gemüter so bewegt, wie der 1858 erstmalig erschienene kulturhistorische Roman *Friedemann Bach* von Albert Emil Brachvogel, der bis in unsere Tage für viele Menschen die maßgebende Quelle geblieben ist, um sich über Bach und seine Familie zu orientieren. Brachvogel, 1824 in Breslau als Sohn eines Kaufmanns geboren, schrieb eine größere Anzahl geschichtlicher Romane, von denen sein *Friedemann Bach* von Anfang an die größte Publikumsgunst besaß. Geht man bei einer Einschätzung dieses Buches von der Brillanz der Sprache aus, verfolgt man die bewegte Handlung und Charakterisierung der Personen, dann gehört es zweifellos zu den eindrucksvollen historischen Musikerromanen seines Jahrhunderts. Infolge seiner zum großen Teil wissentlich vorgenom-

[41] Bd. 4. 1836, Nr. 21ff.

[42] F. Hirth, a. a. O., S. 190. Weitere Briefe Lysers an Schumann, die einen Einblick in das Verhältnis der beiden Künstler geben, werden S. 187–192 und 195–196 zitiert.

[43] In: *Neue Kunstnovellen*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1837. Konnte nicht eingesehen werden.

[44] Über Lyser vgl. auch E. Guttmann, *Die deutsche romantische Musikererzählung nach E. T. A. Hoffmann*. Phil. Diss., Breslau 1934.

menen biographischen Verdrehungen ist Brachvogels *Friedemann Bach* vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus in jeder Beziehung abzulehnen; nicht zuletzt eben deshalb, weil die weite Verbreitung des Werkes einem seit Jahrzehnten bestehenden falschen Bachbild erheblichen Vorschub geleistet hat. Da der Verfasser nicht einmal das Bild der Zeit trifft, muß man sich fragen, welchen Sinn im Hinblick auf die kulturpolitische Verantwortung eines Verlages die ständig erfolgenden Neuauflagen des Romans haben sollen, in dessen Anmerkungen, Vor- oder Nachworten dann nicht einmal Stellung zu den offensichtlichsten Fehlern des von Brachvogel vermittelten Bachbildes genommen wird[45].

Nicht nur Falck[46] setzt sich in seiner Biographie mit den Bachverzerrungen auseinander, sondern in kritischen Besprechungen[47] des Romans ist wiederholt die große Gefahr aufgezeigt worden, die die weitere Verbreitung des Buches für ein der Realität entsprechendes Bachverstehen mit sich bringt. Erdichtet wurde nicht nur das Liebesverhältnis Friedemanns zu Antonie von Brühl, sondern auch dasjenige Sebastians, das sich zur Sängerin Astrua anläßlich seines Besuches bei Friedrich II. 1747 angebahnt haben soll. Die beiden Lieder – „Willst du dein Herz mir schenken" und „Kein Hälmlein wächst auf Erden" – sind keine Kompositionen Friedemanns, womit der Roman einer die einzelnen Episoden wesentlich zusammenhaltenden Klammer verlustig geht. Johann Sebastian tritt in manchen Kapiteln stärker in den Vordergrund, etwa, wenn Brachvogel den vereitelten musikalischen Wettkampf mit Marchand oder Bachs Aufnahme in die „Sozietät der musikalischen Wissenschaften" schildert. Das, was der Thomaskantor in der wörtlichen Rede zu sagen hat, klingt oft unglaubwürdig und steht im Widerspruch zu den von seinen ersten Biographen überlieferten Wesenszügen. Wenn auch die in die Handlung mit einbezogene Beurteilung einzelner Kompositionen Friedemann Bachs abzulehnen ist, so gelang es Brachvogel auf diesem Wege doch, die Aufmerksamkeit wieder auf Werke des ältesten Bachsohnes zu lenken.

Ernst Ortlepp, der 1864 starb, nachdem er immer tiefer ins Elend gesunken war, soll bereits 1836 in Leipzig einen Roman *Friedemann Bach* geschrieben haben. Das Buch gilt als verloren und ist seit Jahrzehnten auch in keiner Bibliothek mehr nachzuweisen, so daß eine Gegenüberstellung mit dem Brachvogelschen Werk zwangsläufig entfallen muß.

Die in Leipzig wirkende Elise Polko war eine ungemein produktive Schriftstellerin, deren süßliche Belletristik völlig ungenießbar geworden ist. Ihre *Musikalischen Märchen*[48], die 1852 erstmalig erschienen und bis 1890 insgesamt 52 Auflagen erreichten, sollten „dem Bedürfnis der lesenden weib-

[45] Gekürzte Neufassung von H. Lenz. Rudolstadt 1953. In dieser Ausgabe z. B. wird nicht mit einer Bemerkung auf das fehlerhafte Bachbild hingewiesen.

[46] *Wilhelm Friedemann Bach*. Leipzig 1913.

[47] Vgl. u. a. F. Müller, *Ein Bach-Roman, der keiner ist*. In: *Das Orchester*. Jg. 7. 1930, S. 109 bis 110. – O. Kroll, *Bach gegen Marchand*, ebenda, S. 190.

[48] *Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen*. Leipzig 1922.

lichen Jugend" entsprechen. Von Polkos vier Bach-Geschichten sind zwei Johann Sebastian – *Ein feste Burg ist unser Gott*[49] und *Der alte Bach kommt* – und je eine dem Bückeburger (Johann Christoph Friedrich) und dem Londoner (Johann Christian) Bach gewidmet. Während die Autorin zunächst die Reise Sebastians zum Kurfürsten nach Dresden schildert, der sein Spiel auf der Orgel der katholischen Hofkirche zu hören wünscht, begibt sich Bach in der zweiten Geschichte nach Potsdam – fälschlicherweise im Jahre 1749 und ohne die überlieferte Begleitung durch Friedemann – um vor dem König zu musizieren. Die Polko verknüpft ihre Darstellung mit einer Besinnung auf die Ohrdruf-Legende vom in mondhellen Nächten abgeschriebenen Notenheft des ältesten Bruders Sebastians, die Philipp Emanuel hier Friedrich II. erzählt. Die Verfasserin zeichnet trotz ihrer sentimentalen Ausdrucksweise einen für die damalige Zeit verhältnismäßig zielbewußten Bach, der sich weniger unbeholfen und bieder als bei Lyser gibt.

Wiederholt begegnet uns Bach in den Werken dieser Schriftstellerin. Im Roman um die Sängerin *Faustina Hasse* besonders im Kapitel *Der Orgelbauer*[50], dann aber auch in einem „schlichten" Lebensbild *Johann Sebastian Bach*[51], das nach der biographischen Seite hin nicht besonders ergiebig ist, dafür aber manche belletristisch ausgeschmückte Szene (Begegnung mit einem ungenannten Fremden in Arnstadt, Besuch in Potsdam) enthält.

Auch der von 1840 bis zu seinem Tode 1868 als Pfarrer in Bautzen wirkende Karl August Wildenhahn schrieb – vermutlich um 1850 herum – eine geschichtliche Erzählung[52], die verstaubt wirkt. Nachdem sich der Verfasser, der zunächst das Zusammentreffen Bachs mit dem zwanzigjährigen Johann Adam Hiller schildert, in ausgesprochen dozierender Weise über das Orgelspiel und die schwere Aufgabe, eine „richtige und würdige Choralmelodie zu machen" (S. 22) ausspricht, berichtet er anschließend von der mißlungenen Augenoperation, die zur völligen Erblindung des Thomaskantors führt.

Wir vermissen in den Dichtungen von Drobisch, Lyser, Polko, Brachvogel und Wildenhahn, daß sich seit der Tat Mendelssohns zunehmende Bemühungen abzeichnen, in den Geist Bachs einzudringen. Noch immer wird – wie vor allem bei Lyser – die Weltabgewandtheit des Bachschen Schaffens betont. So, wie auch Brachvogel in seinem acht Jahre nach Bachs 100. Todestag veröffentlichten Roman im Kapitel „Kunst ist Leben" zu einer ausgesprochen romantischen Deutung Bachs gelangt, suchen wir in allen Dichtungen vergeblich nach einer Bach-Renaissance.

Weitaus höher ist die Haltung Alfred Heinrich Ehrlichs einzuschätzen. In dessen Roman *Kunst und Handwerk*[53] weigert sich ein Künstler, Gounods Meditation zu Bachs Präludium zu spielen, weil er dagegen ist, daß die

[49] Auch anonym erschienen in: *Signale für die Musikalische Welt*. Jg. 8. 1850, S. 297–304.
[50] Leipzig 1860. Bd. 2, S. 174–185.
[51] *Unsere Musikklassiker*. Leipzig 1880, S. 29–59.
[52] *Joh. Sebastian Bach. 2 Bilder aus seinem Leben*. Eisenach 1909.
[53] Frankfurt a. M. 1861. Bd. 1, S. 9–10 und 410.

Zuhörer das Urteil über Bach aus diesem Machwerk abzuleiten gezwungen sind.

Erwähnen wir hier den Fürsten Wladimir Odojewskij – der von 1803 bis 1869 als Hauptvertreter der russischen Romantik lebte – mit seiner Novelle *Sebastian Bach*[54], dann deshalb, weil sie bis in unsere Tage wiederholt in deutscher Übersetzung vorgelegt wurde. Odojewskij interessiert sich nicht für biographische Tatsachen, sondern vertritt die Auffassung, daß ein Künstler nur auf Grund seines Werkes zu verstehen sei. Die Novelle legt keinerlei Wert auf historische Treue, da der Verfasser sich nur um „die Ereignisse des inneren Lebens" seines Helden kümmert und empfiehlt, „die ganze Bachsche Musik von Anfang bis zum Ende durchzuspielen" (S. 44). Des Dichters Arbeit trägt den Stempel einer totalen Verfälschung des Bachbildes und hält keinerlei Kritik stand. Erfunden ist der Lüneburger Organist Albrecht, dessen Tochter Bach angeblich heiratet. Diese Magdalena verliebt sich später in einen Venetianer Francesco und möchte Johann Sebastian bewegen, endlich auch einmal italienische Canzonetten zu komponieren.

Den Vorwurf, daß sie das Blaue vom Himmel herunter fabuliert, kann man auch der gebürtigen Arnstädterin Eugenie Marlitt nicht ersparen, die in dem 1868 erschienenen, kaum noch aktuellen Roman *Das Geheimnis der alten Mamsell* behauptet, Bach sei der Komponist einer Operette „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens", deren anonymes Textbuch aus dem Jahre 1705 stammt. Schon Spitta[55] hat in seiner Biographie zur Richtigstellung dieser Legende beigetragen und als mutmaßliche Verfasser Vater und Sohn Treiber aus Arnstadt festgestellt.

Wenig ergiebig sind einige weitere Werke, die bis zur Jahrhundertwende erschienen, weil in ihnen weder ein der Wirklichkeit entsprechendes Bachbild gezeichnet wird, noch die Musik Bachs eine besondere Durchdringung erfährt. Über *Altmeister Bachs Familienleben* berichtet C. Gerhard[56] (Pseudonym für Klara Gerlach), Stefanie Keyser läßt ihn in ihrem in Arnstadt spielenden Roman[57] nur als Nebenfigur auftreten. Im Siebenjährigen Krieg um Weihnachten 1761 herum trägt sich Adolf Sterns Novelle *Das Weihnachtsoratorium* (1901)[58] zu, in der zwei Thomaner, die noch unter Bach das „Weihnachtsoratorium" sangen, ihr Wiedersehen feiern.

Alles in allem eine recht bescheidene Ausbeute, wenn wir überblicken, wie Bach in anderthalb Jahrhunderten seinen Niederschlag in der Belletristik fand. Kein großer Dichter begegnet uns hier, der wie Mörike mit seiner Mozart-Novelle ein unsterbliches Meisterwerk geformt hätte. Es ist das unumstrittene Verdienst von Karl Söhle, der 1861 in der Lüneburger Heide geboren wurde, als verkrachter Schulmeister seine ursprüngliche Existenz

[54] Übertragen von J. von Guenther. Heidelberg 1947.
[55] Vgl. Spitta, a. a. O., Bd. 1, S. 223 und 790.
[56] *Im Banne der Musik*. Münster 1894, S. 11–17.
[57] *Sturm im Wasserglase*. Leipzig 1895.
[58] In: *Um Bach und Beethoven*. Stuttgart 1923, S. 69–153.

aufgab und in Dresden als Musikschriftsteller wirkte, in seinen herzerfrischenden Erzählungen zur Belebung und Reinigung des poetischen Bachbildes beigetragen zu haben.

Autobiographische Züge weist Söhles Roman *Der verdorbene Musikant*[59] auf, in dessen 16. Kapitel („Bach") er sein Eindringen in die Musik dieses Meisters schildert. „Mit der Erschließung Bachs erhielten mein Geschmack und meine musikalische Entwicklung die letzte Weihe. Sebastian Bach vor allem ist mir geworden Anker und Hafen für mein ganzes späteres musikalisches Leben" (S. 192).

Das Kulturbild aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts *Sebastian Bach in Arnstadt*[60] ist ein Kleinod der Bach-Belletristik, Söhles volkstümlichstes und bekanntestes Werk überhaupt. Dem Sprachstil der Zeit angepaßt, urwüchsig, mit köstlichem Humor gewürzt, erleben wir zwei Bachsche Familientage in Arnstadt und Eisenach, zwischen denen sich Sebastians Reise nach Lübeck und sein Verzicht sowohl auf die Marien-Orgel als auch auf die altjüngferliche Tochter Buxtehudes vollzieht. Das sind echte Menschen aus Fleisch und Blut, diese Bache, die Söhle seinen Lesern nahezubringen versteht, Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer, die das Herz auf dem rechten Fleck haben und den Alltag zu nehmen wissen. Auszüge aus dieser Novelle unter den Titeln *Der Organist von St. Marien*[61] und *Die letzte Perfektionierung*[62] sind wiederholt erschienen und haben zur Verbreitung einer Dichtung beigetragen, die in fünfzig Jahren Wirksamkeit ihre Leuchtkraft kaum einbüßte.

Obwohl in den letzten vier Jahrzehnten rund 75 Romane, Novellen und Erzählungen publiziert wurden, in deren Mittelpunkt Johann Sebastian steht, gibt es in der Dichtung nur zwei ausgesprochene Gesamtdarstellungen seines Lebens und Wirkens, von denen die eine sogar noch kurz vor der Jahrhundertwende erschien. Drei Veröffentlichungen beschäftigen sich vorwiegend mit Bachs Leipziger Tätigkeit als Thomaskantor etwa vom Jahre 1723 an bis zu seinem Tode, wobei gelegentlich Rückblendungen auf frühere Lebensereignisse gegeben sind. Im übrigen handelt es sich um einzelne, historisch mehr oder weniger überlieferte Begebenheiten, die sich – mit dichterischen Mitteln gestaltet – als Erzählungen oder Novellen anbieten.

Über solche Proportionen könnte man zunächst überrascht sein, wenn man sich der vielen Mozart-, Beethoven- oder Wagner-Romane erinnert. Man muß sich jedoch vergegenwärtigen: Trotz umfangreicher Biographien ist die Kunde über Bachs äußeres und inwendiges Leben recht mager, an Briefen und sonstigen schriftlichen Äußerungen – außer seiner Musik natürlich

[59] Neue und erweiterte Ausgabe. Leipzig 1921.

[60] Neue Ausgabe. (Vollständig neubearbeitet und um ein neues Kapitel – Den großen Praecedenzstreit – erweitert.) Leipzig 1922. – Vgl. auch: *Aus Sebastian Bachs Lehrjahren.* In: *Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25.* Regensburg 1924, S. 79–104.

[61] In: *Um Bach und Beethoven,* a. a. O., S. 1–34.

[62] Leipzig 1924.

– blieb wenig erhalten. Das, was der Mizlersche Nekrolog bietet, auf dem ja schon Forkel 1802 aufzubauen gezwungen war, ist in beachtlicher Weise unter Einbeziehung sehr vieler Faktoren ergänzt, erweitert, zum Teil auch korrigiert worden, so daß heute kaum jemand mehr in der Lage ist, auf Grund des sich darbietenden Umfanges der Bachforschung das Gesamtgebiet wirklich restlos zu überschauen.

An der Dürftigkeit der auf uns gekommenen Lebensgeschichte Bachs, bei der bereits das Anekdotische eine gewisse Rolle spielt, hat sich trotzdem nicht allzuviel geändert. Und das scheint wohl auch der Hauptgrund dafür zu sein, daß sich die Schriftsteller des 20. Jahrhunderts so zahlreich der kleinen literarischen Form mit Einzelbegebenheiten zuwenden, weil ihnen Sebastians Gesamt-Biographie zu unergiebig ist. Denkt man an die Flut literarischer Ergüsse bei Mozartjubiläen, so ist unser Held ein Waisenknabe dagegen, durchaus ein erfreuliches Zeichen dafür, daß es sich in dieser Hinsicht bei der Bachpflege nicht um eine saisonbedingte Angelegenheit handelt. Der Mehrzahl der belletristischen Werke ist eigen, daß sie auf soliden Quellenstudien beruhen, was natürlich mitunter haarsträubende Verdrehungen und unglaubwürdige Darlegungen nicht ausschließt. Während sich die Autoren durchweg mit viel Sorgfalt und Aufwand der Schilderung der Lebensumstände und bestimmter Zeitereignisse annehmen, wird das künstlerische Werk Bachs dem Leser in vielen Fällen nur spärlich nahegebracht, dann aber kaum gedeutet.

Überschauen wir den Kreis der Dichter, die sich in den Dienst Bachs gestellt haben, so sind es nur wenige Namen, die einem literarisch interessierten Publikum zum Begriff wurden und auf ein beachtliches Gesamtschaffen zurückblicken. Selbst wenn wir uns davor hüten wollen, eine Autorenrangfolge festzulegen, wird augenscheinlich, daß die Dichter, denen wir in der Regel in Literaturgeschichten unserer Zeit begegnen, so gut wie nicht vertreten sind.

Aus der Feder des einst in Halle lebenden Theologen Hermann Otto Nietschmann, der als Schriftsteller unter dem Pseudonym Armin Stein veröffentlichte, stammt die älteste umfassende Bachdichtung[63], die 1896 verlegt wurde. Die von Stein im Untertitel *Ein Künstlerleben* bezeichnete Arbeit ist nur eine aus der Flut seiner historischen Romane, in deren Mittelpunkt die unterschiedlichsten Persönlichkeiten deutscher und ausländischer Geschichte stehen. Sein Bachbuch hat Stein im Stile christlicher Erbauungsliteratur abgefaßt, ohne tiefer in den Stoff einzudringen. Was uns Achtung abverlangt, ist die gediegene Sachkenntnis, mit der er hier zu Werke gegangen ist.

Erst ein Halbjahrhundert später legt Walter Kramer im Bach-Jahr 1950 seinen Roman *Johann Sebastian*[64] vor, in dem von der Geburt bis zum Tode unseres Helden, eingebettet in so manches Ereignis der Barockzeit, das Leben des Menschen und Musikers Bach Gestalt annimmt. Der Verfasser

[63] *Johann Sebastian Bach*. Halle 1896.

[64] Stuttgart 1950.

hat über zehn Jahre an seinem Opus gearbeitet, das in vielen Abschnitten der gelebten Wirklichkeit entspricht. Zahlreichen Randbegebenheiten ist zu entnehmen, in wie breitem Umfange der Niederschrift dieses Buches ein Quellenstudium vorausgegangen sein muß. Es ist deshalb besonders zu bedauern, daß auch Kramer zur weiteren Verbreitung der Legende beiträgt, „Kein Hälmlein wächst auf Erden" (S. 460) stamme von Friedemann Bach, obwohl nicht erst Martin Falck[65] diese Komposition als ein unechtes Werk bezeichnete.

Greifen wir nur eine Szene aus dem Roman heraus, nämlich die der Begegnung zwischen Bach und Friedrich II., des sich Näherkommens zweier Menschen, die ihre Zeit in so unterschiedlicher Weise prägten, dann wird offensichtlich, daß trotz der löblichen Bemühungen Kramers seine grundsätzliche Bach-Auffassung in mancher Hinsicht anfechtbar ist. Unter Bezugnahme auf die „regulierte Musik zu Ehren Gottes" (S. 543) legt Sebastian sein angebliches künstlerisches Wollen in einem Gespräch dar, dessen Kern zugleich den Tenor des gesamten Buches bildet. Bach und die ihn umgebenden Gestalten werden kaum romantisiert. Es gelingt dem Autor, mit dichterischer Brillanz ein Lebensbild zu entwerfen, bei dem auch der Schaffensprozeß verbunden mit der Deutung einiger musikalischer Werke nicht zu kurz kommt. Wenn auch viele positive Momente diesen breit angelegten Bach-Roman auszeichnen, wird augenscheinlich, wie notwendig wir eine Dichtung brauchen, die den Anforderungen eines unverfälschten Bach-Bildes zu entsprechen beginnt.

Darüber, daß die *Kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*[66], die um 1935 herum zu einem Bestseller in Deutschland wurde, die ungenannt bleibende englische Schriftstellerin Esther Meynell zur Autorin hat, ist seinerzeit in der Musikwelt lebhaft debattiert worden[67]. Trotz der bewußten Irreführung handelt es sich bei dieser Dichtung, die jahrelang auf dem Geburtstagstisch junger Mädchen zu finden war, weil – wie es auf dem Umschlag heißt – „das hohe Lied der deutschen Familie" besungen wird, um eine anerkennenswerte Leistung, die der volkstümlichen Verbreitung Bachs nicht den schlechtesten Dienst erwies. Von Anna Magdalena, der zweiten Frau Bachs, sind so gut wie keine selbstbiographischen Zeugnisse überliefert[68]. Der Autorin ist es nicht nur gelungen, sich in den Geist des 18. Jahrhunderts überzeugend einzufühlen, sondern sie versteht es, dem Leser auch den Menschen Bach in seinem nicht immer erträglichen Alltag nahezubringen. Daß sich dabei Esther Meynell der Gefahr aussetzt, einzelne Szenen ein wenig zu überschwänglich zu formen, beeinträchtigt den Wert dieser Dichtung nur unerheblich.

---

[65] a. a. O., S. 137.

[66] Leipzig 1930.

[67] Vgl. u. a. P. Riesenfeld in: *Signale für die musikalische Welt*. Jg. 89. 1931, S. 419–420. – S. D. Stirk in: *Zeitschrift für Musik*. Jg. 102. 1935, S. 1265–1266.

[68] Vgl. Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 205–210.

Weitaus größere Schwächen haften einem Buch der 1903 in Wien geborenen Luise George Bachmann an, die als ehemals ausübende Sängerin und Organistin mit ihrem *Der Thomaskantor*[69] betitelten Roman nicht ihre stärkste musikbelletristische Arbeit vorlegte. In dem Werk, das 1723 einsetzt, wird mit der dichterischen Freiheit etwas zu großzügig umgesprungen, so daß die Motivierung einzelner Handlungen unglaubwürdig bleibt. Bachs Sympathien für die Herzogin Eleonore Wilhelmine lassen sich historisch ebensowenig belegen, wie die in aller Ausführlichkeit geschilderte Reise nach Prag. Bachmann, die in dem breit angelegten Roman zweifellos tief in den Stoff eingedrungen ist, verlagert das Schwergewicht ihrer Darstellung auf einen gottesfürchtigen Bach, wobei der Musikant infolge der übertrieben dargestellten religiösen Gebundenheit vernachlässigt wird.
Der gleichen Gefahr, mit überlieferten Daten und Fakten so umzugehen, wie sie sich gerade günstig in die dichterische Vorstellungswelt einfügen, hat sich die Verfasserin in ihrer Novelle *Wirrwarr in Weimar*[70] ausgesetzt, in der sie Bachs Wirken am Hofe des Herzogs Wilhelm Ernst und seines mitregierenden Neffen gestaltet. Vermutlich ist es Bachmanns katholischer Glaubenshaltung zuzuschreiben, daß Bach auch hier sehr viel von der Begnadung, die von Gott kommt, spricht. In einem Gespräch mit seiner Frau Maria Barbara heißt es: „Die Arbeit eines schöpferischen Menschen ist heilig. Sie herrscht allein im Haus. Daneben wird alles andere unwesentlich und bedeutungslos. Eine Schaffensstunde zerstören oder verlieren machen, ist ein Verbrechen an der Menschheit" (S. 46). Das klingt nicht nur geschraubt, sondern will so gar nicht zum Wesen unseres Bach passen.
Auch von Kurt Arnold Findeisen besitzen wir stärkere Zeugnisse seines musikverbundenen Dichtertums als den Roman um Bach und Händel *Gottes Orgel*.[71] Weit über den sächsischen Raum hinaus ist der 1883 als Sohn eines Bergbeamten geborene Schriftsteller bekannt geworden. Das tiefe Verwurzeltsein in der Landschaft seiner vogtländischen Heimat spricht zu uns aus jedem Werk, das dieser rastlos Schaffende niederschrieb.
Während der Autor den gleichen Zeitabschnitt wie Luise Bachmann behandelt, beschränkt er sich dabei auf wesentliche Episoden. Bachs Deutschtum und Volkstum werden überbetont, ein Zug der Zeit, dem sich Findeisen nicht nur in diesem Buch verschrieben hatte. Die stellenweise Einbeziehung Händels in den Gang der Handlung scheint nicht so recht geglückt, auch wenn man Findeisen zugestehen muß, daß er damit die Gegenüberstellung der beiden in so unterschiedlichen Welten lebenden Persönlichkeiten erreicht. Dem Roman, der vor zwei Jahrzehnten eine große Lesergemeinde ansprach, ist etwas eigen, was wir an allen Musikdichtungen Findeisens beobachten: jenes vermittelnde Hinführen zu den Geheimnissen der in der Musik wirkenden und wirksamen Kräfte, womit sich der heute über Fünfundsiebzigjährige als Wegbereiter der jüngeren Generation erwies. Das in

[69] Paderborn 1937.
[70] Paderborn 1941.
[71] Berlin 1935.

Gottes Orgel gezeichnete Bachbild jedoch stimmt mit den manchen Wandlungen und Berichtigungen unterworfenen Vorstellungen unserer Gegenwart nur noch bedingt überein.

Sympathischer berührt ein Geschichtchen aus seiner Feder – *Das Notenbüchlein der Frau Anna Magdalena Bachin*[72] –, das im September 1725 in der Wohnung der Bachs spielt und besonders jugendlichen Lesern einige Stücke des Klavierbüchleins erläutert. Wenn Vater Bach gegen Ende der Erzählung selbst in die Handlung eingreift und von einem Gang heimkehrend die Nachricht mitbringt, daß die Königliche Majestät Christiane Eberhardine gestorben sei, woran sich Betrachtungen anschließen, die den Ausgang des kleinen Werkes bestimmen, dann entspricht Findeisens Darlegung nicht der historischen Wahrheit, weil die Genannte erst am 6. September 1727, also zwei Jahre später, starb.

Es ist nicht Beckmesserei, wenn wir diese Kleinigkeit, die unter dem Deckmantel der dichterischen Freiheit segelt und von dem einen oder anderen als belanglos angesehen werden könnte, herausgreifen. In solchen Fällen gehen unsere Dichter zu weit, wobei nicht behauptet werden soll, daß Findeisen bewußt zu dieser falschen Datierung gegriffen hat. Hier liegen Gefahren der Musikbelletristik, die bedauerlicherweise von den Schriftstellern mitunter wissentlich vergrößert werden. Der erzieherischen Bedeutung, die eine Musikdichtung haben sollte, ist eine derartige Handhabung nur wenig zuträglich. Großzügigere dichterische Freiheiten lassen sich dann nicht vermeiden, wenn die Biographien Lücken aufweisen, so daß sich der Autor bei behutsamer Abwägung seiner Bemühungen um den jeweiligen Helden gezwungen sieht, Kettenglieder zu formen. Dort aber, wo unumstößliche Fakten bestehen, ist energisch Einspruch gegen eine Methode zu erheben, bei der um der besseren Lesbarkeit willen Verdrehungen vorgenommen werden.

Größere Zeitabschnitte aus Bachs Leben behandeln zwei Bände von Christine Holstein. *Das Herz des jungen Johann Sebastian*[73] nennt die Autorin ihren kleinen Roman, in dem sie von der Geburt bis zur bevorstehenden Übersiedlung nach Köthen (1717) dichterisch ausgeschmückt die Lebensgeschichte erzählt. Holstein geht mit der Art ihrer Darstellung besonders dort eigene Wege, wo sie der ersten Frau Bachs ein Denkmal setzt. Maria Barbara tritt stark in den Vordergrund dieser Dichtung. Ihr Verhältnis zu dem ein wenig kleinbürgerlich geratenen Johann Sebastian ist ausschließlich vom Gefühl her bestimmt, so daß infolge der überschwänglichen Töne, die Christine Holstein anstimmt, das Buch sprachlich nicht restlos befriedigt. Wenn der Roman den Eindruck hinterläßt, daß er im großen und ganzen nicht recht durchkomponiert wurde, so liegt es vor allem an dem knappen Berichtsstil, in den die Verfasserin wiederholt verfällt.

Wie sehr sie schon von der Gestaltung her innerlich gereift ist, zeigt die fünf Jahre später erschienene Erzählung *Die Passion des Johann Sebastian*

---

[72] *Lockung des Lebens*. Leipzig 1924, S. 5–30.

[73] Berlin 1930.

Bach,[74] in der als selbständige Fortsetzung des Romans die Ereignisse der Jahre 1720 bis 1729 (vom Tode Maria Barbaras in Köthen bis zur Leipziger Aufführung der Matthäuspassion) verarbeitet werden. Völlig unaufdringlich ist der gesamten Darstellung zu entnehmen, mit welcher Sorgfalt die sich aus den Quellen ergebenden Fakten historisch zuverlässig in den Gang der Handlung eingebaut sind. Der Übersiedlung nach Leipzig legt Holstein den Brief Bachs an Erdmann zugrunde. Sie entgeht damit der Gefahr, gerade in dieser so entscheidenden Frage einer anfechtbaren Auslegung Tür und Tor zu öffnen.

In den Bach gewidmeten Novellen und Erzählungen herrschen zwei Themen vor: der Besuch 1705 bei Buxtehude, verbunden mit einer Reihe von Begleitumständen, die der Fabulierkunst der Dichter entgegenkommen. Zum anderen ist es der Aufenthalt Bachs in Potsdam in den Maitagen des Jahres 1747, der uns das Musikalische Opfer bescherte. Die Kinderjahre Sebastians behandeln Findeisen[75], Röttger und Wittgen, wobei die Ohrdruf-Anekdote in Findeisens *Der Kuckuck im Klavier*[76] eine gewisse Rolle spielt. Karl Röttgers Bachverhältnis war in jeder Beziehung eigenwillig. In *Die Berufung des Johann Sebastian Bach* berauscht sich das Kind an einer Traumvision und wird sich in dieser Stunde erstmalig seiner Berufung als Musiker bewußt. Stets schlägt dieser zu Lebzeiten sehr beliebte westfälische Dichter (1877–1942) in seinen Legenden einen Ton an, der seiner tiefen Frömmigkeit entspricht. Aus einem nordisch bestimmten Christentum heraus, basierend auf einer dem Alltag entrückten Sprache, verfaßte Röttger seine drei Bach-Geschichten[77], die ihm neben einigen anderen Werken den Ruf eines „deutschen Mystikers" eintrugen. Kaum ein Leser wird sich dem Reiz dieser dichterischen Bach-Vision zu entziehen vermögen, deren Niederschrift vor reichlich vierzig Jahren erfolgte. Röttgers Bild des Gottsuchers Bach jedoch fügt sich infolge seiner religiösen Überspitzung nicht mehr in unsere gegenwärtige Vorstellungswelt ein.

Wilhelm Wittgens Erzählung[78] wirkt als ausgesprochene Zweckliteratur selbst auf christliche Leser abstoßend. In losen Szenen zeichnet der Verfasser ein Lebensbild, das im Hinblick auf die kitschige Gestaltung der jugendlichen Erlebnisse kaum zu übertreffen ist. Der zehnjährige Sebastian fängt ein „Miezekätzchen" ein und besteht seine erste Bewährungsprobe als Tierfreund. Einige Abschnitte später meint er altklug, „daß Luther den Leuten mit der Übersetzung der Bibel eine große Wohltat erwiesen hat" (S. 8). Dem Autor geht es um die Entwicklung Bachs zum unsterblichen Künstler, und dabei schreckt er vor Banalitäten nicht zurück.

[74] Leipzig 1935.

[75] *Johann Sebastian tritt ins Leben*. In: *Klingende Morgenzeit*. 1937, S. 7–11.

[76] Ebenda, S. 11–16.

[77] *Das Buch der Gestirne*. Leipzig 1933, S. 219–249. Unter dem Titel *Die Berufung des Johann Sebastian Bach* (enthält außerdem *Johann Sebastian* und *Bachs letzte Tage*) auch selbständig erschienen. Leipzig 1933.

[78] *Johann Sebastian Bach*. Gütersloh 1936.

Der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Moser, der die Musikbelletristik mehrfach in so erfreulicher und verantwortungsbewußter Weise bereicherte, gehört mit zu den Schriftstellern, die das Leben des fünfzehnjährigen Jünglings im Lüneburger Michaeliskloster dichterisch gestalteten. Bachs Studieneifer als Chorpräfekt, seinen Besuch bei dem gleichfalls aus Eisenach gebürtigen Kantor Johann Jakob Loewe, entnehmen wir der Erzählung *Der heilige Strom fließt weiter*[79], die keineswegs belehrend, aber geschickt musikgeschichtliches Wissen vermittelnd, eine nützliche Aufgabe erfüllt. Im *Orgelrauschen*[80] Kurt Arnold Findeisens kommt Bachs Verehrung für den Orgelmeister Georg Böhm zum Ausdruck. Sebastian lernt bei ihm ein Werk Buxtehudes kennen und wird sich dessen bewußt, daß er Neuem und Großem gegenübersteht, mit dem er noch nicht so recht fertig zu werden weiß.

Inhaltlich stimmen zwei Geschichten fast überein, nämlich Hans Francks *Wer bist du*[81] und *Der Mettenschüler*[82] von Walter Möller. Im Mai 1701 wanderten Bach und Erdmann von Lüneburg nach Winsen an der Luhe. Dort stiegen sie durch das Fenster der Sakristei in die Kirche ein, um die Orgel zu probieren. Während nun Francks mit viel Liebe geformte Kurzgeschichte, als deren kaum übertroffener Meister sich der Dichter in unserem Halbjahrhundert seinen Ruf begründete, damit endet, daß der so begabte Bach nach seinem Namen gefragt wird, muß der Jüngling bei Möller zur Strafe die Orgel zum Gottesdienst schlagen.

Francks *Die Pilgerfahrt nach Lübeck*[83] ist ein fester Begriff für viele Bachfreunde. Der Dichter, der am 30. Juli 1959 achtzig Jahre alt wurde und in Mecklenburg lebt, schreibt in einer kleinen Autobiographie über den Ablauf seines Arbeitstages: „Abend für Abend erklingt Musik, vor aller anderen die Johann Sebastian Bachs."[84] Ist von Bach in der Dichtung die Rede, wird zunächst Francks Arbeit neben der von Söhle zitiert, ein Zeichen dafür, welcher Wertschätzung sich die Novelle mit vollem Recht erfreut. Ein Vergleich mit weiteren Erzählungen, die dem Lübecker Themenkreis zugehören und von Bachmann, Ludwig Bäte, Ernst Kurt Baer und Mia Munier-Wroblewski stammen, führt besonders im Hinblick auf die dichterische Gestaltung zu interessanten Ergebnissen.

Der zwanzigjährige Arnstädter Organist pilgert im Oktober 1705 zu Fuß nach Lübeck, um dort an Ort und Stelle von Dietrich Buxtehude zu lernen, den er tief verehrt. Zugleich gilt es abzuwägen, ob sich Bach um die freiwerdende Organistenstelle bewerben soll, die ihn nach einer amtlichen Bestimmung verpflichten würde, die altjüngferliche Tochter des Meisters zu heiraten, oder – wie es bei Franck so treffend heißt – „als Knochenbeilage

[79] *Der klingende Grundstein.* Essen 1937, S. 184–195.
[80] a. a. O., S. 16–18.
[81] *Die vier großen B.* Freiburg im Br. 1955, S. 5–19.
[82] *Dur und Moll.* Oranienburg 1929, S. 9–17.
[83] Berlin 1954.
[84] *Das Herzgeschenk. Hans Franck zum 75. Geburtstag.* Hannover 1954, S. 14.

in Kauf zu nehmen" (S. 10). Anna Margareta legt die Urlaubsüberschreitung Sebastians zu ihren Gunsten aus und ist bestürzt, als es in den Januartagen 1706 dann doch zur Trennung kommt. Bach spürt, daß sich in Lübeck eine entscheidende Wendung seines Lebens vollzogen hat, indem er auf die „fette Organistenstelle" (S. 10) verzichtete, um nicht an einem Menschen zu sündigen, für den er keine Liebe empfindet. Francks mit unaufdringlichem Humor geschriebene Novelle endet damit, daß das Konsistorium in Arnstadt seinen Organisten nach viermonatiger Abwesenheit zur Rechenschaft zieht, auch weil er wagt, das Instrument auf neue Art zu spielen. Sebastian bewirbt sich um eine neue Anstellung in Mühlhausen, deren Verwirklichung seine Hochzeit mit der „tugendsamen Jungfrau Maria Barbara Bachin" (S. 95) vorausgeht.

Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß sich Franck vorwiegend an feststehende Tatsachen hält, die lediglich dann ausgeschmückt werden, wenn es gilt, die Atmosphäre im Hause Buxtehudes zu treffen und die abstoßend wirkende Anna Margareta als eine dem Verzicht lebende, vorübergehend wieder Hoffnung schöpfende Dreißigerin zu zeichnen. Sie ist ein widerspruchsvolles Wesen, diese Buxtehude-Tochter, die sich oft kratzbürstig gebärdet, um erst in der Stunde der Trennung von Johann Sebastian zu erkennen, was dieser Jüngling ihr eigentlich gegeben. Franck gestaltet als gläubiger Christ einen Bach, dem Gott um der Vollendung seiner Kunst willen gebietet, „gerade Wege zu gehen" (S. 67). Die in der Novelle auftretenden Menschen – allen voran Sebastian selbst – sind nicht frei von kleinen Schwächen, deren Nichtverschweigen den Wert der Aussage erhöht. Hier rollt ein Stück glaubwürdiges Leben ab, das in der Gestaltung durch Hans Franck erfüllt ist von Frömmigkeit und einer behutsamen Versenkung in die der Musik innewohnenden Kräfte. Als ein Kabinettstück deutscher historischer Prosa schlechthin gehört die *Pilgerfahrt* zum Bleibenden der Bach-Belletristik.

Während bei Franck der junge Bach mit vielseitigen Plänen nach Lübeck reist, ist er nach der dichterischen Version von Mia Munier-Wroblewski[85] nur am Orgelunterricht und nicht an der hier Sabine – statt Anna Margareta – heißenden Tochter interessiert. Die aus Lettland gebürtige Erzählerin schreibt Sabine die Rolle einer mütterlichen Freundin zu. Mit Treffsicherheit in der Charakteristik der einzelnen Personen ist ebenfalls Luise George Bachmanns Geschichte *Die Orgelbraut*[86] abgefaßt. Bach erkennt in ihr beinahe zu spät, womit man sein langes Bleiben in Verbindung bringt. Episoden nur sind Ludwig Bätes *Lübecker Abendmusik*[87], in der ein Kaufmann am Silvesterabend 1705 dem Orgelspiel des Jünglings lauscht und das kaum über das Biographische hinausgehende kurze Stück *In der Marienkirche*[88] von Paul Liebert.

[85] *Frühe Suite*. In: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*. Heilbronn 1935, S. 7–32.
[86] *Musikantengeschichten*. Paderborn 1939, S. 23–31.
[87] *Novellen um Osnabrück*. Langensalza 1930, S. 131–133.
[88] *Den die Götter lieben*. Nürnberg 1948, S. 31–33.

Mit der dem Leser ein Schmunzeln abgewinnenden Legende *Die goldenen Heringsköpfe*[89] frischt Hans Franck die Erinnerung an eine von ihm leicht verändert wiedergegebene, in ihrer Urform bereits von Marpurg überlieferte Anekdote auf. Baer und Walter Persich gehen von den Konflikten aus, denen Bach nach seiner Rückkehr aus Lübeck 1706 in Arnstadt ausgesetzt war. Unter Einbeziehung des nächtlichen Streits mit dem „Zippelfagottisten" Geyersbach und des Ärgernisses, das Maria Barbaras Singen auf der Orgelempore der Kirche erregt, wird in beiden Fällen die „anstößige" Reise rückblendend erwähnt. Die Erzählung[90] Persichs mutet ausgesprochen spießerhaft an. Buxtehudes Tochter soll schon in des „Lebens Herbst" stehen; der Aufenthalt wird angeblich nur um vier Wochen überzogen. Ebensowenig positiv ist die Novelle *Der Organist von Arnstadt*[91] von Baer, weil die Naturschilderungen, verbunden mit der Zuneigung der Liebenden, allzu trivial wirken.

Und noch einmal ist es Luise George Bachmann, die mit *Allabreve*[92] zwar kein historisches Thema aufgreift, aber eine durchaus dem Wesen Bachs entsprechende Erzählung schreibt. Sebastian schenkt seiner Braut Maria Barbara in Arnstadt ein neues Orgelstück, mit dem er sein Probespiel in Lübeck absolvierte. Wiederholt gewinnt nach Bachmann diese Komposition im Leben des Thomaskantors besondere Bedeutung. Angeregt durch die Zeichnung von Hans Wildermann (Breslau) „Die Thüringer Bache auf einem Familientag, ein Quodlibet singend", schildert Anna Charlotte Wutzky mit kräftigen Strichen den 1707 in Erfurts „Zum goldenen Hirschen" stattfindenden *Familientag*[93]. Das Treffen der zahlreichen Bache ist dem Sprachstil der Zeit in seiner unverblümten Derbheit angepaßt.

Über Bachs Wirken in Weimar in den Jahren 1714 bis 1717 berichten zwei Novellen, denen man nicht uneingeschränkt zustimmen kann. Auf einzelne Schwächen der Arbeit von Luise Bachmann wurde bereits hingewiesen. Neben einer zu breiten Schilderung der Situation am Weimarer Hof erlebt der Leser die Konzertreise nach Kassel 1714 und das beschämende Intrigenspiel zwischen dem regierenden Herzog Wilhelm Ernst und seinem Neffen, dem Mitregenten Ernst August. Die Verfasserin läßt uns am Familienleben Sebastians teilnehmen und konstruiert wiederum ein unglaubhaft erscheinendes Verhältnis zwischen ihm und der Herzogin. Nicht nur der musikalische Wettstreit mit Marchand wird in die Handlung einbezogen, sondern auch die Entstehung einiger Kompositionen. Die Novelle endet mit Bachs Abschied von Weimar, nachdem er seine Inhaftierung überstanden hat.

---

[89] *Die vier großen B*, a. a. O., S. 20–41.

[90] *Die Verlobung hinter der Orgel*. In: *Der Sehnsucht ewiges Lied*. Lengerich in Westfalen 1939, S. 21–27.

[91] *Musik im Zeitbewußtsein*. Jg. 3. 1935, Nr. 11, S. 19–20; Nr. 12, S. 14–16.

[92] *Musikantengeschichten*, a. a. O., S. 32–38.

[93] *Zeitschrift für Musik*. Jg. 102. 1935, S. 299–301.

Es muß Luise Bachmann, die die Biographien und das übrige wissenschaftliche Material angibt, auf dem sich die Novelle aufbaut, zugestanden werden, daß sie es versteht, ein durchaus abgerundetes Bild zu malen. An entscheidenden Stellen ist die gegebene Charakteristik der Personen und die Motivierung der Handlung falsch. Hinzu kommt auch eine nicht ganz den Ergebnissen der Bachforschung entsprechende Datierung einzelner Werke, deren mutmaßliche Entstehungsgeschichte der Leser in der Novelle miterlebt.

Leider krankt auch Albrecht von Heinemanns Novelle *Präludium und Fuge*[94] an historischen Unrichtigkeiten, die den Wert dieser Arbeit mindern. Im Mittelpunkt steht Johann Sebastians Bemühen um die Nachfolgeschaft des Kapellmeisters Drese. Bach tritt selbstbewußt auf, während Maria Barbara vielleicht ein wenig zu profiliert als streitsüchtige Gattin ihre Arbeit verrichtet. Sie bringt den Handlungen ihres Mannes nicht immer das rechte Verständnis entgegen. Heinemann verlegt Bachs Ernennung zum Konzertmeister auf einen Sommerabend (tatsächlich erfolgte sie am 2. März 1714). Aus der erst etwa 1716 komponierten Jagdkantate wird bereits 1714 musiziert. Wenn historisch der 6. November 1717 belegt ist, an dem Bach in Haft genommen wurde, dann ist es nicht recht verständlich, warum der Autor dieses Ereignis schon Ende Oktober ansetzt. In Verbindung mit seiner Inhaftierung erzählt Bach seiner Frau, daß er fortan in Cöthen als Musikdirektor und Kapellmeister wirken wird. Da Sebastians Anstellung bereits mit Schreiben vom 5. August 1717 erfolgte, erscheint es zweifelhaft, daß er diese so entscheidende Veränderung seiner Frau und den Freunden erst zu einem derartig späten Zeitpunkt mitgeteilt haben soll.

Von Weimar aus fuhr Bach nach Dresden, um sich 1717 mit dem französischen Klavierspieler und Organisten Marchand zu messen. Aus Mizlers Nekrolog ist bekannt, wie der Wettkampf zugunsten unseres Helden endete. In den Romanen und einer Vielzahl von Bachgeschichten klingt diese Anekdote an, wenn sie auch mitunter nur retrospektiv eingeblendet wird. Lediglich bei Hjalmar Kutzleb erscheint sie unter dem Titel *Der Wettkampf in Dresden*[95] als selbständige Arbeit, so daß eine besondere Erwähnung gerechtfertigt ist, obwohl die Wiedergabe auch hier nicht über den mitgeteilten Sachverhalt hinausgeht.

Bach, dem wir von 1717 bis 1723 als Hofkapellmeister des Fürsten Leopold in Cöthen begegnen, reiste mit seinem Landesherren wiederholt nach Karlsbad, um ihm dort musikalisch die Zeit zu vertreiben. Sein Aufenthalt 1720 endete damit, daß er bei seiner Rückkehr den plötzlichen Tod Maria Barbaras erfuhr, die während seiner Abwesenheit am 7. Juli beigesetzt worden war. Der Verlust seiner ersten Frau gehört mit zu den schmerzlichsten Ereignissen in Bachs ohnehin oft leidgeprüftem Leben, wenn man sich auch das Schicksal einiger seiner Kinder vergegenwärtigt. Mia Munier-

[94] *Der goldene Käfig*. Rudolstadt 1957, S. 7–61.

[95] *Aus der Zeit eines Königs und einer Kaiserin*. 2. Aufl. Stuttgart 1959, S. 1–2.

Wroblewski formte ein kleines Werk, in dem nichts sentimental klingt, wenn sie mit echt fraulichem Mitgefühl die Seelenregungen einfängt, die dem tragischen Geschehen entgegenkommen. Mit *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*[96] hat sie bei behutsamer Abwägung des dichterischen Wortes ein Stück Lebensgeschichte geschrieben, für die die Historie im Grunde jegliche Unterlagen entbehrt.

Neuerdings widmet der in Köthen tätige Pfarrer Wolfgang Sachse dem Musiker Bach durchaus gekonnte, vorwiegend biographisch orientierte Erzählungen. Seine Dichtungen sind eine ausgesprochene Bereicherung der gegenwärtigen Bachbelletristik, weil sich der Verfasser streng an die Überlieferung hält und davor hütet, Sebastians Christsein zu übertreiben. *Intermezzo*[97] ist die eine Geschichte überschrieben, in der nach Sachses Interpretation Bach das Ableben seiner Frau bereits in Karlsbad erfährt. Einer Erinnerung an die Lübeck-Reise schließt sich der 1720 erfolgte Besuch bei Erdmann Neumeister in Hamburg an, wo es jedoch zu keinem offiziellen Probespiel gekommen ist, obwohl der fast hundertjährige Reincken Bachs Orgelspiel mit den Worten gelobt haben soll: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet."[98] Mit Johann Sebastians und Anna Magdalena Wilckens Eheschließung klingt das Werk aus, in dem am Ende wieder dankbare Freudigkeit und Fröhlichkeit über die Wehmut des Herzens triumphieren. In einer weiteren Erzählung *Brandenburgisches Konzert*[99] schildert Sachse die Entstehung der nach dem Auftraggeber – dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Ansbach – benannten Konzerte.

Die Berufung Bachs nach Leipzig nehmen Stephan Georgi[100] und Paul Liebert[101] zum Vorwurf für ihre Kurzgeschichten. Als Randfigur tritt der Thomaskantor in zwei Arbeiten auf, nämlich in Gustav Renkers Roman *Die wandelnde Flamme*[102], zum anderen in *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*[103] von Hans und Dora Habermann, wobei hier die Bach berührenden Stellen vorwiegend aus Fachgesprächen bestehen, die Fragen des Orgel- und Hammerklavierbaues betreffen.

Episoden aus den Jahren 1727 bis 1739 werden in elf Prosawerken festgehalten, die einen Einblick in Bachs nicht immer müheloses Wirken an der Thomaskirche zu Leipzig geben. In diesen Geschichten ist es vor allem der gewöhnliche Alltag mit all seinen Widrigkeiten und Anfechtungen, der den Verfassern ausgiebig Stoff für Betrachtungen bietet, die sich in einzel-

---

[96] a. a. O., S. 35–78.

[97] *Menuett und Motette*. Berlin 1957, S. 5–35.

[98] Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 24–25.

[99] *Glaube und Gewissen*. Jg. 5. 1959, Nr. 1, S. 9–11.

[100] *Wie Johann Sebastian Bach Kantor zu St. Thomä wurde*. In: *Monatshefte der Buchgemeinde*. Jg. 15. 1938/39, S. 118–124.

[101] *Der Kantor von Sankt Thomas*, a. a. O., S. 34–37.

[102] Graz 1937. Konnte nicht eingesehen werden.

[103] Berlin 1953, S. 107–121.

nen Fällen hart am Rande des gerade noch Möglichen bewegen. Bei der Behandlung der familiären Lebensbereiche mit dichterischen Mitteln ist die Gefahr besonders groß, infolge des allzu tiefen Eindringens in die private Sphäre des Musikers beim Leser ein entstelltes Bild vom künstlerischen Wollen zu hinterlassen.

Siegfried Moltkes Bachiade *Am Abend, da es kühle war*[104] ist eine beachtliche kleine Dichtung. Man will Bach zwingen, in Zukunft nicht mehr in die Rechte seines Widersachers – des Universitätsmusikdirektors Görner – einzugreifen. Am 6. September 1727 war die Kurfürstin von Sachsen gestorben und Bach bekam den Auftrag, zur Trauerfeier, die die Universität in der Paulinerkirche veranstalten wollte, auf Gottscheds Text eine Trauerode zu komponieren. Bach wird von Moltke mit kräftigen Farben gezeichnet; hinter dem weichen Gemüt des Thomaskantors verbirgt sich ein harter Schädel, der nicht gewillt ist, sich den quertreibenden Kräften zu beugen. Sprachlich lehnt sich die Erzählung dem Stil der Zeit an.

Moser[105] dreht das Rad der Musikgeschichte zweihundert Jahre zurück und belauscht am Karfreitag 1729 ein langes Gespräch zwischen Telemann und Schemelli, die der Uraufführung der Matthäuspassion im Vespergottesdienst beiwohnen. Nicht bei allen Zuhörern findet das Werk eine beifällige Aufnahme, so daß Moser Gelegenheit hat, vielseitige musikalische und geschichtliche Betrachtungen in den Ablauf des Geschehens mit einzubauen.

So wie Hans Franck hat sich auch der rheinische Erzähler Heinz Steguweit mit seinen Kurzgeschichten einen klangvollen Namen gemacht. Die Bachbelletristik bereicherte er um ein Prosastück, in dem das Lied „Willst du dein Herz mir schenken"[106], dessen Verfasserschaft bis heute ungeklärt blieb, den Kern der Handlung bildet. Ein von Elise Polko bereits behandeltes Thema – Bachs Konzertieren auf der Orgel der Frauenkirche zu Dresden Anfang Dezember 1736 – greift Wolfgang Sachse[107] wieder einmal auf, wobei es ihm gelingt, das Reiseerlebnis unter Wahrung des historischen Sachverhaltes nach den verschiedensten Seiten hin geschickt auszuschmükken.

Erich Ebermayer, diesem vielseitigen Schriftsteller und Filmautoren, der selbst Thomaner war, verdanken wir einen um 1736 spielenden Roman[108], in dessen Mittelpunkt Bachs Streit mit J. A. Ernesti wegen der Einsetzung eines neuen Chorpräfekten steht. Vom Verfasser wurde dem Leben und Treiben im Alumnat mit viel Hingabe nachgespürt. Was Ebermayer darüber hinaus mit den Mitteln eines blumigen Unterhaltungs-

[104] Leipzig 1939.

[105] *Die Leipziger Karfreitagsvesper 1729 mit der Uraufführung von Bachs Matthäuspassion.* In: *Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick.* Stuttgart 1926, S. 90–111.

[106] *Das Stelldichein der Schelme.* Gießen 1958, S. 245–247.

[107] *Präludium und Fuge.* In: *Die Union.* (Tageszeitung der CDU im Bezirk Leipzig.) Jg. 14 1959, Nr. 115–121.

[108] *Meister Sebastian.* Wien 1950.

romanes zuwege bringt, lebt stellenweise zu sehr vom Überschwang des Ausdrucks, wodurch vor allem jeder Satz aus Bachs Munde einen etwas faden Beigeschmack erhält.

Um eine ausgesprochen christliche Bacherzählung handelt es sich bei Heinrich Karl Ewalds *Eine Bachkantate*[109], die dem Leser in Verbindung mit Bachs Wirken vor Augen führt: „Das ist der Sinn unseres Seins, das ist der Sinn unseres Leidens, daß wir in Gott verklärt werden sollen" (S. 72). Zwei bisher wohl ungedruckt gebliebene Geschichten zum Ringen Bachs um seine Kunst steuerte Erich Bockemühl[110] bei. Dora Hasselblatt[111] widmete dem hilfsbereiten Familienvater Sebastian eine belletristische Arbeit, in der dessen Orgel- und Kantatenklänge einen verirrten Handwerksburschen auf den rechten Weg bringen. Hier erleben wir den alten Bach wieder einmal in seiner ganzen Biederkeit; dieses Stück zweckgebundene Erbauungsliteratur genügt unseren Ansprüchen in keiner Beziehung mehr. Auf Karl Röttgers problematisches Bachbild wurde schon hingewiesen. Diesmal läßt er den Thomaskantor 1738 Zwiesprache mit seiner Orgel halten und gleichsam der Erde entrücken[112]. Bachs Weg nach Innen, den er als einsamer Verkünder seiner Musik zu gehen gezwungen sein soll – auf die Sichtbarmachung dieses Wesenszuges orientiert sich der Dichter ausschließlich. Bescheiden als Szene aus dem Alltagsleben bietet sich Paul Wieglers *Der Thomaskantor*[113] an, in der der Verfasser mit viel Zurückhaltung nur skizzenhaft die Atmosphäre in Bachs Haus andeutet.

So manches lokale Leipziger Ereignis lebt in den hier genannten Dichtungen wieder auf und zeugt davon, daß Johann Sebastians Wirken in der Pleiße-Stadt oft ziemlich unerquicklich war, weshalb er schon 1730 an Erdmann schrieb: „ . . . mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen."[114] Daß sich die Autoren jedoch nicht nur mit den Schattenseiten seines Daseins beschäftigten, davon künden die Arbeiten von Steguweit, Sachse, Bockemühl und Wiegler oder Hans-Joachim Mosers *Die Wölbung des Domes*[115], in der der Schriftsteller unter verschmitztem Lächeln solche Probleme berührt, die mit Bachs Aufnahme in Mizlers Musicalische Societät zusammenhängen.

Die meisten Darstellungen der Begegnung Bachs mit Friedrich II. am 7. Mai 1747 enthalten Abweichungen von der auf uns gekommenen Überlieferung des Ereignisses. In einem Fall muß der in seinem Wollen

---

[109] Hamburg 1935. Auch in *Velhagen & Klasings Monats-Hefte*. Jg. 49. 1934/1935, H. 7, S. 65–74.

[110] *Johann Sebastian Bach*. Die Beiträge wurden mir 1952 vom Verfasser freundlicherweise im Manuskript zur Verfügung gestellt.

[111] *Die Gebete des Kantors*. In: *Die Gottessänger*. Bielefeld 1953, S. 106–152.

[112] *Johann Sebastian*, a. a. O.

[113] *Tageslauf der Unsterblichen*. München 1950, S. 41–44.

[114] Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 119.

[115] *Der klingende Grundstein*, a. a. O., S. 214–230.

gänzlich verfälschte Bach sogar der nationalsozialistischen Ideologie Vorschub leisten. Gustav Christian Rassy nennt seine Novelle *Kantor und König*[116], die in über hunderttausend Exemplaren erschien. Bei Rassy geht Bachs Monarchen-Verehrung so weit, daß er daheim eine Eßschüssel benutzt, „in deren Mitte ein getreues Bild des Preußenkönigs Friedrich stand" (S. 10). Nach Rassy reist Sebastian von Leipzig mit Voltaire nach Potsdam, was dem Autor Gelegenheit zu abfälligen Bemerkungen über Frankreich und die Franzosen gibt. Dafür wird Friedemann, der – wie überliefert ist – seinen Vater begleitete, unterschlagen. Rassy läßt im Gespräch zwischen Bach und dem König die Hitlersche Eroberungspolitik rechtfertigen, indem Friedrich sagt: „Streitbare Unterröcke sehen die preußische Landkarte ganz anders als ich und wollen nicht begreifen, daß Fehler meiner Vorgänger von mir ausgeglichen werden müssen" (S. 60). Durch solche Gedankengänge richtet sich das Buch wohl selbst!

Alfred Weidemann[117] und Alfred Baresel[118] liefern Skizzen, die sich der Anekdote ziemlich streng verpflichtet fühlen. Etwas weiter holt Th. W. Elbertzhagen[119] aus, der zunächst Bach im Kreise seiner Familie 1745 schildert, um zu den Maitagen des Jahres 1747 überzublenden. Manche Passage ist anzuzweifeln; die eine oder andere Wendung im Gespräch der beiden „Monarchen" trifft nicht ganz die Situation, wie wir sie uns vorzustellen haben, nachdem Friedrich II. seinen Glorienschein endgültig abgenommen bekam.

Eine literarisch ausgewogene Erzählung ist die von Ludwig Berger[120], dem 1892 geborenen Regisseur, der mit bürgerlichem Namen Ludwig Bamberger heißt. Hier ist nichts von einer Unterwürfigkeit des Kantors gegenüber dem König zu spüren; nicht nur der Unterschied des Standes, sondern auch der des Alters und des Glaubens wird überzeugend herausgearbeitet. Carl Maria Holzapfel[121] erreicht weder diese Gestaltungsdichte noch ist er in der Lage, sich von jener schwülstigen Ausdrucksweise, die in die Nähe des Sentimentalen führt, zu lösen. Die Proportionen wollen nicht so recht stimmen, wozu die außergewöhnliche Glorifizierung des einst sogenannten „Alten Fritz" beiträgt. *Die Okarina*[122] von Kurt Bock, eine belanglose Geschichte um ein Erlebnis, das unserem Helden auf der Fahrt nach Potsdam angedichtet wird, sei lediglich der Vollständigkeit halber erwähnt.

