

Bach-Jahrbuch

1961

BÄCH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

48. Jahrgang 1961



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



Geschäftsstelle Leipzig C 1, Postschließfach 385
Geschäftsstelle Hannover, Reierwallstraße 8

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Baurat-Gerber-Straße 7
Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23
Redaktionsschluß: 1. August jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH., Berlin 1962
Lizenz 420. 205-254-62

INHALT

	Seite
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach (II. Teil)	5
<i>Konrad Ameln</i> (Lüdenscheid), Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225)	25
<i>Emil Platen</i> (Bonn), Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs	35
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Eine verschollene Ratswechsellkantate J. S. Bachs	52
<i>Karol Hlawiczka</i> (Cieszyn, Polen) Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach	58
<i>Friedrich Ernst</i> (Berlin), Bach und das Pianoforte	61
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten	79

ABKÜRZUNGEN

- BB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin
- Bd. = Band
- BG = J. S. Bachs Werke, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899
- BJ = Bach-Jahrbuch 1904ff.
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BWV = W. Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach, Leipzig 1950¹
- Dürr Chr = Alfred Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. In: BJ 1957, Leipzig 1958
- Hs., Hss. = Handschrift, Handschriften
- Jg. = Jahrgang
- MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1949ff.
- NBA = Neue Bach-Ausgabe, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig 1954ff.
- NWK = J. S. Bach, Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1956
- Schering L = Arnold Schering, J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig 1941 (= Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3)
- Smend I-VI = Friedrich Smend, J. S. Bach, Kirchenkantaten, Heft I–VI. Berlin-Dahlem 1947–1949
- Spitta I. II. = Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. 1, Leipzig 1873, Bd. 2, Leipzig 1880
- TBSt = Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg
Heft 2/3: Paul Kast, Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, Trossingen 1958
Heft 4/5: Georg v. Dadelsen, Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs. Trossingen 1958
- Wustmann = Rudolf Wustmann, J. S. Bachs Kantatentexte. Leipzig 1913
- WZ = Wasserzeichen

Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach

Von William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA)

(deutsch von Alfred Dürr)

II

Ihre Geschichte und ihr Einfluß auf J. S. Bachs eigene Werke

Der erste Teil der vorliegenden Studie (BJ 1959, S. 52 ff.: *Die verlorene Osterkantate*, im folgenden: VOK) handelte vom Widerspruch zwischen der siebzehn Kantaten zählenden Sammlung Johann Ludwig Bachs (im folgenden JLB), angelegt durch Johann Sebastian Bach (im folgenden JSB), und dem beiliegenden Brief Carl Philipp Emanuel Bachs, aus dem hervorgeht, daß ihre ursprüngliche Zahl achtzehn betragen hatte.

Die anschließenden Ausführungen versuchten nachzuweisen, daß das fehlende Werk in der Ostersonntagskantate BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ erhalten ist, die lange Zeit als früheste Kantate JSBs gegolten hatte, in Wirklichkeit aber wohl ein Werk JLBs ist. In den gegenwärtigen Ausführungen wird diese Annahme als Tatsache vorausgesetzt, die Kantatensammlung also als vollständig betrachtet, so daß nun weitere Untersuchungen über sie folgen können.

Sechzehn dieser Kantaten (JLB 2 bis 17) zeigen folgenden Aufbau, den wir als „Kurze Form“ bezeichnen wollen:

- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1. Alttestamentlicher Text | 5. Arie |
| 2. Rezitativ | 6. Rezitativ |
| 3. Arie | 7. Chor ¹ |
| 4. Neutestamentlicher Text | 8. Choral |

In der „Langen Form“, vertreten durch JLB 1 und BWV 15, ist die Satzfolge 1 bis 4 gleich, während an die Stelle von 5 bis 7 ein mehrstrophiges Gedicht tritt. Seine 1. Strophe ist als Arie vertont – ebenso Satz 5 der Kurzen Form –, und auch den Abschluß der Dichtung bildet wie in Satz 7 der Kurzen Form ein Chor; Satz 6 jedoch ist gegenüber der Kurzen Form ausgedehnter, unregelmäßig und enthält noch eine weitere Arie. In stilistischer Hinsicht sind sämtliche Texte gleichartig, was auf einen einzigen Dichter schließen läßt.

Die jüngere Bachforschung hat gezeigt, daß diese achtzehn Kantaten im Jahre 1726 von JSB und seinen Kopisten abgeschrieben wurden und einen Bestandteil seines dritten Kantatenjahrgangs in dessen ursprünglicher Form bildeten. Wir können sie daher wie folgt in drei Gruppen aufteilen:

¹ In JLB 14 ist der Chor ausgelassen, und in JLB 11 wird der Text zu diesem Chor dem folgenden Choral entnommen.

	Form	Original- partitur, geschrie- ben von	Orig.-Stim- men, ge- schrieben von JSBs Kopisten
1. Sechs Kantaten der Vorfastenzeit			
4. p. Epiphania: JLB 1 ²	lang	JSB	ja
Mariae Reinigung: JLB 9 ²	kurz	JSB	ja
5. p. Epiphania: JLB 2	kurz	JSB	ja
Septuagesimae: JLB 3	kurz	JSB	ja
Sexagesimae: JLB 4	kurz	JSB	ja
Estomihi: JLB 5	kurz	JSB	ja
2. Sieben Kantaten der österlichen Freudenzeit			
1. Ostertag: BWV 15	lang	JSB	ja
2. Ostertag: JLB 10	kurz	JSB	ja ³
3. Ostertag: JLB 11	kurz	JSB	ja
Quasimodogeniti: JLB 6	kurz	JSB	ja
Misericordias Domini: JLB 12	kurz	JSB	ja
Jubilate: JLB 8	kurz	Hauptkopist C ⁴	ja ⁵
Cantate: JLB 14	kurz	keine Partitur	ja
3. Fünf Kantaten der Trinitatiszeit			
Johannis: JLB 17	kurz	keine Partitur	ja
Mariae Heimsuchung: JLB 13	kurz	keine Partitur	ja
6. p. Trinitatis: JLB 7	kurz	JSB ⁶	ja
11. p. Trinitatis: JLB 15	kurz	keine Partitur	ja
13. p. Trinitatis: JLB 16	kurz	keine Partitur	ja

Bemerkenswert ist, daß für JLB 14, 17, 13, 15 und 16 ausschließlich Stimmen erhalten sind und keine Originalpartitur⁷. Überdies entstand die Partitur

² Je nach dem Kirchenjahr beginnt die Reihe mit JLB 1 oder JLB 9.

³ Stimmen z. Z. nicht zugänglich.

⁴ Vgl. Dürr Chr., S. 87; siehe auch unten, S. 13.

⁵ Von einer Aufführung des Jahres 1726 sind keine Stimmen erhalten. Die überlieferten Stimmen wurden für eine spätere Aufführung unter JSB ausgeschrieben.

⁶ Die erhaltene Partitur entstammt nicht dem Jahre 1726; sie wurde für eine spätere Aufführung angefertigt.

⁷ Georg v. Dadelsen, TBSt 4/5, S. 141, bemerkt dazu: „Vielleicht ist diese abweichende Überlieferung darauf zurückzuführen, daß die beiden Hälften dieses Jahrgangs ursprünglich zwei verschiedenen Jahrgängen angehört haben.“ Offenbar glaubt er, daß einer dieser Jahrgänge bei der Erbteilung nach JSBs Tode mit dem Sonntag Cantate begonnen habe und daß dessen Stimmen an Philipp Emanuel Bach gelangten (und erhalten blieben), die Partituren dagegen an einen anderen Erben (und verloren gingen). Warum aber erhielten dann ausgerechnet diese fünf Stimmensätze – und nur diese – Umschläge, die von JSB eigenhändig beschriftet wurden? Vermutlich wurde das Auf-

zu JLB 7 nicht gleichzeitig mit den Stimmen, und die zu JLB 8 wurde nicht von Bach selbst geschrieben. All das deutet darauf hin, daß JSB im Jahre 1726 Partituren nur für die ersten elf Kantaten ausschrieb (bis zum Sonntag *Misericordias Domini*) und dann seine Kopierarbeit einstellte.

Über die Entstehungsgeschichte dieser Kantaten ist so gut wie nichts bekannt. Vielleicht gehörten sie einstmals einem Jg. an, über den Bechstein berichtet:

„Im Jahre 1713 erschien eine Passionsgeschichte, in Form eines großen Oratoriums – ‚in der Hoch Fürstl. Sachsen-Coburg-Meiningschen Hof-Capelle abgesungen‘ – und es ist nicht unmöglich, daß Text und Musik von dem Herzoge selbst herrührten, ebenso die Recitative, welche als ‚Sonntags- und Fest-Andachten über die ordentlichen Evangelien etc.‘ in derselben Hofkapelle abgesungen wurden und 1719 bereits in dritter Auflage im Druck erschienen.“⁸

In ähnlicher Weise berichtet Spitta:

„Schon im Jahre 1713 hatte Ludwig Bach eine Passion in der Schloßkirche aufgeführt, zu derselben Zeit erschien ein Jahrgang von Kirchengantaten nach der neuen Form, die von ihm sämmtlich oder doch größtentheils componirt sein werden und 1719 schon eine dritte Auflage erlebten.“⁹

Beide Autoren datieren anscheinend übereinstimmend eine Passion und eine Anzahl Kantaten in das Jahr 1713. Von diesen erfuhren zumindest die Kantatentextdrucke offenbar eine dritte Auflage im Jahr 1719. Heute sind diese Drucke weder im Landesarchiv Meiningen noch in andern Bibliotheken nachweisbar¹⁰.

führungsmaterial zu einer Kantate, bestehend aus Partitur und Stimmen, im selben Umschlag aufbewahrt, der in erster Linie der Partitur als äußerer Einband diente. Nur wenn eine Partitur fehlte, erhielt der Stimmensatz einen eigenen Umschlag. Demnach nehmen wir entgegen Dadelsen an, daß JSB höchstwahrscheinlich niemals Partituren für JLB 13–17 hergestellt hat. Zudem besaß Philipp Emanuel auch die Partitur der Kantate JLB 7 zum 6. p. Trinitatis, eine Feststellung, die Dadelsens Annahme noch fraglicher erscheinen läßt.

⁸ Ludwig Bechstein, *Mitteilungen aus dem Leben der Herzöge zu Sachsen Meiningen und deren Beziehung zu Männern der Wissenschaft*, Halle 1856, S. 39.

⁹ Spitta I, S. 572 f. Die Fußnote 9, S. 573, nennt als Quelle für diese Nachricht „Brückner, *Landeskunde des Herzogthums Meiningen* I, 65 f. und Privatmittheilungen desselben“. Da das angeführte Buch Brückners nichts darüber enthält, muß die gesamte Nachricht Spittas aus den „Privatmittheilungen“ stammen.

Auch in späteren Werken setzt sich die Tradition dieser Nachrichten fort, so in S. Kümmerle, *Encyclopädie der Evangelischen Kirchenmusik*, Band I, Gütersloh 1888, S. 67, und Christian Mühlfeld, *Die herzogliche Hof-Capelle in Meiningen. Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums*, hrsg. von dem Hennebergischen altertumsforschenden Verein in Meiningen, 23. Lieferung (1910), S. 3.

¹⁰ Auskünfte des Landesarchivs Meiningen vom 26. 1. 61 und der Auskunftsabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin vom 4. 8. 61, beide an das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen.

Nur Bechstein stellt die Frage nach dem Textdichter und meint, es sei „nicht unmöglich“, daß Herzog Ernst Ludwig selbst der Verfasser war. Und in der Tat erwähnt seine Biographie bei Wetzel¹¹ eine „zweyjährige Kirchen-Music, die ao. 1693 und 1694 in der Meinungischen Schloß-Capelle“ musiziert worden sei. Wenngleich das zutreffen mag, so dürfte der Herzog doch schwerlich der Verfasser der achtzehn JLB-Texte gewesen sein. Denn erstens ist JLB 2 für den 5. Sonntag nach Epiphantias bestimmt, und weder das Jahr 1693 noch 1694 enthielt so viele Epiphantias-Sonntage. Außerdem ist zu bedenken, daß die Titelseite der dreiteiligen Trauermusik, die nach dem Tode Ernst Ludwigs aufgeführt wurde, mitteilt: „Der zweite Teil enthält Arien welche der Seel. Herzog im Leben selbst verfertigt“. Hier handelt es sich um ein regelmäßiges, siebenstrophiges Gedicht auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Zwölf der übrigen fünfzehn Sätze in freier Dichtung weisen dagegen dieselben unregelmäßigen zwei- bis sechsfüßigen jambischen Zeilen auf, die in VOK, S. 60 als charakteristisch für die Texte JLBs erkannt worden waren. Wäre Ernst Ludwig deren Verfasser gewesen, so hätte ihm das Titelblatt schwerlich nur die Dichtung in Teil II zugewiesen. Bis zur weiteren Klärung müssen wir daher die achtzehn Kantatentexte – und vielleicht auch die Texte ähnlichen Versmaßes aus der Trauermusik – einem anonymen Dichter zuweisen.

Mit welchem Recht können wir nun aber den von Bechstein und Spitta erwähnten Kantatenjahrgang auf die uns interessierenden Kantaten beziehen? Einen schlüssigen Beweis dafür gibt es offenbar nicht; jedoch war 1713 eines der seltenen Jahre, in denen die Epiphanienszeit tatsächlich 5 Sonntage umfaßte. Mariae Reinigung fiel auf den Donnerstag, der dem 4. Sonntag nach Epiphantias folgte. JLB 9 wäre dann in gehörigem zeitlichem Abstand von JLB 1 und 2 aufgeführt worden. Andererseits fiel Johannes auf den Sonnabend vor dem 2. Sonntag nach Trinitatis und Mariae Heimsuchung auf den 3. Sonntag nach Trinitatis. Auf diese Weise hätten vielleicht JLB 17 und 13 eine doppelte Funktion gehabt. Die Sammlung weist demnach kein Merkmal auf, das die Möglichkeit einer Entstehung innerhalb des Jahrgangs 1713 ausschließt.

In diesem Zusammenhang noch ein Wort zu Spittas Zweifel, ob JLB einen vollständigen Jahrgang komponiert habe: Keine unserer Quellen sagt hierüber Endgültiges aus; die letzte Entscheidung bleibt daher offen. Ebenso unsicher ist es, ob alle Kompositionen schon im Jahre 1713 entstanden sind. Unerklärlich bleibt auch in diesem Zusammenhang die „Lange Form“ der Kantaten JLB 1 und BWV 15. Im zweiten Fall ließe sich der festliche Anlaß als Erklärung finden, doch verwendet keine der übrigen Festtagskantaten diese Form¹².

¹¹ *Job. Caspar Wetzels | Historische | Lebens | Beschreibung | Der berühmtesten | Lieder-Dichter | Vierter Theil | Herrnstadt | . . . 1728, S. 117f.* – Teil I führt zu Beginn des Titels die Bezeichnung „Hymnopoeographia“.

¹² Die Situation läßt sich folgendermaßen darstellen: (s. S. gegenüber)

Endlich noch ein Wort zu der „Passion“, die eineinhalb Jahrhunderte nach ihrer Aufführung von Bechstein und Spitta erwähnt wird, obwohl beide nichts über ihre etwaige Veröffentlichung berichten. Heute existiert anscheinend keinerlei Hinweis mehr. Ohne an ihrer Existenz im Jahre 1713 zu zweifeln, müssen wir jedoch auf ein Ereignis hinweisen, das die Aufführungen dieser Zeit gewiß beeinflusste. Ernst Ludwigs erste Gemahlin war die für ihre Frömmigkeit bekannte Dorothea Marie. Geboren am 22. Januar 1674, heiratete sie am 19. September 1704 und starb am 18. April 1713, nachdem sie am 18. Juli 1712 ihrem letzten Kind das Leben geschenkt hatte. Ihr letzter Geburtstag fiel auf den 3. Sonntag nach Epiphania und ihr Tod auf den 3. Ostertag. Dieses Ereignis hatte sicherlich ein Verbot musikalischer Aufführungen bei Hofe für die anschließende Zeit zur Folge. Die nachösterlichen Kantaten fielen in diesem Jahr höchstwahrscheinlich fort, und vielleicht dehnte sich die Trauerzeit sogar bis in die Trinitatissonntage aus. Man ist versucht anzunehmen, daß aus der Oster- und Trinitatiszeit nur diejenigen Kantaten erhalten sind, die JLB schon in der Fastenzeit vor dem Tode der Herzogin komponiert hatte, und daß Ernst Ludwig nach der Trauerzeit das Interesse daran verlor und keine weiteren Kantatenkompositionen mehr verlangte.

In Verbindung mit dem Tode der Herzogin erhebt sich auch die Frage, ob die Tradition des 19. Jahrhunderts von einer Passionsaufführung nicht durch Verwechslung mit einer Trauermusik entstanden ist. Diese mag „in Form eines großen Oratoriums“ von JLB aus bereits komponierten Kantaten zusammengestellt oder auch neu komponiert worden sein. Ihre Aufführung in unmittelbarer Nähe der Passionszeit könnte dann, wie sich leicht denken läßt, später eine Verwechslung mit einer Passionsaufführung hervorgerufen haben.

Aber all dies zeigt nur, wie wenig wir anscheinend heute über die Entstehung der Kantaten unterrichtet sind.

Am 24. November 1724 starb der Herzog Ernst Ludwig, und in das Jahr 1726 fällt, wie schon erwähnt, die erste Verwendung der Kantatensamm-

	Zu Beginn einer Gruppe?	Form?	Festtag?
BWV 15, 1. Ostertag	ja	lang	ja
JLB 17, Johannis	ja	kurz	ja
JLB 1, 4. p. Epiph.	ja	lang	nein
JLB 9, Mariae Reinigung	nein*	kurz	ja
JLB 10, 2. Ostertag	nein	kurz	ja
JLB 11, 3. Ostertag	nein	kurz	ja
JLB 13, Mariae Heimsuchung	nein	kurz	ja

* Falls 1713 komponiert

Wenn es irgendeinen einleuchtenden Anlaß für die Verwendung der Langen Form gab, dann nur den Beginn einer neuen Kantatengruppe. Wenn aber JLB 1 die Reihe ursprünglich wirklich eröffnete, dann müssen dafür besondere Umstände vorgelegen haben, die wir heute nicht kennen. Gruppe III (die Trinitatiskantaten) ist zu bruchstückhaft, um hier Aufschlüsse zu geben.

lung durch JSB. Möglicherweise stehen diese beiden Ereignisse miteinander in Beziehung; denn wenn Geiringer berichtet, „Nach Ernst Ludwigs Tod herrschte Unordnung in Meiningen“¹³, so dürfte die Aufführung von Kirchenmusik schwierig, wenn nicht gar unmöglich geworden sein. JLB mag froh gewesen sein, wenn seine Werke wenigstens durch die Initiative von Verwandten eine Aufführung erleben.

Die nachösterlichen JLB-Kantaten umfassen denselben Zeitraum, den innerhalb des Sebastian Bachschen Jgs. II die Kantaten nach Texten der Mariane von Ziegler einnehmen. Innerhalb des Jgs. I finden wir zur gleichen Zeit die Kantaten BWV 166, 86, 37 und 44 sowie im Jg. II BWV 6, 42 und 85, alle haben — wenn wir von den Zieglerschen Texten absehen — die Form:

1. Neutestamentlicher Text, 2. Arie, 3. Choral, 4. Rezitativ, 5. Arie, 6. Choral.

Bemerkenswert ist dabei, daß jeweils einer der madrigalischen Sätze mit einer in JSBs Texten ungewöhnlichen Deutlichkeit auf das einleitende Bibelwort zurückgreift¹⁴.

4 _____

³ Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 120.

¹⁴ Hinzuzuzählen ist noch die Reformationskantate BWV 79 (beginnend mit einem alttestamentlichen Text). In BWV 44 fehlt der Rückgriff auf den Eingangssatz (wenn man von der Wiederkehr des Wortes „Bann“ in Satz 2 absieht), die Rückgriffe der übrigen Werke — einschließlich der etwas ferner liegenden Anspielung in BWV 86 — stellen sich wie folgt dar:

BWV	Satz 1.	Satz 2.
85	Ich bin ein guter Hirt...	Jesus ist ein guter Hirt...
79	Gott der Herr ist Sonn und Schild...	Gott ist unser Sonn und Schild...
166	Wo gehest du hin?	...wo gehst du hin?
6	Bleib bei uns, denn es will Abend werden...	...bleib, ach bleibe unser Licht, weil die Finsternis einbricht.
86	...so ihr den Vater etwas bitten werdet... so wird ers euch geben.	...mein Bitten ... Gott gewiß zu Herzen gehen, weil es mir sein Wort verspricht.
	Satz 1.	Satz 2. (vgl. auch Matth. 18,20) Satz 4.
42	Da die Jünger versammelt... aus Furcht für den Jüden	Wo zwei und drei versammelt sind in Jesu teurem Namen, da stellt sich Jesus mitten ein...
	kam Jesus und trat mitten ein.	...da die Jünger sich versammelt hatten aus Furcht für denen Jüden, so trat mein Heiland mitten ein...
	Satz 1.	Satz 5.
37	Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden.	...und daher heißt ein selger Christ wer gläubet und getauft ist.

Schon in der Septuagesimae-Kantate 144 des Jahrgangs I war diese Form zum erstenmal aufgetreten. Über ihren Textdichter vermutet Neumann in Anlehnung an Wustmann: „Vielleicht darf man an den frühen Picander denken“ (NBA I/7, Kritischer

Aus Jg. I sind innerhalb der nachösterlichen Zeit außer diesen nur noch die Kantaten 67 und 104 gänzlich neu, und es besteht Grund zu der Annahme, daß ihr Text JSB einige Monate früher ausgehändigt wurde¹⁵. Diese Feststellung erweckt den Eindruck, JSB habe während der nachösterlichen Zeit der Jahre 1724, 1725 und 1726 jeweils eine Unterbrechung in der Belieferung durch seinen gewohnten Textdichter (oder seine Textdichter) erfahren. In Jg. III waren es die JLB-Kantaten, die ihm dabei als Ersatz dienten.

Ein ersteres Problem ist der Rückgang der musikalischen Qualität des Jgs., der durch das Eindringen von Johann Ludwigs ausgesprochen unbedeutender Musik verursacht wird – eine Situation, für die es in den erhaltenen Teilen der Jge. I und II keine Parallele gibt. Auch für die übrigen Zeiten war diese Erscheinung nicht typisch, wenn wir einer Bemerkung Sebastians in einem Dokument aus seinem Streit mit Ernesti zehn Jahre

Bericht, S. 14). Diese Kantate enthält keinen Rückgriff auf Satz 1, wohl aber greift das Rezitativ, Satz 4, wie folgt auf den Choralatz 3 zurück:

144/3: Was Gott tut, das ist wohlgetan... 144/4: ...und man gedenket nicht daran: Was Gott tut, das ist wohlgetan.

Diese Übereinstimmung läßt den Verdacht aufkommen, daß die Texte der genannten Kantaten von einem Dichter stammen, der in JSBs Werk sonst nicht wieder auftritt, daß dieser Dichter – vielleicht aus Unerfahrenheit im Abfassen von Kantatentexten – den Text von BWV 144 als Vorbild nahm, daß er an dem Choralzitat im Rezitativ Nr. 4 Gefallen fand und sich daher die Rückgriffe auf das Bibelwort in den madrigalischen Sätzen fast aller seiner Dichtungen zu eigen machte. Hinsichtlich seines Namens sind wir auf bloße Vermutungen angewiesen; immerhin sei hier Wustmanns Bemerkung über Christian Weiß d. Ä. angeführt: „1718 traf ihn das Unglück, die Stimme auf Jahre hinaus zu verlieren, in Bachs erstem Kantatenjahre begann er – mit Unterbrechung – wieder zu predigen und setzte es dann von Ostern 1724 bis zu seinem Tode regelmäßig fort“ (S. XXIV). Da die meisten dieser Texte für die nachösterliche Zeit 1724 geschrieben wurden, kann man sich gut Weiß als Schreiber dieser JSB-Kantaten-texte vorstellen. Wustmann selbst vermutete Weiß als Dichter der meisten von ihnen, obwohl er weder die formale Zusammengehörigkeit der Gruppe noch die zeitliche Nachbarschaft ihrer Entstehung voll erkannte.

Ein weiterer Hinweis taucht auf, wenn man die Form der sechzehn Arien in dieser Kantatengruppe mit denen des von Picander veröffentlichten Jahrgangs vergleicht. In den 146 Arien Picanders kehrt keine der Arienformen aus BWV 6, 42, 85, 166, 37 oder 79 mehr als siebenmal wieder. Aber die Form von BWV 86/2 findet sich einundzwanzigmal (86/4: viermal). Die beiden Arien aus BWV 44 haben Picanders Lieblingsform abccb, die in seinem Jahrgang achtunddreißigmal auftritt. Da gerade an diesen Stellen von einem Rückgriff auf das Bibelwort kaum oder gar nicht die Rede sein kann, ist man versucht, den Dichter der letztgenannten Kantaten in Picander zu vermuten.

¹⁵ BWV 104 ist die letzte einer Gruppe von zehn Kantaten des Jgs. I. Die ersten neun, die in die Zeit zwischen dem 8. und 22. Sonntag nach Trinitatis fallen, sind BWV 136, 105, 46, 179, 69a, 77, 25, 109 und 89. Alle zehn haben folgende Form:

Bibelwort – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Choral.

Die Texte erwecken den Eindruck, als stammten sie von einem einzigen Dichter, und zeigen stilistische Ähnlichkeiten (z. B. Strophenbau, Wechsel des Metrums, Wahl

später Glauben schenken dürfen, daß „die musikalischen Kirchen-Stücke so im ersten Chore gemachet werden . . . meistens von meiner composition sind“ (Spitta II, S. 897). Ferner ist erwähnenswert, daß 1726 das Jahr der ersten Druckveröffentlichung JSBs war (Klavier-Partita B-Dur, BWV 825), mit der die bekannte Reihe der Klavier-Übungen eröffnet wurde¹⁶. Daß hierdurch ein Wechsel in Bachs Interessen und eine Abwendung von der Kantatenkomposition gekennzeichnet wird, zeigt sich auch in Anna Magdalenas Bachs Klavierbüchlein von 1725, das mit autographen Reinschriften der dritten und sechsten Partita der Klavier-Übung I eröffnet wird¹⁷. Daraus läßt sich schließen, daß JSB den Beschluß, die JLB-Kantaten seinem dritten Jg. einzuverleiben, aus folgenden Gründen faßte: 1. Ihm fehlten Texte für die meisten Kantaten der nachösterlichen Zeit; 2. er nahm keinen Anstoß daran, Musik von solch dürftiger Qualität in den Gottesdiensten aufzuführen, für die er verantwortlich war; und 3. sein musikalisches Hauptinteresse verlagerte sich offenbar weg von der Kirchenmusik. Zumindest ist dies die Zeit, in die auch seine ersten Leipziger Mißhelligkeiten (mit der Universität) fallen.

So begann er die JLB-Partituren abzuschreiben und vertraute die Stimmen seinen Kopisten an, wie er es mit seinen eigenen Werken zu tun pflegte. Das ging so fort bis zum Sonntag Misericordias Domini. Dann fand er offenbar, daß die Werke JLBs so einfach waren, daß man nur Stimmen brauchte. Der Leiter der Aufführung konnte sich in ausreichendem Maße am Continuo orientieren. Von hier an besitzen wir nämlich keine von JSB

der Bilder) zu Picanders Jahrgang. BWV 104 scheint eine Art Nachzügler zu sein, ähnlich wie BWV 79 innerhalb der in Anmerkung 14 behandelten Gruppe. Auch BWV 67 ist die letzte aus einer Gruppe von Kantaten des Jgs. I. Die madrigalischen Sätze sind wiederum in Picanders Stil gehalten, und die ganze Gruppe scheint tatsächlich die Fortsetzung jener eben erwähnten zu sein, lediglich mit dem Zusatz eines oder zweier Choralsätze. Wie man unten sieht, ist BWV 144, die vermutliche Vorlage der nachösterlichen Weiß(?) -Texte, hier zwischen BWV 65 und 67 eingeschlossen, jedoch ist sie kürzer als alle übrigen. Ihre abweichende Form dient vielleicht als Hilfsmittel zur Erklärung der chiasmischen Formvariante von BWV 67.

Es folgt eine Übersicht über die Anlage der genannten Kantaten (A = Arie, AT = Bibelwort des Alten Testaments, C = Choral, NT = Bibelwort des Neuen Testaments, R = Rezitativ):

19. p. Trin.	BWV 48	NT		R	C	A	R	A	C
2. Weihn.	BWV 40	NT		R	C	A	R	CA	C
3. Weihn.	BWV 64	NT	C	R	C	A	R	A	C
S. n. Neujahr	BWV 153	C R AT		R	C	A	R	A	C
Epiphantias	BWV 65	AT	C	R		A	R	A	C
Septuages.	BWV 144	NT	A	C			R	A	C
Quasimodogen.	BWV 67	NT	A	R	C		R	A	C

¹⁶ Vielleicht ist es kein bloßer Zufall, daß Bach dieses Jahr als einen Angelpunkt in seiner Laufbahn betrachtete, da die Zahl 41 (Bachs Alter 1726) in Bachs Zahlensymbolik gleichbedeutend mit „J. S. Bach“ war.

¹⁷ Vgl. G. v. Dadelsen, Kritischer Bericht zu NBA V/4, S. 73 und 76.

geschriebenen Partituren aus dem Jahre 1726 mehr (die zu JLB 7 entstand in späterer Zeit). Nicht völlig klar ist Bachs Aufführung zum Sonntag Jubilate des Jahres. Die Stimmen der zugehörigen Kantate JLB 8 stammen aus späterer Zeit. Zwar ist uns auch eine Partiturabschrift überliefert, die diesmal nicht von JSB, sondern von seinem Hauptkopisten des Jahres 1726 geschrieben ist; doch fällt die Entstehung dieser Partitur dem Schriftbild nach – Hälse der abwärts gestrichenen schwarzen Noten rechts angesetzt – in die Zeit zwischen dem 1. und 12. Sonntag nach Trinitatis¹⁸. Sie wäre also für eine Aufführung in diesem Jahr zu spät entstanden. Offenbar ließ Bach die Kantate also nur kopieren, bevor er das entlehene Material an JLB zurücksandte, um sie für spätere Zeiten zu besitzen, führte sie aber 1726 nicht auf. Bei der Überlegung, welches Werk 1726 an ihrer Stelle erklungen sein könnte, fällt unser Augenmerk auf BWV 146, „Wir müssen durch viel Trübsal“. Die Kantate ist nur in Abschriften des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts erhalten, so daß ein sicherer Nachweis unserer These nicht möglich ist; sie trägt aber zwei der auffälligsten stilistischen Merkmale des Jgs. III, obligate Orgel und die Umarbeitung eines Instrumentalwerkes (des d-Moll-Konzertes BWV 1052¹⁹).

Der Text atmet den Geist des Picander-Jgs.; zwei dieser Kantaten haben dieselbe Form. So scheint es möglich, daß BWV 146 ein weiteres Beispiel für Picanders Einzelkompositionen der nachösterlichen Zeit wäre; in diesem Fall würde es offensichtlich der ziemlich unregelmäßigen Gruppe zugehören, die sich – wieder in Anlehnung an Picanders Stil – von Weihnachten bis zum 2. Sonntag nach Epiphania erstreckt: BWV 110, 57, 151, 16, 32 und 13.

Ein weiteres Beispiel für eine gleichzeitige eigene Kompositionstätigkeit läßt sich für den 6. Sonntag nach Trinitatis aufzeigen; hier kollidieren die Stimmen zu JLB 7 mit Partitur und Stimmen zu BWV 170. Dürr (Chr, S. 89) vermutet, beide Kantaten könnten im selben Gottesdienst erklungen sein, „die eine vor, die andere nach der Predigt“, da einige Kantaten dieses Zeitraumes zweiteilig sind. Aber es muß betont werden, daß diese Zweiteilung in JSBs Kantaten ganz ungewöhnlich ist. Innerhalb der rund zweihundert überlieferten habe ich nur $\frac{1}{8}$, nämlich 25 Kantaten von zweiteiliger Anlage gefunden²⁰. Die Kantate normalen Umfangs, von ungefähr sechs Sätzen, trägt keinen Hinweis auf eine Zweiteilung vor und nach der Pre-

¹⁸ Siehe Dürr Chr, S. 34 (zu Hauptkopist C). Die Angaben auf S. 87 zum 12. 5. 1726 wären entsprechend zu berichtigen.

¹⁹ Kantaten dieses Jahres mit obligater Orgel: BWV 170, 35, 27, 47, 169 und 49, mit Umarbeitung von Instrumentalkonzerten: BWV 110, 35, 169, 49, 52 und 207, insgesamt also 9 Werke oder etwa 30% der erhaltenen echten Kompositionen dieses Jgs. Andere Kantaten mit gleichen Merkmalen sind BWV 29, 188 und 174, die zwei oder drei Jahre später entstanden sind.

²⁰ Vier Weimarer Kantaten (21, 70, 147, 186), eine Choralkantate (20), acht Bibelwort-Kantaten (17, 39, 43, 45, 75, 76, 102, 187), zwei Solokantaten (35, 88) und 10 Festtagskantaten verschiedener Art (11, 30, 34a, 36, 120a, 191, 194, 195, 197, 198).

dig; und die Gründe, die Bach veranlaßten, die Kantaten um den 6. Sonntag nach Trinitatis zweiteilig anzulegen, sind anderer Art; hierüber wird später zu sprechen sein. Ich bin der Überzeugung, daß JLB 7 am 6. Sonntag nach Trinitatis ebenso zugunsten von BWV 170 beiseite gelegt wurde, wie JLB 8 am Sonntag Jubilate zugunsten von BWV 146.

1726 war nicht das einzige Jahr, in dem JSB die Werke seines Veters verwendete. Die Möglichkeit, sämtliche achtzehn Kantaten aufzuführen, ist freilich beschränkt auf Jahre mit fünf Epiphanius-Sonntagen, und solche gab es 1729, 1737, 1740 und 1745 (eine Kantate JSBs zum 5. Sonntag nach Epiphanius ist nicht erhalten!). Zu einer solchen späteren Aufführung wurde ein Stimmensatz von JLB 8 ausgeschrieben; auch machte sich JSB die Mühe, eine Partitur für JLB 7 zu kopieren, vielleicht weil die Chorfüge auf die Worte „Glaub und Werk zusammen“ eine der kompliziertesten in JLBs Kompositionen ist²¹.

Einige Zeit vor der Aufteilung der Jge. auf die Erben, vielleicht schon zu Lebzeiten JSBs, wurden einige Umstellungen vorgenommen. Aus Jg. III wurden die JLB-Werke entfernt, was dem Jahrgang nur zum Vorteil gereichte. Die sechs Kantaten der Vorfastenzeit wurden zur Hälfte durch drei Originale ersetzt (BWV 82, 84 und 22). An die Stelle der nachösterlichen Gruppe rückte der Schluß des Jgs. II, etwa 11 Bibelwort-Kantaten, die auf die lange Reihe der Choralkantaten folgten. Diese Gruppe wurde jetzt in Jg. III übergeführt, wo sie im Hinblick auf den nicht stark ausgeprägten, aber doch wahrnehmbaren biblischen Charakter des späteren Jgs. einen geeigneteren Platz fand.

Beim Tode JSBs gelangten die Stimmen der Choralkantaten aus Jg. II an Anna Magdalena, die sie kurz darauf an die Thomasschule verkaufte. Partituren und Stimmendoubletten der meisten Kantaten des Jgs. III (in seiner revidierten Form) gelangten an Emanuel Bach und wurden so in seinem Nachlaßverzeichnis aufgeführt. Abgesehen von den drei originalen Jgen. scheint Emanuel eine Anzahl weiterer Kompositionen in Partitur und allen Stimmen geerbt zu haben²², darunter die JLB-Werke.

In VOK, S. 54–57 war die spätere Geschichte dieser Kantaten behandelt worden, wie Emanuel sie einem unbekanntem Käufer überließ, wie BWV 15 fehlte, als J. Th. Mosewius sie an der Singakademie zu Berlin 1844 durchsah²³. Die übrigen siebzehn Kantaten wurden 1854 von der Königlich

²¹ Vgl. VOK, S. 63 sowie die Beispiele 5, 6 und 7 auf S. 87f.

²² Vgl. Krit. Bericht NBA I/21, S. 56, Anm. 15.

²³ Die folgende Hypothese könnte die auf den ersten Blick willkürliche Numerierung der Sammlung und den Grund für das Verschwinden von BWV 15 erklären helfen: Emanuel ließ die Noten durch einen Schüler ordnen, vielleicht bei ihrem Eintreffen. Dieser war unsicher geworden durch die unterschiedliche Art der Nennung des Komponisten auf den Umschlägen der JLB-Kantaten. Er ordnete sie deshalb wie folgt:

Sieben Kantaten mit der Bezeichnung *di J. L. Bach* auf dem Umschlag:

JLB 1 zum 4. p. Epiphanius	Partitur und Stimmen
----------------------------	----------------------

JLB 2 zum 5. p. Epiphanius	„
----------------------------	---

Bibliothek zu Berlin angekauft, deren Bibliothekar, S. W. Dehn, die zwölf Partituren in einen Band binden ließ, der die Signatur *P 397* erhielt.

BWV 15 gehörte der Sammlung Georg Pölchhaus an und gelangte auch an die Berliner Bibliothek, als sein Nachlaß 1841 angekauft wurde. Als ein vereinzelt Werk mit JSBs Aufschrift *di Bach* war es für ein echtes Werk Sebastians gehalten worden, und sogar für seine erste Kantate, bis Arthur Mendel in „Musical Quarterly“ 1955, S. 341f. Zweifel äußerte.