Und damit nähern wir uns bereits den letzten Lebensjahren Bachs, der der Nachwelt außer dem Musikalischen Opfer noch die unvollendet gebliebene Kunst der Fuge als unvergänglichen musikalischen Besitz

[116] München 1943.

[117] *Johann Sebastian Bach in Potsdam.* In: *Skizzen.* Jg. 9. 1935, H. 8/9, S. 6–10.

[118] *Auferstehung des Geistes.* In: *Die hellen Stunden.* London, Bonn 1951, S. 41–50.

[119] *Johann Sebastian Bach.* Konstanz 1956.

[120] *Eine Nacht in Potsdam.* In: *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist.* Tübingen 1957, S. 11–31.

[121] *Das musikalische Opfer.* Stuttgart um 1937.

[122] R. Braun, *Unter Gottes Sternen.* 3. Aufl. Berlin 1952, S. 28–30.

hinterließ. Kurt Heinrich Heizmann[123], Matthäus Gerster[124], Fritz Meichner[125], Karl Röttger[126] und Wolfgang Sachse[127] widmen ihre Novellen und Erzählungen vorwiegend Sebastians Schaffensfreudigkeit und schildern die nach seiner Erblindung eintretenden Ereignisse, wobei Vater Bach stets Rückschau auf Vergangenes hält und sich der engen und liebevollen Bindung an seine Familie bewußt wird. Bei Heizmann klingt wieder einmal das ausschließliche Komponieren zur Ehre Gottes an, während Meichner den Thomaskantor als „frommen Christen" schildert. Gerster, dieser 1880 geborene, dichterisch begabte Autor, der jahrzehntelang als Beamter an der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart tätig war, ließ seine von tiefem Mitempfinden zeugende Novelle in wenig stilvoller Weise mit Zeichnungen von Werner Huber versehen, die störend wirken.

Eine solch ausgeprägte Musikerpersönlichkeit, wie sie Bach nun einmal gewesen ist, hat den Schriftstellern wiederholt auch Anregungen zur Niederschrift von Legenden und Märchen gegeben, in denen der im Himmel lebende Thomaskantor vorübergehend auf die Erde zurückkehrt, um das musikalische Treiben der Nachgeborenen zu studieren. Vorwiegend erschienen diese Dichtungen von Bockemühl[128], Walter Möller[129], Wilhelm Matthießen[130] und Hans von Wolzogen[131] um die Mitte der zwanziger Jahre, zu einer Zeit also, in der die Musikbelletristik unseres Jahrhunderts in ihrer ersten Blüte stand. Den Autoren war jedes Stilmittel für ihre „Helden"-Verehrung recht. Weder inhaltlich noch literarisch genügen die kleinen Werke besonderen Ansprüchen. Sie leisteten einer nicht zu verantwortenden Mystifizierung Bachs erheblichen Vorschub und dürften endgültig überlebt sein. Moser, der dann und wann auch in seinen belletristischen Arbeiten Extravaganzen huldigt, schrieb einen erdichteten Tatsachenbericht – *Wenn Bach und Händel sich getroffen hätten*[132] –, in dem er sehr launig darlegt, wie sich eine solche Begegnung, zu der es ja entsprechend der historischen Forschung nicht gekommen ist, vollzogen haben könnte.

Beliebt bei vielen Musikfreunden sind Darstellungen einzelner Persönlichkeiten in kurzen Geschichten, die in biographisch-belletristischer Form lose aneinandergereiht auch dem, der wenig Zeit hat zu einem umfangreichen

[123] *Die Kunst der Fuge.* In: *Die Großen der Welt.* Hrsg. von G. Popp. 2. Aufl. Würzburg 1956, S. 263–267.

[124] *Et lux perpetua.* In: *Gotteskindschaft.* Stuttgart 1948, S. 32–65.

[125] *Johann Sebastian Bach.* In: *In Gottes Hand.* Berlin 1952, S. 48–56.

[126] *Bachs letzte Tage*, a. a. O.

[127] *Der letzte Akkord*, a. a. O., S. 36–56.

[128] *Die Weihnacht des Johann Sebastian Bach.* In: *Die unvergängliche Weihnacht.* Leipzig 1928, S. 21–24.

[129] *Die himmlischen Preisrichter.* In: *Von Bach bis Strauß.* Oranienburg 1925, S. 9–15.

[130] *Gevatter Tod.* In: *Die Königsbraut.* Regensburg 1923, S. 117–126.

[131] *Der himmlische Bach.* In: *Wohltäterin Musik.* Regensburg 1925, S. 111–121.

[132] *Zeitschrift für Musik.* Jg. 101. 1934, S. 139–141.

Werk zu greifen, einen Einblick in das Wesen und die entscheidendsten Lebensereignisse des Helden bieten.

In dieser Hinsicht ist Adolf Strube mit seinen *Geschichten um Bach, Händel, Schütz*[133] zu nennen. Das alleinige Anliegen der Sammlung von Alfons Bopp *Johann Sebastian Bach – der große Musikant Gottes*[134] ist es, nachzuweisen, daß Bach eine religiöse Natur war. Kurt Ihlenfeld steuerte als profilierter Vertreter der evangelischen Gegenwartsdichtung im Bachjahr ein Bändchen[135] bei, dessen Episoden nur bedingt dem Bereich der Belletristik zuzuordnen sind. Dem die Sammlung beschließenden, im besten Sinn des Wortes erbaulichen – aber auch kritischen – *Gespräch in der Johannesgruft* zwischen Gellert und Bach wird sich niemand entziehen können, zumal dann, wenn er das kleine Prosawerk einmal vom Dichter selbst vorgetragen gehört hat. Der christliche Tenor, auf dem Ihlenfelds Bachbild basiert, ist nicht zu überhören, wobei der Dichter die Bemerkung im Erdmann-Brief, daß Bach den Ruf nach Leipzig als eine Fügung Gottes bezeichnet, nicht mit der amusischen Haltung der Köthener Fürstin in Verbindung bringt, sondern den Wechsel allein der Sehnsucht nach der Kirchenmusik zuschreibt.

Zu einer besonderen Kategorie der Musikprosa haben sich in verstärktem Maße nach dem letzten Kriege Jugendbücher entwickelt, in denen – dem Verständnis junger Menschen angepaßt – zugleich als Einführung in einen Teil der Musikgeschichte, vom Werdegang berühmter Komponisten erzählt wird. Wir können feststellen, daß in den Bach betreffenden Arbeiten mit viel Verantwortungsbewußtsein zu Werke gegangen worden ist. Thematisch ergänzen sich *Der junge Johann Sebastian*[136] und *Der große Kantor*[137] von Rosemarie Schittenhelm und bieten ein abgerundetes Lebensbild. Die einzelnen Notenbeispiele und Klavierkompositionen in Verbindung mit den den Text untermalenden Illustrationen tragen dazu bei, Jugendliche auch zur Musik Bachs hinzuführen. Die junge Autorin, aus deren Feder wir eine Reihe überzeugender Arbeiten kennen, hält sich an biographisches Material und hütet sich so vor Übertreibungen und ausgesprochen sentimentalen Szenen.

Als Übersetzung aus dem Amerikanischen liegt ein Werk von Opal Wheeler und Sybil Deucher[138] vor, das sich ebenfalls recht nützlich erweist. Wenn in diesem Buch manche Stelle etwas überschwänglich gerät und die Zeichnungen von Mary Greenwalt befremden, so ist doch die löbliche Absicht herauszustellen, auch im Ausland die Jugend mit deutschen Musikern vertraut zu machen. Friedrich Herzfeld[139] und Else Schmük-

[133] Berlin 1936.
[134] Donauwörth 1956.
[135] *Geschichten um Bach.* Witten/Ruhr 1950.
[136] Stuttgart 1950.
[137] Stuttgart 1954.
[138] *Johann Sebastian Bach.* Würzburg, Wien 1956.
[139] *Der Meister Tön' und Weisen.* Berlin 1951, S. 5–28.

ker[140] steuern ebenfalls Beiträge zum jugendlichen Bachverständnis bei, in denen – wie bei Herzfeld – das Episodische und bei Schmücker ein biographischer Grundton vorherrschen.

Zur Abrundung des Bachbildes der Prosa sind einige Werke zu nennen, die unseren Helden nicht mehr selbst auftreten lassen, sondern die Bewahrung und Weiterpflege seiner Musik beinhalten. Wolfgang Sachse setzt Anna Magdalena mit einer sich 1759 zutragenden Geschichte *Der letzte Klang*[141] ein Denkmal und führt dem Leser vor Augen, wie sich Bachs eigene Zeit an seiner Witwe verging, die fast völlig vergessen ein unbeachtetes Dasein führte und im Elend starb. Goethes Beschäftigung mit der Musik des Meisters nimmt Hans Franck zum Vorwurf für sein *Trompeterstückchen*[142], eine Kurzgeschichte, in die der Dichter das wenig ergiebige authentische Material einbaut, das uns in dieser Hinsicht überliefert ist.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, würde eine systematische Einbeziehung der Mendelssohn-Belletristik den Rahmen unserer Betrachtung sprengen. Nicht unerwähnt darf jedoch ein Roman bleiben, der sich fast hundert Jahre nach Brachvogels unseliger Tat ebenfalls als ein übles Machwerk entpuppte. Der französische Schriftsteller Pierre la Mure legt mit *Liebe hat viele Namen*[143] in deutscher Übersetzung ein – wie es im Vorwort heißt – „frei gestaltetes Lebens- und Charakterbild" vor, das nicht nur Felix Mendelssohn-Bartholdy in keiner Weise gerecht wird, sondern völlig falsche Vorstellungen von der Bachpflege des 19. Jahrhunderts hinterläßt. In diesem Roman wimmelt es von Geschichtsverdrehungen und -fälschungen, wobei es dem Verfasser nicht darauf ankommt, ob es sich um das Schicksal der Matthäuspassion handelt oder Behauptungen über den handschriftlichen Nachlaß unseres Sebastian aufgestellt werden, die außerordentlich phantastisch klingen und der Wahrheit in keiner Beziehung entsprechen[144].

Eine schon vom Literarischen her höchst „fragwürdige" Angelegenheit ist die Satire[145] von E. Klotz auf die Ausgrabung der Gebeine Bachs, mit der der Autor ein Thema berührt, das die Gemüter wohl nie endgültig zur Ruhe gelangen läßt.

Unser Verweilen bei Bach-Romanen, -Novellen und -Erzählungen der letzten Jahrzehnte zeigt, daß es notwendig ist, die vorliegenden Dichtungen kritisch zu prüfen, selbst dann, wenn es sich um bekanntere Autoren handelt. Neben durchaus beachtlichen Leistungen stehen kleinere Arbeiten, die der gestellten Aufgabe kaum gerecht werden. Während bei der Erfassung der Prosawerke eine gewisse Vollständigkeit gegeben ist, dürfte sie im

---

[140] *Johann Sebastian Bach*. Paderborn 1950.

[141] a. a. O., S. 57–88.

[142] *Die vier großen B*, a. a. O., S. 42–62.

[143] Rudolstadt 1957.

[144] Vgl. F. Müller in: *Glaube und Heimat*. (Evang. Sonntagsblatt für Thüringen.) Jg. 13. 1958, Nr. 4, S. 3. – *Musik und Gesellschaft*. Jg. 8. 1958, S. 297–298.

[145] *Das fragwürdige Todtenbein von Leipzig*. Leipzig 1906.

Hinblick auf die Beschäftigung mit Anekdoten und Gedichten wohl nicht zu erreichen sein.

Die Anekdote als unbeglaubigte Begebenheit charakterisiert meist zutreffend den Helden, von dem sie berichtet. In den meisten Fällen bleibt unbekannt, ob das Geschichtchen historisch wahr ist oder frei erfunden wurde. Daß die ersten Bach-Biographien, aber auch Reichardt und Marpurg, manches Anekdotische bieten, wurde bereits erwähnt. Heinrich von Kleist überliefert ein Ereignis, das in abgewandelter Form verschiedentlich wiederkehrt. „Bach, als seine Frau starb, sollte zum Begräbnis Anstalten machen. Der arme Mann war aber gewohnt, alles durch seine Frau besorgen zu lassen; dergestalt, daß, da ein alter Bedienter kam und ihm für Trauerflor, den er einkaufen wollte, Geld abforderte, er unter stillen Tränen, den Kopf auf einen Tisch gestützt, antwortete: ‚Sagts meiner Frau.'"[146]

Es ist offensichtlich, daß den Anekdoten-Sammlungen[147] häufig die gleichen Begebenheiten zugrunde liegen, ein Zeichen für die spärliche Überlieferung an biographischen Fakten. Neben der Ohrdruf-Legende und dem Wettstreit mit Marchand geht es um Johann Christoph, der von seinem Vater eine Ohrfeige erhält, weil er das Spiel auf dem Cembalo mit einem Quintsextakkord beendet. In anderen Geschichten schlägt Bach zunächst unerkannt in Gera die Orgel oder betont, daß die Meisterung der Königin der Instrumente keine besondere Kunst sei, man müsse nur „zur rechten Zeit die rechten Tasten mit der rechten Stärke drücken". Wie die Begeisterung für unseren Helden von Generation zu Generation fortlebt, davon zeugen die Anekdoten, die in Verbindung mit Kirnberger, Schumann, Smetana, Reger oder Brahms dem Genius Bach huldigen.

„Brahms saß im frohen Kreise beim Mahl. Der Hausherr brachte einen besonders guten Wein und meinte dazu: ‚Das ist der Brahms unter meinen Weinen!' ‚Sehr schön!', antwortete Brahms, ‚Nun bringen Sie mir, bitte, Ihren Johann Sebastian Bach!'"[148]

Obwohl die folgenden Werke ein wenig über das uns gestellte Thema hinausgehen, liegt deren kurze Erwähnung im Interesse einer Abrundung des Gesamtbildes. Nur genannt werden können solche Veröffentlichungen, bei denen wie im Falle Hesselbacher[149] oder Sitte[150] das belletristische Moment in der Darstellung zurücktritt, wenn auch der schlichte, sich an

---

[146] *Sämtliche Werke.* München 1955, S. 930.

[147] Bach-Anekdoten enthalten u. a. K. F. Bolt, *Bach-Lesebüchlein.* Berlin 1950, S. 32–34. – W. Brandl, *Scherzo.* Eßlingen 1951, S. 7. – Ch. Dietze, *Musiker-Anekdoten.* Leipzig 1936 S. 7–8. – Herzfeld, *Adagio und Scherzo.* Wien 1941, S. 7–13, 244. – G. Nowottnick, *Deutsche Künstler.* Berlin 1938, S. 97–103. – E. E. Reimerdes, *Geschichten um Johann Sebastian Bach.* In: *Zeitschrift für Musik.* Jg. 102. 1935, S. 319–320. – J. Seiling, *Musikalisch-historisches-lustiges Anekdoten-Büchlein.* Diessen 1913, Bd. 1, S. 35; Bd. 2, S. 19, 94–95, 111–112. – E. Stemplinger, *Von berühmten Musikern.* München 1942, S. 7–8.

[148] F. Herzfeld, a. a. O., S. 244.

[149] *Der fünfte Evangelist.* Stuttgart 1934.

[150] *Johann Sebastian Bach als „Legende" erzählt.* Berlin 1925.

breite Leserkreise wendende Grundton nicht zu überhören ist. Desgleichen ist es unmöglich, hier die in der Mehrzahl völlig überlebten Reden deutscher Dichter anläßlich verschiedener Bachfeiern, -feste oder -jubiläen alle zu erwähnen, obwohl sich darunter Persönlichkeiten vom Range eines Wilhelm Schäfer[151], Ernst Bertram[152], Oskar Loerke[153] oder Richard Benz[154] befinden. In den letzten Jahren sind vielen Bachfreunden auch die Rede von Landesbischof Hanns Lilje[155] anläßlich der Bachwoche im Schloß zu Ansbach und Paul Hindemiths[156] eine eigene Note tragenden Ausführungen auf dem Bachfest in Hamburg im September 1950 bekanntgeworden.

Der Bach-Essay des 1941 bereits mit 57 Jahren verstorbenen Loerke kennzeichnet die eindringliche Gestaltungskraft dieses Autors, der sich zeitlebens in die Musik versenkte. Er wird hier der Biographie Bachs mit dichterischen Mitteln gerecht. Loerkes Musikanschauung ergibt sich aus seinem Lebensgefühl, weshalb es nicht wunder nimmt, daß der Thomaskantor für ihn das größte Genie ist und mit seinem Werk ausschließlich im Religiösen wurzelt. Zur klassisch gewordenen Essay-Literatur gehören Herbert Eulenbergs[157] *Schattenbilder*, die eine Sebastian gewidmete Skizze enthalten, sowie Wilhelm Schäfers[158] *Bach* in *Die dreizehn Bücher der deutschen Seele* – zwei Prosawerke, die ihre Aktualität, die sie vor Jahrzehnten einmal besaßen, zweifellos eingebüßt haben[159].

Zu einer Kostbarkeit besonderer Art wurde die nur in kleiner Auflage erschienene Traumerzählung[160] von Anton Kippenberg, mit der dieser bedeutende Verleger seine Bach-Verehrung kundtat. Gedanken und Erlebnisse faßt Erich Worbs in *Ewige Musik*[161] zusammen, einem literarisch ausgefeilten Bändchen, in dem uns auch erfreuliche Aussagen über Wesen und Musik Johann Sebastians begegnen.

Von 16 Bühnenwerken und Hörspielen um Bach und seine Musik können nur einige positiv eingeschätzt werden. Einer Gefahr, der sich die Prosa-Autoren weitestgehend entzogen, nämlich unseren Helden als biederen Spießer darzustellen und ihn zu verkitschen, fiel die Mehrzahl der Dramatiker zum Opfer. Es wird wohl immer ein Problem bleiben, historische

---

[151] *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1934.

[152] *Johann Sebastian Bach*. In: *Deutsche Gestalten*. Leipzig 1935, S. 9–42.

[153] *Johann Sebastian Bach*. 2 Aufsätze. In: *Gedichte und Prosa*. Frankfurt a. M. 1958. Bd. 2, S. 7–95.

[154] *Bachs geistiges Reich*. München 1935.

[155] *Präludium der Ewigkeit*. Nürnberg 1948.

[156] *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden 1953.

[157] *Johann Sebastian Bach*. In: *Ausgewählte Schattenbilder*. Berlin 1951, S. 87–98.

[158] München 1943, S. 232–234.

[159] Gelegenheitsreden und Predigten wurden u. a. auch in den Bach-Jahrbüchern veröffentlicht.

[160] *Zum Gedächtnis Karl Straubes*. Frankfurt a. M. 1950.

[161] Berlin 1954.

Persönlichkeiten – vor allem aber bekannte Komponisten – auf die Bühne zu stellen. Im Falle Bachs ist es leicht möglich, das künstlerische Wollen des Meisters zu verniedlichen, indem er inmitten seiner Familie auftritt, so daß sich hier ein ergiebiger Spielraum für Banalitäten ergibt, hinter denen der schöpferische Musiker ganz zwangsläufig zurückzutreten hat.

Jeweils auf Bachfesten erlebten Spiele von Arnold Schering und Hans-Joachim Moser ihre Uraufführung, ein Zeichen dafür, welchen Wert selbst die gestrenge Wissenschaft diesen Werken beimaß. Während Schering in seinem *Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen* – genannt *Der Thomaskantor*[162] – der 53. Geburtstag unseres Johann Sebastian als Vorlage dient, rankt Moser um das Hochzeits-Quodlibet und weltliche Kantaten einen *Bach'schen Familientag*[163]. Beide Stücke, die sich dem Sprachstil der Zeit anpassen, haben Anklang gefunden und entbehren jeglicher trockenen Diktion, die man vermuten könnte, wenn Fachwissenschaftler das Thema einmal von der poetischen Seite aufziehen.

Den Weg für eine neue Form der Feiergestaltung wollte Günter Weisenborn mit seinem *Spiel vom Thomaskantor*[164] im Bachjahr ebnen. Sein Versuch ist ihm nicht recht gelungen. Das Spiel hinterläßt beim Zuschauer den vom Autor wohl nicht beabsichtigten und keineswegs den Tatsachen entsprechenden Eindruck, als habe Bach seine Werke ausschließlich auf Grund persönlicher Erlebnisse geschaffen, ohne sich der engen Bindung an Zeit und Umwelt bewußt zu sein.

Das 19. Jahrhundert ist vermutlich einer Dramatisierung Bachs ausgewichen. Lediglich bei Julius Pabst (1817–1881) tritt er in einer Dichtung mit lebenden Bildern[165] auf. Die Autoren unseres eigenen Jahrhunderts legen den Bühnenstücken gern überlieferte Anekdoten zugrunde, die entsprechend ausgeweitet werden, um überhaupt zu einer Handlung zu gelangen. So dient die Ohrdruf-Legende dem belanglosen, gereimten Spiel für Kinder von Ernst Speer *Der liebe Mondenschein*[166] als Fabel. Eine Entgleisung ist die deutsche Komödie *Der Thomas-Kantor*[167] von Armin Friedmann, die ihre Uraufführung 1917 in Wien erlebte. Das Stück, in dem Sebastian als Haustyrann regiert, spielt um 1731; Bach lernt Anna Magdalena kennen (!), die zwischen ihm und Friedemann hin und her pendelt, und verlobt sich schließlich mit ihr. Haarsträubendere Entstellungen als in diesem Bühnenwerk sind kaum noch denkbar. Unverständlich bleibt, daß solche literarischen Produkte jemals von einem Theater angenommen wurden.

---

[162] 2. Aufl. Leipzig 1925.

[163] Leipzig 1932.

[164] Berlin 1950.

[165] *Die Tonkunst und vier deutsche Meister*. In: A. Heinrichs *Deutscher Bühnen-Almanach*. Jg. 25. 1861, S. 68.

[166] *Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten*. Leipzig 1922, S. 19–34.

[167] Wien, Leipzig 1917.

Ein christliches, seinen frömmelnden Unterton nur schwer verbergendes Spiel[168] um den Thomaskantor schrieb Arthur Pfenninger. Während er ein Ereignis gestaltet, das mit der Aufnahme Salzburger Emigranten im Hause Bachs zusammenhängt, behandeln Friedrich Adolf Geißler[169] und Erich Ebermayer[170] vorwiegend die Auseinandersetzungen mit J. A. Ernesti, wobei Ebermayer sein Schauspiel einige Jahre später zu dem bereits erwähnten Roman *Meister Sebastian* umschrieb. Ob wir Peter Paul Althaus mit seinem sich in einer sentimentalen Darstellung ergehenden Hörspiel[171] oder Eugen Wolfer nennen, der die Feierstunde *Soli Deo Gloria*[172] vor allem auf unwahren Szenen aus Brachvogels Roman aufbaut, bleibt sich im Grunde genommen gleich – diese Bühnenwerke sind recht unersprießlich und popularisieren ein Bachbild, dem es energisch entgegenzutreten gilt.

Nachforschungen ergaben, daß zwei Arbeiten wohl kaum veröffentlicht wurden, so daß wir uns hier mit deren Erwähnung begnügen müssen: das Meininger Landestheater brachte 1932 die Uraufführung des Einakters *Bach* von Max Grube; das Kernstück scheint Bachs Sieg über den Franzosen Marchand zu sein. Vom Rundfunk der DDR wurde ein Hörspiel von Erhard Rühle – *Beim Thomaskantor Bach zu Gast* (?) – gesendet, dessen Bestreben es war, einen den Bemühungen um ein neues Bachbild entsprechenden Musiker und Familienvater auftreten zu lassen.

Für junge Laiengruppen schrieb Otto Daube *Willst du dein Herz mir schenken*[173], ein heiteres Spiel um die Zuneigung, die „Liesgen" Bach und Altnikol füreinander empfinden. Obwohl Sebastian nicht mit in die Handlung einbezogen wird, atmet das Stück seinen Geist und wirkt überzeugend. Das Gleiche kann man nicht unbedingt von Eberhard Trüstedts *Das Notenbüchlein*[174] sagen. Dieses kurze, der Gegenwart zugewandte Stück beabsichtigt ein Hinführen zum Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach, das eine deutsche Familie studiert. Die Nützlichkeit des Anliegens ist zu betonen; leider wirkt das Ganze ein wenig zu konstruiert. Einen satirischen Schwank nennt Helmut Baierl seinen *Streit um J. S. Bach*[175], der sich 1950 in einer ungenannt bleibenden mitteldeutschen Kleinstadt – gemeint ist Köthen – zuträgt, wo ein Stadtrat für Kultur auf der Suche nach Bachs Wohnung, die er als Museum im Hinblick auf seinen eigenen Ruhm einzurichten beabsichtigt, in ungeahnte Verwicklungen gerät. Daß ausgerechnet Bach herhalten muß, um frische Luft in Amtsstuben zu blasen, befremdet uns.

---

168 *Die Kantate*. Richterswil/Schweiz 1942.

169 *Johann Sebastian*. Handlung in 3 Aufzügen von F. A. Geißler. Musik von K. Striegler. Dresden 1917.

170 *Meister und Jünger*. Schauspiel. Berlin 1942.

171 *Liebe, Musik und der Tod des Johann Sebastian Bach*. München 1933.

172 Stuttgart 1950.

173 *Musikalische Jugend*. Jg. 2. 1953, Nr. 3, S. 4.

174 Hamburg 1936.

175 Leipzig 1955.

Auf dem Gebiet der Lyrik ist viel gesündigt worden. Unser verehrter Sebastian müßte sich manchmal im Grabe umwenden, wenn er erführe, was so alles unter seinem Namen zusammengereimt wird. Kann man die Prosawerke und Bühnenstücke noch einigermaßen übersehen, ist dies bei den Fluten der Musiklyrik beinahe unmöglich. Gedichte, als Gelegenheitsarbeiten vor Musikerbüsten niedergeschrieben und durch einzelne Aufführungen angeregt, werden häufig nur Tageszeitungen anvertraut, um dann für immer aus dem Blickfeld zu entschwinden. Den negativen Aussagen vergessener oder nicht unbedingt erwähnenswerter Skribenten stehen Verse von einmaliger, unvergänglicher Schönheit gegenüber, die fortan zum bleibenden Schatz manches Musikfreundes zählen.

Die Ermittlung von Bachgedichten ist über Ansätze gegenwärtig noch nicht hinausgediehen, so daß wir uns im großen und ganzen hier zunächst auf eine erste Verzeichnung des Titelmaterials beschränken müssen.

Einige lyrische Beiträge des 18. Jahrhunderts wurden bereits erwähnt. Was das 19. Jahrhundert anbelangt, so dürften die bisher festgestellten Gedichte kaum den wirklichen Umfang dieser literarischen Gattung widerspiegeln, da nur Ernst Schulze (1789–1817)[176], Johann Georg Fischer (1816 bis 1897)[177] und Alexander Flinsch (1834–1912)[178] genannt werden können.

Verschiedene Autoren legen überlieferte Ereignisse aus Bachs Leben ihren Dichtungen zugrunde. Arthur Fitger[179] schildert den Wettstreit mit Marchand, Karl Leopold Mayer[180] beschäftigt sich mit dem Besuch des Thomaskantors in Potsdam und Wolfgang Madjera[181] widmete dem 7. Deutschen Bachfest 1914 eine Trilogie, die wenig ergiebig drei Episoden aus Bachs Leben aufgreift. Der Zyklus *Bach* (Idyllen und Mythen) von Ernst Lissauer[182] versucht in Versform ein abgerundetes Lebensbild zu vermitteln; seine Gestaltung läßt manche Wünsche offen und entspricht nicht immer dem Wesen Bachs. Eine weitaus glücklichere Lösung hat Kurt Gerlach mit seinem Zyklus[183] gefunden, weil er sprachlich sehr maßvoll zu Werke gegangen und nicht dem Überschwang erlegen ist.

Oskar Loerkes[184] Bindungen an Bachsche Musik ließen den Dichter

[176] Apotheose „*Heil ihm, schon liegt das Irdische bezwungen.*" In: *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*, a. a. O., S. 229.

[177] *Johann Sebastian Bach.* In: A. Stern, *Die Musik in der deutschen Dichtung.* Leipzig 1888.

[178] *Ein Bach? nein, s'ist ein mächtiger Strom.* Abschrift im Bach-Archiv Leipzig vorhanden.

[179] *Johann Sebastian Bach.* In: A. Stern, a. a. O., S. 119–121.

[180] *Bach in Potsdam.* In: F. Avenarius, Balladenbuch. München 1927, S. 301–302.

[181] *Meister Johann Sebastian.* Im Bach-Archiv Leipzig vorhanden.

[182] Berlin 1916.

[183] *Sonette um Joh. Seb. Bach.* Lübeck 1950. Einzeln erschien auch *Hausmusik.* In: *Im Wartezimmer.* Jg. 26. 1950, S. 591.

[184] *J. S. Bach spielt Orgel bei Nacht* (S. 110–111). – *Nach einer Orgelmusik von J. S. Bach* (S. 111 bis 112). – *Widmung zu den kleinen Tanzstücken J. S. Bachs* (S. 112). – *Vier Widmungen zu „Das unsichtbare Reich Sebastian Bachs"* (S. 495–498). – *Auf dem Bachfest 1938 zu Leipzig* (S. 611). In: *Gedichte und Prosa*, a. a. O., Bd. 1.

Strophen schreiben, in denen so wie in Hans Francks *Bach*[185] dem in Gott geborgenen Künstler ein Lobgesang angestimmt wird. Das *Bach-Sonett*[186] von Johannes R. Becher gehört neben seinem Gedicht *Fügung*[187] zum Bleibenden der Bachlyrik überhaupt. Dieser Dichter weist der Musik Johann Sebastians einen entscheidenden Platz in der „aus allen Fugen" geratenen Zeit zu, in der es gilt, einen neuen Anfang zu gewinnen.
Viele lyrische Beiträge des 20. Jahrhunderts tragen den Titel *Johann Sebastian Bach* oder nur *Bach*. In einzelnen Versen werden oft die unmöglichsten Gedanken abgehandelt. Sind die Gedichte zunächst sehr allgemein gehalten – eine Verbindung zu Bach ist mitunter kaum zu erkennen –, so wird fast von allen Autoren der Melodienreichtum gelobt und das Aufwärtsstrebende der Musik unseres Helden herausgestellt. Beliebt sind solche Bilder, wie der vor der Orgel sitzende Bach, dem Engel die schönsten Gedanken eingeben. Sebastian wird als frommer Künstler besungen, ein christlich-religiöser Grundton herrscht in vielen Gedichten vor[188].

[185] *Gedichte*. Berlin 1954, S. 64.

[186] *Sonett-Werk 1913–1955*. Berlin 1956, S. 299.

[187] *Auswahl in sechs Bänden*. Berlin 1952. Bd. 2, S. 161.

[188] J. Alexander, *Aus der vierten Dimension. Ein seriokomisches Zeitgedicht zur Feier des 200. Geburtstagsfestes der Tonheroen Johann Sebastian Bach und G. F. Händel*. Düsseldorf 1885. – Greta Bauer-Schwind, *Eingang in Bach*. In: *Und dennoch Sterne*. Wien 1954, S. 69. – Werner Bermig, *Bach*. In: *Johann Sebastian Bach 1685–1750*. (Weißenfelser Bach-Heft). 1950, S. 25– Erich Bockemühl, *Johann Sebastian Bach* (2 Gedichte, nur im Manuskript.) – Wolfram Brockmeier, *Johann Sebastian Bach in Arnstadt*. In: *Du Deutschland wirst bleiben*. Wolfenbüttel 1941, S. 85. – Kurt Arnold Findeisen, *Johann Sebastian Bach*. In: *Dudelsack*. Leipzig 1929, S. 42–43. – Emerich Florian, *Bach*. In: Karl Franz Müller, *Johann Sebastian Bach*. Wien 1950, S. 7. – Robert Hohlbaum, *Barock*. In: *Deutschland*. Reichenberg 1923, S. 36. – Monika Hunnius, *Sonette über Bach und Händel*. In: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Jg. 1. 1896/97, S. 41. – Käthe Kamossa, *An Johann Sebastian Bach*. In: *Dank an die Musik*, a. a. O., S. 20. – Anna Gustavia Koch, *Johann Sebastian Bach*. In: *Sieben Fixsterne am Musikhimmel*. Los Angeles 1951, S. 4. – Anna Laube, *Johann Sebastian Bach*. In: *Österreichische Lyrik*. Jubiläumsausgabe. Wien 1953. Bd. 2, S. 57. – Max Lengrad, *Johann Sebastian Bach*. In: *Kleine Porträts großer Musiker in Terzinen gemalt*. Greiz 1946, S. 5. – Max Werner Lenz, *Johann Sebastian Bach*. In: *Lyrische Reise*. Zürich 1949, S. 44. – Friedrich Lienhard, *Bekenntnis zu Johann Sebastian Bach*. In: P. Bülow, *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1935, S. 5. – Alfons Matthes, *Bach*. In: *Berühmte Tondichter*. Berlin um 1927, S. 5, 23 und 28. – Hans-Joachim Moser, *Bach*. In: *Rheinisch-westfälische Zeitung* vom 1. 4. 1943. – Dagmar Nick, *Bach*. In: *Musica*. Jg. 4. 1950, S. 287. – Richard Plattensteiner, *Meister Johann Sebastian*. In: *Neue musikalische Gedichte*. Dresden 1928, S. 37. – Ernst Ludwig Schellenberg, *Bach*. In: *Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25*. Regensburg 1924, S. 143. – Martin G. Schmidt, *Johann Sebastian Bach*. In: *Johann Sebastian Bach 1685–1750*, a. a. O., S. 1. – Ernst Schulze, *An Johann Sebastian Bach*. In: *Intercambio*. (Rio.) Jg. 8. 1950, H. 4/6, S. 106. – Fritz Schumacher, *Johann Sebastian Bach*. In: *Begleitmusik des Lebens*. Stuttgart 1937, S. 49. – Will Vesper, *Johann Sebastian Bach*. In: *Kranz des Lebens*. München 1934, S. 306–307. – Max Windisch, *Johann Sebastian Bach*. Abschrift im Bach-Archiv Leipzig vorhanden. – Siegmund Nimsgern, *Bach*. In: *Ultra I*. Hrsg. von B. Daut. Wiesbaden 1960, S. 83.

Häufig begegnen uns solche Gedichte, in denen kein Hymnus auf die Person des Helden selbst erklingt, sondern Stimmungen beim Anhören der Musik wiedergegeben werden. Wenn in diesen Fällen die unmittelbare Bezugnahme auf Bach oft sehr stark zurücktritt, so ergeben sich hier zweifellos einige vollendete kleine Kunstwerke, die die Lyrik bereichern. Zu nennen sind Albrecht Goes[189], Hermann Hesse[190], Rudolf Paulsen[191], Friedrich Ernst Peters[192] und Carl Zuckmayer[193]. Thematisch überwiegen Beiträge, in denen sich Dichter mit Bachschen Fugen beschäftigen[194]. Den Klängen des Thomaskantors vertraut sich Hermann Claudius[195] besonders an. Er überschreibt ein dreiteiliges Sonett *Bachiade*[196], zwei andere Gedichte *Präludium von J. S. Bach*[197] und *Johann Sebastian Bach* (*Fantasie in G-Dur*)[198]. Diesem feinfühligen Lyriker ist die Musik im Tageslauf ein Stück lebensnotweniger Inhalt, was auch in solchen Strophen mitschwingt, die vom häuslichen Musizieren berichten[199]. Der Dichter fühlt sich wundersam verwandelt, wenn im Zimmer unter ihm auch Bach erklingt. Er bekennt: „Da bin ich seliger Mann, laß das Schreiben bleiben . . ."

---

[189] *b–a–c–h* (*Kunst der Fuge, Contrapunctus XIX*). In: *Gedichte*. Frankfurt a. M. 1953, S. 134.

[190] *Zu einer Toccata von Bach*, a. a. O.

[191] *Fantasia* (*Bachs Notenbüchlein für Friedemann*). In: *Dank an die Musik*. Gesammelt von H. Schönfeld. Wolfenbüttel 1951, S. 23.

[192] *Wilhelm Kempff spielt Bach*, ebenda, S. 25.

[193] *Bachfuge*. In: *Der Baum*. Berlin 1926, S. 49.

[194] Richard Dehmel, *Bachsche Fuge*. In: *Aber die Liebe*. Berlin 1915, S. 96–97. – Max Dehnert, *Fuge von Bach*. In: *Evangelisches Hausbuch*. Essen 1952, S. 264. – Gustav Donath, *Wohltemperiertes Klavier I, Präludium in G*. In: *Harmonie*. Zürich 1957, S. 14. – Johann Gunert, *Von der „Kunst der Fuge"* des *Johann Sebastian Bach*. In: *Inschrift tragend und Gebild*. Wien 1958, S. 11–12. – Hermann Lienhard, *Alt-Arie von Johann Sebastian Bach* (S. 95), *Thema* (*aus „Kunst der Fuge"*) (S. 114). In: *Das Spiegelhaus*. Salzburg 1955. – Adolf Ludwig, *Bachs Kantaten*. In: *Intercambio*. (Rio). Jg. 8. 1950, H. 4/6, S. 107. – Maria-Magdalena Meinhof, *Meister der Tonkunst in Dichtungsbildern*. Hamburg 1928. (Die S. 10–15 wiedergegebenen Gedichte nehmen keinen Bezug auf Bach, sie verdanken ihre Entstehung dem Erlebnis seiner Musik.) – Gerhard Schumann, *Die Legende von Johann Sebastian Bach* (*Largo aus dem d-Moll-Konzert für 2 Violinen*). In: *Musik und Leben*. (Monatsschrift.) Stuttgart 1955, Juni, Umschlagseite. – Hans Stolzenburg, *Bachsche Fuge*. In: H. Gottschalk, *Und die Welt hebt an zu singen*. Buxheim/Iller 1958, S. 157–158. – Yvan Goll, *Fuge von Bach*. In: *Dichtungen*. Neuwied am Rhein 1960, S. 321. – Louis Fürnberg, *Der Klavierspieler*. In: *Das wunderbare Gesetz*. Berlin 1959, S. 14.

[195] H.-M. Pleßke, *Musik, du bist die tiefste Labe*. (*Zum 75. Geburtstag von H. Claudius*.) In: *Musica*. Jg. 7. 1953, S. 554–556.

[196] *Und dennoch Melodie*. Wolfshagen-Scharbeutz 1955, S. 30–31.

[197] *Zuhause*. München 1940, S. 108.

[198] *Meine geliebten Claudius-Gedichte*. Auswahl von H. Grimm. München 1943, S. 43.

[199] Vgl. auch: *Der Bruder*. In: *Lieder der Unruh*. Berlin 1926, S. 57. – *Kleine Enkeliade*. In: *Zuhause*. München 1940, S. 55–56. – *Eschenhuser Elegie*. München 1942, S. 8. – *Fuhlsbütteler Hauskantate*. In: *Jeden Morgen geht die Sonne auf*. München 1944, S. 36. – *Elegie an die ferne Tochter*, ebenda, S. 90.

Es ist damit zu rechnen, daß sich die Materialsammlung zum Thema Bach in der Lyrik bei entsprechend intensiven und umfangreichen Nachforschungen rasch vergrößern wird. Ob dabei auch wertvolle Dichtungen zutage treten, bleibt abzuwarten[200].

Zur Abrundung unseres Themas gehört, einen kurzen Einblick in die schöngeistige Literatur zu gewinnen, in deren Mittelpunkt die als Musiker so begabten Söhne Bachs stehen, deren Leben und Wirken – wie im Falle Wilhelm Friedemanns – den Autoren infolge spärlicher biographischer Daten weiten Spielraum zur Legendenbildung lassen. Wir müssen es uns versagen, auf diese Werke hier näher einzugehen. Daß sich Brachvogels Roman als sprichwörtlicher Reißer seiner Zeit auch in unseren Tagen noch großer Beliebtheit erfreut, wurde bereits an anderer Stelle betont. Weist die vorliegende Bibliographie etwa 16 Prosa- und Bühnenwerke über Bachs Söhne aus, so befinden sich doch keine Arbeiten darunter, die bis auf Hans Rabls *Friedemann Bach reist nach Halle*[201] eine besondere Bereicherung darstellen. Wie Rabl sein Thema anpackt und Händel, Sebastian und Friedemann als Vertreter im Grunde genommen dreier Welten getreu der Überlieferung 1729 eben nicht zusammenführt, ist interessant gestaltet und erhebt sich über die Darstellung der gleichen Szene in verschiedenen Bach-Romanen.[201a] Novellistisch ist Robert Hohlbaum [202] mit Musikergeschichten hervorgetreten, von denen *Der friedlose Friedemann*[203] dem ältesten Bachsohn gewidmet ist, der sich seinem Vater in den Wochen vor dem Tode besonders verbunden fühlt. Geschickt arbeitet der Dichter den gegensätzlichen Charakter der Musik dieser beiden Bache heraus und läßt sich das Geschehen gleichnishaft für Friedemanns Drängen und Suchen im Frühling vollziehen. George Bachmann hütet sich in ihrer Erzählung *Musikantenschicksal*[204] vor unglaubwürdigen Übertreibungen und zeichnet mit knappen Strichen ein Bild vom zwiespältigen Wesen Friedemanns. *Die Söhne Bachs*[205] überschreibt Rudolf Thiel drei essayistische Skizzen, die Wilhelm Friedemann, Philipp Emanuel und Johann Christian gewidmet sind. H. J. Moser steuert zum Thema eine nur im Manuskript vorliegende Erzählung[206] bei, in der er

[200] Das Bach-Archiv ist für alle Hinweise zum Thema Bach in der Dichtung dankbar.

[201] Berlin 1948.

[201a] Vgl. auch eine Erzählung von Wolfgang Sachse *Thema con variationi*, die erst nach Abschluß des Beitrages erschien. (*Die Union*. Jg. 15. 1960, Nr. 89–99).

[202] Vgl. W. Kosch, *Robert Hohlbaum – ein Dichter des Deutschtums*. In: *Bausteine. Festschrift, Max Koch zum 70. Geburtstage dargebracht*. Breslau 1926, S. 139–140.

[203] *Himmlisches Orchester*. Leipzig 1943, S. 9–41. – *Der Weg nach Emmaus* (Leipzig 1925) nennt der Dichter seinen Roman, dessen Gestaltung – nach Kosch – eine Aufführung der Matthäus-Passion in Wien 1924 entscheidend beeinflußte. Das Buch konnte nicht eingesehen werden.

[204] *Musikantengeschichten*, a. a. O., S. 47–55.

[205] *Der Himmel voller Geigen*. Berlin und Darmstadt 1955, S. 11–32.

[206] *Der Melograph*. In: *Die Harfe mit dreizehn Saiten*. Infolge des letzten Krieges kam es nicht zur Veröffentlichung der Musikererzählungen. Der Verfasser stellte mir 1956 seinen einzigen Korrekturabzug freundlicherweise zur Einsichtnahme zu Verfügung.

Beziehungen zwischen dem wohl genialsten Bachsohn und E. T. A. Hoffmann herstellt. Lobenswert ist, daß Karl Stabenow seinen Roman[207] auf dem dokumentarischen Material aufbaut, das Falck in seiner Dissertation zusammengetragen hat, wenn sich das Buch auch von der dichterischen Seite her nicht durch besondere Qualitäten auszeichnet. Theodor Vogel[208] und Günther Ziegler[209] geben einzelne Episoden wieder, ohne tiefer in den Stoff einzudringen.

Alle kritischen Bemerkungen, die bereits in Verbindung mit den Johann Sebastian behandelnden Bühnenwerken zu machen waren, treffen in noch weitaus stärkerem Maße auf die hier zu verzeichnenden Trauerspiele und Tragödien sowie Paul Graeners Oper in 3 Akten *Friedemann Bach*[210] – Text von Rudolph Lothar – zu. Bedauerlicherweise geht das 1931 in Schwerin erstaufgeführte Werk des heute fast völlig vergessenen Komponisten von geschichtlich unwahren Begebenheiten aus, die im Brachvogel-Roman herumspuken. Den gleichen Vorwurf kann man Horst Waldheim[211], F. N. Berger[212], Heinrich Welcker[213], Franz Hofer[214] und Eugen Dittmer[215] nicht ersparen. Auch diese Bühnenwerke leben von der „fruchtbaren" Phantasie ihrer Autoren und entfernen sich allzuweit vom historischen Friedemann-Bach-Bild. Der älteste Sohn Sebastians, dessen 250. Geburtstag am 22. November 1960 von der Musikwelt gefeiert wird, hat infolge des Dunkels, das über weiten Strecken seines Lebensweges liegt, in der Dichtung noch keine wirklich überzeugende Interpretation gefunden. Hier hätten unsere Dichter und Schriftsteller eine lohnende Aufgabe zu erfüllen, um mit einem neuen Friedemann-Bach-Roman vielleicht sogar Brachvogels Schmöker etwas vom Nimbus seiner Unsterblichkeit zu nehmen.

Unsere Betrachtung über Bach in der Dichtung wäre lückenhaft, wollten wir nicht auch bei den Autoren verweilen, die zwar nicht den großen Musiker selbst oder seine Zeit in den Mittelpunkt historischer Arbeiten rücken, sondern die seiner unvergänglichen Musik durchaus beachtliche Aussagen widmen. Was wir bei einigen genannten Schriftstellern des 19. Jahrhunderts noch weitestgehend vermißten, nämlich daß sie bestimmte Kompositionen Bachs zu interpretieren versuchen, ist in den letzten Jahrzehnten Wirklichkeit geworden. Den Romantikern kam es ja zunächst erst einmal darauf an, Vorurteile in der Richtung zu beseitigen, Bachs Musik spreche

---

[207] *Johann Sebastians Sohn.* Leipzig und Hamburg 1935.

[208] *Nacht des Schicksals.* In: *Heimfahrt.* Berlin 1937, S. 296–304.

[209] *Not.* In: *Des Herrgotts Tagedieb.* Berlin 1933, S. 131–140.

[210] Berlin 1931.

[211] *Friedemann Bach. Ein Trauerspiel in 5 Akten.* Zerbst 1900.

[212] *Friedemann Bach. Trauerspiel in 3 Aufzügen.* Hannover 1913.

[213] *Friedemann Bach. Die Tragödie eines Menschenlebens.* Leipzig 1919.

[214] *Friedemann Bach. Bühnenstück.* Berlin um 1929.

[215] *Friedemann Bach. Schauspiel in 5 Akten.* Uraufgeführt im Herbst 1932 im Wandsbecker Stadttheater. Eine Veröffentlichung konnte nicht ermittelt werden.

nicht das Gefühl an, weil sie nur eine Angelegenheit des Verstandes sei. Die Autoren des 20. Jahrhunderts aber, deren Bemühungen um unseren Helden durch die mehr und mehr Gestalt annehmende Bachbewegung mit geprägt wurden, finden vielfältige Möglichkeiten und Formen, um ihrer Verehrung Ausdruck zu verleihen.

So manche den Werken Bachs zugetane Äußerung dokumentiert zugleich auch ein Stück Musikauffassung des jeweiligen Dichters, die – wie im Falle Hermann Hesses – zeitlebens manchen Veränderungen unterworfen ist[216]. Hesses Leben und Wirken wurde durch die Begegnung mit Musik entscheidend geformt. Die Wandlung seiner Musikanschauung von der ersten schwärmerischen Chopin-Verehrung über die Hinwendung zur unsterblichen Vollkommenheit Mozarts im *Steppenwolf* bis zur allseitigen Befürwortung der das 15. bis 18. Jahrhundert umfassenden „klassischen Musik" des *Glasperlenspiels* hat Hermann Hesses wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Dichtung schöpferisch beeinflußt. Obwohl in dem 1919 geschriebenen *Demian* der Musik nur eine untergeordnete Aufgabe zukommt, finden sich einige Sätze, auf Grund derer die Vermutung naheliegt, Hesse habe sich endgültig von der Musik der Romantik gelöst. Jetzt erklingt auch Bach neben alten italienischen Meistern und einer Passacaglia von Buxtehude. Emil Sinclair bekennt: „. . . und beim Anhören der ‚Matthäuspassion' von Bach hatte mich der düster mächtige Leidensglanz dieser geheimnisvollen Welt mit allen mystischen Schauern überflutet. Ich finde heute noch in dieser Musik, und im ‚Actus tragicus', den Inbegriff aller Poesie und alles künstlerischen Ausdrucks."[217]

Die Beschäftigung Hesses mit der Musik des Thomaskantors geht bereits auf eine Betrachtung *Alte Musik* (1913) zurück, in der es über ein Orgelwerk Bachs heißt: „. . . und hinterläßt im Verstummen die Welt voll Glanz und Seele."[218] Bach wird nicht nur im *Steppenwolf* und in *Roßhalde* gespielt, auch die Glasperlenspieler Kastaliens um das Jahr 2400 studieren und musizieren den Meister. Hat Hesse in der musikalischen Notiz – überschrieben *Eine Konzertpause*[219] – die Wiederbegegnung mit Edwin Fischer und dessen „Spiel aus Bachs Klavierwerk" festgehalten, so berichtet er in den *Notizblättern um Ostern* (1954)[220] von verschiedenen Aufführungen der Matthäuspassion. Er erinnert sich dabei noch einmal fast vergessener Knabenerlebnisse um dieses Werk.

Nennen wir hier noch das Gedicht *Zu einer Toccata von Bach*[221], dann wurden wesentliche Bemühungen um die Musik Bachs in den Dichtungen des 83jährigen herausgestellt. Spricht Hesse den Namen Bach aus, dann sind

[216] Vgl. W. Dürr, *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung.* Stuttgart 1957. – H.-M. Pleßke, *Hermann Hesse und die Musik.* In: *Aufbau.* Jg. 13. 1957, H. 7, S. 60–70.

[217] *Gesammelte Dichtungen.* Berlin 1952. Bd. 3, S. 155.

[218] *Betrachtungen.* Berlin 1928, S. 28.

[219] *Musikalische Notizen.* Sonderdruck aus *Neue Schweizer Rundschau.* 1948, S. 8–13.

[220] *Beschwörungen.* Berlin 1955, S. 234–237.

[221] *Gesammelte Dichtungen,* a. a. O., Bd. 5, S. 748.

seine Gedanken erfüllt von Ehrfurcht und Beglückung vor dem Schaffen eines Musikers, dessen Erleben des Dichters eigene Musikanschauung entscheidend formen half.

Auch im Gesamtwerk Thomas Manns kommt der Musik eine hervorragende Rolle zu[222]. Bach jedoch wird fast ganz am Rande behandelt und nur gelegentlich erwähnt. Das ist kaum verwunderlich, weil wir wissen, daß Manns besondere Zuneigung Beethoven und den Meistern der Romantik gehörte, und daß durch die Berührung mit der Musik Richard Wagners seine Kunstauffassung manchen Variationen unterworfen war. In den *Buddenbrooks* sowie im *Doktor Faustus* finden sich Äußerungen, denen zu entnehmen ist, wie der 1955 von uns gegangene Dichter auch in manchen Kompositionen Bachs zuhause war. Adrian Leverkühn spielt kleine Präludien, Fugetten und Inventionen; einzelne Orgelwerke werden gestreift. Vielleicht auf Grund des Umstandes, daß Manns jüngster Sohn Michael Geiger ist, beobachten wir ein inniges Vertrautsein des Dichters mit der Violinliteratur. So wird in den *Buddenbrooks* in jenem 6. Kapitel des 8. Teiles, in dem Herr Edmund Pfühl, Organist von Sankt Marien zu Lübeck, Wagners Musik als „parfümierten Qualm" bezeichnet, Bachs so selten zu hörendes *g*-Moll-Konzert geübt[223].

Die Bedeutung Bachs als Harmoniker stellt Thomas Mann nicht erst im *Doktor Faustus* heraus, dessen Niederschrift ja u. a. das Studium von Bekkers *Musikgeschichte* vorausging, sondern schon in dem 1901 veröffentlichten *Buddenbrooks*-Roman. Dort ruft Edmund Pfühl dem lauschenden Hanno und seiner Mutter Gerda zu: „O Bach! Sebastian Bach . . . er ist es, durch den das Harmonische über das Kontrapunktische den Sieg davongetragen hat . . . er hat die moderne Harmonik erzeugt, gewiß! Aber wodurch? Muß ich Ihnen sagen, wodurch? Durch die vorwärtsschreitende Entwicklung des kontrapunktischen Stiles . . ."[224].

Während nun in den Werken Hermann Hesses und Thomas Manns eben doch nur eine gelegentliche Beschäftigung mit unserem Helden zu erkennen ist und keines seiner Werke erschöpfend behandelt wird, bietet Arnold Zweig sehr gewichtige Auseinandersetzungen mit der Matthäus- und der Johannes-Passion. In seinem zweiten Lebensjahrzehnt entdeckte der junge Schriftsteller Bach für sich; ihm ging dieser Meister als ein „Gestirn" auf, das „seither Licht und Freude" spendet, „Selbstkritik und Ermutigung, Wegweisung und Zukunftsglaube"[225].

Den Ruf Zweigs begründeten die 1912 erschienenen *Novellen um Claudia*, die ein Kapitel – überschrieben *Die Passion* – enthalten. In dem gesamten Band geht es letzten Endes darum, alle an einer bürgerlichen Existenzberechtigung sichtbar gewordenen Zweifel schonungslos auszusprechen, in

[222] Vgl. H. Grandi, *Die Musik im Roman Thomas Manns*. Phil. Diss., Berlin 1952. – K. Heim, *Thomas Mann und die Musik*. Phil. Diss., Freiburg/Br. 1952.

[223] Berlin 1952, S. 514.

[224] Ebenda, S. 512.

[225] *Festgabe zur deutschen Bachfeier*, Leipzig 1950.

dem der Leser die nur auf sich und ihre Probleme bezogenen zwei Menschen Walter Rohme und Claudia kennenlernt. Eine Aufführung der Matthäuspassion, die Walter Rohme sehr bewegt, läßt ihn abschließend erkennen: „Ein Mann, siehst Du, erhält sein letztes Leben erst dadurch, daß er mit einem Volke fühlt . . .“ Rohmes Frau Claudia weiß darauf nichts anderes zu antworten als dies: „Politik, soviel ich verstehe. Ich habe das alles nicht in mir“[226].

Arnold Zweigs eindrucksvolle Interpretation der Matthäuspassion ist ein uns lieb gewordenes Stück Bach-Prosa, weil hier der so gelungene Versuch unternommen wird, den Einzelhörer dieser Leidensgeschichte als Individuum in Beziehung zur Gesellschaft zu bringen. Im *Beil von Wandsbek* – ein Vierteljahrhundert später – greift Zweig sein Bach-Thema noch einmal auf. Jetzt ist es die „Johannespassion“, die von Schallplatten gespielt zu Ehren des im KZ Fuhlsbüttel ermordeten Pastors Langhammer in einem Hamburger Luftschutzbunker erklingt. *Deutsche Ostern 38*[227] nennt der Dichter diesmal seine Darstellung. An der improvisierten Trauerfeier nimmt auch das Professorenehepaar Rohme aus der Schweiz teil. Während nun Stine, die Frau des Henkers Teetjen, „mit Rührung und Erschütterung“ Bachschen Klängen lauscht, und „die fremdartige, allzu verschränkte, kunstvoll aufgetürmte Musik mit tiefem Glück, das bei den Chorälen, die ihr geläufig waren, zu befreiendem, innerem Mitsingen anschwoll“ (S. 358) aufnimmt, findet Claudia Rohme das Ganze „abgeschmackt“. Sie und ihr Mann, die vorgeben, nicht mit den Faschisten zu sympathisieren, sind der Meinung, daß es sich nicht schickt, „Bachs großartiges Werk, den heiligsten Text der Christenheit, zum Requiem für einen eigensinnigen Feind seines eigenen Volkes und Staates zu erniedrigen.“ (S. 361.)

Arnold Zweig, dieser tiefsinnige Deuter des deutschen Schicksals der letzten Jahrzehnte, hat behutsam, aber eindringlich darauf hingewiesen, daß das Werk des Thomaskantors nicht den Kräften der Vergangenheit gehört. Indem der Dichter mit psychologischem Einfühlungsvermögen Walter Rohme zunächst während einer vorübergehenden Geborgenheit in Bachschen Klängen aus der Isolierung seines eigenen Ichs zu lösen versucht, zeigt dessen Jahre später erneut verfolgter Lebensweg aber, daß er sich als bürgerlicher Professor mit seiner Frau endgültig auf jene Seite schlug, der infolge totaler Verblendung der Sturz in den Abgrund nicht erspart blieb. Für den Sozialisten Arnold Zweig ist dies zur unerschütterlichen Gewißheit geworden: „. . . und das Gestirn Johann Sebastian Bach wird noch leuchten, wenn Deutschlands Einheit wieder aus der Verdunkelung in die Helle der Realität getreten ist...“[228] Von Zweigs tiefem Bachverstehen zeugt auch die Novelle *Einberufung*[229], in der ein junger Schauspieler an einer Probe zur *h*-Moll-

---

[226] Berlin 1930, S. 247–248.

[227] Berlin 1954, S. 350–363.

[228] *Festgabe zur deutschen Bachfeier*, Leipzig 1950.

[229] *Der Elfenbeinfächer*. Berlin 1953. Bd. 1, S. 77–85.

Messe teilnimmt, um in dieser Stunde endlich eine lebensnotwendige Entscheidung zu treffen.

Der die Literatur des 20. Jahrhunderts so maßgeblich beeinflussende, 1958 verstorbene Dichter Johannes R. Becher hält in seinem Tagebuch über das Jahr 1950[230] verschiedene Ereignisse fest, denen zu entnehmen ist, daß Bachscher Musik seine besondere Zuneigung gehört. Ähnlich wie in seinen Bach-Gedichten kommt hier erneut zum Ausdruck, daß gerade die Musik unseres Helden geeignet ist, denjenigen, der ihr hingegeben lauscht, als Menschen guten Willens zu formen. Über das „berühmte" Air notiert Becher: „Das ist ‚großes Rauschen', und uns bleibt nur ein Beugen und Sich-Neigen... Von diesen Klängen tief ausgefüllt und wie bis ins Innerste durchtränkt... Sie müssen eine wunderbare Wirkung auf alle unsere Sinne haben... Denn das Menschliche, in seiner edelsten Ergriffenheit, die Welt, in ihrer vollendeten Harmonie, Seelengesang und Sphärenmusik gleichermaßen durchströmen uns – eine Art Bestrahlungstherapie oder elektrische Behandlung auf moralisch-geistigem Gebiet."[231]

Auch Jochen Klepper, der 1942 mit seiner Familie infolge der unerträglich gewordenen Bedrohungen aus dem Leben schied, hat über ein Jahrzehnt Tagebücher[232] geführt, in denen sich manche Aussage über Bach und sein Werk findet. Den Aufzeichnungen nach schrieb der Dichter für den Rundfunk zum Karfreitag 1933 eine Hörfolge *Chronik der Familie Bach*, die „wieder glatt hinausgegangen" (S. 50) ist. Außer kurzen Hinweisen auf das Erleben Bachscher Kompositionen lesen wir am 26. April 1937: „Denn in Bach bin ich geborgen und gegründet wie in Luther; daran ist gar kein Zweifel. Matthäuspassion und Kunst der Fuge" (S. 446).