In den 1890er Jahren sah Alfred Dörfel die Kantaten durch und gab ihnen die Numerierung, die seither in Gebrauch ist²⁴. Seit dem zweiten Weltkrieg sind *P 397* sowie die Stimmen zu JLB 1, 3, 5, 7, 9, 11 und 16 in Berlin geblieben. Die Stimmen zu JLB 4, 6, 8, 12, 13, 14, 15 und 17 liegen z. Z. in Marburg, desgleichen Partitur und Stimmen zu BWV 15. Die Stimmen zu JLB 2 finden sich z. Z. in Tübingen. Der Standort der Stimmen zu JLB 10 ist unbekannt²⁵.

Soviel zur Geschichte der Sammlung. Stellen wir nun die Frage nach ihrem möglichen Einfluß auf das Werk JSBs, so bietet sich ein guter Ansatzpunkt in JLBs Anordnung seiner vor- und nachösterlichen Kantaten in Gruppen zu sechs oder sieben; dabei zeigt jede Kantate genau dieselbe Anlage, mit Ausnahme des eröffnenden Werkes, das durch ein in der zweiten Hälfte

JLB 3 zum Sonntag Septuagesimae	Partitur und Stimmen
JLB 4 zum Sonntag Sexagesimae	„
JLB 5 zum Sonntag Estomihi	„
JLB 6 zum Sonntag Quasimodogeniti	„
JLB 7 zum 6. p. Trinitatis	„
Sechs Kantaten mit der Bezeichnung <i>di Bach</i> auf dem Umschlag:	
JLB 9 zu Mariae Reinigung	Partitur und Stimmen
BWV 15 zum 1. Ostertag	„
JLB 10 zum 2. Ostertag	„
JLB 11 zum 3. Ostertag	„
JLB 12 zum Sonntag Misericordias Domini	„
JLB 14 zum Sonntag Cantate	nur Stimmen
Vier Kantaten mit der Bezeichnung <i>di Job. Ludew. Bach</i> auf dem Umschlag:	
JLB 8 zum Sonntag Jubilate	Partitur und Stimmen
JLB 13 zu Mariae Heimsuchung	nur Stimmen
JLB 15 zum 11. p. Trinitatis	„
JLB 16 zum 13. p. Trinitatis	„
Eine Kantate mit der Bezeichnung <i>di Job. Lud. Bach</i> auf dem Umschlag:	
JLB 17 zu Johannis	nur Stimmen

Die Gruppen sind untereinander von der größten bis zur kleinsten geordnet, innerhalb jeder Gruppe dagegen folgt die Kantatenordnung dem Kirchenjahr. Wenn man jetzt annimmt, daß die so geordnete Sammlung zu einem späteren Zeitpunkt in zwei Gruppen zu neun Kantaten in ein Fach gelegt wurde, dann war die neunte Kantate, und damit die unterste dieses Stapels, BWV 15. So ist es leicht einzusehen, warum sie von den übrigen abgespalten wurde und zurückblieb.

²⁴ Sein Vorwort zu BG 41, dem Band mit der Liste der JLB-Kantaten, ist mit April 1894 datiert.

²⁵ Vgl. Paul Kast, TBS 2/3.

auf tretendes Strophengedicht vergrößert ist. Durchsucht man unter diesem Gesichtspunkt nun die erhaltenen Kantaten JSBs nach Formen, wie sie der oben auf S. 5 gegebenen Darstellung entsprechen, so fallen sofort die folgenden sieben Werke ins Auge (Zeichenerklärung: Ziffernfolgen bezeichnen die Anzahl der Versfüße pro Zeile; Buchstabenfolgen bezeichnen das Reimschema – und zugleich die Zeilenanzahl – der Arien):

BWV 43, Himmelfahrt

Teil I:

1. Psalm 47,6–7
2. Rezit., jambisch, 6663 3366
3. Arie, anapästisch, aabb
4. Markus 16,19
5. Arie, Strophe 1²⁶

Teil II:²⁷

6. Rezit., Strophe 2
7. Arie, Strophe 3
8. Rezit., Strophe 4
9. Arie, Strophe 5
10. Rezit., Strophe 6
11. Choral (zweistrophig)

BWV 39, 1. p. Trinitatis

Teil I:

1. Jesaja 58,7–8
2. Rezit., jambisch, 5666 6636 5536
3. Arie, trochäisch, aabccb

Teil II:

4. Hebräer 13,16
5. Arie, trochäisch, aabccb
6. Rezit., jambisch, 6666 6666 66
7. Choral (einstrophig)

BWV 88, 5. p. Trinitatis

Teil I:

1. Jeremia 16, 16
2. Rezit., jambisch, 6466 5536
3. Arie, trochäisch, aabccb

Teil II:

4. Lukas 5, 10
5. Arie (Duett), jambisch, abbaacdc
6. Rezit., jambisch, 5566 6666 66
7. Choral (einstrophig)

BWV 187, 7. p. Trinitatis

Teil I:

1. Psalm 104, 27–28
2. Rezit., jambisch, 6666 3666
3. Arie, jambisch, abba

Teil II:

4. Matthäus 6, 31–32
5. Arie trochäisch, ababcdcd
6. Rezit., jambisch, 6656, 6676
7. Choral (zweistrophig)

²⁶ Die Sätze 5 bis 10 haben ein sechsstrophiges Gedicht zur Vorlage. Obwohl Wustmann und NWK siebenzeilige Strophen in jambischen Trimetern drucken, handelt es sich möglicherweise um dreieinhalb Zeilen Alexandriner (6636) mit einem Binnenreim. Strophe 2 würde dann folgendes Bild ergeben (Kursivdruck = Binnenreim):

Es kommt der Helden *Held*, des Satans Fürst und Schrecken,
Der selbst den Tod *gefällt*, getilgt der Sünden Flecken,
Zerstreut der Feinde Hauf;

Ihr Kräfte, eilt herbei und holt die Sieger auf!

²⁷ Wustmann beanstandet die Zweiteilung an ungeeigneter Stelle und erklärt: „Nur der Komponist konnte das Lied eines anderen so zerschneiden, daß er die erste Strophe zum ersten Teil der Kantate (vor der Predigt) zog und Strophe 2 bis 6 in den zweiten

BWV 45, 8. p. Trinitatis

Teil I:

1. Micha 6,8
2. Rezit., jambisch, 5354 3456
3. Arie, trochäisch, abba^cdc

Teil II:

4. Matthäus 7, 22-23
5. Arie, jambisch, abccba
6. Rezit., jambisch, 6665 5446
7. Choral (einstrophig)

BWV 102, 10. p. Trinitatis

Teil I:

1. Jeremia 5,3
2. Rezit., jambisch, 6646 6655
3. Arie, trochäisch, ababab
4. Römer 2,4-5

Teil II:

5. Arie, jambisch, abbacc
6. Rezit., jambisch 3345 6656
7. Choral (zweistrophig)

BWV 17, 14. p. Trinitatis

Teil I:

1. Psalm 50, 23
2. Rezit., jambisch 6445 6746
3. Arie, Alexandriner, ababcc

Teil II:

4. Lukas 17, 15-16
5. Arie, 1-4 jambisch, 5-6 trochäisch, ababcc
6. Rezit., jambisch, 6656 6666
7. Choral (einstrophig)

Die gegenwärtige Forschung ordnet diese Kantaten dem Jg. III und dem Jahre 1726 zu. So gehören JLB 15 und 16 beispielsweise zwischen BWV 102 und 17. Sicherlich steht die Form von BWV 43 denjenigen von BWV 15 und JLB 1 außerordentlich nahe, und wenn man die nahezu identischen Formen der übrigen sechs JSB-Kantaten mit der „Kurzen Form“ JLBs vergleicht (vgl. VOK, S. 58-60), so sieht man, daß die Ähnlichkeiten zu auffällig sind, um nur auf Zufall zu beruhen. Lediglich in einer Hinsicht besteht ein bemerkenswerter Unterschied: Die Kantaten JLBs haben acht Sätze, deren letzte zwei ein freier Chor (Nr. 7) und ein Choral (Nr. 8) sind. In allen Kantaten JSBs fällt dagegen der Chor Nr. 7 weg, an das Rezitativ Nr. 6 schließt sich unmittelbar der Choral an. Die einzigen Werke JSBs, die in der Art JLBs schließen, sind, soweit bekannt, BWV 161, 23 und 245 (Johannes-Passion), wobei zwischen den letzten beiden eine gewisse Beziehung besteht. Ob JSBs Kenntnis der Werke seines Vettters ihn in dieser Beziehung beeinflußt hat, ist mir unbekannt.

Die übliche Form der JLB-Kantate muß jedoch in ihrer Symbolik eine starke Anziehungskraft auf JSB ausgeübt haben. Ihr Kernstück bestand aus den Sätzen Rezitativ, Arie, neutestamentlicher Text, Arie, Rezitativ, also einer chiastisch angeordneten Satzfolge mit dem neutestamentlichen Text sinnvoll im Mittelpunkt. Durch Weglassen des freien Chores reduzierte JSB die Gesamtzahl der Sätze JLBs auf die an Symbolik so reiche

Teil (nach der Predigt) stellte“ (S. 283). Wustmann bemerkt aber nicht, daß die Dichtung in BWV 15 auf ebendieselbe Weise geteilt ist: Auch hier beschließt Strophe 1 den ersten Teil, die übrigen Strophen stehen in Teil II.

Zahl sieben, wobei der Fünfszahl²⁸ ein großartiger alttestamentlicher Satz vorausging und eine schlichte Fassung kirchlicher Musik folgte. Für Bachs rhetorische Formen liebenden Sinn²⁹ mußte dies gewiß eine höchst anziehende Anlage sein. Man fragt sich nur, warum er sie nicht öfter als siebenmal (einschließlich der „Langen Form“ in BWV 43) benutzte. Aber fest steht, daß keine anderen JSB-Kantaten in genau derselben Form überliefert sind.

Wie in VOK, S. 59 betont wurde, weisen elf JLB-Kantaten (einschließlich BWV 15) eine Zweiteilung auf. Aber gleichviel, ob eine Kantate geteilt ist oder nicht, ihr Aufbau ist derselbe. Die Stelle, bei der Teil II einsetzt, variiert in den beiden Gruppen wie folgt:

	JLB	JSB
Beginn des Teils II mit Satz 4	2 (JLB 11 und 14)	5
Beginn des Teils II mit Satz 5	8	1 (BWV 102)
Beginn des Teils II mit Satz 6	1 (BWV 15)	1 (BWV 43)

Die Zweiteilung in diesen sieben JSB-Kantaten ist daher, wie mir scheint, nichts anderes als der Einfluß der JLB-Form. Da JLBs „Kurze Form“ acht Sätze umfaßte, ist es natürlich, daß Teil II am häufigsten mit Satz 5 beginnt und die Kantate so in gleiche Hälften teilt. In JSBs Kantaten dagegen liegt das Hauptgewicht auf dem Eingangschor, und indem er Teil II mit Satz 4 beginnen ließ, wurden beide Teile durch Bibelworte eröffnet. Dieser Entwurf ist daher von einer bestimmten rhetorischen Wirkung, doch ist mir nicht klar, ob dies einer hörenden Gemeinde deutlich geworden ist.

Wenn wir unsere Untersuchung der Texte mit den Choralversätzen beginnen, so fällt auf, daß diese in drei Fällen zweistrophig sind (BWV 43, 187 und 102). Dasselbe trifft für acht der achtzehn Kompositionen JLBs zu (ein weiterer Choral ist dreistrophig). In allen Kantaten JSBs kenne ich nur acht weitere Beispiele zwei- und dreistrophiger Choralversätze³⁰.

Die JLB-Kantaten verwenden gelegentlich Bibelzitate von recht beträchtlicher Länge, so z. B. JLB 1/1 (Psalm 46, 1–5), JLB 3/4 (Römer 8,28–30) und JLB 12/4 (Johannes 10,12–15). Ebenso sind auch die Schriftworte von BWV 39/1 und 88/1 für einen einzigen Satz eines JSB-Werkes ungewöhnlich lang.

Die Betrachtung der madrigalischen Texte der sieben JSB-Kantaten zeigt, daß die unterschiedlichste Anlage in den Rezitativen zu finden ist: Bei jambischem Metrum schwankt die Zeilenlänge zwischen 3 und 7 Versfüßen, wobei Alexandriner überwiegen. Das ist die Normalform aller Rezitative JLBs (vgl. VOK, S. 60), in anderen JSB-Texten jedoch beinahe unbekannt. Die einzigen Beispiele alexandrinischer Rezitative außerhalb dieser Gruppe

²⁸ Die Zahl fünf stand herkömmlicherweise für die fünf Wunden Christi (vgl. Smend III, S. 19).

²⁹ Vgl. Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, S. 37.

³⁰ BWV 10, 23, 94, 146, 153, 178, 194 und 195.

sind, soweit ich weiß, BWV 22/3 und 204/1. In Picanders Jg. finden sich keine Rezitative in Alexandrinern.

Beide Sammlungen enthalten Arien in trochäischem und jambischem Metrum. Drei der jambischen Arien JLBs (JLB 6/5, 11/5 und 12/5) enthalten Binnenreime³¹ ähnlich der Dichtung in BWV 43.

Endlich finden sich gelegentlich auch sprachliche Ähnlichkeiten:

JLB 13/6: Gesegneter des Herrn, du bringst ja lauter Segen,
Trost, Leben, Seligkeit, Vergebung aller Schuld.
Es träuft dein Fuß auf deiner Menschheit Wegen
Von nichts als Gnad und neuer Gotteshuld.

BWV 187/3: Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.
Es träufet Fett und Segen
Auf deines Fußes Wegen,
Und deine Gnade ists, die allen Gutes tut³².

JLB 5/7: Zieh, teurer Jesus, hin, ich schau dir sehulich nach.

BWV 43/9: Ich stehe hier am Weg und schau ihm sehulich nach.

Alle diese Ähnlichkeiten haben Alfred Dürr bei der Herausgabe von BWV 43 in der NBA zu der Behauptung veranlaßt, daß die Texte für BWV 15 und 43 „von derselben Person gedichtet oder redigiert worden sind“ (Krit. Bericht NBA I/12, S. 234). Würde er dann auch soweit gehen, alle achtzehn JLB- und sieben JSB-Texte demselben Dichter³³, vielleicht sogar

³¹ Ein Beispiel aus JLB 12/5 siehe in VOK, S. 60f.

³² Beide Stellen spielen auf Psalm 65/11 an: „Du krönst das Jahr mit deinem Gut und deine Fußstapfen tiefen von Fett“. Deutlicher ist die biblische Anspielung in BWV 187/3.

³³ Die Suche nach diesem Dichter ist in der Bachforschung auf verschlungenen Wegen aufgenommen worden. Spitta begnügte sich bei der Behandlung von BWV 102 mit der Bemerkung „Sollte Picander der Verfasser des Satzes sein, so müßte er sich angestrengt haben“ (II, S. 294). Schweitzer brachte hier Verwirrung hinein, indem er die folgenden Kantaten Picander zuwies und bemerkte, „Die musikalische Zusammengehörigkeit dieser Werke ergibt sich auf den ersten Blick“: BWV 39, 45, 187, 17, 176, 110 und 146, (*J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 711f.; der Text zu BWV 176 wurde aber mit einigen Abweichungen von Mariane von Ziegler veröffentlicht!). Wustmann vermutete in BWV 43 und 17 Bachs eigene Hand; ihm folgte C. S. Terry (*Bach Cantata Texts*, London 1926, S. 266 und 420). Brausch glaubte in dem Textverfasser unserer Kantatengruppe „denselben Theologen“ erkennen zu können, der auch einige andere JSB-Kantatentexte gedichtet habe, und meint dazu: „Wer der Theologe war, der Bach diese vielen Texte geliefert hat, wird sich wohl schwerlich bestimmen feststellen lassen. An einen der beiden Weiß zu denken, liegt nahe“ (Paul Brausch, *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattung*. I. Teil. Diss. Heidelberg 1921, Masch., S. 212). Nach Smend sind sie „schon in der Verwendung von zwei ‚Dicta‘ . . . von den Kantaten, die Bach auf Texte der Mariane von Ziegler schuf, abhängig“ (Smend II, S. 32). Dieser Überzeugung folgen Luigi Tagliavini, *Studi sui Testi delle Cantate sacre di J. S. Bach*, Mailand und Kassel 1956, S. 113 und 117, sowie Neumann in der NBA-Veröffentlichung von BWV 17 (vor Dürrs Herausgabe von BWV 43). Neumann folgert, der Dichter sei „entweder Mariane von Ziegler selbst oder ein geschickter Nachahmer“ (Krit. Bericht NBA I/21, S. 168).

demselben Jg.³⁴ zuzuschreiben? Aber bevor wir solche Folgerungen übernehmen, wäre zu bedenken, welche Argumente möglicherweise dagegen sprechen. Zunächst sei die Zahl der jambischen Verse verglichen, die sich auf den ersten und zweiten Teil beider Kantatengruppen wie folgt verteilen:

	JLB 2 bis 17	BWV 39, 88, 187, 45, 102, 117
Teil I, Satz 2, und Teil II, Satz 6 ³⁵ gleichlang	3	4
Teil II, Satz 6 ³⁵ kürzer	2	1
Teil II, Satz 6 ³⁵ länger	11	1

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß es die Länge der jambischen Texte in Teil II war, die JLB zu ihrer Aufteilung auf Satz 6 (Rezitativ) und Satz 7 (Chor) zwang. JSB jedoch bedurfte angesichts der meist gleichlangen Rezitativtexte keines weiteren Satzes. So wirkte sich die unterschiedliche Länge, ob zufällig oder nicht, möglicherweise entscheidend auf die Vertonung aus.

Etwa 75 % aller madrigalischen Textnummern enthalten eine Anrede an einen bestimmten Adressaten, wie Gott, die Seele (beide mit dem Personal-

Für Mariane von Ziegler spricht anscheinend einzig die Tatsache, daß einige ihrer von JSB komponierten Texte zwei Bibelwortsätze enthalten. Aber nirgends finden wir bei ihr den Dualismus zwischen Worten des Alten und Neuen Testaments, der für die hier behandelten beiden Kantatensätze so bezeichnend ist. Ihre Bibelzitate entstammen durchweg dem Neuen Testament – außer in BWV 176/1, einer abgeänderten Fassung von Jeremia 17, 9a, während die neutestamentliche Anspielung auf Johannes 3,15 am Ende des Rezitativs 176/3 in Zieglers Druckfassung nicht enthalten ist. Überdies scheint ihr die festgefügte Form, in der diese Texte überwiegend gehalten sind, wenig gelegen zu haben; denn nicht zwei ihrer von Bach vertonten Texte gleichen einander in ihrer Form, und kein einziger stimmt formal genau mit der hier behandelten Gruppe überein. Auch zeigen ihre kurzen Rezitative kaum eine Bevorzugung von Alexandrinern oder eine Neigung zu vierzeiligen Strophen.

³⁴ Wenn JSBs Texte demselben Jg. angehören wie JLBs, dann würde BWV 43 mit seiner „Langen Form“ weniger als zwei Wochen nach JLB 14 einzuordnen sein, könnte also schwerlich den Beginn einer neuen Gruppe bilden. Dann würde die Frage nach der „Kurzen Form“ in JLB 9, 10, 11, 13 und 17 (den übrigen Festtagskantaten, vgl. Anm. 12) sowie der „Langen Form“ in JLB 1 (die nicht auf einen Festtag fiel) noch problematischer werden. Wenn aber die JSB-Texte von einem anderen Dichter in Nachahmung der Form JLBs geschrieben wären, dann würden diese Schwierigkeiten möglicherweise verschwinden, weil dann JLB 1, BWV 15 und BWV 43 jeweils zu Beginn einer Gruppe stehen könnten und deshalb mit ihrer langen Form ausgestattet worden wären. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß JSBs Jge. I und II mit ungewöhnlich langen Kantaten beginnen (BWV 75 und 76 in Jg. I, BWV 20 in Jg. II); und wenn Jg. III tatsächlich mit BWV 110 eröffnet wurde, eine Kantate mit gleichfalls überdurchschnittlicher Länge, so wäre Bach auch hier derselben Gewohnheit gefolgt.

³⁵ Innerhalb der JLB-Texte zählt hierzu auch Satz 7 (außer in JLB 11 und 14) sowie Satz 5, sofern jambisches Versmaß vorliegt.

pronomen der 2. Pers. Sing.), den Schreiber selbst (im Personalpronomen der 1. Pers. Sing.) oder die allgemeine Umwelt (im Personalpronomen der 1. Pers. Plur.). Die Prozentsätze verteilen sich wie folgt:

	JLB 1-17, BWV 15	BWV 43, 39, 88, 187, 45, 102, 17
Gott	45	21
Die Seele	14	14
„Ich“	7	18
„Wir“	9	21
Verschiedenes	10	5
Ohne Anrede	15	21

Obwohl die Prozentzahlen für die Seele gleich sind, treten fast überall sonst wesentliche Unterschiede auf. Der Textdichter JLBs redet Gott fünfmal öfter an als seine Freunde, der JSBs dagegen wendet sich an beide zu gleichem Anteil. Fast die Hälfte der JLB-Texte wendet sich an die Gottheit, aber nur ein Fünftel der Texte JSBs. Nur eine einzige Kantate JLBs enthält kein Gebet an Gott (JLB 16), wohl aber BWV 43, 88, 45 und 102 – also über die Hälfte der JSB-Gruppe. Anteilmäßig ausgedrückt, ist das etwa das Zehnfache. In sechzehn der achtzehn JLB-Texte (Ausnahmen: JLB 10 und 16) sind die dem Choral Nr. 8 unmittelbar vorangehenden Verse an Gott gerichtet. Unter den JSB-Kantaten findet sich nur in BWV 39 und 17 Entsprechendes.

Nimmt man an, daß beide Gruppen demselben Text-Jg. angehörten, so läßt sich mit derart zufällig herausgegriffenen Ausschnitten natürlich vielerlei beweisen. Nichtsdestoweniger scheinen mir einige Unterschiede, z. B. das Fehlen jeglichen an Gott gerichteten Gebets in BWV 43, 88, 45 und 102, bedeutsam genug, um doch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier ein anderer Dichter am Werk war, der den Stil der JLB-Texte gewissenhaft nachahmte. In Verbindung damit erscheint folgendes bedeutungsvoll: Am 12. September 1726 schenkte Fürstin Charlotte von Cöthen ihrem Gatten, JSBs früherem Herrn, einen Sohn. JSB nahm dieses Ereignis zum Anlaß, um dem neugeborenen Prinzen kurz darauf ein handschriftliches Exemplar seiner ersten Klavier-Partita als Geschenk zu übersenden. Ihm lag ein Begleitbrief in zwanzig Alexandrinerzeilen bei; sein Schluß lautete:

„Ich sei, durchlauchter Prinz, dein tiefster Diener Bach“³⁶.

Zehn Tage nach der Geburt des Prinzen führte JSB die Kantate BWV 17 auf, mit ihrer Arie Nr. 3, ausschließlich in Alexandrinern, und ihrem stark von Alexandrinern geprägten Rezitativ Nr. 6. Notwendigerweise bildete dieser Text einen Teil der Atmosphäre, in der der Brief an den Prinzen abgefaßt worden war. Wenn dieser Brief gerade damals in einem derartigen

³⁶ Der vollständige Text bei Spitta II, S. 704.

Stil geschrieben wurde, liegt die Annahme nahe, daß sein Autor durch die eben behandelten Kantatentexte dazu angeregt worden war. Wer war dieser Autor? Entweder der Verfasser der JLB-Reihe, ein unbekannter Leipziger Dichter oder JSB selbst. Die erste Möglichkeit wäre überraschend, denn selten enthalten die JLB-Texte mehr als vier Alexandriner nacheinander und nur einmal bis zu acht (JLB 4/2, vgl. VOK, S. 59), und damit beweist ihr Dichter zur Genüge seine Abneigung gegen ein derart gleichförmiges Metrum. In den JSB-Texten finden wir sechszeilige Alexandriner in der Arie BWV 17/3, achtzeilige im Schluß des Rezitativs BWV 88/6 sowie endlich zehnzeilige im Rezitativ BWV 39/6. Somit könnte zwar der Autor der JLB- und der JSB-Texte derselbe sein, oder die JSB-Texte und der Widmungsbrief könnten vom selben Verfasser stammen; daß dagegen der Textdichter JLBs und der Briefdichter dieselbe Person ist, wäre weniger wahrscheinlich. Schließlich bleibt die Möglichkeit, daß wir es mit drei verschiedenen Dichtern zu tun haben.

Wenn die Kantaten JLBs und JSBs vom selben Dichter stammen, dann würde das darauf schließen lassen, daß JSB während der Wochen und Monate, in denen er an ihnen arbeitete, keine Gelegenheit gehabt hätte, einen Leipziger Dichter heranzuziehen. Er hätte dann auch einen auswärts wohnenden Dichter heranziehen müssen, der ihm den Widmungsbrief abfaßte, und zwar ausgerechnet im alexandrinischen Stil der Kantatentexte, und Bachs Namen mit einflocht. Diese Gedankenkonstruktion erscheint reichlich gekünstelt. War Bach wirklich nicht in der Lage, selbst Verse zu dichten? Gelegentlich ließ er Verse in die Titel seiner Werke einfließen³⁷, mögen sie nun von ihm selbst stammen oder nicht. Auch die ausgedehnten Abweichungen gegenüber der Druckfassung in den Kantaten nach Ziegler-Texten sind oft ihm zugeschrieben worden.

Angenommen aber, Bach dichtete nur den Widmungsbrief, nicht die Kantatentexte: Würde Bach wirklich seinen ersten dichterischen Versuch in einem förmlichen Brief an eine Fürstlichkeit gewagt haben, in einem Brief, der an einem Hof verlesen werden sollte, und sei es an einem ihm freundlich gesinnten? Liegt die Annahme nicht näher, daß sich Bach in der Lage fühlte, einen derartigen Brief zu schreiben, wenn er kürzlich Erfahrung und Selbstvertrauen durch vorangegangene Dichtungen in ähnlichem Stil gewonnen hätte? Dazu hätten ihm unsere sieben Kantatentexte reichlich Gelegenheit gegeben. So bestärkt auch dieser Widmungsbrief den Zweifel daran, daß die JLB- und JSB-Texte demselben Jg. entstammen. Gewiß könnte auch dann, wenn diese Zweifel berechtigt sind, JSB keine Versdichtungen geschrieben haben. Dann aber war der Dichter der sieben

³⁷ z. B. im Orgelbüchlein:

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Die erste Zeile erinnert sowohl an das Motto S(oli) D(eo) G(loria) als auch an den Beginn des Chorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr“.

JSB-Texte vermutlich auch der des Briefes. JSB mag sich seiner Hilfe für beide Vorhaben versichert und ihn gebeten haben, den Stil der JLB-Kantaten getreu nachzuahmen. Vielleicht ist diese Nachahmung so gut, daß der Verdacht berechtigt ist, Picander³⁸ oder Frau von Ziegler könnten sich dahinter verbergen; aber ein solches Vorbild nach Art der JLB-Texte

³⁸ Wenn Picander bei der Abfassung dieser Texte in irgendeiner Weise beteiligt war, dann am ehesten in BWV 17/5, der einzigen Arie mit verschiedenartiger Zeilenlänge und verschiedenartigem Metrum. In Picanders gedrucktem Jahrgang findet sich dieser Typ in mehr als einem Fünftel aller Arien. Die einzige Arie in Alexandrinern, 17/3, ist gleichfalls interessant in dieser Beziehung. Ihre ersten beiden Zeilen entstammen Psalm 36,6, wobei lediglich das Wort „langt“ nach „Wahrheit“ eingefügt worden ist, um den zweiten Alexandriner vollständig zu machen (vgl. die Herkunft des Alexandriners zu Beginn von BWV 187/3 aus Psalm 65, 11a). Möglicherweise hat die Leichtigkeit, mit der sich diese Zeilen in Alexandriner fassen lassen, den Autor veranlaßt, in diesem Metrum fortzufahren. So dichtete er, nachdem er den Reim der dritten und vierten Zeile erdacht hatte (ist das Wort „leicht“ vor der Zäsur der Zeile 4 als Binnenreim auf „reicht“ an derselben Stelle der Zeile 1 gedacht?) ein abschließendes Reimpaar in Anlehnung an das Bibelwort des Eingangssatzes, wobei die Worte „Dank“, „preisen“, „Weg“ und „Heil“ in gleicher Reihenfolge wiederkehren. Picander kannte Psalm 36,6; denn er zitiert ihn in seinem Kantaten-Jahrgang mindestens dreimal:

Sonntag nach Weihnachten (1. Rezitativ):

... Seine Güte geht soweit
Als sich die Wolken drehen ...

Neujahr (1. Arie) BWV 171/2

Herr, soweit die Wolken gehen,
Gehet deines Namens Ruhm ...

14. p. Trinitatis (1. Arie):

... Drum will ich, so weit und breit
Alle Wolken gehen,
Deinen Ruhm erhöhen.

Da aber das dritte Zitat für denselben Sonntag wie BWV 17 bestimmt ist, mag Picander dabei an BWV 17/3 gedacht haben. Psalm 36,6 gehört nicht zu den vorgeschriebenen Lesungen dieses Tages. Und als JSB später an die Komposition der Arie 171/2 ging, griff er auf genau dieselbe Instrumentierung zurück, wie sie 17/3 aufweist, nämlich ein fugiertes Trio mit zwei Violinen – eine in diesen Arien ziemlich seltene Zusammenstellung. Tatsächlich wüßte ich kein anderes Paar ähnlicher Arientexte in ebenso ungewöhnlicher Anlage zu nennen.

BWV 17/3, 5 und 6 sind jeweils an Gott gerichtet. Auch diese Eigenart findet sich (so wie in den JLB-Kantaten) üblicherweise in Picanders Texten, während keine der übrigen sechs JSB-Kantaten ebenso viele Texte dieser Art aufweist.

So deuten folgende Merkmale auf eine mögliche Mithilfe Picanders bei der Herstellung des Kantatentextes zu BWV 17: Die Struktur des Arientextes 17/5, Picanders Bevorzugung des in 17/3 erwähnten Psalmtextes, die gleichartige Anlage von 17/3 und 171/2 sowie die große Zahl der an Gott gerichteten Anreden. Da aber diese Merkmale in den übrigen sechs Texten weitgehend fehlen, erscheint es zweifelhaft, ob seine Mitarbeit über das angedeutete Maß hinausging. Erinnerung sei dabei an den vermuteten Einfluß Picanders in BWV 44 und 86 (vgl. Anm. 14).

wäre eher von einem in der Abfassung von Kantaten-Libretti ungeübten Dichter verwendet worden, ähnlich wie der Text von BWV 144 (nach Picanders Art) dem Librettisten von BWV 166, 86, 37, 44, 6, 42, 85 und 79 als Vorbild diente (vgl. Anm. 14).

Andere Verse, in denen als Autorangabe Bachs Name enthalten ist, sind mir nicht bekannt. Auch wüßte ich keinen Grund, warum er die Verse oder auch die sieben zur Diskussion stehenden Kantatentexte nicht selbst geschrieben haben sollte. Viel hängt davon ab, ob es gelingt, ein Exemplar des Textdruckes von JLBs Kantaten-Jg. aufzufinden. Sollte es sich zeigen, daß die JSB-Kantaten darin nicht enthalten sind, so wäre JSBs Verfasserschaft die nächstliegende Annahme. (Schluß folgt)

All dies würde natürlich die Vermutung nach sich ziehen, Picander hätte auch den Widmungsbrief an den Prinzen in Verse gebracht, wie dies Hans-Joachim Schulze in BJ 1959, S. 168, Anm. 2 vermutet. Bekanntlich schrieb Picander viele derartige Gelegenheitsdichtungen in Alexandrinern. Doch ist mir nicht bekannt, daß er jemals, wenn er im Auftrage anderer dichtete, auch deren Unterschrift mit in die Dichtung einfügte. Ich neige daher immer noch zu der Annahme, daß Bach, wenn er der Hauptverfasser der sieben Texte war, auch für den Widmungsbrief in Anspruch genommen werden muß.

Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225)

Von Konrad Ameln (Lüdenscheid)

Die Frage nach dem Anlaß und der Entstehungszeit der Motette BWV 225 ist von der Forschung wiederholt gestellt und verschieden beantwortet worden. Ph. Spitta¹ hielt sie für eine Neujahrsmusik; er behandelte sie im 5. Buch seiner großen Biographie, das die „Leipziger Jahre von 1723 bis 1734“ umfaßt, ohne eine genauere Datierung zu versuchen, obwohl diese mit Hilfe des Wasserzeichens des Autographs möglich gewesen wäre. Die meisten späteren Bachforscher begnügten sich – auf Spitta fußend – ebenfalls damit, eine Entstehungszeit „zwischen 1723 und 1734“ anzunehmen². Nur A. Schering³ hat eine andere Datierung versucht: er stimmte Spitta zu, daß die Motette eine Neujahrsmusik sei, und glaubte in der Feier des am 25. Dezember 1745 geschlossenen Dresdener Friedens, auf Grund dessen die preußische Besatzungstruppe Leipzig am Neujahrstag 1746 verließ, den Anlaß für „die Jubelmusik, mit der Bach . . . die Rückkehr des Friedens feierte“, gefunden zu haben. Er schließt daraus: „Wir haben also in der Motette ein Alterswerk Sebastians zu verehren“. Andere Bach-Forscher vertreten die Auffassung, daß auch diese Motette – wie die meisten andern – für ein Begräbnis oder Totengedächtnis bestimmt gewesen sei⁴, wobei sich B. F. Richter vor allem auf die Strophe „Wie sich ein Vater erbarmet“ im Mittelteil der Motette stützt.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Motette kann auf Grund neuerer Forschungen mit Hilfe der Untersuchung der WZ und der bei den Originalstimmen auftretenden Schreiber ziemlich genau beantwortet werden. Schon Spitta hatte das WZ des Autographs in elf Kantaten-Hss. festgestellt und deren Datierung für die Zeit von September 1731 bis Januar 1733 begrenzt⁵. Seine Beweisführung stützt sich teils auf das Vorkommen anderer WZ in denselben Hss., die in anderen Quellen genau datiert sind, teils darauf, daß bestimmte Sonntage des Kirchenjahres in dem genannten Zeitabschnitt nicht in Frage kommen, weil sie entweder mit höheren Festen zusammenfallen, oder weil an ihnen wegen Landestruer keine Kirchenmusik stattfinden durfte, oder schließlich, weil eine andere, durch genaue Datierung bzw. ein gedrucktes Textbuch für einen bestimmten Termin belegte Kantate die Verwendung einer für den gleichen Sonntag des Kirchenjahrs komponierten Kantate an dem gleichen Termin ausschließt. Diese Fest-

¹ Spitta II, S. 433.

² so z. B. noch Ch. S. Terry, *J. S. Bach*, Leipzig 1929, S. 366, und W. Schmieder in der „Gekürzten Ausgabe“ von Spittas Biographie, Leipzig 1935, S. 283.

³ BJ 1933, S. 33 ff.

⁴ Vgl. B. F. Richter in BJ 1912, S. 13 f.; neuerdings F. Blume in MGG I, Sp. 1011.

⁵ Spitta II, S. 803 ff. Es sind die Kantaten BWV 58, 187, 129, 169, 55, 56, 88, 207, 170, 98 und 27. (Daß auch BWV 225 das gleiche WZ hat, übersieht Spitta.)

stellungen Spittas sind soweit richtig, als die genannten Kirchenkantaten zu einem Jg. gehören; die Datierung kann jedoch nicht richtig sein, weil die autographe Partitur der weltlichen Kantate BWV 207, die Bach als Glückwunschkantate für einen Leipziger Gelehrten am 11. 12. 1726 aufführte⁶, und ein Brief Bachs vom 15. November 1726 an den Rat der Stadt Plauen⁷ das gleiche Wasserzeichen haben. Spitta war von der Annahme ausgegangen, daß bei einer 1730 vorgenommenen größeren Reparatur der Thomaskirchen-Orgel durch J. Scheibe „das Rückpositiv vom Hauptwerk unabhängig gemacht und mit einer eigenen Manual-Tastatur versehen“ worden sei⁸; um die dadurch gebotenen neuen Möglichkeiten auszunutzen, habe Bach nach 1730 Kirchenkantaten komponiert, in denen der Orgel größere selbständige Aufgaben als Soloinstrument zugewiesen werden. Auf Grund dieser Annahme datierte Spitta Kantaten mit obligater Orgel (z. B. BWV 170, 35, 27, 47, 169 und 49) auf die Jahre 1731 und 1732⁹, die nach neueren Forschungsergebnissen nicht in diesem Zeitraum entstanden sein können. Überdies hat B. F. Richter¹⁰ nachgewiesen, daß bei jener Orgelreparatur von 1730 das Rückpositiv nicht selbständig spielbar gemacht worden ist; damit entfällt eine wesentliche Voraussetzung für Spittas Datierung. Auch die zu den genannten Kirchenkantaten gehörenden Solokantaten (BWV 170, 169, 56, 55 und 52) und Dialoge (BWV 49 und 58) sollten die Datierung jener Reihe auf die Jahre 1731/32 stützen: der Um- und Ausbau des Schulgebäudes der Thomasschule¹¹ hätte mit der dadurch bedingten Beschränkung des Raums und Lockerung der Schuldisziplin auch die Übungsmöglichkeiten des Thomanerchors erheblich behindert, so daß Bach aus diesem Grunde kleinbesetzte Kantaten bevorzugt hätte¹². Nun müßte er aber nach der bisherigen Datierung über den Zeitpunkt der Einweihung des erneuerten Schulgebäudes (5. Juni 1732) hinaus Solokantaten (z. B. BWV 170 für den 6. Sonntag nach Trin. = 20. Juli 1732) und Dialoge (z. B. BWV 58 für den Sonntag nach Neujahr = 4. Januar 1733) komponiert haben, ohne daß eine solche äußere Veranlassung vorgelegen hätte; auch können ganz andere Ursachen Bach angeregt haben, Solokantaten und Dialoge zu bevorzugen: Texte, die sich besonders für diese Besetzung eignen, ein paar besonders gute Solisten, die er gerade unter seinen Thomanern hatte, u. dgl. mehr. Die Ausnutzung der gerade zur Verfügung stehenden Kräfte dürfte überhaupt sehr oft dazu geführt haben, daß Bach bestimmte Besetzungen zeitweise mehr als zu anderen Zeiten verwendete. Das gilt auch für die Kantaten mit obligater Orgel: wahrscheinlich wollte

⁶ „*Bey des Herrn D. Korttens erhaltener Profession . . .*“

⁷ Abgedruckt in: *Johann Sebastian Bach. Briefe*. Hrsg. von H. u. E. H. Müller von Asow. Regensburg ² 1950, S. 93f.

⁸ Vgl. Spitta II, S. 112 und 769f.

⁹ Vgl. Spitta II, S. 278f., 280, 282 und 284.

¹⁰ BJ 1908, S. 49ff.; vgl. dazu außerdem G. v. Dadelsen, TBSt 4/5, S. 32f.

¹¹ Vgl. Spitta II, S. 23.

¹² Vgl. Smend I, S. 11f., II, S. 32f., IV, S. 22f.

Bach mit ihnen seinen beiden ältesten Söhnen oder anderen begabten Schülern Gelegenheit geben, sich als Solisten in der Kirchenmusik zu erproben und zu bewähren.

Diese beiden Stützen der Datierung Spittas erweisen sich demnach als wenig tragfähig, und die Bedenken, welche durch das Auftreten von zwei für den 15. 11. und 11. 12. 1726 datierten Eigenschriften Bachs geweckt werden, erhalten erhöhtes Gewicht¹³. Nachdem durch systematische Untersuchungen das gleiche WZ noch in weiteren Hss. ermittelt werden konnte¹⁴, die sieben weitere Kirchenkantaten (BWV 39, 45, 35, 19, 47, 49 und 52), eine weltliche Kantate (BWV 204, ebenfalls eine Solokantate) und eine einzelne Oboenstimme (Oboe II zum Stimmensatz *St II 7* von BWV 232) enthalten, lassen sich die insgesamt 17 Kirchenkantaten nach dem Kirchenjahr so ordnen, daß für keinen Sonn- oder Festtag zwei Kompositionen vorkommen und eine – wenn auch lückenhafte – Reihe von Trinitatis bis zum Sonntag nach Neujahr entsteht. In einige Lücken dieser Reihe fügen sich überdies drei Kantaten von Johann Ludwig Bach zwanglos ein, von denen Stimmensätze mit dem gleichen WZ überliefert sind; andere Lücken werden vermutlich ausgefüllt durch ältere Kompositionen, die wieder verwendet worden sind; in einigen Fällen bieten sich Anhaltspunkte dafür, da Umschläge oder einzelne Stimmen mit dem WZ vorhanden sind. Aus dem Nachlaßverzeichnis C. Ph. Emanuel Bachs, aus der Untersuchung der Schreiber, die vor allem bei der Herstellung der Stimmen beteiligt waren, und aus anderen Forschungsergebnissen konnte die Zusammengehörigkeit dieser Kantaten und ihre Datierung für die Jahre 1726/27 weitgehend gesichert werden¹⁵. Die Motette BWV 225 gehört unzweifelhaft in dieselbe Zeit. Wenn man der Ansicht Spittas und Scherings, daß es sich um eine Neujahrsmusik handle, folgen will, bietet sich die Datierung auf den Neujahrstag 1727 als die bequemste Lösung an. Beide gingen davon aus, das Wort „ferner“ in der ersten und sechsten Zeile der „Aria“ „Gott, nimm dich ferner unser an“ lege die Vermutung nahe, daß es sich um eine Dichtung zum Neuen Jahr handle. Schering¹⁶ hat überdies auf die Neujahrskantaten BWV 16 und 171 und das Lied „Das alte Jahr vergangen ist“ hingewiesen, in denen solche „ferner“ einmal oder mehrfach vorkommen. Diese Beispiele lassen sich noch bedeutend vermehren: Auch in Bachs Neujahrskantaten BWV 143 und 190 und in der Kantate auf den Sonntag nach Weihnachten „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende“ (BWV 28) heißt es „ferner“, hier in der ersten Arie und im

¹³ Spitta (II, S. 803f.) hatte sie zu entkräften versucht mit der Feststellung, die für BWV 207 verwendete Papiersorte habe zwar dasselbe WZ, sei aber sonst von ganz anderer Qualität. Dies trifft weder für die Stimmen *St 93* noch für die Partitur *P 174* zu (vgl. Krit. Bericht NBA I/38, Seite 47 und 69).

¹⁴ Vgl. den von W. Weiß für NBA hergestellten WZ-Katalog (Ms.) unter Nr. I 28.

¹⁵ Über diese Gemeinschaftsarbeit verschiedener Wissenschaftszweige und Forscher hat A. Dürr in BJ 1957, S. 5–162 ausführlich berichtet.

¹⁶ BJ 1933, S. 34 Anm. 3.

Schlußchoral, und es gibt noch mehrere Neujahrsgesänge, die dies Wort verwenden. Schließlich ließe sich die Reihe noch bedeutend verlängern, wenn man synonyme Worte wie „hinfort“, „künftig“, „fernerhin“ u. ä. berücksichtigt; es sei nur noch die Neujahrskantate BWV 41 genannt, in der die letzte Zeile des Eingangschors lautet: „hinfort durchs ganze Jahr“. Solche Worte, die auf die Zukunft hinweisen, kommen aber auch in Gedichten vor, die den Dank für die Errettung aus großer Not und Gefahr darbringen oder dem Vertrauen auf Gott Ausdruck verleihen. So sind u. a. die „ferner“ in der ersten Arie der Reformationsfest-Kantate BWV 79, im ersten Choral der Orgelweih-Kantate BWV 194 und in der sechsten Strophe des Morgenliedes „Lobet den Herren, alle die ihn ehren“ von P. Gerhardt Beispiele für die Verwendung solcher Worte ohne de-tempore-Beziehung zum Neujahrstag. Wenn Schering folgert, einem „ferner“ müsse ein „bisher“ entsprechen, was am natürlichsten auf das vergangene Jahr zu beziehen sei, so gilt es nur mit der Einschränkung, daß dies „bisher“ auch das Leben eines Menschen, das Bestehen einer Gemeinde und anderes, ja sogar nur die vergangene Nacht bedeuten kann.

Obwohl also das Wort „ferner“ in Zusammenhang mit dem Neuen Jahre besonders häufig auftritt, kann aus seinem Vorkommen allein noch nicht auf diese Bestimmung der Motette geschlossen werden. Nun hat aber Schering noch auf eine andere Beziehung hingewiesen, daß nämlich der Gedanke, zu Neujahr ein „neues Lied“ anzustimmen, im ersten Rezitativ der Neujahrskantate BWV 16 begegne, wo es heißt: „O sollte darum nicht ein neues Lied erklingen...?“ – er hätte noch auf BWV 190 hinweisen können, eine Kantate am Fest der Beschneidung Christi, in der Psalm 149, 1 und 150, 4, 6 durch den Text der Rezitative und des Schlußchorals in ganz enge Verbindung mit Dank und Bitte zum Ende des alten und Beginn des neuen Jahres gebracht sind. Schließlich gibt es aber noch eine, bisher nicht erwähnte, dritte Beziehung zu Neujahr: auch das Lied „Nun lob, mein Seel, den Herren“ tritt in BWV 28 in dieser Verbindung auf, und zwar mit dem Text der ersten Strophe. Die in BWV 225 verwendete Strophe „Wie sich ein Vater erbarmet“ kommt allerdings in BWV 17 zum 14. Sonntag nach Trinitatis und die Strophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“ in der Ratswahl-Kantate BWV 29, der Solokantate BWV 51 zum 15. Sonntag nach Trinitatis (*et in ogni tempo*) und in der Kantate zum Johannis-Fest BWV 167 vor. So kann auch diese Beobachtung nicht durchaus als Beweis dafür genommen werden, daß BWV 225 eine Neujahrsmusik wäre; alle drei Merkmale, das „ferner“, das „neue Lied“ und die Verwendung des Liedes „Nun lob, mein Seel...“ zusammengenommen sprechen jedoch dafür, daß die „Jubelmusik“ der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ nicht für ein Begräbnis oder Totengedenken, sondern weit eher zur Feier des Neujahrstages bestimmt gewesen sei¹⁷.

¹⁷ Es geht also wohl nicht gut an, diese Auffassung als „völlig unbegründet“ abzulehnen und zu behaupten, „es handelt sich um eine Sterbemitte“, wie es in MGG I, Sp. 1011 geschieht, ohne daß nun hierfür eine Begründung gegeben würde.

Für die entgegenstehende Auffassung, daß BWV 225 „für eine Trauerfeierlichkeit geschrieben worden“ sei, versuchte Richter¹⁸ den Beweis folgendermaßen zu führen: Die Wahl des „jubelnden Textes“ könne so erklärt werden, daß ein Sterbender ihn für das eigene Begräbnis selbst bestimmt habe; so hätte z. B. 1726 einer Gedächtnispredigt von Deyling Psalm 103, 1–5 zugrunde gelegen, der keinen Hinweis auf Tod und Vergänglichkeit enthalte. In der Motette folge dem Jubelgesang des ersten Satzes ein zweiter, „gewissermaßen das Adagio dieser gewaltigen Chorsymphonie“, mit der Choralstrophe „Wie sich ein Vater erbarmet“, also „Worte, die von der Vergänglichkeit des Menschen reden“. Auch der Text der Aria sei so ernst, daß dieser zweite Satz „zu dem dithyrambischen Jubel des ersten und der nachfolgenden Chöre durchaus nicht zu passen scheine“. „Die befremdliche Zusammenstellung des Psalmes mit den Choralstrophen“ sucht Richter so zu erklären, daß die Wahl des Psalmtextes einer Bestimmung des Verstorbenen entspräche, während die eingelegten Strophen die Empfindungen der Hinterbliebenen wiedergäben. „Etwa sonst einen inneren Zusammenhang zwischen Psalm und Choralstrophen herausfinden zu wollen“, werde „wohl ein vergebliches Bemühen bleiben“. Daß Richter selbst nicht ganz wohl ist bei dieser Darstellung, läßt er an verschiedenen Stellen erkennen: „daß dieses hohe Lied der Freude für eine Trauerfeierlichkeit geschrieben sein könnte, ist kaum glaubhaft“. ... „Freilich ist der Beweis für diese, wie ich wohl fühle, kühne Behauptung [daß es eine Sterbemotette sei] nicht leicht zu führen“. ... „so bleibt wohl nichts übrig, als auch die Jubelmotette ‚Singet dem Herrn‘ eben um ihres eigenartigen zweiten Satzes willen derselben Gattung [d. h. den Trauermotetten] zuzuweisen“. Solche und ähnliche Äußerungen deuten darauf hin, daß Richter seine eigene Beweisführung nicht für zwingend ansah. In der Tat fügen auch die Argumente, die er für eine Trauermotette anführt, sich in die Beweisführung im Sinne einer Neujahrsmusik zwanglos ein; denn auch beim Rückblick auf das vergangene Jahr ist es sinnvoll, sich der Vergänglichkeit alles Irdischen und der Sterblichkeit des Menschen zu erinnern. Und der Text der Aria ist zwar ernst, aber kaum als Ausdruck der Empfindungen Hinterbliebener zu deuten. So steht die Behauptung, daß BWV 225 eine Trauermotette sei, auf sehr schwachen Füßen, und die Annahme, daß das Werk als Neujahrsmusik komponiert wurde, scheint weit besser begründet zu sein.

Trotzdem melden sich noch erhebliche Bedenken. Die von Bach selbst geschriebene Partitur zeigt alle Merkmale einer in fliegender Eile hergestellten Niederschrift. Das läßt darauf schließen, daß das Werk für einen besonderen Anlaß komponiert worden ist¹⁹. Da es nicht üblich war, an einem „gewöhnlichen“ Neujahrstag eine besondere Motette aufzuführen, mußte zu Neujahr 1727 ein solcher Anlaß vorgelegen haben; das ist aber

¹⁸ BJ 1912, S. 13f.

¹⁹ In dieser Hinsicht ist Scherings Darlegungen im BJ 1933, S. 33ff. unbedingt zuzustimmen. Vgl. dazu die Faksimile-Wiedergabe des Autographs, Kassel 1958.

nicht der Fall. Wäre das Werk jedoch ohne besonderen Anlaß für diesen Termin bestimmt gewesen, was hätte Bach dann wohl bewegen können, trotz der in der Weihnachtszeit ohnehin erheblichen Arbeitslast noch die Mühen der Komposition und Aufführung einer so großen Motette auf sich zu nehmen? Auch der Umfang und die ganze Anlage des Werkes lassen darauf schließen, daß es für einen Festtag bestimmt war, der sich aus den alljährlich wiederkehrenden Feiertagen heraushob. Dafür spricht ferner „die Wahl des frohlockenden Psalmtextes“ für die Motette und „ihr ekstatischer Jubelton“²⁰. Welcher Festtag könnte in der fraglichen Zeit den Anlaß für die Komposition einer solchen Jubelmotette gegeben haben? Das Werk selbst gibt einen Hinweis zur Beantwortung dieser Frage.

Im ersten Satz der Motette ist der Text Psalm 149, 2–3 „Die Kinder Zions sei'n fröhlich über ihrem Könige...“ durch die kunstvolle Art der Fugenkombination besonders ausgezeichnet²¹. Mit dem „König“ ist theologisch im Sinne von Psalm 93, 1 Gott der Herr gemeint. Das schließt nicht aus, daß Bach damit auf seinen Landesherrn, den Kurfürsten Friedrich August von Sachsen, der zugleich König von Polen war, anspielte. Wenn er auch, wie alle gut lutherisch gesonnenen Landeskinder, von dem Übertritt des Herrschers zum katholischen Bekenntnis wenig erbaut gewesen sein mag, wird er doch an der Idee des Gottesgnadentums nicht gezweifelt haben, das den Fürsten zum Stellvertreter Gottes auf Erden macht. Nimmt man hinzu, wie sehr Bach daran lag, die Protektion seines Landesherrn und ein „Praedicat“ von seiner Hofkapelle zu erlangen²², dann gewinnt die Annahme, daß die Motette für eine Huldigungsfeier bestimmt war, große Wahrscheinlichkeit²³. Bei welchem Anlaß könnte diese Huldigung stattgefunden haben?

Zu Beginn des Jahres 1727 war die Nachricht nach Sachsen gekommen, daß der König schwer erkrankt sei. Er war nach dem polnischen Reichstag zu Grodno auf der Rückreise nach Warschau in Białystock gezwungen, die Reise zu unterbrechen, weil sich sein Fuß entzündete, der bei einem Unfall in seiner Jugend bereits einmal schwer verletzt worden war. Die Entzündung griff auf den Schenkel über, und die Ärzte wollten schon das ganze Bein amputieren. Doch gelang es dem Leib-Chirurgen Weise, den König zu heilen, indem zwei Zehen und „einen kleinen Finger breit wild Fleisch Schlangen-förmig, aus der Fuß-Sohle geschnitten“ wurden²⁴. Die

²⁰ Vgl. Schering a. a. O., S. 36.

²¹ Vgl. W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfolge*. Leipzig 1938, S. 81 ff.

²² Er brachte dies Anliegen später in seinem Begleitschreiben offen zum Ausdruck, als er am 27. 7. 1733 das Kyrie und Gloria der Messe in h-Moll in Dresden überreichte.

²³ Im Text des Autographs schreibt Bach in Vers 149,2 zuerst dem gültigen Bibeltext entsprechend „sey'n fröhlich“, in späteren Verlauf „sind fröhlich“, ein psychologischer Beweis dafür, daß er an einen aktuellen Anlaß dachte.

²⁴ Vgl. *Lebens-Beschreibung | Des Allerdurchlauchtigsten Für- | sten und Herrn, | HERRN | FRIDERICI AUGUSTI. II. | Königs in Pohlen und | Churfürst. zu Sachsen, ...* Berlin und Leipzig 1734 S. 101 ff.; ferner D[avid] F[assmann], *Des Glorwürdigsten Fürsten ...*

Nachricht von der Genesung des Königs wurde in Leipzig mit großer Freude aufgenommen. Picander verfaßte ein Gedicht²⁵

*Auf die höchst-glückliche Genesung | Sr. Königl. Majestät in Pohlen etc. und
Churfürstlichen Durchl. zu Sachsen, | Friedrich Augusts.
Leipzig, den 23. Februarii 1727.*

Die allgemeine Freude über die Genesung des Königs steigerte sich noch, als bekannt wurde, daß er zur Jubilate-Messe nach Leipzig kommen und dort am 12. Mai seinen Geburtstag feiern würde. Der König traf am 3. Mai in Leipzig ein; er wurde von vier Abgesandten der Universität mit einem Begrüßungsgedicht empfangen und um die Genehmigung einer akademischen Feier gebeten, die auf Betreiben des Prof. Dr. iur. Joh. Florens Rivinus an seinem Geburtstag veranstaltet werden sollte. Bei einem Festakt in der Pauliner-Kirche erklang eine lateinische Ode, die durch den „ordentlichen Directorem Chori Musici Academici bey dem neuen Gottesdienste am Paulino, Nahmens Johann Gottlieb Görner . . . in die Music gesetzt“ war²⁶. Neben vielen anderen, darunter Joh. Christoph Gottsched, verfaßte auch Picander ein Huldigungsgedicht²⁷, das wiederum trotz des devoten Überschwangs warmes Empfinden erkennen läßt. Bach komponierte zu einem Text von Christian Friedrich Haupt eine Glückwunschkantate „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (BWV Anh. 9), die unter seiner Leitung von den „Convictores“ am Geburtstag „Abends nach 8 Uhr, als ihnen, daß es nunmehr Zeit sey, durch den Hof-Fourier gemeldet worden war“, aufgeführt wurde²⁸.

Das vom „Frohlockenden Leipzig“ mit größtem Aufwand gefeierte Geburtstagsfest begann mit einer feierlichen Prozession, an der sich auch der Rat der Stadt beteiligte. Dazu versammelten sich „früh um 8 Uhr, in der Thomas-Kirche beyde Corpora, sowohl Academicum als Senatorium“; eine von ihnen abgeordnete Deputation begab sich zum König, um ihm zu gratulieren, und erhielt die Weisung, mit der Prozession zu warten, bis der König Befehl geben würde, weil dieser sie von seinem „Logis“ im Apelschen Hause am Markt aus mit ansehen wolle. Der Festzug begann nach 9 Uhr; Rektor und Senat der Universität mit Professoren und Studenten, Bürgermeister und Rat der Stadt mit Honoratioren und Bürgern, Geistliche, Beamte, Adelige aus der Umgebung und Offiziere der Garnison warteten also über eine Stunde lang in der Thomas-Kirche auf den Beginn der Prozession. Es liegt nahe anzunehmen, daß während dieser Zeit der Thomanerchor eine Festmusik aufgeführt hat.

Friedrich Augusti, des Großen, Königs in Pohlen und Churfürstens zu Sachsen, etc. Leben und Helden-Thaten . . . Frankfurt und Leipzig 1734, S. 885 f.

²⁵ Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte II, Nr. 1.

²⁶ Vgl. Christoph Ernst Sicul, *ANNALIUM LIPSIENSIIUM . . . Sectio XXIX*, Leipzig 1728, S. 274, § 7 und S. 286 ff. § 13; vgl. auch Schering L, S. 124.

²⁷ Picander a. a. O. II, Nr. 2.

²⁸ Vgl. Sicul a. a. O., S. 295 ff., § 19–24.

Eine weitere Überlegung mag diese Annahme stützen: den Auftrag zur Komposition der lateinischen Ode für den Festakt hat J. G. Görner zweifellos von der Universität erhalten. Wohlhabende Adelige, reiche Bürger der Stadt und vermögende Studenten wetteiferten, etwas zur Feier beizutragen. Es heißt in Siculs Bericht²⁹ ausdrücklich, daß „der allgemeine Freuden-Tag bey denen darüber frohlockenden Leipzignern nicht gestattet, es bey denen erzehlten Solennitäten bewenden zu lassen“. Im Zusammenhang damit wird die Glückwunschkantate Bachs (BWV Anh. 9) erwähnt, zu deren Komposition er von den „Convictores und Königl. Alumni“ den Auftrag erhalten haben muß. Sollte der Rat der Stadt nicht auch etwas zu den „Solennitäten“ beigetragen haben? – Er war durch die Universität eingeladen worden, sich an der Prozession zu beteiligen, über ihren Ablauf haben zweifellos Verhandlungen stattgefunden, die dazu führten, daß der Rat die Thomas-Kirche als Sammelort für die Prozessionsteilnehmer zur Verfügung stellte. Auf eine längere Wartezeit mußte man von vornherein gefaßt sein; diese durch eine musikalische Darbietung zu verkürzen und damit zugleich einen Beitrag zur Geburtstagsfeier zu liefern, kann den Rat sehr wohl veranlaßt haben, bei Bach eine Festmusik zu bestellen. Eine Kantate als die ausgeprägt evangelische Form der damaligen Kirchenmusik war dafür nicht geeignet³⁰, weil der König katholisch war; auch fand die Aufführung ja nicht im Rahmen eines Hauptgottesdienstes statt, in den die Kirchenkantate liturgisch gehört. Eine weltliche Huldigungskantate wiederum wäre wenig sinnvoll gewesen, weil kurz darauf in der Pauliner-Kirche die Ode Görners und am Abend Bachs Glückwunschkantate aufgeführt werden sollten. Eine Motette dagegen war einerseits konfessionell indifferent, andererseits liturgisch nicht an eine bestimmte Form des Gottesdienstes gebunden.

Überprüft man auf Grund dieser These noch einmal die Gemeindeliedstrophe und die Aria, so fügt sich deren Wahl zwanglos in das Gesamtbild ein: Gott hat sich wie ein Vater über seine Kinder erbarmt; er weiß, daß der Mensch nur Staub ist und rasch vergeht, daß sein Ende ihm nahe ist. Damit wird an die lebensgefährliche Erkrankung des Königs erinnert und an seine gnädige Errettung, die den Landesvater seinen Landeskinder erhalten hat. In der Aria wird der Zuversicht Ausdruck verliehen, daß Gott auch ferner sich derer annehmen wird, die auf ihn hoffen und sich auf seine Huld verlassen. Das „ferner“ bezieht sich dann auf das „bisher“ der Errettung des Königs aus großer Gefahr, unter deren frischem Eindruck seine Landeskinder stehen und um deretwillen sein Geburtstag mit solchem Aufwand gefeiert wird. Was in den weitläufigen und überschwenglichen Huldigungsgedichten wortreich und in gedrechselten Versen ausgesagt wird, ist hier von einem gläubigen Christen in der Gegen-

²⁹ Sicul a. a. O., S. 295 § 18.

³⁰ Vgl. Schering L, S. 217f.

überstellung von menschlicher Ohnmacht und Vergänglichkeit und göttlicher Macht und Gnade kurz und schlicht ausgedrückt.

Unsere These erklärt aber auch die zeitliche Bedrängnis bei der Komposition der Motette, die aus Bachs Autograph so deutlich erkennbar ist. Selbst wenn er mehr als zehn Tage vor der Aufführung den Auftrag bekommen haben sollte, war die Zeit sehr knapp bemessen, zumal da er ja auch noch die Glückwunschkantate zu komponieren hatte, die mit Eingangs- und Schlußchor (jeweils als *Aria Tutti* bezeichnet), sechs z. T. umfangreichen Rezitativen, vier Arien, einem Arioso und einem Duett selbst dann viel Arbeit und Zeit beansprucht haben muß, wenn Bach in größerem Umfang auf ältere Kompositionen zurückgegriffen hat³¹.

Eine weitere Beobachtung kann ebenfalls die These stützen, daß die Motette um diese Zeit entstanden ist. Auf die nahe Verwandtschaft ihrer Schlußfuge mit der Fuge „Pleni sunt coeli“ des Sanctus der Messe in h-Moll (BWV 232) ist wiederholt hingewiesen worden. R. Ooppel³² sagt: „die Inhaltsgleichheit der Texte legte die Verwendung nahe“, und spricht von einer „großartigen Umarbeitung der Schlußfuge der Motette“. Nachdem inzwischen die Entstehung des Sanctus der Messe in h-Moll bereits für die Weihnachtszeit 1724 gesichert ist³³, kommt der Fuge „Pleni sunt coeli“ die Priorität zu. Das Sanctus ist um die Wende 1726/27 (entweder Weihnachten 1726 oder Ostern 1727) wieder aufgeführt worden, wie je ein neu angefertigter Satz Vokal- und Instrumentalstimmen erkennen lassen³⁴. Bach hat sich also bei der sechsstimmigen Sanctus-Fuge der Messe nicht an die vierstimmige Schlußfuge der Motette angelehnt, sondern umgekehrt. Die Sanctus-Fuge war ihm infolge der kurz vorher stattgefundenen Wiederaufführung lebhaft gegenwärtig; die Anlehnung erklärt sich aus der durch einen besonderen Anlaß begründeten Eile.

Als solchen Anlaß hält A. Dürr „eine Entstehung [der Motette] zum Geburtstag der Fürstin zu Anhalt-Köthen, dem 30. 11. 1726“, für „nicht völlig ausgeschlossen“. Dafür spräche „u. a. das (singuläre) Wasserzeichen der Stimmen: Papiermühle Oberschlema. Andere Wasserzeichen dieser Papiermühle wurden in Köthener Handschriften Bachscher Werke beobachtet“³⁵. Dem widerspricht einmal die zuletzt geschilderte Beobachtung: eine Anlehnung an die Sanctus-Fuge liegt näher, wenn die Motette nach der Wiederaufführung des Sanctus komponiert worden ist. Zum andern ist ein Geburtstag ein feststehender Termin; für ihn hätte Bach seine Motette nicht in so großer Zeitbedrängnis zu komponieren brauchen. Schließlich fehlen bisher alle inneren Kriterien, welche die – sehr vorsichtig formulierte – These Dürrs stützen könnten, vor allem eine Be-

³¹ Die Komposition ist nicht erhalten. Der Text ist vollständig abgedruckt bei Sicul a. a. O., S. 295, § 20.

³² BJ 1921, S. 45 f.; vgl. auch BWV S. 302 und S. 309.

³³ Vgl. G. v. Dadelen, TBSt 4/5, S. 126, 148 u. 150, und Dürr Chr, S. 77.

³⁴ Vgl. Dadelen, TBSt 4/5, S. 148; Dürr Chr, S. 93.

³⁵ Vgl. Dürr Chr, S. 93.

ziehung zu den Lied- und Arien-Texten im Mittelteil der Motette. Demgegenüber erscheint die Verwendung des Papiers aus der Papiermühle, die auch nach Köthen lieferte, wenig belangvoll. Solange keine gewichtigeren Argumente dagegen ins Feld geführt werden, sprechen alle Kriterien für die These: Anlaß und Entstehungszeit der Motette BWV 225 war der vom „Frohlockenden Leipzig“ gefeierte Geburtstag des Landesherrn Friedrich August, König in Polen und Kurfürst zu Sachsen, am 12. Mai 1727.

Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs

Von Emil Platen (Bonn)

In dem Bestreben, das Werk Bachs in den Rahmen einer geschichtlichen Entwicklung einzuordnen, ist die historisch orientierte Musikwissenschaft sorgfältig allen Spuren nachgegangen, die Beziehungen Bachs zu Komponisten vor und neben ihm nachzuweisen scheinen. Über das Biographische hinaus gibt es eine Anzahl von konkreten Belegen für unmittelbare Berührungspunkte mit der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Es handelt sich dabei um Werke anderer Komponisten, die von Bach abgeschrieben, bearbeitet oder aufgeführt wurden. Aus diesen Verbindungsfäden läßt sich ein Netz von Beziehungen knüpfen, das von Palestrina über Vivaldi, Telemann, Lotti bis zu Bachs Schülern reicht.

Zweifellos sind solche Werke und ihre Komponisten dadurch in eine Beziehung zu Bach gesetzt, doch wäre es übereilt, allein aus dem Vorhandensein solcher Dokumente stilistische Wechselwirkungen als sicher anzunehmen. Nicht immer muß eine eigenhändige Abschrift als Studienobjekt gedient haben, und die Aufführung einer fremden Komposition durch Bach ist nicht gleichzeitig schon ein Beweis für dessen hohe Einschätzung dieses Werkes. Forderungen des Tages und besondere Situationen können hier eine wichtige Rolle gespielt haben.

Greifbarere Erkenntnisse geben uns die Fälle, in denen sich Bach mit einer fremden Komposition sichtbar, in Form einer Bearbeitung auseinandergesetzt hat. Hier können sich aus dem Vergleich von Vorbild und Umgestaltung direkte Rückschlüsse auf Bachs Verhältnis zum Stil anderer Komponisten ergeben. Solchem Zweck soll die folgende Untersuchung einer bisher kaum beachteten¹ Pergolesi-Bearbeitung Bachs dienen.

Das Manuskript befindet sich in der BB in einem Sammelband mit der Signatur *Mus. ms. 30199*, zusammengebunden mit 13 Partiturhandschriften von kirchenmusikalischen Werken des 18. Jahrhunderts. Der Kopftitel lautet:

*ψ. 51. Motetto a due Voci, 3 stromenti e Cont.
di G. B. Pergolese [Zusatz von andrer Hand]*

Schon eine flüchtige Durchsicht ergibt, daß es sich um eine Parodie des *Stabat mater* handelt, dem als neuer Text eine Paraphrase des 51. Psalms unterlegt wurde. Die Handschrift ist keine vollständige Partitur, sondern ein Particell, das auf jeweils drei zu einer Akkolade zusammengefaßten Notenzeilen das Wesentliche der Form andeutet: so sind die Singstimmen und der (nicht bezifferte) Continuo durchgehend notiert; in den Arien und einigen Duetten ist dazu in der Regel die instrumentale Oberstimme

¹ Ein Hinweis auf diese Bearbeitung mit kurzer Beschreibung einiger Umgestaltungsergebnisse findet sich in einem Brief K. Straubes vom 24./25. 6. 1946 (abgedruckt in AfMW 1957, S. 138ff.).

an den für den Verlauf wichtigen Stellen – Einleitung, Zwischenspiele und Schluß – ins oberste der drei Systeme geschrieben. Häufige Verbesserungen bei der Wortunterlegung lassen vermuten, daß wir in der Handschrift das Konzept der Parodie vor uns haben, darüber hinaus sollte das Particell wohl bei einer Aufführung als Direktionsstimme dienen.

Zum Text

Text der Umarbeitung ist eine Reimparaphrase des 51. Psalms, deren dichterische Form in Versmaß, Reimstruktur und Gliederung in Halb-
strophen genau der Stabat mater-Sequenz entspricht:

I ^a	1 Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrymosa, dum pendebat filius.	1 Tilge, Höchster, meine Sünden, deinen Eifer laß verschwinden, laß mich deine Huld erfreun ² .
II	2 Cujus animam gementem, contristatam ac dolentem, pertransiuit gladius.	2 Ist mein Herz in Missetaten und in große Schuld geraten, wasch es selber, mach es rein.
III	3 O quam tristis et afflicta, fuit illa benedicta mater unigeniti!	3 Missetaten, die mich drücken, muß ich mir itzt selbst aufrücken, Vater, ich bin nicht gerecht.
IV	4 Quae moerebat et dolebat, et tremebat, cum videbat nati poenas inclyti.	4 Dich erzürnt mein Tun und Lassen, meinen Wandel mußt du hassen, ³ weil die Sünde mich geschwächt.
V	5 Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret, in tanto supplicio?	5 Wer wird seine Schuld verneinen oder gar gerecht erscheinen; ich bin doch ein Sündenknecht.
	6 Quis non posset contristari, piam matrem contemplari dolentem cum filio?	6 Wer wird, Herr, dein Urteil mindern oder deinen Ausstrich hindern? Du bist recht, dein Wort ist recht.
	7 Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis, et flagellis subditum.	7 Sieh, ich bin in Sünd empfangen, Sünde wurde ja begangen ⁴ da, wo ich erzeugt ward.
VI	8 Vidit suum dulcem natum morientem, desolatum, dum emisit spiritum.	8 Sieh, du willst die Wahrheit haben, die geheimen Weisheitsgaben hast du selbst mir offenbart.
VII	9 Eia mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.	9 Wasche mich doch rein von Sünden, daß kein Makel mehr zu finden, wenn der Isop mich besprengt.

^{1a}Römische Ziffern beziehen sich auch im folgenden stets auf die musikalischen Formen, arabische Ziffern auf die Halb Strophen der Dichtung. Bach hat in seiner Bearbeitung den bei Pergolesi an vorletzter Stelle stehenden Satz XIIa zwischen die Sätze X und XI gesetzt. Er wird im Text als Xa bezeichnet.

²In T. 24–26, 43–45: *deine Huld laß mich erfreuen.*

³In T. 39–40 und entsprechenden Stellen: *Tun und Lassen mußt du hassen.*

⁴In T. 36–37: *Sünden wurden da begangen.*

- | | | | | | |
|------|----|--|----|---|---|
| VIII | 10 | Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam. | 10 | Laß mich Freud und Wonne spüren,
daß die Beine ⁵ triumphieren,
da dein Kreuz mich hart gedrängt. | |
| IX | 11 | Sancta mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide. | 11 | Schau nicht auf meine Sünden,
tilge sie, laß sie verschwinden,
Geist und Herze mache neu. | |
| | 12 | Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide. | 12 | Stoß mich nicht von deinen Augen,
und soll fort mein Wandel taugen,
o, so steh dein Geist mir bei. | |
| | 13 | Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero. | 13 | Gib, o Höchster, Trost ins Herze,
heile wieder nach dem Schmerze,
es enthalte mich dein Geist. | |
| | 14 | Iuxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero. | 14 | Denn ich will die Sünder lehren,
daß sie sich zu dir bekehren
und nicht tun, was Sünde heißt. | |
| | 15 | Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara:
fac me tecum plangere. | 15 | Laß, o Tilger meiner Sünden,
alle Blutschuld gar verschwinden,
daß mein Loblied, Herr, dich ehrt. | |
| X | 16 | Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolare. | 16 | Öffne Lippen, Mund und Seele,
daß ich deinen Ruhm erzähle,
der alleine dir gehört ⁶ . | |
| | 17 | Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari
ob amorem filii. | | | |
| | | | Xa | 17 | Denn du willst kein Opfer haben,
sonsten brächt ich meine Gaben;
Rauch und Brand gefällt dir nicht. |
| | | | | 18 | Herz und Geist, voll Angst und Grämen,
wirst du, Höchster, nicht beschämen,
weil dir das dein Herze bricht. |
| XI | 18 | Inflamatus et accensus
per te, virgo, sim defensus
in die iudicii. | | 19 | Laß dein Zion blühend dauern,
baue die verfallnen Mauern ⁷ ,
alsdann ^{7a} opfern wir erfreut. |
| | 19 | Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia. | | 20 | Alsdann soll dein Ruhm erschallen,
alsdann werden dir gefallen
Opfer der Gerechtigkeit. |
| XIIa | 20 | Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
Paradisi gloria. | | | |
| | | Amen | | | Amen |

Der im sprachlichen Ausdruck wenig inspirierte Textdichter hat verschiedentlich versucht, den „Parallelismus membrorum“ des Psalms auf den

⁵ In T. 46–47: daß die Gebeine triumphieren.

⁶ In T. 23 und 25: gebührt.

⁷ Der Reim kann auch als *dauern* – *Mauern* gelesen werden.

^{7a} In den Halbstrophen 19 und 20 kann statt *alsdann* auch *alsdenn* gelesen werden.

Bau der Halbstrophen (Reimstruktur: a a b) zu übertragen. Der reimenden zweiten Zeile entspricht dann die sprachliche Parallele (als Aufzählung oder Alternative), die abschließende Zeile b ist inhaltliche Zusammenfassung. So wird beispielsweise aus Psalmvers 4:

Wasche mich wohl von meiner Missetat
und reinige mich von meiner Sünde.

die Halbstrophe 2:

Ist mein Herz in Missetaten
und in große Schuld geraten,
wasch es selber, mach es rein.

Obwohl sich die beiden Dichtungen inhaltlich nur peripher berühren, zeigt die Entwicklung der Gedanken im Strophenaufbau auffällige Entsprechungen:

Halbstr.	Stabat mater	Halbstr.	Psalmparaphrase
1-4	Schilderung der „schmerzhaften Mutter“	1-4	Bekennnis des reueigen Sünders
5-6	(Rhetorische) Frage	5-6	(Rhetorische) Frage
9-16	Anrufung und Bitten	9-15	Bitten um Vergebung der Sünden
17-20	Bitte um die Gnade der Erlösung	16-20	Vertrauen auf Erhörung, Lobverkündigung

Wegen der Verschiedenheit der letzten Strophen – hier die Aufwärtswendung des Psalms zur Lobverkündigung, dort die passive, dem Jenseits zugewandte Blickrichtung der Sequenz – ist diese Parallelität nicht bis zum Schluß durchführbar. Bis dahin wird sie jedoch durch eine Anzahl von Wort- oder Bedeutungsentsprechungen unterstützt:

Halbstrophe 1:	dolorosa	–	meine Sünden
	3 mater	–	Vater
	4 poenas	–	Sünde
	8 vidit	–	Sieh
	11 cordi meo	–	Geist und Herze

In den Halbstrophen 9–20 der Sequenz erscheint, bedingt durch den erwähnten gedanklichen Aufbau, achtmal der Imperativ *fac*. Dieser Anhäufung entspricht in der Psalmdichtung im gleichen Abschnitt eine Fülle von Imperativformen, vor allem zu Beginn der Halbstrophen.