Unter allen Bachschen Kompositionen, die die Schriftsteller und Dichter stets von neuem bewegen, befindet sich vorrangig die Matthäuspassion. Hatte sich doch schon Karl Liebknecht aus dem Zuchthaus Luckau am 18. 3. 1917 in einem Brief[233] an seinen Sohn zu diesem Werk, dem im Rahmen der künstlerischen Entwicklung Bachs besondere Bedeutung zukommt, voller Enthusiasmus bekannt: „Ihr sollt die Matthäus-Passion hören – in klassischer Aufführung! Das wundervollste Werk auf dem Gebiet des Oratoriums. Die Noten hatte ich im Militärlazarett. Studiere sie vorher. Nicht ganz leicht zu verstehen – Kontrapunkt und Fuge. Gleich der erste Satz: achtstimmiger Chor nebst Cantus firmus –; durchblickt man das Zaubergewebe, ist man ganz berauscht vor Seligkeit. Nichts Süßeres, Zarteres, Rührerendes und in den Volksszenen – nichts Großartigeres kennt die Musik."

Selbst der mehr und mehr dem Nihilismus verfallende Friedrich Nietzsche schreibt am 30. April 1870 aus Basel an Erwin Rhode: „In dieser

---

[230] *Auf andere Art so große Hoffnung.* Berlin 1951.

[231] Ebenda, S. 683–684.

[232] *Unter dem Schatten Deiner Flügel.* Stuttgart 1956.

[233] *Briefe aus dem Felde, aus der Untersuchungshaft und aus dem Zuchthaus.* Berlin 1919, S. 69–70.

Woche habe ich dreimal die Matthäuspassion gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermeßlichen Bewunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium"[234].

Es ist daher nur zu verständlich, daß so wie Arnold Zweig auch andere Autoren unseres Jahrhunderts ihren dichterischen Beitrag zur Interpretation des Werkes leisten. Ernst Wiechert, dem Frau Musica stets ein verläßlicher und treuer Weggefährte war, schenkt uns in seinen Erinnerungen und in verschiedenen Romanen wesentliche Bemerkungen über die Tonkunst[235]. Mit seiner Betrachtung *Fünfhundert Schüler singen die Matthäuspassion*[236], die ein Königsberger Ereignis des Jahres 1929 würdigt, hält er die Erinnerung an einen echten „Feiertag der Kunst" wach.

Das Musikerleben Wiecherts spiegelt sich in seinem gesamten Werk wider. Bei der Einweihung des neuen Hauses im Dezember 1936 spielte Wilhelm Kempff, der zum Freundeskreis des Dichters zählte, „eine Bach-Kantate"[237]. Im Hinblick auf Wiecherts Äußerungen über Bach sind zwei Episoden besonders eindrucksvoll. Thomas von Orla lauscht im *Einfachen Leben* oft den musikalischen Bekenntnissen Perneins am Flügel, und es ist ihm dann, als kläre sich des Grafen Gesicht beim Spiel von aller Bedrückung seines gequälten Herzens. „Nein, ich verstehe Sie ganz gut, und Sie haben auch recht. Ich habe sogar ein reines Herz dabei, aber ein reines Herz ist noch kein fröhliches Herz . . . nun, lassen wir das. Ich habe immer das Gefühl, daß wir gar kein Recht haben, an solche Dinge einen Gedanken oder ein Wort zu wenden. Denn keiner von uns ist beispielsweise Johann Sebastian Bach. Er hatte ein Recht dazu, mit jeder Note danach zu suchen und fast mit jeder Note es zu verkünden. Deshalb spiele ich ihn auch nicht. Ich fürchte mich vor ihm."[238]

Die andere Stelle begegnet uns in den *Jerominkindern*. Allabendlich liegt Friedrich Jeromin vor der Rohrhütte auf der Insel und bläst seine Flöte, „und aus dem Dunklen kamen die Töne wie die Stimme eines vergehenden Menschen". Agricola, der selbst im Widerstreit mit seinem eigenen Leben steht, denkt beim Zuhören: „Bach hätte so schreiben können, . . . in einer Kreuzesklage, als er schon blind geworden war und nur das andre sah, das Verborgene."[239] Dieser Pfarrer wird fortan nicht mehr glauben können, seit er das Flehen ohne Antwort auf der Flöte vernahm.

Günter Weisenborn, dem wir das *Spiel vom Thomaskantor* verdanken, schreibt in der Vorrede zu *Memorial* – der Autobiographie über seine Kerkerhaft im faschistischen Deutschland: „Jeder Mensch findet rückschauend in seinem Leben bestimmte Augenblicke, in denen ihm Türen aufgingen,

[234] In: *Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen*, a. a. O., S. 274.

[235] Vgl. H.-M. Pleßke, *Der Zauberklang des Jenseits. Ernst Wiechert und die Musik*. In: *Musica*. Jg. 8. 1954, S. 425–427.

[236] *Es geht ein Pflüger übers Land*. München 1951, S. 50–52.

[237] *Jahre und Zeiten*. Erlenbach-Zürich 1949, S. 333.

[238] Wien, München, Basel 1953, S. 121.

[239] Zürich 1947, S. 153.

wichtige Momente der inneren Biographie, die er nicht vergißt. Bei mir ging eine Türe auf, als ich zum erstenmal mit zwölf Jahren Bachs ‚Chromatische Fantasie und Fuge' hörte . . ."[240]

Auch dieser Schriftsteller hält eine Aufführung des Passionsdramas in der alten Berliner Garnisonkirche[241] für besonders erwähnenswert, gewiß der unerschütterlichen Zuversicht, daß es trotz innerer und äußerer Bedrängnisse etwas gibt, das der Menschheit nicht verlorengehen kann.

Während das jeweilige Erleben einer Aufführung der Matthäuspassion in mehr oder weniger enthusiastischen Worten seinen Niederschlag findet, weil alle genannten Autoren davon überzeugt sind, einer unsterblichen Musik von einmaliger Schönheit begegnet zu sein, deren Aussagekraft Christen und Nichtchristen gleichermaßen bewegt, ist die Versenkung eines jungen Dichters in diese Komposition zwiespältiger Art. Als Wolfgang Borchert mit sechsundzwanzig Jahren im November 1947 starb, hinterließ er ein literarisches Werk, in dem sich die tiefe Verzweiflung einer in den Abgrund geführten Generation widerspiegelt. Vor allem in seiner Prosa gestaltet er unerbittlich die kreatürliche Armut, Lebensangst und Niedergeschlagenheit der ersten Nachkriegsjahre. Sein in der Geschichte *Die lange lange Straße lang*[242] unüberhörbarer Aufschrei als Hungernder, der nicht in der Lage ist, eine Konzertkarte zu kaufen, läßt ihn zu einer Einschätzung der Passions-Zuhörer gelangen, die zugleich davon kündet, wie es ihm als einem Getriebenen bis zum letzten Atemzug um die Sichtbarmachung der Wunden der Zeit geht.

Der 1908 geborene Dichterpfarrer Albrecht Goes, jener Landsmann und einfühlsame Biograph Mörikes, zählt zu den markanten Persönlichkeiten der christlichen Dichtung unserer Tage. Schon 1937 schrieb er einen Essay *Kommt, ihr Töchter . . .*[243], der der Matthäuspassion gewidmet ist. Dieser Karfreitagnachmittag, das Einbezogensein in große Musik, verheißt dem einundzwanzigjährigen jungen Menschen ein wenig „Führung und Geborgenheit". Das, was Goes stets über Bach aussagt – und wie er es so glasklar formuliert –, gehört mit zu den eindringlichsten Zeugnissen deutscher Dichter über Wesen und Musik unseres Meisters. Und das ist das Erfreuliche bei Goes: auch in seiner Predigt[244], die er auf dem 35. Deutschen Bachfest in Stuttgart 1958 gehalten hat, zeichnet er keinen mystischen Kirchenmusiker, kein weltabgewandtes Bachbild. Ganz im Gegenteil: er vergleicht auch an anderer Stelle in einer Stunde des Besinnens Bachs Musik mit einem großen hellen Raum, in dem drei Türen darin sind. „Die zweite Tür ist die Tür in den Bereich der Tat. Vor uns ist der Tag, und er will Wirksamkeit; mutige Entschlüsse – den Eifer des Mannes, die Sorgfalt der Frau. Dem

[240] Berlin 1948, S. 7.

[241] Ebenda, Absatz 107, S. 141–142.

[242] *An diesem Dienstag*. Hamburg, Stuttgart 1948, S. 117.

[243] *Von Mensch zu Mensch*. Frankfurt a. M. 1952, S. 112–118.

[244] *Ein überfließend Maß*. In: *Stunden mit Bach*. Hamburg 1959, S. 26–36. – Auch enthalten in: *Wagnis der Versöhnung*, Leipzig 1959, S. 65–78.

allen ist diese Musik zugetan. Andre Musik rät zur Flucht, zu Schlummer, Traum, Vergessen und Tod; andre lädt uns ein, das Gestern zu denken und das Langvorbei – nicht Bach's Musik."[245]

Stunden mit Bach nennt der Dichter sein 1959 erschienenes Bändchen, dessen vier Betrachtungen zeigen, wie tief er in die musikalische Welt des Thomaskantors eingedrungen ist. Der Schlußsatz jener Darlegung, mit der er seiner Liebe zur Kunst der Fuge beredten Ausdruck verleiht, charakterisiert recht eindringlich, welch unvergeßlichen Eindruck beim Dichter Goes die Musik Bachs am Silvesterabend 1945 hinterläßt: „Erfahrung der Unvergänglichkeit in der vergehenden Zeit."[246]

Der mitteldeutsche Dichter Siegfried Berger, dem der Tod 1946 unerwartet die Feder aus der Hand nahm, hat sich nicht nur als Kulturpolitiker einen Namen gemacht. Als Kantorensohn weiß er sich besonders der Musik Bachs und Händels verpflichtet[247]. Erwähnt sei hier nur eine der bekanntesten Erzählungen dieses Dichters – *Die Schwedenorgel* –, in der Hans Freygang, ein nach dem ersten Weltkrieg mittelloser Vizekantor, auf seiner Konzertreise durch Schweden immer dann, wenn er zum Instrument greift, auch Bach spielt, „jenen feierlichen Gesang des Glaubens, den die Geige ganz einsam singt zwischen Himmel und Erde"[248].

Mit der 1948 geschriebenen Skizze *Bachs Präludium und Fuge C-Dur*[248a] gibt Louis Fürnberg (1909–1957) ein eigenes inneres Erlebnis wieder, dem er sich bei seinem Besuch in der Thomaskirche nicht zu entziehen vermochte, nachdem er Schmerz und Not der leidvollen Jahre endlich überwunden. Sein erst aus dem Nachlaß veröffentlichtes *Kleines Leipziger Tagebuch nur für mich*[248b], das vom 27. bis 29. Juli 1950 entstand, macht augenscheinlich, mit welchem Eifer dieser Dichter um das rechte Bachverständnis gerungen hat.

Im Mittelpunkt des literarischen Interesses stand vor nahezu zwanzig Jahren ein junger, im letzten Kriege vermißter Autor – Klaus Erich Boerner —, der mit drei Büchern berechtigtes Aufsehen erregte. Im Roman *Das unwandelbare Herz* spukt der Klavierlehrer Tobias Krautkopf herum; als Sonderling ist er ein Nachfahre solch unvollendeter Musikanten, wie sie Grillparzer, Storm und Stifter in einigen ihrer Geschichten schildern. Diesem Musicus Krautkopf, der jahrzehntelang das Geheimnis der Musik zu ergrübeln versucht, wird mit der Aufführung des Weihnachtsoratoriums in der Thomaskirche ein unvergeßliches Erlebnis zuteil. Das Weltbild des Wunder-

---

[245] Ebenda, S. 7–8.

[246] Ebenda, S. 25.

[247] H. Berger, *Trauerrede am Grabe des Bezirkspräsidenten Dr. Siegfried Berger*. Querfurt um 1946.

[248] Merseburg 1943, S. 58.

[248a] *Das Jahr des vierblättrigen Klees*. Berlin 1959, S. 155–156.

[248b] Ebenda. S. 91–96. – Erstmalig veröffentlicht in: *Musik und Gesellschaft*. Jg. 8. 1958, S. 580–582. Fürnbergs Äußerungen über G. Ramin erregten seinerzeit heftigen Widerspruch (vgl. hierzu S. 707–708).

samen bricht dort zusammen: nicht in der Wiederholung liegt das Geheimnis der Musik, das Wunder eines solchen Werkes läßt „sich nicht auf eine letzte Formel bringen".[249] In dieser Szene des Romans fängt der junge Dichter, der sein Buch mit vierundzwanzig Jahren veröffentlichte, den Zauber und die beglückende Atmosphäre eines solchen Ereignisses ein; ihnen wird sich wohl jeder Zuhörer anvertrauen, der jemals in den Tagen vor Weihnachten den Klängen Bachs an seiner ureigensten Wirkungsstätte gelauscht hat.

Vielfältig sind die Aussagen Reinhold Conrad Muschlers (1882–1957) über Musik und Musiker in seinem umfangreichen Prosawerk. Das Verständnis Bachs setzt für ihn bereits eine gewisse Erlebnisreife voraus. Dominik Fischlin geht nichts über die Musik des Thomaskantors, die ihm „Quell, immer wieder Quell"[250] ist. Bescheiden weist dagegen die Pianistin Celia Kraft in *Flucht in die Heimat* darauf hin, daß sie noch nicht reif sei zum Verstehen dieser Musik.[251] Prosaarbeiten von *Frank Thieß*[251a] und *Erich Ebermayer*[251b] enthalten ebenfalls vereinzelt nicht unwesentliche Bemerkungen über das Werk Bachs.

Es würde den Rahmen unserer Betrachtung sprengen, wollten wir im einzelnen auf ausländische Schriftsteller eingehen, selbst wenn ihr Werk Weltgeltung besitzt. Romain Rolland lehrte einige Jahre an der Sorbonne und arbeitete in dieser Zeit als Musikhistoriker am *Jean Christophe* (1904–1912),[252] einem Roman, der ein Stück deutscher Kultur einschließt, zumal sein Held Züge deutscher Musiker von Beethoven bis Wolf trägt. Auch Kompositionen Bachs werden in diesem Werk kurze Bemerkungen gewidmet. Maxim Stempel (Schweden) hat darauf hingewiesen, wie eigenwillig August Strindbergs Verhältnis zu Bach gewesen sein muß. Der Pessimismus verleitete diesen Dichter zu der Behauptung – wie Stempel bemerkt –, die Musik unseres Helden drücke „eine Klage über das tiefe Elend des menschlichen Daseins, einen Seufzer der Sehnsucht nach dem Tode als Befreier"[253] aus.

Mit der Papst-Legende *Die Heiligsprechung des Johann Sebastian Bach*[254] hat Johannes Rüber eine tiefempfundene Dichtung veröffentlicht, in der Protestanten und Katholiken über Bach und sein Schaffen ins Gespräch kommen. Ein moderner Papst möchte Bach heiligsprechen, obwohl bisher keinem Menschen seiner Kunstwerke wegen solche Ehrung zuteil wurde.

---

[249] Berlin 1939, S. 679–686.

[250] *Diana Beata*. Wien, Berlin 1950, S. 271.

[251] Berlin 1936, S. 291.

[251a] *Frauenraub*. Potsdam 1927, S. 38. – *Das Tor zur Welt*. Stuttgart 1926, S. 154. – *Angelika ten Swaart*. In: *Tod und Verklärung*. Hamburg, Wien 1958, S. 313 – 314.

[251b] *Verirrte Liebe*. Freiburg/Br. 1955, S. 86–87. – *Ohne Ansehen der Person*. Hamburg, Wien 1958, S. 268.

[252] *Johann Christof*. Bd. 1–3. Frankfurt a. M. 1952.

[253] *Bach in Schweden*. In: *Wissenschaftliche Bachtagung*, a. a. O., S. 371–372.

[254] München 1954.

In Castel Gandolfo treffen die evangelischen Bischöfe Deutschlands mit Papst Gregor zusammen, der den Kanonisierungsprozeß selbst mit Eifer vorantreibt. Dieser Gregor, musikwissenschaftlich gebildet, ein ausgezeichneter Violinspieler, greift zur Geige und spielt vor dem Gerichtshof als Beweis für die Erhabenheit seines Anliegens die große Bach-Partita. Mit dieser Huldigung steht er am Ende seines Werkes: kurze Zeit darauf stirbt er, Bach wird nicht heiliggesprochen. Rübers Werk ist als eine Bereicherung der Bachdichtung anzusehen, weil er hier sehr maßvoll Gedanken anschneidet, die durchaus als Beitrag zu einem neuen Bachbild gewertet werden können.

Um das Bild einigermaßen abzurunden, das Bach mit seiner Musik in der schönen Literatur unseres Jahrhunderts bisher fand, ist auf einige Werke einzugehen, die in unterschiedlicher Weise dem Thema gerecht werden. Helmut Stützel nennt seine ein wenig altväterlich anmutende Erzählung *Fantasie g-Moll*[255], in der das Orgelwerk zwei Menschen, denen ein gemeinsamer Weg versagt bleiben muß, zum Schicksal wird.

Auf die gelungenen Bemühungen Mosers um die Musikbelletristik wurde schon wiederholt hingewiesen. Im Roman um einen freierfundenen deutschen Musiker *Die verborgene Symphonie*[256] erlebt der Leser verschiedene Szenen, in denen der Verfasser auf Grund seines musikgeschichtlich fundierten Wissens zur Vermittlung eines den Realitäten entsprechenden Bachverstehens beiträgt. Mosers Vertrautsein mit dem Werk des Thomaskantors verleitete ihn außerdem dazu, unter Pseudonym eine Novelette *64 neue Bachkantaten*[257] zu schreiben, in der er schildert, wie ein angeblich neuer Fund Bachscher Kompositionen das Blickfeld des Wissenschaftlers nach verschiedenen Seiten hin erweitert.

Fritz Müller wiederum konstruiert zur Faschingszeit als gelungenen Ulk Beziehungen zwischen Bach und Shakespeare[258], die keineswegs den Tatsachen entsprechen. *Wie des Herrn Joh. Seb. Bachen Weihnachts-Oratorium entstanden ist*[259], betitelt er einen anderen sehr launigen Beitrag, der davon zeugt, wie Bach sich selbst bestiehlt, um mit Hilfe weltlicher Kantatensätze sein Oratorium zu komponieren.

Während bei Stützel das Orgelwerk Bachs zur Trennung der sich Liebenden führt, verfaßt Ilse Armbrust eine rührselige Novelle, in der die *D-Dur-Fuge*[260] jene Komposition ist, die zwei Menschen immer fester aneinander bindet. Auf der gleichen Geschmacksebene bewegt sich auch Daisy Maria von Wolmar mit einer kurzen Geschichte[261], in der ein Musiker erzählt, wie er den Weg zu Bach fand.

---

[255] Naumburg um 1945.
[256] Leipzig 1936.
[257] *Zeitschrift für Musik*. Jg. 99. 1932. S. 304–309.
[258] Ebenda, Jg. 102. 1935, S. 132–134.
[259] Ebenda, Jg. 101. 1934, S. 1213–1216.
[260] Ebenda, Jg. 99. 1932, S. 114–119.
[261] *Begegnung mit Bach*. In: *Lebensbilder*. Hamburg 1953. Bd. 3, S. 223–226.

Durchaus kritischen Charakter haben zwei in belletristische Form gekleidete Arbeiten. Helmut Meyer von Bremen schrieb eine Lesespiel *Meisterwerke der Tonkunst unterhalten sich*[262], in dem die personifizierte „Matthäuspassion" auftritt und von gewissen Vergewaltigungen spricht, denen sie infolge zunehmender Rundfunkübertragungen ausgesetzt ist. Das andere Werkchen, eine Satire[263], die aus der Feder des Londoner Kritikers F. Bonavia (?) – auf Grund der Angabe des Übersetzers – stammen soll, behandelt auch die Kunst der Fuge, deren Aufführungspraxis wohl nicht immer mit den Auffassungen übereinstimmt, die Bach selbst bei der Niederschrift gehabt haben wird.

Da sich unsere Dichter und Schriftsteller in ihren Romanen, Erzählungen und Novellen mitunter nur ganz am Rande mit der Musik Bachs beschäftigen, wäre es vermessen zu behaupten, mit der vorliegenden Würdigung sei der Kreis der in Betracht kommenden Autoren bereits lückenlos erfaßt. Es ist schon jetzt mit Sicherheit anzunehmen, daß unser Thema besonders nach dieser Seite hin einer gelegentlichen Ergänzung bedarf. Die Widerspiegelung der Musik Bachs in der modernen deutschen Dichtung ist in jeder Beziehung vielseitig. Bei allen Autoren ist zunächst etwas von deren verehrender Hingabe an den Genius Bach zu spüren, obwohl sie im einzelnen von ganz unterschiedlichen weltanschaulichen Positionen aus an die Darlegung ihrer Gedanken herangehen. Wenn Otto Franzmeier über ein Kirchenkonzert berichtet und es im Stile christlicher Erbauung analysiert, so werden nicht alle Leser der kleinen Geschichte dem Verfasser uneingeschränkt zustimmen. Was sie jedoch mit dem Autor gleichermaßen empfinden, ist dies, daß Bachs Musik „zu neuem, schönerem Beginnen"[264] führt, eine Erkenntnis, die sich wie ein roter Faden durch zahlreiche der hier genannten Prosawerke, Dramen und Gedichte zieht.

Bei Bach in der deutschen Dichtung handelt es sich um ein weitverzweigtes Gebiet, dessen Einbeziehung in die Auseinandersetzungen um das Bachbild unserer Zeit nützlich und notwendig ist. Daß uns Schriftsteller und Dichter trotz des beträchtlichen Umfanges der Belletristik in den letzten zwei Jahrhunderten noch manches schuldig geblieben sind, wurde im Verlaufe der Betrachtung aufzuzeigen versucht. Daß wir es aber nicht nur mit solchen Erscheinungen zu tun haben, die eine negative Kritik herausfordern, dürfte ebenfalls sichtbar geworden sein. In vielen Fällen ist das ehrliche und von Verantwortungsbewußtsein getragene Bemühen der Autoren zu spüren, den Menschen des 20. Jahrhunderts Johann Sebastian Bach so nahezubringen, daß das in den Dichtungen sich widerspiegelnde Bild der gelebten Wirklichkeit weitestgehend entspricht. Dieses Fazit stimmt uns zuversichtlich; es sollte aber zugleich eine Mahnung an alle Freunde Bachscher Musik sein, sich auch in Zukunft für ein der Wahrheit entsprechendes Bachbild in der schönen Literatur einzusetzen.

[262] *Zeitschrift für Musik.* Jg. 101. 1934, S. 754–760.
[263] *Zwiegespräch im Elysium*, ebenda, Jg. 104. 1937, S. 122–123.
[264] *Das Konzert.* In: *Soli Deo Gloria.* Stuttgart 1950, S. 54.

Johann Sebaſtian Bachs Sammlung von Kantaten ſeines Vetters Johann Ludwig Bach

Von William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA)
(deutsch von Alfred Dürr)

I

Die verlorene Osterkantate

ABKÜRZUNGEN

BG = Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851 – 1899
BJ = Bach-Jahrbuch
BWV = Bach-Werke-Verzeichnis von Wolfgang Schmieder, 1950
JLB = Johann Ludwig Bach
JLB 1 – 17: Johann Ludwig Bach, Kantaten Nr. 1 – 17, gezählt nach BG 41. S. 275 f.
JSB = Johann Sebastian Bach
NBA = Neue Bach-Ausgabe 1954 ff.

Eine der Entdeckungen, die der Bachforschung in letzter Zeit gelungen sind[1], besagt, daß Bach seinem dritten Leipziger Kantaten-Jahrgang ursprünglich Kirchenkantaten eines anderen Komponisten einverleibt hatte, seines Meininger Vetters Johann Ludwig Bach (1677–1731). Selten hat die Nachwelt einen so genauen, vollständigen und deutlichen Überblick über das Verfahren und den Umfang erhalten, in dem Bach die Musik fremder Komponisten benutzte und die Weise, in der er sie für seine eigenen Zwecke verwendete. Es erscheint daher sinnvoll zu erforschen, in welchem Ausmaß die Kantaten Johann Ludwig Bachs für das Werk Johann Sebastians von Bedeutung gewesen sind, und zwar sowohl zu seinen Lebzeiten als auch durch ihr Schicksal in den 200 Jahren seit seinem Tode[2].

Wir geben zunächst einen Überblick über die 17 Kantaten und folgen dabei der Numerierung in BG 41, S. 275 f. Die ersten zwölf Kantaten liegen sowohl in Partitur als auch in Stimmen vor, die letzten fünf nur in Stimmen. Jeder Partitur geht eine von JSB selbst geschriebene Titelseite voran. Die Stimmen derjenigen Kantaten, zu denen keine Partitur erhalten ist, sind eingelegt in einen Umschlag, der auf seiner Vorderseite einen ähnlichen Titel trägt. Da die Stimmensätze jeweils Dubletten für die Violinstimmen

[1] Siehe dazu: A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957, S. 5 ff. (auch als Einzeldruck) und G. von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, *Tübinger Bach-Studien*, Heft 4/5, Trossingen 1958.

[2] Wie schon häufig hat Philipp Spitta auch diesen Sachverhalt schon vor langer Zeit treffend erfaßt, als er in seiner Bach-Biographie (I, 566) schrieb: „Raum und Neigung für des anderen [JLBs] Weise waren in diesem [JSB] immer noch reichlich vorhanden, reichlicher, wie es scheint, als für irgend einen zweiten Componisten. Von keinem hat er sich durch selbstgemachte Abschrift noch in späteren Jahren eine solche Menge von Compositionen angeeignet."

enthalten und der Continuo in dreifacher Ausfertigung vorliegt, einschließlich einer bezifferten und um einen Ton herabtransponierten Stimme, erfüllen sie die üblichen Bedingungen des Aufführungsmaterials für JSBs Leipziger Kantatenorchester. Die nachstehende Übersicht umschließt eine Anzahl zusätzlicher Angaben, deren Beachtung sich bei den späteren Ausführungen unserer Studie als nützlich erweisen wird. Wasserzeichen und Schreiber der Stimmen sind von Dürr im BJ 1957, S. 85–90 mitgeteilt.

	Besetzung	Schreiber der Partitur	Bezeichnung des Komponisten auf der Titelseite	Zweiteiligkeit vermerkt in Partitur	Stimmen
1. 4. p. Ep.	N[3]	JSB	*di J. L. Bach*	ja	
2. 5. p. Ep.	N	JSB	*di J. L. Bach*	ja	
3. Septuagesimae	N	JSB	*di J. L. Bach*	ja	
4. Sexagesimae	N	JSB	*di J. L. Bach*	ja	
5. Quinquagesimae	N	JSB	*di J. L. Bach*		
6. Quasimodogeniti	N[4]	JSB	*di J. L. Bach*		
7. 6. p. Trin.	N u. 2 Hörner[5]	JSB	*di J. L. Bach*		
8. Jubilate	N	JSB[6]	*di Joh. Ludew. Bach*		
9. Mariae Reinigung	N u. 2 Oboen	JSB	*di Bach*[7]	ja	
10. 2. Ostertag	N u. 2 Oboen[8]	JSB	*di Bach*[7]	ja	
11. 3. Ostertag	N	JSB	*di Bach*[7]		ja
12. Misericordias D.	N	JSB	*di Bach*[7]		
13. Mariae Heims.	N u. 2 Oboen[9]	–	*di Joh. Ludew. Bach*	–	ja
14. Cantate	N u. 2 Oboen	–	*di Bach*[7]	–	ja
15. 11. p. Trin.	N u. 2 Oboen	–	*di Joh: Ludew: Bach*	–	
16. 13. p. Trin.	N u. 2 Oboen	–	*di Joh: Ludew: Bach*	–	ja
17. Johannis	N u. 2 Oboen	–	*di Joh: Lud: Bach*	–	ja

Jede Partitur mit Ausnahme von Nr. 8 trägt auf der ersten Notenseite einen Kopftitel, der mit *J. J.* beginnt; er endet: . . . *Cont: Bach* mit Ausnahme der Kantaten 7 und 9, in denen das Wort *Bach* fehlt. Am Ende jeder Partitur (außer in 8) steht das Wort *Fine*. Ihm folgten in JLB 1–4 und 9 die

[3] N = Normalbesetzung: Violine I, II, Viola, Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo.

[4] Außerdem ist eine im Titel der Partitur nicht aufgeführte Hornstimme vorhanden.

[5] Außerdem ist eine im Titel der Partitur nicht aufgeführte Oboenstimme vorhanden.

[6] Nur die Titelseite von der Hand JSBs, die Partitur von der Hand eines Schreibers, der bei Dürr (BJ 1957, S. 38 und 87) als Hauptkopist C bezeichnet wird.

[7] Obwohl diese Form der Namensnennung innerhalb der autographen Umschlagtitel J. S. Bachscher Werke praktisch unbekannt ist, hat ihr Auftreten in dieser Sammlung und von seiner Hand geschrieben, doch Verwirrung gestiftet, wie im Verlauf unserer Untersuchungen zu zeigen sein wird.

[8] Außerdem verlangt ein Satz dieser Kantate zwei Blockflöten, die auf der Titelseite nicht aufgeführt werden. Da die Stimmen dieses Werkes zur Zeit nicht erreichbar waren, ist es mir unbekannt, ob dazu eine gesonderte Blockflötenstimme ausgeschrieben wurde.

[9] Die Besetzung dieser Kantate verlangt geteilte Violen (Viola I und Viola II).

Buchstaben *S. D. Gl.*, in JLB 11 *S. D. Gloria.* Daß sie in den Kantaten 5–7, 10 und 12 fehlen, mag daran liegen, daß die Zeile oder Seite bereits voll war und keinen Raum mehr ließ.

Ein der Sammlung von frühester Zeit beiliegender Brief von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs besagt folgendes:

18[10] *Kirchen Stüke von dem Herzogl.* | *Meinungschen Capellmeister* | *H(. Joh. Ludewig Bach.*
Die meisten sind mit 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Sing- | *Stimmen und Baß*[11].
Alle aber mit allen diesen Stimmen, bloß die Oboi | *ausgenommen*[11].
Zu einem sind 3 Trompeten u. Pauken[12]*; u. noch zu* | *einem 2 Waldhörner*[13].
In allen kommen Chöre vor; außerdem ist in | *allen eine gute Abwechslung von Soli Duetten* | *Recit. u. Arien. Sie sind nicht gar lang.* | *Die Arbeit ist durchaus fleißig u. besonders* | *ein reiner Satz. Die Chöre sind ausnehmend.* | *Alle 18*[10] *Stüke bestehen (1) aus einer sauberen Partitur* | *von meines seel(. Vaters Hand*[14]*; (2) alle Stimmen* | *ausgeschrieben, worunter die Violinen doppelt und* | *die Bäße dreyfach, wobey allezeit ein transponirter* | *Orgelbaß, wegen des Cammer Tones, befindlich.*
Zu 5 Stüken bloß fehlt die Partitur[15].
Jedes Stük enthält wenigstens 12 Bogen; einige sind noch stärker[16].
(Seite 2)
Es sind ein Hauffen Festtags Stüke[17]*, z. E.* | *3 Oster Stüke*[18] *darunter. Überhaupt aber* | *sind die Texte biblisch, u. so eingericht, daß* | *man sie auf alle Zeiten brauchen kann*[19]*.* | *Da mir Ew. HochEdelgeb.*[20] *letzthin auftrug,* | *diese Stüke von meinem seel. Vetter durchzu-* | *sehen; so habe ich solches gethan u. diesen* | *Bericht davon aufgesetzt. Sie stehen Ihnen*[20] | *wie sie da sind, mit Haut u. Haar* | *für 8 rth. zu Diensten. Ist dieser* | *Preiß freundschaftl., oder nicht?* | *Mich deucht er ist es, weil er bey* | *weitem noch nicht die Helfte der Copialien* | *beträgt. Ich habe die Ehre*

Bach

---

[10] Gegenwärtig enthält die Sammlung nur 17 Kantaten.

[11] Wie die oben mitgeteilte Tabelle zeigt, verlangen die 17 Kantaten folgende Instrumente: 9 Kantaten sind nur mit Streichern besetzt, 7 mit Streichern und zwei Oboen, 1 mit Streichern und zwei Hörnern.

[12] Eine Kantate mit Trompeten und Pauken ist nicht erhalten – vgl. Anm. 11.

[13] JLB 7 (6.p.Trin.) – vgl. Anm. 11.

[14] Vgl. dazu die Richtigstellung weiter unten, Anm. 15. Elf Partituren sind von JSB geschrieben. Der Schreiber von JLB 8 zum Sonntag Jubilate ist Dürrs „Hauptkopist C".

[15] JLB 13 bis 17. Dadurch wird die weiter oben durch Anm. 14 markierte Behauptung richtiggestellt.

[16] Mit 12 Bogen ist offenbar die Mindestzahl der vorhandenen Stimmen bezeichnet, nämlich 4 Singstimmen, 2 Violine I-, 2 Violine II-, 1 Viola- und 3 Continuostimmen.

[17] JLB 9 (Mariä Reinigung) 13 (Mariä Heimsuchung) 17 (Johannis), ferner vgl. Anm. 19.

[18] Der heutige Bestand umfaßt jedoch nur 2 Osterkantaten, nämlich JLB 10 (2. Ostertag) und 11 (3. Ostertag).

[19] Jede Kantate beginnt mit einem Bibelwort aus dem Alten Testament und enthält als 4. Satz einen neutestamentlichen Text.

[20] Der Adressat des Briefes ist nicht ermittelt.

Emanuels Angebot ist offensichtlich akzeptiert worden; denn keine dieser Kantaten erscheint in seinem Nachlaßkatalog von 1790. Soweit ich weiß, liegen über die Sammlung keine weiteren Nachrichten vor bis zum Sommer 1844. Zu dieser Zeit befand sich Johann Theodor Mosewius (1788–1858) während eines vierwöchigen Sommeraufenthalts in Berlin, wo er einige Zeit darauf verwendete, die Bachschätze der Singakademie zu durchstöbern. Diese unvergleichliche Sammlung war hauptsächlich durch die Bemühungen des vormaligen Direktors der Singakademie, Carl Friedrich Zelter (1758 bis 1832), und seines Bibliothekars Georg Pölchau (1773–1836) zusammengetragen worden. Mosewius plante eine Veröffentlichung über Bachs Kantaten. Sie erschien 1845 in Buchform als erweiterte Fassung einer 1844 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichten Artikel-Serie und trug den Titel *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Kantaten und Choralgesängen.* Auf Seite 19 dieser Schrift erwähnt Mosewius den oben mitgeteilten Brief C. P. E. Bachs und teilt ihn im Auszug mit. Dabei unterlaufen ihm zwei folgenschwere Lesefehler; denn statt „3 Oster Stüke" liest Mosewius „3 Orgelstücke" und statt „von meinem seel(. Vetter liest er: „von meinem seeligen Vater". Dementsprechend werden von ihm die 18 JLB-Kantaten als echte Werke Sebastians, wenn auch aus der „frühsten Künstlerperiode Bach's" bezeichnet.

Erst in seinem nächsten Buch *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion musikalisch-ästhetisch dargestellt* (1852) berichtigt Mosewius diesen Fehler, der, wie er erklärt, durch eine Verwechslung der Komponistenangabe J. L. Bach mit J.S.Bach entstanden sei, begünstigt durch die zweideutige Nennung des Komponisten im Umschlagtitel zur obenauf liegenden Kantate JLB 14 (*di Bach*). Er fügt eine Liste von den bekannten 17 JLB-Kantaten bei und erklärt: „Die siebenzehnte Kantate des erwähnten Convoluts ist die oben bezeichnete Kantate Seb. Bachs in Stimmen (JLB 14)[21], die achtzehnte eine achtstimmige Kantate mit Instrumenten von Christoph Bach: ‚Es erhub sich ein Streit'."

Zwei Jahre später, 1854, verkaufte die Singakademie ihre wichtigsten Bachhandschriften an die Königliche Bibliothek zu Berlin. Darunter befand sich auch die Sammlung der JLB-Kantaten[22]. JLB 14 wurde keineswegs als Komposition von JSB betrachtet. Dagegen wurde von dieser Kantate vermerkt: „enthält den Brief"[23]. Das paßt zu Mosewius' Mitteilung, daß JLB

---

[21] Vielleicht hat diese falsche Annahme, daß nur vier der fünf Kantaten, die nur in Stimmen existierten, von JLB seien, Spitta beeinflußt, als er schrieb: „Sebastian Bach selbst allein schrieb von achtzehn . . . die Partitur ab . . . Zwölf davon sind in einem Band zusammengeheftet auf der königl. Bibl. zu Berlin. Ein von Phil. Em. Bach beschriebenes Blatt ist vorgebunden. Außerdem sah ich dort zu vier (!) andern die von Sebastian Bach geschriebenen Stimmen." (I, 568).

[22] Die zwölf Partituren wurden in einem Band zusammengebunden, vielleicht auf Veranlassung des Bibliothekars S. W. Dehn (1799–1856) und erhielten die Signatur *P 397*. Die siebzehn Stimmsätze wurden *St 301* bis *St 317* signiert.

[3] Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. theor. K 427*, Nr. 124 L.

14 auf dem Stoß zuoberst gelegen habe und so verständlicherweise den Brief enthalten hatte, der die Sammlung in ihrer Gesamtheit beschrieb. Wiederum jedoch wurde als achtzehntes Werk die Kantate „Es erhub sich ein Streit" von Johann Christoph Bach (1642–1703) einbezogen[24].

Und hier gelangen wir an den entscheidenden Punkt, der über ein Jahrhundert lang in dieser Sammlung Verwirrung gestiftet hat. Emanuels Brief teilt deutlich mit, daß sie 18 JLB-Kantaten enthielt, aber seit Mosewius' Zeit waren es nur siebzehn. Die Einbeziehung von „Es erhub sich ein Streit" war nur der erste unzulängliche Versuch, die Lücke zu schließen. Alfred Dörffel, der im Jahre 1894 das Vorwort zu BG 41 schrieb, glaubte das achtzehnte Stück in JLBs Orchester-Suite *G*-Dur sehen zu dürfen (S. XXXVII).

In jüngerer Zeit stellt Karl Geiringer in *Die Musikerfamilie Bach* (München 1958) fest, das fehlende Stück sei „offenbar" die Trauermusik für Johann Ludwig Bachs Brotherrn, Prinz Ernst Ludwig von Meiningen (S. 122 u. 127).

Blicken wir jedoch zurück auf den Wortlaut von Emanuels Brief und besonders auf diejenigen Punkte, die mit den Fußnoten 10, 12 und 18 gekennzeichnet sind, so zeigt sich, daß wir über dieses 18. Stück keineswegs völlig im Unklaren bleiben. Es muß sich um eine Osterkantate gehandelt haben (vgl. Anm. 18), deren Besetzung u. a. 3 Trompeten und Pauken verlangte (vgl. Anm. 12). Da innerhalb der 17 Kantaten niemals 2 für den gleichen Tag bestimmt sind, da ferner der zweite (JLB 10) und dritte (JLB 11) Ostertag bereits mit je einer Kantate versehen sind, ergibt sich unschwer die Folgerung, daß die fehlende Osterkantate dem ersten Ostertag zugewiesen war. Dann aber kann keines der drei oben erwähnten Werke das gesuchte sein.

Wie bereits erwähnt, sind die zwölf Partituren heute in einem Band gebunden. Sie sind zunächst nach der Form der Namensnennung des Komponisten gruppiert und innerhalb dessen in der Folge des Kirchenjahres. Wann aber mag diese Anordnung so getroffen worden sein? Die von Mosewius mitgeteilten Listen helfen nicht weiter, denn er fügte die JLB-Kantaten in eine frühere Arbeit ein, die in groben Zügen nach der Folge des Kirchenjahres von 1839[25] angeordnet war. Das Verkaufsverzeichnis der Singakademie

---

[24] Der Grund für diese irrtümliche Einordnung ist leicht gefunden: Wie die JLB-Sammlung (die damals nur noch 17 Kantaten zählte) gehörte auch das *Alt-Bachische Archiv* (als dessen erstes Stück C. P. E. Bachs Nachlaßkatalog die genannte Michaeliskantate J. C. Bachs aufführt) zum Besitz der Singakademie. Beide Sammlungen bestanden aus Kompositionen von Verwandten J. S. Bachs, und nichts lag näher, als beide gemeinsam aufzubewahren. So wurde denn das oberste Stück der zweiten Sammlung versehentlich für das unterste der ersten gehalten, um die Zahl von 18 Kantaten vollzumachen.

[25] Die Reihenfolge, in der sie in seinem Buch von 1852 über die Matthäuspassion aufgezählt werden, ist: 1, 2, 3, 9, 4, 5, 10, 11, 6, 12, 8, 7, 13, 17, 15, 16, 14 und „Es erhub sich ein Streit".

von 1854 zeigt dagegen folgende Ordnung: 1 bis 7, 15 bis 17, 14, 13, 8 bis 12 und „Es erhub sich ein Streit". Hier finden wir jedoch bereits die Partituren in erster Linie nach der Benennung des Komponisten, dann nach der Ordnung des Kirchenjahres gruppiert. Schwerlich können die Partituren schon damals in einem Band zusammengebunden gewesen sein, denn die sieben Partituren mit der Benennung *di J. L. Bach* (JLB 1–7) sind in der Verkaufsliste von den übrigen Partituren getrennt durch die fünf nur in Stimmen vorhandenen Kantaten. Es ist deshalb am wahrscheinlichsten, daß S. W. Dehn die Partituren nach ihrer Ankunft in der Königlichen Bibliothek zu Berlin binden ließ, und zwar in der Anordnung, in der er sie vorfand. Die fünf nur in Stimmen vorhandenen Kantaten waren natürlich, da sie nicht eingebunden wurden, in ihrer Anordnung häufigeren Wechseln unterworfen. Immerhin mag es von Bedeutung sein, daß JLB 14 obenauf lag, als Mosewius sie studierte, und daß sie auch zur Zeit des Verkaufs den Vermerk trug: „enthält den Brief". Denn diese Kantate ist innerhalb der fünf ohne Partitur die früheste im Kirchenjahr. Manches weist also darauf hin, daß die Kantaten zur Zeit Mosewius' und Dehns bereits nach dem geschilderten Prinzip geordnet waren.

Andererseits fragt man sich, warum diese Anordnung nach der Benennung des Komponisten überhaupt jemals gewählt wurde. Der nächstliegende Grund ist, daß man darüber im Zweifel war, ob die Zuweisung *di J. L. Bach* und *di Joh. Ludew. Bach* einerseits und *di Bach* andererseits wirklich dieselbe Person meinte. Wir haben gesehen, wie Mosewius dadurch irregeführt worden war und vielleicht sogar Spitta. Demgegenüber läßt sich aus dem oben zitierten Brief leicht nachweisen, daß Philipp Emanuel Bach über den Komponisten der 18 Kantaten keineswegs im unklaren war.

Solange sich also ein Besitzer der Sammlung an Emanuels Brief hielt, konnten ihm über die Zusammengehörigkeit der einzelnen Kantaten eigentlich keine Zweifel kommen; die einzige einleuchtende Erklärung ist anscheinend, daß diese seltsame Einteilung schon hergestellt war, bevor Emanuel seinen Brief schrieb. Auch das deutet wiederum darauf, daß diese Ordnung zu sehr früher Zeit vorgenommen worden sein muß.

Kehren wir jetzt jedoch zurück zum eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Studie, der verlorenen Osterkantate von JLB. Auf Grund von Emanuels Brief müßten für die Sammlung folgende Annahmen zutreffen:

1. Sie enthielt die Handschrift einer weiteren Kantate, die ihr jetzt fehlt.
2. Diese Kantate war eine Komposition JLBs.
3. Ihre Besetzung bestand aus drei Trompeten, Pauken, zwei Violinen, Viola, Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo[26].

[26] Emanuel schreibt: „Zu einem sind 3 Trompeten und Pauken; und noch zu einem 2 Waldhörner." Das erste ist natürlich die fehlende Kantate; Die Besetzung der zweiten (JLB 7) verlangt 2 Hörner, 2 Violinen, Violen, Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo. Ein Blick auf die Besetzungstabelle der JLB-Kantaten zeigt, wie einheitlich das Instrumentarium der gesamten Gruppe ist, wenn man von den Blasinstrumenten absieht.

4. Sie gehört dem ersten Ostertag zu.
5. Vorhanden waren Partitur und Stimmen.
6. Die Partitur dürfte von JSB geschrieben worden sein; die Schriftzüge des Stimmensatzes müßten auch in anderen Kantaten der Sammlung wiederkehren.
7. Die Wasserzeichen von Partitur und Stimmen müßten gleichfalls in anderen Kantaten der Sammlung wiederkehren.
8. Unter den Stimmen müßte sich eine Dublette für die beiden Violinen und ein dreifacher Continuo finden, einschließlich eines „transponierten Orgelbasses" entsprechend JSBs üblicher Praxis in Leipzig.
9. Wenn die Kantate sich in jeder Beziehung an das herrschende Ordnungsprinzip zwischen JLB 9 (Mariae Reinigung) und JLB 10 (2. Ostertag) einordnen soll, müßte sie auf der Titelseite der Partitur die Zuweisung *di Bach* tragen.
10. Sie müßte mindestens einen Chor enthalten („In allen kommen Chöre vor").

Welche Form hat nun die Kantate? Welches sind die Merkmale Johann Ludwig Bachscher Kompositionen? Der erste, der meines Wissens darüber schrieb, war Mosewius (s. oben), der damals Johann Sebastians „frühste Künstlerperiode" zu beschreiben vermeinte. Als nächster Verfasser von Bedeutung widmete Philipp Spitta zwei Seiten seiner Bachbiographie (I, 568f.) den Werken JLBs. Neuere Studien finden sich bei Fritz Treiber, *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen J. S. Bach* (1700–1723) *Archiv für Musikforschung* 1937, S. 129 und bei Karl Geiringer, a. a. O. S. 122 bis 127. Eine detaillierte Beschreibung findet man in einer unter Geiringers Anleitung entstandenen Dissertation von Angela Maria Jaffé, *The Cantatas of Johann Ludwig Bach*, Boston University 1957. Hier wird auch der (nicht immer geglückte) Versuch unternommen, die Texte mitzuteilen, wodurch der den Kantaten zugrunde liegende Aufbau deutlich wird. Dieser ist, wie sich zeigt, in allen 17 Kantaten im wesentlichen unverändert, und zwar in folgender Gestalt (Abkürzungen: ja = jambisch, tr = trochäisch, anap. = anapästisch, S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Baß, Ch = Chor):

	Metrum								Kombinationen
	ja	tr.	anap.	S	A	T	B	Ch	
1. Alttestamentlicher Text[27]						1	6	6	BCh, B u. ST, ATB, SA
2. Rezitativ[28]	17			10	3	3	1		
3. Arie (9 da Capo)		16[29]	1	11	2	2	1		AT
4. Neutestamentlicher Text[30]				1		2	4	2	4 AT, 2 TB, TBCh, AB
5. Arie (3 tr da Capo)	6	11		5	3	2	4		2 AT, TB
6. Rezitativ[28]	16		1	4	2	1	4		2 AT, SA, ST, TB, ATB
7. Chor		5[31]				16[32]			
8. Choral (8 mit 1 Strophe, 8 mit 2 Strophen, 1 mit 3 Strophen)									

Fußnoten 27–32: siehe folgende Seite.

Hinzuzufügen ist, daß die Kantaten in ihrer Gesamtform häufig eine Zweiteilung aufweisen. In JLB 11 und 14 beginnt Teil II mit dem 4. Satz (dem neutestamentlichen Text), in JLB 1, 2, 3, 4, 9, 13, 16 und 17 dagegen mit der Arie Nr. 5. So weisen insgesamt 10 Kantaten die Zweiteilung auf, sei es in ihrer Partitur, sei es in den Stimmen.

Die Bibelwortzitate sind bisweilen von recht beträchtlicher Länge. So besteht z. B. JLB 1/1 aus den ersten 5 Versen des 46. Psalms, JLB 12/4 hat Johannes 10, 12–15 zum Text. Dabei werden nie mehr als höchstens ein oder zwei kurze Textsätze ausgelassen. Schwerlich hat Johann Sebastian Bach jemals einen Bibeltext von solcher Länge in einem einzigen Satz vertont.

Wir betrachten jetzt die madrigalischen Texte und finden, daß sie vom neutestamentlichen Text des Satzes 4 jeweils in zwei Hauptteile aufgespalten werden. Im ersten sind die Versformen deutlich voneinander unterschieden; auf ein jambisches Rezitativ folgt eine trochäische Arie. Satz 6 und 7 dagegen sind gewöhnlich beide jambisch und in sechs Fällen erstreckt sich dieses Metrum auch noch zurück auf Satz 5. So regt der zweite madrigalische Hauptteil den Dichter dazu an, ausgedehnte zusammenhängende Partien zu schreiben. Schon in Satz 2 finden sich mehrstrophige Dichtungen. Ein gutes Beispiel bietet JLB 4, mit seiner besonderen Vorliebe für Alexandriner:

Gott will die Erstlinge von seinen Früchten haben
als unser Dankgebühr gewisses Unterpfand.
Wo aber bleiben solche Gaben?
Erscheinen wir nicht oft mit leerer Hand?

Des Herzens Acker liegt ganz wüste und verödet
der Same, den der Geist in seine Furchen streut,
ist durch die Weltbegierd' ersticket und getötet,
und wird die Erde nur mit reifer Frucht erfreut.

Ist aber dies der Weg, den Herren recht zu suchen?
Ach! Seele, schicke dich zu einer bessren Saat.
Sollt er der bösen Art nicht statt des Segens fluchen?
Wo du noch heut versäumst, so ists vielleicht zu spat.

[27] Der Text von JLB 15 (Satz 1), in Jaffés Arbeit nicht identifiziert, ist Jesaja 53, 11.

[28] Viele, wenn nicht gar die meisten dieser Rezitative enthalten textbezogene Ariosopartien. JLB wechselt zwischen Rezitativ und Arioso mit größter Freiheit (s. Beisp. 16) und betrachtet beide Stilarten als auswechselbar und als gleicherweise der Gattung des Rezitativs zugehörig.

[29] Einschließlich einer vierzeiligen Arie mit drei trochäischen und einer anapästischen Zeile.

[30] Die Texte des jeweils 4. Satzes folgender Kantaten sind von Jaffé nicht identifiziert worden: JLB 8: Römer 8, 18; JLB 14: Johannes 16, 8; JLB 15: Römer 4, 5.

[31] Vielè, wenn nicht gar die meisten dieser Chöre sind textlich unmittelbar mit Satz 6 verbunden.

[32] In 10 Kantaten überschneiden sich die Textstrophen des 6. und 7. Satzes, in einer ist Satz 7 textgleich mit Satz 8, in einer ist Satz 7 weggelassen und zu den übrigen 5 vgl. Anm. 31.

Der Text des zweiten Satzes aus JLB 17 ist 4 Strophen lang, aber nur die Hälfte seiner Zeilen sind Alexandriner. In dieser Beziehung ist das obenstehende Beispiel ungewöhnlich regelmäßig. Tatsächlich variieren die einzelnen Zeilen in der Länge zwischen drei und sieben Versfüßen. Auch der Versbau ist in dieser Hinsicht keineswegs einheitlich. So hat z. B. der dreistrophige Text von JLB 4/6 (Reimschema: abab – vgl. Beisp. 16) zwölf Zeilen von 4, 6, 6, 5 3, 3, 6, 6 6, 6, 6, 6 jambischen Versfüßen. Soweit mir die deutsche Klassische Literatur bekannt ist, finden sich am ehesten vergleichbare Formen in Wielands *Oberon* und in Schillers Übertragung der *Aeneis* Virgils. Dort variieren die jambischen Zeilen in ihrer Länge zwischen 4 und 6 Füßen; und auch dort unterscheiden sich die Strophen in der Zeilenlänge voneinander.

Aber zurück zum Textdichter JLBs. Seine Vorliebe für mehrstrophige jambische Dichtungen, umrahmt durch alttestamentliche Prosa (Satz 1) und Trochäen (Satz 3) zählt gewiß zu den grundsätzlichen Charakteristika seines Stils. Es überrascht uns deshalb auch nicht, wenn wir unter den Sätzen der zweiten Hälfte mindestens acht 3–6strophige Dichtungen finden, die sich über die Sätze 6 und 7 erstrecken und in vier Fällen schon bei Satz 5 beginnen[33]. Und auch wenn Satz 5 seiner Form nach selbständig ist, so schließt sich doch Satz 6 inhaltlich daran an, z. B. in JLB 12:

Satz 5: Du treuer Hirt
und Bischof meiner Seelen,
ich bin verirrt,
willst du mich nicht zu deinen Schafen zählen?[34]
Du gibst dich hin vor die, so dir gegeben,
sollt ich nicht durch dich leben?

Satz 6: Ja, du hast mich mit Müh und Fleiß gesucht,
Du hast mich aufgefunden[35],
Jedoch als ganz verflucht,
von Sünden, Greuel und Tod gebunden.

Du hast die Schuld versühnt,
den Tod hinweggetan,
daß ich auf deiner Weid'
nun sicher wandeln kann.

Mir steht die klare Quell' des Seelenlabsals offen,
mich führt dein sanfter Stab zum süßen Freudenstrom.
Schmeck ich hier solche Lust, was hab ich nicht[36] zu hoffen
wenn ich dereinst auf jene Auen komm,

[33] Nicht eingerechnet sind die offenbar unregelmäßigen, nicht ganz deutbaren Formen in JLB 3 und 14.

[34] Die Arie steht im Dreivierteltakt, die Zeilen 3 und 4 sind rezitativische Einschübe im C-Takt.

[35] So die Partitur von JSBs Hand. Die autographe Stimme liest: auch gefunden.

[36] So die Partitur von JSBs Hand, in der apographen Stimme offenbar in „noch" verbessert.

wo Lebenswasser sich von Gottes Stuhl ergießt
und wo die Seele erst ein ewig Wohl erkiest.
Satz 7: Ach, säume nicht, du himmlisches Ergötzen,
mich bald als deinen Gast an solches Mahl zu setzen.

Die Mehrzahl der Dichtungen in Satz 6 ist nicht so frei in der Form wie das angeführte Beispiel, sondern schließt sich enger an den alexandrinischen Typ an, der in JLB 4/2 gezeigt worden ist[37]. Eine bemerkenswerte Ausnahme ist die allerlängste Dichtung. Sie findet sich in JLB 1 und besteht aus sechs siebenzeiligen Strophen. Ihre Regelmäßigkeit ist für diesen Teil der Kantate so ungewöhnlich wie ihr trochäisches Metrum. Wir teilen Strophe 6 mit, da ihre erste Zeile den Beschluß des Satzes 6 bildet, während die übrigen Zeilen den Text zu Satz 7 bilden:

JLB 1/6: Darum wird er freudevoll
1/7: wunderbar sind deine Rechte,
dieses, Herr, erkenn ich wohl.
Gib, daß ich wie deine Knechte,
stetig nach dir sehe,
und von Herzen vor dir flehe,
daß an mir zu aller Zeit dein Will geschehe.

Johann Ludwig Bach komponierte diese Dichtungen mit größtmöglicher Mannigfaltigkeit. Den langen Text in JLB 12/5 und 6 teilte er dem Solo-Alt zu. Andererseits wurde in JLB 9/6 und 7 der Text einer kurzen Strophe auf ein Baß-Rezitativ (4 Zeilen, 10 Takte), ein Duett für Sopran und Alt (1 Zeile, 5 Takte), ein Tenor-Rezitativ (2 Zeilen, 12 Takte) und einen Chor aufgeteilt.
In JLB 10/6 wiederum singen Tenor und Alt die vier Strophen praktisch zeilenweise alternierend. JLB 1/6 besteht aus den Strophen 2 bis 5 und der ersten Zeile von Strophe 6 der oben erwähnten Dichtung. Diese sind in chiastischer Anordnung wie folgt vertont:

---

[37] Obwohl die Dichtung auch bei Jaffé in derselben Anordnung wiedergegeben ist, drängt sich doch der Verdacht auf, die Worte „mit Müh und Fleiß" in Zeile 1 der zweiten Strophe könnten durch JLB bei der Komposition eingefügt worden sein. Läßt man sie aus, so erhält der erste Teil der Dichtung eine sehr viel typischere Form (2 Binnenreime in der 1. und 2. Strophe sind durch Kursivdruck hervorgehoben):

Satz 5: Du treuer *Hirt* und Bischoff meiner Seelen,
ich bin *verirrt*, willst du mich nicht zu deinen Schafen zählen?
Du gibst dich hin vor die, so dir gegeben,
sollt ich nicht durch dich leben?

Satz 6: Ja, du hast mich *gesucht*, du hast mich aufgefunden,
jedoch als ganz *verflucht*, von Sünden, Greuel und Tod gebunden.
Du hast die Schuld versühnt, den Tod hinweggetan,
daß ich auf deiner Weid nun sicher wandeln kann.

Mir steht usw.

JLB 1/6, Strophe 2, Zeile 1 bis 4: Tenor-Rezitativ
Strophe 2, Zeile 5 bis 7: Sopran-Rezitativ
Strophe 3: Sopran-Arie
Strophe 4: Sopran-Rezitativ
Strophe 5 und 6, Zeile 1: Tenor-Rezitativ

Wenn demnach irgendeine Unregelmäßigkeit in der musikalischen Gesamtform auftritt, findet sie sich stets in der zweiten Hälfte des Werkes nach dem neutestamentlichen Satz, bei zweiteiligen Kantaten also in Teil II; und stets steht sie in Zusammenhang mit der schon erwähnten Neigung des Dichters, vielstrophige Gebilde in diesem Teil des Werkes anzubringen. Demgegenüber muß betont werden, daß solche Unregelmäßigkeiten – literarisch wie musikalisch – im Verlauf der ersten 4 Sätze niemals auftreten.

Ein anderes charakteristisches Merkmal JLBs ist das wiederholte Auftreten von selbständigen Ritornellen, eine Erscheinung, die den Kantaten JSBs ganz fremd ist. Beispiele innerhalb der JLB-Sammlung finden sich in JLB 1, 3, 5, 10, 11 und 16. Das Ritornell in JLB 1[38] bildet insofern einen Ausnahmefall, als sein thematisches Material vollständig dem Chor zugewiesen ist, das Orchester hat lediglich Begleitfunktion. Die anderen fünf sind Orchesterritornelle. Sieht man von JLB 11 ab, so erklingen alle Ritornelle zu Beginn des ersten Satzes, und außer in JLB 16 werden sie auch an seinem Schluß wiederholt, In JLB 5 erklingt es noch ein drittes Mal in der Mitte des Eingangssatzes. In Satz 4 weisen JLB 11 und 16 Ritornelle auf, und zwar JLB 11 an drei Stellen (Beisp. 1), JLB 16 nur einmal zu Beginn des Satzes. Aber das eigentlich Interessante an diesen Ritornellen ist ihr Wiederauftreten in Verbindung mit dem Chorsatz 7. In JLB 3 und 5 geht es dem Chor voraus, in 1, 5, 10 und 16 folgt es ihm als Bindeglied zwischen den Sätzen 7 und 8.