Schon diese, zum Teil auffälligen, Übereinstimmungen⁸ lassen die Annahme zu, daß die Psalmparaphrase als Parodie des Stabat mater konzipiert sein

⁸ Die zuweilen auftretenden Bedeutungskontraste

fons amoris	–	rein von Sünden
fac me vere tecum flere	–	Gib, o Höchster, Trost ins Herze
fac me tecum plangere	–	daß mein Loblied, Herr, dich ehrt
passionis fac consortem	–	daß ich deinen Ruhm erzähle

ließen sich bei der Verschiedenheit der Ausdrucksbereiche wohl nicht vermeiden.

könne. Eine Untersuchung der Bachschen Bearbeitung auf das Verhältnis von Textstruktur zu musikalischer Form bestärkt diese Vermutung. Aus der Gegenüberstellung der Texte (S. 36f.) geht hervor, daß Bach bis zu Satz IX der Pergolesischen Zuordnung der Halbstrophen zu Sätzen genau folgt. Er übernimmt dabei auch die ungewöhnliche Aufteilung von 3 Halbstrophen für Satz V, wobei er sich – wie Pergolesi – über die Zusammenhänge der Textstruktur hinwegsetzt und die eindeutig zusammengehörenden Halbstrophen 7 und 8⁹ auseinanderreißt. Der Schlußteil der Parodie zeigt charakteristische Änderungen. Kaum erheblich wirkt sich die abweichende Aufteilung der Textstrophen auf die vorgegebene musikalische Form aus (vgl. die Gegenüberstellung der Texte). Spürbarer sind jedoch die Auswirkungen einer Umstellung des vorletzten Satzes bei Pergolesi (XIIa) zwischen die Sätze X und XI bei Bach (Xa). Dadurch werden nicht nur zwei im Original eng zusammengehörende Formelemente getrennt, es wird auch der tonale Aufbau der Gesamtform erheblich gestört. Die Tonika, bei Pergolesi in bewußter Ökonomie auf die Zentren der Form – Anfang, Mitte und Schluß – beschränkt, wird jetzt zusätzlich an drittletzter Stelle eingeschoben und schwächt damit die Wirkung der tonalen Reprise ab. Darüber hinaus wird durch den Einschub auch die enge Verbindung zwischen den Sätzen X und XI (Parallelbeziehung g-Moll-B-Dur) gelöst. Es gehört zu Bachs wichtigsten Formprinzipien, seine zyklischen Formen auf der Grundlage solcher tonaler Zusammenhänge aufzubauen. Wenn er trotzdem in diesem Falle von einer bestehenden sinnvollen Ordnung abwich, so liegt das an der Unvereinbarkeit von vorgegebener musikalischer Form und zu unterlegendem Wortlaut.

Im *Stabat mater* folgt auf die vertrauensvolle Bitte der Halbstrophen 18/19 in Pergolesis Darstellung die verklärte lyrische Vision einer Entrückung der Seele ins Paradies. Der zarten, verhauchenden Musik Pergolesis ließ sich der zuversichtlich auf die diesseitige Zukunft gerichtete Schluß des Psalms nicht unterlegen. Wollte Bach auf diesen innerhalb des Werkes sehr bedeutenden Satz nicht verzichten und andererseits den Psalmtext nicht verfälschen, so blieb nur die Umstellung, auch gegen die Logik des tonalen Aufbaus. Vom bildlichen Text her bot sich dafür der 19. Vers des Psalms an:

Die Opfer, die Gott gefallen, sind ein geängsteter Geist, ein geängstet und zerschlagen Herz wirst du, Gott, nicht verachten.

Die Umformung zur Halbstrophe 19 „Herz und Geist . . .“ ist vor allem mit der Wendung „weil dir dann dein Herze bricht“, die vom Wortlaut des Psalms her in keiner Weise motiviert ist, so sehr auf die Ausdruckssphäre des Pergolesischen „Quando corpus“ ausgerichtet¹⁰, daß man hierin wiederum ein Argument für die direkte Abhängigkeit der Parodie von der

⁹ Dem zweimaligen *vidit* der Sequenz entspricht in der Psalmdichtung das wiederholte *Sieb.*

¹⁰ Die Einbeziehung der 17. Halbstrophe mit ihrem zu diesem Satz schlecht passenden Text bleibt allerdings problematisch.

Sequenz sehen kann. Ist aber die Psalmparaphrase ursprünglich als Parodietext für das Stabat mater bestimmt, dann liegt es nahe, in Bach den Veranlasser der Umdichtung, vielleicht sogar den Verfasser selbst zu sehen.

Zur Musik

Im Prinzip folgt Bach dem musikalischen Ablauf seiner Vorlage, die wahrscheinlich eine Partiturabschrift des Stabat mater gewesen ist¹¹. Bachs Manuskript zeigt gegenüber dem Pergolesischen Urtext¹² eine gewisse Nachlässigkeit in der Setzung dynamischer Bezeichnungen und eine sehr viel sparsamere Verwendung von Verzierungen, wobei offenbleiben muß, ob schon die ihm vorliegende Kopie für diese Reduzierung verantwortlich zu machen ist. Dagegen dürfte die häufige Umwandlung der für Pergolesi

eigentümlichen Schlußformel  in die dem deut-

schen Spätbarock geläufigere Antizipation:  auf

Bach zurückgehen.

Im Verlauf des Werkes zeigen sich aber auch erhebliche Eingriffe, vor allem in die melodische Faktur des Originals, die recht aufschlußreich für Bachs musikalisches Denken sind. Es handelt sich dabei nur um Änderungen der Vokalpartien; Continuo und Oberstimme – soweit notiert – bleiben bis auf ganz wenige unerhebliche Varianten unverändert. Die Abwandlungen sind verschiedener Natur:

- a) Deklamationsbedingte Änderungen]
- b) Änderungen, die einen dem neuen Sinngehalt entsprechenden musikalischen Ausdruck intendieren
- c) Änderungen aus musikalisch-stilistischen Gründen

Zu a) Der Text der Psalmdichtung entspricht im Versmaß zwar genau der Sequenz, doch werden durch den Sinnzusammenhang oft die Silben anders gruppiert:

12 Tui / nati / vulnerati
tam dignati / pro me pati
poenas / mecum / divide

Stoß mich nicht / von deinen Augen
und soll fort / mein Wandel taugen
o / so steh / dein Geist mir bei

¹¹ Die ganze Anlage der Hs. läßt auf das Abschreiben einer Partitur und nicht auf das Spartieren von Stimmen schließen.

¹² Zum Vergleich dienten die von A. Einstein nach dem Autograph herausgegebene Studienpartitur, Ed. Eulenburg Nr. 973, und in einigen Fällen das Faksimile des Autographs in der Gesamtausgabe der Werke Pergolesis (Hrsg. F. Caffarelli), Rom 1931–42, Bd. 26.

Daraus resultieren vor allem rhythmische Abwandlungen:

1. (Satz IX)

Pergolesi

poë - nas me - cum, poë - nas

Bach

o, so steh dein Geist mir bey

Zu b) Trotz der vielen, sich zwanglos ergebenden oder auch mit Absicht herbeigeführten, Entsprechungen zwischen Originaltext und Parodie erscheinen doch etliche Textstellen ihrem Inhalt nach eher gegensätzlich als vertauschbar. Wie bei manchen Parodien seiner eigenen Werke überrascht zwar auch hier manchmal Bachs Unbefangenheit im Auswechseln von Sinngehalten bei gleichbleibendem musikalischem Ausdruck: so wenn er der Melodik von „Fac me vere tecum flere“ die Worte „Gib, o Höchster, Trost ins Herze“ unterlegt (IX), oder in Satz X „passionis fac consortem“ durch „daß ich deinen Ruhm erzähle“ ersetzt. Jedoch ist vor allem da, wo Pergolesi den Ausdruck der Dichtung mit den Mitteln seines Stilvokabulars musikalisch zu unterstreichen suchte, ein einfacher Austausch des Wortlautes nicht möglich. Bach versucht dann, die Singstimmenmelodik dem neuen Text anzupassen. So sind in VI die Pergolesischen Sospiri des „dum emisit spiritum“ zu einer sich frei entfaltenden Melodik umgestaltet (s. Notenbeispiel Anhang T. 15ff.).

Aus der Klage wird in Satz IX ein Lobgesang:

2.

Pergolesi

S. fac me te-cum

A. fac me te - - cum

Bach

S. 77 78

A. daß mein Lob - - - lied,

daß mein Lob-lied, Herr, dich ehrt _____, mein Lob-lied,

Pergolesi

plan - ge - re

Bach

79

Herr-, dich ehrt,

Herr-, dich ehrt,

Umgestaltungen zu besonders textgebundener, bildhafter oder affekthaltiger Linienführung – wie hier im Beispiel – kommen nur selten vor, dafür waren die von Bach für die Umwandlung selbst festgelegten Grenzen zu eng gezogen.

Zu c) Abwandlungen aus musikalisch-stilistischen Gründen sind nicht primär durch den Text der Parodie bedingt. Es sind, von Bach aus gesehen, „Verfeinerungen“ oder „Verbesserungen“ der musikalischen Faktur, die sich aus der grundsätzlich anderen Einstellung Bachs zur Musik, eben aus seinem besonderen stilistischen Standort ergeben. Sie erfolgen vor allem an den Stellen, an denen Pergolesis Wiederholungssymmetrie, seine Neigung zur Gleichförmigkeit im Rhythmischen und Melodischen allzu deutlich in den Vordergrund tritt. Es handelt sich dabei im einzelnen vor allem um den oft dem Metrum völlig gleichgeschalteten Deklamationsrhythmus, um die Manier der pathetisch gedehnten, gleichförmigen Tonrepetitionen der Singstimmen und um allzu häufige, stereotype Wiederholungen von Phrasen.

Aber auch die Technik der losen Aneinanderreihung von Melodieabschnitten und die klangliche Askese einiger Duette, in denen die Singstimmen meist sukzessiv und nur bei den Schlußwendungen simultan geführt sind, veranlaßten Bach zu Umgestaltungen der Vorlage.

Wesentliche Überarbeitung der Melodik Pergolesis findet sich in den Sätzen II, V, VI, VII, IX, Xa und XI. In keinem Falle wird dabei die Form der Sätze verändert, alle Abwandlungen beziehen sich nur auf die Gestaltung des Melodieverlaufs. Dabei erfährt das Element des Rhythmus eine Belebung und Individualisierung gegenüber dem oft schematischen Skandieren bei Pergolesi.

Die einförmige, dem Metrum gleichgeschaltete Rhythmik vieler Stellen des *Stabat mater* wird durch geringfügige Abwandlungen differenziert:

3. (Satz IV)

Pergolesi ⁴³
na-ti poe-nas, na-ti poe-nas in-clý-ti,
Bach
weil die Sün-de, die Sün-de mich ge-schwächt,

Das passive Gleichmaß der Bewegung wird bei Bach durch Beschleunigungsabläufe belebt oder durch Auslösung von Bewegungsimpulsen (Stauung, Synkopierung) aktiviert:

4. (Satz XI)

Pergolesi ²⁰ *tr* *tr* *tr*
(Inflam)-ma-tus et ac-cen-sus per te, vir-go, sim de-
Bach
(laß dein) Zi-on blü-hend dau-ern, bau-e die ver-fall-nen

Pergolesi 

Bach 

fen - sus in di-(e)
Mau - - ern, als - denn op-(fern)

(Vgl. auch die Notenbeispiele 9 und Anhang).

Durch Einführung charakteristischer, unverbrauchter Wendungen erhält eine sich vom Metrum gar nicht abhebende Schwerpunktsrhythmik wieder ein individuelles Profil:

5. (Satz VII)

Pergolesi 

Bach 

fac ut te - - cum lu - - (geam)
Wenn der I - sop mich be - sprengt,

Die häufigen Unterbrechungen der Melodik durch Pausen werden überbrückt und dadurch größere Zusammenhänge geschaffen:

6. (Satz V)

Pergolesi 

Bach 

Quis est homo qui non fle-ret Chri - sti ma-trem
Wer wird, Herr, dein Ur - teil min-dern, o - der dei-nen

An allen umgeformten Stellen zeigt sich die für Bach typische rhythmische Detailarbeit, auf den ersten Blick feststellbar an dem durch die kleinen Zeitwerte intensiver geschwärzten Notenbild (vgl. Satz VI, Notenbeispiel Anhang).

Bei der Untersuchung von Umgestaltungen größerer Zusammenhänge ergeben sich aufschlußreiche Feststellungen über den Melodiebau Bachs und Pergolesis. Die bis zur Gleichförmigkeit gesteigerte rhythmische und melische Symmetrie bei Pergolesi wurde schon erwähnt. Ein weiteres charakteristisches Kennzeichen seiner Diastematik – zumindest im Stabat mater – sind Melodiebögen, die hoch ansetzen oder mit einem Aufwärtssprung beginnen und danach stufenweise im Rahmen eines Quart- oder Quintintervalls abfallen (vgl. Notenbeispiel Anh., T. 9–18). Ein unaufhörliches Absinken wird dadurch vermieden, daß eine Verlagerung des Melos auf eine höhere Ebene jeweils ein neues Gefälle schafft. Daß es sich dabei um Versetzungen und nicht um eigentlich aufsteigende Melo-

dik, also um eine melische Gegenrichtung handelt, sieht man daran, daß die steil aufwärts gerichteten Intervalle nahezu ausschließlich nach Pausen oder Zäsuren auftreten, also „tote Intervalle“ im Sinne Riemanns sind. Dadurch wirkt die Melodik im ganzen als Aneinanderreihung von fallenden Geraden. Bach schafft dagegen in seinen Umformungen Wellenzüge, wobei das konstruktive Grundgerüst der melodischen Haupttöne der Vorlage gewahrt bleibt (vgl. Notenbeispiel 9, T. 15–18).

Bei diesen Wellenzügen wird in den untergeordneten Linien die Aufwärtsrichtung betont und dadurch ein Gegengewicht zu der dominierenden Abwärtstendenz des Gesamtverlaufs geschaffen. Aus der Geraden Pergolesis wird die Kurve Bachs, aus der Stückelung geneigter Linien wird eine permanente Schwingung.

Die in der Vorlage oft unterbrochene Kontinuität des Sekundgangs wird durch Tonraumausfüllung wiederhergestellt; offene Nahtstellen werden durch Verbindungsglieder überbrückt:

7. (Satz VII)



Pergolesi ⁸⁰
 fac, ut te-cum lu-ge-am, lu-ge-am.
 Bach
 Wenn der I-sop mich be-sprengt, wenn der I-sop mich be-sprengt.

Steile Anstiege werden ausgestuft (Notenbeispiel Anh., T. 28/29), die ungebogene, gerade verlaufende Linie wird durch raumgreifende Intervalle zur weit ausschwingenden Kurve umgewandelt:

8. (Satz II)



Pergolesi ⁸³
 cu-jus a-ni-mam ge-men-tem con-tris-ta-tam
 Bach
 ist mein Herz in Mis-se-ta-ten und in gro-ße
 Pergolesi
 ac do-len-tem
 Bach
 Schuld ge-ra-ten

In Satz X, T. 16–18 wird die schwache Linienführung bei Pergolesi, die den zweimaligen aufwärts gerichteten Aufschwung unerfüllt und kraftlos zurücksinken läßt, von Bach in einen sich folgerichtig steigernden Melodieverlauf verbessert:

Pergolesi ¹⁶
 fac me pla-gis vul-ne-ra-ri, vul - - - ne-ra-ri

Bach
 Öff-ne Lip-pen, Mund und See-le, öff-ne Lip-pen, Mund und See-le

Schließlich greift Bach auch noch in die Klanggestalt seiner Vorlage ein, indem er die bei Pergolesis Duetten häufig dialogisierende Ablösung zweier Stimmen zu einer realen Zweistimmigkeit erweitert:

10. (Satz IX)

Pergolesi ^{S. 67}
 Vir - - go vir - gi-num prae - - - cla-ra

Bach ^{S.}
 Laß, o Tii-ger, o Tii - - ger mei - - ner Sün-den al-le

Pergolesi ^{A.}
 mi - - hi iam non sis a - ma - ra

Bach ^{A.}
 Blut-schuld ganz ver-schwin-den, laß, o Tii-ger mei-ner Sün - -
 Laß, o Tii - ger, o Tii - ger mei - - ner Sün-den

Der Rahmen für solche Ergänzungen ist begrenzt, es handelt sich daher meist um homophone Parallelführungen, die sich zwanglos aus der Satzstruktur Pergolesis ergeben. In Satz Xa „Denn du willst . . .“ sind die Takte 8–16 jedoch zu einer selbständigen Zweistimmigkeit ausgearbeitet, die sogar Ansätze zu motivischer Durcharbeitung zeigt:

11. (Satz Xa)

Pergolesi ⁸
 Quan-do cor-pus mo-ri - e - tur, fac ut

Bach
 Denn du wilst kein Op-fer ha-ben, son - - sten
 Denn du wilst kein Op-fer ha-ben, du wilst kein

Pergolesi: a - - - ni - mae do - ne - tur

Bach: brächt ich mei - - - ne Ga - ben
Op - fer, kein Op - fer ha - - ben

Bei allen Umgestaltungen wird über die Festigung der Struktur hinaus durch Einführung charakteristischer Tonverbindungen (verminderte oder übermäßige Intervalle) die Melodik im Sinne Bachs expressiver gestaltet.

Zur Entstehung der Parodie

Die Entstehung der Bearbeitung dürfte in Bachs letztes Lebensjahrzehnt fallen. Dafür gibt es folgende Anhaltspunkte:

1. Pergolesi starb 1736, er hat höchstwahrscheinlich das Stabat mater unmittelbar vor seinem Tode vollendet.

Erst einige Jahre danach begann die – dann allerdings sehr rasche – Verbreitung seiner Werke in Europa. Als früheste Aufführung Pergolesischer Musik in Bachs unmittelbarer Umgebung lassen sich nachweisen:

1740 Dresden *La Serva Padrona* (nach Graz 1739 erste Aufführung nördlich der Alpen)¹³

(1744 Leipzig *Amor fa l'uomo cieco*)¹⁴

1748 Leipzig *La Serva Padrona*¹⁵

Im Gefolge des berühmtesten der Werke Pergolesis hat dann auch das Stabat mater weite Verbreitung gefunden. Hierfür gibt es allerdings nur Belege aus späterer Zeit:

1747 Abo (Finnland)

1749 Stockholm¹⁶

Es ist anzunehmen, daß Deutschland in der Zwischenzeit (1740–1749) mit dem Werk bekannt geworden war, obwohl sich bisher eine deutsche Aufführung nicht vor 1770 (in Leipzig unter Hiller) nachweisen ließ.

Diese Vermutung wird durch den diplomatischen Befund der Bachschen Handschrift bestätigt und ergänzt:

2. Im Papier tritt als WZ das Wappen der Stadt Eger auf¹⁷. Die uns bekannten Bach-Hss. mit diesem WZ stammen mit großer Wahrscheinlichkeit alle aus den Jahren 1740–1750¹⁸.

¹³ Nach E. I. Luin, *Orme di Pergolesi in Europa* in *Musica d'oggi*, Bd. 19, 1939 und *La Fama di Pergolesi all'estero* in G. B. Pergolesi, *Note e Documenti*, Siena 1942.

¹⁴ Nach Schering L, S. 279. Schering glaubt, daß es sich bei dieser Aufführung um die Pergolesische Vertonung handelte.

¹⁵ Nach Schering L, S. 281.

¹⁶ Nach E. I. Luin, a. a. O.

¹⁷ Nach freundlicher Mitteilung der Musikabteilung der BB.

¹⁸ Man vergleiche hierzu A. Dürrs Angaben in NBA, Krit. Bericht I/2, S. 163f.

3. Die Notenschrift Bachs zeigt typische Spätformen¹⁹. G. v. Dadelsen hat Bachs späte Schriftzüge in die Jahre 1744–1749 datiert²⁰, wobei die untere Grenze, vor allem bei Übergangsformen, wohl als fließend angesehen werden kann.

Faßt man alle angeführten Anhaltspunkte zusammen und verbindet man damit die Überlegung, daß die relativ unbedeutende Parodie kaum in zeitlicher Nähe der großen Spätwerke Bachs zu vermuten sein wird, so ergibt sich für die Entstehung der Zeitraum von etwa 1741 bis 1746. Damit ist Bachs Manuskript der bisher früheste Nachweis für das Auftreten des Pergolesischen *Stabat mater* in Deutschland.

Über den Anlaß zu der Umarbeitung sind wir auf Vermutungen angewiesen. Das Manuskript gibt keinerlei Aufschluß, ob und wann es zu einer Aufführung gekommen ist, Hinweise aus anderen Quellen fehlen gänzlich. Daß eine Aufführung geplant war, steht wohl außer Zweifel, die Bearbeitung kann nur praktischen Zwecken gedient haben. Der Parodietext läßt auf kirchliche Verwendung schließen. Da der 51. Psalm keine besondere liturgische Bestimmung hat, ist eine spezielle Zuordnung jedoch nicht möglich. Daß sich Bach im letzten Abschnitt seines Lebens, der eher durch eine Abwendung von den musikalischen Tagesfragen gekennzeichnet war, mit einem so „modernen“ Werk intensiv befaßt hat, erscheint merkwürdig genug. War es Begeisterung? Wertschätzung? Wollte er, wie rund 30 Jahre nach ihm J. A. Hiller²¹, seinen Hörern ein Werk zugänglich machen, daß „nicht so allgemein bekannt ward, wie es zu seyn verdiente“? Geschah es auf Anregung von anderer Seite? Oder war es das wohlwollende Interesse, mit dem er auch den „Dresdener Liederchen“ gegenüberstand? Gesichertere Rückschlüsse auf sein Verhältnis zur Musik Pergolesis lassen sich aus der Art der Umgestaltung ziehen. Die musikalisch-stilistisch bedingten Eingriffe in die Faktur zeigen, daß Bach bewußt oder unbewußt während des Parodierens seine eigenen Maßstäbe an das fremde Werk legte und dabei manches gut und anderes ergänzungs- oder gar korrekturbedürftig fand. Die archaisierenden, polyphonen Formen I²², VIII und XII ließ er nahezu unverändert, auch andere, durch ihre ausdrucksstarke und kantable Melodik bedeutende Sätze (III, X) wurden nur unwesentlich überarbeitet. Bestimmte Eigenheiten der Musik Pergolesis wurden jedoch von Bach offensichtlich als Schwächen empfunden und durch Umformung

¹⁹ Es handelt sich vor allem um die von G. von Dadelsen in TBS^t 4/5, S. 116 beschriebenen charakteristischen Formen der Akkoladenklammern und der abwärts gestrichenen Halben.

²⁰ TBS^t 4/5, S. 117.

²¹ J. A. Hiller hat das *Stabat mater* als „*Passions-Cantate mit deutscher Parodie des Herrn Klopstocks*“ 1774 als Klavierauszug und 2 Jahre später in Partitur „mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf 4 Singstimmen gebracht“ herausgegeben.

²² Die Bezeichnung „*Motetto*“ im Kopftitel der Hs. ist wahrscheinlich aus dem polyphonen Anfangssatz abgeleitet.

zu bessern gesucht. Die von den Zeitgenossen gepriesene „Eingängigkeit“ und „Natürlichkeit“ der Melodik Pergolesis mußte Bach als Simplizität erscheinen. Die schematische Symmetrie der Form hat er wenigstens in den Vokalpartien zu modifizieren gesucht. Er hat die oft zur bloßen Deklamation reduzierte Melodik aufgelöst und die ins Metrum gebannte Rhythmik zu einem frei schwingenden Bewegungsablauf befreit. Die im ganzen statische Haltung Pergolesis hat durch Bach eine dynamische Überformung erfahren; aus dem Einfachen wurde das Differenzierte, aus der Geraden die Kurve.

Die hier auftretende Divergenz beruht nicht allein auf dem Unterschied des künstlerischen Ranges oder des Personalstils, sie entspricht dem Gegensatz zweier musikgeschichtlicher Epochen, die sich in dieser Bearbeitung unmittelbar berühren. Pergolesi wird, gerade durch seinen legendären Nachruhm, zum Exponenten eines neuen Stils. Seine Musik prägt in ihrer Gruppenbildung und ihrer Akzentsymmetrie wichtigste Merkmale der Klassik aus. Sie ist – von Rousseau begeistert begrüßt – Anstoß zu einer neuen Ästhetik der „Empfindsamkeit“ und „Natürlichkeit“, die zu der tiefsinnigen, problemreichen Musik Bachs in ausgesprochenem Gegensatz steht. Die Verschiedenheit dieser Stile und vor allem ihre sinnfällige Erscheinungsform in den „gegensätzlichen Grundzügen des polyphonen und klassischen Melodiestils“²³ ist mehrfach und gründlich dargestellt worden²⁴. Die Untersuchung der Pergolesi-Bearbeitung Bachs bestätigt diese Ergebnisse. Die besondere Bedeutung dieses Dokuments liegt darin, daß es sich hier um den Niederschlag eines unmittelbaren Aufeinandertreffens der beiden Stilprinzipie handelt und daß an den sich hieraus ergebenden Verschiebungen deren Wesensunterschiede direkt ablesbar werden.

²³ So hat E. Kurth das 1. Kapitel des III. Abschnitts seiner *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* bezeichnet.

²⁴ Vgl. außer E. Kurth auch W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Heft III.

Anhang

Vokalteil der Arie VI

10

Pergolesi Sopran
Vi - - dit su - um dul - - cem na - tum mo - ri - -

Bach Sopran
Sieh, du wiffst die Wahr-heit, du wiffst die Wahr-heit ha - ben, du wiffst die

Continuo

12

Pergolesi
en - tem, de - so - - la - tum, mo - ri - en - tem, de - so -

Bach
Wahr-heit, die Wahr-heit ha - ben, die ge - hei - men Weis - heits -

15

Pergolesi *tr*
la - tum, dum e - - mi - -

Bach
ga - ben hast du selbst mir of - fen - bart, die ge - hei - men Weis - heits -

17

Pergolesi
sit spi - - ri - tum. Vi - - dit su - um

Bach
ga - ben hast du selbst mir of - fen - bart, Sieh, du wiffst die Wahr - heit, du

2 Takte
Zwischen -
spiel

22

Pergolesi: *dul-cem na - tum, mo - - - ri - en - tem,*

Bach: *wißt die Wahr-heit ha - ben, sieh, du wißt die Wahr-heit, du*

24

Pergolesi: *de - so - - - la - tum, de - so - - - la - -*

Bach: *wißt die Wahr-heit ha - ben, die ge-hei-men Weis - heits-ga - -*

26

Pergolesi: *tum, dum e - - mi - - sit spi - - ri -*

Bach: *ben, hast du selbst, hast du selbst mir of - - fen -*

28

Pergolesi: *tum. Vi - - - - dit su - um dul - - - - cem*

Bach: *bart, die ge-hei-men Weis-heits-ga-ben, die ge-hei-men Weis-heits-*

30

Pergolesi: *na - tum, mo - ri - - en - - tem, de - so - -*

Bach: *ga - ben hast du selbst, du selbst, mir of - fen -*

32

Pergolesi *tr*
la - - tum, de - so - - la - tum, dum e - - - -

Bach
bart, die ge-hei - men Weis-heits- ga - ben, hast du selbst mir of-fen-

35

Pergolesi
mi - sit, dum e - - - - -

Bach
bart. Sieh, du willst die Wahr-heit ha - ben, die ge -

37

Pergolesi
mi - - - - sit spi - - - ri - tum.

Bach
hei-men Weis-heits-ga-ben hast du selbst mir of - fen-bart.

Eine verschollene Ratswechsellkantate J. S. Bachs

Von Werner Neumann (Leipzig)

Zu den gleichbleibenden Amtspflichten des Thomaskantors Bach gehörte alljährlich in der letzten Augustwoche die Ausgestaltung des Ratswechsel-Gottesdienstes durch eine festliche Kantatenmusik. Die kirchliche Feier, die regelmäßig am Montag nach Bartholomäi (24. August)¹ früh 7 Uhr in St. Nicolai stattfand, war gefolgt von einer Andacht mit Schriftverlesung und Gebet in der Ratsstube, von der Vereidigung der neuen Ratsmitglieder und von dem feierlichen Akt der Amtsübergabe am frühen Nachmittag im Rathaussaal; vorausgegangen waren ihr die eigentliche Wahlhandlung des Ratskollegiums, die Einholung der Bestätigungsurkunde des Kurfürsten und die Abkündigung des Ratswechsels im Sonntagsgottesdienst.

Obwohl es sich für den Thomaskantor um einen genau einplanbaren Dauerauftrag handelte, hielt der Rat Jahr für Jahr an dem Brauch fest, in der vorausgehenden Woche einen Ratsdiener zum Kantor zu senden, um die Kantate formell in Auftrag zu geben. In bisher noch nicht herangezogenen Ratsprotokollen des Stadtarchivs Leipzig² findet sich mit ziemlicher Regelmäßigkeit Mitte August eine Aktennotiz, daß der Stadtschreiber beim Superintendenten D. Deyling die Ratspredigt und „der ThürKnecht Stöer bey dem Cantore Herrn Bachen die Music bestellet“ habe³. Solche Aktenvermerke sind für den Ratswechsel der Jahre 1729–1749 vorhanden. Daß für die Jahre 1723–1728 zwar die Bestellung der Ratspredigt beim Superintendenten, nicht aber die der Musik beim Kantor aktenmäßig festgehalten ist, bedeutet natürlich nicht den Verzicht auf die Ratskantate in diesen Jahren, sondern nur eine unvollständige Protokollierung durch den Stadtschreiber⁴.

Ein Ausfall der Festkantate hätte eines Ratsbeschlusses bedurft, wie er etwa 1717 anlässlich des Todes der Königmutter gefaßt wurde, nämlich den Kantor zu veranlassen, statt der „Music“ nur zwei Danklieder singen zu lassen. Selbst im Jahre 1749, d. h. zu einer Zeit, als Bach schon schwer krank daniederlag⁵, ergeht der entsprechende amtliche Auftrag an Bach, wie die Aktennotiz am 16. August besagt: „Meldete der ThürKnecht, wie er bey den Cantore Herrn Bachen auf nechsten Montag die Music bey der Raths Predigt bestellet“. Geradezu ungeheuerlich erscheint uns aber der

¹ Die Daten während Bachs Amtszeit waren: der 25. (1727, 1732, 1738, 1749), 26. (1726, 1737, 1743, 1748), 27. (1725, 1731, 1736, 1742), 28. (1724, 1730, 1741, 1747), 29. (1729, 1735, 1740, 1746), 30. (1723, 1728, 1734, 1745), 31. (1733, 1739, 1744).

² *Protocoll bey gehaltenen Rathswahlen 1710–1770, Tit. VIII, 36^e.*

³ So am 22. August 1735; in ganz ähnlicher Form für die übrigen Jahre.

⁴ Auch die vorherliegenden Protokolle der Kuhnau-Zeit erwähnen nur teilweise die Mission des „ThürKnechts“ beim Kantor.

⁵ Vgl. zu den Vorgängen um die Wahl des Amtsnachfolgers Harrer während der Monate Juni bis August 1749 Schering L, S. 326–328 u. a.

Protokollvermerk vom 24. August 1750, also vier Wochen nach Bachs Tode: „Bestellte der ThürKnecht bey des verstorbenen Cantoris Herrn Bachs Witbe die Kirchen Music auf heut über 8 Tage bey den bevorstehenden RathsWechsel“. Erst am 24. August 1751 tritt man dann an den neuen Kantor Harrer mit dem gleichen Anliegen heran.

Aus diesen Dokumenten ist eindeutig ersichtlich, daß die Besorgung der Ratswechselmusik zu den unabdingbaren Amtsaufgaben des Kantors (und offenbar auch seiner das Gnadenhalbjahr genießenden Witwe) gehörte.

Bach dürfte also während seiner Leipziger Periode insgesamt 27 Ratswechselkantaten aufgeführt haben⁶. Natürlich umschließt diese Zahl neben Neukompositionen auch Wiederaufführungen vorhandener Werke. Aber selbst bei Berücksichtigung dieser Tatsache erscheint die Anzahl der uns bekannten Ratswechselkantaten (nämlich 6 als Komposition, 2 als Textdruck erhaltene Werke)⁷ viel zu gering, als daß man nicht an bedeutende Verluste denken müßte. Möglicherweise bringt die systematische Durchsicht der Textdrucke der Zeit noch einige Anhaltspunkte für diese oder jene Zuweisung an Bach zutage⁸.

Merkwürdigerweise ist ein erhaltener Textdruck bisher noch nicht für Bach in Anspruch genommen worden, obwohl er in einer Publikation steht, die schon von Spitta ausgewertet worden ist⁹. In dem bei Johann Christian

⁶ Für das Jahr 1744 fehlt die entsprechende Aktennotiz. Daß etwa der drohenden Kriegsereignisse wegen die Figuralmusik ausgefallen sei, ist unwahrscheinlich, da selbst für die bedrängtere Situation des Jahres 1745 Bachs „Music“ protokollarisch belegt ist. Zum Ratswechsel 1750 dürfte, wahrscheinlich unter Leitung des Präfekten, zum letztenmal eine Bachsche Kantate erklingen sein.

⁷ Es handelt sich um die Kantaten „Wir danken dir, Gott“ (BWV 29), „Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 69), „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119), „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120), „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193) und die wahrscheinlich zum Ratswechsel wiederverwendete Kantate des 12. Trinitatissonntags „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (BWV 137). Dazu kommen die Texte „Gott, gib dein Gerichte dem Könige“ (BWV Anh. 3) und „Wünschet Jerusalem Glück“ (BWV Anh. 4). BWV 119 ist durch autographes Datum auf das Jahr 1723 festgelegt, für BWV 29 sind durch autographes Datum das Entstehungsjahr 1731 und durch Textdrucke Wiederaufführungen in den Jahren 1739 und 1749 erwiesen; BWV 193 läßt sich nach papier- und schriftkundlichen Merkmalen dem Jahre 1726 zuordnen; BWV 120 dürfte den Jahren 1728 oder 1729 zugehören; BWV 69 und 137 sind auf Grund der Spätschrift Bachs offenbar dem letzten Lebensjahrfünft zuzuweisen. Von den Textdrucken ist BWV Anh. 3 auf 1730 datiert, für BWV Anh. 4 bietet das Erscheinungsjahr des Picanderschen Gedichtsbandes (1729) einen gewissen Anhaltspunkt, während ein späterer Textdruck die Wiederholung im Jahre 1741 belegt.

⁸ Für die Jahre 1742–1750 geben die „Nützlichen Nachrichten“ folgende Predigttexte für die Ratswahlgottesdienste an: 1742: Psalm 104, 33; 1743: Jeremia 29, 7; 1744: Sprüche Salomonis 8, 15f.; 1745: 1. Timotheus 2, 1–3; 1746: Klagelieder Jeremia 5, 1; 1747: Psalm 85, 9–11; 1748: 5. Buch Mosis 16, 18; 1749: Psalm 82, 6–8; 1750: Jesus Sirach 50, 24–26.

⁹ Spitta II, S. 299, Anm. 71.

Langenheim erschienenen Bande *Nützliche Nachrichten | Von | Denen Bemühungen | derer Gelehrten | und | andern Begebenheiten | in Leipzig, | im Jahre 1740.* steht auf Seite 82 die Nachricht:

„Den 29. Aug. als an dem Montage nach Bartholomäi hielt Herr M. Christian Gottlob Eichler, die sogenannte Raths-Wahl-Predigt über die Worte Ps. CXV, 12. Der HErr gedencket an uns, und segnet uns. Nach gehaltener Predigt ward folgende wohlgesetzte Cantata musiciret“.

Obwohl Bach als Komponist nicht genannt ist, bleibt die Nichtbeachtung dieses Textes aus dem Jahre 1740 schon deshalb verwunderlich, weil bei dem vorhergehenden Textdruck des Jahres 1739 („Wir danken dir, Gott“) „der Königl. und Churfürstl. Hof-Compositeur und Capellmeister, Herr Joh. Sebast. Bach“ ausdrücklich als Komponist namhaft gemacht wird und weil der nachfolgende Text des Jahres 1741 („Wünschet Jerusalem Glück“), obwohl ohne Komponistenangabe, ebenfalls Bach zuzuordnen ist.

Durch die erwähnten Ratsprotokolle wird nun Bachs Autorschaft auch dokumentarisch belegt. Unter dem 24. August 1740 finden wir den Vermerk des Stadtschreibers:

„Meldete der ThürKnecht Elias Stöer, daß er dem Cantoren Herrn Bachen die Besorgung der Kirchen Music auf besagten Montag angesaget“.

Der Kantatentext lautet:

CHORVS.

Herrscher des Himmels, König der Ehren,
 Schau dein Zion gnädiglich an.
 Oefne den Himmel, neige dein Ohr,
 Unser Verlangen steiget empor,
 Unser Vertrauen wollest du mehren.

Da Capo.

GOtt, welcher selbst Regenten setzt;
 GOtt, der vor gläubige Gemeinen wachet;
 GOtt, welcher Glück und Friede machet,
 Legt selbst den Trieb in unsre Brust,
 Da unsrer theuren Väter Leben,
 Ihr Rath und Weisheit uns ergötzt,
 Daß wir ihm Preiß und Ehre geben,
 Daß wir in heilger Lust
 Uns über dieses Wohl erfreuen,
 Und vor die künfte Zeit
 Mit Beten neuen Weyrauch streuen.

A R I A.

Gerechte müßen wie Palmen,
 Wie Cedern stehn.
 So muß es denen Vätern gehn,

Die uns mit Licht und Recht regieren,
So läßet sich vor uns ein Schutz und Schatten spühren.