Wir werfen nun einen Blick auf die formalen Verschiedenheiten dieser Ritornelle. Während die ersten beiden Ritornelle aus JLB 1 mit Ausnahme ihres Textes nahezu identisch sind, ist die Anlage des dritten länger, weil sich der Komponist hier bemüht hat, eine vierstimmige Fugenexposition zustande zu bringen. In JLB 5 und 16 finden wir eine längere und eine kürzere Ritornellfassung (siehe Beisp. 2). In JLB 10 hat das Ritornell drei Fassungen, alle mit demselben Schluß. In JLB 3 ist das Ritornell nur unwesentlich, in JLB 11 (Beispiel 1) überhaupt nicht verändert.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß diese Ritornelle an mindestens drei der folgenden fünf Stellen zu erscheinen pflegen: Zu Beginn und am Schluß des 1. Satzes, gelegentlich in Satz 4 sowie zu Beginn und am Schluß des 7. Satzes; ferner daß sie formal verändert werden können und daß sie zum Vokalteil des Eingangssatzes thematisch teils in Beziehung stehen, teils nicht, seltener zu dem des 7. und niemals dem des 4. Satzes. Ihr Charakter

[38] Satz 1, Beginn: Gott ist unsre Zuversicht und Stärke, eine Hilfe in den großen Nöten.
Satz 1, Schluß: Darum wird sie fest bleiben; Gott hilft ihr frühe.
Satz 7, Schluß: Daß an mir zu aller Zeit dein Will geschehe.

erstreckt sich von der äußersten Schlichtheit – so in JLB 1/14 – bis zu den ausdrucksvolleren und kontrapunktischen Gebilden in JLB 5 und 1.
Die Schlußchoräle sind fast durchweg von Instrumenten begleitet, nur JLB 15 und 16 haben schlicht-vierstimmige Sätze. Und hier stoßen wir auf eine außerordentlich charakteristische Eigenheit der Choralbegleitung JLBs. Am vertrautesten ist ihm eine Aufteilung, bei der der Singbaß mit dem Instrumentalbaß zusammengeht, der Tenor ohne instrumentale Verdopplung bleibt, die Viola mit dem Alt, Violine II mit dem Sopran geht und Violine I selbständig geführt wird[39]. Ist der Satz mehr als fünfstimmig, so unterlaufen ihm leicht Quinten- und Oktavparallelen. Innerhalb der ersten 12 Kantaten folgt die Violine II dem Sopran in 4 Fällen (JLB 1, 2, 4, 5) streng, in 5 anderen frei. In JLB 2, 4, 5 und 14 spielen die Streicher repetierende Achtelnoten zu den Viertelnoten des Chors (s. Beisp. 3 – vgl. die verdeckten Quinten zwischen den Außenstimmen im 2. Takt). Dies ist vielleicht die häufigste Erscheinung.
In keiner einzigen der 17 Kantaten erscheint ein Kirchenlied an anderer Stelle als am Schluß, und dort nur in vokal vierstimmiger, meistens instrumental begleiteter Form[40]. Auch dies wiederum ist ein charakteristischer Unterschied gegenüber den Kantaten JSBs, in denen ein Choral an nahezu jeder Stelle auftreten kann.
Eine äußerst charakteristische Eigenheit der Werke JLBs ist seine Abneigung gegen strenge Kontrapunktik. Nicht, daß er dazu überhaupt nicht imstande wäre. Beispiel 2 zeigt deutlich die Art von Polyphonie, mit der er vertraut ist. Aber in strengen Fugen (bedeutsam sind nur die drei Sätze 7/7, 14/1 und 15/7) macht er häufig Fehler. Beisp. 4 zeigt sogar einen Verbesserungsversuch.
Der anspruchsvollste Kompositionsversuch auf dem Gebiet der Fuge findet sich in JLB 7/7 zu den Worten „Glaub und Werk zusammen". Die Komposition nimmt 39 Takte ein. Ziehen wir den letzten Takt, der nur den Schlußakkord enthält, ab, desgleichen die ersten 8 Takte, in denen der Kontrapunkt effektiv nur zwei- und dreistimmig verläuft, dazu zwei homophone Episoden, die sich über insgesamt 8 Takte erstrecken, so bleiben nur 22 vollstimmige Fugentakte übrig. Hier versucht sich JLB in einem siebenstimmigen Gebilde, ausgeführt von 4 Singstimmen, Violine I und 2 Hörnern. In diesen 22 Takten finden sich 14 und mehr Beispiele an Quinten- und Oktavparallelen. Beispiel 5 zeigt den Schluß mit Quintparallelen in den Außenstimmen, ein Satzfehler, wie er sich exponierter nicht denken läßt. Beispiel 6 zeigt einen anderen Fall derartiger Quinten, der durch die gleichzeitig auftretenden Nonenparallelen noch unschöner wirkt. Endlich ist noch auf die besonders unschöne Stelle in Beispiel 7 hinzuweisen.

[39] Vgl. Beisp. 3.
[40] Einen Einzelfall stellt JLB 16/4 dar, dessen neutestamentlicher Text, Eph. 2, 4–7, auch als Antiphon gebräuchlich ist und der daher auf den in verschiedenen evangelischen Gesangbüchern (seit 1541) heimischen Cantus firmus, Zahn Nr. 8622 vorgetragen wird.

Sehr viel erfolgreicher ist JLB jedoch mit den Melodien seiner Arien, die, wenn sich zwei Stimmen in Terzenparallelen bewegen, bisweilen wie einfache Volkslieder klingen. Daß sie oft auf Bibeltexte komponiert sind, macht sie um so wirkungsvoller. Die Beispiele 8 und 9 verdeutlichen das Gesagte.

Noch ein Wort zu den obligaten Instrumentalstimmen. Am liebsten begleitet JLB die Singstimme entweder mit vollem Streichorchester oder mit Continuo. Gelegentlich tritt ein „Violino Solo" auf. Bläser (Oboen oder Hörner) werden nur paarweise verwendet. In JLB 10/4 werden zwei Blockflöten verlangt, obgleich die Kantate im übrigen nur mit 2 Oboen und Streichern instrumentiert ist. Soweit ich weiß, ist dies der einzige Fall, in dem überhaupt Flöten auftreten. JLB hatte offenbar kein Ohr für die Ausdrucksmöglichkeiten solistisch verwendeter Holzblasinstrumente. Darin unterscheidet er sich grundsätzlich von seinem Vetter Johann Sebastian, dessen Mühlhäuser Kantaten von 1707 bis 1708 schon die größte Vorliebe zeigen für Oboensoli (BWV 131), für Blockflötensoli (BWV 106), ganz zu schweigen von dem Reichtum der Besetzung, wie sie in BWV 71 verlangt wird.

Betrachten wir nun die Konsequenzen, die sich aus diesen Beobachtungen für die verlorene Osterkantate ergeben, und versuchen, unsere oben aufgestellte Liste mußmaßlicher Merkmale dieser Kantate dahingehend zu erweitern:

11. Mit größter Wahrscheinlichkeit hatten die ersten 4 Sätze der Kantate folgende Gestalt:
    1. Komposition eines alttestamentlichen Textes.
    2. Rezitativ.
    3. Arie.
    4. Komposition eines neutestamentlichen Textes.
12. Der Rest hatte vermutlich folgende Gestalt:
    5. Arie.
    6. Rezitativ.
    7. Chor (vgl. Emanuels Brief: „in allen kommen Chöre vor").
    8. Choral (wahrscheinlich mit selbständigem Instrumentalpart).

    Möglicherweise war die Form von Satz 5 bis 7 jedoch ausgedehnter, weil a) der Dichter die Neigung hatte, an dieser Stelle mehrstrophige Dichtungen einzuführen, b) Johann Ludwig die Tendenz zeigt, seine Rezitativsätze in kurze Abschnitte, untermischt mit häufigen Ariosi, aufzugliedern.
13. Gut denkbar wäre es, daß die Kantate in Teil I und II aufgeteilt war.
14. Möglicherweise wurde die Kantate durch ein Ritornell eröffnet, das gegen Ende in mehr oder weniger freier Abwandlung wiederkehrte.
15. Die Ritornelle in JLB 5 und JLB 1/7 (Beispiel 2) deuten die Grenze an, bis zu der sich die kontrapunktische Anlage des erwarteten Ritornells bewegen dürfte. Eine Polyphonie, die darüber hinausging, wäre schwer vorstellbar.

16. Irgendeine Bevorzugung solistisch behandelter Instrumente oder von Holzbläsern bei der Begleitung der Vokalsoli der gesuchten Kantate ist nicht zu erwarten.
17. Es wäre ungewöhnlich, wenn nicht mindestens einer der Bibeltextsätze dem Solobaß zugewiesen wäre.
18. Der Melodik, besonders derjenigen der Arien, müßte voraussichtlich ein volkstümlicher Charakter zu eigen sein.
19. Die Instrumentalbegleitung der vorhandenen 17 Choralsätze (Satz 8), ist nach gewissen feststehenden Grundsätzen angelegt; es ist daher wahrscheinlich, daß auch die Choralbegleitung in der verlorenen Kantate nicht aus diesem Rahmen fiel.

Der Nachweis, daß eine Osterkantate aus der JLB-Kantatensammlung verlorengegangen ist, zieht die Frage nach sich, ob uns diese Kantate an anderer Stelle erhalten geblieben ist oder nicht. Wenn man bedenkt, daß die Sammlung im 19. Jahrhundert mehrfach zu Verwechslungen mit Werken von Sebastian Bach Anlaß gegeben hat (s. oben), wenn man ferner berücksichtigt, daß es sich um eine Ostersonntagskantate handeln muß, deren Partitur höchstwahrscheinlich von JSB geschrieben ist und auf ihrem Titelblatt die mehrdeutige Zuweisung *di Bach* zeigte (Ziff. 4, 5 und 8 der obenstehenden Liste), so erscheint es durchaus denkbar, daß die gesuchte Kantate gerade dadurch erhalten geblieben ist, daß man sie für ein echtes Werk JSBs hielt.
Von den 6 Ostersonntagskantaten, die zuzeiten JSB zugeschrieben wurden, fallen die Werke BWV 4, 145 (nach Textdruck: Osterdienstag) und 160 sofort aus, da sie nicht die geforderte Besetzung mit 3 Trompeten und Pauken aufweisen (Ziff. 3 der oben mitgeteilten Liste). Desgleichen fallen die Werke BWV 31 und 249 aus, da sie nicht nur durch ihren Stil einwandfrei als echte Werke JSBs ausgewiesen werden, sondern überdies auf ihren Originalquellen – Stimmen bzw. Partitur – den Vermerk *Joh. Seb. Bach* tragen. Übrig bleibt demnach BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", erhalten in Partitur von JSBs Hand und zugehörigen Stimmen; die Titelseite nennt als Komponisten: *di Bach*. Schon ein oberflächlicher Vergleich mit den obengenannten Ziffern 3 bis 19 zeigt, daß diese Kantate die Voraussetzungen für unsere Problemstellung von allen in Frage kommenden bei weitem am besten erfüllt[41], zumal da sie auch ihrem papier- und schriftkundlichen Befund nach durch Dürr in unmittelbarer Nachbarschaft von JLB 10 und 11 eingeordnet wurde.

[41] Vgl. dazu die Ausführungen Arthur Mendels in *Musical Quarterly* 1955, S. 341f. in denen die Echtheit von BWV 15 zum ersten Mal in Frage gestellt worden ist. Die im Anschluß daran von Alfred Dürr meines Wissens erstmals aufgeworfene Frage, ob BWV 15 ein Werk Johann Ludwig Bachs sein könne (Brief an Arthur Mendel), gab den Anlaß zur vorliegenden Untersuchung.

Die folgende Übersicht unter Anwendung der von Schmieder im BWV angeführten Satznummern[42] mag unsere Ausführungen verdeutlichen:

Teil I	1. Alttestamentlicher Text	Baß (mit Ritornell)	Psalm 16, 10
	2. Rezitativ	Sopran	freie Alexandriner
	3. Arie (Duett) Dacapoform	Sopran und Alt	trochäisch
	4. Neutestamentlicher Text	Tenor	Markus 16, 6
	5. Arie	Sopran	Strophe 1[43]
Teil II	6. Rezitativ und Arioso	Alt, Tenor u. Baß	Strophe 2 bis 4
	7. Arie (Duett)	Sopran und Alt	Strophe 5 (verändert)
	8. Sonata	Ritornell (vgl. 1)	–
	9a.[44] Tenor, Baß, Sopran,	Alt und Chor	Strophe 6 bis 7
	9b.[44] Choral	Mit Instrumentalbegleitung	1 Strophe

Der Kopftitel auf der ersten Notenseite der Partitur beginnt: *JJ* . . . und endet: . . . *Cont*: *Bach*. Die letzte Seite ist vollständig mit Noteneintragungen ausgefüllt. Am Fuß der Seite erscheint lediglich das Wort *Fine*.

Wir betrachten diese Kantate nun zunächst unter Annahme, sie sei von Johann Sebastian Bach komponiert. Anschließend daran soll die Hypothese, daß es sich um ein Werk Johann Ludwig Bachs handele, untersucht werden.

BWV 15, ein Werk Johann Sebastian Bachs?

Die früheste Nachrichtenquelle zur Überlieferung Bachscher Kantaten schweigt über unser Werk: In Emanuels Nachlaßkatalog ist es nicht aufgeführt. Zu finden ist es dagegen in dem 1832 von Pölchau angelegten handschriftlichen Katalog seiner Sammlung. Dieser nennt zwar keinen Komponisten, führt aber die Kantate innerhalb derjenigen Werke auf, die JSB zugewiesen werden. Mosewius hat sie dementsprechend in seine Listen eingefügt, und Carl v. Winterfeld widmet ihr einige Worte auf S. 378 des 3. Bandes seines *Evangelischen Kirchengesanges* von 1847. Winterfeld handelt von den Ostersonntags-Kantaten im allgemeinen und findet diese Komposition „weniger bedeutend" als BWV 31 und erklärt: „Sie beruht fast durch-

[42] Dürr zählt in seinen *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, 12 Sätze. Als Satz 1, *Sonata*, zählt er das Ritornell, das zu Anfang des von Schmieder als Satz 8 bezeichneten Satzes in freier Wiederholung wiederkehrt. Schmieders Satz 9a ist als 10–11 numeriert, 9b als 12.

[43] Der Text der Sätze 5, 6, 7 und 9a ist eine Dichtung von 7 fünfzeiligen Strophen. Das Metrum ist anapästisch, das Reimschema aabbb. Alle Reime sind männlich, Reim a in Strophe 6 ausgenommen. Zeile 5 der 4. Strophe ist weggelassen (bei der Komposition?), und die ersten zwei Zeilen der Strophe 5 sind umgestellt.

[44] „a" und „b" vom Verf. zugesetzt.

gängig auf Formen des Einzelgesangs, Arien und Recitativen und einem arienhaft gefaßten Chore". Schließlich vermerkt er, daß sowohl BWV 15 als auch 31 mit dem Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" schließen. Die erste eingehende Betrachtung erfährt unsere Kantate jedoch im ersten Band von Spittas Biographie. Sein geübtes Auge hatte erkannt, daß die autographe Partitur aus der Leipziger Zeit stammt; sie „zeigt auch durch die sichersten Merkmale, daß sie nach einer ganz vollendeten Vorlage gefertigt ist"[45]. Damit ergaben sich, die Echtheit des Werkes vorausgesetzt, zwei Fragen: A. Wann ist das Werk tatsächlich komponiert worden? und B. Warum wurde es später abgeschrieben?

A. *Wann ist die Kantate komponiert worden?*

Schon bei der Durchsicht der Kantate fiel Spitta das siebenstrophige Gedicht auf, und er erklärte: „Es ist ganz das Verfahren der älteren Kirchenkantate. Man componirte damals, bis im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine andere Gestalt überall durchdrang, strophisch gebaute Lieder in den Formen, welche sich im Verlaufe des Jahrhunderts allmählig herausgebildet hatten, und durchflocht sie nach Belieben mit Bibelsprüchen und Chorälen"[46]. Deshalb glaubte er die Kantate nicht später als 1710 ansetzen zu können. Aber dann gedenkt er der Kantaten, die 1707 bis 1708 in Mühlhausen entstanden (BWV 71, 131): „Dort tritt uns schon ein Meister entgegen, hier nur ein reichbegabter Schüler"[47]. Folglich muß unsere Kantate in die Arnstädter Zeit zurückverlegt werden, und da Bach 1706 vom Konsistorium vorgeworfen wurde, er führe keine Kirchenmusik auf, setzte Spitta die Entstehungszeit von BWV 15 „mit ziemlichem Vertrauen" auf Ostern 1704 (23. März)[48]. Aus seinen Ausführungen I, 789 läßt sich schließen, daß Spitta der Ansicht war, Bach sei offenbar nicht rechtzeitig nach Weimar gekommen, um an Ostern 1703 (8. April) schon eine solche Kantate aufzuführen.

Auf diese Weise erwuchs unserer Kantate der einzigartige und außerordentliche Ruhm, die erste aller von JSB komponierten Kantaten zu sein. Zahlreiche Verfasser haben ihren Stil in verschiedener Weise gewürdigt,

[45] A. a. O. I, 790.

[46] Ebenda, S. 226.

[47] Ebenda, S. 792. Trotzdem wollen Spittas Ausführungen über die Einzelheiten der Kantaten nicht immer so recht an die „reichbegabten" Qualitäten dieses „Schülers" glauben lassen. Zu Satz 1 stellt er fest: „Die Declamation ist . . . ziemlich steif und wirkungslos, auch die Behandlung der Baß-Stimme um nichts freier als bei seinen Vorgängern, welche oft so wenig mit ihr anzufangen wissen, daß sie einfach mit dem Grundbasse zusammen geführt wird, oder mit diesem in parallelen Terzen geht." Zu Satz 6 heißt es: „der Baß preist Christus den Sieger in ziemlich zopfiger Weise", während sich Satz 9a „in keiner Weise über das erhebt, was man von den bessern Componisten in dieser Gattung gewohnt war", und zum Schlußchoral meint er endlich: „Alles dies entbehrt der Originalität und ist nach bestimmten Vorbildern gearbeitet." Ebenda, S. 228ff.

[48] Ebenda, S. 227.

und niemand hat bis in die neueste Zeit hinein abzustreiten gewagt, daß sie (oder eine mußmaßliche Urform bzw. Urformen[49], auf die die Leipziger Abschrift zurückzuführen wäre) vor 1705 entstanden sei.

Die meines Wissens einzige Erörterung, die überhaupt einige Bewegung in diese feststehende Annahme brachte, wurde ausgelöst durch den Wunsch der betreffenden Parteien, die Kantate jeweils für diejenige Stadt zu sichern, deren Beziehungen zu Bach sie behandelten. In der Festschrift *Joh. Seb. Bach in Thüringen*, Weimar 1950 hat Reinhold Jauernig in einer bedeutsamen Studie *Johann Sebastian Bach in Weimar* die Frage neu aufgeworfen, warum Bach vom Arnstädter Konsistorium vorgeworfen wurde, er habe keinerlei Kantaten aufgeführt[50]. Jauernig meinte, wenn die Kirchenbehörden am 21. Februar 1706 erklärten, *nächstdeme sey gar befrembdlich, daß bißher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er* [Bach] *gewesen*, so müßte ihr Gedächtnis doch wohl über 2 Jahre zurückreichen, und das schließe die Möglichkeit aus, daß BWV 15 in Arnstadt zu irgendeinem voraufgehenden Osterfest aufgeführt worden sei. Weiter beweist Jauernig, daß Bach für seinen Dienst am Hofe des Herzogs Joh. Ernst zu Weimar bereits zu einem so frühen Datum wie dem 4. März 1703 Gehalt empfangen hatte, also 5 Wochen vor dem Ostertermin dieses Jahres. Demnach war Bach höchstwahrscheinlich Ostern 1703 in Weimar und hätte nach Jauernig dort und in diesem Jahr BWV 15 komponiert.

Diese Ausführungen veranlassen Karl Müller in seinem Artikel *Joh. Seb. Bach in Arnstadt* in derselben Veröffentlichung zu einer Erwiderung. Auf S. 38 äußert Müller Zweifel, daß Bach, eben erst 18 Jahre alt und unmittelbar nach Antritt seiner ersten Anstellung als einer der untergeordneten Hofviolinisten seine Position dermaßen überschritten haben sollte, daß er sofort mit einem so anspruchsvollen Werk (oder immerhin einem bedeutenden Teil des uns vorliegenden Werkes) hervorgetreten wäre. Kantatenkomposition zu hohen Festtagen wie dem ersten Ostertag sei sicherlich das Vorrecht des Organisten gewesen. Gewiß dürfe man annehmen, daß ein alteingesessener Organist wie Johann Effler einen solchen Vorgang am Hofe Wilhelm Ernsts nicht zugelassen hätte. Ob der jüngere Bruder des Herzogs, Bachs unmittelbarer Brotherr, die Möglichkeit besaß, ein so festliches Stück für sich selbst aufzuführen, bleibt eine offene Frage. Wenn ja, so wäre es seltsam, wenn er nicht einen älteren Musiker in gehobener Stellung gehabt hätte, zu dessen Obliegenheiten es gehört hätte, für die Musik zu sorgen. Da Müller damit die Unmöglichkeit, daß BWV 15 in Weimar entstanden sei, zur Genüge nachgewiesen zu haben glaubte, nahm er es ohne Zögern wieder für Arnstadt in Anspruch.

---

[49] Nach Spitta kennzeichnet sich das Duett Nr. 3 „durch die ganz abweichende metrische Textgestalt ebenfalls als nicht mit dem Hauptgedicht zusammenhängend". Deshalb „ist es wahrscheinlich, daß dieses Stück einer anderen Cantate ... entnommen ... wurde." (Ebenda, S. 226f.).

[50] A. a. O., S. 91.

Weiter wäre hier zu fragen, ob Bach, wenn er in Arnstadt mit der bereits komponierten Kantate BWV 15 eingetroffen wäre, nicht den lebhaften Wunsch gehabt hätte, sie dort aufzuführen, jetzt, da er eine wirklich einflußreiche Stellung innehatte. Aber die Arnstädter Dokumente zeigen deutlich, daß dies nicht so war.

In seinen *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* betont Dürr, daß die Texte der Mühlhausener Kantaten (BWV 131, 106, 71, 196 und vielleicht 150) gegenüber der Form von BWV 15 einen Schritt zurück bedeuten[51]. Ein weiteres Werk, das er derselben Periode zuweist, BWV 4, bestätigt dies aufs neue. Bach hat die „moderne" Kantatenform erst um 1714 übernommen, lange nach seiner zweiten Übersiedlung nach Weimar; und nachdem er sie sich einmal zu eigen gemacht hatte, ist er niemals wieder davon abgegangen. Nun sind die entscheidenden Merkmale dieses „neuen" Kantatentyps Rezitative und Dacapo-Arien. Die Einmischung von Bibelwort und Choral in diese Texte wurde von einzelnen Dichtern verschieden gehandhabt, und obgleich der Text von BWV 15 nicht dem Typ Erdmann Neumeisters oder Salomo Francks entspricht, so enthält er doch Rezitative und die Musik bietet eine Arie in reiner Dacapoform. Rezitativische Partien begegnen uns nicht nur in Satz 2, sondern sie sind auch über die Arioso-Abschnitte der zweiten Hälfte verstreut. Das führt folgerichtig zu dem Schluß, daß der Text zu BWV 15 dem „neuen" Kantatentyp angehört und daß sich der Komponist dessen bewußt war. Wenn dieser Komponist Johann Sebastian Bach war, so würde das bedeuten, daß er diese Form vier oder fünf Jahre später zugunsten älterer, archaischer Typen wieder verlassen hätte, um dann 10 Jahre nach ihrer ersten Anwendung endgültig wieder auf sie zurückzukommen. Dürr hat meines Wissens als einziger dieses Problem erkannt mit der Feststellung: „Wenn Bach in Mühlhausen die Rezitative wieder meidet, so kann er sich hierin auch mit Rücksicht auf die pietistische Gesinnung Superintendent Frohnes der örtlichen Gewohnheit angepaßt haben, wie er dies ja Zeit seines Lebens häufig tat"[52], und als Beispiel für Bachs „Anpassung" führt er seine Hamburger Improvisationen im Stile Reinkens an, der damals anwesend war. Er zitiert auch Bachs Äußerung über die „Widrigkeit" der Bedingungen, unter denen er in Mühlhausen seinen Dienst hatte verrichten müssen[53].

Dürr scheint demnach anzunehmen, daß die Form der Mühlhausener Kantaten (überwiegend Bibelwort und Choral, keine „theatralischen" Rezitative oder Arien) Bachs Wunsch entsprang, seinen pietistischen Vorgesetzten zu gefallen, wenngleich ihm das offensichtlich ungelegen war. Es ist aber schwer anzunehmen, Bach habe die Formen der Kantaten 131, 106, 71 oder 196 in irgendeiner Weise als unangemessen empfunden. Nie ist ein Künstler seiner Aufgabe besser gerecht geworden, kein Werk war mehr

[51] A. a. O., S. 200.
[52] „Studien", S. 29.
[53] Ebenda, S. 211.

erfüllt von innerer Anteilnahme und Leben[54]. Man kommt notwendigerweise zu dem Schluß, daß Bach diese Werke so geschrieben hat, wie er sie haben wollte. Überdies scheint Dürr sogar bereit, zwei dieser „archaischen" Kantaten, BWV 4 und 150, auch in die Zeit nach 1708 zu datieren, als Bach nicht mehr im Dienst von Pietisten stand und daher vermutlich nicht verpflichtet war, in einer Form zu komponieren, die ihm selbst „widrig" war[55].

Man muß daher doch wohl annehmen, daß Bachs „Widrigkeit" mehr auf äußere Lebensbedingungen Bezug nimmt als auf die Frage nach Form und Stil der Kantaten. Für diese bleibt lediglich kennzeichnend, daß regelmäßige Sonntagskantaten in des Folge des Kirchenjahres („regulierte Kirchenmusik") höchstwahrscheinlich nicht aufgeführt wurden[56].

All dies macht die Stellung der Kantate BWV 15 innerhalb von Bachs Schaffen um so rätselhafter. Muß sie, nur weil sie ein siebenstrophiges Gedicht enthält, trotz ihren Rezitativen und Dacapo-Arien in die Zeit von 1703 bis 1704 verwiesen werden? Die Antwort kann nur ja sein; denn, wenngleich sie der „neuen" Kantatenform angehört, ist der Charakter der Musik so, daß er keine andere Datierung erlaubt. Aber auch hier stellt sie uns ein nahezu unlösbares Problem. Denn der musikalische Unterschied zwischen BWV 15 und den Mühlhausener Kantaten ist wahrhaft staunenswert. Einen sicheren Blick dafür hatte C. Hubert H. Parry, der den Stil von BWV 15 „bald and crude" nannte und hinzufügte: „There is a lack of development of richness of polyphony, a lack of intrinsic distinction in the substance, a lack even of expression."[57] Aber BWV 71 preist er mit den Worten: „Here indeed the composer already manifests an astonishing range of mastery. With the possible exception of an early Passion by Handel, there probably was no other sacred work of the kind in existence which could in any way compare with it. It has an air so commanding and forcible, and so wide a range of expression, that it is difficult to realize that it is one of Bach's very earliest works"[58]. Die Unterschiede zwischen beiden Werken werden sofort an einem zentralen Kriterium deutlich, dem des Kontrapunkts[59]. In BWV 15 fehlt die kontrapunktische Satztechnik so gut wie ganz, während man sie in den Mühlhausener Kantaten auf Schritt und Tritt findet. Selbst wenn man zwischen beiden einen Zeitraum von

---

[54] Das überschwenglichste Lob dieser Kantaten findet sich meines Wissens bei Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 515: „Es gibt wohl kaum einen Bachverehrer, der nicht schon die Überlegung angestellt hätte, daß wir die zweihundert Kirchenkantaten für hundert in der Art des Actus tragicus geschriebenen Werke hergeben würden".

[55] Vgl. Dürr, *Studien*, S. 210.

[56] Ebenda, S. 212f.

[57] C. H. H. Parry, *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality*. Revised Edition, 1946, S. 25f. Sperrung durch W. H. S.

[58] Ebenda, S. 35; Sperrung durch W. H. S.

[59] Vgl. A. Mendel in *Musical Quarterly*, 1955, S. 341f., Anm.

5 Jahren annimmt, stößt man nirgends bei Bach auch im entferntesten auf einen ähnlichen Sprung in der Entwicklung. Als Beispiel dafür, wie gleichartig sein Stil oft geblieben ist, könnte man die Schlußchoräle der Kantaten BWV 4 und 18 nennen (beide vor 1714), die im gleichen Stil ausgesetzt sind wie die der letzten Leipziger Werke.

Aber vielleicht läßt sich ein anderes Werk Bachs finden, das der mutmaßlichen Entstehungszeit von BWV 15 näher steht. Ein Vergleich mit ihm würde zu sichereren Ergebnissen führen als mit den Mühlhausener Kantaten, die 4 oder 5 Jahre später entstanden sind. Nun trifft es sich gut, daß die erste datierbare Komposition Bachs unbezweifelbar dem Jahre 1704 zugehört. Dies ist das Capriccio auf die Abreise seines geliebten Bruders für Klavier, BWV 992[60]. Aber eines der Hauptthemen des ersten Satzes (s. Spitta I, S. 236) ist identisch mit einem melodischen Motiv, das in den 3 Mühlhausener Kantaten wiederkehrt, in BWV 131, 106 und 71 (vgl. Dürr, *Studien* S. 163), sich dagegen in BWV 15 nirgends findet. Weiterhin enthält das Capriccio zwei Fugen, die hinsichtlich ihrer kontrapunktischen Qualität alles aus BWV 15 weit hinter sich lassen. Um wieder Parry zu zitieren: „The importance [von BWV 992] in the story of Bach's life is that it represents such a sudden attainment of a high and equal degree of mastery, and such a consistent revelation of the composers personality. Were it not for the dates being identifiable almost beyond dispute it would be difficult to believe that it could have been produced so early"[61]. Der Versuch, BWV 15 in zeitlicher Nähe anzusiedeln, wird noch weiter erschwert durch die folgende Bemerkung Leonhard Wolffs: „Im Vergleiche zu Händels Jugendwerken, in welchen uns gleich der ganze Händel entgegentritt, zeigt dies Bachsche Jugendwerk [BWV 15] noch vielerlei fremde Einflüsse, Unbeholfenheit in der Form und wenig ausgesprochene Individualität"[62].

Unbestreitbar geben somit Text, Form und Musik der Kantate BWV 15, verglichen mit anderen Jugendwerken JSBs, eine Anzahl schwerwiegender Probleme auf. Um sie zu bewältigen, muß man notwendigerweise mindestens drei Voraussetzungen gelten lassen, die dem gesunden Menschenverstand, vorsichtig ausgedrückt, willkürlich erscheinen: Erstens, daß Bach die „neue" Kantatenform 1703/1704 verwendete, sie für seine wesentlich bedeutsameren Werke von 1707/1708 wieder aufgab und endlich um 1714 endgültig zu ihr zurückfand. Zweitens müssen wir annehmen, daß Bach in den 4 oder 5 Jahren zwischen BWV 15, einem Werk, so unscheinbar wie kaum ein zweites, das Bachs Namen trägt, und den Mühlhausener Kantaten einen künstlerischen Wachstumsprozeß durchgemacht hat, zu dem es in seinem ganzen übrigen Leben keinen Vergleich gibt. Drittens muß man

---

[60] Vgl. Mendel, a. a. O.

[61] A. a. O., S. 28. Sperrung durch W. H. S.

[62] Leonhard Wolff, *J. Sebastian Bachs Kirchenkantaten, ein Nachschlagebuch für Dirigenten und Musikfreunde*, 1913, S. 33. Sperrung durch W. H. S.

über die offensichtliche Tatsache hinwegsehen, daß das Capriccio für Klavier, obgleich es genau in der für BWV 15 angenommenen Zeit komponiert wurde, keine echte Verwandtschaft mit ihm zeigt, stattdessen aber mit überraschender Deutlichkeit auf die Mühlhausener Kantaten vorausweist.
Diesen Schwierigkeiten wäre noch das Ergebnis der Kontroverse zwischen Jauernig und Müller in *Bach in Thüringen* hinzuzufügen, das den äußeren Umständen nach eine Entstehung von BWV 15 im Jahre 1703 in Weimar oder in Bachs Arnstädter Zeit mit größter Wahrscheinlichkeit ausschließt.

B. *Warum wurde die Kantate in Leipzig nochmals niedergeschrieben?*

Zur Klärung dieser Frage gibt Dürr einen nützlichen Hinweis[63]; er stellt fest, daß mit Ausnahme des Osteroratoriums, also der Umarbeitung einer weltlichen Vorlage, keine der erhaltenen Osterkantaten in Leipzig komponiert worden sind. Der ganze Nachdruck liegt hier auf den Passionsaufführungen. Deshalb mußten Umarbeitungen und Wiederaufführungen früherer Werke für Ostern ausreichen.
Aber Dürr bringt noch einen weiteren mutmaßlichen Grund für die neuerliche Niederschrift bei, nämlich eine Revision des Originals oder der Originale[64]. Denn warum hätte Bach sonst nicht das ursprüngliche Aufführungsmaterial verwenden und sich die Arbeit des Abschreibens sparen können? Trotzdem gibt Dürr keine genauen Angaben, welche Gestalt das Werk in der verlorenen Quelle (oder in den verlorenen Quellen) gehabt haben mag. Er ist vorsichtiger als Spitta, dessen Rekonstruktionsversuch[65] schon von Wustmann[66] und Dürr[67] als unhaltbar verworfen worden war.
Nun geht aber die ganze Frage nach einer verlorenen Urform von künstlichen und unwahrscheinlichen Voraussetzungen aus. Die ganze Umarbeitung müßte schon erledigt gewesen sein, bevor die uns erhaltene Niederschrift angefertigt wurde. Denn, wie Spitta richtig sieht, zeigt sie „auch durch die sichersten Merkmale, daß sie nach einer ganz vollendeten Vorlage gefertigt ist"[68]. Um seine Theorie aufrecht zu erhalten, muß Spitta erstens annehmen, daß BWV 15 teilweise in Arnstadt komponiert worden sei, zweitens, daß das übrige – und insbesondere das Rezitativ Nr. 2 – in Leipzig entstanden sei, „in dem sich Bach übrigens in meisterlicher Weise dem Jugendstile anzunähern gewußt hat"[69]. Drittens wären, nimmt man Spitta beim Wort, die Arnstädter Urform und die Leipziger Zusätze zu einer „vollendeten Vorlage" kombiniert worden, und endlich müßte diese „ganz vollendete Vorlage" von Bach nochmals abgeschrieben worden sein, um so das vorliegende Autograph von BWV 15 entstehen zu lassen.

[63] Studien, S. 61.
[64] Ebenda, S. 30.
[65] A. a. O., S. 226f.
[66] R. Wustmann, *Joh. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, S. 179 (zu Nr. 48).
[67] Studien, S. 29.
[68] A. a. O., S. 790.
[69] Ebenda, S. 227.

Daß Punkt zwei (die Leipziger Zusätze) kaum haltbar ist, wird weiter unten ausgeführt werden. Aber natürlich schließt die dritte Voraussetzung von der Existenz einer „ganz vollendeten Vorlage" eigentlich jede Notwendigkeit der vierten aus. Vielleicht kann man bei einer etwas freieren Interpretation der Ausdrucksweise Spittas die Annahme dieser letzten Etappe auch wegfallen lassen; aber man mag das Problem betrachten, wie man will, immer bleibt ein gewisser Grad von Unklarheit zurück.

Bekanntlich pflegte Bach seine Werke häufig wieder zu überarbeiten. Seit hundert und mehr Jahren wissen wir, mit welcher Sorgfalt er seine Kompositionen durchging, verfeinerte, korrigierte, verbesserte, und zwar sowohl in kleinsten Einzelheiten wie auch im großen Umfang. Gelegentlich entdeckte er Fehler, die er früher gemacht hatte, und verbesserte sie[70]. Zu anderen Zeiten ließ er Fehler stehen, wie z. B. die Oktavparallelen gegen Ende der Fuge „Et in terra pax" der h-Moll-Messe, die Beispiel 10 zeigt. Aber wieviele Dirigenten, Violaspieler, Soprane II oder sonstige Musiker haben je an ihnen Anstoß genommen angesichts der Dichte dieses polyphonen Gewebes? Bach ließ sie jedenfalls unkorrigiert, als er den Chor in Kantate 191 übertrug. Und doch nahm er im Schlußchor dieser Kantate (einer Umarbeitung des „Cum sancto spiritu" derselben Messe) beträchtliche Veränderungen vor und komponierte u. a. eine neue Instrumentalbegleitung zur ersten Fugenexposition.

Studiert man Bachs Umarbeitungen seiner eigenen Werke, so ergibt sich, daß seine Hauptabsicht nicht die Beseitigung von Satzfehlern war – allzuviele Fehler finden sich bei Bach sowieso nicht, und oft scheint er an ihnen keinen sonderlichen Anstoß genommen zu haben –, sondern die Bereicherung und Verfeinerung der musikalischen Qualität seiner Komposition. Das frühere Werk wirkte dabei als Anreiz für seine Vorstellung. Gern griff er altes Material wieder auf. Die bekannte Arie „Mein gläubiges Herze" aus BWV 68 ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die kompositorische Neugestaltung eines weitaus einfacheren Originals (BWV 208/13). Gewiß, wenn er etwas seiner Meinung nach Unzulängliches geschrieben hatte, so verbesserte er es[71]. Aber wieviele wirklich verbesserungsbedürftige Stellen finden sich schon bei JSB? Partien dieser Art erwartet man normalerweise nicht in seinem Werk, und es scheint fast, als sei Bach selbst der gleichen Ansicht gewesen. Er wußte recht gut, daß er in seinen Werken normalerweise einen hohen Grad von Vollendung erreichte. Aber seine Einbildungskraft stand niemals still und suchte mit Vorliebe neue Wege, alte Einfälle zu verwerten.

[70] Vgl. z. B. die Takte 14–16 im Eingangssatz der Kantate 17 mit den Takten 60–62 (Einklangsparallele zwischen Violine II und Viola) und 114–116. Vgl. ferner die Parodie in BWV 236, Satz 6, Takte 42–44 und 99–101 („Cum sancto spiritu" der G-Dur-Messe).

[71] Eine der am wenigsten geglückten Kompositionen Bachs, die uns in Fassung von letzter Hand vorliegt, ist meines Wissens BWV 653b, die Fassung des Orgelchorals „An Wasserflüssen Babylon" mit Doppelpedal. Hier ist es lehrreich, die Entwicklung der Takte 4–7 in ihren Lesarten in BWV 653b, dann in 653a und endlich in BWV 653 miteinander zu vergleichen.

Dieser Vorgang ist freilich das genaue Gegenteil dessen, was Spitta „dem Jugendstile anzunähern" nennt. Was wir auf Schritt und Tritt finden, ist, daß naive Einfälle als Ergebnis eines solchen Verfahrens wachsen, durchgeistigt und reif werden.

Einen Teil seiner kompositorischen Aktivität widmete Bach den Werken anderer, wofür besonders seine Weimarer Transskriptionen Vivaldischer und anderer Konzerte bekannt sind, Aber davon finden wir in Leipzig nur wenig; und wie er hier vorging, beweisen die Abschriften, die er sich von den Kantaten JLBs anlegte, deutlich. Kaum eines dieser Werke existiert, in dem sich nicht gelegentlich einige Quinten- oder Oktavparallelen und andere Kontrapunktfehler finden lassen. Das Niveau ihrer musikalischen Qualität liegt in einer geradezu unvergleichlichen Weise unter dem seiner eigenen Werke. Trotzdem hat er alles, gute und schlechte Partien, kopiert, ohne daran Anstoß zu nehmen[72]. Man kann sich nicht vorstellen, daß er derartige Dinge in seinen eigenen Kompositionen jemals hätte durchgehen lassen.

Und wie steht es nun mit der Niederschrift, die er von BWV 15 anfertigte? In Satz 4 treten Quintenparallelen in Takt 14 auf, wie Beispiel 11 zeigt, und zwar zwischen den beiden Hauptstimmen, Tenor und Trompete I. Der Fehler wiederholt sich in Takt 49. Das Duett zwischen Sopran und Alt, Satz 7, wird üblicherweise als das interessanteste Musikstück der Kantate bezeichnet; und doch ist der Kontrapunkt kaum so flüssig wie in den Fugen des Capriccio BWV 992. Verdeckte Quinten und Oktaven, manchmal in Außenstimmen, finden sich in Takt 15 (vgl. Beispiel 12) und anderwärts. Aber die beiden Hauptthemen bilden durch ihre Kollision in den Takten 3, 6, 10, 14, 17, 21 und 24 ungewöhnliche Härten (vgl. Beispiel 13), wobei die ersten drei auch noch im Dacapo des Ritornells wiederholt werden. Es ist schwer verständlich, daß Bach dies so viele Male in seiner eigenen Musik hätte durchgehen lassen, da es doch so leicht zu vermeiden gewesen wäre, wenn er die 3. Achtelnote unseres Beispiels entweder in *b'* oder in *g'* geändert hätte. In Satz 9a treten verschiedene Härten in Takt 56 auf, wenn Chor und Orchester zum ersten Male zusammen einsetzen, und wiederholen sich in Takt 77 (vgl. dazu Beispiel 14). Trompete III und Tenor schreiten in Oktavparallelen fort, Violine I und Pauken (als Außenstimmen) in Quintenparallelen, Trompete I und Alt in Oktavparallelen[73] und Trompete III

[72] Die Spur einer Revision zeigt die Sopranstimme von JLB 15/7. Hier ist eine Quintenparallele, die sich in der sonst unisono geführten Violine II findet, ausgemerzt (vgl. Beisp. 4). Aber solche Fälle sind selten, und selbst innerhalb des Beisp. 4 sind andere Fehler unkorrigiert geblieben.

[73] Man möchte die Achtelnote *f'* des Alt für einen Fehler statt *g'* halten; dann würde der Alt mit der Trompete I in Oktaven zusammengehen wie in den Takten 79 bis 87. Aber die beiden *f'* sind in JSBs Partiturabschrift deutlich lesbar. Sollte er zweimal einen Lesefehler begangen haben? Vergleicht man diese Stellen jedoch mit Takt 88–91, so merkt man, wie wenig Rücksicht der Komponist darauf nimmt, ob der Alt mit Trompete I notengetreu zusammengeht oder nicht.

und Pauken spielen *g'* und *c*, während in allen übrigen Stimmen ein *d*-Moll-Akkord erklingt. Diese letzte Tatsache hat zur Folge, daß die Wirkung weiterer Quintenparallelen in den Außenstimmen um einiges gemildert wird, wie Beispiel 15 zeigt.

Worauf es mir dabei ankommt, ist nicht, herauszufinden, ob Bach sich im Alter von 18 oder 19 Jahren solcher Unschönheiten schuldig gemacht haben könnte. Es geht lediglich um die Frage, die schon Mendel aufwirft[74]: „warum sollte Bach ... Jahre später und ohne irgendeine Änderung vorzunehmen, ein Werk für eine Aufführung abschreiben, das, wenn es von ihm komponiert war, sicherlich unreif war" (deutsch von A. D.) und, so können wir hinzufügen, ein Werk so voller Fehler, die er ohne jeden Versuch, sie zu verbessern, einfach wiederholte? Darauf scheint es mir kaum eine Antwort zu geben, und doch muß man eine befriedigende Erklärung finden, wenn man JSB als Komponisten von BWV 15 ansieht.

Wir haben die beiden Fragen, A. wann komponierte Bach die Kantate BWV 15? und B. warum schrieb er sie neuerlich ab? bisher unter der Voraussetzung der Autorschaft JSBs betrachtet. Die Antworten führten aber beide Male mit offensichtlicher Notwendigkeit zu einer dritten unausgesprochenen Frage, nämlich der nach der Echtheit. Sie läßt die Richtigkeit unserer Annahme zweifelhaft erscheinen und wirft die Frage auf, ob der in unserer Betrachtung bisher eingeschlagene Weg nicht im Ansatz verfehlt war. Ist demnach die Kantate 15 ein unechtes Werk[75]?

Um das nachzuweisen, läßt sich das Ergebnis unserer bisherigen Untersuchungen in 5 Punkten zusammenfassen:

1. Die äußere Evidenz erweist, daß sie weder in Arnstadt noch in Weimar komponiert worden sein kann.
2. In der Abschrift finden sich zahlreiche unverbesserte Satzfehler, wie wir sie in solcher Art und Anzahl in keiner anderen Abschrift eines eigenen Werks durch JSB finden.
3. Beim Vergleich mit dem Capriccio BWV 992 für Klavier zeigen sich keinerlei Berührungspunkte; stattdessen führt die Verbindung von dem Capriccio deutlich zu den Kantaten, die 1707/1708 in Mühlhausen entstanden sind.
4. Ein Vergleich von BWV 15 mit den Mühlhausener Kantaten zwingt zu der Annahme eines sprunghaften Fortschritts, wie wir ihn im Verlauf der Entwicklung JSBs sonst nirgends finden.
5. Der Form nach zeigt sich BWV 15 den Weimarer Kantaten von 1714 bis 1716 näher verwandt als den Mühlhausener Werken, so daß angenommen

---

[74] A. a. O.

[75] Dürr vermerkt dazu im BJ 1957, S. 86: „Die Frage nach der Echtheit dieser Kantate, erstmals von A. Mendel (*Musical Quarterly* XLI, 1955, S. 341f.) gestellt, wird angesichts der Umgebung der übrigen Werke, innerhalb deren die Kantate aufgeführt wurde, neu aufgegriffen werden müssen." Damit weist er auf die JLB-Kantaten hin, die in seiner Chronologie BWV 15 umgeben.

werden muß, die Form der letztgenannten sei für den Komponisten gewissermaßen eine „Widrigkeit" gewesen. In ästhetischer Hinsicht ist diese Annahme dagegen unhaltbar.

BWV 15 als Komposition Johann Ludwig Bachs

Wenn aber JSB nicht der Komponist ist, gibt es nicht allzuviele Möglichkeiten. Denn immerhin steht auf dem Titelblatt die Zuweisung *di Bach*, von ihm selbst geschrieben, die spätere Generationen von der Vorstellung nicht loskommen ließ, er müsse trotz allem der Komponist sein[76]. Ist er es nicht, so kann es nur ein anderer Träger des Namens Bach sein. Betrachtet man es oberflächlich, so klingt das wie die alte Redensart: Wenn Shakespeares Dramen nicht von Shakespeare geschrieben worden sind, so müssen sie von einem anderen Mann desselben Namens geschrieben worden sein. Wir haben jedoch unsere Untersuchung begonnen mit der Beschreibung einer Kantatensammlung, die von einem anderen Glied der weitverzweigten Familie Bach komponiert worden war und der ausgerechnet eine Kantate wie BWV 15 fehlt.

Wie weit erfüllt nun BWV 15 im einzelnen die oben gestellten Anforderungen an die verlorene Kantate von JLB? Ein Überblick über die Bedingungen 3 bis 10 zeigt, daß sie ihnen allen gerecht wird. Auch die elfte trifft zu. Lediglich bei der zwölften stoßen wir auf einige Schwierigkeiten. Die Ursache dafür ist das siebenstrophige Gedicht, das sich über die zweite Hälfte der Kantate erstreckt und sie daran hindert, die bei den meisten JLB-Kantaten gebräuchliche Form anzunehmen. Weiter oben war jedoch betont worden, daß mehrstrophige Gedichte im zweiten Teil dieser Kantaten häufig auftreten; dabei war insbesondere auf JLB 1 hinzuweisen, wo sich ein sechsstrophiges Gebilde über die Sätze 5 bis 7 erstreckte. Dort haben wir es mit siebenzeiligen Strophen zu tun, so daß das gesamte Gedicht 42 Zeilen erreicht gegenüber 34 des Gedichts in BWV 15. Das Metrum ist trochäisch, das Reimschema abaccc. Reim a ist männlich, b und c sind dagegen weiblich. Nur in diesem längsten aller Gedichte im zweiten Teil der JLB-Kantaten ist das Metrum anders als jambisch. Es darf uns daher nicht überraschen, daß das Gedicht ähnlichen Ausmaßes in BWV 15 gleichfalls in einem nicht-jambischen Metrum (in anapästischem) steht. Trotzdem muß darauf hingewiesen werden, daß das anapästische Metrum in den Kantatentexten JLBs sehr ungebräuchlich ist. Ich kenne nur eine einzige derartige Strophe in JLB 4/3:

> Es träufet der Himmel von oben,
> wo man ihm zu Ehren gepflügt.
> Gerechtigkeit säen
> macht Garben der Liebe zur Ernte entstehen,
> die mühsame Seele vergnügt,
> und Opfer gebieret, den Höchsten zu loben.

[76] Vgl. oben, S. 55.

Keine Zeile des Gedichts aus JLB 1 scheint zu fehlen wie im Falle der Kantate 15, aber die Vertonung der letzten zwei Strophen nimmt wenig Rücksicht auf ihre Einteilung[77]. Grundsätzlich jedoch zeigt das häufige Auftreten mehrstrophiger Dichtungen im zweiten Teil der JLB-Kantaten, daß die Dichtung zum selben Teil von BWV 15 für die Zuweisung an JLB kein ernst zu nehmendes Problem bildet. Die Teilung von BWV 15 in Teil I und II (die sich ebenso wie in der Osterdienstags-Kantate JLB 11 nur in den Stimmen findet) liegt nach der Arie, die auf den neutestamentlichen Satz folgt. Auf diese Weise wird Teil I länger als in allen übrigen 17 JLB-Kantaten. Aber sie selbst sind in dieser Hinsicht auch nicht einheitlich; denn zwei beginnen den zweiten Teil mit Satz 4, acht mit Satz 5.

Der Choralsatz entspricht genau dem Stil der JLB-Kantaten und verwendet eine der am häufigsten vorfindbaren Satzweisen. Der Schlußtakt der Zeile „daß ich stets bei dir leb und bin" ist (von der Transposition abgesehen) identisch mit dem zweiten Takt des Beispiels 3 einschließlich sogar der verdeckten Quinten in den Außenstimmen. Die zwei Bibelwortsätze 1 und 4 für Baß- und Tenor-Solo entsprechen gleichfalls unseren Erwartungen. Das Eingangsritornell, das vor dem Schlußchor in freier Form wiederholt wird, läßt die Übereinstimmung in einem weiteren interessanten Punkt deutlich werden. Der Mangel an wirklicher Polyphonie ist schon zur Genüge erörtert worden. In einem Werk JLBs kann man nichts anderes erwarten. Die Zahl der satztechnischen Fehler und Unebenheiten, die, schreibt man das Werk JSB zu, unsinnig erscheinen, ist nicht größer als beim Durchschnitt seiner übrigen Kantaten größeren Ausmaßes.

Zweifellos ist auch die Melodik der Sopran-Arie Nr. 5 so volkstümlich, wie man sie nur wünschen kann. Auch die Duette für Tenor und Baß „bleib künftig, mein Heiland" und für Sopran und Alt „Dir schenk ich mich eigen" aus dem Schlußchor atmen denselben Geist. Terzen- und Sextenparallelen herrschen in allen drei Stücken vor. Ebenso fällt auch die Vernachlässigung instrumentaler Solopartien auf. Das Orchester bleibt meistens in sich geschlossen mit Ausnahme reiner Continuopassagen in Rezitativen, Ariosi und Arienmittelteilen. Auch das Überwiegen der Sopranpartien in den madrigalischen Sätzen (1 Arie, 1 Rezitativ, 2 Duette) ist für die JLB-Kantaten kennzeichnend.

Gewiß gibt es Eigenheiten in BWV 15, die nicht gerade ausgesprochen kennzeichnend für die JLB-Sammlung sind. Dazu gehört z. B. der $^{6}/_{4}$-Takt der Arien für Tenor und Sopran und des zweiten Sopran/Alt-Duetts. Die einzigen mir bekannten Fälle, in denen dieser Takt in der JLB-Sammlung auftritt, sind die Eingangssätze über Bibelworte in JLB 8, 9 und 13. Die Tenor-Arie in BWV 15 ist gleichfalls eine Bibelwortkomposition. Die anderen beiden $^{6}/_{4}$-Arien dürften durch das anapästische Metrum ihrer Texte hervorgerufen sein[78]. Auch dieser anapästische Textrhythmus ist,

[77] Zeile 1 der sechsten Strophe bildet zusammen mit Strophe fünf das Ende des 6. Satzes, der Rest der Strophe bildet den 7. Satz aus JLB 1 – vgl. weiter oben.

[78] Die anapästische Arie JLB 4/3 steht im $^{6}/_{8}$-Takt.

wie schon erwähnt, eine noch ungewöhnlichere Eigenheit und findet sich bei JLB nur in einer einzigen Arie (JLB 4/3). Ja, es gibt sogar Züge in BWV 15, die der JLB-Sammlung völlig unbekannt sind. Zuerst wäre hier der kurze polyphonische Abschnitt am Ende des Chorals zu nennen. Er wird veranlaßt durch die Tatsache, daß der Choral nicht in der Grundtonart der gesamten Kantate, sondern in der Dominanttonart steht, wodurch gegen Ende der Komposition eine abschließende Modulation in die Anfangstonart nötig wird. Weiterhin beginnt Teil 2 mit Satz 6, also an einer späteren Stelle als alle JLB-Kantaten. Das Ritornell hat zwei verschiedene Zeitmaße. Auch daß der Sopran in Satz 5 bis zum *g* herabgeführt wird, findet meines Wissens in den Sopranpartien JLBs keinerlei Entsprechung. Endlich ist auch der Umfang der Partitur mit ihren drei Trompeten und Pauken einmalig. Aber gerade diese Einmaligkeit schwächt die Wahrscheinlichkeit, daß BWV 15 von JLB komponiert wurde, nicht ab, sondern verstärkt sie sogar, wie die Partie in Emanuel Bachs Brief beweist: „Zu einem sind 3 Trompeten und Pauken".

Wollte man tatsächlich jede der 17 JLB-Kantaten mit derselben Sorgfalt durchprüfen, die wir BWV 15 gewidmet haben, so wären zweifellos in fast jeder einzelnen mehr oder weniger einmalige Züge zu finden. So fehlt z. B. in JLB 14 der Chorsatz 7 ganz, und in JLB 11 wird der Choraltext, der in Satz 8 zusammen mit seiner Melodie erklingt, außerdem noch in Satz 7 als freier Chorsatz komponiert. In JLB 8/8 hat der Choraltext 3 Strophen. JLB 10 verlangt Blockflöten, JLB 7 Hörner, JLB 16/4 benutzt einen Choral-c. f. in einem Bibelwort-Chor und JLB 13 verwendet geteilte Violen. In einem Fall wie diesem ist es die überwältigende Fülle der Argumente, die schließlich die Entscheidung herbeiführt. Dazu ist bereits Material in beträchtlicher Menge beigebracht worden. Wir können aber noch weitergehen und die Kantate mehr in ihren Einzelzügen auf JLBs Stilmerkmale hin prüfen. Dabei soll uns die folgende Skizze weiterhelfen, die unsere Kantate in der von JLB verwendeten Form darstellt:

Teil I:	1. Alttestamentlicher Text	Baß (mit Ritornell)
	2. Rezitativ	Sopran
	3. Dacapo-Arie (Duett)	Sopran und Alt
	4. Neutestamentlicher Text	Tenor
	5. Arie	Sopran
Teil II[79]:	6a. Rezitativ u. Arioso	Alt, Tenor und Baß
	6b. Arie (Duett)	Sopran und Alt

[79] Vgl. die von Nr. 6 an abweichende Numerierung:

Schmieder, BWV:	Kantatenform JLBs:
6. Rezitativ und Arioso	6a. Rezitativ und Arioso
7. Arie (Duett)	6b. Arie (Duett)
8. Sonata	7. Ritornell aus Satz 1
9a. Chor	Chor
9b. Choral	8. Choral

7. Chor	(freie Wiederholung des Ritornells aus Satz 1)
8. Choral	–

Das Eingangsritornell spricht gegen JSB, nicht nur wegen seiner Wiederholung gegen Schluß der Kantate, sondern auch wegen seines Mangels an musikalischer Substanz. Dagegen haben wir schon gesehen, daß fünf der 17 JLB-Kantaten Eröffnungsritornelle haben, die mehr oder weniger frei gegen Ende wiederholt werden. Und was würde der harmonischen Einfachheit des Eröffnungsritornells aus BWV 15 mehr entsprechen als das in Beispiel 1 mitgeteilte kleine Ritornell aus JLB 11? Der einzige Zug, der in den Ritornellen JLBs nicht wiederkehrt, ist der Kontrast der beiden Zeitmaße. Aber der zweiteilige Charakter findet seine Entsprechung im Ritornell von JLB 10; hier folgt auf ein Eröffnungsmotiv in repetierenden Noten und dessen Pseudo-Imitation eine Figur mit fließenden Linien über einen Orgelpunkt. Jede der 3 Allegro-Partien aus den Ritornellen von BWV 15 hat einen leicht abgewandelten Schluß. Der Schluß der zweiten ist eine Verkürzung des ersten, aber der dritte ist eine Kombination der beiden anderen. Die verschiedenartigen Ritornelle und die verwandten Singstimmen-Partien in JLB 10 kommen dieser unregelmäßigen formalen Flexibilität außerordentlich nahe. Das Ritornell in BWV 15 hat ebenso wie in JLB 16 keine thematische Beziehung zu den Vokalpartien. Dazu muß noch gesagt werden, daß die Bezeichnung des letzten Ritornells in BWV 15 als „Sonata" keinen Grund darstellt, in ihm einen selbständigen Satz zu sehen, denn das Eingangsritornell aus JLB 3 trägt dieselbe Überschrift.

Zu dem Rezitativsatz 2 mag zunächst der Text betrachtet werden. Wustmann[80] teilt ihn in fortlaufender Form mit, so daß die Strophe neinteilung hier nicht so deutlich sichtbar wird wie bei Neumann[81]. Er zerfällt jedoch in 3 Strophen vom Reimschema abab und einen gereimten Zweizeiler. Das Metrum ist jambisch und die Zahl der Versfüße in jeder dieser 14 Zeilen ist wie folgt: 3, 7, 6, 6, 6, 4, 7, 5, 5, 6, 5, 7, 3, 6. Überblicken wir die zweiten Sätze der 17 JLB-Kantaten, die sich ihrer Länge nach über zwei bis vier Strophen erstrecken, so entdecken wir, daß zehn ein gemischtes Reimschema haben (z. B. haben drei jeweils zweistrophige Sätze das Reimschema abab abba), aber sechs von den übrigen sieben haben das Reimschema abab innerhalb jeder Strophe. Wie oben dargestellt, ist das Metrum durchweg jambisch, die Zahl der Versfüße einer Zeile variiert zwischen 3 und 7 bei Bevorzugung sechsfüßiger Alexandriner. Kein Zweifel, die Dichtung zu BWV 15/2 ist absolut typisch für die in der JLB-Sammlung vorgefundenen Sätze.

Wenn wir uns nun der Musik zuwenden, fällt uns zunächst das Überwiegen arioser Partien in der ersten Hälfte auf. Dabei springt das Formlose dieser Ariosi ins Auge. Beispiel 16 zeigt ein Rezitativ JLBs, das ebenso mit Ariosi

[80] A. a. O., S. 65f.

[81] Werner Neumann, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte*, Leipzig 1956, S. 112f.

durchsetzt ist. Man achte besonders auf die Schlußformeln in den Takten 4, 9 und 18, die ihre Entsprechung in Takt 5 von BWV 15/2 finden. Wenn wir uns den Details zuwenden, so beginnen wir mit den Anfangstakten. Die melodische Figur *c'' gis' a'* (in *a*-Moll) ist auffallend. Dieser Motivtyp ist in JLBs Kantaten ziemlich häufig, Proben dafür zeigen die Beispiele 17 bis 19. Ferner zieht in den Takten 2 und 3 ein aus drei Noten bestehendes Motiv im Continuo die Aufmerksamkeit auf sich. Dieses Motiv wird von JLB mit Vorliebe verwendet; JLB 6/6 zeigt sein Auftreten in ariosen Rezitativabschnitten. In JLB 12/8 durchwandert es die Stimmen der drei oberen Streicher im Choralsatz. Seine vielleicht auffälligste Anwendung zeigt JLB 11/3, wo es zu einem ausgewachsenen Ostinato wird.

Wir wenden uns zurück zum Rezitativ aus BWV 15 und finden in den Takten 10 bis 14 eine ungewöhnliche melodische Linie. Der Sopran berührt achtmal die Note *d''* und singt sie tatsächlich während $2^3/_8$ dieser fünf Takte. Die Monotonie dieser Partie ist evident, wenn man bedenkt, daß die übergehaltene Note *d''* in Takt 12 ebenso gut (tatsächlich sogar besser) ein *a'* sein könnte. In der Tat kann man in dieser Partie ein weiteres Beispiel für eine von JSB bei seiner Niederschrift unkorrigiert übernommene Unschönheit sehen. Aber Beispiel 20 zeigt eine auffallend ähnliche Situation (mit demselben Textwort), in der die Note *c''* innerhalb von 4 Takten sechsmal erreicht wird und insgesamt $2^1/_4$ Takte, also mehr als die Hälfte der ganzen Passage einnimmt.

In den Takten 22 bis 25 unseres Rezitativs erwecken zwei weitere Stellen unser Interesse. Zunächst sei die wiederholte Continuonote in der Kadenz des Taktes 23 erwähnt. Das Ende des Beispiels 21 zeigt denselben Sachverhalt. Zum zweiten beginnt in den Takten 24 und 25 der Sopran jeweils einen neuen Satz zugleich mit neuen Noten im Continuo, und zwar in beiden Fällen im Anschluß an Pausen, die auf eine Kadenz folgen. Das Verfahren JSBs, die Continuonote zuerst einsetzen zu lassen, findet sich zwar gleichfalls, z. B. in Takt 21; die andere Methode dagegen ist in Johann Sebastians Werken sehr ungewöhnlich. Einer der deutlichsten Fälle ist das erste Rezitativ der Johannes-Passion. Man beachte, wie die Worte „Judas" und „wußte" mit betonten Silben beginnen. Das Wort „denn" nach der dritten Pause in der Singstimmenzeile ist unbetont, es erklingt daher nach dem Einsatz der Continuonote. Weder in der Matthäuspassion[82] noch im Weihnachtsoratorium konnte ich einen weiteren Fall für eine vollständige Kadenz mit Wechsel der Continuonote entsprechend der Stelle bei „Judas" finden.

Aber dazu ist zu sagen, daß die Beispiele in BWV 15 jambisches Versmaß haben und dabei die unbetonte Silbe auf einen betonten Taktteil setzen.

---

[82] Annähernd ähnliche Stellen finden sich in der Vertonung von Matth. 26,21 auf „Wahrlich", Matth. 26,30 auf „gingen", Matth. 27,19 auf „Habe du" und Matth. 27,54 auf „Aber der". Alle diese Fälle beginnen mit betonten Silben. Aber auch dann setzt der Continuo bisweilen zuerst ein, wie in der Vertonung von Matth. 26,36 auf „setzet" und Matth. 26,38 auf „meine".

Dies ist in den Rezitativen JLBs durchaus üblich, und die Beispiele 19, 21 und 22 mögen zur Verdeutlichung genügen. Dagegen sind Beispiele dafür in JSBs Werken tatsächlich sehr selten[83].

Überdies fallen die Kadenzen in BWV 15/2 sicherlich durch ihre große Zahl auf. Vom Schluß des Arioso in Takt 21 an finden sich Kadenzen irgendwelcher Art in den Takten 22, 23, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 37 und 39, dazu die Schlußkadenz in Takt 42. Unter ihnen findet sich eine ganze Anzahl vollständiger Kadenzen der Harmoniefolge V–I, und oft kadenzieren Singstimme und Continuo zugleich auf dem Grundton der Zieltonart. Häufig stockt der Fluß in der auf die Kadenz folgenden Zählzeit. In den Takten 5, 21, 29, 33 und 42 treffen jeweils alle diese drei Merkmale zusammen. In JSBs Werken dagegen ist dieser Kadenztyp nur selten zu finden[84]. Überhaupt ist eine solche Häufung von Kadenzen in JSBs Musik völlig unbekannt. Sie widerstrebt seiner Vorstellung, die in jenen wunderbaren, weitgespannten und für ihn so charakteristischen Satzbögen denkt. Anders die Werke der JLB-Sammlung. Hier trifft man eine Fülle von Rezitativ-Kadenzen, die den geschilderten in Art und Zahl gleichkommen, so etwa in Beisp. 22[85].

Obgleich, wie schon erwähnt, das Hinabführen der Sopranstimme bis zum *g* in BWV 15/5 in JLBs Werken keine Entsprechung findet, so reicht doch

---

[83] Der interessanteste Fall, den ich kenne, findet sich im letzten Rezitativ von BWV 134a, Satz 7, Takt 4–7 (vgl. BG 29, S. 226). Innerhalb von etwa 2 Takten finden sich 2 vollständige Kadenzen. Nach der ersten Kadenz tritt die unbetonte Silbe des nächsten Jambus auf einem betonten Taktteil zugleich mit dem Harmoniewechsel ein, aber nach der zweiten Kadenz wird die neue Harmonie erreicht, bevor die Silbe erklingt. Beide Silben sind exklamatorisch („Komm", „Ja") und abgetrennt vom Folgenden. Als JSB dieses Köthener Werk in eine Leipziger Osterkantate 134 umformte, setzte er zunächst den neuen Text auf dieselbe Musik (Satz 5 – vgl. NBA I/10, S. 109). Aber vermutlich sagten ihm Stellen wie die unangemessene Unterlegung der ersten Silbe von „menschlich" unter die für das Wort „Strom" komponierte absteigende Linie nicht zu; und so vertonte er das Rezitativ neu (NBA I/10,S.90f.), wobei jede Spur des Problems, das uns gefesselt hatte, verschwunden ist. Aber der Grund für dieses Verschwinden ist lehrreich: Wie alle guten Leipziger Rezitative geht auch dies über weite Strecken ohne vollständige Kadenz. Dabei ist wenig Gelegenheit gegeben für solche Erscheinungen, wie wir sie bei den häufigen Kadenzen in JLBs Rezitativen recht oft finden. Auch dieses Beispiel ist also ein weiteres Argument gegen die Verfasserschaft JSBs für BWV 15. Denn wenn die unschöne Wirkung bei der Unterlegung des Textes zu BWV 134 unter der Musik von BWV 134a eine vollständige Umarbeitung der Musik zur Folge hatte, um wieviel mehr würden ihn die Ungeschicklichkeiten in BWV 15/2 zu ähnlichen Bemühungen angespornt haben.

[84] Ein Beispiel findet sich im BWV 33, Satz 4, Takt 4 (NBA I/21, S. 49). Es ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß es sich dabei um nur vom Continuo begleitete Rezitative handelt. Im Accompagnato dagegen läßt JSB Pausen nach Kadenzen zu, wie „Ach Golgatha" aus der Matthäuspassion anschaulich erkennen läßt.

[85] Man beachte die Gleichheit der Kadenzformen im ersten Takt von Beisp. 22, mit den Takten 28–29 aus BWV 15/2.

immerhin der Chorsopran in JLB 1/1 bis zum *a* und der Solosopran in JLB 1/3 bis zum *b*.

Nun zu der siebenstrophigen Dichtung, die fast den ganzen Teil II aus BWV 15 ausfüllt. In Strophe 1 redet der Dichter sich selbst an. In den Strophen 2 bis 5 spricht er zum Satan. Die Strophen 6 und 7 haben überwiegend Gebetscharakter. Damit ist Strophe 1 wohl geeignet, als Arie, wie es Satz 5 erwartungsgemäß sein müßte, für sich zu stehen und Teil I abzuschließen – dies allerdings als Ausnahme. Der Gebetscharakter der letzten zwei Strophen paßt gleichfalls gut für den Chorsatz 7[86] und damit als Überleitung zum Choral, Satz 8[87]. Problematisch bei der Komposition war daher nur die Aufteilung der Strophen 2 bis 5. Als er sie überschaute, blieb die Aufmerksamkeit des Komponisten an der Antithese „Lachen – Weinen" in Strophe 5 haften, so daß er diese einer gesonderten Arie zuzuweisen beschloß und die Worte seinen Zwecken entsprechend umstellte.

Ein Parallelfall für das Herausbilden einer gesonderten Arie findet man in JLB 1, wo Strophe 3 jener sechsstrophigen Dichtung eine eigene Sopranarie bildet. Auf die Möglichkeit textlicher Umstellungen haben wir oben bei der Behandlung von JLB 12/5 und 6 hingewiesen. Vielleicht bietet auch JLB 9 ein weiteres Beispiel dafür:

JLB 9/6, Rezitativ:

Baß: Dein Reich ist ja den Menschen zubereitet,
ich bin es nicht allein, dem du es hast bestimmt.
Sieh, wie der Satan noch viel blinde Seelen leitet
und sie in Finsternis gefangen nimmt.
Sopran und Alt:
Laß ihnen ebenfalls so hohen Glanz aufgehen,
Tenor: Steck deine Fackeln aus durch dein allkräftig Wort,
daß sie auch gleich wie wir nach deinem Christum sehen.

JLB 9/7, Chor:

Laß, Höchster, diesen Wunsch geschehen,
und führ durch deinen Sohn uns nach des Himmels Port.

Das Reimschema abab dieser beiden Strophen wird durch die vierfüßige Zeile 4 der zweiten Strophe unterbrochen. Diese Zeile hat aber eine besondere Funktion als Eröffnungszeile des Chors (Satz 7). Läßt man sie weg, so folgt die 5. ganz zwanglos auf die 3. Zeile. Die nächstliegende Erklärung ist daher, daß die unregelmäßige Zeile 4 bei der Komposition durch JLB eingefügt wurde.

Nun zurück zu den Strophen 2 bis 4 des Gedichts aus BWV 15. Wenn ein anschauliches Wort wie „Rasen" oder „eilt" auftritt, so finden sich entsprechende Auszierungen in der Altstimme; trotzdem ist es offensichtlich, daß die Zeilen 1 bis 5 und 7 bis 12 frei-rezitativisch vertont sind. Allerdings wird der freie Fluß des Rezitativs behindert durch die sklavische Art, mit

[86] Nach BWV: Satz 9a.
[87] Nach BWV: Satz 9b.

der der Komponist dem anapästischen Metrum seines Textes folgt. Sieht man von den ariosen Partien ab, so fällt die Singstimmenpartie fast ausnahmslos in einen Rhythmus von der Grundform ♪♪♩ oder ♪♪♪. Das ist dasselbe, wie wenn ein jambisches Rezitativ nach der Form ♪♫♪♫♩ vertont worden wäre. Nichts beweist deutlicher die mangelnde Vertrautheit des Komponisten mit der Vertonung anapästischer Verse als diese Tatsache. Sie verleiht dem Stück einen ausgesprochen ruhelosen und nicht eigentlich rezitativischen Charakter. Aber all das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß wir es – außer in den Ariosopartien – mit dem Versuch, ein Rezitativ in einem monoton-anapästischen Rhythmus zu komponieren, zu tun haben.

Der kleingliedrige Satz erfährt eine ritornellartige Abrundung durch die nahezu identische Vertonung der Zeilen 6 und 13, die einzigen, die sich innerhalb der 14 Zeilen auf Christus beziehen und ihn dabei als Sieger feiern. Nahezu die Hälfte, nämlich 41 von insgesamt 84 Takten, ist diesen ausgezierten Baß-Arioso gewidmet. Eine kurze Skizze möge die Form verdeutlichen:

			Zeile:	Takt:
BWV 15/6a[88]	A.	1. Alt-Arioso („rasen")	1–4	1–20
		2. Alt/Tenor-Rezitativ	5	21–23
		3. Baß-Arioso („Lorbeer")	6	24–41
	A′.	1. Alt-Arioso („eilt")	7	42–45
		2. Alt/Tenor-Rezitativ	8–12	46–57
		3. Baß-Arioso („prächtig")	13	58–80
	B.	1. Alt/Tenor-Rezitativ	14	81–84

Tatsächlich jedoch führt der Versuch, eine Form zu finden, in die Irre, wenn wir das Werk JLB zuschreiben wollen. Denn dort treffen wir auf eine unübersehbare Zahl verschiedenartiger Beispiele in seinen kleingliedrigen Sätzen. So ist z. B. die Folge der Singstimmen und Taktarten in JLB 17/1: Tenor $^3/_4$; Sopran, Alt und Chor $^4/_4$; Sopran und Alt $^3/_4$; Sopran, Alt und Tenor $^4/_4$; Baß und Chor $^4/_4$. JLB 8/1 zeigt, obgleich nur 48 Takte lang, die Form A B C A′ B′. Das Rezitativ JLB 15/2 hat eine rondoartige Form A A′B A′C und JLB 17/2 läßt sich darstellen als A B A B′ C, also nicht unähnlich dem oben für BWV 15/6a gegebenen Schema.

Somit wird deutlich, daß die Form von BWV 15/6a den Sätzen aus JLBs Kantaten keinesfalls so unähnlich ist, wie man zunächst vielleicht vermutet. Letztlich ist das Hauptproblem nicht eine Frage der Form, sondern der Struktur. Läßt sich eine so überwiegend ariose Schreibweise unter dem Sammelbegriff des Rezitativs unterbringen? Wer möchte Beispiel 23 – man beachte die Imitation zwischen Continuo und Singstimme – für Eröffnungstakte eines Rezitativs (JLB 17/2[89]) halten? Und trotzdem findet sich

[88] Nach BWV: Satz 6b.

[89] Ein ähnlicher Sachverhalt auch in JLB 15/2.

diese Benennung in den Stimmen und, wie sich zeigt, wird der Stil nach ein oder zwei arienähnlichen Phrasen auch tatsächlich in den nächsten paar Takten rezitativisch. In solchen Stücken enthüllt sich die Proteusnatur JLBs am deutlichsten: Er wechselt die Stilarten wie ein Chamäleon die Farben. Schon Spitta hat das bemerkt und sagt: „Die wirklichen Recitative heben sich noch nicht genug durch leichte und freie Declamation als selbständige Form heraus. Die Arien haben . . . kleine Dimensionen. Zuweilen ist die Gestaltung unsicher: eine Alt-Arie . . . verläuft . . . ohne erkennbaren Grund ins reine Recitativ" (I, 568). Aber die „Arie", die er erwähnt (aus JLB 5), ist in Wahrheit ein Teil des 6. Satzes und als solcher nicht mehr als ein ausgedehntes Arioso mitten in einem im Grunde rezitativischen Satz. Hier wiederholt sich deutlich, wenn auch in einfacherer Form, was in BWV 15/6a geschieht. Über diesen letztgenannten Satz schreibt Spitta, natürlich in der Meinung, ein Werk JSBs vor sich zu haben: „so macht das Gesammte doch einen recht zerfahrenen Eindruck" (I/229). Ein anderer Verfasser, der diese Schwäche in JLBs Musik bemerkt hat, ist Geiringer. Er schreibt: „Gelegentlich wirkt sich das Streben des Komponisten nach dramatischer Abwechslung ungünstig aus und erweckt den Eindruck einer gewissen Unrast"[90].

Es mag den Anschein haben, als sei BWV 15/6a ein besonders krasses Beispiel für diesen Kompositionstyp in JLBs Kantaten. Trotz des überwiegend ariosen Charakters sind jedoch Ähnlichkeiten zwischen BWV 15/2 und dem allgemeinen Rezitativstil JLBs erkennbar, wie Beispiel 24 zeigt.

Nun zu dem viel diskutierten zweiten Sopran/Alt-Duett! Auf die Härte, die dadurch entsteht, daß eine Stimme *a'* berührt, während zwei weitere *b'* und *g'* aushalten (Beisp. 13) war schon hingewiesen worden. Aber eine ähnliche Situation treffen wir in der Fuge aus JLB 7/7 an, wo die erste Violine *a'* berührt, während die beiden Hörner *b'* und *g'* spielen (Beisp. 7). Hier wird das Bild noch weiter kompliziert durch das *a'* des Sopran und das *f'* des Alt. Das so entstehende Durcheinander entspricht dem in Beispiel 14 aus BWV 15/7[91] mitgeteilten, wo der *d*-Moll-Akkord durch die Noten *c* und *g'* getrübt wird. Hinzuzufügen wäre noch, daß der Gedanke, ein Dreiklangsmotiv mit einem chromatischen zu kombinieren, JLB schon einmal gekommen war, als er die letzte Kantate vor Beginn der Fastenzeit komponierte, JLB 5 (Beisp. 25). In der Osterkantate wird die Antithese zwischen beiden Motiven beträchtlich verschärft, und jedes Motiv erhält einen eigenen individuellen Charakter.

Satz 7 beginnt bei JLB in der Regel mit einem vollen Chor. Hierin liegt allerdings ein erheblicher Unterschied zu BWV 15/7[91], das mit einem Tenor- und Baß-Solo beginnt und die Stimmenzahl allmählich steigert. Eine Anzahl JLB-Kantaten zeigt diese Anlage freilich auch. JLB 1/7 beginnt mit einem Tenorsolo (Beisp. 17) vor dem Chor. JLB 15/7 und 16/7 beginnen

[90] A. a. O., S. 126.

[91] Nach Schmieder: BWV 15/9a.

mit einem Duett für Sopran und Alt ohne Orchester. JLB 8/7 eröffnet den Satz mit einem Dialog zwischen Sopran und den übrigen drei Stimmen. JLB 13/7 führt vor dem Einsatz des vollen Chores ein Trio für Alt, Tenor und Baß ein. Daraus geht hervor, daß die Form von BWV 15/7 grundsätzlich nicht ohne Entsprechung in der JLB-Sammlung ist.

Die erste Partie für Chor und Instrumente in BWV 15/7 zu den Worten „so decke die Schulden dein Grabmal und Stein" ist aus einem früheren Abschnitt desselben Satzes entwickelt, der Sopran/Alt-Partie, „die sich noch in Geistern und Herzen befind". Etwas ähnliches findet sich in JLB 1/7, wo das Tenor-Solo (Beisp. 17) zweifellos das choralähnliche Chorthema (Beisp. 18) in leicht ausgezierter Form vorausnimmt.

Auf die Ähnlichkeit des Choralsatzes BWV 15/8[92] mit den Chorälen JLBs ist bereits hingewiesen worden.

Ein detaillierter Vergleich der Kantate BWV 15 mit den siebzehn Kantaten JLBs läßt somit keinen Hinderungsgrund für ihre Einbeziehung in die Sammlung erkennen. Andererseits bringt er eine Unzahl stilistischer Parallelen ans Licht. Wenn die Beweisführung nicht in jeder Beziehung restlos überzeugend gewesen sein sollte, so ist mindestens zu hoffen, daß die Zweifler hierdurch angeregt werden, die JLB-Kantaten selbst nach weiteren Anhaltspunkten zu durchforschen (unter Berücksichtigung der Ausführungen in Emanuels Brief).

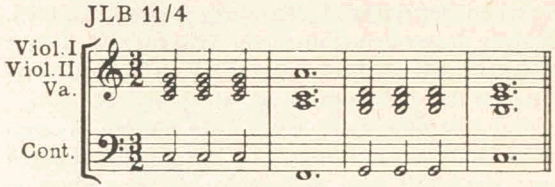
Sobald BWV 15 seinen Platz in der JLB-Sammlung gefunden hat, tauchen zwei weitere Fragen auf, denen nachzugehen wäre. Erstens gewinnen die Mühlhausener Kantaten als erste erhaltene Zeugen des J. S. Bachschen Kantatenschaffens erhöhte Bedeutung, wobei insbesondere BWV 131 als Bachs erste Kantate anzusprechen wäre. Zweitens wäre die nunmehr vollständige JLB-Sammlung auf ihre Bedeutung für das Werk des reifen Bach hin zu untersuchen. Dieses letzte soll den Hauptinhalt des für eine spätere Veröffentlichung vorgesehenen zweiten Teils dieser Studie bilden.

[92] Nach Schmieder: BWV 15/9b.

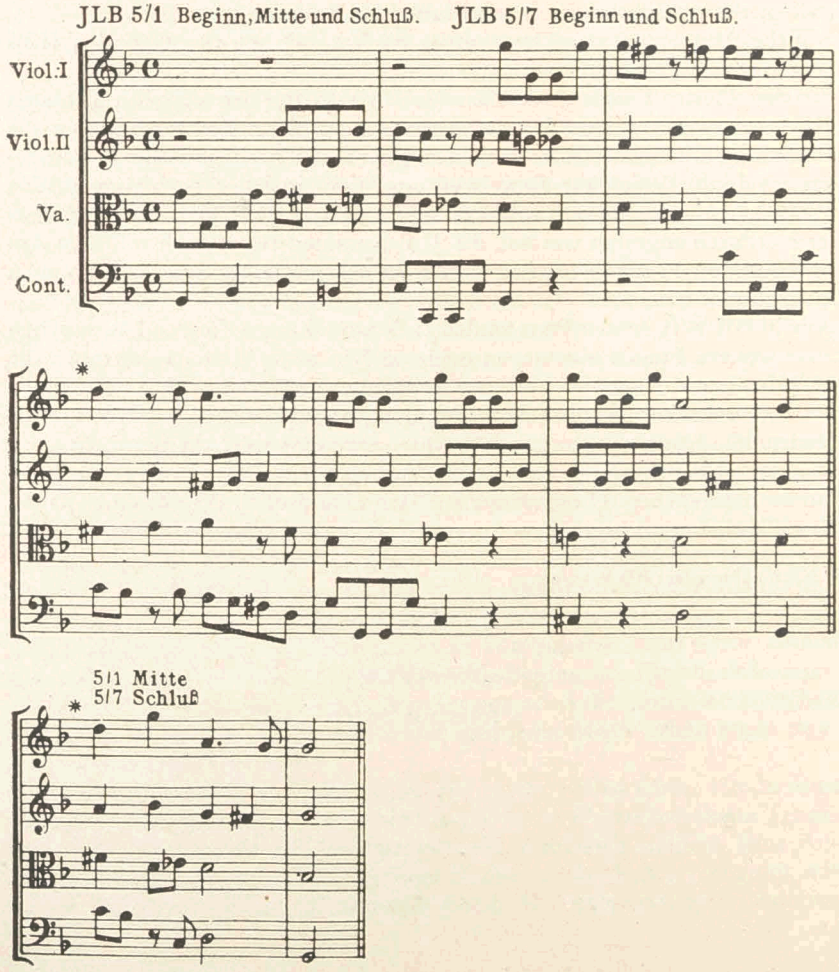
Notenanhang

s. folgende Seiten

Beisp. 1:

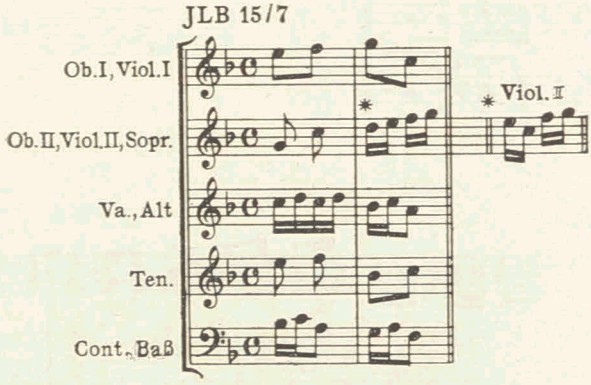


Beisp. 2:



Beisp. 3:

Beisp. 4:

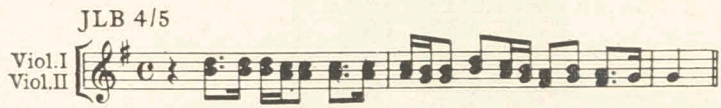


Beisp. 5:

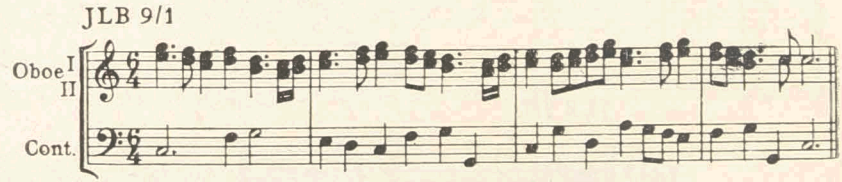
Beisp. 6:

Beisp. 7:

Beisp. 8:

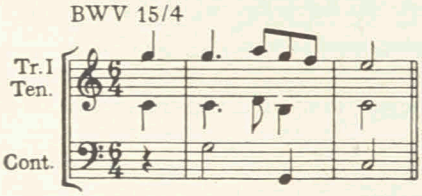


Beisp. 9:



Beisp. 10:

Beisp. 11:



Beisp. 12:

Beisp. 13:

Beisp. 14:

Beisp. 15:

Beisp. 16:

JLB 4/6
Sopr.
Cont.
Was soll ich vor so gro-ßer Gnad dir, o ge-treu-er Gott, für
Freu - - - - - - den - lie - der sin-gen?
5
Mein Herz ver mag sonst nichts, als was es von dir hat; soll ich dir
10
Lieb aus reinem Herzen bringen? Du bist ja selbst die Lieb, wie
soll - test du verschmähen, daß ich dir wie - der-um aus Dank
15
zum Op-fer gib den Sa - -

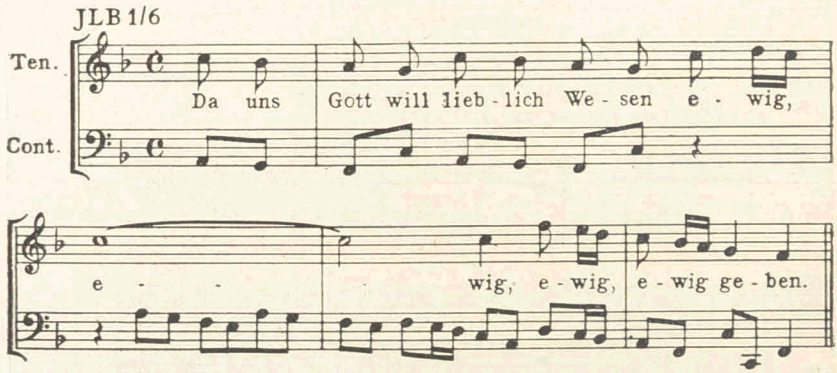
Beisp. 17:

JLB 1/7

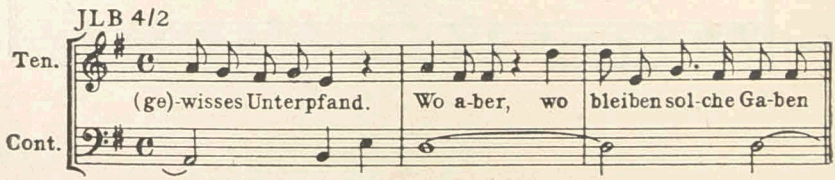
Beisp. 18:

Beisp. 19:

Beisp. 20:



Beisp. 21:



Beisp. 22

Beisp. 23:

Beisp. 24:

Beisp. 25:

Zur Geschichte der Permutationsfuge

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

Die Permutationsfuge, die von Werner Neumann[1] als ein Typus der Chorfugen Bachs erkannt wurde, ist ein aus drei bis sechs obligaten Kontrapunkten gebildeter Satz, der durch vier Merkmale bestimmt ist: als Fuge 1. durch das sukzessive Einsetzen der Stimmen und 2. durch den Wechsel zwischen T und D (Dux und Comes); als Permutationsfuge 3. durch den Stimmtausch im mehrfachen Kontrapunkt und 4. durch einen festen sukzessiven Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen. Paradigmatisch ist das Schema der Chorfuge „Himmelskönig, sei willkommen" aus Kantate 182 (Neumann 22):

S	1	2	3	4	1	2	3	4	
A		1	2	3	4	1	2	3	4
T			1	2	3	4	1	2	3
B				1	2	3	4	1	2
	T	D	T	D	T	D	T	D	T

Die Merkmale zu trennen, ist keine überflüssige Pedanterie, weil sie in der Vorgeschichte der Permutationsfuge Bachs in verschiedenen Verbindungen vorkommen: z. B. als Stimmtausch mit T-D-Wechsel, aber ohne sukzessives Einsetzen der Stimmen, oder als Stimmtausch mit sukzessivem Einsetzen der Stimmen, aber ohne T-D-Wechsel.

I

1. Die Permutationsfuge ist eine Form der Vokalfuge; und man kann das Permutationsprinzip, das Festhalten an den immer gleichen Kontrapunkten, charakteristisch vokal nennen, weil es, nach Riemanns Worten, auch „in der Instrumentalfuge doch eigentlich immer eine Art von vokalem Gebaren bleibt, wenn die einzelnen Stimmen immer wieder mit dem gleichgezeichneten Stück Melodie heraustreten, gleichsam als wenn sie auf dieselben Worte immer wieder zurückkämen, wie das die Stimmen in der Vokalfuge wirklich tun" (260). Andererseits ist, wie Neumann betont, die Zusammensetzung der Permutationsfuge aus obligaten Kontrapunkten nicht aus dem Text zu erklären, denn „die Gliederzahl des Textes hat in keiner der analysierten Fugen die Zahl der Kontrapunkte festgelegt" (42). Wie also kann eine Form charakteristisch vokal sein, die der Syntax des Textes nicht gerecht wird?

---

[1] Mehrfach zitierte Literatur:
Chr. Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, in: J. Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, 1926.
W. Neumann: *J. S. Bachs Chorfuge*, 1938.
H. Riemann: *Große Kompositionslehre*, Band II, 1903.
J. G. Walther: *Musicalisches Lexikon*, 1732 (Faksimile-Nachdruck 1953).

Zwei Merkmale der Permutationsfugen Bachs – der Stimmtausch im mehrfachen Kontrapunkt und der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen – beruhen auf verschiedenen geschichtlichen Voraussetzungen. Der Stimmtausch stammt aus der Fuge mit Doppelthema und ergänzendem Kontrapunkt, der feste sukzessive Zusammenhang aus der Engführungsfuge des 17. Jahrhunderts (s. unten Teil III). Am vokalen Charakter beider Formen ist nicht zu zweifeln. Ein Doppelthema bedeutet im 17. Jahrhundert gleichzeitige Darstellung verschiedener Teile oder Momente eines Textes durch Deklamationsmotive und expressive Phrasen. (Im Unterschied zur Vokalfuge, in der ein Text auch dann, wenn er durch ein Doppelthema in seine verschiedenen Momente auseinandergelegt wird, als Einheit verstanden werden soll, wurde das Doppelthema in der Instrumentalfuge zu einem Mittel, um eine neue Form zu bilden: die dreiteilige Doppelfuge, in der die Themen zunächst einzeln durchgeführt und dann kombiniert werden.) Die Disposition der Teilthemen oder Kontrapunkte ist, anders als in Bachs Permutationsfugen, unregelmäßig. Im Gegensatz zum Stile moderno der Fugen mit Doppelthema beruht die Engführungsfuge des 17. auf dem Stile antico des 16. Jahrhunderts. Der Text wird nicht in charakteristisch verschiedene Teile zerlegt, sondern als zusammenhängender Satz in linearer Stimmführung vorgetragen. Textdarstellung und Imitationstechnik stehen in genauem Zusammenhang: wie der Satz, den sie vortragen, bilden die einzelnen Stimmen eine Einheit, die noch nicht in Thema und Kontrapunkt zum Thema zerfallen ist.

Der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in Bachs Permutationsfugen bedeutet gegenüber der vokalen Doppelfuge des 17. Jahrhunderts eine Verkettung der Teilthemen, gegenüber der Motettenfuge dagegen eine Artikulation der linearen Melodik. Die melodische Verbindung der Kontrapunkte beruht auf der Form des Fortspinnungstypus: Vordersatz, Fortspinnung und Epilog bilden eine Einheit deutlich abgehobener Teile; der Gegensatz zwischen der linearen Stimme der Engführungsfuge und den Teilthemen der Doppelfuge ist gleichsam zu einer Differenz im „Thema selbst" geworden. Durch den Wechsel zwischen T und D (Dux und Comes) wird der melodische Zusammenhang der Kontrapunkte nicht zerrissen, denn der Fortspinnungstypus ist, im Gegensatz zur klassischen Periode, an keine in sich geschlossene und immer gleiche Stufenfolge gebunden.

Der Fortspinnungstypus, in dem der Unterschied zwischen den älteren Formen vokaler Fugenthematik aufgehoben ist, muß allerdings als primär instrumental gelten. Bach aber hat die Instrumentalmotive und -formen „sprechend gemacht". Seine Vokalmusik stellt nicht, wie der monodische Stil des 17. Jahrhunderts, die syntaktisch-inhaltliche Gliederung, sondern den Sinn des Textes dar. Der primär instrumentale Fortspinnungstypus kann also, wird er „zum Reden gebracht", vokal motiviert sein, und er ist es, wenn die Gliederung in einen syllabischen Vordersatz und Epilog (Kontrapunkt 1 und 3 oder 3–4) und eine melismatische Fortspinnung (Kontrapunkt 2 oder 2–3) dem Sinn (nicht der Syntax) des Textes gerecht wird:

„Er segnet das Haus Israel, er – segnet – das Haus Aaron" (Kantate 196); „Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit – Amen – Allelujah" (Kantate 21); „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz muß er – sterben – denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht" (Johannes-Passion). –

2. Das Permutationsprinzip unterscheidet einen Typus der Chorfugen Bachs von den Instrumentalfugen. Ob aber eine Permutationsfuge eine Fuge ist, wird fragwürdig, wenn man das sukzessive Einsetzen der Stimmen und den Wechsel zwischen T und D (Dux und Comes) nicht als genügende Kriterien gelten läßt. Ohne „linearen Kontrapunkt" und ohne ein Thema, das den „Grundwillen der Formung" bildet, ist nach Müller-Blattau der Begriff der Fuge nicht erfüllt, und so schließt er die Permutationsfuge aus (MGG IV, Spalte 1111), weil sie nach Neumann „primär vertikal konzipiert" ist.

Man kann die Geschichte der Fuge als Geschichte eines Widerspruchs verstehen: des Widerspruchs zwischen Thema und polyphoner Stimmigkeit. Im Motettensatz des 16. und noch des 17. Jahrhunderts bedeutet die Imitation nicht Darstellung oder Durchführung eines Themas, sondern Nachahmung einer Stimme. Gegenstand der mehrstimmigen Ausarbeitung (Soggetto) war die ganze Stimme des Dux, nicht nur die Teile, die imitiert wurden[2]; und umgekehrt war der ganze Comes, die zweite Stimme, Kontrapunkt zum Dux, die Imitation also – als „Contrappunto fugato" (Giambattista Martini) – eine Sonderform des Kontrapunktes, des Setzens einer Stimme gegen eine andere. Wird aber, wie in der Fuge des 17. und 18. Jahrhunderts, der Anfang des Dux zum charakteristischen Thema, so ist der Comes nicht mehr (als Stimme) ein Contrappunto fugato, sondern umgekehrt die Fortsetzung des Themas im Dux ein Kontrapunkt zum Comes (als einer Gestalt des Themas). Nach Riemann dient zwar „das Wandern der thematischen Ideen durch die Stimmen wesentlich dem Zwecke, wechselnd die Einzelstimmen als solche in den Vordergrund zu schieben" (137). Doch ist das Thema der Fuge, als Gegenstand mehrstimmiger Ausarbeitung, weniger eine Funktion der polyphonen Stimmigkeit als umgekehrt die Durchführung durch die Stimmen eine Funktion des Themas, seiner Darstellung in wechselndem Kontext. So erscheint der Zerfall der Fuge in thematische Arbeit als Folge der Monothematik; und die Forderung Anton Reichas: „Man führe je den Teil des Themas besonders aus" –

[2] Ein Soggetto ist nach Zarlino nicht nur der Dux einer Fuga, sondern auch die erste Stimme eines Kanons oder ein Cantus firmus, der im einfachen Kontrapunkt ausgearbeitet wird. „Et tal soggetto si può ritrovare di più sorte: percioche può essere un Tenore, overo altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, overo di Canto figurato; overo potranno esser due o più parti, che l'una seguiti l'altera in Fuga, o Consequenza, overo a qualunque altro modo; essendo che li varii modi di tali soggetti sono infiniti" (*Istituzioni harmoniche*, 1558, lib. III, cap. 26). Die Nachahmung der ganzen Stimme des Dux, den Kanon, nennt Zarlino Fuga (Consequenza) legata, die Imitation eines Teils der ersten Stimme Fuga (Consequenza) sciolta (lib. III, cap. 51–52).

ist nichts anderes als eine Folge der Grundregel: „Man ziehe alles Interesse aus dem Thema“[3].

Der Widerspruch zwischen linearer Melodik und charakteristischem Thema, der die Geschichte der Fuge bestimmt, kann produktiv, aber auch ein toter Widerspruch sein – die akademische Fuge ist so alt wie die Fuge selbst. Er zeigt sich deutlich an Übergangsformen der Fuge im 17. Jahrhundert wie einer Fantasia a 4 von Froberger (Nr. 100 in Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen“).

Das Thema, geprägt durch die verminderte Quarte – eine Phrase der vokalen Monodie – bildet mit zwei festen Kontrapunkten (x und y) das Gerüst der Fuge. Die Stimmführung im Sopran Takt 4–8 und im Alt Takt 10–15 ist linear trotz der obligaten Kontrapunkte: sie sind gleichsam aufgehoben in den Zug der Stimmen. Doch sind der lineare und der thematische Charakter der Fuge noch in dem Ausgleich, den Froberger ge-

[3] „Über das neue Fugensystem“ (1805), zitiert nach E. Bücken: *Anton Reicha als Theoretiker*, ZfMw II, 164. – Der Widerspruch zwischen Thema und polyphon-linearer Stimmigkeit hat, wenn auch kaum bemerkt, eine bruchlose Theorie der Fuge verhindert. Bezeichnend ist der Versuch eines auf genaue Definitionen bedachten Theoretikers wie Theodor Weinlig, den Widerspruch in einer Differenz zwischen Ober- und Unterbegriff verschwinden zu lassen („Anleitung zur Fuge“, 1852, §§ 27 und 28). Die Fuge ist nach Weinlig ein Sonderfall der „periodischen Nachahmung“. Die periodische Nachahmung beschreibt er als Imitation einer Stimme, nicht als Durchführung eines Themas: sie „hat es mit einem einzelnen, kürzeren oder längeren, aus der Melodie der angebenden Stimme entnommenen Abschnitt zu tun, welchen die Folgestimmen als das von ihnen nachzuahmende Motiv betrachten“. Definiert wird die Fuge als „eingeschränkte periodische Nachahmung“: „eingeschränkt“, weil „das Wiederkehren des Motivs in den Folgestimmen an bestimmte Regeln gebunden ist“. Den Sinn der Fuge aber sieht Weinlig nicht, wie nach der Definition der periodischen Nachahmung zu erwarten wäre, in der engeren Verknüpfung der Stimmen, sondern in der Ausarbeitung eines Themas: „Der Zweck des ganzen Tonstücks beruht einzig in der kontrapunktisch ausgeführten Darstellung des Hauptsatzes, dem alles übrige untergeordnet wird“.

funden hat, als zwei verschiedene Prinzipien zu erkennen; die Fuge ist das eine nicht wegen, sondern trotz des anderen.

Man kann die Melodik der Motettenfuge linear nennen, doch ist die Fuge im linearen Stil nicht Durchführung, Darstellung oder Entwicklung eines Themas, sondern Contrappunto fugato zu einer Stimme. Umgekehrt sind Bachs Instrumentalfugen aus Thema und Kontrapunkt entwickelt, aber nicht linear, sondern motivisch-harmonisch. Andererseits ist die motivisch-harmonische Entwicklung, im Unterschied zu Beethovens thematischer und durchbrochener Arbeit, kontrapunktisch, weil sie aus dem Zusammenwirken von Thema und Kontrapunkt hervorgeht. In der *d*-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I steht kaum ein Takt, der nicht das Resultat motivisch-harmonischer Entwicklung wäre. Thema und obligater Kontrapunkt bilden einen Zusammenhang von Motiven: Takt 1 des Kontrapunkts (= Takt 3 des Themas) beruht auf Umkehrung, Diminution und Sequenz der Achtel aus Takt 1 des Themas, und die 16tel-Figur in Takt 2 und 3 des Kontrapunkts ist von Takt 2 des Themas abgeleitet. Die Takte 8–12 sind, nach dem Buchstaben der Fugentheorie, ein „Zwischenspiel", in dem Fragmente des Themas zitiert werden (Takt 8 und 12) und der zweite Takte von Thema und Kontrapunkt das Modell einer Sequenz bildet (Takt 9–11). Doch sind nicht nur die Motive vom Thema und dem obligaten Kontrapunkt abgeleitet, sondern das „Zwischenspiel" ist als Folge der S-Tendenz des zweiten Dux (Takt 6–8) zu verstehen: Der Rückmodulation des Comes von der D zur T (Takt 5) entspricht Takt 8 eine Wendung zur S, und das „Zwischenspiel" ist nichts anderes als ein verdeckter Einsatz von Thema und Kontrapunkt in der S (Takt 1 des Themas ist in die Unterterz versetzt, und in Takt 2 ist *c''* zu *cis''* alteriert). Die Entwicklung beruht also auf den Motiven und dem harmonischen Inhalt von Thema und Kontrapunkt zusammen. Daß sie nicht linear ist, zeigt allein schon die Verzerrung des Themas Takt 8–9.

Daß Bachs Permutationsfugen „primär vertikal konzipiert" sind, widerspricht also nicht dem kontrapunktischen Charakter der Instrumentalfugen. Allerdings bedeutet die Permutationsfuge nicht Entwicklung, sondern nur Darstellung eines Zusammenhangs von Motiven. So bilden etwa die vier Kontrapunkte einer der ersten Permutationsfugen, „Er segnet das Haus Israel" aus Kantate 196, ein dichtes Netz von Beziehungen.

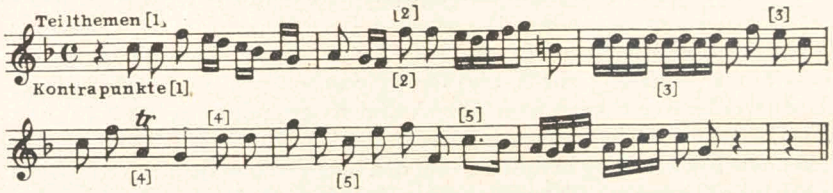
Kontrapunkt 4 steht in Gegenbewegung zu 1, und die 16tel-Figur der Sequenz in Kontrapunkt 3 ist von 2 abgeleitet. Figur x wird vom unbe-

tonten zum betonten Viertel versetzt, und Figur y vermittelt den Übergang, indem sie einerseits x fortsetzt wie dann z und andererseits von z fortgesetzt wird wie dann x. Die kontrapunktische Darstellung eines Motivzusammenhangs fordert, um verstanden zu werden, daß man die Stimmen unterscheiden kann; und so sind die Kontrapunkte in Kantate 196, um sich voneinander abzuheben, rhythmisch abgestuft von Vierteln (1) über Viertel und Achtel (4) und Achtel und 16tel (2) zu 16teln (3).

Als Darstellung, im Unterschied zur Entwicklungsform der *d*-Moll-Fuge, ist allerdings der kontrapunktische Charakter der Permutationsfuge erst ungenügend bestimmt. Die Chorfuge „Lebe, Sonne dieser Erden" hat nach Neumann (23) folgendes Schema:

S I	1	2	3	4	5		1
S II		1	2	3	4	5	
T			1	2	3	4	5
B				1	2	3	1
Gb					1	2	

Gleiche Länge (1 Takt) aber haben, wenn man die musikalischen Zäsuren in den einzelnen Stimmen berücksichtigt, nur die Kontrapunkte 1 und 3–5; Kontrapunkt 4 dagegen umfaßt $1^1/_2$ Takte.



Die „Kontrapunkte" des Permutationsschemas und die „Teilthemen" der realen Stimmen fallen nicht zusammen. Da die Kontrapunkte 3–5 des Schemas einen halben Takt früher anfangen und abbrechen als die Teilthemen 3–5, fällt einerseits die zweite Hälfte des Teilthemas 5 im Sopran I und II aus dem Schema heraus; andererseits ist der „Kontrapunkt" 5 im Tenor nichts anderes als die zweite Hälfte des Teilthemas 4, und die erste Hälfte des Teilthemas 5, das ihn erst zu dem Kontrapunkt 5 des Schemas machen würde, fehlt. Daß aber, wie sich an den Schlüssen im Sopran I und II und im Tenor zeigt, die musikalisch realen Teilthemen mit den Kontrapunkten des Permutationsschemas nicht übereinstimmen, bedeutet, daß sich die Stimmen wie in einer Engführungsfuge verschränken. Nicht anders als in einer Engführungsfuge hängen sie so zusammen, daß immer die eine sich der anderen entgegensetzt und zugleich deren Abbild ist; und wie in einer Engführungsfuge wird weniger ein Thema durchgeführt als eine Stimme nachgeahmt – daß die melodische Form des Fortspinnungstypus die Kontrapunkte zu einer zusammenhängenden Stimme verbindet, wurde schon gezeigt.

II

Eines der Merkmale der Permutationsfuge ist der Stimmtausch im mehrfachen Kontrapunkt; und die Theorie des mehrfachen Kontrapunkts im 17. und frühen 18. Jahrhundert läßt Ansätze zum Permutationsprinzip erkennen. Christoph Bernhard beschreibt im Anhang des *Tractatus compositionis augmentatus* den mehrfachen Kontrapunkt als eine Technik der „Replica": „Die vierfachen Contrapuncte sind Compositiones, welche in der Replica aus dem Baß Discant und aus dem Alte Tenor machen" (128). Der Terminus „Replica", unmittelbar oder indirekt von Zarlino übernommen, bedeutet Wiederholung, aber auch Antwort auf einer anderen Stufe. Johann Gottfried Walther definiert: „Replica heißet, wenn eine Stimme . . . dasjenige noch einmahl vorbringet, was die vorangehende zuvor angebracht hat. Ebe[redacted]

(T und D) zusammengesetzt werden, ohne daß an den Übergängen irreguläre Intervalle entstünden. Zu Bachs Form der Permutationsfuge fehlt also nicht die Kompositionstechnik, sondern der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen: die „verwechselten Themata" in Form einer Fuge zu exponieren, ist nur sinnvoll, wenn sie eine zusammenhängende Stimme bilden.

Nach Johann Gottfried Walthers Definition der Fuga doppia wäre die Permutationsfuge als ein Sonderfall der Doppelfuge zu verstehen: „Fuga doppia, eine Doppel-Fuge heißet: wenn zwey, drey bis vier themata mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird" (266). Die Beschreibung schließt außer der Permutationsfuge und der Instrumentalfuge mit obligaten Kontrapunkten auch den bloßen Stimmtausch ein, denn der Begriff der „Fuge" forderte im 17. und frühen 18. Jahrhundert weder den T-D-Wechsel noch das sukzessive Einsetzen der Stimmen; es genügte, wenn ein Thema in einer anderen Stimme wiederholt wurde.

Genauer, wenn auch immer noch nicht eindeutig, ist Marpurgs Beschrei-

(a)	S	1	2					
	A		1	2	3			
	T					3	4	
	B						3	
(b)	S	1	2					
	A		1	2	3			
	T			1	2	3	4	
	B				1	2	3	
(c)	S	1	2	3	4			
	A		1	2	3	4		
	T			1	2	3	4	
	B				1	2	3	4

Daß die dritte und vierte Stimme nicht nur Kontrapunkt 3 wiederholen (Schema a), sondern auch 1 und 2 (Schema b), darf ergänzt werden; denn da der „Satz der dritten Stimme", den die vierte wiederholen soll, nicht in der dritten Stimme exponiert worden ist, bedeutet „Satz der vorigen Stimme" nicht: „das von der vorigen Stimme exponierte Thema", sondern: „der thematische Inhalt der vorigen Stimme". Zweifelhaft ist, ob Schema b zur regulären Exposition einer Permutationsfuge (Schema c) erweitert werden darf. Da aber die Abweichungen von der Permutationsfuge keinen musikalischen Sinn erkennen lassen, ist es nicht ausgeschlossen, daß Marpurg die Permutationsfuge gemeint und sich nur unklar ausgedrückt hat. Das „neue Thema", das die zweite Stimme nach dem „vorigen", schon erwähnten, „ergreiffen" soll, wäre dann nur in der zweiten Stimme „neu"; exponiert aber wurde es schon von der ersten.

III

1. Der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen ist ein Merkmal der Permutationsfugen Bachs. Doch ist der Begriff der Permutation – der Bildung aller Kombinationen aus einer gewissen Zahl von Teilen – nicht an eine bestimmte Folge der Teile gebunden; und die unregelmäßige Permutation in manchen Chorfugen Bachs ist keine spätere Modifikation des Typus, sondern das Relikt einer Vorform der Permutationsfuge: der Fuge mit Doppelthema und ergänzendem Kontrapunkt. So beruht etwa die Chorfuge „Höchster, schau in Gnaden an" aus der Leipziger Kantate 63 auf einem Doppelthema (Kontrapunkt 1 und 2), das zunächst abwärts und dann (im doppelten Kontrapunkt) aufwärts durch die Stimmen geführt wird:

S	2	3	4			1	4
A	1	2	3	3	1	2	
T		1	2	1	2	4	3
B			1	2			1

Die Kontrapunkte 3 und 4, die Terzenparallelen zu 1 und 2 bilden, haben nur ergänzende Funktion.

Das Doppelthema mit ergänzendem Kontrapunkt ist im Motettensatz des 16. Jahrhunderts vorgebildet. Das zweite Kyrie der Messe „Lauda Sion" von Palestrina beruht auf einem aus drei Kontrapunkten zusammengesetzten polyphonen Modell:

S		1	2		1
A		2	1		2
T	1		3	2	
B	2	3			3

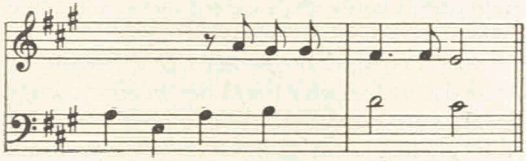
Kontrapunkt 1, das Thema, ist eine Paraphrase der dritten Zeile der Fronleichnamssequenz („in hymnibus et canticis"). Der obligate Kontrapunkt 2, ein Oktavgang abwärts, bildet einen Kontrast zum Thema, das in enger Bewegung die Finalis umschreibt. Kontrapunkt 3 ist nur Zusatz und Ergänzung. Die Wendung zur D in der dritten Phase genügt allerdings nicht, um von Dux und Comes, also von einer Fuge zu sprechen.

Aus der Technik des polyphonen Modells wurde in den Motetti concertati des 17. Jahrhunderts der Typus eines Doppelthemas entwickelt, das einen Text in seine verschiedenen Momente auseinanderlegt; man kann es als kontrapunktische Darstellung der Melodik des Stile rappresentativo verstehen. Ignazio Donati, zwischen 1612 und 1632 in Oberitalien nachweisbar, verarbeitet im ersten Teil der Generalbaßmottete „Languet anima mea", den Hugo Leichtentritt in seiner „Geschichte der Motette" (255–57) abdruckt, ein aus drei Kontrapunkten zusammengesetztes Modell nach dem Schema:

S		1	2....	1	3	
A			1	3	1	3
T I	1	2....		2....		
T II			3	3		1
B			1		2....	

Der ergänzende Kontrapunkt 2 überkreuzt die Einsätze des Doppelthemas (Kontrapunkt 1 und 3).

Den profanen Zügen des Textes entspricht der monodische Stil. Die lang ausgehaltene Dissonanz des Kontrapunkt 1 wird von Christoph Bernhard, der sie als „Extensio" bezeichnet, zu den Figuren des Stylus theatralis gezählt; sie sei – wie bei Donati – „gemeiniglich mit der Multiplication" – d. h. mit deklamatorischer Tonwiederholung – „vereiniget" (83).
Als Analogon zu Donatis Fuge wäre aus der protestantischen Motetten- und Kantatenüberlieferung der Anfang des deutschen Sanctus von Johann Philipp Krieger zu zitieren (DDT 53/54, 309–11).



Doch fehlt dem Doppelthema – trotz rhythmischer Kontraste und pointierter Deklamation – der monodische Charakter; und es ist kaum Zufall, daß die Motive an den Choral „Nun freut euch, liebe Christen gmein" erinnern: Kontrapunkt 1 scheint den Anfang, Kontrapunkt 2 den Schluß der ersten Zeile abzubilden. Das Doppelthema wird zunächst abwärts durch den Stimmen geführt und dann in wechselnden Kombinationen dargestellt:

Vl I						1				3		2		
Vl II											1			
S		1		2		3			2	1				2
A				1	2		3	1	3	2	3			
T					1	2		2				1		
B						1	2		1		2			1

Zwei Fugen mit Doppelthema und ergänzendem Kontrapunkt zitiert Padre Giambattista Martini 1775 im „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato" (135–41 und 142–48). In der ersten, einem „Estratto del Dixit a 4 concertato con strumenti" von Angelo Predieri (1655–1731), bildet der ergänzende Kontrapunkt 3 – wie in Bachs Kantate 63 – Terzenparallelen zu Kontrapunkt 2.

S			1	2		1	2	3	
A		1	2		3		1	2	3
T					1	2		1	2
B				1	2	3			1

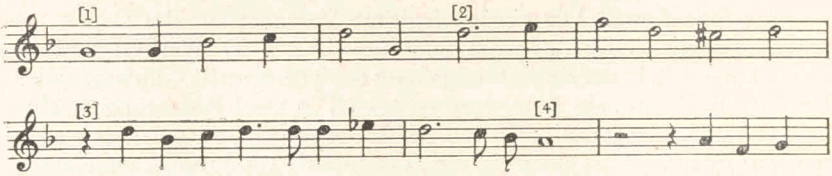
Kontrapunkt 1 ist eine Psalmintonation, 2 ein ins Vokale übertragenes Instrumentalmotiv. – Die zweite Fuge, ein „Estratto dal Dixit a 4 concertato con strumenti" von Giacomo (Jacopo?) Antonio Perti (1661–1756), scheint aus den 1735 gedruckten „Messe e Salmi concertati a 4 voci con stromenti e ripieni" zu stammen, kann aber, da Perti schon 1680 eine Messe schrieb und später Kapellmeister an San Petronio in Bologna war, Jahrzehnte früher entstanden sein.

S			1	2	3	1	2	3		2	3	1
A		1	2	3		3	1	2	3	1	2	2
T					1		x		1		1	3
B				1	2	2		1	2	x		

Das Schema läßt eine regelmäßige dreistimmige Permutationsfuge (über einem Generalbaßostinato = x) als Grundform erkennen, die durch die Vierstimmigkeit modifiziert ist.

Das Neue an Bachs Permutationsfugen war – wie die zitierten Sätze zeigen – nicht die Permutation überhaupt, sondern die regelmäßige Permutation. Sie aber ist an den sukzessiven Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen gebunden, und eine der Voraussetzungen der Permuta-

führungsfuge fremd. Die einzige legitime Veränderung des Comes, die „tonale Beantwortung", genügte nicht, um einen T–D–Wechsel der Kontrapunkte – d. h. in der Engführungsfuge: der Thementeile – zu begründen. Der Ausdruck „tonale Beantwortung" wird in zwei Bedeutungen, einer modalen und einer funktionsharmonischen, gebraucht, die getrennt werden müssen: Er bezeichnet einerseits die „Consociatio Modorum", andererseits eine Rückmodulation des Comes. Die „Consociatio Modorum" ist nach Christoph Bernhard „die beste Art die Fugen in allen Stimmen dem Tono gemäß anzubringen . . . Zu solchem Ende wird die Quarte in eine Quinte,



Trotz der rhythmischen Kontraste und des deklamatorischen Charakters von Kontrapunkt 3 wird man die Fuge als Engführungsfuge und nicht als mehrthematische Fuge verstehen dürfen; denn die Kontrapunkte 1–3 bilden einen festen sukzessiven Zusammenhang, eine geschlossene Stimme mit dem melodischen Charakter eines Chorals: Man kann sie – ohne daß von Ableitung die Rede sein soll – mit den ersten drei Zeilen von „Wir danken dir, Herr Jesu Christ" vergleichen. Die Stimme des Dux, die auf einem dorischen Melodiemodell beruht, ist also ein Soggetto im Sinne Zarlinos, eine gegebene oder primäre Stimme, und der Comes ist ein „Contrappunto fugato" (s. oben Teil I). Das Gerüst der Kontrapunkte 1 und 2 ist im Dux die authentische Quinte *g–d'*, im Comes die plagale Quarte *d–g*. Daß der Comes erst in Kontrapunkt 2 und nicht schon in 1 der Repercussa *d'* des Dux die Finalis *g* entgegensetzt, bedeutet keinen Widerspruch gegen die Regeln der „Consociatio Modorum"; denn nach Christoph Bernhard sollen nicht nur die Quinten und Quarten vertauscht, sondern auch die melodischen Charaktere, die „Semitonia erhalten werden". Die Antwort *d–e–f–g* aber wäre eine Verzerrung des Anfangs *g–b–c'–d'*.

IV

Johann Joseph Fux exemplifiziert 1725 in den *Gradus ad Parnassum* die Technik des doppelten Kontrapunkts der Duodezime an einer Fuge mit drei Themen oder Kontrapunkten. „Si quis autem pluribus Subjectis, et natura, valoreque distinctis Compositionem adornare cupit, id haud alia ratione, quam beneficio Contrapuncti duplicis effeci potest: quemadmodum in sequenti Paradigmate videndum est" (215). Das Beispiel einer „Fuga tribus Subjectis instructa" ist eine textlose Fuge mit unregelmäßigem Stimmtausch (215–17).