Gesegnete, beglückte Stadt,
Die so ein Heiligthum in ihren Mauern hat.
Die Cherubinen schützten dort
Die Lade, wo das hohe Wort
Der göttlichen Gesetze lage.
Was aber schützt dein Heiligthum?
Wer sorgt vor GOTTes Dienst und Ruhm
Als die gepriesenen Regenten?
Ja wenn die Hertzen selbst zum Danck und Opfer brennten,
Doch wär es nicht genug an diesem Freuden-Tage.

A R I A.

Danke GOtt, daß er in Segen
Deine Häuser dir erhält;
Daß der Gnaden-Thau und Regen
Alle Morgen auf dich fällt.
Wenn viel andre klagen müßen,
Kan sich die Gerechtigkeit
Und der Friede bey dir küssen,
O erwünschte Seegens-Zeit!

So sencke doch, o Höchster, Geist und Kraft
Auf diese hohen Stufen,
Daß Deiner Gaben Überfluß
Sich als ein Stroh ergießen muß,
Und stärke diese heilige Händel!
Ach! höre doch, wie wir
O GOtt zu dir
In Andacht ruffen!

C H O R V S.

Es falle ietzt auf uns dein himmlisches Feuer,
Und zünde das Opfer der Danckbarkeit an.
Die treuesten Wünsche sind vor dir zu schlecht
Doch wilst du die Seelen
Zum Opfer erwählen,
So mache sie selber gefällig und recht,
Und öfne der Andacht die heilige Bahn.
Da Capo.

Von der verschollenen Komposition Bachs läßt sich vorerst nur ein Satz rekonstruieren. In der Originalpartitur der Weimarer Jagdkantate BWV 208 (BB *Mus. ms. Bach P 42*) hat Bach über den Sopran des Schlußchores

einige Verszeilen eines neuen Textes geschrieben, die sich als Anfangszeilen der Schlußstrophe unseres Ratswechselkantatentextes erweisen¹⁰.

Bach ordnet die Verszeilen in folgender Weise einander zu¹¹:

Takt 20–24, 28–32

Es fal - le jetzt auf uns dein himm - li - sches Feu - er
Ihr lieb - lich - ste Blick - ke, ihr freu - di - gen Stun - den

Takt 42–46

Es fal - le jetzt auf uns dein himm - li - sches Feu - er
Ihr lieb - lich - ste Blick - ke, ihr freu - di - gen Stun - den

Takt 32–42

und zün - - - de das Op - fer der Dank - bar - keit an
Euch blei - be das Glück - ke auf e - - wig, auf e - wig ver - bun - - - den

Takt 46–50

und zün - de das Op - fer der Dank - bar - keit an
Euch blei - be das Glück - ke auf e - wig ver - bun - den

Takt 58–62

Die treu - e - sten Wün - sche sind vor dir zu süß - e - - - - -
Euch krö - ne der Him - mel mit sü - ße - ster Lust

Damit ist zunächst der ganze Teil A des DaCapo-Chores eindeutig textiert, da für die ausgelassenen Takte 50–58 nur eine Wiederholung der ersten beiden Verszeilen in Frage kommt. Der homophone Chorsatz läßt für die Textierung der Unterstimmen keine Probleme aufkommen.

Schwieriger gestaltet sich die Textunterlegung für Teil B. Hier wird uns nur die Anfangszeile von Bach gegeben, die natürlich auch den Takten 66–70 und 70–74 zu unterlegen ist. Für den Rest der Strophe weichen die beiden Dichtungen voneinander ab, da der Parodietext eine Zeile mehr enthält:

¹⁰ Alfred Dürr hat bei der Herausgabe der Kantate BWV 208 für NBA Bd. I/35 die von Paul Graf Waldersee (BG Bd. 28, S. XVI) völlig entstellte wiedergegebenen Textmarken Bachs erstmalig in richtiger Lesart gedeutet und dadurch erst eine Identifizierung mit dem neugefundenen Ratskantatentext ermöglicht.

¹¹ Die Taktzahlen beziehen sich auf die Kleintakte (= 3 Achtel).

(BWV 208)

Fürst Christian lebe! Ihm bleibe bewußt,
was Herzen vergnüget, / was Trauern besieget!

(Ratswechsellkantate)

Doch willst du die Seelen zum Opfer erwählen,
so mache sie selber gefällig und recht
und öffne der Andacht die heilige Bahn!

Der Überhang ist leicht auszugleichen, indem bei der Wiederholung der 2. Textzeile („was Herzen vergnüget...“) in den Takten 86–90 nicht nochmals die 2., sondern die 3. Zeile des Parodietextes („und öffne der Andacht...“) unterlegt wird. Das vorausgehende Zwischenspiel begünstigt diese Art der Textgliederung.

Natürlich besteht auch die Möglichkeit, daß Bach die in BWV 208 eingezeichneten Textmarken nur als erste Orientierungshilfen angebracht und den Chorsatz beim Parodievorgang kompositorisch umgestaltet hat, etwa in ähnlicher Weise wie den für die Michaeliskantate BWV 149 aus der gleichen Vorlage gewonnenen Chorsatz „Man singet mit Freuden vom Sieg“. So wie er hier dem homophonen Chorsatz einen kurzen polyphonen Vorbau gibt, so hätte er in der Ratswechsellkantate die überhängende Verszeile („Doch willst du die Seelen zum Opfer erwählen“) zu einem polyphonen Einschub ausgestalten können, wodurch der Satz an kirchlicher Würde gewonnen hätte.

Der Gedanke liegt nahe, daß auch andere Sätze der Jagdkantate für die Ratswechsellkantate parodiert sein könnten. Genaue prosodische Entsprechungen sind allerdings nicht feststellbar; aber auch unser belegbares Parodiepaar weicht ja im Strophenbau voneinander ab. Man wird also bis zu einem gewissen Grade die Möglichkeit erzwungener Angleichung an die Vorlage mit einbeziehen dürfen.

Die Arie „Danke Gott, daß er in Segen“ ist hinsichtlich Silbenzahl, Versbau und Reimordnung der Arie „Weil die wollenreichen Herden“ insofern verwandt, als sie deren vierzeilige Strophenform genau verdoppelt¹². Wenn man von Takt 13 ab statt der Strophenwiederholung des alten Textes die 2. Strophenhälfte des neuen Textes unterlegt, erhält man eine durchaus angängige Deklamation, bei der sich längere Ausdrucksmelismen auf „Gerechtigkeit“ (Takt 17–20), „Friede“ (Takt 25–27) und „küssen“ (Takt 27–28) einstellen. Bach hätte dann also auch hier, wie bei dem vorher erörterten Parodiepaar, unter Überspringung einer inzwischen schon geschaffenen Leipziger Umarbeitung (BWV 149, 1 bzw. BWV 68, 2) wieder auf die Weimarer Urform zurückgegriffen.

Diese Erwägungen bleiben natürlich im Bereich der Hypothese, solange sich dafür keine dokumentarischen Belege finden.

¹² Die gleiche Form weist auch die Arie „Jagen ist die Lust der Götter“ auf, die aber wegen ihrer Dacapo-Gliederung und ihrem ausgesprochenen Jagdgenre für eine Parodie hier kaum in Frage kommen dürfte.

Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbuchein für Anna Magdalena Bach

Von Karol Hlawiczka (Cieszyn, Polen)

In der Tschammerschen Bibliothek, die in der evangelischen Kirche in Teschen untergebracht ist, wurden von mir zwei Stimmbücher (Nr. 3067/68) aufgefunden, die die Aufschrift tragen: *Suittes | pour | la | Flute traversiere | Dessus Imier LIPSIÆ: Aô 1729.*

Dieser Titel bezieht sich jedoch nur auf die ersten 19 Kompositionen der Sammlung; ihnen folgen *Menuettes con Violoncello et Flut: travers:* (in der zweiten Stimme als *Menuettes pour la Flute travers: avec la Basse* bezeichnet). Die erste Sammlung ist also für zwei Flöten gesetzt, die zweite für Flöte und Violoncello. Mit der Nummer 54 der zweiten Sammlung wird die Folge der Menuette durch 5 *Duettes avec deux Flutes traverses* und 13 *Polonoises avec la Basse* unterbrochen. Da der letzten dieser für zwei Instrumente bestimmten Polonaisen die Baßstimme fehlt und nach ihnen die unterbrochene Menuett-Reihe weitergeführt wird, muß man annehmen, daß der Abschreibende die Polonaisen nur auf kurze Zeit zur Abschrift erhalten hatte und die Baßstimme der letzten Nummer infolge Zeitmangels nicht mehr abschreiben konnte. Für welche Instrumente diese Polonaisen bestimmt sind, ist nicht angegeben; die Flöte kommt für die Oberstimme nicht in Frage, da die tiefsten Töne bis g reichen und in einer der Polonaisen Doppelgriffe vorkommen. Es ist daher anzunehmen, daß sie im Gegensatz zu der in diesem Manuskript vorherrschenden Querflöte für Violine und Violoncello bestimmt sind.

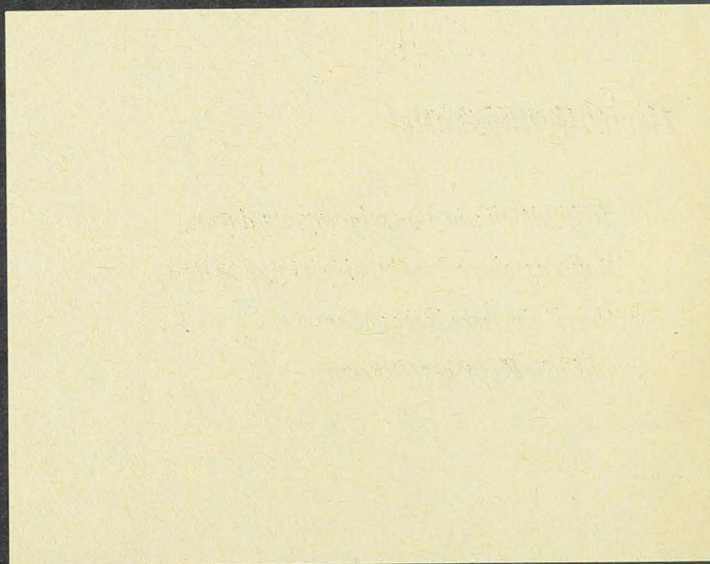
Als Besonderheit dieser 13 Polonaisen fällt auf, daß jede Polonaise trotz der französischen Aufschrift *Polonoises avec la Basse* in polnischer Sprache mit *Taniec* (= Tanz) bezeichnet ist. Allem Anschein nach haben wir es also hier mit polnischen Polonaisen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu tun, die auf irgendeine Weise nach Sachsen gekommen sind. Die Ortsbezeichnung „Lipsiæ“ und das Datum „1729“ auf dem Titelblatt bieten uns gewisse Anhaltspunkte.

Die rhythmischen, melodischen und strukturellen Merkmale dieser 13 Polonaisen zeugen für ihren polnischen Ursprung und rechtfertigen somit den polnischen Sondertitel „Taniec“ in der Bedeutung von Polonaise. In ihrer Rhythmik unterscheiden sie sich von der Gattung der „Deutschen Polonaisen“, die die deutschen Theoretiker der Zeit der Gattung der „eigentlichen“¹ Polonaisen gegenüberstellen. Auch slawische Melodiewendungen und das Vorherrschen von Moll-Tonarten sowie gewisse strukturelle Eigentümlichkeiten, wie die häufigen Sechstakt-Phrasen, und schließlich auch die Besetzung für Violine und Violoncello sprechen dafür, daß es

¹ Vgl. F. W. Marburg, *Kritische Briefe*, 1759, S. 43.

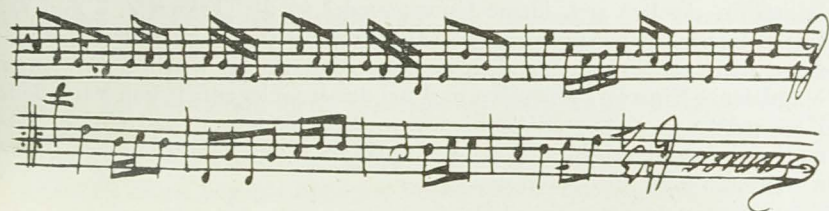
Berichtigungszettel

*Wir bitten um Entschuldigung dafür,
daß das obere Notenbeispiel auf Seite 59
durch ein technisches Versehen
auf den Kopf gestellt wurde.*



sich um polnische Polonaisen handelt², die während der dynastischen Verbindung zwischen Sachsen und Polen zur Zeit Augusts II. und III. nach Sachsen kamen, wofür die zahlreichen Hoffestlichkeiten den besonderen Anlaß geboten haben werden³.

Unter diesen Polonaisen findet sich auch eine Variante der g-Moll-Polonaise (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach⁴.



Sie trägt ebenfalls den Titel „Taniec“ und unterscheidet sich in folgendem Detail von der uns bekannten Fassung.

Takt 3 beharrt in der Tonika, entgegen der Subdominantwendung im Notenbüchlein. In Takt 6–8 ist in der Baßstimme die für die polnischen Nationaltänze so charakteristische jambische Rhythmik bemerkenswert, während im Notenbüchlein die Bewegung in gleichmäßigen Achtelnoten weiterläuft.

Taniec

² Wir fügen noch hinzu, daß unter den weiteren 12 Polonaisen des Manuskripts eine Polonaise die Ausnahmsmaße von zwei Fünftaktern aufweist, und eine weitere Polonaise aus der ersten Sammlung auch die Bezeichnung *Taniec* trägt, so daß auch hier noch weitere polnische Polonaisen festzustellen sind.

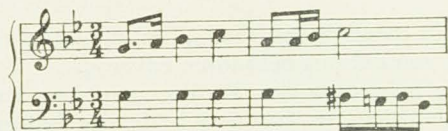
³ Vgl. den Bericht D. Faßmanns in dem Werk *Das Glorwürdigste Leben und Thaten Friedrich Augusti des Großen... 1733*, S. 567.

⁴ NBA Bd. V/4 läßt die Frage der Autorschaft für diese von Anna Magdalena eingetragene Polonaise offen (vgl. Krit. Bericht, S. 83). Früher wurde sie häufig für Bach in Anspruch genommen.

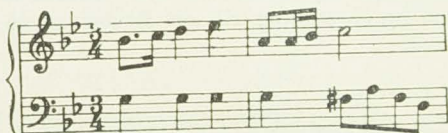


Weiterhin ergeben sich kleine Unterschiede⁵ in den Takten 4, 9 und 12. Die polnische Variante kann also keine Abschrift der „Bachschen“ Polonaise sein, sondern es ist eher denkbar, daß sie als Vorbild für Anna Magdalenas Eintrag gedient hat und bei dieser Gelegenheit von Bach dem Klavierstil angepaßt wurde⁶. Bemerkenswert ist ferner, daß einige Stilmerkmale unserer g-Moll-Polonaise auch in anderen Stücken der Polonaisensammlung wiederkehren.

Unsere Polonaise
Taniec 20, Takt 1, 2



Taniec 21, T. 9, 10



Taniec 22, T. 1, 2



Erwähnt sei noch, daß in unserer Quelle auch Vorlagen für die von Sperontes in seiner „Singenden Muse an der Pleiße“ aufgenommenen Polonaisen zu finden sind, und zwar die Polonaise D-Dur für zwei Flöten (Bl. 4), die Sperontes mit dem Text „Mißvergnügter Sinn“ versehen hat, und eine Polonaise in d-Moll (Bl. 78), deren 2. Teil zum Liede „Unter euch ihr lieblich stillen Schatten“ (I, Nr. 56) umgearbeitet wurde.

⁵ In Takt 2 der Baßstimme steht das Auflösungszeichen fälschlich vor der 4. Note (in der Transkription berichtigt).

⁶ Vgl. Paul Graf Waldersee, *Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1885, S. 356–380. — Arnold Schering, *Zur Bach-Forschung I und II*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. IV, 1902/03, S. 234–243 und Jg. V, 1903/04, S. 565–570. — Philipp Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*. Berlin 1894, S. 111–120 (Umarbeitung fremder Originale).

Bach und das Pianoforte

Von Friedrich Ernst (Berlin)*

Es ist bekannt, daß die Anfänge des Klavieres, bei dem die Saiten durch Hämmer erregt werden, in Italien liegen, daß sich aber erst in Deutschland der günstige Boden für seine Fortentwicklung fand. Von deutschen Instrumentenbauern entwickelt und von deutschen Musikern gespielt, konnte das Pianoforte in entscheidender Weise während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Wandel des musikalischen Stils eingreifen und an der Ausweitung der klavieristischen Möglichkeiten teilhaben.

Vom Instrumentenbau her betrachtet, sind die Probleme des Klavieres im ersten Stadium seiner Entwicklung noch nicht in allen Teilen geklärt. Die Schwierigkeiten liegen einmal im Instrument selbst, zum anderen in dem Namen Pianoforte begründet, der als Sammelbegriff so manche Mißverständnisse mit sich gebracht hat. Demnach wird man ohne Instrumentenkenntnis und ohne eine deutliche Unterscheidung im Begrifflichen der Frage des Stilwandels um 1750 nicht gerecht. Die Aufhellung der einzelnen Probleme ist um so dringender, als man mit ihnen gleichzeitig einige wichtige Fragen der Musikgeschichte beantworten kann.

Zum Beispiel: Warum konnte *Johann Sebastian Bach* dem Pianoforte keinen Geschmack abgewinnen? – Weshalb wurde in Potsdam um die Jahrhundertmitte unter *Friedrich II.* das Pianofortespiel sehr gepflegt und in späteren Jahren fast ganz vergessen? – Warum hat *Philipp Emanuel Bach* erst spät (etwa 10 Jahre vor seinem Ableben in Hamburg) und nicht schon in Potsdam seine ersten Kompositionen für das Pianoforte geschrieben?

Es soll versucht werden, die Bedeutung der Erfindung des Pianoforte mit Hilfe einiger Erkenntnisse aus dem historischen Instrumentenbau zu umreißen und gleichzeitig auf die wichtigsten Tatsachen aus dem Leben *Gottfried Silbermanns*, *Joh. Seb. Bachs*, *Friedrichs II.* und einiger Zeitgenossen gerade im Hinblick auf das Pianoforte hinzuweisen.

I. *Gottfried Silbermann*

Das Wichtigste, was uns über *Johann Sebastian Bachs* Verhältnis zum Pianoforte bekannt geworden ist, verdanken wir seinem Schüler *Joh. Friedr. Agricola* (1720–1774), der in *Adlungs Musica Mechanica Organoedi* (1768; Faksimile-Nachdrucke Kassel 1931 und 1961) eine Begegnung des Thomaskantors mit dem Instrumentenmacher *Silbermann* beschreibt¹. Danach scheint *Bach* das ihm vorgeführte Instrument (ein Pianoforte) nicht recht gefallen zu haben, denn der Ton sei in der Höhe zu schwach und das

* Die vorliegende Studie ist eine Zusammenfassung von Notizen, die der Verfasser bei der Veröffentlichung der Schrift *Der Flügel Johann Sebastian Bachs* (C. F. Peters, Frankfurt 1955) beiseite lassen mußte, da sie das Thema Cembalo bzw. Spinett nicht betrafen.

¹ II. Teil, S. 116.

Traktament zu schwer gewesen. Bei einer erneuten Vorführung mehrere Jahre später soll Bach mehr Anerkennung gezollt haben, und man spricht sogar von einer „völligen Guttheißung“. Wann diese Instrumentenprüfungen stattgefunden haben, ist nicht überliefert, ebenfalls nicht der Ort der Begegnungen.

Nachdem Agricola in jungen Jahren (1738–1741) an der Leipziger Universität studiert und mit Eifer bei Joh. Seb. Bach Musikstunden genommen hatte, lebte er zur Zeit der Herausgabe der *Musica Mechanica* als Hofkomponist und Dirigent der königlichen Kapelle in Berlin. Während der in Leipzig verbrachten Jahre wird gewiß der Schüler den Bericht seines Lehrers von dessen erster Prüfung des neuerfundene[n] Pianoforte gehört haben. Die zweite Begegnung mit dem neuen Instrument kann nicht vor 1742/43 stattgefunden haben; denn ungefähr in dieser Zeit war das Flügelpianoforte nach wechsellvollen Bemühungen in Silbermanns Werkstatt so weit gediehen, daß es auch seine ersten fürstlichen Abnehmer fand. Aber es ist auch durchaus denkbar, daß Bachs zweites Spiel auf dem Instrument überhaupt erst 1747 anläßlich der Begegnung in Potsdam stattgefunden hat. Auch diesmal fußt der Bericht wohl auf der persönlichen Mitteilung Bachs an seinen Schüler Agricola, der das revidierte Urteil seines Lehrers über das Pianoforte erst lange nach Bachs Tode als Zusatz zu Adlungs Buch veröffentlichte.

Seit 1710 befaßte sich Silbermann, aus Straßburg zurückgekehrt, bis zu seinem Tode (1753) in seiner Heimatstadt Freiberg mit dem Bau von Orgeln, Clavichorden, Kielflügeln und auch Hackebrettern (für Pantaleon Hebenstreit). In diese Zeit fallen die beiden Begegnungen zwischen Silbermann und Bach; zum mindesten fand die Beurteilung des Silbermannschen Pianoforte hier statt. Von 1723 an, dem Beginn seiner Wirksamkeit in Leipzig, bis zum Jahre 1750 können wir eine bewegte Reisetätigkeit Bachs feststellen. Neben vielen Kunstreisen, auf denen er in Leipzigs Umgebung Orgeln spielte und prüfte, zählen wir sechs Reisen in die sächsische Residenzstadt, wo Bachs ältester Sohn einen Organistenposten bekleidete. Diese Reisen könnten den kleinen Umweg über Freiberg² mit eingeschlossen haben, und es erscheint uns wichtig, von dieser Möglichkeit her den Zeitpunkt der Begegnungen Bachs mit dem Hammerinstrument genauer festzulegen.

1725 war Bach zum ersten Mal von Leipzig nach Dresden gereist, anscheinend wegen einer höfischen Angelegenheit. Die Kunde von der Erfindung des Pianoforte durch Christofori drang im gleichen Jahre nach Deutschland. Es war der mit Gottfried Silbermann befreundete Dresdener Hofpoet Johann Ulrich König, der den Bericht des Archäologen Maffei (1711) aus dem Italienischen übersetzte.

² Freiberg liegt etwa 40 km südwestlich von Dresden.

1731 war Bach zu der Ehrung Johann Adolf Hasses und seiner Gattin Faustina nach Dresden gekommen. Am Tage nach der Aufführung der Oper Cleofide spielte Bach in der Sophienkirche auf der Orgel in Gegenwart „der gesamten Hof-Musicorum und Virtuosen“. Die Orgel dieser Kirche war ein vor 10 Jahren errichtetes Werk Silbermanns. Zu dieser Zeit vernimmt man noch nichts vom Pianofortebau in der Freiburger Werkstatt.

1733 sah sich Bach abermals veranlaßt, nach Dresden zu kommen, um für seinen ältesten Sohn Friedemann den Organistenposten an der Silbermannorgel der Sophienkirche zu sichern. Der Plan gelang, und Friedemann konnte 13 Jahre in dieser Position verbleiben. Der Sohn Bachs wurde am sächsischen Hofe bald mit dem russischen Gesandten Graf Hermann von Keyserlingk bekannt, der als Freund der Musik später entscheidend in die Geschichte der Familie Bach eingegriffen hat. – Im gleichen Jahre berichtet Zedler³, daß Gottfried Silbermann (1732) ein neues Tasteninstrument gefertigt habe, das er Pianoforte nenne.

1736 empfing Bach während seines Besuches in Dresden den Titel eines Hofcompositeurs. Diesen Erfolg verdankte er vor allem dem Grafen Keyserlingk, der sich für ihn am Hofe verwendete. Bach fand Gelegenheit, sich in künstlerischer Weise zu bedanken, indem er in Gegenwart des Grafen und vieler Angehörigen des Hofes auf einer eben vollendeten Orgel von Gottfried Silbermann in der Frauenkirche zwei Stunden musizierte. Friedemann feierte die Orgel mit einem Gedicht. An diesem Tage müssen sich Bach und Silbermann kennengelernt haben, wenn dies nicht schon bei dem Besuche Bachs in Dresden vor drei Jahren geschehen war. In demselben Jahre berichtet die Zeitung *Curiosa Saxonica*, der Königlich polnische und churfürstlich Sächsische hochgerühmte Hof- und Landorgelbauer, Herr Gottfried Silbermann, habe abermals ein neuartiges musikalisches Instrument, welches er piano & forte nennt, der curiösen Welt vor Augen gelegt. Als erste eigene Erfindung hatte Silbermann das seinerzeit sehr gerühmte „Cimbal d'amour“ herausgebracht.

1738 war Bach wiederum in der Residenzstadt; und das Jahr 1741 brachte seinen letzten uns bekannten Dresdener Besuch, der in der Hauptsache seinem und seines Sohnes Gönner, dem Grafen Keyserlingk, galt. Es ist bekannt, daß Friedemann durch diesen sehr gefördert wurde, daß Johann Gottlieb Goldberg bei dem Bachsohn musikalische Unterweisung bekam und daß Bach selber für den zweimanualigen Kieflflügel Keyserlingks, der wahrscheinlich von Silbermanns Hand erbaut war, die „Goldbergvariationen“ komponierte. – Um 1742 arbeitete die Werkstatt in Freiberg besonders intensiv. Gerade die Jahre ab 1741 müssen für die Pianofortentwicklung entscheidend gewesen sein, denn jetzt war ein Neffe aus Straßburg, Johann Heinrich Silbermann, neben anderen Helfern am Werk. Ein Vierteljahrhundert lebten Bach und Silbermann als Zeitgenossen des ausgehenden Barock nicht weit voneinander in einer Gegend, wo sich ihre

³ *Universal-Lexikon* V (1733), Abschnitt „Cembal d'Amour“.

Tätigkeiten und Interessen ständig kreuzten. Trotzdem dürfen wir nicht glauben, daß beide häufig zusammengetroffen sind. Was den Thomaskantor angeht, so dürfen wir annehmen, daß ihm gar nicht daran gelegen war, dem Freiburger Meister zu begegnen; denn kein einziger Bericht bringt uns Kunde darüber, daß Bach jemals bei der Weihe einer Silbermannorgel zugegen gewesen sei. Dabei wurden in der Gegend an 50 Orgelwerke des Meisters aufgestellt. Auch sucht man vergeblich nach einem Hinweis, daß Bach auf einer seiner Reisen nach Dresden den Weg über Freiberg genommen habe. In den Freiburger Rats-Akten läßt sich kein einziger Besuch Bachs nachweisen⁴. Statt dessen ist hervorzuheben, daß Bach während seiner Leipziger Jahre einen regen Kontakt mit einem anderen Orgelbauer unterhielt, den er vor allen anderen schätzte. Es war Zacharias Hildebrandt (1688–1757), ein Leipziger Orgelbauer und ein sehr begabter Schüler Gottfried Silbermanns, der jahrelang mit seinem ehemaligen Meister zürnte und sogar prozessierte. Es ist anzunehmen, daß Bach und Silbermann sich zuweilen zufällig trafen (so bei ihrer gemeinsamen Abnahme der Orgel in der Wenzelskirche zu Naumburg, die Hildebrandt gebaut hatte). Im Auftrage Bachs ist jedoch keine Silbermann-Organ entstanden. Man nimmt heute an⁵, daß gerade Hildebrandts Orgelklang dem Geschmack des Thomaskantors entsprochen hat⁶, obwohl er Silbermanns Organ durchaus zu schätzen wußte und mit großem Vergnügen auf ihnen spielte.

II. Das Pianoforte

Wir wenden uns jetzt dem Instrument zu. Hierbei ist festzustellen, daß man eigentlich von zwei Instrumenten zu reden hat, die zu Bachs Zeiten als neue Mitglieder in die Familie der Tasteninstrumente eingezogen sind. Es ist nicht immer der große Flügel gemeint, wenn man in den Schriften des 18. Jahrhunderts von einem *Pianoforte* liest, sondern wir haben es häufiger mit einem kleinen Instrument derselben Gattung zu tun. Wir werden es zum Unterschied von dem großen als Klein-Pianoforte bezeichnen oder auch als „Hammerklavierchen“. Der Größe nach entsprach es dem Tisch-Clavichord; es besaß keine Beine, auch kein Gestell – die Hämmerchen waren oft nicht einmal beledert oder befilzt (nur Holz). Da es manches Mal sogar nur eine Saite pro Taste aufwies, konnte man hier keinen größeren Ton erwarten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts besaßen diese Hammerklavierchen keine Einzeldämpfung (sie waren ent-

⁴ Ernst Müller, *Musikgeschichte in Freiberg*, 1939.

⁵ Vgl. P. Rubardt, *Zacharias Hildebrandt und seine Orgel in Störmthal* (Einzeldruckblatt), 1934.

⁶ Die Bekanntschaft und gegenseitige Wertschätzung begann gleich im ersten Jahr nach Bachs Übersiedlung nach Leipzig. Im gleichen Jahre (1723) sang der Kantor mit seinen Thomanern zur Weihe einer Orgel von Hildebrandt in Störmthal unweit Leipzigs. Die guten Beziehungen dauerten fort und erfuhren ihre Bekräftigung durch das im Jahre 1740 für Bach erbaute Lautenclavicimbel.

weder ohne jede Dämpfung oder nur mit einer einfachen Gesamt-Dämpfungsleiste versehen). Der Musiker wird zuweilen seine Hand zu Hilfe genommen haben, um nach Bedarf die Saiten zu dämpfen. Die Spielweise dieses Instrumentes war von der des Clavichords nicht sonderlich verschieden. Solche Hammerklavierchen sind zu Bachs Zeiten vielfach im Norden und im Süden gebaut worden, ohne daß man ihrer viel Erwähnung getan hätte. Silbermann und seine vielen Schüler, vor allem Friederici und Hildebrandt, haben jeder nach eigenem Muster gebaut, und die Musiker, darunter auch Bach mit seinen Söhnen, haben sie gespielt oder zum mindesten gekannt und in ihnen nichts anderes gesehen als ein abartiges Clavichord⁷. Der Organist C. G. Schröter weiß zu berichten, daß im Jahre 1721 an 20 ihm bekannten Orten Hammerinstrumente hergestellt wurden. Schröter (1699–1782) ist selber als Erfinder einer Mechanik aufgetreten, die für beide Arten des Pianoforte gedacht war. Auch in Frankreich waren Pianoforte bekannt (Marius 1716), und aus italienischen Quellen läßt sich das *pian e forte* schon aus der Zeit vor 1600 nachweisen, wobei man allerdings nichts darüber aussagen kann, ob es sich um einen Flügel oder ein Kleinklavier handelt.

Das große Instrument, das Flügel-Pianoforte, ist uns geläufiger. Wir sind gewohnt, bei jeder Nennung des Pianoforte in deutschen, französischen und englischen Schriften immer gleich an dieses Instrument zu denken, obwohl das keineswegs gerechtfertigt ist. Das Flügel-Pianoforte läßt sich in seinem Ursprung – genauso wie das Klein-Pianoforte – vom Clavichord ableiten. Es wäre verkehrt, heutzutage anzunehmen, daß die Flügelform infolge ihrer Größe für einen zarten Clavichordton ungeeignet gewesen wäre. Dem sei entgegengehalten, daß jene Epoche große Instrumente kannte: Flügel-Clavichorde, auch Pedal-Clavichorde, sogar Pyramiden-Clavichorde, von deren Ausmaßen und Gestalt die Instrumentenbauer sich eine Klangverstärkung erhofften. Auch Silbermanns Cimbale d'amour stellt einen Versuch in dieser Richtung dar, da es nichts anderes war als ein Doppel-Clavichord. Eine Art Clavichord in Großformat wird auch Cristofori vorgeschwebt haben, als er erstmalig an die Arbeit ging, seinen Flügel mit Hämmern zu konstruieren. Jedoch verlangten die Größe und die Form bei weiteren Versuchen die Einrichtung einer Einzeldämpfung, die bei den kleineren Instrumenten in dem Maße nicht erforderlich war.

Als Silbermann etwa um 1730 mit seinen ersten Versuchen zur Errichtung einer Hammermechanik begann, wurde wohl an beiden Modellen gearbeitet. Die Übertragung des Hammermechanismus von einem Kleinklavier auf einen Flügel, so wie man sich das bei den Entwürfen von Schröter (1737) zu denken hat, gestaltete sich sehr schwierig. Daß man

⁷ In den wenigsten Fällen waren die Hersteller solcher Klein-Pianoforte (gleich wie so viele Erzeuger der unsignierten Klein-Clavichorde jener Zeit) Orgel- und Instrumentenbauer, sondern häufig trifft man Tischler, Lauten- und Geigenmacher und auch Schulmeister, Kantoren und Organisten unter ihnen.

mit dem üblichen leichten Kastenbau nach Art der bisherigen Kieflügel nicht auskam, wurde Silbermann erst nach längeren Versuchen klar. Größere Schwierigkeiten entstanden bei der Konstruktion der für das große Instrument geeigneten Anschlagemechanik. Sicherlich wird es an zeitraubenden Experimenten an Taste und Hammer nicht gefehlt haben, wobei immer das Klein-Pianoforte als Ausgangspunkt und Modell genommen wurde, bis Silbermann – durch Fehlergebnisse belehrt – schließlich zum Ausgangspunkt seiner Bemühungen zurückkehrte, nämlich zu der Nachkonstruktion des Florentiner Modells, das ja alles enthielt, was er brauchte. Dieses war ihm seit 1725 bekannt⁸. Von der Cristofori-Mechanik ist uns eine Skizze mit Beschreibung in Matthesons Journal überliefert, die nicht in allen Teilen verständlich ist und auch Silbermann damals unklar erscheinen mußte. Diese unbeholfene Mechanikskizze befindet sich auch in Adlungs Buch⁹. Wir müssen annehmen, daß sie nicht etwa von einem Fachmann nach einem Cristofori-Flügel abgezeichnet, sondern von einem Laien (aus dem Gedächtnis!) angefertigt worden ist. Was uns gegenwärtig an erhaltenen Silbermann-Instrumenten vorliegt, läßt darauf schließen, daß ein richtiger Flügel von Cristoforis Hand die weite Reise von Florenz nach Freiberg gemacht haben muß, um hier in seinen wesentlichen Bestandteilen kopiert zu werden. So genau schließt sich das Silbermannsche Modell an das von Cristofori an. Zum mindesten muß in Gottfrieds Werkstatt ein gutes Modell der italienischen Mechanik vorgelegen haben, oder aber es hat ein solches den Weg über Straßburg nach Freiberg gefunden. Das könnte in den Jahren 1741/42 erfolgt sein, als der Verkehr zwischen den beiden Werkstätten sehr reger geworden war. In dieser Zeit besuchte der älteste Sohn seines verstorbenen Bruders Andreas den Onkel Gottfried auf seiner Reise durch Deutschland. Es war Johann Andreas Silbermann, der das Erbe des Vaters angetreten hatte und jetzt das Straßburger Geschäft leitete. In den Jahren 1742/44 weilte in der Freiburger Werkstatt der jüngste der vier Brüder: Johann Heinrich, um das Instrumentenbauhandwerk hier zu erlernen. Von ihm wissen wir, daß er später als Instrumentenbauer sich einen großen Namen gemacht hat und dabei hauptsächlich als Klaviermacher hervorgetreten ist. Außer diesem jugendlichen Helfer (zu Beginn zählte er erst 15 Jahre) arbeitete an der Fertigstellung des Flügel-Pianoforte noch ein Verwandter mit: ein Vetter Gottfrieds (Freiberger Linie), Johann Georg Silbermann. Die Beziehungen nach Straßburg dauerten auch weiterhin an, und als dieser Vetter mit 51 Jahren starb (1749), sah sich der alternde Gottfried gezwungen, noch den dritten Neffen aus Straßburg, Daniel Silbermann, zur eigenen Unterstützung nach Sachsen zu rufen. Auch von Daniel weiß man, daß er Tüchtiges im Klavierbau geleistet hat, und als der alte Meister Gottfried mit 70 Jahren verstarb (1753), wurde Daniel sein Nachfolger (1717–1765).

⁸ Vgl. S. 62.

⁹ II. Teil, Tabelle 3 im Anhang.