S			1	2		1	2	2	
A		1	2		1	2	3	1	
T	1	2	3	3		2		3	
B		3		1	2		1		

Da die Themen weder einen sukzessiven Zusammenhang in den einzelnen Stimmen bilden noch einen Text in seine verschiedenen Momente auseinanderlegen, ist der Stimmtausch nichts anderes als ein Kontrapunkt-Kalkül. Haydn verwendet die Permutationstechnik im Finale des Streichquartetts op. 20, 2 als Expositionsverfahren. Die vier Themen der „Fuga a IV Soggetti" werden Takt 1–18 nach folgendem Schema exponiert:

Vl I	1	2	3	4	1
Vl II		1	2	3	4
Vla	2	3	1	2	3
Vc				1	2

Die einzelnen Phasen sind $3^1/_2$ Takte lang.
Die Permutationstechnik im Finale der C-Dur-Symphonie KV 551 von Mozart stützt sich, sofern ein Modell notwendig war, auf das Vorbild von Haydns Quartettfuge, denn die Chorfugen in Bachs Motette „Singet dem Herrn", die Mozart sich 1789 in Leipzig kopieren ließ, sind keine Permutationsfugen. In Mozarts Permutationsfuge, der Coda des Finale, werden die Themen eines Satzes in Sonatenform kombiniert.

Vl I	1			1	2	3	4	5	2
Vl II			1	2	3	4	5	1	3
Vla		1	2	3	4	5	1	2	1
Vc		2	3	4	5	1	2	3	4
Cb					1	2	3	4	5

Kontrapunkt 2 ist das Hauptthema, 1 das Seitenthema, 5 ein erstes und 3 ein zweites Nebenthema; Kontrapunkt 4 bildet nur eine Ergänzung zu 3.
Die Fuge ist nicht das Formprinzip des Satzes, sondern eine Technik der thematischen Arbeit. Das Hauptthema (Kontrapunkt 2) wird zwar in einer regulären Fugendurchführung verarbeitet (Takt 36–56), aber im Entwicklungsteil (der „Überleitung") der Sonatenexposition; und in der Reprise wird die Fugendurchführung durch Sequenzen eines thematischen Modells ersetzt (Takt 241–54). Auch die vierstimmige Engführung, die „Fugenexposition" des Seitenthemas (Kontrapunkt 1) ist ein Sequenzmodell und wird von *G*-Dur nach *e*-Moll und *C*-Dur versetzt (Takt 99–109).) In der gleichen Technik wird auch das erste Nebenthema (Kontrapunkt 5) verarbeitet: zunächst wird eine vierstimmige Engführung von *a*-Moll nach *d*-Moll, *G*-Dur und *C*-Dur versetzt (Takt 173–86), dann eine Engführung des umgekehrten Themas, verbunden mit dem diminuierten Hauptthema als Nachsatz, von *F*-Dur nach *c*-Moll, *g*-Moll und *d*-Moll (Takt 187 bis 206).
Ist aber die Fuge nur eine Technik der thematischen Arbeit, so ist die Themenkombination in der Coda nicht als Schlußteil einer mehrthematischen Fuge zu verstehen. Sie ist einerseits eine Konsequenz der thematischen Arbeit, eine Form der zusammenfassenden Reprise, und kann andererseits im Zusammenhang mit Mozarts Prinzip gesehen werden, drei- und viertaktige Sätze gegeneinander zu stellen und die regelmäßige Alternation leichter und schwerer Takte zu durchbrechen.
1. Die vier Takte des Hauptthemas sind als schwer-leicht-schwer-leicht zu verstehen, denn der Schwerpunkt fällt auf die D in Takt 3. Der Nachsatz (Takt 5) wird viertaktig exponiert, bei der Wiederholung (Takt 13) aber auf drei Takte reduziert; die Verkürzung ist eine Verschränkung oder „Takt-

erstickung" (4 = 1). Dagegen ist das unmittelbar folgende erste Nebenthema (Kontrapunkt 5) originär dreitaktig (Takt 20). Einerseits setzt also Mozart die Dreitaktigkeit des ersten Nebenthemas gegen die Viertaktigkeit des Hauptthemas; andererseits vermittelt er zwischen den Gegensätzen durch die Taktverschränkung im Nachsatz.

2. Schwerpunkt des ersten Nebenthemas ist der zweite Takt (D); der lange Auftakt fällt also in einen schweren Takt. Dagegen ist die Stufenfolge (V)–II–V–I des Seitenthemas als schwer-leicht-schwer-leicht zu verstehen (Takt 74), so daß der lange Auftakt in einen leichten Takt fällt (vierter Takt des Themas ist die Pause, und die I. Stufe wird nur durch die Begleitung repräsentiert). Die metrische Differenz der Themen wird durch die Kombination dargestellt, in der das erste Nebenthema dem Seitenthema nicht nach vier, sondern nach drei Takten folgt (Takt 77).

3. Im Fugato des Hauptthemas (Takt 36) ist der erste Takt des Comes mit dem vierten des Dux verschränkt, so daß Dreitakter (Dux) mit Viertaktern (Comes) wechseln. Dem letzten Themeneinsatz (Dux) folgt das zweite Nebenthema (Kontrapunkt 3) als Fortspinnung (Takt 56). Ob der erste Takt des Nebenthemas nach dem Alternationsprinzip als leicht oder in Analogie zum ersten Takt des Comes als schwer gelten soll, ist nicht zu entscheiden, da das Nebenthema auf der metrisch indifferenten Quintschrittsequenz *G*-Dur: IV-VII-III-VI-II-V-I beruht. Der metrische Wechsel des Fugato wird also in die metrische Unbestimmtheit der Sequenz aufgelöst.

Metrischer Ausgleich aber ist auch der Sinn der Themenkombination in der Coda: Die Themen werden gleichsam metrisch auf einen Nenner gebracht. Die Permutation ist nur eine Technik, um die Kombination in genügender Länge darzustellen.

Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach

Von Peter Benary (St. Gallen)

Die vor einem Jahr an gleicher Stelle begonnene Behandlung des periodischen Prinzips im Schaffen J. S. Bachs wollte erste Ansatzpunkte in der Analyse bezeichnen und erste Ergebnisse mitteilen[1]. Hier nun sollen weitere Werke besprochen und einige Fragen der Deutung und Bedeutung erörtert werden.

Die systematisch weiter betriebenen Analysen gingen von der Ansicht aus, es sei zunächst einmal festzustellen, in welchen Werken oder Werkgattungen Ergebnisse besprochener Art – aus den Taktzahlen sich ergebende Symmetrie- oder Proportionsformen – auftreten. Denn die Art der Analyse, formale Abschnitte in ihren Taktzahlen zueinander in Beziehung zu setzen, erscheint nur bei Werken sinnvoll, bei denen die so erzielten Resultate aussagehaltig sind. Wer von daher die Berechtigung der Methode anzweifelt, übersieht, daß jede Werkanalyse an die Grenzen einer durch positive Ergebnisse legitimierten Methode gebunden ist.

Zwei Werkkategorien hoben sich deutlich ab: einerseits Konzerte und konzertnahe Kompositionen, andererseits Werke, die durch formale Eigenständigkeit oder inhaltliche Bezüge von vornherein eine gewisse Nähe zu Ergebnissen der beschriebenen Art aufweisen. Vollständigkeit in dem Sinne, daß alle in Frage kommenden Werke neue Bestätigungen bringen würden, war nicht zu erwarten. Um so mehr überraschte die Zahl der Werke, die zu solchen Bestätigungen führten.

Wir besprechen zunächst Konzerte und konzertnahe Kompositionen. – Das Violinkonzert *a*-Moll (BWV 1041) erbrachte in allen drei Sätzen erwähnenswerte Ergebnisse:

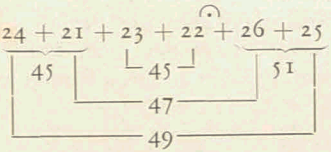
1. Satz

$$24 + 27 + 33 + 17 + 21 + 20 + 29$$
$$= 24 + 60 + 58 + 29 \quad (2:5 \,/\, 2:1)$$
$$= 84 + 87$$

2. Satz

$$4 + 2 + 2 + 6 + 2 + 4 + 2 + 6 + 2 + 6 + 2 + 4 + 4$$
$$= 14 + 14 + 14 + 4$$

3. Satz



Dabei kommt im dritten Satz die Fermate in ihrer deutlich gliedernden Funktion ungefähr an den $^2/_3$-Punkt des Satzes zu stehen.

---

[1] Unter gleicher Überschrift im BJ 1958, S. 84–93.

Das Violinkonzert *E*-Dur (BWV 1042) ist folgendermaßen gegliedert:

1. Satz $11 + 41 + 17 + 53 + 11 + 41$
$= 52 + 70 + 52$

Die Übereinstimmung der Außenglieder ist durch die Da-capo-Form, die sogar als solche notiert ist, selbstverständlich, nicht aber ihre Anwendung im ersten Satz eines Konzertes. Der

2. Satz $6 + 4 + 5 + 7 + 5 + 4 + 4 + 2 + 4 + \overbrace{10 + 7}$
$= 22 + 5 + 10 + 20$

ist symmetrisch strukturiert. Der dritte Satz gliedert sich, nach Tutti- und Solo-Abschnitten geordnet:

Tutti $16 + 16 + 16 + 16 + 16 + 16 + 16 = 80$
Solo $16 + 16 + 32 = 80$

Dabei wirkt sich der Tanzcharakter in der auch in sich periodisch strukturierten 16-Taktigkeit aus.
Die beiden ersten Sätze des Konzerts für zwei Violinen *d*-Moll (BWV 1043) sind ebenfalls erwähnenswert. Der 1. Satz hat mit

$21 + 24 + 13 + 30$
$= 45 + 43$

zwei annähernd gleichlange Teile. Besondere Aufmerksamkeit verdient aber der langsame Satz mit seiner außergewöhnlichen Ausgewogenheit des formalen Aufbaus:

$2 + 7 + 6 + 8 + 7 + 4 + 6 + 2 + 7 + 1$
$= 9 + 6 + 15 + 10 + 9 + 1$
$= 15 + 15 + 10 + 10$

In diesem Zusammenhang ist noch der langsame Satz aus dem Italienischen Konzert (BWV 971) zu nennen, der ohnehin in die Nähe der Solokonzerte gehört. Sein Aufbau ist: 3 Vortakte + 23 + 23.
Zu den konzertnahen Kompositionen sind die Préludes der Englischen Suiten zu zählen. Eine Ausnahme bildet der nicht konzertant gehaltene Einleitungssatz der *A*-Dur-Suite. Bei den anderen kamen wir zu folgenden Ergebnissen:

a-Moll $18 + 28 + 8 + 32 + 23 + 18 + 28 + 9$
$= 54 + 55 + 55$

g-Moll $32 + \underbrace{34 + 32 + 10} + \underbrace{16 + 36 + 19} + 34$
$= 32 + 76 + 71 + 34$

F-Dur $20 \overset{\frown}{+} 26 \overset{\frown}{+} 16 \overset{\frown}{+} 30 \overset{\frown}{+} 20$ [2]

$= \underbrace{20 + 40}_{} + \underbrace{40 + 48}_{}$

$= \underbrace{44 + 44}_{} + 20$

$= 20 + \underbrace{68}_{} + 20$

e-Moll $40 \overset{\frown}{+} 12 + 30 + 10 + 25 + 40$

$= 40 + \underbrace{76}_{} + 40$

d-Moll 37 (Adagio) $+ 48 + 31 + 30 + 49$

Auch hier resultiert die Übereinstimmung der Außenglieder aus der Da-capo-Form. Bemerkenswert ist aber die Übereinstimmung oder proportionale Ausgewogenheit mit den Binnengliedern.

Die Brandenburgischen Konzerte wurden in dem vorausgegangenen Beitrag in dieser Hinsicht untersucht.

Wir kommen nun zu den Kompositionen eigenständiger Form oder mit inhaltlicher Sonderstellung. – In sieben der zweistimmigen Inventionen (BWV 772–786) und fünf der dreistimmigen Sinfonien (BWV 787–801) gelangten wir zu hierher gehörigen Resultaten, wodurch die Originalität dieser Form zusätzliches Gewicht erhält. – Die Invention *d*-Moll gliedert sich in $18 \overset{\frown}{+} 21 \overset{\frown}{+} 15$ Takte. Dabei ergibt das erste Glied zur Summe der beiden übrigen das Verhältnis 1:2. – Die Invention *Es*-dur gliedert sich in $11 + 11 + 10$ Takte, die Invention *E*-Dur in $20 :\!|\!: + 22 + 20 :\!|\!:$, also gemäß dem schon öfter begegneten Schema a–b–a. Die Invention *F*-Dur sehen wir am sinnvollsten in $12 \overset{\frown}{+} 23$ Takte gegliedert. Ferner sind die Inventionen in *f*-Moll mit $16 + 18$ und *h*-Moll mit $11 + 11$ Takten zu nennen. Neu im Rahmen unserer Betrachtung ist dabei, daß mehrfach die exakte Mitte der Stücke deutlich hervortritt[3]. Dies ist der Fall in den beiden letztgenannten Inventionen, wie aus den Taktzahlen ersichtlich, in der Invention *D*-Dur durch die drei lang ausgehaltenen Noten, in den Inventionen *d*-Moll und *e*-Moll durch Triller und in der Invention *f*-Moll durch deutlichen Neuansatz in dem jeweils in der Mitte der Stücke stehenden Takt.

Die Sinfonie *C*-Dur zeigt mit $6 + 4 + 4 + 6 + 1$ Schlußtakt wiederum symmetrische Anlage, ebenso die in *Es*-Dur, die von den Kadenzen ausgehend in $13 + 12\ (3 \cdot 4) + 13$ Takte zu gliedern ist. Die Sinfonie *g*-Moll hat folgenden Aufbau:

$16 + 12 + 8 + 11 + 17 + 8$

$= 28 + 8 + 28 + 8$

[2] $\overset{\frown}{\ }$ bezeichnet eine Phrasenverschränkung, d. h. der letzte Takt einer periodisch zusammengehörigen Taktgruppe ist zugleich der erste der darauffolgenden. In der zusammenfassenden Addition der einzelnen Taktzahlen war daher jeweils die Zahl der Phrasenverschränkungen abzuziehen.

[3] Wir kommen unten auf die Satzhalbierung nochmals zu sprechen.

und die in *h*-Moll: 6 + 7 + 6 + 6 + 7 + 6. Die ohnehin bemerkenswerteste Sinfonie, die in *f*-Moll, zeigt, vom Achtel-Motiv und dem chromatischen Ostinato ausgehend, die Gliederung:

2 + 4 + 4 + 2 + 5 + 6 + 2 + 5 + 2 + 3,

von den Kadenzierungen ausgehend dagegen:

4 + 8 + 2 + 5 + 6 + 2 + 5 + 3, –

eine wohl als zufällig anzusehende Übereinstimmung. Jedoch ist der harmonische Verlauf *f–c–As–Es–c–Des–As–f–f* mit seinen Entsprechungen zwischen *As–Es–c* und *Des–As–f* sicher nicht zufällig, sondern erwächst unmittelbar aus der inneren Logik dieses kleinen kontrapunktischen Wunderwerkes.

Präludium und Tripelfuge *Es*-Dur, die die Orgelmesse einrahmen, besitzen von daher genügend Eigenständigkeit, um in diesem Zusammenhang genannt zu werden, zumal die Ergebnisse der Analyse überraschen. Das Präludium gliedert sich, gemäß den mit a, b und c gekennzeichneten Motiven, folgendermaßen:

| | | |

gewürdigt worden. Die Ergebnisse berechtigten dazu, das Werk in das Blickfeld dieser Studie einzubeziehen. Unsere Analysen waren so ergiebig, daß einschränkungslos gesagt werden kann: das WK ist einer der wichtigsten Belege für die Richtigkeit unserer Annahme, gerade diejenigen Werke Bachs, die sich durch eine gewisse Eigenständigkeit auszeichnen, seien weitgehend von den hier dargestellten Formalstrukturen mitbestimmt. Daß dies die Kunst der Fuge und das Musikalische Opfer nicht zu bestätigen scheinen, dürfte in deren stilistisch eindeutig rückwärts gewandter Haltung begründet sein, während der Durchbruch des periodischen Prinzips eine vorwärts weisende Erscheinung ist, also dem „Geist" des WK durchaus gemäß!

In der folgenden Übersicht ist die Gliederung der Präludien (Präl) und Fugen des WK gemäß ihren Taktzahlen angegeben, soweit sie in diesem Rahmen nennenswert sind. Wenn nicht ohne weiteres aus dem Notentext ersichtlich, ist vermerkt, was zu der jeweils vorgenommenen Gliederung veranlaßte.

WK I

Präl *C* 4 + 8 + 8 + 3 + 8 + 4 (Baßführung)
= 12 + 11 + 12

Präl *Cis* 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 6 + 8 + 8 + 12 + 12 + 10 + 8
= 32 + 14 + 16 + 24 + 18
54
50

Präl *d* 14 + 12

Präl *e* 20 + 2 + 19 (= 41)

Präl *fis* 12 + 12 (einzige deutliche Kadenzierung)

Präl *As* 17 + 17 + 10 (Kadenzen)

Präl *gis* 13 + 4 + 12 (Kadenzen)

Präl *B* 10 + 10

Präl *b* 12 + 12 (Änderung der Satzfaktur)

Fuge *C* 14 + 14 (Beginn der Engführung)

Fuge *cis* 36 + 58 + 22
58

Fuge *d* 22 + 22 (Durchführungsbeginn mit Themenumkehrung)

Fuge *es* 44 + 43 (Durchführungsbeginn mit Themenumkehrung)

Fuge *e* 10 + 9 + 10 + 9 + 4 (= 42, vgl. Präl. *e*)

Fuge *fis* 20 + 20 (Beginn der Themenumkehrung)

WK II

Präl *c* 12:: + 16:|

Präl *Des* 25 + 26

Präl *cis* 32 (16 + 16) + 30 (Kadenzen und Bogenform)

Präl *D* 16:: + 24 + 16:|

Präl *d* 30 + 31 (Bogenform)

Präl *es* 16:‖: + 12 + 8:‖
Präl *E* 24:‖: + 30:‖ (vgl. das folgende!)
Präl *e* 48:‖: + 60:‖ (vgl. das vorige!)
Präl *F* 16 + 16 + 8 + 16 + 16[5]
Präl *f* 28:‖: + 28 + 14:‖
Präl *Fis* 19 + 37 + 19 (1:2:1)
Präl *fis* 29 + 14 (2:1)
Präl *G* 16:‖: + 16 + 16:‖
Präl *gis* 24:‖: + 26 (16 + 10):‖
Präl *a* 16:‖: + 16:‖

Präl *B* 32:‖: + 16 + 16 + 12 + 12:‖
Präl *H* 23 + 23 (Änderung der Satzfaktur)
Präl *h* 8 + 6 + 6 + 8 + 5
= 14 + 6 + 13

Fuge *c* 14 + 15 (Einsatz der Themenvergrößerung)
Fuge *cis* 34 + 37 (Einsatz des obligaten Kontrapunktes)

Fuge *D* 27 + 24 (Beginn der Engführung)
Fuge *d* 13 + 14 (Beginn der Engführung)
Fuge *Es* 36 + 34 (Beginn der Engführung)

Fuge *es* 23 + 24 (Beginn der Engführung)
Fuge *f* 40 + 45 (einzige deutliche Kadenzierung)
Fuge *fis* 20 + 15 + 35
= 35 + 35
Fuge *g* 44 + 40 (Beginn parallelgeführter Themeneinsätze)
Fuge *A* 15 + 14

Fuge *B* 32 + 46 + 16
48
Fuge *b* 26 + 15 + 25 + 13 + 22 (Beginn der Durchführungen)

Knapp die Hälfte der Stücke des WK I und II, nämlich 45 von insgesamt 96, erbrachte Ergebnisse hier zu erwähnender Art. Das Überwiegen des WK II (30 gegenüber 15 im WK I) gibt keinen Anlaß zu der Annahme, es bestünde eine grundsätzliche Zunahme der hier verfolgten Fakten im Bachschen Lebens- und Schaffensgang. Dem widerspricht allein schon, daß die als suitennah anzusprechenden Stücke mit ihrer deutlichen Zweiteilung durch Doppelstrich und Wiederholungszeichen im WK I nur einmal (*b*-Moll), im WK II aber zehnmal begegnen, obwohl doch Bachs Suitenwerke in größerer zeitlicher Nähe zum WK I entstanden.
Es ergibt sich folgende Übersicht, wobei nochmals betont sei, daß sie durch mögliche Unvollständigkeiten geringfügige Veränderungen erfahren kann.

---

[5] Vgl. BJ 1958, S. 87 und 91.

	WK I	WK II	zus.
Präludien	9	8	17
Präludien mit :‖:	–	10	10
Fugen	6	12	18
zusammen	15	30	45

Was uns dabei besonders feststellenswert erscheint, ist die Tatsache, daß bei 12 Fugen (WK I: *c*, *d*, *es*, *fis*; II: *c*, *cis*, *D*, *d*, *Es*, *es*, *fis*, *A*), also bei der Mehrzahl der hier angeführten Fugen und bei zehn Präludien (WK I: *d*, *e*, *fis*, *gis*, *B*, *b*; II: *Des*, *cis*, *d*, *H*) eine deutliche Zweiteilung mit mittlerer Abgrenzung vorliegt. Dabei sind die in Frage kommenden Präludien mit zweiteilendem Doppelstrich nicht mitgezählt. Dem sollte man einmal eingehender nachspüren; wir können hier nur hinweisen auf mögliche Zusammenhänge mit Tanz und Nachtanz, mit dem Tänzerischen überhaupt, mit der 2 + 2-Satzfolge der Sonata da chiesa, mit der Zweiheit Präludium (o. ä.) plus Fuge und nicht zuletzt mit den Symmetrie- und Korrespondenz-Faktoren des periodischen Prinzips.

Was Bachs geistliche Kantaten anbelangt, so vermuten wir, daß sich nur in einigen wenigen Fällen Ergebnisse der hier besprochenen Art finden lassen. Der wichtigste Grund hierfür wird in der meist termingebundenen Zweckbezogenheit dieser Werke zu suchen sein. Die beiden nachfolgenden Beispiele betreffen Kantaten-Sätze, die ohnehin einen gewissen Ausnahmecharakter besitzen. So ist die auffällige Gliederung des Eingangschores zur Kantate „Wer sich selbst erhöhet" (BWV 47) in 44 + 67 + 43 + 74 (= 111 + 117) durch die textliche Symmetrie hinreichend erklärt. Bemerkenswerter ist der große Chorsatz der Kantate „Nun ist das Heil" (BWV 50), der in 68 + 68 Takte gegliedert ist. Weitere Ergebnisse ähnlicher Art werden sich in Bachs Kantatenwerk noch finden lassen; doch hat es den Anschein, als sei ihre Zahl nicht groß genug, um sie für diese Werkgattung als typisch ansprechen zu können.

Anders verhält es sich bei den Orgelwerken. Sie sind, wenigstens was die cantus-firmus-freien Kompositionen betrifft, in der Regel und vergleichsweise „langsamer" geschrieben, versponnener in die „Komposition" selbst, als das bei den meisten Kantaten angenommen werden kann. So war Bachs Orgelschaffen von vornherein den von uns gemeinten Ergebnissen der Analyse zugänglicher und näher.

Überraschenderweise fanden sich auch in vier von den acht kleinen Präludien und Fugen für Orgel (BWV 553–560) einfachste Proportionen der Taktzahlen jeweils zwischen Präludium und Fuge:

Nr. 1 57:‖ + 26 ≅ 2:1
Nr. 2 31 + 30 ≅ 1:1
Nr. 4 58 + 29 = 2:1
Nr. 7 18 + 52 ≅ 1:3

Damit ergibt sich, wenigstens für diese Kompositionen, ein klarer Beleg für eine kompositorische Bezugnahme zwischen Präludium und Fuge, die

sich bisher nur gelegentlich und oft nur mühsam nachweisen ließ. Das Gleiche findet sich in den Präludien und Fugen BWV 541 (82 + 83) und BWV 549 (29 + 59).

Formalstrukturen im Sinne der Symmetrie oder Proportionalität fanden sich besonders überzeugend in der Orgelfuge *e*-Moll (BWV 548), die mit 58 + 115 + 59 Takten gemäß dem Verhältnis 1:2:1 gegliedert ist. Bei dem Präludium *c*-Moll (BWV 546) mit 24 + 95 + 25 Takten und bei der Tokkata *d*-Moll (BWV 565) mit 30 + 96 + 17 Takten ergibt jeweils das Verhältnis der Summe der Außenglieder zum Mittelglied annähernd 1:2. Am überraschendsten ist die außergewöhnliche Stimmigkeit des Präludiums (Tokkata) *F*-Dur (BWV 540); es gliedert sich:

$$= \underbrace{44 + 38 + 44 + \overbrace{50 + 43}}_{218} + \underbrace{51 + 62 + 50 + 42 + 15}_{220}$$

Dabei ist die gesamte Taktzahl (438) nahezu gleich dem Produkt aus der Zahl der formalen Abschnitte (10) und der Taktzahl des zugrunde liegenden Themenkomplexes (44).

Die Orgeltriosonaten ließen in mehr als der Hälfte ihrer Sätze zu sinnhaltigen Ergebnissen gelangen. Sätze mit mittlerer Abgrenzung durch Doppelstriche klammern wir aus, da sie suitenhafte Periodisierungen aufweisen, obwohl drei von diesen insgesamt vier Sätzen langsame Sätze sind, deren ausgesprochene Kantabilität kaum mehr an die Suite denken läßt. Dieser Sachverhalt ist wohl so zu erklären, daß sich der äußere formale Einfluß des Doppelstrichs mit Wiederholungszeichen bemerkbar macht und die so betonte Zweiteiligkeit des Satzes zu einfachen Proportionen in den Taktzahlen führt. – Im 3. Satz der Sonate *Es*-Dur ist die Gliederung 32:‖: + 32:‖ ein eklatantes Beispiel für die Stabilisierung des periodischen Prinzips bei Bach. Auch in der Sonate *c*-Moll interessiert der 3. Satz: er gliedert sich in 58 + 44 + 70 Takte, wobei das erste Glied zu den beiden anderen (58:114) das Verhältnis 1:2, die Außenglieder zum Mittelglied (128:44) das Verhältnis 3:1 ergeben. Kleinere Restbeträge bleiben auch hier unberücksichtigt, da es uns nicht auf rechnerische Genauigkeit, sondern auf die sinnhaltige Evidenz organischer Gefüge ankommt. Auch der zweite Satz in der genannten Sonate (19 + 8 + 7 + 14) zeigt, zumal im Hörvollzug, eine gewisse Ausgewogenheit der einzelnen Teile. Dagegen liefert der 1. Satz der Sonate *d*-Moll einen fast zu eindeutigen Beleg: 48 + 64 + 48 (= 3:4:3). Bemerkenswerter ist der 3. Satz:

$$\begin{aligned} & 36 + \underbrace{24 + 12}_{36} + 72 + 36 \\ = \; & 36 + \qquad\quad + 72 + 36 \end{aligned}$$

Immer wieder überrascht, gerade bei den Orgeltriosonaten, wie häufig sich analytisch Taktzahlen ergeben, die als Potenzen von Zwei auf die später normative Paarigkeit im periodischen Prinzip hindeuten. – Die Sonate *e*-Moll offenbart in allen Sätzen nennenswerte Ergebnisse:

der 1. Satz: (4) + 24 + 12 + 25

der 2. Satz: 23 + 22

der 3. Satz: 35 + 24 + 38, der sowohl als Symmetrieform wie auch als Proportionsform (Außenglieder : Mittelglied = 3 : 1) angesprochen werden kann. In der Sonate *C*-Dur weisen wir hin auf den 1. Satz:

$$\begin{array}{rcccccc} & 16 + 34 & + & 21 + 12 & + & 21 & + 16 + 35 \\ = & 50 & + & 54 & + & 51 & \end{array}$$

und den 3. Satz:

$$\begin{array}{rcccc} 12 + & \underbrace{16 + 14 + 16 + 14 + 16}_{76} & + & \underbrace{16 + 14 + 14 + 16 + 14 + 1}_{75} & \\ = 12 + & 76 & + & 75 & \end{array}$$

In der Sonate *G*-Dur schließlich ist der 1. Satz zu erwähnen, der mehrere Möglichkeiten bietet, in symmetrischer oder proportionaler Weise aufgeschlüsselt zu werden:

$$\begin{array}{rcccc} & \overbrace{20 + 53} & + 54 + 34 + 20 & & \\ = & 72 & + 54 + & 54 & (4:3:3) \\ = 20 + 53 & + 54 + & & 54 & \\ = 20 + & 140 & & + 20 & \end{array}$$

Soweit die Ergebnisse unserer Analysen.

Leicht könnte der Eindruck entstehen, es handele sich bei diesen Analysen um eine einseitige Überbetonung des formalen Elementes oder wenigstens, diese Überbetonung trete als unbeabsichtigte Begleiterscheinung auf und versperre den echten Zugang zum musikalischen Kunstwerk. In der Tat wurden bisher kaum Fragen der inhaltlichen Deutung angeschnitten. Die Eigenart der hier behandelten Fragen musikalischer Analyse verlangte aber zunächst nach einer ihrer Art gemäßen, also rein numeralen Darstellung. Nun, da im Überblick eine Kenntnis der Fakten besteht, muß nach deren Bedeutung und Deutung gefragt werden.

Zunächst: handelt es sich um eine bewußte kompositorische Absicht Bachs oder um absolute Zufälligkeit? – Eine rechnerische Vorausplanung ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Rechnerische Restbeträge wären sonst unwahrscheinlich, auch müßten sich wenigstens hie und da Taktzählungen in den Autographen finden. Auch allgemein und grundsätzlich widerspräche es dem heutigen Bachbild. Eine absolute Zufälligkeit liegt ebenfalls nicht vor, da sonst nicht bestimmte Werkgruppen besonders hervortreten würden und diese nicht mit so zahlreichen Belegen. Die Zahl und Vielfalt der gefundenen „Stimmigkeiten" berechtigt dazu, sie im Rahmen des Bachschen Gesamtwerkes als, wenn nicht typische, so doch als maßgebliche personalstilistische Erscheinung anzusprechen. Eine Sinndeutung kann also nur zwischen Absicht und Zufall, zwischen bewußter kompositorischer Maßnahme und „reinem" Ergebnis liegen. Es sei nachfolgend versucht, einer solchen Sinndeutung um einige Schritte näher zu kommen.

Zunächst geben wir eine Übersicht, wie sich die festgestellten Symmetrie- und Proportionsformen einordnen lassen:[6]

Proportionsformen: 1. a : b
2. a + c : b
3. a + b : c
4. a : b + c
= einfache Proportionen

Symmetrieformen: 1. a – b – a / a – a – b / a – b – b
2. a + c = b / a + b = c
3. a (. . + . . + . .) = b (. . + . . + . .)
4. a + b = c + d (= e + f . . .)
5. a + d = b + c (o. ä.)

Bei dieser Übersicht hat man sich zu vergegenwärtigen, wie oft diese Typen in den betreffenden Werken einander durchdringen, so daß sogar Symmetrie und Proportionalität ineinander greifen. Wichtig auch, wie schon erwähnt, daß neben der Dreiteilung häufig die Zweiteilung begegnet. Vor allem die Zweiteilung im Sinne einer Satzhalbierung verdient Beachtung, weil sie in anderem Zusammenhang beobachtete gleiche oder ähnliche Sachverhalte von dem hier gegebenen Blickpunkt aus zu bestätigen und vertiefen vermag[7].
Von drei Seiten aus sei nun versucht, die Bedeutung der durch unsere Analysen erwiesenen Tatbestände aufzudecken: von der musikalischen Dauer, von der Funktion formaler Verzahnung und von der Periodik aus.
Mit musikalischer Dauer ist folgendes gemeint: Nirgends wird die Zeitlichkeit der Musik so deutlich wie in der Barockmusik durch deren tönend erfülltes und einheitlich schwingendes Pulsieren. Das Metrum wird in ihr zur strukturierenden Kraft, weit mehr als je zuvor, aber noch ohne von der Starre periodischer Regelhaftigkeit gefährdet zu sein. Das musikalische Satzgefüge ist im Barock vom Metrum getragen, indem es in der mit ihm gegebenen musikalischen Zeitordnung mitschwingt. Folglich wird in der Barockmusik, in der der metrische Pulsschlag in allen Satzfaktoren zur ungebrochenen Auswirkung gelangt, das musikalische „Dauern" am sinnfälligsten. Entsprechungen und Symmetrien, wie wir sie fanden, sind nun letztlich nichts anderes, als ein Pendant zu dieser metrischen Grundlage; denn so, wie in kleinerem Maßstab die metrischen Grundeinheiten in vereinheitlichender und damit formbildender Weise zueinander in Beziehung treten, geschieht es hier mit den Dauer-Werten, mit den „Ausmaßen" größerer formaler Abschnitte.
Mit der Funktion formaler Verzahnung ist folgendes gemeint: Es gibt grundsätzlich zwei Arten musikalischer Tektonik, nämlich entweder die homogene Entfaltung eines meist motivisch gegebenen Keimes, oder die

[6] Die Buchstaben stehen für Taktzahlen, ihre alphabetische Ordnung bezeichnet die Aufeinanderfolge der gemeinten Formteile.

[7] Hierzu ergänzend G. Haußwald, *Zur Sonatenkunst der Bachzeit*. In: *Bericht über die wiss. Bachtagung Leipzig 1950* (1951), S. 340ff. und M. Wehnert, *Die Mitte im musikalischen Kunstwerk*. Diss. Leipzig 1956.

Verbindung wenigstens zweier musikalischer Gestalten und die Ausformung ihrer heterogenen Faktoren. In diesen ist aber das Moment der Verzahnung stets immanent enthalten[8]. Auch der schärfste Kontrast bedarf, um musikalisch sinnvoll zu sein, verbindender, gemeinsamer, überbrückender, verzahnender Faktoren. Das bedeutet im Blick auf Bachs Musik, die barockgebunden solche scharfen Gegensätze innerhalb eines Satzes ohnehin noch kaum kennt, daß die rhythmisch-metrische Einheit ganzer Sätze dadurch verdeutlicht und intensiviert wird, daß die Dauer-Werte ihrer Formteile als Dauer-Werte, also zeitlich, miteinander korrespondieren. Daß eine solche Bezugnahme durch Proportionen und Symmetrien tatsächlich organisch aus der Bachschen Musiksprache hervorgeht, ist etwa daran abzulesen, wie zufällig und wie wenig aussagehaltig uns entsprechende Ergebnisse beispielsweise bei Beethoven erscheinen würden[9]. Die Verzahnung zwischen den Satzteilen, die mangels tiefgreifender Kontraste bei Bach voll wirksam ist, erfährt also durch Symmetrien und Proportionalität in ihrer formal bindenden Funktion eine stilistisch fundierte Bekräftigung.

Unter Periodik sei in diesem Zusammenhang folgendes verstanden: die Taktgruppen, die sich bei den vorgenommenen Analysen als formal integrierende Bestandteile herausstellten, wurzeln im periodischen Prinzip. Das gilt, wenn wir es auch in zweierlei Hinsicht einschränken müssen. Das periodische Prinzip gelangt im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts bei den Musikern der Bach-Söhne-Generation zum endgültigen Durchbruch[10]. Es ist also bei Bach selbst noch im Werden, d. h. es macht sich allenthalben bemerkbar, hat sich aber noch nicht durchgesetzt. Dann: die Gruppierungen, die wir in den Analysen vornehmen, weisen teilweise sehr hohe Taktzahlen auf, – zu hoch, um sie unmittelbar im periodischen Sinne auffassen zu können. Wir glauben aber, daß sich die Periodik nicht in der Weise entwickelte, daß aus den paarigen Taktentsprechungen über die größeren 8-, 16- oder 32taktigen Einheiten endlich das Gefühl für periodisch geordnete Formalstrukturen entstand, sondern im Gegenteil, daß aus dem Bewußtwerden des musikalischen Ablaufes als geformter Zeit, als Zeit-Form das periodische Prinzip hervorging. Die Periodik ist also im 18. Jahrhundert mehr Ergebnis als Ursache, – Ergebnis einer Tendenz nach Überschaubarkeit, Gliederung, Ordnung und Ausgewogenheit. Mit unseren Analyse-Resultaten soll also keineswegs ein Beleg für die Herrschaft des periodischen Prinzips bei Bach erbracht werden, sondern ein Beleg für die Bedeu-

[8] Am sinnfälligsten wird das Gemeinte bei Beethoven als dem wohl größten Dialektiker der Musik in dessen Prinzip der „kontrastierenden Ableitung" (A. Schmitz).

[9] Vgl. Hans Meyer, *Linie und Form. Bach–Beethoven–Brahms*, Leipzig 1930. – Der goldene Schnitt hat aber offenbar keine musikalische „Gültigkeit". Er wirkt sich räumlich-visuell aus, nicht zeitlich-akustisch.

[10] Vgl. P. Benary, *Die Metrik in der musikalischen Werkbetrachtung*, Mf XIII, 1960, Heft 4; ergänzend H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*. In: *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Band 104, Heft 6, Berlin 1959, vor allem Kapitel III und IV.

tung, die die Form, verstanden als zeitlich gestalteter musikalischer Verlauf, bei Bach besitzt.

Aus der Barockmusik in ihrer Affekt-Einheitlichkeit spricht eine grundsätzlich andere „Art" Inhalt als aus der späteren Musik. So unzureichend und oft irreführend auch die Vokabeln Objektiv und Subjektiv sind, – sie weisen doch auf etwas hin, was für uns hier wesentlich ist. Wenn wir von einer objektiven Aussageweise in der Musik reden, so ist doch damit u. a. gemeint, sie sei befähigter, dem Hörer zum Objekt zu werden und ihm als Objekt zu genügen, als ein Werk, dessen subjektive Aussageweise dem Außer-Musikalischen und Mehr-als-Musikalischen näher steht. So gesehen ist die Benachbarung der Klanggestalt eines Werkes zu seiner Aussage im Bereich objektiver Musiksprache größer oder wenigstens eindeutiger. Sie kann zur völligen Kongruenz gelangen: Gestalt und Gehalt werden Eins. Zweifellos handelt es sich nun aber bei den besprochenen Symmetrie- und Proportionsformen um Erscheinungen, die, wenn auch nicht in ihrem numeralen Aspekt, so doch in ihrer unmittelbaren Klanglichkeit, also als Gestalt zur Auswirkung und damit zur Aussage gelangen.

Fragen nach musikalischen Inhalten sind erst dann gültig gestellt, wenn sie auf das zielen, was „hinter" der Musik steht. Dieser tiefere musikalische Gehalt wurzelt innerhalb der genannten stilistischen Grenzen in der „Komposition" selbst, geht unmittelbar aus ihr hervor. Die Symmetrie- und Proportionsformen gewinnen und offenbaren ihre Bedeutung erst damit, daß wir sie nicht nur als formale Phänomene ansehen, sondern sie als direkte Bezugnahme auf die musikalische Aussage, also auf den jeweiligen Inhalt auffassen. Sie werden mit ihm geradezu identisch.

Um das recht zu verstehen, muß man sich von der äußerlichen Bedeutung freimachen, die Symmetrie und Proportion weithin haben. Sie erschöpfen sich nicht in mathematischer Meßbarkeit, sondern weisen phänomenologisch auf geistesgeschichtliche Situationen hin, von denen aus sie selbst paradigmatisch zu erklären sind. So verstanden, fügen sich Symmetrie und Proportion widerspruchslos der Bachzeit ein. Der Gedanke der Einheitlichkeit und der Vereinheitlichung des Mannigfaltigen war für das ausgehende Barock typisch. Der Terminus „praestabilierte Harmonie" (1714) bietet sich geradezu an und umschreibt die Ordnung als wesentliche Seite des periodischen Prinzips in der Musik. Diese Ordnung bedeutet Gliederung im Sinne von Einteilung und Eingrenzung. Der Zeit-Raum der Periode ist also vorherbestimmt, ebenso der Verlauf (nicht die Gestalt) ihrer musikalischen „Ausfüllung". Diese Ordnung und Gliederung anzuerkennen, verlangt keinen „Kunst-Verstand", sie erscheint „natürlich", – wie übrigens auch die dominantische Tonalität, mit der sie manches verbindet. Ihre „Natur" offenbart sich in der Paarigkeit. Die Gesetzlichkeit des Auf und Ab, Hin und Her, Fragens und Antwortens, von Ruf und Echo, Systole und Diastole gewinnt in ihr musikalische Evidenz. Wird die Periodik in der Romantik zum Zwang, bevor sie im Zuge der formalen Verunklärung der Romantik weitgehend preisgegeben wird, und gibt sie den Wiener Klassi-

kern den „Raum" für Thema und Themenverarbeitung, so ist sie bei Bach noch in erster Linie Symptom, – Symptom für eine Tonsprache, die ihre Aussage in entwickelnder Rede (statt wie zuvor in affektiver Zuständlichkeit), überschaubar (statt wie zuvor unbegrenzt) und im wesentlichen voraussehbar (statt wie zuvor indeterminiert) verlautbaren will.

Wir dürfen also die Ergebnisse unserer Analysen in inhaltlicher wie formaler Hinsicht als eine zeit- und personalstilistisch symptomatische Stufe ansehen auf dem Entwicklungswege vom linearen zum periodischen Prinzip, von der horizontalen Ausspinnung zur vertikalen Begrenzung, von der objektiven Gestalt zur subjektiven Aussage, von der Grenzvermeidung zur natürlichen Gliederung der Klangrede, von der Zeit als musikalisch erfüllter Form zur Form als musikalisch erfüllter Zeit.

Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann

Von Johannes Jahn (Leipzig)[1]

Albrecht Kurzwelly, ehemals Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums, hat in einem ausführlichen Aufsatz im Bachjahrbuch 1914 alles zusammengetragen, was über frühere Zustände und restauratorische Behandlung des Bildes, das sich als Leihgabe der Thomasschule im Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum befindet, festzustellen war. Danach wäre es vor einem Erneuerungsversuch von 1894 schon dreimal restauriert und dabei einmal vollständig übermalt worden. Auch dieser erneute Versuch der Wiederherstellung sei nicht befriedigend verlaufen, denn nach Urteil eines Zeitgenossen habe das Bild vorher „entschieden ausdrucksvoller und detailreicher" ausgesehen und dies, obwohl man bereits 1850 festgestellt hatte, es sei stark nachgedunkelt und in den Umrissen undeutlich geworden. 1913 schritt man zu einer neuen Wiederherstellung, die von dem damals bekanntesten Leipziger Restaurator Kühn unter Aufsicht Kurzwellys durchgeführt wurde. Dieser, der sich für die Sache im Zusammenhang mit seinen im BJ 1914 niedergelegten Forschungen über das Bildnis in Leipzig besonders interessierte, hat den Hergang genau beschrieben und die Gelegenheit benützt, das damalige Wissen über Bachbildnisse zusammenzutragen. Die zweite Leinwand, mit der das Bild zu einem nicht mehr festzustellenden Zeitpunkt hinterklebt worden war, wurde abgenommen, wodurch die Signatur Haußmanns mit der Jahreszahl 1746 auf der Rückseite der alten Leinwand zutage trat. Ihr brüchiger Zustand erforderte selbstverständlich eine erneute Dublierung, und so sind Signatur und Jahreszahl heute abermals verdeckt.

Kurzwelly hat, wie dies in wichtigen Fällen zu geschehen pflegt, das Bild einmal in dem Zustand aufnehmen lassen, in dem es sich unmittelbar vor der Restaurierung von 1913 befand (Zustand 1), des weiteren nach Abnahme der Übermalungen (Zustand 2) und schließlich im Zustand 3 nach der Restaurierung, der im großen und ganzen noch der heutige ist. Alle drei Aufnahmen hat er seinem Aufsatz als Autotypien beigegeben. Von der ersten und letzten sind die Negative im Format 18 + 24 heute noch im Stadtgeschichtlichen Museum vorhanden; das Negativ der zweiten dagegen scheint nicht mehr zu existieren, so daß man auf die viel kleinere und naturgemäß unvollkommenere Autotypie angewiesen ist. Gerade in diesem Fall wäre die Erhaltung der Originalaufnahme besonders wichtig gewesen, da sie viel besser als die Autotypie eine Beurteilung der Maßnahmen Kühns in

[1] Mein Leipziger Kollege Heinrich Besseler, der sich seit langem mit der Frage der Bachbildnisse beschäftigt, hat mich gelegentlich zu Rate gezogen, wenn er glaubte, auch die Meinung eines Kunsthistorikers hören zu müssen. Der speziellere Gegenstand der Untersuchungen Besselers lag mir zunächst fern; trotzdem komme ich hier seiner Bitte nach, mich über das mir unmittelbar zugängliche und von mir nochmals genau untersuchte Haußmann-Bildnis und die mir wenigstens in einer guten Photographie bekannte Wiener Silberstiftzeichnung zu äußern.

der zweiten Phase des Restaurierungsvorganges gestatten würde. Man wird den Worten Kurzwellys gern glauben, daß nur das Notwendigste geschehen ist, um das Bildnis eines der größten Musiker aller Zeiten nicht in dem schadhaften Zustand zu belassen, sondern es wieder einigermaßen präsentabel zu machen. Dennoch ist dieses Notwendige ziemlich viel gewesen, worüber man Einzelheiten bei Kurzwelly nachlesen mag. Aber auf einen Punkt muß doch näher eingegangen werden.

Vergleicht man nämlich die Zustände 2 und 3, so wird man finden, daß sie im Ausdruck recht verschieden sind. Das liegt an der Verschiedenheit der Mundform, denn es gibt nichts, was den Ausdruck eines Gesichtes so entscheidend bestimmt wie die Form des Mundes. Das haben schon die Bildhauer im frühen Griechenland gewußt, als sie die Gesichter ihrer unbewegten Statuen mit dem „archaischen Lächeln" ausstatteten, und wer kennt nicht Wilhelm Buschs scherzhaften Versuch, im Gesicht Napoleons einmal nur durch Hinaufziehen der Mundwinkel, das andere Mal nur durch deren Herabziehen den gründlichen Ausdruckswandel von Austerlitz zu Waterloo herbeizuführen? Die Neumalungen, die Kühn an den Mundwinkeln, also den für den Ausdruck so wichtigen Stellen, ausgeführt hat, sind recht erheblich. Sie treten heute naturgemäß deutlicher hervor als zu ihrer Zeit, denn das Tempo, in dem sich neue Farbe gegenüber der alten verändert, ist verschieden, mochte sie dieser einst auch noch so gut angeglichen worden sein.

Wo hat nun Kühn die Form, die er den Mundwinkeln gab, hergenommen? Doch sicher von dem auch photographisch festgehaltenen Zustand 1. Es sieht also so aus, als müßten wir aus diesem Sachverhalt schließen, daß die heutige Mundpartie des Bachbildes dem Originalzustand nicht entspricht, da sie von der des Zustandes 2 so erheblich abweicht, d. h. von einem Zustand, der dem originalen infolge der Entfernung der Übermalungen näher sein müßte. Allein dieser Schlußfolgerung steht die Tatsache entgegen, daß die Davidsche Kopie von 1791 (als Übermalungen bestimmt noch nicht vorhanden waren) in der Mundpartie durchaus dem Zustand 1 entspricht und nicht dem Zustand 2. Eine Erklärung dafür kann nur in der Richtung gesucht werden, daß im Zustand 1 etwas von der Originalfassung erhalten geblieben sein muß, was durch die Herstellung des Zustandes 2, d. h. durch die Restaurierung von 1913 in ihrer ersten Phase, beseitigt worden war.

Die Mundform des Haußmannschen Bachbildnisses gibt aber noch zu einer weiteren Erwägung Anlaß. Jedes von einem Künstler gemalte Bildnis ist geformt einmal durch seinen Individualstil und zum andern durch den Zeitstil, dem der Künstler angehört, mag er noch so sehr die Absicht haben, sein Modell sachlich treu und wirklichkeitsnah zu konterfeien. Diese Prägung des Schaffensvorganges durch den Zeitstil ermöglicht es ja dem Kunsthistoriker, oft auf das Jahrzehnt genau die Entstehungszeit eines Bildnisses vergangener Jahrhunderte anzugeben, auch wenn der Künstler nicht bekannt ist. Nun ist der Stilzwang des Barockzeitalters von außerordentlicher Stärke gewesen und überall in Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthand-

werk, ja in den unscheinbarsten Zeichnungen zu spüren; nur das bürgerliche Holland hat sich ihm bis zu einem gewissen Grade entziehen können. Es bildeten sich Stilkonventionen auch im Bildnis heraus. Deren Domäne ist zwar in erster Linie das weibliche Antlitz, da dieses durch die Jahrhunderte hindurch mehr nach dem Schönen als nach dem Charakteristischen hin gemalt wurde, aber auch für das männliche Antlitz wurden solche Konventionalismen ausgebildet. Dazu gehört vor allem eine bestimmte Art, dem Mund eine kraftvolle Schwingung zu geben. Sie läßt sich an Bildnissen des 17., 18. und zuweilen auch noch des 19. Jahrhunderts beobachten. Um es abgekürzt zu sagen: ein klassizistischer Mund sieht anders aus als ein barocker und ein impressionistischer ist wiederum mit keinem von beiden zu vergleichen. Der Haußmannsche Bach hat nun einen entschieden barokken Mund, und damit kommen wir auf die Frage der Qualität und Authentizität dieses Bildnisses selbst zu sprechen.

Haußmann gehört zu den in der Geschichte der Kunst nicht gerade seltenen Persönlichkeiten, die nach frischen und tüchtigen Anfängen der Routine verfallen sind nicht zuletzt dadurch, daß sie mit Aufträgen überhäuft wurden. In einem Aufsatz von Ernst Sigismund (Ztschr. f. Kunst, 4. Jahrg. 1950, S. 134) heißt es: „Seit den 1740er Jahren ging er zu einer immer einfacheren, zuletzt wirklich nüchternen Darstellungsweise über. Dazu zwangen ihn die überhäuften Aufträge . . .“ und er spricht weiterhin von „Serienarbeit, durch die Haußmann leider sein ursprüngliches, nicht unbedeutendes Talent verdarb.“ Man mustere daraufhin etwa die Reihe der Bildnisse, die Haußmann von den jeweiligen Vorstehern der Leipziger Kramerinnung in dem Zeitraum von 1726 bis 1765 malte. Das frühste ist in Komposition, Farbe und lebendiger Auffassung des Dargestellten bei weitem das beste. Oder man halte das ausgezeichnete, bald nach der 1725 erfolgten dauernden Niederlassung Haußmanns in Leipzig entstandene Bildnis des Leipziger „Stadtpfeifers“ Reiche mit seiner interessanten Komposition, den warmen, tiefen Farben und den vorzüglich gemalten Händen gegen das Bachbildnis von 1746. Welch ein Abfall! Um so verwunderlicher muß es erscheinen, wenn derselbe Sigismund zwar das Nachlassen von Haußmanns künstlerischer Potenz seit 1740 feststellt, das nach diesem Zeitpunkt gemalte Bachbildnis aber als eine „Glanzleistung an Verständnis und scharfer Charakterisierung der Persönlichkeit“ preist, als „eindringlichstes Zeugnis der künstlerischen Fähigkeiten seines Urhebers“ und außerdem behauptet, es sei nach der Restaurierung von 1913 in seiner „ursprünglichen Schönheit“ wiedererstanden.

Wie sieht es denn wirklich aus? Die ursprünglichen Farben sind ganz verdorben. Das Grün des Rockes ist kaum noch zu erkennen. Im Gesicht ist die braune Untermalung vielfach durchgekommen, so daß es überall fleckig ist. Die Perücke ist salopp gemalt im Unterschied zu der feineren Ausführung des Gefältels der Manschette. Die Farbe der Augen ist nicht auszumachen. Den schlimmsten Eindruck macht die das Notenblatt haltende Hand, ein weicher Klumpen ohne jede anatomische Struktur. Diese höchst

mangelhaft gemalte Hand muß das Bild bereits im ursprünglichen Zustand verunziert haben, da sie in der gleichen teigigen Konsistenz auch auf der Davidschen Kopie von 1791 zu sehen ist. Ein anderer, nach Kurzwelly der Zeit um 1830 angehörender Kopist hat dagegen diesen Fehler als so störend empfunden, daß er in Abweichung von seiner Vorlage sich bemühte, der Hand eine durchgebildete anatomische Struktur zu geben (Abb. 5 in dem genannten Aufsatz von Kurzwelly).

Wenn also Haußmann die Hand eines Musikers, ja eines Meisters der Orgel derart gröblich vernachlässigte, konnte man da überhaupt erwarten, daß er in seinem Bildnis der Größe und Bedeutung der Persönlichkeit Bachs gerecht geworden ist? Soviel Mühe wie mit dem Bildnis des Stadtpfeifers Reiche hat sich Haußmann jedenfalls mit dem des diesem übergeordneten Thomaskantors und Directors Musices Bach nicht gegeben, wenngleich er verstanden hat, der Erscheinung des damals 61jährigen eine gewisse Würde zu verleihen. Bach entspricht hier in seinem äußeren Habitus einem Männertyp, dem man in den Bildnissen seiner Zeit immer wieder begegnet und den Alfred Lichtwark (*Das Bildnis in Hamburg*, 1898, Bd. 1, S. 135) folgendermaßen beschrieben hat: „Die bartlosen Männergesichter mit weichem, fettem Fleisch und doppeltem Kinn haben die Blässe des Zimmerbewohners . . . Sie lebten ein Dasein, das an ihre physische Kraft keine Anforderungen stellte . . . Die Berührung mit der Natur wurde kaum anders als durch die Blumenpflege gesucht . . . Bei solchem Leben entstanden die blassen fetten Masken, und wo die Neigung zur Beleibtheit dem Körper nicht innewohnte, da gab es welke, zarte Gesichter, die etwas Altjüngferliches annahmen." Alle diese hier gemachten nüchternen Feststellungen berühren ja das Genie Bachs nicht im mindesten, und die Aura, die das Haußmannsche Bildnis umschwebt, wird ihm auch in Zukunft schwer zu nehmen sein. Wie der Mensch des Mittelalters sich von einer Madonnenstatue ergreifen ließ und in seinem frommen Sinn nicht fragte, ob sie ein gutes oder ein schlechtes Kunstwerk sei, so wird auch mancher heutige Betrachter des Haußmannschen Bachbildes geneigt sein, über dessen Mängel hinwegzusehen und es mit einem Bedeutungsgehalt erfüllen, der nicht den objektiven Gegebenheiten des Bildes entstammt, sondern unserem Wissen um die Größe des Dargestellten.

Schließlich sei noch mit einem kurzen Wort auf die schon von Kurzwelly aufgeworfene Frage eingegangen, ob das Haußmannsche Bild des Stadtgeschichtlichen Museums überhaupt das Original sei und nicht vielmehr eine Replik, wobei ich es mir versagen muß, insbesondere auf die von Hans Raupach (*Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs*, Wolfenbüttel 1950) erstmals veröffentlichte, in amerikanischem Privatbesitz befindliche Replik einzugehen, für die die Signatur Haußmanns und die Jahreszahl 1748 überliefert sind. Bei einem Vergleich des Leipziger Bildes mit der erwähnten Davidschen Kopie von 1791 erweist sich diese an manchen Stellen als detailreicher und besonders in der Behandlung des Gewandes als weniger einfach. Denn es kann als Regel gelten, daß der Kopist zur Vereinfachung

seiner Vorlage neigt und nicht, daß diese einfacher ist als ihre Kopie. Man müßte dann also ein (heute nicht mehr existierendes) Original annehmen, nach dem David kopiert hätte, und dieses Original müßte dem Exemplar des Stadtgeschichtlichen Museums an Detailreichtum überlegen gewesen sein. Dieses selbst wäre als Replik zu bezeichnen, denn als Kopie kann es wegen der eigenhändigen Signatur des Künstlers nicht angesprochen werden. Für eine solche Replik oder Zweitfassung gilt jedoch die Regel der Vereinfachung nicht, was abermals für den schlechten Erhaltungszustand des Leipziger Bildes sprechen würde. Dennoch kann ich mich auch unter Berücksichtigung der verschiedenen ins Feld geführten Argumente der Meinung nicht unbedingt anschließen, daß dem Leipziger Bild eine nicht mehr erhaltene erste Fassung vorangegangen sein müßte, die detailreicher war und der Davidschen Kopie als Vorlage diente.

Bei der von Besseler in der *Musica* (1958, H. 1) erstmals veröffentlichten Wiener Silberstiftzeichnung ist die Kardinalfrage, ob sie nach einem gemalten Bildnis Bachs oder nach dem Leben entstand. Besseler hat dazu die Gutachten zweier namhafter Wiener Kunsthistoriker erbeten, der Herren Professoren Grimschitz und Eigenberger, und diese Gutachten in *Musica* (1958, H. 11) veröffentlicht. Ungewöhnliches Material – weiß grundiertes Pergament – und ungewöhnliches Zeichenmittel – Silberstift – lassen ohne weiteres den Schluß zu, daß der unbekannte Zeichner hier etwas sehr Persönliches und ihm besonders Wichtiges hat schaffen wollen. Er befand sich etwa in einer Lage ähnlich der Rembrandts, der das erste Konterfei seiner Verlobten Saskia auch in der sonst für ihn ganz ungewöhnlichen Weise mit Silberstift auf Pergament ausführte. Die Zeichnung kann also keine Kopie nach einem Gemälde sein, zumal kein Mittel dazu ungeeigneter gewesen wäre als ein Silberstift. Sie muß nach dem Leben entstanden sein, wofür außer dem zwingend lebendigen Ausdruck meines Erachtens noch ein anderer Umstand spricht. Es ist ein seit dem 16. Jahrhundert zu beobachtendes Verfahren, bei Bildniszeichnungen nur das Gesicht genau und sorgfältig anzulegen, weil es hier zur Erzielung der beabsichtigten Ähnlichkeit tatsächlich auf jeden Strich ankommt (bei einer Bildniszeichnung, die als Grundlage für ein Gemälde dienen soll, ist dies sogar die Regel). Alles andere wird weniger sorgfältig behandelt oder nur knapp angedeutet. Etwas ähnliches ist nun auch an unserer Zeichnung festzustellen. Der Künstler hat das Gesicht durch einen festen, stellenweise etwas zu festen und es ganz umlaufenden Kontur eingegrenzt. Innerhalb dieses Bezirks waltet Genauigkeit der Binnenzeichnung und der Licht-Schatten-Modellierung, außerhalb dagegen fehlt sie, wie man besonders an den eben nur angedeuteten Locken auf der linken Seite sehen kann. So verfährt ein Künstler, der nicht einem Gemälde, sondern einem lebendigen Menschen gegenübersitzt und sich ganz auf dessen Gesicht konzentriert, um in diesem die Persönlichkeit zu fassen, während ihm alles, was nicht zum Gesicht gehört, mehr oder weniger gleichgültig ist. Das Alter, in dem Bach hier dargestellt ist, dürfte etwa das des Haußmann-Bach sein. Alle Bachbildnisse zeigen, wie es im Barockzeit-

alter meist üblich war, den Dargestellten vom Beschauer aus nach rechts gewandt, was mit der Gewohnheit zusammenhängt, die Komposition eines Bildes von links nach rechts abzulesen. Doch gibt es genügend Ausnahmen von dieser Regel, so daß die Rechts-Links-Wendung Bachs auf der Silberstiftzeichnung nichts Auffallendes hat. Trotz der gegenüber dem Haußmannbild verschiedenen Ansicht, in der sich uns hier das Antlitz des Meisters darbietet, ist weitgehende Ähnlichkeit mit jenem vorhanden, nur daß die Gesichtszüge auf der Zeichnung feiner und lebendiger wirken.

Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs*

Von Heinrich Besseler (Leipzig)[1]

Nach mündlicher Tradition befand sich Bachs Grab auf dem Friedhof der Johanniskirche: sechs Schritte geradeaus von der südlichen Kirchentür. An dieser Stelle ließ der Leipziger Anatom Wilhelm His im Oktober 1894 im Umkreis von etwa 40 Quadratmetern ausgraben. Er fand insgesamt nur 3 Gebeine in einem eichenen Sarg, wie er für Bachs Bestattung bezeugt ist. In seinem Bericht an den Rat der Stadt Leipzig bezeichnete His daher das Skelett eines älteren Mannes, dessen Schädel durch seine „sehr ausgeprägten, keineswegs gewöhnlichen Formen" auffiel, „mit hoher Wahrscheinlichkeit" als dasjenige Bachs. Maßgebend war dabei der Vergleich mit Bildnissen, hauptsächlich dem von Haußmann, und die Tatsache, daß der Bildhauer Carl Seffner mit Hilfe der von His entwickelten „Profilmethode" eine charakteristisch-porträtähnliche Büste geschaffen hatte[2].

Von den Bildnissen Bachs weiß man heute mehr als 1895, so daß die Büste von Seffner nur in gewissen Grundzügen, nicht in ihren Einzelheiten anzuerkennen ist. Aber daß genau an der durch die Überlieferung bezeichneten Stelle: laut Situationsplan bei His 5 Meter südlich der Kirchentür, ein solches Skelett in einem eichenen Sarg gefunden wurde, überzeugt nach wie vor. In der heutigen Ausgrabungspraxis kennt man den Wert einer mündlichen Tradition, die zuverlässiger sein kann als Dokumente und Grabsteine[3].

His war einer der führenden Mediziner, zu dessen 100. Geburtstag eine Gedenkschrift erschien[4]. Über seine Bedeutung unterrichten die Lexika, etwa der Große Brockhaus mit dem Artikel von 1931; auch in der Neuauflage von 1954 wird His ausführlich genannt. Seine Bach-Untersuchung von 1894/95 gilt heute noch als eine klassische Ausgrabungs- und Identifizierungsarbeit. Inzwischen hat sich die Anthropologie zu einer eigenen Wis-

---

* Anmerkung der Schriftleitung: Im vorliegenden Beitrag gibt der Autor eine durch neue Gesichtspunkte erweiterte Zusammenfassung seiner langjährigen Forschungen auf dem Gebiet der Bach-Ikonographie (vgl. die Literaturangaben in den Fußnoten 6, 8 und 10) sowie eine Grundlegung der von ihm angewandten Methode.

[1] In Zusammenarbeit mit Bernhard Struck (Jena) und Johannes Jahn (Leipzig); vgl. S. 130, Fußnote 3 und S. 133, Fußnote 12.

[2] Wilhelm His, *J. S. Bach / Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz*. Bericht an den Rat der Stadt Leipzig, Leipzig 1895.
Wilhelm His, *Anatomische Forschungen über J. S. Bachs Gebeine und Antlitz, nebst Bemerkungen über dessen Bilder*. Abhd. der Kgl. Sächs. Ges. der Wissenschaften, Bd. 22, Nr. 5, S. 377ff., Leipzig 1895.

[3] Der vorliegende Aufsatz beruht auf vielen Gesprächen mit dem Anthropologen der Universität Jena, Prof. Dr. Bernhard Struck. Ich bin ihm für seine Information zu besonderem Dank verpflichtet, auch für Prüfung und Bestätigung dieses Manuskriptes vor dem Druck.

[4] W. His, *Wilhelm His der Anatom, ein Lebensbild*, Berlin und Wien 1931.

senschaft entwickelt, in der jene Aufgaben umfassend behandelt werden. Denn das Problem der Identifizierung besteht z. B. für die Gerichtsmedizin, und die Profilmethode im Sinne von His wird überall angewandt, wo z. B. in der Vorgeschichte über menschlichen oder tierischen Knochen die Weichteile zu rekonstruieren sind. Daß His zu den bahnbrechenden Männern gehörte, weiß jeder Mediziner und bestätigt der Aufsatz des Anthropologen Prof. Dr. Bernhard Struck[5].

His erklärte die Gebeine des älteren Mannes aus dem Johanniskirchhof „mit hoher Wahrscheinlichkeit" für echt. Hier setzte der Schreiber dieser Zeilen ein, um durch den Vergleich mit Bachbildern neue Gesichtspunkte zu gewinnen[6]. Auf ihnen beobachtet man wiederholt eine Asymmetrie der Augenlider, vom Augenarzt Prof. Dr. Ernst Engelking damit erklärt, daß Bach eine Schlaffheit der Oberlidfalte, eine echte Blepharochalasis, hauptsächlich am rechten Auge besaß. Dieser Asymmetrie im Antlitz entspricht nun eine Asymmetrie an dem 1894 ausgegrabenen Schädel, denn dessen rechte Augenhöhle ist, wie Tafel II bei His zeigt, anders geformt als die linke.

Der Begriff „Asymmetrie" wurde erst von mir in die Untersuchung eingeführt. Er kommt bei His noch nicht vor, weil man damals die Unterscheidung rechter und linker Teile im Skelett für unwesentlich hielt, sich bei den Maßzahlen mit einem einzigen Wert begnügte. Ob der Wert rechts oder links gewonnen war, wird nicht gesagt. Mit den „sehr ausgeprägten, keineswegs gewöhnlichen Formen" des Schädels meinte His nicht etwa die Asymmetrie, sondern einen rassentypologischen Befund, im Anschluß an seine frühere Arbeit in der Schweiz. Ihm fiel auf, daß der nach heutiger Bezeichnung mesokephale Bachschädel sich von den brachykephalen „Dutzendköpfen" aus Leipzig stark abhob. Was His beobachtete und zum Hauptkriterium erhob, wird von der Anthropologie bestätigt, denn mesokephale Schädel sind für den Nordwesten Thüringens charakteristisch, während sie in Leipzig fehlen[7].

Um die Asymmetrie der Augenhöhlen zu bestimmen, mußte der Bachschädel also neu vermessen werden. Leider befindet er sich unter einer Betondecke, so daß nur ein unter His hergestellter Abguß zur Verfügung stand. Diesen Abguß, der mit dem Original im allgemeinen übereinstimmt, in Einzelheiten etwas abweicht, vermaß 1951 der Anatom Prof. Dr. Hermann Stieve, wobei sich für die Augenhöhlen rechts das Verhältnis 41 : 34 mm, links 44 : 33 mm ergab. Die ungewöhnlich starke Asymmetrie der Augenhöhlen wird ergänzt durch die verschiedene Länge des rechten

[5] Wegen seines Umfangs erscheint der Aufsatz nicht als Anhang im vorliegenden Jahrbuch, sondern in dem Fachorgan *Anthropologischer Anzeiger* 1961.

[6] Heinrich Besseler, *Fünf echte Bildnisse J. S. Bachs*, Kassel und Basel 1956.

[7] Dolichokephalie (Langschädligkeit) liegt vor, wenn das Verhältnis von Schädellänge und Schädelbreite, der Längen-Breiten-Index, höchstens 75 beträgt, Brachykephalie (Kurzschädligkeit) wenn er mindestens 80 beträgt. Mesokephalie (Mittelschädligkeit) liegt dazwischen. Da der mesokephale Bachschädel nach His den Längen-Breiten-Index 76,06 hat, steht er dem dolichokephalen Typus nahe.

und des linken Hinterhauptes. Nach Ansicht der Anatomen verursachte sie wohl, daß der Träger den Kopf etwas schräg hielt. In der Tat findet sich schräge Kopfhaltung nebst Asymmetrie der Augenlider auf mehreren Bildnissen Bachs, am ausgeprägtesten auf dem Gemälde um 1740, dessen Echtheit im Bach-Jahrbuch nachgewiesen wurde[8].

Bisher bestand für die Fachleute kein Anlaß, an der Autorität von Wilhelm His zu zweifeln. Erst neuerdings wurde nicht etwa in einer medizinischen, sondern einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift das Unternehmen von 1894/95 als unzulänglich abgelehnt, auch die Echtheit aller Bachbilder außer dem von Haußmann bestritten[9]. Wer für andere Gebiete Fachleute zu befragen gewohnt ist, stellt fest, daß dabei nicht ein einziger Mediziner oder Kunsthistoriker genannt wird. Angesichts der heutigen Spezialisierung und Perfektion in jeder Einzelwissenschaft erfordert ein Schritt aus der einen in eine andere höchste Vorsicht, weil nur der zuständige Fachmann den Zusammenhang eines Problems überblickt. Wenn ein Angriff auf His Gewicht haben sollte, müßte er aus der Medizin kommen.

Beanstandet wird zunächst die Ausgrabung vom Oktober 1894, bei der natürlich kein Ausgrabungsspezialist anwesend war, weil es in Leipzig keinen solchen gab. Aber der Verdacht, His habe die Arbeit wohl gar nicht weiter fortgeführt, nachdem das von ihm beschriebene Skelett vorlag, wird durch die Tatsache widerlegt, daß sich „später" noch ein dritter eichener Sarg fand. His hat also den Raum von etwa 40 Quadratmetern vollständig ausgegraben. Da ein Urteil über seine Arbeit nur Fachleuten zusteht, wurden ein Prähistoriker und ein Anthropologe befragt. Das Gutachten des Prähistorikers Prof. Dr. Gotthard Neumann ist unten S. 148 abgedruckt. Nach seiner Ansicht war His der beste Mann, den es damals in Leipzig dafür gab, und hat bei der vom Glück begünstigten Ausgrabung tatsächlich die Gebeine Bachs entdeckt.

Ebenso positiv ist das Urteil des Anthropologen Prof. Dr. Bernhard Struck. Sein schon mehrfach herangezogener Aufsatz behandelt ausführlich auch die Einzelfragen des Ausgrabungsberichtes, die zu prüfen sind. Nach Ansicht dieser Spezialkenner, beide mit vieljähriger Praxis, behält also die Ausgrabung vom Oktober 1894 auch heute ihren Wert.

Der zweite Einwand bezieht sich auf angebliche Widersprüche zwischen den Angaben von His, der die Asymmetrie der Augenhöhlen nicht erwähne, und den Angaben von Stieve: sollten Stieves Zahlen sich später am Originalschädel bestätigen, dann würde „unser Vertrauen in die Angaben von His schwinden – auch was die Zuverlässigkeit seines Ausgrabungsberichtes betrifft". Wenn ein Musikwissenschaftler einem Manne wie His gegenüber solche Zweifel äußert, hätte er vorher Fachleute befragen müs-

---

[8] Heinrich Besseler, *Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740*, BJ 1956, S. 66–72, Abbildung S. 65.

[9] Besprechung des oben S. 131, Fußnote 6 genannten Buches durch Georg von Dadelsen, Mf 10, 1957, S. 314–320; dazu die Replik Mf 11, 1958, S. 219–221.

sen, denn die Bedeutung dieses Mediziners beruht nicht auf Einzeldingen, die heute überholt sind, sondern auf seinem geistigen Rang. Die Fachleute hätten darauf aufmerksam gemacht, daß es His überhaupt nicht auf Asymmetrien am Schädel ankam, sondern auf die mesokephale Form. Wie oben dargestellt, hob sich 1894 der mesokephale Bachschädel, der mit dem Längen-Breitenindex 76,06 dem dolichokephalen Typus nahesteht, von den brachykephalen Durchschnittsköpfen aus Leipzig derart ab, daß hierin das Hauptkriterium für die Echtheit gesehen wurde. Die Anthropologie bestätigt heute auf grund größerer Tatsachenkenntnis, daß His Recht hatte.
Was aber die Asymmetrie betrifft, so habe ich sie zuerst auf Gemälden im Antlitz beobachtet, dann beim Vergleich den asymmetrischen Augenhöhlen auf Tafel II bei His zugeordnet. Aus vielen Gesprächen ergab sich, daß dieses Kriterium für Mediziner verwendbar war. So beschreibt das Gutachten Stieve die Asymmetrie der Augenhöhlen in exakter Form. Da His sie zwar nicht erwähnte, aber auf Tafel II photographisch festhielt, besteht für Fachleute nicht der geringste Zweifel daran, daß die Asymmetrie der Augenhöhlen am Originalschädel vorhanden ist.
Die Zahlen bei His und Stieve stimmen im Prinzip überein. Es gibt hier und dort eine Abweichung, die zu untersuchen Sache des Anthropologen ist. Wenn einzelne Irrtümer vorkommen, so wird dadurch nicht das Ganze in Frage gestellt. Der gründliche Aufsatz von Bernhard Struck bringt Ordnung in den Zusammenhang. Wie sich zeigt, kommen zu den Argumenten, die His für die Echtheit besaß, neue positive hinzu, kein einziges negatives. Der Anthropologe hält heute den Bachschädel mit noch höherer Wahrscheinlichkeit für echt, als es bei His möglich war.

Was den Streit um die Echtheit der Bachbildnisse zu meinen Gunsten entschieden hat, war die 1958 veröffentlichte Silberstiftzeichnung (Abb. 2). Nach dem Gutachten des Kunsthistorikers Prof. Dr. Bruno Grimschitz und des Museumsfachmanns Prof. Robert Eigenberger steht fest, daß dieses auf der barocken Rahmung mit *J. Seb. Bach* bezeichnete Porträt nach dem Leben gezeichnet wurde, und zwar von einem ganz hervorragenden Künstler, dessen Name bisher nicht zu ermitteln war[10]. Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Johannes Jahn, als Direktor des Leipziger Museums für bildende Künste an dem Problem interessiert, hat die Gutachten bestätigt und durch eigene Beobachtungen ergänzt[11].
Befaßt man sich als Nichtfachmann mit Bildnissen, dann ist Zusammenarbeit mit Kunsthistorikern und Museumsleuten selbstverständlich[12]. Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Heinz Ladendorf übernahm 1950 die Beratung und die

[10] Heinrich Besseler, *Eine Silberstiftzeichnung von J. S. Bach*, Musica, 1958, S. 5–9; ders., *Die Silberstiftzeichnung im Urteil der Kenner*, Musica 1958, S. 668–671.

[11] Johannes Jahn, *Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann*, im vorliegenden Jahrbuch oben S. 124ff.

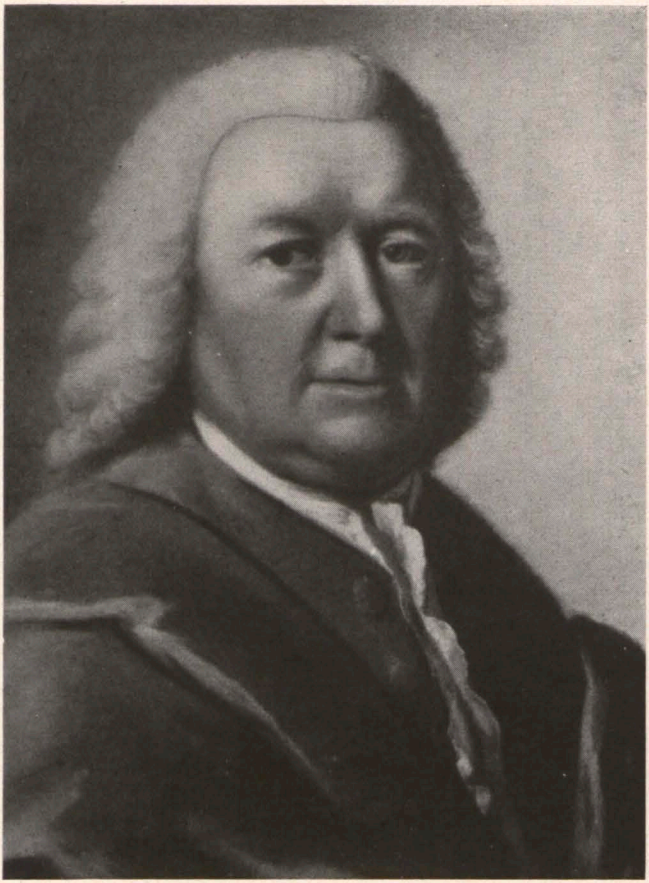
[12] Für eine Reihe von Gesprächen bin ich Prof. Dr. Johannes Jahn zu Dank verpflichtet, auch für die Prüfung und Bestätigung dieses Manuskriptes vor dem Druck.

Gutachten zu dem oben S. 131, Fußnote 6 genannten Buch, kam jedoch aus äußeren Gründen nicht zum Abschluß. Nach Ladendorfs Urteil, das schriftlich vorliegt, ist mein Buch für den Kunsthistoriker einwandfrei, sein Ergebnis überzeugend. Leider konnte die Zusammenarbeit mit ihm nicht fortgesetzt werden, doch fanden sich für die Silberstiftzeichnung Gutachter und damit der Beweis für die Richtigkeit meines Verfahrens.

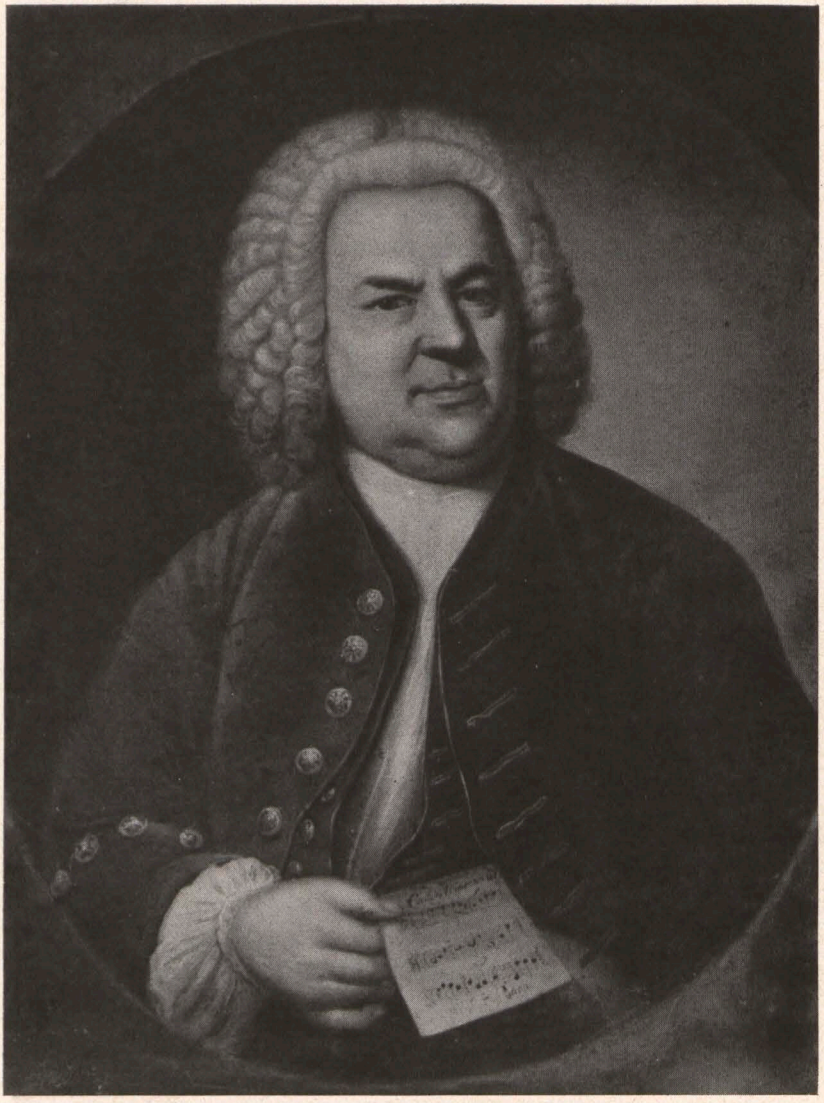
Nach dem Urteil der Fachleute besteht kein Zweifel daran, daß ein hervorragender Künstler Bach nach dem Leben gezeichnet hat. Damit ist die oben S. 132 erwähnte These: nur das Bachbild von Haußmann sei echt, von Kunsthistorikern widerlegt. Da die Silberstiftzeichnung vom gleichen Kritiker als ein „offensichtlich posthumes und apokryphes Produkt" bezeichnet wurde, wird auf eine Fortführung jener Diskussion verzichtet, das Problem vielmehr so untersucht, wie es sich nach dem Eingreifen der Fachleute jetzt darstellt.

Ausgangspunkt für die Erörterung kann nur das Bachbild von Haußmann sein, dessen ursprüngliche Echtheit niemand bezweifelt. Johannes Jahn hat im genannten Aufsatz auf einiges für die Musikforschung Wichtige hingewiesen, weil man die Angelegenheit meist nur im Zusammenhang mit Bach zu betrachten, also zu isolieren pflegt. Für den Kunsthistoriker ist das Bachbild von 1746, die verschiedenen Fassungen als Ganzes genommen, ein Gemälde im Lebenswerk des Malers Haußmann. Dort steht es aber an einer sehr bescheidenen Stelle und verrät sogleich seine Mängel, etwa die nachlässig hingesetzte Hand. Jahn vergleicht als Gegenbeispiel das lebendige Porträt des Stadtpfeifers Reiche, das 1727 von einem Leipziger Stecher festgehalten wurde, und kennzeichnet Haußmanns Entwicklung als „Abstieg". Auch wenn das Gemälde von 1746 im Originalzustand erhalten wäre, müßte man ihm kritisch prüfend gegenüberstehen, weil Haußmann in den 1740er Jahren zu einer „Serienarbeit" übergegangen war[13]. Wie die Kunstgeschichte längst weiß, war seine Werkstatt damals eine „Bilderfabrik", in der die Sorgfalt hinter der Schnelligkeit zurücktrat."[14]

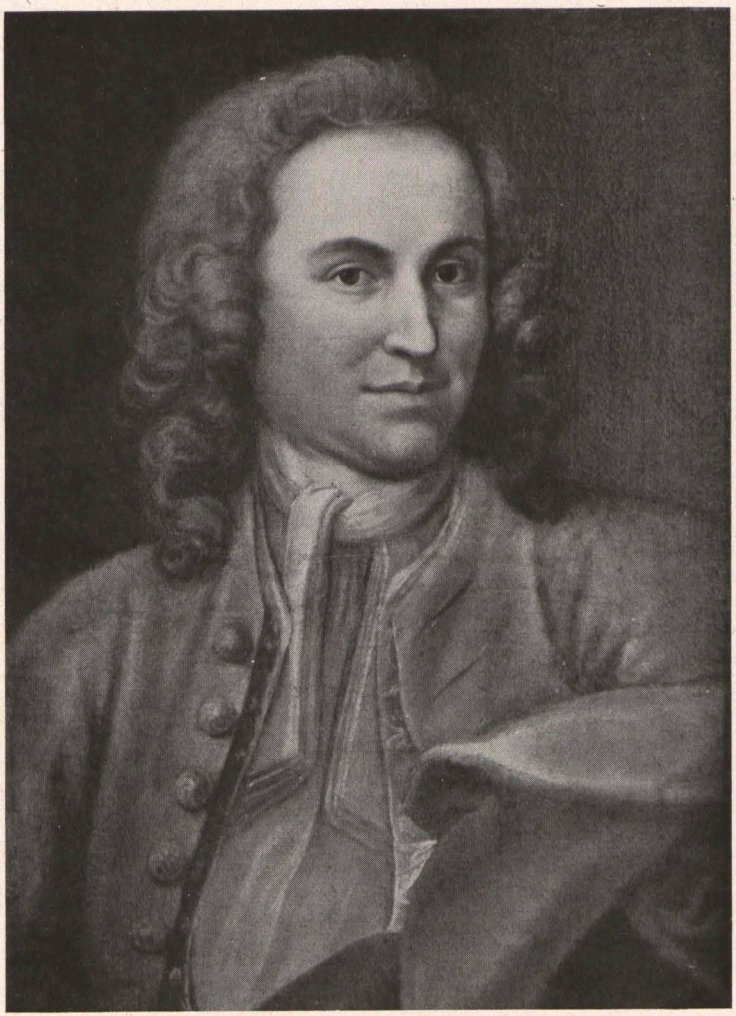
Die zweite wichtige Beobachtung Jahns betrifft den Zustand des Gemäldes in Leipzig, das meist als H I bezeichnet wird. Wie man auch über die Chronologie der verschiedenen Fassungen denken mag – nach dem, was jetzt ein Museumsfachmann über den Umfang der Restauration vom Jahre 1913 und ihre Folgen festgestellt hat, kann H I keinesfalls mehr den Anspruch



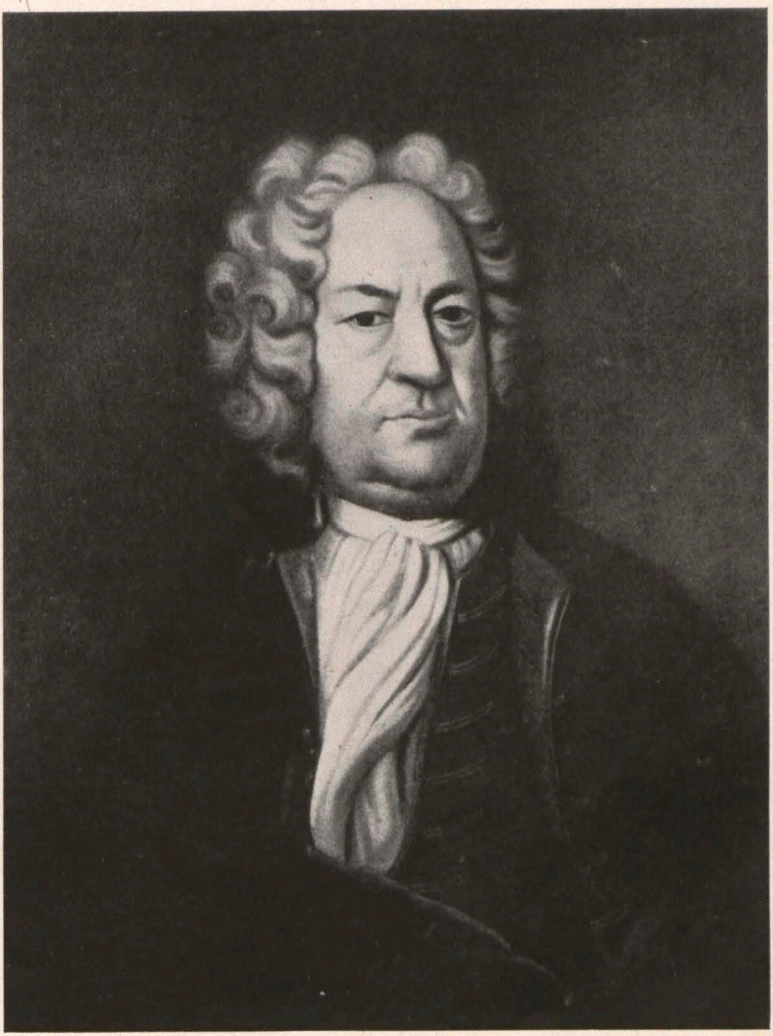
Gottlieb Friedrich Bach, Pastellgemälde
Traditionsmäßig „J. S. Bach"
(Paul Bach, früher Eisenach, jetzt München)



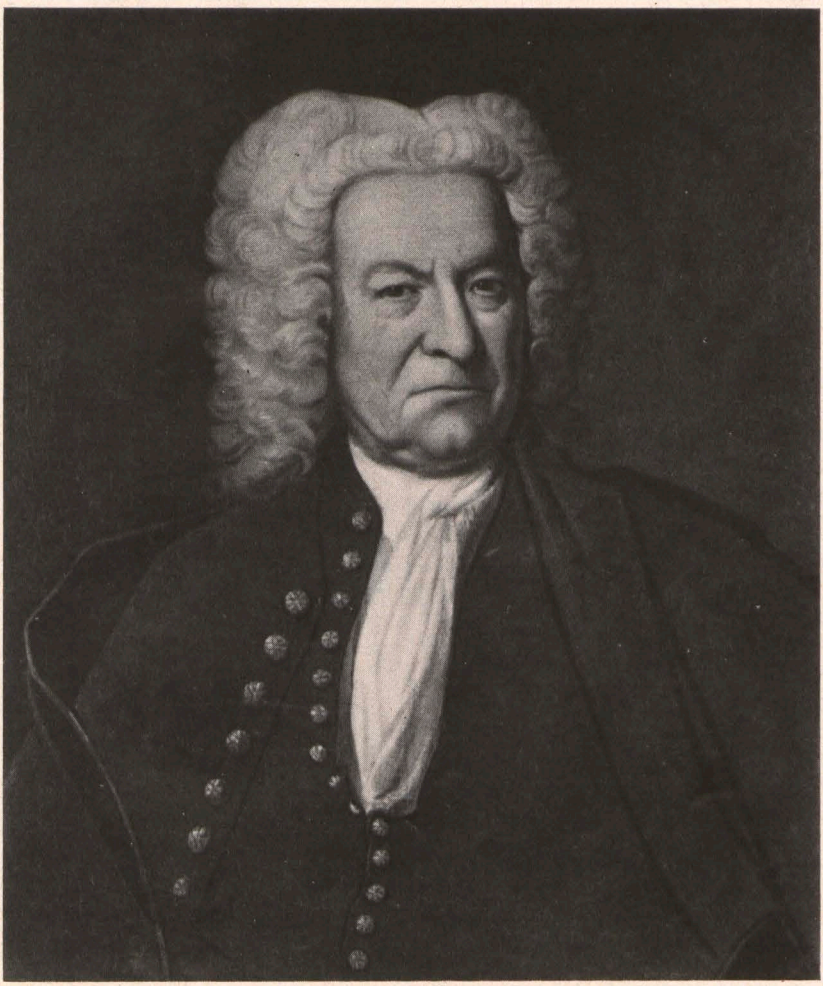
Elias Gottlob Haußmann, Gemälde
Kopiert 1791 von J. M. David
(Verbleib unbekannt)



Johann Ernst Rentsch d. Ältere (?), Gemälde
„Joh. Sebast. Bach"
(Museum, Erfurt)



Gemälde eines Unbekannten um 1740
„J. S. Bach“
(Kriegsverlust)



Gemälde eines Unbekannten um 1749/50
Traditionsmäßig „J. S. Bach“
(Prof. Dr. Volbach, Fort Worth)

über die verlangten 2500 Mark: das war der Grund, warum die Musikabteilung das Bachbild während des Krieges nicht erwerben konnte.
Da seine Ähnlichkeit mit dem Jugendbild groß ist, kann man Zug für Zug vergleichen und feststellen, daß der Maler „um 1740" die Stirn zu hoch wiedergegeben hat. Das Antlitz erhält dadurch einen etwas abweichenden Gesamteindruck, und zwar in umgekehrter Richtung wie beim Pastell von Gottlieb Friedrich Bach, dessen falsche Einzelzüge oben S. 142 erörtert wurden. Von dieser Einzelheit abgesehen, hat jedoch das Porträt um 1740 hohen Wert, denn es zeigt alle an der Silberstiftzeichnung beobachteten Persönlichkeitsmerkmale: vom vorstehenden Kinn bis zum Schräghalten des Kopfes. Das im Kriege vernichtete Bildnis erfüllte also die Voraussetzungen für Echtheit, da es einen Bach-Vermerk aus dem 18. Jahrhundert und dieselben Persönlichkeitsmerkmale wie die Silberstiftzeichnung aufwies. Das Porträt „um 1740" muß demnach als eine echte Darstellung J. S. Bachs gelten.
Besonders wichtig ist es, daß um 1740 ein Maler Bachs Erscheinung in dieser Form festhielt. Sie paßt in allen Einzelheiten zu Davids Kopie nach Haußmann (Abbildung 4), entspricht aber in der Gesamthaltung geradezu verblüffend dem Altersbildnis (Abbildung 7). Früher war es aussichtslos, für dessen Echtheit einzutreten, da es mit den Haußmannfassungen H I und H III unvereinbar erschien. Jetzt bedarf das Urteil über Haußmann der Revision, da der Museumsfachmann Jahn gesprochen hat. Die David-Kopie erweist ihren Wert, und nun muß aus dem Vorhandensein des Porträts „um 1740" die Folgerung gezogen werden.
Das Altersbild wurde zwar noch nicht untersucht, gilt jedoch Museumsfachleuten und Kunsthistorikern als ein Originalgemälde. Bei seinem Auftauchen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es mit einem Hinweis auf J. S. Bach verknüpft. Wie oben S. 138 gesagt, wird ein solcher Traditionshinweis heute ernst genommen. Das Altersbild gehört also zu den Gemälden, bei denen die erste und die zweite Bedingung für Echtheit erfüllt sind. Die ausschlaggebende dritte Bedingung ist das Vorhandensein der Persönlichkeitsmerkmale. Sie treten beim Vergleich mit dem Porträt „um 1740" so eklatant hervor, daß die Übereinstimmung der beiden Gemälde schon früher in 10 Punkten nachgewiesen wurde[40].
Zu den Merkmalen gehört als Nr. 1 das von Haußmann ebenso gemalte Gewand mit Knöpfen und Weste. Man hat auf die abweichende Form der Perücke hingewiesen, die wegen der Zeitnähe „vielleicht entscheidende Bedeutung" haben solle. Aber dieser Einwand verkennt die Mannigfaltigkeit der Perücken z. B. in der riesigen Porträtsammlung des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums. Bach trug um 1740 eine ganz anders wirkende Perücke mit Mittelscheitel, und im Vergleich hiermit ist die kleine Abweichung zwischen der Haußmann- und der Altersbild-Perücke bedeutungslos.

[40] Besseler, BJ 1956, S. 70.

Als entscheidend muß nicht das dem Körper Hinzugefügte gelten, sondern das Antlitz. Im vorstehenden Kinn und der vorstehenden Unterlippe erkennt man Bachs Persönlichkeitsmerkmale, auch in der kräftigen, abwärtsgerichteten Nase, sehr ähnlich der auf dem Porträt um 1740. Doppelkinn und Wangensäcke neben dem Munde, ausgeprägt bachisch, zeigen jetzt eine Altersschrumpfung, ebenso der Mund. Die hohe, charakteristisch geformte Stirn entspricht genau der auf dem Jugendbild und der Silberstiftzeichnung. Dasselbe gilt für die Form der Augenbrauen. Als ein Hauptmerkmal hat die Blepharochalasis am rechten Auge jetzt ihr Endstadium erreicht, während das linke Oberlid nach wie vor mehr hochgezogen ist. Es verblüfft, diesen Gegensatz des rechten und linken Auges bereits auf dem Jugendbild ebenso klar ausgeprägt zu sehen. Hierzu kommt das leichte Schräghalten des Kopfes, vom Maler dadurch angezeigt, daß die Verbindungslinie der beiden Pupillen mit der Bildhorizontalen einen Winkel von etwa 5 Grad ergibt.

Das aus dem 18. Jahrhundert stammende Gemälde trug seit seinem Auftauchen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Hinweis auf J. S. Bach. Da es außer der Kleidung, die mit der von Haußmann gemalten übereinstimmt, auch alle Persönlichkeitsmerkmale in ausgeprägter Form aufweist, stellt das Altersbild J. S. Bach dar.

Die von mir 1950 erbetenen Gutachten über sämtliche Bilder waren bisher nur für die Silberstiftzeichnung erreichbar. Liegt erst überall das Urteil von Fachleuten vor, dann erscheint wohl diese und jene Frage in neuem Licht. Aber am Vorhandensein der zwei Bildnisgruppen I und II dürfte sich nichts ändern. Daß Bachs Gesichtstypus auf zweierlei Art dargestellt wurde, beruht nicht nur auf der verschiedenen Sehweise von Malern, sondern auch auf Veränderungen im Antlitz. Ich erklärte sie 1956 damit, daß Bach manchmal seinem Vater ähnlicher sah, manchmal seiner Mutter. Vom Vater gibt es ein Porträt, so daß diese Ähnlichkeit seit langem beachtet wird. Es wäre aber falsch, die Mutter nur deshalb beiseite zu lassen, weil ihr Äußeres zufällig unbekannt ist. Es muß bei jeder Betrachtung von Bachbildern als unbekannte Größe berücksichtigt werden. Nach fachmännischem Urteil genügt der Hinweis auf Bachs Vater und Bachs Mutter, um die Verschiedenheit der Bildnisgruppen I und II befriedigend zu erklären[41].

Damit ist die Prüfung der Bachbilder zum Abschluß gelangt. Wie sich gezeigt hat, gibt es heute 7 Porträts, auf denen die Persönlichkeitsmerkmale in übereinstimmender Form vorkommen. Dabei wird Haußmanns bisher nicht wiedergefundene Fassung H Ia durch Davids Kopie von 1791 vertreten. Folgende 7 Bildnisse sind echt:

Joh. Ernst Rentsch d. Ä. (?), Gemälde (Museum, Erfurt)
Joh. Jak. Ihle, Gemälde (Eisenach, Bachmuseum)
Gottl. Friedr. Bach, Pastellgemälde (Paul Bach, früher Eisenach, jetzt München)

[41] Vgl. den Hinweis auf B. Struck, oben S. 130, Fußnote 3.

Anon. Silberstiftzeichnung (Dr. Fiala, Wien)
Anon. Gemälde um 1740 (Kriegverlust)
El. Gottl. Haußmann, Fassung Ia (kopiert von David 1791)
Anon. Gemälde um 1749/50 (Prof. Dr. Volbach, Fort Worth)

Der Unterschied der Bildnisgruppen I und II äußert sich nur im Gesichtstypus. Da die Persönlichkeitsmerkmale überall gleich sind, bilden die 7 Porträts einen einheitlichen Werkbestand. Wir sind in besserer Lage als His, der sich 1895 hauptsächlich auf die Haußmannfassung I stützen mußte. Heute gibt es dank der Silberstiftzeichnung den Beweis dafür, daß die oben S. 141f. aufgestellten 9 Persönlichkeitsmerkmale bei J. S. Bach vorhanden waren, historisch gesichert sind.
Wie oben S. 131 gesagt, lag für His das Hauptkriterium der Echtheit in der mesokephalen Schädelform, die mit dem Längen-Breiten-Index 76,06 dem dolichokephalen Typus nahesteht. Auf meine Bitte wurde 1951 ein unter His hergestellter Abguß, als Ersatz des nicht mehr zugänglichen Originalschädels, unter dem Gesichtspunkt der Asymmetrie untersucht. Die Anatomen Hermann Stieve und Friedrich Strecker stellten dabei fest:

a) eine ungewöhnlich verschiedene Form und Größe der Augenhöhlen,
b) eine auffallend stärkere Ausbildung des linken Hinterhauptes.

Im Gutachten Stieve ist die Asymmetrie der Augenhöhlen als Verschiedenheit des Eingangs im Verhältnis 41 : 34 mm zu 44 : 33 mm zahlenmäßig erfaßt.
Nun erscheint als Persönlichkeitsmerkmal Nr. 8 am rechten Auge eine Blepharochalasis, die sich am linken kaum auswirkt. Der Unterschied des rechten und linken Auges fällt in jeder Hinsicht auf, sogar in der verschiedenen Form der Augenbrauen, dem Persönlichkeitsmerkmal Nr. 7. Der Asymmetrie der Augenhöhlen am Schädel entsprechen also mehrere ungewöhnliche Züge, die auf allen Bildnissen als Charakteristika Bachs festgehalten sind. Ebenso klar ist Persönlichkeitsmerkmal Nr. 9, das Schräghalten des Kopfes, der auffallend stärkeren Ausbildung des linken Hinterhauptes am Schädel zugeordnet. Eine Fachuntersuchung hierüber bringt der mehrfach genannte Aufsatz von Bernhard Struck.
His erklärte 1895 den Bachschädel „mit hoher Wahrscheinlichkeit" für echt. Nachdem 1951 zwei neue Feststellungen am Schädel, auf der anderen Seite ein System von Persönlichkeitsmerkmalen auf Bildnissen hinzugekommen sind, hat sich die Wahrscheinlichkeit so erhöht, daß sie zur Gewißheit wurde. Das von His untersuchte Skelett waren die Gebeine J. S. Bachs.

GUTACHTEN

über die Ausgrabung der Gebeine J. S. Bachs an der Johanniskirche in Leipzig Ende Oktober 1894

Von Prof. Dr. Gotthard Neumann, Ordinarius für Vorgeschichte und Direktor des Instituts für Prähistorische Archäologie an der Universität Jena

Naturgemäß genügt die Art und Weise, wie die Gebeine Joh. Seb. Bachs im Oktober 1894 ausgegraben worden sind, modernen Ansprüchen nicht mehr. Wir würden heute verlangen, daß der wissenschaftliche Leiter der Grabung bereits während der Schachtarbeiten dauernd zugegen ist. Wir würden vermeiden, die Untersuchung der Gräber bei Regenwetter durchzuführen. Wir würden die einzelnen Stadien der Freilegung photographisch festhalten und den Befund auf Millimeterpapier fixieren. Wir würden versuchen, die Form des Sarges und insbesondere seine Metallbeschläge (Griffe) zu ermitteln, Reste der Bekleidung des Bestatteten aufzufinden und die Art seiner Bettung festzustellen.

Dies alles darf man aber nicht von einer Ausgrabung verlangen, die vor 65 Jahren in Leipzig stattgefunden hat. Denn erstens steckte die Ausgrabungstechnik damals überhaupt in den Kinderschuhen und zweitens gab es 1894 in Leipzig noch keinen geschulten Ausgräber. Angesichts dieser Tatsachen muß man vielmehr sagen, daß Prof. Dr. med. W. His ohne Zweifel der geeignetste Mann für die Ausgrabung gewesen ist, dessen man damals in Leipzig habhaft werden konnte, und daß er seine Aufgabe so gut gelöst hat, wie man dies von ihm nur erwarten kann.

Selbstverständlich lagen ihm als Anatomen vor allem die Gebeine Bachs am Herzen und letzten Endes bilden diese ja doch die Hauptsache. Im übrigen war das ganze Unternehmen von ausgesprochenem Glücke begünstigt. Denn wir zweifeln nicht daran, daß His tatsächlich die Gebeine Bachs gefunden hat, obwohl die historischen Daten, die ihm zur Verfügung standen, recht dürftig waren.

Johann Ambrosius Bach

Das Porträt Ambrosius Bachs

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Zu den Bildnissen, die im Bach-Schrifttum eine wichtige Position einnehmen, gehört das Porträt Joh. Ambrosius Bachs. Es allein gibt uns Aufschluß über die physischen Übereinstimmungen mit seinem Sohne Sebastian. Wir sind darüber unterrichtet, daß das Bild aus dem Besitz Philipp Emanuel Bachs stammt, in dessen Nachlaßverzeichnis von 1790 es vermerkt ist. Durch Verkauf dieser Sammlung kam es nach Berlin, vermutlich durch Georg Pölchau und wurde nach dessen Tode (1836) von der Staatsbibliothek in Berlin erworben, die es heute noch besitzt[1]. Den Maler kennen wir nicht. Da im Nachlaßverzeichnis als Maße: „3 Fuß 2 Zoll hoch, 2 Fuß 9 Zoll breit" (97 × 77 cm) angegeben sind und die heutigen Bildmaße 91 × 77 cm betragen, ist die Signatur vermutlich dem Beschneiden der beschädigten Ränder zum Opfer gefallen.

Wir müssen die örtlichen Begebenheiten um dieses Porträt aufleben lassen, wenn wir die Veranlassung zu seiner Schöpfung erkennen wollen. Da Eisenach seit 1672 durch Erbvertrag wieder Residenz eines selbständigen Herzogtums geworden war, stand das kulturelle Leben völlig unter Einfluß des Hofes. Nicht der Rat wünschte ein Bild seines Stadtpfeifers[2], sondern der Herzog gab den Auftrag zu einem Porträt seines Hoftrompeters. Ambrosius wurde amtlich als Hofmusiker geführt und war gleichzeitig dem herzoglichen Trompeter- und Pauker-Corps dienstverpflichtet. Es war die schwierige Kunst des Clarinblasens, die man bei ihm bewunderte. So ist es zu erklären, daß der Rat von Erfurt ihn 1684 zum Direktor seiner Ratskompagnie erwählte. Wenn der Herzog dem Erfurter Rat mitteilen läßt (26. 4. 1684), daß er „nicht gewillt sei, ihn außer Diensten nicht zu laßen und freundnachbarlich ersucht, in berührten Bachen ferner nicht zu dringen", so erkennt man die Gründe dieser Entscheidung. Wenn man weiß, daß im 17. Jahrhundert die Trompete ein Attribut fürstlicher Macht war und erst mit der Säkularisierung des 18. Jahrhunderts eine bürgerliche Verwendung finden konnte, wird man die gehobene Stellung der Trompeterzunft, in die auch Adelige aufgenommen wurden, richtig einschätzen.

Zum Gesellschaftsleben der Kulturzentren gehörten im 17. Jahrhundert die Maler und Zeichner, wie in heutiger Zeit die Photographen. Das war am Eisenacher Hofe nicht anders. Wir kennen mehrere Kunstmaler des Herzogs. Es können aber nur wenige für die zeitliche Spanne unserer Betrachtungen herangezogen werden. Zu diesen gehört Joh. Heinrich Wahnes, der aber hauptsächlich als Kirchenmaler tätig war. Doch sind keine kirchlichen Ausmalungen von ihm erhalten geblieben[3]. Ihm werden

[1] Ein Zwischenbesitzer ist mir nicht bekannt.

[2] Von keinem anderen Eisenacher Stadtpfeifer ist ein Porträt bekannt geworden.

[3] Die Bildnisse der Apostel an der Empore in Untersuhl, zu denen Einwohner des Dorfes im Jahre 1700 als Modell gesessen haben, wurden von Joh. Christoph Wahnes gemalt, nicht von Joh. Heinrich Wahnes.

kleinere Bilder zugesprochen, die im Bachhaus hängen; zwei kirchliche Ölbilder: „Grablegung" und „Abendmahl" und ein Aquarell: „Eisenach und Wartburg". Alle Eigenheiten in Technik und Farbgebung zeigen an, daß wir in ihm nicht den Porträtisten von Bachs Vater zu suchen haben.

Der Maler, bei dem sowohl berufliche als auch persönliche Beziehungen zu Ambrosius Bach, sowie künstlerische Übereinstimmungen zum Bach-Porträt klar hervortreten, ist Joh. David Herlicius. Hier gelingt es, lückenlos nachzuweisen, daß nur dieser Bildschöpfer das Porträt von Bachs Vater gemalt haben kann. Aus seinem Lebenslauf entnehmen wir, daß Herlicius von Jugend auf mit Eisenach verbunden war. Er besuchte die Eisenacher Lateinschule und studierte vorerst Theologie. Für seine Neigungen zur Malkunst fand er in Eisenach den rechten Lehrer: August Ehrich, den der Chronist einen „Apelles der Malerei" genannt hat[4]. Bilder von Ehrich sind über Deutschland hinaus bekannt geworden und noch heute anzutreffen, so in Kopenhagen. Auch das Wartburg-Museum besitzt von ihm zwei Porträts in überdimensionalen Maßen: Herzog Johann Ernst von Eisenach (1594–1638) und seine Gemahlin Christine, geb. Prinzessin von Hessen-Kassel; beide 1630 in Eisenach gemalt[5]. Wir besitzen demnach ausreichendes Vergleichsmaterial, um in Formgebung und Farbenbehandlung seinen Schüler Herlicius erkennen zu können.

Die Eisenacher Kirchenbücher verzeichnen Herlicius zuerst 1664 (20. 11.). Der „Studiosus[6] und Kunstmahler" hatte sich mit der Eisenacherin Margarethe Sander verheiratet, die aber bereits 1678 (19. 9.) verstarb. Im nächsten Jahre holte er sich seine zweite Frau von auswärts[7]. Daß bei der Taufe des Sohnes Johann Wilhelm (1688, 22. 1.) der Erbprinz persönlich anwesend war und der Täufling dessen beide Vornamen erhielt, bezeugt die angesehene Stellung des Malers am Hofe. David Herlicius ist in Eisenach 1693 verstorben (begr. 30. 11.). Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, daß sein Mitarbeiter am Hofe, der „Cammer-Gerichts- und Lehns-Secretarius" Caspar Stieler, der Verfasser der berühmt gewordenen Lieder-Sammlung „Die geharnschte Venus", ihm die bildliche Ausschmückung des 1673 für das Herzogtum Eisenach verfaßten Gesangbuches übertragen hatte. Die zwölf ganzseitigen Kupferstiche wurden an anderer Stelle besprochen[8]. Die gleichen technischen Eigenheiten können wir im Porträt Ambrosius Bachs feststellen. Da Herlicius sowohl auf dem Vorsatzblatt des Gesangbuches als auch auf dem Bach-Porträt die Wartburg gestaltet hat, besitzen wir den gleichen Vorwurf als Vergleichsobjekt. Weil diese Vorlage nicht schablonisch behandelt ist, treten die geistigen Kräfte des Bildschöpfers deutlich hervor.

[4] Vgl. Christiani Francisci Paullini, *Historia Isenacencis*, Frankfurt a. M. 1698.

[5] Die Signatur wurde durch den Direktor der Wartburg, Dr. Sigfried Asche festgestellt.

[6] Unfraglich stud. theol.

[7] Wir kennen nur ihre Vornamen: Maria Anna.

[8] Vgl. C. Freyse, *Sebastians Gesangbuch*, BJ 1958, S. 123ff.; Derselbe, *Joh. Seb. Bachs erstes Gesangbuch*, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Band V, Kassel 1960.

Was bisher nie verstanden wurde, klärt sich nach diesen Feststellungen auf. Sie geben uns Auskunft über die Absicht des Künstlers, im Dekor des Bildes die Schaffensstätte des Porträtierten sichtbar werden zu lassen. Das Tempelchen, das der Maler im Hintergrunde zur Ausschmückung einfügte, ist nicht nur eine sinnvolle Beigabe, sondern zugleich ein Dokument. Es stand an oberster Stelle im herzoglichen Schloßgarten, der sich bis an die Stadtmauer beim Glockenturm hinaufzog. Wir wissen, daß beide Herzöge, Joh. Georg I. (1668–1686) und Joh. Georg II. (bis 1698) mit starkem Interesse den Garten ihres Schlosses[9] ausgestaltet haben. Wir sind über diesen Garten gut unterrichtet[10]. Der untere Abschnitt, in sechs Teile gegliedert, war als reiner Blumengarten angelegt; inmitten zahlreicher Statuen aus Stein befand sich eine hochspringende Fontäne. Breite Treppenstufen führten in den höher liegenden Französischen Garten.

„Oben im Lust-Garten stehet ein schönes plaisierliches Lust-Hauß / davor stehen 2 rothen Löwen aus Stein gehauen / die halten das Sächsische Wapen. Ehe man hinauf in das Lust-Hauß kommt / muß man 24 breite steinerne Treppen hinauf steigen / auf beyden Altanen stehen 17 große übergüldete Statuen / samt unterschiedlichen Blumen-Töpffen."

Nach einer Beschreibung der einzelnen Gemächer, heißt es dann weiter:

„17 breite steinerne Treppen gehen zum andern Gemach hinauf. Die Sächsische Wapen stehen oben vor der Thür auf alle 4 Ecken ein Stuccador-Arbeit / über allen Fenstern ist ein Fürstlicher Hut. Die Stühle und Bäncke um diesem plaisierlichen Lust-Hauße herum / sind von grünem Rasen gemacht."

Das war der Ort, den der Herzog liebte, von lebensfrohen Freunden und Gästen umgeben. Von diesem beherrschendem Platze aus mußte das Trompeter- und Pauker-Corps im Sommer fast täglich festliche und heitere Klänge über die Straßen der Residenzstadt hinausschmettern, wie es die Chronisten bekunden[11].

Von diesem Kunststempel aus richtete der Bildschöpfer den Blick auf die Wartburg. Zwar war die Burg seit 1560 nicht mehr bewohnbar, aber sie blieb nach wie vor das Symbol des Landgrafengeschlechtes, das stolze Vermächtnis des Eisenacher Fürstenhauses. Da der Maler im Auftrage des Herzogs handelte, mußte das Porträt seines Hoftrompeters mit den fürstlichen Initialen geschmückt werden. Für eine so hohe Auszeichnung mußte der Herzog Gründe einer besonderen Veranlassung gehabt haben. Man geht wohl nicht fehl, diesen Entschluß als einen Ausdruck des Dankes und der Anerkennung anzusprechen, weil Ambrosius auf die besser besoldete Stellung in Erfurt verzichtet hatte und in Eisenach blieb[12]. Weil es nahe liegt,

[9] Es handelt sich um das alte Schloß, den ehemaligen Landgrafenhof.

[10] Vgl. Joh. Limberg, Das im Jahre 1708 lebende und schwebende Eisenach.

[11] Vgl. Georg Dressel, *Verzeichnis einiger Sachen, so von 1648 bis 1683 in Eysenach*; Andrea Toppius, *Historiia der Stadt Eisenach mit Vorrede von Christ. Juncker* 1710.

[12] Auch die großen Bildmaße dürfen hier – im Gegensatz zu den üblichen Hofbildnissen – mitsprechen.

das Porträt mit diesem sichtbaren Zeichen hoher Wertschätzung in Einklang zu bringen, wird es 1685 gemalt worden sein. Das würde mit dem Lebensalter des Porträtierten, dem Vierzigjährigen, übereinstimmen.
Das Porträt wird zunächst im herzoglichen Schloß unter den Bildnissen der Geistesschaffenden und Künstler gehangen haben. Als 1741 das Herzogtum Eisenach durch Erbvertrag an Weimar fiel, waren diese Bildnisse für den Weimarischen Hof wertlos geworden. Man kann sich vorstellen, daß der Gemäldesammler Philipp Emanuel, der seit 1740 in Berlin lebte, alles versucht hat, um (vielleicht mit Unterstützung seines Vaters) durch Vermittlung seines Onkels Joh. Bernhard Bach, dem Kantor der Eisenacher Georgenkirche, in den Besitz dieses Bildes zu gelangen. Daß ihm das geglückt ist, bezeugt das Nachlaßverzeichnis Phil. Emanuels.
Wir mußten uns überzeugen, daß das Originalporträt keinen dokumentarischen Wert besitzt. Es ist ein überpinselter Torso. Das vernachlässigte und beschädigte Bild wurde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einem fachlich vorgebildeten Restaurator übergeben (wie es in heutiger Zeit üblich ist), sondern einem Porträtmaler (einem Mitglied der Preußischen Akademie der Künste), der es nach eigenem Ermessen übermalte und willkürlich „verschönte". So kommt es, daß der farbige Überzug zur Historik des Porträtierten nicht recht passen will. Was wir heute vor uns sehen, könnte ein holländischer Patrizier sein, in Rembrandt-Manier romantisiert, aber kein mitteldeutscher Stadtpfeifer des 17. Jahrhunderts[13]. Da mit dem Beseitigen des farbigen Überzuges auch die letzten Reste der Originalfarben verlorengehen würden, würde es auch keinen Zweck haben, das Gemälde durch Abwaschen in den Urzustand zurückzuversetzen.
Weil keine farbige Kopie des Urzustandes auf unsere Zeit gekommen ist, sind wir gezwungen, uns dem vor der Übermalung angefertigten Photobild zuzuwenden, das in der älteren Bachliteratur mehrfach veröffentlicht wurde, zuletzt in Phil. Wolfrums Bachbiographie (1906). Bei Betrachtung desselben bedauern wir, weder die feinen Zwischentöne im Gesichtsausdruck, noch die Farben des Habits feststellen zu können. Mit dem Verlust der Originalfarben gingen uns auch die typischen Merkmale der Entstehungszeit verloren, und wir können lediglich den Versuch machen, die verlorengegangenen farbigen Aspekte aus anderen historischen Quellen aufzufinden.
Alle Anzeichen der Bildreste deuten darauf hin, daß der Maler ein repräsentatives, glanzvolles Porträt geschaffen hat.
Stellen wir voran, was das Photobild nachzuweisen vermag, so gehört dazu die gemalte Umrahmung der Figur. Auf der linken Seite finden wir das Segment eines Rundbogens, der den Eingang zu einer Halle umschließt. Der Vorhang, durch farbige Wolkenzüge markiert, ist geöffnet. Ein breites quadratisches Fenster auf der rechten Seite gibt den Blick auf die Wartburg-

[13] Auch die Kopie im Bachmuseum, eine Spende der Akademie der Künste in Berlin, ist erst nach der Übermalung angefertigt worden.

landschaft frei[14]. Man erkennt den steil abfallenden Schloßberg, das Vortor der Wartburg mit der Schanze, den Palas, den Elisabethengang, den Pulverturm, alles überragt vom stolzen Bergfried.

Zur Rechten auf der gegenüberliegenden Anhöhe steht leuchtend mit spitzem Runddach das historische Lusthaus. Deutlich erkennt man die gewaltigen Wasserwerke der Springbrunnen und die von hier absteigenden großzügig angelegten Terrassen des Schloßgartens. Vor uns breitet sich der glanzvoll ausgestattete Lustgarten des Fürsten aus. Fünf Vögel im Wolkenhimmel schauen auf die genußfrohen Menschen herab und verbinden Himmel und Erde. Gegenwart und Geschichte des fürstlichen Hauses spiegeln sich in diesen Bildern. Ambrosius Bach steht vor der Halle des Kunsttempels. Die Absicht des Malers, den Darzustellenden lebendig in den Umkreis seines künstlerischen Wirkens zu stellen, ist ihm in hervorragender Weise gelungen. Den Aufrechtstehenden den linken Arm auf die Brüstung der offenen Altane stützen zu lassen, gehörte zum barocken Beiwerk.

Das Photobild bezeugt ferner, daß der Porträtierte einen Staatsrock trägt, keinen Schlafrock, wie im Schrifttum vor fünfzig Jahren noch behauptet wurde. Für das Porträt eines Hofbeamten war der Staatsrock vorgeschrieben. Oft schmückte man ihn noch mit einem Überwurfsmantel. Auch erkennt man auf dem Photobild, daß der Revers des Rockes mit einer Goldborte geschmückt und der Ärmel mit einer Goldlitze paspeliert ist. Der Rock wird nach Jägerart von dunkelgrüner Farbe gewesen sein, mit goldenen Streifen durchgemustert, wie uns aus anderen historischen Vorlagen überliefert ist.

Es ist bekannt, daß die Trompeter jener Zeit eine offene Halskrause trugen. Auch das Binden des schmückenden Hemdkragens mit einer Nestel gehörte zu ihrer Berufskleidung. Man vergleiche das Porträt von Gottfried Reiche[15], Bachs Trompeter in Leipzig, das wir als eines der besten Porträts von E. G. Haußmann zu schätzen haben. Darüber hinaus vermittelt das Reiche-Bildnis wertvolle Aufklärungen über die Kleidung der Trompeterzunft und erlaubt uns Rückschlüsse auf die einstigen Farben des Ambrosius-Gemäldes. Wenn der Betrachtende sich in beide Bilder vertieft, wird ihm die farbige Urfassung des Bach-Porträts gegenwärtig.

Die Urform der Perücke ist nur auf dem Photobild noch zu erkennen. Auf dem Porträt ist sie durch die Übermalung in ihren charakteristischen Konturen völlig untergegangen. Die Trompeter und Pauker trugen in jener Zeit festanliegende Perücken mit kurz geschnittenen Löckchen.