Das Silbermann-Pianoforte stellte also, was die Mechanik anbelangt, eine Nachbildung des Cristofori-Modells dar mit ganz wenigen Veränderungen, einem massiveren Korpusbau, berechnet für einen stärkeren Bezug, sowie einer bisher nicht üblichen Klaviatur mit der Ausrichtung nach der Taste F (vorher kannte man nur die C-Orientierung). Silbermanns Bemühungen um die Schaffung eines Hammerinstrumentes, bzw. der beiden Modelle für das Klein- und das Flügel-Pianoforte, fallen demnach in das Jahrzehnt 1730/40. Sie waren von verschiedenen Enttäuschungen begleitet, und die Ergebnisse konnten weder den Meister noch, wie wir hören, Johann Sebastian Bach zufriedenstellen. Erst in der Zeit nach 1741 wird das verbesserte Silbermannsche Pianoforte herausgekommen sein. Da uns aber keine Dresdener Reise Bachs nach 1741 bekannt ist, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß seine Begegnung mit dem Silbermann-Pianoforte nicht vor 1747 in Berlin stattgefunden haben kann. Der Freiburger Meister wie auch seine drei Neffen konnten inzwischen mit dem Erreichten zufrieden sein, denn ihre Instrumente fanden Abnahme an den deutschen Höfen (wie Rudolstadt und Berlin). Wie war es jedoch mit der Anerkennung durch die Musiker bestellt? Wir hören von der „Guttheißung“ des Instrumentes durch den Thomaskantor von seinem Schüler Agricola, der damals am Hofe des Preußenkönigs wirkte. Dieses wohlwollende Urteil spiegelt die Meinung seines Herrn und Königs wider, der seit dem Ankauf des ersten Pianoforte¹⁰ zum großen Protektor Silbermanns wurde. Bachs gutheiße Beurteilung wird sich wohl auf die technischen Fortschritte bezogen haben, die im Vergleich zu den ersten Versuchen errungen worden sind. Was aber die klanglichen Qualitäten des Instrumentes anbelangt, so war der Kantor wohl nicht sehr überzeugt davon, wie es die nachfolgende Beschreibung seines Besuches am Hofe in Potsdam beleuchten soll. Der bei Friedrich als Kammercembalist beschäftigte Sohn Philipp Emanuel schreibt¹¹: „Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß“. Aus diesen Worten spricht die Meinung eines Cembalospielers, dem am Hammerinstrument das vollkommen andere Anschlagsgefühl mit dem unterschiedlichen Kraftaufwand neu und fremd vorkommen mußte. Die Musikgewohnheiten des Barockzeitalters und die Klangvorstellungen von Vater und Sohn Bach waren eben andere als die, welche das neue Instrument verlangte und vermittelte. Schon die Klangerzeugung durch den Hammer, wobei der Anschlag der Saiten infolge der Schnelligkeit des Vorganges weder zu sehen noch zu fühlen ist, war fremdartig und der bisherigen Weise (dem Anreißen der Saite beim Kieflügel und dem Andrücken beim Clavichord) entgegengesetzt, denn diese beiden Vorgänge waren dem Finger spürbar. Aber auch der Klang der belederten Hämmer und das dem Instrument eigene

¹⁰ Etwa um 1745.

¹¹ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (I. Teil 1753), Einleitung § 11.

Timbre müssen den barocken Ohren ungewohnt gewesen sein. Zwar besaß man hier eine Modulationsfähigkeit des Tones und auch eine Variationsmöglichkeit der Tonstärke beim Anschlag, die man in dem Grade bisher noch nicht kannte, die aber Bach in diesem Moment gar nicht bewußt werden konnten. Dafür mangelte es dem Instrument an Kraft, Klarheit und Brillanz eines gezupften Flügels. Alle diese Eigenschaften nötigten den Barockmeister zu einer Umstellung von der starren Registerdynamik zur Ausdrucksdynamik und ließen in ihm Zweifel aufkommen, ob auf einem solchen Instrument das Generalbaßspiel noch möglich war.

Dem Instrumenten-Konservator bietet der Name „Pianoforte“ (der in allen Sprachen der gleiche ist) als Gesamtbegriff zu geringe Unterscheidungsmöglichkeiten^{11a}. Ähnlich tritt uns der Sammelbegriff „Clavier“ Jahrhunderte hindurch entgegen, stellt jedoch in jeder Epoche einen anderen Klaviertypus dar. So bedeutet der Name Clavier in der Zeit nach Bach bis ins 19. Jahrhundert hinein ausschließlich ein Clavichord (z. B. wenn man von Mozarts Reiseklavier liest), während derselbe Instrumentenname jahrhundertlang zuvor für jedes Saiteninstrument mit Tastatur (Clavier = Manual) Anwendung fand (oft sogar für die Orgel). Heute ist das Klavier (= Piano oder Pianino) als Hausinstrument für uns ein feststehender Begriff geworden.

Wie vorsichtig man in unserer Zeit alten Klavierbenennungen gegenüber sein muß, beweist auch der Wandel des Begriffs „Flügel“, mit dem man in der Zeit vor 1800 ausschließlich das Cembalo zu bezeichnen pflegte – und nicht etwa ein Hammerinstrument (wie z. B. in dem Bericht vom Vater Goethe, der für sein Musikzimmer in Frankfurt einen Friederici-Flügel angeschafft hatte, will sagen: ein Cembalo).

Um die geschichtlichen Zusammenhänge klarer werden zu lassen und so manchen Mißdeutungen aus dem Wege zu gehen, seien folgende 7 Benennungen für die unterschiedlichen Arten des Pianoforte vorgeschlagen.

Das *Flügel-Pianoforte*, dem in Deutschland nur die kurze Lebensdauer von etwa 30 Jahren beschieden war, sowie das vielverbreitete, aber wenig ergiebige *Klein-Pianoforte* sind beides Instrumente, deren Entwicklung J. S. Bach noch selber miterlebt hatte. Sie wurden bald durch besser funktionierende Klaviertypen der zweiten Jahrhunderthälfte verdrängt. Diese neuen Instrumente fallen zwar auch unter den Oberbegriff „Pianoforte“, sollen aber durch folgende Bezeichnungen genauer charakterisiert werden.

Das *Hammerklavier* entwickelte sich aus dem Hammerklavierchen der Zeit vor 1750. Es ist schon ein größeres, mit einem Gestell verbundenes viereckiges Instrument mit einem Tastenumfang von mehr als 4 Oktaven. Das Hammerklavier darf nun nicht mehr als ein Schwesterinstrument des „Claviers“ (Clavichords) angesehen werden, sondern es ist eher dessen

^{11a}Das von Goethe für das Haus am Frauenplan in Weimar bestellte „Pianoforte“ war ein großer Hammerflügel von 1820. Wenn wir aber von Clementis und Mozarts Wettstreit am Wiener Hof (1781) lesen, so sind die beiden von ihnen benutzten „Pianoforte“ kleinere viereckige Hammerklaviere gewesen.

Gegenpart oder gar Rivale. Christian Bach und Haydn, vor allem aber Mozart wählten es zu ihrem Vortragsinstrument. Deutsche und englische (später auch französische) Hammerklaviere werden mit mehreren Veränderungen (Registern) ausgestattet, die eine weite Skala für ein umfangreiches Variieren eröffneten. Unter den Registern fiel gerade der Dämpfungsabhebung eine besondere Rolle zu, insofern als diese, vermittels eines von der Hand zu regulierenden Knopfes bedient und später durch einen Kniedrucker oder Pedal (seit etwa 1775) betätigt, sich zu einer gewissen Selbständigkeit entwickeln. So kam zu den diversen rein diminuierenden Veränderungen am Hammerklavier erstmalig ein kräftig klingendes Register hinzu, das wir jetzt als „Forte“ bezeichnen.

Der *Hammerflügel*, der Bruder des Hammerklaviers, mußte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neu entwickelt werden, weil der italienisch-sächsische Typus sich nicht durchzusetzen vermocht hatte. Dies vollzog sich in Süddeutschland (J. A. Stein) und nicht lange darauf in England (Broadwood). Das deutsche Prell- und das englische Stößersystem sind selbständige Schöpfungen. Sie vermögen mit einer um vieles größeren Stoßkraft den Hammer an die Saiten zu schnellen als die älteren Mechanikmodelle. Der Hammerflügel wurde zum gegebenen Werkzeug für das dynamisch sehr differenzierte Spiel der komponierenden und klavierspielenden Künstler wie Clementi, Mozart, Beethoven und Weber. Auch hier ermöglichten Kniehebel (seit 1800 Pedale) klangliche Schattierungen und Steigerungen der Lautstärke, wie sie auf dem alten Flügel-Pianoforte gar nicht ausführbar waren.

Das *Tafelklavier* entwickelte sich im Anschluß an das leichtgebaute und für leichten Anschlag bestimmte Hammerklavier. Der neue Typus, dessen Geltung etwa 1820/25 einsetzt, wurde zum Hausinstrument der Biedermeierzeit (also der Zeit nach Beethovens Tod). Das Tafelklavier gewann mit jedem Jahrzehnt an Größe und Schwere, der Tastenumfang wuchs bis zum Ende des 19. Jahrhunderts von anfänglich 5 bis auf 7 Oktaven.

Als *Flügel* kann man die schwerkgebauten Hammerinstrumente bezeichnen, die seit Beethoven in Aufnahme kamen, der stets nach einer Vergrößerung der Lautstärke gestrebt hatte (in diese Zeit fällt Erards Erfindung der doppelten Auslösung - 1823). Die Instrumente, auf denen Schumann, Chopin und später auch Liszt ihre Musik erklingen ließen, waren für kräftigen Anschlag gebaut. Bezeichnenderweise spricht man auch im 20. Jahrhundert noch von Pianofortefabriken als den Erzeugern von Flügeln und Pianinos.

III. Die Begegnung in Potsdam

Nachdem Friedemann von Dresden nach Halle übersiedelt und auch Graf Keyserlingk als Gesandter nach Berlin gegangen war, verlor die sächsische Residenz an Anziehungskraft für Bach. Schon seit einiger Zeit lebte sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel mit seiner Familie in

Berlin, wo bald (1745) auch der erste Enkel geboren wurde. So ist es erklärlich, daß Bach von nun an seine Gedanken mehr dorthin richtete. Hier am Hofe des preußischen Königs lebten außerdem viele seiner Bekannten und Freunde aus früherer Zeit. Wenn sich nun der 63jährige Bach zu einer Reise nach Berlin entschloß (die erste Reise zu seinem Sohn Philipp Emanuel nach Berlin hatte er 1741 unternommen), so waren es wohl in der Hauptsache verwandtschaftliche und auch freundschaftliche Bande, die ihn dazu bewogen. Die Möglichkeit, durch Fürsprache zur Audienz beim musizierenden König vorgelassen zu werden, schwebte ihm wohl als Wunsch und verlockende Aussicht vor. Wir gehen sicherlich nicht fehl anzunehmen, daß es sein Freund Graf Keyserlingk war, der seine Hände im Spiel hatte, indem er Bach und seinen Sohn Friedemann veranlaßte, zu einem Wiedersehen nach Berlin zu kommen. Als Genugtuung besonderer Art wird sich der Graf ausgedacht haben, daß er die angereisten Musiker in den musikalischen Kreis am preußischen Hofe einführen werde, wo er ja bereits Bachs zweiten Sohn wußte und als Künstler schätzte. Diese Einführung seiner Freunde bei Hofe ist auch wirklich geschehen, und zwar am 7. Mai 1747 im Potsdamer Stadtschloß. Am vierten Tage nach dieser historischen Begegnung schrieb die Spenersche Zeitung¹² über die Ankunft Bachs in Potsdam und über den Empfang beim König. In diesem Bericht wird unmißverständlich gesagt, daß das Instrument, welches bei der Begegnung in Potsdam in Erscheinung getreten ist, ein *Pianoforte* war. Spätere Mitteilungen, die wohl alle auf den Aussagen der beiden zugegen gewesenen Söhne beruhen, erzählen nicht ohne anekdotisches Beiwerk, wie der König mit Johann Sebastian Bach ein Zimmer nach dem andern aufsuchte, um überall seine Pianoforte zu probieren. Forkel spricht von 15 Instrumenten¹³, die Friedrich alle für gute Bezahlung dem Freiburger Meister abgekauft habe. In den „Freyberger Gemeinnützigen Nachrichten“ aus dem Jahre 1800 weiß der in dieser Stadt ansässige Kantor Fischer von 7 Silbermann-Flügeln zu berichten –, und Agricolas Notiz zu Adlungs Buch erwähnt einfach „mehrere“ Silbermann-Instrumente, die der König nach und nach in Potsdam aufstellen ließ, nachdem er an den ersten Gefallen gefunden hatte. Uns ist bekannt, daß in den Potsdamer Schlössern bis zum Jahre 1945 tatsächlich noch drei Silbermann-Flügel gestanden haben, die alle auf die alte Zeit zurückgehen. Unter ihnen ist nur der aus den Palais Sanssouci noch erhalten. Das Schicksal des im Potsdamer Schloß aufgestellten Flügels ist ungewiß. Gerade dieses Stück galt als die wertvollste Reliquie unter den Instrumenten, weil eben hier im Stadtschloß die historische Begegnung stattgefunden hat, in deren Verlauf der König seinem Gast das bekannte Fugen-Thema aufgab, das dieser „sogleich zu Höchstderoselben besonderem Vergnügen auf dem Pianoforte ausführte“¹⁴.

¹² C. H. Bitter, *Job. Seb. Bach*, 1881, Bd. III, S. 216f.

¹³ J. N. Forkel, *Über Job. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802, S. 10.

¹⁴ Bachs Nekrolog, verfaßt von Agricola und Philipp E. Bach, veröffentlicht in Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. IV, Teil 1, Leipzig 1754, S. 158ff.

Hier finden wir noch einmal die Art des Instrumentes bestätigt, das bei der Erteilung der königlichen Aufgabe benutzt wurde.

Befäßt man sich eingehender mit der historischen Begegnung in Potsdam, so werden einige Bedenken wach bezüglich des für Bach so glorreich geschilderten Zusammentreffens, von dem ja auch behauptet wird, der Leipziger Kantor habe dieses Erlebnis als Höhe- und Glanzpunkt seines Lebens betrachtet. Die Begegnung zweier so berühmter Menschen hat bis in die neueste Zeit immerfort die Gemüter beschäftigt. Man erfährt zwar von dem Zusammentreffen, nichts aber über die späteren Auswirkungen dieser Begegnung. So wird auf die Gründe der übereilten Ausarbeitung des königlichen Themas nirgends eingegangen. Die Tatsachen bestätigen, daß die Drucklegung auf Kosten Bachs geschah und nicht etwa in Leipzig, sondern im dem entfernten Zella bei Suhl in Thüringen (!) erfolgte, was natürlich eine viel längere Zeit beanspruchen mußte. Der Druck wurde auf bestem Papier hergestellt, aber das Format der zu verschiedenen Zeiten eingesandten Teile war sonderbarerweise uneinheitlich (!). Auch waren die Bogen nicht durchweg von der gleichen Beschaffenheit, was wahrscheinlich bei weniger Eile vermeidbar gewesen wäre. Die kontrapunktisch meisterhaft ausgearbeitete Sammlung von Tonsätzen verlangt stellenweise ein Tasteninstrument. Dabei fällt uns ins Auge, daß Bach bei seiner Arbeit offensichtlich *nicht* das Pianoforte vorschwebte, sondern sein eigener häuslicher Kielflügel von nur 4 Oktaven Umfang (C bis c³), wie wir ihn vom Wohltemperierten Klavier her kennen. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß Bach sich in der Adresse an den König keiner anderen Instrumentenbezeichnung bedient als des Sammelnamens „Clavier“, als ob er es wirklich darauf angelegthätte, das Wort „Pianoforte“ nicht zu gebrauchen (!). Auch die später fertiggestellten Kompositionen derselben Aufgabe, die dem König ohne jede Formalität zugestellt wurden, verraten in keiner Weise ein Instrument der Hammerklavier-Gattung. In dem sehr untertänigen Widmungsbrief, der die Anfangssendung begleitete, sagt Bach, daß er sich bewogen fühlte, das königliche Thema „vollkommener“ auszuarbeiten, also in einer etwas abgeänderten Weise. Schließlich fragt man sich, was Bach veranlaßt hat, sein Geschenk an den König als ein dargebrachtes „Opfer“ zu bezeichnen. Die Kompositionen sind in Potsdam eingegangen und registriert worden. Wir erfahren kein Wort darüber, ob sich der König in irgendeiner Weise erkenntlich gezeigt habe. Wenn er den zugereisten Gästen am Tage des gemeinsamen Musizierens kein Geschenk überreichen ließ, so könnte man doch erwarten, daß ein angemessener Lohn bei der Fertigstellung des Auftrages nicht ausgeblieben wäre, falls es wirklich ein Auftrag gewesen ist. Hat etwa die bestellte Musik des Königs Geschmack nicht getroffen? Von einer Aufführung des Werkes mit der königlichen Kapelle ist nichts bekannt. Das Dedikationsexemplar ist aber bald danach in den Besitz der Prinzessin Amalie, Friedrichs Schwester, übergegangen. Sollte das alles uns nicht veranlassen zu glauben, daß die Begegnung in Potsdam doch etwas anders verlief, als vielfach geschildert wird?

Den 35jährigen König *Friedrich* müssen wir uns als einen eigenwilligen Monarchen vorstellen, der stets gewohnt war, auch den Musikern der eigenen Kapelle seinen Willen aufzuzwingen. Die alte und die noch bestehende Musikauffassung wußte er noch zu schätzen, strebte aber selber anderen Zielen und einer ihm fortschrittlicher erscheinenden Musikausübung zu^{14a}. Wenn *Friedrich* schon in seinen Jugendjahren trotz vieler familiärer Widerstände das Flötenspiel erlernte und in intensiver Weise betrieb, so erkennt man darin seine Beharrlichkeit und seinen Eigensinn, besonders wenn man bedenkt, daß die Querflöte damals nicht zu den bevorzugten Instrumenten gehörte. Das Spiel auf der Flöte wurde in Deutschland weniger gewertet, und es fehlte zum Musizieren in jener Zeit an Literatur. Diese mußte erst geschaffen werden. Ein flötespielender Kronprinz (späterer König) war eine Kuriosität, und seine Liebhabereien mußten auf Widerspruch stoßen. Als man sich nun an diese königliche Passion allmählich gewöhnt hatte, kam *Friedrich* mit einer neuen heraus. Es war das Pianoforte, dessen nüancierfähiger Klang sich nach seiner Meinung in angenehmster Weise mit dem Ton der Flöte verband. Der überaus reiche Besitz an Klavieren ein- und derselben Gattung und ein- und desselben Fabrikats beweist eindeutig, wie eingenommen der König für *Silbermann* und seine Neuerung war. Es ist denkbar, daß *Friedrich* einige Jahre vorher während seines Feldzuges in der Dresdener Gegend (1745) *Gottfried Silbermann* kennengelernt hat und sich von da an mit dem gebildeten und französisch sprechenden Meister gut verstand. In dieser frühen Zeit des Pianofortebaus ist im Norden wie im Süden *Friedrich* der einzige, der am Hammeranschlag wirklich großen Gefallen findet. An seinem Hofe wurde mehr musiziert als an jedem anderen. *Thouret*¹⁵ ist der Meinung, daß der König die geistliche (Vokal-)Musik wohl achtete, sie aber weniger liebte als die konzertante (Instrumentalmusik), die in seinem Kreise bevorzugt werden mußte, wobei in vorderster Linie das Musizieren mit der Querflöte stand.

Als nun *Johann Sebastian Bach* mit seinen beiden Söhnen und dem Grafen *Keyserlingk* in den Kreis der Potsdamer Hofmusikkapelle trat, deren Mitglieder zuméist seit alters her mit ihm befreundet waren (wie die beiden Brüder *Graun*, *Benda*, *Quantz*), so waren sich wohl alle Anwesenden im klaren darüber, daß man in der Person *Bachs* den bedeutendsten Repräsentanten der zeitgenössischen Musik älteren Stils, vor allem aber den hervorragendsten der damals lebenden Orgel- und Cembalospieler vor sich hatte. Das Zusammentreffen höfisch-fortschrittlicher Tendenzen (Rokoko) mit

^{14a} Auch bei dem zu jener Zeit herrschenden Streit um die Stimm-Methoden wird man sich *Friedrich* auf der Seite der Neuerer (*Marpurg* und *Sorge*) zu denken haben, denn in seinem Auftrage hat der Straßburger Mathematiker *Joh. Heinr. Lambert* der Akademie der Wissenschaften mehrere Abhandlungen im Sinne der gleichschwebenden Temperatur vorgelegt.

¹⁵ *G. Thouret, Musik am preußischen Hof im 18. Jh.* im Hohenzollern-Jahrbuch, 1897.

der älteren Musizierpraxis aus kirchlichen und bürgerlichen Traditionen – vertreten durch König und Kantor – gestaltete sich zu einem Ereignis, dem wir zugleich die Bedeutung einer Konfrontierung des Pianoforte mit dem Kieflügel beimessen können. Sehr bald nach seinem Eintreffen im Schloß sah sich Bach vor das Dilemma gestellt, entweder angesichts des Königs ein Bekenntnis zu dem an dessen Hofe bevorzugten Pianoforte abzugeben oder offenkundig an seinem bewährten Kieflügel festzuhalten. Der Befragte wird seine Stellungnahme unter dem autoritären Druck des Königs haben bezeugen müssen, wobei er wohl das sichere Gefühl hatte, daß die meisten Beteiligten über die unumstrittenen Vorzüge des Cembaloklanges mit ihm einer Meinung waren. Wie sich die Begegnung am ersten Tage gestaltete, wird uns nicht mitgeteilt – ebensowenig Bachs Erlebnis bei seinem zweiten Besuch im Schloß am darauffolgenden Tage. Wir erfahren nur von dem Fugen-Auftrag und von Bachs Spiel auf dem Pianoforte. Davon, daß der König seinem Gast auch die Kieelinstrumente gezeigt habe, als er ihn durch die Gemächer geleitete, wird uns nichts berichtet. Friedrich kann den Kantor nur als Musiker einer vergangenen Epoche angesehen haben. Das Wesen seiner Musik vermochte der König nicht zu erfassen. Für Bach wiederum war Friedrich nicht mehr als ein begabter Dilettant, ein Sonderling mit einer Neigung zum Pianoforte. Die Begegnung muß die Verschiedenheit der Auffassung offenbart haben, die im Wesen der beiden Partner, aber auch im ungleichen Grad ihrer musikalischen Befähigung begründet lag. Nach Bachs Abreise und nach Eintreffen der eingesandten Kompositionen aus Leipzig mußte sich die in Potsdam entstandene Kluft zwischen König und Kantor noch mehr vertiefen. Jetzt wurden dem König Notensätze dediziert, welche seinem musikalischen Verständnis nicht gerade leicht zugänglich waren – als ob der Spender ihn damit auf die Probe stellen wollte. Nicht nur, daß Bach sich Abweichungen erlaubte (denn im Widmungstext steht: „vollkommener auszuarbeiten“)¹⁶, sondern er gab dem Spieler einen Kanon auf, zu dessen Lösung dem König sicherlich die Zeit und auch die Fähigkeit fehlte. (Seit Kirnberger und Agricola bis in die neueste Zeit sind Deutungen dieses Kanons unternommen worden.) Auch sind die Partien für die Flötenstimme von beachtlicher Schwierigkeit, wenn man bedenkt, daß die von Bach gewählte c-Moll-Tonart für das Instrument der damaligen Zeit (das nur eine Klappe besaß) nicht gerade günstig lag. Diese beiden Momente sind dem König gewiß nicht entgangen. Außerdem mußte der Verzicht auf das Pianoforte dem König vor Augen führen, daß Bach mit der Art und Weise, wie an seinem Hofe Musik ausgeübt wurde, nicht einverstanden war. Die Absicht des Kantors war es, seine Person und sein Können ins rechte Licht zu rücken und dem Monarchen gegenüber sich als Musiker von Profession zu bewähren. Mit gemischten Gefühlen hatte Johann Sebastian von Potsdam Abschied genommen, nachdem er nun mit eigenen

¹⁶ Schweitzer (*J. S. Bach*, S. 388) zitiert fälschlich „vollkommen auszuarbeiten“.

Augen gesehen hatte, in welcher wenig günstiger Position sein Sohn am Hofe lebte und Dienst tat.

Philipp Emanuel Bach war zum Zeitpunkt der Begegnung 33 Jahre alt. Seit seiner Berufung zuerst nach Ruppin (1738) und dann als Cembalist nach Berlin (1741) hatten sich ihm noch keinerlei Aufstiegsmöglichkeiten geboten, und mit den übrigen Musikern zusammen galt er immer noch nicht mehr als ein „Capellgehilfe“. Seine Besoldung war nicht gestiegen und betrug 300 Gulden im Jahr, was im Vergleich zu den Gehältern von Graun, Benda und Quantz die niedrigste war. Auch der mit ihm zusammen diensttuende Cembalist Nichelmann wurde mit 100 Gulden mehr besoldet. Es bestand auch wenig Aussicht auf Besserung, denn das Verhältnis zwischen dem König und Philipp Emanuel war nicht gerade herzlich, sondern nur ausgewogen zu nennen – zuweilen sogar recht kühl. Seine musikalischen Fähigkeiten, sein theoretisches Wissen und Können wurden vom König kaum gewürdigt. Philipp Emanuel seinerseits hatte über des Königs Musikalität und Geschmack seine bestimmte, nicht allzu hohe Meinung, die von der des Vaters nicht wesentlich abwich. Als Cembalist war es seine Aufgabe, im Wechsel mit Nichelmann die Musiken am Hofe auf dem Tasteninstrument zu begleiten, was zu jener Zeit wohl meistens am Silbermannschen Flügel-Pianoforte zu geschehen hatte. Seine Kompositionen, selbst die dem König gewidmeten, fanden wenig Beachtung, denn am preußischen Hofe wurde fast ausschließlich Flötenmusik gespielt. Die Musik, die Philipp Emanuel bei Hofe komponierte, ist in keinem einzigen Falle für Pianoforte geschrieben, sondern nur für Cembalo und Clavichord. In diese Zeit fällt die Herausgabe seines Buches „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, ein Werk, das den Verfasser als Theoretiker bekannt und berühmt gemacht hat. Im ersten Teil (1753) finden wir nur einige kurze Erwähnungen des Fortepiano, bei denen dem Instrument eine nicht allzu große Berechtigung zugebilligt wird¹⁷. Im zweiten Teil (1762) dagegen wird es quasi als gleichberechtigt mit dem Clavichord genannt und zur freien Fantasie als geeignet empfunden. Auf einer der letzten Seiten des Buches lesen wir den bemerkenswerten Satz: „Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren“¹⁸. Bei diesem Zitat muß man sich vorstellen, daß ja das Instrument in diesem frühen Stadium weder Kniehebel- noch Pedaleinrichtung besaß, um eine zeitweilig gewünschte Dämpfungsabhebung zu bewirken, wie wir das durch unser Forte-Pedal zu erwirken gewohnt sind. Es bestätigt sich wieder, daß die alten Pianoforte mit ungedämpftem Register gespielt worden sind und dadurch auch sehr nachhallten (vgl. die Ausführungen zum Hammerklavier auf S. 68). Wenn Agricola berichtet, daß das Pianoforte „einstmals in Berlin in der Oper mit gutem Erfolg ge-

¹⁷ Vgl. I. Teil, Einleitung § 11.

¹⁸ Vgl. II. Teil, 41. Kap. § 4.

braucht“ worden ist¹⁹, so wird es auch in diesem Falle mit gehobener Dämpfung gespielt worden sein, um überhaupt gehört zu werden (die Abhebung mußte jeweils mit der Hand mittels zweier Registerknöpfe für Baß und Diskant gesondert eingestellt werden).

Philipp Emanuel bemühte sich mehrfach darum, ein anderes Betätigungsfeld zu finden. Einen gewissen Ausgleich wird er wohl in dem Musikkreis der Prinzessin Amalia, Friedrichs Schwester, gefunden haben, zu dem auch Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) gehörte, der seit 1754 Kompositionslehrer und Kapellmeister der Prinzessin in Berlin war. Auch Philipp Emanuel wurde mit diesem Titel von ihr belohnt; in ihrem Musizierkreise kamen seine Werke zur Würdigung, wobei auch sicher das „Musikalische Opfer“ seines Vaters erklingen ist. Erst 1768 gelang es ihm, der Potsdamer Atmosphäre durch eine Berufung nach Hamburg zu enttrinnen. Der König sah ihn ungern gehen, wenn er auch eine Abneigung gegen Bachs unangenehmen „Spiritus“ empfand.

Von Philipp Emanuel haben sich Kompositionen erhalten, die im Titel das Pianoforte verlangen. Diese Kompositionen (1780) fallen in seine Hamburger Zeit, also in das letzte Jahrzehnt seines Lebens. Man darf bei diesen Konzerten keineswegs annehmen, daß hier etwa das Silbermannsche Flügel-Pianoforte gemeint ist. Dieses wurde, wie oben geschildert, vom Vater Bach abgelehnt und kam auch für den Sohn genausowenig in Frage²⁰. Die Zeit dieses Instrumententyps hatte sich erfüllt, nachdem es nur kurze Zeit an wenigen Orten seine Anhänger gehabt hatte. Wenn Philipp Emanuel für das Pianoforte komponiert, so müssen wir hierbei an den süddeutschen Hammerflügel denken, der, seit 1770 bekannt, sich auch im Norden ausbreiten konnte. Der Bachsohn wird sich der allgemeinen Begeisterung für die Steinsche Mechanik genausowenig entzogen haben wie die anderen Musiker und Komponisten, vor allem Mozart. In den Fällen, wo im Notentitel bei englischen Ausgaben „Harpichord or Pianoforte“ erscheint, ist das kleinere Instrument derselben Gattung, nämlich das Hammerklavier deutsch-englischer Bauart gemeint. In dem Nachlaßverzeichnis des 1788 verstorbenen Komponisten finden wir folgende Instrumente erwähnt: ein Flügel aus Nußbaum (gemeint ist ein Cembalo), ein Clavichord von Jungcurth, ein weiteres Clavichord und ein Fortepiano, beide aus Eichenholz „vom alten Friederici“ in Gera²¹. Dieses Fortepiano war nicht etwa ein Flügel, sondern ein Hammerklavier, denn es ist belegt, daß Philipp Emanuel in Hamburg mit dem Vertrieb von Friederichschen Clavichorden und Hammerklavieren (den sog. Fortbien) zu tun hatte²².

Über *Friedemanns* Verhalten bei dem Besuch in Potsdam wird uns auch wenig berichtet. Jedoch müssen wir annehmen, daß der 36jährige Hallenser Organist die Ansicht seines Vaters über das Flügel-Pianoforte geteilt haben wird. Keine seiner Kompositionen läßt eine Bestimmung für das Hammer-

¹⁹ Adlung, a. a. O. II. Teil, S. 117.

²⁰ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, S. 563 Fußnote: „Herr Bach in Berlin klagt in seinem Versuch das Clavier zu spielen S. 8, § 11, daß es [das Pianoforte] schwer zu spielen sey, und die Manieren nicht wohl darauf anzubringen“.

²¹ G. Kinsky, BJ 1924, S. 133/134.

²² G. Kinsky, Heyer-Katalog II. 1912, S. 663.

instrument erkennen. Friedemann starb 1784 in Berlin. Im Jahre 1802 erschien die von Forkel verfaßte erste Monographie über Bach, die die Begebenheiten aus Johann Sebastians Leben so schildert, wie er sie von Friedemann und auch von Philipp Emanuel etwa 2 bis 3 Jahrzehnte zuvor gehört hatte bzw. wie er sie zu hören wünschte. Forkel war mit den beiden befreundet und hat Philipp Emanuel in Hamburg aufgesucht. Die Ereignisse werden hier in einer reichlich aufgebauchten Weise mitgeteilt, z. B. die interessante Geschichte, wie Marchand am Dresdener Hofe einem Wettstreit mit dem Cembalisten Bach ausgewichen (?) sein soll²³, ferner die reizvolle Schilderung von der glorreichen Begegnung in Potsdam und schließlich auch die Anekdote um die Entstehung der Goldbergvariationen, die Bach komponiert haben soll, um den Grafen Keyserlingk in schlaflosen Nächten zu unterhalten. Auch die Angabe, daß Friedrich II. nicht weniger als 15 (!) Instrumente von Silbermann erworben und fürstlich bezahlt hat, finden wir nur bei Forkel. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) konnte all sein Wissen über Bach nur aus den Erzählungen seiner beiden Freunde schöpfen. Interessant wäre vielleicht noch zu sagen, daß er mit der Clavichordbauer-Familie Krämer in Göttingen eng befreundet war und auch das Clavichordspiel besonders liebte²⁴.

Wie mag sich wohl *Graf Keyserlingk*, der auch im Potsdamer Schlosse zugegen gewesen sein muß und der als Initiator der historischen Begegnung anzusehen ist, in diesem Meinungsstreit verhalten haben? Der kaiserlich-russische Gesandte Graf Hermann von Keyserlingk (1696–1764) befand sich in seinem 51. Lebensjahr. Vermutlich stand er ganz auf der Seite der Bachs. Seit der Bekanntschaft, die in Dresden geschlossen worden war, schätzte er Johann Sebastians Musik über alles und übertrug seine Gönnerschaft auch auf Bachs beide Söhne: Friedemann, an dessen Cembalo- und Orgelspiel er sich in der sächsischen Residenzstadt erfreute und dem er seinen Cembalisten Joh. Gottlieb Goldberg (1727–1756) als Schüler anvertraute – und in Berlin auch Philipp Emanuel, in dessen Hause Keyserlingk Pate des zweiten Sohnes wurde, der in der Taufe den Namen des Großvaters Johann Sebastian erhielt. In früherer Zeit (1738) reiste Philipp Emanuel mit einem Sohne des Grafen als dessen Begleiter. Bach selbst

²³ Diese Begebenheit aus dem Jahre 1717 ist zwar schon im Nekolog (1754) nachzulesen, bleibt aber trotz allem zweifelhaft. Flade (G. Silbermann, 1953, S. 75) sagt dazu: „Wenn Marchand es vorzog, dem künstlerischen Wettstreit mit Bach auszuweichen, dann nicht etwa, weil er sich unterlegen fühlte, sondern weil er den Auftrieb, die Schaustellung haßte (vgl. sein Verhalten in Straßburg).“

²⁴ Da Forkel sich selber im Instrumentenbau (im Clavichordnachbau) versucht hatte, wird uns seine Meinung über die Bevorzugung des Clavichords durch Johann Seb. Bach verständlich. In seiner Bach-Biographie (1802) auf S. 17 lesen wir: „Am liebsten spielte er [Bach] auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Piano-forte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können.“

ist mehrmals zu Keyserlingk nach Dresden gefahren, und umgekehrt war der Graf in Begleitung seines Cembalisten Gast im Hause Bachs in Leipzig. Man weiß auch, daß in späterer Zeit Friedemann, als es ihm wirtschaftlich nicht besonders gut ging, von Keyserlingk Zuwendungen erhielt. Auch ist es auffallend, daß Bachs Besuch bei Friedrich II. kaum ein halbes Jahr nach Keyserlingks Übersiedlung nach Berlin in die Wege geleitet wurde. Es wird berichtet, daß der größte Lohn, den Bach jemals aus Freundeshand für eine Komposition bekam, ein goldener Becher war, gefüllt mit 100 Louis d'or – und zwar für eine Reihe von Klavierstücken für das doppelmanualige Cembalo des Grafen.

Wie verhielt man sich nun am preußischen Hofe zu dem Hammerinstrument nach dem Jahre 1750? Die Vorliebe des Königs für das Pianoforte ist anscheinend doch nicht von langer Dauer gewesen. Mit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges setzten unruhige Zeiten ein. Die Königliche Oper wurde geschlossen, die Hofkapelle und die Musiken eingeschränkt. Erst nach der Rückkehr Friedrichs aus dem Kriege sehen wir die Musiken in Potsdam allmählich wieder aufleben. Ob dabei das Pianoforte im gleichen Maße wie ehemals vom König bevorzugt worden ist, muß zum mindesten bezweifelt werden. Es scheint eher, daß das Pianoforte jetzt zugunsten des altbewährten Cembalo zurückgedrängt wurde. Die Zeit brachte es mit sich, daß der gereifere König nun wieder zu der alten barocken Musik zurückfand, die er in seinen Rheinsberger Jahren pflegte und in den ersten Jahren nach seiner Krönung 1740 (wie uns erinnerlich ist, hatte er damals im Charlottenburger Schloß mit seiner Kapelle und Philipp Emanuel Bach am Cembalo eins seiner glanzvollen Konzerte veranstaltet). Aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege erfahren wir von einem englischen Cembalo, das Friedrich II. von dem Londoner Harpsichordmacher Burkat Shudi geschickt bekam (1765), und im folgenden Jahre bestellte Friedrich noch zwei Instrumente derselben Gattung, um auch seinen Bruder Heinrich und seine Schwester Amalia mit diesen besonders guten Cembali beschenken zu können. Außerdem ist noch ein Instrument bekannt, das auf des Königs Veranlassung aus England beschafft wurde: der Flügel Maria Theresias, jetzt im Brüsseler Museum. Harpsichorde englischer Faktur galten in ganz Europa als die besten. Sollten alle diese Tatsachen, die sich bis an die Altersjahre des Königs verteilen, nicht besagen, daß sich der Geschmack am preußischen Hofe gewandelt hatte? Von der Forschung ist ausdrücklich hervorgehoben worden, daß gerade die Cembalomusik in Potsdam sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einer Beliebtheit erfreute habe, wie kaum an einem anderen Hofe in Deutschland²⁵. Man nennt Potsdam „die Hochburg der Cembalomusik“ und stützt diese Behauptung durch die Tatsache, daß sich Norddeutschland durch die Haltung gerade Friedrichs II. am längsten den neuen Einflüssen verschloß und beim Cembalo verharrte – in einer Zeit, als in Süddeutschland schon lange mit

²⁵ H. Engel, *Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts*, 1925, S. 260.

dem Hammerflügel musiziert wurde. Dieser Abkehr vom Pianoforte und der Rückwendung des alternden Königs zur Musik seiner früheren Jahre, als das Cembalo noch im Mittelpunkt seiner Musikausübung stand, entsprach auch eine höhere Wertschätzung des alten Kantors, wie es uns durch einen Bericht Gottfried von Swietens nahegebracht wird. In einem Brief aus dem Jahre 1774 an den Fürsten Kaunitz lobte der König nach einem Orgelkonzert in der Garnisonkirche den Organisten Friedemann Bach, so als hätte er nie eine bessere Aufführung gehört, es sei denn durch seinen Vater Johann Sebastian²⁶.

So erleben wir, daß das Flügel-Pianoforte gerade an dem Ort in Deutschland, wo es zunächst durch die Förderung eines einzelnen eine gewisse Geltung erlangte, merkwürdig schnell wieder in Vergessenheit gerät. Diese Tatsache muß aber an dem Instrument selbst gelegen haben, an dem Cristofori-Silbermann-Pianoforte, das in keinem Falle mit seinem späteren Rivalen, dem süddeutschen Hammerflügel, dem bevorzugten Instrument der Wiener Klassik, gleichzusetzen ist.

²⁶ BJ 1956, S. 11 (B. Paumgartner).

Marginalien zu einigen Bach=Dokumenten

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

I. Zur Überlieferung der Bachschen Familienchronik

Der Ursprung der *musicalisch-Bachischen Familie*, das unbestritten wichtigste familiengeschichtliche Dokument über die „Bache“, hat hinsichtlich der Form der handschriftlichen Überlieferung wie der Vollständigkeit der genealogischen Mitteilungen schon zu manchem Rätselraten Anlaß gegeben. Besonders verwickelt erscheint die Problematik der heute in der BB unter der Signatur *Mus. ms. theor. 1215* aufbewahrten Hs.¹, die Philipp Emanuel Bach 1774 oder 1775^{1a} mit der Bemerkung an Johann Nikolaus Forkel gesandt hatte, sein Vater habe „den ersten Aufsatz . . . vor vielen Jahren“ gemacht. Wie dieser „erste Aufsatz“ ausgesehen haben könnte, welche Daten in ihm enthalten gewesen sein müssen, darüber gehen in der Bach-Forschung die Meinungen auseinander. Während Spitta² die Ansicht verfocht, daß Joh. Seb. Bach außer dem „ersten Aufsatz“ über Veit Bach nichts zu diesem Dokument beigetragen habe, und in Philipp Emanuel Bach den Verfasser des übrigen gefunden zu haben glaubte, sah Terry³ die Berliner Hs. sogar als aus dem Besitz Joh. Seb. Bachs stammend an. Spittas Ansicht, daß die Genealogie angesichts einiger Fehler und fehlenden Daten „nicht unter den Augen Sebastian Bachs entstanden sein“ könne, hat, soweit ersichtlich, wenig Gegenliebe gefunden⁴, da seine – durchaus beachtenswerten – Argumente doch nicht stark genug sind, um Philipp Emanuel Bachs erwähnte Bemerkung außer Kraft zu setzen. Daß die an Forkel geschickte, mit eigenhändigen Zusätzen Philipp Emanuel Bachs versehene Hs. eine spätere Abschrift der Original-Genealogie darstellt, hatte Spitta richtig erkannt. Eine präzise Bestimmung dieser Abschrift wurde jedoch erst durch eine Mitteilung Georg Schünemanns⁵ ermöglicht; einem Hinweis Georg Kinskys folgend, stellte Schünemann durch Schriftvergleich fest, daß Philipp Emanuel Bachs Tochter Anna Carolina Philippina Bach (geb. 4. 9. 1747 in Berlin, gest. 2. 8. 1804 in Hamburg) den älteren Textanteil des an Forkel gegebenen Manuskripts geschrieben hat.

¹ *Bach-Urkunden*, herausgegeben von Max Schneider, Leipzig o. J. = Veröffentl. der Neuen Bachgesellschaft Jg. XVII, 3. Ch. S. Terry, *The Origin of the Family of Bach Musicians*, London 1929. Ein vollständiger Textabdruck in: *Johann Sebastian Bach, Biographische Dokumente*, Leipzig 1950 (Offizin Haag-Drugulin).

^{1a} Vgl. Anm. 14. Ph. Em. Bachs Zusatz unter Nr. 44, (Johann Andreas Bach) „ward Organist in Ohrdruf u. starb“ [= 1779!], beruht wohl auf einem Irrtum.

² Bd. I, S. XIV f., 789 f., Bd. II, S. 981.

³ *Job. Seb. Bach*, Leipzig (1929), S. 4f.

⁴ Daß das Dokument in den Briefausgaben Müller von Asows und in W. Schmieders Zusammenstellung *Job. Seb. Bach als Brieffschreiber* (BJ 1940/48) fehlt, beruht wohl auf den dort gehandhabten Auswahlmaßstäben.

⁵ *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann*, Zürich 1936, S. 20.

Da diese Bemerkung, an versteckter Stelle stehend⁶, leicht übersehen werden kann⁷ und die zum Vergleich herangezogenen Briefe schwer zugänglich sind, sei im folgenden zunächst einiges an Hand anderer Unterlagen zu dieser Frage Festgestellte mitgeteilt.

Über die erwähnten Briefe gibt eine Katalognotiz folgenden Wortlauts Auskunft:

„Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln (Vierter und letzter Teil) ... den 23. Februar 1928 ... durch Karl Ernst Henrici & Leo Liepmannssohn ... Berlin. Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Georg Kinsky S. 2 Nr. 8:

Bach, Carolina (Anna Carolina Philippina), die Tochter Carl Philipp Emanuel Bachs.

37 eigh. Briefe m. U. Hamburg, September 1790 – März 1804. Zusammen über 60 Seiten 4° nebst Adressen und Siegeln. Umfangreiche Briefreihe an den Organisten J. J. H. Westphal in Schwerin, der mit Bach und seinen Erben zwecks Ankauf von dessen gedruckten und handschriftlichen Kompositionen und Musikerbildnissen in regem Briefwechsel stand (vgl. Nr. 11 und 12 im Auktionskatalog III). Die ersten 18 Briefe sind im Auftrage und im Namen von Bachs (am 20. Juli 1795 gestorbener) Witwe (Johanna Maria geb. Dannemann) geschrieben. Sämtliche Briefe beziehen sich auf Westphals Nachlassankäufe und enthalten viele noch nicht verwertete Einzelheiten über Bachs Werke und den späteren Verbleib seiner Sammlungen.“

Eine Veröffentlichung dieser Briefe ist bisher nicht erfolgt⁸; nur Georg Kinsky wies in seinem Aufsatz *Die Urschriften Bachs und Händels*⁹ auf die Existenz der Briefreihe hin: „Erhalten sind 37 Briefe Anna Carolina Philippina Bachs an Westphal aus den Jahren 1790–1804 (s. Nr. 8 im Auktionskatalog W. Heyer IV; ihr jetziger Besitzer ist Privatdozent Dr. E. F. Schmid in Graz).“ Wenn auch der Katalogbeschreibung Kinsky zu entnehmen ist, daß die Briefe überwiegend Philipp Emanuel Bach betreffen, so ist doch nicht ausgeschlossen, daß sie auch Mitteilungen enthalten könnten, die sich direkt oder indirekt auf Joh. Seb. Bach beziehen lassen. Ein aus ähnlichem Material entnommenes Beispiel mag die Berechtigung dieser Annahme zu stützen versuchen:

Ein ebenfalls von Anna Carolina Philippina Bach geschriebener, mit „Johanna Maria Bach“ unterzeichneter Brief vom 4. 3. 1789 an Breitkopf in

⁶ Friedrich Blume übernahm sie – jedoch ohne Literaturhinweis – in seinen Artikel über Joh. Seb. Bach in MGG.

⁷ Unabhängig von Schönemanns Hinweis stellte Dragan Plamenac (*New Light on the last Years of Carl Philipp Emanuel Bach*, *The Musical Quarterly*, 1949, S. 565 ff.) fest, daß der „Ursprung“ und die Adresse eines Briefes Ph. Em. Bachs von der gleichen Hand geschrieben sind.

⁸ Nur ein kurzer Auszug aus einem Brief vom 7. 10. 1791 ist bei E. F. Schmid (*C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 139) abgedruckt.

⁹ *Philobiblon*, VIII, 1935, S. 110 Anm. 8.

Leipzig¹⁰ enthält die anderweitig nicht belegte Mitteilung, daß Philipp Emanuel Bach den zur Veröffentlichung bereitliegenden Katalog seiner Bildersammlung noch selbst „vollständig ausgearbeitet“ habe. Vergewenwärtigt man sich, daß in diesem 1790 gedruckten Bilderkatalog¹¹ auch *Giovannini* mit dem Zusatz „(vorgegebner Graf *St. Germain*) Componist und Violinist“ auftaucht (die Identitätsfeststellung stammt also nicht erst aus E. L. Gerbers Neuem Tonkünstler-Lexikon von 1812, wie in den *Giovannini*-Artikeln in MGG und der neuesten Auflage des Riemann-Lexikons zu lesen ist!), dann wird man die immer wieder angezweifelte Überschrift „Aria di *Giovannini*“ im Notenbuch der Anna Magdalena Bach, das sich im Besitze Philipp Emanuel Bachs (!) befand, doch mit anderen Augen ansehen müssen.

Auch in Briefen Philipp Emanuel Bachs lassen sich die Schriftzüge der genannten Enkelin Johann Sebastian Bachs über mehr als zwanzig Jahre hin verfolgen; in seinem ausgedehnten Briefwechsel mit Breitkopf in Leipzig¹² schreibt sie oftmals – besonders häufig von 1780 an – Adressen oder Subskribentenlisten, zuweilen auch eine Vollmacht oder sogar den ganzen Brieffext. Die Vermutung ist wohl nicht zu gewagt, daß sie – im Hause Phil. Em. Bachs als gewandte Sekretärin wirkend – ihre Mutter an geistiger Beweglichkeit weit übertraf. Kennzeichnend dafür scheint zu sein, daß sie es war, und nicht ihre Mutter, die nach dem Tode Phil. Em. Bachs einen ausführlichen Fragebogen über seine Tätigkeit und seine Einkünfte beantwortete¹³. Ob sie sich auch als Notenkopistin betätigte, müßte eine umfassende Durchsicht aller in Frage kommenden Hss. erweisen; durch Stichproben konnte festgestellt werden, daß sie das Titelblatt der Hs. *BB Mus. ms. Bach P 1135* (Phil. Em. Bachs „Veränderungen und Auszierungen über einige meiner Sonaten“) geschrieben und dem Notentext einige Anmerkungen zugefügt hat.

Die von der Hand Anna Carolina Philippina Bachs stammenden Teile der Genealogie in der Berliner Hs. lassen ohne weiteres den Schluß zu, daß es sich um eine verhältnismäßig mechanisch angefertigte Kopie handelt. Deshalb ist es wichtig zu fragen, wie die von ihr benutzte Vorlage ausgesehen haben könnte und wie genau sie von ihr wiedergegeben worden ist.

¹⁰ Vgl. W. Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, Bd. II, Leipzig 1926, S. 3 und *Auktion Musik-Autographen*, Katalog 498 der Firma J. A. Stargardt (1951) S. 13 Nr. 6 (Beschreibendes Verzeichnis: Wolfgang Schmieder). Auch der bei C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. II, S. 307ff. abgedruckte Brief der Witwe Phil. Em. Bachs vom 5. 9. 1789 (jetzt im Bach-Museum Eisenach) zeigt die Handschrift der Tochter Ph. Em. Bachs.

¹¹ Neudruck: BJ 1939 S. 98–112, 1940/48 S. 161–168.

¹² Vgl. Hitzig a. a. O. S. 2f., Schmieder a. a. O. S. 5–9.

¹³ Heinrich Miesner, *Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Leipzig 1929, S. 14–18.

Die Entstehung der Kopie im Hause Phil. Em. Bachs in Hamburg¹⁴ läßt es – im Verein mit der erwähnten Mitteilung an Forkel – als das Nächstliegende erscheinen, daß die Vorlage eine später verlorenegegangene Hs. Joh. Seb. Bachs gewesen sei. Dieser Annahme stehen jedoch einige in der Genealogie enthaltene falsche Daten und Lücken im Wege. Vorausgesetzt, daß der „Ursprung“ in einer dem überlieferten Text nahestehenden Form Joh. Seb. Bach zum Verfasser habe, so befremden nicht nur das schon von Spitta bemängelte falsche Datum seines Dienstantrittes in Arnstadt (1704 statt 1703), sondern auch das Fehlen von Lebensdaten der „Ohrdrufer Bache“. Weder für Johann Sebastians ältesten Bruder Johann Christoph, bei dem er fünf Jahre lang im Hause gewohnt hatte, noch für dessen Söhne Johann Bernhard, Johann Heinrich und Johann Andreas sind in der Berliner Hs. die Geburtsdaten aufgeführt. Dies wirkt vor allem deshalb besonders merkwürdig, weil die beiden erstgenannten Söhne Bachs Schüler waren¹⁵, während Joh. Seb. Bach bei Johann Andreas' Zwillingbruder Pate stand und wahrscheinlich bei der Taufe in Ohrdruf anwesend war¹⁶. Das Geburtsjahr des Udestädter Tobias Friedrich Bach, für den spätere Beziehungen zu Joh. Seb. Bach nicht bekannt sind, ist hingegen angegeben; allerdings wurde Tobias Friedrich kurz nach der mutmaßlichen Übersiedelung Johann Sebastians nach Ohrdruf geboren, während dieser sich im November 1700, als Johann Bernhard, sein zweiter Neffe, geboren wurde, schon in Lüneburg befand.

Aus der Übereinstimmung einiger derartiger Fehler in der Genealogie und im Nekrolog auf Joh. Seb. Bach (1754) glaubte Spitta schließen zu können, daß Phil. Em. Bach als Verfasser des Nekrologs auch für den „Ursprung“ verantwortlich sei. Übereinstimmungen dieser Art sind neben der Jahreszahl 1704 das Fehlen von Lebensdaten für Johann Christoph Bach und für Johann Michael Bach, Sebastians ersten Schwiegervater. Am auffälligsten sind dabei die Unklarheiten über Sebastians ältesten Bruder im Nekrolog, da sich die beiden ihn angehenden Mitteilungen (daß Joh. Seb. Bach die bei Mondlicht angefertigte Kopie von Klavierwerken berühmter Meister erst nach dem Tode des Bruders zurückerhalten und die Wanderung nach Lüneburg ebenfalls erst nach dem Tode des Bruders angetreten habe) als unwahrscheinlich bzw. falsch erweisen.

Der auf den ersten Blick einleuchtend wirkende Erklärungsversuch Spittas kann jedoch einer eingehenden Prüfung nicht standhalten. Daß zwischen dem Nekrolog von 1754 und der Genealogie von 1735 (diese Jahreszahl wird im Text genannt und mit der damit belegten Entstehungszeit stimmen alle Angaben überein) eine direkte Beziehung bestehen muß, ist nicht zu

¹⁴ So erklärt sich zwanglos, daß Ph. Em. Bach in seinem Briefe an J. N. Forkel vom 13. 1. 1775 aus dem Satze „Die Kosten des Stammbaumes und der Beschreibung betreffen $2\frac{1}{2}$ Thaler“ die Worte „und der Beschreibung“ wieder ausstrich.

¹⁵ Vgl. Hans Löffler, „Bache“ bei Seb. Bach, BJ 1949/50, S. 106ff.

¹⁶ Vgl. C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach und Kassel 1957, S. 81 und Löffler a. a. O., S. 107.

leugnen. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß Phil. Em. Bach beim Niederschreiben des Nekrologs z. B. die fragliche Jahreszahl 1704 seinen eigenen „nicht unter den Augen Sebastians“ entstandenen Aufzeichnungen entnommen haben sollte, während er sich mit Leichtigkeit durch Zuhilfenahme des Waltherschen Musiklexikons von 1732 das richtige Datum 1703 hätte verschaffen können (wie es S. Riemer in seiner handschriftlichen Leipziger Stadtchronik und der Verfasser des Bach-Artikels im 1751 erschienenen Supplement des Zedlerschen Universal-Lexikons taten). Eher wäre denkbar, daß Phil. Em. Bach die Angaben der Genealogie ungeprüft übernahm, da sie ihm – als Aufzeichnungen seines Vaters – unbedingt verläßlich erschienen.

Außerdem ist auch die Zahl der Indizien, die auf Joh. Seb. Bach als Autor des „Ursprungs“ deuten, zu groß, als daß sie durch das Fehlen einiger Daten entkräftet werden könnte: die vollständige Mitteilung der Geburtsdaten seiner lebenden Söhne bis hin zum gerade geborenen Johann Christian¹⁷, die ausführliche Schilderung seiner Lebensstationen mit dem Leipzig betreffenden Nachsatz „allwo er noch nach Gottes H. Willen lebet“, die genaue Kenntnis der Zahl der Nachkommen Johann Ambrosius Bachs¹⁸, die Erwähnung von vier unversorgten Töchtern als Nachkommen seines Schwiegervaters Johann Michael Bach (nur hier und bei Ambrosius Bach werden Töchter erwähnt!) und die Bezeichnung Johann Friedrich Bachs als „Successor Organista J. S. Bachens“ in Mühlhausen. Diese Indizien müßten sogar ausreichen, die Konzeption der Genealogie für Joh. Seb. Bach in Anspruch zu nehmen, wenn Phil. Em. Bachs Mitteilung über den „ersten Aufsatz“ überhaupt nicht vorläge.

Auch das Bild, das die handschriftliche Überlieferung des „Ursprungs“ bietet, gibt keinen Anlaß, einen anderen Autor als Joh. Seb. Bach in Betracht zu ziehen.

Die älteste bekannte Hs., nach Spitta eine Kopie Johann Elias Bachs, könnte, sofern Spittas Zuweisung richtig ist, nur in den in Leipzig verbrachten Jahren 1737–1742 entstanden sein. Der gegenwärtige Besitzer des fragmentarisch überlieferten Dokuments (es beginnt erst mit Nr. 25) ist leider nicht bekannt, so daß eine Bestätigung der Spittaschen Annahme durch einen Schriftvergleich nicht möglich ist. Wenn auch der Name der Eigentümerin um 1870 (Emmert) es wahrscheinlich macht, daß die Kopie aus dem Nachlaß Johann Elias Bachs stammt – auch die beiden Briefe Joh. Seb. Bachs vom 6. 10. und 2. 11. 1748 an seinen Vetter Johann Elias in Schweinfurt waren Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitze eines Mitgliedes der Familie Emmert¹⁹ –, so ist dies doch nur ein unzureichender Ersatz für einen bestätigenden Quellenvergleich. Eine weitere Abschrift,

¹⁷ Zum falschen Geburtsdatum Ph. Em. Bachs – 14. März, der Geburtstag seines Paten G. Ph. Telemann! – vgl. Anm. 25.

¹⁸ Vgl. BJ 1955 S. 107.

¹⁹ Vgl. E. O. Lindner, *Zur Tonkunst*, Berlin 1864, S. 66.

von Kawaczyński in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 1843 abgedruckt, stammt – nach dem Zeugnis des Pfarrers J. G. W. Ferrich, eines Urenkels des Schreibers – von Johann Lorenz Bach, Johann Elias' älterem Bruder, der als Organist in Lahm (Itzgrund) wirkte. Wenn Spittas Feststellung richtig ist, daß es sich dabei um eine Kopie nach Johann Elias Bachs Abschrift handelt, so müßte die Hs. spätestens 1743 geschrieben sein, da sie Johann Elias Bach noch nicht als Kantor in Schweinfurt erwähnt; da die Sterbedaten Johann Bernhard Bachs (1743) und Johann Sebastian Bachs (1750) als spätere Nachträge erscheinen, gewinnt diese Vermutung an Wahrscheinlichkeit; als terminus post quem non schlüssig beweisen läßt sich nur das Jahr 1755, da auch das Sterbedatum Johann Elias Bachs später nachgetragen ist.

Das aus den genannten Hss. zu erschließende Bild der Quellenlage – verlorenes Original, Kopie der Tochter Phil. Em. Bachs in Hamburg um 1774, Kopie des Johann Elias Bach in Leipzig um 1740 und Enkelkopie seines Bruders um 1743–1755 (über die Abweichungen zwischen „Hamburger“ und „fränkischer“ Fassung vgl. weiter unten) – wird durch eine bisher nicht ausgewertete Hs. noch weiter kompliziert. Diese Abschrift ungeklärter Herkunft – sie gehört unter der Signatur *RII* zu den älteren Beständen des Bachmuseums Eisenach²⁰ – teilt auf vier voll beschriebenen Folioseiten den Text der Nummern 1–24 des „Ursprungs“ mit. Liegt so die Vermutung nahe, daß es sich hier um den bisher verschollenen Anfang der „Emmertschen“ Genealogie handelt, so zeigt ein Vergleich mit dem Abdruck von 1843, daß zwar zwischen Johann Lorenz Bachs Abschrift und der Eisenacher Handschrift ein enger Zusammenhang besteht, daß beide aber nicht voneinander kopiert sein können.

Der Zusammenhang beider Hss. ergibt sich aus der Übereinstimmung einiger Lesarten wie *Wettin* (statt: *Prettin*, in Nr. 5), der Erwähnung von 4 (statt: 3) unverheiratet gestorbenen Söhnen Johann Ambrosius Bachs (Nr. 11), der fehlenden Berufsangabe für Franz Eisentraut (in Nr. 12) und der unvollständigen Jahreszahl (17) bei der Ernennung Joh. Seb. Bachs zum Konzertmeister (in Nr. 24).

Daß Johann Lorenz Bachs Abschrift nicht nach der Eisenacher Hs. kopiert sein kann, beweist der dort zum ursprünglichen Wortlaut gehörende Todeseintrag Joh. Seb. Bachs, der bei Johann Lorenz Bach als späterer Nachtrag – jedoch in gleicher Formulierung! – zu erkennen ist. Ein umgekehrtes Vorlagenverhältnis ist ebenfalls ausgeschlossen, da die Eisenacher Hs. einige durch die Berliner Kopie als authentisch bestätigte Lesarten enthält, die bei Johann Lorenz Bach ganz fehlen: *Ist gestorben den 20* (in Nr. 1), *Defsen Geschwister beissen* (in Nr. 21); bei der Berufsangabe in Nr. 12 (s. o.) läßt sich unter einer Rasur eine frühere Lesart, vermutlich *Kirchnechts* (Berliner Handschrift: *Kirchners*) erkennen.

²⁰ Vgl. Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 82 (1915), S. 281 (Alfred Lorenz, *Ein alter Bach-Stammbaum*) und BJ 1957, S. 184.

Zur Einordnung der Eisenacher Hs., deren Schreiber bisher nicht identifiziert werden konnte, bieten sich somit folgende Möglichkeiten an:

a) Das Eisenacher Bruchstück (Nr. 1–24) gehört zur „Emmertschen“ Genealogie (Nr. 25ff.); dann kann es sich bei dieser nicht um eine ca. 1740 geschriebene Kopie Johann Elias Bachs handeln, da das Eisenacher Bruchstück nach 1750 geschrieben ist (s. o.) und seine Schriftzüge nicht die Johann Elias Bachs sind. Die „Emmertsche“ Genealogie könnte dann evtl. eine Kopie nach Johann Elias Bach sein.

b) Das Vorliegen zweier einander ergänzenden Bruchstücke stellt ein durch gleiche Bogeneinteilung bei der Abschriftnahme hervorgerufenen zufälliges Zusammentreffen dar; dann kann die „Emmertsche“ Genealogie von Johann Elias Bach geschrieben sein, während das Eisenacher Bruchstück von dem verlorenen Anfang der genannten Kopie abgeschrieben wurde, wobei in dieser das Sterbedatum Joh. Seb. Bachs schon nachgetragen war.

c) Wieder vorausgesetzt, daß das Vorhandensein zweier einander ergänzenden Bruchstücke zufälliger Natur ist: die Eisenacher Hs. stimmt zwar im wesentlichen mit dem fränkischen Überlieferungszweig des „Ursprungs“ überein, ohne daß eine unmittelbare Beziehung zwischen beiden besteht; die obenerwähnten Textkorrumpierungen gehen auf eine nicht bekannte Zwischenabschrift zurück, die ihnen mittelbar oder unmittelbar als gemeinsame Vorlage diene.

Auch die von späterer Hand stammenden Zusätze in der Eisenacher Hs. lassen keinen eindeutigen Schluß auf den Überlieferungsweg zu; unter Nr. 21 sind die Geschwister Johann Valentin Bachs erwähnt: *Johann Christian u. Joh: Georg, beyde in Weickersheim verstorben*, unter Nr. 23 ein Bruder Joh. Seb. Bachs: *Balthasar der 3te Sohn von Ambrosius ist in Köthen als Trompeter gestorben*. Die beiden erstgenannten Namen tauchen auch in der *Geschlechtstafel des berühmten Herrn Kapellmeisters Bach in Hamburg*²¹ sowie in dem „Kittelschen“ Stammbaum²² auf, der fälschlich als Köthener Trompeter bezeichnete Bruder Joh. Seb. Bachs wird in dem angeblich aus Wechmar stammenden, 1915 Paul Ihle in Gotha gehörenden Stammbaum²³ erwähnt.

Vergleicht man die Fassung der Berliner Hs. mit dem Abdruck von 1843, so zeigt die Druckfassung (abgesehen von zahlreichen orthographischen Varianten, die nur zum Teil der glättenden Hand des Herausgebers entstammen können) Abweichungen in folgenden Komplexen:

1. Ausführlichere Mitteilungen über die „Schweinfurter Bache“ Georg Christoph, Johann Valentin, Johann Lorenz, Johann Elias, Johann Heinrich
2. Genaue Angabe der Lebensdaten der „Ohrdruffer Bache“ Johann Christoph d. Ä., Johann Tobias, Johann Bernhard, Johann Christoph d. J., Johann Heinrich, Johann Andreas

²¹ In: *Beschreibung der königl. ungarischen Haupt- Frey- und Krönungsstadt Preßburg. Erster Theil*. Preßburg bey Johann Mathias Korabinsky (1784) S. 110f.

²² Vgl. Spitta I, S. XVI.

²³ Lorenz a. a. O.

3. Genauere Mitteilungen über die „Jenaer Bache“ Johann Nikolaus und Johann Christian
4. Ergänzungen am Schluß des Joh. Seb. Bach betreffenden Abschnitts.

Während die Ergänzungen unter 1. und 4. keiner Erläuterung bedürfen, könnte man die Angaben unter 3. mit Beziehungen, die Johann Elias Bach bei seinem Jenaer Studienaufenthalt (1728) angeknüpft haben könnte, zu erklären versuchen. Für den bereits eingangs erwähnten Problemkreis um die „Ohrdrufener Bache“ müßte man engere Beziehungen zwischen Ohrdruf und Schweinfurt bzw. Lahm (Itzgrund) annehmen, als sie zwischen Joh. Seb. Bach in Leipzig und seinen Ohrdrufener Verwandten bestanden – eine zweifellos problematische Vermutung! Diese Annahme erhält nur dadurch eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß in der „Ferrichschen“ Genealogie die Lebensdaten der jüngeren „Ohrdrufener Bache“ größtenteils als spätere Ergänzungen eingetragen sind, jedoch so genau in ihren Angaben, daß man persönliche Verbindungen wenigstens für die Zeit nach 1750 als sicher annehmen kann²⁴.

Betrachtet man die Gesamtheit der in der Genealogie mitgeteilten Daten, so zeigt sich, daß die Erfurt und Eisenach betreffenden Jahreszahlen nahezu vollständig vorhanden sind, die Wechmarer Daten offenbar soweit mitgeteilt wurden, wie sie erreichbar waren, während andere thüringische Ortschaften, wie Arnstadt, Gehren und besonders Ohrdruf, nur sehr sporadisch mit Jahreszahlen versehen sind. Außerdem werden die Angaben des „Ursprungs“ mit zunehmender Annäherung an den Zeitpunkt seiner Aufzeichnung nachlässiger; die einzige falsche Erfurter Jahreszahl ist zugleich das jüngste aus Erfurt mitgeteilte Datum (Sterbejahr des Johann Egydius Bach 1717 statt 1716). Ganz besonders merkwürdig ist, daß das einzige in der Berliner Hs. fehlende Erfurter^{24a} Datum gerade das Geburtsjahr von Sebastianäus ältestem Bruder, Johann Christoph, ist.

Die Möglichkeit, daß die Fehler und Auslassungen in der Berliner Hs. der Genealogie auf Korrumpierungen des Textes beim Kopieren zurückzuführen seien, wird schon dadurch unwahrscheinlich, daß – wie oben erwähnt – Phil. Em. Bach vor 1754 die Genealogie zu Rate gezogen haben muß, als er in Berlin den Nekrolog „zusammenstoppelte“²⁵. Daß ihm jedoch

²⁴ Vgl. auch Johann Lorenz Bachs Aufenthalt in Ohrdruf 1712/13 (Löffler a. a. O. S. 107).

^{24a} Der Druck von 1843 und die Eisenacher Hs. geben fälschlich Eisenach als Geburtsort an.

²⁵ Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang Phil. Em. Bachs unterschiedliche Bewertung des Nekrologs; Ende 1774 schrieb er an Forkel „Meines seel. Vaters Lebenslauf im Mizler ist durch meine Hülfe der Vollkommenste“ und mußte schon am 13. 1. 1775 gestehen „Meines seel. Vaters Lebenslauf im Mizler... ist vom seel. Agricola u. mir in Berlin zusammengestoppelt worden“. Über seinen eigenen Geburtstag scheint er sich ebenfalls nicht völlig im klaren zu sein, da er das falsche Datum in der an Forkel geschickten Handschrift des „Ursprungs“ (14. März statt 8. März) unkorrigiert ließ; in der Selbstbiographie in Carl Burneys *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. III, Hamburg 1773, S. 198 ff. fehlt es völlig.

nur eine geringwertige Abschrift des „Ursprungs“ zur Verfügung gestanden haben soll, ist ebenfalls kaum anzunehmen. Deshalb wird es bei der Hypothese bleiben müssen, daß Joh. Seb. Bachs Beziehungen nach Ohrdruf nicht so eng waren, daß ihm 1735 die genauen Lebensdaten seines Bruders und seiner Neffen greifbar gewesen wären²⁶. Möglicherweise war schon um 1740, als Johann Elias Bach in Leipzig weilte, Genaueres bekannt, doch verzichtete Joh. Seb. Bach auf die Vervollständigung seines „ersten Aufsatzes“. Die Berufsangaben für Johann Heintich Bach, Kantor in Oehringen (seit 1735!) und für Johann Andreas Bach als Hautboist beim Militär (seit 1733) zeigen ihn als durchaus vom neuesten Stand unterrichtet (im Gegensatz zur Bezeichnung Johann Elias Bachs als „p. t. Cantor in Schweinfurth“). Die falsche Jahreszahl 1704 wird man auf einen Gedächtnisfehler zurückführen müssen.

Als letzte Frage bleibt der Lesartenvergleich zwischen der Berliner Hs. und dem fränkischen Überlieferungszweig des „Ursprungs“ zu erörtern. Da die Eisenacher Hs. die meisten Lesarten des Abdruckes von 1843 teilt, braucht nicht angenommen zu werden, daß die zahlreichen Abweichungen zwischen der Berliner Hs. und dem Druck zu Lasten der vom Herausgeber geschilderten schlechten Lesbarkeit der Abschrift Johann Lorenz Bachs gehen müßten und die Hs. Anna Carolina Philippina Bachs als vermutlich vom Original kopiert stets vorzuziehen sei.

Außerdem besitzen wir mit einem von der Hand der Tochter Phil. Em. Bachs geschriebenen Textblatt, das der Original-Partitur von Joh. Seb. Bachs Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ (BWV 204)²⁷ beiliegt, und Bachs Textunterlegung, die teils in sauberer Reinschrift (in den Rezitativen), teils in flüchtigem Konzeptduktus (in den Arien) erfolgt ist, brauchbares Vergleichsmaterial, um die Verlässlichkeit Anna Carolina Philippina Bachs als Kopistin überprüfen zu können. Innerhalb der dort feststellbaren über fünfzig Abweichungen bleibt die Zahl der Lesefehler in erträglichen Grenzen: *ein Narr rühmt* (statt *rührt*) *seine Schellen*, *beschließet* (statt *umschließet*), *O, ein Vergnügen* (statt *Eh ein Vergnügen*), *Eh wollt ich der Winde trauen* (statt *den Winden*), *gewiß* (statt *genießt*). Zwei Versehen Bachs werden korrigiert: *dursuchet* ist richtig als *durchsuchet* wiedergegeben und *Ehr* ist zu *Ehre* berichtigt, so daß der unbegründete Binnenreim *Geld, Reichtum, Ehr wird nicht sehr* wegfällt. Läßt sich hieraus die Vermutung ableiten, daß die Zahl der beim Kopieren des „Ursprungs“ entstandenen Versehen nicht allzu groß sein wird, so ist für die Frage der Lesarten bedenklicher, daß die Tochter Phil. Em. Bachs die Rechtschreibung des Kantatentextes stillschweigend modernisiert hat, z. B. *wen er ô oft Banquerott* zu *wenn er nicht oft Bankerott*, *Creys* zu *Kreis*, *Kauffman* zu *Kaufmann*, *Herrligkeit* zu *Herrlichkeit*.

²⁶ Vgl. auch den bei Spitta (I, S. 760ff.) geschilderten Streit um die Lämmerhirsche Erbschaft, bei dem von den streitenden Parteien nicht erwähnt wurde, daß Johann Christoph Bach schon am 22. 2. 1721 gestorben war.

²⁷ BB *Mus. ms. autogr. Bach P 107*.

Dies gilt es zu berücksichtigen, wenn man eine Rekonstruktion des originalen Wortlauts des „Ursprungs“ in Angriff nimmt; dabei können der Abdruck von 1843 und die Eisenacher Hs. insofern gute Dienste leisten, als sie zahlreiche Lesarten mitteilen, die offensichtlich dem Original näher stehen als die der Berliner Hs., die jedoch ihrerseits das Stadium des „ersten Aufsatzes“ getreu überliefert. Wie das Original ausgesehen hat, läßt sich nur mutmaßen; daß es nicht in allen Teilen das Aussehen einer Reinschrift hatte, verrät eine gelegentliche Unsicherheit Anna Carolina Philippina Bachs, z. B. bei der Schreibung thüringischer Ortsnamen (Gehren, Ohrdruf – stets als *Obrdurff*), die sogar zu Auslassungen (in Nr. 24 und 48) führt. Abgesehen von diesen Einschränkungen braucht aber ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Text der Berliner Hs. und dem verschollenen Original nicht angenommen zu werden²⁸.

II. Bachs Einkünfte aus Legaten

Ein Gebiet der Bach-Biographik, auf dem unsere Kenntnisse noch recht dürftig sind, ist das der Einkünfte Bachs als Thomaskantor; für sie gibt es mit ihrer Teilung in ein verhältnismäßig geringes Fixum und ein weitverzweigtes und unübersichtliches System von Akzidenzien kein Seitenstück in Bachs vorleipziger Zeit. Wie schlecht sich die wirklichen Einkünfte dieser Art schätzen ließen, zeigen Bemerkungen Bachs wie „. . . weil ich der gänzlichen Meinung, man könne seine gage an einem Ohrte, da man die accidentia zur Besoldung rechnen muß, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren . . .“ (im Hallenser Absagebrief vom 19. 3. 1714) und „Da aber nun (1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich, als man mir Ihn beschrieb, (2) viele accidentia dieser station entgegen . . .“ (im Brief an Georg Erdmann, 28. 10. 1730). Die folgenden Ausführungen sind einem Teilgebiet dieser Akzidenzien, Bachs Einkünften aus Legaten, gewidmet. Glücklicherweise liegt mit dem von H. Geffcken und H. Tykocinsky verfaßten „Stiftungsbuch der Stadt Leipzig“ (Leipzig 1905) eine Arbeit vor, die die reichhaltigen Aktenbestände des Leipziger Stadtarchivs umfassend im Hinblick auf Legate auswertet. Von den dort verzeichneten 440 Stiftungen, die sich allein bis 1750 nachweisen lassen, betrifft ein großer Teil die Thomas-Schule. Ansehnliche Kapitalien wurden angelegt, um von den Zinsen Schulfreistellen zu errichten, Schüler zu ernähren und zu kleiden, die weitere Aus-

²⁸ Ph. Em. Bachs Ergänzungen in der Berliner Hs. enthalten mehrere Irrtümer (vgl. Anm. 1a). Der Zusatz unter Nr. 24 – (Joh. Seb. Bachs Familie folgt) von No. 45, bis No. 57. – kollidiert mit der wirklichen Zählung, die von Nr. 45 bis 50 reicht. Möglicherweise entstand das Versehen dadurch, daß Ph. Em. Bach bei der Niederschrift seiner Ergänzungen einen Stammbaum mit vorliegen hatte; tatsächlich steht der jüngste Bach-Sohn in den Anm. 21/22 genannten Stammtafeln („Korabinsky“ und „Kittel“) unter Nr. 57!

bildung sicherzustellen usw. Häufig wurde als Gegenleistung verlangt, daß einige Alumnen am Sterbetage des Stifters oder einem anderen Gedenktage Motetten oder Choräle in der Thomas- bzw. Nikolaikirche oder am Sterbeause singen sollten. Auch während Bachs Leipziger Amtszeit war der Terminkalender mit derartigen Verpflichtungen dicht gefüllt, doch ergaben sich höchstens aus zwanzig Legaten Einnahmen für den Thomaskantor. Spitta (II, S. 20) konnte nur einen Teil dieser Legate an Hand der Rats- und Thomasschulrechnungen²⁹ ausfindig machen, da sich genauere Schlüsse nur aus erhaltenen Quittungen ziehen lassen, sofern die Auszahlung von nichtamtlicher Seite – z. B. durch die Erben eines Stifters – erfolgte; sind weder Rechnungseinträge noch Quittungen erhalten, so bleibt man hinsichtlich der betreffenden Legate auf Vermutungen angewiesen.