Über die physischen Eigenheiten von Bachs Vater ist mehrfach berichtet worden. Auf die Übereinstimmungen mit der Gestalt Sebastians müssen

---

[14] Auch als zweitfrühestes Wartburgbild hat es einen geschichtlichen Wert. Nur das Wartburgbild von Mich. Spindler (Bergfrid mit Spitzdach), das während des 30jährigen Krieges gemalt wurde, geht ihm voran.

[15] Vgl. A. Schering, *Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst*, BJ 1918, S. 133ff., wo auch das Bildnis veröffentlicht ist.

wir eingehen, weil sie das Bildtechnische berühren. Dazu gehören die Augen, die das Photobild mit erstaunlicher Klarheit wiedergibt. Man erkennt deutlich die Ungleichheit derselben. Der Vater hat die Asymmetrie der Augen seinem jüngsten Sohne vererbt.

Wichtig ist ferner, daß Ambrosius auf dem Photobilde einen vorgeschobenen Unterkiefer erkennen läßt, den wir auch bei Sebastian finden. Ambrosius hatte demnach keinen Normalbiß, sondern einen Kopfbiß (Zangenbiß); die unteren Schneidezähne bissen nicht hinter die oberen, sondern auf die oberen. Es ist in Musikerkreisen auch heute noch bekannt, daß diese Veranlagung für den Ansatz des Kesselmundstückes besonders günstig ist.

Es kann nicht übersehen werden, daß dem Gesichtsausdruck auf dem Photobilde die harmonische Einheit fehlt. Zwar drücken die gepreßten Lippen Energie und Selbstbewußtsein aus, aber der Blick der Augen will sich diesen Charakterzügen nicht recht anpassen. Wir fühlen, daß hier Widersprüche vorliegen, die nur als Folgen einer mangelhaften Pflege des Porträts zu erklären sind. Noch irreführender zeigt sich hier das restaurierte Gemälde. Der Schatten im rechten Mundwinkel, der auf Schnurrbarthaare schließen läßt, ist lediglich eine spätere Verdickung der Farbe. Das Photobild klärt darüber auf: das durch Abbröckeln der Farbe entstandene kleine Loch ist erkennbar. Man vergleiche die zart angedeuteten Haare auf der linken Oberlippe, um das Fehlerhafte zu erkennen. Auch die Schmalheit der Lippen fällt auf, besonders der Oberlippe, die für den Trompeter charakteristisch ist.

Eine schwierige Frage stellt uns der Porträtierte mit der Pose seiner rechten Hand. Er stellt die drei Lebenslinien des rechten Handtellers in auffallender Weise in den Blickpunkt des Betrachters. Wer die semantischen Neigungen seines Sohnes Sebastian kennt, wird sich nicht über chiromantische Gedankengänge des Vaters wundern, zumal die Barockzeit Gedankenspielereien dieser Art darzustellen liebte.

Es wird angebracht sein, darauf hinzuweisen, daß alle alten Künstler, noch die Maler der Barockzeit, sich gern einer unsichtbaren Signatur bedienten[16]. Immer waren sie bestrebt, diese geheimen Autorenzeichen so versteckt anzubringen, daß der profane Betrachter sie nicht bemerkt. Daß auch unser Bach-Porträt solche Rätsel enthält, bezeugt das Photobild. Untersucht man mit einer starken Lupe den Wolkenhimmel, so entdeckt man in der linken Wolkenballung einen männlichen Kopf, von einer Mütze bedeckt, der auf einen weiblichen Kopf herabschaut. Das Geschaute ist so klar und deutlich, daß es nicht zu übersehen ist. Deshalb mußte es unsere Aufgabe sein, den Gedankengängen des Malers nachzuspüren. In der Absicht des Künstlers muß ein tieferer Sinn gelegen haben.

Bleibt nur eine Enträtselung. Sie ist natürlich und glaubwürdig. In Form einer unsichtbaren Signatur hat der Bildschöpfer sein Konterfei dem Porträt beigegeben. Das Gesicht des Mannes läßt diese Vermutung rechtfertigen.

---

[16] Vgl. Max Lautner, *Unsichtbare Signaturen*, *Antiquitäten-Rundschau*, Eisenach 1924.

Auch, daß er seine eigene jungverheiratete Frau bildlich eingefügt hat, ist glaubhaft, hat doch Ambrosius Bach mit diesem Maler-Ehepaar in ständigem Verkehr gestanden. So wird das unsichtbare Bild-Signum des Malers ein sichtbarer Beweis seiner Wertschätzung und ein künstlerischer Ausdruck freundschaftlicher Verbundenheit gewesen sein. Für die Provenienz des Porträts ist es von nicht unwesentlicher Bedeutung.

War es unsere Aufgabe, das Dunkel aufzuhellen, das das Porträt Joh. Ambrosius Bachs bisher umschattete, so dürfen wir abschließend sagen, daß ein ganz anderes Porträt vor unseren Augen entstanden ist. Wir konnten den Auftraggeber des Porträts und den Bildschöpfer aus den historischen Unterlagen nachweisen und auch das Beiwerk des Bildes in die Historik einbeziehen. Diesen gewonnenen Erkenntnissen steht allerdings ein schmerzlicher Verlust gegenüber. Auf das einstige Gesamtkunstwerk und die fesselnde Farbenpracht des Originals müssen wir für immer verzichten.

Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts

Von Wolfgang Lidke (Weimar)

Als der etwa 9 Jahre währende zweite Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Weimar unter den unfreundlichsten Aspekten sein Ende gefunden hatte, stand es noch keineswegs fest, wie sich nunmehr die Pflege seiner Musik in der thüringischen Residenzstadt gestalten würde. Es war natürlich zu erwarten, daß dabei auf das Fürstenhaus Rücksicht genommen werden mußte, wenn auch in dieser Frage – wie in manchen anderen – Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Herzog Wilhelm Ernst und seinem Neffen, Ernst August, bestanden. Die Vermittlung Bachs nach Köthen durch Herzog Ernst August ist ja die Kehrseite der von dem Musiker selbst geforderten Entlassung, der Wilhelm Ernst dann schließlich doch zustimmte. Die offizielle Meinung im weimarischen Herzogtum stand aber nichtsdestoweniger gegen Bach. Diesem Umstand mußte zweifellos Rechnung getragen werden. Andererseits handelte es sich aber doch um einen Komponisten, der unter Förderung durch Wilhelm Ernst in Weimar zur eigentlichen Meisterschaft gelangt war, da ihm hier der Durchbruch zur eigenen Schreibweise gelang, wie es sich in Kantate, Orgelmusik und anderen Werken offenbarte[1]. Ob J. S. Bach bei seinem Abgang aus Weimar Kompositionen zurücklassen mußte, ist bis jetzt nicht bekannt. Ausgeschlossen ist das keinesfalls, da dies den in früheren Jahrhunderten geübten Praktiken entsprochen hätte[2]. Das Fehlen jeglicher Notenhandschriften in Weimar braucht durchaus nicht auf einen entsprechenden Verzicht der Fürsten zu weisen, denn der Schloßbrand vom Jahre 1774 kann die Notenbestände vernichtet haben. Demnach ist es also nicht erwiesen, daß etwa die Werke Bachs „unerwünscht" gewesen wären, zumal Ernst August, der 1728 zur Alleinherrschaft gelangte, zu den Schülern des Meisters zählte. Doch der Schein der offiziellen Bachfeindlichkeit mußte auch jetzt gewahrt bleiben. Die Weimarer Zensur befand sich demzufolge in einer schwierigen Lage, als in Leipzig 1732 das erste deutschsprachige Musiklexikon erschien, dessen Verfasser der Freund und Vetter Bachs, Johann Gottfried Walther, war. Die Rücksichtnahme auf das Fürstenhaus und die ständig wachsende Bedeutung des Thomaskantors mußte der Weimarer Stadtorganist, der das Amt von 1707 bis 1748 bekleidete, in einer Kompromißlösung[3] miteinander verbinden. Die Amtszeit des Stadtorganisten Walther umschließt nicht nur J. S. Bachs entscheidende Weimarer Jahre; sondern Walther erscheint auch nach Bachs Weggang als wichtigster Repräsentant der Pflege Bachscher Kunst in Weimar, was in den weiterhin freundschaftlichen Beziehungen

---

[1] In der seit 1950 erschienenen Bach-Literatur ist dieser Punkt ganz besonders herausgearbeitet worden.

[2] Der später ebenfalls als Konzertmeister tätige J. Pfeiffer wurde 1735 entlassen; ihm war ausdrücklich aufgetragen, Kompositionen aus seiner Feder in Weimar zu belassen.

[3] R. Jauernig, *Joh. Seb. Bach in Weimar*, in: *J. S. Bach in Thüringen*, Weimar 1950.

beider nach der räumlichen Trennung seine Bestätigung findet. Wesentlich war auch das Hervortreten des Musiklexikographen als Tonsetzer[4].
Bach hatte nicht nur das größte Verständnis für das Verhalten Walthers, sondern er setzte sich auch für die Drucklegung der Kompositionen seines Freundes ein. Walther wiederum kopierte den ganzen (1722 vollendeten) ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers"[5] und sammelte viele der Bachschen Choralbearbeitungen.
Für die Pflege der Bachschen Kunst in Weimar war auch der 1696 in Hausen bei Arnstadt geborene Johann Caspar Vogler[6] von großer Bedeutung. Ihn soll J. S. Bach nicht nur als Meister der Orgel[7], sondern ebenso als seinen besten Schüler[8] bezeichnet haben. Als zweiter Nachfolger Bachs im Weimarer Hoforganistenamt empfand er die moralische Verpflichtung, das Andenken an seinen großen Vorgänger wachzuhalten. Als Beweis möge eine Zeitungsanzeige der Witwe Voglers gelten, in der sie 1766 ein berühmtes Clavecin und viele „Musikalien" aus dem Nachlaß ihres Mannes zum Verkauf anbot. Bei dieser Gelegenheit wurde betont, daß es sich um Kompositionen „von J. S. Bach und andern berühmten Musicis" handelt[9]. Dieser Name steht also für alle andern! Wirkungsvoller konnte nicht unterstrichen werden, welche Rolle das Werk Bachs im Bewußtsein der Musiker und Musikliebhaber spielte, und zwar 16 Jahre nach dem Tode des Meisters; um ihn war es jetzt im allgemeinen merklich still geworden, was aber für Weimar und das dazugehörige Herzogtum ganz offensichtlich nicht zutraf.
Vogler selbst war 1763 gestorben (beerdigt am 3. Juni)[10]. 42 Jahre hatte er das genannte Amt inne, wenn auch in den letzten zwei Jahren bereits sein Nachfolger, der spätere Hofkapellmeister E. W. Wolf, die Funktion des Hoforganisten ausübte. Auf die Dienste Voglers konnten und wollten die Weimarer Herzöge nicht verzichten. Als 1735 Ernst August die gesamte Hofkapelle entließ, behielt er ihn als einzigen im Amt. Ja, als der Herzog ernstlich befürchtete, daß er seinen Hoforganisten verlieren könnte, der seinerseits schon eine Orgelprobe an der Marktkirche in Hannover glänzend bestanden hatte, ernannte er ihn zum Bürgermeister der Residenzstadt. Gemäß der damaligen Praxis hatte Vogler nun im Wechsel mit einem anderen Bürgermeister dem Weimarer Stadtrat vorzustehen. Im Jahre 1748 hatte er das Amt inne, als die Stelle des Stadtorganisten und des Stadtpfeifers neu zu besetzen waren. Kann man auch nicht sagen, daß der Fachmusiker und regierende Bürgermeister bei der Auswertung der Proben, die am

[4] Hierzu siehe u. a. O. Brodde, *J. G. Walther, 1684–1748 Leben und Werk*, Diss. Münster, Bochum 1937.
[5] M. Seiffert, *J. G. Walthers gesammelte Werke*, in: DDT Bd. XXVI/XXVII, Leipzig 1906.
[6] H. Löffler, *Bachs Schüler in Thüringen*, in: *J. S. Bach in Thüringen*, Weimar 1950.
[7] R. Eitner, *Biogr.-Bibliogr. Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 1899–1904.
[8] W. Bode, *Der Musenhof der Herzogin Amalia*, Berlin 1908.
[9] *Weimarische Wöchentliche Frag- und Anzeigen*, Nr. 57, v. 16. 7. 1766.
[10] Totenbuch der Stadtkirche Weimar. – In der Weimar-Literatur wird das Sterbejahr oft unrichtig angegeben.

13. Juni stattfanden[11], seinen Einfluß in besonders günstiger Weise geltend gemacht hätte, so kannte er doch zumindest die beruflichen Belange der gewählten Musiker und bemühte sich in der Folgezeit, dem aufkommenden empfindsamen Zeitstil eine größere Bedeutung im Musikleben einzuräumen, wie das für die Stadtpfeifer ausdrücklich verlangt wird. Er selbst stand aber mit seinen Kompositionen ganz in der Zeit Bachs[12], doch mit J. G. Walther, zu dem er offensichtlich auch in persönlichem Gegensatz gestanden hat, konnte er sich bei aller Eigenwertigkeit nicht messen.

Näher stand ihm J. S. Brunner, der von 1745 bis 1777 Weimarer Stadtkantor war. Dieser ist zwar nicht Bachschüler gewesen, doch die Intensität seines künstlerischen Schaffens dürfte sehr wahrscheinlich nicht unerheblich von der Weimarer Bachpflege her beeinflußt worden sein.

Auch auf den langjährigen Organisten an St. Jakob, Philipp Samuel Alt[13] darf hingewiesen werden, denn er gehörte bereits zu Bachs Zeiten der Weimarer Hofkapelle an. 1721 bekam das genannte Gotteshaus – dank einer herzoglichen Stiftung – die erste Orgel, die von Heinrich Nicolaus Trebs gebaut wurde, der schon unter Bachs Anleitung das Instrument in der Schloßkapelle errichtet hatte.

Wie J. C. Vogler, war auch der unmittelbare Nachfolger Bachs als Hoforganist, Johann Martin Schubart (oder Schubert), in die Schule des späteren Thomaskantors gegangen. Es dürfte ungeklärt bleiben, warum Schubart die wenige Jahre zuvor erstellte Bachorgel umbauen ließ, so daß uns heute die genaue Disposition des von Bach gespielten Instruments in der „Wilhelmsburg" unbekannt ist[14]. Schubart, der 1717 Bachs neue Stelle in Köthen freihielt und schon 1721 im Alter von 31 Jahren starb, erfreute sich einer großen Wertschätzung, wie das die Inschrift seines Grabsteins zeigt:

„Hier liegt ein Musicus, der in dem Heiligthum
vor seines Fürsten Stuhl erhöhte Gottes Ruhm;
doch diese Lust ist aus. Es stirbet Hand und Ton,
dort aber spielt er fort vor seines Königs Thron."[15]

Nachdem auswärtige Herzöge die Administration über die Weimarer Lande und die Vormundschaft über Herzog Ernst August Constantin ausgeübt hatten, wurde diesem, Ende 1755 die „venia aetatis" erteilt. Der allgemeine Aufschwung schloß auch die Neugründung einer Hofkapelle ein. Zu ihrem Leiter wurde der entfernte Verwandte und Schüler J. S. Bachs, Johann Ernst Bach, bestimmt[16]. Als er das Vorwort zu J. Adlungs „An-

[11] Akten des historischen Archivs der Stadt Weimar.

[12] Hierzu siehe W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1683–1735*, Weimar 1954, S. 74/75 und 93, sowie K. Straube, *Choralvorspiele alter Meister*, Leipzig o. J.

[13] G. Schnaubert, *Die Hof- und Garnisonkirche zu St. Jakob in Weimar*, Weimar 1913. – Schnaubert schreibt irrtümlich Simon statt Samuel.

[14] Hierzu siehe Jauernig, a. a. O.

[15] L. Schrickel, *Geschichte des Weimarer Theaters*, Weimar 1928.

[16] Hierzu siehe G. Kraft, *Johann Ernst Bach*, in: MGG, Bd. I, Kassel 1949–51, und H. Kretzschmar, *Ernst Bach, Sammlung auserlesener Fabeln*, in DDT Bd. XLII, Leipzig 1910.

leitung zu der musikalischen Gelahrtheit" zu schreiben hatte, bemerkte er: „Ich verehre noch die Asche dieses seeligen Mannes, achte mich aber zu wenig, etwas weiteres zu seinem Ruhme allhier zu sagen."[17] Wahrscheinlich führte diese Verehrung auch zu einer praktischen Pflege der Werke Bachs, wenn auch der nunmehrige Weimarer Hofkapellmeister mit seinen Kompositionen der neuen Stilrichtung folgte, wie das ausdrücklich von dem Herzog und seiner jungen Gemahlin Anna Amalia gefordert wurde[18]. Ihre Regentschaft und ihr „Musenhof der Goethezeit" (sie lebte bis 1807) sollten zwar äußerst wichtig für das Musikgeschehen der Stadt werden, doch ein rechtes Verhältnis zu J. S. Bach konnte sie nie finden.

Ihr Lehrer, der schon erwähnte E. W. Wolf, teilte in dieser Beziehung nicht die Ansicht seiner fürstlichen Schülerin. In seinem „Musikalischen Unterricht" behandelt er auch die „Meisterfuge" und weist besonders auf diejenigen „des seligen Kapellmeisters Sebastian Bach" hin[19]. Er erwähnt auch die Fugentechnik Händels, und so wird er wohl als Hoforganist nicht darauf verzichtet haben, die Werke beider erklingen zu lassen. Als Kapellmeister (1771[20] bis 1792) war er sehr stark dem Singspiel verpflichtet und schuf selbst Bedeutendes auf diesem Gebiet[21]. Daneben führte er auch Werke Pergolesis und Händels auf[22]. Die Pflege Bachscher Musik durch die Hofkapelle ist jedoch nicht erwiesen.

Diese Situation wurde auch von J. G. Herder wesentlich mitbestimmt. Bachs Kunst war ihm zwar nicht unbekannt[23], seine hohe Meinung von der Orgelmusik sei hier erwähnt, doch dem Oratorienschaffen Händels gab er den Vorzug. Wird damit auch für Weimar der Rückgang der Bachpflege für das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts sichtbar, so lassen doch andere Tatsachen erkennen, daß die Erinnerung an Bach in Weimar noch immer lebendig war. So legte z. B. der Weimarer Stadtkantor Johann Matthäus Rempt 1799 im Einklang mit der Gesangbuchreform Herders ein vierstimmiges Choralbuch vor, in dem er J. S. Bach als den „Vater der Harmonie"[24] bezeichnet.

Bald aber kam nun die Zeit, da zu Anfang des neuen Jahrhunderts der Berkaer Badeinspektor Heinrich Friedrich Schütz die Meisterschaft des Thomaskantors dem Dichter Johann Wolfgang von Goethe nahebrachte. Damit rundet sich ein Bild der Bachtradition des 18. Jahrhunderts in Weimar, einer Stadt, in der der Name des Meisters immer wieder in großer Ehrfurcht genannt wurde.

---

[17] J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 14.

[18] Aktenmaterial des Landeshauptarchivs Thüringen und W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1735–1775*, Ms.

[19] E. W. Wolf, *Musikalischer Unterricht*, Dresden 1788, S. 62.

[20] Die oft angegebene Jahreszahl 1769 trifft nicht zu.

[21] J. Brockt, *Ernst Wilhelm Wolf, Leben und Werke* 1927 (Diss. Breslau).

[22] W. Lidke, *Musikgeschichte der Stadt Weimar* (Monographie) Ms.

[23] W. Wiora, *Johann Gottfried Herder*, in: MGG, Bd. VI, 1957.

[24] J. M. Rempt, *Choralbuch*, Weimar 1799.

Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt – Köthen[1]

Von Ernst König (Köthen)

Die Gründung der Hofkapelle

Im Jahre 1707 beschwerte sich der Köthener Stadtmusikant Johann Georg Bahn, dem auf Grund seiner Bestallung das alleinige Recht auf die Musikausübung in Stadt und Land zustand, bei der Fürstin Gisela Agnes, der Mutter des Fürsten Leopold, daß die Musiker Wilhelm Andreas Harbordt, Johann Jakob Müller und Johann Freitag hin und wieder „bei honetten Leuten aufspielten". Im Laufe dieser Streitigkeiten baten die 3 Musiker am 28. 7. 1707 die Fürstin um Verleihung eines Prädikats. Schon drei Wochen später, am 15. 8. 1707, erhielten sie die Bestallung als Hofmusikanten.

Wilhelm Andreas Harbordt wurde von August Reinhard Stricker, dem Vorgänger Johann Sebastian Bachs, im Jahre 1714 übernommen. Er gehörte der Gruppe der Tuttispieler an, wie sein Gehalt von 34 Talern bezeugt. Am 19. 1. 1718, kurz nach dem Antritt Johann Sebastian Bachs, verließ er die Kapelle. Sein Können reichte vermutlich dem neuen Kapellmeister nicht aus. Harbordt blieb Mitglied der städtischen Musikantengilde.

Johann Jakob Müller, der zweite Hofmusikant, gehörte vor 1707 der Stadtpfeiferei an. Im Jahre 1712 wurde er fünfter Schulkollege an der reformierten Stadtschule[2]. Ein Jahr später bekam er das Organistenamt an St. Jakob. Die Fürstin Gisela Agnes gestattete seinen Weggang aus der Hofkapelle. Er starb im Jahre 1731.

Johann Freitag, der dritte Hofmusikant, übte im Jahre 1695 das Amt eines fürstlichen Lakaien aus. Er wohnte 1716 als Mieter im Schalaunischen Viertel[3], nach 1729 im heutigen Gebäude Wallstraße Nr. 61.[4] Als Tuttispieler bezog er ein monatliches Gehalt von 34 Talern. Er starb um 1742.

Zwei seiner Söhne wurden auch Mitglieder der Hofkapelle. Der älteste, Johann Heinrich Freitag, war als Flötist schon unter Stricker Hofmusikant. Im Jahre 1716 wurde er zum Kammermusiker ernannt und erhielt monatlich 94 Taler. Am 1. 8. 1720 starb er. Der jüngste Sohn, Emanuel Heinrich Gottlieb, trat am 17. 10. 1716 als Violinist der Kapelle bei. Sein Gehalt betrug zunächst 20 Taler mit mancherlei Zuschüssen. Im

---

[1] Zu diesem Thema liegen schon zwei Arbeiten vor. Im BJ 1905 veröffentlichte Rudolf Bunge den Beitrag: *Johann Sebastian Bachs Kapelle in Köthen und deren nachgelassene Instrumente.* Zwei Jahre später erschien im Zerbster Jahrbuch der Aufsatz: *Die Hofkapelle in Köthen unter Johann Sebastian Bach,* mitgeteilt vom Archivrat Dr. Wäschke. Beide Verfasser benutzten als Quellen die fürstlichen Kammerrechnungen und die Protokolle der fürstlichen Kapelle und Trompetergagen. Für die vorliegende Arbeit sind noch die Kirchenregister von St. Jakob und St. Agnus, deren Kirchenrechnungen, das Archiv von St. Agnus und das der Superintendentur zu Köthen, sowie die Archivalien des Ratsarchivs der Stadt Köthen herangezogen worden.

[2] Akten der Superintendentur zu Köthen, *Litt. C. 1. Nr. 9 Vol I,* Jahr 1685, S. 53/54.

[3] Stadtarchiv Köthen, Erbhuldigung des Fürsten Leopold v. 14. 5. 1716.

[4] Stadtarchiv Köthen, Erbhuldigung des Fürsten August Ludwig v. 21. 6. 1729.

Jahre 1720 schickte ihn der Fürst auf Anraten Bachs zur weiteren musikalischen Ausbildung bis Ende April 1721 nach Berlin. Nach seiner Rückkehr erhielt er das Prädikat Kammermusiker und bezog ein Gehalt von 150 Talern. Bis zur Auflösung der Hofkapelle war er ihr stellvertretender Konzertmeister. Er starb am 28. 3. 1779 im Alter von 81 Jahren.

Stadtpfeifer und Hofmusikanten

Johann Gottlieb Würdig war Angehöriger der Stadtpfeiferei. Im Jahre 1714 holte ihn Stricker als Flötisten in die Hofkapelle. Nach dem Tode des Stadtmusikus Bahn übernahm Würdig am 2. 1. 1717 dessen Amt. Im Rechnungsjahr 1717/18 stieg Würdig zum Kammermusiker auf. Er muß ein fertiger Musikus gewesen sein. Sein Gehalt betrug 84 Taler. Im Jahre 1719 versäumte er auf dem Schlosse mit Adam Ludwig Weber die Neujahrsmusik, wahrscheinlich eine Bachsche Kantate. Beide erhielten eine Geldstrafe von zwanzig Talern.
Im Jahre 1721 bekam Würdig vom Fürsten Leopold einen Kapitalvorschuß für einen Hausbau am Badergarten. Die Belehnung fand am 7. 7. 1721 statt. Sonntags und an kirchlichen Feiertagen leitete Würdig um 1722 die Proben und Kirchenmusiken in der lutherischen Kirche, obgleich er dem reformierten Bekenntnis zugetan war. Bis an sein Lebensende führte er die Stadtmusikanten. Er wurde am 19. 9. 1728 beerdigt.
Adam Ludwig Weber, der zweite der Stadtpfeifer und Hofmusikanten, erwarb 1716 das Bürgerrecht der Stadt Köthen. Im gleichen Jahre kaufte er das Haus Nr. 117, heute Marktstraße Nr. 14. Sein Einkommen betrug monatlich 98 Taler.
Johann Christoph Froböse war unter August Reinhard Stricker Mitglied der Hofkapelle. 1714 wird er als Abendmahlsgast in St. Agnus verzeichnet. Ein Jahr später heiratete er. 1716 wohnte das Ehepaar im Schalaunischen Viertel Nr. 17, heute Schalaunische Straße Nr. 1. Am 18. 1. 1717 schied er aus der Kapelle.

Der Konzertmeister und die weiteren Mitglieder der Hofkapelle

Joseph Spieß war der Primgeiger der Kapelle. Er gehörte als Violinist der Kapelle Friedrich Wilhelms I. bis zum Jahre 1713 an. Als diese aufgelöst wurde, kam er mit einigen anderen Musikern nach Köthen. Ihm wurden hier sieben Kinder geboren. Im Jahre 1717 betrug sein Gehalt 183 Taler. Als der Hofmusikus Harbordt aus der Kapelle schied, wurde dessen Gage von 34 Talern dem Spieß zugelegt, ein Beweis fürstlicher Gunst. Während der Reisen des Fürsten Leopold nach Karlsbad blieb Joseph Spieß zurück, da er in Abwesenheit Bachs die Hofkapelle leitete. Als Ausgleich bekam er vom Fürsten ein Geschenk von 20 Talern zu einer Weste von drap d'or.
Im gleichen Jahr geriet er in finanzielle Schwierigkeiten, da er einen Wechsel nicht einlösen konnte. Fürst Leopold tat es für ihn, aber sein Gehalt wurde von nun an seiner Frau übergeben. Im Jahre 1719 erhielt er 40 Taler für zwei Innsbrucker Violinen, eine aus dem Jahre 1673, die andere von 1675

mit einem Löwenkopf. Im Inventarverzeichnis vom 9. 10. 1773 waren die zwei Stainergeigen noch vorhanden. Die Patenschaft Bachs beim letzten Sohn des Spieß (getauft am 11. 8. 1728) läßt auf freundschaftliche Beziehungen zwischen den beiden Männern schließen. Im November 1728 bekommt Spieß von Bach den Auftrag, Stücke der Trauermusik für den verstorbenen Fürsten Leopold *zu copieren, in Kupfer zu stechen und einzubringen.* Er erhielt für diese Arbeit vier Taler 18 gr.[5] Zwei Wohnungen sind von Joseph Spieß bekannt: im Jahre 1716/17 befand er sich als Mieter bei dem Fleischer August Samuel Schreiber, dessen Grundstück in der Marktstraße neben der Alten Apotheke lag. 1729 wohnte er in der Schulstraße Nr. 296, heute Nr. 20. Am 2. 7. 1730 wurde er auf dem lutherischen Friedhof beerdigt.

Die Trompeter: Johann Ludwig Schreiber war schon unter Stricker der Trompeter der Hofkapelle. 1717 bezog er ein Gehalt von 108 Talern. Er gehörte der reformierten Konfession an. Bach stellte ihn im zweiten Brandenburgischen Konzert und in Köthener Kantaten vor schwierige Aufgaben. Er muß ein Meister seines Instruments gewesen sein. Am 28. 3. 1723, zwei Monate vor dem Weggang Bachs von Köthen, starb er und wurde am 31. 3. 1723 auf dem reformierten Kirchacker begraben. Im Jahre 1714 berief Stricker als zweiten Trompeter Johann Christoph Krahl nach Köthen. Am 7. 7. 1721 empfing dieser, wie auch andere Hofmusikanten, ein Erbzinslehn für Haus und Garten in der Burgstraße. Sein Gehalt betrug, wie das des Johann Ludwig Schreiber, 108 Taler. Er starb im Jahre 1745.

Die Notisten: Johann Christian Kreyser war der Notenschreiber Strickers. In der Abendmahlsliste vom Jahre 1714 erscheint er als Musikus. Sein Gehalt betrug als Notist und Hoforganist an der Schloßkapelle im Jahre 1717 73 Taler. Am 1. 12. 1717, mit dem Amtsantritt Bachs, gab er sein Amt auf. Als im Jahre 1754 die Hofkapelle aufgelöst wurde, durfte nur der ehemalige Notist Kreyser, der noch als Hoforganist tätig war, für 50 Taler Jahresgehalt weiter amtieren.

Johann Bernhard Göbel war Kreysers Nachfolger im Notistenamt. Anfang Dezember 1717 trat er seine Arbeit an. Vorher hatte er die Funktion eines Stuhlschreibers an St. Jakob inne. Im Juni 1718 mußte er sein Amt als Notenschreiber niederlegen. Die Kammerrechnung berichtet beim Gehalt des Göbel: . . . *und weiln obiger Göbel cassiert, als ist diese Bedienung Johann Bernhard Bachen gnädigst gegeben und selbten gezahlet worden.* Johann Sebastian Bach hat Göbel weggeschickt, da er offenbar seinen Anforderungen nicht genügte. Am 18. 7. 1721 wurde er als vierter Schulkollege an der reformierten Stadtschule bestätigt. Bis zum Jahre 1737 übte er diesen Beruf aus. Dann wurde er auch hier fristlos entlassen.

Johann Bernhard Bach, der Neffe Johann Sebastian Bachs, wurde Göbels Nachfolger im Notistenamt. Er war als zweiter Sohn des ältesten Bruders Johann Sebastian Bachs, Johann Christoph Bach, am 24. 11. 1700 in Ohr-

[5] F. Smend, Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 77.

druf geboren. Im Jahre 1715 ging er nach Weimar und wurde von seinem Onkel im Klavierspiel und in der Komposition ausgebildet. Im Dezember 1717 siedelte er mit der Familie Bach nach Köthen über.

Emanuel Lebrecht Gottschalk löste Johann Bernhard Bach ab, der das Amt nur einige Monate ausübte, denn schon Ende 1718 wird Gottschalk als Notist erwähnt. Er war zunächst Organist an der lutherischen Kirche St. Agnus. Im Jahre 1714 berief ihn Fürst Leopold zu seinem Kammerdiener. Da die Besetzung des Notisten in Köthen auf Schwierigkeiten stieß, hat wohl der Fürst auf Anregung Bachs seinen Kammerdiener der Hofkapelle zur Verfügung gestellt. Am 7. 7. 1721 erhielt Gottschalk vom Fürsten ein Erbzinslehn für Haus und Hof in der Burgstraße Nr. 11. Am 1. 9. 1727 wurde er beerdigt.

Der Gambist: Christian Ferdinand Abel, eines der fähigsten Mitglieder der Hofkapelle, entstammte einer Musikerfamilie. Sein Vater, Clamor Heinrich Abel, war Kammermusikus zu Hannover unter den Herzögen Georg Wilhelm und Ernst August von Braunschweig. Christian Ferdinand Abel wurde im August 1682 geboren. Dies bisher nicht bekannte Datum konnte auf Grund seines Sterbealters nach dem Sterberegister von St. Agnus errechnet werden. In seiner Jugend nahm er an den Feldzügen Karls des XII. teil. Ende 1714 kam er nach Köthen, 32 Jahre alt. Hier wurden ihm außer zwei schon vorhandenen Töchtern noch vier Knaben und drei Mädchen geboren. Am 21. 3. 1718 schenkte ihm seine Gattin Anna Christiana einen Sohn, Leopold August. Die beiden fürstlichen Brüder waren Taufzeugen und gaben dem Kinde die Namen. Dieser Leopold August, ein Schüler Franz Bendas, wurde später ein trefflicher Violinist. Er trat in das Orchester Nicolinis zu Braunschweig ein und wurde 1758 Konzertmeister des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen. 1766 trat er in die Dienste des Markgrafen von Schwedt und ging 1770 als erster Violinist zur herzoglichen Kapelle nach Schwerin. Er starb am 25. 8. 1794 in Ludwigslust. Der berühmteste Sohn Christian Ferdinand Abels war Carl Friedrich Abel, der als letzter großer Gambist in die Musikgeschichte eingegangen ist. Der Taufeintrag im Kirchenbuch der Schloßkirche zu Köthen besagt:

26. 12. 1723: hat Herr Christian Ferdinand Abel, fürstl. Kammermusikus allhier mit seiner Ehefrau Anna Christiana einen Sohn, so den 22. 12. 1723 geboren, in hiesiger Schloßkirche taufen lassen, namens Carl Friedrich. Unter den Paten finden wir Kammermusikus Joseph Spieß. Das Gehalt Christian Ferdinand Abels betrug 1717 138 Taler, 1721 144 Taler, später 164 Taler. Er wohnte 1716 mit dem Fagottisten Torlee als Mieter im Magdeburgischen Viertel Nr. 359 (an der Stelle des heutigen Grundstückes Springstraße Nr. 8)[6]. Bis zur Auflösung der Hofkapelle war Abel ihr Mitglied und stellvertretender Kapellmeister. Durch fürstlichen Erlaß wurden am 18. 2. 1754 sämtliche Hofmusiker ohne jegliche Kündigung entlassen. Am 3. 4. 1761 wurde Abel im Alter von 79 Jahren auf dem lutherischen Friedhof beigesetzt.

[6] wie Fußnote 3.

Der Fagottist: Johann Christoph Torlee, Mitglied der Hofkapelle Friedrich Wilhelms I., fand in Köthen einen neuen Wirkungskreis. Im Jahre 1725 wurde ihm ein Sohn geboren, Carl Ludwig. Dieser wurde vom Vater ebenfalls als Fagottist ausgebildet.
Im Jahre 1716 wohnte Torlee mit Abel zur Miete (s. o.). Später besaß er ein eigenes Grundstück auf dem Walle mit der Nr. 192, heute Wallstraße Nr. 67.
Der Oboist: Johann Ludwig Rose siedelte auch von Berlin nach Köthen über. 1714 ist er in der Abendmahlliste der Agnuskirche verzeichnet. 1720 erteilte er dem Johann Levin Apitz Unterricht im Oboenspiel. Von 1717 ab übte er die fürstlichen Pagen im Fechten. Er erhielt monatlich 150 Taler. Sein Sohn wurde ebenfalls vom Vater als Oboist ausgebildet. Obwohl Johann Ludwig Rose über vierzig Jahre der Hopfkapelle angehörte, wurde er im Jahre 1754, wie die anderen, ohne Gnadengehalt entlassen.
Der Violoncellist: Christian Bernhard Linike traf erst 1716 in Köthen ein. Auch er war vorher in der Berliner Kapelle tätig. Seine monatliche Gage betrug 162 Taler. Am 6. 12. 1718 und am 8. 4. 1719 war ein Konzertmeister Linike aus Merseburg Gast am Köthener Hof. Er wird ein Verwandter des Christian Bernhard Linike gewesen sein[7]. Seit 1717 hatte Frau Linike in St. Agnus den Kirchstuhl Nr. 3 gemietet. Den nebenanliegenden, Nr. 4, besaß Frau Bach.
Violinisten: Martin Friedrich Marcus war schon unter Stricker Angehöriger der Hofkapelle. Sein Gehalt betrug monatlich 109 Taler. 1716 wohnte er als Mieter bei dem Krämer Ernst Gottfried Lautsch auf dem Buttermarkt Nr. 96 (heute Dr.-Krause-Straße Nr. 13). Er begleitete Fürst Leopold nach Karlsbad. Als er am 20. 6. 1722 die Hofkapelle verließ, trat für ihn der Organist der Agnuskirche, Christian Ernst Rolle, ein.
Christian Ernst Rolle, wurde Organist an St. Agnus, als Emanuel Lebrecht Gottschalk zum Kammerdiener des Fürsten Leopold berufen wurde. Rolle stammte aus Halle. Von 1714 bis 1728 diente er der lutherischen Gemeinde in Köthen. In der Hofkapelle wird Rolle, wie Marcus, die Violine und Viola gespielt haben. Im Jahre 1728 ging er als Organist nach Neubrandenburg, wo er 1739 starb.
Der Hofpauker: Anton Unger war zeitweilig Pächter des Großen Gasthofes, des ersten Hauses am Platze, das dem Rat der Stadt gehörte. Damals logierten dort Künstler und hohe Persönlichkeiten, die am Hofe vorsprechen wollten. Auch Johann Sebastian Bach war im Großen Gasthof mit seiner Ehefrau eingekehrt, als sie sich im Dezember 1725 am Hofe hören ließen. Ungers Gehalt betrug 60 Taler. Im Jahre 1716 wohnte er bei dem Krämer Martin Faulwasser, im Halleschen Viertel (heute Hallesche Straße Nr. 2/3).

Der Vorgänger Johann Sebastian Bachs

August Reinhard Stricker, befand sich 1708 als königlicher Kammermusikus in Berlin am Hofe Friedrichs I. Als dieser 1713 starb, wurde von

[7] F. Smend, a. a. O., S. 153.

seinem Nachfolger die Hofkapelle aufgelöst. Fürst Leopold von Anhalt-Köthen besuchte von 1707 bis 1713 die Berliner Ritterakademie. Während dieser Zeit hatte er Gelegenheit, die Hofkapelle des öfteren zu hören. Sein sehnlichster Wunsch wurde es, auch eine Hofkapelle daheim in Köthen zu besitzen. Drei ehemalige Stadtmusikanten hatte seine Mutter im Jahre 1707 zu Hofmusikanten ernannt. Von Jahr zu Jahr wuchs die Kapelle an. Als 1713 die Berliner Hofkapelle auseinanderging, berief Gisela Agnes, auf Wunsch des Prinzen Leopold, August Reinhard Stricker nach Köthen. Am 7. 7. 1714 nahm er seine neue Tätigkeit auf. Seine Frau Katharina Elisabeth wurde als Lautenspielerin und Sopranistin engagiert.

Stricker befaßte sich auch mit der Komposition. In der Musikbibliothek des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg befanden sich Oratorien, Opern und Instrumentalstücke von Stricker[8]. Er bewohnte in Köthen das ehemalige Oberpredigerhaus der lutherischen Gemeinde (heute Magdeburger Straße 37). Die Übungen mit der Hofkapelle fanden bei dem Krämer Johann Andreas Lautsch statt, der dafür in den Jahren 1715 bis 1717 je 12 Taler Entschädigung bekam. Das Übungslokal lag in dem Schalaunischen Viertel (heute Schalaunische Straße 44)[9]. Im Jahre 1714 wurde die Hofkapelle auf 14 Mitglieder erweitert. Aus der Berliner Kapelle kamen hinzu: Spieß, Torlee und Rose. Im Dezember des gleichen Jahres gehörten der Köthener Hofkapelle folgende Hofmusikanten an: Stricker, Johann Freitag, Adam Weber, Kreyser, Unger, Harbordt, Schreiber, Spieß, Würdig, Rose, Froböse, Krahl, Abel, Torlee. Bis zum Jahre 1716 kamen noch hinzu: Linike, Marcus, Johann Heinrich Freitag und Emanuel Heinrich Gottlieb Freitag. Die Kapelle zählte mit ihrem Kapellmeister 18 Mitglieder.

August Reinhard Stricker blieb bis zum 31. 7. 1717 im Amt. Am 5. 8. 1717 wurde Johann Sebastian Bach sein Nachfolger.

Johann Sebastian Bach in Köthen

Über Bachs Wohnungen in Köthen hat sich eine mündliche Tradition erhalten, die Oskar Hartung in seiner Geschichte unserer Stadt[10] festhielt. Sie lautet: „Mehrere Jahre wohnte Bach in Köthen im Hause einer Frau Oberamtmann Schulze, 1721 scheint er aber dann seine Wohnung gewechselt zu haben. Wahrscheinlich ist das Haus, das der berühmte Tonkünstler in Köthen am längsten bewohnte, das in der Marktstraße Nr. 11 belegene."

Im Stadtarchiv zu Köthen befindet sich unter der Nummer *1654* eine Akte, die das Häuserverzeichnis der Stadt in Straßen mit den alten und neuen Hausnummern aus dem Jahre 1857 enthält. Ihm ist ein *Verzeichnis der Hausbesitzer in den drei Viertheilen der alten Stadt Cöthen nach der Cämmerei Rechnung von Trinit: 1616 bis Trinit: 1617* vorgeheftet. Der Stadtschreiber hat diese Aufstellung derart fortgesetzt, daß er bis um das Jahr 1815 auf Grund der Schoßregister in den Ratsrechnungen von jedem Hause die Besitzer aufführte.

[8] H. Besseler, Markgraf Christian Ludwig v. Brandenburg, BJ 1956, S. 32–34.

[9] Vgl. BJ 1957, S. 164f.

[10] Geschichte der Stadt Köthen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Köthen 1900, S. 66.

Bei dem Grundstück Nr. 91, heute Holzmarkt Nr. 12, erscheinen folgende Inhaber: Valentin, Oetzel, Dunkel, Ehrhardt, Walbe, Kieseler, Marx, Picht, Schilling. Unter dem Namen des Hauseigentümers Ehrhardt steht der Name *Bach*. Er fällt wenig auf, da er von einem lilablassen Tintenfleck umgeben ist. Der Farbton der Tinte und die Schriftzüge sind die gleichen wie bei den anderen Eintragungen. Das Papier der Liste wurde erstmalig im Jahre 1853 für die Ratsrechnungen benutzt. Demnach waren 130 Jahre seit dem Weggange Bachs von Köthen verflossen.

Es ist einmalig, daß der Stadtschreiber den Namen eines Mieters in einer Liste der Hauseigentümer festhält. Er muß für ihn bedeutungsvoll gewesen sein. Von seinen Vorfahren wird er vom Wirken Bachs und von dessen Wohnung vernommen haben. Eine Nachprüfung bestätigt, daß David Ehrhardt von 1706 bis 1736, also auch während Bachs Köthener Aufenthalt, Eigentümer des Hauses Nr. 91 war.

In der Liste zur Erbhuldigung des Fürsten Leopold vom 14. 5. 1716 stehen im Schalaunischen Viertel: *David Ehrhardt, Gottlieb Hohlfeldt, Johann Georg Schneider, Georg Illing, Anton Andreas Lange* verzeichnet. Die letzten vier Namen geben die Mieter an. Danach war das Haus geräumig. Im *Feuerkataster der Residenz Köthen vom Jahre 1812* befindet sich eine Beschreibung des Grundstückes: ein Wohnhaus, rechts daneben im Hofe eine Speisekammer, daran anstoßend ein Begießhaus, auf der anderen Seite des Hofes, neben Wüstingers Gehöft, ein Seitengebäude, daran anschließend eine Reihe Ställe. Das Hinterhaus an der Sackgasse. Das Grundstück war mit 2000 Talern gegen Feuer versichert. David Ehrhardt, der Besitzer dieses Hauses, heiratete am 19. 7. 1706 die Witwe des Krämers Johann Dunkel, der vor ihm Hauseigentümer war. Am 2. 8. 1706 erwarb Ehrhardt das Bürgerrecht der Stadt. Er stammte aus Eisleben, wo sein Vater als Weinhändler lebte. Er selbst handelte mit Baumaterialien.

Kehren wir zur mündlichen Tradition zurück. Der letzte Satz daraus lautet: „Wahrscheinlich ist das Haus, das der berühmte Tonkünstler in Köthen am längsten bewohnte, das in der Marktstraße Nr. 11 belegene." Hier wird nicht der Name des Hauswirtes, sondern das Grundstück genannt: Marktstraße Nr. 11. Es gehört zu den sogenannten Inselhäusern, die alle wenig Raum haben, so daß jedes Grundstück nur aus einem Wohnhaus und kleinen Nebengebäuden besteht. Der Katasterwert beträgt meistens 500 Taler. Da Johann Sebastian Bach mit seiner Kapelle Übungen „in seinem Hause" durchführte, brauchte er dafür einen großen Raum. In diesen Häusern war keiner vorhanden. Schon aus diesem Grunde hätte die mündliche Tradition hier nicht Recht. Und doch führt sie auch hier weiter.

Die Schoßregister der Ratsrechnungen geben die Hausbesitzer des Grundstückes Marktstraße Nr. 11 an: 1716 Henze, 1730 bis 1770 Lindner, bis 1814 Ehrhardt. Also auch hier ein Hauseigentümer Ehrhardt, nur 60 Jahre später. Bei dem Hause Holzmarkt Nr. 12 verschwand der Name Ehrhardt schon im Jahre 1736. Die Köthener, die zur Zeit Johann Sebastian Bachs lebten, wußten, daß er bei David Ehrhardt auf dem Holzmarkt gewohnt

hatte. Spätere Generationen aber übertrugen das Bachhaus auf den gleichnamigen Besitzer des Grundstückes Marktstraße Nr. 11, auf den Kaufmann Johann Ludwig Ehrhardt. Durch die Festlegung des Mieters Bach in der Häuserliste steht nun fest, daß Johann Sebastian Bach bei David Ehrhardt auf dem Holzmarkt Nr. 12 gewohnt hat.

Bei dem anderen von der mündlichen Tradition bezeichneten Bachhaus wird als Hauswirtin Frau Oberamtmann Schulze genannt. Es ist erstaunlich, daß ein bestimmter Name in diesem Zusammenhang bis auf den heutigen Tag überliefert worden ist. In der Akte *betr. die von der Oberamtmännin Schulze zu Cöthen beanspruchte Entschädigung von jährlich 20 Reichstaler für die Zeit, wo die lutherische Gemeinde daselbst vor Erbauung ihrer Kirche in der ersteren väterlichem Hause ihren Gottesdienst gehalten und was deshalb ergangen C 17 Nr. 141 Jahr 1716* spielt sie die Hauptrolle. Es heißt da: „. . . daß mein Haus derogestalt von der schweren Last der Leute so beschweret worden, daß es mit sehr schweren Kosten, welche in die hundert Reichstaler gestiegen, nothwendig repariert werden müssen, dann auch mein sel. Vater und ich solch Haus weit besser nutzen können, maßen ich ja itzo von der bloßen Oberwohnung von der Frau Hauptmännin von Bindoff 26 Reichsthaler zur Miete bekomme, und davon bei weitem nicht so viel Ungemach, als damahle geschehen, zu erleiden habe . . .". Daraus ist zu ersehen, daß Frau Oberamtmann Schulze um 1717 immer Mieter in ihrem Hause hatte. Sie hatte zeitweilig nicht nur einen Mieter, sondern auch in der unteren Wohnung jemand zur Miete sitzen. Sie selbst als Witwe brauchte wenig Raum.

Im unteren Stockwerk waren ein geräumiger Hausflur, vier Stuben, eine Speisekammer, eine Küche und eine Kammer vorhanden. Das obere Stockwerk besaß auch einen großen Flur, eine Studierstube, zwei Schlafkammern, eine Stube mit Anbau, eine Kammer und eine Rauchkammer.

Nach dem Titel der Akte zu schließen, handelt es sich um das heutige Pastorenhaus der Agnusgemeinde in der Stiftstraße Nr. 11. Es gehörte bei der Gründung der Kirche dem fürstlichen Amtsschreiber Ernst Gottlieb Pappenhagen. Von 1694 bis 1699 wurden darin die oben erwähnten Gottesdienste der Lutheraner abgehalten. Am 29. 12. 1692 vermählte sich Elisabeth Regina Pappenhagen mit dem Amtmann, späterem Oberamtmann Johann Michael Schultze. 1716 war sie bereits Witwe. Fürstin Gisela Agnes kaufte im Jahre 1721 das Haus, um eine Wohnstätte für den lutherischen Pastor zu besitzen. Johann Sebastian Bach war nach alledem von 1717 bis 1721 Mieter in dem Hause der Frau Oberamtmann Schultze und hielt hier die Proben mit dem Collegium musicum ab[11].

Es sind im Laufe der Zeit schon einige Häuser Köthens als Bachhäuser bezeichnet worden. Durch das Auffinden des Namens Bach in einer alten Hausliste des Stadtarchives Köthen konnten, in Verbindung mit der Auswertung der mündlichen Tradition, die zwei Bachhäuser gefunden werden, Stiftstraße Nr. 11 und Holzmarkt Nr. 12.

[11] Damit erledigt sich die von mir im BJ 1957, S. 165 geäußerte Annahme, daß dies im Hause Schalaunische Straße 44 geschah.

Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Die Tatsache, daß sich nur für etwa ein Drittel der von Bach verwendeten Kantatentexte die Verfasser feststellen ließen, hat in der Bach-Forschung zu zahlreichen hypothetischen Zuweisungen Anlaß gegeben; vielfach wird vermutet, daß Bach selbst als Dichter einer Anzahl von Texten – auch des Textes zu Kantate 170 – anzusehen sei (vgl. z. B. BJ 1940–48 S. 128 und 132f.).

Verschiedene vorliegende Arbeiten über die Beziehungen zwischen Bach und Christoph Friedrich Graupner – besonders Fr. Noacks Gegenüberstellungen der Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat (BJ 1913 S. 145 ff.) sowie der Vertonungen des wahrscheinlich von G. Chr. Lehms stammenden Textes „Mein Herz schwimmt in Blut" durch beide Meister (AfMw II S. 85 ff.) – könnten den Anschein erwecken, als sei das Quellenmaterial zu diesem Thema im wesentlichen ausgeschöpft. So wurde von der Bach-Forschung bisher wenig beachtet, daß Noacks Katalog der Kantaten Graupners (Beih. zu DDT Bd. 51–52, Leipzig 1926, S. 37) in unmittelbarer Nähe der genannten Solokantate „Mein Herz schwimmt in Blut" ein zweites derartiges Werk nennt, dessen Textincipit dem der Bach-Kantate 170 entspricht[1]: „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust".

Ein Vergleich des in Graupners handschriftlich überlieferter Vertonung (Hess. Landes-Bibl. Darmstadt, *Mus 419/12*) enthaltenen Textes mit dem der Bach-Kantate zeigt, daß beide bis auf geringfügige Varianten im Wortlaut übereinstimmen. Nach den Darlegungen Noacks (AfMw II S. 86) kann damit der Text von Kantate 170 – als Parallelfall zu Kantate 199 – dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717) zugewiesen werden[2].

Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß ein dritter von Graupner vertonter und sicherlich ebenfalls von Lehms verfaßter Kantatentext in Bachs Umgebung auftaucht: Der im BJ 1913 S. 72ff. abgedruckte Text „Liebster Gott, vergißt du mich" – zur Trauerfeier für Herrn von

---

[1] Es gelang nicht, festzustellen, ob Herr Prof. Fr. Noack (†) über diesen ihm bekannten Tatbestand etwas veröffentlicht hat; eine Anfrage des Verf. im Jahre 1957 blieb leider unbeantwortet.

[2] Damit erledigt sich Terrys Ansicht „Libretto perhaps by Bach" (*Bach Cantata Texts sacred and secular*, London 1926, S. 352), die von mehreren Standardwerken der Bach-Forschung übernommen worden ist.

Auch das an den Erbprinzen Emanuel Ludwig von Anhalt-Köthen gerichtete Widmungsgedicht (Spitta II, S. 704, Terry S. 221) ist offensichtlich nicht von Bach verfaßt, sondern scheint viel eher aus der Feder Picanders zu stammen, dessen *Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte* Bd. V, S. 3f. ein ähnliches Erzeugnis bringen; dies ist um so wahrscheinlicher, als Picander ja auch den Text zu der bald nach der mutmaßlichen Überreichung des Gedichtes aufgeführten Köthener Huldigungskantate „Steigt freudig in die Luft" (BWV 36a) schrieb.

Ponickau auf Pomßen am 6. 2. 1727 (wohl von Bachs Schüler Christoph Gottlob Wecker) vertont – liegt, abgesehen von einigen Abweichungen, der gleichnamigen Kantate Graupners zugrunde, die zum 7. p. Trin. 1711 – als Schwesterwerk von „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" – geschaffen wurde.

Die Frage nach der Richtigkeit der von A. Dürr (BJ 1951/52 S. 34 Anm. 2) im Hinblick auf Kantate 199 ausgesprochenen Vermutung, daß Bach als Textquelle nicht einen Druck, sondern Graupners Vertonung vorliegen hatte, läßt sich auch an Hand des erweiterten Beobachtungsmaterials noch nicht endgültig entscheiden, es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß Bach doch den bisher in keinem Exemplar nachweisbaren Kantatenjahrgang 1711 von G. Chr. Lehms (vgl. Noack, Beih. zu DDT 51/52, S. 9 Anm. 1) in seinem Besitz hatte.

Zu den Texten, die als möglicherweise von Bach komponiert angesehen werden, gehört auch die Trauerkantate für die 1735 verstorbene Herzogin Hedwig-Eleonora von Sachsen-Merseburg. H. v. Hase vermutete (BJ 1913 S. 93 ff.) auf Grund eines ihm vorliegenden Eintrags vom 7. Februar 1735 in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern („Hn. Capellmeister Bach ein Carmen nach Merßeburg ..."), daß Bach den von dem Konrektor des Merseburger Stiftsgymnasiums, Balthasar Hoffmann (1697–1789), verfaßten Text „Schließt die Gruft! ihr Trauerglocken" (BWV Anh. 16) vertont haben könnte. Nach dem über die am 9. 11. 1735 in der Schloß- und Domkirche Merseburg veranstaltete Trauerfeier Aufschluß gebenden Aktenband *Der verwittbeten Herzogin zu Zörbig Frauen Hedewigen ... am XIX. Augusti 1735. erfolgtes Absterben usw.* (Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, *Loc. 13320*) ist es jedoch unwahrscheinlich, daß der Hofkapellmeister Johann Theodor Römhildt bei der Vergebung des Kompositionsauftrages übergangen worden wäre; auch finden sich keinerlei Anhaltspunkte über die Heranziehung Bachs oder eines anderen auswärtigen Komponisten[3]. Die übrigen von H. v. Hase vermuteten Verbindungsfäden zwischen Bach und Merseburg reichen offensichtlich nicht aus, um die genannte Trauerkantate weiterhin für Bach in Anspruch zu nehmen; die Zusammenhänge um das „Carmen" vom Februar 1735 harren nach wie vor der Klärung[2a].

Der Text der am 5. 10. 1734 aufgeführten Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (BWV 215) hebt sich im Inhaltlichen und Sprachlichen qualitativ von den meisten von Bach vertonten „weltlichen" Texten ab[4]. Deshalb sollen hier einige den Textdichter betreffende biographische Notizen folgen, die diesen Umstand genügend erklären dürften.

[3] Mitteilg. Sächs. Landeshauptarchiv Dresden.

[3a] Am 8. Februar 1735 wurden in Merseburg Johann Christoph Samuel Lipsius (Mitglied der Hofkapelle) und Christiana Augusta Langrock „mit der großen Procession" getraut, wobei – nach Angabe des Duplikatkirchenbuches im Merseburger Dompfarramt – eine Musikaufführung stattfand.

[4] Vgl. dazu die Ausführungen im Krit. Bericht zu Bd. I/37 der Neuen Bach-Ausgabe.

Johann Christoph Clauder (so lautet die richtige Auflösung[5] der von B. F. Richter – BJ 1925, S. 9 – aus Akten des Leipziger Universitätsarchivs mitgeteilten Namensform „Joh. Christ. Clauder") wurde 1701 in Naumburg geboren (Taufdatum: 23. Oktober), besuchte vom 18. 2. 1716 bis zum 4. 2. 1722 die Schulanstalt zu Schulpforta[6] und bezog am 24. 3. 1722 die Leipziger Universität. Im Jahre 1722 ist er hier als „würklicher Redner" Mitglied des „Collegii Oratorii Schmidiani"; am 6. 6. 1728 nimmt er an einer juristischen Disputation teil[7]. Fünfzehn erhaltene Briefe[8] an Johann Jakob Bodmer aus der Zeit vom 6. 12. 1731 bis zum 8. 10. 1734 zeugen von der Mitarbeit des dem Gottschedkreis angehörenden cand. jur. Clauder an den Sprachreinigungsbestrebungen der Schweizer Bodmer und Haller. Bodmers Briefwechsel mit seinem „obersächsischen Sprachkorrektor"[9] – wichtigstes Bindeglied zwischen Gottsched und seinen späteren Schweizer Antipoden –, von dessen Inhalt durch Vermittlung Johannes Gesners auch Albrecht von Haller Kenntnis erhielt[10], wurde infolge einer Reise Clauders abgebrochen. Am 16. 10. 1737 trat dieser in königlich-sächsische Dienste und wurde Legationssekretär in Wien, wo er sich – wie ein am 11. 1. 1736 aus Wien an Gottsched gerichteter Brief (UB Leipzig, *Cod. Ms. 0342, III* Nr. *534*) beweist – schon vorher aufgehalten hatte. Seine Geschicklichkeit im lateinischen, französischen und deutschen Stil ließ ihn die Zufriedenheit des Ministers Brühl genießen und verhalf ihm mit zu einem schnellen Aufstiege am sächsischen Hofe. Clauder starb am 6. 7. 1779 in Dresden, wo er seit 1741 ununterbrochen gewirkt hatte, als geheimer Kriegsrat und geheimer Kabinettssekretär beim Kabinettsarchiv[3]. Neben dem erwähnten Kantatentext bilden zwei von Graun vertonte Schäferlieder, Nr. 14 und 15 in J. F. Gräfes *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden . . . III. Theil*, Halle 1741, die sicherlich Johann Christoph Clauder zuzuschreiben sind, Belege seiner dichterischen Tätigkeit[11].

---

[5] „Johann Christian Cl." bringen die bisherige Bach-Literatur und Hirzel (vgl. Fußnote 8).

[6] *Pförtner Stammbuch, 1543–1893*, herausgegeben von Max Hoffmann, Berlin 1893, S. 191.

[7] Chr. E. Sicul, *Annales Lipsienses*, Bd. III, S. 42 und Bd. IV, S. 676.

[8] Zentralbibl. Zürich; vgl. auch: L. Hirzel, *Albrecht von Hallers Gedichte*, Frauenfeld 1882, S. CXXff.

[9] E. Wolff, *Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben*, Kiel/Leipzig 1895, S. 43.

[10] Henry E. Sigerist, *Albrecht von Hallers Briefe an Johannes Gesner*, Berlin 1923, S. 63, 64, 71.

[11] Eine Strophe mit Grauns Vertonung bei Friedländer, *Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert*, Bd. I,2 S. 224f.

24. Nov. 1976
? 2. März 1985

– Lüs. 98

Bild K x

M 7.80 10 x

Lüs. Lo 1/18

M Z 8° 10 x

2

9.60