So verlangte z. B. im Jahre 1664 Martin Lehn (282)³⁰, kurfürstlich-sächsischer Oberwaagedeputierter, 10 Gulden aus den Erträgnissen seines Freihauses am Brühl „als 2 f dem Cantori und 8 fl. Acht Knaben so der Cantorey zugethan, und sich auf der Schule zu S. Thomas allhier befinden, unfeilbar zu geben und zureichen, Dargegen die 8 Knaben schuldig seyn sollen, gedachtes Martini tages zu Mittage zwischen 10 und 11 Uhren, drei Christliche feine muteten, Gott zu ehren und zu meinem andencken und erinnerung vor solchem meinem Freyhause . . . figuraliter zu singen.“³¹ Ein Verzeichnis vom Ende des 17. Jahrhunderts bemerkt zu diesem Legat:³² „Executores sind Herr BauM. Steger u. Herr Rats Herr Schütze als Erben“. Wie hier, fehlen Bach betreffende Belege auch für folgende Legate:

(163) Wolf Merker d. Ä. (1592, 1608)	Zinsen von 100 Gulden für den Kantor und die Chorknaben. Möglicherweise „nicht mehr gangbar“.
(173) Helferich, Magdalene († 1599)	dem Thomaskantor jährlich 1 Gulden
(174) Meißner, Bartholomäus (1599/1600)	dem Thomaskantor jährlich 12 Groschen
(184) Lebzelter, Thomas (1605)	7 Kollegen und Präzeptoren der Thomasschule je 5 Gulden am Tage Thomae
(200) Wurmb, Thomas (1612/1613)	dem Rektor und dem Kantor je eine Christstange zu 1 1/2 Gulden am Dreikönigstage

²⁹ Stadtarchiv Leipzig; dort befinden sich auch die im folgenden zitierten Akten.

³⁰ Die in Klammern gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Numerierung im „Stiftungsbuch“ a. a. O.

³¹ *Stift. VIII B 1b* fol. 99v.

³² *Stift. VIII B 77* Nr. 155 pag. 12.

(215) Koblitz, Elisabeth († 1621)

dem Kantor 1 $\frac{1}{2}$ Gulden

(247) Becker, Eduard († 1640)

Zinsen von 100 Talern für die
Lehrer der Thomasschule

Mittels der Ratsrechnungen läßt sich nachweisen, daß Bach jährlich jeweils 1 Taler 16 Groschen aus der Stiftung Wolfgang Bergers († 1615; Nr. 205) und aus dem Legat des Bürgermeisters Christian Lorenz von Adlershelm (1668; Nr. 288), 5 Groschen aus dem Vermächtnis der Anna Justine Meyer³³, Witwe eines Pastors der Thomaskirche († Okt. 1680; Nr. 306), und 1 Gulden aus dem Legat Johann Priesings († 1605; Nr. 179a) bezog. Die drei letztgenannten Legate waren mit musikalischen Verpflichtungen verbunden.

Hinsichtlich einer weiteren in den Ratsrechnungen aufgeführten Stiftung, der der Agathe Berger († 30. 1. 1618; Nr. 214), lassen sich Bachs Teilnahme wie auch die Höhe der gegebenenfalls ausgezahlten Summe (1 Taler 16 Groschen?) nicht sicher feststellen, da das Lehrerkollegium nur summarisch aufgeführt wird. Daß sich aus solchen Angaben keine sicheren Schlüsse ziehen lassen, zeigt der von Spitta (II, S. 73) erwähnte Fall des „Philippischen“ Legats (Dr. Friedrich Philipp, † 8. 12. 1724; Nr. 394). Nach Angabe der Thomasschulrechnungen wurden alle Lehrerkollegiumsmitglieder mit Geldzuwendungen bedacht, obwohl Bach durch Ratsbeschluß vom 3. 12. 1729 leer ausging.

Der in diesem Zusammenhang geführte Schriftwechsel verdient wegen der darin enthaltenen Beurteilung der wirtschaftlichen Lage des Kantors Beachtung: Der Thomasschulvorsteher, Gottfried Konrad Lehmann, weist in einer Eingabe vom 12. 8. 1727 darauf hin³⁴, „daß der Herr Cantor und einer von denen Herren Baccalaureis nicht mit benahmt. Weil ich nun an seinen Ort muß gestellet sein lassen, ob der Herr Testator den Herrn Cantorem wegen seiner sonst habenden guten Einnahmen studio übergangen, oder aber den andern Herrn Baccalaureum nicht attendiret: Als wünsche hierbey, welchem von beyden die übrigen 16 gr. der Billigkeit nach zuzuteilen seyn möchten, und wie ich mich überhaupt wegen obangeführter vier Punkte in allen zu verhalten habe belehret zu werden“. Der Ratsaktuar Johann Zacharias Treffurt notiert über eine Besprechung mit den Philippischen Erben vom 6. 9. 1727: „ad 4) hielten sie die Philippischen Erben darvor, das mann diejenigen 16 gr., so nicht mit eingetheilet wären dem andern Baccalaureo geben könnte, ingl. wäre nicht unbillig, daß denjenigen Schüler, welcher die Oration hielte und darvor zusammen 3 thl. bekäme (indem er als einer von denen Zwölfen 1 thl. und vor die oration besonders 2 thl. erhielt) 1 thl. abgezogen und dem Cantori gegeben würde“³⁵.

³³ *Stift. XII M 8^o, Acta Frau Annen Justinen Meyerin Stiftung de a^o. 1681*. Fol. 10 eine autographe Quittung des Thomaskantors Schelle vom 3. 6. 1681.

³⁴ *Stift. VIII B 76 No. 90 fol. 6^o*.

³⁵ Ebenda fol. 8^o. Vgl. außerdem *Stift. VIII B 2^d fol. 525 ff.*

Zahlungen aus fünf Legaten an Bach lassen sich aus den Thomasschulrechnungen eindeutig belegen, wenn auch die zugehörigen Quittungen nicht überliefert sind.

Das älteste Legat dieser Gruppe ist das der am 12. 12. 1583 verstorbenen Katharina Schwartz, Witwe des Valentin Schwartz (Nr. 155). Für das Absingen einiger Sterbelieder am Todestage der Stifterin erhielt der Kantor $\frac{1}{2}$ Gulden = 10 Groschen 6 Pfg.; die Zahlung wurde im Quartal Luciae fällig und geschah anscheinend stets Anfang Dezember. Das für 1736 vermerkte Auszahlungsdatum (2. 12.) dürfte in Anbetracht der Dresdener Reise Bachs (Orgelkonzert in der Frauenkirche am 1. 12.) nicht den Tatsachen entsprechen.

Regelmäßig am 7. 5. wurden den Lehrern der Thomasschule 6 Taler aus dem Vermächtnis des im September 1692 gestorbenen Gottfried Krell gezahlt (Nr. 325).

Ebenso regelmäßig erhielt Bach jeweils am 16. 7. 21 Groschen aus dem Vermächtnis des Dr. jur. Daniel Aegidius Heinrici († 27. 5. 1683; Nr. 315), der bestimmt hatte³⁶, „. . . Daß jährlich zu meinem andencken an meinem begräbnistage (es sey gleich in der Thomas- oder Niclas Kirchen) in der Predigt meiner zu geistl. Nachfolge, erwehnet, darauff das Sterbelied: Herr J. Christ wahr Mensch u: G. von den Schülern zur Danckbarkeit gesungen und denn vom Herrn Diacono die Gewöhnliche Collecte abgelesen werden möchte. Dafür denn . . . dem Cantori ein gülden gereicht werden soll . . .“.

Die Witwe eines Eislebener Superintendenten, Euphrosyne Rechtenbach († 26. 10. 1677; Nr. 287), hatte bestimmt³⁷, daß an vier Tagen im Jahre Gedächtnislieder gesungen werden sollten, und zwar:

18. 1. Ecce quomodo moritur justus [Gallus?]

24. 4. Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht

9. 9. Freu dich sehr, o meine Seele

26. 10. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr

Dafür erhielt der Thomaskantor 4 Gulden fränkischer Währung, d. h. 3 Taler 8 Groschen. Die Rechnungsbücher enthalten folgende Bach betreffende Auszahlungsdaten aus dem „Rettenbachischen Leichengedächtnis“: 1723, 12. 11. 1724, 13. 11. 1725, 29. 10. 1726, 29. 10. 1727, 29. 10. 1728, 29. 10. 1729, 29. 10. 1730, 29. 10. 1731, 5. 11. 1732, 29. 10. 1733, 21. 10. 1734, 11. 11. 1735, 30. 10. 1736, 29. 10. 1737, 24. 10. 1738, 29. 10. 1739, 19. 10. 1740, 29. 10. 1741, 3. 11. 1742, 22. 11. 1743, 29. 11. 1744, 11. 11. 1745, 10. 11. 1746, 25. 10. 1747, 29. 10. 1748, 3. 11. 1749.

Regelmäßig zu Ostern und Michaelis wurden jeweils 10 Taler 22 Groschen 6 Pfg. unter die acht Lehrer der Thomasschule verteilt. Die Stifterin, Regina Bose, Witwe eines Archidiacons an St. Thomae († 7. 11. 1680; Nr. 303) hatte bestimmt: „Es sollen aber auch der Cantor und die Schul-

³⁶ *Stift. VIII B 1b* fol. 159.

³⁷ *Stift. VIII B 77 No. 61.*

knaben schuldig seyn, jährl. am Tage Reginae, Gott dem Allmächtigen zu ehren, in der Kirche, da selbigen tages die Predigt seyn wird, nach der Predigt die bekante motete: Turbabor sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor: Meine Sünde mich werden kräncken sehr etc. andächtigt zu singen³⁸.

Das erwähnte Werk, in dem der augustinische Text mit der zweiten Strophe von Nicolaus Hermanns „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ kombiniert wird, dürfte identisch sein mit einem *Turbabor. à 6.*, das sich – aus dem Besitz des Thomaskantors Johann Schelle stammend – als anonyme Komposition in der Chorbibliothek der Thomasschule befand³⁹, und identisch mit einer von Hans Joachim Moser (*Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 372f.) geschilderten, ebenfalls sechsstimmigen anonymen Komposition. Nach Moser war von dieser Motette, die nach dem oben dargelegten auch noch zu Bachs Zeit aufgeführt worden sein muß, eine handschriftliche Einzelstimme erhalten, die sich als Anhang zum zweiten Discant in einem BB-Exemplar⁴⁰ des Baumannschen Sammelwerkes von 1576 (*Cantiones suavissimae*) befand, das der Organist Erhard Müller (1619 bis 1645 in Leisnig tätig) im Jahre 1620 dem 1619–1631 als Superintendenten in Leisnig wirkenden Bartholomäus Hörnigk schenkte.

Die letzte Quittung Bachs aus dem Boseschen Legat befand sich um 1880 im Besitz des Antiquars Stargardt, wo C. H. Bitter (*J. S. Bach*, 2. Aufl., Berlin 1881, Bd. III S. 252) sie einsah. Es muß allerdings bezweifelt werden, daß Bach selbst über seinen Anteil von 1 Taler 8 Groschen 9 Pfg. quittierte, da Ostern 1750 auf den 5. April fiel, einen Zeitpunkt also, als Bach (nach Zeraschi, BJ 1956) gerade zum zweiten Male eine Augenoperation durchmachen mußte.

Zwei weitere Quittungen „aus einem Legat“, die nach Kinsky⁴¹ die Unterschriften Bachs und sieben weiterer Kollegen der Thomasschule tragen – Bach quittierte über den Empfang von jeweils 5 Talern zu Ostern und Michaeli 1748 – sind z. Z. nicht nachweisbar. Es existierte zur fraglichen Zeit nur eine einzige Stiftung, die den Kantor mit einer so hohen Summe bedachte und alle acht Lehrer umfaßte: Regina Maria Sinner († 24. 11. 1740; Nr. 425) hatte aus den Zinsen eines Kapitals von 5000 Talern dem Rektor 20, dem Quartus 25 und den übrigen sechs Lehrern 60 Taler zu gleichen Teilen bestimmt⁴². Die Zinsen dürften üblicherweise zu Ostern

³⁸ *Stift. VIII B 1 b* fol. 152^r.

³⁹ A. Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, Archiv für Musikwissenschaft, I, 1918/19, S. 285.

⁴⁰ Im Verzeichnis der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (*RISM* Bd. 1) nicht enthalten (Kriegsverlust?).

⁴¹ *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß... Wilhelm Heyer in Köln, 6. und 7. Dezember 1926... durch K. E. Henrici & L. Liepmannssohn*, Berlin, S. 4 Nr. 19 (Beschreibendes Verzeichnis von G. Kinsky). Vgl. auch G. Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer*, Bd. IV, Köln 1916, S. 95 Anm.

⁴² *Stift. VIII B 76* Nr. 107/107a.

und Michaeli ausgezahlt worden sein, wodurch sich die Teilung in zwei Beträge zu 5 Talern ergäbe.

Wenigstens im Faksimile liegen zwei Quittungen Bachs aus dem sogenannten „Legatum Lobwasserianum“ vor⁴³. Maria Lobwasser († 28. 4. 1610; Nr. 195) hatte die Zinsen von 1000 Gulden zur Unterstützung der Kirchen- und Schuldienere zu St. Thomae gestiftet⁴⁴; die Auszahlung des Kapitals erfolgte durch ihre Tochter Charitas Wirth, die Ehefrau des ebenfalls durch milde Stiftungen hervorgetretenen Leipziger Professors Dr. Michael Wirth (ein von ihm einem Unbekannten geschenktes Exemplar von Nikolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur 1571* befand sich im Besitz J. S. Bachs⁴⁵).

Quittungen Bachs über den ihm zufallenden Anteil von 2 Gulden aus den jährlich zu Mariä Heimsuchung (2. 7.) fälligen Zinsen⁴⁶ sind nur aus den Jahren 1748 und 1750 bekannt; während die Quittung von 1748 unbezweifelbar die Unterschrift von seiner Hand trägt, kann das Signum der späteren Quittung („C. Joh. Seb. Bach“) trotz gewisser Ähnlichkeiten mit Bachs Handschrift nicht als seine Unterschrift gelten. Sein gesundheitlicher Zustand und sein Augenleiden dürften es ihm unmöglich gemacht haben, selbst zu quittieren, obwohl er die Unterschrift sicherlich im eigenen Hause hätte leisten können, da die Verwaltung des Kapitals von einem Diakonus der Thomaskirche geführt wurde.

Das an erhaltenen Bach-Quittungen ergiebigste Legat ist das sogenannte „Nathanische“. Seit im Bach-Jahrbuch 1918 zwei Quittungen von 1742 und 1744 veröffentlicht wurden, sind acht weitere Quittungen (sämtlich in Privatbesitz) bekannt geworden; ein Quittungsbuch („aus dem Besitz der Tischler-Innung Leipzig“) war 1935 in Leipzig ausgestellt⁴⁷, läßt sich aber nicht mehr nachweisen (wahrscheinlich Kriegsverlust).

Sabine Nathan († 1612; Nr. 185) hatte die Zinsen von 1000 Gulden gestiftet. Der den Thomaskantor betreffende Passus ihres Testaments⁴⁸ lautet: „So solte auch der Cantor zu St: Thomas, alle Jahr uff den Tag Sabinae, oder des folgenden Tages hernach, wo die Wochen Predigte hin-

⁴³ *Katalog einer kostbaren Autographen-Sammlung aus Wiener Privatbesitz. Wertvolle Autographen und Manuskripte aus dem Nachlaß von Josef Joachim, Philipp Spitta, Hedwig von Holstein, Versteigerung 8./9. Mai 1908 durch C. G. Boerner, Leipzig* (Auktions-Katalog XCII), S. 2 Nr. 3. Das Faksimile auch im *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, herausgegeben von K. Geigy-Hagenbach, Basel 1925, S. 243.

⁴⁴ *Stift. XII L 1; Stift. VIII B 77 Nr. 155* pag. 6.

⁴⁵ Vgl. Stanley Godman, *Bachs Bibliothek, Die noch vorhandenen Exemplare*, Musica, X, 1956, S. 756ff. und XI, 1957, S. 363.

⁴⁶ Der Auszahlungstermin schwankt zwischen Ende Juni und Anfang Juli; vgl. *Stift. VIII B 6* fol. 13 und 44.

⁴⁷ Ilse Hecht, *Ausstellung des Bachjahres 1935 im Gobliser Schloßchen Leipzig*, Leipzig 1935 (Katalog), S. 3 Nr. 20.

⁴⁸ *Cap. 36. N. No. 3* fol. 10^r-11^r (Abschrift des Testaments vom 1. 2. 1612).

fallen würde, Es wäre gleich zum Thomaßen, oder S. Niclas, ihr Gedächtnüs begehen, undt vor undt nach der Predigt ezliche Stück Figural wie bey Begräbnüßen zu geschehen pflegte singen, vor solche Begengnüs solte von einem Hochweisen Rath oder Gerichten das Discher Handwerk die fünff Gulden Zinß, so Hans Rahne (oder wer die Hauptsumma künfftig haben möchte) aufs Rathaus teponiret, abfordern, und jhärlich auff den Tag ihrer Gedächtniß, alsobald nach Verrichtung deßelben, dem Cantor zweene Gulden geben, die andern drey Gulden aber, denjenigen Schülern, so im Chor mit gewesen und gesungen zugleich austheilen“.

Die lückenlos erhaltenen Quittungen von 1742–1748 zeigen durchweg Bachs Handschrift, die fragmentarisch überlieferte von Ende Oktober 1749 jedoch eine andere Hand. Bringt man diese Tatsache damit in Verbindung, daß ein kürzlich aufgetauchter Empfehlungsbrief für Johann Christoph Friedrich Bach vom 27. 12. 1749 von Anna Magdalena Bach geschrieben und von ihr mit „Johann Sebastian Bach“ unterzeichnet ist⁴⁹, und nimmt hinzu, daß Bach sich bei der Taufe seines ersten Naumburger Enkels, Johann Sebastian Altnickol, am 6. 10. 1749 wegen Krankheit vertreten lassen mußte⁵⁰, so ergeben sich doch eigentümliche Schlußfolgerungen im Hinblick auf die eilige Bewerbung Harrers im Juni 1749 „wenn der Capellmeister Bach versterben solte“. Ob Bach schon seit dieser Zeit ununterbrochen krank war und sich vertreten lassen mußte? Mußte er schon zu diesem Zeitpunkt die Arbeit an der Kunst der Fuge oder den letzten Orgelchorälen abbrechen? Diese Fragen verdienen eine eingehende Untersuchung, zumal ja auch das der Original-Partitur der Kantate 201 („Der Streit zwischen Phoebus und Pan“) beiliegende Textbuch, das wahrscheinlich z. T. von der Hand Anna Magdalena Bachs geschrieben ist, die Jahreszahl 1749 trägt⁵¹. Vielleicht läßt sich dadurch auch neues Licht auf den noch nicht völlig geklärten Anteil Bachs an der Affäre Doles–Biedermann–Einicke–Schröter werfen.

Im übrigen braucht Bachs Teilnahme an Legaten durchaus nicht als auf Leipzig beschränkt angesehen zu werden; die nach Spitta (I S. 354 Anm. 33) von Bachs eigener Hand herrührende Eintragung

ex libera donatione Dn. Oehmii me possidet Joh. Seb. Bach

auf dem Vorsatzblatte eines Buches in Oktavformat, das aus dem Besitz des Schulpfortaer Literarhistorikers August Karl Koberstein (1797–1870) an die Familie Krug in Naumburg kam, bezieht sich auf eine Stiftung des

⁴⁹ *Autographen aus der Sammlung Karl Geigy-Hagenbach, Basel, und anderem Besitz. Auktion am 30. und 31. Mai 1961 in Marburg.* Haus der Bücher AG / Basel, J. A. Stargardt / Marburg (Katalog), S. 138 Nr. 823a (Faksimile der letzten Seite: Tafel 29).

⁵⁰ Ernst Wölfer, *Naumburg und die Musikerfamilie Bach, Programmheft zu den Bach-Tagen Naumburg* (1950), S. 9ff.

⁵¹ Die Namen *Birolius* und *Hortens* innerhalb der auch von Spitta (II, 741) abgedruckten Textkorrekturen dieses Textbuches dürften angesichts ihres schwerfälligen Schriftdukts, der deutlich die Unsicherheit der Hand erkennen läßt, mit zu den spätesten Schriftzeugnissen Bachs gehören.

Mühlhäuser Bürgermeisters Emanuel Oehme († 24. 11. 1671); er hatte der Kirche D. Blasii 200 Gulden vermacht, deren Zinsen zur Hälfte den Armen gegeben, zur anderen Hälfte zu Büchern für arme Schüler verwendet werden sollten⁵². Ungeklärt bleibt, wieso Bach bei der Austeilung mit bedacht wurde.

III. Eine Buch-Auktion im September 1742

Seit langem ist aus Johann Elias Bachs Briefkonzepten bekannt, daß er in vielen Fällen Bücherwünsche seiner Bekannten und Freunde in der Buchstadt Leipzig zu erfüllen versuchte⁵³. Eine besondere Rolle bei diesem Vorhaben spielten die zahlreichen Auktionen von Gelehrtenbibliotheken⁵⁴, die herkömmlicherweise im sogenannten „Vaporarium“ des „Roten Kollegs“ in der Ritterstraße stattfanden. Um die Erteilung von Aufträgen auch aus entfernter liegenden Orten zu ermöglichen, waren die gedruckten Auktionskataloge bereits geraume Zeit vor Auktionsbeginn erhältlich. So schrieb Johann Elias Bach am 6. Juli 1742 an einen Herrn Syndicus Segniz in Schweinfurt:

„Es haben Ih. HochEdlen der Herr Wohlkomm d. E. Raths u. Bibliothecarius etc. etc. mich unter den 27. Apr. mit einer Zuschrift beehren u. mir fürnehmlich darinnen den Befehl ertheilen wollen, daß demselben bey vorsehenden auctionibus in Leipzig mit den catalogis gehorsamst aufwarten möchte; u. nachdem ich bey dermaliger Gelegenheit sothanen Befehl zu erfüllen gedenke, so stehet mir dieses im Wege daß der Catalogus durch die Fuhrleute soll einsendet werden, da gleichwohl bißhiever weder einer von denselben bey mir Anfrage gethan hat, noch auch ich einen antreffen können. Um nun auch hierinnen nicht wider den Befehl des S. T. Herrn Wohlkomm's zu handeln, so nehme mir die Freyheit, beygehende Catalogos an Ew. HochEdelgebohren durch den Nürnbergischen Bothen gehorsamst zu übermachen, da sonst die Zeit verlauffen möchte, und mir nicht unbewust ist, daß überdieß die Sachen von Nürnberg Franco nach Schweinfurth gehen, welche E. HochEdlen Rath daselbst betreffen. Sollte allenfalls in gegenwärtigen Catalogis etwas zu finden seyn, welches man in die dasige Bibliothec zu erstehen gedächte, so bitte mir mit dem nächsten hiervon zuverlässige Nachricht aus, dergestalt, daß man ohnmaßgeblich die paginam, den numerum u. das genaueste pretium an mich ohnschwer einzusenden hochgeneigt geruhen wolle, damit alsdann desto gewißer darinnen verfahren könne“⁵⁵.

Dieses zeitraubende Bestellverfahren ließ sich ohne weiteres durchführen, da die Ankündigung einer Auktion normalerweise zeitig genug erfolgte. So erschien die folgende aus den „Leipziger Zeitungen“ vom 30. 8. 1742 zitierte Anzeige mit fast gleichem Wortlaut schon am 2. 8. 1742:

Catalogus Bibliothecae selectae B. Andreae Winckleri, continens Thesaurum Librorum Theologicorum, Philosophicorum, Historicorum ac Philologicorum,

⁵² Vgl. Mühlhäuser Geschichtsblätter, Jg. 28, 1927/28, S. 270 und 283 f.

⁵³ K. Pottgießer, *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach*, Die Musik, 1912/13, Heft 7, S. 3 ff.

⁵⁴ Vgl. auch W. Braun, *Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts*, Die Musikforschung, X, 1957, S. 241 ff.

⁵⁵ Das Zitat stammt aus dem von Pottgießer a. a. O. beschriebenen Manuskript (S. 189 f.).

imprimis ad Hebraicam & Rabbinicam Literaturam spectantium selectiorem apparatus, una cum Apparatu Disputationum Theologicarum, Philosophicarum, Philologicarum ac Historicarum, qui Lipsiae D. 3. seqq. Sept. hujus anni in Collegii Rubri Vaporario horis consuetis Auctionis Lege vendentur. Accessit alius Librorum Miscellaneorum apparatus. 8. NB. Diese Auction geht auf bevorstehenden Montag an, und ist der Catalogus annoch im Keckischen Buchladen zu haben.

Auf diese Auktion beziehen sich mehrere Briefstellen aus Johann Elias Bachs Korrespondenz⁵⁶. Er schrieb z. B. am 31. 8. 1742 an einen Herrn von Mayer:

„Sonsten aber erinnere mich annoch gar wohl, daß Ew. HochEdlen mir ehemals commission auf die Schrifften des Gerh. Noodts, welche in fol. 1732. gedruckt, gütigst ertheilet haben, u. da dieselben in einer vorsehenden auction vorkommen, u., wenn zumalen keine Kenner hiervon gegenwärtig seyn solten, wohl um einen civilen Preis weggehen möchten, so wünschte, daß mit dem nächsten Dero nähere Meinung hierüber vernehmen könnte. Mit dem von E. HochEdlen Rath in Schweinfurth ertheilten Befehl wegen der lezthin erstandenen Bücher bin hoffentlich so gut gefahren, daß man sie um den Preis gar wohl wird nuzen können, ich übersende an den Herrn Bibliothecarium Wohlkomm mit Dero gütigsten Erlaubniß beygehend durch Einschluß eine Specification hierüber nebst ein par Auctions Catalogis, und bitte ganz gehorsamst um weitere Beförderung derselben.“

Neben diesem Schreiben lassen sich noch zwei weitere Briefe an einen Kommissionsrat Schreiber vermutungsweise auf die Auktion Winckler beziehen:

„Beygehend folget wieder ein Catalogus, u. woferne Dieselben etwas aus demselben befehlen solten, so bitte ohnmaßgeblich um baldigste Nachricht, weil die auction am vergangenen Montag bereits angegangen...“ (Sept. 1742).

„Da sich heute oder wenigstens auf innenstehenden Montag die auction endigen wird, vor Ew. HochEdlen aber ich bis dato nur beygehende Bücher habe bekommen können, indem es schwehr, u. nach Dero eigenen Erfahrung unmöglich ist, ein jedes Buch vor die Helffte des Preises zu erstehen...; so überlaße es Ew. HochEdlen, da noch einige ausgezeichnete Nummern zurücke sind, ob Dieselben hierzu etwas übersenden wollen, oder ob ich solches indeßen auslegen soll. Eines u. das andre habe noch unter der Helffte des Preises erhalten, nachdem mir alle Mühe gegeben Zeit darauf zu verwenden, weil gar vieles davon abhänget...“ (22. 9. 1742).

Leider war es bisher nicht möglich, ein Exemplar des obengenannten Auktionskatalogs zu ermitteln; dies ist um so mehr zu bedauern, als nicht nur Johann Elias Bach, sondern auch Johann Sebastian Bach als Käufer auf dieser Auktion zu finden war.

Eine bisher ungedruckte, wenn auch keineswegs unbekannt⁵⁷ Bescheinigung Bachs besagt, daß er im September 1742 auf einer Auktion eine deutsche Luther-Ausgabe, die ehemals Eigentum Abraham Calovs und später J. F. Mayers gewesen sei, für 10 Taler gekauft habe.

⁵⁶ Ebenda S. 76 bzw. 81f. bzw. 84.

⁵⁷ Vgl. *Ausstellung Die Thomaskantoren*, Leipzig o. J. (1929), (Katalog), S. 22 Nr. 78.

Aus dem Wortlaut des Schriftstückes läßt sich nicht eindeutig entnehmen, ob Bach die „Schriften“ Luthers für seine eigene Bibliothek erwarb, oder sich wie sein Vetter Johann Elias als Kommissionär betätigte; die Angabe eines Preises reicht als Beweismittel für die letztgenannte Annahme nicht aus, wie verschiedene Preisangaben in Büchern aus Bachs eigener Bibliothek bezeugen (vgl. Godman a. a. O.). Da jedoch der Taxwert von 4 Talern für die als einzige in Frage kommende achtbändige Luther-Ausgabe aus Bachs Nachlaß⁵⁸ weniger als die Hälfte des erwähnten Kaufpreises beträgt, besitzt die zuerst genannte Vermutung nur geringe Wahrscheinlichkeit. Man wird daher das Schreiben trotz einer gewissen Ausführlichkeit, für die bisher kein Anlaß zu ermitteln war, als Quittung ansehen können, die beim Versand von Büchern ohne festen Ladenpreis nach außerhalb üblicherweise mitgegeben wurde⁵⁹.

Über die früheren Besitzer des Dokumentes ließ sich nur wenig ermitteln: nach dem Akzessionsjournal der BB kam das Schriftstück (mit der Nummer 9253) im November 1862 als Geschenk des Marburger Anatomieprofessors Richard Wagener an die BB⁶⁰. Zwei Namenszüge, deren Herkunft bisher nicht zu ermitteln war, finden sich auf der unteren Hälfte des Blattes: *Godof. Aug. Roch* und *Hertel*. Da diese Unterschriften möglicherweise keine Besitzvermerke, sondern nur amtliche Bestätigungen der Bachschen Quittung darstellen, besteht wenig Hoffnung, der Überlieferung des Dokumentes durch Ermittlung von Trägern dieser Namen⁶¹ auf die Spur zu kommen.

Somit muß die Feststellung genügen, daß als Vorbesitzer der Luther-Ausgabe drei Theologen zu nennen sind: der berühmte Wittenberger Abraham Calov (1612–1680), der am 6. 12. 1650 in Leipzig geborene und am 30. 3. 1712 in Stettin gestorbene Johann Friedrich Mayer, dessen ca. 18000 Bände umfassende Bibliothek nach wechselvollen Schicksalen 1716 in Berlin verkauft wurde, und der am 29. 7. 1684 in Leipzig geborene und am 19. 4. 1742 daselbst verstorbene Andreas Winckler⁶².

Die Frage, welche Luther-Ausgabe Bach erworben haben könnte, läßt sich mit dem Hinweis auf drei im Katalog der Bibliothek Mayer (*BIBLIOTHECA MAYERIANA SEV APPARATUS LIBRARIUS IO. FRID. MAYERI . . . BEROLINI ANNO MDCCXVI DIE II^{do} JANVAR. ET SEQUENTIB. IN AEDIBVS DN. CONSILIARII INTIMI DE DVRÄHM, IN PLATEA, VULGO DICTA die Kloster-Straße* DISTRA-

⁵⁸ Spitta II, S. 960.

⁵⁹ Joh. Elias Bach am 2. 10. 1742 an Herrn Wohlkomm: „Da ich nun überdem iüngsthin Gelegenheit hatte, des Menenii Tr(actatum) de Arrestis a 5 Groschen zu bekommen, so folget derselbe nechst der Quittung zugleich mit“ (a. a. O. S. 91f.).

⁶⁰ Mitteilung von Dr. K.-H. Köhler, BB (21. 10. 1961).

⁶¹ Vgl. z. B. Reinhold Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch*, Freiberg/Sa. 1939/40, Teil I S. 8, Teil II S. 344 und 751.

⁶² Zu Calov und Mayer vgl. Allg. deutsche Biographie, zu Winckler (der nicht identisch ist mit dem bei Spitta II, 955 genannten Andreas Winkler) das Universal-Lexikon von Zedler.

HEND.A. BEROLINI ANNO MDCCXV) aufgeführte deutsche Luther-Ausgaben in Folioformat beantworten:

- S. 78 Nr. 39–44 *Ej. Teutsche Schrifften. Tomi X. Altenburgi T I–IV. 1661. V–VIII. 62. IX. X. 63*
 S. 79 Nr. 48–55 *Mart. Lutheri Teutsche Schrifften. Ienæ T. I. 1560. II. 1558. III. IV. 1560. V. VI. 561. VII. VIII. 558.*
 Nr. 71–82 *M. Lutheri Wittenbergische Teutsche Schrifften. Wittenb. 1539–1559.*

Georgis Bücher-Lexikon (Teil II S. 453) vom Jahre 1742 bewertet die zwölfteilige Wittenberger und die ebenfalls zwölfteilige Altenburger Ausgabe (sie wurde zur Bach-Zeit der Wittenberger vorgezogen) mit je 20, die neunteilige Jenaer Ausgabe mit 15 Talern.

Obwohl wir annehmen, daß Bach die Luther-Ausgabe nicht für seine eigene Bibliothek erwarb, gibt uns sein Vermerk in dem erwähnten Schriftstück, daß Abraham Calov als Vorbesitzer der „Schriften“ aus ihnen vermutlich seine große deutsche Bibel „colligiret“ habe, doch einen gewissen Hinweis auf seinen eigenen Bücherbesitz. Zedlers Universal-Lexikon⁶³ bezeichnet diese Bibel als „Die Teutsche Bibel mit Beyfügung der Auslegung, die in Lutheri Schrifften zu finden“, das von Preuß⁶⁴ anscheinend nicht benutzte Bücher-Lexikon Georgis nennt (Teil I S. 149) „1681|1682 *Biblia mit Abrab. Calovii Erklärung 3 Th. f. Wittb. Schum. 1169* [Bogen] 10 *thl.*“; auch im Katalog der Bibliothek Mayer ist dieser Titel enthalten (a. a. O. S. 2, Nr. 31–33: *Abr. Calovii teutsche Bibel Witt. 1681. 3 voll.*). Daß damit wirklich die weder von Preuß⁶⁵ noch von Terry⁶⁶ bestimmte Ausgabe von *Calovii Schrifften 3. Bände* aus Bachs Nachlaß (sie fiel durch Losentscheid an Anna Magdalena Bach) gemeint ist, wird sowohl durch das genannte Dokument bestätigt, als auch durch eine Mitteilung Hans Preuß': „Im vergangenen Jahre sind in Amerika die bisher nicht erklärbaren drei Folianten von Calovs ‚Schriften‘ aus Bachs Bibliothek wieder aufgefunden worden – sie tragen seinen persönlichen Namenszug – auch diese Schriften sind Bibelerklärungen!“⁶⁷.

Nach dem Katalog *BIBLIOTHECA BIBLICA SERENISSIMI WVR-TENBERGENSIUM DVCIS OLIM LORCKIANA. EDITA... A JACOBO GEORGIO CHRISTIANO ADLER... ALTONAE, EX OFFICINA J. D. A. ECKHARDTI, M. D. CC. LXXXVII, PARS III*, pag. 40, Nr. 2389.86 lautet der Titel der drei Folio-Bände:

I. N. I. *Die Heilige Bibel. nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung, und Erklärung, vermöge des Heil. Geistes, im Grund-Text, Richtiger Anzeiung der Cohærentz, Und der gantzzen Handlung eines jeglichen Texts, Auch Ver-*

⁶³ Zedler a. a. O. Bd. 5 Sp. 308.

⁶⁴ Hans Preuß, *Bachs Bibliothek*, Zahn-Festgabe, Leipzig 1928.

⁶⁵ A. a. O. S. 108.

⁶⁶ J. S. Bach, Leipzig (1929), S. 330.

⁶⁷ Johann Sebastian Bach, *der Lutheraner*, Erlangen 1935, S. 15.

gleichung der gleichlautenden Sprüche, enthaltenen eigenen Sinn und Meinung, Nechst ordentlicher Eintheilung eines jeden Buches und Capitels, und Erwehung der nachdrücklichen Wort, und Redens-Art in der Heil. Sprache, sonderlich aber Der Evangelischen allein seligmachenden Warheit, gründ- und deutlich erörtert... verfasst, von D. Abraham Calovio, Im Jahr Christi 1681. Zu Wittenberg, Gedruckt in Wittenberg, bei Christian Schrödtern, der Univ. Buchdr.

I. N. I. Das Andere Volumen Der Göttlichen Schrifften Alten Testaments, Darinn enthalten sind Die Propheten, Groß, und Klein, Nach der deutschen Bibel D. Lutheri, Durch mühsamen großen Fleiß D. Abraham Colovii, ... Im Jahr Christi 1682. Druckts in Wittenberg...

I. N. I. Das Neue Testament, verdeutschet durch D. Martin Luthern... fürgestellt durch D. Abraham Calovium, ... Wittenberg, Druckts Christian Schrödter. Im Jahr Christi 1682⁶⁸.

Man wird annehmen dürfen, daß Bach auch für seine eigene Bibliothek die Möglichkeiten der Leipziger Bücher-Auktionen genutzt hat. Ob sich vielleicht die bekannte Notiz auf dem Titelblatt des 1722 begonnenen Notenbuches für Anna Magdalena Bach (*Ante Calvinismus Christen Schule item Anti Melancholicus von D. Pfeifern*) auf ein Vorkommen dieser Werke in einem „Auctions-Catalogo“ bezieht?

Nachtrag zu Abschnitt II:

Nach Abschluß der vorliegenden Untersuchungen fand sich im Archiv der Nikolaikirche Leipzig ein Quittungsbuch ZUM MENZELISCHEN LEGATO, in dem Bach von 1734 an über die Auszahlung von jeweils 1 Taler 8 Groschen zu Ostern und Michaelis quittiert hat (die 1750 nachträglich geleisteten Unterschriften für 1749 und Ostern 1750 stammen von fremder Hand). Georg Friedrich Menzel, Bürger und Goldschläger († 25. 2. 1733; Nr. 366) hatte ein Kapital von 1000 Talern für eine am Reformationsfest abwechselnd in der Thomas- und Nikolaikirche zu haltende Vesperpredigt gestiftet, wobei von den Zinsen an jeden Geistlichen 5 Taler, an die übrigen beim Gottesdienst beschäftigten Personen insgesamt 10 Taler verteilt werden sollten.

⁶⁸ Berichtigungen nach dem Exemplar in der Bibl. des Evang. Prediger-Seminars Wittenberg. Weitere Exemplare in UB Erlangen, Stadtbibl. Nürnberg, Württ. Landesbibl. Stuttgart, UB Tübingen (Mitt. des Auskunftsbüros der Deutschen Bibliotheken, Berlin, 26. 10. und 27. 11. 1961).

Hinweise

Signatur M 2 8° 10	Stok /
-----------------------	-----------

RS	Bub	AK M. J. film
	Titelaufn. we	AKB —

FK	- Mrs. Sachsen	R zu
----	-------------------	---------

Bio K	Bild K
-------	--------

<u>SWK</u>

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk
----------------	--------	------------------

